

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 164 - يونيو 2021
www.dohamagazine.qa

2021 الدوحة
عاصمة الثقافة الإسلامية
Doha Capital of Islamic Culture

القصّة القصيرة في قطر

قمم يأس إميل سيوران تليها: أقدمُ المخاوف

واسيني الأعرج: محاولة لتجاوز الواقع

بيتر سلوتردايك: الكُتّاب المُهمّون يفكّرون بطريقةٍ خطرة

الدوحة 164
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 14 - العدد 164 - شوال 1442 - يونيو 2021
Year 14 - No. 164 - Shawwal 1442 - June 2021

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

MINISTRY OF CULTURE AND SPORTS
STATE OF QATAR

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية



PDF download

www.dohamagazine.qa

تحدّيات الثقافة عن بُعد

لـم يجـف مِـداد جـدل طويـل وعقيـم، فـي الغالـب، يخصُّ الكِتاب الإلكترونـيّ الـذي يحلّ محلّ الورقـيّ، حتى اجتـاح وبـاء «كوفيـد - 19» العَالَـم. ولاحتـواء انتشـاره تـمَّ إغـلاق مرافـق الحيـاة العامـة، وانتقلـت جـلّ الأنشـطة الخارجيّة إلـى المنـزل بصـورةٍ معزولـة عـن تقاليـد الحيـاة الاجتماعيّـة، فأصبحنـا أمـام تجـارب وممارسـات ثقافيّـة جديـدة، بقدر اعتمادها على الإنترنت والفصول الافتراضيّة ومؤتمرات الفيديو، فإنها قد أجبرت العديد من القطاعات والمُؤسَّسات الثقافيّة على إعادة تأسيس نفسها، وتعديل العلاقـة التواصُليّـة مـع جمهـور الثقافـة بتكثيـف الجهـد الرَّقميّ من منطلق فعاليته الكمّيّة في الانتظام الثقافيّ.

طالما اقتصر دور الوسائط الإلكترونيّة على المُساعدة والدعم الفنّي، والإخبار بتنظيم الأنشطة الثقافيّة، وإلى وقتٍ قريب لم يكن من ضمن الاحتمالات تنظيم مهرجان ثقافيّ في نسخة إلكترونيّة، على سبيل المثال، أو حتى تصوُّر فعالية ناجحة من دون توفُّر ارتباط واقعيّ بين حدث ثقافيّ وجمهوره. كما أدَّى الحَجْر المنزليّ إلى تقييد الوصول إلى السلع الثقافيّة الماديّة بسبب إغلاق المكتبات ودُور السينما ومتاجر التسجيلات وما إلى ذلك... لكن ما شهدناه على المُستويين العربيّ والعَالميّ يؤكِّد أن الثقافة في الأوقات الصعبة بلسم للكثيرين، وقد حقَّقت الوساطة الرَّقميّة بالتأكيد فرصةً عظيمة للمُحافظة عليها، وأثبتت بأنها قناة فعَّالة لربط الجماهير بالمنتوج الثقافيّ والفنّي وإرضاء تعطّش الجمهور؛ حيث زادت العديد من المُؤسَّسات الثقافيّة التي أُجبرت على الإغلاق، كالمتاحف والمسارح والمعارض الفنّيّة وغيرها، من عروضها ومواردها المُختلفة عبر الإنترنت.

لا شكّ في أن هذا التحوُّل الرَّقميّ الشامل، وإنْ كان طارئاً، يواصل اختباره لطبيعة علاقتنا بالثقافة التي تبدو في صورتها الظرفيّة على الأقلّ، قد تحوَّلت من علاقة اجتماعيّة، إلى علاقة تقنيّة تطرح عدّة شكوك وأسئلة تتعلَّق بالتكيُّف مع واقع جديد ابتدع عادات ثقافيّة غير مألوفة لا نعرف إنْ كانت ستستمر بعد أداء وظيفتها الطارئة. ففي سياق استثنائيّ لم يعد بوسعنا أن نلتقي فيه داخل فضاء ثقافيّ عام، نحن في حاجة ليس فقط إلى التكيُّف المُجتمعيّ، وإنما إلى اختبار علميّ ونقديّ للمتاحف والمسارح ودُور السينما والمعارض الفنّيّة في إطار العرض الافتراضيّ، حتى لا يترك العمل الثقافيّ رهين التقييمات الكمّيّة للتقنية. كما لا فائدة من عرض ثقافيّ يراهن في نجاحه على زيادة الوفرة في المُحتوى أو بتوسيع مدى انتشاره، وإنما تعمُّ الفائدة والفاعليّة أكثر حينما يكون الفعل الثقافيّ مَعنيّاً بالدرجة الأولى، سواء بوساطة واقعيّة أم افتراضيّة، بضمان الاستقلاليّة النقديّة للجماهير.

وفي سياق هذا الاختبار لطبيعة علاقتنا الجديدة بالعرض الثقافيّ، تبدو آثار الحَجْر المنزليّ على مخرجات المُمارسات الثقافيّة مناقضة لما يمكن توقُّعه بطريقة تلقائيّة من ثورة الشاشات وتضاعف جماهير الوسائط الرَّقميّة أو حتى توحيد السلوك الثقافيّ. فإذا كان الحَجْر المنزليّ قد ضاعف مستويات الاستهلاك السمعيّ- البصريّ ومشاهَدة العروض الحيّة على الإنترنت، وممارسة الألعاب الإلكترونيّة فإنه في مقابل ظهور سلوكيات جديدة تمَّ إهمال عادات أخرى، من قبيل الترفيه التقليديّ الذي يتطلَّب قدراً مُعيَّناً من التواصُل الاجتماعيّ. كما تُشير بعض الإحصاءات إلى أن بعض المُمارسات الإبداعيّة قلّت في فترة الحَجْر المنزليّ، وأن معدَّلات القراءة عرفت بدورها انخفاضاً بسبب إغلاق المكتبات الذي يفسِّر جزئياً هذه النتيجة. كما انخفضت نسبة قرَّاء الصحافة الورقيّة بشكلٍ كبير... ومرد ذلك -حسب التفسيرات الاجتماعيّة- إلى غياب الاستعداد النفسيّ بسبب العبء العاطفيّ والمعلوماتيّ الناجم عن الأزمة الصحّيّة والحَجْر المنزليّ.

وإذا كانت المُبادرات الافتراضيّة قد سمحت باستمرار العروض الثقافيّة، على قاعدة تأكيد الحضور من غرفتك، فإنّ ذلك لا يعني ألّا نأخذ بمحمل الجد المُلاحظات التي يتمُّ رصدها، من قبيل قِلّة التفاعُل التي كثيراً ما تنجم عن الشعور بالعُزلة الذي يخلِّفه الشكل الفرديّ لهذا النوع من الحضور، ممّا يضعف الدافع لحضور فعالية ثقافيّة افتراضيّة أو الالتزام بإكمال حضورها، إلى جانب افتقار الفضاء الافتراضيّ حتى الآن إلى التفاصيل المُقترنة بالفضاء الواقعيّ والتي تدلّ على أن الحدث يسير بشكلٍ جيّد، كالانضباط في التفاعُل وعمليات التواصل، دونَ أن نغفل الفجوة الرَّقميّة التي تقف عقبة رئيسيّة أمام الجمهور المُستهدَف من كافة الشرائح والأعمار.

من المُؤكَّد أن التواصُل الاجتماعيّ يُلقي الضوء على تطوُّر وتنوُّع المُمارسات الثقافيّة، وأشكال المُشاركة الثقافيّة، وإذا كانت تجربة الحَجْر المنزليّ قد أزالت جزءاً كاملاً من الثقافة المُرتبطة بزيارات المتاحف ودُور السينما والمعارض الفنّيّة، فقد ساهمت أيضاً في تعديل علاقة الأفراد بالثقافة من خلال خلق سلوكيات واستخدامات جديدة. لقد أعادت الشاشات تنظيم الاستهلاك الثقافيّ وأنماط المُمارسة داخل المجال الخاص، بالصورة التي تجعل الحاجة إلى دراسة آثار عمليات إعادة التشكيل المُؤقَّتة هاته ضروريّة في السنوات القادمة، للتحقّق ممّا إذا كانت علامة على التكيُّف مع سياق معيَّن وغير مسبوق أو على تغييرات عميقة في الوصول إلى الثقافة.

رئيس التحرير

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 164

السنة الرابعة عشرة - العدد مئة وأربعة وستون
شوال 1442 - يونيو 2021

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

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

رئيس التحرير
خالد العودة الفضلي

التحرير
محسن العتيقي

التنفيذ والإخراج
أحمد غزالة
هند البنسعيد
فلوه الهاجري

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

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

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

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

الموقع الإلكتروني
www.dohamagazine.qa

مواقع التواصل
aldoha_magazine
aldohamagazineofficial
dohamagazineofficial

الغلاف:



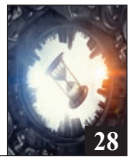
| تقارير | قضايا


11
جدل في الشكل لا في المضمون
مَنْ الأجدر بترجمة أشعار أماندا غورمان؟
(ليزبيث كوشمونوف أرمان - ت: حياة لغليمي)

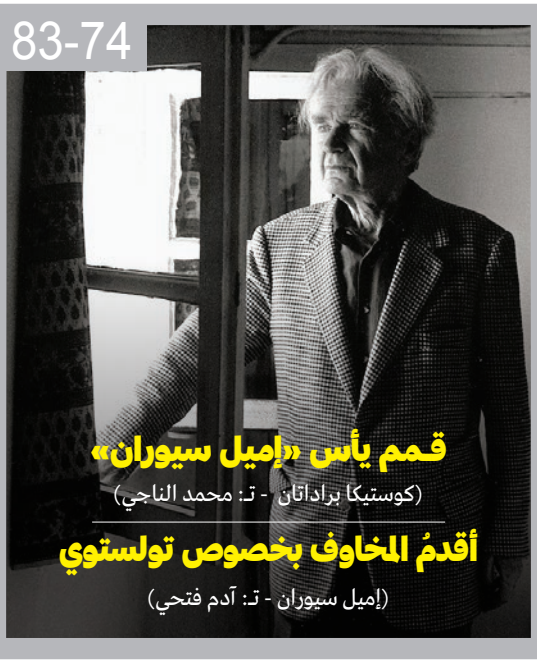

14
الأدب الرقميّ
نحو تدشين فنّ غريب الأطوار!
(أولجا تيسكيفيتش - ت: شيرين ماهر)


19
حرب الأفكار..
تحقيق في قلب الإنتلجنسيا
(جان كريستوف بويسون - ت: مونية فارس)


21
ويل سترو..
مَنْ يملك الليل؟
(كاثرين غيسد - ت: مروى بن مسعود)


28
سيلفي أكتوبر:
أنْ تكبُرَ في زمن الثقافات التقنيَّة
(حوار: مارتين فورنيي - ت: أسماء كريم)


34
فيليب ميريو:
مكانة العواطف في المدرسة
(حوار: ريجيس غيون - ت: طارق غرماوي)





فعاليّات الدوحة عاصمة الثقافة في العَالَم الإسلاميّ 2021 .. دور قطر في نشر الثقافةِ الإسلاميّة «الدوحة» 4
نحو مفهوم جديد لِالتزام الأدب؟ (محمد برادة) 6
صوت الهامش يتجسَّد في أدب عاملات المنازل (ت: دينا البرديني) 8
إدوارد سعيد.. أسطورة الأدب والسياسة (ت: دينا البرديني) 17
الطاقة النوويّة ليست حلاً في زمن تغيُّر المناخ (هايدي هوتنر وإريكا سيرينو - ت: محمد حسن جبارة) 25
هل يفقد الشغل معناه بعد الجَائِحة؟ (محمد الإدريسي) 31
خوان رولفو.. التحدّي الإبداعي (ت: أحمد الويزي) 55
فكرةُ الأدب.. من الفنّ لأجل الفنّ إلى الكتابات التدخّليّة (حسن المودن) 58
«دلشاد» لبشرى خلفان.. نصف قرن من الجوع (هدى حمد) 60
غولتين أكين «أسود أبيض» (ت: صفوان الشلبي) 71
في نقد العباراتُ المسكوكة.. تصلّبُ اللّغة إفقارٌ للحياة (خالد بلقاسم) 87
بيتر سلوتردايك: الكُتَّاب المُهمّون يفكِّرون بطريقةٍ خطرة (ت: حسونة المصباحي) 90
من «السلالات» إلى «الثقافات».. انتصارٌ أخلاقيّ للأنثروبولوجيا (أمين نعمان الصلاحي) 95
الدراما والبحث الأكاديمي (مرزوق بشير بن مرزوق) 101
توفيق الحكيم.. تجسيدٌ حيّ لرحلة الثقافة المصريّة (صبري حافظ) 107
يوسف ذنون في حواره الأخير: العربيّة الميّسرة مشروع كتابة للشعوب الإسلاميّة «الدوحة» 111



97
شادي عبْد السَّلام
سينِما المُهَندِس المِعْماري
(بنيونس عميروش)



103
محاورة تاريخيّة للمُخرج ستانلي كوبريك
«برتقالة آليّة» يحرِّض على العنف أم يمتصه؟
(أمجد جمال)



47
واسيني الأعرج:
محاولة لتجاوز الواقع
(حوار : شيرين ماهر)



53
فاييت ثانه نغويين
ماذا يحدث للثوريّ الفاشل؟
(حوار: ريتشارد شاشوسكي - ت: سهام الوادودي)



62
المترجمة الألمانية لاريسا بندر:
الأدب يردم الهوة بين الثقافات
(حوار : حسن الوزاني)



65
فرانسيس اسكوت فتزجيرالد
قضيّة بنجامين بَتِن الغريبة (2)
(ت: خليفة هزّاع)

فعاليّات الدوحة عاصمة الثقافة في العَالَم الإسلاميّ 2021

دور قطر في نشر الثقافةِ الإسلاميّة

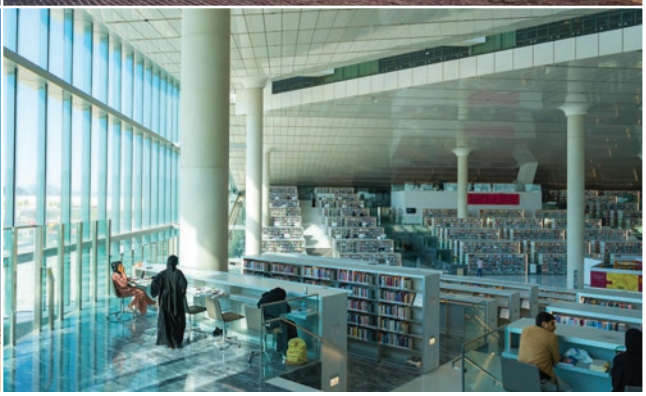
يرتكز دور قطر والتزامها البارز في حفظ السلام العَالَميّ، على مبادئ الإسلام وقيمه السمحة، وكذلك من خلال مبادراتها وشراكاتها الأمميّة في دعم مشاريع التعليم والصّحّة لفائدة الدول الأقلّ نمواً، والمناطق المنكوبة. وذلك من منطلق إيمان دولة قطر بكون العمليّة التعليميّة هي الضمانة المتاحة لتنمية مستدَامة، قائمة على الرأسمال البشريّ والمعرفة التي من شأنها تكوين أجيال معتدلة مسلّحة بقيم التعايُش والحوار ولا تنزلق إلى متاهات العنف والتطرُّف.

تندرج مجالات الآداب والفنون وعناصر التراث الماديّ واللاماديّ، ضمن روافد الثقافة الإسلاميّة باعتبارها رهاناً مستنيراً لكلّ الأجيال المُسلمة التي تسعى إلى المُحافظة على قيمها الأصيلة، وإلى المُثابرة في تجديد إبداعها الحضاريّ. ومن هذا المُنطلَق، فإنّ احتفالية الدوحة عاصمة الثقافة في العَالَم الإسلاميّ 2021، وضعت، في كافة برامجها المُستمرة على مدار سنة كاملة، هدفها النبيل والمُتمثِّل في: ترسيخ القيم الإسلاميّة، وإبراز الموروث الثقافيّ والاعتزاز بالحضارة الإسلاميّة بما تزخره من منابع الرقي والإلهام المُنتج والفعَّال في إغناء المشهد الثقافيّ العَالَميّ. إلى جانب إبراز التنوُّع الثقافيّ كقيمة مضافة للدول الإسلاميّة وللثقافة الإسلاميّة بشكلٍ عام. ويأتي ضمن أهداف الاحتفالية كذلك، التعريف بالتّجربة الثقافيّة لدولة قطر وبجهودها في تعزيز الثقافة الإسلاميّة. فسيراً على خطاها الراسخة والدائمة تستمر دولة قطر في القيام بدورها الفعَّال في تخليد أمجاد الحضارة الإسلاميّة وإبراز تراثها الإنسانيّ وقيمها الثقافيّة، وتبيان أثرها التاريخيّ على النهضة العلميّة في العَالَم، فضلاً عن نشر مبادئها المرجعيّة في تعزيز الحوار بين الثقافات، وإشاعة قيم التعايُش والتفاهُم بين الشعوب. وليس اضطلاع دولة قطر بهذا الدور أمراً مستحدَثاً، وإنما قامت به أحسَن قيام منذ زمنٍ بعيد، بل إنه دور يتمحور حوله تاريخ قطر منذ نشأته وعبر محطّات لا تنفصل ولا تنقطع في سبيل نشر العلم وترسيخ مبادئ الثقافة الإسلاميّة، وتشجيع العلماء والكُتّاب والمُثقّفين على مرّ العصور، كما هو الحال في التاريخ المُعاصِر والراهني، حيث تُولي دولة قطر أهمّيّة كبيرة للاستثمار في التعليم والجامعات وتطوير البنية التحتية الثقافيّة والعلميّة على أعلى مستوى، وإنشاء المتاحف والفضاءات الثقافيّة العامّة، وعقد المُؤتمرات العلميّة والندوات الثقافيّة، علاوة على إسهامات دولة قطر والتزاماتها في هذا المجال على المُستويين الإقليميّ والدوليّ.

وبالعودة إلى هذه الأدوار، فدولة قطر تُعَدُّ من الدول التي تهتم بالتراث الإسلاميّ بشكلٍ خاص، والتراث والتاريخ الأثري بشكلٍ عام، ويتجسَّد هذا الاهتمام في عمليّات الترميم التي شملت مناطق أثريّة عديدة في قطر، وفي تشييد مؤسَّسات لحفظ كنوز التراث الإسلاميّ على غرار متحف الفَنّ الإسلاميّ الذي تتوافر فيه قطع أثريّة وأخرى تاريخيّة إسلاميّة عالميّة ضاربة في العراقة والقِدم. بالإضافة إلى ما تحتضنه دولة قطر من صروحٍ ثقافيّة ومعماريّة إسلاميّة عديدة تعكس أصالة الشعبِ القطريّ وثراء مدخراته الحضاريّة والعمرانيّة المُنتشرة في ربوع البلاد، والتي يتوافد إليها السياح لاكتشافها من مختلف دول العَالَم على مدار السنة، باعتبارها نموذجاً فريداً يتصل بعمق الحضارة العربيّة الإسلاميّة، إذ نجد من بين هذه المعالِم ما هو مصنَّف على قائمة التراث العَالَميّ لمُنظَّمة الأمم المُتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونسكو).

ولدولة قطر، فيما يتعلَّق بتعزيز التنوُّع الثقافيّ، جهود مشهودة سواء على المُستوى المحليّ عن طريق دعم الفعاليّات وتنظيمها لجميع المُجتمع القطريّ (مواطنين ومقيمين)، أو من خلال مبادراتها في نشر الثقافة



الإسلاميّة وحوار الأديان إقليميّاً وعربيّاً ودوليّاً، وفي هذا الصدد يرتكز دور قطر والتزامها البارز في حفظ السلام العَالَميّ، على مبادئ الإسلام وقيمه السمحة، وكذلك من خلال مبادراتها وشراكاتها الأمميّة في دعم مشاريع التعليم والصّحّة لفائدة الدول الأقلّ نمواً، والمناطق المنكوبة. وذلك من منطلق إيمان دولة قطر بكون العمليّة التعليميّة هي الضمانة المُتاحة لتنمية مستدَامة، قائمة على الرأسمال البشريّ والمعرفة التي من شأنها تكوين أجيال معتدلة مسلَّحة بقيم التعايُش والحوار ولا تنزلق إلى متاهات العنف والتطرُّف. ويُعَدُّ مجال النشر والتأليف وتوفير فضاءات القراءة، مجالاً متصلاً بشكلٍ مباشر بهذا التكوين، فمن جهةٍ تهتم دولة قطر بإمداد دول العَالَم الإسلاميّ بمصحف قطر، وبنشر الكتب الإسلاميّة، سواء الهادفة إلى نشر قيم الاعتدال ونبذ التطرُّف، أو التي تتناول التاريخ العربيّ والإسلاميّ، أو الكتب المُوجَّهة لغير الناطقين باللّغة العربيّة. ومن جهةٍ أخرى تأتي مكتبة قطر الوطنيّة على رأس الهرم الثقافيّ بما تحتويه من كنوزٍ معرفيّة ومخطوطات تاريخيّة نادرة، وأنظمة أرشيفيّة، تنافس بها أعرق المكتبات العَالَميّة.

وعلى صعيدٍ آخر، تقوم وزارة الثقافة والرياضة بإرساء منظومة ثقافيّة تتأسَّس على موجّهات تشكّل في مجملها مناظير حياتيّة تقود المُجتمع إلى تأسيس نمط حضاريّ ينعكس في تعاملات أفراده مع بعضهم البعض في مختلف مناحي الحياة. وتشمل النظرة إلى الإنسان، النظرة إلى الوقت، النظرة إلى العِلم، النظرة إلى الحياة، النظرة إلى الطبيعة، والنظرة للآخر. وفي تحقيق هذا المسعى، تُولي دولة قطر، ممثَّلة في وزارة الثقافة والرياضة كلّ الدعم والمُساندة للمُبدعين القطريّين على اختلاف تخصُّصاتهم، ذلك أن احتضان المواهب؛ بتنمية مهاراتهم وقدراتهم من شأنه أن يخلق بيئة ثقافيّة تنمو فيها قدرات الشباب وإبداعاته، كما تنص على ذلك استراتيجيّة وزارة الثقافة والرياضة للفترة 2018 - 2022، التي تسعى إلى المضي في: توفير بيئة ثقافيّة نامية وحاضنة لطاقات المُجتمع القطريّ بكافة مكوّناته لشحذ قدراته في مشروع وطنيّ نهضويٍ ينقله إلى مصاف الدول المُتقدِّمة والمُتحضِّرة، جاعلاً من دولة قطر نموذجاً يُحتذَى به ومرسِّخاً لدورها الثقافيّ إقليميّاً ودوليّاً، ومنطلقاً من وجدان شعبها الأصيل ومرتكزاً على منظومة قيميّة حضاريّة إنسانيّة.

لقد حدَّدت استراتيجيّة الوزارة توجُّهها في المجال الثقافيّ نحو: تعزيز دور الثقافة كإطار للحفاظ على الهويّة وتعزيز المُواطنة والتواصل الحضاريّ من خلال العمل على تفعيل دور المشهد الثقافيّ؛ عبر رعاية ودعم المواهب وزيادة الإنتاج الثقافيّ الذي يستهدف تعزيز مقوِّمات الهويّة الوطنيّة، ومن خلال تطوير فعاليّات ثقافيّة جاذبة ترفع مستوى المُشاركة المُجتمعية ثقافيّاً، وتنظيم فعاليات تساهم في زيادة التواصل الثقافيّ مع الجاليات المُقيمة، كذلك العمل على تعزيز مكانة دولة قطر الثقافيّة إقليميّاً ودوليّاً، بالإضافة إلى العمل على حماية التراث وتشجيع زيادة الحصيلة المعرفيّة للمُجتمع، وكلّها أهداف تشكّل، في تفاصيلها وبرامجها المُحقَّقة والمُستمرة، أدواراً تضطلع فعاليّات الدوحة عاصمة الثقافة الإسلاميّة 2021 بتحقيقها. ■ **«الدوحة»**

نحو مفهوم جديد لالتزام الأدب؟

ينتهي «ألكسندر جفِينْ» إلى أن سؤال ما الأدب؟ وما يتفرَّع عنه من تحديدٍ للمقولات والعناصر التي ينبني عليها، لم يعُدْ سؤالاً أساسيّاً في نظريّة الأدب بعد أن عوّضهُ سؤال: «ماذا يستطيع الأدب؟ وبأيّ وسائل؟ وبأيّ تأثيراتٍ؟ وبأيّ حُدود؟».



محمد برادة

مرَّتْ أكثر من سبعين سنة على صدور كتاب «جان بولْ سارتر» «ما الأدب»، الذي ألّفه فيلسوفُ الوجودية ونيرانُ الحرب العالمية الثانية لم تنطفئ تماماً مُخلفةً أسئلة مُحرقة وشائكة، تتَّصل بمصير العالم الحرّ، الديموقراطيّ، وإرثِ القيم الكونية وطليعة الثورة العلمية والفكر العقلاني... كان «سارتر» رافعُ لواء الوجودية يطمح، آنئذ، إلى أن يفرض نفسه هو ورفيقة عمره سيمونْ على الساحتين الفلسفيّة والأدبيّة، من خلال تحليل عناصر مذهبه الوجودي ومن خلال التنظير لمفهوم الالتزام في الأدب. لم تكن الساحة الفرنسيّة خالية من أدباء لهُمْ نزوع ثوري وأدب متواشج مع أسئلة المُجتمع؛ يكفي أن نشير إلى «أندريه جيدْ» الذي غازَل الثورة البلشفية وشارك في مؤتمر الكُتَّاب السوفياتْ حيث ألقى خطاباً يُبرز دور الأدب في تغيير المُجتمع؛ وأبانَ عن جرأته بعد زيارته للكونغو وانتقاده للاستعمار الفرنسيّ... وكان هناك أيضاً «أندريه مالرو» الذي استوحى في عددٍ مِنْ رواياته كفاح شعوب آسيا من أجل استرجاع حرّيتها. إلّا أن كتاب سارتر «ما الأدب»؟ استطاع أن يلفت الأنظار ويصبح مرجعاً في الدفاع عن دور الأدب في مواكبة أسئلة المُجتمع وخوض صراعاته الأيديولوجيّة، لأن صاحبه حشدَ مجموعة من الأطروحات الفكريّة والفلسفيّة والتاريخيّة تدْحضُ الاتجاهات المُناهضة لالتزام الأدب، وبخاصّة مذهب «الفنّ للفنّ» والسريالية التي احتلّت الساحة الفنّيّة والأدبية مُنذ انتهاء الحرب العالمية الأولى...

لكن مفهوم الالتزام الذي دافع عنه «سارتر» لم ينجُ من انتقاداتٍ ومعارضات لا تخلو من وجاهة وصواب، مثل تلك التي سجّلها الفيلسوف الألمانيّ «أدورنو» انطلاقاً من علاقة الأدب بالإستتيقا والأيديولوجيا؛ ومثل التحليل المُختلف الذي قدَّمه الفيلسوف المعاصر «جاك رانسيير» في كتابه العميق «سياسةُ الأدب»، حيث أوضح أن تعبير سياسة الأدب: «يعني أن الأدب يُمارسُ السياسةَ بوصفِه أدباً؛ وهو يفترضُ عدم وجود أيّ داعٍ للتساؤل عمّا إذا كان على الأدباء ممارسة السياسة أو بالأحرى تكريسُ أنفسهم لِصفاءِ فنّهم، وأن لهذا الصفاء نفسه علاقة بالسياسة. إنه يفترض وجودَ صلةٍ جوهرية بين السياسة بوصفها شكلاً خاصّاً من أشكال الفعل الاجتماعيّ والأدب بوصفه ممارسةً مُحدّدة لِفنّ الكتابة» (ص 15، من الترجمة العربيّة، د. رضوان ظاظا، المنظَّمة العربيّة للترجمة).

إلّا أنّ السنوات العشر الأخيرة عرفت، في فرنسا، موطن «سارتر»، اجتهاداتٍ في مجال نظرية الأدب تتباعدُ في نسق التحليل عن منهج صاحب «ما الأدب»، لكنها تؤكِّد على ضرورة جعل الأدب مرصداً للمُلاحظة واستجلاء خصوصية المعرفة التي يحملها، من أجل استثمارها في مراقبة والتقاطِ وكشف القوى المُتواجدة والمُتصارعة في المُجتمع. وهذا هو الاتجاه العام الذي يكشف عنه، مثلاً، كتاب «Explore» للناقِد «فلوران كوستْ» (2017) الذي يطمح إلى أن يتخذ الأدب كمحاولةٍ تجريبيّة للانشغال بالمناطق المتَّصلة بتجاربنا؛ وأن تكون الكلمة المُعبِّرة عن ذلك في صيغة فعلِ أمر: اكْتَشِفْ. وهو لتحقيق ذلك، يعتمد على منهج الأنثروبولوجيا وعلى اجتهادات عالم اللسانيات «ويتجينشتاين»، لكي لا يُكرّر، بوصفه ناقداً، استنساخ النظام الاجتماعيّ الذي يعيش فيه، بل من أجل أن يُغيره: «ذلك أن النصّ ليس مُحاصراً بالسّياق ولا محدوداً به، وليس مُستخلصاً منه؛ إنه يُعيدُ رسْمَ وتشكيلَ سياقاتٍ جديدة» (ص 91). في هذا الكتاب الذي يستفيد من علم الإناسة، يدافع المُؤلِّف عن قراءة براجماتية تسْعِفُ على استحضار الغائية الاجتماعيّة من الأدب وتُعيد تحديد وظيفة الأبعاد الجمالية، بعيداً عن المفاهيم الرومانسية المطلقة واللّغة المُجنّحة المُبْهمَة. وعلى ضوء هذه



جان بول سارتر في ليتوانيا، 1965 ▲

الخلفية الفكريّة واللسانيةُ يُعطي المُؤلِّف للنظرية الأدبيّة تحديداً ملموساً «يُورّطُ»الأدبَ في مشاغل الناس وهمومهم وتعاملهم مع الحياة: «إن النظرية الأدبيّة تنتج مناخاً نظرياً خاصّاً بجَعْل الأدب مرئياً، واضحاً، مُعترَفاً به. والمُنظر، مثل الناقد، يتدخَّل بطريقةٍ ليستْ ثانوية في حياة الأدب ونصوصه، من خلال تمديد عواقبه وتنشيط ملاءمته؛ أو بجَعْل الأدب صالحاً لاستعمالات غير مسبوقة، مُجدّدة أو مُحيّنَة وَفقَ السياق» (ص 414).

وهناك باحث فرنسيّ آخر لفت أنظار المُهتمين بهذه الإشكالية، وهو «ألكسندر جفِينْ» الذي أصدر كتابيْن: «ترميمُ العالم: الأدب الفرنسي تجاهَ القرن الواحد والعشرين» (دار كورتي، 2017)؛ ثم كتاب «فكرة الأدب: من الفنّ للفنّ إلى كتابات التدخّل» (دار كوتي، 2021). في الكتاب الأول، يعتمد «أ. جفِينْ» على رصد وتحليل مجموعة كبيرة من الروايات الفرنسيّة التي نُشرَتْ منذ مطلع هذا القرن، والتي تتناول موضوعاتٍ وثيمات تستوحي مشكلاتٍ وقضايا تحاصر المُواطنين في حياتهم الخاصة وتُسائل المُجتمع الفرنسيّ برُمّته على ضوء التحوّلات المذهلة التي تتعاقبُ في جميع المجالات. من هذه الزاوية، تتناول الروايات الفرنسيّة: الفرد في مواجهة الحياة وإعادة تكوين الأنا؛ الفرد في مواجهة الصدمات وقُدرات الكتابة على مُواجهة المرض وارتياد الأدب للمستشفيات؛ وفي مواجهة الآخرين وما يتولّد عن ذلك من إسقاطاتٍ أخلاقيّة ونفسيّة؛ ثمَّ الفرد والمُجتمع أمام العالم وضرورة إعادة نسْج المناطق والفضاء. وأيضاً مشكلة الزمن وضرورة إيجادِ ذاكرة استبدالية تبتدع البدائل... إنه ينطلق من ملاحظةِ أن المُبدعين الفرنسيّين اليوم، يرفضون أن يصبحوا لعبة ما بَعْد الحداثة، ويعطون للأدب وِجْهة الاهتمام بالذات وبالأفراد الهشين والمَنْسيين من حسابَ التاريخ الكبير ومن عناية الأنظمة الديموقراطيّة القلِقة. لأجل ذلك، يهتمّ جفِينْ في كتابه هذا بالمُتخيّل الجماعي العلاجي، حيث أصبحت الثقافة تحتلّ مكانَ الدّين والمشروع السياسيّ في ترميم شروط ضحايا المُجتمع وتصْليح صَدماتِ الذاكرة الفرديّة والجماعيّة... ولِتحقيق ذلك، لجأ الباحث إلى تحديد العمل الأدبيّ قياساً إلى صيْرورة العالم، لا إلى صيرورة الأدب، وإدراج هذا الأخير ضمن منطق عملٍ يشمل الذاتَ والآخرين من أجل استخراج أشكالٍ معرفية أساسيّة في التاريخ والسياسة، لكيْ يستطيع الأدب أن يُنتج حقيقة مُتاحة له وحده، بدلاً مِنْ الاستغراق في تجارب لغويّة مجانية...

وفي كتابه الثاني: «فكرة الأدب من الفنّ للفنّ إلى كتابات التدخل» يسعى «ألكسندر جفِينْ» إلى توضيح الخلفية النظريّة التي استند إليها في كتابه الأول «ترميم العالم...» ليُنجز قراءته التأويليّة ذات الأهداف الاجتماعيّة. لأجل ذلك، نجده يُبرهنُ من خلال استعراض أهمّ الاتجاهات الشكلية والجمالية للأدب، على أن الأدب «مفهوم مفتوح» لا يخضع لتعريف واحد، كما يتجلّى من استعراض تجلّياته وأغراضه منذ القرن الثامن عشر إلى عصر الرقميّة والذكاء الاصطناعي وتداخُل الفنون في أدوات التعبير... ويستخلص من ذلك ضرورة الانتقال مِنْ مرحلة تعريفات الأدب والأجناس التعبيرية إلى مرحلة «اللّاتعريف»، حيث أصبح الأدب «مِنْ دون خصائص تميّزه عن غيره - littérature sans qualités».

نتيجة لهذا التحوّل في مفهوم الأدب ومِنجزاته، حصلتْ تحوّلاتٌ في ممارسته وتلقّيهِ ونقدِه. ويتجلّى أهمُّ تحوّلٍ في تلاشي مذهب الفنّ من أجل الفنّ وتضاؤل نزعة تأليهِ الكتابة والأسلوب التي دعا إليها «فلوبير»، وأيضاً في تلاشي مُعارضي الالتزام بأسئلة المُجتمع وقضاياه المُستجدّة، الملموسة. وكل ذلك مَهَّدَ لظهور ما يُسمّيه الناقد بـ«كتابة التدخّل - écriture d'intervention»، أي الكتابة التي لا تتقيّد بإضفاء وُجودٍ جَوْهَراني على الأدب، بل تعتبره وسيلة لها مُميّزاتها الفنّيّة، لكنها تتدخَّل لكيْ تلتقط الظاهراتِ والأسئلة والصراعات الفرديّة والجماعيّة، من أجل فَهْم واستيعاب الحياة في تجلّياتها المُختلفة. على ضوء ذلك، ينتهي «جفِينْ» إلى أن سؤال ما الأدب؟ وما يتفرَّع عنه من تحديدٍ للمقولات والعناصر التي ينبني عليها، لم يعُدْ سؤالاً أساسيّاً في نظريّة الأدب بعد أن عوّضهُ سؤال: «ماذا يستطيع الأدب؟ وبأي وسائل؟ وبأيّ تأثيراتٍ؟ وبأيّ حُدود؟ وهذه الأسئلة، في نظره، هي أسئلة قريبة في العمق من أسئلة النزعة الإنسانيّة وقيَمها، وأبعد ما تكون عن أسئلة المرحلة الفكريّة البُنيويّة وأسئلتها المسعورة» (ص 284). ■ **محمد برادة**

صوت الهامش يتجسَّد في أدب عاملات المنازل

في ظاهرة أدبيّة استرعت انتباه الخبراء والمُهتمِّين بالأدب، حقَّق مقالٌ خطته إحدى العاملات المنزليات في الصين نجاحاً باهراً، كان -خلافاً للمُتوقَّع- حديث وسائل الإعلام الصينيّة والعالمية على حدٍّ سواء. لم تتناسب نسب قراءته ومشاركته على مواقع التواصل الاجتماعيّ مع بساطة وضع كاتبته الاجتماعيّ والثقافيّ، ولكنه حتماً كان بمثابة شرارة الانطلاق لنوعٍ من الأدب يُطلق عليه أدب عاملات المنازل. تُرى ما هي الدلالة الاجتماعيّة والثقافيّة لذلك النجاح؟ وما هي أبعاد ذلك النوعِ من الأدب في التراث الأدبيّ الصينيّ؟ هذا ما تُجيب عنه «هوي زياو/ Hui Faye Xiao»، الأستاذ المُساعد ورئيس قسم لغات وثقافات شرق آسيا في «جامعة كانساس» الأميركيّة، من خلال مقالها في عدد ربيع 2021 من مجلّة «World Literature Today» الأدبيّة الشهيرة.

