كتاب الدوحة

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 139 - مايو 2019

النقد الأدبي
كارلوني وفيلو
ترجمة: كيتي سالم

آثار منهوبة
متاحف على المحكّ

آدم فتحي
جذور الأمل

خوليو رامون ريبيرو
عبر السطوح

حوارات
أمين معلوف
يورغن هابرماس
ماتياس هاينه
جيلالي خلاص
قتيبة الجنابي

القيل والقال في:
الأدبُ الرَّقميّ

كرنفال الفاجعة!

Doha Magazine @aldoha_magazine @aldoha_magazine

























Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

أصالة وعراقة الثقافة العربيّة في خطر!

ترتكزُ أمّتنا العربيّة في ثقافتها على إرثٍ حضاري أصيلٍ نابع من روح الإنسان العربيّ وإبداعه، فالثقافةُ العربيّة لم تكنْ في يومٍ من الأيَّام مُستورَدة أو مُنغلِقة، ولا تعني أصالة الثقافة إهمال ثقافة الآخرين، وعدم الاطّلاع على أعمالهم، والاستفادة منها.. لهذا نجد أن ما يشغل الثقافة في وقتنا الحاضر هو: كيف توائم بين القديم والحديث؟ أي بين هذا التُّراث وبين متطلَّبات العصرِ الذي نعيش فيه، وهنا يكمن الخطر. فهل تتمسَّك بالثقافة المُتوارَثة التي ألفتها؟ أم تستند إلى ثقافة مُستورَدة؟ هناك خطران يهددانها؛ لأنها إنْ تمسكت بالقديم -مكتفيةً به- عاشت خارج الزمان، وإنْ أخذت الجديد -بلا وعي- عاشت خارج المكان.

لقد وصلت الثقافة العربيّة سابقاً إلى مشارق الأرض ومغاربها، والتقت الحضارة العربيّة مع حضاراتٍ مختلفة، ومن هذه اللقاءات التقاء الحضارتين العربيّة والغربيّة في الأندلس، وكذلك حملَ المهاجرون العرب حضارَتهم وثقافَتهم إلى دول أميركا اللاتينية.

وحين نتحدَّث عن أهمِّية مواجهة المُحاولات التي تجري لتهميش ثقافتنا، في ظلّ التحوُّلات العالمية المُستمرّة، وتحوُّل العالم لقرية كونية صغيرة، فهو لأننا نمتلك خصوصية، وعلينا إبرازها للآخر الغربيّ، وهذه الرؤية لا تتصادم مع الخطاب الكوني، ذلك أن الحضارة هي مكوّنٌ عالمي، والتاريخ هو دورات حضاريّة، بينما الثقافة هي مكوّنٌ خاص لكلّ أمّة.

وبات من المُؤكَّد أن العولمة بصفتها انفتاحاً كونياً تتسبَّب في تهميش الثقافات المحلِّيّة (الوطنية)، وإحلال ثقافة القوى الكبرى، وإنّ تكنولوجيا المعلومات، والثورة الرَّقميّة هما أهمّ دافع للعولمة الثقافيّة؛ لأنهما يختزلان الزمان والمكان في تبادل المعلومات والمعارف، وكما العولمة الاقتصاديّة، وعولمة رأس المال، اللتان تقتحمان الأسواق الناشئة دون أن تتمكَّن الحكومات الوطنيّة من فرض سيطرتها على الأسواق ومراقبتها، فإن العولمة الثقافيّة تقتحم المجتمعات البشريّة وتهدِّد خصوصيتها. وهي أدت فعلاً إلى انتشار الكثير من المظاهر التي لا ترتبط بالهويّة الثقافيّة العربيّة، لَعَلّ أبرزها انحسار اللُّغة العربيّة لصالح انتشار اللُّغات الأخرى، رغم فائدة تعلُّم اللُّغات الأجنبية دون شكّ، إضافة إلى تحوُّل الثقافة العربيّة إلى وسيلةٍ للكسب، وإثارة الملذات والغرائز، على حساب المضامين الجادة. وقد أسهمت العولمة الثقافيّة بصورةٍ فعَّالة في تراجع دور القيم المُجتمعيّة، ودور العائلة في حياة الفرد، وحوَّلت مجتمعاتنا إلى أسواقٍ استهلاكيةٍ نهمة.

وعلى الرغم من أصالة الثقافة العربيّة، وجذورها، وامتدادها، إلّا أنها تواجه تحدِّياً كبيراً في التقليل من حجم الخسائر التي تلحق بثقافتنا، حيث نجد وزارات الثقافة العربيّة، والهيئات الثقافيّة، في الدول العربيّة، تتعاطى مع الثقافة ببعدها الوظيفي (الروتيني)، وليس باعتبارها مؤشِّراً مُهمَّاً يعكس حركة المجتمع المرتبطة به عضويّاً، فالثقافة تحدِّد كينونة الأمم وتطوُّرها، اجتماعيّاً، واقتصاديّاً، وسياسيّاً، حتى الأطر الثقافيّة العربيّة، غير الرَّسميّة، عاجزة عن إحداث أي تغيير جدِّي، وتلاحظ حضور كلّ شيء في هذه الأطر إلّا الثقافة، فهي الغائب الوحيد.

هذا على الرغم من أن معظم المُفكِّرين يؤكِّدون على أن الهويّات الثقافيّة سوف تكون صاحبة الكلمة الأولى في عصرنا، وأنها المُحرِّك الرئيسي للأحداث مستقبلاً، ولهذا تقع مسؤولية مواجهة الخطر الداهم على المُثقَّفين، والمُفكِّرين، والأدباء، والكُتَّاب العرب، بصورةٍ أساسية، كونهم نبض الأمّة المُتبقِّي في سياق الحالة العربيّة، التي وصلت حدّاً مخيفاً من الانحدار، والضعف، والتراجع.

رئيس التحرير

رئيس التحرير
فالح بن حسين الهاجري

مدير التحرير
خالد العودة الفضلي

التحرير
محسن العتيقي

التنفيذ والإخراج
رشا أبوشوشة
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
aldoha_magazine@yahoo.com
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.

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 139

السنة الثانية عشرة - العدد مئة وتسعة وثلاثون
شعبان 1440 - مايو 2019

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

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

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمريكا	100 دولار
كندا وأستراليا	150 دولاراً

التوزيع والاشتراكات

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

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@mcs.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/ جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 00249154945770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	المملكة المغربية	15 درهماً
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
جمهورية مصر العربية	10 جنيهات	جمهورية السودان	5 جنيهات

الغلاف:



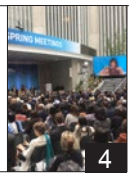
غلاف المجلة:
Image: Onishchenko Natalya
(shutterstock)

مجاناً مع العدد:



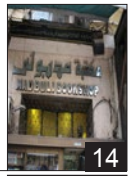
غلاف الكتاب:
Jean Tinguely
(Swiss,1925 -1991)

تقارير | متابعات |


معدلات النمو والتجارة والفقر
بدون حلول
جمال الموساوي
4

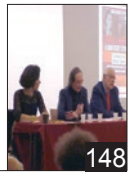

الاقتصاد الرقمي..
يدٌ خفيّة في قفّاز مخْملي
حميد عمر
7


المعرفة الاجتماعيّة بين الشمال والجنوب
الهوة تتسع
محمد الإدريسي
10


مكتبة مدبولي..
حكاية من تحت الأرض!
محمد الشماع
14


يورغن هابرماس:
الهجرة، الإنترنت وأوروبا...
مريم مارسو
18


ماتياس هاينه:
اللّغة ليست سُمّاً
شيرين ماهر
24


فيليب ميريو وآن كوفينييه
ما جدوى المدرسة؟
طارق غرماوي
148



60-83

القيل والقال في:

الأدبُ الرَّقميّ

- ما يُكتَب عنه يفوق إنتاجه..هل فهمنا الأدب الرَّقميّ؟
أسماء مصطفى كمال
- الأدبُ الرَّقميّ العربيّ.. صراعُ الماضي والرَّاهن
جوان تتر
- منظّمة للأدب الإلكتروني.. هل الأدب في خطر؟
محمد الإدريسي
- ثمرة التغيّرات التي أحدثتها التقنية.. ثورة الأدب الرَّقميّ
عزالدين بوركة
- يجذب فئة جديدة من الناس.. الكتاب الصوتي
استيل لونارتوتش
- خوارزمية لاكتشاف أفضل القصص
ماكيدا إستر
- المحادثات الرَّقميّة.. مصدر أدبي جديد
ت: عبد الله بن محمد
- الكتب الصوتية.. صناعة المستقبل
كيري فلاناغان - ت: مروى بن مسعود



26-51

كتابة الفاجعة!

- لا يَنبغي أنْ تلتبسَ الأولى مع الثانية.. من الفاجعَة إلى كتابتها
خالد بلقاسم
- ضعف الشخصيّة والنزعة العدميّة.. فاجعة العصر الحديث
محمد مروان
- في انتظار النهاية!.. لنستمتع قليلاً
جون باتيست ديفو - ت: سهام الوادودي
- عبور الأسلاك الشائكة
يوسف وقّاص
- كذبٌ وحيدا!.. استأنسنا الفاجِعَة
أسماءً الغول
- الفاجعة في الشاشة.. أفلام الكوارث
عبد الكريم واكريم
- فُريدا كاهْلو.. مُعجَم الألم!
بنيونس عميروش

تقارير | أدب | فنون | مقالات | علوم |

جيلالي خلاص: الواقعية قد تهدد الفنّ الروائي (حوار: حميد عبد القادر) 84
بيير بيار.. القاتل الحقيقي في رواية «أجاثا كريستي» (حسن المودن) 86
الراهن في الماضي والماضي في الراهن.. التاريخ والصحافة (أسامة الزكاري) 90
فانتازيا، تاريخ وحميمية.. أحدث إصدارات الرواية الإسبانية (رشيد الأشقر) 102
يوسف برودسكي.. روح الشاعر (إبراهيم إستنبولي) 106
خدعة البطل (سيد الوكيل) 114
ستيفن سبيلبيرغ .. في مواجهة نتفليكس (ياسين إدوحموش) 124
فرانك لويد رايت والنزعة العضويّة .. عمارة من قلب المكان (بدر الدين مصطفى) 133
آتول غواندي.. أفول الحياة وتدبير النهايات (سناء عزوزي) 136
متى يكون فضيلةً، ومتى يكون عكس ذلك؟.. دعوة للفضول (عبد الرحمان إكيدر) 138
الشيزوفرينيا.. أعراض تَشي بوجود المرض (مونية فارس) 140
الكُتَّاب وحقوق النشر.. تاريخ من المعارك (عبدالله بن محمد) 150



52

المتاحف والآثار المنهوبة

مطالب الاسترجاع



128

رحيل آنيس فاردا..

أيقونة الموجة الجديدة

حوارات | نصوص |



118

قتيبة الجنابي:

أفلامي ذاكرة مشتركة للمنفيين

حوار: أحمد ثامر جهاد

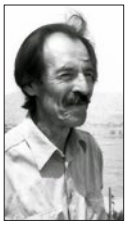


35

أمين معلوف..

الفوضى القاتلة

عبد الرحمان إكيدر



108

خوليو رامون ريبيرو

عبر السطوح

ت: خالد الريسوني



92

«الناقوس والمئذنة»

الحُبّ في زمن بورقيبة!

صلاح الدين الحريري

معادلات النمو والتجارة والفقر

بدون حلول

في الاجتماع الربيعي السنويّ للبنك وصندوق النقد الدوليين، حضرت القضايا نفسها على مائدة النقاش. لقد باتت التحدِّيات التي تواجه العالم ثابتةً خلال العقدين الأخيرين. هي تحدِّيات بدون حلولٍ حقيقية بالرغم من المجهود المبذول، استناداً، على الأقلّ، إلى إعلان النوايا من الفاعلين الكبار، لمواجهتها، والحَدِّ من تفاقمها: الفقر بتنويعاته وآثاره، والتغيُّرات المناخية والجدل المرافق لها، والرِّدَّة التي تشهدها العولمة خاصّة على مستوى التجارة الدولية.

جمال الموساوي

لا يزال الفقرُ يحتلُّ مكانةً متقدِّمة في الانشغالات الدولية المنصبة على التنمية، ذلك أن الفجوة اتَّسعت أكثر بين الفقراء والأغنياء، بين الأفراد، وبين الأقاليم والمجموعات الجهويّة، وبين الدول أيضاً. الأمم المتَّحدة وضعت الفقر بدايةً ضمن أهداف الألفية للتنمية، وحشدت للقضاء عليه اجتماعات كثيرة وأنتجت وثائق، وعندما لم يتحقَّق التقدُّم المطلوب باتجاه تحقيق الهدف، نقلته إلى النسخة المُعدَّلة لما بعد 2015، أي أهداف التنمية المُستدامة في أفق 2030.

تُشير إحصائيات للبنك الدولي، أحد الشركاء الكبار للأمم المتَّحدة في انشغالاتها بالمعضلة، إلى أن 85 في المئة من الفقراء في العالم يعيشون في إفريقيا وجنوب آسيا، أي أن هذه الجحافل تعيش بأقلّ من 1.90 دولار في اليوم. وتقول الإحصائيات ذاتها إن نسبة الذين يعيشون فقراً مدقعاً في منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا انتقلت من 2.7 في المئة سنة 2013 إلى 5 في المئة سنة 2015، وأن عدد الفقراء تضاعف تقريباً خلال سنتين من 9.5 مليون شخص إلى 18.7 مليون. وبغض النظر عن جلّ الأسباب الواضحة التي أدت إلى هذه الوضعية، خاصّة ما تعرفه المنطقة من حروب واقتتال وعدم استقرار، يظلّ السؤال ملحّاً بشأن مصير الجهود التي بذلتها الأمم المتحدة ومختلف منظَّماتها الموضوعاتية، وصندوق النقد والبنك الدوليين لتجاوز التشخيص والدراسة والقياس إلى المساهمة الفعَّالة في المعالجة. ذلك أن أهداف هذه المنظَّمات والمؤسَّسات تتقاطعُ. فالأمم المتَّحدة بمراجعة الهدف الأوَّل من أهداف التنمية المستدامة تضع على رأس أولوياتها القضاء نهائياً على الفقر المدقع بحلول 2030، والبنك الدولي يسعى إلى تحقيق هدف قريب من ذلك بتخفيض نسبة الفقر في العالم إلى 3 في المئة. لكنها أهداف تصطدم بمعوقات حين المرور إلى الأجرأة. إن سياسات محاربة الفقر، خاصّة في الدول الفقيرة أصلاً التي تعاني من هشاشة أنظمتها الاقتصادية، والتي قد تغيب فيها أنظمة فعَّالة، الرعاية الصحِّية، والحماية الاجتماعية، والتعليم، تبدو كأنها تدور في حلقة





مفرغة، وهو وصف شائع في أدبيّات محاربة الظاهرة. أوّلاً لأن هذه الدول لا تتمكّن، بضعف قدراتها لأسباب متنوّعة، من تعبئة مواردها المحلّيّة البشريّة والطبيعيّة بالشكل الذي يمكّنُ من مساعدة الاقتصاد على النهوض وتحقيق نسب نمو جيّدة، إنْ من جانب الإنتاج أم من جانب الاستهلاك. وثانياً، لأنها سياسات ترتهن بشكلٍ كبير للمساعدات العمومية للتنمية، والقروض والاستثمارات الخارجية. الأولى محكومة بمدّ وجزر الظرفية الدولية، وأحياناً لحسابات سياسيّة، والثانية بالخضوع لجملة من الإصلاحات البنيوية تروم في الغالب تشجيع القطاع الخاص، وهذا جيّد، ولكنه تشجيع لا يقتصر على مناخٍ سليم للأعمال وإنشاء المقاولات، بل يمتد إلى «التحريض» على تفويت قطاعات أساسيّة تقدّم خدمات حيويّة تتوقّف عليها فرص الفقراء في حياةٍ كريمة مثل الصحّة والتعليم والماء الصالح للشرب.

رجل ترامب في البنك الدولي

الجديد في اجتماعات هذه السنة 2019، كان تعيين مدير جديد للبنك الدولي. وهو حدث عادي لولا أن دافيد مالباس هو أحد رجال دونالد ترامب المُقرَّبين، حسب الصحافة الدولية، وهو ما يعني أنه يتقاسم جملة من تصوُّرات الرئيس الأميركي حول ما ينبغي أن يكون عليه النظام الاقتصادي العالمي. لذلك، ربَّما، لم يكنْ مستغرباً أن يغرق البيان الختامي للاجتماع في صيغ فضفاضة لا تَعِدُ بالكثير من المبادرات الفعليّة تجاه القضايا الكبرى الواردة في المقدِّمة.

تعوّد الصينيون على قراءة «خطوط المستقبل» منذ زمنٍ بعيد بشكلٍ جعلهم يستفيدون من مزايا الرأسمالية دون التفريط في بنية النظام السياسي الذي أرساه ماوتسي تونغ، ولا شكّ في أنّهم انتبهوا لما يعنيه تعيين رجل قريب من ترامب على رأس البنك لخمس سنواتٍ مقبلة

ففي ارتباط بقضيّة الفقر، تُجمع الأدبيات المُتعلِّقة بالتغيُّرات المناخية على الآثار السيئة للظاهرة على الفقراء على المديين المتوسّط والبعيد، وهو سببٌ كافٍ لتناضل المجتمع الدولي بكلّ إمكانياته، خاصّة التي تتوفّر عليها الدول الكبرى، من أجل تحقيق أهداف اتفاقية باريس لسنة 2015 حول المناخ. بيد أن هذا الاتفاق الذي من توصياته الأساسيّة تخفيض الانبعاثات الغازية خاصّة في الدول الصناعية الكبرى، ونقل التكنولوجيا وتمويل الانتقال إلى أنشطة تراعي العمل من أجل الحَدِّ من الاحتباس الحراري في الدول الفقيرة، سجّل منذ البداية انسحاب الولايات المتَّحدة المساهم الرئيسي في البنك الدولي بنحو 15 في المئة. ومن الممكن أن يكون لهذا الامتياز الأميركي تأثير على استراتيجيات عمل المؤسَّسة الدولية في المستقبل باتجاه تقليص الاهتمام بقضية المناخ.

لا تتوقّف احتمالات «تماهي» برامج وسياسات البنك الدولي مع سياسات ترامب الاقتصاديّة عند قضية المناخ، بل من الممكن أن تمتد إلى الحرب التجارية بين الولايات المتحدة والصين من خلال الإجراءات الحمائية الأميركية



الرامية إلى الحَدِّ من دخول السلع الصينية وتقليص قدرتها التنافسية في السوق الأميركية، ثمّ من خلال الإجراءات المضادة التي تعتبرها بكين حقّاً مشروعاً.

هذه الحرب المُتهمَّة بالتسبُّب في تباطؤ نمو الاقتصاد العالمي، تحظى باهتمام واسع بحثاً عن هدنة ما إلّا أن نهايتها لا تبدو قريبة. ومن الوارد أن يكون مالباس، من موقعه الجديد، طرفاً فيها لصالح الولايات المتَّحدة على جبهةٍ أخرى، إذ يتضمَّن برنامجه إصلاح هذه المؤسَّسة الدولية التي يعتقد أنها «تنفق كثيراً»، وأنها «تقدِّم قروضاً لبلدانٍ غنيّة ويجب إعادة النظر في تصنيفها»، موجِّهاً «سهامه» نحو الصين تحديداً. وقد يبدو مفارقةً أن مفاوضات «التهدئة» بين واشنطن وبكين بدأت في يناير/كانون الثاني 2019 متزامنة مع تردُّد اسم دافيد مالباس مرشَّحاً لخلافة المدير السابق المستقيل للبنك الدولي. فهل هو التفكير الاستباقي للعقل السياسي والاقتصادي الصيني وعياً بالتأثير المحتمل للرئيس الأميركي على البرامج المستقبلية لأكبر المؤسَّسات المالية الدولية؟ لقد تعوَّد الصينيون على قراءة «خطوط المستقبل» منذ زمنٍ بعيد بشكلٍ جعلهم يستفيدون من مزايا الرأسمالية دون التفريط في بنية النظام السياسي الذي أرساه ماوتسي تونغ، ولا شكَّ في أنهم انتبهوا لما يعنيه تعيين رجل قريب من ترامب على رأس البنك لخمس سنوات مقبلة. رجل كما وصفته الصحافة «يدافع عن رؤية ترامب «أميركا أوّلاً» ضدّ العلاقات التجارية متعدِّدة الأطراف، وضدّ الصين التي تعتبر أكبر المقترضين من البنك الدولي». إن هذا يعني، من وجهة نظر معيَّنة، أن جلوس الصين للمفاوضات فيه جانب براغماتي يسعى إلى استعادة الدخول الحرّ إلى الأسواق الأميركية، خاصّة في ظلّ تراجع فائض ميزانها التجاري مع الولايات المتَّحدة أي ما يمثِّل نجاحاً مرحليّاً للإجراءات الحمائية التي اتخذها ترامب منذ وصوله إلى البيت الأبيض وَحَدَّتْ من الصادرات الصينية. بيد أن هذا الإنجاز لا يجعل ترامب يفاوض من موقع قوة، لأنه أيضاً في حاجة إلى السوق الصينية في ظلّ اتِّجاه الاتِّحاد الأوروبي إلى فرض رسوم على الصادرات الأميركية، و«الخصام» مع فرنسا على خلفية الانسحاب من اتِّفاق باريس حول المناخ، وفي ظلّ المفاوضات الجارية بين الاتِّحاد والصين من أجل الوصول إلى «شراكة مثالية» بين الطرفين.

في انتظار اجتماع السنة القادمة

هذه القضايا، إلى جانب أخرى مثل الأوضاع في إفريقيا، التي كانت على مائدة النقاش خلال اجتماعات هذه السنة، أجاب عنها البيان الختامي بالكثير من الأماني، بينما لا يزال أكثر من 700 مليون شخص يعيشون تحت خط الفقر، ويحتاجون إلى كلّ أنواع المساعدات، بما في ذلك وقف الحروب والتوترات في عديد من مناطق العالم؛ وما تزال مجموعة الـ 24 المنبثقة عن مجموعة الـ 77 «تتطلَّع إلى وفاء البلدان المُتقدِّمة بتعهداتها بتوفير موارد مالية إضافية قدرها 100 مليار دولار سنوياً بحلول عام 2020 لدعم العمل المُتعلِّق بالمناخ في اقتصادات الأسواق الصاعدة والاقتصادات النامية»، كما جاء في بيان لها على هامش اجتماعات الربيع؛ وبموازاة ذلك تواصل المُنظَّمات والمؤسَّسات الاقتصاديّة الدولية التعبير عن مخاوفها من عودة الإجراءات الحمائية وتراجع حرِّيّة التجارة الدولية ومن انعكاس كلّ ذلك على دينامية التعافي من آثار أزمة 2008، بحيث ما فتئت تراجع توقُّعاتها للسنتين القادمتين نحو الانخفاض، بما في ذلك صندوق النقد والبنك الدولي.

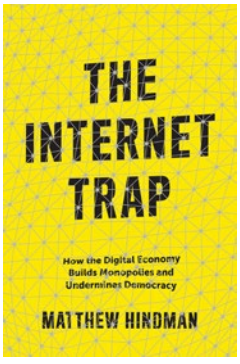
الاقتصاد الرقمي..

يدٌ خفيّة في قفّاز مخْملي

عندما ألَّف آدم سميث كتابه «ثروة الأمم» في عام 1776، تطرَّق لمبدأ «اليد الخفيّة» خلال محاضراته أمام آلاف الطّلاب. أصبحت اليد الخفيّة في عالم اليوم الرَّقميّ حقيقة لا مراء فيها، فهي تمتد من خلال تقنيات البرمجة والذَّكاء الاصطناعي، وتتخلَّل إلى حيّز الواقع عبر بوابة الأجهزة التقنية المهيمنة على حياتنا اليومية. ألسنا في زمنِ الرَّقمنة الذي جعلنا نشغل حيزاً ماديّاً وحيّزاً افتراضيّاً في آنٍ واحد، زمنٌ جَمَّل لنا تجارة «طوب البناء وقذائف هاون الهدم»، وكيَّفها مع مفاهيم الإنترنت. مستهلك اليوم المُجهَّز بشبكة ويب وتقنيات معيَّنة قادرٌ على تقصّي المنتَج وجودته في أيّ وقتٍ ومن أيّ مكان. يُقارن بين الأسعار ويختار الماركة التجاريّة مستعيناً بالآراء المنشورة على النّت. تعاود نظريّة سميث ظهورها اليوم على هيئة صورة ثلاثية الأبعاد حاضرة في كلّ مكان، في وسائل النقل كما في المحلّات التجارية...

آميلي ابادي

ترجمة: حميد عمر



هل بإمكاننا اعتبار الاقتصاد الرَّقميّ تنافسيّاً خالصاً ومثاليّاً؟ قام الباحثان «إريك برينيجولفسون» و«مايكل سميث» (2000) من معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، بفحص الأسعار في القنوات الافتراضية، وكانت إجابتهما بالإثبات. وأشارا إلى أنّ تكاليف وضع الملصقات وكلفة تغيير الأسعار في الفضاء الإلكتروني تكاد تقترب من الصفر.

اتّخذ التّفاعل مع المنافسين والعملاء طابعاً فورياً، وبعد أن كان مبدأ وولراس يتلمَّس طريقه، ها هو ينطلق بسرعة جنونية وأصبحت السيولة السّوقية روبوتية. تظهر الدراسة الشاملة بأنّ الأسعار تكون أكثر اتّساقاً على النّت، نظراً لأنّ تكاليف البحث عن المنتجات في الأسواق رُفعت عن كاهل متسوِّقي النّت، ناهيك عن تحفيز التنافس في السّعر في حالة الاقتصاد الإلكتروني. ومع ذلك، تكون الفوارق في التسعيرة متدنّية جدّاً مقارنةً بها في حالة الأسواق الطبيعية، وفي هذا تأكيد على أنّ التّبادل التجاري الافتراضي أقرب إلى الإنصاف والعقلانية.

ومع هذا، لاحظ «برينيجولفسون» و«سميث» بعض الاستثناءات في استنتاجاتهما، فكلما زاد رواج المُنتَج، زادت الفوارق بين أسعاره حسب المواقع. وبالمثل تؤدِّي شهرة المُنتَج إلى الزيادة في هامش المبيعات والربح، كما يحدث في مواقع مثل «برايس مينيستر - Price Minister». يبدو أنّ الظروف التكنولوجية الحاضرة في كلّ تفاصيل حياتنا اليومية هيَّأت لقوةٍ شرائية لا مثيل لها عادلة وشفّافَة. ومع ذلك، هناك قوى متربِّصة كامنة وغير مرئية تتمثَّل بالعوامل الخارجية للشبكة وظهور قطاع جديد يتمثَّل باقتصاد جذب الانتباه.

اقتصاد جذب الانتباه

يتحدَّث «دانييل خانيمان» و«عاموس تفرسكي» (2000) عن اهتمام محدود يقصر خيارات الفاعل الاقتصادي على ما هو موجود. حيث لا يمكن للمشتري من منظور العقلانية المحدودة لـ«هربرت سيمون»، وذلك على عكس النظريّات الكلاسيكية الجديدة، أن يستعرض جميع الخيارات الممكنة. فهل هو مَنْ يقوم بالاختيار؟ خياره يتوجَّه نحو الشيء الأكثر رواجاً وبتحريض من خوارزمية البحث. من الناحية الإحصائية، يكون الخيار المُكرَّر أكثر من قِبَل المُستهلكين هو الخيار الأفضل، والذي ينبغي على محرِّكات البحث إبرازه، وهنا يأتي إسهامنا في منح المنتج الأكثر مبيعاً مزيداً من المصداقية. وبالتّالي، تقوم الشبكة ومؤثِّراتها الخارجية بتشويه هذه المنافسة الخالصة لصالح كبار اللاعبين في

السوق. وما يلبث أن ينبثق عن ذلك آلية احتكار لتوجيه الانتباه والرغبة لدى المُستهدفين. يبدو أن اقتصادنا ما زال محتكراً من قِبَل القِلّة (الذّيل الطويل)، حيث تسيطر حفنة من الفاعلين على جوهر الاقتصاد عبر كَمٍّ هائل من اللاعبين بمقاييس دخلٍ ضئيلة جداً.

يظهر أنّ الكُلفة المرتبطة بعدم التناظر في المعلومات وبفرص البحث عن الربح اختفت شيئاً فشيئاً في التجارة الرَّقميّة. ومع ذلك فإننا جميعاً نُسهم في تضخيم المحتكرين، والذين يُعرَفون اختصاراً بـ«جافام» (جوجل، آمازون، فيسبوك، آبل، ميكروسوفت) ونظيره الآسيوي «باتكس» (بايدو، علي بابا، تينسنت، كسياومي)، اللّذَيْن يُمسكان بزمام الاقتصاد الرَّقميّ. وتعتمد أعمالهما على البيانات والبحث والخوارزميات، ونهجهما يقوم على التحكُّم باليد الخفيّة لـ«سميث» التي لا نشعر بها أثناء مبادلاتنا التجارية، كما في حالة الاقتصاد الموازي للهندسة التقنية، ولا تبتعد كثيراً عن احتكار القِلّة.

وفي واقع الأمر، فإن هذا العدد المحدود من الفاعلين الدوليين هم مَنْ يحدِّدون بعناية ظروف السوق، ويشكِّلون السوق بطريقة تتناسب مع رضا المُستهلك ونهج الاحتكار.

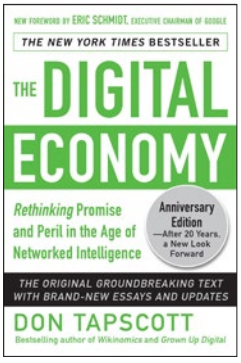
الميزة النسبيّة للبيانات الضخمة

اعتبر ديفيد ريكاردو في مقالته حول تأثير انخفاض أسعار القمح على أرباح رأس المال (1815)، أنّ قيمة السلعة في التبادل التجاري تختلف عن أهمّيتها من حيث الفائدة. وكذا سميث، الذي يؤمن بأن التقارب بين السعر الطبيعي والتبادل التجاري فيه رضا لجميع الأطراف، لكن ريكاردو لم يستبعد الربح. يمكن للمُصنِّع تحقيق ربح أكثر من خلال إنتاجية أكثر من منافسيه. ولتحقيق الربح ينبغي تحديد المجال الذي يكون فيه المُصنِّع أكثر تقانةً، وتوظيف الفرصة لتقديم أفضل ممّا يقدِّمه الآخرون للسوق.

ووفقاً للنظريّة الكلاسيكية للميزة النسبية، يمكن لكلّ دولة استغلال قوتها خارج الحدود لإثراء اقتصادها، وتكون السلعة التي تتميَّز بإنتاجها بشكلٍ أفضل، والمُتوفِّرة داخل حدودها، محلَّ تبادلٍ تجاري، ومروِّجاً دعائياً لمنتجاتها ممّا يُحسِّن من وضع مواطنيها. بالنسبة لأسواقنا الحالية، فإن المُنتِج هو بلدٌ في عالم التجارة، تحتويه منصّة إلكترونية، والتي بمقدورها معرفة واستغلال الميزة النسبية. وفي واقع الأمر، تبرز البيانات الضخمة و«التنميط» للمستخدمين من المزايا النسبية لجميع الفاعلين. بحيث يقدِّم المُنتِجُ، الذي يتم تحديد سماته بدقة متناهية، إلى عالم النّت منتجات أكثر اختصاصاً، ولكن يظلّ تحديد هويّة المُنْتِج رهن مجموعة «جافام»، فهي وحدها مَنْ يسيطر على البيانات الفرديّة، وهي وحدها مَنْ يمكنها استغلال ذلك. وفي ظِلّ كثرة العروض الرَّقميّة، يمكن للمرء أن يتخيَّل الصعوبة التي يواجهها المُنتِجُ المعزول لمعرفة ما إذا كانت منتجاته تلائم المعايير، أم ما زال أمامه هامش لذلك. وبفضل الخوارزميات تمكَّنت «آمازون»، و«علي بابا»، من وضع المُنتِج في سياق افتراضي يضفي عليه سمة الأكثر إنتاجية.

في وقتنا الراهن يستقطع العمالقة الرَّقميّون الذين يستحوذون على المعلومة، ريع الإنتاجية، التي كان يتحدَّث عنها رجل الاقتصاد فيما مضى، من المُنتجين. الاحتكار الحالي الذي تمارسه القِلّة على الإنترنت يستغل المزايا النسبية التي توفِّرها المعلومة، سواء من جانب المُنتجين أو المُستهلكين. فمن خلال التعبير عن الأذواق والتعليق على المُنتجات والمشاركة في وسائل التواصل الاجتماعي، يلعب المستهلك دور المُخبر. تُسخِّر مجموعة «جافام» المُستهلك للعمل، ويصبح مصدراً دقيق التخصُّص للمعلومات، في إطار هويّة افتراضية مُوحَّدة. ومن ثَمَّ، يمكن «لرأسمالي البيانات» تقديم العملاء المُهمّين للمُنْتِج على منصّة افتراضية مقابل مردودٍ مالي، وتعمل مجموعة «جافام» على تهيئة المُستهلكين، على نهج تايلور، لتشكيل تجمُّع من المشترين المثاليين حول البائع.

إذا كانت منهجية تايلور تتعلَّق بالإنتاج، فإن الوسطاء الافتراضيين طبَّقوها على المُستهلكين الذين تمّ تسخيرهم للعمل بفضل المؤثِّرات الإيجابية للشبكة. روَّج تايلور وفورد لمزايا التخصُّص داخل الشركة، عبر تجزئة الفائدة في أدق تفاصيلها، بحيث يصبح كلُّ عاملٍ متخصِّصاً في عملٍ ما. عامِلُ فورد لا يُشِّتت جهوده، فهو يركِّز على ميزة نسبية وحيدة في مصنعه. في اقتصاد 4.0، يتم تصنيف كلّ مستهلك ويضع ضمن سلسلة تايلور القيمية، ويصبح عاملاً متخصِّصاً جدّاً على نهج فورد، خاضعاً للمُحفِّزات التي تنقلها شاشة هاتفه الذّكي أو جهاز كمبيوتره (إعلانات هادفة، توصيات خوارزمية، اشتراكات واقتراح صداقات، وما إلى ذلك). مصنع تايلور ليس مَشاعاً بين المُستهلكين، بل أصبح خاصّاً. تحدَّث تايلور عن «الطريقة المُثلى» التي تتمثَّل بالإدارة العلمية. هذه «الطريقة المُثلى» تضاعفت بعدد الأشخاص من خلال اقتصاد المعلومات. فشاشة هاتف كلّ شخص لا تنطوي على وصفة شائعة، بل على «طريقته المُثلى». ومع ذلك، فإن



من خلال التعبير عن الأذواق والتعليق على المُنتجات والمشاركة في وسائل التواصل الاجتماعي، يلعب المستهلك دور المُخبر. تُسخِّر مجموعة «جافام» المُستهلك للعمل، ويصبح مصدراً دقيق التخصُّص للمعلومات، في إطار هويّة افتراضية مُوحَّدة



مجموع هؤلاء الأشخاص ليسوا بفاعلين مستقلين، لأنّ مجموعة «جافام» هي التي تقوم بتنظيم المنتجات المعروضة للبيع، وهي المستفيد الرئيسي من مزايا النهج التايلوري.

يمكن للمُنتجين عرض ابتكاراتهم على منصَّة «الذّيل الطويل»، كما أن للمستهلكين حرِّيّة التعبير عن خصوصياتهم. أصبح متصفِّح النّت والمُنتِج تحت المجهر الوصفي أكثر من أي وقتٍ مضى، وذلك بقوة تراكم البيانات التي جعلت من كلٍّ منهما متفرِّداً ليس له نظير، ويشكِّل بمفرده نظاماً بيئياً يكون هو مركزه. ومع ذلك، تظلّ أُسس هذه البنية الأفقية الظاهرة قائمة على نماذج تقنية رأسيّة. ومن خلال التحكُّم بوسائل التعبير التي يستخدمها المُتصفِّحون، والبيانات التي يكشفون عنها، وعمليّات البحث المُتوقَّعة، يتم رسم إعداد التصنيفات الافتراضية من قِبَل حفنة من الفاعلين. البيروقراطية ليست دفينة الأرض، بل مخزَّنة في الخوادم وخوارزميات الكمبيوتر، عصيَّة على المُشاهدة من أمام الشاشات. هذه القيود البيروقراطية حاضرة في كلّ مكان، وقسرية، وتنفَّذ دون سابق إنذار، حيث يتم حذف العديد من الحسابات، لأن مضمون المُتصفِّح لا يرضي رغبات الشبكة. ومن هذا المنظور، يبدو ظاهرياً أنّ سائق «الأوبر» متحرِّرٌ من القيود في عمله اليومي، إلّا أنّه وعند حَدٍّ مُعيَّن من الأداء، يتم تعليق التطبيق تلقائياً، ويصبح عاطلاً تقنيّاً. وهكذا يبدو لنا الاقتصاد على غِرار «أوبر» أفقيّاً للغاية، إلّا أن الأدوات البيروقراطية هي في الحقيقة محوسبة وغير مرئية، وتكون في بعض الأحيان أكثر جموداً من مثيلاتها في النظام التقليدي، حيث تأخذ القواعد في البيروقراطية الرَّقميّة شكل الثنائية الإلكترونية المُحدَّدة بحتمية «كلّ شيء أو لا شيء». وعند الجمع بين القطبين المتقابلين للأفقية والتراتبية الرأسية، يظهر الاقتصاد الرَّقمي 4.0 كتفريخ أفقي للبيروقراطية الرأسية والمركزية.

المصدر:

مجلة «الاقتصاد السياسي» الفرنسية في عددها رقم (81) للأشهر (يناير- فبراير - مارس 2019)

المعرفة الاجتماعيّة بين الشمال والجنوب

الهوة تتسع

بصمت العلوم الاجتماعيّة على حضورٍ وازن بالمنطقة العربيّة مع فجر القرن الحادي والعشرين ونُظِر إليها كركيزةٍ أساس لقيادة مسلسل التنمية الشاملة ومواجهة تحدّيات الألفية وتعزيز الشروط الموضوعية لبناء مشروع مجتمعي منفتح على المستقبل. والواقع أن هذا الوضعية المتقدِّمة للعلوم الاجتماعيّة بالوطن العربيّ قد اقترنت بتنامي الأصوات العلميّة الرامية إلى المصالحة بين الثقافات الثلاث («الطبيعيات»، و«الإنسانيات» و«الاجتماعيات») في السياق الغربيّ. لكن، ومع تطوُّر الثورة التقنيّة والصناعيّة الجديدة، أضحت الهوة في مجال إنتاج المعرفة الاجتماعيّة بين دول الشمال ودول الجنوب تتَّسع في اتِّجاه مزيد من اللامساواة واللاتكافؤ في مخرجات البحث العلمي، وتوطين الممارسات العلميّة الوطنيّة وتحقيق الأثر الاجتماعي. فما هي مظاهر اللامساواة واللاتكافؤ في الممارسة العلميّة وإنتاج المعرفة الاجتماعيّة بين دول الشمال ودول الجنوب؟ وكيف تتعزَّز في ضوء العصر الرَّقميّ؟ وما هي الشروط الكفيلة بالخروج من هذه الأزمة؟

محمد الادريسي



فبعد تطوُّر الاقتصاد النيوليبرالي، حظيت الطبيعيات باهتمام، دعم وتمويلات كبيرة من قبل رجال الاقتصاد وزادت الأصوات الداعية إلى تبسيط العلوم وربطها بنسق التربية والتعليم العالمي، باعتبارها صوت المستقبل وأساس اشتغال المجتمع الصناعي. في حين تمّ تهميش الإنسانيّات والاجتماعيّات

خلال مطلع هذه السنة، أصدر الأنثروبولوجي المغربي عبد الله حمودي تقريراً علمياً لصالح «المجلس العربيّ للعلوم الاجتماعيّة» حول «العلوم الاجتماعيّة في العالم العربيّ: مقاربة الإنتاجات الصادرة باللُّغة العربيّة (2000 - 2016)»[1] يسلِّط فيه الضوء على وضع «الأزمة» المُتعدِّدة الأبعاد الذي تعيشه العلوم الاجتماعيّة في العالم العربيّ خلال العقدين الماضيين، والتي تنعكس سلباً على توطين هذه العلوم بالمنطقة، ربطها بانشغالات صنَّاع القرار، المواطنين وإسهامهم في مسلسل التنمية الشاملة. يسجِّل حمودي صنفين من العراقيل التي تعيق تأسيس مجتمع معرفة حقيقي بالوطن العربيّ: أوّلاً، عراقيل مرتبطة بضعف الممارسة العلميّة وسيطرة البعد الموسوعي على الأبحاث بالشكل الذي لا يفيد تطوُّر هذه العلوم من جهةٍ، ولا يشرعن فائدتها العمليّة بالنسبة لصُنَّاع القرار من جهةٍ أخرى. ثانياً، عراقيل مرتبطة بمشاكل إنتاج المعرفة العلميّة، بحيث يضعف دعم الأبحاث الاجتماعيّة والطلب الاجتماعي والسياسي على مخرجاتها وتزداد حِدّة القطيعة بين الجامعة ومحيطها ما يزيد من هامشية الاجتماعيات مقارنةً بالطبيعيات والعلوم التقنيّة في العصر الرَّقميّ.

في الواقع، يتكامل تقرير حمودي مع التقرير العالمي الأخير للعلوم الاجتماعيّة[2] (World Social Science Report) في التأكيد على تراجع الدعم والمكانة الرمزية للعلوم الاجتماعيّة خلال السنوات الخمس الأخيرة. يتَّخذ هذا التراجع ثلاثة مستويات رئيسة: أوّلاً، تراجع دولي مقترن بمكانة العلوم الاجتماعيّة في التمثُّل الاقتصادي والاجتماعي مقارنةً بالعلوم الطبيعية. ثانياً، تراجع محلّي مقترن بسيادة فوارق كبيرة في الدعم، البحث والنشر وربط مخرجات الدراسات بمخطَّطات التنمية الوطنيّة. ثالثاً، تراجع علمي مقترن بالأزمات المعرفية والمنهجية التي تتخبَّط فيها العلوم الاجتماعيّة ومعاداتها لنهج بيروقراطية العالم في العصر النيوليبرالي، والذي يزيد من حِدّة تشكيك النسق الاقتصادي النيوليبرالي في جدوى هذه التخصُّصات التي تغيب عنها الفعّاليات العمليّة في سياق سوق رساميل معرفية منفتحة على ربط الإنتاج العلميّ بتحوُّلات الثورة الصناعيّة الرابعة.

طوال القرن الماضي، طُرِحَ سؤال العلاقة بين «الثقافتين» (العلمية والأدبيّة) على نطاق



بالنسبة للعديد من الدول العربيّة، شكل العداء التاريخي بين العلوم الاجتماعيّة والجهات الرسميّة حجر عثرة أمام تقبُّلها الاجتماعي قبل توطينها المُؤسَّساتي. لذلك، نجد تراجعاً مستمراً في ثقة المجتمع وصنّاع القرار في العلوم الاجتماعيّة من منطلق أنها «دراسات» محدودة أكثر منها «علوم» حاملة لنتائج دقيقة وعمليّة

واسع داخل الجماعات العلميّة وفي صفوف صنّاع القرار الغربيّ. فبعد تطوُّر الاقتصاد النيوليبرالي، حظيت الطبيعيات باهتمام، دعم وتمويلات كبيرة من قبل رجال الاقتصاد وزادت الأصوات الداعية إلى تبسيط العلوم وربطها بنسق التربية والتعليم العالمي، باعتبارها صوت المستقبل وأساس اشتغال المجتمع الصناعي. في حين تمّ تهميش الإنسانيّات والاجتماعيّات تحت ذريعة ضعف مساهمتها العمليّة في قيادة المرحلة الاقتصاديّة والتقنيّة الجديدة وتركيزها على الجانب النظريّ والنقدي المُنظّم للممارسة العلميّة في هذه الحقول المعرفية. والواقع أن المنظومات الاقتصاديّة والسياسيّة الجديدة حاولت ما أمكن إنتاج اجتماعيّات تقنويّة (أكثر ليبرالية) قابلة للتوظيف في إيجاد حلول عمليّة للتحوُّلات الاجتماعيّة التي يعيشها العالم اليوم، والمساعدة في تطوير سلسلة الإنتاج واستقبال الثورة الصناعيّة الجديدة بالتركيز على تكوينات وأبحاث ودراسات أكثر اقتراناً بمتطلبات سوق الشغل والمحيط المهني والاقتصادي دون أن تنجح في ذلك بشكلٍ كلّي. نتيجة لذلك، تمّ توارث هذه المعادلة بعد المرحلة الاستعمارية بدول العالم الثالث التي ركّزت في مشاريعها المجتمعيّة والاقتصاديّة على توطين حقل العلوم والتقنيات على حساب الاجتماعيّات التي نظر إليها كتخصُّصات «مزعجة» ومفتقرة إلى الفعّالية والنجاعة العمليّة الكفيلة باستشراف المستقبل التنموي المُستدام. يُفسِّر هذا الوضع بحث المشتغلين بالاجتماعيّات اليوم عن مختلف الشروط الكفيلة بالتملُّص من ثقل إرث الأسئلة النظريّة والمنهجيّة وتعويضه بمراكمة الأبحاث التطبيقية والانخراط في مسلسل الطلب الاجتماعي والاقتصادي على العلوم الاجتماعيّة وربط الجامعات والمراكز البحثية بهم «التقنويّة» والانفتاح على المحيط ولو على حساب فقدان هذه التخصُّصات لجاذبتها التاريخية والنظريّة وضعف أعداد المُلتحقين بها وضبابية مستقبلها خارج دائرة المنافسة حول المواقع والحظوظ المرتبطة بقوانين سوق إنتاج المعرفة العالمية.

إذا كانت هذه التخصُّصات تقاوم هذا التهميش بالدول الغربيّة، فإن الوضعية تختلف بالنسبة لدول العالم الثالث. تعاني العلوم الاجتماعيّة من ضعف البنيات التحتية المُؤطّرة لتوطين الممارسة العلميّة وغياب التقبُّل والشرعية الاجتماعيّة والاقتصاديّة الكفيلة بتطوير إنتاج المعرفة في مستوياتها الدنيا، إضافة إلى سيطرة ثنائية المركز والهامش على جُلّ النقاشات المرتبطة بتأسيس علوم اجتماعيّة وطنيّة -خاصّة بالمنطقة العربيّة- وانعدام أفق المنافسة وتجويد المنتوج العلميّ وتعزيز اللامساواة واللاتكافؤ في إنتاج المعرفة قبل التفاوتات الاجتماعيّة والاقتصاديّة.

لا تتعدَّى نسب الناتج الوطنيّ الخام المُخصَّصة للبحث العلميّ (وضمنه العلوم الاجتماعيّة) «0.02 بالمئة في تونس»، ثمّ «0.64 بالمئة في المغرب»، و«0.50 بالمئة في الأردن»، وفي نهاية اللائحة «الكويت مع 0.02 بالمئة»، و«المملكة العربيّة السعودية مع 0.03 بالمئة»، و«البحرين مع 0.04 بالمئة»[3]، مقارنةً بالدول الغربيّة التي تتكامل الجهات الرسميّة، والشركات الكبرى، ومؤسَّسات المجتمع المدني في دعم البحث العلمي بملايير الدولارات سنوياً بما يتماشى وتأسيس مجتمع المعرفة التنمويّ. وبالنسبة للنشر العلميّ في حقل العلوم الاجتماعيّة العربيّة، نجد غياباً كلّياً لمجلّات عربيّة مُصنَّفة ضمن الفهارس العالميّة مثل «Scopus وWeb of Science»، بل إن الكثير من الدوريات العربيّة لا يرقى إلى مستوى التصنيف

الممتاز[4] A أو A+، إضافة إلى أن الإنتاج العلمي لا يزال ضعيفاً للغاية، حيث لا يتجاوز مئات المقالات والأبحاث المنشورة (بمجلّات معترف بها من قِبَل الجماعات العلميّة المُتخصِّصة) سنوياً (بالعربيّة واللّغات الأجنبية) بالنسبة للدول العربيّة مجتمعة مقارنةً بالدول الغربيّة: في سنة 2001 نشر العلماء والباحثون في العلوم الاجتماعيّة بأميركا 200870 ورقة في «الدوريّات الكبرى»، في اليابان 57420 ورقة، بالمملكة المتَّحدة 47660، ألمانيا 43623، فرنسا 31317، والصين 20978. وعندما يتعلَّق الأمر بكبار الباحثين نجد الولايات المتَّحدة تملك 3835 باحثاً متفوِّقة بثمانية أضعاف على المملكة المتَّحدة التي تحتلّ المرتبة الثانية. أنتجت الولايات المتَّحدة حوالي ثلث المواد العلميّة العالميّة خلال سنة 2001 بنسبة 44% من الاستشهادات[5]، وتكاد تتجاوز النسبة الثلثين خلال السنوات الخمس الماضية.

تبيِّن هذه الأرقام أننا أمام غياب شبه كلي لمجتمع معرفة حقيقي بالسياق العربيّ وضعف استثمار الفاعل الاقتصاديّ نفسه في دينامية البحث الاجتماعيّة وعدم اشتراك الجهات الوصية للاجتماعيّات في قيادة المُخطَّطات التنمويّة الوطنيّة بالشكل المطلوب. ويمكن أن نسجل نقطة ضوء أساس في مسار تطوُّر البحث الاجتماعيّ بالمنطقة العربيّة خلال السنوات الأخيرة مرتبطة بتجديد الحوار والتكامل بين المجتمع المدني والجامعة العربيّة. تدعم العديد من المراكز البحثية المستقلة، الجمعيات والمنظَّمات غير الحكومية (الوطنيّة والدوليّة) إنجاز بحوث علمية لقياس ظواهر اجتماعيّة مختلفة (العنف، التطرُّف، الإرهاب، النوع الاجتماعي، التربيّة...) وربط المعرفة الاجتماعيّة بتحوُّلات المجتمعات المُعاصِرة. مع ذلك، تظلّ هذه الجهود غير قادرة لوحدها على تحقيق الأثر المنشود.

بطبيعة الحال، يجب ألّا ننسى أن سيرورة اللامساواة واللاتكافؤ في إنتاج المعرفة الاجتماعيّة بين دول الشمال ودول الجنوب مرتبطة كذلك بطبيعة وخصوصيّات الممارسة العلمية في هذه الحقول المعرفية نفسها. بعد أزيد من قرنين على ظهورها، لازالت العلوم الإنسانية والاجتماعيّة لم تقدِّم إلى اليوم نظريّات، ضمانات منهجية ونتائج تطبيقية تحفِّز مختلف الفاعلين على الاستثمار في تطويرها والاستفادة من مخرجاتها. بالنسبة للعديد من الدول العربيّة، شكل العداء التاريخي بين العلوم الاجتماعيّة والجهات الرسميّة حجر عثرة أمام تقبُّلها الاجتماعي قبل توطينها المُؤسَّساتي. لذلك، نجد تراجعاً مستمراً في ثقة المجتمع وصنَّاع القرار في العلوم الاجتماعيّة من منطلق أنها «دراسات» محدودة أكثر منها «علوم» حاملة لنتائج دقيقة وعمليّة.

عكس النظرة السائدة، لم يكنْ الفاعل السياسي المسؤول المباشر عن التهميش الذي عانت منه العلوم الاجتماعيّة طوال القرن الفارط. والواقع أنه قد تمّ تشجيع تطوير الأبحاث الاجتماعيّة لقيادة المجتمع الحديث (السوسيولوجيا) وإيجاد حلول للظواهر المرتبطة بتطوُّر وتيرة التحضُّر والتصنيع (مدرسة شيكاغو)، والتمهيد للحركة الاستعماريّة (الأنثروبولوجيا). لكن، وبعد الحرب العالميّة الثانية -ومنذ ثمانينيات القرن الماضي تحديداً- انتقل مركز ثقل التأثير في الفعاليات العلميّة من يد الفاعل السياسي نحو الفاعل الاقتصادي، وتمّ توريث المعادلة التالية ضمن محاولات توطين العلوم الاجتماعيّة بدول العالم الثالث: الأبحاث الاجتماعيّة التطبيقية والمفيدة مقبولة ومموَّلة، والأبحاث النظريّة والنقديّة مرفوضة وعائق أمام تطوُّر السوق المفتوح.

على سبيل المثال، يمكن القول بأن التشكيك في علميّة ونتائج الأبحاث النفسيّة منذ النصف الثاني من القرن الفارط هو بالضرورة محاولة لتوجيه الاختبارات والدراسات حول الأمراض النفسيّة نحو المُعطى العضويّ (الدماغ أساساً) من أجل ربط مسألة العلاج بالأدوية والعقاقير. للوهلة الأولى، يبدو الأمر حالماً ويعد بالقضاء على شبح أمراض العصر (الفصام، الاكتئاب...)، إلّا أنه يعني بالضرورة استثمار شركات الأدوية في الذَّكاء الاصطناعي والثورة التقنية لتحقيق أرباح طائلة من وراء ارتهان حياة الإنسان بالعقاقير والأدوية. يزداد الأمر خطورة حينما نعلم أن معدَّل الانتشار المستقبلي للأمراض النفسيّة في سياق المجتمعات الجديدة قد يتجاوز نظيرتها العضويّة ويوفِّر بذلك مزيداً من الأرباح واحتكار السوق الخصبة للأدوية النفسيّة من قبل الشركات الكبرى انطلاقاً من الصيغة الجديدة والمُشرعَنة اجتماعيّاً واقتصاديّاً لعلم النفس تحت قيادة ثورة العلوم العصبيّة.

تنطبق هذه الوضعية على علم الاجتماع، الاقتصاد والقانون كذلك. خلال سنة 2015، وجَّه وزير التعليم الياباني رسالة إلى رؤساء جامعات بلاده الستة والثمانين يدعوهم فيها إلى توقيف تدريس هذه التخصُّصات، بدعوى أنها لا تنعش الاقتصاد الوطنيّ ولا تخدم حاجات المجتمع بشكلٍ أفضل[6]. الشيء نفسه بالنسبة لسويسرا التي طالب العديد من الفاعلين السياسيين بها بتقليص أعداد طلبة العلوم الاجتماعيّة[7]، ومنه الدعم المُخصَّص لها. يتعلَّق الأمر إذن بالانتقال من التشكيك في فعالية العلوم الاجتماعيّة إلى فقدان الثقة في نتائجها وممارستها اليوم. يؤثِّر هذا التشكيك المجتمعي في إضعاف نسب الطلبة والباحثين والمانحين، وتفاقم أزمات المعنى النظريّ والمنهجيّ بالعلوم الاجتماعيّة، مثلما هو الحال بفرنسا خلال السنوات الثلاث الأخيرة.

لقد أصبحنا أمام لامساواة ولاتكافؤ كونياً في إنتاج المعرفة الاجتماعيّة مرتبط أساساً بمحاولات تحويل العلوم الاجتماعيّة إلى «سلع زائفة» في ثوب ثنائية المركز والهامش. وأضحى لزاماً على الباحثين الراغبين في إضفاء الشرعية على منتوجاتهم العلميّة ومراكزهم الأكاديمية التماهي مع قوانين سوق العلوم الطبيعيّة والتقنيّة وسيرورة الطلب الاجتماعيّ والسياسيّ والتشديد على أن العلوم الاجتماعيّة مفيدة لطبيعة المجتمع الجديد والمنافسة حول المواقع والحظوظ الاقتصاديّة من خلال الربط



بين البحث الاجتماعيّ والعلوم العصبيّة والتجريبية. وبالنسبة لآخرين، يظلّ تشبثهم بالأصول العلميّة للتخصُّص ومحاولة الكشف عن شروط إنتاج الهيمنة ونقد التوجُّهات الاقتصاديّة والاستراتيجيّة الجديدة عائقاً أمام اندماجهم في النسق الاقتصاديّ الحالي، بل إن مقولات الحتميّة الاجتماعيّة التي يتبنونها تُستعمَل أحياناً للتشكيك في نواياهم وجدوى أبحاثهم المُتناقضة مع توجُّهات مهننة البحث العلمي وربطه بالمجتمع. والحال أن كلا التصورين يحيدان عن الغاية الأولى والأخيرة للاجتماعيّات والمرتبطة بضرورة أن تتطوَّر من المجتمع ونحوه وترهن مستقبلاتها بمستقبلات المجتمعات الإنسانيّة.

الهوامش:

1 - عبد الله حمودي، العلوم الاجتماعيّة في العالم العربيّ: مقاربة الإنتاجات الصادرة باللّغة العربيّة (2000 - 2016) (التقرير الثاني)، المجلس العربيّ للعلوم الاجتماعيّة، بيروت-لبنان، 2018.

2 - ISSC, IDS and UNESCO, World Social Science Report 2016, Challenging Inequalities: Pathways to a Just World, UNESCO Publishing, Paris, 2016. http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002458/245825e.pdf.

3 - وائل بن جلون، «البحث العلمي والجامعات العربيّة». ورقة قُدِّمت ضمن أشغال المؤتمر السنوي الرابع للعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، المركز العربيّ للأبحاث ودراسة السياسات، مراكش، 19 - 21 مارس/ آذار 2015، ص: 04.

4 - محمد الإدريسي، تدريس السوسيولوجيا في المغرب: المُؤسَّسات البحثيّة ورهان المأسسة الإبستيمولوجية للممارسة العلميّة، سلسلة أوراق العمل رقم 01، نشرت بتاريخ 2017/12/21، المجلس العربيّ للعلوم الاجتماعيّة (بيروت-لبنان)، http://www.theacss.org/pages/working-papers/665/

5 - Simon Marginson, Imanol Ordorika Sacristán, 'El central volume de la Fuerza': Global hegemony in higher education and research. In: Rhoten D and Calhoun C (eds) Knowledge Matters: The Public Mission of the Research University. New York: Columbia University Press, 2011, pp. 67-129. Paul Mason, Why It's Still Kicking Off Everywhere. London: Verso, 2013.

6 - جيرالد برونير وإتيان جيان، الخطر السوسيولوجي، في نقد خطاب الحتميّة الاجتماعيّة، ترجمة وتقديم حسن أحجيج، سلسلة ترجمات، مؤسَّسة الملك عبد العزيز آل سعود الدار البيضاء، المغرب، 2019، ص: 17 - 18.

7 - المرجع نفسه، ص: 18.



مكتبة مدبولي..

حكاية من تحت الأرض!

المكان هنا يحمل رائحة الحاج مدبولي، صاحب المكتبة الأشهر بالقاهرة. المكان هنا يحمل ذكريات ذلك الصبي الذي اختار الرصيف المقابل لكافتيريا «جروبي» الشهيرة بميدان «طلعت حرب»- سليمان باشا سابقاً- لأن تكون عنواناً لـ«فرشته» التي يبيع عليها الكتب. مع ثورة الضباط الأحرار في يوليو/تموز، العام 1952، بدأ الصبي الذي لم يكن قد بلغ الـ20 من عمره يصنع مكاناً من الخشب، يُسمّى في الأدبيات الشعبية بـ«الكُشك»، للغرض نفسه، وهو بيع الكتب. في هذا التقرير تفاصيل حكاية مكتبة:

القاهرة: محمد الشماع

«الكُشك» صار مكتبةً كبرى، والمكتبة صارت داراً للنشر تطبع المئات من العناوين سنوياً، لكن دوام الحال عادة من المحال. مات الحاج مدبولي في 2008، وقامت ثورة أخرى في يناير/كانون الثاني 2011، فضُرب سوق النشر في مقتل، وتحوَّلت دفة القراءة، وصار مزاج المعرفة المصري مضطرباً لا يرسو على مرفأ بعينه.

في داخل فرع مكتبة مدبولي الشهير بوسط القاهرة آلاف العناوين. يقولون إن عدد الكتب المعروضة الآن يتجاوز الـ30 ألفاً، أمّا المخزن الواقع في أسفل المكتبة، فعلى عهدة رؤوف عشم مدير مكتبات مدبولي يضم نحو 100 ألف عنوان. لازالت طريقة عرض الكتب في المكتبة كما هي منذ سنوات طويلة، ربَّما منذ وجود الحاج مدبولي نفسه وإشرافه على طريقة تصنيفها، لا سيما أنه كان البائع المتمرّس والعارف بذوق الزبون مع اختلاف السنوات وتغيّر الأحوال الاجتماعية والاقتصادية.

التصنيف في منطقة العرض جيّد ومحكم يسهِّل على الباحث بحثه، أمّا المخزن فهو على عكس المعروض تماماً. النسخ بالعشرات، لا تصنيف دقيقاً ينظّمها، فالموسوعات إلى جوار الكتب العلمية خلف المعاجم أمام كتب التراث والتاريخ. حال المخزن هو حال القاهرة المتداخلة، تلك المدينة التي امتزجت فيها أنواع وأصناف البشر والبيوت. حال المخزن هو أيضاً حال الباحث في خطواته الأولى من مشوار الإدراك والوعي، حيث عادة

ما يسأل نفسه والمحيطين ممن يملكون خبرة ثقافية أو هكذا يدعون، «من أين أبدأ المعرفة؟».

«من أين أبدأ بالفعل؟». مخزن المكتبة الأشهر في القاهرة كبير ومتداخل. الإضاءة خافتة نسبياً، بحيث تجتهد لقراءة عناوين الكتب، لكن العاملين في المكتبة وأصحابها ومدراءها يعرفون أماكن الكتب كما يعرفون أسماءهم. يقول عشم «أعرف أماكن كلّ الكتب الموجودة بالمخزن، على الرغم من تداخلها، ووجودها بلا تصنيف. أعرفها كما أعرف الكتب المعروضة بالضبط». معظم كتب المخزن هي الكتب التي تولّت مكتبة مدبولي نشرها لا توزيعها، يقول عشم «سوق النشر الآن غير مستقرّ بسبب ارتفاع تكاليف الطباعة وغلاء سعر الورق، ونحن نعتمد في المكتبة هنا على توزيع كتب الغير، أي كتب دور النشر الأخرى والتي نتولّى بيعها. من واقع الأرقام فإن 90 % من مبيعات المكتبة هي لكتب الغير، مقابل 10 % فقط لمطبوعاتنا».

ما قاله عشم ربَّما يكون تفسيراً لحال المخزن المليء بنسخ متعدِّدة من كتب تحمل اسم الناشر مدبولي. اللجوء إلى المخزن أسبوعياً يكاد يكون شحيحاً في ظلّ اختلاف ذوق القارئ. يشكو عشم حال القرّاء المصريين، ويوضِّح «الشباب همّ الفئة الأكثر تردداً على المكتبة الآن، لكنهم يسألون دائماً على الروايات لا الكتب العلمية والسياسية والاقتصادية والتاريخية التي كنّا نطبعها، حتى الأعمال القصصية أو الروائية التي طبعناها من قبل وحازت على الإعجاب والرواج وخصوصاً روايات نوال السعداوي ونعيم صبري، صار الإقبال عليها قليلاً».

مخزن المكتبة.. قلب مدبولي

الرحلة داخل مخزن مكتبة مدبولي أو «قلب مدبولي» كما يود المثقَّفون المصريون تسميته، استغرقت وقتاً طويلاً لكثرة العناوين، إلّا أن أوَّل عنوان تقابله العين هو موسوعة «عناصر العمارة الإسلامية» إعداد المهندس الاستشاري يحيى وزيري، والتي تولَّت مكتبة مدبولي نشرها بنفسها. المؤلَّفات التاريخية هنا لا تخطئها العين، ولكن أبرزها دراسة عن «تطور الملابس في المجتمع المصري من الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي» للدكتور محمد أحمد إبرهيم، وهو من منشورات مدبولي أيضاً، وكذلك موسوعة «الآثار التاريخية» الصادر عن دار أسامة.

في المخزن ثلاثة أصناف تستحوذ على أكثر من 50 % من الكتب الموجودة، وهي المعاجم والموسوعات والكتب العلمية المتخصِّصة. من المعاجم نجد مثلاً «المعجم الوسيط» من إصدار مجمع اللُّغة العربيّة ونشر المكتبة الإسلامية، وكذلك معجم «إدارة الإنشاءات والبناء»، ومعجم «الإحصاء»، و«المعجم الطبي»، و«المعجم الاقتصادي»، ومعجم «إدارة الحسابات»، ومعجم «مصطلحات العلاقات العامّة».

للقواميس أيضاً حظ كبير، ومن بينها قاموس «البزنس» لشريف محمَّد عبدالمجيد، والصادر عن مكتبة مدبولي، وقاموس «المصطلحات العسكرية الحديث» من تأليف العميد عصام محمد فؤاد، وكذلك قاموس «القاضي» لحافظ قاضي، إضافة إلى مختصر قاموس «أكسفورد» للغة الإنجليزية.

أمّا الموسوعات، فتراها بغزارة، وبأعداد نسخ هائلة، ومن بين ما صادفناه «موسوعة جائزة نوبل» للناقد والصحافي المصري محمود قاسم، صاحب الجهد الوفير في الموسوعات والذي يضم المخزن أيضاً موسوعات أخرى تحمل اسمه، منها موسوعة «الأفيشات السينمائية»، وكذلك «موسوعة الطيور» للدكتور علي فاضل، و«موسوعة الاتصالات العسكرية».

الكتب العلمية المتخصِّصة هي أيضاً من ضمن المؤلَّفات الأكثر تواجداً، ومن بينها نقرأ عناوين مثل «تحليل الدوائر الإلكترونية والكهربائية»، و«هندسة النبضات» للدكتور مظهر طايل، و«هندسة الطرق»، و«تكييف هواء السيارات»، و«المبادئ العامة للمساحة» للدكتور شهاب محسن عباس، و«أجهزة القياس والتحكم الميكانيكية»، و«الميكانيكا النيوتينية بالوحدات الدولية المترية» للدكتور محمد جلال القبرصي، وكتاب بعنوان «أساسيات الإحصاء والاحتمالات».

موسوعية إصدارات مدبولي، وكذلك نظرة القائمين عليها الثاقبة للجمهور القارئ تشي بأمر آخر، وهي تواجد كتب لتعليم الرياضات المختلفة، ومن بين تلك الكتب



«جمباز الأجهزة» تأليف البروفيسور جي نورمان، وترجمة الدكتور سليمان علي حسن، والدكتور معيوف زنون حنتوش، من إصدارات جامعة الموصل، و«فلسفة التدريب في كرة اليد» للدكتور برار علي جوكل، و«كرة السلة.. تطبيقات عملية» للدكتور محمد عبدالرحيم إسماعيل، و«تدريس وتدريب سلاح الشيش»، أمّا الكتاب الأغرب في هذه الفئة فهو «الكونغ فو.. بين الحقيقة والخيال» للكابتن فوزي عبدالفتاح، ولمزيد من الدهشة، هو من إصدارات مدبولي.

كتب تعليم اللُّغات عديدة ومنتشرة، وتشمل اللُّغات الحية التي يتحدَّثها الأوروبيون خاصّة، ومنها كيفية تعليم الفرنسية والبرتغالية والروسية. هذه الكتب تحديداً والتي تحمل عنوان «تعلم ... بدون معلم» كانت منتشرة للغاية عند بائعي الكتب على الأرصفة في السبعينيات والثمانينيات، عندما كانت الهجرة إلى أوروبا من بين الخيارات الأولية في عقول الشباب المصري، قبل زمن الجذب الخليجي.

الأمر المثير أن تلك الكتب لم يصبح لها الرواج الذي كان في السابق، خصوصاً مع المد التكنولوجي الذي صار معه تعلُّم لغة أمراً سهلاً يسيراً على «الإنترنت»، والدليل على ذلك أنها غير موجودة في مكان العرض، بينما تمتلئ بها أرفف المخزن.

وعلى ذكر التكنولوجيا، فإن كتب تعليم البرامج المتخصِّصة في عالم الكمبيوتر هي الأخرى متواجدة، ومنها مثلاً «خطوة خطوة في تعليم الـ(out look 2007)»، وكذا كتاب «visual studio.net 2003»، فيما تتناثر على الأرفف أيضاً الكتب المكتوبة باللُّغة الإنجليزية، وأخرى عن فنّ الطبخ والأتيكيت، ولكنها قليلة.

كتب أخرى في المخزن مختلفة الأنواع والأشكال، نقرأ مثلاً منها «الضغوط الإدارية.. الظاهرة - الأسباب - العلاج» للدكتور محسن أحمد الخضيري، وهي من إصدارات مدبولي، وكذلك «مناهج التخطيط الإداري.. تشخيص وحلّ المشكلات» تأليف روجر كوفمان، وترجمة الدكتور محمد سيد حمزاوي والدكتور محمود حنفي، و«التجهيزات في صناعة الفنادق» تأليف سامي عبدالقادر وطارق البدري، و«القطن والكتان.. وكيفية زراعتها وفوائدها الطبية» لخلفان بن سليمان النعماني.

الروايات.. غياب وحضور

اللافت للنظر هو غياب الكتب الأدبية، على عكس المعروض في واجهة المكتبة، فإن رحلة البحث عن كتاب شعري أو روائي في المخزن استغرقت مجهوداً مضاعفاً، حتى وجدنا كتاباً من القطع المتوسط يضمّ ثلاثة دواوين للشاعر المصري الكبير أحمد عبدالمعطي حجازي، وهي «مرثية للعمر الجميل» و«كائنات مملكة الليل» و«أشجار الأسمنت».

الرحلة في مخزن مكتبة مدبولي ثريّة للغاية، وربَّما تعطي دلالات متعدِّدة على حال سوق النشر والقراءة في مصر، والذي وصفه مدير مكتبات مدبولي رؤوف عشم بـ«النايم»، إذ يمكن أن نستنتج أن القارئ قد انصرف عن الكتب الموسوعية والعلمية- المتواجدة بغزارة ملفتة في المخزن على عكس مكان العرض- لصالح الكتب الأدبية - الشحيحة للغاية في المخزن، والغزيرة والمنتشرة على أرفف العرض.

انصراف القارئ عن تلك الكتب مُفسَّر ولا شكّ بتغوّل التكنولوجيا وسهولة استخدام الإنترنت في البحث عن معلومة أو عن معنى كلمة أو حتى تعلُّم لغة أو برنامج إلكتروني أو حرفة.

الاستنتاج والدلالات هنا اجتهاد، والاجتهاد هو مبدأ الراحل الحاج مدبولي في صناعته، حيث كانت مكتبته طوال تاريخها بورصة الكتاب، وبوصلة القارئ العربي، مثلما ظلّت مكتبته مزاراً ثقافياً مهمّاً. يقول الأديب الراحل إبراهيم أصلان عنه «إن مدبولي ناشر استثنائي طوال حياته، حيث كان يعتمد على إحساسه بالقارئ، ويعرف كيفية انتقاء الكتاب الذي أمامه فرصة للرواج لينشره، وقلما خاب إحساسه هذا»، وفقاً لمقابلة أجراها أحمد موسى قريعي معه، ونشرها في كتاب «ذكريات بائع متجول.. قصة حياة الحاج مدبولي».

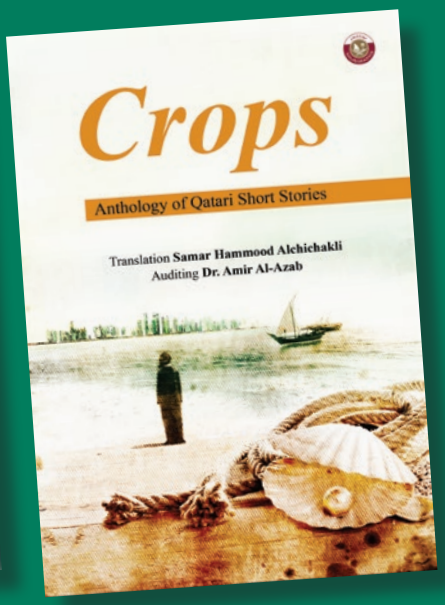
ما أروعها رائحة الكتب في مخزن «مدبولي»، تلك الرائحة الممزوجة برائحة الزمن، وبرائحة الكلمات التي كتبها آلاف من الذين اجتهدوا فنجحت مؤلَّفاتهم في الوصول إلى واجهة العرض بالمكتبة، أو الذين اجتهدوا ولكن كتبهم صارت أسيرة المخزن، تتمنَّى الصعود إلى الواجهة لتتلقّفها أيادي القرّاء وعيونهم.



من منشورات إدارة الإصدارات والترجمة

















يورغن هابرماس:

الهجرة، الإنترنت وأوروبا...

يورغن هابرماس، فيلسوفٌ ألماني، عالمُ اجتماع، وأستاذٌ جامعي. مُفكِّر منحه نتاجه المذهل مكانةً عظيمة بين أكثر الفلاسفة نفوذاً في العالم. يُعَدُّ أحد روَّاد النظريّة النقديّة الأوائل، كما اشتهر بنظريّة الفعل التواصلي. يفصح هابرماس في هذا الحوار عن رأيه في أكثر القضايا إلحاحاً وجدلاً في عصرنا، بما في ذلك القومية، الهجرة، الإنترنت، وأوروبا.

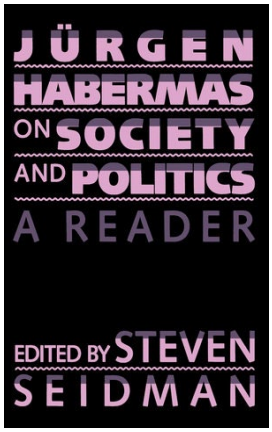
بورجا هيرموسو

ترجمة: مريم مارسو

- أصبحنا نسمع كثيراً عن انحطاط ما يعرف بـ «المُثقَّف المُلتزم»، فهل تعتقد أنه من العدل القول إن هذا الموضوع نادراً ما يتجاوز مجال النشاط الفكري؟

بناءً على النموذج الفرنسي -من زولا إلى سارتر إلى بوردو-، فإن المجال العام للنشاط الفكري يعتبر أساسياً للمُفكِّر، بغض النظر عن ما يعرفه هيكله الهش من تدهور بوتيرةٍ سريعة. لقد اعتدنا طرح السؤال «أين ذهب كلّ المُثقَّفين؟».. لكننا تجاهلنا حقيقة أنه لا يمكن للمُثقَّف أن يقوم بأي نشاطٍ فكري وهو يفتقر إلى مَنْ سيخاطب أو سيوجه أفكاره.

اعتدنا طرح السؤال «أين ذهب كلّ المُثقَّفين؟».. لكننا تجاهلنا حقيقة أنه لا يمكن للمُثقَّف أن يقوم بأي نشاطٍ فكري وهو يفتقر إلى مَنْ سيخاطب أو سيوجه أفكاره



- هل أدى الإنترنت إلى انحلال مجال النشاط العام الذي دعم وسائل الإعلام التقليدية، والتي أثّرت بدورها سلباً على الفلاسفة والمُفكِّرين؟

نعم. نحن نرى مثلاً هاينريش هاين، وقد اكتسب شخصية المُفكِّر إلى جانب التكوين الكلاسيكي للميدان العام الليبرالي. ومع ذلك، فإن هذا مبنيٌ على افتراضاتٍ اجتماعيّة وثقافيّة لا يمكن تصديقها، خاصّة بوجود صحافة في حالة تأهب، إضافة إلى صحف مرجعية ووسائل إعلام قادرة على توجيه اهتمام الأغلبية نحو موضوعاتٍ ذات صلة بتكوين الرأي السياسي؛ ناهيك عن وجود مجموعة من القُرَّاء المُتعلِّمين والمُهتمِّين بالسياسة، لكنهم اعتادوا على تلك العمليات المُتضاربة المُتمثلة في تكوين الآراء، والتي تستغرق وقتاً لقراءة الصحف المُستقلّة ذات الجودة.

في أيامنا هذه، لم تعد البنية التحتية سليمة، على الرغم من أنها لا تزال موجودة في بلدانٍ مثل إسبانيا وفرنسا وألمانيا على حَدٍّ علمي. لكن حتى هناك، فإن التأثير الجذري للإنترنت قد غيَّر دور الإعلام التقليدي، وخاصّة بالنسبة للأجيال الشابة. وحتى قبل دخول هذه النزعات والميول النابذة لوسائل الإعلام الجديدة حيِّز التنفيذ، فإن تسويق الاهتمام العام قد أدى بالفعل إلى تفكُّك المجال العام. مثال على ذلك الولايات المتَّحدة الأميركية واستخدامها الحصري للقنوات التليفزيونية الخاصة. الآن؛ تمتلك وسائل الاتصال الجديدة نموذجاً أكثر غدراً للتسويق، بحيث لا يكون الهدف هو جذب انتباه المُستهلِك بشكلٍ صريح، ولكن الغاية تكمن في الاستغلال الاقتصادي لملف تعريف المستخدم الخاص، حيث تتم سرقة البيانات الشخصيّة للعملاء دون علمهم من أجل معالجتها بطرقٍ أكثر فاعلية، وفي أحيانٍ أخرى تكون الغاية سياسيّة ضارة محضة. ومثالاً على ذلك؛ الفضيحة الأخيرة التي حصلت مع شركة فيسبوك.

- هل تعتقد أن الإنترنت هو طريق نحو نوع جديد من الأمية، بغض النظر عن مزاياهُ الواضحة؟

... منذ اختراع الصفحة المطبوعة وتحويل الجميع إلى قارئ مُحتمَل، استغرق الأمر قروناً حتى يتمكَّن جميع السكان من ممارسة القراءة. ولكن ها هو الإنترنت يحوِّلنا جميعاً إلى أكثر من مجرد قارئين، بل مؤلِّفين، ولم يتجاوز الأمر عقدان من الزمن. ربما مع مرور الوقت سنتعلَّم كيفية التعامل مع

هذه الشبكات الاجتماعيّة بطريقةٍ حضارية ولائقة. علاوة على هذا، لا يمكن نكران أن الإنترنت بالفعل سلّط الضوء على الملايين من مجالات التخصُّص المفيدة للثّقافات الفرعية، حيث يتم تبادل المعلومات الموثوقة والآراء السليمة. ليس هناك فقط تلك المدونات العلميّة الوازنة أكاديمياً، ولكن أيضاً، على سبيل المثال؛ نجد منتديات للأشخاص الذين يعانون من مرضٍ نادر، ويمكنهم الآن التواصل مع الآخرين في الموقف نفسه في قارةٍ أخرى لتبادل النصائح والخبرات. هناك بلا شك فوائد كثيرة في مجال الاتصال والتواصل، وليس فقط من أجل زيادة سرعة تداول الأسهم والمُضارَبة. في الحقيقة أنا لا أجد نفسي في موقع يسمح لي بالحكم على الدافع الثّقافيّ الذي تلده وسائل الإعلام الجديدة، لكن يزعجني حقاً كيف أن أوّل ثورة إعلاميّة في تاريخ البشريّة تخدم، أوّلاً وقبل كلّ شيء، الغايات الاقتصاديّة في مقابل الأهداف الثّقافيّة.

- في ظلّ هذا المشهد الذي تهيمن عليه التكنولوجيا اليوم، ما هو مستقبل الفلسفة؟

أنا أتبنّى رأياً قديماً مفاده أن الفلسفة يجب أن تستمر في محاولة الإجابة عن أسئلة كانط: ماذا يمكنني أن أعرف؟ ماذا يجب أن أعرف؟ ماذا يمكن أن أتوقّع؟ ما معنى أن أكون إنساناً؟ لكن للأسف، لست متأكداً أن الفلسفة التي نعرفها لها مستقبل. نحن نلاحظ حالياً أنها أصبحت تتبنّى نمط زيادة التخصُّصات، مثلها مثل باقي المجالات. وهذا طريق مسدود، لأن الفلسفة يجب أن تحاول شرح الكلّ، وتساهم في التفسير العقلاني لطريقة فهمنا لأنفسنا والعالم.

- ماذا عن انتمائك القديم إلى الماركسية؟ هل ما زلت يسارياً؟

لقد أمضيت 65 عاماً في الدفاع عن أفكار يسارية في الجامعات وفي الفضاءات العامّة. وإذا كنت قد قضيت ربع قرن في النضال من أجل تكامل سياسيّ أكبر للاتحاد الأوروبي، فإنني أفعل ذلك بفكرة أن هذه المُنظّمة القارية هي وحدها القادرة على السيطرة على الرأسمالية الحرَّة. أضف أنني لم أتوقّف مطلقاً لا عن انتقاد الرأسمالية، ولا عن إدراك أن التشخيص العشوائي ليس كافياً. بعبارةٍ أوضح ؛ أنا لا أسدد إلّا والهدف واضحٌ أمامي.

- كانط + هيغل + التنوير + الماركسية الحرّة = هابرماس.. هل يمكن قول هذا؟

حرفياً.. نعم، لكن أضف إلى ذلك بعضاً من جدلية أدورنو السلبية.

- في عام 1986، توصلت إلى المفهوم السياسي للوطنيّة الدستوريّة، والذي يمكن القول عنه إنه أفضل بديل اليوم عن الوطنيّة الأخرى المزعومة التي تتضمَّن الأناشيد والأعلام.. هل تعتقد أنه من الصعب للغاية تحقيق الأول؟

في عام 1984، دُعيت لإلقاء كلمة في الكونغرس الإسباني. وبعد ذلك ذهبنا لتناول الطعام في مطعم عريق. إذا كنت



يورغن هابرماس ▲

أتذكَّر جيداً، فقد كان هذا المطعم بين الكونغرس وبويرتا ديل سول، على الجانب الأيسر من الطريق. في أثناء تبادل الحديث مع مضيفينا اللامعين، وقد كان العديد منهم من الديموقراطيين الاجتماعيين الذين شاركوا في صياغة الدستور الجديد للبلاد، أخبروني وزوجتي إنه في داخل هذه المؤسَّسة بالضبط حدثت مؤامرة إعلان جمهورية إسبانيا الأولى في عام 1873. بمجرد أن عرفنا ذلك، أصبح لدينا شعورٌ مختلف تماماً، فالوطنيّة الدستورية تحتاج إلى خلفية مناسبة حتى ندرك دائماً أن الدستور هو إنجازٌ وطني.

- هل تعتبر نفسك وطنياً؟

في الحقيقة، وبعد الحرب العالمية الثانية أنا أشعر، أخيراً، كأنني وطني لبلدٍ أنجب ديموقراطية مستقرَّة، وعلى مدى عقودٍ لاحقة من الاستقطاب السياسي، والثّقافة السياسيّة الليبرالية. إنها المرّة الأولى التي أقول فيها هذا الأمر، لكن بهذا المعنى، نعم، أنا وطني ألمانيّ ومنتج للثّقافة الألمانيّة.

- مع تدفُّق المهاجرين، هل ترى أن ألمانيا ما زالت تحتفظ بثقافةٍ واحدة فقط؟

أنا فخورٌ بثقافتنا التي تضمّ الجيلَ الثاني أو الثالث من المهاجرين الأتراك، والإيرانيين، واليونانيين، الذين ينتجون صُنَّاعاً سينمائيين، وصحافيين، وشخصيات تليفزيونية مدهشة، فضلاً عن كبار المديرين التنفيذيين، والأطباء الأكفاء، وأفضل الكُتَّاب، والسياسيين والمُوسيقيين، والمُدرسين.. هذا دليل واضح على

قوة ثقافتنا وقدرتها على التجديد. أضف إلى ذلك أن الرفض العدواني اليميني لهؤلاء الناس هو حقاً هراء.

- هل يمكنك أن تخبرنا عن كتابك الجديد حول الدين وقوته الرمزيّة كعلاجٍ لبعض الأمراض المُعاصِرة؟

الأمر لا يتعلَّق بالدين بقدر ما يتعلَّق بالفلسفة. آمل أن يسير علم الأنساب للفكر ما بعد الميتافيزيقي -القائم على حُجَّة قديمة العهد حول الإيمان والمعرفة إلى حَدٍّ ما- نحو منع هذه الفلسفة المتدهورة تدريجياً من نسيان وظيفتها، والتي هي «التنوير».

- بمناسبة الحديث عن الدين والحروب الدينية والثّقافيّة، هل تعتقد أننا نسير نحو صراع الحضارات؟

بالنسبة لي، هذه الفكرة خاطئة تماماً. تتميَّز الحضارات الأقدم والأكثر نفوذاً في العالم بالميتافيزيقيا والديانات العظيمة حسب ما درسه ماكس فيبر. كلّ هذه الحضارات كانت لديها إمكانات عظيمة، وهذا هو السبب وراء ازدهارها وقدرتها على الانفتاح والاندماج. يجب أن نعرف أن التعصُّب الديني هو ظاهرة حديثة تماماً، وقد نشأت نتيجة للتفكُّك الاجتماعيّ الناجم عن الاستعمار والرأسمالية العالميّة أيضاً.

- لقد كتبت في بعض المناسبات إنه يتعيَّن على أوروبا تبنِّي نسخة أوروبية من الإسلام.. هل تعتقد أن هذا يحدث بالفعل؟

في جمهورية ألمانيا الاتحادية نحن نبذل جهداً لإدراج الدراسات الإسلاميّة في جامعاتنا، مما يعني أنه يمكننا تكوين متخصِّصين في هذا المجال في بلادنا بدلاً من استيرادهم من تركيا وأماكن أخرى، لكن هذه العملية تعتمد في الواقع على القيام بدمج أُسر المهاجرين أيضاً. ومع ذلك، فهذا لا يعالج موجات الهجرة العالميّة، لأن الطريقة الوحيدة للتعامل مع الأمر هي معالجة أسبابها الاقتصاديّة في بلدانها الأصليّة.

- كيف نقوم بذلك؟

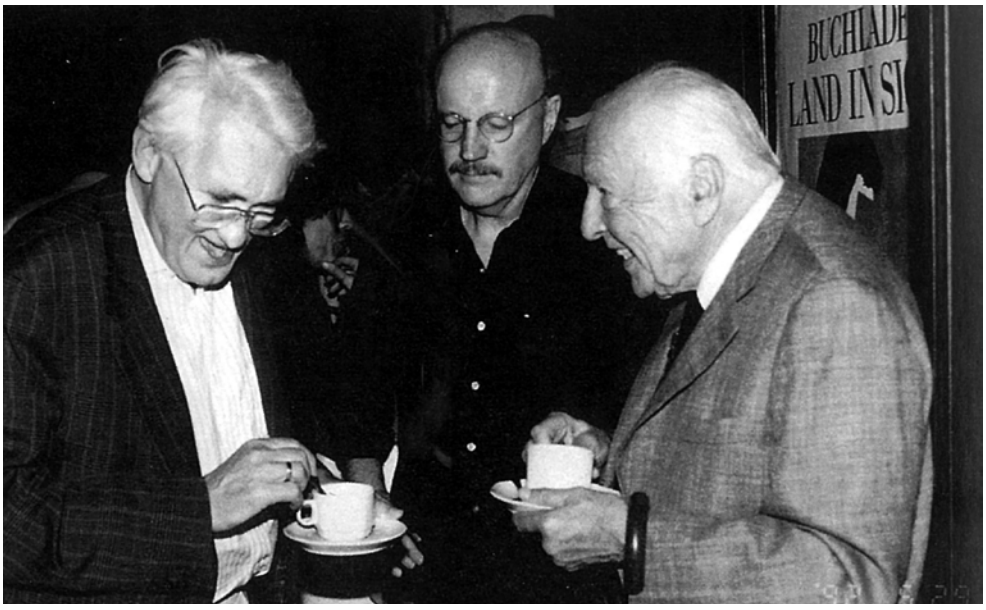
إنها مشكلة تعود لقرون، لهذا أولاً يجب إجراء تغييرات على النظام الرأسمالي العالمي. أنا لست خبيراً، لكن إذا قرأت كتاباً مُهمَّاً لستيفان ليسنيخ يتناول فيه هذه القضيّة، فسترى كيف أن أصل هذه الموجات التي تغسل أوروبا والعالم الغربيّ لها أصولها.

تمتلك وسائل الاتصال الجديدة نموذجاً أكثر غدراً للتسويق، بحيث لا يكون الهدف هو جذب انتباه المُستهلِك بشكلٍ صريح، ولكن الغاية تكمن في الاستغلال الاقتصادي لملف تعريف المستخدم الخاص



- أنت تقول بأن أوروبا هي أشبه بعملاقٍ اقتصادي وقزم سياسي. لا شيء قد تحسن بالفعل - لطالما كان لدينا خروج بريطانيا، والحركات الشعبية ، والتطرُّف والقوميّة.

لقد أدى وضع اليورو إلى تقسيم المجتمع النقدي إلى الشمال والجنوب - وبالتالي شيوع مبدأ الفوز والخسارة. والسبب في ذلك هو أن الاختلافات الهيكلية بين المناطق الاقتصاديّة الوطنيّة لا يمكن أن تعوِّض بعضها البعض إذا لم يكنْ هناك تقدُّم نحو الاتحاد السياسيّ. علاوة على أن صمامات الهروب، مثل التنقُّل في سوق عملٍ واحد ونظام الضمان الاجتماعي المشترك، مفقودة. تفتقر أوروبا أيضاً إلى القدرة على الخروج بسياسة مالية مشتركة. أضف إلى ذلك تبنِّي نموذج سياسيّ نيوليبرالي مدمج في المعاهدات الأوروبية التي تُعزِّز تبعية الدول القوميّة في الأسواق العالميّة. كذلك فإن معدل تشغيل الشباب في الدول الجنوبية كارثي. ونلاحظ أيضاً عدم المساواة في جميع المجالات، ولهذا تأثير خطير على التماسك الاجتماعيّ. هناك مَنْ تمكَّنوا من التكيُّف، وأخذوا النموذج الاقتصاديّ الليبرالي في الاعتبار، وبالتالي تمّ تعزيز المكاسب الفرديّة. وهناك أيضاً مَنْ هُم في



هابرماس وهانس جورج غادير ▲



وضعٍ محفوف بالمخاطر، والنتيجة للأسف هي انتشار الميول الرجعيّة، وردود فعل من الغضب غير العقلاني، وتدمير الذات.

- ما رأيك في قضيّة الاستقلال في كاتالونيا؟

لا أفهم لماذا يريد سكانٌ حضاريون ومثقّفون مثل سكان كاتالونيا الاستقلال بأنفسهم عن أوروبا. أشعر أن الأمر كله يتعلّق بالاقتصاد. لا أعرف ماذا سيحدث. ماذا تعتقد؟
أعتقد أن العزلة السياسية لسكان يبلغ عددهم حوالي مليوني شخص ورغبتهم في الاستقلال أمرٌ غير واقعي وغير سهل. إنها حقاً مشكلة.

- هل تعتبر الدول القوميّة ضرورية أكثر من أي وقتٍ مضى؟

ربما لا ينبغي أن أقول هذا، لكنني أعتقد أن الدول القوميّة كانت شيئاً لم يكنْ أحدٌ يؤمن به يوماً، ولكن أصبح لابد من وجودها تزامناً مع وجود أسبابٍ براغماتية بشكلٍ بارز.

- نحن نلوم السياسيين دائماً على مشاكل بناء أوروبا، لكن ربما يكون الشعبُ مذنباً أيضاً في عدم ثقته؟

حتى الآن، دفع الزعماء السياسيون والحكومات المشروع إلى الأمام بطريقة نخبويّة دون إشراك الناس في الأسئلة المُعقّدة. ولديّ شعورٌ بأنه لا الأحزاب السياسيّة، ولا حتى النواب الوطنيين على دراية بالمواد الصعبة التي تشكّل السياسة الأوروبية. كما قامت أيضاً ميركل وشوبله بحماية تدابيرهما خلال الأزمة بطريقة مثالية حقاً تحت شعار «الأم تعتني بأموالك».

- هل أخطأت ألمانيا في القيادة أحياناً بسبب هيمنتها؟ وما كان أثر ذلك في فرنسا؟

لقد كانت المشكلة بالتأكيد في أن الحكومة الفيدرالية بألمانيا لم تكنْ لديها الموهبة أو التجربة كقوةٍ مهيمنة. لو أن الأمر كذلك، لكان من البديهي أنه من غير الممكن الحفاظ على أوروبا معاً دون مراعاة مصالح الدول الأخرى، بالاضافة إلى أنه في العقدين الأخيرين، تصرَّفت الجمهورية الفيدرالية بشكلٍ متزايد كقوةٍ قوميّة عندما يتعلّق الأمر بالاقتصاد. أما فيما يخصّ ماكرون، فهو يواصل إقناع ميركل بأنها يجب أن تُفكّر كيف ستبدو في كتب التاريخ.

- ما هو دور إسبانيا في بناء أوروبا؟

ببساطة، إسبانيا عليها أن تدعم ماكرون.

- ماكرون فيلسوف مثلك.. هل تعتقد أن السياسة والفلسفة تعملان جيداً معاً؟

يجب الاهتمام بنا أكثر نحن الفلاسفة. وبالمناسبة، إن ماكرون يعطي درساً في الاحترام، لأنه في المشهد السياسيّ الحالي، هو الوحيد الذي يجرؤ على أن يكون له منظورٌ سياسيٌ خاص؛ باعتبار خطاباته الفكريّة والمقنعة، فيسعى بذلك إلى تحقيق الأهداف السياسيّة التي حدَّدتها أوروبا في ظلّ ظروف اليأس شبه المأساوية للانتخابات. وبالإضافة إلى شجاعته، إنه -وحتى الآن- الرئيس الوحيد الذي فعل ما قال إنه سيفعله. وفي عصر يتسم بشللٍ في الهويّة السياسيّة، تعلَّمت أن أُقدِّر هذه الصفات الشخصيّة رغم قناعاتي الماركسية.

- ومع ذلك، من المستحيل معرفة ماهية أيديولوجيته، أو حتى إذا كانت لديه أيديولوجية.

أنت على حق. ما زلت لا أستطيع رؤية القناعات التي تكمن وراء السياسة الأوروبية للرئيس الفرنسي. وأودُّ حقاً أن أعرف ما إذا كان على الأقلّ مقتنعاً بالليبرالية اليسارية. هذا ما آمله..



أدى وضع اليورو إلى تقسيم المجتمع النقدي إلى الشمال والجنوب – وبالتالي شيوع مبدأ الفوز والخسارة. والسبب في ذلك هو أن الاختلافات الهيكلية بين المناطق الاقتصاديّة الوطنيّة لا يمكن أن تعوّض بعضها البعض إذا لم يكنْ هناك تقدُّم نحو الاتحاد السياسيّ

المصدر:
https://elpais.com/elpais/2018/05/07/ineng-lish/1525683618_145760.html

Evgeniy Shvets, Man without head and clock. Contemporary art collage

ماتياس هاينه:

اللّغة ليست سُمّاً

مصطلحات عديدة، صاغها الاشتراكيون الوطنيون «النازيون» في ثلاثينيات القرن الماضي. تُرى، ألا يجوز استخدام هذه المصطلحات الآن؟، وهل مازالت هذه الكلمات تَحتفِظ بمدلولاتها العنصرية الرافِضة للأخر، أم أنها تآكلت بفعل الفاصل الزمني، واكتسبت طلاءً مُغايراً ؟ الصحافي والمؤرِّخ اللّغوي الألماني «ماتياس هاينه» يغوص في أعماق هذه التساؤلات، عبر كتابه «كلمات مُحترِقة»، بعد أن عادت عبارات «النازيّة» تفرض نفسها، بقوّة، على الواقع المنطوق في ألمانيا.
يفنِّد «هاينه»، في كتابه الجديد «كلمات مُحترِقة»، الصادر، حديثاً، عن دار «دودِن» للنشر، الأساطير والحقائق المُتعلِّقة بعدد من المصطلحات، الشائع استخدامها فِي أثناء حقبة الحكم النازي في ألمانيا، مُحاولاً وضعها في سياقها التاريخي، كما أنه يطرح بعض الأسئلة العميقة حول ظاهرة عودة هذه المصطلحات في عصرنا الحالي، بعضها أصبح يتردَّد في الحياة اليومية، والحوارات السياسية الساخنة.

حوار : كاترينا بريشت

ترجمة عن الألمانية : شيرين ماهر

يتناول كتابك الجديد إشكالية تَحكُّم الاشتراكيين الوطنيين «النازيِّين» في تشكيل اللّغة الألمانية، حتى يومنا هذا.. تُرى، لِماذا تتحدَّث عن هذه الإشكالية، الآن، تحديداً ؟

- في ظلّ صعود الأحزاب اليمينية، في الآونة الأخيرة، وازدياد شعبيَّتها في ألمانيا، تولَّدت بعض الاقترانات بشأن استخدام كلمات ذات مرجعية نازية، والتي اعتبرها البعض اتِّهامات موجَّهة لمستخدميها.. من هنا، جاء اهتمامي بتسليط الضوء على مثل هذه الكلمات والمصطلحات، في محاولة إيضاح إلى أيّ مدى تأثَّرت مدلولاتها- بالفعل- بالحقبة النازيّة .

بعض هذه المصطلحات ليست مأخوذة، بالفعل،عن النازيين، و- رغم ذلك- أصبح استخدامها مقترناً بهذه الحقبة. كيف ترى ذلك؟ وما تفسيرك لهذه الظاهرة ...؟

- اتَّفق معكِ تماماً ، فهناك- بالفعل- تعبيرات تخصّ «النازيّة القديمة»، وكلمات أخرى تُنسَب إليهم، دون وجود سند تاريخي لذلك؛ فعلى سبيل المثال: لم يكن مصطلح «Bombenwetter /المناخ الملتهب» ينتمي إلى المفردات النازيّة، رغم أنه يخضع للفكر النازي بصورة مُلِحّة، و- مع ذلك- نجده مُتداولاً- الآن، بشكل خاصّ- بين الأشخاص العاديين، بينما لم يظهر هذا المصطلح في الصحف، مطلقاً، خلال الفترة ما بين عامَيْ 1933 و 1945، رغم كونه شائعاً، آنذاك، في الإمبراطورية الألمانية.
أمّا كلمة «Gleichschaltung/ المُطابَقة والطاعة المُطلَقة» فهي واحدة من أكثر المصطلحات المعروفة، خلال فترة الحكم النازي، ومأخوذة - في الأصل - من لغة الهندسة الكهربائية، حيث كانت تُستَخدَم في أغراض دعائية، آنذاك، بهدف الترويج للأفكار النازيّة؛ وتعني إنشاء نظام تحكُّم وتنسيق شمولي، على كلّ جوانب المجتمع الألماني؛ لذلك أقول إن هناك إعادة اكتشاف للمصطلحات النازية، من جديد، خلال الأونة الأخيرة، وهو- بالضبط- ما أُسلّط عليه الضوء في كتابي.

لماذا يشعر الكثير من الناس بالإثارة حيال الكلمات النازيّة، المُحتمَل استخدامها اليوم؟

- هناك، دائماً، اهتمام خاصّ باللّغة، في ألمانيا، وهذا الأمر له علاقة بموروث طويل ذي صلة بالنقد اللّغوي ومدلولاته الفلسفية، والسياسية، لذلك تتولَّد لدينا هواجس قويّة وتخوُّفات من إمكانية أن تتلاعب بنا اللّغة، نظراً لما تستشعره الدوائر السياسية الألمانية من عجز حيال تنامي «حزب البديل من أجل ألمانيا/AFD»

هناك، دائماً، اهتمام خاصّ باللّغة، في ألمانيا، وهذا الأمر له علاقة بموروث طويل ذي صلة بالنقد اللّغوي ومدلولاته الفلسفية، والسياسية





ماتياس هاينه ▲

وصعود التيّار اليميني المتطرّف، وازدياد شعبيَّته بفضل ذلك التلاعب اللّغوي؛ فعلى سبيل المثال: أدى تداول وسائل الإعلام لمصطلح «موجات اللاجئين» المأخوذ عن حزب «AFD»، إلى ازدياد شعبية الأحزاب اليمينية المناهِضة للأقلّيّات في ألمانيا؛ ما أدّى إلى معاودة التذكير بحقبة النازيّة القديمة، ودَعم مبادىء تيّار «النازيّة الجديدة».