شهدت الصين، منذ اطلاقها لبرنامج الإصلاح الاقتصادي عام 1978، ظاهرة هجرة أعداد كبيرة من النساء الريفيات للعمل في منازل الطبقة الوسطى في المدن كعاملات منزليات، تاركين خلفهن أسرهن وعائلاتهن في الريف. ولكن، عادة ما كان يتم اعتبار قرب هؤلاء العاملات الجسدي والنفسي من أرباب العمل مشكلة، وأحياناً كان يُرى كخطر حقيقي يتهدَّد الحفاظ على سلامة النظام داخل تلك المنازل. مؤخّراً، تزايدت أعداد العُمَّال المنزليين المُشاركين في «المجموعة الأدبيّة في بيت العُمَّال» الكائنة في «بيكان/Picun»، محطّمين بذلك صمتاً طال أمده ليرووا قصصهم بأنفسهم، تلك القصص التي تلقي الضوء على مظاهر الظلم الاجتماعيّ واللامساواة والتي تتقاطع فيها مفاهيم الطبقية والنوع الجندريّ.



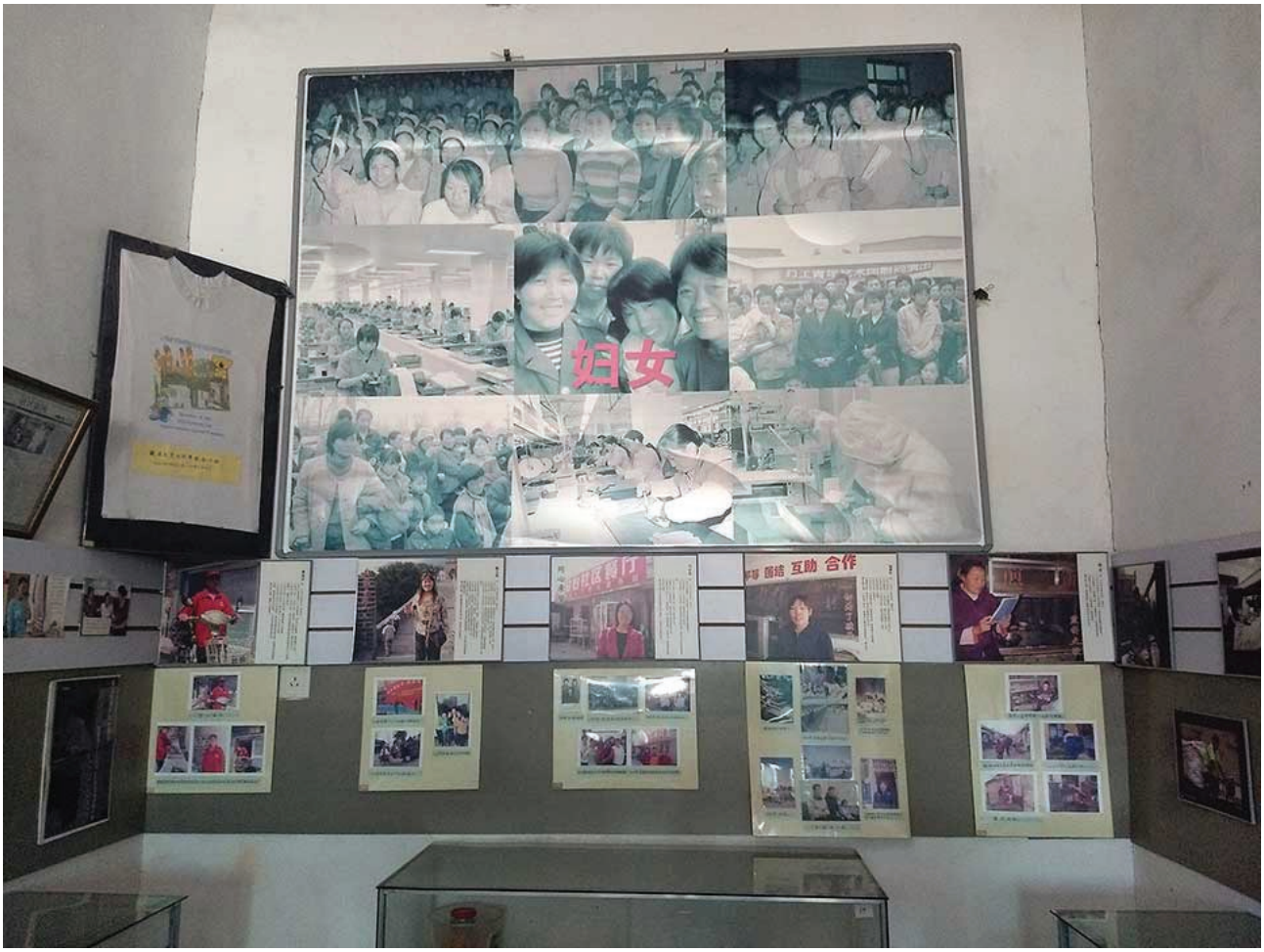
هوي زياو ▲



شرارة بدء غير متوقّعة

في 25 أبريل/نيسان عام 2017، نُشر مقال تحت عنوان «أنا فان يوسو/ I am Fan Yusu» على منصة «Noonstories» التابعة لتطبيق «We-Chat» والمعنية بنشر الكتابات غير الخيالية، في غضون أربع وعشرين ساعة، كانت قد تمّت قراءة المقال بما يفوق المئة ألف مرّة وإعادة نشره بما يفوق مئات الآلاف من المرَّات على منصّات عديدة للتواصل الاجتماعيّ من أمثال «WeChat وWeibo». وفي غضون الأسابيع التالية كانت حمَّى «فان يوسو» قد انتشرت في وسائل الإعلام الحكوميّة والعالمية، ومنها «People's Daily وChina Daily» -أهمّ الصحف الرسميّة الصينيّة، والتي يديرها الحزب الشيوعيّ الصينيّ- بالإضافة إلى صحيفتي «الجارديان» و«الإيكونيميست». المقال هو عبارة عن السيرة الذاتية لـ«فان يوسو»، عاملة منزل عاشت في وقتٍ من الأوقات في «بيكان/Picun» في أطراف «بكين». وُلدت عام 1973 لعائلة ريفيّة في أواسط الصين، وعملت في بداية حياتها وبعد إنهائها لدراستها الإعدادية كمعلمة للصفوف الابتدائية في إحدى مدارس القرية. وفي سن العشرين، ذهبت إلى بكين كعاملة مهاجرة، وفيها عملت أولاً كنادلة، ثم كمربية مُقيمة، أو ما يُطلق عليه «Baomu» بالصينيّة. مسار حياتها يُماثل غيرها من مئات الملايين من النساء العاملات المُهاجرات من قرى الصين الريفيّة.

ولكن، تُرى ما أسباب تحقيق مقال السيرة الذاتية ذاك لكلّ هذا النجاح؟ وما هي الأهمّية والدلالة الاجتماعيّة والثقافيّة لنوعية الكتابة تلك (وهي كتابة الذات) التي مارستها هذه العاملة المنزلية؟ للإجابة عن تلك التساؤلات، ينبغي أولاً أن نفهم التراث الأدبيّ لتمثيل عمَّال المنازل وأهمّية تلك الفئة الاجتماعيّة في ازدهار الصين الاقتصاديّ، وفقاً لعلم الاجتماع.



صور لعاملات مهاجرات في متحف العمال المهاجرين ▲

تجسيد نمطي مغاير للواقع

العاملة المنزلية أو المُربية، كشخصيّة مُمثّلة لتلك الفئة الاجتماعيّة البائسة، كانت ومازالت موضوعاً يشكل أهمّية كبرى للأدب الواقعيّ الصينيّ منذ بداياته. في تلك الأعمال المُفعمة بالنفحات الإنسانيّة والتي وضعها، في القرن العشرين، كُتّاب يميلون إلى التيار اليساري، غالباً ما كان يتمُّ تجسيد المربية -بشكل نمطي- كامرأة صينيّة تقليديّة تتحمَّل في صمت كافة أنواع المُعاناة والظلم الاجتماعيّ. يرى «لو زن/ Lu Xun» -مؤسِّس الأدب الصينيّ الحديث كما يعتبره الكثيرون- في ذلك النموذج الناكر لذاته انعكاساً لـ«أمنا الأرض العطوفة». كتبت العديد من الكاتبات الصينيّات عن العاملات المنزليات من منظور جندريّ لإلقاء الضوء على الاضطهاد الجنسيّ والطبقيّ الذي تعاني منه تلك الفئة المُهمَّشة. بعبارةٍ أخرى، كانت ومازالت العاملة المنزلية شخصيّة أساسيّة راسخة في نقطة الالتقاء ما بين الأدب النسويّ والآداب الصغرى، تلك الشخصيّة التي تكافح من أجل إلقاء الضوء على التجارب اليوميّة، الهموم والمُعاناة التي تعيشها تلك الفئة الاجتماعيّة المُهمَّشة، تجارب ومعاناة تتعلّق في الأساس بالنوع الجندريّ، العرق، الطبقة والعُمر. ولكن، نادراً ما كانت تُكتب تلك الأعمال الأدبيّة المُهمّة بواسطة هؤلاء العاملات. حتى أثناء الحقبة الاشتراكيّة، حين كان الحزب الشيوعيّ الصينيّ يقوم بتشجيع وتنظيم الأنشطة الأدبيّة الخاصّة بعمَّال المصانع والمُزارعين، فلا يمكننا أن نجد سوى القليل من الكتابات بقلم العاملات المنزليات، ويرجع ذلك إلى سببين: أولاً، أن معظم هؤلاء كانوا من النساء المُسنّات الأميّات المُلزمات بمنازل لا يملكنها حتى. ثانياً، بالمُقارنة بأقرانهن من المُزارعين وعمَّال المصانع الذين كانوا يعيشون ويعملون داخل نفس الدوائر الاجتماعيّة، كُن هن الأقلّ تنظيماً نظراً لوضعهن كمهاجرات من الريف إلى الحضر. ونتيجة لأوضاعهن المعيشيّة والعملية الأكثر عزلة، ووجودهن داخل قطاع وظيفي غير رسمي، كان الدعم المُؤسّسي الممنوح لهن لتشجيع إنتاجهن الأدبيّ ضعيفاً للغاية. كل تلك القيود الاجتماعيّة والاقتصاديّة أدت إلى شبه استحالة قيام إحداهن بخط سطرٍ واحد في قصّة حياتها.

بعد مرور أربعة عقود على بدء الإصلاح الاقتصاديّ في الصين (عام 1978)، أدَّى ازدهار الصين الاقتصاديّ إلى صعود الطبقة الوسطى في المدن الحضرية والتي لجأت بدورها إلى شراء منازل خاصّة بالإضافة إلى شراء خدمة العمالة المنزلية لتحقيق حلم الحياة المثالية. ونتيجة لذلك، شهدت الصين نزوح أعداد هائلة من النساء الريفيات تاركات خلفهن أسرهن وعائلاتهن في الريف للعمل في منازل الطبقة الوسطى كعاملات منزليات. ولكن، غالباً ما كان يتمُّ اعتبار القرب



الجسديّ والمعنويّ لهؤلاء النسوة من أرباب أعمالهن بمثابة خطر يتهدَّد الحفاظ على سلامة واستقرار تلك البيوت. أدَّى سيل التقارير الإخباريّة التي تنشرها الصحف الشعبيّة وغيرها من وسائل الإعلام السائدة إلى إعطاء صورة سلبية عن نموذج المُربية أو العاملة المنزليّة. على سبيل المثال، صوَّر مسلسل تليفزيونيّ حقَّق شهرةً كبيرة عام 2019، بعنوان «All is well»، عاملة المنزل الشابة كامرأة تستغل جاذبيتها للإيقاع برب العمل المُسن والتلاعب به والاحتيال عليه للاستيلاء على ممتلكاته. نتيجة لكلّ تلك القوالب النمطيّة الاجتماعيّة والثقافيّة، يتمُّ التعامل مع العاملات المنزليّات باستخفاف ويُطلق عليهن اصطلاحاً اسم «المُربية الصغيرة» كناية عن دنو وضعهن الاجتماعيّ والاقتصاديّ وضبابية وضعهن الأخلاقي إلى جانب الإيحاء بانخفاض متوسط العمر المقبول في سوق العمالة بكلّ ما فيه من تنافسيّة شرسة.

أصالة التعبير عن الذات ومنح الصوت لمَنْ لا صوت لهم

في مواجهة ذلك التيار الاجتماعيّ والثقافيّ السائد والمعني بتحقير العاملات المنزليّات، يمكن النظر إلى مقال «فان يوسو» باعتباره مقالاً رائداً حقيقيّاً، إذ إنه القطعة الأدبيّة الأولى التي تكتبها عاملة منزلية حول حياتها. تلك القطعة جذبت اهتماماً إعلاميّاً كبيراً وأثارت جدلاً عاماً ساخناً. ففيها تؤرِّخ لحياتها وعملها من خلال سرد جندريّ بديل تصيغه بكلمات امرأة عاملة مهاجرة حقيقيّة، ذلك السرد منح صوتاً لهؤلاء العاملات اللائي طالما تمَّ إخراسهن وتحقيرهن، هؤلاء النسوة المُشتّتات والمحصورات بين بيوت ملايين العائلات المُنتمية للطبقة الوسطى.

من هذا المُنطلق، فإن الكتابة الذاتية التي مارستها «فان» تعتبر امتداداً لتقاليد الآداب الصغرى والأدب النسويّ والتي بدأت منذ بدايات القرن العشرين. والأهمّ من ذلك، فإن مشاركتها في المجموعة الأدبيّة في بيت العُمَّال في «بيكان / Picun» وتفاعلها الدائم مع غيرها من الكاتبات من العاملات المنزليّات المُهاجرات يُشير إلى بدء تكوين مجتمع صغير خارج الدوائر الأدبيّة السائدة. كتابات «فان» ألهمت المزيد من العاملات المنزليات لكتابة ونشر قصصهن بأنفسهن.

حماس وإصرار رغم قسوة الظروف

حين قمت بزيارة المجموعة الأدبيّة في عام 2019، أخبرتني «فو كيون/ Fu Qiuyun»، وهي امرأة عاملة مهاجرة قامت بتأسيس تلك المجموعة بناء على اقتراح قريناتها من العاملات المُهتمات بالأدب، أن المجموعة الأدبيّة أصبحت أكثر وحدات بيت العُمَّال شعبيّة واستمرارية، وأن أعمار المُشاركين المُنتظمين بها تبدأ من العاشرة وحتى العشرين من العُمر. غالباً ما لا تنتظم المُشاركات لأنهن غالباً ما يتركن وظائفهن ويُغيِّرن أماكن إقامتهن نظراً لعدم تمتع العاملات المُهاجرات بأي استقرار وظيفيّ أو حياتيّ. في البداية كانت هناك قِلة من العاملات المنزليّات المُشاركات في المجموعة الأدبيّة، وكانت «فان يوسو/Fan Yusu» بمثابة الاستثناء. بعد نشر مقالها، تزايدت أعداد العاملات المنزليّات المُنضمات للمجموعة الأدبيّة، وكُن يضطررن إلى إمضاء ساعات مطوَّلة في الحافلات أو مترو الأنفاق للوصول إلى مقر المجموعة في «بيكان/Picun» نظراً لبعدها كثيراً عن بكين مقر عمل وحياة معظم هؤلاء النسوة. أحياناً ما كان يصل بهن الاستغراق في الأنشطة الأدبيّة الحد الذي يؤخرهن عن اللحاق بآخر رحلات الحافلة أو مترو الأنفاق التي تقلهن إلى مقر إقامتهن، فكُن يضطررن إلى إمضاء الليلة في المكتب الخاص بالمجموعة المجاور لمتحف عمَّال المنازل الكائن ببيت العُمَّال.

أظهرت تلك الفئة الاجتماعيّة المُهمَّشة والمُهانة حماساً عظيماً لإبداع كتاباتهن الخاصّة، والتي يبدعنها باستخدام اللّغة العامية -المُتسمة بالفظاظة في بعض الأحيان- للتعبير عن موضوعات عادةً ما تعتبرها وسائل الإعلام السائدة أو التاريخ الأدبيّ الرسميّ تافهة وعديمة القيمة. بالمُقارنة بالأعمال الأدبيّة المُخضرمة، تُعَدُّ أعمالهن أقلّ تنظيماً وصقلاً، ولكنها الأسهل قراءةً وكتابةً لهؤلاء العاملات اللائي لا تمهلهن جداول مواعيدهن المُتخمة ولا وظائفهن غير المُستقرّة الفرصة الكافية لاستثمار ما يتبقَّى لهن من وقت متشرذم لمُمارسة تلك الأنشطة الأدبيّة. بكتاباتهن، تمكَّنت تلك العاملات المنزليّات من كسر الصمت الذي طال أمده وإيجاد أصواتهن ورؤاهن النقديّة الخاصّة. منحتهن المجموعة الأدبيّة بيتاً ثقافيّاً في مدينة غريبة ونقطة انطلاق لشبكة متنامية من الكاتبات ممن يمارسن العمل في المنازل. من خلال نصوصهن الثقافيّة الخاصّة، نجحت تلك العاملات المُهمَّشات في إظهار قوة الضآلة، نجحن في جمع طاقات تلك الأفراد المُشتّتة لتأسيس مشاعٍ أدبيّ لا تعترف به وسائل الإعلام السائدة ولا ثقافة الطبقة الوسطى. ■ **ترجمة: دينا البرديني**

رابط المصدر:

https://www.worldliteraturetoday.org/2021/spring/sound-silence-chinese-domestic-workers-literary-writings-hui-faye-xiao

مَنْ الأجدر بترجمة أشعار أماندا غورمان؟

إذا كانت القصيدة التي ألقتها الشاعرة الشابة سوداء البشرة «أماندا غورمان» في حفل تنصيب الرئيس الأميركيّ «جو بايدن» قد خلّفت صدى قويّاً في العَالَم كلّه، فإنّ ترجمتها إلى لغاتٍ أجنبيّة قد أثارت الكثير من الجدل أيضاً: أيُّ المُترجِمين، أو بالأحرى أيُّ المُترجِمات يصحُّ اختياره (ها) لهذه المهمَّة؟ جدل يلقي في حقيقة الأمر ضوءاً كاشفاً على غياب التنوُّع في مجال النشر.

مَنْ قال بأن الشعر يقع على هامش الأجناس الأدبيّة؟ فلقد تابعنا كيف شكّل لما يقرب من الأسبوعين موضوع جدل كبير يكشف عن خطوط الصدع التي تجتاز القارات، وترجُّ الأرض على ضفتي المحيط الأطلسيّ، وتكثّف في عددٍ يسير من الأبيات معاني عن السياسة والمال ومكافحة العنصريّة والنضال وقوة الشبكات الاجتماعيّة.

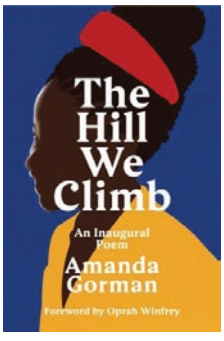
حدث كلّ شيء يوم العشرين من يناير/كانون الثاني من السنة الجارية حين سرقت موهبة «أماندا غورمان»، الشاعرة البالغة من العمر 22 عاماً بمعطفها ذي الأزرار الذهبيّة وعقال رأسها الأحمر، الأضواء من «جو بايدن» خلال حفل تنصيبه رئيساً جديداً للولايات المُتحدة من خلال قصيدتها الموسومة بـ«التل الذي نتسلقه».

مزادات علنيّة في العَالَم كله

كلمات «الفتاة السوداء النحيلة، حفيدة العبيد التي ربَّتها أم عزباء» كما تصف نفسها في القصيدة، جابت العَالَم. وانطلقت المزادات للظفر بحقوق ترجمة ديوانها «التل الذي نتسلقه» بسرعةٍ كبيرة في كلّ مكان. في فرنسا، فازت مجموعة «هاشيت» بالرهان وتضمّن مبلغ العقد عدداً من خمسة أرقام، وأوكلت مهمَّة إنجاز الترجمة الفرنسيّة للديوان إلى موهبة أخرى تمَّ اكتشافها خلال السنة الجارية أيضاً، وهي مغنية الراب وكاتِبة الكلمات البلجيكيّة-الكونغوليّة «ماري بييرا كاكوما»، البالغة من العمر 24 عاماً. اختيار أجمع الكلّ بالمُوافَقة عليه.

أمّا في هولندا، فقد فازت دار النشر «مولينهوف» بحق الترجمة. وفي يوم 23 فبراير/شباط عُرف اسم مَنْ سيُترجِم العمل. إذ تمَّ اختيار «ماريك لوكاس رايْنيفيلد»، شاعرة وروائيّة تبلغ من العمر 29 عاماً. وهي أيضاً موهبة غير عادية: حصلت على جائزة المواهب الأدبيّة لعام 2016، وفي عام 2020، أصبحت أصغر روائيّة تحصل على جائزة البوكر. وافقت «أماندا غورمان» عبر وكيل أعمالها، على هذا الاختيار قائلةً بأن «ماريك لوكاس راينيفيلد» تجسّد في عينيها النضال من أجل الدفاع عن حقوق الأقلّيّات.

غير أن ذلك لم يحل دون حدوث جدل كبير في كلّ من هولندا وبلجيكا بسبب الموضوع. ففي مقال نشرته في صحيفة «دي فولكسكرانت Volkskrant» اليوميّة الهولنديّة، تتعجَّب الناشطة «جانيس ديول» من اختيار «ماريك لوكاس راينيفيلد» لترجمة الديوان المذكور. وهو اختيار تعتبره غير مفهوم: إذ تُشير إلى التناقض بين الضوء الشديد الذي سلّط على «أماندا غورمان» منذ أدائها في يناير/كانون الثاني والظل الذي تصارع تحته العديد من المواهب الإفريقيّة-الهولنديّة الشابة في هولندا: «لا يتمُّ تقييم كفاءات السود وأحقيتهم إلّا من حينٍ لآخر وعلى فترات متقطّعة، وكثيراً ما يُحرمون من ذلك كلّيّاً. أمّا بالنسبة للنساء





أماندا غورمان ▲

السوداوات، فهن يتعرَّضن للتهميش المنهجي». وفي هذا السياق، كان اختيار «ماريك لوكاس راينيفيلد»، في رأيها، «فرصة ضائعة». لماذا لم تختر لهذه المُهمَّة «شاعرة شابة وفخورة بكونها سوداء مثل أماندا غورمان»؟ أمّا بالنسبة للقَيِّم على نشر النسخة الهولنديّة في دار النشر «مولينهوف»، وعلى عكس ما قِيل في وقتٍ لاحق، فإنه قد أيَّد بقوة اختيار «ماريك لوكاس راينيفيلد»، ووصفها بـ«المُترجِمة المثالية» لنصّ «أماندا غورمان»، خاصّة وأنها قد حازت ثقة الشاعرة نفسها. وبعد ثلاثة أيام، قرَّرت «ماريك لوكاس راينيفيلد» الانسحاب من المشروع تلقائيّاً. وكتبت قصيدة توضِّح فيها سبب إقدامها على ذلك.

وفي الوقت الذي تخطَّى فيه النقاش الحدودَ الهولنديّة في صيغة السؤال: «هل يجب أن تكون أسود لتترجم أعمال مؤلِّف أسود؟»، أُخبِر المُترجِم والكاتب الكاتالوني «فيكتور أوبيولز» بأنه قد أُعفِيَ من قِبل دار النشر التي تعاقدت معه، وأن الترجمة التي كان قد أكملها بالفعل لديوان «التل الذي نتسلقه» لن يتمَّ نشرها. وصرح الناشر بأنه يبحث عن شخص آخر بمواصفات أخرى: «امرأة شابة وناشطة ويفضَّل أن تكون سوداء». إنه موضوع بالغ التعقيد. «[...] فإذا لم أكن مؤهلاً لترجمة أعمال شاعرة لأنها شابة، سوداء وامرأة أميركيّة من القرن العشرين، فلن يكون بمقدوري أيضاً أن أترجِم أعمال «هوميروس»، لأنني لست يونانيّاً من القرن الثامن قبل الميلاد، وكذلك لم أكن لأترجم أعمال «شكسبير»، لأنني لست إنجليزيّاً من القرن السادس عشر».

وفي فرنسا، نشر المُترجِم «أندريه ماركوفيتش» تعليقاً غاضباً في صحيفة «لوموند» يقول فيه: «لا أحد يملك الحقّ في أن يوجِّهني نحو ما يحقّ لي ترجمته وما لا يحقّ لي ترجمته». وكان ينتقد بذلك «الناشطين الجُدد في الصراع العرقيّ وأنصار الانتقام باستخدام سلاح الهويّة»، وينتقد كذلك الناشر، الذي «انبطح على الفور، وتخلّى عن الشابة التي كلّفها علناً بتنفيذ الترجمة، واستسلم لهذه الدعوة إلى التوبة - في مناخ من الإرهاب المُستبطَن».

نشطاء العرق

والسؤال المطروح هو: هل الطلب الذي أشعل النار، والذي تقدَّمت به الصحافية والقَيِّمة الفنِّيّة الهولنديّة «جانيس ديول» للاستفادة من الاهتمام العالميّ الذي أولي لـ«أماندا غورمان» في تسليط الضوء على موهبة من أبناء المُهاجرين الأفارقة يمثّل طلباً راديكاليّاً، وبالتالي عنصريّاً بدوره؟ هل نواجه حالة من الووك (الصحوة) أو ثقافة الإلغاء التي تهدف إلى تصحيح أوجه عدم المُساواة عن طريق محو أو استبدال المُضطَهِدين بالمُضطَهَدين؟

وفقاً لـ«كاميل لوشر»، المُترجِمة المُستقلّة والمُتعاونة في مركز الترجمة الأدبيّة في لوزان، «لا يمكن النظر إلى

شعرٍ «أماندا غورمان» خارج سياق سياسيّ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بظاهرة الترامبية وبواقعة وفاة «جورج فلويد»، ثمَّ بحركة «حياة السود مهمَّة». فقد كانت الاحتجاجات من القوة بحيث وصل مداها إلى سويسرا، منددّة بالعنف الذي تتعامل به الشرطة والعنصريّة المنهجيّة التي أضحت غير مقبولة اليوم. وهذا السياق هو بالضبط ما زاد الإقبال حالياً على ترجمة جميع كتابات أماندا غورمان [...]».

الطرح نفسه أكَّدته «جانيس ديول» أمام ميكروفون الـ«بي بي سي» في منتصف مارس/آذار: «أنا لا أقول إن الشخص الأسود لا يستطيع ترجمة عمل شخص أبيض والعكس بالعكس. طرحت سؤالاً حول تلك القصيدة بالذات، التي نظمتها هذه الشاعرة بالذات في السياق بالغ الخصوصيّة لحركة «حياة السود مهمَّة». سؤالي كان عن هذه النقطة بالضبط لا عن غيرها».

غياب المثل العليا

وفي الوقت الذي يتمُّ فيه إلغاء معارض الكُتب في أوروبا أو تأجيلها، هناك معرض كُتب يعرف أوْجَ نشاطه، وهو معرض «باماكو»، الذي يفتتح الدخول الأدبيّ في مالي. «كارولين كوتو»، مديرة (دار زوي للنشر)، حضرت هناك بمبادرة من معرض جنيف للكتاب، للمُشاركة في اللقاءات المُنعقدة حول مهنة النشر. وخلال اتصالنا بها أكَّدت ما يلي: «ما يبرزه هذا النقاش هو عدم وجود تنوُّع في ميدان صناعة الكتاب. وإذا ما استثنينا المُؤلِّفين، يبدو الأمر لافتاً في صفوف الناشرين والمُترجمين وأصحاب المكتبات ووكلاء المُؤلِّفين، إذ سرعان ما يلاحظ المرء عدم وجود مترجِمين أدبيّين من بشرةٍ سوداء».

«مونيك كونتانغني» شاعرة بلجيكيّة من أصل بنيني، أنهت تكويناً متخصّصا في الترجمة الأدبيّة بمركز (CTL) في «لوزان» سنة 2020. وهو تكوين لم تكن لتتلقّاه لولا أنها التقت خلال أمسية أدبيّة في مؤسَّسة «ميشالسكي»، في مونتريشر (في سويسرا)، بالمُترجِمة الفرنسيّة-البنينيّة «سيكا فاكامبي». تلك اللحظة بالضبط هي التي رغبت بالحديث عنها عندما سئلت عن قضية «غورمان»: «في ذلك الوقت، كان عمري قد تجاوز الأربعين، ومع أنني كنت أستاذة جامعية، إلّا أنني لم أتخيَّل أبداً أن توجد مترجِمة أدبيّة من نفس الأصول التي أنحدر منها. ففي صغري كنت أفتقر كثيراً إلى أشخاص مثلي. كنت فتاة بلجيكيّة سوداء، ولم تكن لديّ أيّة تطلعات بسبب هذا الافتقار إلى نموذج يشبهني وأسير على خطاه. واليوم لديّ ابن وأحلم أن يرى نماذج تشبهه وأن يكون لديه يقينٌ بديهي بأن كلّ شيء ممكن».

أدوات العنصريّة

ويذكرنا «فرانسيس غيفار»، مدير مجموعة «تير داميرك» في منشورات «ألبان ميشيل» بأنه «حتى أواخر التسعينيات، كان الأدب الأميركيّ حكراً على الرجال البيض الناطقين بالإنجليزيّة. وقد «شكّل تاريخ الحادي عشر من سبتمبر/أيلول 2011 نقطة التحوُّل الكبرى. يتطلَّب الأمر حدوث صدمة كبيرة حتى تتمكَّن الولايات المُتحدة من إعادة ربط التواصل مع العَالَم الخارجيّ. ومنذ ذلك الحين، تمَّ السعي إلى استدراك الأمر في أوساط النشر بالولايات المُتحدة، حيث تمَّ تدويل الأدب الأميركيّ بفضل كُتَّاب من الاتحاد السوفياتيّ سابقاً، وآسيا، والشرق الأوسط، وإفريقيا. كما تزايد عدد الشباب من الأقلّيّات الذين فتحوا دور نشر أو أصبحوا وكلاء أدبيّين. وبطبيعة الحال يتمُّ ذلك بطريقة عاطفيّة لا تخلو من مبالغة. ففي معرض لندن، الذي يُقام بشكلٍ افتراضيّ حالياً، من السهل على كاتِب ينتمي إلى ثقافتين من ثقافات الأقلّيّات العرقيّة أو الجنسيّة أن يظفر بفرصة لنشر كتابه. والعكس غير صحيح بالنسبة لكاتِب شاب أميركيّ أبيض البشرة».

وقد تابعت «تانيا دي مونتين»، وهي صحافية ومؤلِّفة كتاب حول الاستحواذ الثقافيّ، قضية «غورمان». فهل رأت في ذلك مظهراً من مظاهر الفكرِ الطائفيّ التي تحاربه في فرنسا؟ «لقد تمَّ اختزال كلٍّ من المُترجِمة الهولنديّة والشاعرة «أماندا غورمان» في مجرَّد جسدين. وهذا بالضبط ما تفعله النظريّة العنصريّة. إنّ مكافحة العنصريّة كفاح من أجل هويّة متحرِّكة. وهذا ما يقوله «جيمس بالدوين»: «إذا لم أكن كما تعتقدني، فلا يمكنك أن تكون كما تعتقد نفسك». إلّا أن هناك حاجزاً يعوق هذا الكفاح ويتمثَّل في كون اللّغة التي نتواصل بها تظلّ مبنية على أساس الهيمنة والتسلسل الهرميّ. وهذا ما ينبغي مراجعته. ففي الولايات المُتحدة، فكرة العرق حاضرة في كلّ مفردات اللّغة. والناشطون الأميركيّون المُناهضون للعنصريّة يعيشون باستمرار تحت إكراه مكافحة العنصريّة بالأدوات النظريّة للعنصريّة». ويعرف «توماس تشاترتون ويليامز» حقّ المعرفة هذا الحضور الطاغي لمفهوم العرق في الولايات المُتحدة. «توماس» ينحدر من أب أسود وأم بيضاء، وهو يروي طفولته في ولاية نيوجيرسي وخروجه من القفص الذهنيّ لمسألة العرق في كتاب بعنوان «صورة ذاتية بالأبيض والأسود. كيفية التخلّص من فكرة العرق» (منشورات غراسيه). يقول «توماس» الذي يعيش الآن في فرنسا: «في مواجهة خيبة الأمل التي خلّفتها سنوات حكم أوباما، وأمام ديمومة المُجتمع العنصريّ الذي حفَّزته فترة حكم ترامب، تراجع الفكر الكونيّ الذي أسَّس له «مارتن لوثر كينغ»، ثمَّ من خلال الشبكات الاجتماعيّة، أي القوة الناعمة الأميركيّة، فإن الانكماش الهويّاتي هذا قد اجتاح أوروبا على نطاقٍ واسع. إنّ الفكر الأميركيّ له تأثيرٌ كبير على الأجيال الشابة لدرجة تجعل من الصعب التعبير عن وجهات نظر متنافرة». وعن الفروق الدقيقة في الأفكار أيضاً.

■ **ليزبيث كوشمونوف أرمان** □ **ترجمة: حياة لغليمي**

العنوان الأصلي والمصدر:

Lisbeth Koutchoumoff Arman, Qui pour traduire la poétesse Amanda Gorman?

نُشر المقال بتاريخ 2021/03/23 على موقع مجلّة «Courrier International».

الأدب الرقميّ

نحو تدشين فنّ غريب الأطوار!

لا تـزال الصـورة الذهنيّـة التـي يكوّنهـا القُـرّاء عـن الشِعر والشُـعراء مرتبطـةً، في كثيـر مـن الأحيـان، برؤيـة رومانسيّة للعبقريّة المنسَلة من ذاكرة التعاطي مع العَثرات والإبداع الوليد تحت وهج الشموع.. والواقع أن هذه الصورة الذهنيّة ربَّما لم تعُد حاضرة في زمننا الرقميّ الحالي، فقد تحوَّل الشِعر اليوم إلى ما هو أبعد من مجرَّد نصّ. لقد صارت هناك مفاهيم حداثية جديدة تربط بين جماليات الأدب والخوارزميات، وهو ما يُعرف بـ «الشِعر الرقميّ» و«روبوتات تويتر»، والصور المُركّبة عبر «سناب شات».. باختصار، صِرنا نعيش الرقمنة بمختلف مناحيها، حتى أطلّ علينا «الشعر» من شُرفَة الحداثة.

«الشِعر الرقمـيّ»[1] الـذي يُسمَّى بـ«الشِعر الإلكتروني» هـو بدعـة جديـدة نسـبياً مـن الأدب، يتأثَّـر بمدرسـة الواقعيّـة والشـعر المرئـيّ الـذي يعتمـد على البنيـة البصريّـة، حيـث يتـمُّ نظمـه باسـتخدام أجهـزة الكمبيوتر بصورةٍ شبة أساسيّة، إذ تبـدو سـماته وخصائصـه مبهمـة تمامـاً ومتداخِلـة، نظـراً لتداخلهـا مـع أنمـاط أخـرى مـن الأدب والفنـون مثـل النـصّ التَشعُبي، الفـنّ الإلكترونـيّ، تقنيـة الهولوجـرام المُجسَـمة، الإنشاءات الفنِّيّـة المُركّبـة والشِعر الصوتـي. عـلاوة على آلية اسـتخدام وتوظيـف مقاطـع الفيديـو والأفـلام.

كذلـك تتمحـور وضعيـة الشـعر الإلكترونـي فيمـا يخـصُّ المسـاحة الفاصلـة بيـن الكتابـة الإبداعيّـة وإعـادة صياغـة الترميـز والفَنّ والعلوم الإنسانيّة الرقميّة. كما أن آليات عمله تنـأى عـن بنيـة الصحافـة التقليديّـة المُرتكِـزة على الطباعـة، ممّـا يجعـل عمليـة توثيقـه والحفـاظ عليـه أمـراً صعبـاً، وهـو مـا أكسـب الشِعر الرقمـيّ سـمة التآكُل والـزوال السـريع من الذاكـرة النصّيـة، إلّا أن محـاولات التوثيـق الدقيـق بإمكانهـا إنقـاذ العديـد مـن النصوص مـن التحلـل التكنولوجـيّ الحتمي بفعـل الوقـت.

مـن ناحيـةٍ أخـرى، لا يمكـن إغفـال أن هنـاك بعـض الفَنَّانين لا يجـدون غضاضـة فـي أن تختفي أعمالهم بين عشيةٍ وضحاها، ممّـا يجعـل قصائدهـم مجـرَّد مُنتَـج عابـر علـى مسـتوى التصميـم والغـرض الأدبـيّ. ومـع ذلـك لايـزال الشـعر الرقمـيّ يواصـل مسـيرته في التلاعُب بالكلمـات والنصوص، بل ويتطوَّر على صعيـد الشـكل والمضمـون، خاصّـة وأن بنيانـه، ورمـوزه، وجماليّتـه تجعلـه، بشـكلٍ أو بآخـر، أكثـر أهمّيـة مـن الشـعر التقليـديّ بفضـل مواكبتـهً للواقـع اللحظـيّ المعيـش، ومـن ثَـمَّ أخـذت القصائـد الإلكترونيّـة تنـأى عـن الكلمـات المُعتـاد اسـتخدامها فـي الدواويـن المطبوعـة، ممّـا جعـل الشـعر الرقمـيّ بمثابـة تجربـة عميقة وملموسـة ومواكبـة للإحداثيات بصـورةٍ يصعـب إنكارهـا، حتـى وإنْ لـم تـرقَ إلـى نفـس درجـة الإبـداع.

لقـد جـادل «رومان برومبوشـز»، وهو موسـيقيّ بولنـديّ وفنَّان وشـاعر حداثـيّ، فرضيـة أنـه فـي حالـة الشـعر السـيبرانيّ، ينبغـي علـى المـرء أن يتجاهـل مفاهيـم الشـعر المُنتميـة للقـرن التاسـع عشـر. وذلـك انتصـاراً لمبـدأ التفكيـر -بصـورةٍ أكثـر إغراقـاً- فـي سـياق التفاعـل بيـن الإنسـان والكمبيوتـر.. والسـؤال الـذي يطـرح نفسـه؛ كيـف سـيبدو القالـب التفاعلـيّ بيـن الشِعر والتكنولوجيـا بالضبـط؟ ومـا الذي سـيتمخض عن هـذه التبادليـة بيـن تلـك الأطيـاف الإبداعيّـة التـي كانـت فـي السـابق وليـدة الإلهـام والخيـال البشـريّ دون تدخُّـل الآلـة؟ كنزعـة مثاليـة تُذكـي مـن قيمـة الانفعـال البشـريّ والعواطـف الإنسـانيّة، تقـف بعـض الدعـوات فـي وجهـة اقتحـام الآلـة لمضمـار هـذه الأنمـاط الإبداعيّـة الحداثيّـة، التـي تظـلّ مرتكـزة، فـي الأسـاس، علـى مُخرجـات المكنونـات الحسـيّة، إلّا أن الإيقـاع الحياتـي قـد اختلـف وأصبح يفـرض واقعاً جديداً يسـتلزم المُواكبـة.. يمكـن التوقُّـف عنـد «الشـعر الرقمـيّ» البولنـديّ كنمـوذج، حيث يُصنَّف «الشـعر الرقمـيّ» البولنديّ، بصفـةٍ عامّـة، إلـى فئتيـن؛ هما: فئة «الشـعر الارتجالـيّ» ذات المُحتـوى المُواكـب للأحـداث والمواقـف الآنيـة بحسـب درجة الانفعـال بهـا، وفئـة «الشـعر الأكثـر ديمومـة» المُرتبـط بـ «محفِّـزات النَظْـم».

يتَّسـم الشـعر اللحظـيّ وقصائـد «سـناب شـات» والومضـات



أو «تويتر بوت»[2]، بالاستعراضيّة والمُحتوى الخفيف، ولا تتكئ قصائده على قواعد مُنظِمة لعملية النشر، إذ يُنشئ الشعراء الرقميّون منشوراتهم عبر وسائط جديدة وفريدة من نوعها، وأثناء تعديل قواعد منصَّات النشر، تَسهُل إمكانية التلاعب بهذه النصوص. وغالباً ما تركِّز قصائدهم الإلكترونيّة على المشاعر العابرة والمُرتبكة.

ابتكر شُعراء الرقمنة أيضاً، ومنهم الشاعرة البولنديّة «ناتاليا كريزمنيسكي - Natalia Krzemińska»، منصَّات برمجة، يمكنها توليد توصيات بشأن الأفلام القصيرة بناءً على المُراجعات والقراءات الموجودة بالفعل. إذا يمكن قراءة مراجعة نقديّة لفيلم مكوَّنة من جملتين فحسب، بدلاً من المُراجعات المطولة المليئة بالتفاصيل. والمُثير للدهشة أنّ النُقَّاد أنفسهم أصبح ينتهي بهم الحال إلى التعامل أيضاً مع منصَّات «تويتر بوت».

هناك أيضاً «إيوا سوبوليوسكا - Ewa Sobolewska» التي تقوم، في الوقت الحالي، بإرسال بريد إلكترونيّ عشوائي على (Twitter) بواسطة قراءات وتحليلات لا نهائية تضعها على لسان الشخصيّتين الخياليّتين «شرِك والحمار»، بطلي فيلم الرسوم المُتحرِّكة الشهير «Shrek»، فيما يحظى حسابها على تويتر المُعنون بـ (/ SzrekoMania ShrekMania) بأكثر من 3000 تغريدة والعدد في ازدياد، لدرجة أن مستوى التفاعل يدفع للتصوُّر بأنه ذات يوم سيقوم الأبطال الخياليّون (Shrek & Donkey) بالتحكُّم في ردود المُتابعين، بل والمنصَّة بأكملها.. لقد نفَخت الرقمنة «الروح» في فضاءات «الخيال الإلكترونيّ»..!!

أيضاً لدى كلٍّ من الشاعرتين «آنا باناسك - Anna Banasik»

و«صوفيا جنيت - Zofia Gnat» وجهتا نظر مختلفتان عن وسائل التواصل الاجتماعيّ، حيث تعكف «آنا» عبر حسابها (flarfworld @) على «انستجرام»، المُعنون بكلمة «توهج»، على إعادة اكتشاف المشاعر المُتضاربة التي يكتنفها الغموض والإرباك، وذلك من خلال قصائدها الإلكترونيّة التي تقوم بإنشائها بواسطة مُكثِّف بحث «Google». كذلك تنسج «صوفيا» قصص حب خياليّة، وتخلط، خلال سردها الشعريّ، ما بين أماكن الحياة الواقعيّة وصور تشبه سندات البورصة وأسهم الأوراق المالية، تماهياً مع مفهوم الصعود والهبوط الشعوريّ، في محاولة خلق روابط أدبيّة ابتكارية ذات مسحة واقعية مواكبة لإحداثيات العصر.

في المُقابل، يثير الشعر الإلكترونيّ على «سناب شات» مزاجاً غرائبياً. فعلى سبيل المثال، تنشر الشاعرة «Aldona Stopa» صوراً لشطائر [3]«Pierogi» التي (تتخذ شكل وجوهاً صغيرة مثل الإيموجي على فيسبوك)، وتضع بجوارها قصائد عاطفيّة تتماشى معها. تُوثِّق هذه الشطائر التعبيريّة الصغيرة، ذات الاقتباس الإلكترونيّ المأخوذ عن مواقع التواصل الاجتماعيّ، فترات مؤلمة وأخرى سعيدة وغيرها غاضبة أو قلقة - كلّ ذلك في سياق الشطيرة التي تحمل الإيموجي المُعبِّر عنها وفق التلازُم الشعريّ الجديد الذي ربط بين المعنى والصورة والرقمنة.

هناك أيضاً مولدات القصائد، وهي أيقونات تَنْظِم قصائد وفق مُدخلات المُستخدِم. هذه القصائد تمزج بين تقنية الوسائط الجديدة واللُّغة المُخلَّقة، إذ تُستخدَم برمجة الكمبيوتر في حياكة النصّ وتوليد معانيه من خلال الاستناد إلى خوارزميات تعتمد على آلية فهم اللُّغة. فهناك فنَّانون، أمثال «كاترزينا جيتسينيسكا - Katarzyna Giełżyńska» ابتكروا شعراً إلكترونيّاً يمزج بين الفَنّ الشبكي والرسوم المُتحرِّكة، حيث استخدمت «جيتسينيسكا» في شعرها ما يُعرَف بفَنّ الأخطاء الإلكترونيّة [4]«glitch art»، بالارتكاز على استخدام الخوارزميات واستدعاء المُحتوى الموجود بالفعل، فضلاً عن فكرة «القص واللصق».

أمّا مشروع الشاعر «غريغ ماروسينسكي» المُسمَّى «مشروع بيسوس»، فهو بمثابة احتفاء بالشخصيّة التليفزيونونيّة البولنديّة الشهيرة «ماجدا جيسلر»، النجمة المحبوبة ومقدِّمة برنامج الطهي البولنديّ الشهير «Kuchenne Rewolucje» (النسخة البولنديّة من برنامج الطهي العالميّ «MasterChef» -حيث ساعدتها شخصيّتها المُتوهِّجة وعلامتها التجارية الشهيرة (taglineshelped) على حشد عدد كبير من المُتابعين. كان «ماروسينسكي» من بين هؤلاء المُتابعين لبرنامج «جيسلر»- حيث عكف في مشروعه على استدعاء عالَم مصغَّر لـ«جيسلر» بالاستعانة بمولد [5]«HTML»؛ ممّا أسهم في إنتاج مغامرات لا نهائية مع الشيف «ماجدا جيسلر» مزودة بنصوص متغيِّرة ومتنوِّعة باستمرار.

وعن «ليسيزيك أوناك» ومولده الإلكترونيّ المُعنون بـ«الفوز»، فهو يعتمد على أخبار المشاهير وقصصهم، بل ويركِّز تحديداً على المشاهير العالميّين الأكثر إثارة للجدل؛ مثل نجم الأكشن في التسعينيّات «ستيفن سيغال»، والمُمثِّل المسرحيّ الساخر «تشارلي شين»، والمُنتج ومغني الراب «كاني ويست»، وكذلك صاحب شركات الأدوية السابق «مارتن شكريلي»، حيث يعمل مولد النصّ الخاص بـ«أوناك» على خلط تويتات المشاهير مع بعضها البعض. ما يفعله مولد النصوص هو أحد أشكال العبثيّة والسخرية، وغالباً ما يكون المُحتوى عاكساً لمدى الاعتلالات الاجتماعيّة التي يعكسها البعض.

هناك أيضاً دار النشر «Wydawniczy RozdzielczoŚĆ Chleba - روزدزيلتشوي شليبا»؛ وهي عبارة عن مركز للنشر تمَّ إنشاؤه بواسطة كلٍّ من «ليسيزك أوناك»، «لوكاس بودجرنيه»، «بيوتر بولدزيان». وكان قيد العمل خلال الفترة من 2011 وحتى 2018. وهي منشأة معنية بإنتاج محتوى اجتماعيّ تكنولوجيّ. نشرت دار «روزدزيلتشوي شليبا» العديد من المجلَّدات الشعريّة. كذلك قامت بنشر روايات صغيرة ومقتطفات وعينات من تشكيلات الكلمات الخاصّة بعالَم ريادة الأعمال، فعلى سبيل المثال كانت شركة «Firmy» تبحث عن أسماء مبتكرة ومبهجة للشركات البولنديّة المُسجَّلة التي غالباً ما تنتهي بكلمة «pol» أو «ex».

كذلك قامت الدار بنشر قصائد بعنوان «Pamiętne Statusy/ حالات لا تُنسى» - وهي مجموعة من المُلاحظات الفريدة من داخل عصرنا الرقميّ الحالي. يروي «لوكاس بودجرنيه»، أحد مؤسّسي الدار: «يمكن استلهام العديد من التجارب الغريبة، إذا ما كنت أحد مستخدمي وسائل التواصل الاجتماعيّ ومُلمّاً بكيفية التعامل معها»، حيث تتلاعب قصائد «بودجرنيه» بأنواعٍ مختلفة ممّا يعرف بـ«فنّ ما بعد الإنترنت»، وهو المزج بين فنّ الأخطاء الإلكترونيّة وفنّ تصميم الواجهات التفاعليّة وفنّ التفاعل البصريّ والموسيقيّ في آنٍ واحد. يستخدم «بودجرنيه» نصوصاً مشتقة من يوميّات (فيسبوك)، ممّا يدل على أن وسائل التواصل الاجتماعيّ يمكن أن تخلق طبقة خادعة (قابلة للتذكّر) من جانب المشاهير الزائفين. فغالباً ما تكون أنماط الشعر الإلكترونيّ غريبة وغامضة، ويمكن أن تخلق سُبلاً لإعادة التعامل مع التكنولوجيا؛ يمكنها أن تكون أيضاً الخطوة الأولى نحو تدشين فنّ رقميّ غريب الأطوار.

■ **أولجا تيسكيفيتش** □ **ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر:

https://culture.pl/en/article/emotional-pierogi-loaves-of-literature-polish-digital-poetry

الهوامش:

1 - الشعر الرقميّ: كلّ شكل شعريّ يستعمل الجهاز المعلوماتيّ وسيطاً ويوظِّف واحدة أو أكثر من خصائص هذا الوسيط.

2 - تويتر بوت: نوعٌ من البرمجة التي يتمُّ التحكُّم فيها من خلال واجهة برمجة التطبيقات. تعملُ حسابات البوت هذه على تنفيذ مجموعةٍ من الإجراءات مثل التغريد، إعادة التغريد، الإعجاب، إلغاء متابعة أو حتّى المُراسلة المُباشرة معَ حسابات أخرى. وتحكمُ هذه البوتات مجموعة من القواعد لتفادي سوء الاستخدام.

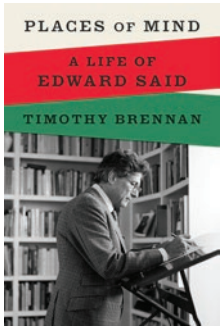
3 - Pierogi: أحد أشهر الفطائر في دول وسط وشرق أوروبا.

4 - glitch art: تقنية إلكترونيّة تعتمد على استخدام الأخطاء الرقميّة أو التناظرية لأغراض جماليّة.

5 - HTML: لغة ترميز النصّ التشعبيّ، وهي لغة الترميز القياسيّة لإنشاء صفحات الويب. وتصف بنية صفحة الويب.

إدوارد سعيد..

أسطورة الأدب والسياسة



اهتمَّ موقع «Literary Hub» الأدبي الأميركي الشهير بنشر مقتطف من كتاب «أماكن العقل: حياة إدوارد سعيد/ Places of Mind: A Life of Edward Said» المنشور في مارس/آذار (2021)، للكاتب «تيموثي برينان/ Timothy Brennan» أستاذ الأدب المقارن والدراسات الثقافية واللّغة الإنجليزية في «جامعة مينيسوتا» الأميركية.

الكتاب يُعَدّ أوّل سيرة شاملة تتناول المفكِّر الفلسطيني الأكثر تأثيراً وإثارةً للجدل في القرن العشرين، ألّفه «برينان» لدرايته غير المسبوقة بأفكار إدوارد سعيد؛ نظراً لتتلمُذه على يديه، ولصداقته له حتى وفاته في عام (2003).

رغم وفاته عام (2003)، مازال إدوارد سعيد شريكاً حاضراً في الكثير من الحوارات الخيالية. هؤلاء الذين عرفوه يفتقدون كلّ ما يخصّه بقدر افتقادهم لشخصه؛ تلك العيون الداكنة النافذة، تعاطفه وحماسه، ذلك الرجل برحابته ويقظته، كان مثيراً للرهبة والبهجة في آن واحد. وجدت نفسي في جامعة «مارداس/Mardas» في جنوب الهند، في شهر ديسمبر/كانون الأول، من العام نفسه الذي رحل فيه. كان مرض سرطان الدم قد تمكّن منه خلال الشهور السابقة. والآن، وقد رحل، تكاثفت حفلات التأبين. كنت قد دعيت للحديث عن أعماله التي أنتجها فترة استقراره في نيويورك، توقّعت أن أجد نفسي في غرفة صغيرة للندوات، ولكن، بدلاً من ذلك، تمَّت دعوتي لاحتساء الشاي في مكتب العميد، وكان في صحبته مسؤول قنصلي أميركي، وكان كلاهما على دراية جيّدة جدّاً بأعماله، إلى درجة فاجأتني. توجَّهت بعد ذلك إلى قاعة محاضرات ضخمة تلألأت صفوفها بألوان أزياء الطلبة، وضجَّت بصخبهم المتحمِّس. مع عدم وجود مقاعد شاغرة، وقف الكثيرون بطول حوائط القاعة ونوافذها؛ كان منهم طلبة وأعضاء مجتمع وبعض الزوّار الدوليين. بدا لي أنهم أتوا للتشبّث بأيّ شيء يخصّ الرجل. تذكر الروائية المصرية أهداف سويف أن الشباب لطالما دأبوا على اللحاق به عقب المحاضرات، فقط، ليتسنّى لهم لمسه. قبل أن أصعد على المنبر بلحظات، وقف الطلاب في الصفَّيْن الخلفيَّيْن بشكل مفاجئ (في لفتة، استنتجت أنها مخطّطة مسبقاً)، وبدأوا في ترتيل سطور من رواية «البؤساء في الأرض/ The Wretched of the Earth» لـ«فرانز فانون - Franz Fanon»، وكأنهم جزء من تظاهرة سياسية. بدا صخب ذلك الحدث متناقضاً مع الاستقبال الذي لطالما حظي به إدوارد سعيد على مرّ السنين. خلال العقد السابق لوفاته، كان سعيد قد هدَّد بأن يختفي «في الصفحات الأمامية»، وذلك بعد أن أضحى أيقونة شهيرة بدلاً من ذلك الباحث المغمور الذي لطالما رأى فيه نفسه. على الجانب الآخر، كانت طاقة الحدث متوافقة، تماماً، مع ذلك الرجل الذي نجح في تحويل عراك الشوارع إلى نقاشات ثقافية متحضِّرة في قاعات محاضرات أجنبية. مع سعيد، وجد الفلسطينيون متحدّثاً لبقاً باسمهم، ووجد فيه داعمو إسرائيل دجّالاً وإرهابياً خبيثاً، كما وجد فيه علماء الشرق خصماً قويّاً، وشعر المغتربون (من غير البيض) بالامتنان الشديد نحوه، لأنه شقّ لهم طريقاً لبزوغهم متعدِّد الثقافات، أمّا اليساريون، فقد حكّوا رؤوسهم عجباً وحيرةً من تمكُّن شخص بآرائه من أن يضحي مكرَّماً من قِبَل ذوي السلطة؛ بعبارة أخرى: أصبح من السهل تحويل إدوارد سعيد إلى سلسلة من العناوين السطحية.

ومع ذلك، من الصعب إغفال تأثير ذلك الرجل الكلّيّ. ناقد فلسطيني أميركي، مفكِّر وناشط، يعتبر إدوارد سعيد واحداً من أكثر المثقَّفين تأثيراً خلال نصف القرن الأخير: هو شاعر ومُنَظِّر، مُداهن واستراتيجي، كانت أعماله مناسبة للنشر في الدوريّات العلمية، والمجلّات الشعبية الرائجة، والصحف واسعة الانتشار، على حدٍّ سواء. مازالت كتبه ومقالاته تُقرأ بأكثر من (30) لغة، وتحظى بالإعجاب في جميع أنحاء العالم.

تعامل سعيد مع عدد مذهل من دوائر التأثير، فقد كان مديراً للأوركسترا في «ويمار/Weimar»، وراوياً على التليفزيون المحلّي، ومراسلاً محليّاً في الصحف القاهرية،

ومفاوضاً باسم الحقوق الفلسطينية في وزارة الخارجية، وفي بعض الأحيان، ممثّلاً في أفلام لَعِب فيها دور شخصيَّته الحقيقية. كانت مسيرته المهنية أشبه بأحداث الروايات، وصولاً إلى فترة المرض العضال الذي أصابه في الدم، والذي تزامن مع كتاباته حول حالات التدهور الحضاري، والتدهور الشخصي.

وُلِد سعيد في القدس عام (1935)، لأب رجل أعمال. تمّ طرده وأسرته من منزله وموطنه على يد الانتداب البريطاني وعمليّاته العسكرية عام (1948). كان سعيد طالباً متميّزاً وغريب الأطوار، كما كان عازفاً موهوباً للبيانو، نشأ في القاهرة قبل أن ينتقل إلى الولايات المتَّحدة عام (1951). لاحقاً، التحق بجامعة «برينستون/Princeton»، ثم التحق بجامعة «هارفارد/Harvard» لدراسة الدكتوراه قبل أن ينضمّ إلى جامعة «كولومبيا» ليصبح عضو هيئة تدريس عام (1963)، حيث قضى معظم حياته المهنية. بحلول عام (1975)، كانت مسيرته المهنية قد بدأت في اتِّخاذ شكل الأسطورة، وانهالت عليه الشهادات الفخرية خلال رحلة استكشافه آفاقاً جديدة للمعرفة غيَّرت وجه الحياة الجامعية.

انتمى حسّه السياسي إلى ما هو أكثر من الكتب. كان فنّ الكتابة هو أهمّ ما ميَّز تلك الكتب، لكنه كان بارعاً، أيضاً، في فنّ التكتيك، كما كان داعياً إلى أوضاع سياسية لم تكن تحظى بأيّة شعبية في بادئ الأمر، لكن، تبنّتها، لاحقاً، بفضله، بعضُ الحركات على أرض الواقع. عقدَ تحالفاتٍ غير متوقَّعة، وشكّلَ كياناتٍ مؤسّسية جديدة، شاغب دبلوماسيِّين، واستشار أعضاء في الكونجرس الأميركي. كان ناقداً لاذعاً للمؤسَّسة الإخبارية الأميركية، وشخصية إعلامية من الطراز الأوّل في الوقت نفسه. قام بإرباك مثقَّفي المؤسَّسات الفكرية مراراً وتكراراً، من خلال نشرات الأخبار المسائية، خلال سنوات رئاسة «ريغان» و«بوش»، الذي نجح في أن يُظهر الجامعة بوصفها مكاناً مثيراً وأساتذتها هم جزء من الحوار الحيوي. أكثر من أيّ أحد، نجح سعيد في أن ينقل العلوم الإنسانية من الجامعة إلى قلب الخريطة السياسية.

لم تكن المسألة مسألة الانضمام إلى «نعوم تشومسكي» وآخرين لتمزيق ختم «سرِّيّ للغاية» عن قصّة الغلاف الرئيسية، ولكنه فعل ذلك مدفوعاً بشخصيَّته التي تتميّز بمزيج فريد من نفاد الصبر والحساسية، تتناوب فيها مشاعر الغضب والرومانسية، بشكل جعل كلّ ما هو صعب وثقيل أكثر إمتاعاً. باحتلاله الساحة الرئيسية، نظراً لتبنِّيه أوضاعاً كانت، لسنوات خلت، خارج حدود المقبول، فتح أبواباً عدّة لآخرين: يصفه «حميد دباشي/ Hamid Dabashi» الأديب والمثقَّف الإيراني، بأنه «المقاتل العظيم، صلاح الدين، الحجّة أمام خصومنا، ومصدر اتّزاننا العقلي في لحظات اليأس». في الوقت الذي تولّى فيه وظيفته الجامعية، كان بإمكان داعمي إسرائيل تجاهل القضية الفلسطينية بشكل كليّ، ولكن، خلال عقد من الزمان، كان سعيد قد تمكَّن من اختراع مفردات لغوية جديدة، ومعها قائمة جديدة من الأبطال. بمفرده، تمكّن من نزع صبغة القدسية عن الوضع الصهيوني، وأصبح انتقاد ذلك الوضع شيئاً جديراً بالاحترام، بل يحظى بالشعبية في بعض الدوائر.

على الرغم من بصماته الواضحة عليها، لم تناسبه الحياة الجامعية الروتينية بشكلٍ تامّ. كان مفكِّراً من الطراز القديم، وقارئاً متشعِّباً في جميع الفروع، يولي اهتماماً بكلّ ما لم يُحِط به علماً، لم تجذبه، أبداً، الصرعات الأكاديمية من أمثال نظرية التأثير، ونظرية ما بعد الإنسانية، وغيرهما، كان مشجعاً لكلّ ما هو قديم الطراز (عامّ و«جيّد»، كما أحبَّ أن يُسمّيه).

تجلَّت في كتاباته عن المنفى حقيقة كونه رجلاً متمسّكاً بجذوره، يعيش بخياله في فلسطين، وفعليّاً في نيويورك، كما كان دائم الشغف بـ«إيقاعها المضطرب الصاخب غير المستقرّ»، عاش فيها أطول سنوات حياته، ولم يرحل عنها على الرغم من سنوح الفرصة لذلك مرَّات عدّة. كان - إلى جانب كلّ من «شومسكي»، «حنا اردينت/-Hannah Ardent»، و«سوزان سونتاج/Susan Sontag»- من أشهر مفكّري حقبة ما بعد الحرب في الولايات المتَّحدة الأميركية، لكنه كان الوحيد الذي امتهن مهنة تدريس الأدب بينهم. استمتع سعيد بهذه الحقيقة؛ فبالنسبة إليه، لم يكن الأدب مجرَّد مهنة، بل حجر الأساس لحسّه السياسي، وسرّ جاذبيَّته للعامّة. باستعانته بمصادر غير مألوفة، بدءاً من النصوص الموسيقية، ووصولاً الى نصوص عربيّة تنتمي إلى القرون الوسطى، إلى جانب اعتباره محلّلي الإعلام البريطانيين وشعراء الاشتراكية الباكستانيين مصدراً مهمّاً للإلهام، تمكَّن سعيد من نقل العلوم الإنسانية الى قلب الحياة العامّة، متعمّداً إعادة إحياء «أعظم الكتب» بمشاعر الحرب والثورة المناهضة للاستعمار. كان يرى أن ذلك هو أهمّ إسهاماته، وأكثر من أيّ شيء تسنّى له إنجازه للقضية الفلسطينية. لم يتسنَّ لأيّ أحد، في القرن العشرين، أن يشرح حقيقة أن الصراع حول معاني النصوص المدنية، وليس فقط الكتب المقدَّسة، يؤثّر في مسار الأقدار التي تخصّ الحقّ في الأرض، مثلما فعل إدوارد سعيد.

هؤلاء الذين عرفوا سعيد من خلال كتبه، فقط، لم يتسنّ لهم رؤيته بشكل كامل؛ فقد فاتتهم صبانيَّته، وإخلاصه الشرس لأصدقائه، الذين- بدورهم- التمسوا له العديد من الأعذار لسوء تصرّفه في بعض الأحيان، وغروره، واحتياجه الدائم لتأكيد حبّهم له. حتى معجبوه، وعلى رأسهم المؤرِّخ البريطاني الأميركي «توني جودت/Tiny Judt»، اعتبروه «رجلاً غاضباً» في المقام الأوّل، على الرغم من تناقض ذلك، تماماً، مع ذلك الرجل النبيل الذي رآه معظمنا وهو يتجاذب أطراف الحديث مع سائقي سيّارات الأجرة، أو وهو يتابع، بشغف واستغراق، أحداث مسلسله المفضَّل «Law and Order».

يذكر أحد أصدقاء طفولته أن خصومه لو رأوا رقَّته ورقيَّه وهو يقدِّم لزوجته قدح الشاي، لما اتَّهموه، أبداً، بالجدليّة والعقائديّة.■ **ترجمة: دينا البرديني**

رابط المصدر:

https://lithub.com/a-novel-life-on-the-literary-and-political-legacy-of-edward-said

حرب الأفكار..

تحقيق في قلب الإنتلجنسيا الفرنسيّة

هل انخفض مستوى عالَم الثقافة والفكر في فرنسا منذ المُناظرات التي جمعت «سارتر بآرون» أو «شتاينر ببوتانغ»؟ هل يمكن لليمين أن يكسب معركة الأفكار ويغزو قلاع «اليساريّة الثقافيّة» التي هي الجامعة ودور النشر ومعظم وسائل الإعلام الرئيسيّة؟... حول هذه القضايا، وكذلك حول قضايا أخرى، كتطرُّف الخطاب النسوي، الزواج المستحيل بين المحافظة والليبراليّة، المعركة الأبديّة بين المؤرِّخين «الوطنيّين» وأنصار التعدُّديّة الثقافيّة، ظهور «الشعبويّة الفكريّة»... قادت الصحافيّة «أوجيني باستيي» تحقيقاً تطلَّب إنجازه مدّة ثلاث سنوات. وهي تتحدَّث إلينا في هذا الحوار عن عملها «حرب الأفكار، تحقيق في قلب الإنتلجنسيا الفرنسيّة»[1]، الذي يعتمد على العديد من اللقاءات مع الجهات الفاعلة الرئيسيّة في «حرب الأفكار» المعاصِرة هذه التي تهزُّ أركان فرنسا منذ قرنٍ من الزمان.

في رأي الجميع، انخفض مستوى النقاش الفكريّ بشكلٍ كبير خلال الأربعين عاماً الأخيرة. بل إن البعضَ يرى بأنه قد اختفى تماماً. ما السبب في عودة حالة الانهيار هذه؟ هل لندرة المواضيع التي تستحقّ أن تناقش، أم لأننا بتنا نفتقد لشخصيّات وازنة قادرة على القيام بذلك؟

- يبدو أن انخفاض جودة النقاش اليوم أمرٌ مؤكَّد ولا يقبل الجدال. ولكي تتحقَّق من ذلك يكفي أن تشاهد البرنامج التلفزي «أبوستروف Apostrophes»، الذي كان يبث في الثمانينيات، وكانت تتواجه من خلاله عقول عظيمة («ريمون آرون Raymond Aron»، «مارغريت يوريسنار Marguerite Yourcenar»، «فرناند بروديل Fernand Braudel»، «جورج دوبي Georges Duby» وآخرون)، أو النقاش بين «بيير بوتانغ Pierre Boutang» و«جورج شتاينر Georges Steiner» في عام 1987، على القناة الثالثة الفرنسيّة، وتقارن ذلك بنقاشاتنا اليوم. ومع ذلك فقد كان التليفزيون في ذلك الوقت يُتهم بأنه يتسبَّب في انهيار الحياة الفكريّة والثقافيّة للجمهور! وخلال الندوات والمُؤتمرات، كان الجميع يتصارع من أجل الظفر بحقوق ترجمة أعمال المُؤلِّفين الفرنسيّين. فمقالات المُفكِّرين الكبار كانت تُباع منها مئات الآلاف من النسخ. هناك في الواقع نقص في الشخصيّات: فقد اختفت الشخصيّة الكلاسيكيّة للمُثقَّف الفرنسيّ الشامل، الذي يمتلك في الوقت نفسه القدرة على التركيب والثقافة الموسوعيّة، ويتحلَّى بروح النضال والالتزام في سبيل قضيّةٍ ما. إننا نشهد ظاهرةً مزدوَجة: من جهةٍ، معرفة أكاديميّة مغرقة في التخصُّص، ومن جهةٍ أخرى، توجُّه مفرط إلى الظهور في وسائل الإعلام: من ناحيةٍ، عالم جامعي منغلق على نفسه. ومن ناحيةٍ أخرى، شخصيّات ثقافيّة تحوَّلت إلى نجوم لكثرة ظهورها في الميديا. لقد انخفضت قيمة الأساتذة الجامعيّين بشكلٍ كبير. ونتيجة لذلك، لم تعد العناصر التي تشكِّل النخبة بينهم تتوجَّه إلى البحوث أو نقل المعرفة، بل إلى الاقتصاد. الجامعة اليوم لا تجذب سوى الرهبان والجنود الذين يجعلون من المعرفة أداةً للنضال من أجل قضايا معيَّنة.

هل معنى كلامك أن اليمين يفوز الآن بمعركة الأفكار؟

- هذا سؤال يصعب الردُّ عليه. على أيّة حال اليسار مقتنع بذلك: فقد ظلّ يحذِّر باستمرار على مدى السنوات العشرين الماضية من صعود معسكر «رجعي». بدأ ذلك في عام 2002 مع النداء الذي أطلقه «دانيال ليندنبرغ Daniel Lindenberg»، الذي انتقد فيه نزوع النقاش نحو اليمينيّة وتوجّه جزء من الشخصيّات اليساريّة («آلان فينكيلكروت Alain Finkielkraut»، «بيير نورا Pierre Nora»،





أوجيني باستيي ▲

«مارسيل غوشيه Marcel Gauchet») إلى الخوض في مواضيع تعتبر «رجعية». إذ قال في عام 2016 إن: «التفكير الرجعي قد انتصر إلى حدٍّ كبير في معركة الأفكار. ولكن هذه المُلاحظة التي تثير الفزع في أطياف اليسار فكرة مضلّلة في حقيقة الأمر. إن عصرنا يشيد بوضع الأقليّة، فلا أحد يريد أن يبدو بأنه يشغل وضع المُهيمن في حوار الأفكار، واليسار ينظر إلى التصدُّع الذي حدث داخله على أنه انتقال للهيمنة إلى ضفة اليمين. ذلك ما يوضِّحه «ماتيو بوك كوتي Mathieu Bock-Côté» حين يكتب قائلاً: «لكثرة ما اعتاد اليسار على السيطرة، أصبح يعتبر كلّ محاولة لمُناقشة أفكاره محاولة لحصاره». صحيح أن الأفكار المُحافظة قد سجلت نقاطاً على أفكار اليسار: فالمواضيع من قبيل احترام الأعراف والحدود أصبحت الآن متداولة في النقاش العام. إذ لا أحد يستطيع الآن أن يشيد بالهجرة باعتبارها فائدة خالصة أو يدّعي أن مستوى التعليم لا يتجه نحو الانحدار. التوجُّه العام حالياً هو الحفاظ على ما يمكن الحفاظ عليه من العَالَم وليس تغيير العَالَم. لكن النخبة الثقافيّة والإعلاميّة المُهيمنة لا تزال يساريّة في غالبيتها. واليسار الراديكاليّ يحرز تقدُّماً في فضاء الجامعة. اليمين نفسه منقسم بين الليبراليّين والمُحافظين وبعض الشعبويّين. وقد تبلورت النهضة المُحافظة في ظلّ ولاية «فرانسوا هولاند François Hollande» التي دامت خمس سنوات، حيث ذاع صيت مفكِّرين جدد (ماتيو بوك كوتيه، و«فرانسوا كزافييه بيلامي François Xavier Bellamy»، و«أوليفييه ري Olivier Rey»، على سبيل المثال لا الحصر). لقد استغلّت الشعبويّة ديناميكيّة ترامب و«السترات الصفراء». ومن ناحيةٍ أخرى، يعاني الفكر الليبراليّ من انتكاسة أيديولوجيّة ويواجه صعوبة تجديد نفسه.

تميَّزت الأسابيع القليلة الماضية بنزاعات حول الإسلام اليساريّ. ما الذي يُنبئ به ظهور هذه الفكرة في حرب الأفكار؟ عن ماذا ينم بالضبط؟

- من بين السمات الرئيسيّة لحوار الأفكار في الوقت الراهن انقسام اليسار إزاء مسألة الإسلام. بدأ ذلك في عام 1989 مع قضيّة الحجاب منطقة «كريي Creil»، حيث تصارع أنصار العلمانيّة وأنصار التعدُّديّة الثقافيّة، وهو الصراع الذي لا يزال مستمراً إلى الآن. إنّ اليسار الإسلاميّ يُشير ببساطة إلى التساهل التاريخيّ لجزءٍ من اليسار تجاه هذه القضية، وذلك لعدّة أسباب. أولها مناهضة الإمبرياليّة: حيث أراد بعض المُفكِّرين اليساريّين الاعتماد على الصحوة الدينيّة لإطلاق شرارة الثورة. فقد كان كلّ من «سارتر Sartre» و«فوكو Foucault» يعبِّران عن إعجابهما بالثورة الإيرانيّة عام 1979. ثانيها هو البحث عن بروليتاريا بديلة، فبعد أن ابتعدت الطبقات العاملة عن اليسار، كان من الواجب البحث عن المُعذَّبين الجدد في الأرض بين معتنقي ديانة المُضطهدين. وآخرها، من خلال التطابق المُفترض بين وضع اليهود بالأمس ووضع المُسلمين اليوم والذين ينبغي الدفاع عنهم ضدّ الفاشيّين الجدد. إنّ شجار اليسار الإسلاميّ ليس سوى مظهر واحد من مظاهر الانقسام العنيف الذي يتَّسع مداه بين جميع أطياف اليسار في الغرب ويضع في صلب النقاش قضايا العرق والجنس والهويّة.