عن نفسك، ألا تؤمن بوجود هذا التأثير ؟

- لا أعتقد أن اللّغة لديها القدرة على خلق دوافع لم تكن موجودة، من الأساس. لقد رأينا كيف مهَّد النازيّون لفكرة «الهولوكوست»، عبر الاستعانة ببعض الكلمات مثل «Betreuen/ المعاملة الخاصّة» والتي كانت تعني، آنذاك، الاعتقال في السجون الفيدرالية.. فأنا لا أُنكر قدرة اللّغة على تغذية فكرة التحيُّزات، وتعزيزيها، لكنها- بالتأكيد- لا تكفي لإيجاد الدوافع؛ لسبب بسيط هو أن هذه الدوافع كانت موجودة بالفعل، ولم تقم اللّغة بخلقها من العدم.. ففي رأيي، هذا تقدير مُبالغ فيه لدور اللّغة، فهي ليست سمّاً يدمِّر العقل أو يُعيد تشكيل مسار التفكير، لكنها- دون شك- تستطيع أن تحقِّق ثباتاً في التأثير، على نحوٍ تدريجيّ.

متى يكون استخدام كلمة أو عبارة تنتمي إلى الحقبة النازية، غير مناسب؟

- على سبيل المثال: وصف أحد زملائي الصحافيّين «روسيا» - في مقالٍ له - بأنها «الإمبراطورية العملاقة في الشرق»، مع العلم بأن هذا الوصف مأخوذ عن مقولة شهيرة ردَّدها «هتلر» في كتابه المُعَنْوَن باسم «كفاحي»، حيث أطلق فيه، على «روسيا»، هذا الوصف، بالضبط. المفارقة التي أحدِّثكم عنها أن زميلي كان «يهوديّاً»، فلو عَلِم ارتباط هذا التعبير بـ «هتلر» لما كان استخدمه لاعتبارات معروفة تخصّ أحداث «الهولوكوست»، والعلاقة العدائية التاريخية التي تربط «هتلر» باليهود.

كيف يمكنك حماية نفسك- إذن- من الوقوع في مثل هذه الأخطاء الناتجة عن عدم الدقّة اللّغوية ؟

- وفق قاعدة مُتَّفق عليها، لا يمكنني أن أتوقَّع قدرة كلّ شخص متعلِّم ومثقّف على ملاحظة الفروق البسيطة التي تنطوي عليها اللّغة النازيّة. لكن الأمر يختلف بالطبع بالنسبة إلى الصحافيِّين، والسياسيّين، وأي شخص آخر يتعامل مع اللّغة بطريقة احترافية، فيجب أن يكون أكثر انخراطاً في معرفة مرجعيّات هذه اللّغة، بل يتوجَّب عليه- أيضاً- لفت أنظار الأخرين في حال استخدامهم كلمات ذات إشكالية .. أعلم أن الأمر يبدو، من جانبي، في ظلّ استخدام العبارات المثيرة، وهيمنة ثقافة المناقشات الساخنة التي نحياها الآن،كأنه أحد أشكال الـ «يوتوبيا». لكن- على أيّة حال- يجب أن نجعل ذلك مُتاحاً لمن أراد الحفاظ على مستوى لغويّ احترافيّ.

هل يجب حذف بعض الكلمات الشاحِنة ذات الدلالة السلبية، من استخداماتنا اللّغوية، بصورة كاملة ؟

- بالطبع لا ...!! لا ينبغي للمرء مجرَّد التفكير في حذف هذه الكلمات، مهما كانت دلالتها سلبية؛ فمثلاً كلمة «untermensch / المواطن الأدنى» لا يجوز حذفها من الاستخدام اللّغوي، إذ يوجد لها أهمّيّة حثيثة في سياقات النصوص التاريخية التي تحتاج إلى مصطلح كهذا، لكنني من المتفائلين بمستقبل اللّغة، ويمكنني التوقُّع بأنه سيتمّ، في نهاية الأمر، إعادة تقييم لبعض هذه المصطلحات تجنُّباً لظلالها السلبية .. حتى أسوأ الكلمات يمكن استخدامها، من جديد ، ولكن بطريقة محايدة تتلافى خلفيَّتها التاريخية السيِّئة.

أيمكننا اعتبار كلمة «Betreuen/ المعاملة الخاصّة» مثالاً على أن هذا التحوُّل قد حدث بالفعل؟ تقول، في كتابك، إن هذا المصطلح كان مُرادفاً لقتل السجناء في معسكرات الاعتقال.. اليوم، نقابله مِراراً، في حياتنا اليومية، بمعزل عن هذه الدلالة..!!

- في بداية مسيرتي الصحافية، كانت كلمة «betreuen» من المصطلحات، المحظور عليّ استخدامها بصفتي صحافيّاً؛ لكونها كلمة رئيسية في قاموس المصطلحات النازيّة. أما اليوم، فهو مصطلح طبيعي تماماً. ربَّما كان التقاطع الدلالي بين استخدامه، سواء في العصر النازي أو الآن، يرجع إلى مفهوم «البيروقراطية» في ألمانيا، إذ يشير المصطلح، في كلتا الحالتين، إلى (إجراء ما)؛ ففي الحقبة النازيّة كان يشير إلى قتل المعتقلين والسجناء، أمّا- حالياً- فهو يعني احترام القوانين وضرورة الالتزام بها، و- من ثَمَّ- يتَّضح كيف نجحت بعض هذه المصطلحات في الانسلاخ عن ماضيها، بفعل تفريغها من ظلالها السياسية، بالتدريج ، ثم التركيز على محتواها اللّغوي، فحسب.

المصدر : موقع «Spiegel online» الألماني.
تاريخ النشر : 2019/3/23.

كتابة الفاجعة!



Mossolainen Nikolai, four hands sticking out of the water – Illustration



أيَستقيمُ الحديثُ عن الفاجعَة بصيغة المُفرد؟ أيَتقيّدُ مَعناها العامّ بحَدَثٍ ما، أم أنّها تتوَزَّعُ في أحداثٍ تَرتبطُ بالخَرابِ، والدمار، والمَوت، والقتل، والتشريد، والتهجير، وغيرها مِنَ المعاني التي يَشتركُ حقلُها الدّلاليّ في الفَقد، والضّياع؟ أيُمْكنُ إرجاعُ هذا المُشترَك، على نَحْوٍ عامّ، إلى ما سَمّاهُ الشاعرُ بالأثَر بَعْدَ العَيْن؟ لا تَبْدو أسبابُ الفاجعَة مُتطابقةً ولا وَقائعُها مُوَحَّدةً، إذ يُمْكنُ التمييزُ فيَ وُقوع الفاجعَة، مِنْ بَيْن ما يُمْكنُ تمييزُه، بَيْن فاجعَةٍ ناجمةٍ عن ظواهرَ طبيعيّة، وفاجعَةٍ ناجمةٍ عن الحُروبِ، وأخرى ناجمةٍ عن الاستعمار... كما يُمكنُ التمييز بين فاجعَةٍ حضاريّة، وفاجعَةٍ اجتماعيّة، وفاجعَةٍ فرديّةٍ. غير أنّ هذه الفواجع لا تَحيَا بِصُورةٍ واحدة في كيانٍ ومُتخيَّلٍ مَنْ عاشوها. ثمّة، دَوْماً، ما يُحوِّلُ الفاجعَة، في التلقّي الذي تَشهدُهُ، إلى مُتخيَّلٍ مُتعدِّدِ الرَّوافد، تتداخلُ في نَسْجه المُعتقداتُ ومُوَجِّهاتُ التمثّلات. إنَّ هذا التَحَوُّلَ يَتضاعَفُ عندما تتّخذُ الكتابةُ مِنَ الفاجعَةِ مَوْضوعاً لها. ◀◀

لا يَنبغي أنْ تلتبسَ الأولى مع الثانية

من الفاجعَة إلى كتابتها

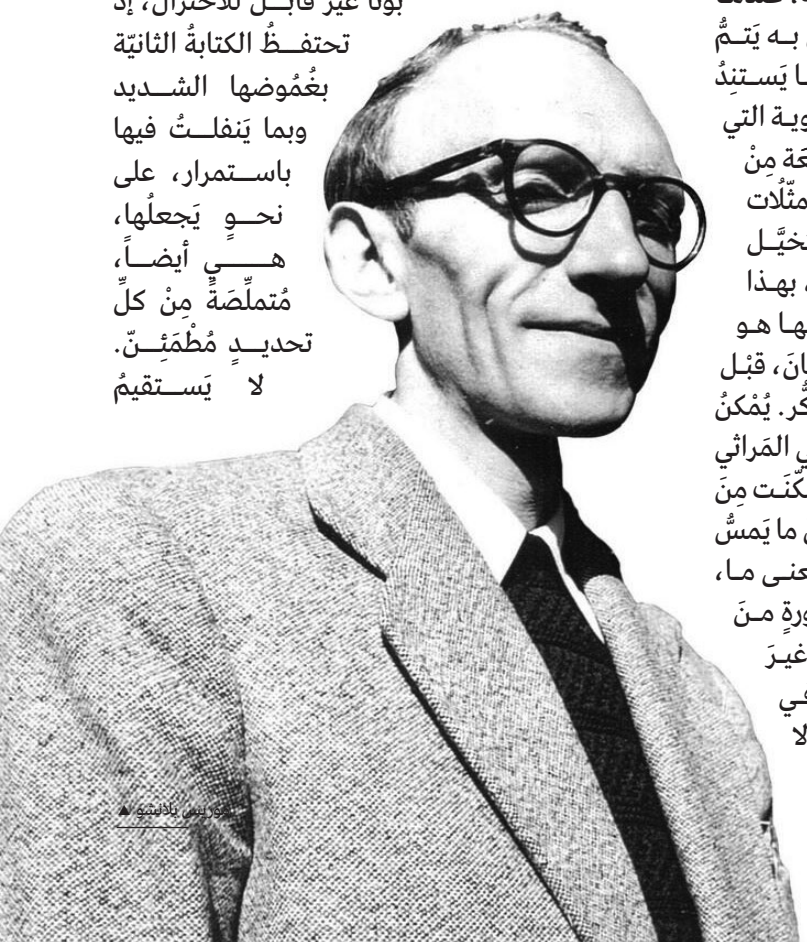
خالد بلقاسم

إنّ الكتابة عن الفاجعَة، شديدةُ التنوُّع، لعَلّ المُشترَك فيها هو اتّخاذُها المَوتَ مَداراً، وانشغالُها بأثَرِ ما كانَ، قبْل أنْ يَطُولَهُ التلاشي ويَتوزَّعَ بَيْنَ النسيان والتذكُّر



◀◀ وُقوعُ الفاجعَة وأثرُها في حَياة الفَرد والشعوب وما يُحْدِثهُ هذا الأثرُ هو غيرُ الكتابةِ عن الفاجعَة. في الكتابة عنها، تَخضَعُ الفاجعَةُ لمُقتضياتِ اللُّغةِ وأسرارِها وخلفيّاتِها ورَواسِبِ ذاكرَتِها، ولِمَا تتطلّبُه هذه المُقتضياتُ مِنْ تحوُّلات. تتبدَّى بَعضُ هذه التحوُّلاتُ، التي تطرَأ على واقعةِ الفاجعَة، عندما يُعادُ صَوغُها وَفقَ الجنس الكتابيِّ الذي به يَتمُّ استِحْضَارُها، والنّصوص الغائبة التي إليها يَستنِدُ الكاتبُ في بناءِ مَعنى الفاجعَة، ووَفق الزاوية التي منها يَتمُّ هذا البناء. بالكتابة، تتحوَّلُ الفاجعَة مِنْ واقعةٍ إلى حمولة لُغويّة، ومن حدَثٍ إلى تمثّلات تُفصحُ عَن مُتخيَّلِها وعن صُوَر هذا المُتخيَّل ورَوَاسبِهِ البعيدة. إنّ الكتابة عن الفاجعَة، بهذا المَعنى، شديدةُ التنوُّع، لعَلّ المُشترَك فيها هو اتّخاذُها المَوتَ مَداراً، وانشغالُها بأثَرِ ما كانَ، قبْل أنْ يَطُولَهُ التلاشي ويَتوزَّعَ بَيْنَ النسيان والتذكُّر. يُمْكنُ العُثور على مَلمَحٍ مِنْ هذه الكتابة، مثلاً، في المَراثي التي جَعَلتْ للفَقْدِ مُتخيَّلاً بَعيدَ الغَور، وتمكّنَت مِنَ العُبور بالفاجعَة إلى الشعريّ والجَماليّ. إنّ ما يَمسُّ الفاجعَة مِن تَحَوُّل في الكتابة شَبيهٌ، بمَعنى ما، بما يَمَسُّها عندما تكونُ قادمَةً مِنْ أسطورةٍ مِنَ الأساطير السّحيقة لا مِنْ وَقائعَ ملموسة. غيرَ أنّ الكتابة عن الفاجعَة، وهو ما لهُ دلالة في هذا السياق، ليْسَتْ هي كتابةُ الفاجعَة، إذ لا يَنبغي أنْ تلتبسَ الأولى مع الثانية.

لابدّ، إذاً، مِنَ التّمييز بين الكتابةِ عن الفاجعَة وكتابةِ الفاجعَة، خُصُوصاً بَعْد أنْ صارَت الثانية، في تأويل بلانشو ومُمَارَسَتِه النّصيّة، مفهوماً قائمَ الذات ورُؤيةً كتابيّة بوَجْهٍ عامّ، فيها تَنفصلُ الفاجعَةُ عن معناها الاعتياديّ وتتمنّعُ على كُلِّ تحديدٍ قارّ. إنّ بَيْن الكتابةِ عن الفاجعَة وكتابةِ الفاجعَة بَوْناً غيرَ قابل للاختزال، إذ تحتفظُ الكتابةُ الثانيّة بغُمُوضها الشديد وبما يَنفلتُ فيها باستمرار، على نحوٍ يَجعلُها، هي أيضاً، مُتملِّصَةً مِنْ كلِّ تحديدٍ مُطْمَئِنّ. لا يَستقيمُ


موريس بلانشو



Piero Beggiato, Chernobyl, I luoghi dell'Abbandono – Image

تَنْتَسِبُ الفاجعَةُ، في ذاتها، إلى المَجهول، مثلما تَنْتَسِبُ كتابتُها إلى المُنْفَلت والهارب وما لا يَتَوَقّف

الحديثُ عـن هذه الكتابـة دُون اسْـتِحْضَار مُؤلَّف «كتابـة الفاجعَـة» لموريس بلانشـو. فالمُؤلَّف ذو سُـلطة مَعرفيّة في التنظير لكتابـةِ الفاجعَة لا مِنْ خارجها، بل انطلاقاً مِنْ مُمارَسـتها ومِنْ جَعْل هذه المُمَارَسـة تُفكِّرُ فـي ذاتها وهي تتحقَّقُ بالشـذرة، وفي ارتباطٍ بالشّـذريّ. إنّ التنظيـرَ لكتابةِ الفاجعَة جُـزءٌ مِنْ إنجازها، على نَحْو يَجعـلُ التنظيرَ يَنفصلُ عـن نَفْسِـهِ، ويَبتعدُ عن النّظريِّ بنسـيانهِ نسـياناً فعّـالاً. ذلك مـا نَـصَّ عليه بلانشـو، فـي إحدى شـذرات مُؤلَّف «كتابة الفاجعَة»، لمّا عدَّ النظريَّ le théorique ضَرُوريّاً، ولكن كي يُنْسَـى، إذ صَرّحَ في الشـذرة التي خَصَّها لهذا الجانب، قائـلاً: «النظريُّ ضَـرُوريٌّ، إنّـه ضَرُوريٌّ وبـدُون جَـدوى». على هذا النَّحـو، كان النّظريُّ يَشـتغلُ في كتابـةِ الفاجعَةِ مُتوارِيـاً؛ يَشـتغلُ وهو يَتحـوَّلُ إلى تكثيـفٍ يُمَكّنُ هـذا النظريَّ مِـنْ غيابهِ بَعْـد حُضُورٍ ضَـرُوريٍّ. إنّهُ الغيابُ الذي يَجْعَلُ نسـيانَ ما هو ضَرُوريٌّ أساسـاً مِنَ أسُـسِ التكثيف والكتابةِ فـي الآن ذاته، ويَجْعَلُ الحُـدُودَ بَيْـنَ النظريِّ والإبداعيِّ تتلاشَـى.

لـمْ يكُـنْ موريـس بلانشـو، وهـو يُفكِّـرُ في الفاجعَـة وفـي كتابَتِهـا، يُنتـجُ كتابـةً عـن الفاجعَـة، بـل كان مُنصاعـاً، وَفـق المَعنـى البَعيـد الـذي بنـاهُ لمفهـوم الانصياع la passivité، لكتابةِ الفاجعَة، بمَا يَنطوي عليـه هـذا التركيـبُ اللُّغـويُّ، الـذي اختـارَه بلانشـو عنوانـاً لمُؤلَّفه، مِـنْ غُمـوضٍ وعَتمَـة، ومِـنْ مَسـاربَ مفتوحَـةٍ علـى تَعَـدُّد التآويـل. مِـنَ الصَّعْـب إرجـاعُ الفاجعَةِ في مؤلَّف «كتابة الفاجعَة»، حتى وإنْ أحالَ المُؤلِّـفُ فـي بَعض شـذراته على واقعةٍ مُحـدَّدَة، إلى حَـدَثٍ مـا واختزالُهَـا فيـه. ذلـك أنّ المُتابِـعَ لشـذرات الكتـاب يَلمسُ أنّ الفاجعَـة غيرُ مُنفصلةٍ عـن الكتابةِ ذاتِهـا وعـن تَصَـوُّر بلانشـو لهـا، بـل إنّ المُؤلِّـفَ كان يُنتـجُ المَعنـى أو يَسْـهرُ، وَفـق مـا جـاءَ فـي إحـدى شـذراته، علـى غيـاب المَعْنـى، انطلاقـاً ممّـا يَتحَقـقُّ فـي الكتابـة. لذلـك لا يَبْـدُو مُسْـعفاً مُقارَبـة كتابـةِ الفاجعَـة، بالصُّـورَة التـي بهـا تجسَّـدَت فـي مُؤلَّـف بلانشـو، انطلاقـاً مِـنَ الحِـرْص علـى تَحْديـد الفاجعَـة وتَحْديـد كتابتها بنَـوْعٍ مِنَ اليَقيـن والإطمئنان. فقارئُ مؤلَّـف «كتابـة الفاجعَـة» يُدركُ أنَّ كلَّ شَـيْء مُتملِّصٌ فـي هـذه الكتابـة ومُتمنِّعٌ علـى الثبـات، لأنّ الفاجعَةَ تَنْتَسِـبُ، فـي ذاتهـا، إلـى المَجهـول، مثلمـا تَنْتَسِـبُ

كتابتُها إلى المُنْفَلت والهارب وما لا يَتَوَقّف. ومعَ ذلك، لا يَكُفُّ المُصاحبُ لمُؤلَّف «كتابة الفاجعَة»، عن التَّساؤل، بَعْدَ البياض الذي يَنفتحُ في نهايةِ كلِّ شذرة مِنْ شذرات هذه الكتابة: ما الفاجعَة؟ وما كتابتُها؟

يَبْدُو السُّؤالُ عن الفاجعَة، الذي لا يَطرَحُهُ القارئُ وَحدهُ، بل يُثيرُهُ الكاتبُ أيْضاً، مَشدوداً هو كذلك إلى الفاجعَة، على نحو ما يَتكشَّفُ مِنْ إحدى الشذرات التي فيها نقرأ: «إلى الفاجعَة يَنتسِبُ سَلفاً السُّؤالُ عن الفاجعَة. ليس السؤالُ استفهاماً، إنّه التِماسٌ وطلبٌ واستغاثةٌ، به تُنادي الفاجعَة على الفاجعَة تحقيقاً للدّمار وحفاظاً على الخَوف، لكي لا تتأكّد فكرةُ الخَلاص والفداء». لذلك، قد لا يَبْدو الانشغالُ بتحديدِ ما لا يَقبلُ التحديد سَبيلاً مُسْعفاً في مُصاحَبَة مُؤلَّف بلانشو. لربّما ما يُسْعِفُ في استجلاءِ الضَّوء المُنبَعِث مِنْ ليْلِ الفاجعَة وليْلِ كتابَتِها هو المَفْهُومات التي تُسيِّجُ كتابةَ الفاجعَة، والحمولةُ الفكريّة التي يَسْتَنْبتُها بلانشو في هذه المفهومات.

إلى الفاجعَة يَنتسِبُ سَلفاً السُّؤالُ عن الفاجعَة. ليس السؤالُ استفهاماً، إنّه التِماسٌ وطلبٌ واستغاثةٌ، به تُنادي الفاجعَة على الفاجعَة تحقيقاً للدّمار وحفاظاً على الخَوف، لكي لا تتأكّد فكرةُ الخَلاص والفداء



إنّ الفاجعَة وكتابتَها يَتحدَّدان، دون أنْ يتحدّدَا، بما يَسْتَجْليه كلُّ مفهوم مِنَ المفهومات المُسيِّجَة لهُما. وهي مفهوماتٌ تَنْبَني لدى بلانشو، شأنها شأن مفهوم الفاجعَة وكتابتها، على تقويض التقابُل، وعلى استيعاب التناقض بوَصْفِه حقيقةً مَحجوبَة، وهو ما تُرسيه الكتابة الشذريّة. فبلانشو، في مؤلَّف «كتابة الفاجعَة»، كما في كُتُبه الأخرى، يُرَسِّخُ قُوّةَ الفكر عندما يَتحرَّرُ الفكرُ مِنَ التقابل ويُلامسُ شعريّةَ استيعاب التناقض، الذي يَكُفُّ عن أنْ يكونَ تناقضاً. وهو ما تبدَّى، مثلاً، مِنَ الحَيويّة التي خَوَّلها بلانشو لمَفْهُوم الانصياع الذي كَفَّ، في مُجْمَل تنظيراته، عَنْ أنْ يكونَ مُقابلاً للفاعليّة، بل غَدا، في تَصَوُّر بلانشو، اللحظةَ التي تَصيرُ فيها الكتابةُ مُمْكِنةً عبْرَ امِّحاءٍ تامٍّ للذات الكاتبة، في منطقة بلا ذات، منطقةٍ تتلاشَى فيها هذه الذاتُ، ويتراجعُ فيها كُلُّ إمكانٍ لاسْتِخدام ضَمير المُتكلّم. كتابةُ الفاجعَة تكشِفُ عن تعدُّدها، من بَيْن ما به تكشفُ عنه، انطلاقاً مِنْ تعدُّد الدّرُوب الفكريّة التي يَفْتَحُها المفهومُ الذي عليه تَنْبني الشذرةُ في «كتابة الفاجعَة». إنّ المَفهومَ المُوَجِّهَ للشذرة، أو الذي تتأوَّلُهُ، يَغدو، وهو يُكتَبُ فيها شعْرِيّاً عبْر تشابُكٍ شديدٍ بيْنَ النظريِّ والإبداعيِّ، دَرباً فكريّاً. هذا الدّربُ الفكريُّ، الذي يَشُقّهُ كُلُّ مفهوم على حِدَة، هو ما يُضيءُ جانباً مِنْ كتابةِ الفاجعَة، مُحتفظاً لها، في الآن ذاته، بعَتْمتها التي تظلُّ مَشدُودةً إلى مفهوماتٍ أخرى.

ثمّة مفهوماتٌ عديدةٌ تَفْتَحُ هذه الدُّرُوب؛ منها بوَجْه خاصّ مفهوم الكتابة، والقراءة، والانصياع، والمَوت، والغياب، والنسيان، والصّمت، والألم، والصّبر، والمُحايد، والخارج، والشذريّ، والأنا، والآخَر. وكُلُّها مفهومات مُحرَّرَة مِنَ التقابل ومُحَمّلة بفكرٍ لا يَتنازَلُ عن ليْلِهِ وعتمته، وعن الضَّوْء النابع مِنْ هذا الليل ومِنْ هذه العَتمة. فالنسيانُ تذكّرٌ بلا ذكرى، والصَّمتُ صَرْخَةٌ لا صَوتَ لها، والانصياعُ فاعليّةٌ كُبْرى. كُلُّ مفهوم إلّا ويَسْتَوْعبُ نقيضَه بمنأى عن التقابُل. اللافتُ أنّ كتابةَ الفاجعَة لا تتحقّقُ مِنْ داخل الحمولة الفكريّة لهذه المفهومات وحَسْب، بل إنّها تتحقَّقُ، أساساً، وهي تُفكِّرُ، في الآن نَفْسِه، في ذاتها وفي هذه المفهومات التي لا تَنفصِلُ عنها. إنّ الدُّروبَ التي تَفْتَحُهَا هذه المفهوماتُ لا تَجودُ إلّا بالأسئلة، وبالارتياب، وبتَعَلُّم التفكير بألم، وتَعلُّم مُصَاحَبَة المَجْهُول التي لا تُفْضي سِوَى إلى تَجْديدِ الأسئلة. إنّها أسئلةٌ تنتظرُ استقبالَ الثقافة العربيّة الحديثة لها، عبْرَ تآويلَ معرفيّةٍ خَصيبَة، ذلك أنّ هذه الثقافة لمْ تَسْتَضِفْ بَعْدُ فكرَ بلانشو، مِمّا جعَلَ أثرَهُ فيها مُؤَجَّلاً.

يُمْكنُ، إذاً، عدُّ كُلِّ مفهومٍ تقومُ عليه كتابةُ

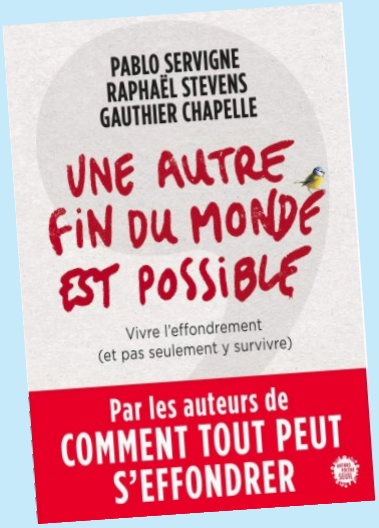
الفاجعَة، وتتأوّلُهُ في الآن ذاته، مَوقعاً قرائيّاً لاستجلاء جانبٍ مِنْ هذه الكتابة. أمّا اعتمادُ وشائجَ مُفترَضَة بَيْن هذه المفهومات للاقتراب مِنْ كتابةِ الفاجعَة، فيَبدو مَحفوفاً بالمَخاطر، خُصوصاً في كتابةٍ لا تَنفصلُ عَن الشذريّ، ولا يَستقيمُ تأوُّلُ التجاوُر، القائم بَيْنَ شذراتها، اعتماداً على المَفْهوم الاعتياديّ للعلاقات والوَشائج، بل إنّ هذا المفهومَ يَخضعُ للارتياب ولمَرَح هذا الارتياب في كتابةِ الفاجعَة، بما هي كتابةٌ شَذريّة، و بما هي كتابةٌ تُفكّرُ في الشذَريّ وتُفكّرُ به. مِنْ هذه المَواقع القرائيّة التي تُتيحُها شبكةُ المفهومات، ثمّة الموقعُ الذي تَنفتحُ مَنافذُهُ عبر مفهومَيْ الشذرَة والشذريّ. يُشكّلُ مفهومُ الشذريّ لا مُحدّداً وحسب، مِنْ مُحدّدات كتابةِ الفاجعَة، التي لا تقبلُ التحديد، بل أيضاً أحَد المفهومات التي اعتمَدَتْها كتابةُ الفاجعَة في تأمُّلِهَا لنَفسها. وهو ما يُمْكنُ أنْ يَستدعيَ بَعضَ الأسئلة؛ منها: لماذا اختارَ بلانشو كتابةً شذريّة في مُؤلَّفه «كتابة الفاجعَة»؟ أللشَّذريّ صلةٌ بكتابةِ الفاجعَة؟ لماذا كانت كتابةُ الفاجعَة تتحقَّقُ وهي تُفكّرُ في الشذرة وفي الشّذريّ؟ أيَستقيمُ عَدُّ الشذرة مُجرَّدَ شَكْلٍ لكتابةِ الفاجعَة أم أنّ الشذرة أسُّ هذه الكتابة ومُحدِّدٌ مِنْ مُحدّداتها؟

بَيْنَ الفاجعَة والشذريّ وشائجُ شديدةُ التشعُّب. وشائجُ تأمَّلَها بلانشو بكتابةٍ شذريّة، كما لوْ أنّ التفكيرَ الشذريّ لا يُمْكنُ أنْ يَكُون ذاتَهُ إلاّ بالشذرة، وكما لوْ أنّ كتابةَ الفاجعَة لا تَنْفَصلُ عَنْ تحقّقها بالشذرة، وفي الشذرة. اللافتُ أنّ مُؤلَّفَ «كتابة الفاجعَة» لموريس بلانشو لمْ يُكتَب شذريّاً وحسب، بل اتّخذَ مِنَ الشذرة ومِنَ الشذريّ (لأنّ بلانشو يُمَيِّز بَيْنَهُما) مَوقعاً للفكر والتأويل، انطلاقاً مِن اختلافهما ومِنْ صِلَتِهما بكتابةِ الفاجعَة. وقد نصَّ بلانشو على أنّ الضّرُورَة الشذريّة مُرتبطةٌ بالفاجعَة وبكتابتها. ارتباطٌ مُشْرَعٌ على التأويل مِنْ زَوايا عَديدة. ليْسَت الكتابةُ الشذريّة، إذاً، شكلاً لكتابةِ الفاجعَة، لأنّ الفكرَ في كتابةِ الفاجعَة يقومُ على الشذرة وعلى الشذريّ. يقولُ بلانشو «إنّ ما يَبْقَى ليُقالَ عندما يُقالُ كُلُّ شَيء هو الفاجعَة، هو خرابُ الكلام، وَهَنٌ بواسطةِ الكتابة، ضَجيجٌ يَهمسُ: ما يَبْقى بلا بقيّة (الشذريّ)». الشذريّ مُتشابكٌ مع الفاجعَة التي هي، في هذا السياق، خرابُ الكلام، حتى وإنْ لم يكُن ما يَفجَعُ في الفاجعَة. فهل الشذريُّ دَربُ تفكير الفاجعَة ودَربُ تعلُّم هذا التفكير؟ ذلك ما يُحتَمَلُ معناه في سياق تشديدِ بلانشو على ارتباط الضَّرُورة الشذريّة بالفاجعَة، إذ يقول: «أنْ لا يَكونَ، مع ذلك، ما يَفجَعُ في الفاجعَة، فسَوف يتوَجَّبُ علينا أنْ نتعلّم تفكُّرَه دُون لربّما أنْ نعرفَهُ أبداً».

إنّ الشذرةَ والشذريّ، في كتابةِ الفاجعَة، مفهومان مِنْ صُلبها؛ بهما تتحقَّقُ وهي تُفكِّرُ فيهما. وهُما يَسْمَحان، مِنْ بَيْن ما يَسْمَحان به، بتأويل النّسيان بوَصْفِه فكراً في هذه الكتابة، وبتأويل التناقُض بوَصفه حقيقةً عميقة، كما يَسْمَحان للبَياض بأنْ يَسْهرَ على المَعنى الغائب وأنْ يَحْرُسَهُ. فالبياضُ في نهاية الشذرة ليْس، كما يقولُ بلانشو، انفصالاً، مادامَ البياضُ لا يُنهي الشذرةَ، بل يُمدِّدُها أو يَجْعَلُها في انتظار مَنْ يُمدِّدُها.

إنّ مَوْقع الشذريّ في تأوُّل كتابةِ الفاجعَة ليْسَ سِوَى احتمالٍ مِنْ بَيْن الاحتمالات التي يُمْكنُ اعتمادُها في تعلُّم مُصَاحَبَةِ كتابةٍ لا تنفصلُ عن ليْلِها. إنّ ليلَ كتابةِ الفاجعَة هو ما يجعلُ مؤلَّفَ موريس بلانشو مُنتسِباً إلى إعادَة القراءة التي لا تتوقَّف، ولا تَقبلُ بالتّوَقّف. كُلُّ قراءَةٍ لمُؤلَّف «كتابة الفاجعَة» لا يُفْضي إلاَّ إلى الاقتناع بضَرُورَةِ إعادَةِ القراءة، انسجاماً مع المُعاناة التي يتطلَّبُها اقتفاءُ المُنفلت. لا يُمْكِنُ الانتهاء مِنْ قراءةِ «كتابةِ الفاجعَة»، كما لو أنّ المُؤلَّفَ كُتبَ مُخَصَّناً باستحالةِ قراءَته.

نهاية أخرى ممكنة للعالم



الحالة الحرجة التي وصل إليها كوكبنا لا شَكَّ فيها. الانهيارات بدأت بالفعل، وأخرى على الأبواب، مما يزيد من فرص حدوث موجات فِرار عالمية، وبالتالي نهاية العالم كما نعرفه. أمامنا خياران: إمّا أن ننتظر ونتحمّل وطأة الكوارث في المستقبل، أو لتجنُّب بعضها البغض، نتّخذ منعطفاً شديداً قد يُؤدّي بنا إلى إعلان نهاية عالمنا الصناعي. المستقبل الآن في العالم الآخر: نحن نتوقّع النهاية، بينما نستعد للعيش سنواتٍ من الفوضى وعدم اليقين. بكلّ صدقٍ، هل نحن مستعدون لذلك؟ هل من الممكن التعافي من طوفان الأخبار السيئة؟ هل يمكن أن نقنع بمجرَّد الرغبة في البقاء على قيد الحياة؟ كيف نتجاوز ذلك، ونرى ما هو أكبر، ونجد طرقاً للعيش وسط هذه الانهيارات؟ في هذا الكتاب « نهاية أخرى ممكنة للعالم»، يؤكّد المُؤلّفون: بابلو سيرفيني، رافائيل ستيفنز، غوتييه شابيل، على أن كلّ تغيير في مسار الانفتاح على آفاقٍ جديدة ينطوي بالضرورة على رحلةٍ داخلية وتشكيكٍ جذري في رؤيتنا للعالم. ما وراء التفاؤل والتشاؤم، يبدأ هذا المسار دون معالم بالانهيار وصولاً إلى ما يمكن تسميته بالمُقاربة الفلسفية لانهيار الحضارات الصناعيّة وتبعاتها.

ضعف الشخصيّة والنزعة العدميّة

فاجعة العصر

الفاجعة ليست هي ما مضى، وإنما هي ما يحملنا في آنٍ لا ينتهي، وحيث لا مستقبل. التفكير في الفاجعة ينفي أي إمكانية للتفكير فيها. عندما تحضر الفاجعة لا يبقى للتفكير أي معنى، لأنه يصير هو نفسه الفاجعة..

محمد مروان

الفاجعة تحيل على معاني الضياع والفقدان، لكن أيضاً على التيه والألم. ومعالجة دلالتها الفكريّة العميقة تفرض تمييزاً مبدئياً بينها وبين مفاهيم قريبةٍ منها، وشائعة الاستعمال، مثل مفهومي «الكارثة» و«المصيبة»

قال «هيرودوت Hérodote» (485-426.ق.م) ما معناه إن: «الخطأ هو التسرُّع، ومن الخطأ دائماً تُولَد الفاجعة». الفاجعة هي ما ينذر بالنهاية؛ ربما هي ما يعلن عن النهاية. لا يختلف وضعها عن المُحايد زمنياً، وما لا يمكن تعيينه أو التفكير فيه... الفاجعة ليست هي ما مضى، وإنما هي ما يحملنا في آنٍ لا ينتهي، وحيث لا مستقبل. التفكير في الفاجعة ينفي أي إمكانية للتفكير فيها. عندما تحضر الفاجعة لا يبقى للتفكير أي معنى، لأنه يصير هو نفسه الفاجعة. لذلك يقول «موريس بلانشو Maurice Blanchot» (1907-2003) في مطلع كتابه «كتاب الفاجعة - L'écriture du désastre»: «إن التفكير في الفاجعة (إذا أمكن، وهو ما لا يمكن على أساس أننا نعتبر أن الفاجعة هي التفكير)، هو أن لا يكون لنا أي مستقبل للتفكير فيها»[1].

إنّ صعوبة التفكير في الفاجعة، إن لم نقلْ استحالتها، تشبه إلى حَدٍّ كبير صعوبة أو استحالة التفكير في العدم، كما أسهب في توضيح ذلك الفيلسوف الألماني المُعاصِر «مارتن هايدغر Martin Heidegger» (1889-1976) في محاضرته المعنونة بـ«ما هي الميتافيزيقا؟»[2]. وليس صدفةً أن تكون الفاجعة مرتبطة عضويّاً بالنزعة العدميّة والفكر العدميّ بشكلٍ عام. ذلك أن الفاجعة تحيل على معاني الضياع والفقدان، لكن أيضاً على التيه والألم. ومعالجة دلالتها الفكريّة العميقة تفرض تمييزاً مبدئياً بينها وبين مفاهيم قريبةٍ منها، وشائعة الاستعمال، مثل مفهومي «الكارثة catastrophe - ca-lamité» وما شابههما. ففي «لسان العرب» لابن منظور (مادّة فجع) ورد ما يلي: «الفجيعة الرزية الموجعة... والفواجع: المصائب المؤلمة التي تفجع الإنسان بما يعزّ عليه من مالٍ أو حميم»[3]. هذه الدلالة لا تعكس المعنى العميق للمصطلح الفرنسي «désastre»، الذي يعني إيتملوجياً، فقدان النجم، وهو المعنى الذي تنبني عليه أفكار وآراء موريس بلانشو في كتابه السالف الذكر. فهو يحيل على فقدان نجم المعنى، وفقدان نجم الواقع، حيث يصبح هذا الأخير مستحيلاً. وكذلك الأمر بالنسبة لفقدان الرغبة، فهي تصير غير مرغوبٍ فيها؛ والتراث يصير وقاحة؛ والذاكرة والتاريخ يتحوَّلان إلى مُحرِّك للتقدُّم، وليس ملاذاً ولا دروساً وعِبراً. يتعلَّق الأمر بالقطع مع التقليد المسيحي، وكلّ ما كان يتحكَّم فيه عبر القرون الخوالي، وكذلك مع التقليد الميتافيزيقي الكلاسيكي، من «أفلاطون Platon» (427/428-348.ق.م) إلى «هيغل Hegel» (1770-1831). بهذا المعنى طرح بلانشو المسألة الشائكة للفكر العدميّ، وهي المسألة التي تبلورت داخل الأوساط الأكاديمية الفرنسية منذ سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية بشكلٍ خاص. فقد لاحظ بقلقٍ كبير، أن فكر معاصِريه في الجامعات، ابتعد عن النجم الذي كان من المفترض أن يقوده ويوجهه، وافتقده للأبد، وهذه فاجعة، بالمعنى الذي أشرنا إليه. ورغم حضور الفلسفة الكثيف في


man standing in front of the door,murder concept,illustration painting - Illustration

الحديث عن أعراض الفاجعة التي غرق فيها العصر الحديث، وكذا الكشف عنها وتشريحها، يعود بنا في الواقع إلى كلٍّ من «فريدريك نيتشه، ومارتن هايدغر، قبل الوصول إلى موريس بلانشو

أعمال بلانشو، من خلال استعمال مفاهيمها أو الاستشهاد بأقوالٍ منها، وعلاقاته المختلفة مع العديد من أقطابها الفرنسيين، من أمثال «جورج باطاي Georges Bataille» (1897-1962)، و«جاك دريدا Jaques Derrida» (1930-2004) و«إيمانويل ليفيناس Emmanuel Levinas» (1906-1995) على الخصوص، فإنه من الصعب إدراجه ضمن خانة الفلاسفة، بل إن علاقته بالفلسفة تصبح مُلغَّزة أكثر عندما يتساءل: «هل اللا-فلسفة ممكنة؟».

إن الحديث عن أعراض الفاجعة التي غرق فيها العصر الحديث، وكذا الكشف عنها وتشريحها، يعود بنا في الواقع إلى كلٍّ من «فريدريك نيتشه Friedrich Nietzsche» (1844-1900)، ومارتن هايدغر، قبل الوصول إلى موريس بلانشو. فمع نيتشه، الذي أراد أن يلعب دور طبيبٍ للحضارة، والحداثة بشكلٍ خاص، تمثَّلت الفاجعة في النزعات الثلاث: النزعة التشاؤميّة (pessimisme)، النزعة النسبيّة (relativ-isme) والنزعة العدميّة (nihilisme)؛ ذلك أن هذه النزعات مجتمعة هي تعبير عن فقدان نجم المعنى والقيمة والقوة. والذين يدافعون عن هذا الثالوث هم بالضبط مَنْ يمثِّل «الإنسان الأخير - le dernier homme»، والذي يمكن اختزاله في القول بأن الكلّ آيل إلى الانحطاط والتراجع، والأشياء كلّها متساوية، ولا شيء يحظى بقيمةٍ تذكر. لقد فهم نيتشه النزعة التشاؤميّة باعتبارها شكلاً أوليّاً للعدميّة، ليدعو بعد ذلك، إلى ضرورة تجاوزها واستبدالها بعبارة النزعة العدميّة. إن إيمان الإنسان الأخير بنزعة نسبيّة معمَّمة، هذه النزعة العدميّة التي هي فاجعة العالم الحديث، هي أكبر من مجرَّد سقطة؛ إنها محوٌ تدريجي للفلسفة لصالح نزعة تشاؤميّة مرعبة. لذلك يعتبر نيتشه فلسفته بديلاً ضرورياً، من حيث هي فلسفة للقوة، تمجد كلّ ما هو إيجابي في الحياة وفي القيم، وتنتشله من براثن الضعف وفقدان المعنى. إن العصر الحديث يعاني إذن من فاجعة قاتلة تتمثَّل في «ضعف شخصيته». هذا الضعف العدميّ يترجم قصور الإنسان وعجزه عن إثبات الذات والقيمة والمعنى وإرادة القوة؛ وهذا هو ما جعل نيتشه يؤكِّد أن مؤلَّفه «ميلاد التراجيديا[4] - La Naissance de la tra-gédie»، هو دعوة إلى انتزاع الإنسان من قبضة النزعة التشاؤميّة، والإقبال على الحياة، وتثمين كلّ ما هو قوي وإيجابي فيها. وقد استعان نيتشه في ذلك، بالجمع بين الرؤيتين المتعارضتين: الأبّولونية والديونيزوسية، الأولى تُجسِّد الضوابط الصارمة والقوانين الكابحة لكلّ اندفاع أو جموح، في حين تُجسِّد الثانية الميول الانفعالية الهائجة والمُتمرِّدة على القوانين والمُحطِّمة للحدود. كان لابد بالنسبة لنيتشه من رفع التناقض بين العقل (أبّولون) والحلم والنشوة (ديونيزوس).

انطلاقاً من هذا الوعي العميق والحاد بفاجعة الإنسان الحديث، سيُخصِّص كتابه «هكذا تكلَّم زرادشت[5] - Ainsi parlait Zar-athoustra»، لتشخيص هذه الفاجعة، وتقديم الوصفة الكاملة لتجاوزها كمرحلة انحطاط وتقهقر في التاريخ الإنساني. إن الفيلسوف - الطبيب يدرك أنه، من أجل

وصف العلاج للأمراض التي نعاني منها، لابد من أن نضع لها في المقابل تراتبية صحيحة وواضحة، وأن نعيد ترتيب الأعراض في مواضعها المناسبة، وتعيينها بشجاعة من حيث هي أمراض للحداثة. إن العدمي، كما يؤكّد نيتشه، هو الشخص الذي يجزم بأن هذا العالم كما هو موجود لا يستحق أن يكون، وأن العالم كما يجب أن يكون ليس موجوداً. من هنا، فإن الوجود (الفعل، المعاناة، الإرادة، الإحساس)، ليس له أي معنى: يؤدّي هذا إلى مرض التفاهة واللاجدوى، وهو مرض النزعة العدميّة كفاجعةٍ للعصر الحديث.

في نهاية الدراسة التحليلية النقديّة التي قام بها مارتن هايدغر لمفهوم العدميّة عند نيتشه، في كتابه «دروب موصدة[6] Chemins qui ne mènent nulle part»، يشير إلى أنه استطاع إبراز بعض خصائص العدميّة، إلّا أنه لم يستطع، كما لم تستطع أيّة ميتافيزيقا من قبله، أنْ تُحدِّد ماهية العدميّة. لذلك يرى بأن التفكير في «عدم العدميّة- le nihil du nihilisme»، انطلاقاً من قدر أو مصير الوجود، يعني أن الوجود نفسه عبارة عن لا شيء، وحقيقته تظلّ منفلتة ومنسيَّة. بهذا المعنى فإن الميتافيزيقا، من حيث ماهيتها، هي سرٌّ غير مفكَّر فيه. إنها أحد عصور تاريخ الموجود نفسه، لكنها في جوهرها نزعةٌ عدميّة. هذه الأخيرة تعني: الكلّ منعدم، وفي جميع الأنحاء. الكلّ يعني الموجود في كلِّيّته. الشيء الذي يؤدِّي إلى أن الوجود نفسه هو لا شيء، ما دام الموجود لا يكون كذلك إلّا من خلال الوجود. ولَعلّ العبارة التي تختزل وتوضِّح هذه الفكرة، هي التي يعتبر فيها أن تاريخ الميتافيزيقا هو تاريخ نسيان الوجود.

لقد كان بلانشو شاهداً على المجزرة الرهيبة التي كان ضحيتها الفكر الميتافيزيقي الكلاسيكي على يد الفلاسفة الجُدد، وكلُّهم تلاميذ للفيلسوف الألماني هايدغر، هؤلاء الذين سرقوا النجم وفضَّلوا العيش في ظلِّ الفعل الأسهل، في نظره. لقد انبروا لتفكيك اللوغوس ليضيعوا في المتاهات الغريبة للمعنى.

وهكذا، فسواء تعلَّق الأمر بـ«جاك دريدا Jacques Derrida»، «جيل دولوز Gilles Deleuze» (1925-1995)، «بيير بورديو Pierre Bourdieu» (1930-2002)، أو «ميشيل فوكو Michel Foucault» (1926-1984)، فإنهم جميعهم يعملون على إحداث شرخٍ في الواقع، واختلافٍ بين «الكلمات والأشياء»، بهدف خلق انفصال يمكن أن يكون حاملاً لمعنى، حتى ولو كان مبتذلاً. لذلك ظلَّت أفكار بلانشو، خاصّة في كتاب الفاجعة، مختلفة عن توجُّهات هؤلاء. وحتى علاقة الصداقة التي ربطته بالفيلسوف ليفيناس، لا تعني حتماً أنهما متوافقان تمام التوافق. ففي الوقت الذي يذهب فيه البعض إلى أن كون بلانشو يفكِّر انطلاقاً من الفضاء الأدبيّ، في ممارسة الكتابة، وكون ليفيناس يفكِّر انطلاقاً من الفضاء الفلسفيّ، حيث يعطي الأولوية للبعد الإتيقي، هو أمر يضفي على أعمالهما تمايُزاً لا يمكن لتقارب الثيمات بينهما أن يلغيه، يرى البعض الآخر أن الفارق الحقيقي، في المسار الإبداعي لدى هذين الصديقين اللذين يشتركان في تقديم أفكار ملموسة، لا يرجع إلى تعارُض مزعوم بين الأدب والفلسفة، وإنما إلى تبايُن في طريقة مقارَبة تلك الأفكار. فإذا كان ليفيناس قد تمثَّل الفاجعة في هشاشة الكائن من حيث هو فانٍ، ولا أحد يمكن أن يعفيه من ذلك، فإن الفاجعة كما تمثَّلها بلانشو، تحيط بالموجود في كلِّيّته.

الهوامش:

1-Maurice Blanchot, L'écriture du désastre, Gallimard, 1980, p.7.

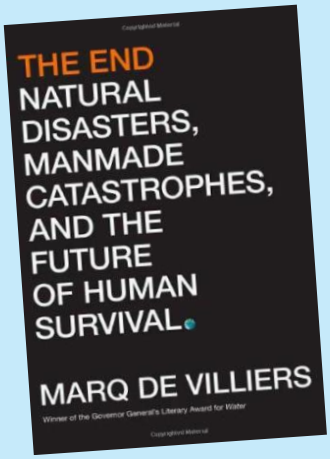
2- مارتن هايدغر، ما هي الميتافيزيقا؟، ترجمة محمود رجب، فؤاد كامل، مراجعة وتقديم عبد الرحمان بدوي، سلسلة النصوص الفلسفيّة، عدد 3، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974، ط2، ص 106.

3- ابن منظور، لسان العرب، المجلد 8، ط 3 ، دار الفكر، دار صادر، ص 245. د.ت.

4-Friedrich Nietzsche, La naissance de la tragédie, Gallimard, 1989.

5- فريدريك نيتشه، هكذا تكلَّم زرادشت، ترجمة وتقديم محمد الناجي، إفريقيا الشرق 2006.

6-Martin Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part, traduction Wolfgang Brokmeier, Gallimard, paris, 1987.



كوارث النهاية

ما مصير العالم الذي نعرفه؟ تسونامي، وزلازل، وبراكين، وأعاصير، وأوبئة، وإشعاع كوني، وانفجارات غاما في الفضاء، ومذنَّبات متصادِمة، وكويكبات – هذه العناصر الطبيعية كانت تقلقنا من وقتٍ لآخر، لكنها أصبحت ضجيج الخلفية في ثقافتنا اليوم. هل أصبحت الكوارث الطبيعية بالفعل أكثر احتمالاً، وأكثر تواتراً ممّا كانت عليه في السابق؟ هل الأمور تسوء أكثر؟ هل تلاشت الحدود بين الكوارث الطبيعية، والكوارث من صُنع البشر؟ هل أصبحنا جزءاً من المشكل؟ إذا كان الأمر كذلك، فما الذي يمكننا فعله لوقف ذلك؟ يحاول مارك دي فيليرز، الإجابة عن هذه الأسئلة في مُؤلَّفه: «النهاية: كوارث طبيعية، كوارث من صُنع البشر، ومستقبل البشريّة»، في الوقت الذي أصبحت فيه الحاجة ملحَّة لفهم المخاطر المُحدقة بنا، والتصرُّف بأفضل طريقة ممكنة عند الكوارث التي لا مفرَّ منها. لا يمكننا فعل أي شيء حيال بعض الكوارث الطبيعية، لكن في حالاتٍ أخرى، يمكننا فعل الكثير. يساعدنا هذا الكتاب على فهم الأشياء بوضوح، ويقدّم بعض الأفكار المُستفزَّة للتخفيف من الضرر الذي يمكن أن تلحقه بنا وبعالمنا جميع هذه الكوارث. «النهاية» نظرةٌ رائعة وصعبة على ما ينتظرنا، وما يمكننا القيام به للتأثير على مستقبلنا.

أمين معلوف..

الفوضى القاتلة

من خلال سرد أهم الأحداث الكبرى التي شهدها العالم يقف أمين معلوف شاهدَ عيان ومؤرِّخاً يوثِّق ويشرح كيف توالت المآسي والتجاوزات إلى درجة الغرق، خصوصاً أن تأثير هذه الأحداث، التي غيَّرت السلوكيات المجتمعية، قد تجاوز نطاقه الجغرافي، كحرب فيتنام، والثورة الإيرانية، وحرب الخليج، والأزمة المالية التي ضربت العالم في 2008، دون أن ننسى ثورات الربيع العربيّ وغيرها من الأحداث.

عبد الرحمان إكيدر

إن ما تشهده حضارتنا حالياً يُنبئ بغرقٍ وشيك مثلما حدث لسفينة التيتانيك. فكيف وصلنا إلى هذه الدرجة؟ هذا هو السؤال الذي أطرحه في كلّ مرة أجد نفسي في مواجهة التشنجات الشريرة التي تسم هذا القرن. ما الخطأ الذي حدث؟ كيف يمكننا تجنب الكارثة؟ هل يسعفنا الوقت لتصحيح ما يمكن تصحيحه؟

بهذا المقطع المُثقل بالأسئلة، يفتتح عضو الأكاديمية الفرنسية أمين معلوف كتابه الجديد الذي يحمل عنوان (غرق الحضارات) «Le naufrage des civilisations»، الصادر عن دار (غراسي) الباريسية في 2019، مسلِّطاً الضوء على ما يشهده عالمنا من مخاطر جسيمة وأزمات، سواء على المستوى السياسي أم الاقتصادي أم الاجتماعي أم الثّقافي، تهدِّد البشريّة جمعاء، وتنسف حضارتنا بأكملها، وذلك وفق منظورٍ عقلاني، وبعين المُثقَّف الذي يحمل على عاتقه هموم القُرَّاء في شتَّى بقاع العالم، مقدِّماً نظرته التحليليّة للأزمة الوجوديّة التي يعيشها العالم بأسره، فما بين أميركا تائهة، وأوروبا ضعيفة، وعالم عربيّ ممزَّق، يدعو أمين إلى إصلاح ما يمكن إصلاحه لتفادي الكارثة التي ستغرق حضارتنا، متبنياً أطروحةً أخرى تسعى إلى التكامل بين البشر والحضارات بدل الصِّدام والصِّراع.

يُشير معلوف إلى أن العالم الغربيّ شهد منذ العقد السابع من القرن الماضي تدهوراً غير مسبوق، خصوصاً مع تصاعد الأحزاب اليمينية والمتطرِّفة



أمين معلوف ▲



والمحافظة، مقابل تراجع الحركات الثوريّة واليساريّة، وما ترتب عن ذلك من تحوُّلات سريعة أدت إلى الاضطرابات الخطيرة التي يواجهها العالم راهناً، والتي قد تغرق العالم في الفوضى القاتلة والمميتة إنْ لم تتوصل البشريّة إلى إيجاد الحلول الضرورية

والناجعة في أقرب وقتٍ ممكن. يقول: «لطالما شكلت أوروبا الأمل الأكبر للبشريّة، فبالنسبة إليَّ، أجدها قد تخلَّت عن الاعتراف بمسؤولياتها العالمية في لعب دور القيادة، بالرغم من تجاربها ومعارفها الإنسانية الغنيّة، والتي تُوصف بالبوصلة الأخلاقية»، أضف إلى ذلك بداية تفكُّك اتحادها بدءاً بإعلان انسحاب بريطانيا وصعود نداءات فكّ الارتباط من قِبَل القوى اليمينية الصاعدة في عددٍ من الدول. ويضيف المُؤلِّف: «ومرّة أخرى، يتعلَّق الأمر بأوروبا، في رأيي، فإن حلمها بالاتحاد هو أحد أكثر الوعود في عصرنا، فما الذي حدث؟ عندما قرَّرت بريطانيا مغادرة الاتحاد، قلَّل قادة القارة على وجه السرعة من أهمية الحدث، ووعدوا بمبادرات جريئة بين الأعضاء الباقين لإحياء المشروع. آمل من كلِّ قلبي أن ينجحوا. وفي الوقت نفسه، لا يسعني إلّا التذمُّر مرّةً أخرى، فيا له من غرق!». وفي الضفة الأخرى، فعلى الرغم من أن الولايات المتحدة الأميركية لا تزال القوة العُظمى الوحيدة، فإنها تتجه نحو فقدان مصداقيتها الأخلاقية. أمّا الدول الكبيرة «الناشئة»، أو التي «وُلِدَتْ من جديد»، مثل الصين أو الهند أو روسيا، فهي بصدد تسيُّد المشهد العالمي بقراراتها، حيث تفرض قانون الأقوى، وتفتح الباب على مصراعيه لسباق تسلح محموم.

مآسي عالمنا العربيّ:

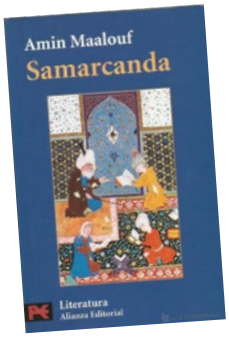
يرى معلوف أن أغلب المجتمعات العربيّة ظلّت حبيسة الماضي، ولم تتمكّن من الانخراط الفعلي في روح العصر ومجتمع المعرفة، كما أنها لم تتمكّن من الاستجابة الفعلية لدعوات الإصلاح والتحديث. إن بداية الاختلال تعود بالأساس إلى حركة النهضة في منتصف القرن التاسع عشر، حيث تبنَّت المجتمعات العربيّة مسلك التقليد والتشبُّث بما خلَّفه السلف الصالح، رافضة كلّ ما يسمح لها بالمساهمة في الحضارة الجديدة. وقد استمر هذا الوضع على حاله لما يقارب القرن، بل إن الأمر سيزداد تأزُّماً حتى بعد استقلال هذه الشعوب من الاحتلال الأوروبي، حيث اعتلت أنظمة متسلِّطة وقمعية سُدة الحكم، وحكمت بيدٍ من حديد، ضاربةً عرض الحائط كلَّ الشعارات والوعود التي رفعتها لكسب ثقّة الشعوب. وسيشهد العالم العربيّ من جديد العديد من النكبات والنكسات التي حطَّمت الآمال على جميع الأصعدة، وأدخلتنا في حالة من الشَّكِّ والإحباط ما زالت مستمرة إلى يومنا هذا.

يستشهد أمين معلوف بأفكار صامويل هنتنغتون Samuel Huntington صاحب نظريّة (صراع الحضارات)، حين اعتبر أن الشعوب غالباً ما تستند إلى الدين في خلافها مع المعارضين لها في العقيدة. بيد أنه لا يتفق معه في أمورٍ أخرى، فـ«العالم الإسلامي مثلاً، لا يجسِّد مجموعةً متماسكة ومتوحِّدة مثلما يعتقد هنتنغتون، وإنما هو يشكل بالأحرى ساحة صراعٍ لخوض معارك دامية بين الإخوة الأعداء، وفيه تقوم الحركات المتشدِّدة بشرعنة القتل...».

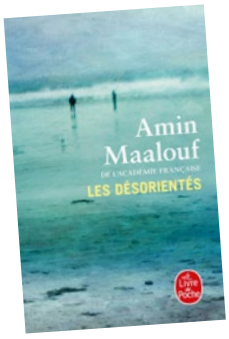
لقد خصَّص المُؤلِّف الفصلين الأول والثاني، لرصد التدهور الذي تعرفه بعض مجتمعاتنا العربيّة، فقد غزت الجروح كلَّ الشعوب، وفي هذا الصدد يكشف معلوف عن الأزمة الوجودية العميقة التي يعيشها العالم العربيّ حالياً، وحالة (الغرق) الذي يعيشه عدد من الدول بسبب الصِّراعات العرقية وتفاقم النزعة الطائفية من جديد.

ناقوس الخطر:

غالباً ما تكشف أعمال معلوف الأخيرة عن تنبؤاتٍ صادقة إلى الحَدِّ الذي يجعله يبدو على علم مسبق بالمواضيع الكبرى قبل أن تخرج إلى الوعي العالمي. فقبل عشرين عاماً، كان قلقاً من صعود الهويّات القاتلة، وقبل عشر سنوات، تنبَّأ في كتاباته باضطراب العالم، وهو الآن مقتنع بأننا على عتبة غرق سفينة عالمي يؤثِّر على حضارتنا. يبرز هذا الشاهد العظيم على أحداث نهاية القرن العشرين وبداية هذا القرن أسباب هذه المأساة، وهو يشارك في هذا الاقتناع بأن ما وصلنا إليه سيقودنا بلا شكّ إلى الهاوية. هذا التفكير القوي في الاضطراب العالمي يذكّرنا بأن الخيارات السياسية لها دائماً عواقب، فالتعصُّب والخنوع والإفلات من العقاب والجبن أمورٌ تؤدي إلى الفوضى والهلاك. ناهيك عن التهديدات الخطيرة










Historical, A dust storm in Hugoton Kansas 1936

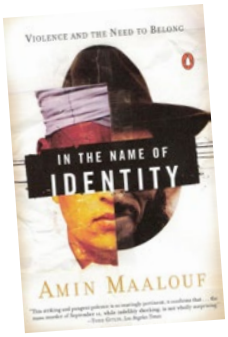
المحدقة بكوكبنا والمتعلِّقة بالمناخ والبيئة والصحة، والتي لا يمكن التصدِّي لها إلّا من خلال التضامن العالمي، وهذا هو بالضبط ما ينقصنا. إننا على حافة محفوفة بالمخاطر والمجازفات، خصوصاً مع انتشار نوعٍ من اللامبالاة ومن الوهم والعبث وتزايد الكراهية والتعصُّب وعدم القدرة على العيش المشترك، وهي كلها قضايا تسائل مصير الإنسانية وتطرح أسئلة تؤرِّق بال المُؤلِّف الذي يأمل من خلال هذا العمل دق ناقوس الخطر، ودعوة الحكام والمُفكِّرين، بل والشعوب كافة للتحرُّك قبل أن تحلَّ الكارثة. ذلك أنه من الضروري أن نفهم ما يحدث فعلياً، وأن نتفاعل معه.

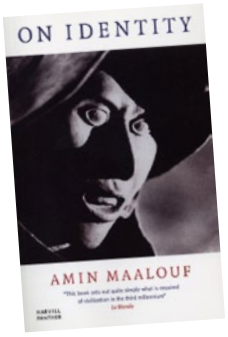
يسرد المُؤلِّف في هذا الكتاب أهم الأحداث الكبرى التي شهدها العالم باعتباره شاهد عيان ومؤرخاً يوثِّق ويشرح كيف توالت المآسي والتجاوزات إلى درجة الغرق، خصوصاً أن تأثير هذه الأحداث، التي غيَّرت السلوكيات المجتمعية، قد تجاوز نطاقه الجغرافي، كحرب فيتنام، والثورة الإيرانية، وحرب الخليج، والأزمة المالية التي ضربت العالم في 2008، دون أن ننسى ثورات الربيع العربيّ، وغيرها من الأحداث. يقول : «إن الاكتشافات العلمية تبهرني، وتحرير العقول والأجسام يسحرني، وأنا أعتبر أنه شرفٌ أن أعيش في عصرٍ مبتكرٍ وجامح. ومع ذلك، ومنذ عِدّة سنوات، كنت أراقب المزيد من التجاوزات المزعجة التي تهدِّد بإبادة كلّ ما أنشأه جنسنا حتى الآن، وكل ما نفتخر به، وكل ما اعتدنا على الاتصال به، وما نسميه (الحضارة)».

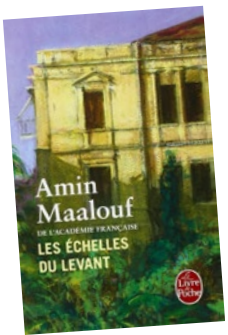
إن (غرق السفينة) هو، بطبيعة الحال، مجرد استعارة، وهو بالضرورة استعارة ذاتية خاصة بالمُؤلِّف، «يمكن للمرء أن يجد العديد من الصور الأخرى التي يمكن أن تصف اضطرابات هذا القرن. ولكن هذا هو الذي يطاردني، فلا يمرّ يومٌ دون أن يخطر ذلك ببالي». فإذا كنت أستخدم مفرداتٍ بحرّيّة، فذلك لأن الصورة التي تستحوذ عليَّ، لعِدّة سنوات، هي صورة غرق سفينة - سفينة حديثة، متألِّقة، واثقة من نفسها، وتشتهر بأنها غير قابلة للغرق مثل التيتانيك، تحمل حشداً من الركاب من جميع الدول ومن جميع الطبقات الاجتماعية، وتبحر مع ضجة كبيرة نحو خسارتها وسقوطها».

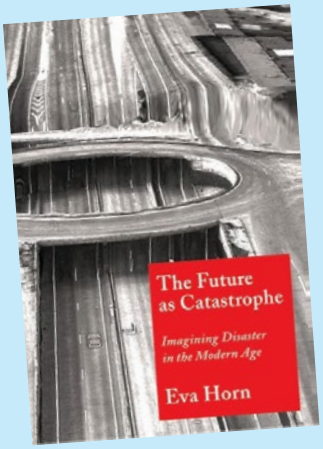
كتاب (غرق الحضارات) صرخة رجل حكيم: صرخة خوف أمام شبح غرق عالمي على جميع المستويات... إنه دعوة صريحة للتحرُّك قبل فوات الأوان، وهذا التحرُّك أساسه العمل المشترك لحلٍّ مختلف الإشكاليات الراهنة التي يعاني منها المجتمع الدولي، على أن يأخذ هذا الحلُّ بعين الاعتبار الجوانب الاجتماعيّة، والأخلاقيّة، والفكريّة، والاقتصاديّة والسياسيّة، مع مراجعة القوانين الاجتماعيّة للشركات والدول، لإحداث حالة من التوازن والهدوء وإعادة الثّقة للمواطن، وذلك حتى ترسو سفينتنا بسلامٍ إلى بَرِّ الأمان.

غالباً ما تكشف أعمال معلوف الأخيرة عن تنبؤاتٍ صادقة إلى الحَدّ الذي يجعله يبدو على علمٍ مسبق بالمواضيع الكبرى قبل أن تخرج إلى الوعي العالمي. فقبل عشرين عاماً، كان قلقاً من صعود الهويّات القاتلة، وقبل عشر سنوات، تنبَّأ في كتاباته باضطراب العالم، وهو الآن مقتنع بأننا على عتبة غرق سفينة عالمي يؤثِّر على حضارتنا









تخيُّل الكارثة

لماذا يسكننا شعور دائم بأن الكارثة قادمة لا محالة؟ إلى جانب المخاوف التي تطاردنا لعقودٍ من الزمن بشأن نهاية العالم بحربٍ ذرية، الآن تذهلنا مجموعة من السيناريوهات المُحتمَلة للكوارث: تغيُّرات المناخ، والأزمات المالية، والكوارث البيئية، والانهيارات التكنولوجية – مواضيع دائمة للنقاش في الأدب، والسينما، والثقافة الشعبية، والسياسة. هل في الانشغال بالكارثة إثارةٌ للمخاوف أو تشكيكٌ في القناعات؟ أم أن هناك بعض الحقائق التي لا يمكن الكشف عنها إلّا بنهاية كارثية لهذا العالم؟ في كتاب «المستقبل الكارثي»، تقدّم إيفا هورن نقداً جديداً للافتتان المُعاصِر بالكوارث، باعتبارها أحد أعراض علاقتنا بالمستقبل. من خلال تحليلها العميق للخيال الكارثي ثقافيّاً وتاريخيّاً بدايةً بالرومانسية، وشخصية «الرجل الأخير»، وصولاً إلى الشعبية المُعاصِرة لخيال الكوارث وأفلام نهاية العالم، تجادل هورن بأن نهاية العالم كانت دائماً تطارد الفكرة الحديثة لمستقبل يمكن توقُّعه والتخطيط له. إن ما يجعل هواجس اليوم مختلفة عن الحقبات السابقة، هو الشعور بـ«كارثة بلا حدث»، ضمن عملية تفكُّك بطيئة. في نهاية المطاف، تقول هورن، إن الكوارث المُتخيَّلة تقدّم لنا أدواتٍ فكريّة يمكن أن تجعل المستقبل مظلماً باحتمالات نهاية العالم عاطفياً، وإبستيمولوجياً، وسياسياً.

في انتظار النهاية!

لنستمتع قليلاً

يقوم «بيير هنري كاستيل Pierre Henri Castel» بالتأمُّل في فاجعة نهاية العالم، ويدعو القارئ أن يسافر إلى الزمن الذي سيسبق ذلك بقليل، ليغوص في ثنايا سيناريو سيغيّر معالم الطبيعة البشرية بكاملها.

جون باتيست ديفو

ترجمة: سهام الوادودي





إن حياة لا مستقبل لها سوف لن تدفع بالإنسان إلى منحدرات الشرّ والغلو فيه فقط، بل ستغير معنى الخير أيضاً... إن العمل على قتل مخاوفنا لهو العمل الحقيقي الذي يجب أن تنكب عليه الثقافة

لا شكّ في أن لكلّ منّا القدرة على أن يتعايش بسهولة مع فكرة انتهاء حياته شخصياً في زمن محدَّد مع أن ذلك لا يحول دون شعورنا بالوساوس أو بالقلق في أحسن الأحوال. لكن «بيير هنري كاستيل» يدعونا إلى تخيّل مستقبل قريب تصير فيه الإنسانية كلّها إلى انهيار محتوم دون أن يكون هذا الانهيار وشيكاً بالضرورة. فالاستغلال اللامحدود للموارد الطبيعية والمعاملة السيئة التي تفرضها مجتمعاتنا النيوليبرالية على الأجساد والأرواح لتدفعها بذلك إلى الاستهلاك المفرط واللاعقلاني لسلع ذات استعمال محدود، والتنقلات المستهلكة لكمّيات هائلة من الطاقة بغرض الحصول على متع السياحة الجماعية والإجهاز على الموارد الطبيعية والغذائية وما لذلك من نتائج على الهجرة البيئية الإجبارية... هذه الأسباب كلّها (ويمكننا للأسف أن نعطي نماذج أخرى كثيرة مشابهة لها) تُقرِّب عالمنا كما يبدو يوماً بعد يوم من دمار كلّي. ولا يتعلّق الأمر بنهايتنا نحن فقط وإنما بالنهاية الكبرى: نهاية العالم كما يؤكّد ذلك بيير هنري كاستيل. إننا نغوص مع الكاتب لنسبر أغوار سيناريوهات ما قبل الفاجعة، حيث يتساءل هذا الأخير عن ما يمكن أن ينتجه الإنسان خلال الأزمنة التي تسبق فناءه مباشرة. من الجدير بالذكر أن الإنسان يقع في قلب هذه السيناريوهات، إذ تُستَبعَد منذ البداية كلياً فكرة أن تنجو الحيوانات بعد الفاجعة لتَخلُف الإنسان في تعمير الأرض، لأن كلّ شيء آيل إلى نهايته لا محالة. جميع أشكال الحياة بما فيها الحيوانية والنباتية ستنمحي وفق السيناريو المؤكّد لفناء قريب. إن الطرح الذي يقدِّمه الكتاب حول معالم فكر الشر القادم وأيضاً معالم الأزمنة التي ستسبق نهاية العالم يرتبط بتجربة إنسانية محضة وذهنية بشكلٍ خاص. من هنا يطرح السؤال التالي: ما هي إذن الأفكار التي سيحملها آخر أفراد البشرية عند حلول أزمنة النهاية؟ إن معظم الأفلام وروايات الخيال العلمي تؤسّس حبكتها على «زمن الما بعد»: ما بعد الفاجعة التي تدمِّر كلّ شيء تقريباً لكنها تترك مع ذلك بعض الأفراد لينجوا من التجربة (وهذا شرط ضروري لبناء الحكاية). وخلافاً لسيناريوهات «المابعد» هذه، يتساءل بيير هنري كاستيل عن الأزمنة التي تأتي مباشرة قبل الفاجعة. يعمل كاستيل على بسط جميع السيناريوهات الممكنة أمامنا: من سيناريو الرؤية العدمية، حيث



يفقد الوجود نفسه كلّ معنى له، إلى العيش في خدمة الهيدونية أو البحث عن الملذات في انفصال تام عن أيّة مسؤولية، إلى سيناريو العالم المنهار الذي يسود فيه المشكّكون في التغيُّرات المناخية وحملة الفكر الإنكاري، حيث يكون الفكر الفاشستي إذن في الأوْج. لكننا إذا ما أردنا أن نستشرف مستقبلاً كهذا فيجب علينا أن نتمكّن في البدء من تمثّل «الشرّ المطلق». ليس الشرّ كما عرفناه لحد الآن، وإنما الشرّ العظيم ذلك الذي لا تتلخص وظيفته فقط في تمكيننا من التعرف على الخير والاهتداء إليه. إنه شرّ لا حدود له يفوق مستوى إدراكنا. والسؤال هنا: ألا يُخرِج شرٌّ من هذا النوع الإنسان من إنسانيته؟ يرافقنا كاستيل إذن ليحاول بذل «المجهود العقلي الضروري» من أجل تجاوز هذه «العتبة الجهنمية». فالشرّ المطلق كمفهوم-أقصى يظلّ عصيّاً على الإدراك، ولا يمكننا سوى أن نراه في كوابيسنا أو نهذي به في هلاوسنا. إن فكر الشرّ يحيل على «فكر دون ذات مفكرة» إنه مفهوم تغيب أو تنمحي فيه الذّات لكثرة ما يستدعي من «عنف عقلي يتخطّى حدود المعقول».

يخبرنا كاستيل أننا يجب أن «نشعر بالخوف والكثير من الخوف من الأزمنة التي تسبق حلول الفاجعة». ولا شكّ في أننا يجب أن نشعر بالقلق أيضاً من الحاضر، لأننا بكلّ تأكيد قد بدأنا نشهد منذ الآن الأمارات الأولى المؤشِّرة على نهاية العالم.

إن اكتشافنا بأن العالم يوشك على الانهيار سوف يغيّر تماماً علاقتنا بالزمنية، إذ سيقذف بنا إلى دوامة تسريع كلّ شيء: فإذا كانت النهاية قريبة جدّاً، فلا يسعنا إذن إلّا أن نسارع إلى استغلال ما بقي بين أيدينا رغم قلته وأن نستمتع طالما أن الوقت مازال يسمح بذلك. «وهناك كثيرون سيستفيدون من هذا الوضع، كلّ من ستتهدّد مصالحهم وامتيازاتهم إذا ما قامت ثورة عادلة. هؤلاء سيسعون جاهدين إلى إبقاء الوضع على ما هو عليه».

من الواضح إذن أن الفكرة الأخيرة تدعونا إلى التفكير في ضرورة وضع حدّ للعالم كما يعيشه البعض، عالم يقوم على المغالاة والإسراف وعلى التفاوتات، نظام يقسّم المجتمع إلى فئات تفصل بينها حدود ثابتة ويضمن لنفسه الاستمرارية بغية ألا تضيع رزمة الامتيازات التي يتمتع بها الأقوياء دائماً. «إذا كنّا نطمح حقيقة إلى الاحتفاظ بما تبقّى لنا من فرص الاستمتاع والفعل والخلق [...] فمن المحتمل جدّاً أن يستلزم ذلك اللجوء إلى العنف بشكلٍ عقلاني وصارم ومتجرِّد من العواطف».

إن حياة لا مستقبل لها سوف لن تدفع بالإنسان إلى منحدرات الشرّ والغلو فيه فقط، بل ستغير معنى الخير أيضاً. فكيف لنا أن نتمثّل الخير في ظلّ وجود ينعدم فيه الأفق؟ هل سيحتفظ الخير بأهمّيته إذا تخلخلت، بل اختفت علاقتنا بالزمنية واختفت أيضاً مفاهيم المسؤولية عن الفعل ونتائج الفعل ليحلّ محلّها الاستهتار الكامل لإنسان لا مصير له ولا مستقبل ينتظره؟

يطرح هذا الكتاب من الأسئلة أكثر ممّا يقترح مخارج للإجابة عنها، ولكن غايته فيما يبدو أن يصدم القارئ، ويسائله عن مدى مسؤوليته في عالم يتحرَّك وتتسارع حركته كي تقوده للفناء. كيف يمكن لكلّ منّا أن يجابه، في حميمية أفكاره الشخصية، هذا الفناء القادم؟ إن هذا المؤلَّف ذو الطابع التأثيري يتوخى استيقاف القارئ ليحدث بداخله شيئاً: صدمة أو ربَّما حالة من الوعي. ونحن إذا نظرنا إلى الكتاب من هذه الزاوية وجدنا أنه كتاب شجاع، إذ يلزم المرء الكثير من الشجاعة ليستشرف أفق نهايته الشخصية. «إن العمل على قتل مخاوفنا لهو العمل الحقيقي الذي يجب أن تنكب عليه الثقافة» كما يحثّنا على ذلك الكاتب في أمنية ختامية نلمس فيها نبرة التحريض على الانتفاض. صحيح أن شجاعة كاتبنا لا تعتبر إذا ما قورنت بما يلزم «إنسان ما قبل الفاجعة» من الشجاعة أمام تجربة الشرّ الحقيقية، لكن هذه التجربة الفكرية تبقى جديرة بالاحترام لكونها استطاعت أن ترسم بعض المعالم الكبرى لما سيكون عليه هذا الشرّ. والمسارات التي يسطّرها الجزء الختامي من الكتاب تتيح للقارئ أن يتخيَّل مجموعة من السيناريوهات المحتملة التي سيتكفَّل المستقبل وحده بإخبارنا عما إذا كانت ستتحقّق أم لا.


Tithi Luadthong, man running away from zombies,burning city in background

---

عنوان الكتاب:

الشر القادم، بيير هنري كاستيل، منشورات سير، سبتمبر 2018، 128 صفحة.

Le mal qui vient, Pierre-Henri Castel, Ed. Cerf, Septembre 2018, 128 pages.

عبور الأسلاك الشائكة

إذا كان محتوى المأساة، في العصورِ القديمة، وأحياناً حتى في العصرِ الحديث، مُستلهَماً من الأسطورة، فهي في واقعنا على وجه التحديد، تأخذ طابعاً استثنائياً، قوامه شخصيات تبرز، أو حتى تكاد تُجسِّد كلَّ المشاعر العظيمة التي تحيط بالفاجعة، وهم الأنسب لإظهار القيم العامّة في أشكال تلقائية، الأكثر وضوحاً، هناك حيث يتعذّر على العقل أن يجد تعريفاً ملائماً لها، فهي ليست بليّة، ولا خطْب ولا رزيئة، إنما ذهول ورَوْعة وعجب: المصيبة أصبحت خلفنا يا أخي، تعال، فربَّما نستطيع أن نعبر معاً الأسلاك الشائكة!

يوسف وقّاص

ارتبطت الفاجعة دائماً في خيالي بنحيب المرأة وعويلها، الذي كان يأتي دائماً من بعيدٍ، بصدى يتبدَّل من فاجعةٍ لأخرى: شجي وواهن أمام طفلها المريض، صراخ قوي ومديد عندما تهرس سكاكين النورج قدم صبي على البيادر في أطراف بلدتنا الصغيرة

يمكن إعادة تفسير الفاجعة في ضوء الأحداث الجارية من حروبٍ وحشيَّة ونوائب، بالتوغُّل في عمق التاريخ، والإصغاء إلى النداءات بين أطلال قصرٍ مهجور على ضفاف الفرات، أو الصراخ البائس لمعتقلين وهُم يعانقون آلامهم في عمق زنزانة مظلمة. نحن نرى ونسكت، يقول الرعاة والفلاحون، ثمّ يمثّلون المشهد الذي غالباً ما يتم بناؤه على التناقضات أو التنافس المجازي على المراعي ومنابع المياه، أي التضارب المُستدام المناسب لكلّ عصر: الوجود والعدم، الحبّ والكراهية، الحقيقة والكذب، الإيمان والعقل، وهكذا بالتتالي إلى أن يصلوا إلى الاختيار الصعب: المُناوءة أو الولاء. ولعدم وجود أدلة تثبت عكس ما يبتغونه حقّاً، يمكن أن يؤدّي بالمشاهدين إلى التفكير عبثاً في بعض الإجراءات التي لطالما منّوا النفس بأن تحِدَّ من مصائبهم في يومٍ ما.

وقد ارتبطت الفاجعة دائماً في خيالي بنحيب المرأة وعويلها، الذي كان يأتي دائماً من بعيدٍ، بصدى يتبدَّل من فاجعةٍ لأخرى: شجي وواهن أمام طفلها المريض، صراخ قوي ومديد عندما تهرس سكاكين النورج قدم صبي على البيادر في أطراف بلدتنا الصغيرة، أو حاداً ومؤلماً لدى رؤية زوجها أو ابنها أو أخاها يعود جثةً من أحد الأفرع الأمنية. وكان هذا الصوت مألوفاً أيضاً أمام مدخل عيادة الدكتور مهران الله قِردِهْ (عطاء الله بالتركية)، الذي خدم كممرض في الجيش العثماني في أثناء الحرب العالمية الأولى، ثمّ عمل، بعد لجوئه إلى سورية، طبيباً لآخر أيام حياته دون أن يدري بأمره أحدٌ. كان نحيفاً وطويل القامة، يرتدي بدلة داكنة، قميصاً أبيض وربطة كحلية اللون، يعتمر طربوشاً أحمر متسخ الأطراف، ويحمل بيده دائماً حقيبة جلدية تحتوي على كلّ ما يلزمه في أثناء زياراته الطارئة للمرضى في البيوت المبنية من الطوب اللبن، المصنوع من الطين، الممزوج بالقش.

كان سكان القرى المجاورة للحدود، عادةً ما يحضرون جرحاهم على متن مقطورات جرارات زراعية، بلا قدم، وأحياناً بلا ساق وبلا يد، حسب اللغم الذي انفجر لحظة عبورهم الخط الفاصل بين سورية وتركيا، ويبقون هناك أحياناً لساعاتٍ بانتظار عودة الدكتور مهران. في هذه الأثناء، كانوا يسندون ظهر المُصاب على الجدار، ويضعون تحت رجله حجر كبيرة لئلا ينزف كلّ دمه، وأحدهم يتولّى إبعاد أسراب الذباب «الجمدانة» (الغترة أو الشماغ)، كلّ ذلك مع نحيبٍ دفينٍ للنساء اللاتي يحطن به من كلّ جانب، ترافقه ترانيم تعطي للفاجعة أبعاداً كُنّا لا نتصوَّرها حتى تلك اللحظة: هل كنت خلف الباب ولم نرك؟ ألا يكفيك أنك تلازمنا منذ أن رأينا النور؟ آهٍ، أيتها الفاجعة، هيا اجمعي حوائجك وابتعدي من هنا، لَعلّ الطبيب يعود قبل أوانه، ولا نفقد مَنْ يأتينا بلقمةِ العيش!

كنت تسمع ترانيم بالتركيّة والكرديّة وبالعربيّة، حتى أننا أصغينا ذات مرّةٍ إلى ترانيم شركسية وأرمنية، لأن تهريب ولاعات الفتيل وأحجار القدح، البرق وخرز عين الهرّ ومعاطف الجوخ التي كان يستوردها تجار «سوق المدينة» في حلب من بلجيكا وإيطاليا، كان قد أصبح عملاً دارجاً لمعظم سكان البلدة تقريباً. كنّا نحمل لهم الطعام والشاي ونلقي نظرةً فضولية على الجريح الذي يئن وكيس القماش الذي يحتوي على

قدمه المبتورة. كان المتجمهرون يقدِّمون له لفافات تبغ باستمرار، ويحثونه على تحمُّل الوجع، وأكثر من واحدٍ كان لا يتوانى عن الجزم بأن الدكتور مهران يمكن أن يُعيد قدمه كما كانت، ويضربون مثالاً على ذلك بالعملية الجراحية التي أجراها لأحد الرعاة الذي دخل خطأً إلى حقل الألغام مع قطيعه، رغم أنه كان قد مات بالغرغرينا بعد فترةٍ قصيرة من إجراء العملية، ثمّ كان يحضر عبد الإله التركماني، يجلس على حجرٍ قريبة في الوسط ويصدح بمواويل شرقاوية تحيل العيون إلى ينابيع مدرارة من الدموع.

ومع مرور الوقت، كانت الفاجعة تتخذ أبعاداً جديدة، حيث يتم تنظيم الأحداث والشخصيات في سياق مُعيَّن، ممّا يُشكِّل قناة اتِّصال مميَّزة بين الجريح والجمهور، ويساهم في خلق جوٍ استثنائي، أو ما يُسمَّى بالأوهام الخلَّابة في العروض المسرحية، مع التركيز بشكلٍ فريد على القصّة الدرامية. فمَنْ سمعها في البداية، يُعيدها على مسامع القادمين الجدد، وهكذا دواليك إلى أن تخرج من ذاتها وتصبح عملاً درامياً يمكن روايته بكلِّ ثقةٍ في «المضافات»، في أثناء ليالي الشتاء الطويلة. ومن الصعب الادِّعاء بأن الإضافات اللاحقة لم تكنْ مدروسة، وأنها لا تهدف لأن تكون متناسبة مع قساوة الطبيعة وقِلّة المردود وإجحاف الطغمة المُستبدة، فيتضح عندئذ أن أصابع الذئب لم تكنْ غريبة في الإيقاع بذلك المُهرِّب المسكين، ولولا فطنة البغل ورجوعه خطوتين إلى الوراء، لربَّما انفجر لغمٌ ثانٍ وثالث. وعلى السؤال مَنْ كان يقود القافلة، الكلب أم الدليل؟ يجيب الراوي بعد أن يرتشف شيئاً من الشاي الساخن، ويملأ رئتيه بدخان التتن، إن الفاجعة في هذه الحالات، لا يمكن تجنُّبها حتى لو كان الثعلب على رأس القافلة، فنحن هنا أمام بغلٍ وثلاثة حمير، وحمولة يتجاوز وزنها ثلاثمئة كيلو غرام، فلا حاسة الشمِّ لدى الكلب، ولا سيخ الدليل الذي يغرسه هنا وهناك لكشف أي جسم صلب، يمكنهما أن يفيا بالغرض طالما قسمته كانت هناك!

الرجل ومشاكله يأخذان هنا مركز الصدارة بين أهمّ الإبداعات التي تركها الإغريق، أي الفاجعة أو المأساة، وهو النوع الأدبيّ الذي يعرض المآزق الكبيرة للإنسان وعلاقته مع الآخرين، وأسئلته المُحيِّرة حول الخير والشرِّ والحياة والقدر الذي يحيط بها ويجعل منها لغزاً ينأى عن أي حلٍّ دنيوي. ورغم تأكيد أرسطو أن المأساة تطوَّرت من الجوقات التي كانت تؤدِّي الأغاني في أثناء العروض، من الصعب إسقاط ذلك على الواقع الحالي، لأن الشخصيات، في لحظة تاريخية مُعيَّنة، ولا يعرف فيما إذا حدث ذلك قبل أو بعد الحقبة الاستعمارية، انفصلت عن الجوقة وبدأت في الحوار مع نفسها فحسب.

وكان يتمّ تصميم العروض، كمنافسة بين الحكائين والشعراء الشعبيين أمام السجون والمدارس والجوامع، وتدفع الدولة التعويض لجميع المُتفرِّجين، لما تحمله الفاجعة من قيمةٍ تعليمية ومدنية في المجتمع. وقد تمكَّن بعض الدارسين من تسجيل آلاف الفواجع الغامضة، إلّا أنه لم يصل إلينا من هذا الإنتاج الهائل سوى بعض الشهادات لأناسٍ يُعتقَد أنهم بقوا أحياءً عمداً، لكي تبقى القصّة في التداول لأطول فترةٍ ممكنة.

وعندما اتَّصلت بلدتنا بالعالَم الخارجي، أصبحت مفتونة بأشكالٍ من العروض المسرحية التي لا تخطر على بالٍ، ورغم ادِّعاء الكثيرين بأنها حقيقية وموثَّقة بمئات الفيديوهات والصور الفوتوغرافية، إلّا أنها كانت تُقابَل بالعبارة الساخرة: وهل يعقل ذلك؟ وهكذا بدأ بعض المُؤلِّفين في كتابة أعمال درامية بدمائهم تيمُّناً بمعتقلي سجن تدمر، ولكن بقيت شظايا منها فحسب، فنحن لا نعرف سوى القليل عن هذا المسرح، وعن خفاياه، والفاجعة الوحيدة التي بقيت حيّة في الأذهان، تدور حول القصّة المُؤلمة لأمينة، التي قتلها زوجها في النرويج، لأنها انتسبت إلى جمعية مُناهِضة لأعمال العنف ضدّ المرأة.

وفي الفترة الأخيرة، تمّ تكييف الفاجعة مع الروح الحقيقيّة للإنسان، وبالتالي استبدال الصِّراع الداخلي النموذجي للمأساة الكلاسيكية، بالنضال من أجل الاختيار بين الخير والشرِّ، والتنافس المرير بين الملائكة والشياطين، وأخذوا ينظمونها في تمثيليات مُقدَّسة على مقربةٍ من صروح القديسين، أو في الساحات، وإحداها، التي حضرتُ عرضها بالصدفة في ميلانو، كانت تتحدَّث عن الرجل الذي فقد ساقه وعقله، مع إهمالٍ شديدٍ لدور الذئب، ومنح الجريح الذي مات نزفاً مرتبة شهيدٍ أُسوةً بأولئك الذين كان الأباطرة الرومان يُقدِّمونهم طعاماً للأسود والنمور.



كذئبٍ وحيد!

استأنسنا الفاجِعَة

«كانت اللقالق تحلِّق في سماء سورية.. فتأخذ بنفسي رغبة الكتابة.. وكلَّما هممت بذلك وجدت ذاكرتي مثقلة جثثاً.. تحت نير الاحتلال الصهيوني. ومثقلة وجوهاً شوهتها الحرائق. فيتراءى لي منير الذي مات، وستي التي ماتت، وحسين الذي قُيِّد وضُرب، وعزمي الذي مات، وجلال الذي في السجن، وكلّ الرجال الآخرين الذين عُذِّبوا بالكهرباء. وتلوح لي الرشيدية؛ مدينتنا التي دُكت. وثكالى صبرا وشاتيلا النائحات»[1].

أسماء الغول

رثَينا الفاجعة، وكبرنا معها، وكبرت معنا، أصبحت كذئبٍ استأنسناه، أطعمناه، آويناه حتى لا ينقضّ علينا في أيلول آخر أو حزيران جديد أو أيار مفاجئ

هذه بعضٌ من ذكريات الممرضة الفرنسية «فرونسواز كيستمان» عن الفلسطينيين في لبنان عام 1982، أولئك الذين حملوا معهم الفاجعة إلى كلّ مكان وكأنها مركَّب كيميائي في أجسادهم وأسمائهم.

فقد أصبح المجتمع الفلسطيني معرّفاً في لحظة تدميره وموته فحسب، ويكتسب فيه الموت صفة الإنجاز، فالحياة هناك تقوم بما يعطيها هذا الموت من أبعادٍ وعمقٍ وشكلٍ ومعنى، فهو منصّة استشرافها[2].

...لكن كيف لكلّ هذا أن يحدث؟!. بعد أن كانت فلسطين أرض السلام، تعايش فيها اليهود، والمسلمون، والمسيحيون، لم يكنْ أيٌّ منهم يوماً في حاجة أن يفرض حكماً أو موتاً أو حبساً على الآخر، كان المجتمع الفلسطيني كغيره من المجتمعات؛ وذاكرة مواطنيه فردانية بامتياز تنصب على الأرض والزرع والأبناء والأحفاد.

حتى جاءت نهاية القرن التاسع عشر طمع اليهود إلى اجتماع شملهم في إسرائيل «الأرض الموعودة»، ومزيد من السيادة ما أدَّى إلى اقتلاع الفلسطينيين من أرضهم، وبينهم المسيحيون، وقد سارت العمليَّتان معاً، انبعاثٌ من جهةٍ، اقتلاعٌ وموتٌ من جهةٍ أخرى[3].

امتلأت الأرض بالغرباء الذين يحملون السلاح، وهنا ستظهر الضحية التي لم تعد ذاكرتها فردية، بل أصبحت جَمعية، لأن الحزن جمعي والموت جمعي، فقد ماتوا جماعات في قراهم وأراضيهم، وغدوا يشبهون أنفسهم فقط؛ فلسطينيون.

لم يعد من الممكن أن تسمع كلمة فلسطين دون أن تنهال على رأسك صور الدمار والموت، ببساطة فلسطين لم تتعلَّم من مأساتها سوى الحزن، ولم تكنْ أغانيها الشعبية سوى ندّاهة للموت بعد أن كانت عُرساً للحياة، وهكذا ترسَّخت تراجيديا الأنا الفلسطينية!.

قبل هذه اللحظة، لم يكنْ الموت ما يشغل المخيلة الفلسطينية، بل كان البحر، منذ الثلاثينيات إلى منتصف الأربعينيات كانت اللحظات الحاسمة في تغلغل الحداثة البحرية. وهذه العلاقة المشهدية في جوهرها للبحر عبَّر عنها في سيرته الذاتية «غربة الراعي» الأديب الفلسطيني إحسان عباس حين قال «في تلك العطلة اكتشفنا البحر المقابل لبلدنا، كنا نراه ونحن في القرية، ولكن الآن أصبحنا نسافر إليه.. نركب خيولنا ونذهب إلى شواطئ صرفند، أو كفرلام، أو الطنطورة»... حتى أبناء يافا الذين تعلَّموا السباحة بعد الحرب العالمية الأولى، بقيت علاقتهم مع البحر إشكالية، ففي كتابه «أيام الصبا» يوضِّح المحامي الفلسطيني يوسف هيكل أن البحر كان للتنزّه بالدرجة الأولى، ولمراقبة الفتيات المتمشيات على رمال الشاطئ، كما تكلَّم المُؤرِّخ هشام شرابي عن الأربعينيات في عكا ويافا كأنها مكانٍ آخر. وفي الواقع إنه زمانٌ آخر[4].

أمّا زمن الآن الفلسطيني يعيش فيه الحياة وهو ينتظر الموت، ويعيش الفرح وهو ينتظر المأساة، ويعيش الصمت لينتظر القصف، لأنه من الصعب عليه أن يفعل العكس؛ أن يعيش الموت وهو ينتظر الحياة، ويعيش المأساة وهو ينتظر الفرح ويعيش القصف وهو ينتظر الصمت، لأن الحياة والفرح والصمت تبدو شديدة البعد والاستحالة وقتما تحلّ الفاجعة.

كأنه لازم على الفلسطيني أن يستثمر جميع ما فيه



من موتٍ ليتمكَّن من التحرُّر، أي العودة التامّة إلى فلسطين، وعودتها التامّة إليه. كما لو أن كثافة الموت، كمّاً وكيفاً، تؤدّي على نحوٍ سببي إلى كثافة التحرُّر أرضاً ومجتمعاً[5].

ومن هذا المنطلق لن تهم أشكال الموت الجماعي التي يمارسها النظام بحقّ الجماعة الفلسطينية، طالما بقيت المجزرة الحَدّ الفاصل الذي يُعيد الإحداثيات الضابطة لعلاقاته مع الفلسطينيين إلى نكبويتها[6].

إنه جهادٌ صعبٌ على النفس التي اختارها التاريخ حاضنة للمأساة؛ جهاد بدأ عبر الإنسان الفلسطيني الأوَّل الذي عاش الفاجعة؛ الرزية الكبرى حين فقد عائلته وبيته في هجرة 1948. نعم نجا، ربَّما لأن صيرورة الحياة تحتِّم عليه ذلك، فقد مشى ليبحث عن بيتٍ وملجأ جديد، لكن الفجيعة عالقة في حلقه. وهذا الإنسان سرعان ما تدرَّب في نكسة عام 1967 حين احتلَّت إسرائيل الضفة الغربية وقطاع غزّة، ومن ثَمَّ أصبح إنسان الانتفاضة الأولى 1987 وبعدها الانتفاضة الثانية 2000 واجتياح جنين وحصار كنيسة المهد عام 2002، وفاجأته حرب ديسمبر/ كانون الأول 2008، ثمّ أصبح خبيراً بعدها في حربيّ 2012 و2014.

وهكذا تدرَّب وتدرَّب ليعيش ما بعد الفاجعة، بل أصبحت الأخيرة مطواعة بين يديه، مقيمة في قلبه تخرج من بابٍ وتدخل آخر.. هكذا ربَّينا الفاجعة، وكبرنا معها، وكبرت معنا، أصبحت كذئبٍ استأنسناه، أطعمناه، آويناه حتى لا ينقضّ علينا في أيلول آخر أو حزيران جديد أو أيار مفاجئ.

ومع كلّ هذا لا يكفّ الفلسطيني عن التفجُّع، وربَّما التفجُّع لا يكفّ عنه... كأن الحياة لا تكون بنصابها الصحيح إلّا على حافةِ الجثث، وفي ظلال العويل، فكلّ ما سيأتي؛ موتٌ بأي طريقة، موتٌ مهما كان الثمن؛ غرقٌ، حرقٌ، قتلٌ.

تصاحبك الفاجعة طوال عمرك حتى خارج جغرافيتها، فقد تجاوزت الحدود لتصبح جزءاً من أناك.

اقترنت فاجعة الفلسطيني بالموت والناس التي تهدَّمت عبر السنين، وكانت بوابتها الكبرى نكبة 1948، وأوْجُها مجزرة دير ياسين، فاغتيلت أُسرٌ عن كاملها، وبقرت بطون النساء ورُمي الرجال بالرصاص، تملَّك الناسَ خوفٌ شديد، دفعهم إلى المغادرة تاركين وراءهم كلّ شيء.

وبذلك ستكون النكبة لحظة مفصلية في تاريخ إدارة شؤون الموت الفلسطينية، أو إدارة شؤون حياتهم. فالنظام الاستعماري الصهيوني استطاع أن يحتكر ممارسة موت الفلسطيني وشؤونه حتى أصبح هذا الملف الأساس المؤسّس في الإجراء النظامي الصهيوني[7]، لذلك فإن في كلّ فلسطيني تقيم ثلاثة أشكال أو أطوار موت تعريفية متداخلة؛ الضحية، والشهيد، والاستشهادي[8].

عشَّشت الفجيعة في التاريخ والذاكرة، تلهج بها الألسن؛ حكايات الموت يتناقل الفلسطينيون تفاصيلها كأنها نادرة، رغم أنها كثيرة ومتشابهة إلّا أن كلّ فلسطيني له فجيعته الخاصّة، طريقة موته الفريدة التي دائماً عليها شهود يروون الحكاية لـ«ولد الولد».

تقول الممرضة الفرنسية في يوميّاتها خلال ثمانينيات القرن الماضي:

«فقد مات طفل جيرانهم من اللعب بقنبلة كانت ملقاة قرب بيته. فأطارت بطنه. وكانت والدته الحامل قد توفيت قبل شهرين من وفاته. ومات أطفال آخرون، من اللعب بلعب مفخَّخة، في عام 1978. وخرج ذات يوم، ولد وبنت من أسرة أخرى. فالتقطا شيئاً من على الأرض، وإذا هو قنبلة، فانفجرت، واقتلعت ساقي الطفل. وأصابت الطفلة بجراح من يديها ووجهها. ولقد صاحت الطفلة ممّا أصاب أخاها: «لقد فقد أخي ساقيه»، وجاء إليها الأب راكضاً، فقالت له، ممسكة شيئاً ما: «كان يلعب بهذا». فصاح بها الأب «دعي ذلك عنك». لكن بعد فوات الأوان، فمات ثلاثتهم»[9].