أليست هذه المُناقشات الفكريّة التي تحرِّك فرنسا اليوم مستورَدة بشكلٍ كاملٍ من الجامعاتِ الأميركيّة؟

- نعم ولا. في الواقع، إن فكرة التفكيك، التي تسعى إلى تدمير قاعدة الأغلبيّة لصالح الأقلّيّات، تأتي في الأصل ممّا أطلق عليه الأميركيّون «French Theory - النظريّة الفرنسيّة»، أو ما أسماه «لوك فيري Luc Ferry» «فكر 68»، وهو نتاج مفكِّرين مثل «فوكو Foucault»، و«دولوز Deuleuze»، و«ديريدا Derrida» (و«بورديو Bourdieu» بعد ذلك) الذين سعوا إلى تفكيك مفهوميّ الفاعل والتراث الكونيّ. وفي الوقت الذي كانت فيه جاذبيّة هؤلاء المُفكِّرين تتضاءل في فرنسا خلال الثمانينيات، لصالح («برنار هنري ليفي Bernard Henry Lévy»، و«أندري غلوكسمان André Glucksman»)، كانوا في المُقابل يحظون بشعبيّة كبيرة في الولايات المُتحدة. وقد تضاعفت الدراسات الما بعد كولونياليّة والدراسات الثقافيّة ودراسات الجندر في الجامعات الأميركيّة. ثمَّ تولَّد عن هذا الخليط بين النظريّة الفرنسيّة والتراث البروتستانتيّ الأميركيّ ما يُعرَف حالياً بحركة «الووك[2] Woke»، التي انتشرت واتّخذت أبعاداً تكاد تكون دينيّة من خلال ما يُشبه «اعتناق» هذه الأجندة التقدُّميّة. هذه الأيديولوجيا التي انطلقت من عندنا تعود إلينا اليوم في شكلٍ جديد، ولكن انتشار مفاهيم العرق والجندر يُقابَل في جامعاتنا بأشكالٍ من المُقاومة. ربّما لأن العدوى انتقلت إليها في وقتٍ سابقٍ، تمتلك فرنسا مضادات أجسام قويّة تحميها من هذه النظريّات، ثمَّ إنّ قسماً مهمّاً من اليسار الكونيّ، فضلاً عن جزءٍ من اليسار الراديكاليّ المُرتبط بالصراع الطبقيّ، انضم إلى اليمين في معارضته لعودة مفهوم «العرق» إلى النقاش العموميّ.

■ **جان كريستوف بويسون □ ترجمة: مونية فارس**

المصدر:

Le Figaro Magazine, N° du 12 Mars 2021

الهوامش:

1- Eugénie Bastié, La guerre des idées au cœur de l'intelligentsia française, Editions Robert Laffont, 11 mars 2021.

2 - Woke، تُشير إلى مَنْ استفاق، ومعناها الاصطلاحي مَنْ بدأ يعي بحقوقه وبالحيف الذي يتعرَّض له ويناضل من أجل تصحيح ذلك.

ويل سترو..

مَنْ يملك الليل؟

إنّ التأثيرات التي طرأت على الحياة الليليّة بسبب القيود الصحّيّة تدعونا لإعادة النظر في أنماط الليل وقيمته التي عرفناها من قبل. في هذه المُقابلة مع «ويل سترو»، الرائد في مجال الدراسات الليليّة الناشئ، نسلّط الضوءَ على تاريخ الليل والآثار المترتّبة على اختفائه.

ويل سترو أستاذ دراسات الإعلام الحضري بجامعة «ماكجيل»، مونتريال، كيبيك. وهو مؤلّف كتاب «السيانيد والخطيئة: تصوُّر الجريمة في أميركا في الخمسينيات» (2006)، ومحرِّر مشارك لحوالي عشرين كتاباً، بما في ذلك «الحركة الدورانية والمدينة: مقالات عن الثقافة الحضرية» (2010)، و«الأشكال الحضرية» (2014)، و«دراسات ليلية: وجهات نظر حول الوجوه الليليّة الجديدة» (2020). نشر أكثر من 170 مقالة حول المُوسيقى والأفلام والثقافة الشعبيّة والحياة الليليّة الحضريّة. وله أيضاً كتاباته حول وسائل الإعلام والليل من بينها «العمران الزمنيّ وحكايات ليلة واحدة في فيلم» (2015). وسيُصدر قريباً كتاباً عن مطبعة نيويورك المُثيرة في عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي. ويعرض موقعه على الإنترنت: «The Urban Night»، روابط يوميّة للدراسات الجديدة حول الليل في المُدن.

تعتبر أبحاثك رائدة في مجال الدراسات الليليّة. كيف نشأ هذا المجال؟ وهل تعريف «الليل» موحَّد بالنسبة لجميع تخصّصات هذا المجال المُتنوِّع، الذي يجمع بين العلوم الطبيعيّة والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة؟

- السؤال عن كيفية ظهور «الدراسات الليليّة» كتخصّص مثير للاهتمام. هناك تاريخ طويل من الأشخاص الذين كانوا يفكّرون ويكتبون عن الليل، بالطبع، من شعراء الرومانسيّة إلى مؤرِّخي الترفيه الليليّ. لكن ما يمكن تسميته بـ«الدراسات الليليّة»، ظهر حديثاً. لقد أصبح مجالاً للدراسة بعد أن قرَّر عدد قليل من المُؤلِّفين المُغامرين التفكير في الليل في كلّيته، وتصوُّره كموضوع يتمُّ تفكيكه في أبعاده المُتعدِّدة. أعني أن هؤلاء المُؤلِّفين درسوا الليل من خلال الأسئلة الأساسيّة: هل الليل مجرَّد لحظة من الزمن، أم يمكن تخيّله كفضاء - أرضية؟ هل مفاهيم الشرعية والمُواطنة تطبَّق بالتساوي على الأفراد ليلاً ونهاراً؟ هل أصبحت لياليا ممتلئة أم خاوية من الأنشطة والمعلومات والأفراد؟
في العَالَم الناطق بالإنجليزيّة، يُشار عادةً إلى مقال عالِم الاجتماع الأميركيّ «موراي ميلبين»، «الليل كحدود» (1978)، باعتبارها واحدةً من المُحاولات الأولى للتفكير في الليل في كلّيته. كما يوحي عنوان المقال، يضيف «ميلبين» إلى التفكير الاجتماعيّ حول الليل طابعاً جغرافيّاً، أي فكرة الحدود. ضمن ما يمكن اعتباره منظوراً أميركيّاً فريداً عن الليل، تساءل الكاتب ما إذا كان من المُمكن اعتبار الليل «أرضية» جديدة للاستثمار الاقتصاديّ والنشاط البشريّ بعد أن تمَّ تحطيم الحدود المكانية إلى حدٍّ ما بواسطة الحركات التوسعيّة الاستعماريّة.
لكن، في الوقت نفسه تقريباً، نشر الفيلسوف الفرنسيّ ومؤرِّخ الفَنّ «آن كوكيلين»، في عام 1977، كتاباً رائعاً «المدينة في الليل»، والذي ينبغي، في اعتقادي، أن يكون أحد الأعمال الأساسيّة في هذا المجال. «المدينة في الليل» تضمَّن جميع الموضوعات الرئيسيّة والعديد من الأساليب الرئيسيّة لـ«الدراسات الليليّة»، التي تمَّ توقّعها منذ عشرين أو ثلاثين عاماً قبل أن تشكّل أسس مجال جديد قابل للتحديد. هذا الكتاب عبارة عن موسوعة حقيقيّة لكيفية تحليل الليل: يحتوي على قوائم بالأماكن المُنيرة ليلاً في باريس، وخرائط الحياة الليليّة في باريس في أوقات مختلفة من الليل؛ وتحليل وسائل النقل العام ليلاً ومدى توافرها؛ وتأمُّلات طويلة في أخلاقيّة وقانونيّة السلوك الليليّ. نُشر الكتاب في سلسلة بعنوان «السياسة المُنفجرة»، ومن الإسهامات المُهمَّة لهذا الكتاب برأيي أنه يدعونا إلى دراسة العديد من الأساليب التي تحكم الليل، والأسباب العديدة التي تجعل الليل سياسيّاً بامتياز.
ثم نُشر كتاب ثالث بعنوان «الليل، آخر حدود المدينة» للجغرافيّ «لوك جويازدزينسكي» وكان معاصِراً أكثر لاهتماماتي المُتزايدة بالليل، وكان له تأثيرٌ كبير في مسيرتي. لقد ساهم في «التأكيد»، إذا صحَّ التعبير، على شعوري الخاصّ بأن مجالاً متماسكاً من البحث في طور الظهور. وعلى غرار «آن كوكيلين»، نشر «جويازدزينسكي» مجموعة متنوِّعة من الأدوات المنهجيّة التي يمكن للباحث استخدامها لتحليل الليل، من



ويل سترو ▲

علم اجتماع العمل إلى تقليد ما يُسمَّى أحياناً «جغرافيا الوقت». قرأت كتاب «جويازدزينسكي» قبل مقابلته شخصيّاً، في عام 2014، وكان بيننا تعاون متنوِّع وقيّم منذ ذلك الحين. ولا يمكن التحدُّث عن «مجال» إلّا بعد أن بدأ المُؤرِّخون الذين يكتبون عن الليل، في عام 2010، بالرجوع إلى الجغرافيّين أو مخططي المدن الذين يكتبون أيضاً عن الليل، أو عندما استند أولئك الذين يكتبون عن تمثيلات أدب الليل إلى التخصّصات التي ذكرتها للتّو -أي عندما نشعر بوجود مجتمع بصدد التشكّل في العديد من التخصّصات. ولا يمكن لأي مجال أن يكون كذلك إلّا في ظلّ دعم مؤسّسي سيزداد باطّراد خلال السنوات العشر المُوالية- مؤتمرات دراسة ليليّة دوليّة، ومشاريع بحثية كبيرة متعدِّدة التخصّصات، وملفات متخصّصة في المجلات وما إلى ذلك. ملاحظة كلّ ذلك مثّل أحد أكثر الجوانب غير المُتوقَّعة والرائعة في حياتي الأخيرة كباحث.

ومن بين آثار هذا الوعي الذاتي الجديد لـ«الدراسات الليليّة» كمجال محتمل كان التسييس السريع إلى حدٍّ ما لفهمنا لليل: من الصعب التفكير في الليل من منظور جماليّ أو اقتصاديّ بحت، على سبيل المثال، دون الخوض في قضايا انعدام الأمن الليليّ المُرتبطة بالنوع الاجتماعيّ، أو هشاشة العمل الليليّ. إن طبيعة المُناقشات الحالية متعدِّدة التخصّصات حول الليل قد أثارت مجموعة متنوِّعة من الأسئلة في إطار مشترك من الاعتراف والتفكير.

هل يخلق الوباء أسساً جديدة للدراسات الليليّة؟ هل هناك دراسات ظهرت في سياق الوباء؟

- أثّر الوباء على مجتمعين أصبح مستقبل الليل فيهما مؤخَّراً مصدر قلق شديد. إحدى تلك المُجتمعات تتكوَّن من جميع المسؤولين والمُتعهدين الليليين والنشطاء والجمعيات الذين يتركَّز عملهم على الليل. بالنسبة للعديد من هؤلاء الأشخاص، بدأت الأزمة قبل سنتين من ظهور الوباء. اشتدَّت النزاعات حول سبل تحسين العيش بالمُدن وغالباً ما تركَّزت حول المشاكل الليليّة، مثل ضوضاء الحشود وسط المدينة. لقد أمضى هؤلاء الأشخاص السنة الأولى من الوباء محاولين حماية أو إعادة هيكلة ما تبقَّى من الحياة الثقافيّة الليليّة، والتفكير في ما قد يكون عليه ليل ما بعد «كوفيد». كانت هناك سلسلة من المُقترحات، مثل خطة التعافي الليليّ العالمية، التي كانت نتيجة للتعاون بين الاستشاريين ومديري الحياة الليليّة ونشطاء الحياة الليليّة والعاملين المُبدعين. وهناك مجتمع آخر يتكوَّن من باحثين في المجال الأكاديمي للدراسات الليليّة. طُلب من عددٍ كبير منّا كتابة مقالات للمُدوّنات أو وسائل الإعلام الإخباريّة، وكتابة فصل «ليالي

الوبـاء» للأعمـال الجماعيـة التـي تبحـث فـي الوبـاء بطريقـة شـاملة. إن التزامن بين الارتفاع السـريع في «الدراسـات الليليّة» فـي السـنوات الأخيـرة و«الحظـر» الليلـيّ بسـبب الوبـاء قـد أدّى إلـى تفكيـر مثيـر للاهتمـام حـول كيفيـة إعـادة اختراع ليـل مدننا أو مجتمعاتنـا. علـى سـبيل المثـال، هـل يمكننـا تخيّـل أمسـية احتفاليّـة وثقافيّـة تُقـام فـي أماكـن أصغـر وأكثـر انتشـاراً فـي المدينـة، بـدلاً مـن المهرجانـات الضخمـة ومراكـز مـدن مـا قبل الوبـاء المُزدحمـة؟

قبـل ظهـور الدراسـات الليليّـة، كنّـا علـى درايـة بعملـك عـن المُوسـيقى الشـعبيّة وفكـرة «المَشَـاهد» - حيـث تؤكّـد، فـي «مشـاهد الليـل»، أنهـا ظاهـرة ليليّـة بالأسـاس. كيـف سـمح لـك اعتمـاد الليـل كمُنطلـق للتحليـل بتجديـد هـذه التحليـلات أو توسـعيها؟

- كالرجـل البورجـوازي النبيـل، أدركـت أنـه مـن خـلال أعمالـي السـابقة علـى المسـرحيّات المُوسـيقيّة والنـوادي ومـا إلى ذلك، كنـت فـي الواقـع أقوم بدراسـات حـول الليـل دون أن أدرك ذلك. فـي الوقـت نفسـه، فـي مسـيرتي المهنيّـة المُوازيـة كباحـث سـينمائيّ، انجذبـت إلـى هـذه الأشـكال مـن الثقافـة الشـعبية -السـينما المُظلمـة، قصـص بوليسـيّة...- التـي تركّـزت علـى تمثيـلات المدينـة فـي الليـل.

فـي دراسـة المُوسـيقى الشـعبيّة، التـي نشـرت فيهـا بعضـاً مـن أبحاثـي المُبكّـرة، كنـت مِـن بيـن مَـنْ اقتـرح مفهـوم «المشـهد» كوسـيلة لوصـف أشـكال الحيـاة الجماعيّـة التـي ضمّنتهـا المُوسـيقى. لقـد جادلنـا بـأن مفهوم «المشـهد» كان أقـلّ تقييداً مـن المفاهيـم السـابقة مثـل «الثقافـة الفرعيّـة»، ممّـا يعنـي أن النـاس تابعـوا أذواقهـم المُوسـيقيّة ضمـن حـدود اجتماعيّـة صارمـة إلـى حـدٍّ مـا. عندمـا نتحـدَّث عـن مشـاهد شـعريّة أو موسـيقيّة أو مسـرحيّة شـعبيّة، فإننـا نتحـدَّث عـن تجمُّعـات فضفاضـة وسَلِسـة مـن الأشـخاص والأماكـن والأذواق، بـدلاً من العوالـم المُغلَقـة المُخصّصـة لأنـواع أو أنمـاط ثقافيّـة فريـدة مـن نوعهـا.

مـع تطـوُّر مفهـوم المسـرح فـي دراسـات المُوسـيقى الشـعبيّة، كان التوجُّـه، الـذي حاولـت تشـجيعه، يقـوم على رؤيـة المسـرح كمـكان للتواصـل الاجتماعيّ الحضـري (وليس فقط كمجموعات مـن الأفراد المهوسـين بأسـلوب موسـيقى محدَّد). يمكـن القول إن المشـاهد مكمِّلـة للتواصـل الاجتماعـيّ المُرتبـط بمُمارسـات ثقافيّـة معيَّنـة. وبقـدر مـا كان هـذا الاختـلاط الاجتماعـيّ ممكنـاً فـي الليـل، فـإن المشـاهد تصبـح إحـدى الوسـائل التـي تتحقَّـق بهـا المُمارسـة الثقافيّـة وسـط الصخـب الشـامل للحيـاة الليليّـة فـي المدن.

هـل يعتبـر ليـل مـا قبـل الجَائِحـة اختراعـاً حديثـاً؟ وهـل يمكـن تأريخـه بظهـور الكهربـاء؟

- بالطبـع، يمكننـا تتبُّـع أصـول الليـل الحديـث إلـى الإضـاءة الكهربائيّـة للمـدن فـي نهايـة القـرن التاسـع عشـر. لـم يسـمح النـور الكهربائـي فـي المدينـة للأشـخاص بالخـروج والاسـتمتاع بحياتهـم الليليّـة في المدينة فحسـب، بل إنه جعل هذا النشـاط الليلـيّ نشـاطا عامـاً ومرئيّـاً. يتتبَّـع المُؤرِّخـون هذا المسـار الذي مكَّـن طبقـة البرجوازيـة والطبقـات الراقيـة، فـي جميـع أنحـاء العَالَـم، مـن مغـادرة أماكنهـم الخاصّـة والاسـتقرار فـي الأماكن العامّـة والملاهي والمسـارح والمطاعم. معاني الليل بحدِّ ذاتها تعتبـر ظواهـر تاريخيّـة، نتجـت عن تفاعـل التكنولوجيـا، وهيكل الطبقـات الاجتماعيّـة وتنظيـم الفضـاء الحضـري. عندمـا تراجع مشـهد الليـل أمـام هيمنـة مشـهد الآخريـن الذيـن يسـتمتعون بحياتهـم الليليّـة، وعندمـا أصبحنـا نـرى أشـخاصا آخريـن ليـلاً، ربّمـا لـم نرهـم أبـداً مـن قبل... نكـون حينئـذ إزاء الليـل الحديث للمُدن.

وحيـن اختفـى مشـهد الآخريـن المُسـتمتعين بليلهـم، أثنـاء الوبـاء، يمكـن القـول إن منازلنـا قـد اسـتوعبت لياليـنا مؤخَّـراً. ومـع ذلـك، فـإن الاختـلاف الرئيسـيّ بيـن ليالـي الوبـاء وليالـي عصـر مـا قبـل الحداثـة يكمن فـي أن لياليـنا في المنـزل مخصّصة الآن للترفيه وأشـكال التواصل بين الأشـخاص من خلال شـبكات الأخبـار. أمسـياتنا «المنزليّـة» هي، مـن نواحٍ عديـدة، ليالٍ مليئة بالحيويّـة والتواصـل بعيـد المـدى. هـذا فـرقٌ مهـمّ بيـن حاضرنـا وعصـر مـا قبـل الحداثـة. مـن نـواحٍ عديـدة، غالبـاً مـا تعـرض الليالـي التـي نقضيهـا مـع أجهزتنـا مسـتويات أعلـى مـن الترابُـط البَيْنِـي مقارنـةً بالأيـام.

مـع انتشـار الوبـاء وحظـر التجـوُّل بجميـع أشـكاله فـي جميـع أنحـاء العَالَـم، تحـوَّل الليـل إلـى لحظـة انطـواء فـي المنـزل أكثـر تمـدُّداً بينمـا اختفـى الليـل كمسـاحة للتواصـل الاجتماعـيّ، ولكـن أيضـاً كثقافـة. مـاذا نفقـد بفقـدان الليـل؟

- مـا فقدنـاه هـو الإحسـاس بالليـل كزمـان / مـكان للاكتشـاف. جميـع تفاعلاتـي تقريبـاً أثنـاء الوبـاء كانت مع أشـخاص أعرفهم بالفعـل - جيرانـي، الذيـن أراهـم لفتـرة وجيـزة فـي الشـوارع، والأشـخاص الذيـن أتواصـل معهـم عبـر «Zoom»، أو علـى وسـائل التواصـل الاجتماعـيّ. لقـد فقدنـا ديناميكيّـة الشـبكات والمجموعـات الاجتماعيّـة التـي تتوسَّـع باسـتمرار. وكذلـك حيويّـة الحيـاة الحضريـة فـي أشـكالها التجريبيّـة: المُوسـيقى التـي يصادفهـا المرء فـي النادي، والتجمُّعات التـي ميَّزت أماكن ليليّـة معيَّنـة فـي عالَـم مـا قبـل الجَائِحـة.

بالطبـع، يمكـن أن أجـد جميـع أنـواع الثقافـة، المُتعدِّيـة أو التقليديّـة، عبـر الإنترنـت. لكـن اكتشـافي ليـس مرتبطـاً برحلاتي عبـر الحيـاة الليليّـة فـي مدينتـي، ولا بالاختـلاط الاجتماعـيّ الذي يميِّـز مثـل هـذه الرحـلات، بـل العكـس، يتـمُّ اختـزال هـذه الأشـكال الثقافيّـة فـي خيـارات محـدودة ومنظَّمـة فـي إطـار مـا توفِّـره منصَّـات الوسـائط.

بعيـداً عـن ضـوء النهـار، يرتبـط الليـل بالتأكيـد بالانتهـاك والتّعـدِّي. هـل يمكـن القـول إنـه بعـودة السّـرية والاختبـاء، تعـود الليالـي تدريجيّـا إلـى طابعهـا المُتوحِّـش وغيـر المُتمـدِّن مرّة أخـرى؟ هـل معنـى ذلـك أن حياتنـا الليليّـة كانـت خاضعـة للتدجيـن فقـط؟

- نعـم، إنّ عـودة شـكل معيَّـن مـن السّـرية أدّت إلـى اختـزال الوضـع السياسـيّ للفـرد فـي أبسـط أشـكاله البيولوجيّـة: لا يُسمح للجسـد بالخـروج ليـلاً لأي غـرض كان (بخـلاف مـا يعتبـر مقبـولاً أو أساسـيّاً). فـي الوقـت نفسـه، فـإنّ كلّ مَـنْ ينظِّـر فـي شـوارع مدينتـه بعـد حظـر التجـوُّل سـيلاحظ أنهـا لـم تعـد مكانـاً مألوفـاً



كميل بيسارو ، «بوليفارد مونمارتر في الليل» ، 1897 ▲

للبشر. يبدو أن العدد المحدود من الأفراد المُتنقِّلين هم أشبه بكائنات تبحث عن مأوى؛ نظرات الأفراد في ما بينهم يحكمها الشكّ أو الخوف.

هل تساهم الترتيبات الجديدة التي تنظّم الليل زمن الوباء في ترسيخ بعض التفاوتات - لا سيما المُتعلِّقة بالعمل الليلي، ولكن ربّما أيضاً عدم المُساواة بين الجنسين (انعدام الأمن الليلي...)؟

- إن كلّ القوانين التي تنظّم الحَجْر المنزليّ أو حظر التجوُّل، في مدينتي وفي مناطق أخرى كثيرة، تميِّز بين أولئك الذين لا يجدون ضرورة للخروج ليلاً والآخرين، لنقل «العُمَّال الأساسيّين»، الذين لهم الحقّ في العمل ليلاً. لأول مرّة يصبح الليل لحظة رفاهية، ويمكن نزع هذه الرفاهية مؤقّتاً. بالنسبة للآخرين، عملهم ضروري، وبالتالي يُسمح له بالاستمرار. نحن نواجه مفارقة خاصّة: مَنْ نعتبرهم أكثر أهمّية هم أصحاب الأعمال الأقلّ قيمة، من الناحيتين الاقتصاديّة والاجتماعيّة. أتحدَّث هنا عن سائقي مركبات النقل العام، والعاملين في القطاع الصحّيّ، وعمَّال المصانع وغيرهم، الذين يُسمح لهم بالعمل ليلاً (ممّا يعني، في الواقع، أن أرباب العمل لهم الحقّ في الإصرار على استمرار العمل في الليل).

وبالتالي تصبح أول حالة عدم مساواة زمن الوباء في علاقة بالطبقة الاجتماعيّة. لكن، بالتأكيد، في مجتمعنا، المُكلَّفون بهذا العمل «الأساسيّ»، (ولكن المُقلَّل من شأنه) هم عادةً من المُهاجرين ومن غير البيض، وكذلك النساء. يكفي أن نلقي نظرة على ركاب أنظمة النقل الحضري أثناء الوباء، في وقتٍ متأخر من الليل أو في الصباح الباكر، لنتأكَّد أنهم ليسوا من روّاد حفلة ليليّة. عندما نحذف صورة الحفلات الليليّة من المشهد، لا يبقى سوى العُمَّال الذين لا خيار لهم عدا مواجهة المخاطر التي أمكن لبقيتنا تجنُّبها.

قد يكون حظر التجوُّل والإغلاق وراء تراجع حالات انعدام الأمن الذي تواجهه النساء عادةً في الليل. لكن التفاوت الأبرز يكمن عند التقاطعات بين الجنس والطبقة والعرق في الفوارق التي نصنعها بين مَنْ يعتبر عملهم «أساسيّاً»، (ولكن المُقلَّل من شأنه) والآخرين (الذين يمكنهم العمل في أمان عن بُعد وتلقي أجورهم).

■ **كاثرين غيسد** □ **ترجمة: مروى بن مسعود**

رابط المصدر:

https://laviedesidees.fr/A-qui-appartient-la-nuit.html

30 أبريل 2021

الطاقة النوويّة

ليست حلاً في زمن تغيُّر المناخ

في أكتوبر/تشرين الأول 2018م، قضى حريق وولسي على حوالي 100 ألف هكتار في ريف لوس أنجلوس وفينورا، ودمَّر الغابات، والحقول وما يزيد على 1500 منشأة، وأجبر حوالي 300 ألف شخص على إخلاء منازلهم على مدى 14 يوماً. لقد كان حريقاً هائلاً ترك أثراً على الأرض يمكن رؤيته من الفضاء. توصَّل المحقِّقون إلى أن حريق وولسي بدأ في مختبر سانتا سوزانا الميدانيّ، وهو موقع أبحاث نوويّ تلوَّث بانصهار نوويّ جزئيّ في عام 1959م بسبب فشل (تجربة مفاعل الصوديوم)[1]، وأيضاً بمُخلفات اختبارات الصواريخ وانبعاث الإشعاعات المنتظمة.

ذكرت وكالة التحكُّم في المواد السامة بولاية كاليفورنيا في تقرير لها أن فحص الهواء، والرماد والتربة التي أجرتها في المنشأة بعد حادثة الحريق لم تُظهر إطلاق إشعاعات أكثر من الحدِّ الأساسيّ الطبيعيّ للموقع المُلوَّث. ولكن تقرير الوكالة يفتقر للمعلومات الكافية وفقاً لنشرة علماء الذرّة. فهو يتضمَّن (قليل من القياسات الفعليّة) للدخان الناتج عن الحريق، والبيانات تُثير القلق. بينما أظهرت الأبحاث في «تشيرنوبل» بأوكرانيا في أعقاب حرائق الغابات في عام 2015م انبعاث إشعاعات من محطّة الطاقة النوويّة القديمة، ممّا أثار الشكوك في جودة فحوصات واختبارات وكالة التحكُّم. بالإضافة لذلك، فإنّ العلماء مثل «نيكولاس إيفانجيلو»، الذي يَدرُس انبعاث الإشعاعات من حرائق الغابات في المعهد النرويجيّ لأبحاث الهواء، أشار إلى أن ظروف الحرارة والجفاف والرياح التي فاقمت حرائق وولسي (جميعها ذات علاقة بالاحتباس الحراريّ بسبب الإنسان) هي نذير لانبعاثات إشعاعيّة مستقبليّة ذات علاقة بتغيُّرات المناخ .

في عالَمنا الذي يعاني من تغيُّر المناخ وأصبح أكثر عُرضةً للحرائق والعواصف القويّة وارتفاع مستوى البحار، يتمُّ الترويج للطاقة النوويّة كبديلٍ محتمل لحرق الوقود الأحفوريّ للحصول على الطاقة، حيث إنّه السبب الرئيسيّ لتغيُّر المناخ. يمكن أن تقلّل الطاقة النوويّة بشكلٍ واضح من انبعاثات ثاني أكسيد الكربون، ومع ذلك، فإنّ الأدلة العلميّة والكوارث الأخيرة تلقي بظلال الشكّ في قدرة الطاقة النوويّة في أن تعمل بأمان في عالَمنا الذي يزداد احتراراً. إنّ الطقس القاسي والمُتطرِّف، والحرائق، وارتفاع منسوب البحار، والزلازل وارتفاع درجات المياه كلّها تزيد من مخاطر الحوادث النوويّة، بينما يظلّ انعدام تخزين آمن وطويل الأجل للمُخلفات المُشعّة خطراً مستمراً.

إنّ المختبر الميدانيّ لمنشأة سانتا سوزانا له تاريخ طويل من تلوّث التربة والمياه الجوفيّة. وبالفعل، أعدَّت لجنة استشارية في عام 2006م تقريراً يُشير إلى أن العاملين بالمُختبر، وكذلك السكّان المُقيمين في الجوار، لديهم تعرُّض عالٍ غير عاديّ لمخاطر الإشعاع والمواد الكيميائيّة الصناعيّة التي لها علاقة بزيادة الإصابة ببعض أنواع السرطان. دفع اكتشاف التلوُّث وكالة الرقابة على المواد السامة في ولاية كاليفورنيا في عام 2010م لتطلّب إجراء عملية نظافة للموقع من مالكه الحالي -شركة «بوينج»- بمُساعدة وزارة الطاقة الأميركيّة ووكالة «ناسا». وقد أُعيقتْ عمليّة النظافة باعتراض قانونيّ من شركة «بوينج» ليتسنّى لها القيام بعملية نظافة بمتطلّبات أقلّ.

ومثل مختبر سانتا سوزانا الميداني، ظلّت محطّة «تشيرنوبل» بصفةٍ عامّة دون معالجة منذ انصهارها النوويّ في عام 1986م. ومع مرور السنوات، تتراكم المواد النباتية الميتة وترتفع درجات الحرارة، ممّا يجعل هذه النباتات عرضة للحرائق في زمن تغيُّر المناخ. ووفقاً لإيفانجليو، فإنّ الإشعاعات المُنبعثة من الأراضي المُلوَّثة والغابات يمكن أن تنتقل بعيداً آلاف الكيلومترات إلى المراكز السكّانيّة.

إنّ كلاً من «كيت بروان»، وهي مؤرِّخة في معهد ماساتشوستس للتقنية ومؤلِّفة كتاب «دليل البقاء على قيد الحياة: دليل تشيرنوبل إلى المُستقبل» 2019م، و«تيم موساو»، وهو عالِم الأحياء التطوُّريّ في جامعة جنوب كارولاينا، لديهما مخاوف شديدة أيضاً بشأن حرائق الغابات. تقول كيت «تُظهر



حريق ووليسي في ريف لوس أنجلوس وفينورا ، 2018 ▲

السجلات حدوث حرائق في منطقة «تشيرنوبل» أدّت لارتفاع مستويات الإشعاع 7 إلى 10 أضعاف منذ عام 1990م». وفي أقصى الشمال، تحتوي الكتل الجليديّة الذائبة على «غبار ذريّ من التجارب النوويّة العالميّة والحوادث النوويّة بمُستويات تعادل 10 أضعاف المناطق الأخرى». عندما يذوب الجليد، فإنّ المياه المُلوَّثة بالإشعاع تنساب إلى المُحيطات، وتتبخَّر في الجو، ثمَّ تهطل كأمطار حمضيّة. وتختم «كيت» قولها «مع الحرائق وذوبان الثلوج، نحن نسدد دَين مخلفات الإشعاع الذي سبَّبناه خلال الإنتاج المحموم لمُخلفات نوويّة خلال القرن العشرين».

تعتبر الفيضانات عرضاً آخر من أعراض عالمنا الذي يعاني من الاحترار، والتي يمكن أن تؤدّي الى كوارث نوويّة. حيث شُيّدت كثير من محطّات الطاقة النوويّة على السواحل البحريّة ليَسْهُل استخدام الماء للتبريد. إنّ ارتفاع مستوى سطح البحار وتآكل السواحل وحدوث العواصف الساحليّة وموجات الحرارة -وجميع الظواهر الكارثية المُحتملة المُرتبطة بتغيُّر المناخ- من المُتوقّع زيادة معدّل حدوثها مع استمرار ارتفاع درجات حرارة الأرض، ممّا يهدّد بإلحاق أضرارٍ أكبر بمحطّات الطاقة النوويّة الساحليّة. واختتمت «ناتالي كوبيتكو» و«جون بيركنز» في ورقتهما البحثيّة (تغيُّر المناخ، والطاقة النوويّة، ومعضلة التكيُّف والتخفيف) بمجلّة «سياسات الطاقة» 2011م: «إنّ مجرَّد غياب انبعاثات غازات الاحتباس الحراريّ لا يكفي لتقييم الطاقة النوويّة كوسيلة لتخفيف أزمة تغيُّر المناخ».

يقول مؤيِّدو الطاقة النوويّة إنّ الموثوقيّة النسبيّة وسعة المُفاعلات تجعل الطاقة النوويّة خياراً أفضل من مصادر أخرى غير أحفوريّة للطاقة، مثل طاقتيْ الرياح والشمس، والتي تكون أحياناً غير متاحة بسبب التقلبات في توفُّر هذه المصادر الطبيعيّة. ومع ذلك لا ينكر أحد أن محطّات الطاقة النوويّة القديمة، ذات البنية التحتية القديمة، والتي تعمل في الغالب متجاوزةً عمرها الافتراضيّ، غير كفؤة للغاية وتتعرَّض لخطر أكبر من الكوارث.

يقول «جوريف لاسيتر»، وهو خبير في مجال الطاقة ومن مؤيِّدي الطاقة النوويّة والمُتقاعد من جامعة هارفارد «إن المصدر الرئيسيّ للطاقة النوويّة في المُستقبل سيكون الأسطول الحاليّ للمحطّات القديمة»، ولكن «رغم وجود التأييد العام لتشييد محطّات نوويّة جديدة، لا يزال من المُتعيَّن معرفة ما إذا كانت هذه المحطّات الجديدة سوف تسهم إسهاماً مؤثّراً في خفض انبعاث الغازات الدفيئة نظراً للتجاوزات في التكاليف والجدول الزمنيّ التي تعاني منها الصناعة».

يدافع «لاسيتر» وعديد من خبراء الطاقة عن الجيل الجديد الرابع لمحطّات الطاقة النوويّة الذي يفترض أنها صُمِّمت لتوليد كميات كبيرة من الطاقة النوويّة وبأقلّ تكلفة وبأقلّ مخاطر على السلامة. ولكن خبراء آخرين يقولون إن الفوائد حتى في هذه الحالة لا تزال غير واضحة. إنّ أكبر نقد يوجَّه للجيل الرابع من المُفاعلات النوويّة هو أنها ما زالت في مرحلة التصميم، وليس لدينا وقتٌ لانتظار تنفيذها. هناك حاجة عاجلة لاتخاذ إجراءات للحدِّ من تغيُّر المناخ.

يقول «مارك جاكوبسون»، وهو مدير برنامج الغلاف الجويّ والطاقة في جامعة ستانفورد «يبدو أن الطاقة النوويّة الجديدة تمثّل فرصةً لحلّ مشاكل الاحترار العالميّ، وتلوُّث الهواء،



محطة تشيرنوبيل للطاقة النووية ▲

وأمن الطاقة»، لكنها لا معنى لها من الناحية الاقتصاديّة أو من ناحية الطاقة. «إن كلّ دولار يُصرف على الطاقة النوويّة يُنتج خمس الطاقة التي يمكن الحصول عليها من طاقة الرياح أو الطاقة الشمسيّة (وبنفس التكلفة)، وتتطلّب الطاقة النوويّة سنوات أطول (5 الى 17 سنة) لتكون متاحة للاستخدام. وبهذا، يستحيل على الطاقة النوويّة المُساعدة في تحقيق الأهداف المناخيّة المُتمثّلة في خفض 80 % من الانبعاثات بحلول عام 2030 م. وأيضاً، بينما نحن في انتظار الطاقة النوويّة، فإنّ الفحم والغاز والوقود يجري استخدامها وحرقها وتلوّث الهواء. بالإضافة لذلك، تنطوي الطاقة النوويّة على مخاطر تتعلّق بأمن الطاقة لا تنطوي عليها التقنيات الأخرى: ألا وهي انتشار الأسلحة النوويّة، الانصهار النوويّ، والمُخلفات ومخاطر سرطان الرئة لعُمَّال اليورانيوم».