وبقيت الناس تستغرب، لا يوجد أكثر استغراباً من الفلسطيني، وهو يروي لك فجيعته، مهما تكرَّرت، فالفجيعة لا تكفّ عن كونها دخيلة، تقول عن ذلك الممرضة الفرنسية في يوميَّاتها: «ثمّ قالت صبية بالإنجليزية معلِّقة على ما روت «ألا ترين أنه أمر غريب جدّاً أن يقضي ثلاثة أفراد من نفس الأسرة في نفس المساء؟»، و«غريب» هي الكلمة نفسها التي استعملتها صبيّة في وصف الشقاء الذي لاقته في حياتها، بعد مقتل أبيها طيلة الأعوام الثلاثة التي قضتها في بيروت. و«غريب» هي الكلمة نفسها التي استعملها أبو علي، عندما تحدَّث عن ذلك المُتزوِّج حديثاً، الذي حمله إلى



ساحة القتال؛ حيث فقد إحدى ساقيه. و«غريب» ها هنا، تعني «رهيب»»[10].

ورغم أن الموت له هذا الحضور الصارخ الذي لا قدرة على مواراته في المخيال الفلسطيني بجانبيه العقلي والفانتازي، إلّا أنه مع ذلك ليس هو الوحيد مسبِّب الفاجعة والفجيعة، فهناك الفُراق أيضاً. تقول الممرضة الفرنسية التي أصبحت لاحقاً فدائية «كم من الأسر الفلسطينية مُزِّقت، وتفرَّق أعضاؤها إرباً إرباً في كلّ أنحاء الدنيا؟، وكم من الرجال يفكّرون في نسائهم وإخوتهم وأطفالهم؟ وكم هي الليالي التي يقضيها الإنسان الفلسطيني وحيداً، وكم من حدادٍ، وكم من فراقٍ، تحمَّل هذا الشعب الذي ليس سوى جسد واحد؟»[11].

وأحياناً تكون الخدعة هي فجيعة، يقول الشاعر محمود درويش في كتاب «يوميّات الحزن العادي»:

«كنّا سيّاحاً يومها. كان جدي يحمل كيساً كبيراً من النقود، وينزِّهنا في لبنان. يأخذنا إلى كروم التفاح لنختار الفاكهة المُعلَّقة على الشجر، ويأخذنا، كلّ أسبوع، إلى بيروت التي كانت أوَّل مدينة أراها بعد عكا، لم تكنْ هجرة، كانت سفراً ونزهة. كنّا ننتظر انتصار الجيوش العربيّة على الغزاة خلال أسابيع ونعود بعدها إلى البروة. لم نسكنْ مخيماً... أبي يقول إنهم لم يفهموا ماذا يحدث. كانت معركة عابرة مضمونة النتيجة كما تصوّروا كان الخروج من القرى تخليصاً للجسد من الموت دون أن يقابله معنى التنازل عن الأرض. لم تكنْ فكرة الوطن تحتاج على ما يبدو إلى الاجتهاد الفكري والتعبئة الجماعية والتخطيط... حين أدرك جدي أن وجودنا في لبنان ليس سفراً، ولا نزهة، وأن الحرب انتهت بسقوط كلّ شيء، وأدرك أن الكروم التي غرسها يأكلها اليهود، وهي تتحوَّل في يده إلى بطاقة الإغاثة، بدأ يشعر أن الخروج خطأ»[12].

أتساءل كم مرّة فُجع الإنسان الفلسطيني منذ شُرعت جراحه للريح؟؛ وهل غادرتنا تلك الفجائع أم أن صفحات الأدب حفظتها وخبَّأتها كما الروايات العالمية التي احتفظت بأحزان شعوبها؛ البؤساء والأمّ والحرب والسلام وهاملت، وأشعار الكوميديا الإلهية؟ هل لدينا التغريبة الخاصّة بنا؟.

أذكر أبطالاً فُجعت بهم؛ مصير وليد مسعود في رواية البحث عنه، رجال ماتوا تحت الشمس، لأنهم لم يدقوا جدار الخزّان، وخلدون الذي لم يعد في عائد إلى حيفا، وآخر تناقلته المنافي في ضفة ثالثة دون أن يصل، وآدم دنون، الذي بكى رضيعاً فوق جثة والدته تحت شجرة الزيتون على أعتاب اللد؛ ولاعب النرد، وعفاف في مذكراتها غير الواقعية، لكن الفجيعة الفلسطينية الكُبرى لم تُكتبْ بعد!.

استحضرنا الأرض والوطن والنكبة برومانسية، كانت الكتابة عبارة عن ذاكرة، كتبنا أدب فردوس الوطن الضائع، هي كتابة الغياب والحنين، كما أنه اليوم يعاد تصنيع أيقونة الفجيعة آلاف المرَّات بأشكالٍ شعاراتية وأدبية ودرامية وجميعها يرتكز على أن تروي الماضي، أن تتذكَّر.

بغض النظر كنت كاتباً برجوازياً أو فنَّاناً فطرياً أو ممثِّلاً شعبياً أو روائياً بدرجة سفير، لم يخرج أحد عن أدب الفجيعة الفلسطيني الذي أصبح له تقليده، حتى لو قام الجيل الشاب بنقد هزيمة أجداده، وتساءل عن الهروب، وإذا ما كان العِرض أغلى من الأرض، وحتى لو بحث في التاريخ البعيد، إنه لا يزال يردِّد صدى الصوت في ردهات الحزن المهجور. إنه يحتاج أن يبحث في مكانٍ جديد عن معنى الحياة كمعادل للفاجعة، يحتاج إلى العودة للبحر ليبدأ من هناك الانعتاق من نيرها، ونير الذاكرة الجمعية، وسلاسل استئناس الذئب الذي لا يطيق الماء!.

الهوامش:

1 - كيستمان، فرونسواز، 2000، الموت في سبيل فلسطين، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ص205 - 206.

2 - ناشف، إسماعيل، 2015، صور موت الفلسطيني، ط1، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ص12.

3 - سابيلا، برنارد، 2005، الموت في أرض الميعاد، فلسطين والمسيحية الفلسطينية منذ العنصرة حتى سنة 2000، مجلّة الدراسات الفلسطينية، المجلّد 16، ربيع 2005، ص172.

4 - تماري، سليم، 2005، مواطن، المؤسَّسة الفلسطينية لدراسة الديموقراطية، رام الله، فلسطين، ص22 - 23.

5 - ناشف، مرجع سابق، ص26 - 27.

6 - المرجع السابق، ص32.

7 - ناشف، مرجع سابق، ص14.

8 - المرجع السابق، ص53.

9 - كيستمان، مرجع سابق، ص59.

10 - كيستمان، مرجع سابق، ص60.

11 - كيستمان، مرجع سابق، ص56.

12 - درويش، محمود، 2009، يوميّات الحزن العادي، ط5، مركز الأبحاث الفلسطيني، ص10 - 12.

Tithi Luadthong, one red man standing with other people with phone,unique person in the crowd,illustration - Illustration

الفاجعة في الشاشة

أفلام الكوارث

انتعشت سلسلة «أفلام الكوارث» في السنوات التي شهدت اضطرابات سياسيّة وعسكريّة، خصوصاً في أميركا، حيث كان هنالك خوف من وقوع حربٍ عالميّة أو ما شابه، ولهذا فقد كانت سنواتُ السبعينيات من القرن الماضي أهمّ فترة عرفت ازدهار هذا النّوع السينمائي، الذي ظلّ رغم كلّ شيء يظهر بين فترةٍ وأخرى منتعشاً على حساب الرُّهاب الجماعي للناس الذين ينتظرون أن تقع الكارثة في أيّة لحظةٍ من حياتهم.

عبد الكريم واكريم

تناولت السينما العالمية لسنواتٍ طويلة تيمات كارثية، إمّا لها علاقة بالواقع وحدثت بالفعل، أو هي من وحي خيال كاتبيها ومُخرجيها، حتى أصبحت «سينما الكوارث» نوعاً سينمائياً قائم الذّات له قواعده وبنيته الحكائية والسردية الخاصّة به والمميّزة له عن الأجناس السينمائية الأخرى. وكانت الفواجع الإنسانية طيلة العشرات من السنين منهلاً لا ينضب لصانعي الأفلام في هوليوود وأوروبا وبلدانٍ أخرى ازدهرت فيها الصناعة السينمائية.. وفيما يلي عرض لأبرز أفلام الكوارث التي ظلّت في الذاكرة السينمائية:

«ميلانكوليا».. لا أمل في النجاة

يمكن القول وبدون تحفُّظ أن فيلم «ميلانكوليا» للمُخرج الدنماركي الكبير «لارس فون تريير» من بين أهمّ الأفلام التي تناولت الفاجعة الإنسانية على الإطلاق كونه لم يكتفِ بسرد وقائع أو حكاية لكارثةٍ ما فقط في قالب تشويقي، كما في باقي أفلام هذا النوع السينمائي، بل تجاوز ذلك لطرح أسئلة وجودية حول جدوى الحياة على سطح الكرة الأرضية وحول مفهوم السعادة والتعاسة وماهيتهما.

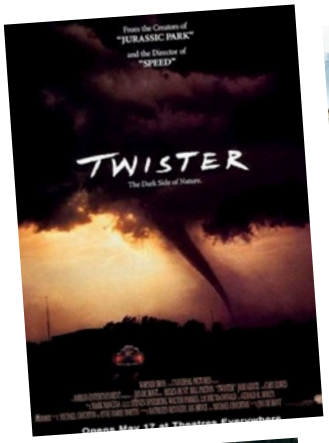
تتمحور أحداث فيلم «ميلانكوليا» (2011) حول شخصية أختين، جوستين وكلير، الأولى التي تعيش حالة نفسية غير مستقرّة، والتي تغوص ببطء في حالة اكتئاب، والتي نتابع حفل زواجها في الجزء الأوّل من الفيلم، والذي ستفقد في نهايته زوجها وعملها بعد مواجهتها لربّ عملها وخيانتها لزوجها في ليلة الزواج لتغرق تدريجياً في حالة اكتئابٍ مزمن. وفي هذا الجزء لا نحسّ كمشاهدين بتهديدٍ حقيقي لكوكب «ميلانكوليا» للأرض الذي يُصِرُّ زوج أخت جوستين الثري والمهتم بعلوم الفضاء على أنه سيمرّ قرب الأرض دون أن يرتطم بها، كما يؤكّد ذلك العلماء المُتخصّصون في شؤون الفضاء. أمّا في الجزء الثاني للفيلم المُخصَّص لكلير أخت جوستين المختلفة عنها كُلّياً، والتي تحب تنظيم الحفلات بحيث إنها هي من ستُشرف على تنظيم حفلة زفاف جوستين الفاشلة، ليَشرع الكوكب الضخم «ميلانكوليا» في الاقتراب من الأرض وفيما لا ترى فيه جوستين المكتئبة سوى جانبه «الجميل»، فإن كلير تشعر بالخطر المُحيق بالأرض وبها وبأسرتها، ليرتطم في نهاية مأساوية ومتشائمة الكوكب بالأرض في نهاية الأمر.

«زلزال».. الفاجعة

كان فيلم «زلزال» (1974) من بين أوّل الأفلام التي أسّست لنوعية «أفلام الكوارث»، والتي شاهدنا بعد ذلك، خصوصاً خلال عقد السبعينيات سلسلةً منها. يتميَّز هذا الفيلم الذي قام بإخراجه «مارك روبسون» بكونه استقطب مجموعة من نجوم هوليوود ساعتها على رأسهم شارلتون هيوستون، أفا غاردنر، جورج كينيدي، لورن غرين وآخرون. وتدور أحداثه حول زلزال قوي ومُدمِّر يسحق مدينة لوس أنجلوس ويحوّلها لحطام، وفي هذه الأثناء تظهر حقيقة الناس فهنالك من تبدو خصلته في التضحية ظاهرة للعيان، كالمهندس المعماري ستيوارت غراف (شارلتون هيوستون)، وضابط الشرطة لو سليد (جورج كينيدي)، فيما يبدو الوجه المجنون والمريض نفسياً لآخرين، كالتاجر، ثمّ الجندي بعد ذلك جودي جود، الذي يصبح قاتلاً ومغتصباً مختلّاً عقلياً.. الفيلم استطاع تجسيد الفاجعة بشكلٍ كلاسيكي مقبول فنّياً إذا وضعنا في الحسبان ما كانت قد وصلت إليه المؤثّرات الخاصّة في زمن إنتاجه.

«المستحيل».. هناك أمل

يتميَّز فيلم «المستحيل» (2012) للمُخرج الإسباني «خوان أنطونيو بايونا» كونه عكس كثير من أفلام الفواجع يحمل في طياته رسالة تفاؤل وأمل في المستقبل. انطلاقاً من قصّة واقعية حدثت بالفعل. وتتمحور أحداث هذا الفيلم حول تسونامي مدمِّر ضرب سنة 2004 جنوب تايلاند ونجت منه بأعجوبة أسرة مكوَّنة من أبوين وثلاثة أطفال ذكور كانوا في رحلة سياحية، ستفرِّقهم الكارثة الطبيعية المُدمِّرة، لكنهم سيتمكَّنون في الأخير من العودة إلى الوطن سالمين. قام ببطولة الفيلم النجمان الإنجليزيان «إيوان ماك













غريغور» و«ناوومي واتس» مؤدّيين دور الأب والأم بتميُّز واضح.

«أبناء الإنسان»..عالم سوداوي

أكّد المُخرج المكسيكي «ألفونسو كوارون» نفسه كمُخرج متميِّز وصاحب رؤية للإنسان وللوجود في هوليوود من خلال أفلام ذات الإنتاج الضخم، من بينها فيلمان ينتميان لنوع «أفلام الكوارث» هما فيلم «أبناء الإنسان» (2006)، وفيلم «غرافيتي» (2013)، وتدور أحداث الفيلم الأوّل في إنجلترا مستقبلية تعرَّضت لأنواع من الحروب والمآسي، وانقطع النسل، ولم يعد الناس يتكاثرون، إلى درجة أصبح فيها حدث موت الشخص الأصغر سنّاً، والذي يبلغ من العمر ثمانية عشر عاماً، حدثاً مأساوياً بامتياز. وفي هذه الأجواء يتم اختطاف تيو فارون (يلعب دوره الممثِّل الإنجليزي كليف أوين) من طرف مجموعة مسلحة تدعى «الأسماك» تناضل من أجل حقوق المهاجرين الذين يتعرَّضون للقمع ويتم ترحيلهم لمراكز احتجاز لا تتوفَّر فيها أدنى شروط العيش الكريم، ليلتقي بفتاة حامل، الأمر الذي أصبح يُعَدُّ معجزة في هذا العالم «الأبوكاليبتي»، ليحميها ويرافقها لِبَرِّ النَّجاة، حيث يمكن لها تربية ابنتها في أمانٍ، وحيث يظلّ هنالك أملٌ في استمرار الجنس البشريّ من خلال المولودة الجديدة.

«تيتانيك».. الكارثة في قالب رومانسي

لن نكون مبالغين إذا قلنا إن فيلم «تيتانيك» لـ«جيمس كاميرون»، هو أهمّ وأشهر فيلم ينتمي لنوعية «أفلام الكوارث»، إذ شَكَّلَ عرضه في القاعات السينمائية العالمية سنة 1997 حدثاً سينمائياً بامتياز، وزاده شهرة وإقبالاً جماهيرياً عدد جوائز الأوسكار التي حصل عليها، والتي وصلت لإحدى عشرة جائزة أوسكار، من بينها أوسكار أفضل فيلم وأوسكار أفضل مُخرج. وقد مزج جيمس كاميرون في فيلمه هذا نوعين سينمائيين هما النوع الرومانسي، ونوع الكوارث. تدور أحداث فيلم «تيتانيك» حول كارثة الباخرة الضخمة التي غرقت في أوّل رحلة لها سنة 1912 بين ساوتهامبتون بإنجلترا، ونيويورك، حيث اصطدمت بجبلٍ جليدي قبل وصول الرحلة لنهايتها، وقد مزج المُخرج هذه الحادثة بقصّة حب رومانسي ستقع بين الشاب الفقير «جاك» (أدَّى دوره ليوناردو ديكابريو)، والفتاة الغنية «روز» (كيت وينسليت)، لنتابع طيلة لحظات الفيلم معاناة الحبيبين وصراعهما ضدّ من شكَّل عائقاً لحبّهما، أمّ «روز» وخطيبها المفروض عليها غصباً، وهكذا أجَّل جيمس كاميرون وقوع الفاجعة للثلث الأخير من الفيلم، الذي تبلغ مدّته 194 دقيقة.

«اصطدام عميق».. الفاجعة قادمة

يحكي فيلم «اصطدام عميق» (1998) للمُخرجة «ميمي ليدر» قصّةً خيالية لمذنَّب يتَّجه نحو الأرض للاصطدام بها، وترسل الحكومة الأميركية مركبة فضائية قصد تدميره قبل أن يصل للأرض، لكن كلّ الجهود في هذا الاتِّجاه تبوء بالفشل ليصطدم ما تبقَّى من المذنَّب بالأرض، ويتسبَّب في وقوع تسونامي هائل، يلحق أضراراً فادحة بالأرض، ويقتل سكّانها. رغم أن رئيس الولايات المتَّحدة الأميركية يقرِّر اختيار مليون شخص ليلتحقوا بملجأ ضخم تحت الأرض، سيقيهم من هولِ الكارثة، وسيمكِّنهم من النجاة. يقوم ببطولة هذا الفيلم مجموعة من نجوم هوليوود كـ: «إليجاه وود»، «مورغان فريمان»، «روبير دوفال» و«فانيسا ريدغريف».

«إعصار».. عقدة الأعاصير

تدور أحداث فيلم «إعصار» (1996) للمُخرج الهولندي «جين دوبونت» حول شخصية الشابّة «جو هاردين» التي سبق لإعصار أن تسبَّب في وفاة أبيها أمام عينيها، وهي مازالت طفلة ، والتي ستصبح بعد عشرين سنة على رأس فريق من الخبراء للأرصاد الجويّة محاولةً فهم ومواجهة الأعاصير، وخلال عملها ستكتشف أن إعصاراً هائلاً لم يحدث مثله منذ ثلاثين سنة قادم لضرب ولاية أوكلاهوما. الفيلم من بطولة «هلين هانت» و«بيل باكستون».

فْريدا كاهْلو..

مُعجَم الألم!

شكَّلت الفَنَّانة «فْريدا كاهلو Frida Kahlo» (1907 - 1954) تجربةً ملفتة وفريدة في المشهد التشكيلي المكسيكي، على الرغم من كونها لم تتخرَّج في أكاديميةٍ أو معهدٍ من معاهد الفنون الجميلة، فَذاع صيتُها العالمي بعد وفاتها بخاصّة، وقد تحوَّل منزلها الأزرق إلى متحفٍ خاصّ في 1958. إذا كان جانبٌ من ذلك يعود إلى ارتباطها بالفَنَّان المكسيكي الكبير دييغو ريفيرا، فإن شهرتها تظلّ قائمة على سيرتها الموسومة بديمومةِ العذاب، الذي تَمَثَّلَتْه بحساسيةٍ عصاميةٍ نادرة، استطاعت من خلالها تجسيد مدارج النفس ومعاناتها برؤية فنّيّة صادقة وعميقة على سطوح لوحاتها التي لا تترجم غير مراحل حياتها المشحونة بصور الفاجعَة.

بنيونس عميروش



في منتصف عقدها الأوَّل، كان المرض على موعد مع تدشين مسار المعاناة التي عرفت طعمها منذ طفولتها المريرة، فقد أُصيبت في سنِّ السادسة بشلل الأطفال الذي جعلها طريحة الفراش على مدى تسعة أشهر، فتسبَّب في إعاقة رجلها اليمنى، لتصبح عرجاء في مشيتها، ما جعلها ترتدي الجوارب الصوفية على الدوام لإخفاء إعاقتها التي كان لها شديد الوَقْعِ على نفسها طيلة حياتها، التي ما فتئت تعرف انتكاسة جسديّة أخرى في نهاية عقدها الثاني، على إثر اختراق قضيب حديدي فخذها في حادثة اصطدام الترام بالأوتوبيس الذي كانت من ركّابه، وهي عائدة من المعهد «National Preparatory School» في يوم 17 سبتمبر/ أيلول 1925 . ومن ثمّة، ستكون مضطرة للتمدُّد على ظهرها بدون حركة على امتداد سنةٍ كاملة، نظراً لكسور في الحوض والعمود الفقري. وللتخفيف من قسوة حالتها الصحية والنفسية، جَلبت لها أمّها سريراً متحرِّكاً، كما عملت على تَثْبيت مرآة كبيرة في سقف غرفتها، لتظلّ فريدا رفيقَة وجهها على مدار وحدتها طيلة النهار. لعَلّ هذه المحاورة الذاتية القائمة على الإبصار، هي ما دفعها إلى جعل الفرشاة والألوان والورق ملاذاً للترويح عن النفس، فتنكب على نَقْل مُحَيّاها كلّ يوم، لتكتشف شغفها الدفين بالرسم. وذلك ما جعل صنف «الأوتوبورتريه- L'autoportrait»



في أعمالها يمثِّل حوالي ثلث مجموع إنتاجها، إذ دأبت على تفكيك سحنتها وإعادة تصويرها، بشفَتَيْن مُنْقَبِضَتيْن يعلوهُما شارب خفيف، وحاجِبَيْن كثيفَيْن مقرونَيْن بنظرةٍ كاسِرةٍ تبعث على النَّعْي، هكذا تُراجِع تقاسيمها الحادة بِحِدّة الأوجاع. ومن بين أشهر أوتوبورتريهاتها الخمسين، ذلك المعنون بـ «The Frame» («الإطار»)، زيت على صفيحة ألمنيوم، 1938)، الذي اختاره مُنَظِّر السريالية الشاعر «أندريه بروتون» ضمن قِطع معرض «مكسيك» في باريس عام 1939، التاريخ الذي يسجّل أوّل عمل لفَنَّان مكسيكي معاصِر يقتنيه متحف دولي بقيمة اللوفر، ليتم عرضه بعدها بالمتحف الوطني للفَنّ الحديث التابع لمركز جورج بومبيدو في باريس.

هكذا بدأت فريدا كاهلو ممارسة الرسم والتصوير (La peinture) وهي مُجْبَرَة على اتخاذ وضعية جسمانية أفقية لمحاكاة واستلهام النموذج «الذاتي» المعلَّق في الأعلى. بين شهيق وزفير، يرتسم ضعف الجسد المرهون بنفسية منهارة، ما عدا النظرة المُتأمِّلة، في طلوعها ونزولها، تقاوم الموت بتحريك اليد ومَدِّها بآمال التصوير وبذرة الحياة فيه، حيث التصوير هنا عمود العلاج. ولذلك، تبقى أوتوبورتريهاتها اشتغالاً على الذات بالذات، ضمن نزعة «نرجسية» مُفارِقة، لا تحتمل التمجيد والتجميل والإبهار، بقدر ما تستغور الدواخل لاستكناه تبدُّلات النظرة الحزينة واستنبات بؤر التطلُّع في ضوئها.

هكذا، ظلّت المرآة المُعلَّقة حاملةً للوجه «المُتعدِّد»، إلى أن فاضت بملامحه المنكسرة، فتحوَّلت إلى منبعٍ لتناسل صور خيالٍ رمادي نابع من صلب القَدَر. قدرها المأساوي الذي أصرَّت على ترجمته بتَمْثيليَّة بديعَة وأليمة في الوقت نفسه، كما هي في لوحتها الشهيرة «The two Fridas» («فريدا مُزدَوَجَة»، 1939)، بحيث وضعت لنفسها صورتيْن متجاورتَيْن في وضعية جلوس مع تلاقي يد الواحدة بالأخرى، فيما يظهر قَلْباهما (اللَّحْمي) موصولين بشريان فوق الملابس: قلب فريدا في اليسار غير معافى بمُؤَشِّر لطخات الدم المطبوعة على فستانها الأبيض، بينما يبرز القلب السليم فوق القميص الأزرق لفريدا الثانية على اليمين، هناك باستمرار توقٌّ لحالة الشفاء المستعصية والصعبة المنال. كما تترجم واقعها الموجع في لوحتها «The Broken Column» («العمود المكسور»، 1944) التي ظهرت فيها عارية الصدر، يشقّها من الوسط عمودها الفقري المنكسر والبارز بمسحة حديدية، فيما الأحزمة البيضاء (الطبية) هي المَعْمولَة لتجميع شَقّيْ الجسد المُغَرَّز بالمسامير والمَفْصول عامودياً.

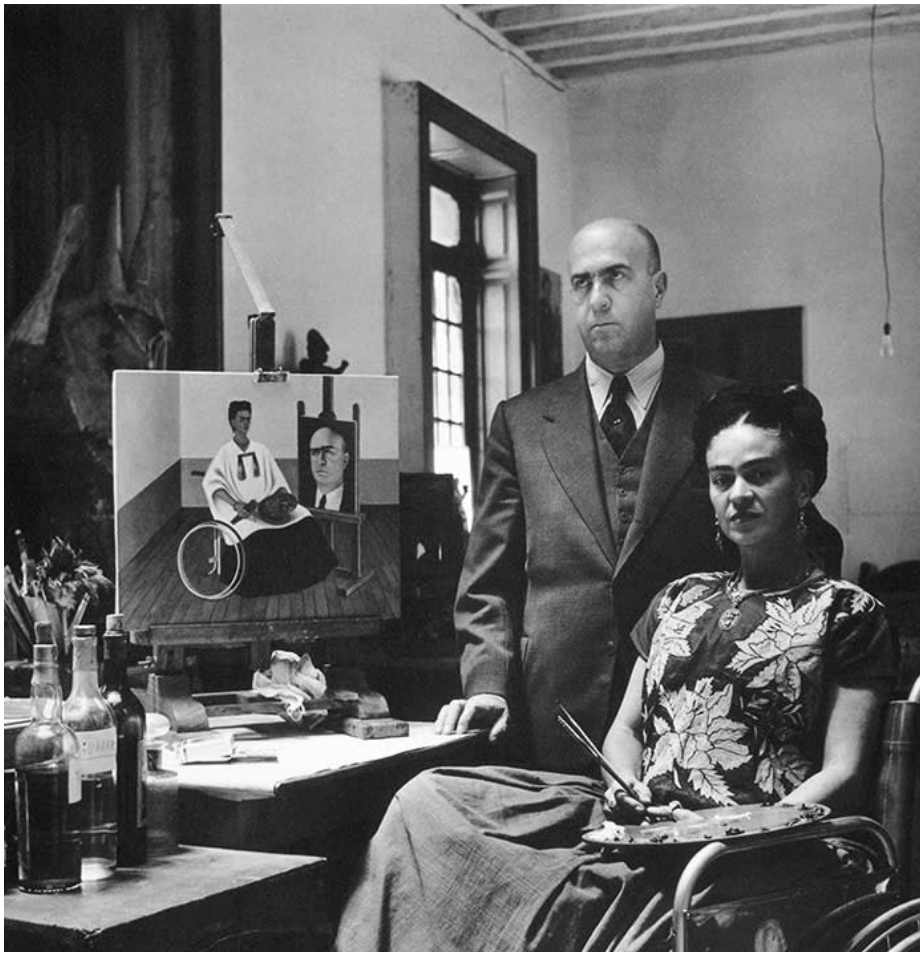
في المقابل، ستنجز لوحات ذات صلة بصدمتها مع الإجهاض الذي عاشته أكثر من مرّة، ومن بين أشهرها واحدة بعنوان «مستشفى هنري فورد» (1932)، إذ صَوَّرَت حكايتها القاسية مع إجهاضها الثاني، بتقديم نفسها عاريةً على سرير المستشفى المخضب بالدماء، لتربط جسدها بعناصر عائمة غير متجانسة من قبيل حوض بشري وجنين وحلزون

تبقى أوتوبورتريهاتها اشتغالاً على الذات بالذات، ضمن نزعة «نرجسية» مُفارِقة، لا تحتمل التمجيد والتجميل والإبهار، بقدر ما تستغور الدواخل لاستكناه تبدُّلات النظرة الحزينة واستنبات بؤر التطلُّع في ضوئها

ووردة وكتلة آلية مركبة، فيما ترتبط كلّها بجسدها عبر خيوط حمراء (دموية) رقيقة. هكذا تتخذ النبرة السريالية صفتها في معالجاتها المفعمة بالحلم والخيال المجنح. وهذا الإحساس الأليم بالحرمان الأبدي من الأمومة، يحيلنا بدوره على جانب آخر من متوالية مأساتها، ليس فقط من باب رغبتها الشديدة في الولادة الطبيعية والمكتملة كأيّة امرأة ناضجة، بل ممّا تخفيه علاقتها المُتوتِّرة في العمق بزوجها الفَنَّان «دييغو ريفيرا» الذي يكبرها بعشرين سنة (1883 - 1957)، فبالرغم من حبّه لها وتشجيعه الكبير لإبداعها، فقد تسبَّب لها في الكثير من التعاسة جرّاء خياناته العديدة لها، وأكثرها إيلاماً، كانت مع أختها الصغرى كريستينا[1].

بعد زواجهما في 1928، لم يدخر دييغو ريفيرا جهداً في دعم رفيقة دربه فريدا، من حيث جعلها في مأمن من أي تأثير يوجِّه أسلوبها التشخيصي الذي ينهل من الفَنّ الشعبي المكسيكي، وسرعان ما اصطحبها معه في 1932 إلى سان فرانسيسكو بولاية كاليفورنيا الأميركية ليعرض إحدى لوحاتها (التي يمثِّلان معاً موضوعها) في المعرض السنوي السادس لجمعية سان فرانسيسكو السادس للنساء الفَنَّانات، ثمّ يعودان للعيش في سان أنجل بالمكسيك عام 1933. كان ريفيرا معروفاً بتوجُّهِه الشيوعي، فتلاقت تصوُّراته مع ما تتداوله من جهتها في أنشطتها السياسية التي تستشرف مستقبل البلاد، وكلّ ذلك يجعل انسجامهما الإبداعي من باب البَداهَة التي تؤطّر مواضيع أعمالها في قضايا الاستقلال والهويّة والجنس والطبقية والعِرق في المجتمع المكسيكي[2]، وبخاصّة ما يتعلَّق بإبراز جمال الحلي والملابس التقليدية التي عشقتها وخصَّتها بوافر العناية والدقة في أعمالها. ومن ثمّة، لم تكنْ تتقبَّل تصنيف النُقَّاد لأعمالها في إطار الفَنّ السريالي، بالنظر إلى كونها تنظر إلى تكويناتها التحويلية، باعتبارها معطيات مرئية تعكس واقعها كما تحسّه وتتمثَّله في لوحاتها، بالرغم من حِدّة عنفها وغرابتها المنبثقة من مشاهد الحلم واللاوعي، مبرِّرةً ذلك بقولها في سيرتها الذاتية: «لم أرسم أحلاماً أبداً، بل أرسم واقعي الحقيقي فقط»، الواقع القاتل، المُعَوَّق والمكشوف على القبح الحيّ الذي يُعرّي جراح الجسد، فيما تنبعث مع صوره تمزُّقات الروح المُدْرَكة والمحسوسَة.

في 1950، ستتضاعف مشاكل فريدا كاهلو الصحِّيّة، إذ أُصيبت بالغرغرينا على مستوى قدمها اليمنى، لتقضي تسعة أشهر بالمستشفى الذي أجرت فيه عِدّة عمليّات، ساهمت في تعطيل حركتها، الشيء الذي دفعها للذهاب على متن سيارة إسعاف إلى افتتاح أوَّل معرض فردي لها بالمكسيك في 1953، وتتخذ لها سريراً داخل القاعة. وبعد شهورٍ قليلة سيتم بتر ساقها اليمنى حتى الركبة جرّاء انتشار الغرغرينا أكثر فأكثر، فكان أن دخلت في حالة اكتئاب وحاولت الانتحار. بينما أُعيدت إلى المستشفى بعد شهرين بسبب إصابتها بالاتهاب الرئوي الذي تفاقم إلى حَدّ انسداد الرئة الذي عجَّل بوفاتها في 13 يوليو/ تموز 1954 عن عمر 47 عاماً[3]. كلّ هذه التفاصيل التي تجمع بين السيرة والمُنْتج ضمن مصير تراجيدي مركَّب ومؤثِّر للغاية، ستشكِّل أحداث الفيلم السينمائي البيوغرافي «فريدا» بتوقيع المُخرجة «جولي تايمور Julie Taymor» من إنتاج 2002، لعبت فيه المُمثِّلة المكسيكية الشهيرة سلمى حايك (من أصل لبناني) دور البطولة، الذي برعت فيه تقمُّص شخصية فريدا الشديدة التعقيد والانفعال[4].



الهوامش:

1- https://www.arageek.com/bio/frida-kahlo

2- Ibid

3- Ibid

4 - أنجز الفيلم بغلاف مالي قُدِّر بـ 12 مليون دولار عن الكتاب البيوغرافي «فريدا» لـ«هايدن هيرير»، نالت من خلاله المُمثِّلة سلمى حايك جائزة (أوسكار) أحسن ممثِّلة سينمائية.





المتاحف والآثار المنهوبة

مطالب الاسترجاع

وسط الدعوات المُطالِبة «بإعادة» القطع الأثريّة مثل (برونزية بنين) أكثر من ألف لوحة نحاسية من مملكة بنين، نيجيريا الحالية (والآثار التي نُهبت خلال الحرب العالمية الثانية، والمحفوظة في متاحف بعيدة عن أماكنها الأصلية. يناقش تسعة خبراء الجوانب الأخلاقيّة والتاريخيّة لـ «استرجاع» هذه الكنوز.



▲ The Parthenon Galleries. Elgin Marbles, parts of the frieze and pediment in the British Museum

بشكلٍ عام، في مثل هذه المعارض التي تنظّم من حينٍ لآخر في المتاحف المحلّيّة، يكون تاريخ القطع الأثريّة (وخاصّة ظروف نهبها) مخفيّاً

تيفاني جنكينز[1]: «إن أفضل طريقة لاحترام الشعوب التي عاشت قبلنا هي البحث في التاريخ دون الحكم عليه من خلال عيون الحاضر»...

في أوائل القرن الثامن عشر، كتب الرهبان في دير ويرماوث-جارو ثلاثة أناجيل ضخمة. وُضِعَ كتابان في نورثمبريا، لكن لم يبقَ منهما سوى مخطوطة واحدة مجزَّأة. حمل رئيس الدير الكتاب الثالث في أثناء توجُّهه إلى روما، عازماً على تقديمه هديةً إلى ضريح بطرس الرسول. يُعرف باسم «Codex Amiatinus»، وكان في حالة جيّدة -وهو أقدم كتاب لاتيني كامل يوجد في العالم. هذا الكتاب الهائل، أحد أعظم الأعمال الأنجلو ساكسونية في إنجلترا، موجود اليوم في مكتبة «لورانس» في فلورنسا، خارج حدود بريطانيا- وهذا أمر جيّد أيضاً. الثقافة لا تحمل جنسية محدَّدة. لا تحتاج جواز سفر كالبشر. ورغم أنها نتاجٌ لزمانٍ ومكانٍ معينين، فإن هذه الكنوز، كلَّما انتقلت إلى مواقع جديدة، تنشر المعرفة عن أصولها، وأنواع الحياة المختلفة، والمعاني التي تحملها.

صحيح أن بعض القطع الأثرية قد نُهبت في ظروف لا نقبل بها الآن. لكن التاريخ طويل ومعقَّد. يكون الوضع دائماً أكثر تشابكاً مع «الأشرار» مقابل «الأخيار». مثال ذلك تمثال البارثينون في أثينا القديمة. فقد هذا النصب العديد من مكوِّناته في العصر الحديث، وبعضها (المعروف باسم «الجين ماربلز») معروض الآن في المتحف البريطاني، والبعض الآخر في باريس وكوبنهاغن؛ ويعمل الناشطون على إعادتها إلى اليونان. كان بارثينون بحَدِّ ذاته بمثابة عرض للقوة، وتمّ بناؤه في الغالب بأيادي العبيد. وبالمثل، ورغم أن الطريقة التي استولى بها البريطانيون على برونزية بنين كانت مشينة، فإن قصّة صنعها، كما تبدو بعيون الحاضر، لم تكنْ أَقلّ تشويهاً. تمّ بناء مجد بنين على تجارة الرقيق: صُنع البرونز المتنازع عليه في المتاحف الأوروبية من مانيليس (الأساور المعدنية المُستخدَمة كعملةٍ في غرب إفريقيا)، التي جلبها البرتغاليون لتداولها مقابل العبيد. لا يمكن إصلاح ذلك الماضي. ولن يساعد الحكم عليه من خلال عيون الحاضر في فهم أثينا القديمة أو مملكة بنين. أفضل طريقة لاحترام حياة الشعوب التي عاشت قبلنا تكمن في البحث عن التاريخ وفهمه دون الحاجة لمثل هذا البرنامج. يجب أن نهدف للعيش في عالم نشارك فيه القطع الأثريّة من أزمنةٍ وأمكنةٍ مختلفة. يجب أن نهدف إلى فتح الماضي، بدل إلغائه. هذا هو دور المتاحف، وكيفية عملها الأفضل. هذا هو السبب الذي يجعلني أدعم المتاحف في الاحتفاظ بكنوزها.

ليسانت بولتون[2]: «الآثار تساعد على إقامة العلاقات بين المتاحف والمجتمعات في جميع أنحاء العالم وإدامتها»...

يجب أن تكون المتاحف أكثر شفافيةً عند جمع السجلّات التاريخية. ورغم ذلك، فإن النقاشات حول المكان الذي يجب أن تكون فيه القطع التاريخية تميل إلى تجاوز تعقيدات التاريخ المشتركة نحو تجاهل العلاقات الرائعة القائمة منذ فترة طويلة بين القيّمين والمهنيّين العاملين في مجال التراث في شراكة مع المتاحف والمجتمعات على الصعيد الدولي.

ينخرط المتحف البريطاني باستمرار في تعاون مع المجتمعات التي ترغب في توثيق وإحياء واستعادة تراثها الثقافي المُميَّز. توفِّر الكنوز نقطة اتِّصال وفرصة

تتيح إنشاء هذه العلاقات واستدامتها بمرور الوقت. غالباً ما تكون هذه العلاقات شخصية أيضاً: فهي لا تتعلَّق فقط بالصلات بين المؤسَّسات، ولكن أيضاً حول الصلات بين القيّمين وأفراد المجتمع على مستوياتٍ مختلفة. في تجربتي الخاصّة، عملت لمدّة تزيد على 30 عاماً مع مركز فانواتو الثقافي في جنوب المحيط الهادئ، وبدعوة منه، لدعم جهود النساء اللاتي يرغبن في الحفاظ على مكتسباتهن وممارساتهن الثقافيّة وتطويرها.

تركَّزت بعض أهمّ مشاريعنا التعاونية الأخيرة حول مجموعاتنا الأثريّة من القارة الإفريقية. لسنواتٍ عديدة، عمل موظفونا مع عددٍ من المتاحف الإفريقية، مع التركيز على التعاون في مجال البحوث والمعارض ورعاية المجموعات وتطوير البنية التحتية وبناء القدرات. كجزء من هذا التعاون، قام مديرنا العام الماضي، هارتفيج فيشر، بزيارة كلّ من غانا ونيجيريا للقاء ودعم زملائنا هناك. على وجه الخصوص، زار مدينة بنين، مركز إمبراطورية بنين التاريخية الحاضرة بقوة في مجموعات المتحف البريطاني. وخلال الزيارة، تحدَّث أوبا (حاكم) بنين عن قيمة وجود مجموعات تاريخية في مدينة بنين، وفي جميع أنحاء العالم للعمل «كسفراء ثقافيين» ونشر ثقافة بنين؛ كما عبَّر عن رغبته في إعادة بعض المجموعات إلى مدينة بنين (على سبيل الإعارة والإرجاع الدائم). ومن خلال دوره كعضوٍ في مجموعة بنين للحوار -إلى جانب النيجيريين والمتاحف الأوروبية الأخرى- يدعم المتحف البريطاني تطوير متحف بنين الملكي الجديد ويؤكِّد استعداده لإعارة قطعٍ أثريّة للمتحف الجديد.

ماري روديت[3]: «في المعارض التي تنظّمها المتاحف المحلّيّة، لا يكون تاريخ القطع الأثريّة -وخاصّة ظروف نهبها- مرئياً بشكلٍ عام»...

في نوفمبر/تشرين الثاني، نُشِرَ تقريرٌ مُهمّ حول استعادة التراث الثقافي الإفريقي من فرنسا. أعرب عدد من الخبراء ومديري المتاحف عن معارضتهم لمثل



▲ (Members of the Benin Punitive Expedition of 1897, with some of their loot (copyright British Museum



هـذا الاسـترداد، بزعمهـم إنـه سـيُفرغ المتاحـف الفرنسـية مـن مجموعاتهـا. لـم يكـنْ الجـدل جديـداً، خاصّـةً فـي المملكـة المتَّحـدة، حيـث تتصـدَّر هـذه المناقشـات العناويـن الرئيسـية بانتظـام.

ومـن المعـروف أن القطـع الأثريّة الإفريقية والآسـيوية التـي تحتفـظ بهـا متاحـف المقاطعـات الأصغـر حجمـاً فـي جميـع أنحـاء أوروبـا، والتـي تـمّ التبـرُّع بالكثيـر منهـا مـن قِبَـل هيئـات شـبه عامّـة أو جامعـي القطـع الخـواص الذيـن شـاركوا فـي المشـاريع الاسـتعمارية الأوروبيـة فـي إفريقيـا وآسـيا فـي القرنيـن التاسـع عشـر والعشـرين. تفتقر المتاحـف المحلّيّة غالباً إلـى الخبـرة، أو حتى الاهتمـام للتعامل مع هـذه المجموعـات، والحفـاظ عليهـا. نـادراً مـا يتـم عرض هذه القطـع الأثريّة، وإذا تمّ، غالبـاً مـا يكـون عـرض أصولهـا وأوصافهـا وتاريخهـا بشـكلٍ غيـر دقيـق.

مثـال مُثيـر للاهتمـام لذلـك حـدث قبـل عاميـن. عـرض المتحـف المحلّـيّ فـي لـو هافـر عـدداً مـن القطـع الأثريّـة التـي نهبهـا الجنـرال الفرنسـي لويـس أرتينـارد فـي أثنـاء غـزو مـا أصبـح يُعـرَف لاحقـاً بمسـتعمرة السـودان الفرنسـي (مالـي الآن) ، والتـي شـكّلت جـزءاً مـن مجموعتـه الخاصّـة التـي تـمّ التبـرُّع بهـا للمتحـف منـذ مـا يقـرب مـن قـرن. كان المعـرض، الـذي سُـمّي لـو هافـر- داكار، بالتعـاون مـع المتاحـف السـنغالية التـي سـاهمت ببعـض القطـع. كان التركيـز علـى العلاقـة الثقافيّـة التاريخيّـة والمُعاصِـرة بين فرنسـا والسـنغال، ولكـن معظـم القطـع الأثريّـة الإفريقيـة المعروضـة كانت فـي الواقع من مـا يُعـرَف اليوم بمالـي. قدَّمـت التوصيفات التوضيحيـة تفاصيـل قليلـة عـن مصدرهـا، ولا توجـد إشـارة إلـى سـياقات اقتنائهـا، باسـتثناء الملاحظـة: «مجموعـة أرتينـارد». المعـرض ككلّ لـم يكـنْ مُهمَّـاً كثيـراً للجمهـور الأوسـع، فالمتحـف يفتقـر إلـى الخبـرة فـي الدراسـات الإفريقيـة.

وبشـكلٍ عـام، فـي مثـل هـذه المعـارض التـي تنظَّـم مـن حيـنٍ لآخـر فـي المتاحـف المحلّيّـة، يكـون تاريـخ القطـع الأثريّـة (وخاصّـة ظـروف نهبهـا) مخفيّـاً. فـي هـذا السـياق، تبـدو حُجَّة اسـتردادها أقوى، ممّا يمكِّـن الجمهـور المُتشـوِّق من السـعي إلى معرفـة المزيـد عـن ماضيهـا. تلـك القطـع الأثريّـة التـي قـد لا تحمـل، فـي سـياقٍ أوروبـي إقليمـي، أي قيمـة تذكـر، يجـب أن تُعـاد إلـى بلدانهـا الأصليـة، حيـث يمكـن تثمينهـا ككنـوزٍ حقيقيـة وتـراثٍ قيّـم.

فيليبـي فرناندِيز-أرميسـتو[4]: «لا يمكـن تقسـيم تراث البشـريّة مثل الجائزة الكبرى



▲ The horses of St. Mark's Basilica in Venice



▲ Oba with Europeans" Edo, 16-17th centuries, Bronze. (Af1898,0115.38) © Trustees of the British Museum"

لليانصيب. المتاحف هي من بين أفضل الأماكن لمشاركتها»...

سمّه استيلاء، إذا أردت، واغضب قدر المستطاع من أجل ذلك: التبادل الثقافي نقطة انطلاق التقدُّم. في الوقت الذي يتم فيه تبادل الأشخاص والفنون والأفكار والمنتجات والعادات في جميع أنحاء العالم، فإن ذلك يلهم المغادرين الجدد ويطلق أفكاراً جديدة ويخلق طرقاً جديدة للحياة. لولا عصر «حُجرة العجائب» ومجموعاتها الموسوعية في عصر النهضة لما وجدت ثورة علميّة. لولا المتاحف الجامعة للقطع الأثريّة الاستعمارية، لكان بيكاسو وبرانكوزي ينظران بعيون العالم القديم. لا ينبغي لأحد أن يخجل من وجود أشياء من مكانٍ آخر في منزله. المتاحف ضرورية للبحث - لفهم الأشياء والنصوص، يجب أن تكون قادراً على مقارنتها مع السياق. المساواة في التعليم تتطلَّب المتاحف؛ بدونها، لن يتمكَّن سوى السيّاح من رؤية العجائب حول العالم.

إذا بدأت في إعادة الأعمال التي تطالب بها المجتمعات على أساسٍ عاطفي أو استثمارٍ عاطفي وطني، فلا يمكنك رفض أي طلب للاسترداد. أنت تُدين المتاحف نهب الآثار على أنه الأكثر تدميراً من أي شيء آخر فعلته. القطع الأثريّة تنتمي إلى أي مكانٍ تقيم فيه منذ فترة طويلة: تصبح جزءاً من تاريخ المتحف البريطاني، كما هو الحال في مصر القديمة أو نيجيريا في القرن التاسع عشر. لا يمكن تقسيم تراث البشريّة كعملية الفوز بالجائزة الكبرى لليانصيب. المتاحف هي من بين أفضل الأماكن التي يتم تقاسمها على نطاقٍ واسع. الاتفاقيات الدولية، التي تخضع لقانون معقول من القيود، تمنع المتاحف من جمع عائدات السرقة والنهب. لكن فكّر في السويد دون ما حصلت عليه الملكة كريستينا من مكاسب ضخمة بأساليب غير سويّة، أو القسطنطينية دون الأشياء الجيّدة التي زرعها قسطنطين في مضمار سباق الخيل، أو البندقية بدون خيول سان ماركو.

يمكن أن تبقى غنائم الحروب التي طال أمدها، وعمليّات الاستحواذ الرخيصة التي يقوم بها صيادو الكنوز والهدايا الضخمة للتبادل الدبلوماسي القديم، في مكانها - لقد أصبحت جزءاً من تاريخ العالم وليس تاريخ أوطانها الأصلية فقط.



المتحف البريطاني ▲

براوني أونسول[5]: «القول بأن إعادة الكنوز المنهوبة إلى أصلها سيدمِّر المتاحف يحجب حقيقة أن العكس يمكن أن يكون صحيحاً»...

تضطلع المتاحف بدورٍ مُهمّ في المجتمع. إنها تسمح لنا بفهم أنفسنا في العالم استناداً إلى تاريخنا المشترك، وتأسيس المفاهيم الثقافيّة والمستقبلات المُتخيَّلة. تقوم المتاحف أيضاً بإعادة صياغة وتحدِّي افتراضاتنا من خلال الكشف عن التواريخ المخفية وإلقاء الضوء على طرقٍ مختلفة للمعرفة والوجود. ومع ذلك، هناك أيضاً العديد من المتاحف التي يمكن انتقادها باعتبارها مؤسَسات مبنية على أسس استعمارية. قد تبدو الدعوات لإعادة الآثار إلى المجتمعات المصدر تهديداً للمجموعات؛ ومع ذلك، يمكن أن تخلق إعادة القطع إلى أوطانها بالفعل فرصاً للابتكار وإنهاء الاستعمار وتعزيز المتاحف. مطالب الإعادة إلى الوطن ليست مطالب بالجملة لإفراغ المخازن من كنوزها؛ بدلاً من ذلك، يُعَدُّ كلّ طلب محدَّداً للغاية، ومدروساً بعناية لكلّ حالة على حدة لعنصر معيَّن يحمل إشارة إلى المجتمع. على الرغم من أن بعض الطلبات تأتي من الحكومات، فإن الكثير منها يأتي من الشعوب الأصلية التي تمّ بيع أو نهب أو الاتجار بثقافتها الماديّة وتراث أسلافها في أثناء الاستعمار. إن الحجّة القائلة بأن إعادة الآثار إلى أوطانها ستدمِّر المتاحف حُجَّة غير مثبتة، بل تحجب حقيقة أن العكس هو الصحيح.



المبادئ الدولية التي تمنع عمليات النهب في أثناء الحروب وتدعو إلى إعادة القطع المنهوبة منذ نهاية الحروب النابليونية، وما سلبه النازيون من قطعٍ فنّيّة، لا تطبَّق على سياقات الاستعمار والاستعباد. لقد حان الوقت لتصحيح الأمور

عندما يتم إرجاع القطع الأثريّة المُهمَّة ثقافيّاً بطريقةٍ معقولةٍ ومسؤولة، يمكن إقامة علاقات جديدة تُعزِّز المتاحف والمجموعات والفهم العام. على سبيل المثال، أعاد متحف غلينبو في ألبرتا، كندا الحزم المُقدَّسة إلى بلاد بلاكفوت الأولى. ساهم ذلك في إنشاء علاقة متبادلة أدَّت إلى المشاركة في تنظيم معرض دائم للمتحف، ومقتنيات جديدة تبرَّع بها أفراد المجتمع، وظهور ممارسات تنظيمية مبتكرة. تساعد إعادة القطع الأثريّة إلى مجتمعات المصدر على الحفاظ على الروابط الملموسة وغير الملموسة مع الأجداد والأوطان، وفي الوقت نفسه تعيد بناء الفخر والاستقلال الثقافي بعد فترات القمع الثقافي. إعادة الآثار تلهم إنشاء عناصر جديدة لعرضها للعموم وتنظيم الفعاليات التي تحتفل بالعلاقات بين المتحف والمجتمع. الاحتفاظ بالكنوز لا يغني في شيء. أمّا الاستجابة لطلبات النفاذ للآثار واسترجاعها ففيه إقرار بتاريخنا المتشابك عالمياً، وتخلق علاقات تبادل مفيدة من شأنها أن تعيد إحياء المتاحف، ويمكن أن تعمّق فهمنا وتقديرنا لماضينا ومستقبلنا الجماعي.

كيندي أندروز[6]: «هذه ليست قضية معقَّدة: «الحقّ» الوحيد للاحتفاظ بهذه القطع الأثريّة كان هيمنة الإمبراطورية»...

ربَّما تكون الإمبراطورية قد انهارت، لكن الغطرسة الاستعمارية تجاه المستعمرات السابقة لم تنهر بالتأكيد. في أثناء استعمارها لربع أنحاء العالم، سرقت بريطانيا الكنوز والقطع الأثريّة حتى يتعجَّب لها البريطانيون في المتاحف. ببساطة، ليس هناك ما يبرِّر التمسُّك بهذه البضائع المسروقة. تكافح نيجيريا منذ عقودٍ لإجبار بريطانيا على إعادة برونزية بنين، وهي مجموعة من التماثيل واللوحات التي زيَّنت قصر مملكة بنين في وقتٍ مبكر من القرن الخامس عشر. قامت القوات البريطانية بنهب البرونز خلال رحلة استكشافية في عام 1897، ويبدو أن المتاحف البريطانية تعتقد أن هذا يمنحها حقّاً إلهياً في الاحتفاظ بها. أصبحت اللجنة الوطنية النيجيرية للمتاحف والآثار محبطة للغاية لدرجة أنها تلجأ الآن إلى طلب اقتراض ممتلكاتها الخاصّة.

ليس هذا هو المثال الوحيد لفكرة إعارة الآثار المسروقة. يقترح متحف فيكتوريا وألبرت إعارة كنوز مقدَّمة إلى إثيوبيا، التي تمّ الحصول عليها عندما نهبت القوات البريطانية مملكة الإمبراطور تيودروس الثاني في عام 1868. كانت السرقة هائلة فقد احتاجوا 15 فيلاً و200 بغل لنقل المسروقات. بعد رفض مطالب إثيوبيا بإعادة القطع المنهوبة، بما في ذلك التاج وفستان الزفاف، قام متحف فيكتوريا وألبرت بعرضها في عام 2018، وعرض إعارتها (كحلٍ وسط). في الواقع هذه ليست قضية معقَّدة. لقد سرقت بريطانيا ودول أوروبية أخرى الكنوز من جميع أنحاء العالم لعرضها في متاحفها. «حقهم» الوحيد في الاحتفاظ بهذه القطع الأثريّة كان سيطرة الإمبراطورية. قد يتوق الكثير من الناس إلى «إمبراطورية ثانية»، لكن تلك الأيّام قد ولَّت منذ فترةٍ طويلة. إن الإحساس المستمرّ بالاستحقاق هو مجرَّد وَهمٌ الآن، وبريطانيا وجيرانها الأوروبيون مدينون لمستعمراتهم السابقة بأشكالٍ عديدة. إن إعادة بعض ما ارتكبته جرائمهم إلى أصحابها الشرعيين ستكون خطوة في الاتِّجاه الصحيح.

أوليفيت أوتيل[7]: «العديد من الدول في غرب إفريقيا ليست لديه الإمكانيات للحفاظ على القطع الأثريّة القيّمة»...

في عام 2017، وعد الرئيس الفرنسي إيمانويل ماكرون بإعادة القطع الأثريّة الإفريقية إلى القارة. الأبعاد الاقتصاديّة والسياسيّة للقرار لم تغب عن تحليلات المراقبين. لقد كانت قبضة أوروبا على الموارد الطبيعية لإفريقيا تحت التهديد لعقود، لكن التركيز على الثقافة والفَنّ أثار الدهشة. في هذا السياق، كلَّف

ماكرون المُؤرِّخ بنديكت سافوي والخبير الاقتصادي السنغالي فيلين سار بإصدار تقرير عن الاسترداد. أوصت اللجنة بضرورة إعادة جزء من القطع التي يبلغ عددها 90 ألفاً من إفريقيا جنوب الصحراء الكبرى والموجودة حالياً في مجموعات عامة فرنسية إلى الدول التي أُخذت منها - بما في ذلك متحف برانلي جاك شيراك في باريس. عندما تمّ افتتاحه في عام 2006، أثار هذا المتحف عاصفةً من الجدل، لأن عرضه لتاريخ الحضارات الإفريقية والأميركية والآسيوية وأوقيانوسيا أغفل أي إشارة للغزوات الاستعمارية أو طريقة الحصول على تلك القطع الأثريّة. وبالتالي، النقاش لم يبدأ مع ماكرون. ومع ذلك، فإن مبادرة ماكرون قد أغرقت المتاحف في نقاشات متضاربة، ولكنها ضرورية حول الماضي، والأدوار التاريخية للمتاحف باعتبارها أدوات لروايات مركزية عن أوروبا المُتفوِّقة. في بريطانيا، أفضى النقاش إلى ردودٍ أخرى. إقراض القطع الأثريّة إلى الدول التي جاءت منها كان أمراً مُهماً لتجاوز الماضي، لكنه أثار جدلاً باعتبار أن القطع المعنية قد تمّ نهبها في الأصل، فكانت المبادرة في صورة لص يقوم بإرجاع سرقة إلى صاحبها، ولكن في شكل إعارة. تتضمَّن المتاحف البريطانية عدداً مذهلاً من الآثار التي لا يتم عرضها ولا يُرجَّح أن يشاهدها روَّاد المتحف. وبعد تقييمها، أصبحت تلك القطع الأثريّة أصولاً بريطانية محفوظة في المخازن. من ناحية أخرى، أوصى تقرير سافوي-سار بأن تطالب الدول باسترجاع كنوزها. لم تتقدَّم عِدّة دول في غرب إفريقيا بذلك، لأنها لا تملك الإمكانيات للحفاظ على تلك القطع القيمة وحمايتها من السرقة؛ إذ لا بدّ من توفير تمويلات جديدة للمتاحف التي تعاني أصلاً من نقص التمويل الحكومي. ورغم ذلك، من حيث المبدأ، فيما يتعلّق بفرنسا، يحقّ لهذه البلدان المطالبة باسترجاع حقوقها. في بريطانيا، ما زال طلب الاسترجاع يواجه مقاومة. يبدو أن الجدل الدائر في المملكة المتَّحدة حول إنهاء استعمار المتاحف يتعلَّق فقط بتنويع الخطاب، وليس إعادة الأعمال الفَنِّيّة.

سيمون جنكينز[8]: «معظم المتاحف الإمبراطورية القديمة مكتظة، والآثار مكدَّسة في المخازن، لا ترى النور أبداً»...

الأمور غير معقَّدة كثيراً. عندما يكون لدى شخص آخر شيء تعتقد أنه يخصّك، فأنت تريده مرّةً أخرى. إذا تمّت سرقته أو الحصول عليه بطريقة غير مشروعة، الأمر واضح. هو ملكك. تكمن مشكلة هذه الكنوز الكبيرة في المتحف في التشكيك في عمليّات الاستحواذ عليها، وغالباً ما تترك قيمة عاطفية كبيرة. مع مرور الوقت، كلَّما ازدادت البلدان قوّة وفخراً بتاريخها، سيتّخذ هذا الموضوع طابعاً سياسياً أكثر من أي وقتٍ مضى. وستمضي الدول الصاعدة حديثاً في استعادة رموز ماضيها، مهما كان وضعها. لا يوجد مجال لمديري المتاحف للترافع عن القواعد والبروتوكولات. القوانين لتتغيّر. الأعمال العظيمة للفَنّ وعلم الآثار تعود ملكيتها إلى الشعوب لا المتاحف. وكونها محتجزة -غالباً ما تكون خارج السياق وبعيدة عن «الوطن»، في أقبية كبيرة وكئيبة- فهو أمر محزن بحَدِّ ذاته. وكون عزلتها لا يمكن تبريرها إلّا من خلال الإشارة إلى أرقام الزائرين أو الحقّ الإلهي في ملكيتها لهو أمرٌ أكثر إيلاماً. وهناك قبول متزايد للرغبة في استعادة «جواهر التاج» وغيرها من الأعمال ذات الصلة إلى بلدانها الأصلية، سواء كانت جمجمة أو تمثالاً أو زورقاً أو فستاناً. يبدو من العبث أن تحرم جزيرة الفصح من تماثيل «مواي» المثيرة، والتي ينبغي أن تكون محدّقة في المحيط الهادي أو جبل طارق برأسها البدائي. لماذا، من حيث المبدأ، لا يجب أن تكون أناجيل ليندسفارن في ليندسفارن، أو كلّ تماثيل لويس تشيسمان في لويس؟

إذا تمّ الاتفاق على المعايير الدولية للحفظ، فلم يعد من المُبرَّر احتجازها في الخارج، خاصّة في أيامنا هذه للسفر الجماعي والتواصل عبر الإنترنت. معظم المتاحف الإمبراطورية القديمة مكتظة، والآثار مكدَّسة في المخازن، لا ترى النور أبداً. لا يوجد سبب معقول لعدم تفريق هذه المجموعات. الأشياء التي ورثناها في الماضي تعود للبشريّة. على الأقلّ تنتمي للشعوب التي ورثتها عن أسلافها وهم يرغبون في استعادتها. أمّا احتجازها في لندن أو نيويورك أو باريس فهو تصرُّف لم يعد من الممكن الدفاع عليه. افتحوا الأبواب على مصراعيها، وقاعات العروض.

أستريد سوينسون[9]: «رغم ما نسمعه بخصوص «الإرجاع»، فإن عملية الاسترداد تتعلَّق، في كثيرٍ من الأحيان، بالتفاوض حول المستقبل وليس الماضي»...

لا توجد إجابة واحدة عن هذا السؤال





متحف Quai Branly بباريس ▲

المُعقَّد. الغالبية العُظمى من الآثار التي تمّ نقلها من مواقعها الأصلية إلى المتحف لا تجد مَنْ يطالب بها، ورغم ذلك، هناك العديد منها في المتاحف نتيجة للنهب وغيرها من أشكال العنف والإكراه. إن المبادئ الدولية التي تمنع عمليات النهب في أثناء الحروب وتدعو إلى إعادة القطع المنهوبة منذ نهاية الحروب النابليونية، وما سلبه النازيون من قطعٍ فنِّيّة، لا تطبَّق على سياقات الاستعمار والاستعباد. لقد حان الوقت لتصحيح الأمور.

يُعَدُّ البحث التاريخي جزءاً ضرورياً من هذه العملية لتحديد كيفية الحصول على تلك الآثار. علاوة على ذلك، يمكن أن يساعدنا البحث في الفهم والتساؤل لماذا أصبحت الأفكار القانونية والأخلاقية المُتعلِّقة باسترجاع الآثار مرتبطة بالحُجج المُتعلِّقة بالحفظ والوصول والاستخدام والإرث والقومية والعالمية. يمكن أن يساعدنا تاريخ الاستعادة منذ القرن التاسع عشر على فهم أنه، ورغم ما نسمعه بخصوص «الإرجاع»، فإن عملية الاسترداد تتعلَّق، في كثير من الأحيان، بالتفاوض حول المستقبل وليس الماضي.

غالباً ما يُستخدم البحث لإعادة بناء المجتمعات، وهو يقدِّم طريقة للحوار والمصالحة.

أحياناً يكون «الاسترداد» المباشر غير ممكن أو غير مرغوب فيه - إما لأن القطع الفَنِّيّة «يتيمة»، أو لأن الآثار لا تعرف مصادرها. في بعض الأحيان قد يكون هناك أكثر من «مالك شرعي». فهل يجب أن يعود سيف السيّد جان دي لا فاليت، الذي حصل عليه نابليون عندما احتلَّ فرسان مالطا الجزيرة في عام 1798، إلى متحف اللوفر أو إلى وسام القديس يوحنا (الموجود حالياً في روما) أو إلى مؤسَّسة مالطية؟

الأساليب الحديثة لحلّ مثل هذه الإشكاليات تتضمَّن إقراض القطع، والمشاركة في العرض، واللوحات التعريفية التي تبرز التغييرات في السياق، مع التركيز على مسارات وثقافات القطع الفَنِّيّة والأشخاص. يمكن لهذه الحلول أن تسمح باستخدامات متعدِّدة - على سبيل المثال، اتفاقية عام 2000 بين المتحف الأميركي للتاريخ الطبيعي والقبائل الكونفدرالية لمجتمع غراند روند في ولاية أوريغون تسمح بتنظيم الدراسات العلمية والتجمُّعات الروحية. يمكن أن يساعد عرض تاريخ القطعة الفَنِّيّة في الكشف عن المشاعر التي أصبحت مرتبطة بالقطع الفَنِّيّة العابرة، وخلق حوار حول الخسائر والآمال الأساسية في سبيل البحث عن حلولٍ عادلةٍ ونزيهة.

المصدر:

BBC Wold Histories - عدد مارس 2019.

ترجمة: عبد الله بن محمد

الهوامش:

1 - مؤلِّف كتاب «الحفاظ على رخامهم».

2 - حارس قسم إفريقيا وأوقيانوسيا والأميركتين في المتحف البريطاني.

3 - محاضر أول في تاريخ إفريقيا بجامعة «SOAS» في لندن.

4 - مؤلِّف كتاب «خارج أذهاننا: تاريخ ما نفكِّر فيه وكيف نفكِّر فيه».

5 - محاضر أوَّل في التاريخ العام بجامعة إكستر، ومؤلِّف كتاب «المتاحف والتراث وصوت السكّان الأصليين: فَكّ الارتباط بالاستعمار».

6 - أستاذ دراسات السود في جامعة برمنغهام سيتي، ومؤلِّف عِدّة كتب بما في ذلك «العودة إلى السود: إعادة سرد الراديكالية السوداء للقرن الحادي والعشرين».

7 - أستاذ التاريخ في جامعة «باث سبا».

8 - صحافي ومؤلِّف. من أحدث مؤلَّفاته كتاب بعنوان «تاريخ أوروبا الموجز: من بريكليس إلى بوتين».

9 - أستاذ التاريخ في جامعة «باث سبا»، ومحرِّر مشارك في «من النهب إلى الحفظ».



القيل والقال في:
الأدبُ الرَّقميّ

يشبِّه البعض الطفرة، التي بدأ الأدب الرَّقمي ينتجها، بالقفزات الكبرى التي انتقلت بالإنسان إلى معرفة اللُّغة، وصياغة الأدب الشفاهي، ثمّ انتقاله إلى مرحلة الأدب المكتوب، وأخيراً إلى حقبة الطباعة بتأثيراتها الحاسمة. هذه المرّة تدخل التقنية المتطوّرة باضطراد، لتقلب العديد من الأسس والمفاهيم المتعلّقة بالإبداع والتلقّي الأدبيَّين، رأساً على عقب.◀◀



ما يُكتَب عنه يفوق إنتاجه بكثير

هل فهمنا الأدب الرَّقمي؟

أسماء مصطفى كمال

في عالمنا العربي، ما زال الكثيرون يعتقدون أن الأدب الرَّقمي هو تلك النصوص التي يتمّ تداولها عبر مواقع التواصل الاجتماعي، أو تلك الكتابات التي اختارت أن تُنشَر، وتُقرَأ إلكترونياً، بدلاً عن طباعتها. ربَّما ما زلنا بعيدين بعض الشيء عن الموجة الجديدة التي تحلّق، كلّ يوم، في آفاق جديدة. على العكس، نقوم هنا بتدجين الشبكة المعلوماتية، مستخدمين إيّاها كبديل عن المطبعة، لأنها أوسع انتشاراً، وعلى الأغلب يتمّ تعبئة محتوى، سبق نشره ورقيّاً.

هذه الطريقة في التعامل، تتجاهل الإمكانات المتجدِّدة واللامحدودة للوسيط التكنولوجي. وفيما يتعلَّق بالأدب الرَّقمي، بدأت بشائر حقبة جديدة في التشكُّل عالمياً، تجعل مفهوم الإبداع الإنساني نفسه على المحكّ، وحيث يبدو أن عصر الكاتب الملهم قد أوشك على الانتهاء، وحيث ظهرت أنماط من الأدب تتجاوز مركزية اللُّغة في الإبداع الأدبي، فتمزجها، أحياناً، مع أشكال أخرى من الإبداع، وأحياناً يُستغنى عنها كلّيّاً، وحيث النصوص تبيح نفسها سائلةً، عبر الفضاء السيبراني، ليعيد كلّ قارئ التفاعل معها، والإضافة إليها، والحذف منها، وإعادة تشكيلها، وحيث لم يعد النصّ حريصاً على التمسُّك بأبوّة مبدعه، ولكنه مستعدّ لأن يُنسَب إلى عدّة آباء، أو ألّا يُنسَب مطلقاً، إلى أيّة قريحة تدّعي الإلهام والعبقرية. هذه الثوابت التي ترسَّخت، منذ عصر الملاحم الكبرى وحتى الآن، تتخلخل الآن، ويلوح في الأفق ما هو أكثر.

الأدب الرَّقمي- إذن، وفقاً لأكثر التعريفات قبولاً هو ما لا يمكن نقله إلى وسيط آخر، بخلاف الحاسوب والفضاء السيبراني، محتفظاً بكلّ خصائصه. وأي نصّ يمكن طباعته مع صوره أو حتى تسجيله بالصوت والصورة والجرافيك والكلمات المتحرِّكة؛ ليمكن نسخه وتداوله كمقطع فيديو، لا يندرج تحت مفهوم الأدب الرَّقمي بل الأدب المرقمن.

وفقاً لأكثر التعريفات قبولاً، الأدب الرَّقمي هو ما لا يمكن نقله إلى وسيط آخر، بخلاف الحاسوب والفضاء السيبراني، محتفظاً بكلّ خصائصه

ترجع جذور العلاقة بين الحاسوب والأدب إلى خمسينيات القرن الماضي، حيث كانت المحاولات الأولى لـ«تيو شوتز» في ألمانيا، ولم يكن لدى الحاسوب شاشة، حينئذ، بل كانت تتمّ برمجته ليكتب النصوص، ثمّ تُنشَر ورقيّاً. كانت تلك المرحلة مقاربة شبه تجريبية ارتكزت النصوص، خلالها، على التوليف والتنويع. وقد كان النصّ المطبوع الناتج عن عمل الآلة هو ما يعتبر، آنذاك، «نصّاً» أو موضوع الشيء الأدبي.

وفي أوائل الثمانينيات، ظهرت المولّدات الأوتوماتيكية الأولى التي برمَجها، آنذاك، «جان بيير بالب»، و- هكذا- اكتسب الحاسوب إمكانات أكبر تمثَّلت في الشاشة والصوت؛ ما أدَّى لظهور الشّعر المتحرِّك، والنصوص الهجينة التي تجمع بين اللّغة والصورة والصوت. وفي أميركا، ظهرت البدايات الأولى لنصوص تشعُّبية تخيُّلية، كان أوَّلها «شمس الظهيرة» لـ«ميكائيل جويس»، عام 1987. انتهت تلك المرحلة بتأسيس مجموعة (L.A.I.R.E) التي أطلقت المجلّة الإلكترونية «Alire»، عام 1989. حيث لعبت القراءة على الشاشة دوراً أساسياً، ولم يكن هناك أيّ مجال، على الإطلاق، لإصدار «منشورات» ورقية للنصوص المولَّدة بالحاسوب. وكان كلّ ما ينبغي نشره على الورق يصدر من خلال النشرة المرفقة مع الأقراص المرنة. ونجد أنفسنا،

هنا، أمام ممارسة متعدِّدة الوسائط تعود إلى أزمنة ما قبل تاريخ المعلوماتية الأدبية، لأن ذروة الوسائط المتعدِّدة لم تنطلق إلّا عام 1993.

وبظهور شبكة الإنترنت، في التسعينيات، عُرِفت الكتابة الجماعية ثمّ الأعمال المبرمجة، وبدأ المبدع يفقد صلاحيّاته لصالح الآلة والقارئ، حيث الأعمال المولَّدة بالكمبيوتر، والنصوص التي يتدخَّل القارئ فيها، حتى أنه لا يستطيع قراءة النصّ نفسه مرَّتَيْن، ولا يظهر النصّ نفسه لقارئَيْن متزامنَيْن، بالطريقة نفسها. صارت القراءة هي القضية المحورية، وتحوَّل الحاسوب من أداة للإبداع الأدبي إلى أداة للقراءة، وكان لهذه التحوُّلات تأثيرات مهمّة على موقع كلٍّ من المؤلِّف والقارئ، في الوقت نفسه. وهذه كانت نقطة فاصلة في بَلْوَرة مفهوم الأدب الرَّقمي، حتى الآن، على الأَقلّ.



ورغم الفجوة الكبيرة، توجد تجارب عربيّة في الأدب الرَّقمي، وقد رصدها كتاب «الأدب الرَّقمي» للباحث المغربي محمَّد أسليم، مُرجِعاً بدايات بعض المحاولات إلى عام 2001، ويصف مجملها بالمحتشمة والنادرة، منها النصّ التشعبي التخيُّلي اللّغوي لمحمَّد سناجلة «ظلال الواحد»، وقصيصات «حفنات جمر» لإسماعيل بوجباوي، بإخراج لبيبة الخمار، و«احتمالات» لمحمَّد اشويكة، وكذلك النصوص التشعُّبية التخيُّلية الهجينة أو متعدِّدة الوسائط، كقصّة «ربع مخيفة» لخالد أحمد توفيق، ونصوص لاحقة لمحمَّد سناجلة، مثل «شات» و«صقيع» و«ظلال العاشق» و«التاريخ السرّي لكموش»، وكذلك قصيدة «تباريح رقمية.. سيرة بعضها أزرق» لمشتاق عبّاس معن. أمّا بالنسبة إلى الروايات الجماعية، فمن أهمّ تجاربها «على قَدّ لحافك» التي كتبها ثلاثة كتّاب مصريين، ونُشِرت على مدوَّنة، ورواية «حكاية تكملها أنت» لأحمد خالد توفيق، بمشاركة عدد من الكتّاب، ونصّ «شو القصة» لغسّان حصباني وعدة مشاركين»، ورواية «على بعد ملليمتر واحد من الأرض»، للروائي المغربي عبد الواحد استيتو، وكلّها أعمال لقيت طريقها إلى النشر الورقي، مع استئثار المؤلِّفَيْن: المصري، والمغربي بتوقيع روايتيهما باسميهما، دون أسماء الكتّاب الذين شاركوهما في الكتابة، وإثبات توقيع المؤلِّفين اللبنانيين التسعة في عمل «شو القصة؟». كما ظهرت- أيضاً- بعض من التجارب لما يعرف بالنصوص الشذرية.

ويقيِّم محمَّد أسليم الأعمال المشار إليها بأنها ليست متطوّرة جدّاً مقارنةً بالتجارب الإبداعية الرَّقمية الغربية. فالنصوص التشعبية التخييلية العربيّة لا تشكِّل متاهة حقيقية كما هو الحال، على سبيل المثال، في أوّل نصّ تشعبي غربي، وهو «قصّة الظهيرة» لـ«مايكل جويس» المتألّفة من 538 صفحة - شاشة تربط بينها 950 وصلة، وفي نصّ «حديقة النصر» لـ«ستيورت ميلثروب» الذي يتألّف من 993 شاشة - صفحة و2804 وصلة!، كما أن النصوص الشعرية العربية المتحرِّكة الهجينة تخلو من البرمجة الزمانية، والبرمجة المكانية، وتتضمَّن صوراً وأصواتاً موسيقية جاهزة من تأليف الغير، كما تقصِّر عن ارتياد تجارب التوليف، أو النصوص التشعُّبية التي تنتج روابطها آليّاً، أو النصوص الأدبية المولَّدة بالحاسوب، أو النصوص الجماعية الخالية من توقيع كتّابها، كما في رواية «الويكي»، ورواية «الألف يد»، وما شابههما في الأدب الرَّقمي الغربي.

يبدو أن الأمر سيتأخَّر بعض الوقت، عربيّاً، أيضاً، لأننا لا نكاد نتجاوز تمسُّك بعض الكتاب العرب بالورقة والحبر على مستوى الكتابة. صحيح أنه حدثت نقلة كبيرة في هذا الصدد، مع التطوّر التقني، وشيوع مواقع التواصل، وامتلاك الكتّاب لصفحاتهم عليها، ولكن، خلال فترات التردُّد العربي، قفزت

الكتابة الرَّقمية في الغرب، وما زالت تراكم تقدُّماً، وتفتح آفاقاً. ومن الطريف أن ما يكتب عن الأدب الرَّقمي، في العالم العربي، يفوق إنتاجه بكثير.

هكذا، نجد أنفسنا أمام خلخلة لكثير من الثوابت التي اعتدنا عليها، فاللّغة التي كانت أداة الأدب الوحيدة عبر تاريخه، تفسح المجال للصورة والصوت والألعاب، وأحياناً تتنحّى تماماً. وقد ترتَّب على ذلك أن الأدوات المعتادة لمقاربة النصوص الأدبية قد فقدت صلاحيَّتها؛ من هنا يبقى النقد المعتاد عاجزاً عن تناول تلك الأعمال.

مع ذلك ظهرت محاولات ودراسات حاولت- على سبيل المثال- رصد أجناس أدبية رقمية، وهي مهمّة شاقّة، قام بها- على سبيل المثال- الناقد والمبدع الرَّقمي الفرنسي «جان بيير بالب» ضمن دراسته «نصّ بلا مسوَّدة ومخطوط غائب»، وكان الطريف أن بعض تلك الأشكال الوليدة قد انقرض في وقت وجيز، بسبب تطوّر التكنولوجيا الرَّقمية، ومنها رواية «البريد الإلكتروني والتبادل الشعري». بالمقابل، ظهرت أشكال جديدة، كروايات الويكي، وتويتر، والهاتف الذكي، والألف يد، وغيرها، وهي الظاهرة المرشَّحة للتكرار، دوماً، مع كلّ تطوُّر تقني، لكنّ هذا لم يمنع من رصد اتِّجاهات عريضة للأدب الرَّقمي مثل السرد التشعّبي التخييلي، والشعر المتحرّك، والأدب المولّد بالحاسوب، وأدب الومضة، والكتابة الجماعية، والمسرح الرَّقمي. وما زلنا أمام حالة تجريب في بداياتها، حتى أن التسميات لم تستقرّ، بعد، وسط شبكة من المصطلحات كالأدب التفاعلي، والأدب المعلوماتي، والإلكتروني، والسيبراني، وغيرها.

ويقول «جان بيير بالب»، في أثناء حديثه عن الأخطاء التي ترتكبها المولِّدات التلقائية للنصوص، مقدِّماً- بذلك- وصفاً رائعاً للطبيعة الجوهرية لهذه المولّدات: «هي سيرورة لا تقلقني، على الإطلاق، لأن ما يهمّني، في التوليد التلقائي، ليس هو النصّ الذي يظهر على الشاشة، فهو نصّ يمثِّل لحظة مثل غيرها... وعلى العكس، أن يوجد خطأ ما فهذا يسلّيني جدّاً؛ لأنه يُظهر، في نهاية المطاف، أني لست مَنْ كَتَبه. ما يهمّني هو تلك القدرة اللانهائية على الإنتاج، وعلى توليد عالم، لست قادراً على توليده؛ إذن هو بديل آخر ينقل فكراً يتحدَّث. لعلّه استيهام الخلود!. وكونه يرتكب أخطاءً، ففي العمق هذه هي الحياة».

يلجأ البعض إلى القول بأن الأجناس الأدبية لاتموت، بل تواصل حياتها داخل الأشكال الجديدة، ويقسّمون مراحل الأدب إلى: الشفاهي، فالمكتوب، فالرَّقمي؛ على اعتبار أن اللاحق امتداد للسابق، ولكن الأمر أعقد من ذلك بكثير، مع تنحية المكانة المركزية للُّغة في الأدب

بالنسبة إلى «جان بيير بالب»، لم يعد النصّ- إطلاقاً- هو ما ينتجه برنامج التوليد، حيث إن مفهوم النصّ قد تغيَّر، وصار لزاماً علينا تجنُّب النماذج الوصفية المعتادة في الأدب، والاعتماد أكثر فأكثر على نماذج توظيفية مثل تلك التي يتمّ تطويرها في المواد التقنية، إذا ما كنّا نريد تقديم وصف دقيق لمظاهر «النصّ المعلومياتي». حيث يصبح النصّ نسقاً كاملاً، في حالة اشتغال داخل تواصل بين ذاتَيْن هما: المؤلِّف، والقارئ.

هناك مكوِّنان يمكن لأيّ منهما أن يتطابق مع معادل جزئي لمفهوم النصّ التقليدي، لكنهما لا يحضران في آن واحد، هما: النصّ المكتوب، وهو لا يوجد إلّا داخل العلاقة (مؤلف/ نصّ). والنصّ المقروء، أي المكوِّن الذي يظهر للقارئ على الشاشة من أجل القراءة، وخاصِّيَّته الأساسية أنه دينامي.

الطفرة الكبيرة والقادحة، في نظر البعض، يُتَوقَّع حدوثها خلال عقد ونصف أو عقدين من الآن، عندما يغدو ذكاء الآلة ندّاً لذكاء الإنسان، ويطلقون عليها «التفرُّدية»؛ فهل سيكون بإمكان الأجهزة الحاسوبية الإبداع، دون حاجة إلى الإلهام والعبقرية اللذين ارتبطا بالأدب البشري؟ وللحق، إن المشكلات التي ستثيرها هذه الطفرة لن تكون تداعياتها الأدبية هي الأهمّ، على صعيد ما يُتوقَّع من تغيير جذري للحياة البشرية، عندما يدخل الإنسان في منافسة مع الآلة، وربَّما في صراع معها.

ويلجأ البعض إلى القول بأن الأجناس الأدبية لا تموت، بل تواصل حياتها داخل الأشكال الجديدة، ويقسمون مراحل الأدب إلى: الشفاهي، فالمكتوب، فالرَّقمي؛ على اعتبار أن اللاحق امتداد للسابق، لكن الأمر أعقد من ذلك بكثير، مع تنحية المكانة المركزية للُّغة في الأدب. اللّغة التي باتت تنصهر في التكنولوجيا، وتمتزج بها مهدّدةً بتلاشي الأدب كما عرف عبر تاريخه، بل مهدّدة كلّ التراث الأدبي السابق، والذي قد يبدو، في لحظة من اللحظات، غير ذي جدوى في الاحتفاظ به كما دأبت البشرية، وربَّما سيصبح هذا التراث نفسه مادّة خاماً، يجري تقطيعها وإعادة إنتاجها، لتذوب وسط ملايين التفاعلات، بالحذف والإضافة وإعادة الإنتاج، وقد تغدو، في عيون أدب المستقبل، شيئاً من الماضي لا يستحقّ حتى الالتفات. لا شيء مؤكَّد حتى الآن.



الأدبُ الرَّقميّ العربيّ

صراعُ الماضي والرَّاهن

تتباينُ الآراء حول أهمِّيّة دخول الثقافة الرَّقميّة إلى الحياة الشخصيّة، والحياة الاجتماعيّة والحياة الثقافيّة بمجملها؛ لمّا تقدِّمه هذه الثقافة من سهولةٍ في الوصول، إضافةً إلى الجرعات المكثَّفَة من الدقَّة الأرشيفيّة اللا متناهيّة للإرث الثقافي، رقميًّا، وعبر الفضاء «السيبراني»، فيما هاجم آخرون هذا التسطيح المفتعَل من جهاتٍ مجهولة عبر هذه الصيغة الجديدة المحدَّثة من الأدب، لتطفو نظرية المؤامرة على السطح، مرّةً أخرى.

جوان تتر

التسطيحُ الذي يتَّهم المثقَّفون والنقَّاد (الجيل القديم، ربمّا، إن جازَ التعبير) الجيل الحديث به، هو اتّهامٌ لاقى الصدى الأوسع في الفضاء الرَّقمي على مدى سنواتٍ طويلةٍ، صراعٌ محتَدم بين طرفين، أحدهما يراقبُ الحال الجديدة بعين الماضي، فيما الآخر يُغمض عينه عن الماضي محدِّقاً في الرّاهن السريع الذي يقدّم الأدَب «مُرقمَناً» وسهل المنال، وفي خضمّ احتدام الصراع تبلورت أفكارٌ جديدة وخطيرة في آنٍ معاً؛ جديدة كونها تمثّل مرحلة انتقاليّة في الأدب والثقافة بشكلٍ عامّ، وخطيرة من حيث أنّها خارجة عن سياق الرقابة (الرَّقابةُ بمعناها الإيجابي وليس السلبي)؛ ما يتيحُ المجال، في بعض الأحيان، لسطوة الرداءة وفعلها الخطير في التخريب وإحداث فوضى، يمكن أن نطلق عليها تسمية «فوضى التذوّق الأدبيّ العام»!. ولعلّ هذا ما قصده «فيليب بوتز»، في صدد حديثه عن الأدب الرَّقمي، بالقول: «أثار الأدب الرَّقمي الكثير من القيل والقال وانعدام الثقة، كما تعرّض للنبذ وسوء الفهم، وهي ردود أفعال سارية إلى اليوم، ردود الأفعال تلك قد تكون قويّة جدّاً بالنظر إلى أن الأدب نشاط يقوم على اللُّغة، ومايزال يملك هالة قدسيّة»، إذن المشكلةُ تكمن في الاعتداء على الهالة الأقدس للأدب: اللُّغة، الأخيرة التي تحدّد مصافّ الكتابة، وتحدِّد جنسه الأدبي في كلّ الأحوال.

أثبت الوافدُ أنّه عنصرٌ جديد ذو فاعليّة لدى البعض، وذو توجُّه تخريبي لدى البعض الآخر؛ الأمر الذي أفسح المجال للصراع كي يشتدّ ويأتي كلٌّ بحججه وبراهينه

قبول ونكران

كمسارِ أيّ وافدٍ جديد، تعرَّض الأدب الرَّقمي، منذ ظهوره وازدياد مساحة وجوده، إلى حالة نكران وحالة قبول في الوقت عينه، هذا القبول وهذا النكران، لدى الأوساط، ساهما في أن يكون هذا الأدب حقيقةً واقعة دفعت بالعديد من الأدباء والمثقَّفين إلى تحويل نظرتهم الرافضة إلى قبولٍ، أو- ربَّما- استسلام لأنماط التعبير الخاصّة بذلك الوافد الجديد، فحالة الانتقال من الإبداع الورقي، الذي كانَ،على الأغلب- حالة شخصيّة للمثقَّف، إلى الإبداع الرَّقمي الذي هو حالة عامَّة (بمعنى أنّها حالة قريبة من الجميع، على النقيض من الإبداع الورقي) ساهمت، بشكلٍ ما، في تحويل نظرة العديد من الرافضين سابقاً، بالإضافة إلى انتشار الحاسوب والشبكة العنكبوتيّة، مؤخَّراً، في إنتاج أجناس أدبيّة جديدة ممزوجة تتضَّمنَ الصوت والصورة والموسيقى، مزيج يضمّ كلّ ما يمكن لمتابعٍ شغوفٍ أن يمتلئ به؛ لغزارة النوع المقدَّم عبر هذا الفضاء الرَّقمي الإلكتروني، فالذائقةُ العامَّة اعتادت على التنميط، حيث نماذجُ أدبيّة معيَّنة (قصّة - مسرح - شعر - رواية)، لكن ظهور الأدب الرَّقمي وانتشاره الكثيف، ساهما في فتح آفاق جديدة للمتلقّي، وليس أيّ متلقٍّ، فثّمة متلقّون لا يزالون في حالة التشبّث القصوى بالأدب الورقي المكتوب، هؤلاء يرفضون رفضاً قاطعاً سطوة الرداءة التي سهّلها عالم الرَّقميَّات، والانتشار السريع، وذلك من وجهة نظرهم. وبعيداً عن السياقات التنظيريّة العربيّة لتفسير أحوال هذا الوافد الجديد، أثبت الوافدُ أنّه عنصرٌ جديد ذو فاعليّة لدى البعض، وذو توجُّه تخريبي لدى البعض الآخر؛ الأمر الذي أفسح المجال للصراع كي يشتدّ ويأتي كلٌّ بحججه وبراهينه الكثيرة، و- من ثَمَّ- نحصل على كميّة معلومات مرجعيّة حول هذا الأدب، وتزايد الحلقات النقاشيّة حول الفحوى والقيمة.

المنطق الاستهلاكي

مفردة «استهلاك» باتت ملازمة للواقع العالميّ الراهن، وينطبقُ ذا على مفهوم الأدب الرَّقمي كلّه،



فالانتقال من العالم الورقيّ سريع الانتشار، في فترةٍ تاريخيّة معيَّنة، إلى عالمٍ رقميّ حاليّ، ساهم في مضاعفة الانتشار بشكلٍ مرعب، وهذا الاستهلاك اليوميّ لكميَّاتٍ هائلة من الكلمات والمقالات، بشتّى أشكالها الإلكترونية، عبر العالم الرَّقميّ، وتبلْوُر العشرات من التكوينات الثقافيّة عير الشبكة العنكبوتيّة، ساهم في إحداث فوضى عارمة في المجال التذوّقي الأدبي (المعنى، هنا، يشمل كلّ الأجناس: الأدبيّة، والفنيّة، على حدٍّ سواء)، خصوصاً من مستوى الانتقال من التداول اليدوي إلى التداول «السيبراني» أو التفاعلي؛ وإن ما ساهم أكثر هو تحوُّل مجلّات ثقافيّة عريقة إلى الفضاء الإلكتروني، و- في الوقت نفسه- شهدت الثقافة العربيّة ولادة مجلّاتٍ ثقافيّة رقميّة أخرى وطّدت مكانتها في العالم الثقافي. ممّا لا شكّ فيه أن التحوُّل الأخير يحاول الوصول والانتشار أكثر عبر الفضاء الرَّقمي، لكنّه- في الوقت ذاته- محاولة لمحو ثقافة بقيت لعقود طويلة، وهي ثقافة القراءة الورقيّة التي باتت في مهبّ ريح التحوّلاتِ العنيفة. هذا الانقسام نشهده في السنواتِ الأخيرة، بين رافضٍ ومؤيِّد، منظِّرٍ وآخرٍ مهاجم؛ بدعوى سيطرة الرديء وانعدام الرقابة اللغويَة، والرقابة الأدبيّة لإنتاج محتوًى ثقافي عربي ذي أهمِّيّة.

تأثر الكتاب والصحافة

رغم حداثة تكوّن الفضاء الرَّقمي العربي، انتشر بسرعةٍ هائلة، وبشكلٍ أجبر المتلقّي على التغيّر بالسويّة نفسها؛ ما أدّى إلى انسحاب الأمر على الصحافة الورقيّة والكتاب الورقي، ولعلّ توقّف كبرى الصحف العربيّة عن الصدور ورقيّاً، وتحوّلها إلى منصَّات إلكترونية خير دليل على عمق التغيير الحاصل، والذي- لاشكّ- سيحصل بسويّة أكبر، في الأعوام القادمة، وكذا الكتاب الورقي الذي بات سلعةً نادرة (رغم كثرة المعارض ودور النشر) لكن العناصر الرقابيّة وارتفاع تكلفة طباعة الكتب والصحف الورقيّة وانخفاض المستوى الاقتصادي، بالنسبة إلى الصحافة (الأمر، هنا، ليس معمّماً، فثمّة منصَّات إلكترونيّة ثقافيّة وأدبيّة تتسّم بارتفاع ميزانيّتها الماليّة إلّا أنّها اختارت هذا الفضاء الرَّقمي لتصل بسرعةٍ، وتضمن الآلاف من المتابعين والقرّاء)، بالإضافة إلى التحوّل البشريّ العامّ نحو الثقافة الرَّقميّة والسهولة في الحصول على المعلومة أو النصّ الأدبي والثقافة، بشكلٍ عامّ؛ كلّ هذا أنتج جيلاً رقميّاً بامتياز، من ناحية الإقبال الكثيف على شراء الكتب الرَّقميّة، في وقتٍ تقلّص معه شراء الكتاب الورقي الذي مايزال يعتمد الأساليب التقليديّة ذاتها، منذ عقودٍ طويلةٍ مضت حتّى يومنا هذا. ورغم هذا التعقيد الحاصل، هناك الآلاف من المكتبات العالميّة الشهيرة التي توجّهت نحو رقمنة محتوياتها التأليفيّة، وجعلها متاحة عبر الفضاء السيبراني؛ ما سهّل الأمر كثيراً بالنسبة إلى الحصول على المراجع البحثيّة، وساهم- أيضاً- في ارتفاع نسبة الحصول على الكتاب المرجع.

لعلّها حقيقة أن الأدب يسير نحو الاتّجاه الرَّقمي، والأمر باتَ محتوماً، والحقيقةُ تلك جلبت معها العشرات من الطرق الكتابيّة والتعبيريّة، لم يكن ليتسنّى لنا أن نعثر عليها في المجال الكتابيّ، مطلقاً، لتعدّد العناصر الداخلة في الإنتاج الأدبي، والمعرفي ذاك، بادئ ذي بدء؛ من هنا كانت سهولة الوصول إلى متابعين في شتّى أرجاء المعمورة، وكان التفاعل الحاصل مع ما هو منشور في الفضاء الرَّقميّ، مستحيلَيْن- على وجه التقريب- في المجال الأدبيّ الورقيّ، بسبب البعد والمسافة، إضافةً إلى أنّ هذا العالم وفّر الكثير من الطرق المريحة للقراءة، بحكم سطوة العمل على مفردات حياة الإنسان، بشكلٍ عامّ، حيثُ باتت القراءة فعلاً ملازماً من خلال الوسائل الرَّقميّة، إن كان من خلال الحاسوب الشخصي أو الهواتف الذكيّة أو ألواح القراءة الإلكترونيّة والكتب الورقيّة المُرقمَنة، أو الكتب المدرجَة في أقراص مدمجة.

ويبقى الأمر مثيراً للجدل والنقاش حول الصيغ الموجودة، و كيفيّة التعامل معه في المستقبل القادم.

منظَّمة للأدب الإلكتروني

هل الأدب في خطر؟

عقب تطوُّر التكنولوجيات الحديثة خلال ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي، ساد تخوُّف كبير في صفوف الناشرين، والكتَّاب، والنقَّاد، والقرّاء، من «الموت الوشيك» للأدب والثقافة الورقية مع زحف واختراق الرَّقمي والإلكتروني لعالم الموسيقى والسينما، ومنافسته الشرسة لمخرجات الأدب الورقي الكلاسيكي. لكن، قبيل مطلع الألفية الجديدة، تأسَّست «منظَّمة الأدب الإلكتروني»، لتعلن عن فجر جديد لـ«الأدب الرَّقمي» المرافق للثورة التقنية الثالثة، وتحشد مختلف الجهود لحماية وصون الأدب الإنساني من خلال الاستثمار في الفضاء الرَّقمي، والبحث عن المصالحة بين الأدب الورقي والأدب الإلكتروني، رغم مختلف التحدِّيات التي تواجه الاستثمار في حقلَيّ الأدب والثقافة، في العصر الحالي. فأيّ إسهام لـ«منظَّمة الأدب الإلكتروني» في ثورة الأدب الرَّقمي؟، وإلى أي حدّ استطاعت الرهان على التوفيق بين الورقي والرَّقمي لضمان مستقبل الأدب الإنساني؟، وما التحدّيات التي خلقها الانخراط في «اقتصاد الأدب الرَّقمي»؟

محمد الإدريسي

«لَفَت انتباهَ الكتَّاب، والباحثين والقرّاء الشباب إلى العصر الرَّقمي للأدب، الذي يتجاوز المستوى الورقي والكلاسيكي؛ تشكيل شبكة دولية من المنظَّمات الحاضنة للآداب والفنون، تربط بين الوسط الأكاديمي والحقل الاقتصادي: تجميع، وحفظ، ومناقشة، ونشر الأعمال الأدبية من خلال الإمكانات التقنية والمعلوماتية الجديدة». تلك أهمّ الأهداف التي أسّست، بموجبها، «منظَّمة الأدب الإلكتروني» (The Electronic Literature Organization) (ELO سنة 1999 في مدينة «شيكاغو» الأميركية، على يد الفَنَّان «سكوت ريتبرغ - Scott Rettberg» والكاتبَيْن: «روبرت كوفر - Robert Coover»، و«جيف بالوي - Jeff Ballowe». حملت منظَّمة الأدب الإلكتروني على عاتقها مهمّة تعزيز ثقافة الإبداع والكتابة في الأوساط الأكاديمية، والتشجيع على القراءة والانفتاح على «الثقافة الأدبية» في صفوف العموم، من جهة، وفهم الأدب في تحوُّلاته المختلفة في العصر الرَّقمي، من جهة ثانية، والتفكير في الرَّقمي والإلكتروني سبيلاً لمستقبل الأدب الإنساني، من جهة ثالثة.

مع إعلان فجر الثورة التقنية الثالثة، تراجعت الثقافة الأدبية لصالح العلوم والتقنيات وهيمنة الاقتصادي على الثقافي، وسادت حالة من اللايقين، والتخوُّف حول مستقبل الأدب في عصر متحوّل باستمرار، ومن المتوقَّع أن تصير الآلة، في ظلّه، مفتاح المستقبل نفسه. اقترن هذا التخوُّف بالأدباء والكتَّاب والناشرين كما القرّاء والعموم؛ لذلك، عرفت فترة التسعينيات وبداية الألفية الثالثة، تشبّثاً، ومقاومة كبيرة في صفوف مختلف الفاعلين في الحقل الثقافي، والحقل الأدبي لثورة الكتاب الرَّقمي، والإبداع الإلكتروني ومختلف الأنماط الجديد لما اصطُلِح عليه بـ«الأدب الرَّقمي - digital literature». بتوالي السنوات، تراجعت حدّة هذه المخاوف مع ارتفاع أسهُم الأدب الرَّقمي في سوق الرساميل الأدبية، والثورة الحقيقية للكتابَيْن: الرَّقمي، والصوتي، في العقد الأخير. لكن، إلى حدود اليوم، لم تتغيَّر كثيراً وضعيّة الكاتب والأديب في عصر رقمنة الأدب والثقافة والفنّ عمّا كانت عليه في الفترة الكلاسيكية، والجديدة. كيف ذلك؟

إلى حدود اليوم، لم تتغيَّر كثيراً وضعية الكاتب والأديب في عصر رقمنة الأدب والثقافة والفنّ، عمّا كانت عليه في الفترة الكلاسيكية، والفترة الجديدة.

اقترنت بدايات منظَّمة الأدب الإلكتروني برغبة أعضائها في تحقيق التقارب الفنّي والتقارب النقدي بين مختلف أنماط الإبداع الأدبي: (شعر، قصّة، حكي...) والأشكال الإبداعية الجديدة (شعر الصلام، التدوين الأدبي، روايات تويتر...) وتقريبه من العموم، على نطاق واسع. إضافةً إلى ذلك، استبشر الكثير من الكتَّاب والأدباء في المنظَّمة بفرصة تاريخية فريدة لتوحيد صفوف «أدباء العالم»، بعد عقود وعقود من التشتُّت، والتباعد الإبداعي، الأكاديمي، والجغرافي، واللساني، من خلال احتضان ثورة الأدب الرَّقمي الجديد. بطبيعة الحال، ظلّ الرهان الأساس هو تجاوز مخاوف «أدباء الورقي» من التحوُّلات التقنية التي تعرفها الإنسانية، من خلال ضمان انخراطهم في ثناياها، كونها مَخْرجاً عمليّاً لإنعاش الحركة الأدبية، وتطعيم الأدب بمقاربات نقدية وإبداعية جديدة لا تعني- بالضرورة- قطيعة مع شروط الممارسة الكلاسيكية، بقدر ما تبحث ربطها



بروح العصر بعد أزيَد من ثلاثة عقود من «الصمت» أو «التخوُّف» من العالم الرَّقمي (منذ بدايات الثورة التقنية الثالثة خلال سبعينيات القرن الفائت).

تجدر الإشارة إلى أن ما بدَّد هذه المخاوف؛ هو انتشار «الكتاب الرَّقمي- e-book»، وسليله «الكتاب الصوتي - audio book» الذي سيخلق منعطفاً نوعياً في تاريخ تطوُّر الأدب الرَّقمي، وفقاً لمستويَيْن؛ في الأوَّل، خلق الكتاب الرَّقمي جدلاً وقلقاً كبيريْن في صفوف الكتَّاب والقرّاء، على حَدّ سواء، من أن يتراجع الكتاب الورقي أو يختفي في قادم الأيّام؛ الأمر الذي جعل الجميع يعترفون بضرورة إعادة التفكير، والانخراط المباشر في غمار الثورة الرَّقمية للأدب. أمّا الثاني فمع ظهور قارئ «الكتب الإلكترونية - e-book reader» وبرامج القراءة الرَّقمية وتحقيق الكتب الرَّقمية لرَقم معاملات مهمّ، وانتشار واسع النطاق، انفتحت «منظَّمة الأدب الإلكتروني» على كتَّاب الأدب الرَّقمي بمختلف تلويناتهم، بالموازاة مع احتضانهم من قِبَل الناشرين (خاصّة الشباب والنساء)؛ نتيجة لذلك، انتقلنا، خلال العشر سنوات الأخيرة، نحو «اقتصاد الأدب الرَّقمي» الذي ربط علاقة جديدة بين الناشرين والقرّاء، ولو على حساب الكتَّاب والأدباء أنفسهم.

بعيداً عن شبح القرصنة، مع ضعف التعويضات المادِّيّة، والعجز عن نشر الكتب الورقية، وبروز ظاهرة «النشر الفردي» (الورقي والرَّقمي)، نجد أن الكتَّاب والمبدعين في المجال الرَّقمي مازالوا على الهامش. أشار تقرير أخير لمجلّة «l'humanité» الفرنسية إلى الضعف الكبير لتعويضات النشر والتأليف والاستفادة الكبيرة لدور النشر، على حساب الكتاب، ضمن قطاع النشر الورقي، والنشر الرَّقمي: لا تتجاوز نسبة تعويض الكتَّاب والأدباء 10% من المبيعات، يحصل المترجمون على بضع مئات من اليوروات، عن ترجمة الأعمال الأجنبية، ويستثنى الكثير من الكتَّاب من تعويضات النشر الإلكتروني، ولا ينافسون كثيراً حول الجوائز الإبداعية: المحلِّيّة، والعالميّة الكبرى. كما أن «التقرير العالمي للكتاب الإلكتروني - Global Ebook Report» الأخير خَلُصَ إلى التناقض الحاصل في مجال النشر الرَّقمي: مزيد من الأرباح للناشرين، وضعف التحفيز في صفوف الكتَّاب، وانفراد النشر الفردي وكبار الكتَّاب يقاومون هذه المعادلة.

رغم الأهداف الكبرى التي سطَّرتها منظَّمة الأدب الإلكتروني للنهوض بالأدب الرَّقمي، ووضعيّة الكتّاب في العصر الرَّقمي، لم تستطع تحقيق الكثير من الأمور أمام هيمنة المنطق الاقتصادي على إنتاج الأدب الرَّقمي، واستهلاكه. صحيح أن المنظَّمة وفَّرت منبراً لإنتاج، الكتَّاب من مختلف المجتمعات والمرجعيات الإبداعية، ونشر إبداعهم، واحتضانهم، والرهان على الشباب والنساء لقيادة العصر الرَّقمي للأدب، لكن ذلك لم يمنع في تزايد حدّة التهديدات والمخاطر التي تحدق بالأدب الإلكتروني، والأدب الورقي جرّاء الارتكان إلى قوانين السوق، وسيطرة الناشرين على توجُّهات الأنماط الأدبية الجديدة، ومخرجاتها. لأوّل مرّة في تاريخ الأدب الطويل، انفلت الإبداع الأدبي الرَّقمي من قبضة النقَّاد ودوائر الشرعية الكلاسيكية، وأصبحت نسَب القراءة، والمبيعات، والتحميلات، والمشاركات، والإعجابات هي المتحكِّم الرئيس في نجاح العمل الإبداعي أو عدم نجاحه، وميلاد كاتب وموت آخر، والتأثير في الجوائز والمسابقات الرسمية. كلّ ذلك تحت ثقل الثورة التقنية الرابعة (ثورة الذكاء الاصطناعي) التي أصبحت متحكّماً رئيساً في شروط إنتاج الفعل الأدبي.

لا يمكن إنكار الدور المفصلي لمختلف منظَّمات، وجمعيات وهيئات دعم الأدب الإلكتروني، واحتضانه، في المصالحة بين أركان الإبداع الإنساني، وتعزيز مقاومة الأدب للشاشات والأنفوسفير. لكن، لابدّ من حشد مزيد من الجهود؛ بغية جعل الأدب الرَّقمي خاضعاً لتوجيهات الأدب الورقي، ومحترماً للشرعيات النقدية والفنّيّة المحدَّدة له، من جهة، والاهتمام أكثر بإنتاجات الكتَّاب والأدباء العرب، خاصّةً الشباب منهم، من جهة أخرى. يسخّر العديد من الكتَّاب العرب (قدماء، ومعاصرين) الثورة الرَّقمية، للتعريف بأعمالهم وخلق علاقة حميمة جديدة مع القارئ خارج دوائر النقد، والنشر الكلاسيكي، إلّا أنها تظلّ جهوداً فردية في حاجة إلى تأطير ودعم من قِبَل تنظيمات الأدب الإلكتروني والجهات الوصية، كي يلعب هذا النمط الإبداعي الجديد دوره الريادي في تنمية المجتمع، ومواكبة التحوُّلات الاجتماعية المختلفة التي تعرفها المنطقة.

ثمرة التغيّرات التي أحدثتها التقنية

ثورة الأدب الرَّقمي

جعل الأدب الإلكتروني الأدباء والقرّاء يغيّرون من نظرتهم لمفهوم النصّ، الذي لم يعد متعلّقاً بالمكتوب، فحسب، ومعه تغيير رؤيتهم تجاه عملية الإنتاج الأدبي والتلقّي، هذا الأخير الذي صار أكثر تفاعليّةً. فالنصّ الأدبي الرَّقمي لا يتوقَّف عند ذاته؛ فهو متفرّع ومركّب ومفتوح...

عزالدين بوركة

صدرت، في السنوات الأخيرة، كتب كثيرة تتحدَّث عن هذه الثورة الأدبية الرَّقمية، التي غيَّرت مجرى التلقّي، والقراءة والكتابة الأدبيَّتَيْن، ومكَّنت من انتشار الأدب والنصوص والكتب على مستوى واسع وغير مسبوق، وبات القارئ أكثر تفاعلاً وارتباطاً بالمنتوج الأدبي، وصار الكاتب أكثر اهتماماً بالقارئ الذي لا يفتأ يغدو جزءاً من عملية إنتاج المعنى وإعادة تركيب النصّ، ومعه تتعدّد القراءات الممكنة للنصّ الواحد، هذا الأخير الذي لم يعد منغلقاً على نفسه، بل باتت لديه نوافذ وأبواب عدّة ولا متناهية ومتشعِّبة، مفتوحة على نصوص أخرى، في خطّ لا متناهٍ. نذكر من هذه الكتب: «ما الأدب الرَّقمي؟» للكاتب «فيليب بوتز» (2006) - «النصّ السبيرنطيقي: نظرة أدبية إحصائية» لصاحبه «أرسيث اسبين» (1997) - «هل من وجود للأدب الرَّقمي؟» للباحث الإيطالي «فيتالي روسالتي مارسيلو» (2015) - «القراءة في العالم الرَّقمي» (كتاب جماعي) تنسيق الكاتبة «بليسل كلير» (2011) - «التخييل المعلوماتي للأدب» للكاتب «جون بيير بالب» (1991) - «الأدب الرَّقمي: السرد التفاعلي» للباحث «سيرج بوشردون» (2009) - «مدخل إلى الأدب التفاعلي» للكاتبة والباحثة «فاطمة البريكي» (2006) - «النصّ المترابط ومستقبل الثقافة العربيّة: نحو كتابة عربية رقمية» للباحث الأكاديمي «سعيد يقطين» (2008) - «الأدب الرَّقمي: أسئلة ثقافية وتأمُّلات مفاهيمية» للناقدة «زهور كرّام» (2009)....

«الأدب الرَّقمي - la littérature numérique» أو ما يسمّى- أيضاً- بالأدب الإلكتروني (électronique) أو الأدب المعلوماتي (informatique)، يتمثَّل في أشكال أدبية معاصرة مرتبطة بالتكنولوجيا والثقافة الرَّقميَّتَيْن. إنه الأدب الذي يتمّ إنتاجه عبر الحاسوب، وعلى المستوى المعلوماتي، وهو أدبٌ يتمّ إنتاجه على صفحات الويب (Web)، ما يجعلنا نصطلح عليه باسْم الأدب السيبرنطيقي (la cyberlittérature)، ويتمّ إنتاجه ونشره- أيضاً- على صفحات التطبيقات الرَّقمية المحمَّلة على الهواتف والألواح الذَّكية، و-من ثَمَّ- هو الأدب الذي يتمّ تداوله عبر مختلف أشكال الرَّقمية... ويحدث كلّ هذا التغيير موازياً الثورة الرَّقمية، بشكل واسع؛ فما إن ولج العالم إلى العصر الرَّقمي حتى غيّرت جلّ الأساليب والأدوات التواصلية جلدها وأشكالها، لتتماشى مع متطلَّبات العصر الجديد. إلّا أن هذه الثورة الأدبية الرَّقمية لا تتعلَّق، فقط، بالكتب والنصوص التي تَمَّ إنتاجها رقمياً، بل إن الكتب الورقية يتمّ إدراجها في صلب هذا الأدب، عبر رقمنتها أو تصويرها ضوئيّاً، ما يجعل العالم الرَّقمي عالماً يستوعب كلّ الأشكال الأدبية، باختلافها.

اليوم، لا يمكننا أن نستثني الأدب الرَّقمي من مجال العلوم الإنسانية والأبحاث الأكاديمية، فهذا الأدب هو ثمرة كلّ التغيُّرات التي أحدثتها الثقافة الرَّقمية في الأدب؛ حيث إنها جعلت عالم الأدب أكثر تشعُّباً، وأكثر تداخلاً، وصارت إمكانية الوصول إلى النصوص بشكل أسرع وأكثر سهولة، بل إن النصوص لا تفتأ تفتح نوافذ على نصوص أخرى متعلّقة بها في تَشَعُّب لانهائيّ، ومعه أصبح المجال الأدبي أكثر انفتاحاً على مختلف الأجناس؛ ما جعل الحدود تختفي، وتنهار كلّ الأسوار التي تحدّها. وقد أتاح هذا الأدب الهجين والجديد، إنتاج أعمال تختلط فيها الموسيقى بالكتابة، وبالفيديو، وبالفنّ البصري... وهذا ما لم يكن ممكناً تخيُّله قبل عقود قليلة. وقد جعل الأدب الإلكتروني الأدباء والقرّاء يغيِّرون من نظرتهم لمفهوم النصّ، الذي لم يعد متعلِّقاً بالمكتوب، فحسب، ومعه تغيير رؤيتهم تجاه عملية الإنتاج الأدبي والتلقّي، هذا الأخير الذي صار أكثر تفاعليّةً. فالنصّ الأدبي الرَّقمي لا يتوقَّف عند

تفرع هذا الأدب «التكنولوجي»، الذي ارتبطت به مسمّيات أدبية معاصرة؛ من شذرية وتوافقية وتفاعلية وصوتية ومرئية، وبات النصّ متشعّباً، وغدت القصائد متحرّكة متداخلة مع فنون بصرية، من برفورمانس، وفنّ فيديو

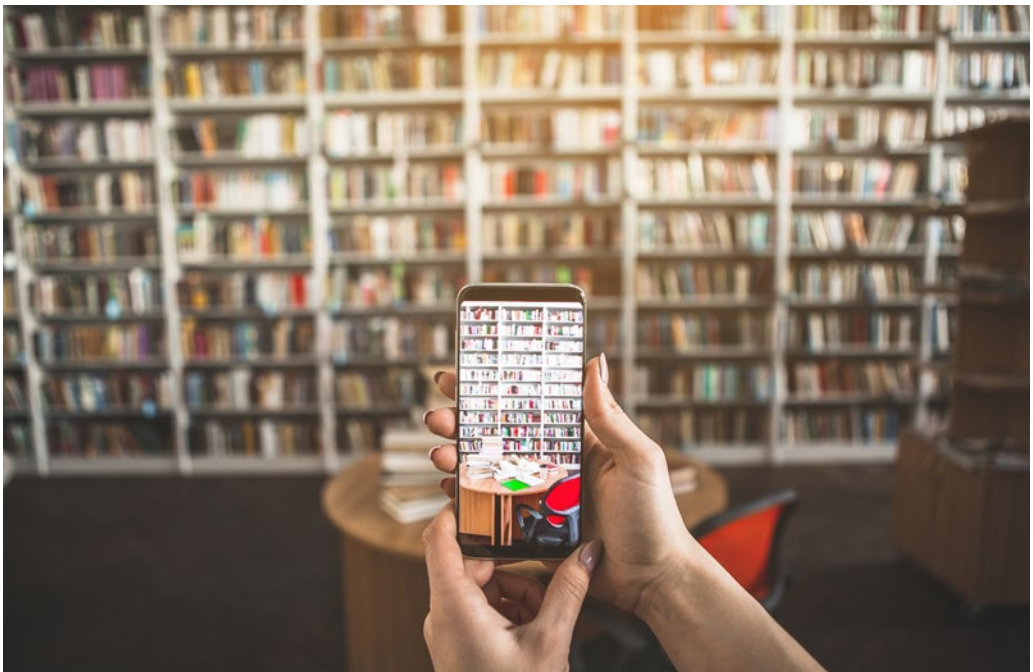
ذاته، فهو متفرّع ومركّب ومفتوح. بحسب الباحث «سيرج بوشاردون» يجمع الأدب الرَّقمي «مختلف الإبداعات التي تثير أدبية وخصوصية السند الرَّقمي»، و-من ثَمَّ - هذا النوع الجديد من الأدب له خصوصيَّته التي تجعله مختلفاً، بالمطلق، عن سابقيه.

إذن، نحن أمام ظاهرة أدبية جديدة تتماشى مع ما يعرفه العالم من تغيُّرات على جلّ الأصعدة، بل إننا على عتبات عصر الإنسان المفارق (Transhumain)، هذا الإنسان الذي بات أكثر ارتباطاً بكلّ ما هو سيبرنطيقي ورقمي، ما يستلزم معه أن يُغيِّر حتى الأدب جلده وشكله وأسندته من أجل مواكبة كلّ هذا التطوُّر المتسارع.

يخبرنا الباحث الإيطالي «فيتالي روسالتي مارسيلو»، أن العصر الرَّقمي «يغير- بشكل عميق- ممارساتنا ومعانيها» وهو ما يقودنا إلى ثقافة رقمية خالصة، ويضيف في كتابه «هل من وجود للأدب الرَّقمي؟» (2015)، أن الكتب بمختلف أشكالها باتت منتمية إلى المجتمع المعاصر: المجتمع الرَّقمي. ما يضعنا إزاء رهانات متنوّعة؛ إذ إن الأدب، في العصر الرَّقمي، هو موضع أسئلة كثيرة، أسئلة مرتبطة بالعلاقة بين المتخيّل، والواقعي، والافتراضي، ومرتبطة- أيضاً- بالحدود بين الأدب والواقع، وبين الأديب وتعدُّد الأساليب والأسناد المتاحة له، وتداخلها، والعلاقة التي تربط بين صاحب النصّ والمتلقّي الذي بات طرفاً فاعلاً داخل عملية الإبداع؛ وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل عن شخصية المؤلّف، ووضعه في ظلّ كلّ هذا التغيُّر؛ المؤلّف الذي لم يعد هو عينه، كما كان متعارفاً عليه؛ ما يقودنا، أيضاً، إلى التساؤل عن ماهيّة النصّ، في ظلّ كلّ هذا التغيُّر وعن معنى القراءة في العصر الرَّقمي.

منذ بداية العقد الأخير من القرن الماضي، بتنا نتحدَّث،بشكل موسَّع،عن الأدب الرَّقمي، هذا الأدب الذي ارتبط بشاشات الحواسيب حال غزوها البيوت، فكان من النعوت التي أطلقت على هذا الأدب هي «أدب الكومبيوتر»، لكن سرعان ما سيتشعَّب هذا الأدب، ويغدو أكثر تعقيداً، ويصبح جزءاً من خطوط الأنساب المعرفية، ومعه تولَّدَ نقد جيّد موسوم بـ(الرَّقمي)، استدعى ضرورة مراجعة جلّ المفاهيم النقدية السابقة، وتطوير آليّات البحث والنقد لتصبح متماشيةً مع سرعة تفرُّع هذا الأدب «التكنولوجي»، الذي ارتبطت به مسمّيات أدبية معاصرة؛ من شذرية وتوافقية وتفاعلية وصوتية ومرئية، وبات النصّ متشعِّباً، وغدت القصائد متحرِّكة متداخلة مع فنون بصرية، من برفورمانس، وفنّ فيديو... وغيرها. وصار الإنترنت الوسيلة الأكثر نجاعةً لتداول النصوص وانتشارها؛ ما دفع بالقارئ إلى تغيير وجهته من المكتبات الكلاسيكية إلى المكتبات الرَّقمية، على شبكة الإنترنت، لما تتيحه من إمكانية الولوج السريع والوصول، بكبسة زرّ، إلى كتب، كان من الصعب العثور عليها. ومع الإنترنت تولَّد لدينا نوع جديد من الكتّاب، يسمّون أنفسهم «المدوِّنين»، وذلك ارتباطاً بمتطلَّبات القارئ الجديد، هذا الأخير الذي أمسى أكثر طلباً للسرعة في التلقّي والقراءة والوصول إلى المعلومة.

يخبرنا المفكِّر «فيليب بوتز - Philippe Bootz»، في مؤلَّفه (الرَّقمي) الشهير «ما هو الأدب الرَّقمي؟ - ?Qu'est-ce que la lit-térature numérique»، أن الأدب الرَّقمي وُلِد في فلك السيبرنطيقا، وأثار عدداً من الأحكام المسبقة تنبع من المتخيَّل التكنولوجي المتشائم من المستقبل لدى البعض، وتنحدر، لدى البعض الآخر، من تفسير بعبقرية التغيُّرات العميقة التي يُلحقها هذا الأدب بالكتابة والقراءة والنصّ؛ هذا الأخير الذي بات أكثر تفاعلاً وترابطاً، من حيث إننا نتحدَّث، اليوم، عن نصّ مترابط (Hypertexte) وآخر تفاعلي (interactive)، نصّ يتضمَّن نصوصاً أخرى ووسائط أدبية أخرى بشكل أكثر تفرّعاً وتعقّداً، نصّ لا يتوقَّف عند الهوامش المرفقة به، بل يحيلنا إلى وسائط مكتوبة ومسموعة ومرئية، ويأخذنا إليها، لم يكن من السهل بلوغها مع «الأدب الورقي»، وذلك عبر الروابط التي يخلقها النصّ المتشعِّب، ويتضمَّنها؛ من هنا تَغيَّرَ مفهوما التلقّي والقراءة، خاصّة أننا بتنا نتحدَّث عن مفهوم الـ«فيدباك - Feedback» على مستوى التلقّي؛ إذ يمكن للقارئ أن يعود إلى النصّ، مرَّات ومرَّات، من أجل التغذية الرجعية، أو من أجل المعالجة والتصحيح والتقويم والتتبّع، بغية الإضافة أو التنقيح أو التفاعل. ويخبرنا «فيليب بوتز»: «ومن ثمّة، إذا ما أتاحت التفاعلية للقرّاء أن يتواصلوا فيما بينهم عبر عمل أدبي، فإنهم يقومون بذلك بحيث، كلّما تدخَّل أحدهم عَدَّل نسق العلامات التي يقرؤها الآخرون، و- من ثمّة- تحصل عودة (تغذية رجعية) لنشاط القرّاء على العمل؛ قراءة شخص واحد تعدِّل العمل الذي سيتلقّاه القرّاء الموالون»؛ من هنا، لم يعد البرنامج نظاماً يندرج فيه هذا القارئ، بل صار أداة يستخدمها القارئ نفسه في بناء المعنى، بواسطة القراءة.



يجذب فئة جديدة من الناس

الكتاب الصوتي

رغم إطلاقه -لأوَّل مرّة- من قِبَل «أمازون» (Amazon)، منذ أكثر من عشر سنوات، كان وصول نظام «كيندل» (Kindle) إلى فرنسا (وجلّ دول العالم) نقطة التحوُّل الرئيسة نحو عصر الكتب الرقمية. لكن، ماذا عن اليوم؟ بمناسبة صدور الشريط الدرامي «حيوات مزدوجة» (Doubles vies) لـ«أوليفيه أسايس» (Olivier Assayas)، الذي يسلِّط الضوء على الموضوع، نقدِّم تقريراً خاصّاً حول واقع «الكتاب الرقمي» (e-book).

استيل لونارتوتش

عقب نشر أوَّل كتاب رقمي، ساد اضطراب وذُعر كبيرَيْن في قطاع النشر والصحافة. ومن خلال تقديم مقارنات وسيناريوهات متعدِّدة لما آلت إليه صناعة التسجيلات الصوتية، تنبَّأ العديد من المهتمين بـ«الموت الوشيك للكتاب الورقي» لتحلّ محلّه ثورة الكتاب الرقمي، بفعل تطوُّره الهائل الذي تعززه الأرقام. واضح أن التنبُّؤ بالمدّ العظيم لـ«الكتاب الرقمي»، بعد عشر سنوات، لم يكن في محلِّه... لازال الكتاب الورقي يقاوم، ولازالت الكتب تحافظ على حضورها الدائم في المكتبات. لكن، هل الأمر دلالة على كون الكتاب الورقي لم يفقد تأثيره؟ كيف تطوَّر موقع الكتب الرقمية، واستعمالها خلال العشرية الأخيرة؟ وفي أيّ من المجالات تطوَّر، بشكل أفضل؟

لازال الكتاب الورقي يقاوم، ولازالت الكتب تحافظ على حضورها الدائم في المكتبات. لكن، هل الأمر دلالة على كون الكتاب الورقي لم يفقد تأثيره؟

بعد خمس عشرة سنة من دخول الإلكتروني في القراءة اليومية في فرنسا، وجلّ دول العالم، يتقاسم ثلاثة فاعلِيْن رئيسيِّين مجالاً بين الأجهزة اللوحية وتطبيقات القراءة المتنقّلة: «أمازون» و«كيندل» (45% من السوق)، و«la Fnac» و«Kobo» من (18% إلى 20% من السوق) و«أبل» (13% إلى 19% من السوق). ثم في المرتبة الرابعة نجد «TEA» (5% من السوق)، التي تبنت مشروع «الكتاب الالكتروني البديل» (The Ebook Alternative) بعد إطلاقها سنة 2012، من قِبَل مكتبة (Decitre)، كبديل محتمل للكتاب الورقي.

تتصدَّر الرومانسية، الأدب البوليسي، وأدب التخييل، والخيال العلمي، والفناتازيا، قائمة الأجناس الأدبيّة الأكثر قراءة في الشكل الرقمي. يعتبر «بنيوا تاريل» (Benoît Tariel)، مسؤول المبيعات المباشر في(TEA)، أن «الرومانسية تلقى نجاحاً كبيراً في العالم الرقمي، لكونها تتوافق مع مبدأ القراءة الإلزامية، إضافةً إلى كون هذا الجنس الأدبي أقلّ حضوراً في المكتبة الكلاسيكية». تمثِّل نسبة مبيعات «الكتب الرقمية» حوالي 20% من رقم معاملات دور نشر (Harlequin)؛ أي ضعف ما تسجِّله دار نشر، عامّة. رغم تماسك هذه القطاعات، وبحثها الدائم عن التكيُّف مع التحوُّلات المختلفة، لازال الكتاب الرقمي ينمو ببطء، في فرنسا، أكثر من الدول المجاورة لها. كيف يمكن تفسير هذا التفرُّد؟ «لازال الفرنسيون متمسكين، بإصرار، بالكتاب الورقي»، يجيب «فينسينت مونادي» (Vincent Monadé) (المركز الوطني الفرنسي للكتاب). بالفعل، هناك جانب عاطفي خاصّ للمكتبة الشخصية والرمزيات الاجتماعية التي تحملها. في نظرنا، يظلّ الكتاب علامة خارجية على الثروة الفكرية، في حين أن المرور نحو اللوحة الرقمية أقلّ سلاسة.

الناشرون الممانعون

يمكن أن نجازف بالقول إن هذا التردُّد يقترن، في الأساس بتردُّد الناشرين أنفسهم وتحفُّظهم إزاء الكتاب الرقمي. يرى «بنيوا تاريل» أن الأمر استغرق بعضاً من الوقت قبل أن تؤخذ خصوصيّات الكتاب الرقمي في الحسبان، من قِبَل الجهات التقليدية الفاعلة في القطاع». اليوم، لازالت سياسة التسعير أكبر عقبة أمام تنمية قطاع النشر الرقمي. «ليس هناك اتِّساق في سياسة التسعير الشاملة بين الناشرين. على سبيل المثال، لا تغير دور النشر سعر الكتاب الرقمي، حينما تصدر نسخة «الجيب»

من الكتاب الورقي». كنتيجة لذلك، يحدث أن يجد القارئ نفسه أمام الاختيار بين كتاب ورقي بـ 20 يورو، نسخة جيب بـ 8 يورو، ونسخة رقمية بـ 14 يورو؛ فجوة غير مبرَّرة، بالنسبة إلى رهانات تطوُّر المكتبة الرقمية.

تُعَدّ القرصنة أكبر مشكلة في عالم النشر الرقمي. إذا كانت القرصنة منتشرة، بشكل كبير، في القطاع السمعي البصري أو مواقع التدفُّق العالي (streaming)، فإن مخاطرها في عالم الكتاب الرقمي تقترن بتعدُّد استراتيجيات تقاسم الكتاب الإلكتروني الذي تَمَّ شراؤه من قِبَل مستخدم واحد، وتوزيعه على الآلاف من القرّاء، على شبكة الإنترنت. يختار بعض الناشرين إدراج «حقوق الملكية الرقمية» (DRM) في كتبهم. تسمح هذه الحماية الإلكترونية الصغيرة بإمكانية تشفير الوصول إلى الملفّ، والحدّ من عدد النسخ التي يمكن أن يقوم بها المشتري. على الرغم من أن إعداد نظام إدارة الحقوق الرقمية مكلف للّغاية، يظلّ سهل الاختراق من قِبَل القراصنة. «في الواقع، تزعج هذه الحماية المستخدم العادي أكثر بكثير من القرصان»، يفسِّر «فينسينت مونادي». والنتيجة: يفضِّل بعض الناشرين (Ey-rolles، Bragelonne...) عدم الانفتاح على مثل الخدمات المكلفة؛ لذلك، يتعرَّضون لخطر القرصنة، ويعوِّلون على المسؤولية الأخلاقية والفردية للقرّاء...

بالنسبة إلى(7%) من سوق الكتب، هل ستستمرّ نسبة الكتب الرقمية في النموّ، أم أنها ستصل إلى حَدّ أقصى معيَّن؟ «أعتقد أن اقتصاد الكتاب الرقمي سيمثِّل، في نهاية المطاف، ما بين 10% إلى 12%، من دون زعزعة استقرار الاقتصاد الورقي»، يؤكّد «فينسينت مونادي». ويضيف «بينوا تاريل» أن «نسبة المبيعات ستستمّر في النموّ، ببطء، لكن بشكل مستمرّ. ففي فرنسا، نميل إلى المبالغة في تقدير الثورات التي تحدث على المدى القصير، والتقليل من شأن الثورات التي تحدث على المديَيْن: المتوسِّط، والطويل».

يُعَدّ قطاع الكتاب الصوتي أحد المجالات الأساس التي تطوَّرت عن الكتاب الرقمي، خلال السنوات الخمس الأخيرة، بشكل



متسارع، وأضحت «نجماً» غير متوقَّع في مجال النشر. لفترة طويلة، كان هذا النوع من الكتب حكراً على المكفوفين، لكن قاعدته الجماهيرية توسَّعت مع تعميم المعدات والأجهزة المتنقِّلة بين المستخدمين. تهيمن منصّة (Audiolib) (تنتمي إلى مجموعة (Hachette)على القطاع، حيث تضاعفت نسب التحميل بين (2013 و2017)، ما يثير جشع العديد من الناشرين الآخرين. دشّنت مجموعة (Editis) (مالكة لـ«First» و«Belfond» و«Robert Laffont»...) خطواتها الأولى لاكتساح السوق مع مشروع (Lizzie)، العلامة التجارية الصوتية للمجموعة. في الجهة الأخرى، لازالت «أمازون» تواصل هيمنتها على في منصّة التنزيلات (Au-dible). من المثير للاهتمام أن نعلم أن القادمين الجدد، إلى المجال، هم مشغِّلو خدمة الهواتف النقّالة، حيث انضمَّ ثنائي (Fnac-Kobo) إلى شركة (Orange) من أجل تقديم عروض للكتب الصوتية لعملاء العلامة التجارية.

يَعتبر «بينوا تاريل» أن «مصدر قوّة الكتاب الصوتي تكمن في كونها تجذب فئة جديدة من الناس الذين يقرؤون قليلاً، ولا يضطرون،أبداً، إلى طَرْق أبواب متجر لبيع الكتب». وإذا كان 2% من الفرنسيين يمتلكون لوحات إلكترونية، «فإن 18% قد سبق لهم، بالفعل، «قراءة» كتاب صوتي، منهم 7% خلال الأشهر الإثني عشر الأخيرة»، وهو ما كشفت عنه دراسة حديثة ل(Ipsos)، أجريت من قِبَل «النقابة الوطنيّة للنشر».

لتحقيق الاستفادة المثلى من الاحتمالات التي توفّرها وتيرة تطور الرقمنة، يعتبر «بينوا تاريل» أنه علينا أن «نتجاوز الاختلافات البسيطة، ونفكّر في استمرارية أقوى للورقي والرقمي معاً» تصبّ في مصلحة الكتاب، أساساً. وبالنظر إلى إمكانية تضمين الكتب الرقمية وعرضها في المكتبات الورقية، يظلّ عددها الكبير وغناها قيمةً مضافة للسوق الفرنسية للكتاب. «يمكن أن نتخيَّل نظاماً رقمياً للبطاقات يقوم، بموجبه، بائعو الكتب ببيع الكتب الرقمية أيضاً، وذلك في حالة نفاد مخزون النسخ الورقية، على سبيل المثال». في مواجهة التحوّلات التي يعيشها عالم الثّقافة والنشر، سيتعيَّن على القطاع الاعتماد على المزيد من الابتكار وتكامل الاستخدامات. ماذا لو كانت ثورة الكتاب الرقمي قد بدأت، للتّو؟

العنوان الأصلي والمصدر:

Estelle lenartowicz, livre numérique: la révolution tranquille, magazine Lire, décembre 2018-janvier,2019, p : 33-34.

الكتب الصوتية

صناعة المستقبل

مع انتشار الأجهزة المحمولة كالهواتف الذكية، ومشغِّلات MP3، والسّماعات الذكية، أصبح بالإمكان الاستماع إلى كتاب صوتي في أثناء القيادة أو الطهي أو الاعتناء بالحدائق أو ممارسة الرياضة أو الاسترخاء في المنزل، ورغم أننا نتلقّى القصّة أو المعلومات نفسها، عندما نقرأ على الورق، يظلّ الاستماع تجربة مختلفة عن القراءة. راوٍ عظيم يمكن أن يجعل الكتاب مفعماً بالحياة، فيخلق تجربة شخصية للسّامع.

كيري فلاناغان

ترجمة: مروى بن مسعود

الكتب الصوتية تشكّل نسبة مئوية صغيرة من المبيعات الرقمية، لكنها في ارتفاع. وفقاً لجمعية الناشرين الصوتيِّين (APA)، بلغ إجمالي مبيعات الكتب الصوتية في عام 2017، أكثر من 2.5 مليار دولار، بزيادة 22.7 بالمئة عن عام 2016، وارتفع معدَّل البيع بالوحدة، بنسبة 21.5 بالمئة. وفي عام 2017، تمَّ نشر أكثر من 46 ألف كتاب صوتي.

(على غرار الروايات الورقية، إن أكثر الأنواع رواجاً روايات الإثارة/ التشويق، والخيال العلمي/ الخيال، والرومانسية). وبالنسبة إلى المؤلّفين المستقلّين، أو الذين ينشرون تقليدياً، والذين احتفظوا بحقوق مؤلَّفاتهم الصوتية، قد يكون هذا هو الوقت المثالي للتوسُّع باتِّجاه الكتب الصوتية. ومن خلال مصادر مثل: Findaway Voices، و ListenUpAudiobooks، و Amazon's ACX، أصبح بإمكان المؤلّفين، اليوم، تحمُّل مسؤولية إنشاء كتبهم الصوتية.

حفّز نجاح الكتب الرقمية والكتب الصوتية الشركاتِ الأخرى على الاستعداد والانضمام إلى السباق، وأضاف جرعة صحيّة من المنافسة

الحدود الجديدة

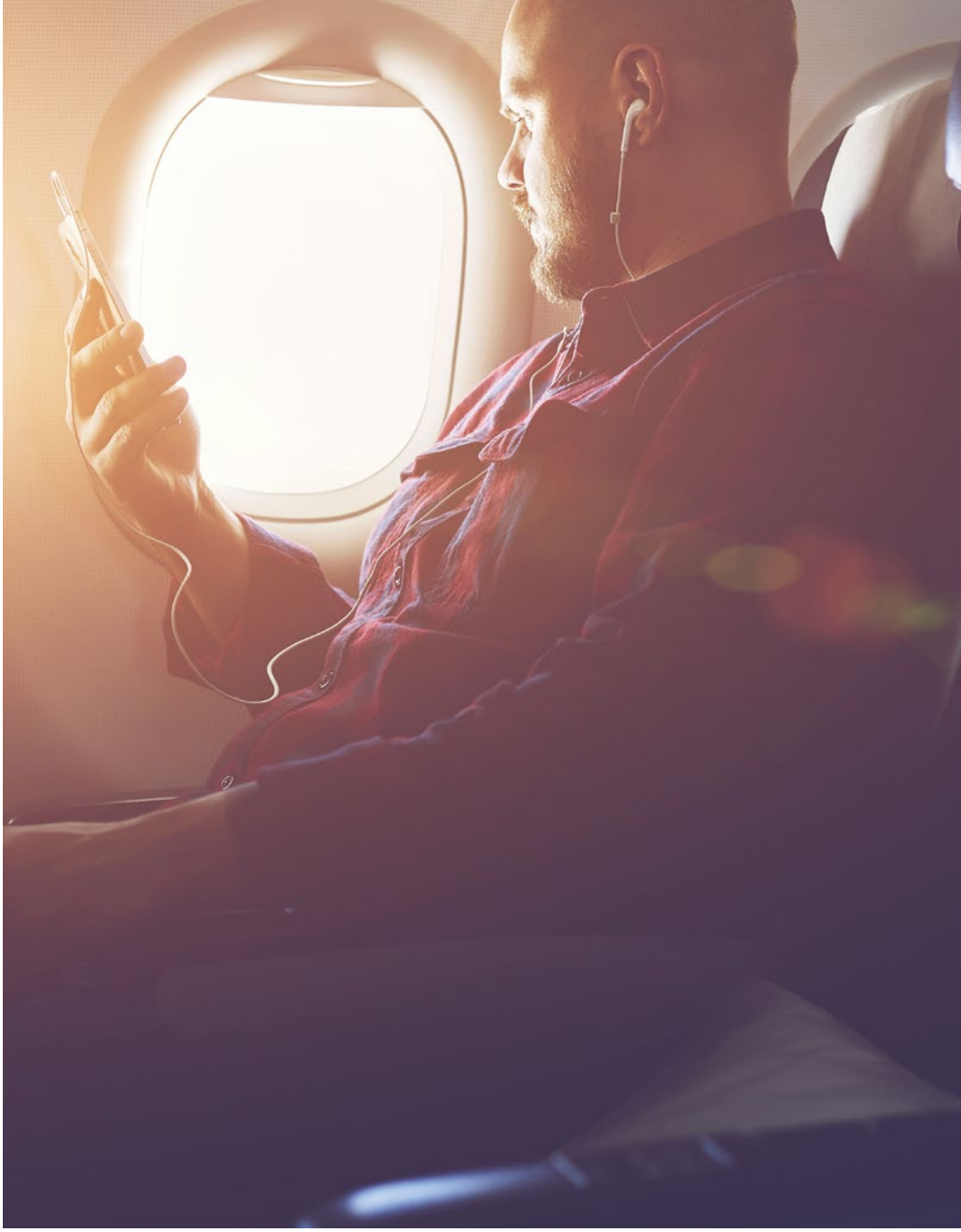
منذ نشأة الكتب الصوتية الرقمية، أصبحت شركة Audible في طليعة هذه الحركة. في عام 2003، عقدت الشركة صفقة حصرية مع Apple لبيع كتالوجها من الكتب الصوتية، من خلال متجر iTunes. وفي عام 2008، اقتحمت «أمازون» المجال، واشترت (Audible)؛ وبعد سنوات قليلة، أُطلقت منصّة Audiobook Creation Exchange (ACX)، لمساعدة المؤلِّفين على إنشاء الكتب الصوتية.

حدث هذا بالتزامن مع الاندفاع المحموم نحو الكتاب الإلكتروني، عندما كانت الكتب الرقمية التي تباع بقيمة (0.99) دولاراً سلعة ساخنة. كلّ ذلك دفع بالناشرين المستقلّين للمطالبة بحقوقهم في الملكية والتحكّم في مسالك توزيع كتبهم (الصوتية أو المطبوعة) في السوق.

تقول «ديان لاسيك»، النائبة الأولى لرئيس شركة Lis-tenUp Audiobooks: «مع استمرار نموّ سوق الكتب الصوتية، إن عرض كتابك، كمادّة مسموعة، يفتح لك جمهوراً جديداً من المستمعين». وتضيف «إنه استثمار يُؤتي أُكله، بالتأكيد، على المدى الطويل».

حفّز نجاح الكتب الرقمية والكتب الصوتية الشركاتِ الأخرى على الاستعداد والانضمام إلى السباق، وأضاف جرعة صحيّة من المنافسة لشركة Audible. وفي عام 2017، أنهت Apple عقدها الحصري مع Au-dible، وبدأت، مؤخَّراً، العمل مع موزِّعين آخرين، مثل FindAway Voices. وعقدت Walmart شراكة مع Kobo في عام 2018، لتوزيع الكتب الإلكترونية والكتب الصوتية لعملائها. وبهدف الحصول على حصَّتها من هذه السوق الصاعدة، انضمَّت Hall-mark، مؤخَّراً، إلى Dreamscape Media، وتخطّط لإصدار أكثر من 20 كتاباً صوتياً هذا العام.

يعتقد «مارك ليفبفر»، مدير تطوير الأعمال في Draft2Digital، أن هذا يساعد الصناعة بصورة كلّيّة. «إن الخطوة التي اتَّخذتها شركة Apple ستتيح لها القيام بأشياء مستقلّة تتعلّق بالكتاب الصوتي، الذي



يمكن أن يتحدّى الصناعة، ويحسّن من أدائها كلّياً». مضيفاً: «كلّ ما نحتاجه- حقّاً- هو أن تعمل كلّ من Google و-Apple أكثر على تطبيق خبرتهما وذكاءهما، وحينها يمكننا أن نشهد طفرة حقيقية في صناعة الكتب الصوتية».

هذه أخبار رائعة للمؤلّفين، والمؤلّفين المستقلّين أصحاب الحقوق الصوتية، لعرض كتبهم على منصّات متعدّدة. تقول «راشيل أمفليت»، مؤلّفة الكتب البريطانية الأكثر مبيعاً في سلسلة أفلام الإثارة الإجرامية في «كاي هانتر»، والمتاحة على مجموعة واسعة من المنصات الصوتية، بما في ذلك Audiobooks.com وiTunes وAudible: «أحبّ أن يكون لديَّ تنسيق آخر هناك، وطريقة أخرى للوصول إلى القرّاء، ونشر هذه القصص».

كما أوضحت «راشيل أمفليت»: «لم تعد شركة Audible الخيار الوحيد لتوزيع الكتب المسموعة». لكن «مارك ليفبفر» أشار أنه- على الرغم من سهولة صناعة الكتب الإلكترونية (خذ وثيقة في صيغة «وورد»، استخدم برنامج تحويل مجّاني لإنشاء ملفّ ePub، ثم انشر)- إن التكلفة والخبرة اللازمتَيْن لتسجيل الكتب الصوتية وتوزيعها يعني أن العوائق أعلى بكثير، و- من ثَمَّ- الكثير من الأشخاص لن يكون بإمكانهم الاستفادة من مزايا هذا التطوّر يقول: «لن يكون الاندفاع المحموم مشابهاً لما رأينا مع Kindle»، ثم يضيف: «سوف يكون الاندفاع، هذه المرّة، بجودة أعلى».

الكتب الإلكترونية مقابل الصوتية

التقاطع بين قرّاء الكتب المطبوعة والكتب الرقمية أمر شائع؛ غالباً ما يكون لدى القرّاء مجموعة من الكتب غير المقروءة على قارئهم الإلكتروني، توازي الكتب غير المقروءة في مكتبتهم. ويملك قرّاء آخرون نسخاً مطبوعة، وأخرى رقمية من العنوان نفسه، فيقرؤون فصلاً من الكتاب الورقي قبل النوم، وآخَر على هواتفهم في غرفة الانتظار.

لكن، مع الكتب الصوتية، يمكن للجمهور أن يكون مختلفاً- تماماً- عن قرّاء الكتب المطبوعة والرقمية. يستهلك بعض المستمعين الكتب الصوتية، فقط، ويريدون الانغماس في عالم الكتاب. لكن مع إمكانية القيام بأنشطة أخرى في أثناء «القراءة»؛ لهذا السبب، يُعَدّ وجود راوٍ عظيم أمراً بالغ الأهمّيّة لنجاح الكتاب المسموع. يؤكّد «ويل داجس»، رئيس الانتاج في Findaway Voices، أن الكتاب الصوتي منتج مختلف عن الكتاب الإلكتروني، لأن الراوي يصبح شخصية إضافية في القصّة. عندما يتردّد صوت معيَّن في أذن المستمع، فإنه يخلق تواصلاً فريداً، لا يمكن اختباره في الطباعة.

وتتَّفق «راشيل أمفليت» مع «ويل داجس»: «ما وجدته، ووجده مؤلّفون آخرون، أيضاً، هو أنه ما إن يجد المستمعون راوياً يحبونه، حتى يستمعوا إلى كلّ ما يفعله الراوي، بغضّ النظر عن المؤلِّف».

طلب المساعدة المهنية

إذا كنت تفكّر في إنشاء كتاب صوتي، لكنك بحاجة إلى الدعم، فهناك الكثير من الشركات الراغبة والقادرة على المساعدة: أوّلها Findaway Voices، مقرّها في «أوهايو»، تساعد المؤلّفين في كلّ محطّة من رحلة الكتاب الصوتي. بمجرَّد إنشاء حسابك المجّاني، ستقدِّم معلومات حول كتابك، ونوع الراوي الذي تريد. يقوم فريق الاختيار بالشركة بفرز ملفّاته لتزويدك بخمسة إلى عشرة خيارات. ما إن يتمّ اختيار الراوي المناسب، حتى توقّع على العقد، ويتمّ

إنتاج الكتاب بواسطة شركة Findaway، في غضون ستة إلى ثمانية أسابيع.

بعد ذلك، تقوم هذه الأخيرة بتوزيع ملفّ كتابك الصوتي على منصّات Audible وApple Books و Kobo، وغيرها. لديهم- أيضاً- أكثر من 30 مكتبة وسوق، في العالم، توفّر منافذ بديلة للمؤلِّفين. يزداد الطلب على المحتوى باللّغة الإنجليزية في جميع أنحاء العالم - خبر سار للمؤلفين الأمريكيين الذين يهدفون إلى البيع في الأسواق الدولية. المكتبات، التي أدركت تزايد شعبية الكتب الصوتية أنشأت أنموذجاً جديداً لدفع التكلفة (في الماضي، كان أمين المكتبة يشتري كتاباً صوتياً بضعفين أو ثلاثة أضعاف سعر البيع بالتجزئة، ثم يمكنه توزيعه إلى الأبد. مع الأنموذج الجديد، يتحصّل المؤلِّفون على عائدات، في كلّ مرّة يتمّ فيها تنزيل الكتب الصوتية، بغضّ النظر عمّا إذا كان المستهلك قد فتحها واستمع إليها أم لم يفعل.

يرى «ويل داجس» أن المزيد من المكتبات تتّجه نحو هذا الأنموذج: «لقد رأينا معظم المؤلِّفين يتزاحمون، بشدّة، في هذه الحملات، ويكسبون ما بين 30 إلى 35 في المئة من حقوقهم، من سوق المكتبات». تبحث الشركة، دائماً، عن قنوات توزيع جديدة، بما في ذلك أسواق المكتبات، ولديها حوالي 15 قناة أخرى في طور الإعداد، تأمل في عرضها قريباً.

في عام 2017، عقدت Findaway شراكة مع Draft-2Digital، لتزويد عملاء هذه الأخيرة بخصم على خدمات Findaway للكتب الصوتية. يحدّد المؤلِّفون، في Findaway، سعرهم الخاصّ، ويحصلون على 80 بالمئة من عائدات الحقوق. لا يوجد عقد حصري، ويحتفظون بجميع حقوق المحتوى.

وبالنسبة إلى المؤلّفين المهتمّين بإمكانية الدخول إلى سوق الكتب الصوتية، وقد لا يكون لديهم جميع الأموال اللازمة للاستثمار الكامل، تخطّط Findaway لإطلاق برنامج جديد لعائدات حقوق الملكية يسمّى Voices Share، الذي ينافس ACX التابعة لـ«أمازون». وعلى مدار أكثر من 15 عاماً، عملت شركة ListenUp مع كبار الناشرين لإنشاء كتب صوتية عالية الجودة لمؤلِّفيها، وهي تهدف، الآن، إلى تقديم الخدمات نفسها والجودة نفسها للمؤلِّفين المستقلّين، بتكلفة معقولة. يقول «ليزك»: «لقد وضعنا الجودة نصب أعيننا، دائماً، وفقاً لأفضل المعايير». ويضيف: «لدينا مجموعة كبيرة من مواهب الممثّلين الصوتيين والاستوديوهات وأجهزة الصوت لدينا هي من أفضل ما وُجد. لدينا طاقم من مهندسي الصوت الأكفاء، وهدفهم الارتقاء بالأعمال، قدر الإمكان».

من جهة أخرى، نجد (ACX Audiobook Creation Exchange)، وهي منصّة تابعة لـ«أمازون» تقدّم خدمة مسموعة مستقلّة شبيهة بخدمات النشر الذاتي للكتاب الإلكتروني، من خلال (Kindle Direct Publishing (KDP. يمكنك اختيار سرد الكتاب بنفسك أو استئجار الفنّان الصوتي الخاصّ بك. إذا قمت بذلك، بنفسك، يجب عليك اتّباع الإرشادات الصوتية لـ ACX، وتحميل ملفّ عالي الجودة يلبّي المتطلّبات. وإذا كنت تعمل مع الراوي، تكون الشركة مسؤولة عن تسجيل الملفّ. وبمجرد إنشائها، يتمّ توزيع الكتب الصوتية عبر Audible وAmazon و iTunes.

يتحصّل المؤلّفون على عائدات، في كلّ مرّة يتمّ فيها تنزيل الكتب الصوتية، بغضّ النظر عمّا إذا كان المستهلك قد فتحها واستمع إليها أم لم يفعل

خيار النشر الذاتي

بالنسبة إلى المؤلِّفين الذين يريدون مزيداً من التحكّم في إنتاج الكتب الصوتية الخاصّة بهم، يوجد خيار آخر: النشر الذاتي. إنه الطريق الذي وجدته «راشيل أمفليت»، في النهاية، ليكون الأكثر نجاحاً في تجربتها. في عام 2011، بدأت في نشر سلسلة روايات تجسّس لـ«دان تايلور- Dan Taylor»، وفي عام 2016، قرأت عن الكتب الصوتية، وكيف كان من المتوقّع أن تكون الطفرة الكبيرة التالية في عالم النشر، تقول: «لم أكن أريد أن أشعر بأنني بصدد الدفاع عن الكتب الصوتية مثلما شعرت مع الكتب الإلكترونية»، ثم تضيف: «أردت تقديم عملي حتى أتمكّن من الاستفادة من هذا الطلب المتزايد على الكتب الصوتية».

العمل مع راوٍ محترف

نعلم أن وجود راوٍ عظيم هو المفتاح لنجاح الكتاب الصوتي. مع كتب الخيال، يوصي الخبراء- عموماً- بتكليف راوٍ محترف، وعدم قراءة الكاتب للعمل بنفسه، لكن الكتب غير الخيالية تسمح بذلك؛ لما يحمله المؤلِّفون من دراية عالية بالمواضيع المقدّمة، والمستمعون يريدون سماعها بصوت الخبير. ليست قاعدة أن يسجّل جميع كتّاب غير الخيال كتبَهم بأنفسهم، لكنه خيار شائع. عند التفكير في تكاليف التعاقد مع أحد المحترفين، يتمّ احتساب الرسوم على أساس كلّ ساعة عمل منجزة، ويختلف متوسّط معدَّل ساعة عمل منجزة بحسب خبرة الراوي وشعبيَّته، و،بصفة عامّة، تتراوح التكاليف بين 150 دولاراً إلى 300 دولار. (معدّل الساعة الواحدة، في النهاية، حوالي 10.000 كلمة)، وتشمل التكاليف رسوم الراوي والأستوديو والتحرير.

المصدر: The Writer، مايو/أيار 2019.



خوارزمية لاكتشاف أفضل القصص

من شبكات التواصل إلى هوليوود

طوّرت «واتباد - Wattpad»، الشبكة الاجتماعية الأدبية التي تضمّ 70 مليون مستخدم، خوارزمية لاكتشاف أفضل القصص: آلة يمكن أن تُحدث ثورة في عالم النشر والسينما.

ماكيدا إستر

من خلال تحليل البيانات لتحديد الاتّجاهات السردية، تساعد خوارزمية «واتباد» على جعل عملية الإنتاج أكثر مرونة، لتسقطت معها، في حالات كثيرة، الحواجز الكلاسيكية التي تحول دون الوصول إلى عالم النشر أو الانتاج في «هوليوود»

في الرابعة عشرة من عمرها، اعتقدت «كاترينا تونكس» أنها كانت مجنونة، عندما كانت مراهقة، كانت مخيّلتها مفرطة النشاط، في بلدتها الصغيرة في «نيو جيرسي»، فتساءلت عمّا إذا كان من الطبيعي أن يتجمّع هذا الكمّ الهائل من القصص في رأسها. تحدثّت مع والدتها الأخصائية في علم النفس، فأوصتها بالكتابة. قادها البحث السريع، عبر الإنترنت، إلى موقع «واتباد»، المنصّة الاجتماعية على الإنترنت، التي تمكّن أيّ شخص من أن يكتب القصص، ويشاركها.

تقول «تونكس»، البالغة من العمر 23 عاماً: «قمت، فوراً، بإنشاء مستند، وبدأت في الكتابة». لقد غيّر ذلك طريقتي في التعبير عن مخيّلتي، بالكامل. منذ ذلك الحين، أصبحت المنصّة منفذاً لي، «يجمع حوالي 70 مليون قارئ، كثير منهم لا يتردّدون في إبداء آرائهم حول كلّ ما يُكتب».

هذا ما استنتجته «كاترينا تونكس»، عندما بدأت، في سنّ الخامسة عشرة، تقريباً، تكتب قصّتها الثانية على الإنترنت، بعنوان «الموت هو أفضل صديق لي». تستكشف هذه الرواية الرومانسية والمثيرة علاقة الحبّ بين ملك الموت وفتاة. بهذه القصّة، أقنعت تونكس قرّاء «واتباد»، الذين ساعدوها على تطوير قصّتها بالتعليق على شخصيّاتهم المفضّلة، وتفاعلهم مع الأحداث. وبالاعتماد على ردود أفعال القرّاء، ونصيحة أحد الناشرين المحترفين) أعادت المؤلِّفة كتابة القصّة، التي حظيت، بين مسوَّدتها الأولى، ونسختها المنقّحة والمراجعة، بقرابة 62 مليون قراءة على «واتباد».

في الجانب الآخر، كانت «هوليوود» تراقب- باهتمام- هذه الظاهرة. في العام الماضي، سلّم Watt-pad Studio (قسم المنصّة المسؤول عن تكييف القصص الأكثر شعبيّةً لسوق السينما) رواية «كاترينا تونكس» للمنتج التليفزيوني Paul Shapiro، الذي تفاوض على بيع الحقوق السمعية البصرية لقصّة «الموت هو أفضل صديق لي» في تليفزيون «سوني بيكتشرز». لا أحد يعرف، حتى الآن، ما إذا كان سيتمّ إنتاج المشروع، لكنها لن تكون أوّل رواية تنشر على «واتباد»، وتستقرّ في «هوليوود».

سلسلة «Light as a Feather - خفيف مثل الريشة» قصّة مثيرة للشباب، تَمَّ بثُّها في الخريف الماضي على [منصّة البثّ] Hulu، مأخوذة من رواية نشرتها «ألكسندرا فليتشر» على «واتباد»، عام 2013، تحت اسم مستعار: Zoe Aarsen. وبالمثل، إن الكوميديا الرومانسية للمراهقين في «نتفليكس»، بعنوان -Kiss ing Booth (وهناك تتمّة قيد الإعداد، لعام 2020)، هي من رواية مسموعة، نشرتها Beth Reekles عام 2011، على منصّة الكتابة على الإنترنت، وعمرها لم يتجاوز 15 عاماً. لقد حقّقت نجاحاً كبيراً على «نتفليكس»، وكان الفيلم الأكثر إعادةً للمشاهدة من قِبَل المستخدمين، عام 2018.

منجم المحتويات

يقدّر «واتباد» أن ما يقرب من ألف من قصصه قد مرّت عبر مسالك النشر الكلاسيكي، والتليفزيون، والأفلام، وغير ذلك من صانعي المحتوى الرقمي. وعقدت المؤسَّسة شراكة مع NBC Universal، وشبكة SYFY، وموقع CW Seed، والعديد من المذيعين/الناشرين الآخرين في مختلف البلدان، لتطوير مشاريع أصلية لفائدة السينما والتليفزيون. وأعلنت في نهاية يناير/كانون الثاني، عن إنشاء دار



نشر خاصّة بها هي Wattpad Books. من المقرّر أن تصدر ستّة كتب في عام 2019، بما في ذلك القصص الرومانسية وروايات الجريمة. «إصدارات «واتباد» هي إحدى الطرق التي نتحوّل بها، باستمرار، إلى شركة ترفيه بالكامل. يقول «ألن لاو»، المؤسِّس والمدير التنفيذي لشركة «واتباد»: «من الكتابة إلى التوزيع وحتى التمويل، سيستمرّ كلّ ذلك. في النهاية، نريد أن نتأكّد من أننا نساعد كتّابنا على تطوير حياتهم المهنية بأكثر من طريقة ممكنة».

في كتالوج يضمّ أكثر من 500 مليون قصّة، بأكثر من 50 لغة، أصبحت «واتباد» الشبكة الاجتماعية العملاقة، وملتقى القرّاء والكتّاب، ومنجماً للمحتوى الأصلي لـ«هوليوود». الغالبية العظمى من مستخدميها هم من النساء دون سنّ الخامسة والثلاثين، حيث يتمّ فحص سلوكاتهم واختياراتهم، عن كثب: يدقّق الموقع في كلّ ما تقرؤه النساء، وأسلوب تفاعلهنّ مع النصوص، من أجل ضبط الاتّجاهات السّردية، وتحديد أكثر الكتب مبيعاً. ويؤكّد اختراق «واتباد» لحصن «هوليوود» على الأهمّيّة المتزايدة لتحليل البيانات في قطاع إبداعي ظلّ، لسنوات، يعتمد على إلهام وغريزة مجموعة صغيرة متجانسة (نسبيّاً)، من مسؤولي تطوير البرامج.

قصص تعتمد على البيانات

منذ حوالي خمس سنوات، بدأت الشركة الاستثمار في التعلّم الآلي - فرع الذكاء الصناعي، الذي تعمل فيه البرامج على تحليل البيانات لاستخلاص النتائج. هذه هي التقنية التي سمحت لـ «واتباد» بتطوير توصياتها، بناءً على عادات القراءة لدى مستخدميها، و- في الوقت نفسه- زيادة الوقت الذي يقضيه المستخدمون أمام المنصّة. وقد طوّرت «واتباد»- أيضاً- خوارزمية محليّة تسمّى «الحمض النووي للقصّة- Story DNA»، تهدف إلى تشريح محتوى النصوص (بناء الجملة، والمفردات، والقواعد النحوية) لتحديد الاتّجاهات الواعدة، وإيجاد أكثر الكتب مبيعاً في الغد.

لاحظ أحد موظّفي «واتباد»، ذات يوم، أن 5% من جميع الصفحات التي تَمّ عرضها على الموقع، كانت تركّز على كوميديا رومانسية بعنوان «After - بعد» للكاتبة «آنا تود». القصّة (بدأت المؤلّفة في كتابتها عام 2013، على هاتفها الذكي، بمعدّل فصل واحد في اليوم) حصلت على أكثر من 1.5 مليار قراءة. تَمّ نشرها، في العام التالي، في شكل ملحمة في عدّة مجلّدات، بواسطة شركة تابعة لمجموعة «Simon & Schuster» (وفي فرنسا، من طرف Hugo Roman) ، ثمّ أدرجت في قائمة أفضل الكتب مبيعاً لمجلّة «نيويورك تايمز». وفي شهر أبريل/ نيسان، من المقرّر أن تصبح فيلماً روائياً طويلاً.

أرادت منصّة «واتباد» أن تثبت، من خلال نجاح قصّة «After»، أن أعمالها يمكن تحويلها، بسهولة، إلى محامل ووسائل إعلام أخرى. وجاء التأكيد من الفلبين، من خلال البرنامج التليفزيوني «Watt-pad Presents- هدايا واتباد» الذي يتمّ تقديمه منذ عام 2014، في ستّ مسلسلات، في أكثر من 250 حلقة، مقتبسة من أكثر من 80 قصّة حظيت بأعلى القراءات على المنصّة.

تأسّس «واتباد» عام 2006 في «تورنتو»، من قِبَل الكنديَّيْن: Allen Lau، وIvan Yuen. كان يهدف في الأصل إلى السماح لمستخدمي الإنترنت بقراءة النصوص ومشاركتها على هواتفهم المحمولة.

ولكن، بعد بضع سنوات، أدرك المؤسّسان الإمكانات الهائلة للبيانات التي يتمّ جمعها، يوماً بعد يوم، من مستخدمي المنصّة. «لقد أدركنا أن العقل البشري لا يستطيع تحليل ملايين القصص والمليارات من البيانات التي يتمّ جمعها»، يوضّح «ألن لاو». من ناحية أخرى، يتمّ تكييف الآلة تماماً لتحليل مثل هذه الكمّيّة من البيانات واستنتاج الاتّجاهات. على سبيل المثال: نحن نعرف مكان مستخدمينا وعاداتهم في القراءة: هل قرؤوا القصّة، بأكملها، في وقت واحد؟ أو هل توقّفوا، في نهاية الفصل، وعادوا إليها، في اليوم التالي...»

منذ حوالي ثلاث سنوات، وبعد نجاح قصّةAfter ، والبرنامج التليفزيوني «هدايا واتباد»، أطلقت الشركة قسم «استوديوهات واتباد» المخصّص لتكييف الروايات الأكثر قراءةً وتصنيفاً، لنشرها ورقيّاً، وتكييفها لألعاب الفيديو والتليفزيون والسينما.

يقول «آرون ليفيتز»، رئيس استوديوهات «واتباد»: «لست متأكّداً من قدرة أيّ شخص على أن يفحص محتوى هذه المكتبة العملاقة من الخيال، ويستمدّ الاتّجاهات، حقّاً». ويضيف: «لكن التعلّم الآلي يتيح لنا أن نتابع أيّ شخص آخر، ويمكّننا من العثور على قصص رائعة من بين كلّ هذه البيانات، وقصص رائعة لأشخاص من خلفيّات مذهلة، من جميع أنحاء العالم».

في الأصل كان الهدف من تأسّس «واتباد» هو السماح لمستخدمي الإنترنت بقراءة النصوص ومشاركتها على هواتفهم المحمولة. ولكن، بعد بضع سنوات، أدرك المؤسّسان الإمكانات الهائلة للبيانات التي يتمّ جمعها، يوماً بعد يوم، من مستخدمي المنصّة

الكتابة التشاركية

يشير «آرون ليفيتز» إلى معدَّل المشاركة المرتفعة، للغاية، لمستخدمي المنصّة، موضّحاً أن وجود قاعدة كبيرة من المشتركين يسمح له بتفادي المخاطر الكامنة في الصناعات الإبداعية. كلّ شهر، يقضي مجتمع «واتباد» 22 مليار دقيقة في استهلاك المحتوى وإنشائه. يحثّ الموقع القرّاء للتعليق على القصص، فقرة بفقرة، و- من ثَمَّ- تغذية البيانات التي يمكن أن توجّه عملية تطوير (المشروع). يقول «ليفيتز»: «عندما أضطرّ إلى تصوير سيناريو من 90 صفحة، انطلاقاً من قصّة مكوَّنة من 100 ألف كلمة، لابدَّ من حذف بعض الأجزاء». يمكن لقرّاء «واتباد» إخبارنا عن أيّ جزء من القصّة يريدون، وأيّ جزء يمكننا حذفه، دون أن نخسر الجمهور».

ويضيف «آرون ليفيتز»: «لا يتعلّق الأمر بحذف تلك الطبقات الإبداعية الرائعة التي يضيفها المخرجون والممثّلون ومدير التصوير الفوتوغرافي، لكن هناك لحظة مظلمة، وفي كلّ غرفة تحرير هناك خطة ما لكيفية تقسيم هذا المشهد، أو تقرير ما يجب حذفه، وقد يكون جزءاً من المعلومات المفيدة». رواية «آنا فليتشر» «خفيف مثل الريشة» تَمَّ اكتشافها بفضل خوارزمية «واتباد». وفقاً لـ«ليفيتز»، يرجع نجاحها إلى التوازن الذي وجدته الشركة بين الإبداع واستخدام البيانات: «هذه الرواية (التي تتحوّل فيها حفلة بين الأصدقاء إلى كابوس لخمس فتيات مراهقات) تقدّم جميع المكوّنات الجيّدة للدراما في سنّ المراهقة، مع جرعة من الرعب، وجرعة من التشويق». تحمل كلّ الصفات الأدبية المطلوبة، ومن الطبيعي أن تحليل البيانات هو الذي سمح لنا باكتشافها، وتطويرها. نحن نتحدّث عن قصّة سجّلت ملايين القراءات في أقلّ من ستة أشهر، لفترة قراءة تراكمية بلغت نصف مليار دقيقة».

«الكتابة، تكون- عادةً- نشاطاً منفرداً: أنت وحدك في القصّة التي تنشئها. لكن، على «واتباد»، في كلّ مرّة تنشر جزءاً من عملك، تتلقّى- على الفور- ردوداً وتعليقات من القرّاء». يقول «فليتشر»، بعد أيّام قليلة من إصدار كتابه «خفيف مثل الريشة»: «إذا كنت ذكيّاً، وتخطّط لحدوث تحوُّل ما، وينجح القرّاء في معرفة ذلك، فيجب عليك، وقتها، العمل بجديّة أكبر».

يؤكّد «فليتشر» على وجود خطّة لتطوير روايته للتليفزيون، في وقت قياسي، تقريباً، عبر شركة الإنتاجGrammnet ، Kelsey Grammer. ويضيف «فليمينغ»، الذي كتب برامج تليفزيونية وأفلام مراهقة أخرى، بما في ذلك فيلم «She’s All That» في 1999: «لقد عدّلت الكثير من الأشياء، من قبل، وأحياناً يكون الكتاب جيّداً، لكنه لا يترجم، بالضرورة، بسهولة، إلى مسلسل أو إلى فيلم. مع هذه القصّة، كنت محظوظاً، حقّاً، بسبب الطريقة التي أُنجزت بها الأشياء. ... لقد كان عملاً ناضجاً وقابلاً للتكيُّف».

«بوصلة ثقافية»

من خلال تحليل البيانات لتحديد الاتّجاهات السردية، تساعد خوارزمية «واتباد»، بالتأكيد، على جعل عملية الإنتاج أكثر مرونة،لتسقطت معها، في حالات كثيرة، الحواجز الكلاسيكية التي تحول دون الوصول إلى عالم النشر أو الانتاج في «هوليوود». يقول «ليفيتز»: «طوال قرن من الزمن، كلّ شيء رأيناه على شاشة التليفزيون أو السينما اختاره لنا مجموعة من 10 أشخاص، أمّا اليوم فالجمهور



بـدأ فـي طلـب مـا يريـد لأنـه سُـمح لـه بـ«دمقرطـة» عمليـة الاختيـار، وعـدد كبيـر مـن القصـص المنشـورة علـى و«اتبـاد» كانـت بواسـطة مؤلّفيـن، لـم يكـن لهـم أيّ تمثيـل فـي الأعمـال المعروضـة علـى الشاشـة، فـي السـابق».

يقـول «موريسـيو موتا»، الرئيس المشـارك والمنتـج التنفيـذي لـ Wise Entertainment، الاسـتوديو المسـتقل، والرائـد فـي تطويـر وتشـكيل المحتـوى الاجتماعـي، الذي يحرّكه اتّجاه وسـائل الإعلام الجديدة والجماهير الممثّلة تمثيلاً ناقصاً: «بالنسـبة إلينـا، لا تـزال «هوليوود» مبنيّـة على الكثير مـن العقائـد - يجـب أن تكـون متفوّقـة، أن تجمـع الكثيـر مـن المشـاهير، ويجـب أن يكـون الكتـاب ضمـن أفضـل المبيعـات فـي «نيويـورك تايمـز...». ويضيـف: «مازلنـا نسـمع هذه «الحـقائق الكبيرة» ، و- في الوقـت نفسـه- إن النهج الجديـد هو الرهان فـي الحقيقـة، وهـو الـذي يجعـل الأمـور تتغيّـر. لـ«واتبـاد» دور كبيـر فـي تحريـك المؤلّفيـن الجـدد والموضوعـات الجديـدة والشـخصيات الجديـدة والأنـواع الجديـدة. إنهـا بوصلـة ثقافيـة».

وفقاً لـ«هيلا أسـيف»، الأسـتاذة المسـاعدة فـي جامعـة «نيويـورك»، والمتخصّصـة فـي الابتـكار التكنولوجـي، إن الكتابـة التشـاركية هـي جزء مـن توجُّه بدأ منذ عقد من الزمن. ومـن مميِّزاتـه، علـى وجـه الخصـوص، أن جعـل الإبـداع في متنـاول الجميـع، وعكس الحواجـز الاجتماعيـة فـي القطاعـات التـي يلعـب فيهـا الإبـداع دوراً مهمّـاً. تقـول «مفتـاح النجـاح لـم يعـد، كمـا كان فـي السـابق، يكمـن فـي شـبكات العلاقـات».

لكنهـا أشـارت إلـى مسـألة مهمّـة هـي أنه إذا لـم توضّـح المنصّـات الاجتماعيـة، مثـل و«اتبـاد»، سياسـتها بشـأن وظيفـة الأدوات غيـر البشـرية، فـإن ذلـك يمكـن أن يعـرّض الكتابـة والإبـداع البشـري للخطـر. وتذكّـر «هيـلا أسـيف»، هنـا، بمسـابقة الكتابـة «Write with Zo - الكتابـة مـع Zo» التـي تَـمَّ تنظيمهـا علـى «واتبـاد»، وتدعـو المسـتخدمين إلـى الكتابـة، بالتعـاون مـع Zo، الدردشـة «الذكيّـة» (برنامـج كمبيوتـر مصمّـم للتفاعـل مـع المسـتخدمين) ومدمجـة مـع برنامـج الـذكاء الاصطناعـي مـن «مايكروسـوفت». «تَـمَّ تقديـم المغامـرة كتجربـة تعاونيـة للكتابة، لكنها لا تفرض أيّ معاييـر للأسـلوب الأدبـي. أعتقـد أننـا سـنرى البشـر، قريبـاً، يتنافسـون مـع منصّـات الـذكاء الصناعـي، وسـيبدأ هـؤلاء الروبوتـات، يومـاً مـا، فـي كتابـة القصـص، أيضـاً». ورغـم ذلـك، تصـرّ علـى أن البشـر سـيكونون، دائمـاً، جـزءاً مـن العمليـة الإبداعيـة، لأن التكنولوجيا ستسـاعد الكتّاب على تحسين مهارتهم، فقـط، ومسـاعدتهم فـي كلّ شـيء؛ مـن اختبـارات القواعـد إلـى الكليشـيهات.

ويختـم «ألـن لاو»، المؤسِّـس والمديـر التنفيـذي لشـركة و«اتبـاد»، بالقـول: «الفيلـم أو العـرض التليفزيونـي أو الكتابـة فـنّ، بالأسـاس، وسـيكون هنـاك، دائمـاً، أنـاس مشـاركون فـي العمليـة. لكـن مـا نـراه أن للآلـة قـدرات خارقـة، ولتكنولوجيا «الحمـض النـووي» للقصّـة، إمكانـات كبيـرة، وبإمكاننـا تحويل البشـر إلـى أبطال خارقيـن».

المصدر:
Courrier International- مارس/آذار 2019.
ترجمة: مروى بن مسعود

المحادثات الرَّقميّة

مصدر أدبي جديد

يواجه الروائيّون الألفيّون تحدِّيات عديدة، أبرزها إعادة تمثيل عاداتنا في كتابة الرسائل النّصية ضمن روايات الخيال. لقد أصبحنا مجتمعاً من الكُتّاب غزيري الإنتاج، كلّ أسبوع نكتب آلاف الكلمات. علاقات الحبّ تبدأ وتنتهي من خلال الكتابة. تُزرع الصداقات في الكتابة، وكذلك تُوضع الخطط، وتُذاع الأخبار، وتُنتقى الحجج، وتُزرع الأفكار. أصبحت الكتابة الشّكل الجديد لخطاباتنا ومحادثاتنا، أو- بالأحرى- أصبحت الكتابة النصيّة على وسائطنا الرقمية، الشكل الجديد لحديثنا، اليوم.

ترجمة: عبد الله بن محمد

حياتنا مليئة بالنصوص ورسائل البريد الإلكتروني والرسائل الفورية التي حوّلت محادثاتنا إلى أكوام من المطبوعات التي، بالاعتماد على درجة موثوقيَّتها؛ إمّا أن تقضي على علاقاتنا أو تعزّزها.

لذلك أستغرب من الروائيين، الذين يتعاملون مع الحوارات والدراما الاجتماعية، عدم اهتمامهم- بشكل عامّ- بهذه الأساليب الجديدة للتواصل. لقد افتتن كتّاب القرن العشرين بالطريقة التي أثّرت فيها التكنولوجيا في نمط تفاعلاتنا. ونذكر هنا، على سبيل المثال، فقط، رواية «إيفلين ووف»، لعام 1934، «حفنة من الغبار»، التي بدا فيها دور الهاتف كبيراً، كونه مكوِّناً أساسيّاً في الحبكة الروائية، وأداةً لإحداث ثورة في الخطاب الأدبي، أيضاً. وفي القرن الحالي، يتمّ- عادةً- توظيف التبادلات الرقمية في كتب الخيال للأطفال والمراهقين، والروايات الرومانسية والكوميدية التي تكتبها النساء لجمهور الإناث. الكتّاب «الجادّون» الذين خاضوا تلك التجربة، يشعرون- حقّاً- بأنها كانت إضافات مفيدة ومناسبة تماماً.

الحال ليس كذلك في كلّ الكتابات الجديدة. نذكر، هنا، على سبيل المثال، الروائية الإيرلندية الشابّة «سالي روني» التي قامت بتضمين الدردشات عبر وسائل التواصل الاجتماعي، في كتاباتها النثرية، بشكل كبير، وكذلك الروائي الأميركي «بن ليرنر» في روايته الأولى «مغادرة محطّة أتوتشا». تسلّط رواية لـ«أليف باتومان» «الأبله»، في منتصف التسعينيات، الضوءَ على تفرُّد رسائل البريد الإلكتروني، أمّا رواية «أوليفيا لينغز» «النفط الخام» فتثير مسألة هَوَسنا الحديث بالشاشات. لكن، حتى هذه الروايات تكشف، عن قصد أو غير ذلك ، مدى صعوبة دمج المحادثات النّصية في عمل روائي.

إذن، ما طبيعة هذه الكلمات الإلكترونية، حتى تكون مرهقة وعسيرة على الروائيّين؟ وهل أصبحت مشكلة يجب حلّها؟ من المهمّ التمييز، هنا، بين رسائل البريد الإلكتروني والرسائل الفورية. في كلّ الجوانب الرئيسية، تكون رسائل البريد الإلكتروني هي نفسها الرسائل التي ظهرت في الرواية الرسائلية، منذ قرون. وعلى الرغم من أن رسائل البريد الإلكتروني هي شكل أسرع من المراسلات، كان البريد في القرن الثامن عشر كان خدمة يومية مألوفة، لا سيّما في المدن الكبرى مثل «لندن»، حيث يصل البريد عدّة مرّات في اليوم (في رواية



«العقل والعاطفة»، كانت الرسائل لا تتوقّف أبداً).

لكن الأهمّ من السرعة في التسليم بين الرسائل، قديماً وحديثاً، أن كلّاً من الرسائل ورسائل البريد الإلكتروني تهيّئان المشهد للقارئ، وتربطان الأحداث المتباينة في حبكة روائية مترابطة. إنها مليئة بالسياقات والتفاصيل، وتحمل شكلاً سردياً، يشبه- إلى حد كبير- الخيال نفسه.

الرسائل الفورية، من ناحية أخرى، نوع مختلف تماماً. على عكس رسائل البريد الإلكتروني، فهي ليست مكتفية ذاتيّاً، لكنها أجزاء من لحظات معيّنة، ومن أيّام معيّنة، تشبه قطعاً من الكلام، لكنها، في الوقت نفسه، لا تعتبر خطاباً. عندما تتحدَّث شخصية ما مع طرف آخر، وجهاً لوجه، أو عبر الهاتف، فإن للروائيين الحريّة في تخيُّل نغمة الصوت، واللكنة، والإيماءات، والتركيز، ولغة الجسد. التبادلات المنطوقة يمكن أن تكون مشبعة بالثراء والبناء. لكن، عندما تتحدَّث الشخصيات، عبر الشاشة، كلّ ما يمكن فعله هو الضغط على الزرّ «إرسال»، دون ترك أيّ مجال للتجميل والمحسّنات، والحوار يكون، فقط، على الصفحة، مثل سيناريو الفيلم.

يتّضح عقم الخطاب عبر الإنترنت، بشكل خاصّ، في روايات «روني»، التي تهتمّ، بشدّة، بالتغيُّرات الجسدية والإيماءات الدقيقة. في رواية «المحادثات مع الأصدقاء»، تحرّك البطلة فرانسيس رأسها في حركة متهكِّمة ورافضة، مراراً وتكراراً، وفي كثير من الأحيان يمكن رؤية طبقة رقيقة من العرَق على شفة «كونيل» العليا، في رواية «الأشخاص العاديين»، وعندما يتعلّق الأمر بالدردشة الرقمية، لا نجد أثراً لكلّ هذه التفاصيل الدقيقة. هذا ليس فشلاً. وعلى عكس الكُتّاب الأقلّ مهارةً، تجمع روني بين الوضوح والغموض في الرسائل الفورية. شخصيّاتها في حالة تأهُّب لتلك الرسائل ولتوظيفها لصالح أعمالها.

على أعتاب لقاء مرهق وعاطفي (على سبيل المثال) يكتب «كونيل» في رسالة نصّيّة: «أراكم قريباً»، بأقصى درجة من الجاذبية. تصبح الرسائل النّصّية وسيلة خفيّة للمناورة وبناء الهويّة والشخصية العامّة، وفقاً لمجموعة من المعايير المقبولة اجتماعياً؛ ما يسمح للشخصيات بالتركيز، بوعي أكبر وبجديّة، مقارنةً بالكلام.

لا يحالف النجاح كلّ المؤلّفين، لكن في الكثير من القصص الخيالية، تتزامن جودة الرسائل النصّية القصيرة والمختزلة مع الافتقار إلى المصداقية. يبدو الحوار رقيقاً ومصطنعاً. لا يمكن إلقاء اللوم- بشكل كامل- على عدم وجود عمق وصفي؛ فحتى مستويات التمثيل تلعب دوراً، أيضاً. إذا كان ادّعاء أفلاطون أنّ الفنّ محاكاة زائفة وبعيدة عن الواقع ادّعاءً صحيحاً، فإن الرسائل الإلكترونية الوهمية تسكن عالماً أكثر بُعداً عن الواقع. إنها شظايا من الكتابات التي ينتجها كتّاب خياليّون من صنع كتّاب حقيقيّين؛ نتيجة لذلك، هم يصبغون رواياتهم بوعي ذاتي معيّن؛ فتصبح الكتب «meta» (أو كتاب عن كتاب)، سواء أحبوا ذلك أم لم يحبّوه.

لم يتأثَّر كلّ من «روني»، و«باتومان» بهذه الدرجة الإضافية من التوسيط والتضمين، لأن الشخصيات الرئيسية، في أعمالهما، تملك ذرائع أدبيّة، وغالباً ما تُعرض الرسائل الفورية ورسائل البريد الإلكتروني على أنها امتداد لإنتاجهما الإبداعي. في رواية «الأشخاص العاديون»، كان «كونيل» يخشى من أن تكون قصصه القصيرة أقلّ قيمةً من رسائل البريد الإلكتروني الخاصّة به. في المقابل، كانت الكاتبة المعروفة «ميليسا» تبعث، في رواياتها «المحادثات مع الأصدقاء»، برسائل لتؤكّد على مكانتها بصفتها كاتبة. أمّا «باتومان» فتتقدّم، بهذه الخطوة، إلى الأمام: تتميّز بطلتها «سيلين» بعلاقة شبه خيالية مستوحاة من الأدب الروسي عبر البريد الإلكتروني، وتكتمل مع أنا آخر تسمّى «سونيا»، في مزرعة جماعية في «سيبيريا».

لكن الحقيقة هي أن قلّة قليلة من الأشخاص الذين يمتلكون هاتفاً أو حاسوباً محمولاً، هم من شعراء الكلمات المنطوقة، مثل «فرانسيس» وصديقتها، أو كتّاب القصّة القصيرة الموهوبين، مثل «سيلين». وعندما يتخيّل المؤلّفون محادثاتهم الرقمية، يقعون في البساطة، إلى حَدّ ما؛ لأن ما تكتبه هذه الشخصيات (وأسلوب القراءة لديها) لا يندرجان ضمن إطار أدبي، على الإطلاق. وعندما يتعلّق الأمر بالرسائل الفورية، فهناك مجموعة هائلة من الاتِّفاقيات التي يلتزم بها الناس. خذ تطبيقات المواعدة مثلاً: يقوم المستخدمون بصياغة الرسائل التي يرسلونها إلى العشّاق المحتملين، والتدقيق في الرسائل التي يتلقّونها. يصبح الناس قرّاءً مهووسين، و- لمرّة واحدة- يصبح النقد العملي عمليّاً بحقّ.

ومع ذلك، لا ترتبط قواعد الوسائط، تقريباً، برموز الكتابة الروائية وتقاليدها، خاصّة الكتابة الروائية الواقعية. القرّاء يبحثون عن أشياء مختلفة، إنهم في حالة تأهُّب لمختلف الفوارق الدقيقة والإشارات النّصّية. يتمّ استبدال الاستعارات والتشبيهات بواسطة رموز تعبيرية وصور متحرّكة؛ لذا عندما يتمّ زرع الحوار الرقمي في بنية النثر الأدبي، هناك احتمال قويّ أن يتمّ رفضه.

في مقابلة مع مجلّة «Bookforum» حول رواية «مغادرة محطّة أتوتشا»، قال «بن ليرنر»: «بطريقة ما، تكون المحادثة [الرقمية] أقرب إلى الشعر من النثر، طالما كان تقطيع بنية الجملة يحمل شحنة عاطفية»، وهذا اقتراح لافت للنظر. عندما تفكّر في الشعر الحديث، بأشكاله الخطابية وخطوطه المكسورة، يصعب إنكار أوجه التشابه. أكثر من ذلك، يفتح تعليق «ليرنر» إمكانية استخدام الإنترنت كوسيلة لإنتاج الشعر، فإذا كان الشعر يشبه المحادثات السريعة عبر الإنترنت، هل يمكن ضمان عدم قلب المعادلة؟

وقد انتهزت الشاعرة وكاتبة المقالات الأميركية «باتريشيا لوكوود» هذه الفرصة، بالفعل، ونشرت سلسلة من النصوص الساخرة والشاعرية على حسابها، على تويتر، ومن المرجَّح أن يحذو حذوها كتّاب شبّان آخرون. على الرغم من الصعوبات في كتابة الروايات، بدت أن أشكال الوسائط الأخرى أكثر مرونةً ممّا نعتقد. ربّما، ستُثبت النصوص والكتابات أنها مناسبة- تماماً- لذلك.

المصدر: مجلة Prospect، فبراير/شباط، 2019.

جيلالي خلاص:

الواقعية قد تهدّد الفنّ الروائي

ينتمي الروائي الجزائري جيلالي خلاص إلى جيل الثمانينات. كتب القصة القصيرة، ثم انتقل إلى الرواية، ونشر رواية «رائحة الكلب» التي استقبلها النقّاد بحفاوة كبيرة، وتكرّس صوتاً مهمّاً في الفضاء الروائي الجزائري بعد أن نشر رواية «حمائم الشفق». نشر، حديثاً، رواية جديدة بعنوان «زمن الغربان»، وهي رواية استشرافية عن مستقبل العالم العربي.

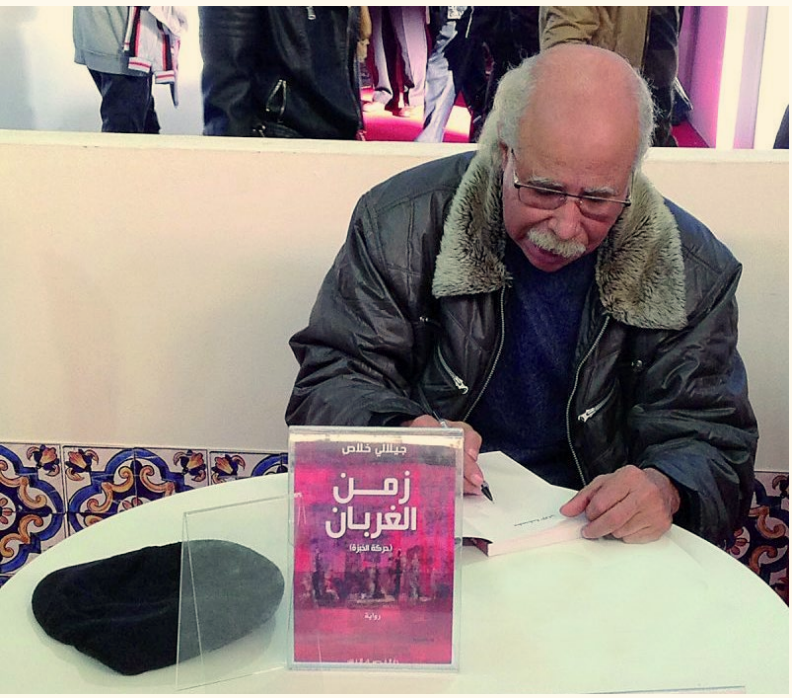
حوار: حميد عبد القادر

جاءت روايتك الأخيرة «زمن الغربان»، مختلفة- تماماً- عمّا عوّدتنا عليه في السّابق، حيث بدأت برواية «رائحة الكلب» التي يدرجها كثير من النقّاد ضمن تيّار الرواية الجديدة، ثمّ انتقلت إلى الرواية التي تهتمّ بالتاريخ، وها أنت تستقرّ على الرواية الاستشرافية. لماذا وصلت إلى هذا الخيار؟

- منذ بداياتي الأولى، وضعت نصب عيْنيّ أن أجرّب، قدر المستطاع، أشكالاً جديدة في الكتابة الروائية. لم تكن رواية «رائحة الكلب» مستلهمة الشكل من تيّار «الرواية الجديدة»، كما قيل، بقدر ما كانت تجريبيّة في شكلها؛ وحتى أسلوبها؛ ذلك أني ذهبت بعيداً في تدوير الجمل الطويلة، معتمداً على الطريقة التوليديّة في خلق الروابط والاستعارات، دون نسيان الفواصل والنقط التي تساعد القارئ في ضبط المفاهيم والاستمتاع بالأسلوب المتجدِّد في كلّ فقرة تستوقفه. معظم النقّاد وجدوا «رائحة الكلب» رواية مجدّدة في شكلها وأسلوبها، وكانت ضمن أفضل الروايات العربيّة المنشورة في ثمانينيّات القرن الماضي. أمّا روايتي «حمائم الشفق» فقد جاءت بشكل آخر؛ ذلك أنّني جرّبت فيها «الضمائر العربيّة»، فكتبت كلّ فصل بضمير عربي: من «أنا» المتكلِّم في الفصل الأوّل، إلى «هنّ الغائبات» في الفصل الأخير. إنها رواية فريدة من نوعها، بحسب بعض النقّاد. ذلك أنه من الصعب أن يوفّق الكاتب في كتابة رواية من ثلاثة عشر فصلاً، بناءً على تصريف الضمائر العربيّة (أنا، أنت، هو.. إلخ) في كلّ فصل.

من ناحية أخرى، استنْطقتُ تلك الضمائر لأبرز مدى تضعضع السلطة في البلدان العربية، حيْث يستبدّ الحكّام في تسييرهم للبلاد والعباد، مثلاً: «أنا المتكلِّم» في الفصل الأوّل هو «ضمير المثقّف المناضل» وقد نكّل به رجال مخابرات الحاكم المستبدّ، رغم كونه «مجاهداً من رعيل الثورة الأوّل». كان قد ترأّس أقوى نقابة في أكبر شركة حكوميّة فأزعج النظام الشمولي، الذي حكم عليه بالإعدام، وغيّبه بإغراقه في البحر، دون شفقة أو رحمة.

لقد تواصلت الرواية، على هذا النحو، إلى آخر فصل، حيْث كان من الطبيعي أن تنتهي بـ«هنّ» ضمير «الغائبات». في الثمانينيات، ألم تكن النساء «هنّ» الغائبات؟ بلى! كانت نسبة البنات اللواتي يبلغن مستوى البكالوريا في الثانويات الجزائريّة، مثلاً، لا تتعدّى



جيلالي خلاص ▲

أربعين بالمئة من المتمدرسات والمتمدرسين، ما السبب؟ كان «أولياء البنات» يوقفون فلذات أكبادهم من الإناث، ما إن تبلغن سِنّ المراهقة في التعليم المتوسِّط عن التعليق، ويحجزونهنّ في البيوت حتى حصول الواحدة منهنّ على «عريس قسري» يزوّجونه لها ظلماً، في غالب الأحيان. كم امرأة حكمت في الجزائر؟ ما من أحد! مجتمع رجولي أدّى بنا إلى فترة الإرهاب «السوداء» في التسعينيات!

كانت نهاية رواية «حمائم الشفق» استشرافية، ذلك أن ضمير «هنّ» يؤدِّي، في الفصل الأخير من روايتي، إلى «ثورة النساء»، حيْث يُحرِّرن البلد من الاستبداد الذكوري المتخلِّف. من أراد التوسُّع في فهم شكل رواية «حمائم الشفق» وموضوعها، فليقرأ بحث أ، د، عمر عيْلان، أو غيْره من النقّاد الذين أعجبوا بهذه الرّواية.

أمّا الرواية التي «تهتمّ بالتاريخ» فهي ليْست سوى «ذريعة» لنقد

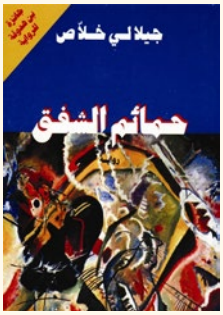
أوضاعنا السّياسية والمجتمعية الغارقة في طين التخلُّف والانكسار: من نكسة (05 أكتوبر/تشرين الأول 1988) إلى ويْلات الإرهاب في التسعينيات، تلك هي أطروحة كلّ من روايتيَّ «عواصف جزيرة الطيور» و«بحر بلا نوارس». أيُّ صوت يدعو إلى التحرُّر من الاستبداد بواسطة توظيف العلم بوصفه سبيلاً وحيداً للتقدُّم، كان يُكبت، أو قل كان «صَاحبه يُغتال شرّ اغتيال». منذ تسعينيات القرن العشرين، انكمش المجتمع، فكراً وسلوكاً، كما السلحفاة تنكمش وتتحجَّر كرةً صلبة، يصعب اختراق قوقعتها. ماذا يمكن أن ننتظر من مجتمع منع على أبنائه تدريس الفلسفة؟ العالم كلّه معجب بعلماء ألمانيا واختراعاتهم التكنولوجيّة، ومن أراد أن يدرس الفلسفة اليوم، فهو مجبر على التسجيل في جامعة «فرانكفورت» الألمانية، أو كما قال آخر فلاسفة فرنسا «جان بول سارتر» الذي اضطرّ، «كي يكون فيْلسوفاً» ، إلى الهجرة إلى ألمانيا والدراسة في جامعاتها المتنوّرة، لمدّة خمس سنوات! إنْ كان بعض أساتذة الأدب والفلسفة يعتبرون «الفلسفة كفراً»، فأيّ مستقبل ينتظرنا؟ تكنولوجيا السيّارات والماكينات في ألمانيا، هي الأولى في العالم، والفلسفة هي الأولى فوق البسيطة!.

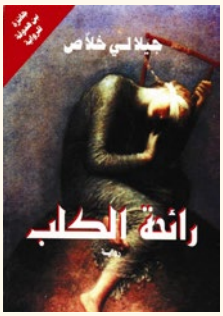
ما الذي دفعك إلى اختيار هذا النوع من الكتابة الرّوائية، بَدل الكتابة الواقعية؟

- الواقعية قد تؤدِّي، أحياناً، إلى «موت الفنّ الروائي» بسبب الأسلوب اللُّغوي المباشر ووصف «الأوضاع» كما هي حاليّاً، أو في «الواقع»، و- بعبارة أخرى- لا أخفيك أنني سألت نفسي: «هل سأصف وضعاً كوضع سورية، الآن، باعتماد الواقعية كشكل فنّي؟» فكّرت في الأمر طوال سنة أو أكثر، بل كتبت ما يقارب المئة صفحة، ثمّ غيَّرت رأيي، جذريّاً، واعتمدت «فن الاسْتشراف الروائي» في «زمن الغربان». لقد تخيَّل كاتب ألبانيا العظيم إسْماعيل قدري نهاية «الحرب العالمية الثانية» وموت «نازيّة هتلر» بجنرال، قُضي على جيشه، فلم يبقَ له سوى زيارة قبور جنوده القتلى، والتأمُّل في «ويْلات الحرب». تخيَّل لو أنه وصف أهوال الحرب العالمية الثانية «بواقعية»؛ الأكيد أن روايته ستكون «مجرَّد أدب اسْتعجالي» كما سمَّاه الجزائريون في تسْعينيات الإرهاب. لقد كتب إسماعيل قدري رائعته «جنرال الجيش الميِّت» بطريقة رمزية جميلة و«باستشراف عالي المستوى».
هذا ما اقتنعت به في «زمن الغربان»؛ أي أن أكتب رواية اسْتشرافية ورمزيّة فأعبّر عن الأحداث والمواقف التي تخيَّلتها بكلّ حريّة، معتمداً أسْلوباً فنّيّاً.

هل تؤمن أنّ الكتابة الرّوائية تظل فعلاً ممكناً لمقاومة النوايا الديكتاتوريّة للحَاكم العربي؟

سألت نفسي: «هل سأصف وضعاً كوضع سورية، الآن، باعتماد الواقعية كشكل فنّي؟» فكّرت في الأمر طوال سنة أو أكثر، بل كتبت ما يقارب المئة صفحة، ثمّ غيَّرت رأيي، جذريّاً، واعتمدت «فن الاسْتشراف الروائي» في «زمن الغربان»





- ربّتني أمّي، التي فقدت عشرة من إخوتي وأخواتي أيّام مآسي الاسْتعمار، على الطيبة والكرم والإيثار. مازلت أصرّ على هذه الصفات الحميدة، إلى درجة نبذ آداب الكتّاب البخلاء أو المتزمِّتين أو المتعجرفين والأنانيين. انطلاقاً من هذا، لطالما أحببت روايات كبار الكتّاب المتواضعين الذين مجَّدوا بطولات الكرماء، مثل ليون تولستوي، أو يشار كمال، أو حتى فيليب روث الذي توفِّي دون أن ينال جائزة «نوبل» للآداب.
لست أنانيّاً لأعتبر أنّ الكتابة الروائية قد «تساعد الشعب على التخلّص من ديكتاتورية هذا الحاكم أو ذاك الملك. إنّها أحد الروافد المهمّة لتوعيّة الناس، أو قل تثقيفهم، حتى يعرفوا «حقوقهم»؛ قصد المطالبة بها أو- على الأقلّ- «رفع أصواتهم عالية حتى يسقط الظلم». الكتابة الروائية أخت لمسعى المناضلين السّياسيين الصّادقين، كما أنها أنيس كلّ شجاع انقطعت به السّبل وهو يبحث، عبثاً، عن «أفكار تُخرِج شعبه وبلده» من الظلم والتخلُّف والتّسلُّط. على نُخَبِ المجتمعات العربيّة، بكلّ أطيافها، أن تكافح من أجل الديموقراطية والتقدُّم حتى تسقط الديكتاتورية، ويتنوَّر الشعب فينبذ الأفكار الهدَّامة، ويكافح من أجل غَدٍ أفضل.

ما سرّ إشارتك إلى رواية «الفردوس»، للروائي الكوبي «خوزي لزّاما ليما»؟

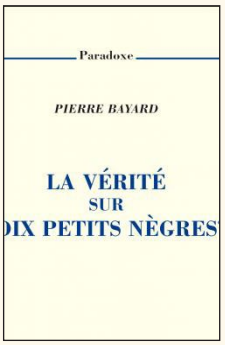
- كان فيْلسوفاً كبيراً، كتب «الأصص الأورفيّة»، وهو كتاب لا يقلّ قيمةً عن مؤلَّفات «هيديغر» أو «هربرت ماركوز». في الفلسفة، لم يكتب سوى رواية واحدة هي «الفردوس»، وهي تقارب الألف صفحة، وكانت تشبيهاتها واسْتعاراتها مستلهمة من تاريخ البشرية قاطبةً، رغم أنها تسرد تاريخ كوبا المحلّي لا غيْر. إنّه يذكر «شقلبات العيْسَاوة الجزائريين»، كما يذكر سقطات «نابليون» من فوق ظهر حصانه، مثلاً. كلّ هذا بأسلوب روائيّ راقٍ. يوْم نُشِرت روايته «الفردوس»، حَجَزها «فيدال كاسترو» سنة 1967، وأرسل إلى بيته الشرطة لإلقاء القبض عليه، فقيّد رجالها معصميْه بالأصفاد، وهمَّوا بإرْكابه- بعنف- في سيّارتهم. كان أبناء حيّه وجيرانه الذين يعرفون طيبته، وسموّ أخلاقه وفكره قد خرجوا، فقطعوا الطريق على سيّارة الشرطة. في تلك اللحظات، قال «خوزي لزّاما ليما»: «إذا كانت الثورة الكوبية تخاف روايتي «الفردوس»، فهي ليست ثورة!». بعد 24 ساعة، أطلق «فيدال كاسْترو» سَراحه، ثمّ أمر بإعادة طبع روايته، غيْر أن نسخ تلك الطبعة ما لبثت أن «نفدت». الجميع فَهموا أن رجال أمن «فيدال كاسْترو» «اشتروها»، وحتى الآن، لمْ يعد طبع تلك الرواية مرخَّصاً في كوبا. لقد نال الروائي شهرة عالميّة، لكن أبناء بلده لا يسْتطيعون حتى رؤية روايته في المكتبات الكوبيّة.

بيير بيار..

القاتل عند «أجاثا كريستي»

إذا كان القارئ الكريم يظنّ أنه يعرف كلّ شيء عن قضيّة «عشرة زنوج صغار»، وإذا كان يعرف اسم القاتل الذي عيَّنته الروائية «أجاثا كريستي»، فإنه مدعوٌّ إلى إعادة النظر في حُكمه، بعد أن قام الناقد والمحلّل النفسي الفرنسي «بيير بيار» بتحقيق مضادّ، دقيق وماكر، في كتابه الجديد الذي صدر في الشهر الأوَّل من سنة 2019، تحت عنوان: «الحقيقة في عشرة زنوج صغار - La vérité sur «Dix petits nègres»، ed. Minuit 2019»؛ فالحقيقة توجد في مكانٍ آخر، عندما يتعلَّق الأمر بإحدى أكبر القضايا المؤجَّلة في تاريخ الأدب، وهذا الكتاب النقدي الجديد يعيد النظر في القضيّة، ويضع الحلّ الذي انتهت إليه «أجاثا كريستي»، في روايتها، موضعَ سؤال.

حسن المودن



رواية «أجاثا كريستي» التي اشتغل بها «بيير بيار»، في كتابه الجديد، هي من أعمالها الروائية المشهورة التي تحمل أكثر من عنوان: عشرة زنوج صغار؛ عشرة هنود صغار؛ ثم لم يبقَ أحد؛ وبهذا العنوان الأخير تُرجمت إلى العربيّة، و«بيير بيار» يعتمد العنوان الأوَّل. وفي هذه الرواية التي صدرتْ، أوّل مرّة، نهاية الثلاثينيات من القرن السابق؛ يتعلّق الأمر بعشرة ضيوف مدعوّين إلى جزيرة منعزلة ومقفرة، المشترَك بينهم جميعاً أن كلّ واحد منهم كان قد ارتكب جريمة في حياته، من دون أن تطاله يد العدالة... وفي الجزيرة، يموتون جميعاً، واحداً بعد الآخر، يختفون واحداً وراء الآخر، ولا أحد منهم كان بإمكانه أن ينجو من قدره؛ ولأنه لا مكان لاختباء القاتل في الجزيرة، فلابدّ أن يكون القاتل واحداً من الضيوف المدعوّين. والحصيلة عشر جثث، ومسألة غير قابلة للحلّ، ولولا تلك الرسالة التي وصلت عن طريق البحر، لما استطاع «سكوتلاند يارد» أن يجد حلاًّ للقضيّة: القاتل هو هذا الذي وقَّعَ الاعتراف، هو صاحب الجريمة، ومؤلِّفها.

وبالجملة الواحدة، كلّ واحد من المدعوّين جاءته دعوة خاصّة إلى الجزيرة، وكلّ واحد اتَّهمه صوت مجهول بارتكاب جريمة معيَّنة، وكلّ واحد مات ميتة تراجيدية، حدث ذلك في وقتٍ هبَّتْ فيه عاصفة عنيفة قطعت كلّ صلة للجزيرة بالخارج.. وفي وقت لاحق، منتهى الرواية، يأتي مفتاح اللّغز من خلال زجاجة تحمل رسالة وصلت عن طريق البحر، وفيها يعترف القاتل بجريمته.