لدى 31 دولة حول العَالَم محطّات طاقة نوويّة تعمل حالياً، وفقاً للوكالة الدوليّة للطاقة الذريّة. وفي المُقابل، اتّخذت أربع دول خطوات للتخلّص التدريجيّ من الطاقة النوويّة في أعقاب كارثة فوكوشيما عام 2011م، وظلّت 15 دولة معارضة لاستخدام الطاقة النوويّة وليست لديها محطّات طاقة نوويّة عاملة.

ومع تزايد انبعاثات ثاني أكسيد الكربون في معظم الدول تقريباً -تتصدّر الصين والهند والولايات المُتحدة المجموعة- فإن دولة الدنمارك الإسكندنافيّة الصغيرة هي الاستثناء، حيث تتناقص انبعاثاتها من ثاني أكسيد الكربون، رغم أنها لا تنتج أي طاقة نوويّة. تستورد الدنمارك بالفعل بعض الطاقة النوويّة المُنتجة من جيرانها السويد وألمانيا، ولكن حزب إنهيدسلاستن، وهو حزب يساريّ، أصدر خطة مناخيّة جديدة ترسم مساراً للدولة لتبدأ الاعتماد بنسبة 100 % على المصادر المُتجدِّدة وغير النوويّة لإنتاج الطاقة والحرارة بحلول عام 2030م. سوف تتطلّب الخطة الاستثمار في المصادر المُتجدِّدة مثل الطاقة الشمسيّة وطاقة الرياح، وشبكة كهربائيّة ذكيّة وسيارات كهربائيّة تعمل كبطاريات متنقِّلة يمكنها إعادة شحن الشبكة أثناء ساعات الذروة.

يعتقد «جريجوري جاكزكو»، وهو الرئيس السابق للجنة تنظيم الطاقة النوويّة الأميركيّة ومؤلِّف كتاب «اعترافات مُنَظِّم طاقة نوويّ مارق»، أن تقنية الطاقة النوويّة لم تعد وسيلة صالحة للتعامل مع أزمة تغيُّر المناخ: «فهي خطيرة، ومكلّفة وغير موثوقة، والتخلّي عنها لن يؤدِّي إلى أزمة مناخيّة».

■ **هايدي هوتنر وإريكا سيرينو[2]** □ **ترجمة: محمد حسن جبارة**

المصدر:

https://aeon.co/ideas/nuclear-power-is-not-the-answer-in-a-time-of-climate-change

الهوامش:

1 - تجربة مفاعل الصوديوم محطّة طاقة نوويّة بنتها شركة «أتوميكس إنترناشيونال» في مختبر سانتا سوزانا الميدانيّ، كاليفورنيا. عمل المُفاعل بين عامي 1957 و1964. في يوليو عام 1959، شهد المُفاعل انصهاراً نوويّاً جزئيّاً، مسبباً إطلاق غاز مشع في الغلاف الجويّ.

2 - هايدي هوتنر: أستاذة جامعيّة، ومؤلِّفة ومنتجة أفلام في جامعة أستوني بروك. وتنشر على نطاق واسع في مجال الطاقة النوويّة، والمُلوِّثات والمناخ.

إيريكا سيرينو: مصوِّرة علميّة، تغطي أخبار الحياة البريّة والبيئة، ذات العلاقة بعلم الأحياء والمُحافظة على البيئة.

سيلفي أكتوبر:

أنْ تكبُرَ في زمن الثقافات التقنيَّة

الهواتف الذَّكيَّة والشبكات الاجتماعيَّة ومسلسلات البث المُباشِر أدخلت المُراهقة عصر الثقافات التقنيَّة. فماهي خصائصها؟ وما هو تأثيرها على الأجيال الشابَّة؟.. تؤكِّد عالِمة الاجتماع «سيلفي أكتوبر Sylvie Octobre» أنه مع التَّطوُّر المُذهل للتقنيات، تمَّ إنشاء نظام ثقافيّ تقني جديد للأجيال الشَّابة.

منذ الطفولة، لم تعد الأجهزة اللوحيَّة الرَّقميَّة تحمل أسراراً بالنسبة لهم. سمَّاعات لاسلكيَّة على الأذنين، لا تفارقهم الهواتف الذَّكيَّة أبداً منذ مرحلة ما قبل المُراهقة. يقضي المُراهقون ساعات طويلة على حواسيبهم المحمولة يشاهدون البث المُباشر للمُسلسلات، وينشؤون دلائل تعليميَّة، حيث يعكسون شخصيّاتهم، ويستمعون إلى المُوسيقى التي يحبونها أثناء الدردشة على الشبكات الاجتماعيَّة، حيث يملكون ملفاتهم الشَّخصيَّة، ويعلِّقون بلا انقطاع باستخدام صور متحرِّكة ورموز تعبيريَّة.

كيف يَلِجُ الشباب إلى الثقافات التقنيَّة؟

- ترتبط الخطوة الأولى بامتلاك هاتف ذكي يجمع بين ممارسات متعدِّدة، بما في ذلك مشاهَدة مقاطع الفيديو والاستماع إلى المُوسيقى، وهي الأنشطة الرَّئيسيَّة لمرحلة ما قبل المُراهقة. وعادة ما تأتي هذه المرحلة عند الالتحاق بالإعداديَّة، لأنَّ الآباء يطمحون في امتلاك إمكانية التحكُّم في أطفالهم. وتزداد الرَّقابة الأبويَّة فقط بسبب الخطابات التَّحذيريَّة حول أخطار الأماكن العموميَّة، والتي تُحابي الشاشات. ونادراً ما تستخدم الأجيال الشابَّة الهواتف الذَّكيَّة من أجل المُكالمات الهاتفيَّة، فهم يرسلون لبعضهم البعض رسائل مكتوبة أو صوتيَّة! ثمَّ وصل الحاسوب واللوحة الرَّقميَّة إلى عوالم المُراهقين، على الرغم من أنَّ الكثيرين قد لعبوا بالفعل باللوحات الرَّقميَّة العائليَّة وهم أصغر سنّاً. يستجيب تجهيز المُراهقين للأوامر المدرسيَّة كذلك: معرفة الواجبات المنزليَّة في المجالات الرَّقميَّة للعمل، وأيضاً لتسليم الواجبات، والتواصل مع الفريق التَّعليمي، وملء الملفَّات. لقد أصبح هذا السَّبب في تجهيز الطفل أمراً رئيسيّاً، خاصّة في الأسر الشعبيَّة، حيث تريد توفير أدوات النَّجاح. وتنضاف إلى هذه الأهداف تلك الخاصَّة بالمُراهقين، والذين يرغبون في التَّواصل والاستهلاك بحريَّة.

ما هي السّمات المُحدّدة للثقافات التقنيَّة؟

- تشير ثقافات الإعلام إلى ما تعلَّمناه في وسائل الإعلام التقليديَّة (التليفزيون والرَّاديو والصَّحافة). أصبح الاستهلاك مع الثقافات الرَّقميَّة «توافقاً» يمكن لكلّ فرد أن يسهم فيه بإنشاء محتويات ثقافيَّة، من خلال التعليقات، وإعادة المزج، والمُحتويات المُنْتَجَة ذاتيّاً... وكلّ هذا يخلق مهارات يتمُّ اكتسابها تدريجياً مع الوقت. يستخدم الشباب الفكاهة أو المُحاكاة السَّاخرة كثيراً، ولكن أيضاً أشكالاً أكثر تربويَّة، كما هو الحال عندما يبثون «برامج تعليميَّة» خاصّة بهم. ويستند هذا التَّحوُّل إلى الثقافات التقنيَّة على التهجين وازدياد سهولة اختراق الفئات الثقافيَّة: بينما كانت مشاهَدة فيديو موسيقي، في جِيلي، لا تزال ممارسة أقلِّيَّة، فإنَّ الاستماع للمُوسيقى، اليوم، يعني في حالات كثيرة مشاهدتها.

أنتِ تقول إنَّ الثقافة الجماليَّة تتطوَّر عبر الإنترنت. هل هذا يؤكِّد ما نسمعه، في كثير من الأحيان، أن الشباب لا يقرؤون؟

- لقد انتقلنا من ثقافة الكتاب إلى ثقافة الصّور. الفنون التَّشكيليَّة موجودة في كلّ مكان؛ في فنّ الشوارع، وفي التصميم والمجلّات. المقالات الصحافيَّة على الإنترنت تكون مصحوبة بالعديد من العناصر المرئيَّة.



لقد أصبح الشباب ذا خبرة كبيرة في القراءات الخياليَّة السمعيَّة والبصريَّة، نظراً للوقت الذي يقضونه في مشاهَدة مقاطع الفيديو والمُسلسلات، فمع الصُّور، تحدث أشكال أخرى من فكّ التشفير. وخلافاً لقراءة الروايات، حيث تثير الكلمات تمثيلاً تصويريّاً في ذهن القارئ، ففي الإنترنت، تستوجب هيمنة البصري أنْ نصِف في كلمات ما نراه.

ولذلك تغيَّرت المهارات المطلوبة. ومع ذلك سيكون من الخطأ القول إنَّ الشباب لا يقرؤون. في الواقع، هم يقرؤون (ويكتبون) كثيراً على الشبكات، لكن طبيعة قراءاتهم لا تتوافق بالضرورة مع المعيار الذي يشكِّل القراءة «التقليديَّة» في تمثيلاتنا. إنهم يقرؤون نصوصاً ذات طبيعة مختلفة جدّاً، صحافيَّة ووثائقيَّة، أو كتبها شباب آخرون. يقرؤون أشكالاً خياليَّة جديدة: يُشير سوق أدب الشباب إلى أن مجالات الخيال، أو الروايات التي لا زمان لها ولا تاريخ، أو روايات ما بعد نهاية العَالَم، والتي لا تعتبر أنواعاً أدبيَّة شرعيَّة، هي في حالة جيّدة. ومع الأدوات المُتاحة لهم، ينتقل البعض إلى الكتابة، كما يتَّضح من نجاح منصَّات مثل «واتباد Wattpad». يمكننا مناقشة الجودة الأدبيَّة لهذه النصوص، ومن الواضح أنها مُتغيِّرة، لكن الظاهرة هائلة وتحدث على هامش المُؤسَّسات التعليميَّة.

هل يمكننا أن نرى في هذه المُمارسات تثميناً للثقافات الشعبيَّة؟

- الحركة العامّة هي في الواقع حركة إعادة تقييم الأشكال المُحْتَقرَة سابقاً: المُسلسلات والقصص المُصوَّرة، على سبيل المثال، وألعاب الفيديو أيضاً. ويقع حاليّاً إجراء تحوُّل بين ما يسمَّى بالفنون الرَّئيسيَّة (مثل السينما) والأشكال الحاليَّة التي كانت تُعتبر في السابق ثانويَّة. ويرجع هذا، من ناحية، إلى التحسُّن الكبير في جودة هذه المُنتجات: لا يمكن المُقارنة بين نجم السماء (Starsky) والقفص (Hutch) في مرحلة طفولتي وسلسلة «لعبة العروش Game of Thrones». عندما اجْتاحَتْ المانغا فرنسا في تسعينيات القرن العشرين، كانوا محتقرين تماماً. واليوم، صار المانغا ضيف الشَّرف في مهرجان «أنغوليم Angoulême»، حتى أننا نتحدَّث في فرنسا عن «مانغا الكُتَّاب». وبالمثل، تُمجِّد الرسوم المُتحركة أفلام «ميازاكي Miyazaki» وغيره من المُؤلِّفين الذين اسْتُحْسِنُوا استحساناً كبيراً. نحن بعيدون عن الصُّور النمطيَّة التي ينقلها عالَم ديزني...

تُبرز استطلاعاتك الجانب العَالَمي للثقافات الرَّقميَّة، والذي يُظهر عند الشباب انفتاحاً على ثقافات العَالَم المُختلفة...

- التَّدفُّقات الثقافيَّة آخذة في التَّغيُّر، فحتى ثمانينيات القرن العشرين، كانت الهيمنة الأميركيَّة بلا منازع تقريباً. أمّا اليوم، إذا كان التيار الرَّئيسيّ (mainstream) الأميركيّ لا يزال موجوداً، فيمكنك أيضاً العثور، على شبكة الإنترنت، على مُنتَجات من زيمبابوي أو الأرجنتين أو كندا أو الهند، أو من أميركا اللَّاتينية، فضلاً عن المُنتجات الآسيويَّة...أصبحت موسيقى البوب والمُسلسلات الكوريَّة-الجنوبيَّة، التي كانت غير معروفة تماماً حتى وقت قريب، موضوع إثارة قويَّة حاليّاً.

بدأ الشباب ينظرون إلى العَالَم بوصْفِه فسيفساء ثقافيَّة. في فرنسا، يأتي هذا التَّذوُّق للعَالَميَّة مصحوباً بطعم الأفلام أو المُسلسلات في نسختها الأصليَّة مع الترجمة. وإن كانوا يعرفون



أنَّهم لا يفهمون كلّ شيء، فإنَّ الشباب يفضلونها في نسختها الأصليَّة، كما يقولون في استطلاعاتنا، «لكي تهتم بالآخر، فأنتَ بحاجة إلى الأصوات الحقيقيَّة والنبرات الحقيقيَّة».
تُعزِّزُ هذه المُنتجات الثقافيَّة القادمة من أماكن أخرى من العَالَم الغرابة الإيجابيَّة للشباب، والذين يجدون فيها، أحياناً، صدىً لثقافاتهم الخاصَّة. تعرض المُسلسلات الكوريَّة، على سبيل المثال، جمال الثقافة والشجاعة ومرونة شعب اسْتُعمِر لمرَّات عديدة...

ومع ذلك، ليس كلّ المُواطنين الرَّقميّين خبراء ومبدعين، وليسوا بالضَّرورة مُؤهَّلين لتمييز المعلومات الخاطئة التي يتمُّ تداولها بكثرة على شبكة الإنترنت... ما هي الفجوات؟

- بالتَّأكيد هناك العديد من عدم المُساواة، والرَّئيسيَّة، بالنسبة لي، هو عدم المُساواة في الوصول إلى الإنترنت، وإن كان الأمر يتعلَّق فقط بأقليَّة من الشباب (أقل من 5%)، فهذا الاستبعاد متطرِّف بشكلٍ خاصّ.
من الضروري كذلك أن يكون لديك حدٌّ أدنى من الموارد الثقافيَّة لتجد نفسك في متاهة الإنترنت، ولتبني طريقك دون الغرق فيه؛ ولا الوقوع في فخّ الأخبار الكاذبة (fake news)، ونظريات المُؤامرة التي تحظى بشَعْبيَّة كبيرة بسبب قوتها في الجذب وإجمالي المُشاركات (buzz) التي تُولِّدها.
وليس من المُستغرَب أن أولئك الذين يتمتَّعون برأسمال اجتماعيّ وثقافيّ هم الذين ينجحون والذين، علاوة على ذلك، يتمكَّنون من التعبير بوضوح عن هذه المُمارسات الثقافيَّة التقنيَّة مع الثقافة المدرسيَّة.
إنَّنا نجد أنفسنا في لحظةٍ حاسمة: فمن ناحيةٍ، تتطوَّر حالة المعرفة بوتيرةٍ أسرع من تجديد الكُتب المدرسيَّة الورقيَّة، ومن ناحيةٍ أخرى، يُطوِّرُ الشباب العديد من القدرات الثقافيَّة التقنيَّة التي تكاد تكون مقتصرة بشكلٍ حصري على الأنشطة الترفيهيَّة، والتي تعتبر مع ذلك تَعلُّمات مهمَّة. لقد أوضحت لنا تجربة الحَجْر الصحّي أنه يمكن إيلاء الاعتبار للتدريس عبر الإنترنت، شريطة استحداث مناهج تعليميَّة تعاونيَّة وتفاعليَّة، وبعبارةٍ أخرى، القدرات الثقافيَّة التقنيَّة.

هل يمكننا الحديث عن طريقة جديدة لبناء الذات لدى المُراهقين؟ عن تفرُّد في الذخيرة الثقافيَّة وفقاً لأذواقهم واختياراتهم؟

- كما هو الحال في أي جيل، يجب أن يكون لديك بعض النقط المُشتركة لتكون جزءاً من مجموعة (أن تكون قد قرأت المانغا، أو تكون قد شاهدت سلسلتين رائدتين أو ثلاثاً، أو أن تكون مستخدماً لـ Netflix...). ولكن بعيداً عن هذه الثقافة المُشتركة، فإنَّ إمكانات تطوير أذواق المرء الخاصّة هي أكبر بكثير من ذي قبل بفضل التَّعدُّد الهائل للمَعروض ومدى توافره على الشَّبكات، أي بدون قيود جدول البثّ المفروضة على وسائل الإعلام المُتدفقة (التلفاز والرَّاديو). ويمكن للشباب، وفقاً لمجالات اهتمامهم، تكوين ذخيرة ثقافيَّة انتقائيَّة، مع العلم أنَّ حريَّة الاختيار هذه تعتمد بشكلٍ واضح على السياقات التي يعيشون فيها.

■ **حوار: مارتين فورنيي □ ترجمة: أسماء كريم**

المصدر:
مجلّة العلوم الإنسانيّة، عدد خاص، 329، أكتوبر 2020، ص: 46 - 47- 48 (Sciences Hu-maines, Numéro Spécial).

في سياق الثورة التقنيّة والصناعيّة

هل يفقد الشغل معناه بعد الجَائِحة؟

بعد الثورات الصناعيّة تحوَّل العمل من نشاطٍ إنسانيّ غرضه الحفاظ على البقاء، إلى تحوُّل حياة الإنسان نفسه إلى وجود من أجل العمل. فبين «التعلّم للشغل»، الاستعداد للشغل والعودة منه، نقضي أزيد من نصف حياتنا في فضاء العمل. في مقابل ذلك زادت عزلتنا الاجتماعيّة، وفقد الشغل وظيفته الاجتماعيّة ولم نحقّق العيش الكريم الذي وعدتنا به الثورة الصناعيّة. واليوم أظهرت صدمة الجَائِحة أن الشغل لم يفقد معناه الاجتماعيّ والمهنيّ فقط، وإنما فقدنا بموجبه معنى وجودنا الخالص ضمن سيرورة الاغتراب بعد تعمُّق سيطرة قوانين السوق على مدخلات ومخرجات الحياة الإنسانيّة. فكيف فقدَ الشغل معناه في سياق الثورات الصناعيّة والتقنيّة المُعاصِرة؟ أيُّ مستقبل للشغل خلال شرط ما بعد الجَائِحة؟ وما تأثير هذه التحوُّلات على المنطقة العربيّة؟

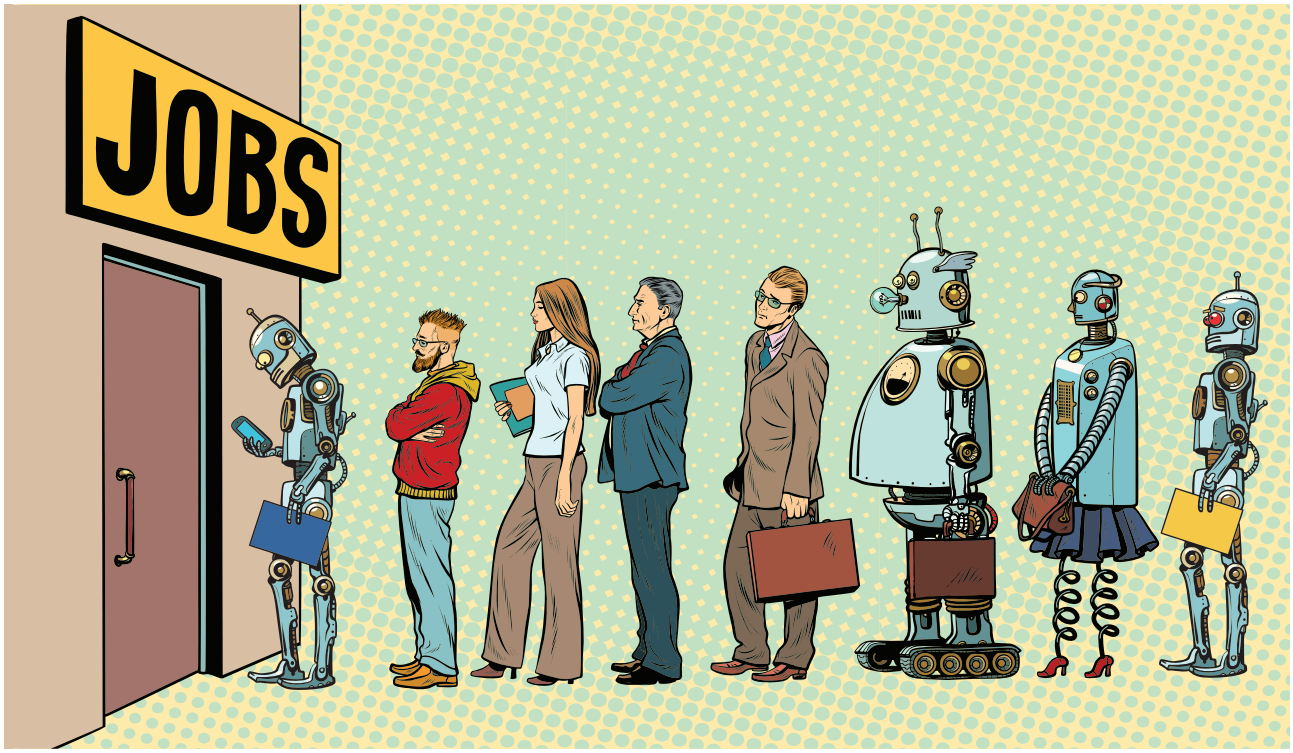
«على عكس ما تنبَّأ به «جون مينارد كينز John Maynard Keynes»، تمَّ حشد التكنولوجيا (الثورة الصناعيّة والتقنيّة) من أجل اكتشاف طرق (جديدة) تجعلنا نعمل أكثر. ومن أجل خدمة هذا الغرض، كان من الضروري خلق مهن لا معنى لها [...] شرائح واسعة من الناس يقضون حياتهم العمليّة بأكملها وهم يؤدّون وظائف يعتقدون سراً أنها غير ضروريّة»[1]. بهذه العبارة، يصف الأنثروبولوجيّ البريطانيّ «ديفيد غرايبر David Graeber» عالَم المهن اليوم في سياق مطلع الثورة التقنيّة والصناعيّة الرابعة. وفقاً له، أصبحت نصف الوظائف المُرتبطة بتحوُّلات الاقتصاديات النيوليبراليّة خلال العقود الأربعة الأخيرة لا طائلة منها ولا تقدِّم أيّ قيمة اجتماعيّة للأفراد، الجماعات والاقتصاديات نفسها؛ ما عدا التضخيم من الصورة النمطيّة المُروّجة حول مفهوم «الشغل» نفسه. وبهذا، وسعياً نحو ملء الفراغ، تحوَّلت حياة الإنسان إلى مسار طويل من البحث عن معنى للوجود من خلال العمل، سينتهي بجعل الأفراد يقضون سنوات من عمرهم يمارسون أعمالاً ليست منتجة فقط، وإنما مولِّدة للإحباط ومختلف أنواع الاضطرابات النفسيّة المُصاحبة لغياب المعنى ضمن عالَم المهن. وعليه، ومادامت التجربة المهنيّة للأفراد تقترن ببحثهم الدائم عن معنى لما يقومون به، فإنّ غياب هذا المعنى لا يدفعهم إلى الانسحاب من هذه المهن بالضرورة، بقدر ما يجعلهم يستبطنون هذا اللامعنى، تحت ضغط الصورة الاجتماعيّة للعمل، وينظرون به لذواتهم ولعالَمهم. وتبعاً لذلك، لا يُعَدُّ انتشار الاكتئاب سوى نتيجة طبيعيّة لاغتراب العامل عن ذاته وعالَمه من جهةٍ، وعن عمله من جهةٍ أخرى.

إنّ اللامعنى شرط ملازم لمُختلف المهن المُعاصِرة طيلة القرن الأخير. فمن حارس اللوحات الفنِّيّة بالمُتحف، وصولاً إلى مشرف العُمَّال، لجان تقصي الحقائق والمسؤول التنفيذيّ، أصبحت نسبة كبيرة من المهن لا تؤدّي أيّ وظيفة ولا يترتَّب عنها أيّ أثر اجتماعيّ أو معنى اقتصاديّ. صحيح أن سيرورة الإنتاج تمنح لكلّ فرد أو فاعل دوراً رئيساً ضمن النسق الاقتصاديّ الرأسماليّ، وأي فقدان للمعنى راجع إلى عدم قدرة هذا الفاعل على موقعة نفسه ضمن هذه السلسلة، إلّا أن تركُّز الرساميل في يدّ عددٍ قليل من الفاعلين، تزايد حدّة الفوارق الطبقيّة وقيام الفئات الأكثر هشاشة بجلّ الأعمال ضمن سيرورة الإنتاج، قد دفع الكثير من الفئات العليا نفسها إلى التشكيك ليس في فعاليّتها ضمن النسق فقط، وإنما في القيمة المُضافة للمهن والأدوار التي تقوم بها؛ بمعنى أن نسق المهن ككلّ قد بدأ يفقد قيمته الاجتماعيّة والمهنيّة من الأعلى نحو الأسفل، الأمر الذي يسهم في مزيد من اغتراب العناصر الفاعلة الحقيقيّة في النسق ضمن عالم المهن «العليا». نتيجة لذلك، أصبح عصرنا يعرف زيادة في ساعات العمل، نقصاً في الأجور وتشكيكاً لمُختلف



الفاعلين في أدوارهم الفعليّة ضمن سلسلة الإنتاج. لهذا، من الطبيعي أن يؤثِّر هذا الوضع المُركَّب الذي أفرزته قوانين السوق في علاقاتنا الاجتماعيّة ويجعلنا نشكّك في ذواتنا ووجودنا نفسه، نظراً لأن ضغط العمل على حساب الحياة الفرديّة يزيد من ضعف الإنتاجيّة قبل أن يعزِّز في عزلتنا الاجتماعيّة.

أسهمت صدمة الجَائِحة في التأكيد من جديد على أن غياب المعنى لا زال ملازماً لنسبة كبيرة من مهن اليوم. فبين انتقال الشغل من عالم العمل نحو الفضاء المنزليّ، الارتباط المُتزايد بعالم الأنفوسفير وتعويض نموذج العمل الثابت بالعمل الجزئي والحرّ، ظهر كذلك عجز لهذا النموذج في إضفاء المعنى على جزءٍ كبير من المهن المُرقمنة والرَّقميّة لسببين اثنين: أوّلاً، اقترنت زيادة الاجتماعات والمهام الإشرافيّة والتوجيهيّة بمزيد من تركّز العمل الحقيقيّ بين العُمَّال والمُوظَّفين ذوي الدخل الضعيف. في الواقع، طغت الاجتماعات ومراقبة وقياس أداء العُمَّال عن بُعد على جودة وقيمة العمل نفسه. وعليه، أسهم العمل عن بُعد في إعادة إنتاج نفس ظروف الأعمال المكتبيّة والمصنعيّة الاعتياديّة، مع زيادة حجم الضغط والقلق وهدر الزمن الفرديّ على حساب الحياة الأسريّة والاجتماعيّة الاعتياديّة. فضلاً عن ذلك، وجدت فئة المُشرفين، من جديد، نفسها تقوم بمهام لا فائدة أو معنى من ورائها سوى إضفاء الشرعيّة على الوضع القائم. ثانياً، ارتبطت الجَائِحة بسيرورة انتقال «فعلي» نحو نموذج الاقتصاد والعمل الرَّقميّ. فرض هذا الأمر تقليص اليد العاملة وتعويضها بالآلات. لهذا، فقد الملايين من الأفراد وظائفهم واضطر آخرون إلى الانخراط في أعمال حُرّة لتغطية مصاريف نمط حياة لا زال قائماً على الاستهلاك بالضرورة. لقد أظهر هذا الوضع هشاشة نموذج المهن الراهن، بالنسبة للفئات الهشة أساساً، بحيث تمَّ التقليل من الشرائح الاجتماعيّة محدودة الدخل التي كانت تقوم بجلّ الوظائف، في حين أن الفئات العليا، والتي تقوم بمهام لا معنى لها، حافظت على وظائفها. نتيجة لكلّ هذا، لم تسهم الجَائِحة سوى



في تعزيز غياب المعنى الاجتماعيّ للمهن، وربطه بتهميش الفئات الهشَّة والحاجة إلى إعادة النظر في نموذج ساعات العمل المُرتفعة الذي لا يسهم سوى في تراجع الوظيفة الاجتماعيّة للعمل بالأساس.

شكَّلت صدمة الجَائِحة كذلك فرصة لقياس التوسُّع الهائل للأتمتة والتقانة التي تطال مهناً ظلّت إلى حدود سنوات قليلة محافظة على وظيفتها الاجتماعيّة والعاطفيّة ولا تتفاعل مع الثورة الصناعيّة إلّا فيما يخصُّ توسيع نطاق الاستفادة والفعاليّة (الطب، التعليم، إدارة الأعمال، النقل العموميّ، وغيرها). لهذا، يتنبَّأ «جيمس سوزمان[2] James Suzman» بأن تطال موجة الأتمتة حوالي 50% من المهن خلال السنوات المُقبلة. إنّ شلل بعض الوظائف والقطاعات الاقتصاديّة خلال فترة الحَجْر الصّحّي قد فتح المجال أمام الفاعل الاقتصاديّ لـ«تجريب» قدرة التقنية على تعويض نقص اليد العاملة في القطاعات الحيويّة في أفق تجاوزها في القريب العاجل. فما الحاجة إلى آلاف العُمَّال والعمليّات المُكلفة ضمن سلسلة الإنتاج لإيصال منتوج معيَّن إلى الزبون مادام بالإمكان الاعتماد على بضع آلات للقيام بذلك بأقلّ التكاليف وأدقّ النتائج؟ وما حاجتنا إلى ملايين المُدرِّسين، الأطباء والسائقين مادام بالإمكان استثمار الذَّكاء الاصطناعيّ وتعلُّم الآلة لتحاكي التعاطف والذَّكاء البشريّ بفعاليّة ودقة عالية؟ إن مجرَّد التفكير في هذه الأسئلة والسيناريوهات يجعلنا ندرك أن ما كنا نعتمد عليه لسدِّ حاجاتنا الأساسيّة من أكل وشرب، وما فقد معناه اليوم سنكون مهدّدين بفقدانه في قادم السنوات والأيام: الشغل.

لقد عزَّزت صدمة الجَائِحة من هشاشة عالَم المهن وأفقدت جزءاً كبيراً من المهن المُرتبطة بقوانين السوق معناها الاجتماعيّ ووظيفتها الإنتاجيّة. لازالت الفئات الهشّة تقوم بجُلّ الأعمال والأنشطة الاقتصاديّة، في حين تركَّزت الرساميل بين الفئات الأكثر حظوة، إلّا أن سيرورة الأتمتة والتقانة المهنيّة قد أصبحت تهدّد هذه الفئات وتتنبَّأ بمُستقبل تهيمن فيه الآلة على ما تبقّى من حياة الإنسان المهنيّة. وفي سياقنا العربيّ، وضمن بيئة اجتماعيّة مخترَقة بمُختلف أشكال الهشاشة، لم تعمل الجَائِحة سوى على تعميق حدّة هذه الهشاشة وطرح سؤال الخوف من المُستقبل في إطار الارتباط المُتزايد بقوانين السوق المفتوح. إن عالَم المهن ليس مجرَّد «تجربة اجتماعيّة» لسدِّ الاحتياجات الأساس أو قضاء الوقت، وإنما هو عالم قائم على تفاوتات ولامساواة اجتماعيّة ومجاليّة، قبل اللاتكافؤ بين المركز والهامش، مشتركة بين مختلف السياقات الاستهلاكيّة الثالثيّة. لهذا، وبقدر ما يعزِّز استثمار الأتمتة في مهننة وتطوير عالَم المهن فإنه يهدّد الملايين بفقدان وظائفهم؛ والذين يشكِّلون القاعدة الاجتماعيّة أساساً. رغم كونية فقدان الشغل لمعناه الاجتماعيّ والاقتصاديّ، لكنه يظلّ الإمكانيّة الأساس لبناء المشروع الشخصيّ والماهيّة الوجوديّة لإنسان اليوم، وكلّ تهديد له يمثِّل تهديداً لهذه التجربة الوجوديّة ككلّ. وعليه، لا سبيل غير التفكير في الإصلاح الكونيّ لمنظومة المهن العَالَميّة في اتجاه يخفِّف من حدّة اللامساواة واللاتكافؤ بين الفاعلين ولا يخفِّف من العمل والعُمَّال بالضرورة. ■ **محمد الإدريسي**

الهوامش:

1 - David Graeber, On the Phenomenon of Bullshit Jobs: A Work Rant, strike Magazine, Issue 3 The Summer, August 2013.
https://www.strike.coop/bullshit-jobs/

2 - James Suzman, Work: A History of How We Spend Our Time, Bloomsbury Circus, 2020.

فيليب ميريو:

مكانة العواطف في المدرسة

«نحن أمام ضرورة مزدوجة: إبعاد العاطفة من المجال التربويّ، وعدم نكران وجودها، سواء باعتبارها عائقاً، أو بوصفها محفِّزاً على التعلُّم والنمو».

كيف نُعرِّف العواطف في الميدان التربويّ، علماً أنها تتَّصل بما هو حميميّ، وتُسهم في التنشئة الاجتماعيّة؟ وما الدور الذي تضطلع به، والمكانة التي تشغلها في العلاقة التربويّة؟

- فيليب ميريو: من المعلوم أنَّ الرهان الذي عمل من أجله «كوندورسيه Condorcet» كان إنشاء التعليم العموميّ على أساس العقلانيّة ونقل المعارف الضروريّة في تكوين المُواطنين مع الاعتقاد بإمكانية استبعاد العواطف. يُعتقد، دائماً، أنَّ «جيل فيريJules Ferry» احتذى حذو «كوندورسيه». ولكن «كريستوف نيك Christophe Nique» و«كلود لولييفر Claude Lelièvre» في مؤلَّفهما: «La République n'éduquera plus» أثبتا وجود قطيعة جذريّة بين «كوندورسيه» و«جيل فيري». سينشئ «جيل فيري» مدرسة الجمهوريّة عن طريق استنفار واسع النطاق للعواطف، والاتكاء على صدمة هزيمة «سودن Sedan» ومنطقة باريس. وقد طوَّر «جيل فيري» بيداغوجيا «فيرديناند بويسون Ferdinand Buisson» (المُدافع عن التعليم العلمانيّ، ومخترع مصطلح علمانيّة laïcité) التي تستنفر الأفكار التنويريّة والتقاليد البروتستانتيّة فيما له علاقة «بالامتحان الحر» و«المنهج التجريبيّ»، رغم أن هذا لا ينفي تعلّقه بما كان يبدو، تاريخيّاً، أنه رهان أساسيّ وهو بناء الوحدة الوطنيّة. ولهذه الغاية انخرط بالكامل في مواصلة إنشاء «التربيّة الوطنيّة» من قبل «فرانسوا كويزو François Guizot» الذي وضع على كاهله مهمَّة «إدارة العقول». ولإدارة العقول بكيفية فعَّالة كان ينبغي إشراك بنية تراتبيّة فعَّالة (أحدث كويزو هيئة التفتيش والمدارس العليا للأساتذة) مع إيجاد جهاز بيداغوجي قادر على تعبئة ومراقبة الأفراد... وسيقوم «جيل فيري» بعلمنة «مدرسة كويزو» وسيضع البنية التربويّة في خدمة الدولة-الأمة، وقد راهن بصورة قويّة على سجل العواطف ليطلق شعوراً وطنيّاً في خدمة مشروعه السياسيّ: تفوُّق الدولة على نفوذ الكنائس، والالتفاف حول اللّغة الوطنيّة (مع استئصال اللهجات المحلّيّة)، وقيم جمهوريّة وثيقة الصلة في السياق الجيوسياسيّ لذلك العهد بإنشاء جيش استعماريّ فعَّال، وبالتحضير لأخذ الثأر من ألمانيا.