لكن الأمور ستجري بمنطقٍ آخر، في كتاب «بيير بيار»، لأنه سيجعلنا نكتشف القاتل الحقيقي غير الذي حدَّدته الرواية «أجاثا كريستي»، بعد أن كشف النقاب عن هذا العمى الجماعي: ما في نظرنا من تخيُّلات وأوهام، وما في رؤيتنا من ضبابية وخداع، وما في إدراكنا من انحرافات واحتيالات، منعتنا -لعقود وسنوات- من اكتشاف الحقيقة بخصوص قضيّة «عشرة زنوج صغار».

كتابٌ نقديٌّ، يجعلنا نقتنع بأن الحجج التي تتَّهم القاتل الذي حدَّدته الكاتبة «أجاثا كريستي» هي حجج غير مقنِعة، وأن الحجج التي يقدِّمها القاتل الحقيقي أكثر إقناعاً، خاصّةً أنه هو نفسه منْ سيكشف كيف خدعَ المحقِّقين، وكيف خدع الكاتبة نفسها: الناقد والمحلِّل النفسي «بيير بيار»، سيجعل إحدى الشخصيات تخرج هي نفسها لتحكيَ ما وقع، بالضبط، ولتكشف النقاب عن الحقيقة التي أخطأها المحقِّقون، بل أخطأتها الكاتبة نفسها. وهكذا، إن صاحب الجريمة ومؤلِّفها هو نفسه من سيقوم بدور السارد في هذا الكتاب النقدي؛ أي أن القاتل السارد هو نفسه الذي يعيد بناء الوقائع والأحداث، موضِّحاً كيف ارتكب جريمته في مكانٍ شبه مغلق، في جزيرة جعلتها العاصفة تفقد كلّ اتِّصالٍ بالخارج، وشارحاً كيف ورَّط الضحايا ثم المحقِّقين، بل ورَّط الكاتبة نفسها.

ولابدّ أن نسجِّل أن هذا الكتاب النقدي لم يكن الوحيد من نوعه، فهو يندرج ضمن سلسلة من



أجاثا كريستي ▲

الكتب التي ألَّفها «بيير بيار» حول روايات بوليسية، كنا نظّن، نحن -القرّاء- أننا نعرف مجرميها والقتلة الحقيقيّين فيها؛ وهي كتب يؤسِّس، من خلالها، نوعاً أدبياً جديداً يسمّيه البعض (المحكي النظري) أو (الرواية النقدية)؛ فهو نوع أدبي يجمع بين التنظير والتخييل، بين النقدي والمحكي، من خلال كتاب نقدي يبدأ من حيث انتهت رواية «أجاثا كريستي»: «عشرة زنوج صغار»، ثم يعيد تركيب عناصر الحبكة كلّها، معلِناً أن الأمر يتعلَّق بـ«جريمة مسرحية، أو ذات طابع مسرحيٍّ -crime théâtral»، ومانِحاً نفسَه مَنفَذاً إلى هذه العمل المسرحي. وهكذا، من خلال تخييلٍ داخل التخييل، ومن خلال إشاراتٍ خِطابيةٍ واصفةٍ، يضع الناقد موضعَ سؤالٍ، تلك الرسالة التي من المفترَض أن إحدى شخصيات الرواية قد تركتها من أجل إيصال الحقيقة إلى القارئ. ومن أجل بلوغ الحقيقة، يدعونا الناقد المحلِّل إلى طريقٍ آخر لنسلكه، غير الذي عيَّنه التحقيق داخل الرواية، وذلك بإعادة فحص فكرتنا عن قضيّة الزنوج العشرة الصغار، وإعادة النظر في ما كنّا نتصوَّره عن الشخصية التخييلية كما عن القراءة، من أجل أن نكتشف، في النهاية، كيف جعلت الكاتبة «أجاثا كريستي» إنساناً بريئاً ينتقل من وضع الضحيّة إلى وضع القاتل الرائع.

من الكتب اللافتة التي أصدرها «بيير بيار» تلك التي كرّسها للروايات والمحكيّات البوليسية، ويتعلّق الأمر بهذه الكتب التي يمكن أن نسمِّيها (المحكيّات النظرية)، «الروايات النقدية»، لأنها تجمع بين النقد والسرد، بين التنظير والتخييل: من قتل روجير أكرويد؟(1998)، تحقيق في قضيّة هاملت، أو حوار الصمّ (2002)، قضيّة كلب آل باسكرفيل (2008).

ونشير، بسرعة، إلى أهمِّيّة هذا النوع من الكتب، وذلك بطرح سؤالين يبدوان ضروريَّيْن في هذا المقام: لماذا يهتمّ المحلِّل النفسي بالرواية البوليسية؟ لماذا يخصّ، بالتحليل، أعمالاً أدبية (وخاصّة رواية «أجاثا كريستي» «مقتل روجير أكرويد»، ومسرحية «شكسبير» «هاملت») أسالت الكثير من المداد، ودرسها الكبار من النقّاد؟

يتأمَّل الناقد والمحلّل النفسي «بيير بيار» تاريخ العلاقة بين التحليل النفسي والمحكيّ البوليسي، لافتاً النظر إلى التأثير الباطني الذي مارسه الثاني على



الأوّل، مشيراً إلى ثلاثة أعمال أدبية أثّرت كثيراً في نظرية التحليل النفسي: الملك أوديب، هاملت، الرسالة المسروقة، وهي، في نظره، أعمال أدبية «بوليسية»، جعلت التحليل النفسي يتأسَّس على فكرتَيْن جوهريَّتَيْن: تفيد الأولى أن إنتاج المعنى يعني أن تفكّ لغزاً، وتفيد الثانية أن هناك حقيقة موجودة في مكانٍ ما، وأن بحثاً أو تحقيقاً ما يمكنه إبرازها؛ من هنا، تكون وظيفة المحلّل النفسي هي أن يفكّ لغزاً، وأن يبحث عن الحقيقة، و-بمعنى آخر- لم يُعَدّ دور المحلّل هو دراسة العمل الأدبي أو كاتبه، بل إنه لن يكون محلِّلاً حقيقياً إلّا إذا أدّى دور الباحث المحقّق، منافساً ،بذلك، أكبر المحقّقين في الأدب البوليسي.

وهكذا، في هذه الدراسات، ينطلق «بيير بيار» من أسئلة أساس: ماذا لو كانت هناك حقيقة أخرى داخل العمل الأدبي «البوليسي»، غير التي اقتنع بها القرّاء والنقّاد لزمن قد يصل إلى قرون، كما في حالة «هاملت» لـ«شكسبير»؟ ماذا لو كانت الرواية البوليسية هي الأخرى مسرحاً للأخطاء القضائية والتحقيقات الخاطئة؟ ألم يسبق لـ«فولتير» أن قام بهذا النوع من التحقيق، معبِّراً عن تحفّظاته من المسؤولية الجنائية للملك «أوديب»؟ ماذا لو كان المحقّقون، في الروايات البوليسية، مخطئين في استدلالاتهم ومنطقهم وخلاصاتهم، كما هو الشأن بالنسبة إلى المحقِّق «هرقل بوارو» في رواية «مقتل روجير أكرويد»، أو كما هو الأمر بالنسبة إلى المحقِّق «شرلوك هولمز» في «قضيّة كلب باسكيرفيل»؟... فهذه الأسئلة تفرض وضع منطلقات جديدة للنقد النفسي للرواية البوليسية، من أهمِّها أن مهمّة المحلّل هي أن يقوم بتحقيق مضادّ، فالمجرمون، في الأدب كما في الحياة، قادرون على الإفلات من تحقيقات المحقّقين، والشخصيات الأدبية ليست شخصيات ورقية، بل هي شخصيات حيّة يمكنها أن ترتكب جرائم من دون علم الكاتب المؤلّف، لكن هناك، دائماً، فرصة لإعادة التحقيقات من جديد، وكشف النقاب عن الحقيقة.

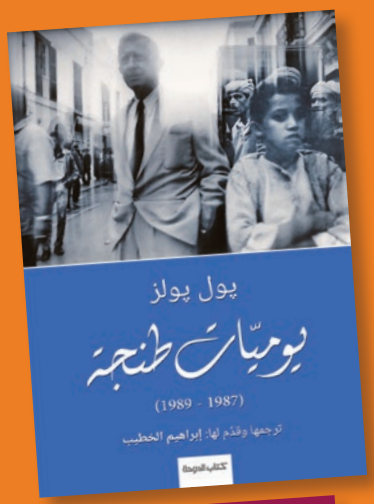
إجمالاً، يندرج هذا الكتاب النقدي الجديد «الحقيقة في عشرة زنوج صغار» ضمن سلسلة من الكتب، كان قد شرع في تأليفها منذ سنوات، حول روايات بوليسية، كنّا نظنّ، نحن القراء- أننا نعرف مجرميها والقتلة الحقيقيِّين فيها؛ وهي كتب يؤسِّس «بيير بيار»، من خلالها، نوعاً أدبياً جديداً يسميّه هو نفسه «النقد التدخليّ--Critique intervention niste»، لأنه نقدٌ يعرف كيف يتدخَّل في النصّ، وكيف يعيد بناءه من الداخل، وكيف يدفع الشخصيات إلى البوح والاعتراف، وكيف يتضامن معها، أحياناً، من أجل أن يعود من هذا التدخُّل بشيء مثير وغير منتظر، يفاجئ به القارئ. وقيمة هذا النقد التدخُّلي لا تنحصر في كشف قاتل حقيقي غير الذي عيَّنته المؤلِّفة الأصلية للرواية، بل إن قيمته في أنه يدعو القارئ إلى أن لا يُسلِّم، بسهولة، بالأحكام والمسلَّمات، فهناك، دوماً، إمكانية إعادة اكتشاف الأعمال الأدبية، وهناك، دوماً، فرصة للمراجعة وإعادة التحقيق، وللقارئ هذا الحقّ الدائم في أن يسائل الأعمال والأحكام والحقائق.

«بيير بيار»، محلِّلٌ نفسيٌّ وأستاذٌ للأدب، يؤسِّس للنقد التدخُّلي الذي يكاد يختلف جذريّاً- عن النقد التقليدي، لأنه يَعرف كيف يَنفذ إلى داخل الأعمال الأدبية، وكيف يستقرّ داخلها، مدَّةً طويلة، وكيف يغوص داخل أعماق التخييل، وكيف يغامر داخل أكثر الطبقات انفلاتاً في المحكيّ..، وكلّ ذلك قبل أن يعود بشيء مفاجئ غير منتظر، يقلبُ كلَّ ما كنَّا، نحن -القرَّاء الكسالى- نعتقد أننا نعرفه حقَّ المعرفة، عن الروايات التي سبق أن قرأناها.

المجرمون، في الأدب كما في الحياة، قادرون على الإفلات من تحقيقات المحقّقين، والشخصيات الأدبية ليست شخصيات ورقية، بل هي شخصيات حيّة يمكنها أن ترتكب جرائم من دون علم الكاتب المؤلّف، لكن هناك، دائماً، فرصة لإعادة التحقيقات من جديد، وكشف النقاب عن الحقيقة

صدر في
كتاب الدوحة

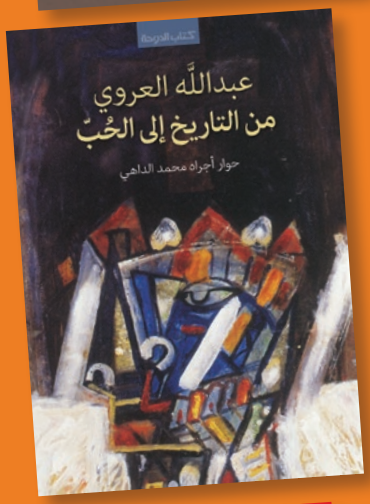
دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة





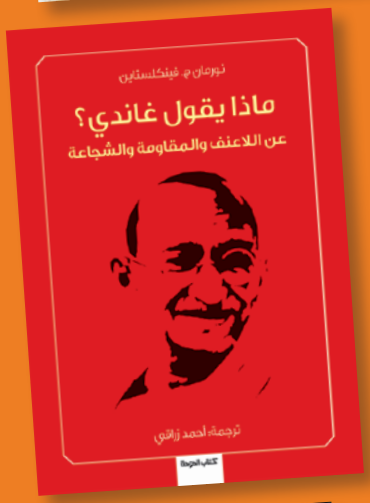






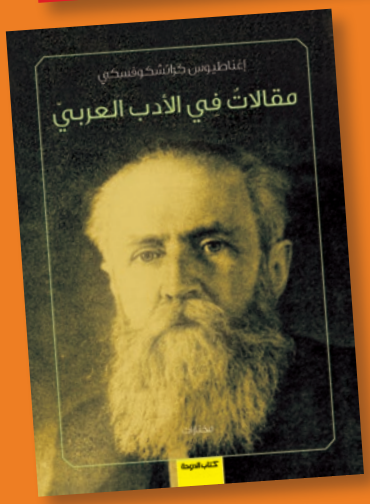












الراهن في الماضي والماضي في الراهن

التاريخ والصحافة

إذا كانت قضايا التاريخ الراهن قد أضحت مجالاً أثيراً للبحث وللتأمُّل، بالنسبة إلى مؤرِّخ اليوم، فإن الأمر حمل طفرات هائلة مسَّت حقل كتابة التاريخ، وخاصّة على مستوى طرق تجميع المعطيات، وتوسيع مفهوم الوثيقة والشواهد والمتون.

أسامة الزكاري

لم يعد مؤرِّخ اليوم يستكين لمحكيّات المتون الإسطوغرافية الكلاسيكية المتوارثة، كما لم يعد يقبل بمسلَّمات أو آليّات صنعة المؤرِّخ، في تفسيره لديناميّات التحوُّل داخل نظيمة الدولة، وداخل نسق البنى المجتمعية، إضافةً إلى أنه لم يعد يقبل بحصر نفسه داخل طوق مرجعيات الثّقافة المدوَّنة العالمة. في مقابل هذا الانزياح، بدا المؤرِّخ أكثر نزوعاً نحو الإنصات، وحسن الإنصات لنبض المجتمع، من خلال الآليّات المعبِّرة عن هذا النبض، وعلى رأسها أدوات الإعلام، وإنتاج الصحافة، وطرق التواصل، فكانت النتيجة انفتاحاً متواصلاً على ذاكرة الصحافة، باعتبارها ذاكرة تاريخية تسعى إلى توثيق اللّحظة، والكتابة عنها، وفّك طلاسمها، وفهم أسرارها. وقد ساعد على ذلك انخراط الصحافة في لعبة «صنع الحدث»، عبر تغطياتها وتحقيقاتها، و-أساساً- عبر دورها المتزايد في صناعة الرأي العامّ، وتوجيهه وفق ما يخدم مصالح القوى المتدافعة داخل الدولة والمجتمع. وقد تزامن ذلك مع تَبَلْور انفتاح راشد في المغرب، وفي عموم البلاد العربيّة، على النهل من معين نتائج آخر الاجتهادات العلمية التي ارتبطت بعلم التاريخ، على الصعيد العالمي، في مسار مجدِّد ساهم في التأصيل لقيم التجديد المنهجي، والمعرفي الذي أضحى يعرفه هذا المجال، بشكل مضطرد؛ نتيجة لذلك، بدأ الحديث، داخل البيئة العلمية المغربية، عن مفاهيم مدخلية بهذا الخصوص، بل عن توظيفاتها داخل مجال الدراسات القطاعية أو المونوغرافية أو البيوغرافية أو المجهرية ذات الصلة، مثل «التاريخ الجديد»، و«التاريخ الاجتماعي»، و«تاريخ الهامش»، و«التاريخ من أسفل»...

من جهتها، أضحت الصحافة أكثر انفتاحاً على استثمار عطاء درس التاريخ، خاصّة مع بروز معالم التوجُّهات الاحترافية في صياغة التحقيقات، وكلمات الرأي، والتتبُّع الميداني، فبرزت أسماء وطنيّة كان لها قصب السبق في وضع أسس تكسير الفجوات وسوء الفهم المتبادل بين أداء الصحافي المهني، من جهة، وانشغالات المؤرِّخ المتخصِّص، من جهة ثانية. ولعلَّ فيما راكمته أسماء رائدة مثل محمَّد العربي المساري، وقاسم الزهيري، ومحمَّد باهي، دليلاً على عمق هذا المنحى، وعلى قوّة انغراسه داخل مجال تلقّي المادّة الإعلامية المكتوبة في بلادنا. وإذا كان الحديث عن حدود التجاور أو التباعد بين مجال الكتابة الصحافية الاحترافية ومجال الكتابة التاريخية المتخصِّصة قد أضحى يثير الكثير من الاهتمام لدى المؤرِّخين، فإن الأمر قد بدأ في الاندماج داخل مخاض التأسيس لقواعد التاريخ الراهن وأدواته التفكيكية والنقدية المهيكلة.

لم يعد المؤرِّخ يكتفي بالتركيز على الطابع السطحي في الكتابة الصحافية، ولا على بعدها المغرق في التركيز على قضايا التشويق والإثارة، ولا على لغتها «السهلة» التي كثيراً ما تنحرف نحو دغدغة عواطف المتلقّي، بل تزايد الوعي بضرورة قراءة هذه المنزلقات، بوصفها جزءاً مركزياً في التوثيق لتحوُّلات الراهن، بما لها وبما عليها، بإشراقاتها وبعناصر سقوطها، بطابعها الوظيفي الفاقع، وبنزاهتها، وبجدِّيَّتها. فصنعة التاريخ تظلّ قادرة على إفراز أدوات نقدية كفيلة بتفكيك بنية الخطاب الصحافي قبل إدماجه داخل سيرورة البحث؛ باعتباره مادّة مرجعية لا غنى عنها في كلّ عمليات تجميع المادّة المصدرية الضرورية لكتابة التاريخ الراهن. وإذا كانت الأطروحة الجامعية التي اشتغل عليها الأستاذ جامع بيضا، حول الصحافة الوطنيّة المغربية المكتوبة، خلال النصف الأوَّل من القرن الماضي، قد ساهمت في إضاءة الكثير من عتمات مجال الدراسة، بعد أن أسّست لتنظيم عملية الاستنطاق العلمي لمظانّها، فإن الانفتاح المتزايد على تحوُّلات الخطاب الإعلامي،

بمختلف تعبيراته المتداخلة، أضحى مجالاً أثيراً لتجميع الرؤى والمواقف والقراءات، قبل إخضاعها لعمليّات النقد العلمي الضرورية، لتحويلها إلى مادّة صقيلة، قابلة للاستثمار العلمي الذي يمكن أن ينهض عليه المتن العلمي، بلغته الصارمة وبأدواته الحديدية التي لاتتمايل مع الأهواء، ولا مع العواطف، ولا مع النزوعات. باختصار: إن الصحافة مجال رحب أضحى يعكس مجمل التحوُّلات المجتمعية الراهنة، بل يوجِّه عين المؤرِّخ نحو قضايا لم تكن تندرج، بالضرورة، ضمن إواليات صنعة كتابة التاريخ، مثل التراث الرمزي، والحركات الاحتجاجية، وقضايا المهمَّشين، وتنازع سلط المركز والأقاصي، وغير ذلك.

في إطار هذا الانفتاح المتزايد على هذا المجال الثري، يندرج صدور كتاب «الصحافة والتاريخ- إضاءات تفاعلية مع قضايا الزمن الراهن»، للأستاذ الطيب بياض، عند مطلع سنة 2019، في ما مجموعه 175 من الصفحات ذات الحجم الكبير. والعمل الجديد تتويج لمسار مهمّ في التنقيب في تلاوين التاريخ الراهن، من زاوية الانخراط في مغامرة الكتابة التخصّصية القائمة على أساس اعتبار مجال التاريخ حقلاً لاستيعاب الحوار المتواصل بين تراكم الماضي وإفرازات الحاضر؛ فالتاريخ يشكِّل جسراً مفتوحاً بين ضغط الحاضر وإشكالات الماضي، وذلك أن أسئلة الحاضر تشكِّل إفرازاً لإشكالات الماضي، كما أن فهم إشكالات الماضي يظلّ من ضرورات البحث والتفكيك داخل شواهد الحاضر. ولقد لخَّص الأستاذ بياض الأفق العامّ لهذا البعد، عندما قال في كلمته التقديمية: «تبدو العلاقة بين الصحافة والكتابة محكومة، في بعض الكتابات، بالتمايز والمفاضلة حيناً، وبتنازع الاختصاصات وسؤال المشروعية والأحقِّيّة، أحياناً أخرى، في صورة مشهدية يتراءى فيها الصحافي والمؤرّخ يستلّان سيفيهما في ساحة الوغى، فيتطاير النقع قبل استجلاء من يظفر بغنيمة الخبر. وعادةً ما يجري ربط هذا الصراع بكتابة التاريخ الفوري أو الراهن، كما لو أن المؤرِّخ، بما هو صحافي للماضي، يريد أن يضيف لدائرة «نفوذه» ومجال اختصاصه واهتمامه قضايا الحاضر التي استأثر بها الصحافي الذي جرى نعته بمؤرِّخ اللحظة. قد يظهر تنازع النفوذ هذا مقبولاً حول مساحة الاشتغال في التاريخ الراهن، لو اقتصر الأمر على انفراد الصحافي باقتحام مجال يفترض أنه مخصَّص للمؤرِّخ. لكن، أليس لكتابات السوسيولوجي، والاقتصادي، وعالم السياسة، وغيرهم كثير، من باقي الباحثين المنتمين إلى حقول المعرفة الإنسانية، إسهام في كتابة التاريخ الراهن؟ هل المشكلة مقتصرة، فقط، على الأخبار والإخبار؟ ومن يتصدّى لصناعة الخبر، وتقديمه؟، أم المسألة أشدّ تعقيداً، تتعلَّق بصنعة التاريخ ومهنة الصحافة؟ قد نرى أن المؤرِّخ وحده القادر على التملُّك العلمي للمعالجة، لكن عن أيّ مؤرخ نتحدَّث؟ هل المؤرِّخ الإخباري التقليدي، أم المؤرخ المجدِّد؟» (ص. 11).

أسئلة متناسلة، ساهمت في تأطير الرؤية التي اشتغل عليها الأستاذ بياض، وجعلته يقدِّم عملاً، نجح، من خلاله، في الربط بين عنصرين متلازمين في أيّ دراسة أكاديمية تتوخّى القوّة المنهجية والتجديد المعرفي: أوّلهما تقديم قسم نظري حول إشكالات العلاقة الملتبسة بين التاريخ والصحافة، من خلال مواكبة آخر التجديدات العلمية التي يعرفها علم التاريخ على الصعيد العالمي، وثانيهما تقديم «إضاءات وتفاعلات» راصدة لتحوُّلات واقع الدولة والمجتمع المغربيَّيْن الراهنين، من زاوية التتبُّع الإعلامي الرصين لالتباسات الواقع اليومي. وسواء أتعلَّق الأمر بالمستوى الأوَّل أم تعلَّق بالمستوى الثاني، نجح الكتاب في الإمساك بالخيط الرفيع الناظم للعلاقة بين البعد النظري التأصيلي للموضوع، من جهة، وبين الإضاءات التي أحسنت عين المؤرِّخ التقاط تفاصيلها، ثم التفاعل معها بعيداً عن هَوَس الإثارة ونزوعات التوجيه والتوظيف والتحريف، من جهة ثانية. وفي هذا الجانب، بالذات، نجح المؤرِّخ في الحفاظ على صرامة لغته العلمية، في مقابل نزوع متزايد نحو تطويع خطابه التواصلي بلغة مرنة موجَّهة إلى عموم المتلقِّين، تحافظ على وفائها لمنطلقات الهواجس الأكاديمية، في مقابل الاهتمام بالانتشاء بمَلَكة اللّغة الشفيفة في مواكبة الحدث، وفي تطويع تفاصيله، وفي تفكيك أسراره، وقبل ذلك، في توفير شروط الفعل والتأثير لدى المتلّقي.



تبدو العلاقة بين الصحافة والكتابة محكومة، في بعض الكتابات، بالتمايز والمفاضلة حيناً، وبتنازع الاختصاصات وسؤال المشروعية والأحقّيّة، أحياناً أخرى، في صورة مشهدية يتراءى فيها الصحافي والمؤرّخ يستلان سيفيهما في ساحة الوغى، فيتطاير النقع قبل استجلاء من يظفر بغنيمة الخبر

«الناقوس والمئذنة»

الحُبّ في زمن بورقيبة!

«أَكُلّ العيشِ حِلٌّ وارتحالُ؟»، قالها الشاعرُ العربي قديماً. ولكأنّما بالوعي الذي يسكنه الألمُ والدهشةُ نفسه، يفتتحُ الراوي «وليد» حكايته في رواية «الناقوس والمئذنة»، وهي الرّواية الثانية للكاتب التونسي نزار شقرون، الصادرة- حديثاً- عن «دار جامعة حمد بن خليفة»، في الدوحة. تكشف الرّواية عن أهمّيّة المكان في بناء عالمها ومُناخها، و- من ثَمَّ- رسم أحداثها وشخصيّاتها، وما بينها من علاقات.

صلاح الدين الحريري

يَسِمُ التناقضُ الوضع الإنسانيّ، بشكل عامّ، ويتجلّى في مُفتتح الرواية: «حلَّتْ أسرة مسيو فرانسوا حيَّنا»، وسرعان ما يُنَاقِضُها في السطر الثاني الإقرار بأنّ الأسر الأجنبية كانت تختفي من الحيّ الذي يسكنه بطل الرّواية «وليد». ويستمرّ هاجس التناقض، ليؤكّد حضوره في منتصف الصفحة الأولى: «كلّ فرنسي استقرّ في المدينة، استوطن بيتاً لأجنبيّ مغادر» بين الاستقرار والمغادرة، تلوح كلمة «استوطن» كلفظة مرتبكة، وكأنما الوطن، للقادمين كما للراحلين، هو حالةٌ مؤقّتة، مرحلةٌ قَلِقَةٌ في رحلة البحث عن الاستقرار والانتماء؛ فقد عرفت المدينةُ، التي ينتمي إليها الراوي، مرور جاليات عديدة: منها الطليان، واليونانيون، والمالطيون، وهم «الطيور المهاجرة». الفرنسيون، في الحقبة التي تؤرِّخ لها الرواية، لا يزالون يحاولون الحفاظ على وجودهم، ولكنهم- كما ستوحي، لاحقاً، فصولُ الرواية- مرشَّحون لأن يتحوّلوا، بدورهم، إلى طيور مهاجرة. والراوي نفسه يوحي إلينا، منذ البداية، بأنه هو الآخر مشروع طائر مهاجر: «روحي شَرود على ناصية الزمن». حتى صديقته الفرنسيّة «فانيّا» تعتبره «طيراً على حافّة الهجرة». الناس، دائماً، وأبداً، في ذهاب وإياب، في حلّ وارتحال، وتبقى وحدها الأمكنةُ «مطليّةً بذكريات غربتهم».

ذلك ما يفسّر وَلَعَ الراوي بوصف الأمكنة التي يسكنها ويرتادها لتسكن هي، بدورها، خيالَه ووجدانَه. هذه العلاقة بين الأمكنة والوعي البشري لها، هي الظاهرة الأكثر إلحاحاً والأوفر حضوراً في البنيوية الإبداعية لرواية «الناقوس والمئذنة».

فالأمكنة، في هذا النصّ، لا تقنع بحدودها الجغرافية، لا تملأ الصفحات لأنها كيانات قائمة بذاتها، أو لأنّ قيمتها تكمن في مجرّد وجودها، لكنها- بسببٍ من انفعال الشخصيات بها وتفاعلها معها، وتأمّلها في ما تبعثه فيها من أحاسيس وأفكار- تتحوَّل إلى أمكنة رمزية، فَها هي الأمكنةُ تَثْرَى بما تسبغه عليها الشخصيّاتُ من أحاسيس وأفكار، وها هي الشخصياتُ، بدورها، تمتصّ الأمكنةَ، تستدرجها إلى كيانها الداخلي، حيث تضرب لنفسها جذوراً في الذاكرة لتنمو وتصبح هي مفردات اللّغة. هنا، لابدّ من التأكيد على أنّ تَقَلُّبَ الراوي بين حالاته النفسية، وحالاته العاطفية، وحالاته الفكرية مرتبطٌ ارتباطاً عضوياً بتقلّبه بين الأمكنة التي تزخر بها الرواية: غرف البيت، غرفة السطح، الزقاق، الجدار، المقهى، الجامع، بيت الآباء المسيحيين، بساتين الزيتون، جبل الملح، الميناء، البحر، غرفة الاستجواب... ولعلّه ليس من باب المبالغة أن يستنتج القارىء أنّ تجربة «وليد» بكلّ أبعادها، إنما هي رحلةٌ عبر الأمكنة بين نقطتَيْن متعارضتَيْن: جبل الملح، أعلى قمّة في جغرافيّة الرواية، وغرفة الاستجواب القابعة تحت سطح الأرض. إنها رحلةٌ من دلالاتِ مكانٍ إلى دلالات مكانٍ آخر.

توفّر الفصولُ الأولى من الرواية، للراوي، أنواعاً ثلاثةً من الحوافز، التي بدونها لايكون شروعٌ بالرحيل: ضيقَ الأفق الثقافي/الديني المتمثّل بمفاهيم العائلة والبيئة المحلّيّة للعلاقات الإنسانية؛ الخضرمةَ الثقافية بين المسلمين واليهود والنصارى التي كان يشهدها الحيُّ الذي يقوم فيه مسكنُ الراوي؛ ومَلَكَةَ «التخيُّل» التي اخْتَصَّ بها المؤلّفُ عقلَ الراوي. التفاعل الديناميكي بين هذه العوامل: الخارجية، والداخلية، يجعل من الشروع بالرحلة - خياليّاً، ثقافيّاً، وجسديّاً - أمراً لا مفرّ منه.

ويكون السَكَنُ «في حيٍّ على أطراف المدينة» بمنزلة القَدَرِ الجغرافي، بالنسبة إلى البطل، فبلوغُ المدينة الحديثة يشترط عبورَ ممرّ هو «الزقاق المحاذي للجدار»، ذلك العبور المسكون بمشاعر الخوف التي يثيرها ضِيقُ المكان وارتفاعُ الجدار. هذا الضغط المكانيّ يظلّ يلاحق الراوي منذ سنوات الطفولة، لكنّه ليس الهاجس الوحيد الذي يلاحقه: رحيل أخته «سهى» عن الدنيا، موتها المبكّر، ضَيَّقَ عليه مساحةَ الوجود. رؤيتُهُ جسدَها يُوارَى التراب أَنْبَتَ في عروقه الأسئلة الكبرى عن معنى الحياة والموت، وتنامت، على مرّ السنين، رحلةُ التساؤلات هذه لتشمل أصل العالم ونشأة الكون. الإجابات التي تقدّمها الثقافة الدينيّة لم تكن «تفسيراً عقليّاً مقنعاً للبدايات». إذن، كان لابدّ لهذا العقل المتعطّش للمعرفة أن يتابع رحلته بحثاً عن قناعات تريحه من الشكّ، وتؤمّن له شيئاً من اليقين.

لكنّ رحلة الراوي لا تتَّخذ هذا المسارَ الفكريّ، فحسب، بل تَلِدُ لها الظروفُ مساراً آخر، فيتناغم المساران في العلاقة العاطفية التي تنشأ بينه وبين «فانيّا»، الفتاة الفرنسية ذات الجذور المسيحية، التي يأخذ تأثيرها في حياة الراوي أكثر من منحًى: أوّلاً، يشهد الراوي أنها سرعان ما «عمّرتْ مكاناً خاوياً» في كيانه، كان يخال أنّه لن يُعَمَّرَ بعد موت «سهى». ولعلّه

اكتشف، آنذاك، «وقائعَ الرحيل»: «كائناتٌ تغيب في الماضي، بينما تتدفّق كائناتٌ أخرى من كلّ صوب، بألوان أخرى. موت وميلاد في دورة لا تنتهي». ثانياً، رغم إحساسه بالعطف والحبّ والحيرة تجاه «فانيّا»، يشعر، منذ قدومها «بضيق البيت والشوارع والمدينة والبلد أكثر من السابق». لماذا؟ ربما لأنّ هذه الفتاة، كما يقول: «تدفعني إلى الأعلى، تغرس فيّ رغبة في قطف النجوم، وهي مغرمة بالأعالي» (إشارةً إلى طلبها أن يأخذها إلى أعلى نقطة لتطلّ منها على المدينة) ليأخذها، بدوره، إلى قمّة جبل الملح. «فانيّا» تلعب دَوْرَ المُحَفِّزِ للتفلُّت من حدود المكان، وما للمكان من دلالات. ثالثاً، هذه الفتاة التي دخلت الحيّ غريبةً «تتلفّت يمنةً ويسرةً- متفحّصةً، بتوجُّس- العالَمَ الغريب حولها». يلاقي الراوي الفتى، في غربتها، صدًى لغربته هو. تَمَازُجُ أحاسيسهما بالغربة يزيده «توقاً إلى الهجرة» معها، مع حلمها «في قنص روح «أخيل» على جبل الأولمب، وكأنني أبحث عن ارتياد المجهول، وترك الديار». «حُلُمُ السفر استولى» عليه، «حين اندلقتْ «فانيّا» في جرّة» قلبه.

توفّر الروايةُ للمسارُ العاطفي، من حلم الراوي بالهجرة، سلسلةً من المحطّات التي تنبض بالأحاسيس الرقيقة، والتي- في الوقت عينه- تلقي بظلال الشكّ حول إمكانية اتّحاد الحبيبَيْن في آخر المطاف؛ فالأب «دومينيك» يحذّره من نتائج علاقته بـ«فانيّا»: «ذات يوم ستتركك فانيّا، ستلتحق بأهلها، مثلما يلتحق نجم بمجرّته». هي وأفراد عائلتها- إذن- من الطيور المهاجرة، وما إلحاح «وليد»، في مشروع السفر إلى فرنسا إلاّ لإدراكه «بأنها راحلة لا محالة»، فهو يستمع إلى كلمات التحذير، لكنّ قلبه يرفض التخلّي عن الحلم لأنّه يحلم بوجوده، دائماً، معها.. ويبدو أن الصعود إلى جبل الملح ثم الانحدار صوب الميناء يشكّلان مناسبة مهمّة لتطوير هذا المسار الحُلُميّ. بياضُ الملح، كبياض الثلج، يتماهى، في خيال «وليد»، ببياض بشرة «فانيّا». تقول له مداعبةً: «الملح توأم الثلج، من غاص فيهما تاه أو مات»، لكنّ للدعابة دلالةً أخرى؛ ففي سياق هذه الدراما الإنسانية، تومىء مفرداتُ اللّغة إلى احتمالَيّ التيه، أو الموت كخاتمة لعلاقة العاشق بالمعشوق. ويتساءل تساؤلَ الحائرَ: «هل غُصْتُ في بياضها؟ هل تهتُ كلّما أوغلتُ فيها؟» يبقى الجواب معلّقاً في غيابة الاحتمالات، فحضورُها الأنثوي، ضحكتُها، صوتُها، حركاتُها، تماوُجُ شعيراتها على جبينها، يحيلها «جمرةً تعابثها الريح».

المحطّة التالية لهذا المسار العاطفي من رحلة الراوي، هو المشهدُ المقتضب للقائهما، وهو يشقّ طريقه إلى دار العيادي، العضو البارز في الجماعة الاسلامية. يلاحظ من مشيتها «وكأنّ العرج ما انفكّ يظهر»، لكنه لا يتأكّد من سلامة عينيه حتى ينزل عليه قرارُها بالسفر إلى فرنسا لإجراء بعض الفحوصات الطبّية. يصرخ في قلبه: «هو السفر، من جديد، يلاحقها ولا يلاحقني». يمسك بيدها «كمن يقبض على حقيبة سفره». ينطلق بها إلى غرفة السطح، إلى عشّهما السريّ، لتنهمر هنالك كلماتُ الوداع. هذا المشهد المقتضب يمهّد للمشهد الأكثر دراميّةً في هذا المسار العشقيّ/ الحلميّ. صبيحةَ اليوم الأوّل من السنة الجديدة، يلتقي بالعيادي، يتحاوران حول ضرورة الانتفاضة والتمرّد لتغيير النظام في البلد. يستبدّ به الحلمُ القديم بالتحرُّر من كلّ القيود، وتطاله «رغبةُ الانطلاق نحو سطح العمارة، كأنما وددتُ رؤية مشهد سفح جبل الملح». يقفز إلى السطح كأنّه يلحق بظلّه أو يمسك «بطيف «فانيّا»». «ساندرا»، شقيقة «فانيّا»، تنتظره هناك، لتبلّغه أنّ حبيبته ستضطرّ إلى البقاء في فرنسا لمدّة طويلة، حيثُ ستخضع لعملية جراحية تتطلّب فترة طويلة للنقاهة. سقوطه، الآن، في هوّة الانتظار والفراغ العظيم يستحثّه على الاستجابة لأهازيج الثورة التي تندلع في ساحة مدرسته، بعد أيّام، فينخرط في صفوف المتظاهرين؛ ربّما ليذوق، في منحى آخر من مناحي الحياة، طعم الحرّيّة التي أُجْهِضَتْ برحيل «فانيّا» من حياته، إلى أجَل غير معلوم.

يرتبط مسارُ الرحلة الفكرية من تجربة الراوي، كذلك، ارتباطاً عضوياً بالأمكنة التي يرتادها، وخاصّة الجامع، بمئذنته، والكنيسة بناقوسها، ودار الآباء المسيحيين بحديقة راهباتها ومكتبتها ومكتب الأب «دومينيك»، ومقبرة المسيحيين ، وساحة ماربورغ، وأزقّة المدينة القديمة، وحتى المبغى الذي يطارد خيالَه، وإنْ هو لم يدلف إليه، و- أخيراً، بالطبع- غرفة التحقيق القابعة تحت سطح الأرض. من طفولته، يسترجع ذكرى تردُّده على بيت الآباء المسيحيين، برفقة أمّه، لتلقّي «الحقنة المجانية» على يد الأخت «ماريّا». كانت أمّه تقول إنّ يد «المؤمنين فيها الشفاء»، والمؤمن، هنا، هي «ماريّا». هذه الإشارةُ، وارتياحُهُ إلى «وداعة الراهبات» يمثّلان خطوة الراوي الأولى خارج بيت الأهل، وثقافته الإسلامية. التعايش الاجتماعي بين أتباع الديانتَيْن، كان أسلوب حياة، كما يبدو، آنذاك... وكما كان يحلو له، آنذاك، أن يفكّر، تنبّه إلى «أنّ العقائد أيّاً كان مصدرها لها وشائج قربى». تلك هي الرغبة الفطرية في كسر الحواجز بين كافّة الأشياء للوصول إلى تصوّر عالم لا تتصارع فيه التناقضاتُ أو حتى الاختلافات. تتجلّى هذه الرغبة أكثر ما تتجلّى في قراءة الراوي لكتاب «اعترافات القدّيس أوغسطين»، في مقصورة الأب «دومينيك»، وانشدادِه لها لأنه رأى «في ردهاتها مغامرة كلّ إنسان، أيّاً كانت ديانته، في خوض التجارب وركوب أمواج البحث عن الحقيقة ، من دون أن يفقد الإنسان طينته الأزليّة، التي تجعل منه نَزِقاً وصالحاً، مؤمناً وشاكّاً في مزيج واحد، باحثاً عن اللذّة والطهارة، من غير أيّ شعور بالذنب». هو توّاقٌ إلى الاعتقاد بأن كيان كلّ إنسان «مثل كياني مسرح مفارقات».



هذا المسار الفكريّ هو أشبه ما يكون بالانتفاضة العقلية/ النفسية على كلّ التناقضات التي تبعث الحيرة في نفوس أبناء الجيل الذي ينتمي إليه الراوي. إنها الأشواق التي تراود عقل الإنسان وخياله، في سنّ مبكرة، وتغريه بإعادة صياغة العالم، على نسق يرضي أحلامه وحسّه النقدي؛ فإن صَحَّتْ هذه الفرضية، جاز القول إنّ مؤلّف الرواية قد التزم التزاماً موفّقاً بمنهج الواقعية السيكولوجية

يكرِّر هذه العبارة التي تلاحقه كهاجس، وهو يتهيّأ، في أواخر الرواية، للذهاب إلى مقبرة المسيحيين بدعوة من الطبيب «فرانسوا». لكنّ انجذابه الفكري لا يخلو من انتكاسات، أوّلُها إحساسُه العميق بأن الأب «دومينيك» مثابر في انتقاده لـ«فانيّا»، وفي تحذيره له من أن يحلم بالزواج منها. الانتكاسة الثانية تتمحور حول نظرة كلّ منهما إلى الحبّ، فهو- برأي «دومينيك»- «إذعان، وما من إذعان لغير الربّ»، ذلك أنّ «مشكلة الإنسان أنّ جسده ملعون»، بينما يجابه الراوي هذا الرأي بالقول: « لو كنتُ مكانك لتحسّرتُ على تفويت قلب الإنسان المحبّ للمرأة». وبإلحاحِه أنّ المحبّة لغة، وأنّ «مغامرة الجسد ترجمةَ لهذه اللّغة»، يكتشف الراوي من هذا الحوار (ومثيلاتُه كثيرةٌ في تضاعيف الرواية) أنّ الخوف من النقد، يلتفّ بعباءة التعصّب التي لا تتّسع للرأي المخالف. ولكأنما يستنتج- كذلك- أنّ كلّ إنسان مزيج من التعصّب والقدرة على التعايش الاجتماعي مع الآخر المختلف عنه. تجربة الراوي مع الجماعة الإسلامية، وفي الأمكنة المخصَّصة لها، تنتابها،كذلك، النكساتُ: تهديدُ العيادي المبطّن لحياة «دومينيك» وأتباعه، لأنهم- برأيه- يبشّرون بالمسيحية في بلد مسلم؛ إصرارُ الدعاة على انتزاع المبايعة من قِبَل تلامذتهم ومريديهم...

خلاصة القول أنّ تَمَاسَّ الراوي مع كلٍّ من الأمكنة التي يوجد فيها يؤجّج فيه حميّتَه للجدالِ مع الآخرين ومع نفسه، ويوفّر له شيئاً ممّا يمكن تسميته «التراكم المعرفيّ». هو تراكمٌ معرفيٌّ، لكنّه ليس- بأيّ حال من الأحوال- «بالتراكم اليقينيّ». حداثةُ سنّ الراوي، الطالب في المدرسة الثانوية، تبرّر، في تشخيص المؤلِّف له، كلَّ التساؤلات التي تعصف بعقله الغضّ، وتحوّم به على أطراف القضايا الكبرى. هذا المسار الفكريّ هو أشبه ما يكون بالانتفاضة العقلية/ النفسية على كلّ التناقضات التي تبعث الحيرة في نفوس أبناء الجيل الذي ينتمي إليه الراوي. إنها الأشواق التي تراود عقل الإنسان وخياله، في سنّ مبكرة، وتغريه بإعادة صياغة العالم، على نسق يرضي أحلامَه وحسَّه النقدي؛ فإن صَحَّتْ هذه الفرضية، جاز القول إنّ مؤلِّف الرواية قد التزم إلتزاماً موفّقاً بمنهج الواقعية السيكولوجية.

سليم بركات في «تَنْبيه الحيوان»!

إنهاك الذاكرة

مع صدور كلّ كتاب جديد، شِعراً كانَ أم روايةً، يُثيرُ الشاعر والروائي سليم بركات جُملةً من الأسئلة، تتعلّقُ بماهيّة الكتابة وخصوصيّة نصّه التجريدي البحت. حيثُ يبدو، جليّاً، عراكه المستمرّ مع اللّغةِ، سواء من جهة تناوله لعوالم مُغايرة وغير مألوفة بالنسبة إلى القارئ، ومفاجئة لذائقته، أو من حيثُ البنية الأسلوبيّة لجُملتهِ والتي تكون -عادةً- صاخبة وحميمة في آن معاً؛ إذْ ثمّة الصعود والنزول، الشهيق والزفير، الغموض والوضوح، الكثافة والسلاسة، تسيطر على أجواء نصّه؛ وهو ما يُضفي على متنها المزيد من الصلابة والحنكة، بالإضافة إلى التناقض المخيفِ والمحبّب، جنباً إلى جنب، مع تلك المفردات المنتقاة برويّة وإتقان، وكذلك طريقة توزيعها الهرمي، طولاً وعرضاً، على طول الصفحات. نصٌّ قويٌّ، ومنهك لذاكرة القارئ.

عماد الدين موسى

تتجلّى أهمّيّة التجربة الشِعرية لسليم بركات، من خصوصيّتها، بُنيةً، ولغةً، ومعنى؛ حيثُ يغدو من الصعوبة الفكاك من أسرها، وعدم التأثّر بها، وكذلك يستحيل الكتابة على نمطها أو تقديم ما يشبها، دون الوقوع في فخّ السذاجةِ والتقزيم والإنهاك السريع. تجاربٌ عديدةٌ استسلمتْ باكراً، وغادرتْ الحلبة/ حلبة الكتابة، دونَ الوصول إلى ماهيّة النصّ البركاتي أو مجرّد وطء عتباته.

لا يمكن عزل التجربة الشِعريّة لسليم بركات عن تجربته الروائيّة، طالما تتمّم إحداها الأخرى، دون شكّ؛ شِعره يشبه نثره، ونثره تنهل لغته من شِعره، ثمّة تقاطعٌ بَيّنٌ بَيْنَ التجربتين، فالمنبع واحد والخيال نفسه، بالإضافة إلى الحرفنة في سبك الُجملة والتي تميّز جميع أعماله والتي بلغت ما يزيد على الخمسين مؤلّفاً، من شِعر ورواية، منها «السيرتان (الطفولة والصبا)»، و«كنيسة المحارب (يوميّات)»، و«الأقراباذين (مقالات في علوم النظر)»، إضافةً إلى كتاب عن الطبخ.

في كتابه الشِعريّ الأحدث «تَنْبيْهُ الحيوانِ إلى أنسابِهِ»، (دار المدى، 2019)، يعتمد سليم بركات، عبر نصوص شِعرية متداخلة، أسلوبه المُعتاد في كتابةٍ تجريديةٍ تُثير «البصر»، أوّلاً، ثمّ «البصيرة»، ثانياً؛ «البصر» بوصفه الحاسّة الأكثر إدهاشاً وتلقائيّةً في التلقّي، بينما «البصيرة»، تكتفي بالمخزون اللامحدود من المشاهد البصريّة الملتقطة. من جهةٍ أخرى؛ يُكثّف الوصف الجماليّ للمشاهد الملتقطة، عبر شحنها بتلك الصور والاستعارات الشِعريّة المتلاحقة؛ ما يمهّد للانتقال بالنصّ من كونه «مدوَّنة» إلى الصيغة «المشهديّة»، فيغدو النصّ أشبه بشريطٍ سينمائيّ، يُنظر إليهِ بدلاً من أن يُقرأ. يقول: «خذوا الجنونَ في المنعطفاتِ إلى انقراضكم، لا في الطُّرقِ مستقيمةً./ خذوا نكباتِكم كآثار الأقدامِ في الطين؛/ كتقشيرِ الأرواحِ



بعد نقْعٍ في الخلِّ؛/ كتقشيرِ الثوم. مَهَا!!!/ !!!/ !!!/ !!!زِلُ ككلبٍ أدْردَ. أنفاسُكم متشابهةٌ في الرئاتِ كلِّها، متخالفاتٌ في لونِ النَّبرِ خفيضاً، أو مرتفعاً. وتنتعلونَ الأحذيةَ عاليةً إلى لقاءِ الجثثِ مستغرقةً في لَوْمِ الموتِ على إهمالِه».

يزخر النَصّ البركاتي بمُفرداتٍ غايةً في القساوة والدهشة في كتابهِ هذا، تحديداً، حيثُ يستمدّ مادَّته الخام من واقعِ «الحيوانِ».

ثمّة خيط واضح يجمع هذا المؤلَّف الشعري، هو صلة تلك المخلوقات بالإنسان، وكذلك صِلة الإنسان بها في «تركيب» متعدِّد الأبعاد، عمل يتأسَّس على ازدواجيّة التعامل هذا، ليحدث مع مرور اللحظات والصفحات ما يشبه الانفلات من أسر السياقِ المرجوّ، حيثُ تتكرّر أسماء الحيواناتِ، وجُلّها أسماء وهميّة متخيّلة، وبزخم كبيرٍ، بينما يبدأ النصّ بالانحراف والتحوّل عن اللّغةَ الوصفيّة/ التقريريّة إلى الحالة التجريديّة أو ما يسمّى بالغموض والارتجال؛ يقول: «كنتُ قبلكم./ سبقتُكم إلى إشعالِ الحصاةِ نارَها المعتمةَ؛/ إلى إفراغِ الحُمَّى قَدَحاً قدحاً من دامِجانةِ الكمالِ، حزيناً كالمنتصرِيْنَ. انتبهوا:/ عائدٌ إلى ماكنتُه،/ أميناً للغناءِ الخافتِ كعبورِ الذئب».

يذهبُ سليم بركات، في نصّه هذا، إلى محاورة

لا يمكن عزل التجربة الشِعريّة لسليم بركات عن تجربته الروائيّة، طالما تتمّم إحداها الأخرى، دون شكّ؛ شِعره يشبه نثره، ونثره تنهل لغته من شِعره



كائنات خياليّة؛ حيثُ يأتي كتاب «تَنْبِئَةُ الحيوانِ إلى أنسابِهِ» في سبعة أبواب، هي: الباب الأوَّل «فيزياء الخياليين»، ويتضمَّن قصائد عن عدد من الحيوانات الخرافية، فيما يحتوي الباب الثاني «تعديلاتٌ وراثيَّة»، قصائد عن عدد من الحشرات المعروفة، والباب الثالث «خلايا متبادَلَةٌ بحسابٍ صارمٍ للتكافؤ»، فيه قصائد عن زواحف سامَّة، والرابع «طيرانٌ غير مؤكَّد»، وهو عبارة عن قصائد حول الطيور، بينما يتضمَّن الباب الخامس «إرشاداتٌ مائيةٌ للتخاطُرِ مع البحر»، قصائد تخصُّ مخلوقاتٍ بَحريَّة. والباب السادس «مسائلُ تشريحية تحتمل النَّقْض»، فيه قصائد عن حيوانات برِّية، والباب السابع والأخير «الفروع والتوابع»، يتضمَّن قصائد عن مراحل نشوء الإنسان وأطوار نوعه، حتى الإنسان الحديث، و«إنسان الذكاء الآليّ».

ثمّة نَفَس شِعريّ مديد في هذا الكتاب، الواقعِ في مئتَيْن وثلاثينَ صفحةً من القطعِ المتوسِّط، كما في جلّ كتب سليم بركات: الشِعريّة، والروائيّة، نصٌّ ضاجّ بمفردات غير مألوفةٍ، تلك المفردات التي غزت كتابته، منذ البداية حتى يومنا هذا.

كيف يمكن صياغة أنثروبولوجيا عربيّة؟!

المسافة والتحليل

إن مشروع أنثروبولوجيا وطنيّة، ينبني على حيثيات مختلفة، أهمّها التوطين، وينحصر في الكتابة والإبداع المفاهيمي باللّغة العربيّة، دون التقوقع على لغة واحدة، مع الانفتاح والاحتكاك المستدام بالمنجزات المعرفية، والمنهجية العالمية، ثم الرجوع إلى الرصيد العلمي الهائل الذي تزخر به اللّغة العربيّة.

عبد الفتاح شهيد

صدر مؤخراً للباحث الأنثروبولوجي عبدالله حمودي، كتاب بعنوان «المسافة والتحليل: في صياغة أنثروبولوجيا عربيّة»[1] (دار توبقال 2019)، وهو عبارة عن مجموعة من المقالات التي أصدرها الباحث في السنوات الأخيرة، يعرض، من خلالها، مشروعه لبناء «أنثروبولوجيا عربيّة»، أي أنثروبولوجيا مكتوبة باللّغة العربيّة، تُوَطِّن هذا الميدان المعرفي في أطراف الوطن العربي الشاسع، وتُنتج خطاباً متميِّزاً يتعدّى الاقتباس والتبعيّة، ولا يُغْفل التدفُّقات المعولمة أو الظواهر البوسطكولونيالية، ويتجنَّب السقوط في الاقتباس المحض، وفي ملابسات المحاولات الوهمية.

وقد سعى المؤلّف إلى تعميق هذا الموقف، بالإحاطة الشاملة بالإرث الكولونيالي، مع الأمل المستمرّ في بناء الأسس الإبستيمية والمنهجية لتركيبة معرفية جديدة، ومن منظور «المسافة المنتجة» التي تحافظ على حميمية، وغنى ذلك الذي نعيش عليه وبفضله، و-في الآن نفسه- تبتعد عنه بالقدر الذي يسمح بتنظيمه في خانات التشخيص والتنظير. ومع كلّ هذا التباري في مجال عمومي عالمي، تصير مقولة الخصوصية متجاوزة، مع الارتباط العضوي بمشاغل مجتمعات انتماء الباحثين، فالجميع منخرطون في ديناميّات العولمة، لكننا لا نحتلّ الضفّة نفسَها حول بحر العولمة.

في إعادة صياغة الأنثروبولوجيا، وتأسيس خطاب أنثروبولوجي مستقلّ: إعادة صياغة الأنثروبولوجيا أساس مواجهة المواقف الناتجة عن الحركتَيْن المعارضتَيْن لها؛ الحركة الأوَّلى تشكَّلت غداة مناداة مثقّفين وباحثين بتحرير المعارف من طابعها الاستعماري، وهي محاولة ضمَّت نقد الأنثروبولوجيا الكولونيالية من طرف عدد من الباحثين المغاربيين والفرنسيين المناهضين للهيمنة الأوروبية المرتبطة -بنيويّاً- بسياسة المعرفة. وفي الحركة الثانية، ربط إدوارد سعيد المعرفة بالسلطة، وحاول استهداف أهمّ أسس الأنثروبولوجيا: الاختلاف، والفرق بين الثقافات، والبحث الميداني. وأهمّ ما أنتجه هذا الوضع أن عمليّات النقد هذه صارت تصبّ في اتّجاه التغاضي عن الواقع، فيما يخصّ مجتمعاتنا؛ ولذا يدعو المؤلِّف -في المقابل- إلى استثمار الرصيد الكولونيالي مع التشبُّث بالانتماء إلى المجتمع المدروس، لأن الإعراض عن «الميدان»، و«الواقع الملموس» لا يؤدّي إلّا إلى مزيد من تعميق للهيمنات.

وفي محاولاته لشقّ الطريق نحو بناء خطاب أنثروبولوجي ذي معنى دقيق ومستقلّ، في آن واحد، ونابع من التراث المعرفي، يدرس الكاتب «القبيلة والقبلية» في المغرب والمشرق العربيَّيْن. فإذا كان هناك تهميش للظاهرة القبلية، في العقود الأخيرة، في الأبحاث الأميركية، فإن أبحاث «أصيلي المشرق والمغرب» قدَّمت إضاءات مهمّة في ا لموضوع، كما أن تقديم تشخيص للتحوُّلات التي عرفتها القبيلة، أو التنظير لها، أمر ذو أهمِّيّة كبرى.

ويسجِّل مجموعة من الملاحظات حول المنهج الذي تُدرس به القبيلة في المشرق وفي المغرب، ثم يعرض للقبيلة في الأنثروبولوجيا، من خلال



«لا أختزل في عملي الواقع، في مسلسل من المجرَّدات، بل أحاول أن آخذ المرء كائناً حيّاً عاكساً صورة لنفسه يتأمّلها ويحكم عليها، وهذا يحوّله ويحسّنه، بكلّ تأكيد، ويرفعه إلى مزيد من الإبداع»

حالات ونماذج محدَّدة... حيث عالج إشكالية «القرابة»، ثم ينطلق لمقابلة معرفة الأنثروبولوجيا بشأن القبلية مع معرفة المجتمعات بذاتها، ليؤوب إلى ثنائيّة «الداخلي» و«الخارجي»، مع إعادة الاعتبار لتراث المنطقة المهمَّش، ومفاهيمه، وضرورة استعمال التقليد العلمي للمنطقة.

انطلاقاً من مجموع هذه المعطيات، يناقش الكاتب نقطتين؛ الأولى حول توليد المفاهيم من موقع داخلي/ خارجي، انطلاقاً من نقد الخطاب الأنثروبولوجي، ومقابلته بتراث منطقتنا، والنقطة الثانية حول التأسيس لخطاب أنثروبولوجي مستقلّ، ومرتبط بمنطقتنا. إن البديل المقترح لا يبرّئ الأنثروبولوجيا من حمولتها الكولونيالية، لكنه يفضِّل اتِّخاذ منهج جديد في النقد، هذا المنهج يقتضي الدخول العميق في التصوُّرات والمفاهيم والوقائع التي تزخر بها تلك الأنثروبولوجيا إلى حَدّ تأزيمها.

إن نزع الصبغة الاستعمارية عن العلوم الاجتماعية -بصفة عامّة- يكون عن طريق تجربة الأنثروبولوجيا، لأننا سوف نتمكَّن من الخروج من التبعية، إن نحن توفَّقنا في نزع الاستعمار والتبعية عن هذا العلم. ومن المشاريع التي راهنت على التخلُّص من التبعية ونزع الاستعمار، مشروع «النقد المزدوج» عند عبد الكبير الخطيبي، والذي كان بداية مهمّة رغم بعض الانتقادات الموجَّهة إليه، بينما طَوَّر عبد الله العروي الجدلية إلى مشكلة المنهج؛ ما أدّى إلى استعادة مبادرة الكلام في تاريخ الشعوب المغاربية، دون إهمال مجهودات كلّ من «بول باسكون»، و«جرمان عياش».

في هذا الإطار، ظهرت أولوية التاريخ في إشكالية نزع الاستعمار المعرفي؛ إذن إن التاريخ هو الوحيد الذي باستطاعته الإمساك بنواحي هويّة كادت تنقرض، وهو -وحده- يصوِّر حياة الحاضر، ويستشرف المستقبل. هذا التوجُّه في نزع الاستعمار عن المعرفة، خَلُص إلى نفي أيّ مشروعية عن ممارسة الأنثروبولوجيا. ومن خلال مدخل التاريخ لفهم إقصاء الأنثروبولوجيا، وتجاوز هذا الإقصاء يبدو الفرق بين المؤرِّخ الكولونيالي والمؤرِّخ المنتمي، لكن نظريات الذات العالمة يعوزها محدودية التحليل الأبستيمولوجي عند العروي، بحيث يتصرَّف الباحث كأنه آلة مجرَّدة تنتج معرفة جديدة حول المجتمع والتاريخ، ومع هذا لنا أن نبتهج بقوّة ذاتيَّته المبدعة.

ومع إدوارد سعيد، استُبدلت الأنتروبولوجيا بما سمِّي «الدراسات الثّقافيّة»، بعد أن انتقدت نظرية السلطة المطلقة للأنثروبولوجي على مخاطبه، وهي نظرية يتعيَّن تغييرها؛ ما يدفع إلى إعادة النظر في «جدليّة التخاطب»، دون السقوط في استيراد خطاب أنثروبولوجي من الجامعة الأوروبية، والجامعة الأميركية، يجعلنا في دائرة الاقتباس من جديد، بل بالسعي إلى ترسيخ مفهوم «التوطين» الذي يختلف عن «التأصيل» وعن «الوطنية، والقومية» بمفهومَيْهما الضيِّقَيْن.

علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا، والمسافة الضرورية: لعلم الاجتماع حضور مهمّ في الجامعات العربيّة، لكن ما عدا التعريب والاعتناء الفائق بالتراث الخلدوني، لايظهر أن هناك جهداً كبيراً في صياغة علم اجتماع متميِّز عن أصوله الغربية أو مجهودات في طريق فكّ التبعية. كما أن دعوى علم اجتماع عربي تفتقر إلى الوضوح الماهوي؛ ما يجعل درس الأنثروبولوجيا تجربة مهمّة للاقتداء بها في إعادة صوغ علم الاجتماع باللّغة العربيّة.

ومن نماذج التجديد والتطوير في حقل علم الاجتماع الأنثروبولوجي، الأميركي «كليفورد كيرتز»، مؤسِّس مدرسة العلوم الاجتماعية في معهد الدراسات المتقدِّمة في مدينة «برنستون»، حيث تعرَّف به الكاتب شخصياً، وكانت له معه لقاءات أكاديمية وحُبِّية أسبوعية. وأوَّل مظاهر التطوير النظري، والمنهجي الذي قام به، هو إعادة النظر في مفهوم الثّقافة وتحديد مجالات استعمال هذا المفهوم، وهو -بالمعنى الكيرتزي- توجُّه مسار الأشخاص والمجموعات، بمعنى أنها تساعدهما على ابتكار الوسائل المادِّية، والمعنوية التي، بفضلها، يكسب العمل والتفكير والعلاقات والمؤسَّسات انتظاماً نسبياً يضمن الصيرورة والتفكير في إطار هويّة، وشعور شمولي، كما أتى «كيرتز» باتِّجاه جديد أطلق عليه اسم الأنثروبولوجية التأويلية (وسُمّي، بعد ذلك، الأنثروبولوجية الرمزية) التي حاول أن يرسم منهجيَّتها، يقول «كيرتز»، وهو يستشهد بـ«ماكس فايبر»: «إن الإنسان حيوان يسكن نسيج المعاني التي نسجها هو بنفسه، وإني أقول إن الثّقافة هي ذلك النسيج».

وانطلاقاً من تجربة الكاتب الطويلة، والتجارب التي استأنس بها في مدارس مختلفة، يرى أن عالم الاجتماع الجيِّد هو الذي يمتلك القدرة على رؤية الأمور خارجياً، والحذر من كلّ حميمية مزيَّفة، مع الاهتمام بلغة الناس والتجوُّل عبر مجتمعات أخرى وتعلُّم لغات أخرى، وحول سؤال المنهاجية يؤكِّد المؤلِّف أنه يزاوج بين التحليل الأنثروبولوجي الوظيفي والانتباه إلى الوقائع التاريخية، مع محاولة صياغة نظرية للتوتُّرات البنيوية. وعن عمله يقول: «لا أختزل في عملي الواقع، في مسلسل من المجرَّدات، بل أحاول أن آخذ المرء كائناً حيّاً عاكساً صورة لنفسه يتأمَّلها ويحكم عليها، وهذا يحوّله ويحسِّنه، بكلّ تأكيد، ويرفعه إلى مزيد من الإبداع».

في الأخير، لا يتمّ الحديث عن مشروع «أنثروبولوجيا» عربيّة، إلّا عبر تجاوز المحاولات الوهمية، والشعارات التي ظلَّت دون تنزيل، مع الاعتماد على التراث المحلّي، والانفتاح على المنجز الكوني، لمّا ظلَّت التقاليد العلمية الأنثروبولوجية تقاليد وطنية، بواسطة علماء يدوِّنون ويكتبون باللّغة العربيّة، ويحتكّون، باستدامة، مع المنجزات الغربية، والمنهجية العالمية، دون الانبتار عن الأصول؛ والتي هي بمعنى الرصيد العلمي المهمّ الذي راكمه الفكر العربي منذ قرون؛ وهو ما سعى إليه الأنثروبولوجي عبد الله حمودي، عبر حلقات مختلفة، كان هذا الكتاب حلقة أساسية منها.

الهامش:

1- عبد الله حمودي، المسافة والتحليل: في صياغة أنثروبولوجيا عربيّة، دار توبقال للنشر، الطبعة الأوّلى، 2019.

صدر حديثاً

علي جازو









المدينة العربيّة والحداثة

عن «رياض الريّس للكتب والنشر»، صدر كتاب «المدينة العربيّة والحداثة» للباحث والأستاذ الجامعي اللبناني خالد زيادة. يتناول الكتاب، عبر منهجية مركّبة من التوثيق المادّي والتحليل الاجتماعي السياسي، التطوُّرات التي لحقت بالمدن العربيّة، المتوسّطية، خاصّة، في الحقبة العثمانية مثل الإسكندرية والقاهرة وبيروت ودمشق. لقد نشأت مدن جديدة إلى جانب تلك المدن، فتوارت المدينة القديمة بكلّ تفاصيلها التراثية، لتقوم مدينة حديثة إلى جوارها، أو -ربّما- على أنقاضها، بأسواقها الحديثة وحاراتها وحتى سكانها الجدد، ولم يبقَ من تلك المدن القديمة سوى القليل. ربّما تختلف المدن المطلّة على المتوسّط عن المدن الداخلية، فالمدن المتوسّطية تفاعلت -بقوّة- مع الغرب والنظام الرأسمالي، لذلك أثّرت فيها الحداثة (التحديث) تأثيراً مباشراً؛ من هنا أصبحت هناك حاجة إلى إيجاد تفسيرات جديدة لدراسة تطوُّرات المدن غير التي اتّبعت في دراسة المدن الأوروبية. هذا ما يحاول الكاتب سرد بعض وجوهه ومظاهره، متسائلاً: «هل ما زالت مدارس علم الاجتماع قادرة على تفسير المدينة في تحوُّلاتها؟».

في صحبة العربيّة

سبق للكاتب والأكاديمي اللبناني أحمد بيضون، ناحتِ الـ«فسبكة» (من فيسبوك)، أن تناول قضايا اللّغة العربيّة، في جانبها المعجمي الدقيق، وتتبَّع أصول الكلمة إلى تشعُّباتها الثّقافيّة، في كتابه «كلمن، من مفردات اللّغة إلى مركبات الثّقافة»، ويبدو أن جديده «في صحبة العربيّة» (222 صفحة، دار الجديد، 2019) يكمل الكتاب السابق، لكن نحو وجهة أكثر معاصرةً، وأسئلة راهنة هي مزيج تداخل الفصحى والعامّيّة، على وقع تحوُّلات سريعة تطاول اللّغة؛ إدراكاً واستعمالاً. تضمَّن الكتابُ -إضافةً إلى سبر مفهوم «الطائفية» لغةً ودلالةً- تحليلاً وافياً للأصوات التي تألّفت منها كلمات قصيدة «سدوم»، للشاعر إلياس أبو شبكة، إلى جانب دراستَيْن لافتتَيْن: الأوّلى عن أسلوب الصحافي الراحل غسان تويني، والثانية حول طريقة زياد الرحباني في تأليف الأغاني. ممّا جاء في الكتاب: «ذاكَ أَنَّنا بِتْنا نَعِيشُ فِي عالَمٍ مَصْنُوعٍ، وَأَنَّنا قَلَّما صَنَعْنا مِنْهُ شَيْئاً... وَأَنَّ المَعْرِفَةَ بِهَذا العالَمِ تَسارَعَ نُمُوُّها تَسارُعاً فاحِشاً، وَأَنَّ نَصِيبَنا مِنْ هَذا النُّمُوِّ زَهِيد. وَالذِينَ يَصْنَعُونَ هَذا العالَمَ وَما يَتَقَصّى أَشْياءَهُ وَبِناهُ مِنْ مَعارِفَ يَتَوَلّونَ، بِلا مُزاحَمةٍ تُذْكَرُ، تَسْمِيَةَ تِلْكَ الأَشْياءِ وَعَناصِرِ هَذِهِ المَعارِف»

ملك الهند

في ظروف غامضة، يُعثر على زكريا مبارك مقتولاً عند حدود قريته، (تل صفرا)، بعد مرور أيّام على عودته من غربة طويلة بين أوروبا وأميركا وأفريقيا. لقد اختار العودة محتفظاً بلوحة «عازف الكمان الأزرق» لـ«مارك شاغال»، التي أهدتها له صديقته الباريسية. تدور الشبهات حول أبناء العمومة الذين -ربّما- قتلوه طمعاً في كنز، توارثت العائلة أنّ الجدّة قد أخفته تحت المنزل الذي شيّدته عند عودتها من أميركا.

بأسلوب مشوّق، تحكي الرواية قصّة مقتل زكريا عند تقاطع خطر، اختلطت فيه خرافات الذهب وحروب الأشقاء مع حبّ النساء الفرنسيات ووعد الثروة الزائف وعداوات طائفية تظهر وتختفي، منذ قرن ونصف.

المرأة الأندلسية

هذا الكتاب هو دراسةٌ عُدّت مرجعاً لكثير من الباحثين والطلّاب، حتى قبل أن تُطبَع، ثم تُنشَر على نطاق واسع، بالنظر إلى قيمتها الأدبيّة والاجتماعية، والتوثيقية، واختصارها لعشرات المراجع والمصادر التي تتضمَّن ما هو نادر، ويصعب بلوغه. تتميَّز بشموليَّتها، بالنظر إلى أنَّها لامست تفاصيل كلّ ما يتعلّق بالمرأة الأندلسيَّة، عبر حقبة زمنيّة طويلة، امتدّت امتداد حكم العرب للأندلس، حين تطرّقت إلى وضعها: امرأةً حُرّةً وجاريةً، وما يستتبع ذلك من معاملة، وتملُّك وبيع وشراء، ومكانتها في المجتمع التي تتأرجح بين الاستعباد، والتعبُّد، ثم ثقافتها وتعليمها، ومجالات عملها: كاتبة ومعلّمة وطبيبة وحتّى فقيهة، إضافةً إلى نفوذها في مختلف العهود، وتأثيرها في المجتمع والحياة السياسية وفي الحكّام، كما تناولت الفنون التي أتقنتها، من خطّ وغناء وعزف ورقص.

وقد أضاءت الدراسة على نساء ذوات شأن، تركن أثراً بالغاً، أمثال ولّادة بنت المستكفي، وحفصة الركونية، والرميكيّة، وحبابة الرومية، وسواهنّ. وأفردت فصولاً للشاعرات الأندلسيات، وأبواب الشعر التي طرقنها، من غزل، ورثاء، ومدح، وهجاء؛ (لاذع، أحياناً)، ويجاور المحظور، أحياناً أُخَر، إلى درجة أنّه حُجِب وعتّم عليه، وأُتلف. وجاءت الدراسة بقصائد نادرة لهنّ مع ذكر المناسبات التي قيلت فيها، والعلاقات التي نُسجت حولها، والصراعات التي أشعلتها.

عودة القصّة إلى دور النشر

أحمد عبد اللطيف

بنظرة بانورامية إلى خريطة النشر في مصر، منذ بدايات العام الحالي، يمكن ملاحظة العودة القويّة للقصّة القصيرة والشعر، بعد سنوات طويلة (نسبياً) من تجاهل هذين الفنَّيْن لصالح الرواية. ومن الواضح أن انتشار الرواية، قد أثّر، بالسلب، في الفنون الكتابية الأخرى في العالم العربي، ليس لأن كُتّاب هذه الفنون توقّفوا عن إنتاجها، بل لأن دور النشر قرَّرت أن تقصيها من خريطتها، والمكتبات رأت إبعادها عن رفوفها. هذه الحالة من «الرفض»، للقصّة القصيرة والشعر، أدَّت إلى تناقص مستمرّ، وغياب لافت لهذين الفنَّيْن، إلى حَدّ أنه، في السنوات الماضية، كان يمكن عَدّ المجموعات الصادرة على أصابع اليد الواحدة، و-بالطبع- لم يكن ممكناً، بأيّ شكل، مقارنة الإنتاج القصصي، والإنتاج الشعري -مجتمعَيْن- بالإنتاج الروائي...

لكن ما حدث، منذ السنة الماضية وفي هذه السنة، تحديداً، يشكِّل عودة لافتة للكتاب القصصي، ضمن خارطة النشر الأدبي في الساحة الأدبيّة المصرية.

يتجلّى ذلك في الكثير من الأعمال القصصية الصادرة هذا العام، ولعلّ أهمّها مجموعة «حروب فاتنة» لـ (حسن عبد الموجود)، و«رؤى المدينة المقدَّسة» لـ (أميمة صبحي)؛ في الأولى يسيطر الوسواس القهري على البطل، وتحتلّ أسئلة القدر والمصير المساحة الكبرى، وفي الثانية تنطلق القصص من أرض الواقع لتحلّق في عوالم فانتازية تهدم بها «باراديجم» القصّة المتعارف عليه، وتتكرَّر تشكيلات العوالم الموازية في العديد من القصص. ظهرت، كذلك، مجموعات أخرى مميَّزة مثل «مسيح باب زويلة» لـ(مصطفى زكي)، و«كان يا ماكان» لـ(محمَّد عبد النبي)، و«خطط طويلة الأجل» لـ(محمَّد فرج)، وعلى اختلاف العوالم القصصية في كلّ مجموعة، تميَّزت منها بعوالمها الخاصّة، والثريّة. ولعلّ اللافت أن بعض هذه المجموعات هي العمل الأوَّل لمؤلِّفها. وربّما كانت جوائز القصّة القصيرة أحد أسباب تشجيع دور النشر على هذا الجنس الأدبي.

وفي الشعر، ظهرت العديد من الدواوين التي كانت -في مجملها- إضافة حقيقية لقصيدة النثر المصرية، وأكثرها لفتاً للأنظار ديوان الشاعر الملهم عماد فؤاد «تلك لغة الفرائس المحظوظة»، وهو خلاصات شعرية وتأمُّلية شديدة العمق، واستكمال لمشروع الشاعر الطويل الذي امتدَّ منذ تسعينيات القرن الماضي، وكذلك ديوان الشاعرة رنا التونسي «فهرس الخوف» الذي اعتمد القصيدة القصيرة والمكثَّفة، ودار حول الوحدة، بوصفها ثيمة رئيسية. كذلك ديوان «من شرفة موازية لشريط قطار» المميَّز، للشاعرة عزّة حسين، والديوان اللافت «المرأة التي نظرت في المرآة حتى اختفت» للشاعرة سارة عابدين.

وفي حين انتصرت الدواوين الشعرية والمجموعات القصصية للقضايا الصغرى، وصوّبت ضوءها نحو الذات والتفاصيل اليومية الصغيرة، راحت الرواية تطرح الثورة المصرية بعد مرور ثماني سنوات عليها، في محاولة للإمساك بلحظات النصر، والهزيمة، ومعالجتها من منظور أكثر هدوءاً وتأمُّلاً؛ يتجلّى ذلك في روايتين هما الأكثر بروزاً: الأوَّلى «ما رآه سامي يعقوب» للكاتب عزت القمحاوي، والثانية «جوائز للأبطال» وهي الرواية الأوَّلى للكاتب الشاب أحمد عوني، وكلتاهما -على اختلاف التناول- طرحت سؤال الثورة والاستبداد من منظور الهزيمة، لكنها الهزيمة التي أعقبها الاستسلام والحكمة.

لكن، بالإضافة للأعمال الأدبيّة المصنّفة؛ من رواية وقصّة وشعر، ثمّة أعمال أخرى تمتَّعت بالصبغة الأدبيّة، فكتاب «أولاد حارتنا: سيرة الرواية المحرَّمة» للصحافي والباحث محمَّد شعير، الصادر العام الماضي، ولا تزال طبعاته تتوالى إلى الآن، كتاب، يتمتَّع بالبحث الأدبي والتأريخ، ليس -فقط- لسيرة رواية نجيب محفوظ الأكثر جدلاً، بل لمرحلة هي الأهمّ في تاريخ مصر الحديث. بجانب هذا الكتاب، ثمّة كتاب آخر للمؤلف نفسه، صدر حديثاً، وهو «مذكِّرة الآنسة أم كلثوم ووثائق أخرى»، اتَّبَع فيه المؤلِّف، بأسلوبه الأدبي، البحث الصحافي الاستقصائي. على المنوال نفسه، يأتي كتاب الصحافية والشاعرة سارة علّام «أوراق القضيّة 805: مقتل الأنبا أبيفانيوس»، وهو استقصاء صحافي ثريّ، مكتوب بلغة سردية دقيقة، يتناول واحدة من أهمّ التابوهات في مصر: حياة الرهبان، والعالم السرّي للأديرة.





أحدث إصدارات الرواية الإسبانية

فانتازيا، تاريخ وحميمية

إذا كان المشهد الروائي في إسبانيا، لعام 2018، قد أسدل ستاره على إصدرات روائية متميّزة، مايزال صداها يتردّد بين النقّاد والقرّاء والمتتبّعين للشأن الأدبي، كرواية «رؤوس مقطوعة» لـ«بابلو غوتيرّيس-Pablo Gutiérrez»، و«وجه الخبز» لـ«سارة ميسا-Sara Mesa»، و«أورديسا» لمانويل بيلاس-Manuel Vilas، و«المثيرون للاشمئزاز» لـ«سانتياغو لورنزو-Santiago Lorenzo»، و«ألم الآخرين» لميغيل أنخيل فرناندز-Miguel Ángel Hernández، و«الجليد السرمدي» لإيفا بالتسار-Eva Baltasar، فإنّ الفصل الأوّل، من سنة 2019، قد جاء حافلاً بالجديد الأدبي والروائي: حكايات مثيرة، بعضها من الخيال الفانتازي، وأخرى من التاريخ، والبعض الآخر من صميم التجارب الإنسانية المعيشة. قصص مشوِّقة حول الأمومة والنسوية والعلاقات الإنسانية الحميمة. ولعلّ ما ميّز طلائع الإصدارات الروائية، لهذا العام، الحضور اللافت لأفضل الأصوات النسائية في الأدب الإسباني المعاصر، أمثال سوليداد بويرتولاس-Soledad Puértolas، وإلفيرا نافارّو-Elvira Navarro، وإيدورني بورتيلا-Edurne Portela.
فيما يلي تقديم لأبرز هذه الأعمال الصادرة خلال الأشهر الثلاثة الأوّلى من العام الجاري.

رشيد الاشقر



«تأثيرات جانبية» (272 صفحة، منشورات Espasa، يناير، 2019) هي ثاني رواية للكاتبة الإسبانية المقيمة في ألمانيا فاطمة كاساسيكا-Fátima Casaseca. تحكي الرواية عن أربع نساء يلتقين، صدفةً،في إحدى مصحات الإجهاض في العاصمة الإسبانية مدريد: أليسيا، الشابّة الباردة التي يتخلّى عنها جميع أصدقائها. صونيا، الغانية السيِّئة السّمعة التي فقدت ثقتها بكلّ الناس. باولا، المثقّفة الساخطة على العالم والتي تحمل مفهوماً متطرّفاً عن الأخوّة النسائية. بوغونيا، المنظّفة وربّة الأسرة التي ترتكب أكبر خطأ في حياتها. يتعارف الأربعة عند مخرج المصحّة، ويتعاهدن على التعاون والتآزر من أجل تجاوز الأوضاع الصعبة التي تمرّ بها كلّ واحدة منهنّ. غير أنّ الظهور المفاجئ لجثّة قتيل، وما يستتبعها من أحداث غير متوقَّعة، يُربك مشروع علاقة النسوة الأربعة، ويختبر، بصدق، الآثار الجانبية للقائهنّ الأوّل.

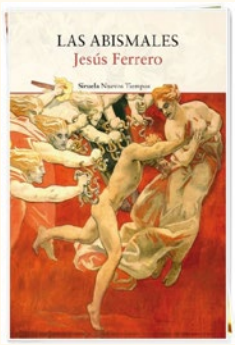


«جزيرة الأرانب» (160 صفحة، منشورات Random House، يناير، 2019) للكاتبة إلفيرا نافارّو-Elvira Navarro، وهي من الكاتبات الواعدات، من جيل الروائيين الإسبان الشباب الذين أبانوا عن علّو كعبهم في مجال السرد التخييلي، وذلك بفضل أعمالها المتميّزة مثل «المدينة السعيدة» (2009)، و«العاملة» (2014)، و«الأيّام الأخيرة لأديلايدا غارسيا مورياليس» (2016).
روايتها الجديدة «جزيرة الأرانب» هي تجميع لإحدى عشرة قصّة تتراوح بين الرعب والفانتازيا: مخترع خادع يحمل أرانب إلى جزيرة بهدف القضاء على أعشاش طيور لا يعرف أحدٌ اسمها. كائن غريب منقرض منذ آلاف السنين، يعترض سبيل سيّد نبيل في إحدى الليالي المعتمة. زبناء في أحد الفنادق، تتعرَّض أحلامهم لسرقات غامضة وغير متعمّدة. شبح إحدى الأمّهات يفتح حساباً على (فايسبوك)، ويطلب صداقة بنتها. زوجان على وشك الانفصال، يتجوَّلان عبر مرافق

نـزل غيـر مضيـاف. جـزء مـن الشـارع فـي ضواحـي المدينـة يختفـي، فجـأةً، مـن الوجـود ..
فـي كلّ هـذه القصـص الإحـدى عشـرة، تحضـر التحوُّلات الخرافية التي يعيشـها الأبطال كتجربة خوف وهلع، لا كوسـيلة للتحـرُّر والخـلاص. قصـص مشـحونة بالرعـب وبالفانتازيـا، يسـود فيهـا عنصر الإخفـاء والمباغتـة، لأن هـذا النـوع مـن الأدب يشـتغل بحكايتَيْـن: الأولـى صريحـة، والثانية مضمرة. وهذه الأخيرة هـي مـا يرسـم لغـز النـصّ، كمـا يكشـف عـن دوافـع الكتابـة لـدى إلفيـرا نافـارّو.



«حكاية وردة» (240 صفحة، منشـورات B Ediciones ، ينايـر 2019) لكلاوديـا كاسـانوفا-Claudia Casanova . وهي الروايـة الرابعـة للكاتبـة، تسـتوحي مادّتهـا الحكائيـة مـن السـيرة الحقيقية لإحـدى الشـخصيات النسـائية للقـرن التاسـع عشـر، تدعـى «بلانـكا كاتـلان دي أوكون»، أوّل امرأة إسبانية تشـتغل بعلـم النبـات؛ لذلـك فالروايـة ليسـت مجـرّد تغـنٍّ رومانسـي بسـحر الطبيعة، بـل هـي صرخـة فـي وجـه التاريـخ الذي طالمـا أجهـض أحـلام كثير من النسـاء، كمـا أنهـا تكريـم لـكلّ امـرأة لا تـزال تصـارع، إلـى اليـوم، مـن أجـل كسـر مـا تبقّـى مـن قيـود هـذا الزمـن.
تمـزج كاسـانوفا، فـي هـذا العمـل، بين الواقـع والخيـال لتروي لنا حياة البطلة ألبـا التي تعشـق الطبيعـة، وتقضي جلّ أوقاتهـا علـى ضفـاف الـوادي، تقطـف أشـكال الـورود وتصنِّـف أنـواع الأزهـار. وهكـذا، إلـى أن يظهـر فـي القريـة، هينريـش ويلكوم، عالم النبات الألماني المشـهور، فيقاسـم ألبـا عشـقها لعلـم النبـات، ثـم يتطـوّر التقـارب بينهمـا إلى شـيء سـرّي عميـق يشـبه، إلـى حـدّ مـا، سـرّ وردة «الألبـا» التـي اكتشـفاها وسمّياها معاً، أوّل مرّة، وهي وردة ذات جـذور عميقـة جـدّاً، قـادرة علـى النمـوّ بيـن صلابـة الصخـور.



قيـدوم الروائييـن الإسـبان خيسـوس فِرّيـرو-Jesús Ferrero يفاجئنـا برواية «الهاويـات السـحيقة» (244 صفحـة، منشـورات Siruela، ينايـر، 2019). وهـي روايـة تـدور أحداثهـا فـي مدينـة مدريـد، وتحكـي عن بطل يُدعى دافيد، الأسـتاذ الذي يعشـق الأساطير، ويفقد حبيبتـه علـى إثـر وفـاة عرضيـة مباغتـة. هـذا الحـدث الاسـتهلالي، تتولّـد عنـه سلسـلة مـن الوقائـع الغريبـة تطـرأ علـى العاصمـة، فتلفّهـا فـي أجـواء من الذعر والذهـول نتيجة الظهور المباغت لجماعة من المدلّسين والديماغوجيين والأنبياء. وقـد فـاز هـذا العمـل بجائـزة (روايـة المقهـى) لمدينـة خيخـون الإسـبانية، بعـد أن نوّهـت بهـا لجنـة التحكيـم باعتبارهـا روايـة «الجـرأة»، وباعتبـار مبناهـا الحكائـي الـذي يقـوم علـى حبكـة مُروّعـة، يمـزج فيهـا الكاتـب بيـن «الواقعـي» و«الفانتـازي» داخـل توليفـة تخييليـة مفعمـة بالإثـارة وبالغرابـة.

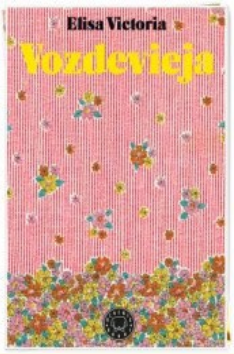


الكاتـب دافيـد مونتياغـودو-David Monteagudo، الذي سبق له أن فاجأ القـرّاء والنقّـاد برواية «نهايـة» (2009) التـي عدّتها الأوسـاط النقدية من أفضل الأعمـال السـردية قبـل تسـع سـنوات. فضـلاً عـن نشـره قبـل شـهور معـدودة، لمجموعتـه القصصيـة المتميّـزة «اليوم تركـتُ المصنـع» (منشـورات Rata 2018). يعـود إلـى قرّائـه هـذه المـرّة، وإلـى كلّ عاشـق للطبـخ اللذيـذ وللأدب الرائـق، بروايـة غريبـة تحمـل عنوان «لو ترغـب فـي أن يُحبّونـك» (208 صفحـة، منشـوراتRata، فبرايـر، 2019). فـي هـذه الروايـة، يضعنـا مونتياغـودو أمـام شـكل روائـي مسـتفزّ يتألّـف مـن مجموعـة مـن الوصفـات المطبخيـة المسـرودة بحكـي وجيـز ومكثَّـف، أو لنقـل إنهـا قصـص أدبيّـة مصاغـة فـي قالـب وصفـات مطبخيـة مركّـزة؛ مـن عجّة البطاطس إلى المرقة الغاليسية، مروراً بطبق الأرز بالدجاج أو الحمّص النباتي.
فـي هـذه الروايـة «غيـر النمطيـة» المسـتوحاة مـن لحظات معيشـة خلف مداخـن المطابـخ، يقـدّم لنـا دافيـد مونتياغـودو «طبقـاً سـردياً» فريـداً، يجمـع بيـن متعـة القراءة ولـذّة الطبخ، وذلـك مـن خـلال نصـوص قصصيـة مصاغة بلغة تنضح بالطراوة وبالتنوُّع، تقـع بيـن بلاغـة القـصّ وأسـلوب الوصفـات المطبخيـة، لتعطينـا، فـي النهايـة، نمطاً فريداً ومُربكاً من الكتابة الروائيـة.



الصحافية والإعلامية نوريا لاباري- Nuria Labari، وبعد روايتها الأوّلى « أشياء تلمع عند انكسارها» (2016) التي تدين فيها أحداث الهجوم الإرهابي على العاصمة مدريد، عام 2011، تطلع علينا برواية ثانية تحمل عنوان «أفضل أمّ في العالم» (274 صفحة. منشورات Random House، فبراير، 2019)، في هذا العمل، تحكي نوريا لاباري عن امرأة في الخامسة والثلاثين من عمرها، مهووسة بفكرة الإنجاب والأمومة، على الرغم من حالة العقم التي تعاني منها. لكن، بعد خمس سنوات، تفلح في إنجاب بنتَيْن، فينتابها شعور بأنها ملكت كلّ شيء، وفقدت كلّ شيء في الآن نفسه؛ ما يدفعها إلى تأمُّل هذه التجربة واختبارها عبر حوارات تقيمها مع أصوات ماضوية، بدءاً بالأسطورة لوسي «أمّ البشرية»، مروراً بأفلاطون والقدّيسة نيريسا، وداروين، ومورباسان، وسيمون دي بوفوار.

«أفضل أمّ في العالم» رواية تجمع بين التخييل، والسيرة الذاتية، والمقالة الحجاجية. كما أنها رواية متمرّدة تعمد إلى تشريح مفهوم الأمومة من منظور جديد، يثري النقاش الجاري حول ازدواجية المشاعر التي تولّدها تجربة الأمومة، وتأثيرها في الهويّة النسوية المعاصرة. وصفتها الكاتبة والصحافية المرموقة روسا مونتيرو بأنها « تخلخل قناعاتنا حول السرد والسيرة الذاتية،و حول قيمنا الموروثة والبديلة، إنها رواية الحبّ والألم والسخرية. رواية مُسكرة كخمرة معتّقة، وصاخبة مثل الحياة».



«صوت العجوز» (256 صفحة، منشورات Blackie Books، مارس، 2019) ، هي أوّل رواية للكاتبة الإشبيلية إليسا فيكتوريا-Elisa Victoria . تروي فيها عن طفلة ذات تسع سنوات تُدعى مارينا، بينما يُناديها زملاؤها في المدرسة باسم «صوت العجوز». تجري وقائع الرواية في صيف 1993، في مدينة إشبيلية، حيث تعيش الطفلة فترة محرجة من عمرها؛ بسبب مرض أمّها وموت والدها، ولم يكن لها من صديق غير جدّتها التي تطبخ لها، وتمشّط شعرها، وتسلّمها أظافرها المعقوفة الطويلة لتقلّمها، وتعلّمها طرق جديدة لضفر شعرها، وتخيط لها ملابس من الورد، كما تحكي لها عن حبّها لرئيس الحكومة فيلبّي غونزاليز.. «صوت العجوز» بوحٌ روائي متفرّد، غنائي وجذِل. إنها من صنف الروايات الأوّلى التي لا يمكن نسيانها كما لا ننسى عادةً كلّ الأشياء الجميلة التي نصادفنا لأوّل مرّة.



فانيسا مونتفورت--Vanessa Mont fort ، واحدة من الأصوات المتميّزة داخل المشهد الأدبي الإسباني والدولي المعاصر، لها عدد من المسرحيات والروايات، بعضها فاز بجوائز أدبيّة مهمّة. ويبدو أن أعمال مونتفورد على موعد دائم مع التألّق والنجاح، فبعد الاحتفاء الكبير الذي حظيت به رواياتها السابقة، قبل عامين، «نساء يشترين الورد» (2016)، تصدر روايتها الحالية «حلم الشرنقة» (560 صفحة- منشورات Plaza & Janés، مارس، 2019). تطرح الرواية موضوع الصداقة بين النساء، وقدرتها على تجديد أو تغيير حياتهن؛ وذلك من خلال قصّة مؤثّرة لحياة البطلة باتريسيا، الصحافية التي تمرّ بأزمة نفسية حادّة. ثم تتعرّف صدفةً إلى غريتا، المرأة الغريبة ذات الماضي المُبهم، وتتعلّم منها أنّ الثقة بالنفس هي الوسيلة الوحيدة للإفلات من هذا العالم غير الآمن.

«حلم الشرنقة»، رواية تجمع بين الإثارة والتفاؤل، بين العاطفة وإكراهات اللحظة. إنها سيرة لنساء اليوم، وما يواجهنه من تحدّيات، سواء أكُنَّ عاملات أم كُنَّ أمهات أم صديقات أم عشيقات. إنها صورة صادقة لمجتمع القرن الواحد والعشرين المحكوم بالاستهلاك والعجلة والإدمان الرقمي، حتى صرنا نعيش داخل شرنقة تمنحنا إمكانية التحوّل إلى فراشات تعانق أحلامها.



بعد روايته الأوّلى «هذه ليست قصّة حبّ» (2016)، يعود الإعلامي والصحافي الباسكي خوسي بيريز ليدو، برواية ثانية تحمل عنوان «مكان العودة» (448 صفحة، منشورات

Planeta . فبراير، 2019). تجري أحداث الرواية في صيف 2017، عندما يجد البطل توماس نفسه في حالة عطالة عن العمل. ولكي يخرج من هذه الوضعية، يضطرّ إلى أن يشتغل سائقاً ومرشداً للسيِّدة تيس؛ المرأة الثريّة من مدينة ميامي الأميركية، ولابنتها المراهقة، في جولة سياحية عبر الجنوب الإسباني، لمدّة ثلاثة أسابيع. وكان الشرط الوحيد الذي وضعه البطل للموافقة على العمل، أن يُرافقه ابنه ذو الثلاثة عشرة سنة، والذي تربطه به علاقة معقّدة منذ انفصاله عن طليقته. هكذا، ينطلق الأربعة في رحلة، يكتشفون من خلالها أن الأشياء المهمّة في الحياة ليست -بالضرورة- هي تلك الاشياء المُلحّة المستعجلة، وإذا كان خبراء فنّ التصوير الفتوغرافي يرون أن غاية الفوتوغرافيا هي اقتناص تلك اللحظات النادرة التي لا تتاح لنا، دائماً، فرصة عيشها من جديد، ويسمّونها بـ«اللحظات الحاسمة»، فهذه اللحظات الشاردة وغير القابلة للاستعادة، هي ما تحكي عنه هذه الرواية.



بعد النجاح التجاري الكبير الذي حقّقته رواياته السابقتان: «يوم ضياع الرّشد» (2017) و«يوم ضياع الحبّ» (2018)، يطالعنا خابيير كاستيّو- Javier Castillo (أو «ستيفن كينغ الإسباني»، كما تلقّبه بعض الصحف الأدبيّة) بإنجازه الروائي الثالث «كلّ ما وقع لميراندا هوف» (448 صفحة- منشورات Suma de Letras، مارس، 2019). تحكي الرواية قصّة زوجين، هما: ريان، وميراندا هوف، يقرّران استئجار مقصورة داخل الغابة ليُمضيا فيها -معاً- أوقاتاً حميمة. وذات يوم، يعود ريان إلى المقصورة، فيجدها فارغة إلّا من قدحين من الخمر، ودم أحمر يغطّي أرضيّة الحمّام.

«كل ما وقع لميراندا هوف» هي رواية الصدمة والتشويق والغرابة، تغوص في تفاصيل اليومي، حيث تختفي عادةً الأشياء المرعبة في حياتنا.



بعد روايته الأخيرة «الحياة قابلة للتفاوض» (2017)، التي ترجمت إلى عدّة لغات، يعود لويس لانديرو- Luis Landero، صاحب الأسلوب «السيرفانتيسي» وأحد أعمدة السرد الروائي الإسباني المعاصر، برواية جديدة بعنوان «رذاذ» (272 صفحة- منشورات Turquets، فبراير، 2019). يحكي لانديرو، في هذه الرواية، عن أسرة يقرّر أفرادها الاجتماع بمناسبة العيد الثمانين لميلاد الأمّ، وذلك بعد فراق طويل بسبب الأحقاد والضغائن بين الإخوة والأخوات. غير أن أورورا، إحدى أكثر الإخوة والأخوات رزانة، تحاول منع هذا الاجتماع ليقينها بأنّ أية محاول لرأب الصّدع بين الإخوة ستؤول -لا محالة- إلى الفشل. وهكذا، يمضي إيقاع أحداث الرواية الذي يبدأ خفيفاً كالرذاذ لينتهي هادراً كالعاصفة.

«رذاذ» هي العمل الأكثر إثارةً من بين الروايات العشرة لهذا الكاتب، رواية بنكهة عاطفية وعائلية، وبجرعة عالية من السخرية ومن النقد الهجائي.



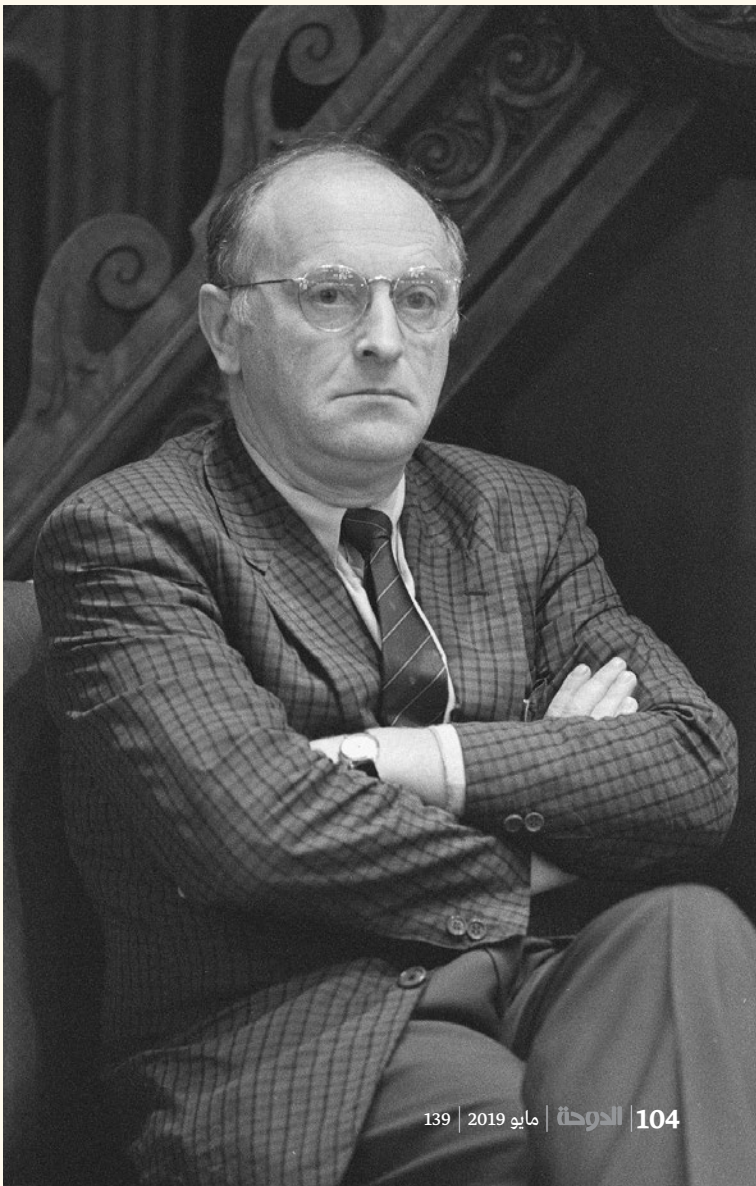
«موسيقى الأوبرا» (280 صفحة- منشورات Anagrama، فبراير، 2019) هي الرواية الحادية عشرة للكاتبة السرقصطية سوليداد بويرتولاس- Soledad Puértolas. تروي الكاتبة فيها مسار حياة عائلة محافظة عبر ثلاثة أجيال، من أيّام الحرب الأهلية الإسبانية المدمّرة إلى نهاية العهد الفرنكاوي. يتمّ سرد أحداث الرواية من خلال عيون ثلاث نسوة: إلفيرا التي تعيش وضعاً اجتماعياً مريحاً، لكن اندلاع الحرب يبعثر أوراقها، وفالينتينا، اليتيمة التي لم يعد يعيلها غير بعض أقاربها. ثم ألبا، العليلة الجسد التي تعيش على كرم الأهل والأقارب. ومن خلال المنظور النسائي لهذه الشخصيات الثلاثة، تستعرض الكاتبة بعض أبرز الأحداث التاريخية للقرن العشرين، في تقاطع مع ما يختمر داخل شخصيات الرواية من صراعات داخلية. «موسيقى الأوبرا» لا تختلف عمّا عهدناه في روايات بويرتولاس، من وقائع مضيئة للزوايا المعتمة من حياتنا، ومن تعدّد في الرؤى والأطاريح، فضلاً عن لمستها النسوية الرقيقة، وأسلوبها الأدبي المتميّز. إنها رواية مثيرة، وحبلى بالأسرار العائلية وبالأحقاد والغدر والحروب والدمار. إنها نظرة إلى الماضي بحثاً عن مفاتيح تسمح بفهم الحاضر، ليس بغرض تبريره، بل من أجل استيعابه، فحسب، أو -على الأقلّ- الاقتراب من محاولة فهمه.