وأُديت في المدرسة أناشيد «بول ديرولايد Paul Déroulède»، وتمَّ تطوير الكتائب المدرسيّة، كلّ هذا حصل ضمن احترام أخلاق الآباء المُتوارثة، وقد جرى تلقين الأطفال أن الدولة الجمهوريّة تُجسِّد المُساواة الوطنيّة ضدّ التفاوتات المحلّيّة، والاستحقاق ضد الامتيازات المُتوارثة، والعلم ضدّ الخرافة، والدين ضدّ العقل، والمعرفة ضدّ العواطف... ومن «الدهاء التاريخيّ» أنَّ «جيل فيري» تمكَّن من إدماج الأطفال الفرنسّيين في مشروعه «أُمَّة تجسِّد العقل» عن طريق تجييش العواطف، بل إننا نجده، أكثر من ذلك، يتخذ من العلمانيّة ديناً حقيقيّاً جديداً يسعى لفرضه، ويجعل منه الإسمنت الضروريّ لإنجاح مشاريعه.

وسنكون مخطئين، إذا سلّمنا بالوهم المُتحصل من «مدرسة الجمهوريّة» المُوحَّدة والمُجنَّدة بالكامل لحب الوطن. إن الأمر معقّد للغاية. فالمُثقَّفون الذين استوحى منهم «جيل فيري» أفكاره (والذين أشركهم فيرديناند بويسون في وضع «معجم بيداغوجيا والتعليم الابتدائيّ» ذائع الصيت والذي ظهر إبَّان إنشاء المدرسة الجمهوريّة، ومارس تأثيراً كبيراً في المُدرسين) يدافع، أكثرهم، عن تصوُّر عقلانيّ للعلمانيّة لا ينكر وجود العواطف -التي تفصح عن نفسها اجتماعيّاً عن طريق الروابط العاطفيّة العائليّة والمُعتقدات الدينيّة- ولكنهم، يجعلون من المدرسة مكان تنمية العقل القادر على فكّ ضفيرة الاشتباك بين المُعتقد والمعرفة والعواطف الجماعيّة التي تكوِّنُ الجماعات المُتقاربة، وتنشئ المعارف الموضوعيّة التي تؤلِّف بين البشر بمنأى عن المُعتقدات التي تفصل بينهم. وهم من هذه الناحية يقتربون من فكرة الفيلسوف الألمانيّ «جوهان غوتليب فيشته Johann Gottlieb Fichte» الذي يعتقد أن «المعرفة قابلة للتقاسُم بلا حَدٍّ» بين جميع البشر، بينما المُعتقدات لا يمكن أن تجمع إلّا بعض الأفراد، فهي مؤسّسة على الظروف، والعلاقات المُترابطة، والظواهر المُتماهية أو ظواهر التأثير. والمعرفة تقبل البرهنة ويمكن توصيلها إلى كلّ إنسان عاقل، ولكن المُعتقد لا يمكن الاستدلال عليه، أو بيان صحّته، أو بُطلانه، فهو غير قابل للتعميم على العقل الإنسانيّ. نعثر على أثر دال لهذا التصوُّر



في تشبُّث «فيرديناند بويسون»، والبيداغوجيين المُلتفين حولَه، بمفهوم «درس الأشياء la leçon de choses». إنَّ درسَ الأشياء يتيح التعاطي مع الواقع، حتى لا يعتبر كلامُ المُدرِّس مُعتَقداً يتعارض مع مُعتَقد المُتعلِّم، ولكن وسيطاً يحيل إلى واقع خارجيّ عن المُدرِّس والمُتعلِّم في آنٍ واحد، وبإمكان كلّ واحد منهما أن يمارس عقله فيه.

ففي سياق القرن التاسع عشر والقرن العشرين تعايشت، في العَالَم الداخليّ للمدرسة، فكرة استغلال العواطف الوطنيّة التي لا تعتبر مشروعة فحسب، بل ضروريّة، وفكرة التوجُّس من العواطف الطائفيّة التي يُرى فيها عاملٌ من عوامل الاستعباد فتتولّى ممارسة العقل تحرير الفرد. وزيادة على ذلك، تساعد العواطف التي تتجسَّد في «الشعور الوطنيّ» على التحرُّر من العواطف الحزبيّة، ويساعد الحماس من أجل الوطن على الإبقاء على المسافة من الارتباط بالمحليّ والانتخابيّ. هنا، يودُّ البعض إحداث مواجهة بين «العقل الكلي» الذي يؤلِّف بين البشر، وبين «التقادم العاطفيّ» الذي يفرِّق بينهم، أو إنَّ هناك بالأحرى مواجهة بين نوعين من «العقلانيّة العاطفيّة». وحكمة التاريخ تقضي أنَّ «العاطفة طبع متأصل»، أو، أيضاً، «للارتقاء بالعقل، يحتاج المرء إلى العاطفة».

ولكن، كيف نجد المسافة الجيّدة؟ كيف نجد التوازن الدقيق، الذي لا يعرف الثبات دائماً، والذي يقتضي أن نأخذ بعين الاعتبار العواطف، بمعنى أننا لا ننكرها، ونجعل منها، مع ذلك، بوصلة حاسمة في المُمارسة التربويّة داخل الفصل الدراسيّ؟

- بالتأكيد، لا يمكن أن ننكر العواطف في المُمارسات التربويّة داخل الفصل الدراسيّ. عندما نقرأ ما كتبه «ريجيس دوبري Régis Debray» من مدح لمُحاضرات الفيلسوف «جاك ميكليوني Jacques Muglioni» بثانوية «جونسون دو سيلي Jeanson de Sailly» في ستينيات القرن الماضي، يمكن أن نسأل أنفسنا ما إذا كان ما وصف لنا كإلغاء للعواطف لصالح عقلانيّة ظاهرة، لا يرتبط، في الواقع، بشكلٍ من السيطرة العاطفيّة... هل هذا حقّاً من العَالَم «الكنطيّ Kantien»، أو من الإغراء الذي يمارسه، ضمن مناخ ثقافيّ ملائم، «السحرُ الخفي للبورجوازيّة». أو أيضاً، وحتى نَكون أقلّ قسوة، ألسنا هنا أمام يقظة حقيقيّة للعقلانيّة، ولكن تتحقَّق عبر شكل من العواطف المُتقاسَمة؟

ألا نعثر من جديد، حينئذٍ، على الجوهر الذي يشتغل مع العواطف في العلاقة بين المُدرِّس والمُتعلِّم؟

- لقد بيَّن «جون كيومان Jean Guillaumin »، أحد كبار علماء التحليل النفسي الذين درسُوا الفعل التربويّ، انطلاقاً من وجهة نظر التَّحليل النَّفسي، أن ظاهرة التماهي بالمُدرِّس، الجزئيّ أو الكليّ، المُصنَّف أو غير المُصنَّف... إلخ، تلعب دوراً حاسماً في النجاح أو الفشل المدرسيّ. التماهي الإيجابيّ يشتغل بالكيفيّة نفسها التي يشتغل بها التماهي السلبي. وتجاهُل هاته الظاهرة معناه أن نحكم على أنفسنا بأن نتركها تستفحل، دون وعي منَّا، بكل تداعياتها. إنَّ الصعوبة التي يلاقيها اليوم عدد من المُدرِّسين مصدرها كونهم يجسِّدون ما يرفضه بعض المُتعلِّمين، سواء في مجال النماذج الاجتماعيّة، أو في مجال النماذج الشخصيّة.

ويمثل التماهي أحد العناصر التي تعتمدها بعض الدراسات لتفسير التفاوت في النتائج المدرسيّة بين الذكور والإناث اللواتي يتفوَّقن على نظرائهن من الجنس الآخر: سيكون الوسط المدرسيّ أكثر تأنيثاً، وسيكون تماهي الإناث بمُدرِّسيهم أكثر يسراً وسهولة من تماهي الذكور الذين يجدون في الثقافة المدرسيّة ما ينافي ذكوريتهم، وهو ما يمثِّل علامة ضعف. بالتأكيد أن هذا التحليل قاصر، ولكن لا يمكن أن ننفي، مع ذلك، أن ظواهر التماهي المُصنَّف تلعب دوراً مهمّاً في الوضعيّات التربويّة. فمهما نقل عن هذا الأمر، ومهما نفكّر بشأنه، تحت هذا الصنف أو ذاك، فإنّ العاطفة حاضرة هنا باستمرار.

وماذا عن العواطف التي «تعيق التعلُّم» بحسب تعبير «سيرج بومار Serge Boimar»؟

- نحن نعلم أن هناك أطفالاً تعيقهم شحناتهم الانفعاليّة من التعلُّم. إنّها حالة أولئك الذين استحوذوا على كامل التحليل النفسي وأصبحوا غير قادرين على التفكير في البرانية (extériorité) والغيرية (objectalité). بالنسبة لهؤلاء، كلّ ما يقوم به المُدرِّس موجَّه إليهم: فإذا نَظَر إليهم، فلأنه يتشكَّك فيهم، وإذا لم ينظر إليهم فلأنه يحتقرهم. وبالنسبة لهؤلاء، أيضاً، لا يوجد للمعارف وجود مستقل، فهي مرتبطة دائماً بالعواطف الأوليّة (affects): فهمّ يناقضون آباءهم أو، على النقيض، يدعمون سيطرتهم، وهم مرتبطون بوضعيّات لا تُطاق أو وضعيّات شيِّقة. وهذا البُعد يعيق بالكامل كلّ اعتبار حول درجة الدقة أو اليقين أو الحقيقة لديهم. فالمُربُّون بمراكز إعادة التربيّة التابعون لشبكة المُساعدات المُتخصِّصة للمُتعلِّمين في وضعيّة صعبة (RASED) يشتغلون بالتحديد على هاته المسألة. ولكن، على العموم، تعتبر مسألة الدخول ضمن سجل الحقيقة مسألة مركزيّة، في أيامنا، في العديد من الوضعيات البيداغوجيّة. تطرح، حينئذٍ، المسألة الشهيرة التي شكَّلت بداية الحوار الذائع لأفلاطون في كتاب «الجمهوريّة»، والذي مُني فيه «سقراط» نفسه بالهزيمة. كيف نخاطب بالمنطق شخصاً يوجد خارج المنطق؟ بمعنى كيف نلج حقل العقلانيّة مع شخص هو بالكامل في العاطفة، أو الرفض، أو الانخراط؟ مؤخَّراً اشتغلت مع المدرسة الوطنيّة العليا للسينما (CinéFabrique)، وخمس مؤسَّسات إعداديّة من مدينة «ليون Lyon» حول مهمَّة موَّلتها «مؤسسة فرنسا Fondation de France» ووزارة التربيّة الوطنيّة، وقد تحدَّدت غاية هاته المُهمَّة في الحماية من جميع أشكال الأصوليّة، وضمن هذا الإطار، رامت المُهمَّة الاشتغال على نظريّات المُؤامرة وانتشارها في أوساط المُؤسَّسات الإعداديّة. وفي هاته الحالة تحديداً، استعصت إقامة الأدلة العقليّة مادام الانخراط قد قام على أساس غير عقلاني. فالاعتقاد بنظريّة المُؤامرة يُشبع الجانب النفسيّ: إنَّ نظريّة المُؤامرة تقدِّم مفتاحاً لقراءة سحريّة تشتغل بشكل كامل، وتسمح بتقديم العَالَم بكيفية بسيطة وفعَّالة، وتمنح، بالنتيجة، يقينيّة تُعفي من إجراء أي تحقيق، وتلغي المجهول، وتنفي وجود مناطق الظلّ، فهي قراءة مغرية وآسرة، تشتغل مثل ضماد نرجسي فعَّال. وتعتبر هاته العلاقة باليقيني، لدى بعض الأطفال والمُراهقين، ضروريّة لاستقرارهم، وضروريّة لتشكيل هويّتهم، فهم يريدون يقيناً وهميّاً للبحث عن حقيقة تضعهم في خطر... أجل إنّ السؤال الذي يطرح نفسه يتمحور حول ما يمكن أن نقترحه على هؤلاء المُتعلِّمين حتى يقبلوا الخروج من أسوار قناعتهم، وينخرطوا في تعلُّم حقيقيّ. لنحوِّل الاكتفاء بـ«الاعتقاد بمعرفة الشيء» إلى متعة «البحث»، وهذا رهانٌ كبير حدث في صميم تعليم «سقراط»، وهو اليوم في قلب انشغالاتنا التربويّة المُعاصِرة.

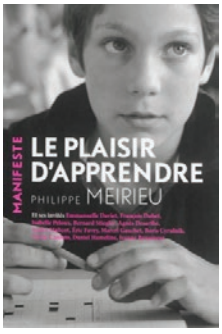
نجد، هنا، أيضاً، الفرق بين المُعتَقد والمعرفة....

- أجل، رغم أن علماء الإيبيستيمولوجيا، اليوم، يدعوننا إلى المزيد من التواضع وهم يثبتون، أنه مايزال هناك، بكيفية أو بأخرى، إلى يومنا هذا، قليلٌ من المُعتقد في العلوم، كما أنه يوجد قليلٌ من المعرفة في المُعتقدات. هذا يدعونا إلى أن نأخذ بالتصنيفات بصورة أقلّ من منهجيّة غير مكتملة من التمييزات. ويبقى موقف «بويسون» استكشافياً (heuristique) بالدرجة الأولى في مجال البيداغوجيا: وضع المُتعلِّم في «حوار» مع أشياء المعرفة المُتمنعة عليه (سواء أكانت «المادة» نفسها، أم أشياء تقنيّة، أم أعمال مواد معرفيّة أخرى)، وأن نجعله يُجرِّب ويفحص، ويُعدِّل، ويُوثِّق إجاباته ويبرهن، وهذا أمرٌ جوهري من أجل بيداغوجيا للتحرُّر وَفيَّة لمنهجيّة «كانط»: «Sapere aude» (تجرأ على التفكير بنفسك، وهو الجواب الذي قدّمه «كانط» على السؤال الآتي: ما هي الأنوار؟) . ولكن هل يجب أن نكون واعين أن المسلك من «شبقيّة اليقين» إلى «شبقيّة الاكتشاف» هو أمرٌ غير مُفكَّر فيه في سجل العقلانيّة الخالصة. إنَّه يفترض انتقالاً يُشغِّل، بشكل قوي، البُعد العاطفي. وتجاهله معناه أن نحكم على أنفسنا بالإخفاق، أو بنجاح وهميّ بالكامل... نجاحات خاصّة فقط بأولئك الذي صادفوا خارج المدرسة ما يلبّي حاجاتهم لخوض مغامَرة فكريّة.

بهذا المعنى، لا تمثِّل العواطف «فَضْلَة» في نقل المعارف. ليس هناك نقل للمعارف يتمُّ، حصراً،











ضمن المجال العقليّ، ويمكن للبعض أن يقتصر عليه. إنَّ نقل المعارف، رغم أنه يبدو عقلانياً، فإنه يمرّر في طياته ما هو عاطفيّ. إنَّ تصوُّر التعلّم بمثابة «قطيعة بسيطة» بين العاطفيّ والعقلانيّ هو طريق مسدود. من هنا تأتي ضرورة صوغ الأشياء بكيفية جدليّة: الفعل البيداغوجيّ يقتضي، في آنٍ واحد، ما أدعوه وقاية مهنيّة تتمثّل في إبعاد العواطف، والمُصاحبة المُتبصِّرة للتبادُلات العاطفيّة التي يكون، من دونها، الولوجُ إلى الغيرية وعقلانيّة المعارف أمراً مستحيلاً.

يمكن أن نثير في هذا الصدد ظاهرة معروفة جدّاً وهي «تأثير التوقع» أو «تأثير بيجماليون». فقد بيَّنت أبحاث «روزنتال Rosenthal» و«جاكبسون Jacobson» أن سلوك المُدرِّس فيما يخصُّ قابليّة التعلُّم لدى المُتعلِّم وما ينقله إليه إراديّاً وغير إراديّ، وحتى إمكانيّة نجاحه، ستحدِّد بشكلٍ واسع أجوبته وتعلّماته ونموه. نحن أمام ضرورة مزدوجة: إبعاد العاطفة من المجال التربويّ، وعدم نكران وجودها، سواء باعتبارها عائقاً، أو بوصفها محفِّزاً في العلاقة التربويّة.

- أجل، وبكلّ تأكيد... لقد تحدَّثت حتى الآن من وجهة نظر بيداغوجيّة، وليس من وجهة نظر عيادية. فالطبيب الإكلينيكيّ سيُعنى بالحالات التي تصبح فيها العواطف حالة باثولوجية. ولكني على وعي بأن السؤال الذي يطرح على عددٍ كبير من المُدرِّسين يتعلَّق بالحدود الفاصلة بين ما يتَّصل بالبيداغوجيّ وما يتَّصل بالمرضي. يوجد، اليوم، نقاش يتعلَّق بمزايا ومخاطر إحالة الحالات المدرسيّة إلى الطب. أؤمن، من جهتي، بضرورة تكامل المُقاربات. يمكن، على سبيل المثال، أن نتصدَّى للقلق بكيفية بيداغوجيّة عن طريق إعداد الفضاء، والزمن، والعادات، ولوازم التعلُّم والتقويم المُختلفة. ولكن، سيبدو، من الواضح، أن ذلك لا يكفي بالنسبة لبعض الأطفال المُنحدرين من وسط أسري مشحون... وهذا لا يمنع من أن نحاول، لا نعرف إن كان هذا يكفي أم لا إلّا بعد التجربة. يعتقد «بيير دوليون Pierre Delion»، العَالِم الذي اشتغل كثيراً على هاته القضايا، أن مسائل كهاته لا يمكن أن تدرس من دون مشاركة قويّة من مختلف الفاعلين التربويّين. فقد اهتمَّ، على الخصوص، بالأطفال مفرطي الحركة الذين يعانون من اضطرابات عدم التركيز وإفراط الحركة. وقد بيَّن أنه إذا كان بعض الأطفال قد تمكَّنوا، في واقع الأمر، من العلاج بفضل أنشطة رياضيّة، ومسرحيّة... إلخ، فإن البعض الآخر، على خلافهم، خضعوا، أحياناً، لمُتابعة طبيّة، وأحياناً، لعلاج في الوسط الأسريّ، أو لعلاج بالأدوية. وإذا لم يتبادل الفاعلون المعلومات فيما بينهم، وإذا لم يكن ثمّة عمل جماعيّ لعلاج المُشكل، فإننا سننتهي إلى تجاور للتدخلات من شأنه أن يقضي عليه جميعاً.

العديد من المُدرِّسين يطرحون، اليوم، على أنفسهم السؤال حول تدبير العواطف لدى متعلِّمين غير قادرين على التحكُّم في عواطفهم، أطفال سيارة السباق (enfants bolides) كما يسمِّيهم «فرنسيس امبر Francis Imbert». أعتقد، أمام هاته الظاهرة، أنه لا ينبغي أن نقدِّم استقالتنا البيداغوجيّة، أو نتراجع عن الاستعانة بمُتدخلين يمارسون مقارَبات أخرى. وإنني أرى أن المدخل الأنسب، على المُستوى البيداغوجيّ، هو الاشتغال على العادات؛ فهي ليست منهجيّة علاجيّة، ولكن يمكن أن يكون لهذا تأثيرات علاجيّة. كما يمكن أن يكون

للمنهجيّة العياديّة تأثيرات بيداغوجيّة. ينبغي التفكير في بناء أو إعادة بناء نظام بيئيّ يسمح للفرد بأن يجد توازنه عن طريق الالتزام في الأنشطة التي تؤمِّن له استقراره...

في المُجمل، إذا كان من الضروري بيان أهمِّيّة العواطف في التربيّة...

- سأتحدَّث عن التعاطف الذي تحدَّثت عنه الفيلسوفة الأميركيّة «مارتا نيسبوم Martha Nussbaum» في كتابها «العواطف الديموقراطيّة»، حيث أثبتت أنه يمثِّل، بامتياز، العاطفة الديموقراطيّة. فإذا كانت تربيّتنا مدعوة إلى أن تحدِّد هدفها الأساسيّ في قدرة المُتعلِّمين على المُشاركة الفعليّة في الحياة الديموقراطيّة، فإننا ينبغي أن نعلِّمهم الدخول في علاقة سلميّة مع الآخر، والتعاون الجماعيّ، ضمن الاحترام المُتبادل للوصول إلى المصلحة المُشتركة. إنَّ الطفل، كما تشرح الكاتبة، «يجب أن يتعلَّم كيف يتماهى مع مصائر الآخرين، وأن يرى العَالَم عبر أعينهم، وأن يشعر بمُعاناتهم من خلال الخيال. فمن خلال هاته الكيفية، فقط، يصبح فيها الأشخاص البعيدون واقعيّين ومتساوين معه». إنَّها تنضم إلى «أدورنو Adorno» في كتابه «التربيّة بعد أشفيتز Eduquer après Auschwitz»، حيث يتساءل كيف نبني عالماً يصبح فيه تكرار الرعب أمراً مستحيلاً. هنا نجد «أدورنو» يؤكِّد، أنه من أجل الوصول إلى هاته الغاية، من الضروري أن نقاوم ضدّ ما يسمِّيه البرودة (la froideur)، أي اللامبالاة المُطلقة ممَّا يحدث للآخرين، ما عدا بعض المُقرَّبين المُفضَّلين. هؤلاء «الآخرون (يعتبرون بمثابة أشياء أو وعي مُشيأ يرتبط، حصراً) بالتقني». فبهاته الكيفيّة استطاع أناس، بوعي مهنيّ فائق، «تصوُّر نظام للنقل ينقل الضحايا بسرعة ويسر إلى «أشفيتز» دون اعتبار لما يمكن أن يحلّ بهم هناك». فكبار المُتلاعبين بالعقول يدركون هذا: إنهم يعون إلى أي حدٍّ يمكن لبعض البشر أن يصبحوا محترفين حاذقين للهمجيّة، حريصين على تنفيذ التوصيات الأكثر فظاعة، بما أنهم يجدون راحتهم في شعورهم بالمُشاركة في «عمل» جماعيّ، وفي يقينهم من الحصول على الحب الموعود من القائد... وفي فرحتهم بالحصول على تقدير نظرائهم مكافئة على «العمل المُتقن». هنا يتساءل «أدورنو»: هل ينبغي، من أجل هذا، أن «ننصح بالحب»؟ فيجيب موضِّحاً: أن هذا لا يفيد في شيء لأننا نطلب من أناس أن يصغوا إلى شيء لا يدخل في تكوينهم الذهنيّ ويفترض «لدى أولئك الذين نخاطبهم بنية سلوكيّة أخرى غير تلك التي نودُّ تغييرها»، وهي الاستعداد للغيرية. لا نقنع شخصاً بالحب ولا نرغمه عليه. فهل ينبغي، مع ذلك، أن نَقنَع بهاته «البرودة» وبنتائجها الفظيعة؟ أبداً. فإذا كان عدم القدرة على التماهي مع اللآخرين، هو في جزء منه على الأقلّ، مسؤول عن الانتقال إلى الهمجيّة، فإن التربيّة ينبغي أن تتيح «الوعي بالبرودة وبدواعي وجودها». وتحقيقاً لهاته الغاية، ينبغي أن نُحيِّن المسارات الضمنيّة التي يسمح التاريخ النقديّ بتعيينها، وتكشِف عنها، دائماً، مجموع الآثار الثقافيّة.

تُلح «مارتا نيسبوم Martha Nussbaum» على ضرورة اللقاء مع الأدب والفنون، حيث تعتبرها أساسيّة في بناء «العواطف الديموقراطيّة»، وهو ما يسمح بالولوج إلى «الخيال السرديّ». فهي تشرح بالقول: «أقصد بهذا القدرةَ على تخيُّل الأثر المُترتِّب عن الحلول محلّ الآخر، والفهم الذكيّ لتاريخه الشخصيّ، وفهم العواطف، وحصول الأمنية والرغبة في القدرة على امتلاكها». فكما تبيِّن الكاتبة، أن نتعلَّم، أن ننظر إلى كائن إنسانيّ آخر ليس بوصفه شيئاً، ولكن بوصفه شخصاً، هو أمرٌ لا يقع من تلقاء ذاته، ولكنه شيء يُتَعلَّم ويتمُّ بناؤه. والفَنّ بالنسبة لهاته الغاية أمرٌ ضروري، فهو يسمح بالنظر إلى الهويّة والغيرية في آنٍ واحد، ويسمح بأن يتعرَّف المرء إلى نفسه في الآخر، وأن يتعرَّف المرء نفسه بوصفه إنساناً آخر، حسب التعبير الرائع لـ«بول ريكور Paul Ricoeur». نجد هنا المُقترحات التي صاغتها «هيلين مارلن كاجمان Hélène Merlin Kajman» في كتابها: «Lire dans la gueule du loup». فقد بيَّنت هاته الباحثة: «أن تدريس الأدب قد تغيَّر بسبب دخول فروع معرفيّة مُكلِّفة بدراسة النصوص في العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة. والمكسب على مستوى الصرامة الإبيبستمولوجيّة كان عظيماً. ولكن أصبح ينظر إلى النصوص الأدبيّة كما لو أنها توجد خارج الروابط الانتقاليّة التي تنسجها من أجلنا». والنتيجة أنَّ «التقاسم العابر» الذي يحدث من خلال الأدب داخل الفصول الدراسيّة تمَّ تفقيره، فاسحاً المجال لمُقارَبة موضوعيّة وتقنويّة أكثر. فالأدب لا ينتج أبداً موافقة بين الأطفال أو المُراهقين أو الراشدين، فـ«التقاسمُ الأدبيّ» الذي يسهم في بناء هذا العَالَم المُشترك الذي نتطلَّع إليه قد فَسد. ينبغي، إذن، ألّا نعود إلى المُمارسات الديداكتيكيّة القديمة -التي تشبه نظيرتها الحديثة في شكلانيّتها إنْ لم تكن أكثر شكلانيّة منها!-، ولكن ينبغي العمل على نصوص «تتحدَّث إلى مناطق في الشخص الإنسانيّ لا نقصد من خلالها شيئاً آخر ما عدا تشغيلها». إنَّ تقاسم العاطفة الأدبيّة يمكن، إذن، أن يحدث من دون انتهاك حميميّة الفرد وبالحرص على التخفيف من الصدمة المُحتمَلة التي من شأنه أن يحدثها: «إنَّ القارئ لا ينبغي أن يرغم لا على الكشف عن حميميّته، ولا على كبتها، ولكن يكون قادراً على تحويلها ونقلها». إنَّ القوة الرمزيّة للنصّ تسمح له، في الواقع، بأن يتعرَّف إلى نفسه من خلالها، وأن يكون على مسافة منها، واللّغة الأدبيّة تورِّطه في ذاتيتها، وتخلّصه، في الوقت نفسه من نرجسيّته، والشخصيّات تجسّد ما يعيشه دون أن تتشابه معه، وهي تتصادى مع فردانيّته، وتصله، في الآن ذاته، بالآخرين. يمكنه، بهاته الكيفيّة، تكوين هويّته مع الانخراط ضمن ما يشكِّل مجتمعاً: «عبر المجاز، يسمح الأدب لمصائب بلا حد وغير قابلة، ظاهرياً، للحلّ بأن تصبح قابلة للحلّ ومتقاسمة. فإذا حُرم مجتمعنا من هاته اللّغة الاستثنائيّة، لن يكون لدينا أي حظ في النجاة من تجدُّد التطرُّف الذي يمنح الجروح الذاتيّة التي تفرزها التقلبات الاجتماعيّة، الخاصّة بعصرنا، أشكالاً من التطوير، والتعديل، أو التسلية قائمة لا على [...] اللعب الحرّ للصور البلاغيّة، ولكن على الانكفاء الطائفيّ، والمعنى الوحيد».

■ **حاوره: ريجيس غيون** □ **ترجمة : طارق غرماوي**

المصدر:

Diversité n°195 Mai- Aout 2019



القصّة القصيرة في قطر

بدا أمر الذاكرة الفنّيّة للقصّة القصيرة القطَريّة مهدَّداً بالتشويه الحقيقي الذي قد يسهم في تضليل الحكم النقدي على الإبداع الادبي ذاته، وهو ما حرصنا على التقليل منه، وتفادي الوقوع في الأحكام الوثوقية الخاصّة برصد إنتاج القصّة القصيرة في قطر، الامر الذي توخينا فيه الحرص والدقّة، ونزعم أننا، في ببليوغرافيا القصة القصيرة في قطر، قد حافظنا على ذاكرة الإبداع الادبي القطري في مجال (القصّة القصيرة)، وبصورة تحقّق نسبة عالية من الرضا بمصداقيّتها وقيمتها التاريخية، وقيمتها الفنّيّة. وما كان هذا ليتمّ لولا الانضباط المنهجي الدقيق الذي غرسه أ.د.صبري حافظ في أداء الفريق البحثي، وكذلك لولا الجهد الكبير الذي أنفقه د.إكرامي فتحي في عمليَّتَي الجمع والتدوين.

■ محمَّد مصطفى سليم



الريادة في القصّة القصيرة القطَريّة

يسود اتّفاق واضح بين الدارسين على أن القصّة القصيرة القطريّة تأخَّرت في الظهور، وشأنها في ذلك شأن وضعية الجنس الأدبي نفسه في دول مجلس التعاون الخليجي، التي ظلّت فترة طويلة بعيدةً عن مظاهر المجتمع المدني الكامل، وتكاد لا تخلو دراسة نقدية متعلّقة بالقصّة القصيرة الخليجية من تأكيد أن المجتمع الخليجي تأخَّر في الأخذ بأسباب النهضة الثّقافيّة والتعليم والصحافة التي لم تُعرف إلّا مع ظهور النفط، الذي أدخل الواقع الخليجي كلّه في حراك مجتمعي مدني، لعب فيه التعليم دوراً بارزاً في تنمية الوعي، وأدّت الصحافة الدور الأكبر في بروز القصّة القصيرة القطريّة؛ ليستوعب تداعيات هذا الحراك على المستويَيْن؛ الإنساني، والاجتماعي، وخاصّة بعد أن واجه الإنسان حالةً تشبه فقدان الذات، حين رُصد ما يشبه انتقال المجتمع، شيئاً فشيئاً، من المفهوم القبلي إلى المفهوم الأسري، وهو ما أسهم في تصدُّع قيم كبيرة، وظهور قيم حديثة واكبت المرحلة.

وكان للمصادر الصحفية الأولى الثمانية: «أخبار شركة نفط قطر» التي أصبح اسمها في ما بعد «المشعل»، و«الدوحة»، و«العروبة»، و«الخليج الجديد»، و«العهد»، و«الجوهرة»، و«العرب»، و«الراية»، فضل المثاقفة بين كتّاب القصّة في قطر؛ قطريِّيْن وغير قطريِّيْن، والقرّاء، والمعنيِّين بالثّقافة، بوصفها مناير ثقافية، من جهة، ثم احتضان التجارب والبدايات الأولى للقصّة القطريّة، من جهة ثانية. غير أن الدارسين والنقّاد وقفوا منها مواقف متباينة إزاء تحديد الجنس الأبي، ولاسيّما مع تحديد البداية الفنّيّة الحقيقية لجنس أدبي، هو وليد في قطر[1].

غير أننا نواجه خلافاً شديداً بين النقّاد حول احتساب الريادة الفنّيّة الناضجة للقصّة القصيرة المفردة، وكانت البداية ممثّلةً في ما تناوله محمَّد كافود، الذي عَدَّ قصّة «الحنين» (18 فبراير، 1971) لإبراهيم صقر المريخي، أوَّل قصّة قصيرة ناضجة فنِّيّاً، إذ يقول: «ولعلّ أوَّل قصّة ظهرت، وكانت بقلم كاتب قطري، تقترب -إلى حَدّ ما- من القصّة القصيرة بمعناها الفنّي الحديث، هي قصّة «الحنين» التي كتبها الأستاذ إبراهيم صقر المريخي، ونشرتها مجلّة «العروبة» في العدد الخامس والخمسين، وهي تصوِّر بعض التناقضات التي تدور في المجتمع في فترة الانتقال، فهي تصوِّر الصراع بين جيل محافظ يريد التمسُّك بكلّ ماضيه، وجيل الشباب المثقّف الواعي الذي يسعى للتغيير والانطلاق»[2]، واستبعد ما كتبه يوسف النعمة، في مجموعاته القصصية الثلاث، التي تسبق -زمنيّاً- ما كتبه إبراهيم المريخي، وعَدَّها مجرَّد محاولات، تفتقر، في كثير منها، إلى البيئة القطريّة، والمناخ القطري؛ لأنه كان ينقل الأحداث إلى مجتمعات خارجية، مثل بيروت والقاهرة.

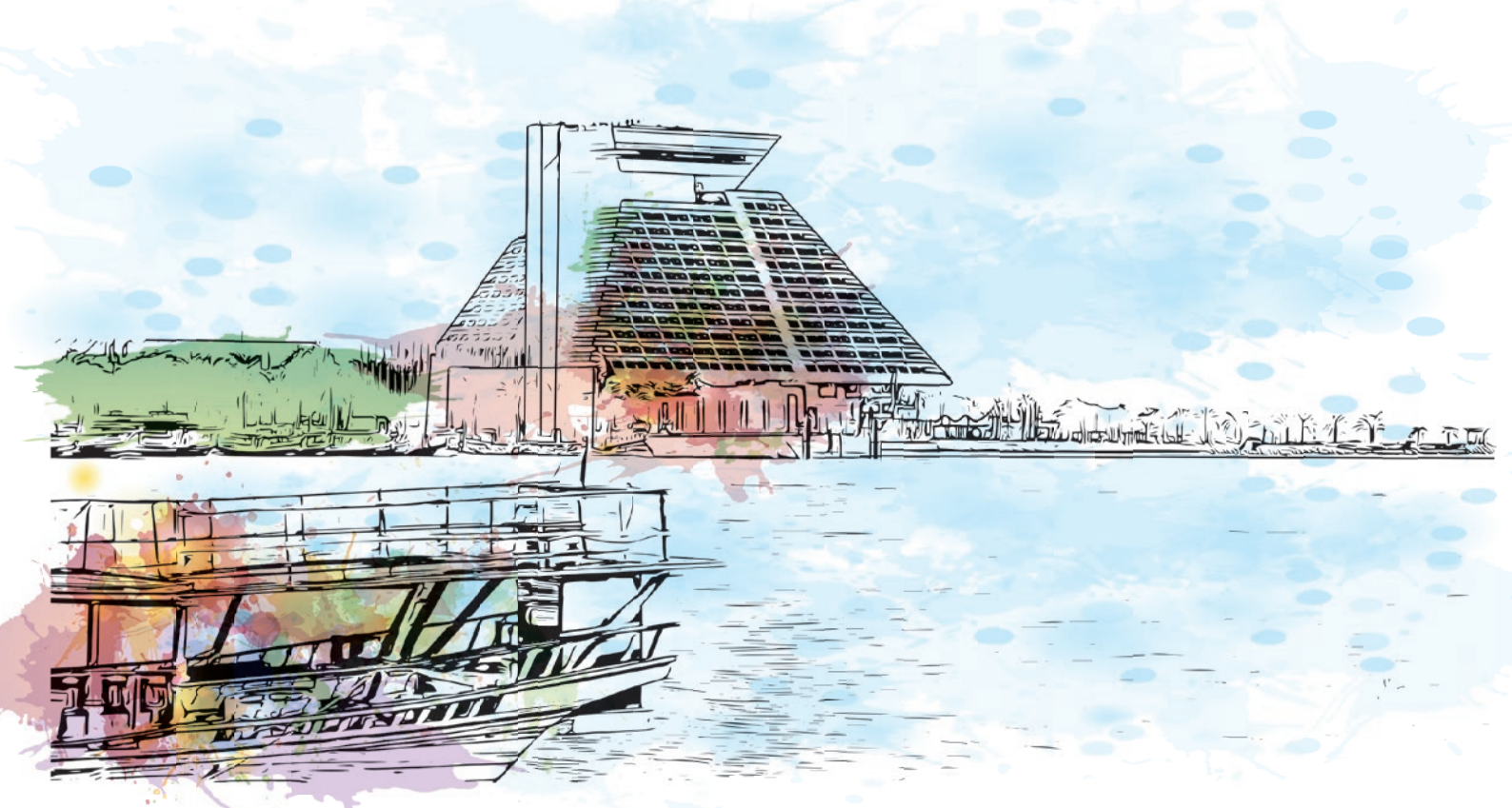
غير أن محمَّد عبدالباقي، عاد بالريادة التي أسهمت في تقديم أدب قصصي قطَريّ إلى يوسف النعمة، بالتحديد، عام (1962)، مع صدور مجموعته الأولى «بنت الخليج» التي نحتفظ منها بطبعة (1970) الموجودة في دار الكتب، ثم تلاها - بحسب تعبير محمَّد عبدالباقي الذي سار فيه على ما ذكره محمَّد كافود- بمجموعتَيْن، هما: «لقاء في بيروت» عام (1970)م، و(الولد الهايت) عام (1971)م.