يوسف برودسكي

روح الشاعر

يوسف (جوزيف) برودسكي، أصغر الأدباء الذين حازوا على جائزة «نوبل للآداب» سنّاً؛ إذ كان في السابعة والأربعين من العمر حين نالها، عام 1987.. وُلِدَ في «لينينغراد» (بطرسبورغ حاليّاً)، في 18 يوليو/تموز، من عام 1940. كان والده، «الكساندر برودسكي»، يمتلك شهادتَيْن جامعيَّتَيْن - في الجغرافيا، وفي الصحافة. وبما أنَّه ابنُ ناشرٍ، وغيرُ حزبي، لم يتمكَّن من إشْباعِ شغَفِهِ بالترحال إلّا في أثناء الحرب، حيث كان يخدم في البحرية مُراسلًا حربيّاً ومُصوِّراً صحافيّاً. أمّا والدتهَ «ماريا وولْبِرتْ»، فمن مواليد «لاتوانيا»، وكانت تعمل مترجمة مع أسرى الحرب، في البداية، ثمّ عملت محاسبة.

تقديم وترجمة: إبراهيم إستنبولي



بدأ «برودسكي» كتابة الشعر وهو في السادسة عشرة من عمره، حيث كشف، منذ القصائد الأولى، عن موهبة فريدة لفتت اهتمام محبّي الشعر، والسلطات. في التاسعة عشرة، قَرأَ- لأوَّلِ مرَّة- أشعاراً «أذهلتهُ»، وكانت قريبة جدّاً من عالمه الروحي. كانت تلك الأشعار تعود للشاعر الروسي «أوسيب مَنْدِلشتام» الذي قضى نحبه عام 1939، في معسكر اعتقال في الشرق الأقصى.

في العشرين من عمره، أصبح «برودسكي» شاعراً معترَفاً به رغم إنكار المؤسَّسات الرسمية له، وصارت كلُّ قصيدة جديدة يكتبها، حدثاً أدبياً يهزُّ أركان النوادي، والمخابرات، على حدٍّ سواء؛ إذ يتناقلها القرّاء خفيةً، بعد أن يقوموا بنسخها يدويّاً. كان «بروڈسكي» يقرأ- بشكل خاصّ- إبداعات كلّ من الشعراء: مندلشتام، وآنّا أخماتوفا، ومارينا تسفيتاييفا، وفروستْ، وأودِنْ. جرَّبَ الكثيرَ من المِهن، بما في ذلك مِهنةَ مُسْتَخْدَمٍ في قاعة الموتى (مشرحة)، لكن أكثر ما عَمِلَ كان في بعثاتِ التنقيب؛ ما سمح له بزيارة مختلف المناطق في البلاد.

اُعتُقِل، أوَّل مرّة، في عام 1964، وتَّمتْ محاكمته بعد أن وَجَّهت إليه المحكمة ستةَ عشر بَنْداً اتِّهامياً، ومنها حياة التشرُّد والتسكُّع أو التطفُّلِ، وإفساد الشباب عن طريق توزيع أشعار محظورة، لكلٍّ من بَسْترناك، وأخماتوفا.

هنا، مقتطفات من محضر محاكمة الشاعر:

القاضي: ما هي- على العموم- مهنَتُك؟

برودسكي: شاعر. شاعر ومترجم.

القاضي: ومَنْ أقرَّ أو اعترف بأنك شاعر؟ مَن عدَّكَ في عِداد الشعراء؟

برودسكي: لا أحد (بلهجةٍ خالية من أيِّ تحدٍّ). ومَنْ احتَسَبَني

في عداد الجنس البشري؟
القاضي: وهل تعلَّمْتَ ذلك؟
برودسكي: تعلّمتُ ماذا؟
القاضي: لكي تصبحَ شاعراً؛ ألَمْ تحاول أنْ تَدْرُسَ في معهد، حيث يتمُّ تخريج مثل هؤلاء...
برودسكي: أنا لا أعتقد أنَّ هذا يتمُّ بلوغه عن طريق التعليم.
القاضي: وكيف، إذنْ؟
برودسكي: أعتقد أنَّ هذا... (مرتبكاً ومضطرباً)... مَوهبةٌ من الله...
حُكِم على برودسكي بالسجن لمدّة خمس سنوات مع الأشغال الشاقّة. لكن بعض الأدباء والفنّانين، من أمثال أخماتوفا، ومارشاك، وشوستاكوفيتش، وأكودجافا، وأحمدولينا، وغيرهم، بعثوا رسالة إلى اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفياتي، مطالبين بإطلاق سراحه.. تمَّ إطلاق سراحه، بعد 18 شهراً.
اعتُقِل عام 1972، ليرُغَم، بعدها، على الرحيل من الاتِّحاد السوفييتي.. وقد وَجَّه «برودسكي»- وهو يغادر أراضي الوطن، في حزيران من عام 1972، على غير عادته- الرسالة التالية إلى الأمين العامّ للحزب الشيوعي السوفياتي، آنذاك، «ليونيد بريجنيف»:
«ليونيد إيليتش المحترم،
وأنا أغادر روسيا، رغماً عن إرادتي، كما يجب أن يكون معروفاً بالنسبة إليكم، قرَّرتُ أنْ أتوجَّهَ إليكم بطلب يمنحني الحقَّ فيه إدراكي العميق بأنَّ كلّ ما قَدَّمْتُه، خلال خمس عشرة سنة، من العمل في مجال الأدب، يَخْدُمُ، وسيبقى يخدم، مَجْدَ الثقافة الروسية، فقط، ولا شيء آخر.
أتوجَّه إليكم بطلب منحي فرصةَ السماح لي بأنْ أبقى ضمن العملية الأدبية، مترجماً، على الأقلّ، وهذا ما كنت أقوم به حتى الآن. وأجرؤ على الظِنّ بأن عملي كان جيّداً، ولديَّ القدرة على أن أُقدِّم المزيدَ في المستقبل، علماً أنَّ مثل هذا الأمر كان دارجاً في السابق.
فأنا أنتمي للثقافة الروسية، وأعي ذاتي كجزء ومُرَكَّب منها، ولن يُؤثِّرَ في النتيجة النهائية أيُّ تغيير لمكانِ إقامتي. والمعروف أنَّ اللّغة أكثر قدماً، وأكثر حتميّةً من الدولة، وأنا أنتمي إلى اللّغة الروسية، أمّا ما يخصُّ الدولةَ فإنَّ وطنيّةَ الكاتب تُقاسُ، من وجهة نظري، بما يكتبُهُ بِلُغَةِ الشعب الذي يعيش فيه، وليس بالقَسَم الذي يُعْلِنُهُ من فوق المنابر.
أشْعُرُ بالمرارَة، وأنا أغادر روسيا؛ فأنا وُلِدْتُ هنا، وهنا ترعرعتُ، وأَدينُ بكلِّ ما في روحي لروسيا. وكلّ ما أصابني من سوء كان يُعوَّض بما هو حسن مع ربح، ولذلك لم أشعر، يوماً، بأنَّني مُهان أو مظلوم من قِبَل الوطن، ولا أشعر بذلك الآن؛ لأنني إذا كفَفْتُ عن أنْ أكون مواطناً في الاتِّحاد السوفياتي، فهذا لايجعلني أكفُّ عن أنْ أكون مواطناً روسيّاً. أنا على ثقة بأنني سوف أعود. والشعراء، دائماً، يعودون: بِلحمِهِم ودمِهِم، أو على الورق، وأنا أريد أن أؤمِنَ بهذا وبذاك. لقد تخطَّتِ البشريةُ تلك الفترة من عمرها، حين كان القويُّ هو المحقّ؛ إذ ثمَّة الكثير الكثير من الضعفاء والمهانين لأجل ذلك، فالخيرُ هو الحقُّ الوحيد. أمّا الشرُّ والحِقْدُ والكراهية فلا أحد يَكْسَبُ منها. ونحن- جميعاً- محكومون بنهاية واحدة: الموت. فأنا، مَنْ يكتبُ هذه السطور، سوف أموت، وأنت، مَن يقرؤها، سوف تموت. وحدها، أعمالنا سوف تبقى، وهذه، بدورها، ستتعرَّض للتدمير؛ لذا يجب ألاَّ يُعيقُ واحدٌ منَّا الآخر في أن يقوم بعمله، خصوصاً أنَّ شروط وجودنا صعبة، أصلاً، ولا حاجة لأنْ نزيدها تعقيداً.
إني آمل بأنكم سوف تفهموننى بشكل صحيح، وستتفهمون ما أنا بِصدَدِهِ. أنا أرجو أنْ تسمحوا لي بالاستمرار في كتابة الأدب الروسي، وأنْ أبقى على الأرض الروسية، وأنا أعتقدُ بأني بريء تجاه وطني، بل- على العكس- أعتقدُ أنني مصيب إلى درجة كبيرة. لا أعرف كيف سيكون جوابُكم على طلبي، وهل سيكون ثمة أيُّ ردٍّ. من المؤسف أنني لم أتوجَّه إليكم من قبل. أمّا الآن فلم يعد ثمّة وقت كافٍ، لكني سأقول لكم، في كلّ الأحوال، وحتى إذا لم يكن شعبي بحاجة إلى جسدي، أنَّ روحي سوف تفيده يوماً ما».
توفِّي «برودسكي» في 28 كانون الثاني / يناير، عام 1996 ... وكان قد توفِّي والده في عام 1984، ثم والدته في عام 1985، دون أن تسمح لهما السلطات السوفيتية بلقاء ابنهما في المهجر.

أنا، مَنْ يكتبُ هذه السطور، سوف أموت، وأنت، مَن يقرؤها، سوف تموت. وحدها، أعمالنا سوف تبقى، وهذه، بدورها، ستتعرَّض للتدمير؛ لذا يجب ألاَّ يُعيقَ واحدٌ منَّا الآخر في أن يقوم بعمله، خصوصاً أنَّ شروط وجودنا صعبة، أصلاً، ولا حاجة لأنْ نزيدها تعقيداً

التمثـال

شعر: يوسف برودسكي

1

لقد نصبنا تمثالاً،،
في نهاية شارع طويل،،،
وسط ساحة عريضة،
تمثال ،
يمكن نصبه في أيّ مكان،،،
حيث يمكن تغيير حجمه ، حسب الطلب،
لقد نصبنا تمثالاً
ليس له مثيل إطلاقاً،
عند قدميه ،
نصبنا سريراً،،،
وإنْ لم يعترض ذوو السلطة ، فسنزرع أمامه حديقة
صغيرة ،
حيث سيلعب الأطفال هناك،،،
بمواجهة شمس بدينة ، معتّمة الصفرة ،
وسوف يعتقدون بأنَّ التمثال
هو لمفكّرٍ معروف
أو لموسيقيّ،، أو لجنرال،
وعند قدميه ، بالضبط ، سوف أقف
وسأضع باقة من الورود النديّة،
لقد نصبنا تمثالاً،،،
سيحتمي في ظلّه سائقو السيّارات،،
وفي الحديقة الأمامية ، سوف يلتقي العشّاق،
لقد نصبنا تمثالاً،،،
سنمرّ من أمامه- عَجِلين- في طريق ذهابنا إلى العمل ،
حيث سيقف السوّاح
لكي يلتقطوا وصوراً للذكرى،
وفي عتمة الليل ، نضيئه بالأنوار الكاشفة،،
لقد نصبنا تمثالاً للكذب!!

2

أنا لا أطلب الخلودَ من الموت،

أعيش خائفاً وعاشقاً وفقيراً،
ولكني أتنفَّس ما أحياه، في كلِّ يومٍ،
بثقة أكبر..
وبحلاوة أكثر..
وبنقاوة أكبر!
كم أحسُّ بالرحابة على الضفاف!
كم أشعر بالبرد وبالرياح، دائماً،
مثل غيوم مشتَّتة ولطيفة
وعابرة، وقد راحت تلمع
عبر النافذة!
لن أموت، لا في الخريف
ولا في فصل الصيف،
ولن تهتزَّ أوراق الشتاء،
فهيّا انظر، أيُّها الحبُّ،
كيف أنّ شبكة عنكبوتية
راحت تحترق في الزاوية
الوردية، بيني وبين الحياة.

3

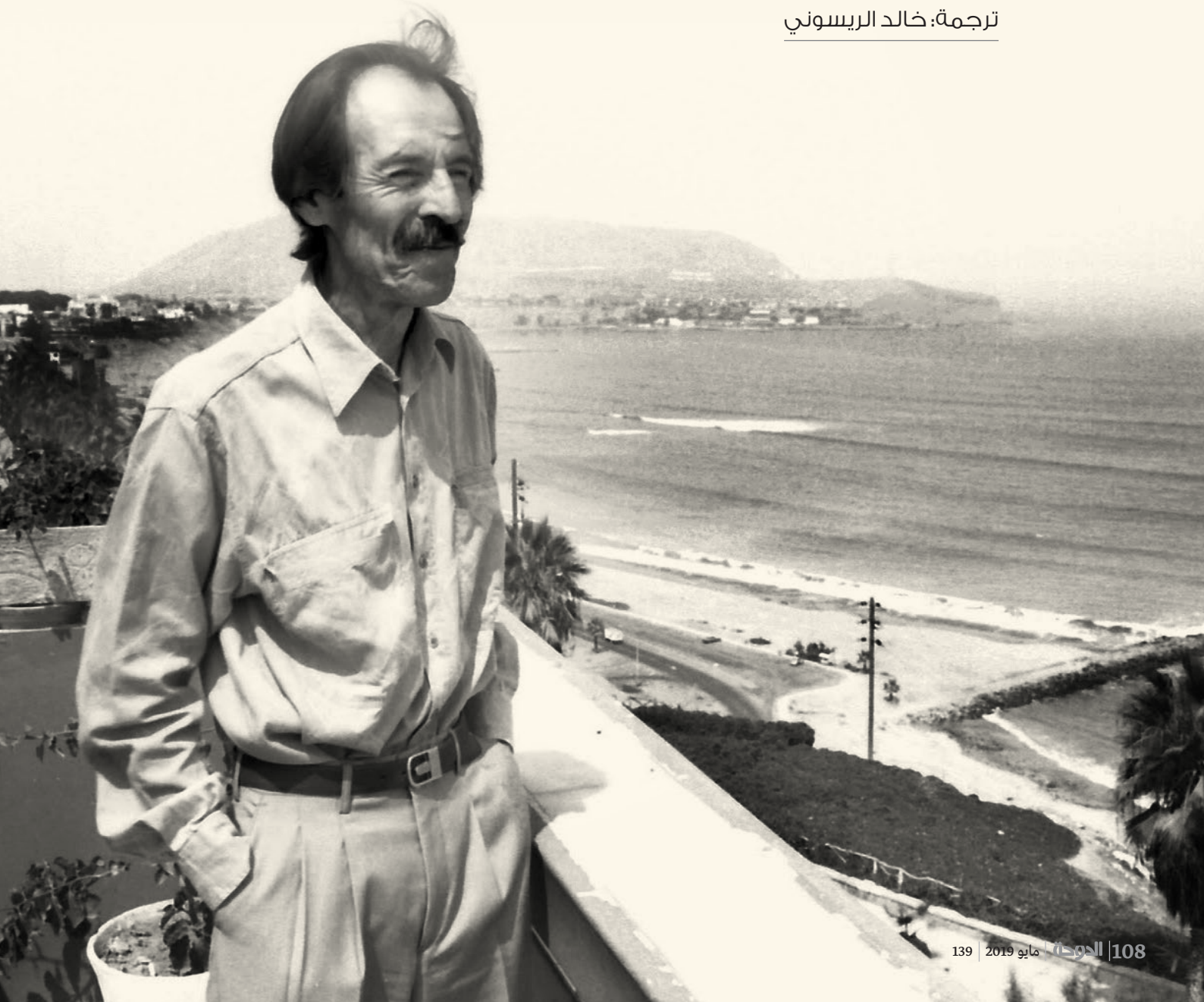
قد يكون الجليد أكثر بأساً من النار،
والشتاء أطول من الليل!
يحدث أن يكون الليل أطول من النهار،
والظلام أشدّ قوّةً، مرَّتَيْن، من الضوء؛
قد تكون الحديقة ضخمة وكثيفة،
لكنك لن تعثر فيها على ثمرة..
لذلك، احذر المشاعر الباردة،
وإلّا- انتبه - فقد تتجمَّد.
وسيصرخ جميع الناس،
في تلك البيوت، حيث يوجد دفء؛
لقد جاء الشتاء،
لكنهم لن يعرفوا من أين.

خوليو رامون ريبيرو

عبر السطوح

وُلِدَ خوليو رامون ريبيرو في «سانتا بياتريس»، في «ليما» (1929 - 1994). كاتب بيروفي، يُعَدّ من أهمّ كتاب القصّة القصيرة في أميركا اللاتينية، ينتمي إلى الجيل الذي عرف بالخمسيني، له- أيضاً- كتابات مسرحيّة ودراسات أدبيّة، من أهمّ مجموعاته القصصية: «نسور منتوفة الريش» 1955 - «حكايات مصادفات» 1958 - «القنينات والرجال» 1964 - «الأسرى» 1972، وقد جُمعت أعماله القصصية الكاملة في كتاب طُبع عدّة طبعات تحت عنوان «كلمة الأخرس».

ترجمة: خالد الريسوني



في سنِّ العاشرة، كنتُ مَلك السطوح، وكنتُ أحكم مملكتي سلميّاً، وهي مملكة من أشياءٍ مُتَهدِّمَة.
كانت السُّطوحُ الأماكنَ الهوائيَّة المُحاطة بجدران، حيث كان الكبارُ يُرسلون الأشياء عديمة الفائدة: كانت توجَد هنالك الكراسي العرجاء، والمفارش مبقورة الأحشاء، والأصيصات المُتصدّعة، ومواقد الفحم وأشياء أخرى كثيرة كانت تعيش حياة المطهر، في مُنتصف الطريق بين الاستعمال ما بعد الموت، والنسيان. بين كلّ هذه الأمتعة، كنتُ أتيهُ مُتجبِّراً، وأنا أمارسُ السلطة التي حُرِمْتُ منها في الأماكن السفلى.
أستطيعُ، الآن، أن أرسمَ شوارب في (بورتريه) الجدّ، وأن أنتعلَ الحذاء الأبويّ القديم ذا الرقبة، أو ألوّح بالمكنسة التي فقدَت قشّها مُهدِّداً، مثلما لو كانت رُمحاً. لا شيء كان محظوراً عليّ: كان بإمكاني أن أبنيَ، وأن أدمّرَ الحريّة نفسها التي كنتُ أنفخ بها الحياة في الكرات المطاطية المُتفجّرة، كنتُ أرأسُ تنفيذ أحكام الإعدام في المانيكانات.
مملكتي، في البداية، كانت تقتصرُ على سطح بيتي، لكنّها مضَت، شيئاً فشيئاً، بفضل غزواتي الباسلة، تمدِّدُ حُدودَها عبر السطوح المُجاورة. من هذه الحملات الطويلة ما لم تكُن تمضي بلا مخاطر، حيث كان من الضروريّ إنقاذ سياج أو القفز على ممرّات سحيقة الهوّة، وكنتُ، دوماً، أعودُ غانماً شيئاً ينضاف إلى كنزي، أو بخدش كان يزيدُ من تنامي بُطولتي.
لم يكُن الحضور المُتقطّع لخادمة ما تنشرُ الغسيل، أو لعامل ما كان يُصلحُ مدخنة، يُسبِّب لي أيَّ قلق؛ لأنّني كنتُ قد استوطنتُ، بشكلٍ سياديٍّ، على أرض، كانوا هُم فيها مُجرّد عابرين أو سكّاناً مُرتحلين.
ومع ذلك، في تخوم مناطق حُكمي، كانت هناك منطقة غير مُستكشفة توقظُ جَشعي، وكنتُ قد وصلتُ، عدّة مرّات، حتى مُحيطها، لكنّ سياجاً عالياً من الأخشاب المُدبَّبة الرؤوس كان يمنعُني من مُواصلة التقدُّم، لا يُمكنني أن أستسلم أمام هذا المُعطى الطبيعي لِيَضعَ حَدّاً لخُططي التوسّعيّة.
مع بدايات الصيف، قرّرتُ أن أشرعَ في شنّ هجوم على الأرض المجهولة. وأنا أسحبُ من سقف إلى سقف شمعداناً مُتهالكاً ومشجباً قديماً، بلغتُ حافّة السياج، وبنيتُ برجاً عالياً، وبعد أن اتّخذتُ وضْع المواجهة فيه، تمكّنتُ أن أمرِّرَ رأسي. في البداية، لم أميّز سوى سطح رباعيِّ الزوايا، ينقسم في مُنتصَفه بعمود إنارة طويل، لكني، وأنا أوشك أن أقفزَ إلى هذه الأرض الجديدة، لمحتُ رجلاً جالساً على مَدَّادَة، كان يبدو أنّ الرجُل نائم، وكان رأسُه يهوي على كتفه، وعيناه مغلقتان، تُظلّلهما قبّعة كبيرة من القشّ، كانتا مُغلقتيْن. كان وجهه يُبْدي لحية مُهمَلة، نَمَتْ سهواً تقريباً، مثل لحية الغرقى.
ربّما كنتُ قد أحدثتُ بعضَ الضوضاء، فعدَّل الرجُل رأسَه وبقي مُحدّقاً في وجهي، في حيرة. والحركة التي قامَ بها بيده فسَّرْتُها على أنّها إشارةٌ لإخلاءِ المكان، فقمتُ بقفزةٍ وابتعدتُ راكضاً.
وخلال الأيّام التالية، قضيتُ الوقت على سطحي أحصّنُ دفاعاته، واضعاً كنوزي في مكانٍ آمنٍ، مُحَضِّراً نفسي لِمَا كنتُ أتصوَّرُ أنه سيكون حرباً دَمويَّة. كنت أرى نفسي مُحتلاً من طرف الرجُل الملتحي، منهوباً، ومطروداً إلى العالم الأسفل الرهيب، حيث كان كلُّ شيء طاعة، سُمُطٌ بيضاء، وعمَّاتٌ متحرِّياتٌ، وستائرُ قاسيةٌ. ولكن، على السطوح، كان يُهيمنُ الهدوء الأكبر، وعبثاً قضيتُ ساعاتٍ مُتمترساً، أراقبُ الجولة البطيئة للقطط أو- في بعض الأحيان- انهيار طائرة ورقيّة ما.
في ضوء ذلك، قرّرتُ أن أقوم بخرجة لأتثبّتَ أيَّ نوعٍ من العدو، سأكون مُضطرّاً إلى مواجهَته. هل يتعلّق الأمر- حقّاً- بغاصبٍ أو بهارب ما، كان لا يطلب سوى الحقّ في اللجوء؟ مُدجَّجاً بالأسلحة، قمتُ بمُغامرة خارج حِصْنِي، وشيئاً فشيئاً كنتُ أتقدّمُ نحو السياج، وبدلاً من تسلّق البُرج، سِرتُ جنب السياج الخشبي، وأنا أبحث عن ثقب. ما بين مُلتقى عموديْن، وضعتُ عيني وشاهدت: كان الرجُل لا يزال على المدَّادةِ، يتأمّل يديه الشفّافتَيْن الطويلتيْن أو يُلقي- بين الحين والآخر- نظرةً نحو السماء، لمُتابَعة الغيوم المُسافرة.
كنتُ سأقضي الصباح كلّه هناك، مُستسلماً بمُتعة التجسُّس، لكنّ الرجُل، بعد أن أدار رأسَه، لم يُطِلِ التحديق- بثباتٍ- في الثقب.
- أُدخل، قال وهو يقومُ لي بإشارة من يَده. أعرفُ أنّك هناك، فلنتحدّث.
هذه الدعوة، إن لم تكُن بمقام استسلام غير مشروط، فقد كانت تكشفُ- على الأقلّ- عن الرغبة في التفاوض. وأنا أُؤَمِّنُ،

جّيداً، أسلحتي، تسلّقتُ عبر المشجب، وقفزتُ إلى الجهة الأخرى للسياج. كان الرجُلُ ينظرُ إليَّ مُبتسماً، وهو يسحبُ منديلاً أبيضَ من جيبه. هل كان علامة سلام؟ مسَحَ جبينَه.
- مُنذ هُنيهة وأنت هناك، قال. لديَّ سمْعٌ جدُّ مُرْهفٍ. لا شيء يَفلتُ منّي ... هذا الحَرُّ!
سألته: مَن أنتَ؟
أنا مَلكُ السطوح، أجابني.
- لا يُمكن أن يكون ذلك! (اعترضتُ) ملكُ السطوح هو أنا. كلّ الأسطحة هي ملكٌ لي. مُنذ بدأت العطلة وأنا أقضي كلَّ وقتي فيها. إذا لم آتِ إلى هنا، من قبل، فلأنّني كنتُ مُنشغِلاً جِدّاً في مكانٍ آخرَ.
قال: لا يهمّ. أنت سوف تكون المَلك خلال النهار، وأنا خلال الليل.
أجبت: لا، أنا- أيضاً- أريدُ أن أَسودَ كملكٍ، ليلاً. لديّ مصباح يدويّ. عندما يكون الجميع نائمين، سأسيرُ فوق السطوح.
قال لي: هذا جيّد، ستسودُ- أيضاً- خلال الليل! أنا أهديك السطوح، لكن- على الأقلّ-اسمح لي أن أكون مَلك القطط.
بدا لي اقتراحُه مقبولاً؛ لأنه يُحوّله- ذهنيّاً- إلى نوع من الراعي، أو مُروّض لقطعاني المُتوحّشة.
- حسناً، سأترك لك القطط، ودجاج البيت المُجاور، إذا كنتَ تريد ذلك. لكن، كلّ ما تبقّى هو لي.
قال لي: اتّفقنا. اقترب الآن. سوف أحكي لك حكاية؛ فوجهُك وجهُ شخص تُعجبُه الحكايات، أليس كذلك؟ اِستمع، إذن: «كان هناك، يوماً ما، رجُلٌ يعرف شيئاً ما؛ لذلك وضعوه فوق المنبر، ثم وضعوه في السجن، وبعد ذلك أدخلوه مُستشفى الأمراض العقليّة، ثم- فيما بعد- احتجزوه في أحَد المستشفيات، إلى أن وضعوه أمام المذبح، وقد رغبوا أن يُعلّقوه على حبل المشنقة. ومرهقاً، أعلنَ الرجل أنّه لا يَعلمُ شيئاً. حينئذ، فقط، تركوه ينعَمُ بالسَّلام».
حين قال هذا، شرعَ يَضحكُ ضحكاً عالياً جدّاً، حتى انتهى مُختنقاً، ولمّا رأى أني كنتُ أنظرُ إليه دون أن أتأثّرَ، عادَ إلى جِدّهِ.
قال: ألم تُعجبك حكايتي؟ سأروي لك حكاية أخرى، أخرى أكثر سهولة، «مرّةً، كان هناك مُقلّدٌ شهيرٌ في السيرك اسمه ماكس. كانت لديه أجنحة زائفة ومنقارٌ من الكرتون، وكان يَخرجُ إلى حلبة السيرك ويَشرعُ في القيام بقفزاتٍ، وبالزقزقة. كان الناس يقولون: «النعامة» وهم يُشيرون إليه، وهُم في غاية الضحك. كان تقليده للنعامة قد جعله شهيراً لدى العالم أجمع. وعلى مدى سنوات، كرّرَ دورَه، جاعلاً الأطفال والمُسنّين يستمتعون. لكن، مع مرور الزمن، كان ماكس يغدو أكثر حزناً، وعندما شارفَ على الموتَ دعا أصدقاءَه للوقوف على رأس سريره، وقال لهم: «سأكشفُ لكم عن سرٍّ. أنا لم أرغبْ، قَطّ، في أن أقلِّدَ النعامة. أردتُ، دائماً، أن أقلدَ الكناري».
هذه المرّة لم يضحك الرجُل، لكنّه بقيَ مُستغرقاً في التفكير، وهو ينظرُ إليّ بعينَيْن مُتفحّصتيْن.
مَن أنت؟ عُدت لأسأله، ألم تكن قد خدعْتني؟ لماذا أنتَ جالسٌ هنا طوال اليوم؟ لماذا لديك لحية؟ ألا تعمل؟ هل أنت كسول؟
أسئلة كثيرة! أجابني، وهو يُمدِّدُ ذراعَه إلي، ويوَجّهُ راحته نحوي: في يوم آخر سأجيبك. الآن اِذهب، اِذهب من فضلك. لماذا لاتعود غداً؟ انظر إلى الشمس، إنّها مثل عين... أتراها؟ مثل عين مُتهيِّجَةٍ. عين الجحيم!.
نظرتُ إلى الأعلى، ورأيتُ- فقط- قرصاً غاضباً أعمى بَصري. مشيتُ مُترنّحاً حتى السياج، وحين كنتُ أجتازه، ميّزتُ الرجُلَ الذي كان ينحني على ركبتيْه، ويُغطّي وجهَه بقبّعة من القشّ. في اليوم التالي، عُدتُ.
قال لي الرجُل: «كنتُ في انتظارك». أحسُّ بالسأم، لقد قرأتُ كلَّ كُتبي، وليس لديّ أيّ شيء أفعله.
بدَل الدنوِّ منه (كان يمدّ يدَ الصداقة)، ألقيتُ نظرةً جشعة نحو كومة من الأشياء التي كانت تبدو في الجانب الآخَر من عمود الإنارة. رأيتُ سريراً مُفكّكاً، وكومة من الزجاجات الفارغة.
قال الرجل: آه، أعرف. أنت أتيتَ- فقط- من أجل الأمتعة. يُمكنك أن تأخذ ما تريد ممّا هو موجود على السطح، ثم أضاف بمرارة: إنّها لا تصلحُ لشيء.
فأجبته: أنا لم آتِ من أجل الأمتعة. لديَّ ما يكفي، لديَّ أكثر من العالم أجمع.
- إذن، اِستمع إلى ما سأقوله لك: الصيف إلهٌ لا يُحبُّني. أنا تُعجبني المُدن الباردة، تلك التي لديها هناك، في الأعلى،

بوّابة، وتترك الحرِّيّة لمياهها كي تسقط. لكن، في «ليما» لا تُمطر على الإطلاق، أو تسقط قطرات ندى جدّ صغيرة، لا تكاد تقتلُ حتى الغبار. لماذا لا نخترع شيئاً يَحمينا من الشمس؟
قلت له: مظلّة، مظلّة ضخمة تغطّي المدينة بأكملها.
هو ذاك. مظلّة لها صارية كبيرة، مثل تلك التي لخيمة السيرك، والتي يُمكن أن ننشُرها بحبلٍ من الأرض، مثلما يُرْفَعُ العلم. وهكذا، سوف نكون جميعاً، وإلى الأبد، في الظلّ، وسوف لن نعاني.
عندما قال هذا، انتبهتُ إلى أنّه كان مُبتلاً بكامله، وأنّ الرَّشح كان يَجري عبر لحيته، ويُبلّلُ يديه.
سألني، فجأة: هل تعرف لماذا كانت محفظاتُ الأوراقِ فرحةً في المكاتب؟ لأنّها مُنِحَتْ زيّاً جديداً، بِشرائط ونياشين. كانت تظنّ أنها غيَّرَتْ مصيرَها، في حين أنها غيَّرَتْ بدلتها، فقط.
سألته: هل نصنعُها من القماش أم من الورق؟
حدّقَ الرجل في وجهي، دون أن يفهمَني.
قال بتعجّب: آه، المظلّة! سنصنعُها من الجلد، ما رأيك؟ سنصنعها من جلد الإنسان. كلّ واحد سيُعطي أذناً أو إصبعاً. ومن لا يُريد أن يُعطينا إيّاه، نقتلعه منه عنوة، بِكُلّابٍ.
شرعتُ في الضحك. وحاكاني الرجُل. كنت أضحكُ من ضحكته، وليس ممّا كان قد تخيّله (أن يقتلعَ أذن أستاذتي بالكُلّاب)، حينما توقَّف الرَّجلُ عن الضحك، قال: من الجيّد أن نضحك، لكن دون أن ننسى بعضَ الأشياء، على سبيل المثال: حتى أفواه الأطفال سوف تكون مليئة باليرقاتِ، وبيتَ المُعلّم سيتمُّ تحويله إلى ملهى من طرف تلامذته.
ومُنذ ذلك الحين كنتُ أمضي لزيارة رجُل المَدَّادةِ، كلَّ صباح. وقد تخلَّيْتُ عن تحَفُّظِي. بدأتُ أدهشه بكلّ أنواع الأكاذيب والاختلاقات، وكان يستمعُ إليَّ بانتباه، لا يُقاطعني إلّا ليصدِّقَ على ما أقول، ويُشجّع- بحماس- كلَّ خيالاتي. لم تعُد المظلّة تشغلُ بالَنا، والآن كنّا نتخيّلُ أحذية للمَشي فوق البحر، ومزلاجات لتخفيف تعَب السلاحف.
ورغم مُحادثاتنا الطويلة، لم أكُن أعرفُ إلّا القليل، أو لا شيء عنه. في كلِّ مرّة كنتُ أسأله عن شخصه، كان يُقدِّم لي رُدوداً لا معقولة أو مُلتبسة:
لقد قلتُ لك ذلك، أنا مَلك القطط. أنتَ لم تصعدْ قطُّ، ليلاً؟
لو تأتي، في إحدى المرّات، فسوف ترى كيف ينمو لي ذيلٌ، وكيف تَشْحَذُ أظافري، وكيف تُضيءُ عيناي، وكيف تأتي كلُّ القطط من كلِّ أنحاء المدينة في مَوكب، لتنحنيَ أمامي تبجيلاً.
أو كان يقول:
«أنا ذلك، ببساطة. لا أكثر ولا أقلّ، لا تنسَ، أبداً، هذا: متاع».
في يوم آخر، قال لي:
«أنا مثل ذلك الرجُل الذي بُعِثَ، بعد أن قضى عشر سنوات ميِّتاً، وعاد إلى بيتِهِ ملفوفاً في كفنه. في البداية، خافَ منه أقاربُه وهربوا، ثمَّ- بعد ذلك- تظاهروا بعدم معرفتهم له. ثم بعد ذلك تقبّلوه، لكنّهم أظهروا له أنّه ليس لديه مكانٌ على الطاولة، ولا سرير لديه للنوم. بعدئذ، طردُوه إلى الحديقة، وبعدها إلى الطريق، ثم إلى الجانب الآخَر من المدينة. وبما أنّه كان يميلُ، دائماً، إلى العودة- اتَّفقوا جميعاً، ثم قتلوه».
في مُنتصف الصيف، أصبحَت الحرارة لا تُطاق. كانت الشمسُ تُذوِّبُ إسفلتَ الطرقات، حيث يبقى الجراد مُحاصراً. في كلّ مكان، كانتْ تُتنفَّسُ الوحشيةُ، والكسلُ. كنتُ أذهبُ في الصباحِ إلى الشاطئ، في الترامات المُزدحمة، وأعودُ إلى البيت مُرَمَّلاً وجائعاً. وبعد تناوُل الطعام، كنتُ أصعدُ إلى السطح لزيارة رجُل المدَّادةِ.
كان الرجُل قد ثبَّتَ مظلّة بجانب مدَّادَتِهِ، وكان يُرَوِّحُ على نفسهِ بورقة من الجريدة. كان خدّاه قد تقعَّرَا. وبدون ثرثرته السَّابقة، كان يظلُّ صامتاً وجافياً، يُلقي نظراتٍ غاضبةً نحو السماء.
كان يُكرّر: الشمس، الشمس! سوف تمرُّ هي، أو أمُرُّ أنا. لو نستطيعُ أن نسقِطَها بِبُندقيةِ فلّين!
في إحدى العشيات استقبلني وهو قلق جدّاً. بجانب مدَّادتِهِ، كانت لديه عُلبة من الورق المُقوّى. وما كاد أن يراني حتى أخرجَ منها كيساً من الفاكهة وزجاجة من الليمونادا.
قال لي: اليومَ يومُ عيدي المُقدّس. سنحتفلُ به معاً. أنت تعرف ما معنى أن تكون في الثالثة والثلاثين ولا تعرف من الأشياء إلا اسمَها، ومن البلدان سوى الخرائط!، وأن تبدِّل الكلَّ من أجل شيء صغير، بشكل لانهائي، جدّ صغيرٍ، حدَّ أن ظُفر إصبعي الخنصر من شأنه أن يكون هو العالم، بجانبه.
ولكن، ألم يقُل كاتبٌ شهيرٌ «إنّ أصغر الأشياء هي تلك التي

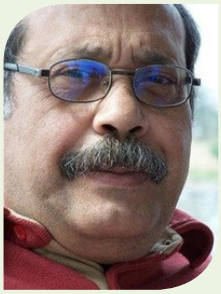
تُعذّبنا، مثل أزرار القميص»؟
في ذلك اليوم، بقيَ يتحدّثُ حتى وقتٍ مُتأخّر، حتى أشعلتْ شمسُ الساحرات بلّورات المصابيح، ونمَتِ الظلالُ الطويلة خلْف كلِّ كوّة.
ولمّا همَمْتُ بالانسحاب، قال لي الرجُل:
قريباً، ستنتهي العُطلة. حينئذ، لن تأتيَ لرُؤيتي. لكن لا يهمّ. حينئذ ستكون قد حلّت بدايات الرَّذاذ الأوّل.
وبالفعل، كانت العطلة على مشارف نهايتها. نحن- الفتيانُ- كنّا نعيشُ بشَرهٍ في تلك الأيامَ الساخنة الأخيرة، ونحن نشعرُ، من بعيد، برائحة الحبر، والمُعلّم، والدفاتر الجديدة. كنتُ أمشي مُتضايقاً عبر السطوح، وأنا أفتّشُ هذه الفضاءات الشاسعة المُكتسحة بلا جدوى، علماً أنّ صيفي، وسفينتي الذهبية المُحمّلة بالثروات كانت تمضي نحو الغرق.
وكان رجلُ المدَّادة يبدو كما لو أنّه يمضي نحو الفناء. تحت مظلّته، كنتُ أراه نحاسيَّ اللون، أخرس، يتأمّل- بقلق- الهجمة الأخيرة للحرِّ الذي كان يجعلُ كعكة السقوف تحترق.
كان يقول، وهو يشيرُ إلى السماء: ما زال، بعدُ، مُستمرّاً! ألا يبدو لك ذلك خبثاً؟ آه، من المُدن الباردة، كثيرةِ الرياح. القيظُ، كلمة قبيحة، كلمة تذكّرُ بالسلاح، بالسكّين.
وفي اليوم التالي، سلّمَني كتاباً وقال:
سوف تقرأه عندما لا تستطيعُ الصعود. هكذا، ستتذكّرُ صديقَك ... لهذا الصيف الطويل.
كان كتاباً برُسوم حفرٍ زرقاء، حيث كانت هناك شخصية اسمُها «روخيليو». والدَتي اكتشفتِ الكتاب على منضدة السرير. قلتُ لها: «لقد أهداني إيّاه رجلُ المَدَّادَةِ». وهيَ استقصتْ وتحقّقتْ، ثم أخذتِ الكتابَ بورقةٍ، ومَضت راكضة لتلقيَ به في القمامة.
- لماذا لم تقُل لي إنّك كنتَ تتحدّثُ إلى هذا الرجُل؟ سوف ترى ما سيحدثُ حين يأتي والدك، هذه الليلة! لن تذهبَ، بعد اليوم، إلى السطح.
وفي أثناء تلك الليلة، قال لي والدي:
هذا الرجُل يحملُ وصمة عار. أنا أمنعُك من أن تلتقيَ به، مرّة أخرى. لن تصعدَ، أبداً، إلى السطح، ثانيةً.
بدأت أمّي تراقبُ الدرج المؤدّي إلى السطح. وكنتُ أنا أمشي خائفاً عبر ممرّات بيتي، وعبر غُرف النوم الرهيبة. لقد كنتُ ألقي بنفسي على الكراسي، وأتطلّعُ- حدّ الإنهاك- إلى ورق جُدران غرفة الطعام. (تفّاحة وموزة تتكرّران إلى ما لا نهاية)، أو كنت أتصفّحُ ألبوماتٍ مُمتلئة بالأقارب الميّتين. لكن أذني كانت مُنتبهة لوقع أصوات السقف، حيث كانت تنتظرُني الأيام الذهبيّة الأخيرة، وصديقي فيها، مُتوحّداً بين الأمتعة.
الدروس والأيّامُ لا تزالُ، بَعدُ، حارقة. مشاغلُ المدرسة ألْهَتْني. كنتُ أقضي الصباحات اللامُتناهية على طاولة كتابتي، أتعلّم أسماء شخصيّات «الإنكا» الأربعة عشرة، ورَسْم خريطة «البيرو» بأقلامي الشمعيّة. كانت العطلة تبدو لي بعيدة، غريبة عنّي، كما لو كنتُ قد قرأتها في تقويم قديم.
وفي أحَدِ المساءات، أظلمَتْ ساحة المدرسة، وكنَسَ نسيمٌ باردٌ الهواءَ الساخن. فجأةً، بدأ يتردَّدُ صدى رذاذ فوق النخيل. كان المطر الأوّل للخريف. على الفور، تذكّرتُ صديقي، رأيتُه، رأيته مُبتهجاً يتلقّى- بأيادٍ مفتوحةٍ- ذلك الماء المُتساقط من السماء، والذي سيغسلُ جلده وقلبه.
عندما وصلتُ إلى البيت، كنتُ عازماً على القيام بزيارة له، وأنا أهزأ من مراقبة أمّي، صعدتُ إلى السطح. في تلك الساعة، وتحت أثر ذلك الزمن الرماديّ، كلّ شيء بدا مُختلفاً. تهتزّ ملابسُ الغسيل المَنسيّة في الحبال، وتتنفّس في الظليل، ومُنعكسةً على المانيكانات، كانت تبدو أجساداً مُشوّهة. عبرتُ- قلقاً- مناطقَ سيادتي، ومن خلال الحظارات والمَناور بلغتُ السياج. ومواجهاً للمشجب، أطللتُ على الجانب الآخر. رأيتُ، فقط، مربّعاً من أرض مُبلّلة. والمدَّادةُ المُفكّكة كانت موضوعة على المرتبة الصدئة لسرير خفيف. مشيتُ مدّة من الوقت، عبر ذلك المعقل البارد، في مُحاولة للعثور على وجهة ما، إشارةٍ ما لنَبْضه القديم. كانت المدَّادةُ بالقرب من مبْوَلة من الخزف. وبالمُقابل، عبر عمود الضوء الطويل، كان يصعدُ الضوءُ وجلبة الحياة. مُطِلاً من زجاج النوافذ، رأيتُ داخل بيت صديقي، مَمرّاً من البلاط، حيث يَعبُرُ رجالٌ يلبسُون زيَّ الحِداد، وهم يُفكّرون.
حينئذ، أدركتُ أن المطرَ قد أتى مُتأخّراً جدّاً.



▼ (ulg,S) Marko Zubak

خدعة البطل

جعل نجيب محفوظ بطل روايته (اللصّ والكلاب) ضحية للثّقافة المُسطحة، والمعارف المغلوطة، إنه شابٌ أميٌّ فقير، يعمل مع أبيه في بيتٍ للطلاب. أقنعه طالب متثاقِف بمعادلةٍ مغلوطة: مادام للفقراء حَقٌّ في أموال الأغنياء، فيجب الحصول عليه بأي طريقة، لأن الغاية تبرر الوسيلة. هكذا تحوَّل بطل الرواية إلى لصٍّ. أراد نجيب محفوظ أن يقول إنّ كثيراً من الأفكار التي يحملها أنصاف المُثقَّفين مهما بدت مقنعة ونبيلة، فهي شديدة الخطورة على المجتمعات الأميّة ناقصة الوعي.



سيد الوكيل

الأصل الحقيقي للرواية عن شخصية حقيقية عُرفت في ستينيات مصر باسم (محمود سليمان السفاح)، كان شاباً نال قدراً من التعليم، لكن هذا لم يمنعه من احتراف السرقة، والقتل.

الطريف أنه تحوَّل في -نظر الجماعة الشعبية - إلى بطلٍ، ورمزٍ للعدالةِ الاجتماعيّةِ الغائبة، يسرق الأغنياء، ويمنح الفقراء، وهبه الله قدراتٍ خارقة، كالقفز من المباني الشاهقة، وفتح كلّ الأبواب المُغلَقة، والإفلات من حصار الشرطة مهما كان مُحكَماً، والتنكُّر بأساليب يصعب فهمها، بل والتحدُّث بلغاتٍ شتى. لقد فُتِنَ كثيرٌ من المصريين بمحمود سليمان السفاح.

غير أن هذا التتويج البطولي من الجماعة الشعبية للصٍّ قاتل، ليس شيئاً جديداً على المجتمعات البشريّة. فعبر التاريخ، تطالعنا العديد من الصور لأبطال شعبيين، لا يخلو تاريخهم من انحرافٍ ما، لكن المخيلة الجمعية في طورها البدائي، تحوِّلهم إلى أبطال، عندما تنسج حولهم أسطورة المُخَلِّص التي سكنت كلّ ثقافات العالم بصورٍ مختلفة، لتصل إلى مرتبة الإلوهية في بعض الأحيان، كما كان بوذا، الذي خلَّص العالم من الشرِّ.

أما (علي الزيبق) البطل العربي، فكان زعيماً لجماعة من الشطار والعيار الخارجين عن القانون، لكنه أخذ على عاتقه مقاومة الفساد الذي مارسه القائمون على القانون أنفسهم. كما كان (روبين هود) البطل الشعبي الإنجليزي، يسرق الأغنياء من الإقطاعيين ليعطي الفقراء، فخلع عليه الناس لقب اللصّ الشريف. إنه احتجاج مضمر على القوانين البشريّة.

لقد ظلَّت شخصية الخارج عن القانون، صاحب الهدف النبيل جاذبةً للمخيلة الشعبية حتى الآن، بل وملهمة للأدباء والسينمائيين، كونها تحظى برصيدٍ تراثيٍّ لدى الناس، وهذا يفسر النجاح الكبير للفيلم الأميركي (العظماء السبعة)، عندما تفانى سبعة من القتلة المأجورين دفاعاً عن جماعة من الفلاحين البسطاء. كما يمكن ملاحظة أن شخصية (زورو) التي ابتكرها (جنسون ماكولي) عن نبيلٍ إسباني يُعاقِب الأغنياء جرَّاء طغيانهم، تتشابه في سماتها، وسعة حيلتها وخِفَّة حركتها مع (روبين هود، وعلي الزيبق، ومحمود سليمان السفاح).

تلك الجاذبية التي اتَّسمت بها شخصية البطل الخارج عن القانون، لم تأتِ من ضحالة الوعي الثّقافيّ فقط، وإنما لكونها نموذجاً أنتج صورة البطل في مراحل الوعي البدائي، وهي مقترنة في دراسات الأنثربولوجيا بأمثولة الأرنب المخادع الذي أنقذ نفسه من مكر الثعلب وشراسته. إنه يتمكَّن من الهرب في اللحظة المناسبة، بعكس ما يوحي منظره من براءةِ الطفولة، لكنه لعوب، ومخادع، حتى أن إحدى المجلّات العالمية جعلته شعاراً لها. فيما هنود (الوينباغو) اتخذته رمزاً لبطلهم الشعبي، وعندما بدأت المسيحية في الانتشار بين أفراد القبيلة، بات ممتزجاً في ثقافتهم بشخصِ المسيح (عليه السَّلام).

الأرنب المخادع أمثولة عالمية، لها صور عديدة بحسب الثقافات

المختلفة، كأن يصبح رجلاً ناضجاً مثل (علي الزيبق)، وربما نبيلاً مثل (زورو)، فيبدو الأمر وكأن الخيال الشعبي يعزي نفسه، عندما يرسم للأرنب صوراً عظيمة، ليتمكّن من هزيمة الثعلب في كلّ مرة، خلافاً للواقع، حيث كلّ الثعالب، قادرة على افتراس الأرانب.

مثل هذه الحكايات الشعبية، تُحدِثُ لنا نوعاً من التطهير، التي يراها (أرسطو) وظيفة الدراما، وبها نغفر للأبطال خطاياهم، كما غفر الإغريق لـ (أوديب) الذي خلَّص المدينة من الهولة المُتوحشة. لهذا يظلُّ البطل المنقذ حيَّاً في مخيلتنا، حتى لو مات في حكايةٍ، يُولد من جديدٍ في حكايةٍ أخرى، فلا نندهش أن جعل المصريون من محمود سليمان السفاح بطلاً شعبياً، بعد مئات السنين من علي الزيبق المصري أيضاً.

المُفارقة.. أن خطايا البطل تنشأ كلما بالغنا في انتصاراته، وآمنَّا بقدراته الخارقة، عندئذ يُصاب بالتضخُّم، ويسقط ضحية غروره. نحن نخلق البطل وندفعه للخطيئة، ونحن نقتله ونغفر له.

هذا النمط الدرامي الذي تمارسه المخيلة الشعبية، موجود بقوة في المجتمعات الأكثر بدائية: أنكا البيرو، هنود أميركا الشمالية، وبعض قبائل إفريقيا. يقول المحلل النفسي جوزيف هندرسون : «إن لهذا النمط معنى سيكولوجياً لدى الفرد الذي يسعى إلى اكتشاف شخصيته وتحقيقها، وكذلك لدى المجتمع الذي يشعر بحاجةٍ مماثلة لتحقيق ذاته الجماعية»، أي أنه مرحلة من مراحل تطوُّر المجتمعات، فمراحل تطوُّر البطل هي تمثيل لمراحل النمو النفسي للإنسان، بل إن مرحلة البطولة ذاتها داخل الشخصية الإنسانية، هي طورٌ من أطوار نموها، وعلينا أن نمر بها، ثم نتجاوزها بقتل بطلنا الداخلي كي نصل إلى نضجٍ أعلى، ولن نصل إليه إلّا إذا غفرنا لأنفسنا. فصورة البطل التي نعيشها في وقتٍ مُبكِّر من حياتنا قد تُزيِّف دوافع العيش إذا توقَّف نمو الإنسان عندها، وسواء توقَّف هذا النمو عند الصورة البدائية للبطل المخادع، أو ارتقى، ليصل إلى صورة البطل المنقذ الذي يضحي بنفسه من أجل جماعته، فإنه سينتهي إلى مصيرٍ مأساوي، ما لم ينتبه إلى اللحظة المناسبة لقتل البطل.

في تاريخنا الحديث زعماء توَّجتهم شعوبهم أبطالاً منقذين أمثال (هتلر)، ثم انتهوا إلى نهايةٍ مأساوية، لكن شعوبهم لم تغفر لهم، ولا لأنفسهم، لأنهم عاشوا في الواقع لا الخيال. أي أن الشعوب قد تنخدع بالصور القبليَّة التي كوَّنتها عن البطل، فتقع هي نفسها ضحية بطولته بدلاً من أن يكون منقذاً لها! ومع ذلك مازلنا نبحث عن البطل، حتى أن السينما الأميركية تعمل بدأبٍ على صناعة البطل الأميركي منقذ العالم.

لكن صورة البطل الأميركي، لا تستهدف تطهير الوجدان الشعبي، بل ترسيخ صورة القطب الأوحد، القادر على قيادة البشريّة، وتحقيق أحلامها بالعدالة والرفاهية.

هذا تحوُّل كبير في صورة البطل إلى صناعةٍ مُمنهَجة قد تكون أكثر مأساوية، تنذر بنهاية العالم. هكذا خرجت صناعة البطل، من يد البسطاء والمُهمَّشين إلى صُنَّاع القرار ليصبح هو البطل المضاد للضمير الجمعي. هذا ما التفتت إليه السينما الأميركية نفسها لتقدِّم نمطاً معارضاً وساخراً للبطل الأميركي.

في فيلم (فورست جامب) يتحوَّل شاب أميركي معاق ذهنياً إلى بطلٍ قومي، فيمنحه الرئيس الأميركي قلادة في حفلٍ إعلامي كبير، ليداري به الفشل العسكري في فيتنام، فيما تستخدم المعارضة الشاب نفسه، لتصنع منه البطل المضاد للنظام.

أما بطل فيلم (هيرو) فهو رجل تتعرَّض علاقته بأسرته للانهيار بسبب البطالة. يصادف طائرة منكوبة فيفتح بابها ليخرج الركاب، وفي أثناء ذلك يفقد فردة حذائه، ثم يمضي إلى بيته بلا اكتراث، وفي الطريق يصادف متسوِّلاً (Homeless) فيمنحه فردة الحذاء الأخرى. تسعى كلّ أجهزة الإعلام والسُّلطة، للبحث عن صاحب فردة حذاء البطل المنقذ، كأنه حذاء سندريلا التي سوف ينقذها الأمير من زوجة أبيها، عندئذ يقدِّم لهم المُتسوِّل الفردة التي حصل عليها من المنقذ الحقيقي. هكذا يتحوَّل إلى بطلٍ وطني وفق صناعة إعلامية ضخمة. وعندما تنكشف الحقيقة، يتواطأ الجميع على طمسها حتى لا يفقد النظام مصداقيته.

الطريفُ أن المنقذ الحقيقي نفسه يلوذ بالصَّمتِ، في مقابل المال، ويكتفي بأن يحكي أسطورته لابنه، الذي يتلقاها بخيال طفلٍ كبطولةٍ عُظمَى، فيتطهر من سخطه على أبيه العاطل عن العمل. هكذا تظلُّ البطولة الحقيقية في يد البسطاء، وتنمو في خيالٍ طفوليٍّ بسيط، يطهرنا من خطايانا.

لم يصل الوضع إلى هذا الشكل من قبل

الفلسفة بلا فلاسفة!

بدأت الفلسفة تتراجع داخل الوسط الأكاديمي بالفعل. الواقع الأميركي كمثال، واقع مشابه لوضع الفلسفة في العالم الناطق بالإنجليزية. بينما المسألة مختلفة في أوروبا القارية، حيث اتخذَّت مهنة الفلسفة هناك مساراً مختلفاً، ولم يتأثر الفلاسفة تماماً بتراجع الهيبة والنفوذ الذي اكتسح العَالَم الناطِق بالإنجليزية.

دانييل كوفمان*

تعتمد الفلسفة، كأحد أبرز روافد العلوم الإنسانية، على مكانةٍ مستقرَّة في المؤسَّسات الأكاديمية بشكلٍ خاص. على عكس الأدب الذي سيظل موجوداً طالما كان هناك من البشر مَنْ يقرأ ويكتب، وسيظل يمثِّل متعةً للملايين حتى لو اختفى من أيّ بحثٍ أكاديمي. الروائيون، وحتى أصحاب الكِتابات الثقيلة على الفهم، والغارقة في الرمزية، مثل جويس وفولكنر، يكتبون للقُرَّاء بالأساس، وليس للنُقَّاد. وبالمثل، كانت كتابات علماء دين مثل رينهولد نيبور ومردخاي كابلان موجَّهةً لعامّة الناس، وليس لعلماء الدين الآخرين فقط. وحتى إنْ غاب علم اللاهوت كموضوعٍ جامعي، فكتاباتهم لن تتوقَّف. لكن البحث الأصيل في الفلسفة، مثل الفيزياء أو علم الأحياء، يقتصر الآن، وبشكلٍ كامل تقريباً، على أقسام الجامعة والمجلّات والدراسات الأكاديمية. وحتى المناسبات القليلة التي يغامر فيها الفلاسفة بالظهور في الفضاء العام، لا يفصحون، إلّا نادراً، بأكثر من الحديث عمَّا يجري في الوسط الأكاديمي. يمكن للبعض منهم أن يقوم بذلك بشكلٍ جيد للغاية، على غِرار جيري فودور. لكن الفلسفة، بشكلٍ عام، يكتبها الفلاسفة المحترفون ليقرأها نفرٌ آخر من الفلاسفة المحترفين، فتصبح بالتالي رهينة الوسط الأكاديمي على عكس الأدب أو الدين أو الفنون الجميلة. وإذا تمَّ استبعاد الفلاسفة من الجامعة غداً، فستفقد الفلسفة مكانتها ولن تبقى كما هي عليه الآن.

في جميع أنحاء الولايات المتحدة الأميركية، بدأ العمل على دمج أقسام الفلسفة مع الدراسات الدينية وأقسام العلوم السياسية، أو التقليص منها، أو خفضها، أو إغلاقها نهائياً. إن غالبية الطلاب، إذا ما درسوا الفلسفة على الإطلاق، يقومون بذلك في دورةٍ تمهيديةٍ واحدة، كجزءٍ من تعليمهم العام الإلزامي. يتم استبدال أعضاء هيئة تدريس الفلسفة المُتفرِّغين بنظام الدوام الكامل بمدرسين ذوي رواتب زهيدة، أو مدربين متعاقدين وقتياً لكل دورة، معتمدين في ذلك على فائض الفلاسفة المُحترفين، وحتى بالاستعانة بطلاب الدراسات العليا في الفلسفة. وبالنظر إلى الزيادة الكبيرة في هذا التخصُّص في ضوء تضاؤل فرص التوظيف، يبدو أن حضور هؤلاء الطلاب كان فقط من أجل إعفاء أعضاء هيئة التدريس العليا من واجبات تدريس طلاب مبتدئين. ويبدو أن الأسماء اللامعة المُتخصِّصة في الفلسفة لم تتأثر إلى حَدٍّ كبير بكل تلك التحوُّلات، لأنها مطلوبة من الجامعات الكبرى، وكليّات الفنون الخاصّة. الآن، على الأقلّ، هم في مأمن من الإعدام الذي يخضع له بقية الفلاسفة.

قد يُجادِل البعض بأن تراجع مكانة الفلسفة في الوسط الأكاديمي كان بسبب قوى كُبرى أثَّرت في جميع مجالات العلوم الإنسانية والليبرالية، ولا علاقة للمشاكل الداخلية في الفلسفة بذلك. هذا صحيح على الأرجح. لكن هذه القوى تتجاوز قدرة الفلاسفة على مواجهتها، في حين أن أساليبنا في التدريس والبحث هي في صميم مسؤوليتنا. لقد عبَّر المُهتمون بالمسألة عن انزعاجهم من عمل الأكاديميين في الواقع. قال دانييل دينيت مؤخراً: «قدر كبير من الفلسفة لا يستحق حقاً مكاناً في هذا العالم»، وأضاف «لقد أصبحت مسرحية ذاتية، ذكيّة في فراغٍ لا يتعامل مع المشاكل الجوهرية». وتساءل جيري فودور لماذا «لم يعد أيُّ أحدٍ يهتم بالفلسفة»، ولا يستطيع «زعزعة إحساسنا بأن شيئاً ما يجري بشكلٍ خاطئ للغاية». في العام الماضي، نشرت سوزان هاك مقالة بعنوان «السؤال الحقيقي: هل يمكن إنقاذ الفلسفة؟» لا أمل في ذلك. بطبيعة الحال، قد لا يتفق مَنْ يشعرون بالقلق على تخصُّصنا بالإجماع على تحديد مكمن الخطأ -فودور ودينيت متَّفقان على بعض الأشياء التي تشغل بال سوزان هاك-، ولكن هناك الكثير من الأشياء المُتعفِّنة في وضع الفلسفة تُثير مخاوف كلّ فيلسوف.

الإغراء الغريب للأكاديمية

لم يصل الوضع إلى هذا الشكل أبداً من قبل. لم تكنْ الفلسفة في عصر النهضة والتنوير، والعصر الصناعي المُبكِّر مجرد نظام أكاديمي. لم يكنْ الفلاسفة عادةً أكاديميين محترفين، ولم تكنْ الأعمال الفلسفية الرئيسية مكتوبةً بالكامل، أو حتى بشكلٍ رئيسي، للجمهور الأكاديمي. ميشيل دي مونتين Montaigne كان مستشاراً بمصنع معجنات بوردو،

وجون لوك كان طبيباً شخصياً لدى إيرل شافتسبوري (الذي كان بدوره فيلسوفاً مشهوراً) ؛ وكان جون ستيوارت ميل مديراً استعمارياً لشركة الهند الشرقية البريطانية. لكن، وبالرغم من طابعها غير التخصُّصي وغير المهني، كانت الفلسفة -بسبب ذلك إلى حَدٍّ ما- جزءاً لا يتجزأ من الحياة الفكريّة والثقافيّة والسياسيّة لتلك العصور، واحتلَّت مكانةً يصعب على الفلسفة اليوم بلوغها. سيشير البعض إلى تأثير عمل غوتلوب فريج على علوم الكمبيوتر، أو نشاط برتراند راسل المناهض للحرب، أو تأثير بيتر سينغر على حركة الأكل الأخلاقية، للاستدلال على تأثير الفلسفة الكبير في القرن العشرين، كما كانت في وقتٍ سابق. لكن انخراط راسل في العمل السياسي لم يكنْ في علاقة بتخصُّصه الفلسفي، كما اعترف سينغر بأن أشرطة الفيديو المريبة عن الزراعة المعملية أحدثت تأثيراً على حركة الأكل الأخلاقية أكثر من أفكاره الفلسفية. تتباين الآراء حول التأثير، لكن الدراسة المتأنية للتاريخ تجعل من الصعب الإنكار بأن تأثير لوك على دستور الولايات المتحدة، وروسو على الثورة الفرنسية، وميل على تقليد الليبرالية السياسية بأكمله، يفوق الأثر الثقافي لأي فيلسوف على امتداد مئات السنين الماضية بعشرات المرَّات.

لاحظ الناقدُ الفَنّيّ كليمنت جرينبيرج أنه مع نشأة الطبقة الوسطى وظهور برامج محو الأمية في العصر الصناعي، برز شكلٌ مبتذل من الفنون الشعبية: «كيتش». أثار ذلك ازدراء الفَنّانين الملتزمين؛ لذلك في القرن العشرين تراجع هؤلاء الفَنّانون بوهيمياً لإنتاج شكلٍ من الفَنّ الرفيع لبعضهم البعض: الفَنّ الطليعي. ويمكن أن نحدِّد قوى أخرى مماثلة ساهمت في تراجع الفلسفة إلى الوسط الأكاديمي الضيّق.

وبصرف النظر عن تأثيرات العزلة الاجتماعية عندما يصبح نشاطك أكاديمياً بحتاً، كما اقترح روبرت فرودمان، وآدم بريجل منذ وقتٍ ليس ببعيد في مقالٍ لصحيفة نيويورك تايمز، بعنوان «عندما فقدت الفلسفة طريقها» (2016)، فإن تراجع أهمية الفلسفة الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة كانت بسبب محاولاتها محاكاة العلوم الطبيعية. من أجل تقليد العلم، قام الفلاسفة الأكاديميون بتقسيم الفلسفة إلى عشرات التخصُّصات الفرعية. وقد أدى ذلك إلى ظهور تخصُّص فرعي يبدأ في مدرسة الدراسات العليا ويحدِّد معظم مهن الفلاسفة، كما أنها جعلت معظم الخطاب الفلسفي الأكاديمي صعباً تقنياً، وجافاً أسلوبياً. إنّ الكتابة الجافة والتخصُّص فيها التي تميِّز العلوم الطبيعية تعبِّر عن المعاني المنطقية، وتهدف إلى توفير رؤية موضوعية للأشياء قدر الإمكان. كما أن العلوم اضطرت لمواكبة التوسُّع غير المسبوق للمعرفة التي تتطلَّب جهوداً مستمرة لأعدادٍ هائلة من الأشخاص، لكن لا شيء من هذا القبيل يصح على الفلسفة.. وبعيداً عن التوسُّع في موضوعنا، فإن التخصُّص المفرط قد حوَّل أولئك الذين يعملون فيه ببساطة إلى مجرّد كتابات وكُتَّاب سيئين، وحوَّل المواضيع إلى أشياءٍ لا أحد غير البعض مثلهم يرغب في قراءتها.

ومن السهل معرفة سبب حدوث ذلك. بدأت مهنة الفلسفة عندما بدأت التكنولوجيا، والثورة الثانية في الفيزياء، والثورة في علم الأحياء، وتطوَّر الطبُّ الحديث، بتغيير المجتمع الغربي بالكامل. سرعان ما أصبحت العلوم تتمتع بسمعةٍ أكبر من أيّ نشاطٍ فكري آخر؛ وفي وقتٍ قصير بشكلٍ ملحوظ، خضعت الجامعة -التي كانت تهيمن عليها حتى ذلك الوقت الأفكار الكلاسيكية والخطابات التقليدية- إلى تجديدٍ لمواكبة البحث العلمي.

وفي ضوء هذه التطوُّرات، سيكون من المفاجئ لو لم تتأثر الفلسفة بالطريقة التي تأثرت بها. في الواقع، وجدت التخصُّصات، التي تقف على مسافة أبعد بكثيرٍ من العلوم منها للفلسفة، نفسها تحت ضغطٍ لمواكبة التحوُّلات التي أحدثتها العلوم بطريقةٍ ما. في مقالها «ضد التأويل» (1966)، عزت سوزان سونتاج وقوع النقد الأدبي والفَنّيّ تحت هيمنة نظريّات التأويل إلى إعجابٍ في غير محلِّه بالعلوم، وهو ما أدى إلى «تضخُّم (ونموٍ غير طبيعي) للذَّكاء» على حساب الحِسِّ الفَنّيّ. هذه الطفرة حوَّلت اهتمامنا بالفنون إلى مجرّد ممارسة في تراكم المعرفة.



المصدر: مجلة Philosophy Now - فبراير/شباط 2019.

*دانييل كوفمان: أستاذ الفلسفة بجامعة ميسوري، ومحرّر المجلة الإلكترونية The Electric Agora.

ترجمة: عبدالله بن محمد



قتيبة الجنابي:

أفلامي ذاكرة للمنفيين

قتيبة الجنابي مُخرج عراقي. درس التصوير الفوتوغرافي والسينمائي في أكاديمية الفنون الهنغارية وحصل على دكتوراه في موضوع رحلة السينما العربيّة. عمل في التليفزيون الهنغاري لسنوات عدّة ويعيش متنقّلاً بين بغداد ولندن وبودابست. كما صوَّر مجموعة من الأفلام التسجيلية لدار الأوبرا البريطانية. عمل مدير تصوير لسبعة أفلام روائية طويلة بين لندن وباريس. كما أنتج وأخرج مجموعة من الأفلام التسجيلية القصيرة والمستقلّة نال بعضها جوائز في مهرجانات وتليفزيونات حول العالم. في الغضون أقام معارض فوتوغرافية، وله كتابان فوتوغرافيان - بعيداً عن بغداد وأضواء أجنبية. حصل عمله الروائي الأوّل «الرحيل من بغداد» على الجائزة الأولى في مهرجان الخليج السينمائي وجائزة مهرجان مونتي كارلو، ورُشّح لجائزة السلام في برلين، كذلك اُختير كأفضل فيلم بريطاني مستقلّ لعام 2011. أنجز فيلمه الروائي التسجيلي الثاني (قصص العابرين)، والذي صوَّره طوال 30 عاماً.

حوار: أحمد ثامر جهاد

- المتابع لأفلامك السينمائية يرى أن الغربة والرحيل القسري عن الوطن، وكذا الحنين إليه، تُعَدُّ ثيمات مهيمنة على معظم أفلامك القصيرة والطويلة، الوثائقية أو الروائية؟

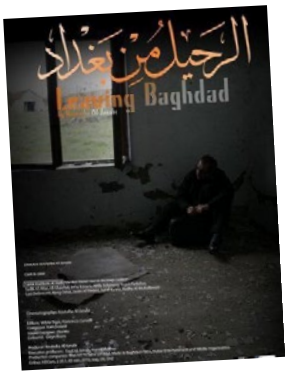
الغربة والابتعاد عن المكان الأوّل ليسا خياراً شخصياً، لم أكنْ أهوى المنافي والأماكن البعيدة الغريبة، ولكن سنوات القمع والديكتاتورية بما حملت من أوجاع ومحن دفعتني قسراً إلى مغادرة مدينتي التي أحبّ (بغداد) في عمرٍ مبكّر من حياتي، وجعلتني على موعد دائم مع المجهول. رغم ذلك كنت أتوقّع أن سنوات اغترابي ستكون قليلة أو محدودة، لكن الواقع الذي عشته كان غير ذلك، فما كان أمامي للخلاص من تلك المحنة إلّا التفكير جديّاً بتدوين وتوثيق تجربة المنافي والرحلات التي مررت بها أسوةً بجيلٍ من العراقيين المُعارضين سياسياً، على أمل انتهاء المحنة والرجوع إلى بغداد يوماً ما. لكن بمرور الوقت أيقنت أن المنفى سيكون رحلة طويلة محفوفة بالأسى والصعاب، فاخترت أن تكون صوري وأفلامي شهادات حيّة عن تجربة جيلي في بلدان المنافي حول العالم.

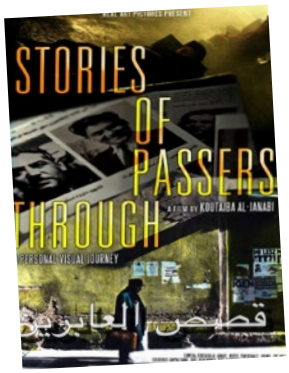
في سنواتٍ لاحقة أخذت الأمور منحى آخر بالنسبة إليّ، حلم العودة بات قصيّاً جدّاً، وتجربة المنفى أصبحت خياراً أوحد لمواصلة الحياة.
حينذاك تناسلت الحروب وطال المنفى. لذا بدأت أتعمَّق أكثر فأكثر في تجارب الغربة، وأصبح هذا الموضوع هاجسي الأكبر. وطوال سنوات دراستي وعملي أدركت أنني أقترب شيئاً فشيئاً من مفهوم الاغتراب بمعناه الفكري. هكذا أتت أفلامي القصيرة والتسجيلية التي تناولت بها شخصيات إبداعية عراقية تعاني من وطأة حياة المنفى، كشهادةٍ حيّة وصادقة عن معنى الرحيل عن الوطن، أذكر منها فيلم «أرض الخراب» بين بغداد ولندن، والذي تناولت فيه تجربة الفَنَّانة المسرحية الراحلة ناهدة الرماح، وكذلك الفيلم الوثائقي «الرجل الذي لا يعرف السكون» عن تجربة الفَنَّان المسرحي الرائد «خليل شوقي» ثمّ استمرّت رحلتي على خطٍ موازٍ لتسجيل غربة الفَنَّان التشكيلي الراحل «محمود صبري»، الذي يحيا بين لوحاته في شقّة صغيرة بلندن وهو الفَنَّان الاستثنائي الذي شكّل علامة فارقة بين فنَّاني جيله.
هكذا تداخلت الأحاسيس، وتوالت صور الأوجاع، وبدأت بوصلتي الإبداعية تقترب أكثر من حكايات المنافي والرحيل والعابرين، ربَّما لأنها الحياة الوحيدة التي أعرفها.

- هل نستطيع القول إن أفلامك لاسيّما فيلمي (الرحيل من بغداد، وقصص العابرين) تحمل نوعاً من الناستولوجيا المشفوعة التي ترتكز غالباً على وقائع سنوات مضت، جعلتك كمُخرج تستعين بمحمولات الذاكرة في رسم الشخصيات والأحداث الدرامية (معظمها سياسيّ)، لتغدو الصورة السينمائية عندك نزوعاً ذاتيّاً للتطهر من أعباء ماضٍ مسكون بالخوف والرعب والحروب؟

في فيلمي الروائي الطويل (الرحيل من بغداد) تناولت ما يمكن أن أسميه الكابوس العراقي وهو حالة عامّة تلبَّست أهلنا في العراق في ظلّ حكم نظام البعث. إحساس المرء بالخوف والمراقبة والذنب (أسوة بأبطال كافكا) ظلّ الهاجس الأشد مرارة في تجربتي الشخصية التي انعكست على صور أفلامي. ربَّما في سياق أوسع يعلِّمنا التاريخ أن الشعوب التي اكتوت بنار الديكتاتورية تعرف -على نحوٍ لا ينافسها فيه أحد- معنى الشعور بالرقابة الدائمة وتكميم الأفواه وانعدام الثِّقة، ولكن ما لا يعقل في عراق البعث هو أن تصل الأمور إلى حَدِّ وشاية الأب بابنه لكسب ود السُّلطة، أليس هذا ضرباً من اللامعقول؟
هذه المعضلة الواقعية ستتحوَّل إلى أزمة أخلاقية حقيقية في فيلم (الرحيل من بغداد)، والذي دونت فيه الكثير من صفحات حياتي الشخصية طوال أكثر من ثلاثين عاماً مثّلت بمجملها سنوات ابتعادي عن بغداد. لا يعني ذلك أن أفلامي صُنعت لكي تكون هروباً من وطأة الماضي والتخلُّص من أعبائه، لأنها تعريةٌ لذلك الماضي وكشفٌ لخباياه. يمكنني القول إن أفلامي (حتى القصيرة منها) هي بوجهٍ من الوجوه محاكاة صميمية لحيوات المنفيين، عراقيين كانوا أو غير عراقيين ممّن مرّوا بتجارب مريرة مماثلة. من هنا فهذه الأفلام هي ذاكرة مشتركة لكلّ من هوت حياتهم على نحوٍ مخيف في الربع الأخير من القرن الماضي، واستذكار إنساني لكلّ أولئك المُؤبَّدين في محطَّات القطارات ومخيمات الاحتجاز والفنادق الرخيصة، لأصدقاء كثر بقيت عيونهم مفتوحة في أثناء النوم، وآذانهم مصوَّبة على ما يحمله المذياع من أخبار الوطن البعيد.

أسعى دوماً إلى أن تضاف تجربتي هذه إلى تجارب العراقيين الإبداعية في الداخل والخارج وتتوحَّد في سماء ثقافة عراقية مُوحَّدة.





- معظم أفلامك القصيرة جاءت مكتفية بالصورة دون الحوار وتراجعت أهمِّية الحكاية لصالح الاشتغال الملحوظ على بنية الفيلم السينمائي، شكله ولغته الفنّيّة التي تخفي تأثيرات أدبيّة من نوعٍ ما؟

فيما يتعلَّق بكون معظم أفلامي القصيرة من دون حوار أو لنقل بحوارٍ مقتصد، أقول وبشكلٍ مختصر بأنني كنت ولا أزال


▲ مشهد من فيلم THE WOODMAN

أعتقد أن السينما في نهاية الأمر هي مشروع بصري جمالي، والحكاية هي أمر ثانوي، ولذا على المُخرج الذي يعي هذه الحقيقة العناية بشكل أساسي بالصورة التي تتكلّم أكثر من غيرها، والاهتمام بشكلها وتأثيراتها المرجوة خلال صناعة فيلمه السينمائي. لك أن تتخيَّل أن فيلمي الروائي الجديد الموسوم «رجل الخشب»، والذي يناهز زمنه الساعة ونصف الساعة لا يتجاوز الشريط الصوتي فيه نحو عشر دقائق. أنا من هواة الصورة القادرة على نقل الحكاية والأحاسيس بلغة معبِّرة، بليغة وغير ثرثارة.

وفي البحث عن أسباب تلك الخيارات أظن أن الواقع الذي واجهته هو الذي حتَّم عليَّ العمل بحس الفيلم المستقل، الاكتفاء ببراهين الصورة وليس بإبهارها الإنتاجي الفخم، فيلم فقير كما يصفه البعض لكنه غني بعمقه الإبداعي والإنساني... هكذا كان عليَّ أن أسلك هذا الطريق للوصول إلى فيلم عراقي على مستوى الهويّة، عالمي على مستوى اللُّغة. إنها سينما جادة شديدة الخصوصية، وضعتني حالياً أمام مُهمَّة إتمام «ثلاثية أفلامي المستقلّة»، والتي كان أوّلها فيلم «الرحيل من بغداد»، ومن ثَمَّ فيلمي الروائي- التسجيلي (قصص العابرين)، وخاتمة الثلاثية (رجل الخشب)، الذي أصور مشاهده حالياً. وتعقيباً على إشارتك الواردة في نهاية السؤال، أعترف بتأثيرات الأدب على مخيلتي وأفكاري، فبوصلتي كانت وما تزال كامنة في حكايات الكاتب العراقي محمد خضير بسحر عوالمه القصصيّة وشخصيّاته ولغته الثَّرة التي اعتبرها الملهم الروحي لي في ساعات الاختناق ومشقّة البحث عن جديد.

- ثمّة شاعرية بيِّنة في مشاهدك السينمائية تثري المعنى وتعزِّز دلالات الصورة، تذكّرنا إلى حَدٍّ ما بأجواء تاركوفسكي وترنس مالك، لقطات تحكي بالصوت واللون والصورة أكثر من أي شيءٍ آخر، (نوافذ مشرعة في منازل مهجورة، قطارات متروكة وسكك حديد موحشة، أرجوحة فارغة وصفير ريح، كومة مفاتيح صدئة، صور أشخاص مغيبين ورجال مسنين بوجوه يائسة...)، كيف تتراءى لك هذه الصور وما الذي يمثِّله أسلوب وصل اللقطات /اللوحات خارج خطّ السرد الدرامي أو عبر تدميره؟

لا أعرف إجابة نموذجية عن سؤالك. لكن أستطيع القول إنني لا أفتعل هذه الأشياء، ولا أصطنع الصور، كلّ اللقطات والمشاهد تأتي في لحظات نفسية معيَّنة لا أعرف بالضبط من أين، لكنها تداهمني وتدفعني لحمل كاميرتي وتجسيد ما أراه، أسوة بالشاعر الذي يطارد القصيدة. أحياناً تتدفَّق الأحاسيس من لوعة الانتظار ومن البحث عن طريق آمن للعودة إلى المكان الأوّل. ويمكن لها أن تأتي من مخزوننا التراجيدي العراقي من حقب الأحزان والأوجاع التي مررنا بها. إن تراجيديا الحسين، ومأساة كلكامش، وخيبات الآباء والأبناء في متاهة السنوات العجاف والسواد الدائم الذي تتدثَّر به أمهاتنا كلّها صور حيَّة تسكن مخيلتي بشكلٍ أبدي. وليس بدرجة أَقلّ تركت سنوات الحروب والاستبداد بصماتها الغائرة في وجدان جيلنا وذاكرته. هروبنا من العراق لم يكن اختيارياً. كان حلاً قاسياً علينا جميعاً. الثلج والمحطَّات المُوحشة والقطارات وغرف الفنادق الوضيعة وشرطة الحدود ووثائق التنقُّل غير الرسمية بين البلدان وشحة أخبار الوطن، حفَّزتني للبحث عن عزاءٍ روحي، عن ضرورة مشاركة همومنا مع الآخر. في هذه المناخات وُلِدَتْ مفردات أفلامي السينمائية التي أفادت كثيراً من خبرتي في مجال التصوير الفوتوغرافي. أحد النقَّاد الأوروبيين واسمه «بيتر بال» وهو رئيس تحرير مجلّة «فوتوغراف الهنغارية» كتب يوماً ما في دليل معرضي الفوتوغرافي الأوّل «أنت مثل شاعر فوتوغرافي يبحث عن زوايا مدينته بغداد في بلدنا» .

أمّا بخصوص تأثري بإنجازات العظيم تلركوفسكي والشاعر السينمائي ترنس مالك فليس لي أن أقول سوى إنني تعلَّمت الكثير منهم وتفاعلت مع تجاربهم الإبداعية، وأظن أن قيمة الفَنّ الحقّة هي في أنه عابر للحدود ومنفتح على تجارب الآخرين أينما كانوا.

- كيف تصف علاقتك بالسينما العراقية منذ انطلاقها وحتى العام 2003، هل تركت أثرها على أفلامك؟ وما هي أبرز التجارب التي أثّرت بك؟

في السنوات الأولى التي شهدت نضج وعينا وشغفنا بالسينما



مشهد من فيلم الرحيل من بغداد ▲



مشهد من فيلم قصص العابرين ▲

كان هنالك نوعٌ من التداخل بين المحلّيّ والعربيّ والعالميّ، فنحن منحازون للجودة وخاضعين لتأثير الأفلام المُميَّزة بغض النظر عن هويّتها. فلا أحد ينكر حجم تأثير السينما المصريّة علينا كشباب سينمائي طموح، وذلك لقربها من نمط حياتنا وهمومنا وأحلامنا، رغم ذلك كان للفيلم العراقي نكهته الخاصّة التي جعلته أقرب لذائقتنا ووجداننا، وإن كان شحيحاً في الإنتاج مقارنةً بسينمات أخرى. أتذكَّر جيّداً الدعايات الأولى في التليفزيون والسينما لفيلم «الظامئون» بهاء الصورة وجمالية اللون الأبيض والأسود لا تزال قابعة في ذاكرتي، فضلاً عن تميّز أداء ممثّليه والموقع الجغرافي الساحر للتصوير. لقد كانت تجربة فريدة بالنسبة لي، لاسيّما حينما شاهدته في إحدى سينمات بغداد. في ذاك الزمن كانت هناك أفلامٌ واقعية حقّاً وأخرى طليعية سبّاقة في معالجاتها لقضايا حسّاسة، منها فيلم (سعيد أفندي، الحارس، من المسؤول، وفيلم المنعطف عن رواية خمسة أصوات للروائي غائب طعمة فرمان).. أستطيع القول إنني تأثّرت مع العديد من أبناء جيلي بهذه الأفلام وبمُخرجيها بقدر تأثُّري بأفلام الواقعية الإيطالية بعد الحرب العالمية الثانية، وعلى نحوٍ أكثر تحديداً بخواصها وآلية عملها، حيث الاكتفاء بميزانيات بسيطة والتصوير في مواقع الحدث، والاعتماد على ممثّلين غير محترفين، وكوادر محلّيّة تمتلك نوعاً من العشق الشديد للإنجاز والمغامرة الإبداعية. بالتأكيد هنالك أفلام عراقية أخرى تمتلك خصوصيتها وتميُّزها كان لها دورٌ حاسم في توجيه اهتمامنا وصقل ذائقتنا السينمائية.

- بعد سنوات من الدراسة الأكاديمية داخل العراق وخارجه، أيّ التجارب السينمائية العربيّة والعالميّة التي تجدها أقرب إلى رؤيتك وأسلوبك السينمائي؟

طوال 40 سنة من الدراسة والعمل والمحاولة في عالم الصورة والفيلم أستطيع القول إنني تأثّرت في مراحل مختلفة بأساليب وتجارب عديدة من العالم العربي، فقد كانت أفلام المُخرج الراحل يوسف شاهين ملهمةً لي بدرجةٍ كبيرة، ولا يمكن تخطّي تأثيرها (باب الحديد، الأرض، العصفور، وعودة الابن الضّال)، لأنها تمثّل سينما الوعي المُحفِّزة للتفكير بجماليات السينما وقضاياها. على صعيد مقارب أعجبت بأفلام المُخرج توفيق صالح (يوميات نائب في الأرياف، والمخدوعون)، ولاحقاً هيمنت على ذائقتنا تجارب جماعة السينما الجديدة التي خرجت عن التقاليد السائدة للفيلم العربي، أتذكَّر هنا فيلم («أغنية على الممر» لعلي عبد الخالق، و«زائر الفجر» لممدوح شكري وكذلك فيلم «الظلال» في الجانب الآخر للمُخرج غالب شعث) كما تأثَّرت بخصوصية تجربة السينمائي العراقي الموسوعي «قيس الزبيدي» صاحب الفيلم الروائي المُتجدِّد «اليازرلي»، الذي أنتج في دمشق. ثمّ تابعت تطوُّرات السينما الجزائرية في نتاجاتها المتنوِّعة التي نالت التقدير والجوائز كفيلم (وقائع سنوات الجمر) للمُخرج محمد الأخضر حامينا، وأفلام مرزوق علوش والقائمة تطول. كما لا يمكن إغفال تأثير فيلم «بس يا بحر» للمُخرج الكويتي خالد الصديق، فقد كان على المستوى الشخصي فيلماً صادماً ومبهراً في حينها. وفي سنواتٍ لاحقة أخذتنا التقلُّبات السياسيّة وسنوات الحروب والديكتاتورية بعيداً عن واقعنا العربيّ، حيث ذهبت لدراسة فنّ الفوتوغراف والسينما في بودابست-هنغاريا وجرفتني الحياة والتأثيرات الجديدة إلى مساحة سينمائية ومعرفية أخرى أغنت معرفتي ووسَّعت تطلّعاتي. حينها عشقت الفيلم الهنغاري طوال سنوات إقامتي هناك، وشيئاً فشيئاً، أصبحت مساهماً ومتدرِّباً مع مُخرجين هنغاريين معروفين، ومن خلالهم اقتربت أكثر من تجارب السينما السوفياتية آنذاك، إلّا أن التأثير الأعمق كان على يد المُخرج الألماني «فيم فيندرز» الصانع الأمهر لأفلام الطريق، لاسيّما تحفته السينمائية «باريس تكساس». ولكي نكون منصفين مَنْ منّا لم يتأثَّر بأفلام الواقعية الإيطالية، والموجة الجديدة في فرنسا، وإبداعات السينما الإيرانية، والفيلم الأميركي المستقل؟. في الغضون دفعني عشقي لأدب ماركيز إلى الاستغراق بمتابعة إنجازات سينما أميركا اللاتينية، التي عالجت قضايا سياسية واجتماعية شديدة القرب من قضايانا العربيّة. كما أحببت بذات الشغف أفلام المُخرج الهندي «ساتياجيت راي» لخصوصيتها الشديدة وصدقها وقوة شاعريتها. وفي أوروبا ثمّة أفلام رائعة لسينمائيين مهاجرين أو متحدِّرين من أعراقٍ مختلطة لها خصوصيتها وجمالها الآخاذ. إجمالاً مسلسل التأثيرات والتفاعل مع الآخر لا يمكن أن يتوقَّف.

شيءٌ آخر يمكن أن أكون قد عملت به في أفلامي هو أني خاطبت الوجدان الأوروبي بلغة أريد لها أن تكون متفرِّدة وعالمية في نقل أحاسيسنا وقصصنا. كلّ هذا قادني لأن أبحث عن التميُّز بصوري وأفلامي. كنت أفكر أحياناً بكيفية الوصول بالمتلقي الذي يشاهد صوري وأفلامي إلى معرفة هويّة صاحب هذا العمل الفَنّيّ. إنه برهان الروح العراقية في تخليق الموضوع والشكل وسيل الأحاسيس التي تشبه نظيراتها في أيما بقعة من هذا العالم. لن تكون صوري ولقطاتي معبِّرة ما لم يخفق قلبي لها في تلك اللحظة.

«نحن - Us»..

فزعٌ وشرٌّ عبر المرآة

كان انتظار فيلم «Us» محاطاً بالتربُّص والشكوك، فهو التجربة الثانية للمُخرج والمُؤلِّف الأميركي «جوردان بيل»، بعد عامين على فيلمه الأوّل «Get Out» الفائز بجائزة أوسكار أفضل سيناريو أصلي، الفيلم وبرغم نجاحه أُثيرت حوله شبهات المُجامَلة السياسية لفئة الأميركيين من أصول إفريقية، وهي شبهات معتادة ستظل تطارد سينما الأقلّيّات لمدّة لن تنتهي قريباً، سواء بناءً على معطيات وقرائن وجيهة، وأحياناً دون استناد إلى شيء.

أمجد جمال

«Us» لا يختلف كثيراً عن سابقه في استخدام جونرا الرعب لطرح أسئلةٍ أعمق عن الحالة الإنسانية التي يعيشها العالم الآن، بالتركيز على الداخل الأميركي بصفةٍ خاصّة، أسئلة الظلم الاجتماعي والقمع والخوف. مَنْ الحليف ومَنْ العدو. وإذا ما كان الخيرُ والشرُّ قطبين متنافرين، أم وجهين لنفس العملة، كلُّها أفكار وُجِدَتْ بشكلٍ أو آخر في «Get Out»، باستثناء تجاهلٍ عامل بارز في الأخير وهو مظلومية الملوَّنين داخل المجتمع الأميركي، وهي التيمة التي يتحرَّر منها الفيلم، رغم أن أبطال «Us» معظمهم من المُلوَّنين أيضاً، إلّا أن عقدة الظلم هنا محايدة لونياً.

يبدأ الفيلم من الشأن العام، بتترات مكتوبة على شاشة سوداء، تحكي عن تاريخ الأنفاق والحياة الغامضة لما تحت الأرض في الولايات المتحدة، ثمّ ينتقل إلى جولة في نشرات أخبار وعروض تليفزيونية ترجع لعام 1986، كلُّها تتحدَّث عن موضوع الحملة الخيرية التي يرعاها الرئيس «ريجان»، سلاسل طويلة من الأيادي المتشابكة للتبرُّع للفقراء. استشهادات تاريخية تبدو غامضة السياق مع بداية الأحداث، ولا يمكن ربطها بالقصّة إلّا مع نهاية الفيلم.

في عام الحملة الخيرية نفسه تبدأ القصّة، طفلة تتوه عن والديها في ملاهي الشاطئ عند «بيت المرايا»، أسفل لافتة عريضة كُتِبَ عليها «اكتشفْ نفسك»، تدخل الطفلة ذلك البيت المهجور وحدها، وترى شيئاً ما يُغيِّرها إلى الأبد.

بداية أقرب للكليشيه في أفلام الرعب، وتستمرّ التقليدية مع انتقال الأحداث إلى «أديليد»، وهي امرأة في يومنا الحاضر، بعد أن أصبحت زوجةً وأُمّاً لطفلين. يقترح عليها الزوج القيام برحلة إلى الشاطئ نفسه، فتصاب بالذعر وتحاول أن تثنيه عن القرار، لكن تفشل. لا زال هناك شيءٌ مريب حول ذلك الشاطئ، جريمة قتل غامضة تحدث مع وصول الأسرة، لكن حتى الربع ساعة الأولى من الفيلم لم يبدُ التأسيس السينمائي مدهشاً، أو حتى مزعجاً.

ينقلب الفيلم ويأخذ المسار المرجو، بعد تمهيد استمرّ أطول من اللازم بقليل. بعد أن يستحضر بيل أسطورة «القرين» كمصدر للرعب، وهي أسطورة موجودة في أغلب الثقافات، وفي الغرب يُشار له باللفظ الألماني «Doppelgänger»، والأسطورة تقول هناك شخصٌ يشبهنا تماماً في هذا العالم أو عوالم سفلية، هذا الشخص هو نسخة مطابقة منّا، مَنْ يرى شبيهه يصبح في خطر، باختلاف نوع هذا الخطر.

هذه الميثولوجيا تستمد الرعب بتصادمها مع السمة العشوائية للواقع، فالعلم أثبت أن حتى الأشقاء التوأم أحادي الزيجوت لا يكونون متطابقين تماماً، ناهيك عن التطابق السلوكي في القرائن، وهو المستحيل في الواقع. يقول الفَنَّان سلفادور دالي: «كلُّ شيء يتناقض، يخلق الحياة»، ونحن نرتاب من القرين، لأن التطابق ضدّ الحياة. نذكر هنا رؤية الطفلتين من كلاسيكية الرعب «The Shining» للمُخرج «ستانلي كوبريك»، وكيف كان التطابق الشكلي بينهما من عناصر الرعب.





ومثلما احتمل فيلم كوبريك العديد من التفسيرات والرموز، يدخل بيل نفس منطقة السرد متعدِّد الطبقات، هناك تعليقٌ اجتماعي عن الوضع الطبقي، ومن السهل فهمه. وتعليقٌ آخر سياسي بدا أوضح مع تكرار فكرة سلاسل البشر ذات الأيادي المتشابكة، التي كانت في بداية الفيلم عبرةً للخير، أصبحت مع الثلث الأخير من الأحداث عبرةً للشرِّ. قد يكون المستهدف من الرمزية السياسية هو المُتفرِّج الأميركي المحلِّي أكثر من المُتفرِّج العالمي، ولذا يجب الإشارة إلى أن مبادرة ريجان السياسية نفسها قُوبلت بالنقد آنذاك كون سياساته الرأسمالية (الجمهورية)، وزيادة نسب الضرائب تتناقض معها. إذن، الشرُّ قد يبدو خيراً والعكس؟

يمكن تقسيم «Us» لأربعة أجزاء، التأسيس، والمواجهة، والمكاشفة، وأخيراً التواءة الحبكة. والأخيرة قد تضرب بعرض الحائط كلّ الاستنتاجات والتحليلات التي فهمناها أثناء المشاهدة، وهو المطلوب والمُتحقَّق على مدار زمن الفيلم، فمع كلّ مشهد يجعلنا بيل نعيد حساباتنا في تصنيف الشخصيات، وربَّما جاءت تلك الآلية كنقدٍ لفكرة التصنيف ذاتها. هنا طبيعي أن يتولَّد شعورٌ بتعليق «ميتا سردي» على الصِّراع اللوني في فيلم بيل السابق «Get Out»، وكأنه عاد في جديده ليقول إن الصِّراع أعقد من اختزاله في أبيض ضدّ أسود.

الأدوار الرئيسية في «Us» كانت مغرية للمُمثِّلين ومفجِّرة للطاقات، كونهم يجسِّدون الشخصية وعكسها، لا أستبعد أن تدخل النجمة «لوبيتا نيونجو» في مشهد الجوائز نهاية العام بأدائها الخاطف للأنفاس لشخصية «أديليد» بطبقاتها. وهناك تفوُّق عام في العناصر التقنية، كالتصوير مثلاً الذي كان بطلاً مطلقاً في مشاهد بعينها، أبرزها اللقطة الأولى لظهور الأسرة المزدوجة على عتبة منزل الأسرة الأصلية، الإضاءة والتكوين والإيحاء في هذا المشهد وكلّ شيء بدا بارعاً، وبعيداً عن الاستخدامات المبتذلة للإضاءة في أفلام الرعب، بحيث لا يعتمد على الخضَّات الرخيصة.

موسيقى «مايكل إبلز»، في تعاونه الثاني مع بيل، أضافت للصورة سحراً، وعمَّقت العلاقة بين الطبيعي والخارق، وخاصّة في مقطوعات الكريشندو الغنائية. جوردان بيل أيضاً أعاد الإعلان عن نفسه بقوة هنا، وتظهر براعته في استخدام المرايات كعنصرٍ بصري وموضوعي، وفي الطزاجة التي خرجت بها لحظات المُكاشفة في الفصل الثالث من الأحداث، والمحاكاة البصريَّة التي صنعها في مشاهد الأنفاق، وما يقابلها في الواقع.

أيضاً، يعود بيل ليؤكِّد على سماته الأسلوبية كمُخرج وكاتب سيناريو لم ينسَ بداياته كممثِّل كوميدي، السمة التي تظهر في أسلوب الدعابات والمواقف الساخرة في عزِّ مأساة يواجهها البشر.

في واحدٍ من أذكى المشاهد تستنجد شخصية بالشرطة عن طريق نظام ذكاءٍ اصطناعي مُثبَّت في المنزل، بحيث يسمع النظام الأوامر وينفِّذها، هذا النظام الذي بدا يعمل بكفاءة في السابق، أخفق مع أوّل لحظة تهديد وجودي لمالكيه، عبارة «بلغ الشرطة» التي قالتها الشخصية سمعها النظام هكذا: «اللعنة على الشرطة»، فقام بتشغيل أغنية بهذا الاسم بدلاً من تنفيذ الأمر! تفصيلة عبقرية في تركيبها ومعانيها ونحن نتحدَّث عن مبدعٍ ناقم على الحالة الإنسانية المُعاصِرة.

جوردان بيل كان يواجه سؤال «الخطوة الثانية» عند كلّ مبدع نجح في خطوته الأولى. في أي تصنيف سيضع نفسه كمُخرج؟

وفي «Us» اختار أن يكرِّر ما فعله في «Get Out»، ولكن بتطوُّر كمِّي. تفرُّع يبدو آمناً، لكنه ليس كذلك، فبنجاحه يهزم المُشككين في نجاح فيلمه الأوَّل، بدحض الشبهة السياسية، ويعلن أنه يستطيع النجاح مِراراً، وبالمعادلة نفسها. كما يؤكِّد بذلك أنه ينتمي لمدرسة سينما المُؤلِّف (أوتير)، أي المُخرج صاحب البصمة والأسلوب المُميَّز في صناعة الأفلام (البعض بادر بالفعل وأطلق عليه هيتشكوك الأسود).

والمقارنات لم تقتصر على هيتشكوك، فالفيلم مليء بعِدّة مرجعيات سينمائية، البعض سيلمس تأثير المُخرج النمساوي «مايكل هانيكه»، والبعض سيلمس تأثير «ستانلي كوبريك». والفيلم نفسه مليء بتحيات مُعلنة لفَنَّانين وأفلام عِدّة. هذا الولاء للثقافة الجماهيرية أصبح سمةً من السمات المُحبَّبة عند بيل. وقِيل إنه أرسل لأبطاله عشرة أفلام ليشاهدوها قبل تصوير الفيلم، وليطلعوا على ما يستهدفه المُخرج، من بين تلك الأفلام «The Shining» (1980) لكوبريك والسبب ذكرناه، و«The Birds» (1963) لهيتشكوك، فقد نجح بيل في إثارة الريبة حيال الأرانب بدرجة تقترب ممّا فعله هيتشكوك سابقاً حيال الطيور.

ستيفن سبيلبيرغ

مواجهة نتفليكس

يتحدَّى المُخرج ستيفن سبيلبيرغ مُجدَّداً قدرة عملاق البث (نتفليكس) في التنافس على جوائز (الأوسكار)، رغم أنه لا يحظى بدعمٍ كافٍ من صناعة السينما.

ديفيد سيمس

ترجمة: ياسين إدوحموش

في سِنِّ الثانية والسبعين، أنتج ستيفن سبيلبيرغ أفلاماً لعِدّة عقود، ويقدَّر صافي ممتلكاته بـ 3.7 مليار دولار. قد يكون واحداً من أكثر المُخرجين المحبوبين في هوليوود، لكن من السهل للغاية على الجيل الجديد في صناعة السينما أن ينظر إليه على أنه شخصٌ بعيد عن تجربة المُستهلِك العادي للأفلام. لذلك عندما رفع المُخرج الحائز على جائزة الأوسكار لأوَّل مرّة علناً شكاوى بشأن استراتيجية Netflix للإصدار في مارس/آذار الماضي -بحجة أن الأفلام التي ظهرت لأوَّل مرّة في خدمة البث تزامناً مع إصدار مسرحي محدود للغاية يجب ألّا تكون مؤهلة للحصول على جوائز الأوسكار- قُوبِل بالتجاهل أو الرفض في معظم الأحيان.

في السنة التي تلت ذلك، بدأت Netflix معركة مطوَّلة مازالت عصيَّة على الحلّ مع مهرجان «كان» السينمائي حول أهلية أفلامها، وأنفقت بعدها الشركة مبلغاً غير مسبوق من المال على حملة لتوزيع الجوائز لصالح فيلم «Roma»، والذي حصد ثلاث جوائز أوسكار (على الرغم من أنه أضاع جائزة «أفضل صورة»). بعد استعراض القوّة هذا، استجاب سبيلبيرغ بالمثل، إذ يستعد لتقديم التماس إلى الأكاديمية لحظر أفلام Netflix عن المنافسة على جوائز الأوسكار ما لم يكنْ لديها «نافذة» مسرحية حصرية مدّتها أربعة أسابيع، وهي محاولة، ربَّما لن تجتذب الدعم اللازم بناءً على تعليقات العديد من مصوِّتي الأوسكار (اجتماع الأكاديمية القادم، حيث يمكن طرح مثل هذه القضيّة، سيكون في أبريل/نيسان). ولكن لا ينبغي شطب طلب سبيلبيرغ على أنه معاد للتغيير، على الرغم من أن العديد من الأشخاص في المجال يقترحون ذلك بالضبط، إذ إنها محاولة أخيرة للتسوية مع شركة تغيِّر سريعاً طريقة تفكير الناس حول السينما.