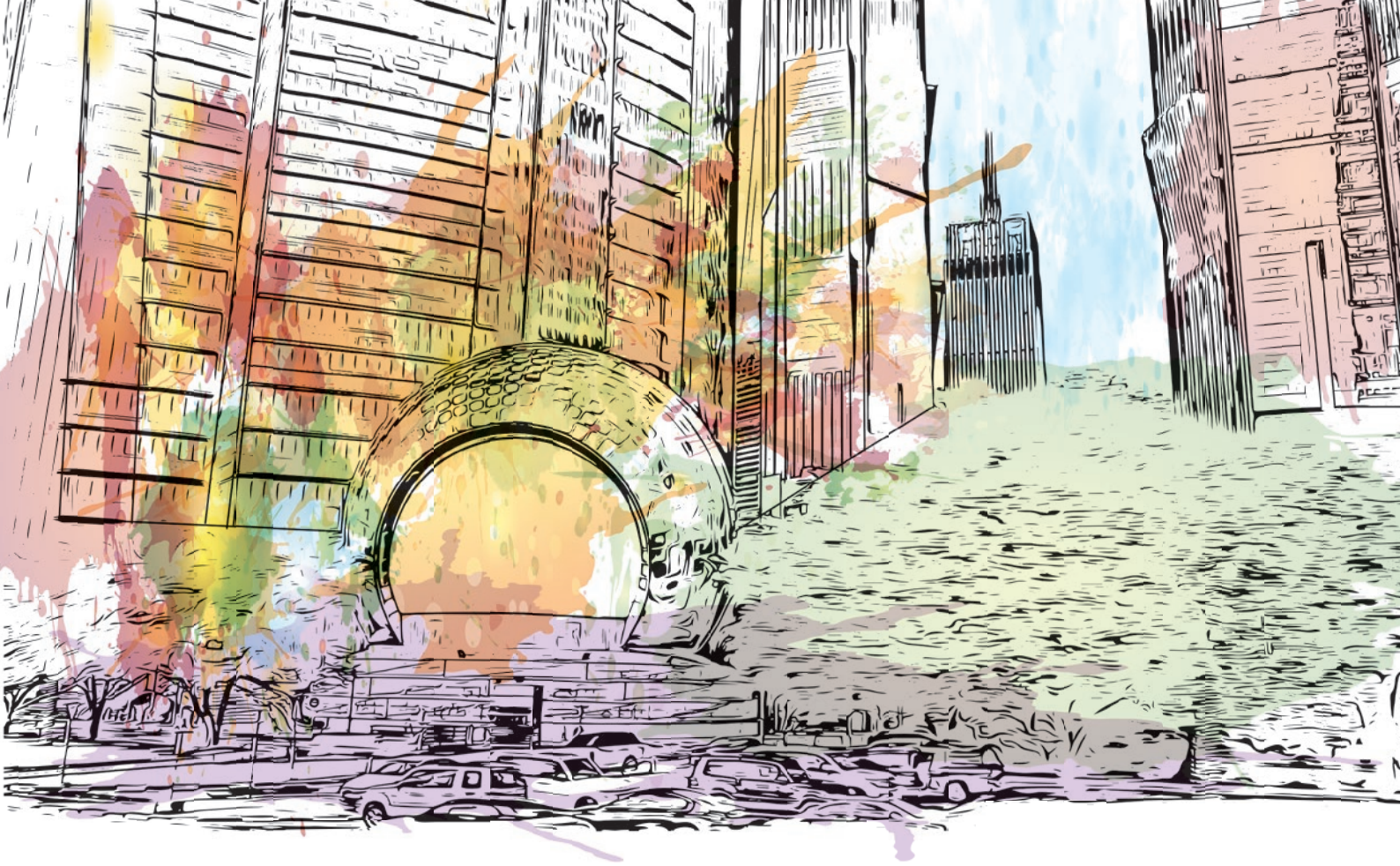
والحقيقةُ أن الرجل لم يكتب سوى مجموعتَيْن؛ لأن «الولد الهايت» مسرحية، وليست مجموعة قصصية أو قصّة طويلة، وله مجموعات، أو نصوص قصصية أخرى، تكاد تكون حكايات عامّة تصلح للسمر؛ لذا يبدو فيها البناء الفني للقصّة القصيرة ضعيفاً جدّاً لترهُّله، وربُّما أدّى افتقارها إلى السمات الفنّيّة المعروفة في القصّة القصيرة، إلى أن يحجم كاتبها عن إعادة نشرها، فهي، حتى الآن، مطبوعة طبعة خاصّة، وللكاتب، أيضاً، أعمال أخرى أشار إليها، لكنها غير موجودة تماماً، منها: «بقايا حبّي» [طبع في بيروت]، و«عمالقة الفنّ العربي» [طبع في القاهرة]، و«اذهب إلى زوجتك»، و«القاهرة لا تنام»، و«الأمل يتحقَّق»، و«لا نوم في بيروت».

وبعيداً عن هذا، نستغرب اعتماد هذه الأعمال على أساس فنّي ناضج، لدى محمَّد عبدالباقي، وحسن رشيد، ومراد عبدالرحمن مبروك، وقد أقرَّ الأوَّل؛ تأثُّراً بما أورده محمَّد كافود، بأن المجموعات يطغى عليها أسلوب الخطابية والإخبارية والحكاية، ويركِّز فيها الكاتب على وصف الشباب ومغامراتهم السياحية في العواصم العربية، بالإضافة إلى ما يتخلَّلها من الآراء والمناقشات السياسية، وهذه المجموعات تفتقر إلى البناء الفنّي والوحدة، فضلاً على أنه يبقى فيها استلهام مناخات يوسف السباعي وغيره واضحاً لا خفاء فيه[3].

وقد عاد كل من محمَّد عبدالباقي ونضال الصالح إلى اعتماد قصّة «اليتيم» (فبراير، 1960) لعيسى منصور على أنها البداية، وإن كانت القصّة مجرَّد نصّ خطابي وعظي يفتقر إلى أجواء السرد القصصي المتناغم في تقديم حدث، أو حالة فنّيّة جيِّدة؛ فهي مجرَّد محاولة. ولعلَّ ما كان يتبعه مؤلِّفا كتاب «جدليّة العجز والفعل في القصّة القصيرة في قطر: دراسة ومختارات، 1999)، حسن رشيد، ومراد مبروك، من اعتماد جملة (الجيل الأول) و(جيل الروّاد) و(كوكبة الرعيل الأوَّل)[4] يُعَدّ تخلُّصاً علمياً لطيفاً ينأى عن إطلاق أحكام عامّة، قد تستنطق في النصوص فنّيّات ليست فيها، وخاصّةً مع أعمال يوسف النعمة وغيره، وهو الذي نقرّ بأنه أوَّل من قدَّم مجموعة قصصية، حرص فيها على أن تكون نبراساً للشباب بعده؛ كي يستضيء بها في ما يكتب أو يفعل.

وإذا كنّا -بالمعنى التاريخي الحرفي والسبق الزمني- نذكر، عام (1960)، عيسى منصور بنشر أوَّل نصّ قريب من القصّة «اليتيم»، وعام (1962) يوسف النعمة، بنشر أوَّل مجموعة قصصية «بنت الخليج»، فاننا نودّ -بالمفهوم الفني والاصطلاحي للقصّة القصيرة- أن نعدّ قصّة «ذكرى لن تموت» (مجلّة العروبة، ع23، 9 يوليو، 1970) لأحمد عبدالملك هي أوَّل قصّة فنّيّة في القصّة القصيرة القطريّة، إذا ما قارنّاها بقصّة «الحنين» (مجلّة العروبة، ع 52، 18 فبراير 1971) لإبراهيم صقر المريخي، أو قصّة «اليتيم» (فبراير، 1960) لعيسى منصور؛ لما تتحلّى به من طاقة سردية جيِّدة، تلعب فيها اللّغة على دفع إيقاع السرد للنموّ بالإحساس والشعور، والاحتفاء بالتداعيات ألتي تتعلَّق بذكرى طالب غريب، اقتحم عالم أستاذه بتصرُّفاته الباعثة على التأمُّل، وقد طالعتنا الفقرات السردية على رواسب الحياة وتداعياتها التي أسبغت هالة الدهشة على تصرُّفات ذلك الطالب، الذي يتقدَّم وعيه بالحياة مع تقَدُّم انكساره فيها. والأمر الذي يتشبَّث به الشيخ عبدالله في قصّة إبراهيم المريخي «الحنين» يتمثَّل في الحنين إلى داره القديم





الـذي هجـره، فـي اسـتجابةٍ مُكرهـة لتطـوُّرات الحيـاة، وتغيُّـر وعـي الأجيـال؛ فظـل هائمـاً بحنينـه إلـى التفاصيـل المسـكوبة فـي دهاليـز داره المعتَّـق بالأحبّـة والماضـي، فبـدا كأنـه ماثـل فـي براثـن الحنيـن، باستسـلام، ولـم تتعـزَّز تداعياتـه بلمحـات حدثيـة تعمِّـق فيـه تداعيـات البعـد عـن هـذا المـكان، أو ذلـك البيـت الضـارب بجـذوره في قلبـه، أو يتخلَّق لحظـة تنوير تضيء تلـك التداعيـات برؤيـة جديـدة، وهـو الأمـر الـذي حقَّقتـه قصّـة أحمـد عبـد الملـك، إلـى حَـدّ كبيـر.

قضايا فنّيّة في متواليات الإبداع

أفضـت الببليوغرافيـا، فـي حَدّهـا الوصفـي، إلـى جملـة مـن القضايـا الفنّيّـة المتعـدِّدة، التـي أمكـن استنباطها وتوضيحهـا، تفسـيرياً، مـن واقـع البحـث الإجرائي في عمليـة الرصد والوصف الخاصَّيْـن بالنصـوص القصصيـة القطريّـة، نسـوق منهـا:

* للكاتـب محمَّـد عبدالعزيـز الباكـر جملة من الأعمال المسمّاة (مجموعـات قصصيـة)، بحسـب مـا أورده فـي طباعتـه ونشـره لما يكتـب، أثبتنـا منهـا أربـع مجموعـات قصصيـة فقـط، وتوجد للكاتـب إصـدارات أخـرى، لـكن مـن الصعـب تصنيفهـا ضمـن مجـال القصّـة القصيـرة؛ وذلـك لـكونها أقـرب إلـى المقـال السياسـي السـردي، وهـي: «إننـي أعلـم الحقيقة»، و«إننـي أودِّع الأرض»، و«سـفر النهايـة»، و«نعـم لمحمَّـد، لا لميكافيلـي». ويوجـد إصـداران للكاتـب نفسـه، مكتـوب علـى كلٍّ منهمـا (مجموعـة قصصيـة)، وكلّ إصـدار منهمـا يشـكّل قصّـة واحـدة مطوَّلـة، لا تتحقَّق فيها شـروط القصّة القصيرة، هما: «البداية»، و«الوهـم»، وإن امتلـك الكاتـب طاقـة سـردية جيِّـدة، لـكنها غيـر مؤطَّـرة فنّيّـاً بمـا هـو معـروف فـي كتابـة القصّـة القصيـرة الفنّيّـة، ولعـلَّ أبـرز السـلبيات الفنّيّـة الـتي يمكـن رصدهـا، عنـد محمَّـد الباكـر، تتمثَّـل فـي وجـود إطـار حكائـي ممتـدّ، ينشـغل بالتفاصيـل؛ مـا يرهِّـل البنيـة القصصيـة القصيـرة القائمـة علـى التكثيـف والاختـزال، بالإضافـة إلـى وجـود إطـار وعظـي شـديد العمـق؛ إذ يحـرص، فـي نهايـة كلّ كتـاب (يسـمّيها مجموعـة قصصيـة علـى ضفـاف الخليج، أو حكايات علـى ضفاف الخليج)، علـى أن يـدرج خاتمـة بعـد نهايـة القصّـة، يقـول فيهـا: «أخيـراً، أجـد مـن الواجـب والأمانـة أن ....». ويأتـي، أحيانـاً، بختام يكون مجالاًلإيـراد آراء فقهيـة مسـتقاة مـن القـرآن والسـنّة.

والأمـر كذلـك مـع مجموعتَـيْ «بريـق الأمـل»، و«نسـيم الفجـر» لعائشـة القاضـي؛ فهمـا مجموعتـان قصصيَّتـان مـن واقـع الحيـاة، كمـا كُتـب علـى غلافَيْهمـا، والقصـص الـواردة فيهمـا مليئـة بالتفاصيـل الـتي تجعـل البنـاء القصصي مترهِّـلاً، ويخلو مـن الإحـكام البنائي؛ لأن الغايـة هـي تقديـم موعظـة مـن خلال أحاديـث ووقائـع حياتيـة مألوفـة.

* وجـود حالـة تبـدو مثيـرة للتأمُّـل، تلك الـتي تتعلَّق بالاسـتمرار في النشـر تحت اسـم مسـتعار (سـارة) و(أم أكثم)، وهما اسمان لكاتبـة واحـدة، نشـرت فـي بدايـة علاقتهـا بالقصّـة القصيـرة القطريّـة في مجلّـة «الدوحـة» منـذ العـدد (30)، يونيـو (1978) إلـى العـدد (81)، سـبتمبر (1982)، ووصـل عـدد مـا نشـرته إلـى

(15) قصّة، وقد صدر تنويه من إدارة المجلّة عنها في العدد (31) يوليو (1978)، ذُكِر فيه: «السيِّدة الفاضلة (أم أكثم)، كاتبة قصصية موهوبة، تُعَدّ الآن مجموعتها الأولى للنشر، وهي إحدى العناصر الخليجية الشابة التي انضمَّت إلى مجلّة «الدوحة» مسهمةً بقلمها المبدع... وقد قرأ القرّاء قصَّتها «شتاء الإسكيمو» في عدد يونيو الماضي، .....». وقد نشرت، تحت اسم (سارة)، في مجلّة «الدوحة»، (4) قصص؛ بدايةً من العدد (115)، أبريل «1985» حتى العدد (122)، يوليو، «1985»، ولوحظ أنه لم يجتمع الاسمان: (أم أكثم)، و(سارة) في عدد واحد؛ ما يؤكِّد ما أورده حسن رشيد، ونورة آل سعد من أنهما اسمان لشخصية واحدة، فضلاً على أن (سارة) شاركت ضمن أعمال أخرى غير قصصية، مثل إجراء حوارات أو تحقيقات مع بعض الكتّاب، والأمر كذلك مع راشد الشيب الذي كان يلقب نفسه بـ«خيال الأبجر».

* ظاهرة إبداعية دأب على تعزيزها أدباء قطر يون، وتمثَّلت في ما يمكن تحديده بـ(القصص المتسلسلة)، شارك فيها كتّاب كثيرون، من بينهم يوسف النعمة «سعادة المدير، أبو حمدان الهزار»، ومريم آل سعد «شاهد يا بحر»، وكلثم جبر «وداعاً أيها الحبّ». مع ملاحظة تنوُّع وضعيّة الكتّاب الثلاثة ما بين جيل الروَّاد (يوسف النعمة)، والمتوقِّفين، وإن اشتهروا بدورهم في الرواية (مريم آل سعد)، والبارزين في مجال القصّة القصيرة على مستوى فنّي (كلثم جبر).

* وقفت البيليوغرافيا على نصوص، ارتأت انتماءها إلى جنس القصّة القصيرة، وهي للكاتب جاسم صفر في كتابه «الإبحار وجسور العطش» (1988)، حيث تضمَّن الكتاب نصوصاً قصصية ذات مستوى سردي عالٍ، ربَّما لم يسعَ كاتبُها إلى تصنيفها الأدبي بقدر ما كان مشغولاً بأن يقدِّم كتابة أدبية في استطاعتها أن تستوعب قضايا ذاتية أو عامّة، ولكن تحلَّي هذه النصوص بطاقاتٍ سرديّة مفعمة بالوصف، والاستبطان الذاتي للشخصيات بتتبُّع ما تتركه الأحداث فيها من تأثير وظلال، فضلاً على إحكام اللّغة السردية وكثافتها، حيناً، ورهافتها، حيناً آخر، قَرَّبها إلى جنس القصّة، وخلَّصها من أَسْر الخاطرة، إلى درجة أنه يكاد يصدق على كتابتها بأنها تمزج -في بعض نصوصها- بين القصّة (الحكاية ذات الإطار العامّ) والخطاب (طرائق سرد القصّة)؛ الأمر الذي جعلنا نقف على (28 نصّاً) تنتمي، فنّيّاً، إلى القصّة القصيرة، وإن جاء في ختام بعضها ما يشبه التعليق الدلالي المحلِّق بأفكار وصور خيالية مكثَّفة، مُعَنْوَنة بـ(قطرات).

* تتبلور ظاهرة فنّيّة أخرى، يشكِّل فيها ناصر عبدالله المالكي حالة خاصّة، يوقف لها كلّ أعماله: «ناصر ورابح» (2008)، و«لعنة البحر»، (ج1، 2008) و«لعنة البحر»، (ج2، 2008)، وهي ما يمكن تسميتها بالمتوالية القصصية؛ فالأولى تدور أحداثها، بشكل رمزي، حول طائرين، هما: ناصح، ورابح، من خلال (24) نصّاً سرديّاً تجسِّد مواقف مختلفة، وأحداثاً متباينة مَرَّ بها الطائران. ولكن الأمر يبدو مختلفاً في «لعنة البحر» (2008) بجزأيها؛ لأنها تدور حول شخصية واحدة، هي «عبدالله»، وإن بدا كلّ جزء منهما متواليةً قصصيةً، فإنهما يشكِّلان معاً متوالية واحدة، قوامها (21) نصّاً سردياً، وكلّها لم تغادر عالم «عبد الله» وسيرته التاريخية، وكأنها عمل روائي؛ لهذا أدرجت في هذه البيليوغرافيا الخاصّة بالقصّة القصيرة، على أساس التعامل مع نصوص الجزأين تعاملاً مؤطَّراً بمنهجية القصّة القصيرة، ويمكنك، في الوقت نفسه، عَدَّها عملاً روائيّاً؛ فجلّ نصوصيهما تدور حول فرد «عبدالله»، من أجل تعميد سيرته الرجولية وبطولته الفذّة، فإذا كانت



متوالية الجزء الأوّل مبنيّة على (ثمانية) نصوص، ومتوالية الجزء الثاني مبنيّة على (ثلاثة عشر) نصّاً، فإنك لا تشعر بأيّة حاجة فنّيّة أو كمّيّة للفصل بين الجزأين؛ فالتنقُّل من نصٍّ إلى نصٍّ داخل المتوالية الواحدة، أو عبر المتواليتَيْن، هو تنقُّل تاريخي محكوم بمنطق القصّة ذات المخيِّلة الشعبية، والسيرة الحياتية المتوالية في تصاعد تاريخي يفتقر، في غالبيَّته، إلى الخيال الروائي الفنّي، إلّا ذاك الفضاء الأنثروبولوجي السخي حول عالم البحر، وما يكتنفه من غموض ومخاطر وأدوات ذات اتِّصال حميم بالسفن والغوص ومتطلبَّاتهما، التي أتقن ناصر المالكي إدغامها في نسيج الحكي؛ لتعكس شيفرة ثقافية مضمرة، هي ثقافة التراث العميق للإنسان القطري، والإنسان الخليجي في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين، فضلاً على ما صاحَبَ النصوص الحكائية المكتوبة من موروث شعبي خاصّ؛ أظهرته وصفيّاته للملبس والمأكل والطقوس اليومية العتيقة، من جهة، ثم عبَّرت عنه، بوجهٍ، من جهة أخرى، الأغنيات الشعبية التي تردَّدت في فضاءِ الاحتفال بمواسم الغوص، أو تلك التي صاحبت الغوّاصين من حنجرة (النهّام) في رحلة الغوص، وفي كُلٍّ ثمّة أناس ألفوا ثقافة العيش مع البحر وللبحر؛ حبّاً فيه، وكرهاً له؛ حين يعيد الرجال إلى أسَرِهم بالخير وبهجة الحياة، وحين يتخطَّف أرواحهم في غضبة الموت[5].

* ثمّة قصصٍ قصيرة قطَريّة شديدة التجريب، تمثَّلت في نصوص كلٍّ من صيتة العذبة (النوافذ السبع: أقاصيص لاهثة) التي وظَّفت فيها تقنية الهايبرتكست، وجمال فايز «الرحيل والميلاد»، ومجموعات نورة محمَّد فرج، وغيرهم. ولبشرى ناصر عدد من النصوص القصصية التي تقف ما بين القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّاً، تمثِّل لقطات حيّة من واقع الشعور النفسي والعالم الداخلي لذاتٍ ممزَّقة، وهذه النصوص منشورة في جرائد يومية من دون أن تحمل مسمَّى قصّة أو قصّة قصيرة أو أقصوصة. ولا يدخل في هذا الإطار ما رصدناه من قصص فردية للكاتب عبد الرحمن المناعي، تلك التي جاءت تحت سلسلة «أوراق من البحر»، فهي إذ حملت طابعاً تجريبيّاً مبكِّراً، فإنه جاء وليد التأثُّر الشديد من قِبَل هذا الكاتب المسرحي بعالم مسرح النوخذة وتفاصيله؛ إذ تضمَّنت نصوصه عَنْوَنة جانبية فرعية، مع سمة غريبة هي الحاقه القصّة بمعجم خاصّ يشرح مفردات عالم الغوص والبحر والنوخذة، التي اشتملت عليها القصّة.

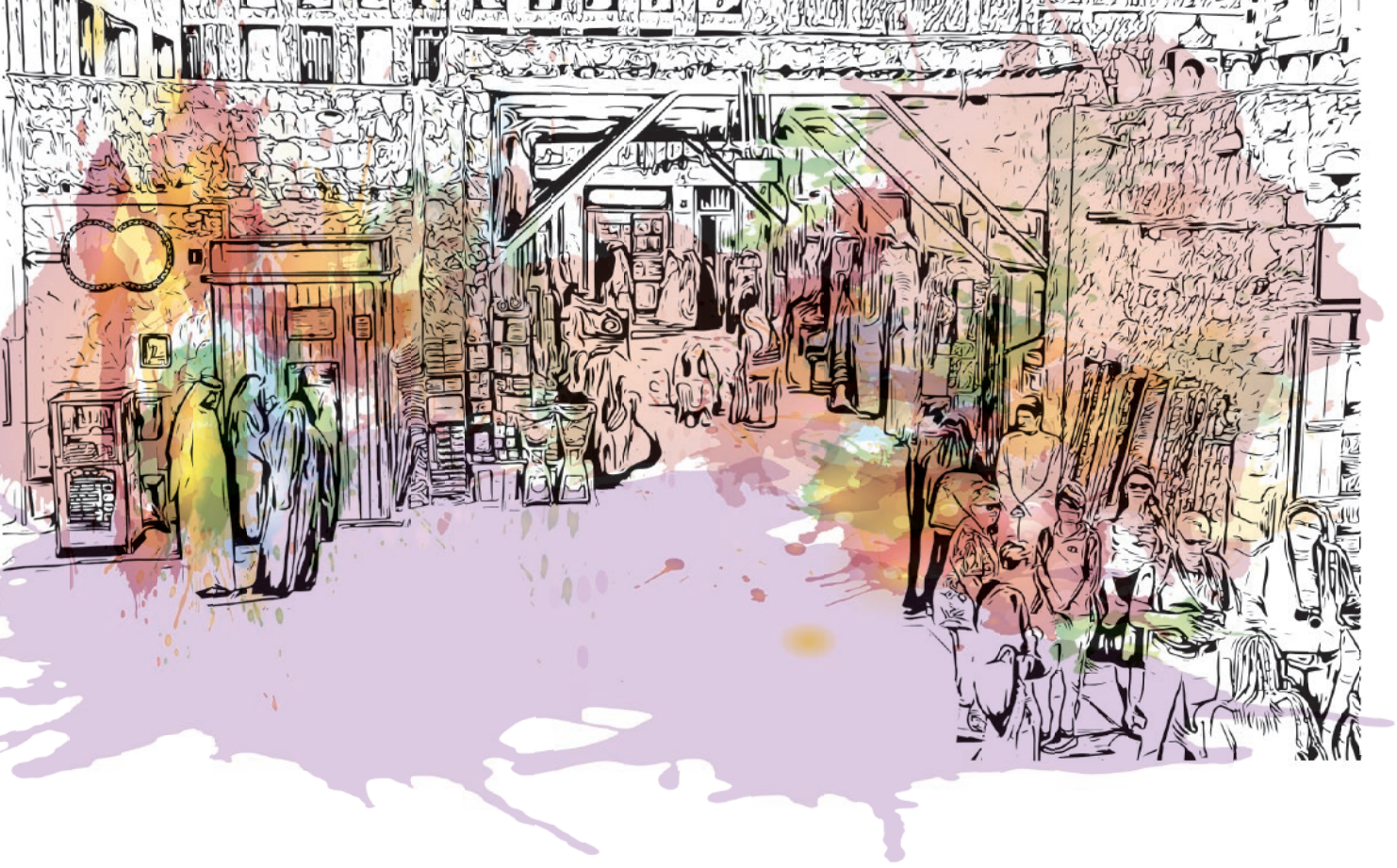
* لجمال فايز مجموعة مكتوبة باللّغة الانجليزية، هي «العابرون الى الداخل» (الدوحة، وزارة الثّقافة والفنون والتراث، 2013)، تضمّ (33) قصّة، في (125) صفحة، وهي عبارة عن مختارات من أعمال الكاتب القصصية السابقة، نُشرت مترجمة.

مجموعتا «أنين الورد» و«لأني لك» منشورتان في كتاب واحد لأمينة العمادي، بعنوان «أنين الورد، ولأني لك»، ومع ذلك تُدرج المجموعتان على نحو مستقلّ في كثير من البليوغرافيات السالفة الذكر.

* تُعَدّ مجموعتا «أوراق نسائية» (1 و 2) لأحمد عبدالملك من قبيل الخواطر، التي قُدّمت في إطار سردي يحتفي بالواقعة، من دون أن تكون هناك عناية كبيرة بالبناء الفنّي، وإن تحلَّت ببعض العناصر السردية المميّزة، التي تضفي على النصوص المكتوبة طابعاً مشوّقاً يقرِّبها من مجال القصّة؛ حيث كان هناك التزام بعناصر ثلاثة، شكلَّت جسراً من التواصل الدافئ بين الكاتب والقارئ، هي:

- توظيف ضمير المتكلِّم في النصوص السردية للجزأين، وقوامها (244) نصّاً.
- لغة السرد لغة مجازية عالية تتَّضح فيها كثافة الصور.
- يأتي ختام القصّة بسؤال يتكرَّر كثيراً، هو: «هل، يا ترى..؟»،





وهذا الالتزام نتيجة منطقية لما يتطلَّبه العمل الصحافي الدوري.

ببليوغرافيا القصة القصيرة في قطر

يبقى قول أخير، تُحتِّمه طبيعة العمل الببليوغرافي الذي يسلك هذا الدرب، وما يمكن أن يشكِّل له بعض الصعوبات على مستوى المصادر، من جهة، ثم على مستوى إتاحتها كاملةً، من جهة أخرى. وأمّا بيان الحال على المستوى الأوَّل فنحدِّده على النحو الآتي:

- بنيت الببليوغرافيا على مصادر متنوِّعة، كان في مقدِّمتها الحصاد الحقيقي من القوائم الببليوغرافية السابقة، وقد أشرنا إليها، موضِّحين ما بها من بعض المسالب التي تُرَدّ، في جملتها، إلى كون هذه الجهود لم تكن تستهدف تقديم عملٍ ببليوغرافي ذي منهجية واضحة؛ فالأمر في مجمله، لا يعدو كونه اجتهاداً فرديّاً أو غير فردي يتبنّى عملاً إحصائيّاً عامّاً، قد يخدم دراسة أدبية معيَّنة مثلما حدث مع محمَّد كافود، ونضال الصالح، وغيرهما، أو يلبّي هدفاً إقليميّاً يتقصَّد الحفاظ على ذاكرة المبدعين الخليجيين، مثلما كان الأمر في شأن ببليوغرافيا أدباء الخليج سالفة الذكر، التي كانت صدى قرار من قرارات مجلس التعاون.

- وكان من بين المصادر، أيضاً، التعامل مع أوعية المعلومات الإحصائية الموجودة في المكتبات؛ العامّة والخاصّة؛ أي في دار الكتب، ومكتبة جامعة قطر، ثم مكتبات الأفراد المهتمّين بالشأن الثّقافي القطري، وفي مقدِّمتهم علي الفياض الذي لم يبخل على الفريق بما لديه، في مكتبته الخاصّة التي سدَّت فجوات كبيرة، بما أتاحته من العثور على ما كان في عداد الببليوغرافيا من المفقود الذي لا سبيل إلى تأمينه للتعرُّف إلى توصيفه ببليوغرافيا، سواء أكان ذلك ممثَّلاً في دوريات أم كان ممثَّلاً في أعمال مجموعات قصصية فُقِدت نسخها من المكتبات، ومن عند مؤلِّفيها.

- مثَّلت الإصدارات المتاحة في المكتبات ودور النشر، والتواصل المباشر مع الكتّاب والمبدعين في مجال القصّة القصيرة، والاطِّلاع على المدوَّنات الشخصية (مدوَّنة القصّة القطريّة)، والصفحات الشخصية لبعض الكتّاب، وكذلك مواقع: القصّة العربية، وأدباء الخليج في شبكة الانترنت... وغيرها، رافداً مهمّاً، أيضاً، في استكمال بيانات المجموعات القصصية، وضبط معلوماتها وبياناتها. وعلى صلة بهذا، ينبغي التنويه إلى أنه قُبَيل مثول مادّة الكتاب إلى المطبعة، وقع الفريق البحثي على ثلاثة من كتّاب القصّة القطرية، هما:

- جواهر آل ثاني، التي نشرت ثلاث قصص قصيرة تتمتَّع فيها بلغة سردية جيِّدة، وبنية قصصية محكمة، وقصصها هي: «قيثارة»، و«جراح ليل»، و«الخيال».

- محمَّد مأمون، وتتَّسم قصصه بضعف فنّي واضح، وقصصه هي: «ليتني تكلمت». و«عشر دقائق من الرعب»، و«مأساة كتاب».[6].

- ندى الشهراني، وصدرت لها مجموعة في ديسمبر (2015)، عنوانها «ثمن الخطيئة .. وقصص أخرى»، عن (الدار العربية للعلوم، بيروت).

وأمّا على المستوى الثاني؛ مستوى الصعوبات التي واجهت الببليوغرافيا، فإنها كانت محصورة في الآتي:



- فقدان الأعداد الأولى من الدوريّات والمجلّات التي كانت مهتمة بشأن الإبداع القصصي في قطر، مثل فقدان (22) عدداً من مجلّة «العهد»، وكذلك (19) عدداً من مجلّة «العروبة»، ولم نعثر على أيِّ عدد في دار الكتب أو في مكتبة جامعة قطر، أو لدى الشخصيات المهتمّة بالقصص الفردية.
- التخبُّط الشديد في المعلومات الموجودة لدى المؤسَّسات الثّقافيّة حول كتاب القصّة القصيرة القطَريّة، إذ يسودها الخلط على مستوى الإنتاج، وكذلك على مستوى المجال الإبداعي نفسه ... وغير ذلك.
- فقدان بعض الإنتاج القصصي على مستوى المجموعات، التي من الممكن أن تعطي مؤشِّراً تاريخيًّا وفنيًّا على مسار القصّة القصيرة القطَريّة، وهو ما حدث مع بشرى ناصر وغيرها من الكتّاب والكاتبات.

وبناءً على ذلك، بدا أمر الذاكرة الفنّيّة للقصّة القصيرة القطَريّة مهدَّداً بالتشويه الحقيقي الذي قد يسهم في تضليل الحكم النقدي على الإبداع الأدبي ذاته، وهو ما حرصنا على التقليل منه، وتفادي الوقوع في الأحكام الوثوقية الخاصّة برصد إنتاج القصّة القصيرة في قطر، الأمر الذي توخينا فيه الحرص والدقّة، ونزعم أننا، في ببليوغرافيا القصة القصيرة في قطر، قد حافظنا على ذاكرة الإبداع الأدبي القطري في مجال (القصّة القصيرة)، وبصورة تحقِّق نسبة عالية من الرضا بمصداقيّتها وقيمتها التاريخية، وقيمتها الفنّيّة. وما كان هذا ليتمّ لولا الانضباط المنهجي الدقيق الذي غرسه أ.د.صبري حافظ في أداء الفريق البحثي، وكذلك لولا الجهد الكبير الذي أنفقه د.إكرامي فتحي في عمليَّتَي الجمع والتدوين.

(الهوامش)

1 - لمّا شرع د.كافود في كتابه «القصّة القصيرة في قطر: النشأة والتطوُّر»، (دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، 1985) في اعتماد مجلّة «العروبة» (1969) بداية أولى لنشر القصص الناضجة فنّيّاً، سار وراءه النقّاد، على أساس أن المصادر التي قبلها، وهي بمقام نشرات مصاحبة لبعض شركات النفط، لم تقدِّم النصوص الفنّيّة التي تعكس المستوى الفنّي المطلوب، حيث نشرت فيها بعض القصص المتواضعة من حيث مستواها الفنّي، وهي أقرب إلى فنّ الحكاية، وتهتمّ بالوعظ والحثّ على القيم والأخلاق، فالهدف الأخلاقي أو الديني يطغى على الجانب الفنّي فيها، ويستثنى من ذلك بعض النقّاد الذين رجعوا بالمدّة الزمنية الى (1960) على سبيل الرصد فقط، وهم:
-محمَّد عبدالباقي، «القصّة القصيرة في قطر : نشأتها، وأعلامها، وملامحها الفنّيّة»، طبعة خاصّة، (1992).
- نضال الصالح، «تحوُّلات الرمل الحكائي والجمالي في القصّة القصيرة في قطر»، (منشورات دائرة الثّقافة والإعلام-الشارقة، 1999).
- حسن رشيد، ومراد مبروك، «جدليّة العجز والفعل في القصّة القصيرة في قطر: دراسة ومختارات»، (الدوحة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والتراث، 1999).
2 - محمَّد عبد الرحيم كافود : «الأدب القطري الحديث»، (الدوحة، دار قطري بن الفجاءة، الطبعة الثانية، 1982، ص: 119 و120). وراجع ما ذكره حول استبعاد أعمال يوسف النعمة من الريادة في المرجع نفسه، ص:118 و119، وكتابه «القصّة القصيرة في قطر: النشأة والتطوُّر»، (دار قطري بن الفجاءة، 1985)، ص: 9 و10.
3 - حسن عبد الله رشيد، ومراد عبد الرحمن مبروك: (جدليّة العجز والفعل في القصّة القصيرة في قطر: دراسة ومختارات» (الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 1999، ص28).
4 - محمد عبد الرحيم كافود: (الأدب القطري الحديث)،كما جاءت الإشارة في كتاب «نماذج من الإبداع الشبابي في قطر: دراسة ومختارات من القصص التي نوقشت في فاعليّات ورش القصّة القصيرة والصالون الأدبي (1995/9/7 - 1997/1/8)، إلى «أن الكاتب راشد الشيب كان يلقِّب نفسه بـ«خيّال الأبجر»، ولذلك ظلّ يناقش أعماله وينشرها في الفترة الأولى حتى 13/ 1/ 1996، باسم «خيّال الأبجر»، ثم، عدل بعد ذلك إلى كتابة اسمه الحقيقي «راشد الشيب». ص62.
5 - راجع دراسة لنا حول الرواية القطريّة، ستُنشَر ضمن كتاب: [THE [OXFORD HANDBOOK OF THE ARABIC NOVEL, 2015، وحول إشكالية التجنيس والمتعة المزدوجة بين القصّة والرواية، وراجع لصبري حافظ «الرواية والحلقات القصصية وإشكاليات التجنيس»، (مجلّة فصول، مج12، جـ2، ع1، ربيع 1993م)، وراجع كتابنا «القصّة وجدل النوع»، ص: 69 و 70.
6 - يمكنك الاطّلاع على هذين النموذجين في موقع القصّة العربية:
http://www.arabicstory.net/index.php?p=author&aid=375

(المصدر):

القصة القصيرة في قطر، بيليوجرافيا شاملة ودليل وصفي تحليلي، إعداد: أ.د. صبري حافظ، د. محمد مصطفى سليم، د. إكرامي فتحي حسين، الطبعة الأولى، 2016 وزارة الثقافة والرياضة، قطر

واسيني الأعرج:

«ليليّات رمادة».. محاولة لتجاوز الواقع

هناك عقول تغرس نطفة الحياة في رحم الموت كي تتحدَّى الفناء، وتبارز الرحيل. هؤلاء هُم مَن يكتبون تراتيل النجاة بأحبار الأمل.. هكذا، اتَّكأت رواية «ليليّات رمادة»، للكاتب والروائي الجزائري الكبير «واسيني الأعرج»، على بريق أمل وسط ظلمة الواقع، حيث تُعَدّ الرواية من بواكير الأعمال الأدبية التي كُتبَت عن جائحة «كورونا»، وقد صدرت عن دار «الآداب» اللبنانية في يناير (2021)، وتُوَزَّع حالياً في الأسواق العربيّة، بجزأيها؛ «تراتيل ملائكة كوفيلاند»، و«رقصة شياطين كوفيلاند».