تقضي قواعد الأوسكار حالياً أن تكون للفيلم مشاركة مسرحية مدّتها أسبوعٌ واحد في لوس أنجلوس خلال السنة التقويمية، ليكون مؤهلاً للحصول على الجوائز، وهذا أكثر من كافٍ بالنسبة لـ Netflix، التي عادةً ما تُصدر أفلامها على شبكة الإنترنت في وقتٍ واحد، وفي عددٍ قليل من المسارح المستقلة للتأهل، بما أن سلاسل المسارح الرئيسية ترفض عرض أفلام Netflix بسبب استراتيجية «اليوم والتاريخ» هذه، تبلغ النافذة الحصرية المُتَّفق عليها لدور السينما 90 يوماً، وبعد ذلك يمكن إتاحة الأفلام على الإنترنت. في العام الماضي، أبدت Netflix بعض الاستعداد للتنحي من قاعدتها الصارمة بتوفير الأفلام للمشتركين على الفور. تمّ عرض فيلم «Roma» في المسارح حصرياً لمدّة ثلاثة أسابيع قبل الانتقال إلى Netflix، بينما تلقَّى فلما «Ballad of Buster Scruggs»، و«Bird Box» عروضاً محدودة وحصريّة في دور السينما. لقد كانت هذه التحرُّكات بمثابة تنازل لمصوِّتي الأوسكار، واعتراف جزئي بأن فيلم «Roma» (الذي تمَّ تصميمه ليُعرَض بمكبرات صوتٍ متطوِّرة من دولبي أتوموس) يقدِّم تجربة فريدة داخل المسرح قد يبحث عنها بعض محبِّي الأفلام، كما كانت كذلك إشارة إلى المُخرجين الرئيسيين الذين قد يرغبون في العمل مع Netflix بأن الشركة لا تعارض دور السينما. ووفقاً لصحيفة «هوليوود ريبورتر»، تخطِّط Net-flix لعروض مسرحية مماثلة للمنافسين على الجوائز لعام 2019، والتي تشمل فيلم مارتن سكورسيزي «The Irishman»، وفيلم ستيفن سودربرج «The Laundro-mat»، وفيلم «The King» لديفيد ميتشود، وفيلم «The Last Thin He Wanted»، وفيلم «نوح بومباش»، الذي لم يسمَّ بعد، وكذا «The Pope» لفرناندو ميريلز.

يبدو أنّ تلك العروض المسرحية المُخطَّط لها ليست كافية بالنسبة لسبيلبيرغ. ففي العام الماضي، عندما روَّج لفيلمه «Ready Player One»، قال إنه يجب التعامل مع أفلام «Netflix» كإصدارات تليفزيونية، وأن تكون مؤهلة لجوائز «Emmys» بدلاً من جوائز الأوسكار، كما عبَّر المُخرج قائلاً: «لا أعتقد أن الأفلام التي تُمنح تأهلاً رمزياً فقط في بضعة مسارح لمدّة تقل عن أسبوع يجب أن تتأهل للترشُّح لجائزة الأوسكار». وبصفته حاكماً للأكاديمية من فرع المُخرجين، يستخدم سبيلبيرغ شهرته ونفوذه للتحدُّث نيابة عن مجموعة من


ستيفن سبيلبيرغ ▲

الأعضاء الذين يشعرون بالقلق من أن التجربة المسرحية سوف تنقرض قريباً، حيث قال في خطابٍ ألقاه قبل أسبوعٍ من حفل توزيع جوائز الأوسكار لسنة 2019: «أنا مؤمن بشدة بأن دور السينما بحاجةٍ إلى أن تكون موجودة إلى الأبد».

من بين الصفات التخريبية في Netflix افتقارها إلى الشفافية، فحتى عندما يتم عرض أفلامها في المسارح، لا يتم الإبلاغ عن المداخيل الإجمالية لشباك التذاكر الخاصّة بها، لأن الشركة تقوم «باستئجار» الشاشة من السينما وتحتفظ بكامل مبيعات التذاكر المحصلة. بشكلٍ عام، يتم الإبلاغ عن المبالغ المُحصَّلة من شبابيك التذاكر وتقييمها بشكلٍ مستقل، إذ تُعَدُّ أرقام جمهور Netflix سرّاً مملوكاً للشركة، وهذه الأخيرة تُعلن فقط عن بيانات عدد المشاهدين المحدودة للغاية لأفلامها الناجحة. وعلى الرغم من أن هوس هوليوود بشباك التذاكر يمكن أن يكون ذا بعدٍ واحد، إلّا أن الدليل على تحقيق مكاسب عالية يُعَدُّ مقياساً أساسياً لاستوديوهات الأفلام. فعلى سبيل المثال، يمكن لفيلم مثل «Black Panther» الذي يجني 700 مليون دولار محلياً، أن يساعد المنتجين في التأثير على دعم مشاريع أكثر تنوُّعاً في المستقبل.

لكن الخوف الأكبر الذي يؤرِّق بال مخرجين مثل سبيلبيرغ هو أن سيل المحتوى الحالي لـ«Netflix» سيثبت أنه غير قابل للاستمرار -فلا يوجد استوديو كبير بما يكفي ليضخ الأفلام بهذه السرعة والكميَّة- وأن أي تغيير تفرضه على الصناعة، كيفما كان، سيكون من الصعب التراجع عنه. ونظراً لأن تجربة المشاهدة عبر الإنترنت في المنزل أصبحت أكثر من مجرَّد قاعدة ثقافيّة، فقد يصبح الدفع للذهاب إلى المسرح تجربة بوتيك، وهو أمر بمثابة لعنة لأجيالٍ عديدة نشأت على السينما. ومن خلال الاستفادة من قواعد جوائز الأوسكار، يستغل Spiel-berg شيئاً يُعرَف بأن Netflix تهتم به (نظراً لميزانياتها التسويقية الضخمة خلال موسم الجوائز)، ويحاول اقتراح مقايضة نافذة مسرحية مدّتها 28 يوماً.

من المحتمل أن تفشل الفكرة، حيث ردَّت Netflix بشدّة على التقارير، قائلةً في بيان: «نحن نحب السينما. إليكم بعض الأشياء التي نحبها أيضاً: الوصول للأشخاص الذين لا يستطيعون دائماً تحمُّل تكلفة الذهاب للمسارح، أو الذين يعيشون في بلداتٍ لا توجد فيها مسارح، والسماح للجميع، في كلِّ مكان، بالاستمتاع بالإصدارات في الوقت نفسه، وكذا إعطاء منتجي الأفلام المزيد من الطرق لمشاركة الفَنّ. هذه الأشياء ليست متنافية». لقد كانت الاستطلاعات حول الاقتراح المُقدَّم من سبيلبيرغ سلبية على نطاقٍ واسع، حيث قال بعض أعضاء الأكاديمية إنه عندما يتعلَّق الأمر بالبث، «فإن الأوان قد فات». تعمل Netflix مع الكثير من صانعي الأفلام البارزين (بعضهم غرَّد داعماً الشركة، مثل آفا دوفيرناي)، كما تصنع الكثير من الأفلام متوسّطة الميزانية التي تتجاهلها الاستوديوهات الكبرى إلى حَدٍّ كبير هذه الأيام.. وهي ميزانية ضرورية لهيئات التصويت مثل الأكاديمية، لأنها تنتج أنواع الأعمال الدرامية التي تميل إلى الفوز بجوائز.

إن الحُجّة القائلة بأن Netflix تقدِّم خدماتها للأشخاص الذين لا يستطيعون الذهاب إلى المسارح بسيطة جداً. فمن خلال النافذة الممتدة لـ 28 يوماً، سيظلّ بإمكان كلّ شخص في الولايات المتَّحدة مشاهدة الأفلام نفسها في غضون أسابيع، سواء في المسرح أو غيره؛ وبالكاد تسبَّب تفرُّد فيلم «Roma» في السينما لمدّة ثلاثة أسابيع في إثارة ضجة في ديسمبر/كانون الأول الماضي. بالإضافة إلى ذلك، فإن Netflix شركة خاصّة، وليست مرفقاً عمومياً، فهي نشاطٌ تجاري يوفِّر خدمة خاصّة للمشتركين، الذين يتوفَّرون على إنترنت عالي السرعة، والذين يمكنهم تحمُّل اشتراك شهري، وليس «كلّ شخص في كلّ مكان». ومع ذلك، لا يمكن المبالغة في النطاق الثّقافيّ للشركة، وفي حين أن عروضها السينمائية الأرشيفية رفيعةٌ للغاية، تمتلئ مكتبتها بمشاريع جديرة بالاهتمام من السنوات القليلة الماضية وتتوسَّع فقط بمرور الأشهر.

لكلِّ هذه الأسباب، ربَّما لن تحصل خطة سبيلبيرغ على الأصوات المطلوبة لتغيير قواعد الأكاديمية هذا العام. ستأتي نقطة التقاطع الحقيقية لـ Netflix في وقتٍ لاحق في عام 2019، حيث تستعد لأكبر إصدار سينمائي في تاريخ الشركة: The Irish-man، وهي ملحمة عصابات من بطولة روبرت دي نيرو، وآل باتشينو، وجو بيشي. قد يكوم الطلب من المشاهدين على مشاهدة الفيلم في دور العرض مرتفعاً لدرجةٍ كافية لإعادة فتح المناقشات بين الشركة وسلاسل المسارح الكبيرة حول كيفية عرض فيلم لـ Netflix في مسارح AMC و Regal، ودور السينما الأخرى. وإذا مرَّت تلك اللحظة دون اتّخاذ قرار، يمكن أن تتحقَّق مخاوف سبيلبيرغ من تراجع تجربة السينما التقليدية.

المصدر:

www.theatlantic.com

في النصف الثاني من هذا العام

الأفلامُ المُرتقَبة

أمجد جمال

Once Upon A Time in Hollywood

الستينيات تُعتبر الفصل الأخير ممّا يُطلَق عليه العصر الذهبي لهوليوود، وهي الحقبة السينمائية المُفضَّلة عند المُخرج والكاتب الجماهيري «كوينتن تارانتينو». ويعود لتلك الحقبة في هذا الفيلم ليقدِّم قصّة عن ممثِّل تليفزيوني تنحصر عنه الأضواء فيقرِّر الدخول لعالم السينما بصحبة مساعده، قصّة تتداخل فيها هوليوود وكواليس صناعة السينما مع الجرائم الحقيقية لـ«تشارلز مانسن» وعصابته. كلّ العناصر التي يحتاجها فيلم بتوقيع «تارانتينو» حاضرة. السينيفيليا، الدموية وعشوائية تداخل المصائر. يُضاف إلى ذلك كاست تمثيلي مُبهر يجمع «ليوناردو ديكابريو»، «براد بيت»، «كيرت راسل»، «مارجو روبي»، و«آلباتشينو». ويُعد هذا الفيلم هو التاسع في تاريخ مُخرجه، تارانتينو البالغ من العمر 56 عاماً سبق أن صرَّح بأنه سيعتزل الإخراج بعد تقديم فيلمه العاشر.

The Lion King

في منتصف التسعينيات أصدرت شركة ديزني فيلم الرسوم المُتحرِّكة «الأسد الملك» ليصبح أيقونة في تاريخ النوعية، تعود الشركة العملاقة هذا العام لتقديم القصّة نفسها، ولكن بنظام «الصور الواقعية - photo-realistic»، ما يعني أن كلّ عناصر الصورة من الحيوانات والطبيعة تبدو مطابقة لمثيلاتها في الواقع، بينما هي مُخلَّقة آلياً. نخبة من نجوم هوليوود تشارك بالأداء الصوتي للشخصيّات، منهم «دونالد جلوفر»، «تشيوتل إيجيفور» و«سيث روجن». حالياً، تشهد السينما ظاهرة تحويل كلاسيكيات الصور المُتحرِّكة إلى أفلامٍ بالصورة الحيّة، بدأتها ديزني مع أفلام «The Jungle Book» و «Beauty And The Beast»، وتكرِّرها هذا العام أيضاً بإعادة تقديم فيلم «Aladdin». رؤية الحيوانات تتحدَّث كانت مستساغة داخل فيلم رسومات متحرِّكة، لكن قد تكون النتيجة عكسية بظهور حيوانات حقيقية.

Rocketman

الفيلم يقدِّم السيرة الذاتية والموسيقية للمطرب البريطاني «إلتون جون» بالتركيز على السنوات الأولى من صعوده. مُخرج الفيلم «ديكستر فليتشر» سبق أن شارك في إخراج فيلم «Bohemian Rhap-sody» في العام الماضي، وهو من النوعية نفسها. جدير بالذكر أن الأخير حطَّم الأرقام القياسية للإيرادات بإجمالي بلغ 900 مليون دولار حول العالم، ليكون بذلك أنجح فيلم سيرة ذاتية في تاريخ السينما، إضافة لفوزه بأربع جوائز أوسكار. نجاح ضخم يجعل الطريق ممهَّداً أمام «Rocketman» مع مُخرج صار متخصِّصاً بحكي قصص أساطير الموسيقى في القرن العشرين. الفيلم تعرَّض لانتقادات بسبب عدم الدقة التاريخية لأحداثه، وإذ نفاجأ بالجهة المنتجة لـ«Rocketman» تسوِّق للفيلم بعبارة «سيرة فانتازية» بدلاً من «سيرة ذاتية»، وكأنهم يغلقون الباب احترازياً أمام أي انتقادات لثغراتٍ تاريخيّة محتملة!

Ad Astra

قد يكون هذا العام هو عام النجم «براد بيت»، ذلك هو الفيلم الثاني لبيت هذا العام، ويشارك فيه كمنتجٍ وبطلٍ للعمل. في إطار من الخيال العلمي يسافر رائد الفضاء «روي ماكبرايد» إلى أطراف النظام الشمسي للبحث عن والده، حيث سبقه الأخير في رحلة استكشافية إلى كوكب «نبتون»، وعلق هناك لسنواتٍ وهو يحاول إيجاد أدلة على وجود أنظمة ذكاء فضائية تهدِّد البشريّة. من إخراج «جايمس جراي»، الذي صرَّح مؤخَّراً بأن فيلمه هو نقطة التلاقي بين تحفتي «أوديسة الفضاء» لستانلي كوبريك و«القيامة الآن» لفرانسيس فورد كوبولا. آخر ملاحم الفضاء في السينما قدَّمها المُخرج «داميان شازيل» في 2018 عن رحلة «نيل أرمسترونج» إلى القمر، لكن الفيلم لم يلقَ حجم النجاح المُتوقَّع، فهل يستعيد «جراي» وقار هذه النوعية؟ كان المفترض أن يُعرَض الفيلم للمرّة الأولى في دورة مهرجان «كان» هذا العام، ولكن تمّ استبعاده في الأسابيع الأخيرة من قِبَل شركة «فوكس»، وأغلب الظنّ أنهم فضَّلوا طرحه في نهاية العام كي يلتحق بموسم جوائز الأوسكار.

The Irishman

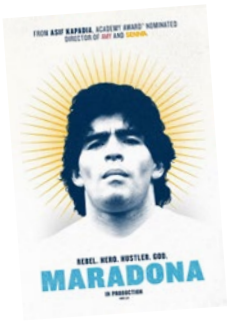
الكلّ ينتظر التعاون الأوَّل بين المُخرج الكبير «مارتن سكورسيزي»، وشبكة «Net-flix»، وهي متعطِّشة لمزيد من الشرعية الفَنِّيّة بالتعاون مع أهمّ مُخرجي العالم. الفيلم ينتمي لنوعية دراما العصابات، ويحكي قصّةً حقيقية عن «فرانك شيران» موظَّف نقابة عمَّالية يُتهم بالتعاون مع عصابة «بوفالينو» الإجرامية، كتب السيناريو «ستيفن زايلان»، وهو مبني على الكتاب الأعلى مبيعاً «سمعت أنك تدهن البيوت» للكاتب «تشارلز برانت». يؤدِّي أدوار البطولة عدد من النجوم الكبار «روبرت دي نيرو»، «آلباتشينو»، «جو بيشي»، و«هارفي كيتل».

















وقِيل إن سكورسيزي استخدم تقنيةً فريدةً من نوعها لجعل نجومه الكبار يظهرون في بعض المشاهد في عُمر الشباب.

Joker

منذ أصدرت شركة «وارنر» الإعلان التشويقي الخاص بفيلم «Joker»، وهو يحقِّق نسب مشاهدة جنونية ويتصدَّر اهتمام النُقَّاد ومحبِّي السينما حول العالم. الفيلم يعتبر خطوة أولى في تعاون «وارنر» مع «DC»، لتقديم أفلام منفصلة مبنية على شخصيات مجلّات الكوميك الشهيرة. «Joker» من بطولة النجم «يواكين فينكس» والإخراج لـ«تود فيليبس»، الذي اشتهر بتقديم مجموعة من أنجح الأفلام الكوميدية في السنوات الأخيرة، على رأسها فيلم «The Hangover». يتحوَّل تماماً في فيلمه المرتقب وينبئ بدراما حالكة السواد. وتُعد شخصية «الجوكر» من أكثر الشخصيات شعبية بين جمهور عوالم «DC». رغم كونه البطل المخالف للعُرف (anti-hero). سبق وجسّد الشخصية عددٌ من أهمّ نجوم هوليوود، مثل «هيث ليدجر»، و«جاك نيكولسون».

It: Chapter 2

«الشيء».. هي الرواية التي كتبها «ستيفن كينج» سنة 1986، وما زالت ملهمة لأدب وسينما الرعب حتى اليوم، عن ذلك المخلوق الغريب المُتنكِّر في زي المهرِّج «بيني وايز» يطارد أطفال القرية الملعونة بصفةٍ دورية مع مرور كلّ 25 عاماً. الجزء الأوَّل من الفيلم صدر عام 2017، وحطَّم عدداً من الأرقام القياسية، وأمسى فيلم الرعب الأعلى تحقيقاً للإيرادات في تاريخ السينما، دون تطبيق نسب التضخُّم. تدفع شركة «وارنر» بالجزء الثاني من الفيلم هذا العام، حيث تمرّ السنوات ويصبح أطفال الجزء الأوَّل شباباً اليوم، فيطاردهم الماضي من جديد. من مُخرج الجزء الأوَّل نفسه «آندي موسكيتي»، والسيناريست «جاري دوبرمانوفي»، وحضور النجمين «جيسيكا تشاستين» و«جايمس ماكفوي».

Yesterday

كوميديا تجمع المُخرج الأوسكاري «داني بويل» مع الكاتب «ريتشارد كيرتيس»، والاسمان من أبرز صُنَّاع السينما الإنجليز المُعاصِرين. يقوم الفيلم على فكرة في غاية الطرافة، حول مطرب هاوٍ يتعرَّض لحادث سير يغيِّبه عن الوعي، وحين يستيقظ يجد نفسه الشخص الوحيد على وجه الكوكب الذي يعرف فريق «البيتلز» ويحفظ تراثهم الموسيقي، فيلجأ لاستغلال هذه الظاهرة العجيبة كقوةٍ خارقة تجعل منه مؤلف الأغاني الألمع في العالم. فيلم يقدِّم التحية لفريق موسيقي عظيم بأكثر الطرق مرحاً، ولا ينسى التعليق على الحالة التي تعيشها صناعة الموسيقى في عصر الديجيتال. من بطولة «هيميش باتيل» و«ليلي جايمس»، ويظهر بعض نجوم موسيقى البوب المُعاصِرين بشخصياتهم الحقيقية، على رأسهم الأيرلندي «إيد شيران».

w

في عام 2015، قدَّم المُخرج البريطاني «آسيف كابديا» فيلماً وثائقياً بعنوان «Amy»، عن حياة المطربة الشابة الراحلة «آمي واينهاوس»، الفيلم أبهر النُقَّاد، وفاز بالأوسكار، وحقَّق نجاحاً تجارياً لا تحظى به عادةً الأفلام الوثائقية، أتى ذلك بعد نجاح ملحوظ حقَّقه فيلمه الوثائقي الأسبق «Senna» عام 2010، عن قائد سيارات السباق الراحل «آيرتون سينا». هذا العام يعود «كابديا» بوثائقي آخر عن شخصية لا تقل أهمِّية أو إثارة للجدل عن سابقيه، هو أسطورة كرة القدم «دييجو أرماندو مارادونا». إجمالي المواد المُصوَّرة التي استعان بها «كابديا» يصل لـ 500 ساعة، لم تُشاهَد من قبل. اختارته إدارة مهرجان «كان» ليُعرَض في القسم الرسمي خارج المسابقة في دورة العام.

Little Women

مازالت رواية «نساء صغيرات» للأميركية «لويزا ماي ألكوت» تحتفظ بمكانتها كعامل جذب لدى صُنَّاع السينما. هذا الفيلم هو الاقتباس السينمائي الثامن للرواية! هذه المرّة بواسطة الكاتِبة والمُخرجة والمُمثِّلة الشابّة «جريتا جيرويج»، التي أضحت في سنواتٍ قليلة تمثِّل رمزاً للسينما النسائية والنسويّة في هوليوود، بعد كتابتها «Frances Ha» وإخراجها «Lady Bird»، فيلمين نالا إشادة نقديّة واسعة. هذه المرّة تستعين جيرويج بكاست عملاق يجمع «ميريل ستريب»، «إيما واتسون»، «سيرشا رونان»، «لورا ديرن»، و«تيموثي شالاميه». الأحداث تدور في القرن الـ19، وتتبع حياة مجموعة من الأخوات في السنوات التي تلت الحرب الأهلية. حتى كتابة السطور تظل النسخة التي قدَّمتها المُخرجة «جيليان أرمسترونج» عام 1994 الأشهر والألمع كونها المرّة الأولى في تقديم قصص أولئك النساء بعيون امرأة. فهل تترك جيرويج علامةً مماثلة؟


50/50

رحيل آنيس فاردا..

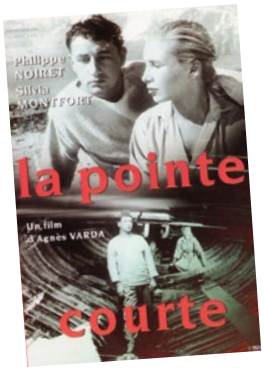
أيقونة الموجة الجديدة

«دخلتُ السينما، فجأةً. ألتقي، أحياناً، شباباً في العشرين من العمر، وقد شاهدوا آلاف الأفلام، بما فيها أفلامي. إنه لشيء مبهر، لكنني لم أبدأ حياتي هكذا. كنت مهتمّة بالرسم، أطالع كثيراً، وأنجز صوراً فوتوغرافية عن المسرح. لم أكن أعرف شيئاً عن السينما. وربَّما، لو شاهدتُ التحف السينمائية التي كنّا نسمع عنها، لما أنجزتُ أيّ فيلم. كنت سأقول في نفسي: من الأفضل أن أعمل في مجال آخر. في تلك المرحلة، كانت إيطاليا البلد الأكثر حضوراً في وجداننا. أنطونيوني، فيسكونتي، وفيلليني الذي عشقته. لم تكن البلدان التي تنتج الأفلام كثيرة. ألمانيا لم تكن قد نهضت من رقادها، وكذلك إنجلترا. كان يأتينا فيلمان أو ثلاثة من اليابان؛ لهذا السبب، كنّا مشهورين جدّاً في العالم. كنّا أباطرة. حتى الآن، عندما أذهب إلى اليابان أو الصين، يحادثني الناس باعتباري رائدة الموجة الجديدة».

بدر الدين مصطفى







«آنيس فاردا - Agnès Varda» التي رحلت عن عالمنا في 29 مارس/ آذار، 2019، بعد أن اتَّخذت موقعها في عوالم فنون الصورة الثابتة، والمتحرِّكة. تقول عن نفسها: «في العام 1954، كنتُ مُصوّرة فوتوغرافية، وأعرف القليل عن السينما. وقد بدا لي، وقتها، أن الكثير من «الثورات الأدبية» لم تجد ما يناظرها على الشاشة». هكذا أرادت فاردا أن تحدث ثورة على مستوى الشاشة، فكان لها ما أرادت بعد النقلة التي أحدثتها الموجة الجديدة، وهي من دشَّنتها، في تاريخ صناعة الأفلام.

حياتها المبكرة

وُلدت «فاردا» في 30 مايو/أيار، 1928، في مقاطعة «إكسل» التابعة لمدينة «بروكسل» البلجيكية، لكريستيان (ني باسكيت)، وإوجين جان فاردا. كانت والدتها من فرنسا، من مدينة «سيت»، وكان والدها أحد أفراد عائلة من اللاجئين اليونانيين من آسيا الصغرى. وقد غيرت «فاردا»، بشكلٍ قانوني، اسمها الأوَّل إلى «آنيس - Agnès» في سنّ 18 عاماً. خلال الحرب العالمية الثانية، عاشت على متن قارب في «سيت»، مع بقيّة أفراد عائلتها. وقد حصلت على درجة البكالوريوس في الأدب وعلم النفس من جامعة السوربون، ووصفت نقلها إلى باريس بأنه كان «مؤلماً حقّاً... لقد منحني ذكرى مخيفة عن وصولي إلى هذه المدينة الرمادية الحزينة وغير الإنسانية». لم تتوافق مع زملائها الطلّاب في جامعة السوربون، ووصفت الصفوف الدراسية بأنها «غبية، قديمة، مجرَّدة، وغير مناسبة، بشكل كبير، لتطلُّعات المرء، آنذاك».

مرحلة الفوتوغرافيا

أرادت «فاردا» أن تشغل وظيفة أمين متحف، لتقوم بدراسة تاريخ الفنّ في مدرسة اللوفر، لكنها- بدلاً من ذلك- قرَّرت دراسة التصوير في مدرسة فوجيرارد للتصوير الفوتوغرافي. بدأت حياتها المهنية مصوِّرة فوتورغرافية، قبل أن تصبح واحدة من أهمّ الأصوات في «سينما الجناح الأيسر - Left Bank Cinema» و«الموجة الفرنسية الجديدة - New France Wave». مع ذلك، حافظت على علاقة متبادلة بين الأشكال الفوتوغرافية والسينمائية: «التقطت صوراً فوتوغرافية أو أضع الأفلام في صور، أو الصور في الأفلام». ناقشت «فاردا» بداياتها في التصوير الفوتوغرافي الثابت: «بدأت في كسب لقمة العيش من التصوير الفوري، ألتقط صوراً تافهة للعائلات وحفلات الزفاف لكسب المال. لكنني أردت- على الفور- أن أصنع ما أطلقت عليه «تكوينات - compositions».

في عام 1951، افتتحت صديقتها «جان فيلار» فرقة المسرح الوطني، واستُأجِرت «فاردا» لتكون مصوِّراً رسميّاً للفرقة. قبل قبول وظيفتها هناك، عملت مصوِّرة مسرحية لمهرجان مسرح أفينيون. في المسرح الوطني الشعبي، قضت «فاردا» عشر سنوات: من 1951 إلى 1961، وخلال هذه الفترة ذاع صيتها، وحصلت، في نهاية المطاف، على أكثر من وظيفة فيما يخصّ الصحافي، في جميع



أنحاء أوروبا. وقد استفادت من هذه التجارب، لاحقاً، في أعمالها السينمائية، تقول: «عندما صنعت فيلمي الأوّل «لا بوينت كورت» (دون خبرة مسبقة، دون أن أعمل مساعدة مُخرج من قبل، ودون أن أذهب إلى مدرسة السينما) التقطت صوراً لكلّ شيء أردت تصويره، الصور التي أصبحت، بعد ذلك، نماذج للقطات، وبدأت في إنتاج أفلام بتجربة التصوير الفوتوغرافي المنفردة». وفي عام 2010، شاركت «فادرا» في معرض «ناتالي أوباديا - Nathalie Obadia».

صناعة الأفلام

استوحت «آنيس فاردا» الكثير من تجاربها وأسئلتها وهواجسها من الكاتبين: الأميركي ويليام فوكنر (1897 - 1962)، والألماني برتولد بريخت (1898 - 1956)، ما يُعينها على كَسْر، أو محاولة كَسْر بناء النصّ، والعثور على لهجة موضوعية وذاتية/ حميمة في الوقت نفسه. تؤكّد، مراراً، رغبتها في أن تمنح المُشاهد حرّيّة كبيرة إزاء ما يُشاهد، كي يحكم ويُشاركها العمل، كأن المشاركة فعل ابتكار يُدخِل المُشاهد في لعبة الصور التي تُجيد صنعها، فيُصبح حُكمه امتداداً لتفاعل مشترك، بينه وبين المُخرجة وصُوَرها. أمّا التداخل الآخر الذي انتبه إليه الكثيرون في أعمالها فيكمن في ثنائية (الموضوعية- الذاتية)، ما يجعل كلّ مُشاهدة، لكلّ فيلم من أفلامها، انعكاساً لمدى مفتوح على الاحتمالات كلّها؛ في المشاهدة والقراءة والتفكيك والمشاركة.

«لا بوينت كورت - 1954) (La Pointe Courte

كانت «فاردا»، رغم عشقها للتصوير الفوتوغرافي، حريصة على الانتقال إلى فنّ صناعة الصورة المتحرّكة. بعد قضاء بضعة أيّام في تصوير بلدة «لا بوينت كورت» الفرنسية، في أثناء زيارتها صديقة لها تعاني مرضاً عضالاً، قرّرت «فاردا» تصوير فيلم روائي خاصّ عن هذه البلدة. وهكذا، في عام 1954، صدر أوّل فيلم لـ«فاردا» يحمل اسم البلدة، ويدور حول زوجَيْن غير سعيدَيْن يعملان في صيد السمك. كان الفيلم تدشيناً لأسلوب جديد في الإخراج، اتّخذ، بعد ذلك بسنوات، اسم «الموجة الفرنسية الجديدة». في ذلك الوقت، تأثّرت «فاردا» بفلسفة «غاستون باشلار»، التي اطّلعت عليها في جامعة السوربون. كان من ضمن أبرز التجديدات التي أدخلتها «فاردا» في أسلوب إخراجها لهذا الفيلم، استعانتها باثنين من الممثّلين المحترفين: سيلفيا مونفورت، وفيليب نويريت، جنباً إلى جنب مع سكّان البلدة الأصليين، وكان هدفها توفير عنصر واقعي يضفي جمالية وثائقية مستوحاة من الواقع الفعلي. وقد واصلت «فاردا» استخدام هذا المزيج من العناصر الخيالية والوثائقية في أفلامها. كتب «أندريه بازان» عن الفيلم، مشيداً به: «هناك تحرّر كامل في الأسلوب، ينتج انطباعاً لدينا بأننا أمام عمل يطيع، فقط، أحلام مؤلّفته ورغباتها، دون أيّ التزامات خارجية أخرى». ووصفه «فرانسوا تروفو»: «عمل تجريبي، طموح، صادق وذكي». وقد قالت «فاردا» عن الفيلم إنه «انطلق مثل قذيفة مدفعية». ومع ذلك، كان الفيلم فاشلاً من الناحية التجارية. بعد هذا العمل، ولمدّة سبع سنوات، توجّهت «فاردا» إلى إنتاج الأفلام القصيرة، فقط. تعتبر «فاردا» الأم الروحية للموجة الفرنسية الجديدة، ويعتبر فيلمها السابق، بشكل غير رسمي، الفيلم الأوّل للموجة.

كان أوّل فيلم يركّز على القضايا التي يواجهها الأشخاص العاديون. في وقت متأخّر من حياتها، قالت إنها ليست مهتمّة بقضايا أولئك الأشخاص الموجودين أعلى سلّم السلطة؛ بدلاً من ذلك «كنت أكثر اهتماماً بالمتمرّدين، الأشخاص الذين يقاتلون من أجل حياتهم».

في عام 1977، أسّست «فاردا» شركة إنتاج خاصّة بها، سمّتها «سيني تامار - Cine-Tamaris»، بغية التحرُّر من قيود السوق، وتحكُّم شركات الإنتاج. وفي عام 2013، أقام متحف مقاطعة «لوس أنجلوس» للفنون، في «كالفورنيا»، أوّل معرض أميركي لـ«فاردا» يحمل اسمها. تميَّز المعرض بتكوينات منحوتة وعدّة صور وأفلام قصيرة، واستلهم الوقت الذي قضته في «لوس أنجلوس»، في الستينيات.

فاجابوند - 1985) (Vagabond

في عام 1985، قدّمت «فاردا» فيلمها «بلا قيد أو قانون» (والمعروف في معظم البلدان الناطقة بالإنجليزية باسْم «Vaga-bond»)، وهي دراما عن وفاة امرأة شابّة اسمها منى. يتمّ التحقيق في الوفاة بواسطة مُحاور غير مرئي وغير مسموع يستجوب على الأشخاص الذين رأوها آخر

مرّة. تلجأ «فاردا» إلى السرد اللّاخطي في هذا العمل، مع تقسيم الفيلم إلى سبعة وأربعين حلقة، وكلّ حلقة يتمّ سردها من منظور شخص مختلف. يُعتبر «فاجابوند» واحداً من أهمّ الأعمال التي دشَّنت ما أطلق عليه بعد ذلك «السينما النسوية»، لأن الفيلم، بأكمله، يناهض فكرة الهيمنة الذكورية.

في عام 1991، بعد وفاة زوجها «جاك ديمي» بفترة وجيزة، قدَّمت «فاردا» عملاً عن سيرة حياته ولحظات موته، فيه الاهتمامات التي كانت تشغل زوجها، حيث كان مهووساً بالعديد من الصناعات المستخدمة في صناعة الأفلام مثل الرسوم المتحرِّكة وتصميم المشاهد. وقد تضمَّن العمل إدراج مقاطع من أفلامه، بالإضافة إلى لقطات من الفترة السابقة على موته.

«وجوه الأماكن - 2017» (Faces Places)

في عام 2017، شاركت «فاردا» بفيلمها «وجوه الأماكن» مع الفَنَّان «جي أر - JR». تمّ عرض الفيلم في مهرجان كان السينمائي عام 2017، حيث فاز بجائزة «ليل دور». يرصد الفيلم مشاهدات «فاردا»، و«جي أر» في رحلتهما داخل الريف الفرنسي، ويقدِّم صوراً من الأشخاص الذين صادفوهم هناك. تمّ ترشيح الفيلم لجائزة الأوسكار، بوصفه أفضل فيلم وثائقي. ورغم كونه الترشيح الأوَّل لها، لم تعتبره «فاردا» أمراً مهمّاً، وقد قالت عن ذلك: «لا يوجد شيء نفتخر به، لكني سعيدة. سعيدة لأننا نصنع أفلاماً نحبُّها. نصنع أفلاماً تجعلنا نحبُّها».

أسلوبها

تركِّز «فاردا»، في العديد من أفلامها، على قضايا بعض المهمَّشين أو المرفوضين في المجتمع، وتستند إليهم في تقديم مادّتها الوثائقية، ومثل العديد من مُخرجي الموجة الفرنسية الجديدة، تأثَّرت بنظرية سينما المؤلِّف التي نادت بخلق أسلوب خاصّ عبر استخدام الكاميرا، بوصفها «قلماً». وصفت «فاردا» طريقة عملها في صناعة الأفلام بأنها «الكتابة بالسينما» أو «الكتابة عبر الفيلم». وكبديل لعملية فصل الأدوار الأساسية التي تساهم في خلق الفيلم (مثل المصوِّر السينمائي، كاتب السيناريو، والمُخرج)، تعتقد «فاردا»، وتؤكِّد أن الأدوار يجب أن تعمل معاً، في وقت واحد، لإنشاء فيلم أكثر تماسكاً، وينبغي أن تساهم جميع عناصر الفيلم في رسالته.

كان استخدام «فاردا» للصور الثابتة، داخل أعمالها، أحد أهمّ ملامح الإخراج لديها، كان ذلك نتاجاً- بالتأكيد- لمرجعيَّتها الفوتوغرافية الكبيرة. قد تخدم الصور الثابتة أغراضاً رمزية أو سردية، وكلّ عنصر منها مهمّ داخل البناء السردي للفيلم. كانت تلجأ للتعارض أحياناً، بين الصور الثابتة والصور المتحرِّكة في أفلامها، وكانت تمزج، في الغالب، الصور الثابتة (اللقطات) بالصور المتحرِّكة.

من الناحية التاريخية، تعتبر «فاردا» المدشّن الحقيقي للموجة الجديدة. وقد وصفها الناقد السينمائي «دلفين بينزيت» بـ«المرأة المتفرِّدة ذات الأهمِّية القصوى في تاريخ السينما. لقد كانت مؤمنة، تماماً، بأنوثتها، بجرأة متميِّزة». لكن، لأن عملها يسبق الظهور الرسمي للموجة الفرنسية الجديدة، صُنِّفت أفلام «فاردا» على أنها تنتمي إلى حركة سينما «الجناح الأيسر - Left Blank». تبنّى الجناح الأيسر أسلوباً تجريبياً أكثر جرأة من ذلك الذي تبنَّته مجموعة كراسات السينما. وقد ارتبطت سينما الجناح الأيسر، بقوّة، بالحركة الرومانية الحديثة في الأدب. كان لأعضاء المجموعة خلفية مشتركة في صناعة الأفلام الوثائقية، والتوجُّه اليساري (سياسياً)، والاهتمام المضاعف بعملية التجريب. وقد صاغت «فاردا»، وغيرها من المنتمين إلى الحركة، أسلوباً لصناعة الأفلام يمزج بين المقاربات الوثائقية والأعمال الروائية اهتماماً بالقضايا الاجتماعية.

في كثير من الأحيان، يتمّ تصنيف أعمال «فاردا» تحت فئة الأعمال النسوية، رغم أنها قالت ذات مرّة: «لست، على الإطلاق، من مناصري الحركة النسوية. لقد قدَّمت كلّ ما قدَّمت (صوري، وأفلامي، وحياتي) بشروطي.. شروطي الخاصّة بوصفي إنسانة». ورغم أنها لم تكن منخرطة، بشكلٍ خاصّ، في أيّ من الفعاليات النسوية للحركة النسوية، ركَّزت- بصورة كبيرة- على قضايا المرأة.

الجوائز

كانت «فاردا» عضواً في لجنة تحكيم «مهرجان كان السينمائي» في عام 2005، وعضو لجنة التحكيم في «مهرجان البندقية السينمائي» في عام 1983. في عام 2002، حصلت على جائزة الأكاديمية الفرنسية، «جائزة رينيه كلير». في 4 مارس/آذار، 2007، تَمَّ منحها وسام الاستحقاق الوطني في فرنسا. في مايو/أيار 2010، حصلت «فاردا» على جائزة المُخرجين لأفضل مُخرج في «مهرجان كان السينمائي». في 22 سبتمبر/أيلول، 2010، حصلت فاردا على درجة فخرية من «جامعة ليج» في بلجيكا. في 10 أغسطس/آب، 2014، حصلت على جائزة التميّز من «مهرجان لوكارنو السينمائي» السابع والستين. كانت ثاني امرأة تحصل على الجائزة، بعد «كيرا موراتوفا». في 13 ديسمبر/كانون الأول، 2014، تلقَّت جائزة الإنجاز الفخرية، التي منحتها لها أكاديمية السينما الأوروبية. في 11 نوفمبر/تشرين الثاني، 2017، تَمّ منحها جائزة الأوسكار الفخرية لجهودها في السينما؛ ما جعلها أوّل مُخرجة تحصل على هذه الجائزة، وقد تمّ تقديم الجائزة في حفل توزيع جوائز المحافظين السنوي التاسع، وأعقب ذلك ترشيحها، بعد شهرين، لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم وثائقي عن فيلمها «وجوه الأماكن». بعد حياة طويلة من الإنجاز الفنّي والمحاولات والتجريب التي لم تتوقَّف، توفِّيت «فاردا» من السرطان، في 29 مارس/آذار 2019 في باريس، عن عمر بلغ 90 عاماً، وتمّ دفنها في مقبرة «مونبارناس»، في 2 أبريل/نيسان، 2019، بعد أن حفرت اسمها بخطوط ناصعة في تاريخ فنّ السينما.

المصادر:

Emma, Wilson (1999). «3. Mourning Films I.». French Cinema since 1950: Personal Histories. Lanham, MD: Rowman & Littlefield. pp. 42-46. ISBN 0715628496.

Carter, Helen. «Agnes Varda». Senses of Cinema. Retrieved 29 October 2014.

فرانك لويد رايت والنزعة العضويّة

عمارة من قلب المكان

لا ينفصل تاريخ الأفكار عن تاريخ المعمار، حيث تنعكس ظلال الأول على الثاني. نقرأ على جدران الكهوف، المعابد، والمنازل، أفكار الإنسان الذي كان يقطنها، ومنظوره للعالم، ثقافته، وملامح العصر الذي يعيش فيه. ويأبى الإنسان أن يغادر عالمه من غير أن يترك بصمته المعمارية داخله، ولسان حاله ينطق بـ«لقد كنت هنا». في تاريخ المعمار نستطيع أن نقرأ التطوُّرات المعرفيّة والعلميّة للعصور المختلفة، فالفكرةُ تنتقل من سماءِ الفكر والفلسفة إلى فضاءِ المكان، تتخارج فتتخذ شكلاً مُعبِّراً عنها، كما الدال والمدلول. من هذا المنطَلق سنجد، إذا بحثنا ونقَّبنا في الأعماق بحثاً عن الأساس، أسفل كلّ بناءٍ معماري قاعدة فلسفية يقوم عليها، قاعدة تمنحه الروح والدلالة، وبدونها يتحوَّل البناء إلى كتلةٍ حجريّة صمَّاء.

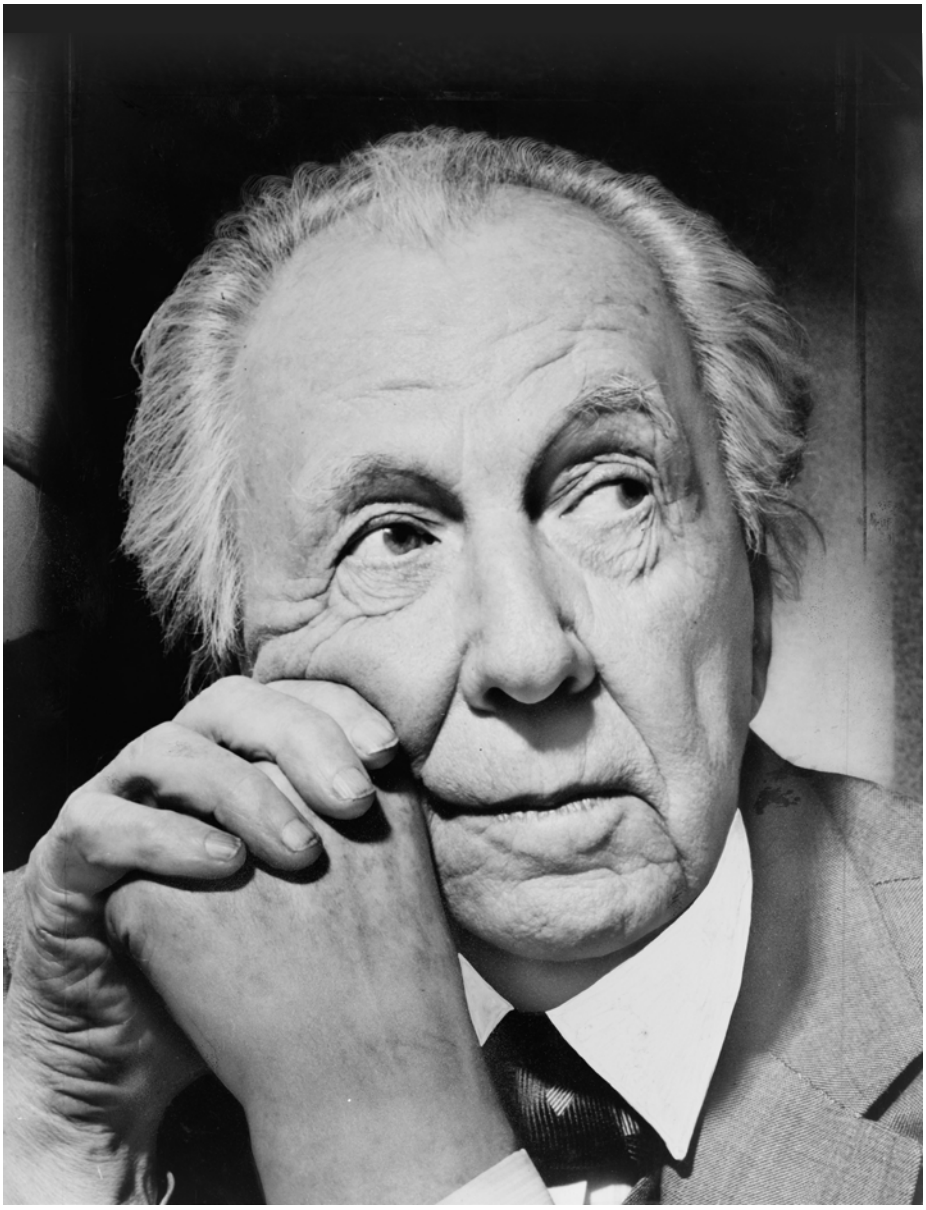
بدر الدين مصطفى

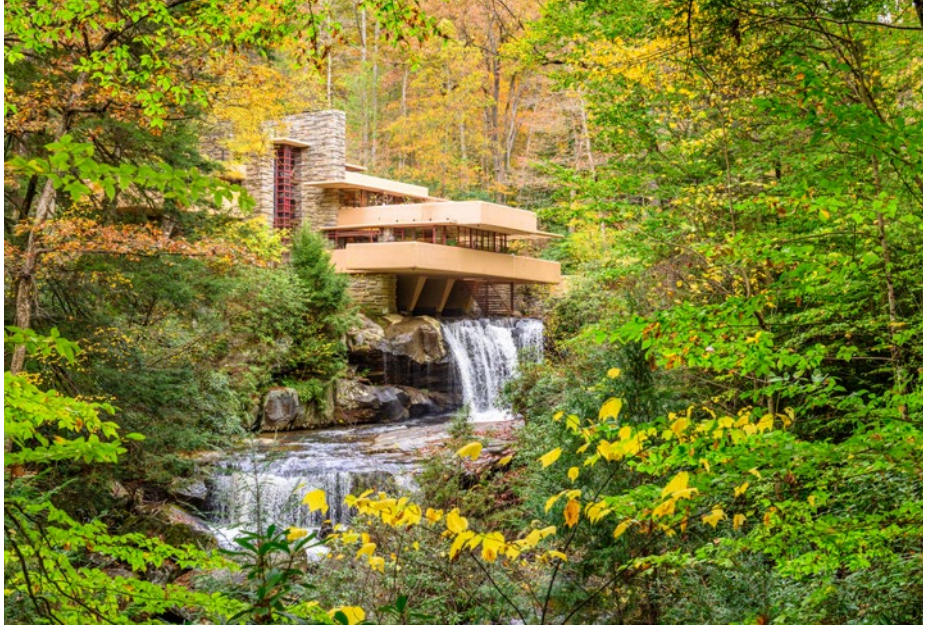


هل يمكننا الفصل بين ظهور النزعة الوظيفية في المعمار نهايات القرن التاسع عشر (الاتجاه الذي تبنَّاه لوكوربوزييه، ومثاله الأبرز ناطحات السحاب ذات الأبعاد الهندسية المستقيمة التي تخلو تماماً من التزيين)، والذي قام على أنقاض النزعة الكلاسيكية ومعمار عصر الباروك، وبين سيادة مفهوم للعقل -هو العقل الأداتي- الذي بلغ أوْجَه في القرن التاسع عشر؟ في الواقع كلاهما يرفعان شعار الوظيفة كهدفٍ رئيس لا ينبغي أن يحيد عنه الإنسان.

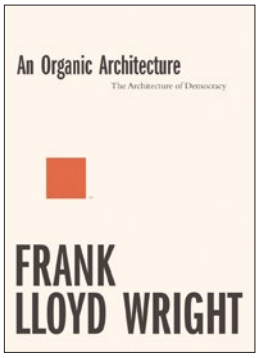
على نحوٍ مشابه لذلك، وتأكيداً على هذا الترابط بين الفلسفة والمعمار، ظهرت النزعة العضويّة في البداية كمنظورٍ فلسفي للعالم، ينظر إلى الكون على أنه وحدة واحدة لا يمكن فصلها أو تجزئتها إلى وحداتٍ أصغر، فالعالم أشبه بالكائن الحي الذي تعتمد أعضاؤه، حتى تقوم بعملها، على بعضها البعض. وهذا المعنى العضويّ يضفي نوعاً من القداسة على العالم، ضد التصوُّر المادي البحت الذي يختزل العالم في أشيائه الجامدة دون محاولة منه لإدراك العلاقات الحيَّة التي قد تكون قائمة بينها. العضويّةُ تقليدٌ مُهمٌّ في تاريخ الفلسفة الطبيعيّة. كان أفلاطون من أوائل الفلاسفة الذين اعتبروا الكون كالكائن الحي العاقل (ورد ذلك في محاورة تيماوس). وقد ازدهرت العضويّة الطبيعيّة لفترةٍ من الزمن في عهد الرومانسية الألمانية التي انبثق منها تعريف علم الأحياء الجديد لأول مرّة من قِبَل جان بابتيست لامارك. وفي علم الأحياء المُعاصِر عُرِفت العضويّة بأنها ذلك الاتجاه الذي يركِّز على عملية التضافر القائمة بين العمليات الحيويّة داخل الكائن الحي، لا الجانب الوظيفي فقط للأعضاء. كان جون سكوت هالدان أول عالم أحياء يستخدم المصطلح لوصف وجهات نظره الفلسفيّة في العام 1917، وبعد ذلك تبعه بعض علماء الأحياء الآخرين في القرن العشرين.

غير أن أفكار النزعة العضويّة وجدت طريقها من عالم الفلسفة الطبيعيّة إلى عالم المعمار على يد المعماري الأميركي فرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright، المولود في 8 يونيو 1867 وأحد أعظم عباقرة العمارة الحديثة، مؤسِّساً بذلك لمدرسة معمارية فريدة في تاريخ هذا الفَنّ، عُرفت بعد ذلك باسم «العمارة العضويّة» Organic Architecture . كتب رايت: «ينبغي لأي بناءٍ أن ينبثق من موقعه بكل سلاسة، وأن يتناغم مع بيئته المحيطة به، خاصة إذا كان للطبيعة حضورها القوي من حوله.. إننا لا ينبغي أن نشيِّد المنزل على تبَّة، أو مرتفع، أو على أي شيء، بل نحن نشيِّده من قلب المكان، منتمياً إليه، حيث يجب أن يتعايش التلُّ مع المنزلِ متوائمين يسعد كلٌّ منهما بالآخر»[1]. تعتمد النزعة العضويّة على مبادئ الطبيعة كأساسٍ فلسفي للتصميم المعماري، فترى الترابط بين الكونين الداخلي والخارجي على أساسٍ منطقي، وتحقق المُواءمة مع سمات الطبيعة بظواهرها المادية والروحية، وتستمد مبادئها من الطبيعة المحيطة بها حتى تبدو كأنها مكمِّلة لها غير منفصلة عنها. تهدف المدرسة العضويّة في المعمار إلى إقامة شخصية فرديّة وطابع عصري للشكل يهتم بالفراغ الداخلي، ويؤكد الشكل الخارجي، كما جاء في وصية رايت المعمارية التي يقول فيها «لابد أن يكون هناك أكثر من طراز وأسلوب لبناء المنازل بتعدُّد أنواع


فرانك لويد رايت ▲







تعتمد النزعة العضويّة على مبادئ الطبيعة كأساسٍ فلسفي للتصميم المعماري، فترى الترابط بين الكونين الداخلي والخارجي على أساسٍ منطقي، وتحقق المُواءمة مع سمات الطبيعة بظواهرها المادية والروحية، وتستمد مبادئها من الطبيعة المحيطة بها حتى تبدو كأنها مكمِّلة لها غير منفصلة عنها

وأنماط البشر، وأن تكون مختلفة متمايزة بقدر اختلافهم وتمايزهم. فلابد للإنسان صاحب الشخصية المُتفرِّدة أن يعبِّر منزله وبيئته الخاصة عنه». كما يتسم الشكل العضويّ بنوعٍ من المرونة والتناغم الذي يجمع الوحدة بين المتضادات ويخلق الإيقاع الإنشائي والتعبير الشكلي، الذي يفيض بقيم التناسب والتناسق في وحدة فرديّة للمبنى تحقِّق التوازن مع البيئة المحيطة كطريقةٍ من طرق تحقيق راحة الإنسان.

كتب رايت: «لا يتألَّف واقع المبنى من السقف والجدران، بل أيضاً المساحة الموجودة داخل المبنى». فالمساحة الداخلية تعمل على تحديد الشكل الخارجي. ولا ينبغي على المساحة الداخلية أن تكون معبَّأة في صناديق يُطلق عليها الغرف؛ بدلاً من ذلك، يجب أن يتدفَّق الفضاء بحرّيّة من الداخل إلى الخارج. لا تكون الغرف مستطيلات بسيطة أبداً، ولكنها ستتفكَّك رأسياً وأفقياً لمنح العين والعقل شيئاً ممتعاً، وأحياناً نوعاً من الغموض يمكن الاستمتاع به. يتوجَّب على المبنى ألّا يكون مكشوفاً من نقطةٍ واحدة على نحوٍ مطلق، ولكن يجب أن يتم اكتشافه ببطء في أثناء تحرُّك الشخص عبر الفضاء. يمكن أن تقدم مساحةٌ ما مساحةً أخرى، أو تزيد من التأثير، أو تعمل كتمهيد لمساحةٍ أخرى، مثل مدخل الغرفة الذي يمهِّد لها.

تعتمد العمارة العضويّة على مفهوم البساطة، لأن مخططها وتصميمها واضحان: «إن أعلى شكل من أشكال البساطة في الفَنّ، ولا أقصد هنا المعنى المقصود حين نصف ذكاء الطفل بالبسيط، هو الشكل الذي يتفق مع وضوح العقل ونقائه، هو الذي يحافظ على اتساع المخطط، ووفرة التفاصيل، والشعور بالكمال الكامن في شجرةٍ ما أو زهرة»[2]. كما يجب أن يكون جسم الإنسان مقياساً للمبنى وأثاثه. وقد تحدَّث رايت عن «الانسجام التام الذي يتناسب مع الشكل الإنساني»، للحصول على كافة التفاصيل المُصمَّمة، بحيث لا تجعل العلاقة الإنسانية بالعمارة مريحة فحسب، بل ساحرة أيضاً.

كثيراً ما وُصفت العمارة العضويّة بأنها تحمل تصوُّراً لبناء يشبه الشجرة التي تعانق الطبيعة فتشكِّل معها لوحةً فنّيّة ساحرة، ولهذا توصف بأنها عضويّة، أي كما لو كانت جزءاً طبيعياً منبثقاً من المكان الذي توجد فيه، وليس قيمة مضافة إليه. يعتمد البناء العضويّ على مجموعة من المبادئ يمكن تحديدها على النحو الآتي:

التآلف بين المادة الهندسية المستخدمة والطبيعة، بما في ذلك المادة الطبيعيّة المتوفرة في البيئة المحيطة، حتى لا يبدو البناء غير متسقٍ مع ما حوله، بمعنى أن تكون المادة الإنشائية جزءاً من طبيعة بيئة البناء، حتى يحدث التناغم بين التكوين البنائي والطبيعة، وذلك بصرف النظر عن نوع المادة الإنشائية.

الصراحة في التعبير عن شخصية المبنى. فإذا كان البناء مُصمَّماً على شكل مثلث، فلابد أن يأتي البناء مستوفياً لعناصر الشكل الهرمي على نحوٍ واضح ومباشر. وإذا كان المسقط الأفقي للمبنى على شكل مربع، فلابد أن يأتي البناء مستوفياً لشكل المكعب وتكوينه.

التكامل بين المبنى والفراغات الخارجية، حيث من المُهمّ للغاية تحقيق الترابط بين المظهر الخارجي والشكل الداخلي للبناء.

التعانُق بين الفراغ الداخلي والفراغ الخارجي، حيث الانسياب الداخلي للمبنى يؤدي إلى التدرُّج من الفراغات المغلقة إلى الفراغات شبه المفتوحة، ثم الفراغات المفتوحة في أثناء الانتقال من الخارج إلى الداخل.

كما تميَّز الأسلوب العضويّ في العمارة بتحرير المساقط الأفقية من القيود والقواعد والأشكال الهندسية، وتوارت تلك الحسابات والاصطلاحات والقوانين الخاصة بالتشكيل والإنشاء من قواعده، وأصبحت عوامل ثانويّة. من هنا كان الشكل يتبع الوظيفة في المدرسة العضويّة.

اتجاهات العمارة العضويّة

ثمّة اتجاهات ثلاثة للعمارة العضويّة. ورغم أنها لا تنفصل عن بعضها البعض انفصالاً تاماً إلّا أن لكل منها شكله الخاص وطريقته المُميَّزة في التصميم:

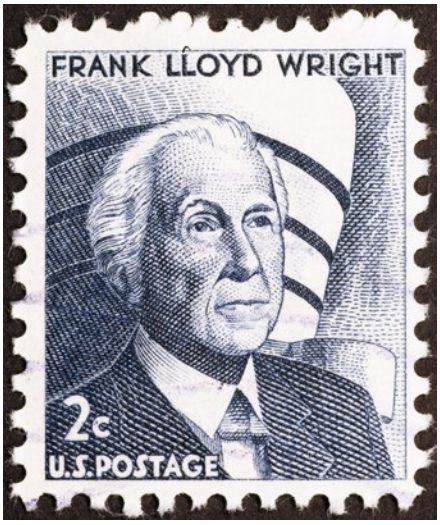
أولاً: العضويّة الطبيعيّة: وهي التي تسعى إلى فهم مبادئ الطبيعة وفلسفاتها، بغية تحليلها والسير على هُداها. وهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بوظيفة الشكل أو المكان. هذا الاتجاه مخلص في توجُّهه لتعاليم رايت وتصاميمه. ويمكن تلخيص مبادئ هذا الاتجاه في: ضرورة أن يكون الفراغ الداخلي بمثابة وحدة متصلة ديناميكية متعدِّدة المستويات، ضرورة أن يُعبِّر المبنى داخلياً عن نمط دورة الحياة الخاصة بقاطنيه ومتطلباتهم، وضرورة تحقيق التوافق بين التشكيل المعماري والبيئة الطبيعيّة.

ثانياً: العضويّة التصميمية: وقد نشأت من استلهام الأشكال الطبيعيّة الحيَّة، كالنباتات، والحيوانات، وغيرهما، أو الجامدة، كالصخور، والأصداف، وغيرهما من أشكال الطبيعة، أو في أشكالٍ مجرَّدة، كما في العضويّة الأكثر حداثةً لدى كارلو بوجاتي، وروجر دين. وتتلخص مبادئها في اشتقاق نسخ طبق الأصل من النظم الإنشائية الأساسية للأشكال البنائية للنباتات والحيوانات، توحيد كلّ العناصر الخاصة بالبناء كسماتٍ إنشائية مُعبِّرة، والاستغناء عن العناصر الزائدة في التصميم وغير الضرورية.

ثالثاً: العضويّة الأيكولوجية: وهي العضويّة الصديقة للبيئة، والتي تهدف إلى الاستفادة من مكوِّنات الطبيعة من خاماتٍ، موارد، طاقة، إضاءة... إلخ، وتكويناتها المُستلهَمة من العمارة الطبيعيّة بهدف الحفاظ على حياة أفضل كالحركة الخضراء، وتتلخص مبادئها في التصميم الآمن من الكوارث الطبيعيّة (الرياح والأعاصير - الزلازل)، استخدام المواد المُعاد استخدامها في التنفيذ، استخدام مواد غير ضارة بقدر الإمكان. يمكننا مما سبق أن نلخص المبادئ العامة للمدرسة العضويّة في جانبين مُهمَّين، أحدهما يخصّ الصلة الوثيقة للمبنى بالطبيعة، كأن يبدأ المبنى من الداخل وينمو متجهاً إلى الخارج في تكاملٍ بين البناء وفراغاته وتكوينه الداخلي مع المظهر الخارجي له، مع استعمال المواد الطبيعيّة قدر الإمكان. أما الجانب الثاني فيتعلَّق بالإنسان كتحديد الأبعاد والأشكال تبعاً لمقاييس حجم الإنسان ومراعاة نظام حياته واحتياجاته العمليّة والعاطفيّة.

ثمّة جانب آخر في العمارة العضويّة يتعلَّق بالزخرفة، حيث لا يتم إضافتها، أو تعليقها، أو كشفها بشكلٍ غير ضروري. من المُهمّ أن يصبح كلٌّ من النحت والرسم جزءاً رئيساً من عناصر التصميم الكلي للمبنى، كما يجب أن يكون الأثاث مدمجاً قدر الإمكان في المكان وكأنه نابع منه. وعلى الرغم من أن ما سبق من مبادئ متعلِّقة بالعمارة العضويّة لا يعود بالكامل إلى فرانك لويد رايت، إلّا أنها تتفق مع فلسفته العامة، حيث يهدف التصميم العضويّ إلى تضمينها، رغم أن رايت لم يحققها بالكامل في التصاميم التي نفذها. كما كتب رايت نفسه «لم نبلغ بعد الهدف الكامل للمثل الأعلى للعمارة العضويّة. وليست ثمّة حاجة لذلك. هل هناك في الأساس قيمة مثالية يمكن الوصول إليها على نحوٍ تام؟»[3].





الهوامش:

1- Frank Lloyd Wright، Frederick Gutheim,Editor. In the Cause of Architecture: Essays by Frank Lloyd Wright for the Architectural Record,1908-1952. (New York: McGraw-Hill,1975), p 122.

2- Ibid, p 100.

3- Edgar Kaufman and Bea Raeburn, Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings (Cleveland: The World Publishing Company, 1969), p 3.

آتول غواندي..

أفول الحياة وتدبير النهايات

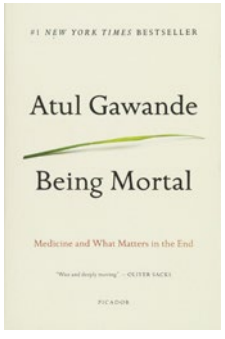
في لحظة ما قبل موت «إنسان» يتدخَّل الأطبّاء، وتتدخَّل العائلة، كما تتدخَّل شركات التأمين، وكلّ واحد من هؤلاء يقترح السيناريو المناسب له؛ فالأطباء ينزعون دائماً إلى أن «التدخُّل الطبّي ما يزال ممكناً»، وأفراد العائلة يبحثون، باستمرار، عن «مزيد أمان» لقريبهم. أمّا شركات التأمين فقد درجت على مراجعة حسابات الربح والخسارة. ولكن، في خضمّ هذا الوضع؛ أين حرّيّة من يُحتَضَر؟! أين رؤيته هو للأمور؟! أين أولويّاته وخياراته لموته، ولما بعد موته؟!.

سناء عزوزي

إن إعداد الأطبّاء والأهل وعموم الناس، للتعامل مع مشكلات نهاية الحياة، هو أهمّ ما يراهن عليه «أتول غواندي - Atul Gawande» في هذا الكتاب[1]، الذي يضاف إلى كتبه التي حقَّقت إقبالاً كبيراً عليها، وأشهرها كتابه «المضاعفات - Complications». كتاب عن تجربة الفناء، في معنى كوننا مخلوقات تشيخ ثمَّ تموت، عن دور الطبّ في تغيير هذه التجربة، وتوقُّفه عن تغييرها. يصحِّح الأفكار الخاطئة التي حملها الإنسان عن نهايته المحتومة، يوجِّهه إلى كيفية التعامل مع هذه النهاية، ويساعده على اتِّخاذ قرارات سليمة في أكثر الأوقات قسوة في حياته.

فإذا كانت كلّيّات الطبّ تعلّم أشياء كثيرة مهمّة، فإنها لا تعلّم شيئاً عن أحوال الموت، وتفاصيل الشيخوخة، وأوضاع الوهن والاحتضار؛ فالهدف الدائم من تدريس الطبّ هو تعليم كيفية إنقاذ حياة الناس، دون أن يُعْنى بتدبير نهاياتهم، وخصوصاً مع ارتفاع أمد الحياة، وتغيُّر معنى الشيخوخة، وازدياد أعداد المسنِّين. ورغم النجاح الذي يحقّقه الطبيب، وهو يعيد المريض إلى عافيته، يحسّ بالكثير من الفشل والعجز، حين يكون المريض غير قابل للشفاء.





قليلٌ من الأطبّاء يكتبون عن تجاربهم مع مرضاهم، أو لديهم الوقت أو القدرة على الكتابة عن هذه التجارب. وقليلٌ من الكُتَّاب يعلمون ما يجري داخل غرف العناية المركَّزة، ويطَّلعون على الحوارات بين الأطبّاء ومرضاهم وهم على مشارف الموت. لكن، حين تجتمع القدرة على الكتابة- بإسهاب- عن الموت وأمراض الشيخوخة، مع المعايشة المتكرّرة لحالات فقدان الأمل في الشفاء؛ آنذاك تُعجَن الحروف بالألم، وتُسْقَى الكلمات بالوهن، وتُكْشف الحقائق التي «لا مفرّ منها» عن لحظة «لا مفرَّ منها»، بطريقة لا يؤْتاها إلّا جرّاح ماهر، وكاتب تراجيدي مثل «أتول غواندي».

مشاريع على مشارف الموت

في بدايات القرن الماضي، كانت «ملاجئ الفقراء» تثير رعب المسنِّين، غير أن الأمر بدأ يختلف مع العشرينيات والثلاثينيات، على الأقلّ، في الدول المتقدِّمة، حيث وفَّرت «بيوت التمريض» عناية لتخفيف معاناة سنّ الشيخوخة، كما وفَّرت بعض الأمان، دون أن توفّر السعادة التي كان المسنّون يجدونها في بيوتهم.

لكن، بعد بيوت التمريض، ابتُكرت في الولايات المتَّحدة التجارب البديلة المسمّاة «مراكز المعيشة المدعومة بالمساعدة»، التي تجيب على سؤال: ما الذي يجعل الحياة تستحقّ أن يحافَظ عليها، حينما نكون مسنِّين واهنين غير قادرين على العناية بأنفسنا؟ ومن خلال قصّة «لو ساندرز» وابنته «شيلي»، يَظهر معنى أن تكون الشيخوخة سلسلة من الخسارات؛ فقد قرَّرت «شيلي» أن يعيش معها والدها بعد وفاة زوجته، واستحالة عيشه وحيداً، غير أنها- مع الوقت- تضخَّمت أعباؤها، وأحسَّت بصعوبة الوضع، فاضطرّت، في نهاية المطاف، إلى نقله إلى المكان الذي كان يخشاه «طلباً للأمان». فإن المسنين لا يبقى لهم إلّا حياة مقيَّدة بتحكُّم الآخرين، في مؤسَّسات خاضعة للإشراف، «يكون الحلّ هو منح حياة آمنة، ولكنها خالية من أيّ شيء يستحقّ المرء أن يعتني به».

كلّ ما يطلبه مَنْ توشك حياته على الانتهاء هو أن يصوغ قصّة حياته، وتكون له خياراته وأولويّاته التي تظلّ ممكنة. ومشكلة الطبّ، اليوم، أنه يهتمّ بالصحّة الجسدية للمسنّين، دون أن يهتمّ بحياة الروح، وهو يهمل تعزيز الأولويّات والخيارات، لذلك



يجب النظر - بتقدير كبير- إلى بعض التجارب المتميِّزة التي أعادت المعنى والهدوء إلى حياة المسنّين، بعد أن ظلت غارقة في «السلامة» و«طلب الأمان».

- «بيل توماس - Bill Thomas» طبيب شاب، حين اشتغل في بيت التمريض، في 1991، شعر بأنه مثير للكآبة، وأن ما ينقصه هو الحياة نفسها، فاقترح إدخال بعض النباتات والحيوانات والأطفال إلى حياة هؤلاء النزلاء الرتيبة، فعاد البريق إلى عيون النزلاء، وهبطت التكلفة العامّة للأدوية، وتقلَّصت نسبة الوفيات بنسبة 15 بالمئة؛ ذلك لأن البشر في حاجة ماسّة إلى أسباب يعيشون من أجلها، كما أن العالم الحيّ يسعى إلى تخليص الفرد من الملل، وهو ما عمل من أجله «توماس»، بألق، وهو يطوِّر مشروع حلمه، ويُتوّجه بتأسيس «المبادرة الجمهورية الوطنيّة للمحاضن» في أكثر من 25 ولاية.

ومثل مشروع «بيل توماس»، مشروع «نيو بريدج - New Bridge»، ومشروع «بيتر سانبورن بليس - Peter Sanborn Place»؛ تسعى هذه المشاريع وأمثالها إلى أبعد من مجرَّد تأمين سلامة المسنِّين؛ وذلك بجعل حياتهم ذات معنى، وتحقيق حرِّيتهم فيما يعملون، ويعيشون في استقلال تامّ وحرّيّة كبيرة؛ ما يحتاج إلى مقدار كبير من سعة الخيال والابتكار، «فالعيش من أجل السلامة هدف فارغ يبطل نفسَه بنفسِه».

خدمات أفضل النهايات: أمام الأطبّاء، اليوم، سؤال صعب: في أيّ حالة علينا أن نتدخَّل لمحاولة إعادة الأمور إلى نصابها؟ وفي أي حالة علينا ألّا نتدخَّل؟ وسؤالان لم ينجح الطبّ في الإجابة عنهما، واتِّخاذ القرار السليم فيهما. حيث تمّ تسجيل ارتفاع تكاليف العناية بالصحّة، في السنوات الأخيرة، للذين هم في آخر شهرين من حياتهم المتوقَّعة. فالمرضى وأسرهم وأطبّاؤهم يعلمون أن حالاتهم لا شفاء منها، ومع ذلك هم غير مستعدِّين لتقبُّل أنهم في المرحلة النهائية.

ومن التطوُّرات المهمّة، في هذا المضمار، ظهور خدمة «الهوسبيس - Hospice»، وانتشارها على مدى واسع جدّاً، وهي خدمة مخصَّصة لتوفير الراحة للمرضى الذين يتبيَّن أنه لا شفاء لهم، في مرافق خاصّة أو في بيوتهم، محاولين تحقيق أفضل طريقة للنهاية المتوقَّعة. فإذا كان الطبّ العاديّ يحرص على إطالة أمد الحياة فإن «الهوسبيس» تساعد الناس على أن تكون حياتهم الحاليّة أفضل ما يمكن. ونتيجة نجاح هذا النظام، عملت شركات التأمين، في الولايات المتَّحدة، على تطوير برنامج مزدوج العناية بين العلاج والعيش بنظام «الهوسبيس»، مع اللقاء بمتخصِّصي التلطيف. وأثبتت الدراسات المستقلّة أن المرضى الذين يستفيدون من هذه الخدمات يطلبون إيقاف العلاج الكيماوي قبل الآخرين، كما يعيشون عمراً أطول بمقدار 25 بالمئة، ذلك لأن «المرء يعيش أطول حينما يقلّ اهتمامه بأن يعيش حياة أطول».

ويكون الموت الأكثر راحةً بعد محاورات «العناية التلطيفية»، التي تمكّن منها المؤلِّف، بوصفه «طبيباً تفسيريّاً» يشارك مرضاه في اتِّخاذ القرارات، غير أن أقساها على نفسه كان قراره مع والده، وهو يعاني من سرطان من السرطانات النادرة داخل النخاع الشوكي. وبعد أن شعر بالأزمة تزحف نحو الوالد والعائلة لم يجد بُدّاً من أن يطرح عليه مجموعة من الأسئلة التي تدلّ على كيفية نظرته إلى الحالة التي يعانيها، ونتائجها المحتملة، وما مخاوفه، وما آلامه، وما الأرباح التي يريدها، وما الخسائر التي هو مستعدّ لأن يتحمَّلها، وما أفضل سلوك ممكن للتعامل مع الوضع في ضوء هذه الأسئلة. بعد هذه المحاورة، أوضح الوالد كيف يريد لقصّته، التي كان يكتبها، أن تنتهي، واختار أن يبقى في البيت مع من يحبُّهم. وانتهت قصّته، وقد حقَّق رغبات موته وما بعد موته.

وفي الختام، إن المهمّة السامية للأطبّاء يجب أن تكون تمكين الناس من الحياة السعيدة. وعلى جميع الأطباء أن يطبّقوا طريقة التعامل التي يتعامل بها أطبّاء العناية التلطيفية لمساعدة الناس في تجاوز الصعوبات التي يواجهونها، وجميع تدخُّلاتهم، كبيرة كانت أم صغيرة، يجب أن تخدم الأهداف الأكبر لحياة الفرد، مقتنعين «أن لدينا الفرصة في أن نعيد تصميم مؤسَّساتنا وثقافتنا وحديثنا بطريقة تحدث تغييراً في احتمالات الفصول الأخيرة في حياة كلّ إنسان». وفي خاتمة هذه الرحلة العلمية المُشوّقة، يصرِّح المؤلِّف قائلاً: «لم أكن أتوقَّع أن بعضاً من أكثر الخبرات مغزى في حياتي- بوصفي طبيباً، بل إنساناً، أيضاً- سيكون مصدرها مساعدة الآخرين في أن يتعاملوا مع الجوانب التي لا يستطيع الطبّ أن يقدّمها في حَدّ ذاته، ولكن ثبت، من خلال التجربة، أن الأمر كذلك».

الهوامش

1 - أتول غواندي، لأن الإنسان فانٍ: الطبّ وما له من قيمة في نهاية المطاف - Atul Gawande, BEING Mortal: Medicine and What Matters in the End. ترجمة: عبد اللطيف محفوظ، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ع/ 469، فبراير، 2019.

متى يكون فضيلةً، ومتى يكون عكس ذلك؟

دعوة للفضول

متى يكون الفضولُ فضيلةً، ومتى يكون عكس ذلك؟ وكيف يمكن تطويره وإنعاش قوته؟.. تحاول «فلافيا مانوتشي Flavia Mannocci»، المُتخصِّصة في العلاج المعرفي والسلوكي، الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها في كتابها المُعنوَن بـ «قوى الفضول»: «Les Pouvoirs de la curiosité» الصادر عن منشورات «أوديل جاكوب Odile Jacob».

عبد الرحمان إكيدر

لطالما أُعتُبر الفضول عيباً وأمراً مستهجناً، بيد أنه يُعَدُّ من جهةٍ أخرى، قوةً مُحرِّكة للحياة ورافعة كبيرة للعمل، ولا سيما عند الأطفال. ويكشف لنا تاريخ الإنسانية دور الفضول في فَكِّ شفرات عالمنا وتطوير أفكارنا في مختلف المجالات، لقد أعلى أرسطو من شأن الفضول مُعتبراً أنَّ الكثير من البشر يعيشون من أجل إشباع فضولهم فحسب، فيما حالة النهم غير قابلة للإشباع. إنه يجذب المرء، ويُولِّد لديه القلق، لأنه يحتوي على جزءٍ معتم من المجهول يرغب في معرفته.

الفضول.. قوة إيجابية

يُعرَّف الفضول عموماً بأنه موقف أو سمة شخصية تدفع الفرد إلى الاهتمام بموضوع أو شخص أو نشاط. تقول المُؤلِّفة: «يمكن أن نتخيَّل الفضول باعتباره أمراً غير لائق وفعلاً طائشاً، ولكن قد يكون الفضول قوةً إيجابية للفرد الذي يُثير رغبته في التعلُّم والانفتاح على العالم، وعلى الآخرين، وعلى الذات، وذلك من خلال تجربة المتعة». إن الفضول أمرٌ سيئ، كما تقول الحكمة الشعبية... غير أنه يثبت أنه قوة داخلية لا غِنى عنها تدفعنا إلى استكشاف العالم بأدق تفاصيله ومعرفة ذواتنا خلال مختلف مراحلنا العمرية.

وتبرز المُؤلِّفة أن الفضول هو «أحد أقوى محرِّكات العمل الفكري والوقائعي»، إنه أحد الخيوط الحمراء الرئيسية لوجودنا وتطوُّرنا، هو بذرة صغيرة تنتظر، في بعض الأحيان فقط، أن يتم تحفيزها وتشجيعها وإيقاظها، وهذه البذرة الصغيرة موجودة بالفعل في الطفل الذي نحمله بين ذراعينا، إنَّ الفضول يدفعه لاستكشاف بيئته ويسمح له بتطوير قدرته على التكيُّف. ولذلك، يستحضر صانعو ألعاب الأطفال الجانب الفضولي فيها وما ستثيره لدى الأطفال من فضول. كما أنَّ التعليم الذي نستفيد منه، والجو العائلي، والبيئة التي نعيش فيها، ستكون حاسمة لجعل هذه القوة الفطرية تنمو بشكلٍ متزايد. تسلِّط هذه الأخصائية النفسية الضوء على دور الوالدين من خلال «رابطة التعلُّق» التي يتم إنشاؤها، معتبرةً إياها «مصدراً حقيقياً للطاقة»، وسيكون لها تأثيرٌ كبير على بعث فضول الطفل وتطوُّره، إنها تحثه على أنْ يشعر بالأمان، وأنْ يحب الوثوق في النفس، وأنْ يكون لاعباً اجتماعياً وفضولياً.

إنشاء الرابطة

تشير فلافيا إلى أنه منذ سنٍّ مبكرة، يشعر الطفل بالفضول حول ما يحيط به، ويحب إجراء تجاربه الخاصة، وتضيف أننا سنكون «مُبرمجين مسبقاً» لنكون فضوليين، ومتحمِّسين لاستكشاف بيئتنا، ومن ثَمَّ سنتمكّن من التطوُّر من خلال التبادلات مع ما يحيط بنا. وعلاوة على ذلك، ومنذ سنٍّ مبكرة، يُدير الطفل وجهه، ويُوجِّه نظراته نحو الأصوات الجديدة، ويضع في فمه كُلَّ ما يقع في متناول يده لاكتشافه. ومع نموه، ينفتح هذا الطفل أكثر فأكثر على بيئته. وعندما يبلغ ما بين أربعة وثمانية أشهر، يبدأ بتعلُّم، وعلى سبيل المثال، كيف يهز الجرس، أو لعبة لإحداث ضجيج. وعندما يبلغ ما بين عام وعام ونصف، يدخل في مرحلة وصفها عالِم الأحياء السويسري الشهير «جان بياجيه Jean Piaget» بأنها «مرحلة التجريب النشطة». لقد أصبح شيئاً فشيئاً مفتوناً بالواقع، يمكنه آنذاك إسقاط كرة صغيرة من ارتفاعات مختلفة لمراقبة سقوطها.

تعود المُعالِجة النفسية مرّةً أخرى إلى سؤالٍ جوهري: «لماذا برمجتنا الطبيعة لكي نكون فضوليين، وأن نستكشف البيئة؟ مرّة أخرى، يجيب بياجيه: أن ذلك مرده إلى أننا لسنا مكتفين ذاتياً. ومع ذلك، ليس كلّ الأطفال مستكشفين (فهم يحتاجون إلى مراقبة مستمرة ...). ولهذا تشرح المُؤلِّفة بعضاً من الاختلافات بين الأطفال الصغار عن طريق التعلُّق وإنشاء ارتباط مع شخص مُعيَّن، وغالباً ما تكون الأم هي «شخصية ارتباطه»، وسيكون لهذا الرابط تأثيرٌ كبير على فضول الطفل. إنه بمثابة وجود «صندوق آمن» يسمح له بالفضول حول الواقع الذي يحيط به. وفي مرحلة البلوغ، يتم بناء رابطة التعلُّق مع شريك أو أي شخص آخر يكون موضع ثقة. وكما كان الأمر عليه من قبل، فإن استقرار هذه «القاعدة الآمنة» هو الذي يتيح الفرصة للاهتمام ببيئتنا، أو

الاستثمار بهدوء في عمل أو الشروع في استكشافات جديدة في حالة الفشل أو خيبة الأمل.

قراءة تفاعلية

تسعى المُؤلِّفة إلى أن تكون قراءة القارئ لهذا العمل قراءةً تفاعلية تهدف إلى لفت انتباهه، إذ تنقل أفكارها بطريقة سلسة تستحضر فيها دائماً القارئ، موجَّهةً له من حينٍ لآخر أسئلةً ونصائح، تبدأ كتابها من خلال استشارة القارئ لمعرفته بالموضوع من أجل إيقاظ رغبته في معرفة المزيد. ومن جملة الأسئلة التي تطرحها على القارئ: «هل الفضول نزعة فطرية أو مكتسبة؟ لماذا الفضول سمة شخصية مُهمَّة في وجود الفرد؟ ما الذي يمكنه أن يخوله لنا؟ ما الذي يمكن أن يحفزه أو، على العكس، أن يمنعه من التطوُّر؟ هل الفضول دائماً موجَّه نحو العالم الخارجي؟ كيف يمكن للفضول أن يخدم تطوُّرك الشخصي؟ إذا كنت فضولياً، ستجد هذه الأجوبة، ولا ريب، داخل هذا الكتاب». تُقدِّم لك هذه الطبيبة النفسية قراءةً تفاعلية عن طريق إشراكك مباشرةً من خلال الاستبيانات التي تهدف إلى تقييم فضولك. ومن خلال هذه القراءة، سوف تقابل أيضاً الشخصيات التي عاشت مواقف مُعقَّدة، والتي سيكون الفضول بالنسبة إليها أداةً جيِّدة لتحديد بعض العقبات بشكلٍ أفضل. تقترح المُؤلِّفة كذلك تحليل هذه المواقف من خلال وضعك في مكان أطراف النزاع. وقد أثبتت أن هذه الممارسة مفيدة للغاية لتمثُّل السيناريو بشكلٍ أفضل، وإيجاد الحلول المناسبة.

يدعو هذا الكِتاب التفاعلي القارئ، بدءاً بالتمارين الصغيرة، إلى إيقاظ فضوله، وبالتالي إعادة اكتشاف أداء عقله. وتُعزِّز المُؤلِّفة مشروعها بالعديد من الرسوم البيانية والجداول والشهادات، وحتى الاستبيانات والتمارين، لإثارة فضولنا. كما سيجد القارئ في خاتمة الكتاب قائمةً للكتب، فضلاً عن أفلام يحتلُّ فيها الفضول مكاناً مُهمَّاً، إضافةً إلى إشارات مقتضبة لبعض القصص المُصوَّرة المشهورة التي حضر فيها الفضول بقوة بدءاً بـ«أليس في بلاد العجائب» إلى «الأمير الصغير»، مروراً «بمغامرات تان تان» و«الرقص مع الذئاب». تقود فلافيا القارئ ليكتشف كيف يبقى فضولياً ومنفتحاً، وهذا يساعده على التغلُّب على المخاوف والاكتئاب والإحباط وصراع العلاقات. إنه باختصار انفتاح على الرفاهية الذاتية، وهي فضيلة قلما نقدرها.

تجربة شخصية

تقول المُؤلِّفة «هذا الكتاب جعلني أفهم لماذا، كلَّما كبرت في السنِّ، أردت أن أستكشف ما حولي، أكتشف العالَم الذي نعيش فيه. إنَّ هذا الكتاب علاجي، وأقنعني شخصياً بقوة الفضول. أراه الآن، بعد قراءتي العديدة حول فضولي الذي قادني إلى تجربة فريدة لم أتخيَّل يوماً أنني سأخوض غمارها، وهي الاستثمار في مجال العقار، يمكنني الآن مناقشة المجالات التي لم أكنْ أعرفها قبل سنة. بالإضافة إلى ذلك، يمكنني أن أعطي بعضاً من التجارب علَّها تكون مفيدة وتُحرِّك الفضول، هذا أحد الأسباب وراء رغبتي في إنشاء هذه المُدوَّنة للمساعدة خارج نطاق عائلتي، وإجراء لقاءات بنَّاءة جديدة». لقد أعدَّت فلافيا هذا الكتاب لسرد تجربتها الشخصية مع الفضول، ولأولئك الذين يحتاجون إلى الدافع والحافز لبدء مشروعٍ جديد، والمضي قدماً، معتبرة أن مكاسب فضولنا هي: التجريد المعرفي، والحزن المزمن، والتوقُّعات السلبية.

لقد تضمَّن هذا الكتاب فصلاً يشرح بتفصيل آليات الفضول، مع أمثلة ملموسة مفصلة لبيان جدوى أن يصبح المرءُ فضولياً. كما جاء الفصل الثالث عبارة عن مجموعة من التمارين التي تتعلَّق بالعائلة أو الأصدقاء لإيقاظ فضولهم. تصف المُؤلِّفة كذلك مختلف التداريب لتطوير موقف فضولي تجاه أنفسنا والآخرين، وعلى نطاقٍ أوسع، العالم من حولنا. وبهذه الطريقة، سيتعلَّم القُرَّاء كيفية التغلُّب على العقبات التي تعيق الفضول، وإعادة اكتشاف الواقع والمشاركة في البحث عن المتع الصغيرة. إنه كتاب مثير جدّاً للاهتمام، وموجَّه لجميع الأشخاص الذين فقدوا الرغبة في التعلُّم، وأن يكونوا فضوليين في مرحلةٍ ما من حياتهم.. «قوى الفضول» كتابٌ يدعو القارئ لكي يكون فضولياً مرّةً أخرى.



أعراض تَشي بوجود المرض

الشيزوفرينيا

ما تزال الشيزوفرينيا تثير، في خيالنا، صوراً جدّ مقلقة، ذلك أننا كثيراً ما نتصوَّرها كمرض خطير، وقد نقرنها بالجنون، مع أن التكفُّل العلاجي بهذا المرض قد حقَّق تطوُّراً هائلاً خلال السنوات الأخيرة.

مارك أولانو

ترجمة: مونية فارس

تصيب الشيزوفرينيا (1%)، تقريباً، من سكّان فرنسا وسكّان العالم. وفي الغالب تبدأ الإصابة بالمرض مع نهاية فترة المراهقة وبداية سنّ الرشد، وهي مرحلة تعرف تغيُّرات مهمّة، سواء على مستوى الأعصاب وعلى المستوى النفسي. (الانفصال عن الوالدين، اختيار شريك الحياة، اتِّخاذ قرارات على المستوى المهني...) هذه كلّها عوامل قد تسهم في الزيادة من الهشاشة النفسية للأفراد، في هذه المرحلة العمرية.

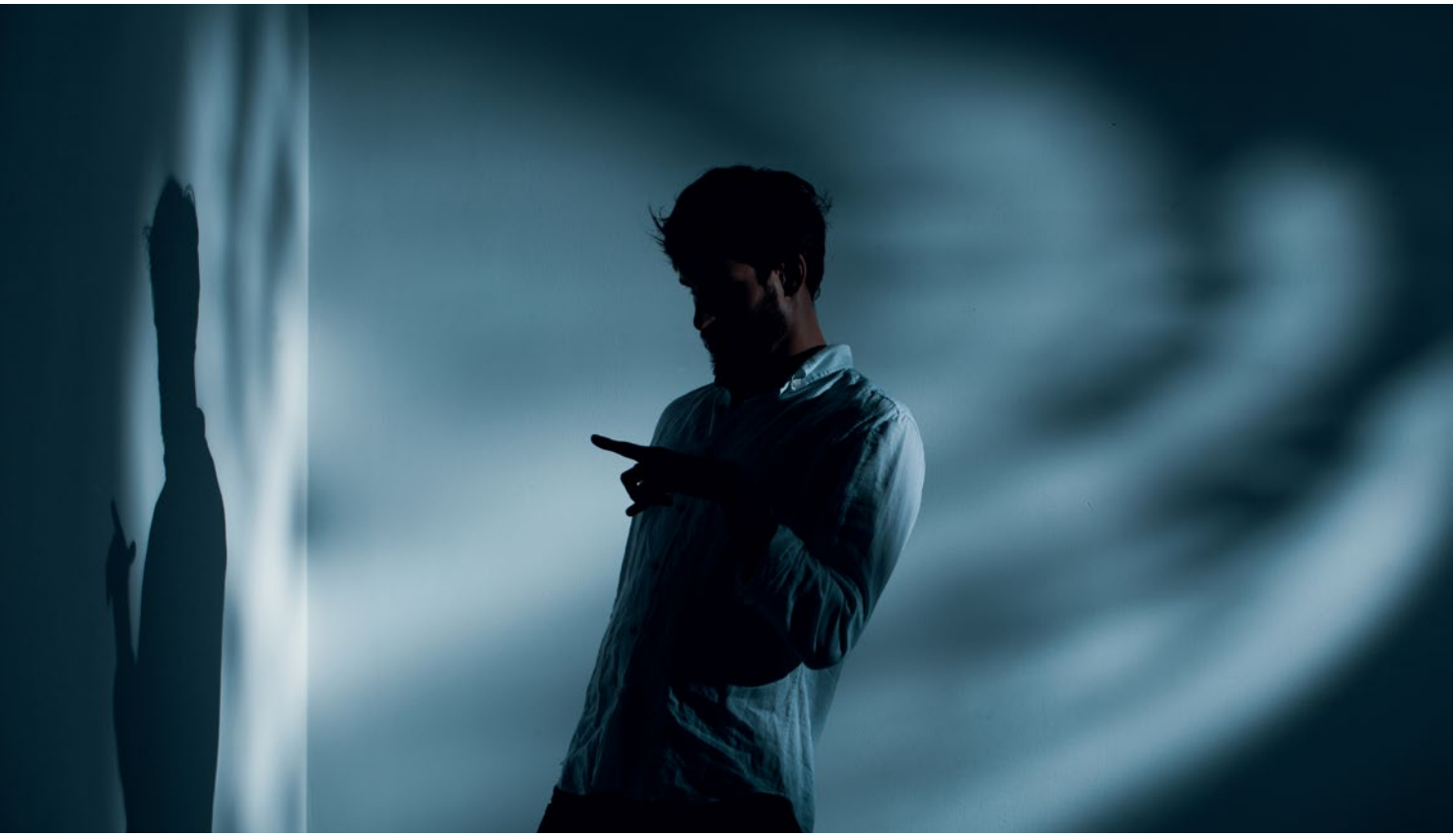
وقد يأتي المرض دفعة واحدة أو بالتدريج، حيث يجري الحديث، في الحالة الأولى، عن نوبة هذيان حادّة، أي فترة زمنية يتغيَّر فيها سلوك الشخص بشكل فجائي، ويعبِّر خلالها عن أفكار يغلب عليها طابع الهذيان، كما تأخذ لغته في التغيُّر لتصير غير مفهومة، بالتدريج. ويشعر المريض أنه يحمل على عاتقه مهمّة كبيرة، أو أنه قد وقع ضحيّة للاضطهاد، ويصير سلوكه غير مستقرّ، أو عدوانياً في بعض الأحيان. ويمكن أن ينتج هذا المرض عن حدث خاصّ مثل صدمة نفسية (فراق شخص قريب أو فقدانه) أو عن مشكل علائقي أو مهني، أو بسبب الاستهلاك المفرط لبعض المواد المخدِّرة. ويمكن أن تستمرّ نوبة الهذيان هذه دون أن تتطوَّر، ويمكن أن تختفي في بضعة أسابيع كما يمكن لها أن تستمرّ، وتتطوَّر لتتحوَّل؛ إمّا إلى اضطراب ثنائي القطب أو إلى شيزوفرينيا.

بالإضافة إلى نوبة الهذيان، يمكن الدخول في المرض، بشكل تدريجي، لفترة قد تمتدّ إلى عدّة شهور. ويمكن التنبُّه، هنا، إلى بعض الأعراض التي من الممكن أن تَشي بوجود المرض، مثل حدوث انخفاض في المردودية الدراسية أو المهنية، والدخول في حالة من الجمود، وتبنّي معتقدات غريبة (استشعار المصاب لقوى خارقة أو تقديمه تأويلات غريبة لأحداث عادية)، ونزوع المصاب -إرادياً- إلى العزلة، أو سماعه لأصوات غريبة. هذه الأعراض تأخذ في التفاقم مع مرور الوقت، وتصبح أكثر وضوحاً للآخرين.

هناك عوامل متعدِّدة؛ عضوية أو نفسية، أو قد تتعلّق بالمحيط، يمكنها أن تؤدّي إلى الدخول في المرض. من الباحثين من يتحدَّث عن مواصفات خاصّة، على مستوى الأعصاب: فصوص دماغية غير مكتملة النموّ، وأعصاب غير متموقعة بشكل جيّد، أو غير مرتبة بالشكل المعتاد أو ذات قياس غير عادي، واتّصال مضطرب بين الأعصاب. ويذهب الكثيرون إلى الاعتقاد بأن هذه العيوب تكون موجودة منذ الولادة. لكن، لماذا لا تظهر آثارها إلّا مع سنّ المراهقة؟ يفيد بعض الباحثين بأن عملية النضج الدماغي، والهرموني، والنفسي التي تتسارع في هذه السنّ هي المسؤولة عن تحيين تلك العيوب.

وعلى المستوى البيوكيميائي، نجد إفراطاً في إنتاج هرمون الدوبامين في الجهاز العصبي المركزي؛ ما يمكن أن يقود هؤلاء الأشخاص إلى إيلاء بعض الظواهر المتعلِّقة بالمحيط أهمِّيّةً أكبر بكثير ممّا تستحقّ، فعلياً. هذا الاختلال يمكن، إذن، أن يؤدّي إلى إفراط في عمل الدماغ؛ أي إلى وعي أكبر من اللازم؛ ما يفسِّر بعض حالات الأفكار اللامعقولة، على سبيل المثال.

ومن الجلّي أيضاً أن هناك جينات كثيرة تساهم في تطوُّر الشيزوفرينيا. نلاحظ وجود خطر إصابة مرتفع، لدى التوائم المتشابهة (حتى وإن لم يتربّوا معاً). ينضاف إلى هذه العوامل الجينية عوامل تتعلَّق بالمحيط: وقوع مشاكل عند الولادة، أو حدوث تعفُّنات عند الأم خلال الثلاث أشهر الثانية من الحمل، أو معاناة هذه الأخيرة من نقص في بعض الأغذية



في أثناء الحمل.. كلّها عوامل يمكن أن تقود إلى اضطرابات في نموّ الدماغ.
وإذا كان بعض الباحثين يعتبرون أن الشيزوفرينيا اضطراب يرتبط بالأعصاب وبالنموّ، فهناك آخرون يؤكّدون على العوامل الاجتماعية النفسية. فالتعرُّض -مثلاً- لصدمة معيَّنة (عنف جسدي أو نفسي، خلال مرحلة الطفولة) قد يضاعف خطر الإصابة بالشيزوفرينيا خمسين مرّة.
هناك بعض الفرضيات القديمة تتحدَّث عن ظروف أسرية ترفع من حظوظ الإصابة بالمرض، من قبيل وجود أمّ تبالغ في توفير الحماية لأبنائها، وتتَّصف -إلى ذلك- بسلوك عدواني، وأب غائب، إن فعليّاً أو نفسيّاً؛ إذ قام عالم النفس البريطاني «غريغوري باتسين - Gregory Bateson» -مثلاً- بوضع نظرية «الإكراه المزدوج»، التي تضع مرضى الشيزوفرينيا أمام خيارات مستحيلة. طلبات متباينة، من قبيل: «انطلق في حياتك». «ابق إلى جانبي»، يمكن أن تحبسه داخل بوتقة، مهما قال داخلها أو فعل، فسيكون، دائماً، على خطأ، لكن هذه الفرضيات لم يتمّ إثباتها، إلى الآن بشكل علمي.

أفكار نمطية حول الشيزوفرينيا

الشيزوفريني شخص خطير وعنيف:
تشير الإحصائيات إلى أن 83 % من الفرنسيين يعتقدون بأن مرضى الشيزوفرينيا يشكّلون خطراً على أنفسهم، وعلى مَنْ حولهم، بينما يسود هذا الاعتقاد لدى 10 %، فقط، من المعالجين النفسيين، ولدى 11 %، فقط، من معاونيهم. إن من يحتكّ، بشكل مباشر، بهذه الفئة من المرضى، يكوِّن عنهم، إذن، فكرة مغايرة لتلك السائدة عند عامّة الناس. وإذا بقينا في مجال الأرقام، فسنجد أن 1 % من جرائم القتل يرتكبها أشخاص مصابون بالشيزوفرينيا. في المقابل، يبدو أن هؤلاء يكونون -في الغالب- ضحايا للعنف أكثر مما يتسبَّبون فيه؛ إذ إنهم يكونون ضحايا للعنف بنسبة تتراوح بين 7 % و17 % أكثر من غيرهم، فيما يتعرَّضون لحوادث السرقة بنسبة تفوق الآخرين بـ 140 مرّة.

هل الشيزوفرينيا ازدواج في الشخصية؟

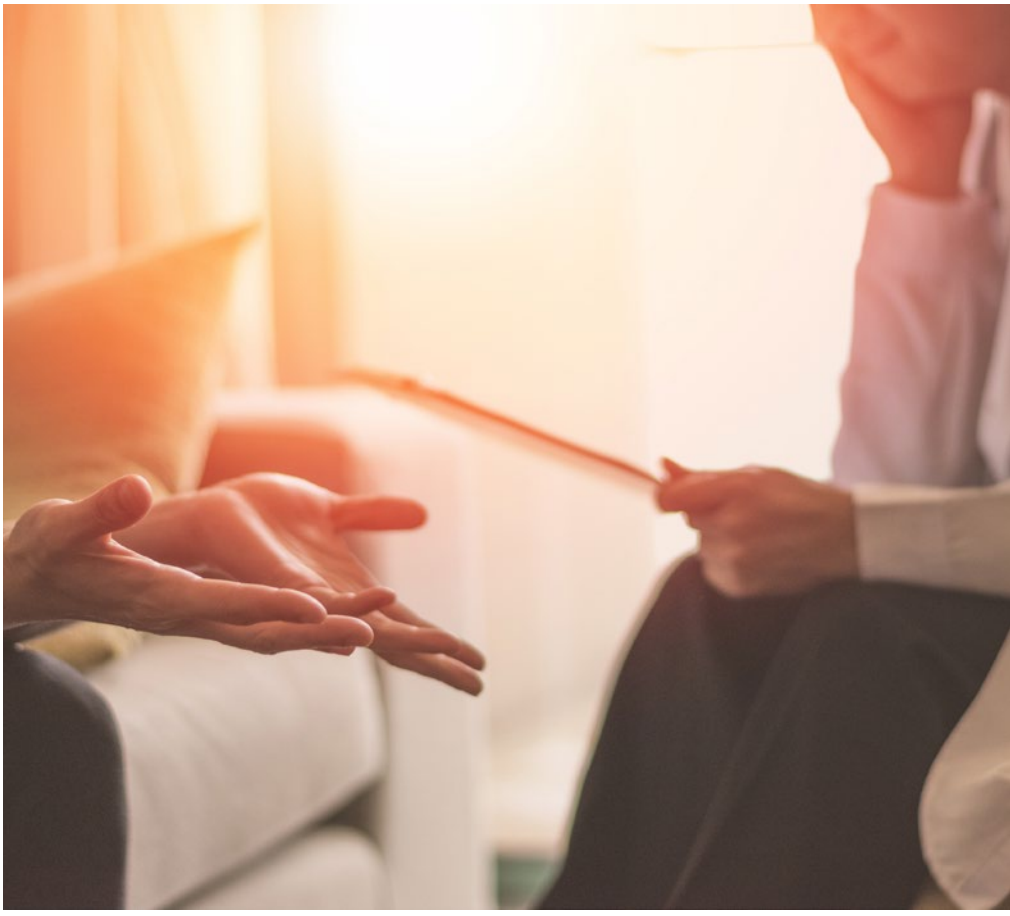
هذا ليس صحيحاً، فازدواجية الشخصية مرض آخر يسمى «اضطراب انفصام الشخصية». وهو اضطراب، لا نلاحظه لدى مرضى الشيزوفرينيا؛ إذ إن هؤلاء يشعرون بحالة من التشظّي الداخلي، ولا يستشعرون الحدود التي تفصلهم عن الآخرين، لكنهم -مع ذلك- لا يملكون شخصية منفصمة.

الشيزوفريني شخص كسول

هناك صور نمطية يعكسها المصاب بداء الشيزوفرينيا، من بينها أنه يعيش في بيت ليس فيه أيّ ترتيب، أو أنه يتناول وجبات مصبِّرة باردة، وهو يشاهد التلفاز، دون أن يغادر السرير. لكن الحديث عن الكسل، هنا، هو اختزال سطحي لمسألة الشيزوفرينيا؛ إذ إن الكسل لا يعبِّر إلّا عن الأعراض السلبية للمرض التي تتمظهر في شكل انطواء على الذات، وضعف في الإرادة، وفقدان الثقة في الغير، ونقص في الطاقة، وعجز المريض عن الاعتناء بنفسه .

كيف يُعالج المرض؟

عرف علاج الشيزوفرينيا ثورة حقيقية مع ظهور الجيل الأوَّل من مضادّات



الذهان، سنة 1952. وقد كانت الآفاق، قبل ذلك، محدودة جدّاً أمام المصابين بهذا المرض، بل إن بعضهم كان يمكث في المستشفى طيلة حياته. ويكون تأثير معظم مضادّات الذهان على مستوى مستقبلات الدوبامين؛ أي أن لها تأثيراً غير مباشر في تطوُّر المرض. فهذه الأدوية تجعل مَنْ يتناولها من المرضى لا يهتمّ بما يمكن أن يحسّ به، الشيء الذي يحدّ من الأوهام والهلاوس والاضطرابات لديه، وزيادة على ذلك، بعض مضادّات الذهان لها -أيضاً- تأثير على الأعراض «السلبية» للمرض.

هناك مؤسَّسات استشفائية تلجأ -أيضاً- إلى تقنية التحفيز المغناطيسي للدماغ. هذه التقنية التي ظهرت، مؤخَّراً، تمكّن من إحداث تغيير في نشاط الدماغ بحيث يوضع على هذا الأخير جهاز يقوم بإرسال دفعة مغناطيسية، ويمكن لذلك أن يشكّل بديلاً لمضادّات الذهان في علاج الهلوسات، خاصّة إذا فقدت هذه الأخيرة فاعليَّتها.

بالموازاة مع ذلك، يسمح العلاج النفسي الداعم بمساعدة المريض على أن يفهم مشاكله، بشكل أفضل، وأن يتحكَّم في عواطفه وفي سَيْر حياته اليومية، وأن يستعيد ثقته بنفسه. كما يُنصح -أيضاً، في بعض الحالات- بعلاج عائلي من أجل تهدئة المناخ السائد داخل الأسرة.

إجمالاً، يُفضَّل، اليوم، هذا النوع من العلاج الذي لا يفصل المريض عن وسط عيشه الاعتيادي، ويتمّ السعي إلى تفادي الإقامة في المستشفى؛ لأنها غالباً ما تسبِّب صدمة بالنسبة إلى الشخص المصاب. ويتمركز العلاج، حاليّاً، حول الاستشفاء السيكوسوسيولوجي، هذا الأخير يركّز على النتائج الاجتماعية للمرض، ويسهِّل -مثلاً- الحصول على سكن مستقلّ، ووظيفة وتكوين ملائَمَيْن، وأنشطة منتظمة. ويقوم العمل في هذا الاتِّجاه، كما يوضِّح ذلك الطبيب النفسي «نيكولا فرنك Nicolas Franck»، في كتابه «ميثاق الاستشفاء السيكوسوسيولوجي» (2018)، يتمّ التركيز على «تعزيز قدرات المريض ووقايته ضدّ الإعاقة». ويستهدف ذلك -حسب الدكتور «فرنك»- «الجزء السليم لدى المريض، من خلال تقنيات تساهم في تعزيز القدرة على الفعل، وعلى اتِّخاذ القرار». ومن بين هذه التقنيات، هناك التربية السيكولوجية التي تقوم على تعليم المصاب عدداً من الأمور حول مرضه؛ بغية مساعدته على فهم الأعراض بشكل جيّد، وعلى توقُّع حالات الانتكاس، وعلى المساهمة في تدبير علاجه. وتستهدف التربية السيكولوجية الأسَر -أيضاً- لمساعدتها على التصرُّف، بشكل جيّد، إزاء الاضطرابات التي يعاني منها المريض؛ والهدف من ذلك أن يتمّ دمج الأسرة، بوصفها شريكاً حقيقياً لفريق العلاج.

هناك تقنية أخرى تتيح الاستشفاء السيكوسوسيولوجي، وهي تقنية التصحيح الإدراكي الذي يُمكّن من ترميم الوظائف العقلية التالفة، مثل التذكُّر والانتباه والتخطيط. هذا العمل يُنجَز بحضور طبيب نفسي، من خلال تمارين تُنجَزُ على الورق، وأخرى على جهاز الحاسوب. تقوم هذه التمارين -مثلاً- على وضع المريض في وضعيات ملموسة؛ إذ يُطلَب منه التعرُّف إلى بعض تعابير الوجه، وأن يضع نفسه مكان شخص آخر، ثم يتصرَّف إزاء وضعية محدَّدة؛ والهدف من ذلك هو إعادة تدريب الدماغ على الإدراك والتفكير، بشكل مناسب للوضعية الملموسة.

ومن المهمّ جدّاً، لنجاح هذه الإجراءات العلاجية كلّها، أن يتمّ التكفُّل بالمريض في وقت مبكِّر. وقد ظهر في فرنسا، وتطوَّر، خلال السنوات الأخيرة مبدأ التعاون بين الأقران؛ بمعنى تقاسم تجربة مرضى سابقين عانوا من المشكلة نفسها. وهؤلاء يمكن العثور عليهم في مجموعات الدعم المتبادل التي تؤطِّرها الجمعيات، كما نعثر عليهم، بشكل متزايد، في مؤسَّسات الرعاية التقليدية، وغالباً ما يكون لدعمهم الأثر البليغ في المسار العلاجي للمرضى.

العنوان الأصلي والمصدر:

Marc Olano, La schizophrénie, Revue Sciences Humaines, Numéro 312, Mars 2019, p.p.18-20.





فيليب ميريو:

التربية ليست علماً

هاجم العالم البيداغوجي «فيليب ميريو Philippe Meireu» بشدَّة في كتابه الأخير «التصدِّي - La Ri-poste» مَنْ أسماهم معارضي التربية، والماضويين، والنخبويين، وأنصار التربية المفرطة، وعديمي الكفاءة، والمُتعصِّبين، والمُتحمِّسين للعلوم العصبية، وأصحاب النزعة العلمية! ولكن، على مَنْ سيعول ميريو من أجل تربية الأطفال؟

حوار: رومينا رينالدي وهيلواز ليريتي

ترجمة : طارق غرماوي

يُعَدُّ فيليب ميريو أكثر علماء التربية الفرنسيين شهرةً وإثارةً للجدل. فهو مناضل مسؤول، ينتمي إلى عائلة اليسار، ومُناصِر لقضية البيئة، يناضل منذ أربعين سنة لنشر مبادئ تربية جديدة في أوساط المجتمع الفرنسي. تخرج المدرسة، دائماً، في نظر ميريو، عن النطاق المدرسي. فهي تؤسِّس للسياسي، وتُعَدُّ المكان الحاسم الذي ترتسم فيه بانوراما مجتمع الغد. يضع فيليب ميريو، القادم من حركات التربية الشعبية، خطابَه بعيداً عن الممارسات البيداغوجية الصارمة، لكي يرسم صورةً شاملة لنظام مدرسة تقع في صلب المجتمع، كما في كتابه «معالِم لمجتمع بلا معالِم - Repères pour une société sans repères» (2002)، الذي يطرح فيه تكييف ممارسات تربوية مع التحوُّلات الاجتماعية (الإدمان، الإعلام الجماهيري...).

أمَّا كتابُه الأخير الموسوم بـ «التصدِّي - La Riposte»، فهو ردٌّ قويٌّ على الإصلاح الذي قام به «جان ميشيل بلونكير Jean-Michel Blanquer» وزير التربية الفرنسي، والذي رأى فيه ميريو احتذاء بقيم ليبيرالية (التقنوية، الإنجاز، والتجريبية...)، وهاجم فيه، بالموازاة مع ذلك، الاتجاه الحالي نحو «نزعة بيداغوجية مفرطة» . فباسم الاحترام المطلق للطفل ينتهي الأمر، كما يسجل ميريو بانزعاج، باعتباره «الكائن المسكين المنذور للعزلة في مدرسة تقليدية تسيء معاملته في الأساس». باختصار هو تقويض سافرٌ للتربية الوطنية. مؤسَّسة مضمونة لأنها، كما يصفها، تجارة تبشيرية بالتربية الإيجابية، في صورة مناهج من شأنها أن تتيح للآباء والمربين، على حَدٍّ سواء، تجنُّب جميع أشكال المواجهة مع الطفل. ولكن، بالنسبة لفيليب ميريو، إذا كانت أطروحة قابلية التربية، أي الاعتقاد بقوة كامنة لدى الطفل، تعتبر الشرط اللازم لمُهمَّة التربية، فإن إنكار المعيقات هو وهمٌ يفتح ثغرةً في وجه الانزلاقات الفردانية التي يتوجَّب على المدرسة أن تحمي نفسها منها.

يناقش فيليب ميريو، بحماسة، المسارات التربوية الحالية: المدرسة البديلة، العلوم العصبية، المناهج التقليدية الصالحة... دون أن يُغفل موضعتها في سياقها التاريخي، أو يتناسى أن التربية قضية أكثر تعقيداً من أن نقدِّم أجوبة مُبسَّطة. ولكن الأسئلة الضمنية التي ما فتئت تناوشه في مجموع أعماله هي: لماذا نُربي؟ وما المجتمع الذي ننشد بناءه؟

في كتابكم «La Riposte » تدعون إلى إعادة قراءة كبار البيداغوجيين السابقين، بدلاً من «طوطمة التجديد».. هل تعتقدون أنَّ مناهج الأمس ماتزال صالحة في عصرنا الحالي؟

- أبداً، لا أعتقد ذلك. إنَّ التاريخ لا يُعيد نفسه: فالسياقات والأطفال يتبدَّلون، وهو ما يفرض علينا أن نعيد باستمرار التفكير في ممارساتنا التربوية. ولكن البيداغوجيين الكبار اعترضتهم إشكاليات ما نزال نواجهها، دائماً، في الوقت الحالي. إنَّ الكيفية التي صاغوا بها تساؤلاتهم يمكن أن تلهمنا في الزمن الحالي. فعلى سبيل المثال، تساءل «أنتون ماكارينكو Anton Maka-renKo»، في عشرينيات القرن الماضي بالاتحاد السوفياتي،



عن كيفية تلافي هيمنة الأطفال الأكثر حيوية على غيرهم داخل مجموعة الفصل؟ فالسياق تبدَّل، بشكلٍ كبير، ولكن المشكلة ما تزال قائمة. سيكون من غير المجدي احتذاء المناهج البيداغوجية لـ أ.ماكارينكو حذو النعل بالنعل، ولكن يمكن أن نبحث، عند رجل التربية هذا، عن المقترحات التي قدَّمتها (مثل تعاقب المهام والأدوار داخل مجموعة الأطفال) لكي نعيد التفكير في مناهجنا البيداغوجية.

إنَّ المدرسة الفرنسية تجد صعوبة في تطوير مناهجها وممارساتها التربوية، في زمن ظهور البيداغوجيات المُسمَّاة بديلة. كيف تفسِّرون ذلك؟

- إنَّ المدرسين الفرنسيين يفتقدون الثقافة البيداغوجية، ولهذا الأمر صلةٌ وثيقة بفقدانهم لهويَّتهم المهنية. لا يمكن اختزال مهنتهم في مجموعة من الكفايات التقنية، فهي تنتمي إلى تاريخٍ طويل. ليست هناك مهنة بلا هويَّة، أي من دون انخراط بالمعنى الأنثروبولوجي للمصطلح. ولكي ندعم هذه الاستمرارية، نحن بحاجة إلى إعادة البحث الجماعي في إرث كبار رجالات التربية، وفي الصِّراعات، والأسئلة، والنقاشات التربوية التي نشطت في القرن التاسع عشر والقرن العشرين. إنَّ مسألة المدارس البديلة تُطرَح بإلحاحٍ في الوقت الحالي، ومع ذلك فهي مسألة قديمة طرحت منذ نهاية القرن التاسع عشر.

إنَّه من المُهم تحليل هاته التصوُّرات من أجل فهم كيف ولماذا تمَّ طرحها في الماضي. وذلك بكيفية نستلهم فيها الأفكار التي اقترحتها، ونتلافى الأخطاء ذاتها على وجه الخصوص.

النقاشات في علوم التربية تكون، غالباً، مُعقَّدة ومُتناقضة. ولكن الاتجاه الطاغي، اليوم، هو «صندوق العُدَّة التربوية». هل يجب التخوُّف من هذا الشكل؟ وهل يشكِّل خطراً على التفكير في التربية؟

- نعم ولا. لا يمكن أن تستغني البيداغوجيا عن العُدَّة التربوية. كلّ رجل تربية يبحث عن وصفاتٍ في لحظةٍ أو أخرى. كيف نتصرَّف

مع طفلٍ في وضعية صعبة، أو مضطرب، أو شارد...؟ ينبغي أن نأخذ هذه المطالب على محمل الجد، لأنها تعبِّر عن مشاكل واقعية، ولكن الوصفات ينبغي أن تكون حاضرة، دائماً، في مشاريعها. أحاول أن أثبت أنَّه في مجال التربية، كما هو الأمر بالنسبة لتخصُّصاتٍ أخرى، ليست هناك تقنيات أو «ممارسات جيِّدة» تكون محايدة في أساسها. النجاعة في حَدِّ ذاتها لا وجود لها، إنَّها مُوجَّهة، دائماً، نحو أمرٍ ما، نحو هدفٍ محدَّد. وبهذا المعنى تكون أيديولوجية النجاعة غير صادقة، لأنها تركِّز على نوعٍ خاص جدّاً من النجاعة، كالقدرة، مثلاً، على تعبئة اختبار «Pisa» (البرنامج الدولي لتقييم الطلبة). ينبغي أن نُسائل دائماً الأدوات البيداغوجية على ضوء الغايات والأولويات التي نُحدِّدها لأنفسنا. ليست هناك، مطلقاً، أدوات أو تقنيات يمكن أن نمتلكها وتكون مستقلَّة عن مشروع حول الطفل، والإنسان، والمجتمع.

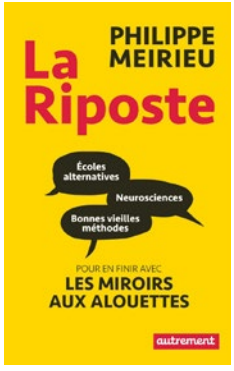
بعض الغايات هي، مع ذلك، متوافق عليها. كأن يتخرَّج كلّ طفل من المدرسة الابتدائية وهو يعرف القراءة والكتابة والحساب، على سبيل المثال...

- بالتأكيد، ولكن الطفل يمكن أن يتعلَّم القراءة لغايات مختلفة تماماً. ليس تعلُّم القراءة، على سبيل المثال، مجرَّد اكتساب تقنية. هذا التعلُّم، ينخرط، بالأساس، ضمن مشروع ديموقراطي. لا يمكن أن نتصوَّر وصفاتٍ مُعدَّة في مختبرات، وأنَّ الصلاحية العلمية الوحيدة تشكِّل شرط الاستخدام. هذا يمكن أن يفترض أنَّه ليس هناك ما يسمو على القيمة العلمية. وليس الأمر هنا كذلك. إنَّ مسألة القيم لا يمكن التهرُّب منها. في حين يبدو لي أنَّ النقاشات الحالية تقتصر، في الغالب، على التفكير الديموقراطي في الغايات التي تستهدفها المدرسة.

يجد المدرسون، اليوم، تحت تصرُّفهم العديد من الوسائل للقيام بالتدريس، أو تدبير القسم، أو قيادة مشروع... كيف يمكن إدماج هذه الأدوات في وضعية بيداغوجية صريحة ومنسجمة، متوافقة مع عصرنا؟

- العلاقة بين التقنية والبيداغوجيا تتم ضمن ما يمكن تسميته «تكوين الحُكْم». إنَّ البيداغوجيا تفترض أنها، بنفسها، مؤطَّرة ومزوَّدة بالمعلومات بالشكل الكافي، وأنَّها تمتلك شبكات قراءة تسمح بفهم ما نعيشه في العلاقة التربوية. لكي نفهم فصلاً دراسياً، سيكون من المُتوجَّب امتلاك مفاتيح في علم الاجتماع وفي علم النفس، وفي علم النفس المعرفي، حتى نستطيع معرفة تعثُّرات التلميذ، على سبيل المثال. وفي هذا الصدد، يتعيَّن على التكوين أن يمنح المدرِّس سلسلة من الإضاءات. ولكن ليس بإمكان أيّ إضاءة أن تمنحه عناصر اتخاذ القرار. سيكون الممارس التربوي بحاجة، دائماً، إلى أن يضع تصوُّرات، ويكوِّن، ويقرِّر، أحياناً في حالة طارئة. وقد يتوجَّب عليه بلورة نظام للجماعة أو للوِصَاية، وتغيير صيغ التعليم. سيكون من المُتوجَّب عليه، كي يقوم بالتدريس، استثارة الرغبة واستدعاء إرادة الفرد الواحد... كلّ هاته القرارات البيداغوجية تنحدر من تفكيرٍ شخصي. ولا يمكن أن يختزل هذا في تطبيق إجراءات نمطية، التي قرَّرها الخبراء، وطبَّقها المُنفِّذون بصورةٍ آلية.

الممارس التربوي بحاجة، دائماً، إلى أن يضع تصوُّرات، ويكوِّن، ويقرِّر، أحياناً في حالة طارئة. وقد يتوجَّب عليه بلورة نظام للجماعة أو للوِصَاية، وتغيير صيغ التعليم. سيكون من المُتوجَّب عليه، كي يقوم بالتدريس، استثارة الرغبة واستدعاء إرادة الفرد الواحد... كلّ هاته القرارات البيداغوجية تنحدر من تفكير شخصي. ولا يمكن أن يختزل هذا في تطبيق إجراءات نمطية، التي قرَّرها الخبراء، وطبَّقها المُنفِّذون بصورةٍ آلية



لقد عنونتم أحد فصول كتابكم بـ«لماذا لا يمكن للعلوم العصبية أن تُمَارَس في القسم». هل هذا موقف من العلوم العصبية في حَدِّ ذاتها، أو من هيمنتها الحالية في السياسات التربوية؟

- هو موقف من حقيقة التربية. التربية ليست علماً، إنَّها «فنُّ الإنجاز»، بالمعنى الذي يقصده «ميشيل دو سيرتو Michel de Certeau». هو فنٌّ هشٌّ، وإنسانيٌّ بالأساس. اللقاء البيداغوجي هو شيء متفرِّد يستدعي تقييم الشخص، وقدرته على أخذ الآخر بعين الاعتبار. وهذا التفرُّد لا رجعة عنه. إنَّه يتضمَّن، دائماً، قدراً من السياق ومن القيم، بمعنى حمولة من القيم تشكِّل دعامة مشروع المجتمع. لا يمكن أن نربي دون أن نطرح على أنفسنا سؤال الغاية: أيّ إنسان نريد تكوينه؟ إنَّ تناسي وجود قيم كامنة في كلّ صنف من أصناف المشاريع هو خطأ في فهم طبيعة الفعل الإنساني.

بعيداً عن علم التربية العصبي، ألا تنفون، إذن، فكرة





«العلم» عن التربية؟

- نعم، إذا سعى علم كهذا إلى إملاء إجراءات، سواء أكانت تربوية أم سياسية. يمكن أن أنتقد بالكيفية ذاتها علم اجتماع التربية، واللسانيات التربوية، وعلم النفس البيداغوجي العيادي أو التجريبي... أو ما لا أدري! سنعيش دائماً الانزلاق ذاته: وهو خلط البحث العلمي، الذي ينبغي أن يحافظ على صرامته، وعُدَّة الفاعلين الذين يتطلّعون إلى مشروع يظلّ طموحه قيمياً. هذا الطموح كان في الماضي عقديّاً، ثمّ لاحقاً صار فلسفياً. وهو، اليوم، سياسي أكثر بالمعنى النبيل للمصطلح.

لقد تطوَّرت العلوم المعرفية كثيراً في السنوات الأخيرة. إنَّنا نفهم، بصورةٍ جيّدة، ميكانيزمات الذاكرة، والاستدلال، والانتباه التي تشكّل مركز التعلّم المدرسي. أليست هناك ظلامية تستهدف هذا العلم باسم التقاليد البيداغوجية؟

- تتيح العلوم العصبية فهم كيفية اشتغال المُحرِّك، وتسمح برفع غطاء السيارة. إنَّها تسمح لنا بمعرفة جيّدة لما ينبغي الانتباه إليه للتمكُّن من التركيز، وتسهح بمعرفة حجم المعلومات التي يمكن لعقل الطفل أن يعالجها في وقتٍ واحد، وما من شأنه أن يعيق التفكير، إلخ. إنَّها تمثِّل بالنسبة للمدرِّس لوحة قيادة مفيدة، وأحياناً شيقة. ولكن لوحة القيادة هاته لا ينبغي أن تعفينا من التفكير في الوجهة التي ينبغي أن تتوجَّه إليها السيارة. عندما توضِّح لنا العلوم العصبية كيف تشتغل الذاكرة، فإنها تقوم بعملها، وتساعدنا على التدريس بشكلٍ أفضل، ولكنها لا تقول لنا ما إذا كان يتوجَّب على الطفل حفظ المعجم الإنجليزي، أو قصيدة لـ«آرثر رامبو Rimbaud»، أو سور من القرآن. لا تشرح ما يتعيَّن تدريسه، ولأيّ غاية... ولا تشرح لنا كيف ندرس تلميذاً ليست لديه رغبة في التعلُّم. إنَّها، وبكلّ بساطة، لا تقول لنا أين تتَّجه السيارة.

هل تخشون من تدخُّل العلوم العصبية في مجال التربية؟

- أبداً، لأن تخصُّصات معرفية أخرى، مثل السوسيولوجيا، يمكن،أيضاً، أن تعتبر شكلاً من أشكال التدخُّل. الخطير في الأمر هو الوصفة المسبقة. إننا لن نعرف أبداً ما يدور في رؤوس تلامذتنا. وعلماء الأعصاب أنفسهم ما يزالون بعيدين عن سبر الموضوع. وهم يعترفون من تلقاء ذواتهم، أنه في المجمل، وإلى يومنا هذا، لا تقدِّم نتائجهم وصفاتٍ سحرية. لقد انتبهتُ إلى أنَّ العلوم العصبية في فرنسا أثارت نقاشاتٍ حادة للغاية. بعض المواقف كانت متضاربة جدّاً فيما بينها بشأن دورها في قطاع التربية الوطنية. إنَّ فعل التعلُّم يظلّ بعيداً عن فَكّ شفراته، فهل يمكن اختزاله في وصفة عامّة ترتبط بالتطوُّر الدماغي، أم أنه يرتبط بمسارات شخصية، وباستراتيجيات التعلّم الفردية؟ هاته، على سبيل المثال، إحدى النقاشات التي ينبغي أن تثيرها العلوم العصبية في مجال تخصصها، والتي هي بعيدة عن إجابات قطعية...

تؤكِّدون أن المدرسة تحمل دائماً مشروعاً سياسياً يتجاوزها. كيف تفسِّرون الإصلاحات الأخيرة للنظام المدرسي الفرنسي؟

- توجد منذ عِدّة سنوات قضية كامنة في نظامنا التربوي لم يحدث أن تمَّت مساءلتها، وهي فكرة كون الجودة تأتي نتيجة المنافسة. «دعوا الناس يتنافسون في مضمار الإنجاز، سنحصل على أفضل ما لدى كلّ واحدٍ منهم، وعلى أفضل المجتمعات الممكنة». هذا الطرح الضمني، الذي يتبنَّاه في العادة التيار النيوليبرالي، يفسِّر كثرة الامتحانات. إنَّ النجاح العالمي لامتحانات «بيزا - Piza» تميط اللثام عن هذا الكامن. نحن نعيش في نوعٍ من طوطمة الكفايات التقنية. وإذا أضفنا إلى هذا اختيار العلوم العصبية كأساسٍ للممارسات التربوية الجيّدة، سنرى أن نواةً أيديولوجية منسجمة تتشكَّل، وتتعلَّق بمجتمع يتساوى فيها النجاح بالإنجاز، حيث يصبح الإنسان مثل «إنسان آلة»، وتُختزَل الحياة في الأرقام، ويُختزَل العالم في نظام تنافسي بين مصالح متباينة يدعَونها تزداد، على أمل أن التطوُّر سيأتي عقب ذلك مباشرةً. إنَّ المدرسة لم تستهدف، دائماً، المنافسة والإنجاز. إنَّها تتساءل باستمرار، رغم أنَّها لم تجد بعد الحلول، كيف نُعزِّز التفكير النقدي، كيف نخلق مجموعة متضامنة، كيف نسمح للأفراد بالتفتُّح والتحرُّر. يبدو لي، بالنظر إلى الإشكاليات التي يمور بها، اليوم، مجتمعنا مثل تنامي الفردانية، وصعوبة تبنِّي فكر رصين، وتزايد الرسوم الساخرة والأخبار المُزيَّفة، إلخ، أنَّه من المُجدي أنْ نستحضر ذلك.

المصدر:

Sciences Humaines, N 313, Avril 2019.

فيليب ميريو وآن كوفينييه

ما جدوى المدرسة؟

..«ما جدوى المدرسة؟»، هو عنوان المُناظَرة التي جمعت عَالِم التربية فيليب ميريو، أحد أبرز الوجوه العلمية في فرنسا، والمشهور بانتمائه إلى عائلة اليسار، ودفاعه عن الدور المركزي للمدرسة العمومية في مُناهَضة التفاوت، وبين آن كوفينييه، خريجة المدرسة العليا للإدارة والمديرة العامّة لمؤسَّسة من أجل المدرسة، التي تدافع عن المدارس «خارج العقدة» (مؤسَّسات تعليمية خاصّة غير خاضعة للدولة تتمتَّع بنوعٍ من الحرّيّة فيما يخص البرامج والمناهج الدراسية). فأمام تزايد هذه المدارس (بنسبة 15 % سنوياً، وهذا منذ أربع سنوات)، يأتي التساؤل عن الأسس التي تنهض عليها المدرسة في وقتٍ أصبح فيه هذا النوع من المؤسَّسات التربوية الجديدة يُلبِّي احتياجات تعليمية لم تعد توفرها مؤسَّسات الدولة، وكذلك، في الوقت الذي جعل وزير التربية الفرنسي «جان ميشيل بلونكير Jean-Michel Blanquer» من النجاعة هدفاً أساسياً. هذه الثنائية الراهنة جمعت آن كوفينييه، وفيليب ميريو في نقاشٍ خلال شهر فبراير/شباط المنصرم.

ترجمة: طارق غرماوي

حاجيات المدرسة

فيليب ميريو: تتميَّز مجتمعاتنا في الوقت الحالي بصعود الفرد، الحرّ في اختياراته، القادر على تقرير مصيره الشخصي، من دون المعيقات أو الأفكار الجامدة التي كانت كبَّلت المجتمعات في الماضي. وقد أصبح الرهان، أمام تصاعد الفردانية نتيجة ما تقدَّم، هو بناء المشترك، ووضع مشروع جماعي.

الحاجة الأولى التي ينبغي أن تستجيب لها المدرسة هي أن تسمح للأطفال بأن يفكِّروا هم بأنفسهم، وأن يجرؤوا على التحرُّر من العقائد الجامدة ومن القيود، ومن نظريات المؤامرة شأن الشعارات الإشهارية أو السياسية، من أجل فهم العالم من حولهم. كما ينبغي أن تسمح المدرسة ببناء المشترك والجماعي من خلال إتاحة اللقاء، من دون أن تقنع بأن ترى هذا المشترك المتشظي إلى فرق متعدِّدة عاجزة عن التعاون في جماعة.

آن كو فينييه: يجب على المدرسة أن تكون حريصة على العيش المشترك ضمن جماعة. ولكن لا ينبغي أن نكون مهووسين بفكرة التنشئة الاجتماعية، وبالمدرسة كبوتقة وطنية، وبالفكرة التي ترى أن الوسيلة الوحيدة لبناء المشترك تتمثَّل في قولبة الجميع وفق النمط نفسه، والبنية نفسها، والبرنامج نفسه، والمُقارَبة نفسها.

إنَّ المدرسة يمكن أن تبني الجماعي، في الوقت الذي نختلف فيه عن أنفسنا، في الأساس، اختلافاً كثيراً (الآفاق الأسرية، رأس المال الثقافي، إلخ). أليس من الأفضل أن نكون واقعيين؟ تقودنا مقاربة أكثر بساطة، تنطلق من احتياجات كلّ طفل على حدة، إلى التفكير بأن تكون لنا مدارس مُتنوِّعة، لأنَّه، وعلى وجه التخصيص، لدينا أطفال مُتنوِّعون، ولأن





المجتمع هو بحاجة إلى هذا التنوُّع، وإلى هذه الاختلافات.

المدرسة في وجه الاختلاف

فيليب ميريو: إنَّه من الضروري أن نأخذ في الحسبان غيرية الأطفال واختلافهم عن بعضهم البعض. ولهذا السبب تأسَّس التزامي البيداغوجي على مفهوم البيداغوجيا الفارقية.

فأمام الاختلافات، يبرز أمامنا اختياران. إمَّا أن نعتبر تعدُّد الأطفال بمثابة ثراء، فنرى أنَّ الاختلافات في حضن المدرسة تملك الشرعية في أن تصبح أداةً للتربية على احترام الآخر من خلال اللقاء والتشارك. وإمَّا أن نقول إن هذه الاختلافات يتوجَّب أن تتجسَّد من خلال اختيارات المدرسة، أو اختيارات الفصل الدراسي، أو اختيارات البيداغوجيا، مع خطورة أن يخلق هذا البحث الممنهج عن الجزر الصغيرة مجموعات منسجمة، وتصنيفات اجتماعية وبيفردية.

آن كوفينييه: نعترف نحن الاثنين أنَّ هناك اختلافاً في الحاجيات في الوسط المدرسي. ولكنني مُتشكِّكة في كون الحلّ يوجد في داخل أسوار المدرسة، لأنَّها مؤسَّسة مُمَركزة، وفئوية، لديها مشكل حقيقي مع التجريبية، وحرّيّة الفاعلين التربويين، وحتى حرّيّة التكيُّف مع الاختلافات الفارقية الموجودة بين التلاميذ. والأبحاث الدولية تُبيِّن أن لدينا، في فرنسا، مشاكل جديَّة فيما يتعلَّق بتقليص الفوارق، رغم الخطب العصماء حول تكافؤ الفرص.

يعتقد فيليب ميريو أنَّ الأشخاص في مدارسنا يوجدون في حالة تقوقع على الذات للتهرُّب من اللقاء بالآخر. والواقع أنَّ تسعاً وستين بالمئة من أصل 1400 مؤسَّسة مدرسية التي نُمثلها هي مؤسَّسات غير دينية. ومن بين المؤسَّسات المدرسية، التي رأت النور هذه السنة، هناك ثلاثٌ وثلاثون بالمئة منها مدارس ديموقراطية، وأن عشراً بالمئة هي لفئات اجتماعية خاصّة، وأنَّ ستاً بالمئة هي ذات بيداغوجيا علنية، وأيضاً اثنتا عشرة بالمئة من هذه المدارس هي مدارس مزدوجة اللُّغة، وجهويَّة، ودولية. لا يوجد منطق للبلقنة.

دور الأسرة والدولة في التربية

فيليب ميريو: تأسَّست المدرسة الفرنسية على الرغبة في إعطاء الأولوية لتكافؤ الفرص على حساب الامتيازات المتوارثة، وإعطاء الأولوية للعقل على حساب الخرافة، وإعطاء الأولوية للجماعي على حساب الفردي. وهذا لم يُكلَّل بالنجاح دائماً. ولكن المدرسة التي تناضل من أجلها المؤسَّسة من أجل المدرسة تتأسَّس على فكرة مُفادها أنَّ الأسرة دون غيرها تتمتَّع بحقّ التشريع في الشأن التربوي. وهذه المؤسَّسات تخضع لمراقبة وتوجيه الأسر. نحن في خضم التيار المنتصر للأسرة، التابع تقليديّاً لليمين الدولي، والذي يعتبر أن الدولة يجب أن تكتفي بالدور السيادي.

أعتقد أنَّ التربية هي القطيعة مع الأسرة. ليست قطيعة فجائية، ولكن كما يقول الفيلسوف «ألان Alain» القدرة على اكتشاف أن هناك أُسراً أخرى غير أسرتي تفكِّر بطريقةٍ مختلفة عن تفكير والديَّ. يحتاج الطفل في لحظة من اللحظات إلى التعرُّف إلى مؤسَّسات أخرى، أقلّ عدداً، تركِّز أكثر على نقل العقلانية والحقيقة.

آن كوفينييه: حركية المدارس المستقلة لا تتلاءم مع الحضور الأسري، ولا مع فكرة مدرسة منزلية، في «ملكية الأسرة». إنَّ البريطانيين يعتبرون أنَّ الطفل بحاجة إلى فهم المشترك عبر بنية تكون في مستواه. فدور المدرسة هو إدماج الطفل في المدينة (la cité). وقبل أن يصبح الطفل مواطناً، سيكون مواطناً صغيراً في مدرسة هي مدينة صغيرة سيمارس في حضنها مسؤوليات، ويتعاقد حول قيم، وحول فضائل وعادات. إنَّ المدرسة يجب أن تكون هذا «المجتمع الصغير» بضوابط سهلة .

يطرح القانون الدولي والقانون الأوروبي المبدأ الذي يرى أنَّ الطفل ليس مِلكاً للأسرة، ولكنه يرتبط بقراراتها مادام قاصراً، وأنَّ الدولة لا تحلُّ محلّ الأسرة، إلَّا في حالة وجود مانع أو عجز. والفكرة المتوارثة من الثورة الفرنسية ومن عصر الأنوار، والتي ترى أن الطفل ينبغي أن يُخَلَّص من تحكُّم الأسرة، والدين، والمجتمع من خلال المدرسة، لا تتلاءم مع انتظارات المجتمع. إنَّ مصلحة الطفل أن تفتح المدرسة أمامه آفاقاً أخرى من دون أن تجعله معادياً وغريباً عن أصله الذي ينغرس فيه.

المصدر:

WWW.Le Monde.fr Publié 04 mars 2019.



الكُتَّاب وحقوق النشر

تاريخ من المعارك

إنَّ اعتماد مشروع التوجيهات الأوروبية في عام 2018 بشأن إصلاح حقوق المُؤلِّفين في العصر الرَّقميّ لا يستند مطلقاً إلى تقسيم بين المؤلِّفين والصناعات الثقافيّة من جهةٍ، وعمالقة الويب و«حزب القراصنة»، من جهة أخرى. منذ القرن الثامن عشر يدور جدلٌ لا ينتهي بين مناصري حقوق التأليف والنشر ومؤيِّدي التدفُّق الحُرِّ للأفكار والإبداع.

روبرت كوب*

منذ ظهوره في القرن السادس عشر، كان الكِتابُ محل ريبة السُّلطات، ولكن أيضاً مصدر دخل لأهل القطاع والصناعيين. وحرصت الكنيسة والمَلَكيّة على التحكُّم في الكِتابات المُتداوَلة وإخضاعها للضرائب. ومن الناحية المالية، لم يكنْ هذا النشاط يوفِّر الحاجيات المعيشية لأهل الفكر والكُتَّاب. لكن وإلى حدود القرن الثامن عشر، كان «اقتصاد» الكُتَّاب يهمّ في المقام الأول باعة الكُتب.

لم يكنْ للكُتَّاب والمُؤلِّفين دخلٌ قار، بل كانت مداخيل عشوائية. وهكذا، في عام 1580، تمَّت مشاركة الطبعة الأولى من مقالات ميشيل دي مونتين، بمطبعة سايمون ميلانجيس في بوردو، حيث التزم المُؤلِّف بتوفير الورق على حسابه. ومن أجل الحفاظ على مصالحهم والاستفادة من استثماراتهم، قرَّر باعة الكُتب تنظيم أنفسهم، في القرن السادس عشر، في إطار شركة قويّة قبل إغلاقها في عهد الحماية المَلَكيّة بسبب تنامي نفوذها. الحماية التي منحتها المَلَكيّة كانت مقابل التحكُّم في إنتاج المطبوعات. هذا ما كان يُعرَف بـ «نظام الامتياز».

شكل قرار عام 1777 القانون الحقيقي للملكية الأدبية، حيث فصل، لأوَّل مرّة، بين الحقوق الاقتصاديّة والمؤقَّتة لباعة الكُتب وحقوق المؤلّفين، وحق الملكية الدائمة

عهد الامتياز

في عهد فرانسيس الأول، كانت الأمثلة كثيرة عن باعة الكُتب، مثل بيير فيارد، الذين طلبوا من الملك، في عام 1521، «السماح لهم بطباعة الملحق الجديد والمُوسَّع لـ(تاريخ روبار غاغوين)، ورفض جميع الأعمال الأخرى، قبل أن يتمكَّن من استرداد جميع النفقات».

الهدف من ذلك كان مكافحة آفة التزوير، وحظر إعادة الطباعة غير القانونية، ومنع تداولها. ولكن سرعان ما أُثير النقاش حول مدة هذا الامتياز وكيفية تجديده. في الواقع، يجب أن يكون التقيُّد بالقانون العام محدوداً في الزمن. لم يتقيَّد باعة الكُتب بهذا الأمر: لأنّ المُؤلِّف يتنازل عن مخطوطته مرّةً واحدة وإلى الأبد، فقد طالبوا بحقهم في طباعة العمل وإعادة طباعته، على قدم المساواة، وإلى الأبد، بشرط تجديد الامتياز بانتظام.

وعلى امتداد القرن الثامن عشر، كانت المشاحنات بين باعة الكُتب الباريسيين، الذين يهيمنون على عالم الكتب، ويتمتعون بامتيازات ملكية، وبين المُنتمين لبقيّة المقاطعات الأخرى، الذين لا



يتردَّدون في شراء الكتب المحظورة، أو المنتجات المُقلَّدة في الخارج، وبالأخصّ في أمستردام أو بروكسل أو سويسرا. الطرف الأول يدافع عن خصوصية امتيازاته واستدامتها؛ والآخر يرغب في الفصل بين الامتياز والمَلَكيّة، والتعامل مباشرةً مع المُؤلِّف.

كانت هذه المناقشات تتخلَّلها أعمالٌ تُثير الكثير من الذكريات في كلّ مرّة. ومن أبرزها، «خرافات لافونتين». في 14 سبتمبر/أيلول 1761، منح مجلس الملك حفيدات لافونتين امتيازاً لطبعتهم. وبسبب الاحتجاجات في معسكر باعة الكُتب الباريسيين: أعطى الشاعر أعماله إلى البائع بربن. لاقى القرار ترحاباً كبيراً من باعة الكُتب في المحافظات الأخرى: وهو ما أنهى الجدل حول الاحتكار.

وفي عام 1763، اصطف دنيس ديدرو إلى جانب باعة الكُتب الباريسيين. تعتبر «رسالته» حول تجارة الكتب واحدةً من أهم المعالم على طريق تنظيم حقوق النسخ، ومن ثَمَّ حقوق الطبع والنشر. يخاطب الفيلسوف في رسالته الملازم العام للشرطة أنطوان دي سارتين، الذي خلف مالشيربيس على رأس باعة الكُتب. كتب بأن الشركات «ظالمة وقاتلة»، بالتأكيد من حيث المبدأ، لكنها ضرورية لحماية المُؤلِّفين، لأن انهيار طباعة الكُتب هو أيضاً من انهيار الكُتَّاب. ومن أجل معالجة هذا الخلل تم اختراع الامتياز، الامتياز الحصري.

لا شَكَّ أن الامتياز الحصري مخالفٌ للقانون العام. لذلك كانت امتيازات باعة الكُتب محدودة زمنيا، لكنها قابلة للتجديد. بالنسبة إلى دنيس ديدرو، الملكية الأدبية لها نفس خصائص أيّ ملكية أخرى يتم الحصول عليها ونقلها. لذلك فإن تجديد الامتياز له ما يبرّره.

وضع مربك عندما نعلم ما تعرَّض له دنيس ديدرو من استغلال من قِبَل ناشريه، الذين جنوا أرباحاً طائلة من موسوعته. لم يكنْ الأخير في غفلةٍ من أمره، وهو الذي كتب إلى فولتير في 14 يونيو/حزيران 1758: «بالكاد أنتهي من ترتيب عملي مع باعة الكُتب. لقد توصلنا إلى معاهدة جميلة، مثل معاهدة الشيطان وفلاح لافونتين: لي الأوراق. ولهم الثمار».

لم ينفصل ديدرو علانيةً عن ناشريه، لأنه كان يؤمن بأن مصير الكُتَّاب مرتبط بالناشر، وأنه توجد بينهما مجموعة من المصالح. أما فكرة إدراج الممتلكات الأدبيّة ضمن أيّ ممتلكات أخرى، فقد كانت تستند إلى طبيعة الأشياء: للمُؤلِّف، مثله مثل أي عامل آخر، الحقّ في أيّ عمل من أعماله. هذه هي نظريّة لوك الخاصة في «معاهدة الحكومة المدنية» (1690). الامتياز ليس نعمةً يمنحها الملك، فهو لا يؤسس حقاً، بل يضمنه، وبالنسبة لديدرو، فإن المالِك الحقيقي للمخطوطة هو المُؤلِّف. لكن، لغرض النشر، يكون المُؤلِّف محقاً في الاستعانة بأحد باعة الكُتب. فهو لا يملك القدرة أو الوسائل للنشر الذاتي. بائع الكتب، فقط، لديه الأموال اللازمة؛ لذلك تجب حمايته من المنافسة. كيف؟ من خلال الامتياز الحصري.

في الأثناء، لم تكنْ «رسالة» ديدرو تتماشى مع ذوق باعة الكُتب الذين لم ينقلوها إلى أنطوان دي سارتين. لم يقدِّروا أفكاره حول جشعهم، ومساوئ الرقابة، ومخاطر التعصُّب الديني، والحاجة إلى التفكير الحُرّ.. باختصار، جميع عناصر فلسفة التنوير التي دافع عليها ديدرو. لم يوافق سارتين على ذلك. إن



قرار مجلس الدولة للملك الصادر في 30 أغسطس/آب 1777 يضع حداً للامتيازات الدائمة، التي تم تحديدها بعشر سنوات فقط، وبالتالي يصبح المُؤلِّف حراً في إعادة بيع أعماله لأيّ شخصٍ يرغب في الحصول عليها. غير أن مهنة بيع الكتب ليست عملاً عادياً، ويجب مراقبة هذه الحرّيّة، لأنها تتعلّق بالنظام العام. كلّ كِتاب، قبل طباعته، يحتاج إلى إذن، حتى لو كان ضمنياً. ولكن قرار عام -1777 القانون الحقيقي للملكية الأدبية- قد فصل، لأوّل مرّة، بين الحقوق الاقتصاديّة والمؤقّتة لباعة الكُتب وحقوق المُؤلِّفين، وحق الملكية الدائمة.

تمَّ الاتفاق على شروط حقوق التأليف والنشر، وبالتالي فمن الضروري إدراجها في القانون، وتطبيقها، وتوسيع نطاقها والاعتراف بها دولياً. وسيشمل ذلك معركة جمعيات المُؤلِّفين وشركات إدارة حقوق النشر. تأسّست الأولى في عام 1777 من قِبَل بومارشيه، على غِرار العديد من زملائه، مع ممثلي المسرح الفرنسي، الذين رفضوا حصة عادلة من إيرادات مسرحية «حلاق إشبيلية». وهكذا تأسّس مكتب التشريعات المسرحية، الذي لا يزال قائماً حتى اليوم كجمعية للمُؤلِّفين والمُلحِّنين المسرحيّين.

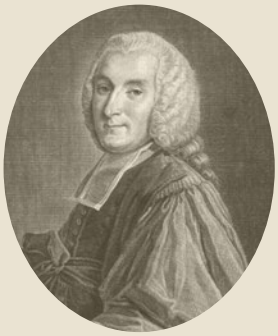
«بموجب الاتفاقية»

شهد القرن الثامن عشر تغيُّراً جذرياً في وضعية المُؤلِّف. لم يعد الكاتب «خادماً» للأمير. ومع ذلك، وباستثناء الكُتَّاب المسرحيين، الذين يتنازل لهم الكوميديون عن جزءٍ من دخلهم، يعتمد عدد قليل جدّاً منهم حصرياً على موارد قلمهم. ينتمي الكثيرون إلى طبقة النبلاء أو المستأجرين من الطبقة الوسطى، وهم من الكنسيين أو الوزراء أو الدبلوماسيين أو الجنود. كان بيير دي ماريفو، من بين رجال الأدب المعروفين، الذين دمَّرهم إفلاس القانون، والذي كان يعمل صحافياً ليوفِّر دخلاً إضافياً من الكتابة المسرحية. يحاول الكُتَّاب كسب المال من خلال كتاباتهم، لكنهم لا يستطيعون ذلك. هناك شبحٌ يطارد الكُتَّاب: الموهبة المجنونة، على غِرار كتاب «Neveu de Rameau» للمسرحي والكاتِب دنيس ديدرو الأكثر شهرة.

رغم الجهود التي بذلها «المكتب»، لم يتم اعتماد أيّ لوائح ملزمة قبل الثورة. وفي أعقاب نجاح مسرحية «زواج فيجارو»، ناشد بومارشيه لويس السادس عشر: «إن من أكبر النعم، مولاي، أن تضمن للمُؤلِّفين الدراميين، بموجب قانون، حقهم في ملكية مؤلَّفاتهم وثمرة مجهوداتهم».

إنها الاتفاقية التي حوَّلت مقترحات بومارشيه إلى قانون. في ليلة 4 أغسطس/آب 1789، عقب إلغاء الامتيازات، اختفت امتيازات المُؤلِّف وباعة الكُتب. ولمواجهة احتجاج باعة الكُتب والسيطرة على المنشورات المُثيرة للاشمئزاز، ومجهولة المصدر في الغالب، كلَّفت الجمعية العامة السياسي إيمانويال جوزيف سياس، بمساعدة كوندورسك، بسنِّ قانونٍ جديد ينظِّم حرّيّة الصحافة، لكنه لم يفلح في ذلك.

اندلعت الاحتجاجات من جديد، هذه المرَّة، من كُتَّاب المسرح الذين أودعوا، بقيادة بومارشيه، عريضةً بمقر الجمعية. تم تقديمها في 24 أغسطس/آب 1790، وانتهت بقانون Le Chapelier في الفترة من 13 - 19 يناير/كانون الثاني 1791، يتعلَّق أساساً «بالعروض»، ويهدف للتوفيق بين حقوق المُؤلِّف وبين الملك العام، الذي يحظى بمكانة بين الثوريين. وفي هذا السياق، تنص المادة الثانية على أن «أعمال المُؤلِّفين التي مضى عليها خمس سنوات وأكثر تصبح ملكيةً عامة»، قبل الاعتراف بحق المُؤلِّفين وأصحاب الحقوق في امتياز حصري يتيح لهم استغلال أعمالهم، لكن لفترةٍ محدودة في الزمن.


أنطوان دي سارتين ▲


ميشيل دي مونتين ▲


بومارشيه ▲


دنيس ديدرو ▲


بلزاك ▲


فولتير ▲

قانون لاكانال في 19 - 24 يوليو/تموز 1793 كان شاملاً أكثر من القوانين السابقة. إنه يعترف بحصرية الأعمال لأصحابها طوال حياتهم، ثم لورثتهم بعد وفاتهم لمدة خمس سنوات. لذلك فإنّ الرغبة في التوفيق بين حقوق المُؤلِّفين والملكية العامة جعلته قانوناً محدوداً في الزمن. وبالتالي فإنّ الملكية العامة مختلفة عن حقّ الملكية الذي هو، بطبيعته، حقٌّ دائم.

العيش من الكتابة

استمرَّ تفعيل هذا الإطار القانوني طوال القرن التاسع عشر. ومع ذلك، في هذا القرن من الانتشار الأدبي، أخذ النقاش منعطفاً جديداً. شارك فيه معظم الكُتَّاب العظماء، خاصة وأنهم يتطلَّعون للعيش من قلمهم الآن.

فقد انتقد بلزاك، الذي كان قلِقاً كثيراً بشأن المشكلات المُتعلِّقة بالملكية الأدبيّة، قوانين لو

تشابيلير ولكانال بسبب التضحية المُفرطة بالروح الثورية وتقييد الملكية الأدبيّة بفترةٍ زمنية محدَّدة، على الرغم من طابعها «المُقدَّس» و«الشخصي». في «رسالة موجَّهة إلى الكُتَّاب الفرنسيين في القرن التاسع عشر»، نُشِرَتْ في مجلة Revue de Paris بتاريخ 2 نوفمبر/تشرين الثاني 1834، أصرّ الأخير على أن: «الثورة الفرنسية، التي جاءت للاعتراف بالكثير من الحقوق المهضومة، قد دفعت بكم إلى قانون إمبراطوري همجي. لقد اعتبرت أن أعمالكم ملكيّة عامة، كما لو أن الأدب والفنون راحلون».

القانون يحمي الأرض، ومنزل البروليتاري الكادح، لكنه «يصادر أعمال الشاعر الذي يفكّر». هل هناك أيّ ملكيّة «مقدَّسة» أكثر من «ما يخلقه الإنسان بين السماء والأرض»، و«الذي ليس له من جذورٍ سوى الذَّكاء»؟ كمؤيد لحقوق التأليف والنشر مدى الحياة، يذهب بلزاك أبعد من ذلك، وإلى جانب الحقِّ المادي، يضيف الحقَّ المعنوي. كان يريد حماية المُؤلِّف وبائع الكتب من التزوير، خاصة في بلجيكا، لكن من المُهمِّ أيضاً أن يحتفظ المُؤلِّف بحقوقه في العمل كما تصوَّره، وألَّا يتم تغيير محتواه أو اختصاره، أو حتى تكييفه للمسرح دون موافقة المُؤلِّف. أثارت مخاوفه صراعاتٍ مع المُزيِّفين البلجيكيين ونزاعاً مع فرانسوا بولوز، الذي باع إلى سانت بطرسبرغ نيابةً عن Revue de Paris حقوق رواية بلزاك «الزنبق في الوادي».

لم تبرز فكرة الحقوق المعنوية، التي يحملها فكر بلزاك، في الفقه القانوني حتى منتصف القرن التاسع عشر تقريباً، ثم في النسخة الثالثة من المعاهدة النظرية والعملية للملكية الأدبية والفَنّيّة وحق المُؤلِّف للمحامي يوجين بويليت في عام 1908. في القانون الفرنسي، يصبح الحق المعنوي غير قابل للتّصرُّف، وحده حق الاستغلال لا يمكن التنازل عنه.

في مواجهة بلزاك والاقتصاديين الليبراليين مثل فريديريك باستيات، الذين يطالبون باعتماد الملكية الدائمة للمُؤلِّفين في أعمالهم، والتي يمكن نقلها دون حصر لورثتهم، فإن المُفكِّرين الاشتراكيين، مثل برودون، كانوا رافضين للفكرة، لأن مبدأ الملكية الفكرية «هو ما يدينه المجتمع للمُؤلِّف من أتعاب لجهوده ومبادراته، إذا صحَّ التعبير، فلا شيء أفضل من ذلك، لكن المجتمع أصبح جزءاً من الإنتاج؛ ويجب أن يشارك في الحصاد».

في عام 1854، تمَّ اقتراح حلّ وسط: حماية العمل بعد وفاة مؤلِّفه لمدة تصل إلى ثلاثين سنة، ثم، تمديدها في عام 1866، إلى خمسين سنة، ولكن دون المَسّ بمبدأ الملك العام.

ساهم التطوُّر في التعليم تحت حكم الاستعادة والملكية في يوليو/تموز في انتشار القراءة. «أصبحت القراءة ضرورة»، كتب بلزاك في 1830، قبل ثلاث سنوات من قانون جيزوت الذي أسّس للتعليم الابتدائي العام. كما أن «الاستهلاك الهائل للكتب زاد من أهمية تجارة الكتب بعشرة أضعاف».

كانت الغاية من تدخلات لامارتين، ونوديير، وفيجني، وهيغو وبلزاك هي ايجاد تشريع محدَّد يسمح للكاتب بالعيش من قلمه. أما الهدف الأول فهو الحَدُّ من القرصنة، التي انتشرت على نطاقٍ واسع منذ استقلال بلجيكا في عام 1830.

لكن سرقة الأفكار ليست أقلّ ضرراً، ومن هنا كانت الحاجة إلى إعادة تجميع المُؤلِّفين في إطار «جمعية» ، أو ما يُعرَف اليوم بالاتحاد، للدفاع عن مصالحهم وحقوقهم.

الهدف الثاني هو الإشراف على أنشطة باعة الكُتب، جمعية لا تحظى بتقدير جيّد، ولكن لا غِنى عنها من أجل تشجيع تجارة الكِتاب والسعي إلى تحقيق الهدف الثالث: توفير دخل يمكّن المُؤلِّف من العيش.

عاش بلزاك بقلمه فقط؛ لقد خبر أنشطة الطباعة والتنقيب بمناجم الفضة في سردينيا واكتشف أنها كارثية. لم يعتمد الشاب بلزاك على مسرحياته الدرامية في خمسة أجزاء لكسب لقمة العيش، ولكن على أعمال محاكاة ساخرة لروايات والتر سكوت، التي لاقت حضوراً شعبياً في سنة 1820. في عام 1822 كتب في رسالة موجهة إلى أخته لوريه، ونُشِرَتْ تحت اسمٍ مستعار، أنا أبيع «قمامة أدبيّة». باع رواية «وريث بيرج» بـ 800 فرنك - ما يعادل حوالي 4 يوروهات اليوم، و«جون لويس» بـ 1300 فرنك، و«كلوتيلد دي لوزينيان» بـ 2000 فرنك (مقابل 1500 نسخة) ، مما يدل على أن «سمعته كانت في تزايد كلّ يوم»، لذلك كان يأمل في أن يكسب ذلك العام «20 ألف فرنك، مبلغ يمكّنني من تكوين ثروتي».

في عام 1835 باع المُؤلِّف الشاب نفس الأعمال، بعد أن وجد نفسه مجدَّداً تحت ضغوطٍ بسبب احتياجاته المالية، للناشر Hippolyte Souverain مقابل 10000 فرنك. صفقة بمبلغ محدَّد مسبقاً، ولطبعة واحدة لمدة أربع سنوات.

ولئن كانت النسخ المطبوعة قليلة -بين 1000 و 1500 نسخة- فإن معظم الروايات تحت نظام مَلَكيّة يوليو تخضع للمراجعات، مما يحقِّق

تهدف قوانين Hadopi (الهيئة العليا لنشر المُصنَّفات وحماية الحقوق على شبكة الإنترنت) الأولى والثانية الصادرة في عام 2009 إلى حظر مشاركة الملفّات بين عِدّة أجهزة كمبيوتر متصل بعضها ببعض عبر الإنترنت، عندما تنتهك هذه المشاركات قوانين حقوق النشر



إيرادات إضافية، غالباً ما تكون أعلى من المنشورات بالكمّيات الكبيرة. وهكذا، في عام 1832 وقّع بلزاك عقداً مع Revue de Paris لكتابة 40 صفحة شهرياً بالمجلّة مقابل 500 فرنك.

لكن فكرة تأسيس الصحف بمبلغ 40 فرنكاً، في عام 1836، هي التي غيّرت من الواقع. أسّس كلٌّ من إميل دي جيراردان وأرماند داتاك صحيفتين في وقتٍ واحد: La Presse وLe Siècle، بنصف سعر الاشتراكات التقليدية. كانت الفكرة هي زيادة النسخ عن طريق مضاعفة الإعلانات الصغيرة، والتخلّي عن التقارير البرلمانية وإدخال نوعٍ جديد من الأدبيات الواعدة: الرواية التسلسلية.

قام إميل دي جيردين بضبط حساباته على أساس 10000 مشترك، لكنه لم يحصل سوى على 2000 مشترك في يوليو/تموز، و2700 في أغسطس/آب، و4400 في سبتمبر/ أيلول. كان يتعيَّن على بلزاك، الذي يعاني بدوره من نقصٍ في الإمكانيات، الوقوف إلى جانبه عبر القيام بالكثير من الدعاية، «من 1 إلى 15 أكتوبر/تشرين الأول»، ونشر «رواية غير منشورة لبلزاك بعنوان (الفتاة العجوز)».

لكن المُؤلِّف لم يسلِّم مخطوطته في الوقت المحدَّد، ولم تظهر إلّا في الفترة من 23 أكتوبر إلى 4 نوفمبر، وارتفع عدد المشتركين إلى 6.379 في أكتوبر قبل أن تتفوَّق على جميع الصحف الباريسية الأخرى بإجمالي 11700 مشترك في يناير 1837. ومنذ سبتمبر 1839 دخلنا في مرحلة أطلق عليها شارل أوجستان سانت بوف في مجلة Revue des Deux Mondes، «الأدب الصناعي».

ومع ذلك، لم يكنْ باستطاعة المُؤلِّفين في عهد مَلَكيّة يوليو والإمبراطورية الثانية العيش من قلمهم إلّا بشرط التضحية واعتماد الفودفيل أو الرواية التسلسلية العصريّة.

منذ ذلك الوقت برز أدب يوفِّر عائدات لصاحبه، ولكن مآله مزبلة التاريخ، وآخر رصين وصالح للأجيال القادمة، ولكنه لا يضمن ضرورات العيش لمُؤلِّفه. كثيراً ما يُثير فلوبير هذا الموقف، خاصة في رسائله إلى جورج ساند. فقد كتب في 12 ديسمبر 1872: «لا أعتقد أنني أعوّل على الأجيال القادمة للانتقام من لامبالاة معاصري». أردت فقط أن أقول هذا: عندما لا نخاطب العامة، فهذا يعني أن العامة لن تدفع لك. إنه الاقتصاد السياسي، لكنني أؤكد أن العمل الفَنّيّ (الجدير بهذا الاسم والملتزم) لا يجد مكانة لائقة، أو قيمة تجارية، أو من يقبل عليه. الخلاصة: إذا لم يكنْ للفَنّان أيّ دخل، فسيتضور جوعاً!.

ومن أجل إيجاد حلٍّ لهذا التناقض جزئياً على الأقلّ، تم اختراع قواعد الملكية الأدبيّة، وأُنشئت «جمعية أهل الأدب» في عام 1838 برئاسة بلزاك ، فيكتور هيغو، فرانسيس وي، بول فيفال، ادموند ابو، وآخرين.. ولم يتغيَّر هدفها منذ تأسيسها: الدفاع عن المصالح المادية والمعنوية لأعضائها وتقديم المساعدة للكُتَّاب المحتاجين.



«عامل مثل أي عامل آخر»

كان إميل زولا نشطاً جدّاً في التسعينيات من القرن التاسع عشر، واعترف بالجمعية كمؤسَّسة ذات منفعةٍ عامة. هدفه: جعل الكاتب «مثل أي عاملٍ آخر، يكسب رزقه من قلمه». لقد تعلَّم كموظف، ثم رئيس قسم الإعلانات في منزل هاشيت من عام 1862 إلى عام 1866، أن الأدب تجارة. لم يكنْ مستأجراً، لذلك لم يكنْ زولا يفكِّر مثل فلوبير. في 4 أبريل/نيسان 1867 كتب إلى صديقه في إيكس إن بروفنس أنتوني فالابريج «أحتاج إلى الحشود، أذهب إليها قدر استطاعتي، وأحاول بكل وسيلة

ترويضها. في الوقت الحالي، أحتاج إلى شيئين: الإعلان والمال».
أن تجعل لنفسك اسما لتسويق أعمالك هو أحد أهداف النشاط الصحافي المُكثَّف للشباب... إميل زولا كان يتوسَّل زملاءه أن يكتبوا تقارير عن كتبه مع وعدهم بردِّ الجميل للاستحواذ على الساحة الأدبية. بالإضافة إلى ذلك، كان زولا يهتم اهتماماً خاصاً بالعقود المبرمة مع ناشريه.
فقد اتفقَّ مع لاكروا على طباعة كتابه الأول، «حكايات في نينون»، في 1500 نسخة، مقابل تعهُّد المُؤلِّف بالتسويق لها «بقيمة لا تقل عن نفقات طباعة الكتاب» في الصحف. سيكون عدد النسخ نفسه بالنسبة لكتاب «اعتراف كلود» و«تيريز راكوين»، حيث تبلغ حقوق الطبع والنشر 10% من سعر البيع البالغ 3 فرنكات، ويتم دفع نصف المبلغ عند النشر، بعد نصف شهر.
وابتداءً من عام 1872، تعامل زولا مع شاربينتييه Charpentier. ينصّ العقد الأول على تسليم روايتين في السنة مقابل 500 فرنك شهرياً، للناشر الحقُّ في نشرها في الدوريات، بأعدادٍ كبيرة ، وترجمتها، وذلك لمدة عشر سنوات. ويتلقَّى المُؤلِّف 40 سنتيماً من حقوق النشر عن كلّ نسخة. ومن عقدٍ إلى آخر، يزداد عدد النسخ للطبعة الأولى من روايات زولا، بالإضافة إلى العائدات المالية.
في 8 نوفمبر 1889، كتب إلى لوريدان لارشي: «رواية (نانا)، هي التي جلبت لي أكثر من 20.000 فرنك في الصحيفة، وحوالي 75.000 فرنك لدى الناشر، دون احتساب الـ 20.000 للإصدار المُصوَّر. بشكلٍ إجمالي، الدخل السنوي لأعمالي متغيِّرٌ جدّاً. خلال إعلاناتي في الصحافة، كانت المداخيل جيّدة جدّاً، وقد تراجعت منذ أن ابتعدت عن الميدان. لنقل إن الرواية التي أكتبها كلّ عام تجلب لي 60.000 فرنك، والروايات المنشورة تجلب لي حوالي 20.000. لقد جلبت لي أعمالي ما يصل إلى 50.000 يدفعون لي عن كلّ سطر من رواياتي في الصحف مبلغ 20 سو (عملة فرنسية قديمة)، لكنني اشترطت مبالغ محدَّدة مسبقاً: كانت روايتي الأكثر ربحاً هي :Pot-Bouille 30 ألف فرنك».
وبعد حلّ جمعية G. Charpentier et E. Fasquelle للنشر في عام 1896، وقَّع زولا مع هذا الأخير عقداً جديداً. في ذلك الوقت، تقدَّر إيرادات زولا السنوية بحوالي 160.000 فرنك؛ لقد تضاعفت في عشر سنوات.
إن تطوُّر وضع المُؤلِّف كعامل لم يتوقف عند هذا الحَدِّ. إذا كانت مفاهيم «العمل» و«الأجر» موجودة في وقتٍ مبكر منذ قانون 1777، فقد أصبحت تطبَّق على الأنشطة الأدبيّة والفَنّيّة بشكلٍ عام منذ فترة ما بين الحربين. في ذلك الوقت، تحوَّل الناشر، الذي أصبح مختلفاً منذ القرن التاسع عشر عن بائع الكتب، إلى «عامل»، ويتمتّع بالحقوق الاجتماعيّة.
في عام 1920، تأسّست أول منظمة نقابية: اتحاد العمال بالفكر، والتي أسّست بدورها الاتحاد الدولي للعاملين في مجال الفكر (Citi) ، والمنظَّمات المُمثَّلة في جمعية الأمم، والتي تعترف بها السُّلطات العامة في فرنسا تحت الجبهة الشعبية.
استعاد مشروع قانون جان زاي المُؤرَّخ في 13 أغسطس/آب 1936 مفهوم حقوق الطبع والنشر كمكافأة عن «العمل»، في الوقت الذي حتَّمت فيه الفضاءات الجديدة مثل السينما تحديث التشريعات القائمة.
ويهدف القانون، المُستوحى من قوانين Le Chapelier وLakanal، وكذلك من مفهوم بيير جوزيف برودون للعمل، للتقليص في مدّة الامتياز الحصري إلى عشر سنوات فقط بعد وفاة المُؤلِّف. لكن معارضة المُحرِّرين وعالم الأدب قد أحبطت المشروع، الذي لم يصل إلى مجلس النواب إلّا في عام 1939، بعد أن تمَّ تعديله بعمق، قبل أن تندلع الحرب وتضع حدّاً للنقاشات.
ثم ظهر مشروعٌ آخر، صاغته جمعية الدراسات التشريعية، وتمّ تقديمه في عام 1954 وتوَّج بقانون 11 مارس/آذار 1957. وهو لا يهتم في المقام الأول بفصل المصالح الخاصة عن المصالح العامة، بل التوفيق بين مصالح المُبدعين («العاملون بالفكر») والناشرين، الذين يُعرفون بالوسطاء الثقافيين.
وبعد أن تمَّ إتمامه بقانون 3 يوليو/تموز 1985، استبدل المشروع بقانون الملكية الفكرية الصادر في 1 يوليو/تموز 1992، والذي كان يتم تنقيحه بانتظامٍ من قِبَل البرلمان. النسخة الأخيرة كانت بتاريخ 23 ديسمبر/كانون الأول 2014؛ وتشمل حماية حقوق التأليف والنشر للبرمجيات.
ساهم البناء الأوروبي وقنوات التوزيع الإلكترونية الجديدة في تناسق قوانين حقوق النشر وتوسيع نطاقها. وفي عام 1997، حُدِّدت مدّة حماية الحقوق الاقتصاديّة بسبعين عاماً من وفاة المُؤلِّف، بجميع بلدان الاتحاد الأوروبي: بعدها يُدرج العمل «ضمن المجال العام»، ويمكن استغلاله بحرّيّة من قِبَل الجميع.
وبالإضافة إلى ذلك ، تهدف قوانين Hadopi (الهيئة العليا لنشر المُصنَّفات وحماية الحقوق على شبكة الإنترنت) الأولى والثانية الصادرة في عام 2009 إلى حظر مشاركة الملفَّات بين عِدَّة أجهزة كمبيوتر متصل بعضها ببعض عبر الإنترنت، عندما تنتهك هذه المشاركات قوانين حقوق النشر. لم تتوقَّف القوانين عن إثارة الجدل، البعض يعتبرها منقوصة وضعيفة، والبعض الآخر ينتقد طابعها التحرُّري. وكانت تخضع لمصير جميع الأحكام والقوانين المُتعلِّقة بالملكية الفكريّة منذ القرن السادس عشر: ستخضع لمراجعات مستمرة، لأن التوازن بين مصالح كُلٍّ من المبدعين الذين يرغبون في العيش من عملهم، والناشرين الذين يستغلون موقعهم الاستراتيجي، والمُستهلكين الذين يرغبون في الاستهلاك بأَقلّ تكلفة والدولة المُتوجِّسة بعد أن فقدت سيطرتها إلى حَدٍّ كبير على الأفكار والضرائب نتيجة التطوُّر التكنولوجي.

---

*روبرت كوب: مؤلِّف ومؤرِّخ في الأدب، من أهم أعماله «قرن غونكورت» (2012).
مجلة: L'Histoire - مارس/آذار 2019
ترجمة: عبدالله بن محمد

عن المقرئين وتلاوة القرآن

من أحمد ندا إلى محمَّد رفعت

مع مطلع القرن العشرين، ظهر شيخ صغير أسمر اللون نحيف العود وسيم القسمات، يقرأ القرآن بصوت جميل، وبطريقة مبتكرة تحمل السامعين على الجلوس في أماكنهم ساعات طويلة، لايفارقونها حتى ينتهي الشيخ من ترتيله الجميل. كما أثَّر الصوت الجديد في عقول المستمعين ومشاعرهم، أيضاً؛ فقد أحدث ثورة عارمة بين بعض المسلمين، وكان محور الثورة، والذي يدور حوله النقاش والخلاف: هل الطريقة المبتكرة، في التلاوة، حلالٌ أم حرام؟ وترك الشيخ «أحمد ندا» أصحاب السؤال يتناقشون، ومضى في طريقه يحقِّق، كلّ يوم، انتصاراً باهراً لطريقته، ويجمع، في كلّ يوم، المزيد من المريدين والأنصار!

محمود السعدني
(الدوحة: مايو، يونيو/يوليو، 1986)

قبل الشيخ «أحمد ندا» لم يكن لمقرئي القرآن صوت مسموع. صحيح أنه كان هناك بعض الذين ينشدون التواشيح، وكان الناس يسمّونهم «أولاد الليل»، وهم -عادةً- من بين الفاشلين من طلبة الأزهر، وكان عملهم كلّه مقصوراً على إنشاد بعض القصائد القديمة، ولم يكن يتعدّى مجموعها أصابع اليد الواحدة، وكان أشهرها -على الاطلاق- «إذا جاء يوم العرض والعرض واللقاء»!!، وصحيح -أيضاً- أنه كان هناك بعض «الصَّيِّتَة» وكانوا في الغالب يتمتَّعون بأصوات تشبه، إلى حَدّ كبير، الصوت الناتج عن خشب يحترق، أو الصوت الذي يحدثه احتكاك عجلات قطار عند أحد المنحنيات. ولم يكن لهذه الفئة أجر معلوم، كانت (العشوة) تكفي، أحياناً، وأحياناً أخرى يكون الأجر (حتّة بخمسة مع العشوة)، وكانت حياة الجميع جحيماً لا يطاق!!،

لكن الشيخ العبقري «أحمد ندا» قلب الموازين كلّها، ووصل أجره إلى خمسة جنيهات عن الليلة الواحدة، وجاب أقاليم مصر كلّها، يسهر في قصور الباشوات، ودور العُمُد والأعيان، ويهرع إليه الآلاف الذين يعجبون بطريقته، ويطربون لصوته. مرّةً أخرى، ارتفع أجر الشيخ إلى عشرة جنيهات ثم إلى عشرين، ثم إلى أربعين، وظلَّ يرتفع أجره، بعد ذلك، إلى أن بلغ مئة جنيه عن الليلة الواحدة!، وأصبح للشيخ «ندا» «حنطور» تجرّه ستّة خيول، وقصر يؤمّه الشعراء والأدباء، ورجال الحكم والسياسة.


الشيخ أحمد ندا▲

وأصبحت ندوته هي الشعلة الوحيدة المضيئة وسط الظلام الرهيب الذي كان -يومئذ- مخيِّماً على مصر، وكأنما كان الشيخ «ندا» يمهِّد لظهور عباقرة جدد في فنّ التلاوة، فلم يلبث أن ذاع، بعد قليل، صيت عبقريّ موهوب خرج على الناس بفنّ جديد، له أصول وله قواعد، هو فنّ التواشيح، وكان العبقري الجديد هو الشيخ «علي محمود».

وقد جاء الشيخ «علي محمود» من حارة ضيِّقة من حارات العبّاسية، وكان قد درس الموسيقى الشرقية، وتمكَّن منها، وقد جاء وفي جعبته ألحان عديدة لقصائد دينية، بهرت الناس وأذهلتهم وأطربتهم، ولا تزال تطربهم حتى الآن، فكلّ القصائد الدينية والشهيرة التي نسمعها، الآن، من تلحينه، وحتى الجديد منها والتي لحَّنها غيره جاءت على القواعد نفسها، وفي إطار مدرسة الشيخ «علي محمود» الفنّية، والسرّ الذي يجهله الكثيرون هو أن القصائد التي لحَّنها ملحِّنون كبار، وعلى رأسهم محمَّد عبدالوهاب، كان للشيخ «علي محمود» فيها رأي، فقد كان الجميع يعرضون عليه إنتاجهم قبل إذاعته على الناس. ومع الشيخ «علي محمود»

ظهرت طائفة كبيرة من المرتِّلين والمنشدين، من بينهم الشيخ «حسن المناخلي»، و«محمّد مجد» مقرئ «السيِّد البدوي»، ومفتي إمبراطورية زفتة، الذي أعلن استقلالها «يوسف الجندي»، خلال ثورة 1919، ومنهم -أيضاً- الشيخ «منصور بدار» مقرئ الخلافة العثمانية، صاحب البنطلون والجبّة، والطربوش التركي، والذي قال عنه الشيخ «محمَّد الصيفي» إنه أعظم وأقوى صوت عرفه العالم الإسلامي، في النصف الأول من القرن العشرين. ومع هؤلاء، ظهر -أيضاً- الشيخ «محمّد الصيفي» من درس علم القراءات، والشيخ «منصور الدمنهور» مقرئ القدس الشريف، والشيخ «محمّد سلامة»، والشيخ «محمّد صدّيق المنشاوي»، والشيخ «عبدالفتاح الشعشاعي»، وسيِّد المقرئين جميعاً، بلا منازع، المرحوم الشيخ «محمّد رفعت».. ولقد عاش الشيخ «منصور بدار» حتى سقطت الخلافة العثمانية، ثم عاد إلى مصر بعد الحرب العالمية الأولى، واشترى عزبة في قريته «شبلنده» في القليوبية، وكان صديقاً لسعد باشا زغلول، وقد لعب دوراً وطنيّاً عظيماً إبان ثورة 1919، وكان يلقَّب بـ(مقرئ سعد)، وكان يقرأ القرآن بصوته العظيم في الاحتفالات السياسية التي يخطب فيها الزعيم، وفي خلال الحصار الرهيب الذي فرضه المستعمر على بيت الأمّة. كان الشيخ «منصور بدار» يدخل البيت، ويخرج دون أن يثير أدنى ريبة في قلوب المحاصِرين، ودون أن يفطنوا إلى أن جميع المنشورات الملتهبة التي كانت تغمر مصر، تخرج كلُّها من بيت الأمّة مختفيةً في جبّة الشيخ «منصور بدار». وبين هؤلاء المشايخ جميعاً، يقف الشيخ «محمَّد رفعت»، عملاقاً (ولا كلّ العمالقة)، وهو الذي قال عنه مفتي سوريا، بعد وفاته: «لقد جدَّد شباب الإسلام»، وكان الشيخ «محمَّد رفعت» هو المقرئ الوحيد الذي أحاطت به هالة من الأساطير، وقد قيل -مرّة- إن ضابطاً كنديّاً دخل على مدير الإذاعة الإنجليزي، وطلب منه أن يجمعه بالشيخ «محمَّد رفعت». وقال الضابط الكندي إنه استمع إلى صوته، فلم يتمكَّن من أن يتمالك نفسه من البكاء، وأنه اعتنق الإسلام تحت تأثير هذا الصوت النادر الغريب، والذي يتسلَّل إلى المشاعر والقلوب. وحقَّق مدير الإذاعة أمنية الرجل الكندي، فعاش الضابط الغريب الذي اعتنق الإسلام مع الشيخ «محمَّد رفعت» أسبوعاً طويلاً، وكتب عنه، بعد عودته إلى بلاده، مقالاً وصفه فيه بالعبقريّ الذي اجتمعت فيه كلّ صفات النبوغ، وكان الشيخ «محمَّد رفعت» هو الأوَّل والأخير من مقرئي القرآن، وقد تهافت على سماعه عدد كبير من غير المسلمين، وكان له من بينهم أصدقاء ومجبّون ضحّوا من أجله الشيء الكثير. ومن الغريب أنه عاش حايته كلّها دون أن يقتني ثروة، بينما كان في مقدوره أن يجمع الملايين.

وإلى جوار الشيخ «محمَّد رفعت»، عاش عباقرة آخرون. غير أن ضوء الشيخ «رفعت» الباهر غطَّى على كلّ ضوء، فلو أن الشيخ «محمَّد الصيفي» -مثلاً- عاش في عصر آخر غير عصر الشيخ «رفعت» لكان له شأن آخر، فقد كان الشيخ «الصيفي» أعظم أستاذ في علم القراءات، وقضى وقتاً طويلاً من حياته في دراسة طرق (ورش، وحفص، وعاصم)، واستطاع أن يدخل قواعد جديدة على فنّ التلاوة، سار عليها كلّ الذين جاءوا من بعده، ومن أشهر تلاميذه الشيخ «مصطفى إسماعيل»، والشيخ «محمود خليل الحصري»، وقد ظهر الشيخ «الصيفي» في الفترة نفسها التي ظهر فيها الشيخ «محمّد رفعت»، والشيخ «علي محمود»، وخرج من الحارة نفسها التي خرج منها الشيخ «علي محمود»، وظلَّ فيها حتى مات، وربح كثيراً، وأنفق أكثر، وعُيِّنَ مقرئاً للمسجد الحسيني في المكان الذي خلا بوفاة الشيخ «علي محمود»، وعندما مات الشيخ «الصيفي» كان يحمل على صدره عدّة نياشين، أهداها إليه رؤساء الدول الإسلامية.


الشيخ محمد رفعت ▲


الشيخ علي محمود ▲

مع هؤلاء -أيضاً- ظهر الشيخ «محمَّد القهاوي»، وصوته من نسيج صوت الشيخ «منصور بدار» نفسه، غير أن الحياة المليئة بالمشاكل، والتي عاشها الشيخ «القهاوي» عجَّلت بوفاته، وقضت عليه مبكِّراً، وهناك الشيخ «المنيلاوي» الذي كان يلحِّن ويغنّي ويقرأ القرآن، والذي دخل التاريخ الفنّي، في مصر، من باب الطرب، والذي كان له دور في حياة أمّ كلثوم في بداية طريقها إلى عالم الغناء.

وهناك الشيخ «حسن المناخلي» الذي كان يتمتَّع بصوت جميل وطريقة فذّة في الأداء، والذي قامت من أجله معركة حامية في حيّ المذبح، قُتِل فيها خمسة أشخاص، وجُرِح فيها أكثر من خمسين شخصاً، وسجَّل محضر البوليس أن السبب هو صوت الشيخ «حسن المناخلي».

ولقد لعبت النساء دوراً في دنيا التلاوة، وعلى رأسهن الشيخة «منيرة» التي ظلت تقرأ في الإذاعة حتى الحرب العالمية الأخيرة ثم اختفت حين اعترض بعض على قراءة المرأة للقرآن في الإذاعة.

ومنهنّ -أيضاً- الشيخة «رقيّة»، الضريرة التي أحبَّت بقلبها حبّاً عظيماً، أحبَّت ضريراً عبقريّاً هو الشيخ «علي محمود»، وعندما اعتزلت القراءة، واعتزلت الناس، قضت بقيّة عمرها تجلس إلى جانب الدكّة التي ينشد من فوقها الشيخ «علي محمود» ألحانه، وظلَّت تتبعه كظلِّه أينما ذهب، حتى ماتت، ذات ليلة، في مكانها التقليدي إلى جوار دكّة العبقري الموهوب.

ومن بين القرّاء الذين تتردَّد أصواتهم، حتى الآن، عبر الأثير من مختلف إذاعات العالم، إلى ملايين المسلمين، في كلّ مكان، من له قصّة، وله تاريخ، الشيخ «عبدالفتاح الشعشاعي»، وكان يقرأ «الصورة» في مسجد السيِّدة زينب، وعاش مجده في القاهرة، وقضى أيّامه الأخيرة في عزبته في «شعشاع»، وكان صوته من أقوى الأصوات وأحلاها وللشيخ الشعشاعي عدّة أبناء، من بينهم الشيخ «إبراهيم الشعشاعي» المقرئ، وصوته صورة طبق الأصل، من صوت أبيه، وقد احتلَّ مكان أبيه قارئاً «للسورة» في مسجد السيِّدة زينب.

ومن بين الأعلام، في دولة المقرئين، الشيخ «سعيد نور» السوداني الحزين الذي يقرأ القرآن بالطريقة نفسها التي يغنّي بها الزنوج أغانيهم داخل الغابات، طريقة كلّها شجن، وكلّها بكاء، وهو يتمتَّع بشهرة واسعة النطاق بين سكان الريف في مصر، وكان له مريدون يضيق بهم جامع الخازندار في شبرا، كلّ مساء.

وإلى جانب هؤلاء، تلمع أسماء الكثيرين الذين تدوّي شهرتهم كالطبل، في مصر وفي كافة بلاد الإسلام، الشيخ «مصطفى إسماعيل»، والشيخ «أبو العينين شعيشع»، والشيخ «عبدالباسط عبدالصمد»، والشيخ «محمّد صديق المنشاوي»، والشيخ «عبدالعظيم زاهر»، والشيخ «طه الفشني»، والشيخ «محمود علي البنّا»، والشيخ «عبدالرحمن الدروي»، و-أخيراً- الشيخ محمود الطبلاوي، وعشرات غير هؤلاء. وهناك عشرات غيرهم، ينتظرون الفرصة للظهور واللمعان، مئات من المواهب في مدن العالم الإسلامي الكبير، وريفه، وكلُّهم يدينون بالفضل لرجل واحد، نحيف العود طويل القامة أسمر اللون حسن الصوت رائع الأداء، رجل واحد ظهر في مطلع هذا القرن، فأحدث، بظهوره، ضجّة شديدة، واستطاع، بمفرده، أن يخلق للمقرئين دولة عظيمة، أصبح لها، اليوم، كواكب ونجوم. نعم.. رجل واحد، فقط، هو صاحب الفضل فيما انتهت إليه دولة التلاوة اليوم، ذلك هو العبقري صاحب الصوت الشجي المرحوم «أحمد ندا».

شهد مطلع القرن الحالي نهضة، لم يسبق لها مثيل في فنّ الطرب والغناء، كان هناك الشيخ «سلامة حجازي»، والشيخ «عبده الحامولي»، والشيخ «محمَّد عثمان»، ثم ظهر أعظمهم «سيِّد درويش»، ولم يكن في مصر راديو، وكانت السهرات وقفاً على العمد والأعيان وتجّار القطن، وكانت لياليهم يحييها المنشدون، وهم جماعة من المشايخ كانوا، أحياناً، يرتِّلون القرآن، وأحياناً ينشدون التواشيح، وأحياناً يرفعون عقيرتهم بالغناء.

فجأةً، برز إلى الوجود رجل معمَّم، يرتِّل القرآن بصوت لم يكن مألوفاً من قبل، صوت فيه تطريب، وفيه حلاوة، وفيه طلاوة.. كان صاحب الصوت اسمه الشيخ «أحمد ندا».

وعندما ظهر الشيخ «ندا»، أصبح له جمهور كبير، وارتفع أجره من جنيه في الليلة الواحدة إلى عشرة جنيهات ثم عشرين ثم ثلاثين ثم خمسين جنيهاً، وهي ثروة بعملة ذلك الزمان! وأصبح للشيخ «ندا» «فيتون» ككبار الملّاك والأثرياء وتجّار القطن والعمد المقتدرين.

كان صوته قويّاً وعريضاً وعميقاً، واقترح عليه صديقه «محمَّد البابلي»، أعظم ظرفاء ذلك الزمان أن يجرِّب حظّه في الغناء، ولو أخذ الشيخ «أحمد ندا» بنصيحة صديقه «محمَّد البابلي» لنافَسَ سي «عبده الحامولي»، وسي «محمَّد عثمان».

ولكن «أحمد ندا» الذي كان يقرأ القرآن عاشقاً، في الدرجة الأولى، رفض اقتراح «البابلي»، وظلّ محافظاً على موقعه مقرئاً للقرآن، وكان مفتوناً بصوته، ويحلو له، عندما يخلو إلى نفسه أن يستمع إلى صوته مسجَّلاً على أسطوانة، ثم لا يجد حرجاً بعد ذلك في إثراء صوته العبقري، وكان -أحياناً- ينحني على الأسطوانة فيقبّلها مزهوّاً سعيداً، ثم يهتف: «يا حلاوتك، يا شيخ أحمد».


الشيخ صديق المنشاوي ▲

وكان شديد الاعتزاز بفنّه وبنفسه معاً.

حدث -مرّةً- أن دعاه أحد عمد الريف ليحيي ليالي المأتم، في إحدى قرى مركز دسوق، وكان الميِّت رجلاً من الأثرياء المشاهير، صاحب عزوة في منطقته، وله سطوة ونفوذ. وفي أول ليلة من ليالي المأتم، وبعد أن انتهى الشيخ «أحمد ندا» من قراءة الفترة الأولى، التي امتدَّت من بعد صلاة العشاء وحتى العاشرة مساءً، دعاه صاحب الدار إلى تناول طعام العشاء. ونهض الشيخ وصاحب الدار يتقدَّمه إلى حيث مُدَّت مائدة العشاء، وكانت حافلة بكلّ ما لَذَّ وطاب من خيرات الريف، لكن الشيخ لاحظ وجود مائدتَيْن للعشاء، التفَّ حول الأولى كبار رجال الإدارة وأصحاب الرتب الكبيرة من ضبّاط الشرطة والعُمُد والأعيان، بينما يجلس على المائدة الأخرى بعض الفلّاحين من أقارب الميِّت وبعض الطفيليِّين الذين -ربَّما- حضروا للعشاء وليس للعزاء، ولاحظ الشيخ أن صاحب الدار أجلسه على المائدة التي تضمّ العاديِّين والطفيليِّين من الناس، فاستأذن الشيخ في غسل يديه، قبل تناول الطعام.

غاب الشيخ طويلاً، وظلّ الضيوف في انتظار حضور الشيخ، ولمّا طالت غيبته بحثوا عنه لكن دون جدوى، في كلّ مكان، واكتشفوا، في النهاية، أن الشيخ انسحب من الدار ومن القرية

كلّها، وقصد إلى دسوق، ونزل في بيت أحد الأصدقاء وانتقل أقارب الميت إلى حيث يقيم الشيخ في دسوق، وعبثاً حاولوا إقناعه بالعودة، لكنه رفض، وقال الشيخ لمن حاوروه في أمر العودة لإحياء ليالي المأتم كما اتّفق، إن الإهانة التي لحقت به لا يمحوها إلّا الانسحاب، وأن على أصحاب المأتم أن يدركوا، بوضوح، أن مكان الشيخ الحقيقي هو على رأس المائدة التي تضمّ علية القوم، وكبار العُمُد والأعيان، وأن العهد الذي كان يعتبر المقرئين من صنف المتسوّلين قد مضى إلى غير عودة! .

ولكن، بقيت هناك مشكلة حَلَّها الشيخ بطريقته، فقد كان الشيخ قد قبض، مقدَّماً، مبلغ مئة جنيه ذهباً، عن أجره لإحياء ليلة المأتم، فقام بردّها على الفور، وتبرَّع بمثلها لفقراء دسوق وحدث مرّةً أن دُعي الشيخ إلى أحياء ليلة مأتم في حَيّ الزيتون، واكتشف، عند ذهابه إلى مكان المأتم، أن السيِّدة التي توفِّيت إلى رحمة الله تسكن في قصر كبير تحوطه بساتين ومزارع، على مساحة أربعين فدّاناً، وقبل أن يصعد الشيخ إلى الدكّة سأل أحد مريديه، وكان قد حضر مبكِّراً، ليكون في استقبال الشيخ، وليحظى بسماعه، سأله الشيخ عن السيِّدة المتوفّاة، فأجابه بأنها مغنِّية وراقصة مشهورة كانت أثيرة لدى السلطان. عندئذ، طلب الشيخ من الحاضرين أن يدلّوه على الميضأة لكي يتوضّأ، ثم غافل الجميع وخرج من قصر السيِّدة التي كانت أثيرة لدى السلطان!

وذات مساء، بينما كان الشيخ «أحمد ندا» يستعدّ للتوجُّه إلى سرادق فخيم أُعِدّ في حَيّ شبرا احتفالاً بذكرى الأربعين لوفاة أحد كبار التجّار، وكان الشيخ يتأهَّب للخروج، جاءه صديق عزيز لديه، وأبلغه بأن عجوزاً تسكن في حَيّ بولاق توفِّيت صباح ذلك اليوم، وتركت وصيّة واحدة؛ هي أن يقرأ الشيخ «أحمد ندا» في مأتمها، وأنها لا ترجو شيئاً إلّا أن تسمع صوته، وهي في قبرها كي تهدأ وتستريح!.

غَيَّر الشيخ «أحمد ندا» اتِّجاهه، وذهب مع صديقه إلى حَيّ بولاق، وقرأ القران في مأتم السيِّدة العجوز، وعلى دكّة بائسة في حارة ضيِّقة أكثر بؤساً من الدكّة، وعندما سمع الناس في بولاق نبأ وصول الشيخ «أحمد ندا» لإحياء مأتم السيِّدة العجوز، هرع المئات والألوف إلى حيث أقيم المأتم، ولم يغادر الشيخ مكانه إلّا في الصباح، وتبرَّع لأهل الميّتة بما جادت به نفسه الكريمة التي اعتادت على العطاء.

حدث، مرّةً، أن دُعِي الشيخ «ندا» إلى احياء ليالي مأتم المرحوم محمود باشا عبدالرازق، وتَمَّ الاتفاق على مئة وخمسين جنيهاً. وعندما انتهت ليالي المأتم الثلاث، دفع الوسيط مئة جنيه، فقط لا غير، ورفض «أحمد ندا» أن يتنازل عن مليِّم واحد من المبلغ المتَّفق عليه، وهَدَّد برفع الأمر إلى القضاء.. ولم تمض أيام قليلة حتى علم حسن باشا عبدالرازق بالأمر، فسعى إلى الشيخ بنفسه، وزاره في منزله، وقدَّم له المبلغ كاملاً، ومع المبلغ اعتذاره، أيضاً، وأسفه على ما حدث، ودعاه إلى حفلة في قصر الباشا، كان هو ضيف الشرف فيها، وحضرها أعضاء مجلس الوزراء.

عاش الشيخ «أحمد ندا» حياة حافلة، وفتح الطريق أمام الذين جاؤوا من بعده. وعندما مات، خرج عشرات الألوف من الناس يشيِّعون جنازته، وعلى رأسهم كبار رجال الدولة وبعض ممثِّلي الدول الإسلامية الذين حضروا،خصوصاً، لتشييع جنازة الشيخ. ورثاه حافظ إبراهيم بقصيدة من عيون الشعر، ألقاها على قبره، وكتب عنه الشيخ. عبدالعزيز البشري: «كان صوته سيِّد الأصوات، وأقواها، وإنه ليكون في أعلى طبقات الصوت ليخيّل إليك أن شرايين رأسه ستنفجر، فإذا هو يحوم حول طبقة أعلى، فلا يزال يلتمس إليها الوسائل، وينصب لها الشباك والحبائل، حتى يشكِّلها، فيرسل بها إلى عنان السماء». ولم يكن «أحمد ندا» مقرئاً للقرآن، فحسب، بل كان فنّاناً وصديقاً لتلك الصفوة المختارة من رجال الفنّ والأدب والعلم، الذين شهدهم مطلع هذا القرن. كان صديقاً لـ«محمَّد البابلي» أعظم الظرفاء الذين شهدتهم مصر في تاريخها الطويل، والدكتور «محجوب ثابت»، والكاتب الأديب الشيخ «عبدالعزيز البشري»، وشاعر النيل «حافظ إبراهيم»، وكثيراً ما كان يقرأ لهم في آخر الليل، عندما كانوا يجتمعون -معاً- في فيلا «البابلي» الأنيقة، التي شيَّدها، خصوصاً، لأصدقائه من الفنّانين والأدباء. ولم يكن «محمَّد البابلي» إلا ظريفاً وثريّاً يعشق الفنّ ويهوى الليل، لكنه كان يبكي إذا سمع الشيخ «ندا» يقرأ في ساعة السحر، وكان بكاؤه يطول، أحياناً، حتى يغمى عليه.


الشيخ عبد الباسط عبد الصمد ▲

ذات مساء، كان الشيخ «ندا» يقرأ (وبشِّر الكافرين بعذاب أليم)، فقام «البابلي» يصرخ ويبكي، واعتكف، بعد ذلك، أسبوعاً لا يرى أحداً، ولا يراه أحد، وقال «البابلي»، ذات مرّة: «لو عرفت الشيخ «أحمد ندا» في فجر شبابي، لصرت واحداً من رجال الصوفية الزاهدين، وكان «صالح عبدالحي»، أشهر مطرب في زمانه، يقول: «لو اتَّجه الشيخ «أحمد ندا» إلى الغناء لأفلس كلّ المطربين!».

امتدّ العمر بالشيخ «أحمد ندا»، وطالت أيّامه على الأرض، فشهد مجداً لم يشهده أحد من أقرانه، من قبل، ثم مات بعد أن وضع حجر الأساس في بناء أسس راسخة، وكان السبب المباشر في ازدهارها، بعد ذلك، حتى ظهر من رجالها أعلام، ذاع صيتهم، وارتفع مجدهم حتى غطّى على سيرة الشيخ «أحمد ندا»، ومجده.

رحمة الله على الرجل صاحب الصوت الفريد، الذي فتح الباب أمام عشرات من المقرئين العظام.

جُذور الأمل



آدم فتحي

أحبُّ كلمةَ «جُذور». وأحبّ كلمة «أمل». وأحبّ أن تتعانق الكلمتان في اللُّغةِ وفي الحياةِ.

* * *

يجري لساني بكلمة «جُذور» فأشعر بمذاقِ الأرض. تصعد إلى أنفي رائحةُ التراب والنبات بعد نزول المطر. أنْقُرُ حروفها على لوح المفاتيح فيتوهَّج الأُفق، وأعشق النور والامتداد، على الرغم من (وربّما بفضل) غوصها في عتمةِ الأعماق.

يهجو أمين معلوف هذه الكلمة، ويُفضِّل عليها كلمة «البدايات»، لأنّ الجُذور، في نظره، تتوارى في التربةِ، تتلوَّى في الوحلِ، تنمو في الظلماتِ، تُبقِي الشجرة أسيرةً منذ ولادتها، وتُغذِّيها لقاءَ ابتزاز: «لو تحرَّرتِ تموتين..».

ليس في هذه المُرافعة ضدّ الجُذور كلمةٌ واحدة لا تشدُّني إليها أكثر، ربّما لأنّ الوحل والظلمات هما في نظري منبع كلّ شيء، ربّما لأنّنا قادمون من هناك عائدون إلى هناك، ربّما لأنّ كلّ مَنْ يأكل من الشجرة امتدادٌ لجُذورها وتحريرٌ لها.

تأخذني كلمة «جُذور» إلى كلمة «أجنحة». لا معنى لهذه إنْ لم تقد إلى الأخرى: الجُذور بلا أجنحة قيود. الأجنحةُ بلا جُذور ريشات في مهبّ الريح. ولا حياة إلّا بتحوُّل الجُذور إلى أجنحة.

في المُقابل لا أحبُّ كلمةَ «بدايات». هي تستدعي فوراً رائحة الأفول وشفق النهايات، فضلاً عن أنّها كلمةٌ مجرَّدة أكثر ممّا ينبغي، لا أرانا نستخدمها إلّا على سبيل المجاز، وبقدْرٍ كبير من الغرور والادّعاء، لأنّ لكلّ بدايةٍ بدايةً قبلَها.

في ادّعاء البداية شيءٌ من جنون العظمة. شيءٌ من انتحال الانقطاع. أمّا الانتساب إلى الجُذور فهو اعترافٌ بالتواضع. إقرار بأنّ الواحدَ مرتبطٌ بالآخرين. يتحدَّث أحدنا عن جُذوره فيرفع رايةَ التواصُل والتراكم. أمّا حين يتحدَّث عن البداية فهو يدَّعي ضمنيّاً وعلانيةً الانطلاق من الصفر.

أَحذَرُ كلّ الحذرِ مِمَّنْ يدّعي امتلاك البداية. احتكارُ البداية مرادفٌ لاحتكار الحقيقة. تقول أنا البادئ فإذاً أنت تمحو التعدُّد وتلغي كلّ سابقٍ، كأنّك تدَّعي الألوهيّة عن وعيٍ أو دون وعي.

في السياق نفسه أضع كلمةَ «أمل». أضعها على رأس قائمة كلماتي الأثيرة حذو كلمة «حُبّ» وبينهما كلمة «جُذور»، فإذاً الأمل يجد جُذوره في الحبّ كما يجد الحبُّ جُذوره في الأمل، ربّما لأنّه زمنٌ يريده البعضُ محكوماً باليأس والكراهية.

لا فلاحة رائجة في مطلع هذا القرن الجديد مثل فلاحة اليأس! في الثقافة يبدأ الأمر بالنواح على كلّ شيء، وينتهي بنعي كلّ شيء! تظهر الرواية فينعون الشعر. تزدهر السينما فينعون الرواية. تنتشر الوسائط الرَّقميّة فينعون الكتاب!

* * *

في مثل هذا المناخ على الكلمتين أن تتعانقا في اللُّغة والحياة. في الثقافة والإبداع تحديداً، حيث لا معنى لأيّ شيءٍ إنْ لمْ تكنْ هناك حربٌ على الخنوع والاستسلام.

لا مناص من الانحياز إلى الأمل. ذاك هو خيار المُثقَّف والمبدع اليوم. تمجيداً للحياة نكايةً في أعدائها. كلّما أطلقوا علينا المحبطات، أطلقْنا عليهم الأمل!

ولابد للأمل من جُذورٍ كي يخوض هذه الحرب. ولتكنْ حرباً دونكيشوتيّة إذا لزم الأمر!

أَمَلٌ يقف كُلّما أُسقِط، ويتحرّر كلّما حُوصر، ويعود كلّما طُرِد، ويُبعَث كلّما قُتِل، أو شُبِّه لهم! وعلينا أن نمنح هذا الأمل ما به يكون طاقةً متجدِّدة غير قابلة للنفاد.

علينا أن نمارس فلاحة الأمل ضدّ فلاحة اليأس. حتى ونحن نعرف أنّ الامتحان أكثر من صعب. ليس لأنّنا سُذّجٌ، بل لأنّ الحياة سفرٌ في الخيبة لا يُصبح ممكناً إلّا بخبز الأمل.

علينا أن نتوغَّل في الليل حتى نعبره ونخرج منه. علينا أن نفتحه، كما نفتح الصدَف كي نعثر على جوهره الثمين. علينا أن نستنبط من جوهره مناراتٍ للأمل تمدّه بأجنحةٍ من ضوء.

أمّا إذا كان الأمل محتاجاً إلى جُذور يرضع منها، فلنرضعه من ثدي اليأس نفسه!

قال ريتسوس:

«ولي أملٌ لا يتزعزع
لأنّه راسخٌ في اليأس».

الدوحة

مُلتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية





www.aldohamagazine.com

@aldoha_magazine **aldoha_magazine**



Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

6 05546 18200 7