«ليليّات رمادة».. رواية لمن أراد التأمُّل في زمن الوباء، وأبى أن تنقضي التجربة دون بصمة وجدانية عميقة توثّق رؤى البشرية فيما ألَمَّ بالأرض في صُحبة «طاعون» القرن الواحد والعشرين. يدور السؤال الأهمّ، في الرواية، حول كيفية القبض على الغاية من الحياة ذاتها، وإدراك كمّ المفارقات التي تمتلىء بها، وسط حالة من التأمُّل وإعادة قراءة العديد من التفاصيل والأمور، وفهم المسألة الوجودية ذاتها.. في هذا الحوار، يتحدَّث «واسيني الأعرج» عن كواليس كتابة الرواية، والأطوار التي مرَّت بها منذ بداية نشرها، افتراضياً، وحتى صدور نسختها الورقية، وكذلك الرسائل التي ساقها للقرّاء؛ وكيف يمكن للأمل أن يُزهِر بين الشقوق.



«ليليّات رمادة»، هي العمل الأدبي الأوَّل المستوحى من أزمة الجائحة، حيث تنتمي إلى ما يُعرف بـ«أدب الأزمات».. ما الكواليس التي أحاطت بميلاد الرواية؟ وفي رأيك، هل يجنح الأدب إلى ما يشبه محاولات التعافي، سواء بالتصالح مع الواقع أو رفضه؟

- كُتبَت هذه الرواية في ظرفٍ خاصّ، حيث راودتني الفكرة وأنا في حالة حَجْر؛ مثلي مثل ملايين من البشر المحاصرين في ظلّ الموجة الأولى من الجائحة. في بداية فترة الحَجْر، فكَّرت في إنهاء روايتي التي سبقت «ليليّات رمادة»، وكانت عن قصّة حبّ عاشتها شخصية تاريخية حقيقية تسمّى «حيزية» تحوَّلت، فيما بعد، إلى أسطورة غنّاها الفنّانون والكثير من الغنائيين بأشكال مختلفة. كنت قد بدأت، بالفعل، في كتابة الرواية، وجمعت عنها الكثير من الوثائق. لكنني، رغم اتّساع الوقت مع ظروف الحَجْر، لم أستطع إكمالها.. فكرة «الموت» كانت تهيمن على عقلي، وتأسر كلّ حواسي. رحت أفكِّر في شيء أخر، بعد أن توقَّفت كلّ الممارسات الحياتية المعتادة. لا أعرف كيف جاءتني فكرة «ليليّات رمادة»، لكنها جاءتني كمن يختار رفيقه الأنسب في رحلة مجهولة. قلت لنفسي: «لماذا لا أكتب شيئاً عن هذه الأحاسيس المضطربة؟»، وبدأ يتشكّل في رأسي الإطار العامّ للرواية. السؤال الذي داهمني: «ماذا يساوي الإنسان، الذي يعتبر نفسه قويّاً، أمام فيروس مجهريّ يدمِّر البشرية بمنتهي الأريحيّة؟». لأوَّل مرّة - على الأقلّ، في وعيي الشخصي- تتساوى البشرية، بشكل مطلق، أمام الآلام والموت والأحزان،وغيرها من المشاعر الصعبة.ولكن، تُرى هل نتعلَّم ممّا يحدث؟

بدأت بالبحث في الجائحات السابقة التي ضربت البشرية، على مرّ التاريخ، التي تفشَّت -تحديداً- في العالم العربي. كانت هناك جائحة الطاعون التي حلَّت ببلاد الشام في عهد عمر بن الخطاب، وسُمِّيت بـ «عام الرمادة». من هنا، جاءتني فكرة تسمية الرواية



بـ «ليليّات رمادة» واستيحاء اسم البطلة، كأحد أشكال الإحالة إلى الجائحة. وبدأت في نشر فصول الرواية عبر صفحتي على (فيسبوك)، حيث وجدت تفاعلاً، لم أكن أتصوَّره، من القرّاء، وكأننا نبحث معاً عن صيغة مشتركة للبوح ذاته؛ فالأدب يُعَدّ أحد الأدوات شديدة الحساسية للتعاطي مع الواقع، هو بمنزلة خيار داخلي مرتبط بحالة وجدانية تفرض نفسها، بقوّة، على المبدع.. ومع بداية الجائحة، خالجتني مشاعر، كان عليّ أن أواجهها، وأن يكون لي رأي بها، بنبش الواقع الجاثي على صدورنا. لقد اكتسبت الجائحة طابع العموم الذي يمسّ كلّ الناس، ويدفع الجميع للتفكير في كيفية المقاومة عبر وسائطه الخاصّة. في مثل هذه اللحظة، وجدت العالم من حولي وكأنه قد انتقل إلى داخلي، وأصبح جزءاً مني، أكتب من معينه، لا عنه. أكتب عن عالم يسكنني، لا عن عالم أراقبه. راودتني، أيضاً، فكرة «الشراكة» مع القرّاء، والسكينة التي يمكن أن يولِّدها وجودنا المشترك داخل خندق شعوري واحد. والواقع أن «ليليّات رمادة» لم تكن تجربة روائية تحمل الكثير من الخصوصية، بالنسبة إليّ، بقدر ما اعتبرتها تجربة في «تَعلُّم الحياة» من جديد، كطفل يحبو على قارعة الطريق الطويل، حيث أفقدتنا الجائحة كلّ مبادرة.

قُمت بنشر الرواية في نسخة افتراضية على مواقع التواصل الاجتماعي، ثم جرت طباعتها في نسختها الورقية في يناير، هذا العام.. هل كان صدور النسخة الورقية قراراً لم يكن في الحسبان؛ نظراً لظروف الجائحة؟

- هناك لحظتان في هذه الرواية؛ اللحظة الأولى عندما قرَّرت نشرها، افتراضياً، على (فيسبوك)، في حلقات استمرَّت قرابة أربعة أشهر، وهو قرار به الكثير من المغامرة، لكنه حمل، أيضاً، الكثير من الصدق، لأنه وثَّق مشاعر حقيقية عن أزمة واقعية لاافتراضية، تحصد الأرواح وتنفث الموت في وجه الآلاف، يوميّاً. كان من الصعب التفكير في شيء آخر سوى الموت، و-من ثَمَّ- كانت الوسيلة الأقرب والأسرع للتواصل مع القرّاء عبر النشر الإلكتروني. ردّ الفعل القويّ للقرّاء، والسجال اليومي الذي أحدثته الفصول الأولى للرواية، دفعاني إلى مواصلة النشر. كنت بصدد كتابة فصول الرواية، ونشرها في الوقت نفسه؛ لذلك لم أكن أعلم إلى أيّ شيء يمكن أن ينتهي إليه النصّ أو حتى تفاصيل الأحداث والوقائع. كان الإطار العامّ للرواية حاضراً في ذهني، أنسج داخله ما يتولَّد

في عقلي لحظة بلحظة، وأضعه بين يديّ القرّاء..حاولت أن ألتزم بهذا الإطار، لكنه كثيراً ما كان ينكسر بسبب ديناميكية السرد التي تفرض، أحياناً، نمطاً آخر وأحداثاً أخرى. الرواية، كانت أشبه بـ «لحظة توالد فكري» يصعب محاصرتها، لأن الجمهور شاركني ميلاد الأحداث، أوّلاً بأوّل. أمّا اللحظة الثانية؛ فجاءت بعد أن صارت الرواية واقعاً رقمياً، لكنه غير ملموس، حيث اعتبرت النشر الإلكتروني بمقام الصورة الأوّليّة للرواية، والتي توجب عليَّ الانتقال منها إلى المرحلة الثانية؛ وهي التفكير في إصدار نسخة ورقية، لأن الذي يبقى، في النهاية، هو «الورق». بدأت أدقّق العمل، وأعيد قراءته وترتيب أحداثه، حيث استغرق ذلك قرابة ثمانية أشهر.. إذن، نحن بين أولويَّتَيْن؛ أهمِّيّة النصّ الورقي بوصفه «ضرورة» حضارية وثقافية، لكي يتمّ تداول الكتاب، ويدخل البيوت، ويصبح بين الأيدي، وأهمِّيّة اللقاء السريع مع الجماهير، من خلال نصّ روائي سَرَّع وتيرتَه الخوفُ من الموت، وثقل الجائحة في ذلك الوقت؛ لذلك تأتيني اللحظة التي أقول فيها بقناعة : «شكراً للجائحة، لأنها منحتنا الفرصة كي نكتب في مرحلة أولى، برغبة إنجاز نصّ يُحرِّرنا من الخوف داخليّاً، ويحاول، في الوقت نفسه، أن يؤرِّخ لهذه اللحظة التاريخية في نفوس البشر».

«ليليّات رمادة»، رواية تفاعلية، كان للقرّاء دور في نسج أحداثها ونسيجها الدرامي؛ نظراً لمشاركتك أجزاءها عبر «فيسبوك» خلال الأشهر الأولى من الجائحة.. ترى، ما هو الخطّ الفاصل بين ما يولد في عقل الكاتب، وما ينتظره القرّاء ويعبِّرون عنه، مسبقاً، في تعليقاتهم؟

- عندما قرَّرت أن أشرك القرّاء معي في أجزاء الرواية، أخذت أنشر فصلَيْن من الرواية، يومَيّ الخميس والأحد من كلّ أسبوع، على صفحتي على (فيسبوك). ومع نشر الفصل الأوَّل ومشاركته مع القرّاء، وجدت في المساء تفاعلاً لم أتصوَّره. رَدّة الفعل هذه أعطتني إحساساً بأنني لست الوحيد؛ وهو ما فتَّت داخلي مشاعر الوحدة. لم تكن فصول الرواية منجَزة بعد، فقد كان زمن كتابتها هو زمن نشرها؛ الأمر الذي كان يشبة «اللعبة». لكنها «لعبة جادّة»، وليست سهلة، بها كثير من الالتزام الأخلاقي تجاة القرّاء، ومزيد من الإثارة في أثناء ممارسة الكتابة تحت الضغط. نصحني بعض الأصدقاء والروائيِّين بألّا أضحّي بالرواية بنشرها على (فيسبوك)، لكنني كنت بحاجة ماسّة إلى هذه الشراكة الشعورية؛ بحاجة إلى أن أسمع أراءهم، وأشعر بأن هذا المرض غير موجود، وبأننا نتكلَّم على شيء وُلِد في الماضي، وبأننا في لحظة سلام آنيّة. بدأت أفكّر في أن يتحوَّل الأمر إلى ورشة كتابة، حيث سبق لي أن دشَّنت العديد من ورش الكتابة في العالم العربي. وبالفعل، استمرَّت هذه الورشة طوال فترة نشري لأجزاء الرواية. والواقع أنها كانت واحدة من أفضل الورشات التي دشَّنتها، لأنها شملت الآلاف من الناس بدون قيد أو شرط، حيث وضعت على عاتقي التزاماً بأن أردّ على كافّة التعليقات، دون استثناء. وعندما اقتربت من نهاية الرواية، طلبت من الجمهور أن يشترك معي فيها، حيث أنجزت، أنا -أيضاً- نهايتي، لكنني لم أنشرها. أخذت أتجوَّل بين الألوان والتشكيلات التي أتى بها القرّاء كاقتراحات لنهاية الرواية. والواقع أنها كانت تجربة كتابية من أجمل ما يكون. طبعاً، تقاطعت نهايتي مع بعض النهايات، لأن مسار الرواية هو الذي حدَّد، بالنسبة إليَّ، هذه النهاية؛ فأنا صاحب النصّ وهذا خياري، لكنني أشركت معي القرّاء في التعبير عن وجهات النظر. وكلّما كانت تصلني «نهاية» مقترحة، أضعها على صفحتي، ونتناقش حولها، حتى تحوَّلت المسألة إلى «ديناميكية» سردية. والواقع أننا صنعنا، خلال هذه القراءات الأسبوعية، عالماً من المودّة والمحبّة والتجاوز للواقع، وهو الشيء الذي بحثت عنه، بالأساس، من وراء النشر الافتراضي.

طرحت الرواية تساؤلاً حول وضعية المبدع داخل دائرة الأحداث الآنيّة، والأزمات على أرض الواقع، وإذا ما كان عليه أن يكتب بعين المعايشة اللحظية، أم ينتظر ليأخذ مسافته من الأحداث لفهم الملابسات؛ فهل تراود المبدع فكرة إعادة ما كتبه بغرض الإضافة أو الحذف، في ظلّ حدث معيش، لا تتوقَّف تطوُّراته بين عشيَّة وضحاها؟

- المبدع هو العين الكاشفة، التي تتجلّى تحت وهجها الحقائق، ولا تتقيد بزمن مثالي لالتقاط هذه الحقائق. كما أنه لا ينبغي الجمع بين الكتابة الآنيّة والكتابة بعد أخذ مسافة من الحدث؛ فهناك من يكتب مع اللحظة المعيشة رغم تحوُّلها الزمني، وهناك من يأخذ مسافته لفهم الصراعات والتفاصيل؛ وهما مستويان مختلفان من الكتابة، خاصّةً أن النظام التاريخي له منطقه وفلسفته بما لا يتعارض مع المساحة الإبداعية الخاصّة بكلّ مبدع، لأن المبدع هو سيِّد هذه المساحة، لا الحدث أو الزمن. فها هي الجائحة شكَّلت لحظة مشتركة بين الجميع، ولكن كلّ منّا يعيش مساحته من الخوف والقلق، وما دون ذلك من مشاعر، على طريقته.

لا تتعجَّبي إذا ما قلت لكِ إن المبدع إذا أعاد قراءة نصوصه، بعد كتابتها، فسيشعر أنه بحاجة إلى إعادة صياغتها من جديد، خاصّة أن ظاهرة «الإغواء» كثيراً ما تلازم المبدعين، وتجعلهم يتدلّون بطرف فكرة جديدة أو زاوية جديدة أو معالجة مثيرة، وهو أمر يفرض عليهم الكثير من عمليّات التنقيح والتطوير للنصّ المكتوب، ولكن هذا نعتبره، في الأدب، أثراً جانبيّاً لفعل الكتابة لا تأكيداً على وجود رغبة حقيقية في إعادة كتابة النصّ أو تعديله.. إنه فعل «الإغواء» الأدبي، فحسب.

مع «ليليّات رمادة»، حوّلت مشاعري وأحاسيسي الشخصية بالخطر إلى حالة قابلة للتفاوض الشعوري، خاصّة أن الكتابة مسؤولية فردية، وجماعية، أيضاً، تجاه المجتمع. كلتا المسؤوليتَيْن تحتِّمان على معشر الكُتّاب القيام بعمل بحثي عميق. ففي النهاية، سيختفي الوباء، ويظهر غيره بعد عقود، ولكن لابدّ، هنا، من رصد الأوبئة المجتمعية اللصيقة بالأزمة. مثل هذه الثنائية بين الحقيقة وما وراءها، تخلق مساحة من التوازن في النصّ الإبداعي، بصرف النظر عن عنصر الزمن.

لقد كانت لك عبارة نافذة تقول: «الفيروسات رحيمة، والأوبئة فرصة لتأمُّل الذات والحياة».. كيف كانت تجربتك الشخصية في ظلّ الوباء؟ وهل كانت «ليليّات رمادة» جولة تأمُّلية شخصية لـ «واسيني الأعرج»؟

- الوباء، بالفعل، منحنا فرصة لتأمُّل الذات؛ ففي الأوضاع الخطيرة جدّاً، يواجه الإنسان المصائر القدرية الكبرى التي تتجاوز إرادته.. ومهما كانت إرادته الشخصية، فهو إمّا أن يسقط في حالة هيستريا غير مسبوقة، أو حالة «رُهاب» كلّيّة، وإمّا أن يتعامل مع الأزمة بشيء من التعقُّل، مؤمناً، من داخله، بأن المسألة الوجودية لا يتحكَّم هو فيها، وأن الموت والحياة أكبر منه.. فالحياة حالة مؤقّتة، وليست دائمة، وعلينا أن نملأ هذا الفراغ الزمني المتاح لنا بقوّة وجمال وكثافة أيضاً. بالنسبة إلى تجربتي الشخصية مع الجائحة، هي لا تختلف كثيراً عمّا عاشه الجميع.. كنت أخضع لقوانين العزل والحَجْر الصحّي، والتزمت بالبيت كالملايين. ولكن، في الوقت نفسه، كان الأمر قاسياً بالنسبة إلى شخص مثلي اعتاد السفر الدائم، فكنت أسافر، تقريباً، بشكل أسبوعي، لإلقاء المحاضرات، وكانت تنقُّلاتي كثيرة جدّاً، لكنّ «كوفيد» وقيوده كسَرا الكثير من عاداتي الحياتية، غير أنه يوجد، دائماً، ما يُعرف بـ «الحلول القصوى». فكّرت أن أكتب يوميّاتي، لكني وجدت أنني، في اليومية الثانية أو الثالثة، على الأكثر، سأكرِّر ما كتبته. فالجميع عايش الحياة، خلال هذه الفترة، مثل «يوم طويل» لا ينتهي؛ من هنا شعرت أنه لا جدوى من كتابة اليوميّات. قرَّرت أن أختبر شيئاً آخر، فبدأت أخطّط لرواية «ليليّات رمادة».. واكتشفت أنه، في كنف العزلة، تتوهَّج الكثير من الحقائق، فالحديث، مع الأخرين، حول الأزمات والانشغالات المشتركة يمنحنا الفرصة لفهم ذواتنا والقدرة على الاستمرار. والواقع أن ما نكتبه، أحياناً، في الحالات السلميّة، يمكن إنجازه، في الظروف الاضطرارية، في وقت أقلّ بكثير.. ووفقاً لهذا المرتكز، تحوَّلت الرواية إلى محاورة موسَّعة وكثيفة.

«ليليّات رمادة».. هي تعشيق بين أدب الرسائل والسرد القصصي.. الرسائل الثلاثون، كانت بمقام استهلال روحي، تصوغه البطلة في كلّ نوبة بوح، وكأنها تدثِّر، بذلك البوح، غياب المرسَل إليه.. من أين جاءتك فكرة هذا الدمج الأدبي؟

- فكرة الرسائل ودخولها في البناء السردي للرواية، ليست أمراً جديداً بالنسبة إليَّ، وإنما ممارسة تقليدية في أغلب ما كتبت من روايات؛ وذلك من باب قناعتي بأن «الرسالة» هي لحظة تعبيرية صادقة؛ بمعنى أن المنتظَر من وراء هذه الرسالة الموجودة داخل النصّ الروائي، هو التعبير عن لحظة وجدانية إنسانية في مواجهة مخاطر الموت التي كانت متسيّدة (وما تزال) بسبب الجائحة، حيث تأتي الرسالة بغرض كسر النمطية السردية، التي كثيراً ما تكون جافّة، وهي -في الوقت نفسه- كاشفة عن أعماق الإنسان وما يعتمل في داخله. هذه التوليفة مهمّة جداً، بالنسبة إليّ، في هذه الرواية، تحديداً. كما أن الرسالة تتوازى مع مكوّن آخر لا يقلّ أهمّيّةً في الرواية، هو الموسيقى الكلاسيكية، ومقطوعات تُسمّى، باللّغة الفرنسية، «ليليّات». «الليليّات»، هي مقطوعات للموسيقي الفرنسي الشهير «فريدريك شوبان»، تحتوي على ثلاث حركات موسيقية داخلية؛ الحركة الأولى «خفيفة» تمثِّل المقدِّمة، والحركة الثانية «قويّة» تمثِّل الذروة والصعود الشعوري. أمّا الحركة الثالثة فتمثِّل الهبوط والسكينة. وجدت، في مثل هذه الحركات الموسيقية الثلاث علاقة متماهية مع حركة الزمن داخل نسيج الرواية؛ حيث الزمن الافتتاحي الذي يمثِّل خلفية الأحداث، ثم زمن الخوف والعنف ورفض الواقع، ثم زمن السكينة والاستسلام للأمر الواقع، وعدم طرح مزيد من الأسئلة.

كان «رهاني»، في الرواية، أن تصبح هذه الليليّات «متعابدة» بين اللحظة السردية واللحظة الرسالية الغنائية، فالموسيقى هي المعبر الذي نصل معه إلى هدأة الروح والسكينة. كذلك كانت بطلة الرواية، «امرأة» عانت قسوة الأب وظلم الزوج وجفوة الحياة، لكنها -مع ذلك- تشبَّثت بـ «نبتة» الحبّ، ورفضت الاستسلام للموت. كلّ هذه العناصر، التي تضافرت في نسيج الرواية، جسَّدت أبواباً وفجوات لغرس الأمل داخل كتلة سردية تعجّ بالموت والخوف؛ من هنا لم تكن البطلة تستعيد أنفاسها، وتأخذ فسحة من ضغوطات الواقع إلّا عندما تستمع إلى الليليّات، فتعطيها فرصة للخروج من الضائقة اليوميّة وقهر مشاعر الفقد والبعد والاشتياق والحنين.. هذه العناصر -مُجتمِعةً- تكاتفت، لتجعل النصّ الروائي نصّاً ثلاثيّ الأبعاد، من حيث البنية اللّغوية، والتكوينية. ومثل هذه الخيارات الرسالية والموسيقية، لم تكن عبثية، بل صمَّمتها برغبة أكيدة لتقزيم مشاعرنا السلبية، قدرَ المستطاع.

«رمادة».. «راما».. «أفين». لكلّ اسم دلالته، وهو مُتَكأ في ماضي بطلتك، وحاضرها، ومستقبلها.. كلّ اسم، على حدة، يُفجِّر قصّة مختلفة ومعاني راسخة في ذاكرة الطفولة المكبَّلة والحبّ الذي أبى البقاء، والأمنيّات التي ظلَّت في قواريرها بانتظار انفراجة.. الأسماء الثلاثة عكست ظلالاً نفسية، وانطباعية متباينة للبطلة.. هل كان هناك ترميز أدبي مقصود خلف الأسماء الثلاثة؟

- بالطبع، كان هناك رمزية مُسبَّبة خلف الأسماء الثلاثة، يمكن اختبارها من خلال مجريات النصّ: «رمادة»، هو الاسم الي الذي اختاره لها والدها، حيث كان ينتمي، في مرحلة مبكّرة من حياته، للتيّارت الإسلاموية، إذ تعاملت هذه التيّارات مع كلّ الرموز التاريخية، وأعادت بعثها في الحياة العامّة؛ سواء مع أسماء الشوارع والأسواق والمحلّات، وكذلك أسماء الأشخاص.. كانوا يستخدمون كلّ ما يحيل إلى العنصر الديني في سبيل مكافحة ما سمّوه بـ «التغريب».. من هنا، اختار الأب لابنته اسم «رمادة» تبرُّكاً بعام «الرمادة» الذي جاء في عهد سيِّدنا عمر بن الخطاب،

لكنه كان عام الأوبئة، حيث انتشر الطاعون، وحصد آلاف الأرواح، وعندما وضعت زوجته فتاةً، لا صبيّاً، سمّاها باسم هذا العام «الرمادي» القاحل. والواقع أنه لم يكرمها بهذا الاسم، بل دمَّرها؛ لرمزيَّته السلبية.
على النقيض، تماماً، كان اسم «أفين» الذي اختارته لها والدتها، وهو يعني، في اللّغة التركية، «الربيع والجمال»، حيث كانت الأمّ مرتبطة بالثّقافة التركية لأصول أجدادها التركية. كما أن الحبّ الأوَّل في حياتها كان لشابّ تركيّ، لكن علاقتهما لم تتطوَّر بصورة حاسمة، ثم تزوَّجت «والد رمادة» الذي لم تكن تحبّه بالدرجة الكافية. جاء اختيار الأمّ اسم «أفين» كدليل على المقاومة الأنثوية في وجهة الغطرسة الذكورية، وتعبيراً عن رفضها اسم «رمادة» الذي فرضه عليها زوجها فرضاً، دون مناقشة.
أمّا «راما»، فهو -في الحقيقة- تصغير اسم «رمادة» كما أن إيقاعه أكثر سلاسة وموسيقية، وكان اسم التدليل الذي اعتاد حبيبها «شادي» مناداتها به، وكذلك أخوها الذي كان يحبُّها حبّاً جماً. الاسم يشبه، أيضاً، في إيقاعه الصوتي كلمة «رحمة»، وهي -بالفعل- كانت شخصية رحيمة، ودودة، ومحبّة للآخرين. إذاً، نجد أن بطلة الرواية قد جمعت بين الاسم المرفوض «رمادة» والاسم المحبَّب «أفين»، واسم التدليل المختزل الذي يحيل إلى الرحمة، وهي -بالفعل- الصورة الثلاثية المتكاملة التي تعطينا جوهر شخصية البطلة، فهي متقاطبة بين حالة الرماد التي كانت تعيشها، يوميّاً، في بلد يواجه الموت والوباء، لكنها -في الوقت نفسه- حالمة بالحبّ، متشبّثة به كرشفة النجاة الأخيرة، ثم إن كلّ ما فيها هو «رحمة»، فهي محبّة للناس ومتسامحة، حتى مع زوجها أبيها التي ألحقت الضرر البالغ بالعائلة.

(رسائل رمادة)، كانت أشبه بخيط حريري شفّاف يتراكم عليه رماد الواقع وعوادم الصراعات الكائنة في ظلّ الأزمة، داخل أحداث الرواية.. لماذا اخترت «الحبّ» مسرحاً يدور، على خشبته، هذا الزخم من الصراعات؟ هل أردت إعطاء مسكّن للألام يمنح القارىء القدرة على استقبال الفواجع؟ وكيف للحبّ أن يهزم مشاعر الفقد والرهبة، من وجهة نظرك الأدبية، والإنسانية ؟

- «الحبّ»، «الرسائل»، «الموسيقى».. هي الأعمدة الثلاثة التي تأسَّس عليها بنيان الرواية، حيث إن ديناميكية الكتابة وصيرورة النصّ، أحياناً، تفرضان على الكاتب أشكالاً معيَّنة، وهي -بالطبع- جزء من الفعل الكتابي، لأن «رمادة»، عندما كتبت رسائلها، كانت تنطلق من معطيات، مخطَّط لها سلفاً.. نجد -مثلاً- أن الرسائل شكَّلت جزءاً مهمّاً من البنية العامّة للنصّ، فهي بمنزلة «أيقونة تواصُل» بين «رمادة» وحبيبها «شادي» الموجود خارج البلاد، في حالة مرضية قاسية. ففي اللحظة التي انفتحت الأبواب أمام هذا الحبّ المعلَّق، انغلقت، في اللحظة ذاتها، بفعل الوباء؛ لهذا لم يكن هذا الحبّ مجرَّد «لحظة عابرة» في حياة رمادة، إنما كان «حقيقة و«لحظة حياتية» اختبرها عامل الوقت والظروف القاسية؛ لذلك كان من الصعب لهذا الحبّ أن ينطفئ. لقد جسَّدت هذه الرسائل طرف الأمل الذي تشبَّثت به البطلة، حتى وإن لم تتلقَّ ردوداً على مكنوناتها المفرَّغة عبر السطور.
في رأيي، لقد خسر الإنسان الكثير عندما تراجع هذا اللون من التواصل الخطّي بين البشر؛ ذلك حاولت أن أعيد إحياء هذا الشكل من التواصل في كثير من رواياتي. ولكن، في «ليليّات رمادة»، اكتسبت «الرسائل» زخماً شعورياً أكثر تكثيفاً، لكونها حافظت على جذوة العاطفة متَّقدة بين البطلَيْن الرئيسيَّيْن، ولعبت دوراً روائياً ليس ثانوياً، بل جوهرياً. وعندما انتقيت «الرسائل» لتصبح خلفية أدبية، واستهلالاً مشحوناً لبداية كلّ فصل من فصول الرواية، كنت أعرف أن هذا العنصر سيكون مهمّاً في بناء الرواية، وسيخلق التعبئة النفسية، والشعورية المرجوّة لدى القرّاء؛ من هنا، عبَّرت بداية كلّ رسالة عن أمل وليد يفتح ذراعيه لاحتضان الحياة من جديد، ليقول للبشرية العالقة بين الموت والحياة: «يجب ألّا نعيش موتى قبل الموت».
مجرَّد مواصلة البطلة فعلَ الكتابة (رغم كلّ الصعاب التي تعترضها)، وإنصاتها لأنينها الداخلي، أعطى الرواية روحاً داخلية تتعلَّق بالحبّ، لتجعل منه «رشفة النجاة» المنتظَرة.. صحيح أننا لا نستطيع أن نخوض حروب القسوة والظلم بالحبّ، فقط، لكن إذا خسر الإنسان هذه القيمة الشعورية المتعاظمة، فسيصبح حيواناً شرساً، لا لجام له. وليس هناك قوّة تهذِّبه إلّا ما يحيكه من قِيَم ثقافية وحضارية. لذلك، أقول أن الحبّ لا يتنَزَّل كـ «الوحي»، إنما يُربّى داخل الإنسان، لكونه استعداداً فطريّاً يحتاج إلى رعاية، وفي الوقت نفسه، الحبّ هو الذي يقودنا إلى التضحية والتسامح والاعتراف بالآخر، ولا يمكن اختزاله في الجانب العاطفي البسيط بين الرجل والمراة، بل يتعدّاه إلى الجوهر الوجودي للإنسان، فلا وجود للإنسانية دون حبّ. كلمات الحبّ، يمكنها أن تعيد اتِّقاد الحياة من جديد؛ لذا لم يكن «الحبّ» مجرَّد مكمِّلات روائية، بل جوهر الرواية ذاتها.

«رمادة».. هي صوت البوح الذي يجترّ ذكريات الماضي، ويناجي الأمل الوليد في عتمة المستقبل المجهول.. أهي رمز تتوحَّد معه البشرية قاطبةً، في زمن «الانكفاء» كما سمَّيْته في روايتك؟

- شخصية «رمادة» لها امتدادات رمزية عديدة، لكنها -مبدئيّاً- شخصية أدبية، بُنِيَ النصّ حولها لتصوير حالة مجتمعية شديدة القسوة. لقد كانت مركزاً لشبكة العلاقات الموجودة داخل الرواية، بأكملها؛ ما أعطاها حظوة التسيُّد في نصّ الرواية. لم تكن الرواية تتحدَّث عن المرض والوباء المستشري، فحسب، بل رصدت الأوبئة الاجتماعية التي تنتعش، أيضاً، في ظلّ هذه الأزمات. صحيح أن شخصية «رمادة» عبَّرت عن اللحظة الشخصية الواقعية، لكن يوجد، أيضاً، في الخلفية الكبرى للأحداث،

أوبئة اجتماعية لا تقلّ ضراوةً عن الجائحة؛ من هنا، أصبحت «رمادة» أداةً للتعبير عن لحظة جماعية، فكانت تعيش وسط ألوان شتّى من الأمراض الاجتماعية، حيث تدنَّت قيمة الإنسان تحت وطأة الوباء في المجتمعات الفقيرة والمنهكة، ومن هنا كان هناك دلالة سردية تجسِّدها شخصية «البطلة» من خلال التعبير الأدبي، والفنّي عن مشكلات اجتماعية نعيشها، بالفعل.

يمكن، أيضاً، فهم مدلول الشخصية من خلال الترميز، إذ تتحوَّل «رمادة» إلى أداة للكشف عن هذه الآفات الاجتماعية. فكانت مثل «النصل» الذي ينبش الواقع، ويَّتكىء عليه القارىء لتتبُّع المنحنى المجتمعي المتهاوي تحت وطأة الأزمة. كذلك لم تكن «رمادة» شخصية فاضحة لآليّة هذه الآفات، بقدر ما كانت شخصية تستبطن الأمل؛ فعلى الرغم من كلّ الويلات التي ألمَّت بها، كانت تذهب إلى عملها، وتُحاضِر طُلّابها، وتُطالِع اللوحات الفنِّيّة وتتذوَّق الجمال حولها مهما بلغ تواضعه. هذا العالم الروائي الترميزي، كان يكرِّس لمزيد من القوّة في طعن الواقع، ومبارزته بسيف الإرادة والأمل لا الاستسلام والانكسار.

كان هناك ربط شعوريّ بين «ليليّات رمادة» و«ليليّات شوبان» وكأنه الإيقاع الخفي الذي تهتدي به البطلة إلى الحياة والحبّ والنجاة.. تلك الخلفية الموسيقية للرسائل، خلقت تعبئة شعورية لدى القرّاء.. من أين جاءك هذا الربط؟

- شكَّلت الليليّات لحظة فارقة في الرواية كـ «بنية» و«مدلول».. أشرح كثيراً لأصدقائي من أين جاءت ترجمة كلمة «ليليّات» لا «ليالي»: الليليّات، هي الأمسيّات الموسيقية التي تتضمَّن مقطوعات موسيقية قصيرة تتناغم مع البناء الهرمي للموسيقى، متضمِّنة ثلاث فواصل موسيقية، تجمعها هرمونيا واحدة.. وعلى الرغم من قصر هذه المقطوعات، هي قويّة من ناحية البناء، ومن لديه ثقافة موسيقية، ولو خفيفة، يستطيع معرفة ذلك.. لقد قمت باختيارها، لكونها تناسب البعد الدرامي للرواية وللشخصيات، ولأنها، أيضاً، مقطوعات تضفي السكينة، وتنفذ إلى الأعماق. وما إن تنتهي، حتى تدفع المستمع إلى لحظات تأمُّلية عميقة، وكأنها تفتح شهيّة الروح. والواقع أننا وسط مشاعر الحزن والخوف والانكسار التي احاطتنا بها الجائحة، نحتاج إلى سند روحي يمكننا الاتِّكاء عليه، لكي يستقيم الوضع، ولو قليلاً، ولهذا جاءت هذه المقطوعات الموسيقية متناغمة، تماماً، مع رسائل البطلة وكأنها «تتمّة» لهذه اللحظة التي ترتفع بها عالياً، وتهبط بها ما بين قطبَيّ اليأس والتفاؤل، لتولد، بين قطبَيّ التساؤل، تلك الأسئلة التعجيزية : ما قيمة الوجود؟ ماذا يساوي الإنسان الذي نصَّب نفسه الأقوى؟ فعلى الرغم من امتلاك الإنسان لكلّ وسائل التدمير التي دمَّر بها الطبيعة، إلا أنه عجز عن تدمير هذا الكائن المجهريّ الضئيل.. حتى ظهور مثل هذه الفيروسات والأوبئة ناجم عن تلاعب الإنسان بالطبيعة، وإخلاله بنظامها. لو تصوَّرنا، ونحن نتابع أنباء الصاروخ الصيني الشارد، أن هذا الصاروخ نوويّ، وربَّما سقط على الأرض في أيّة لحظة، فأيّة كارثة يمكن أن تلحق بالبشر وقتها؟.. إذاً، تصنع البشرية، أحياناً، أشياء خارج نطاق السيطرة، ومن بين هذه الأشياء «الفيروسات»؛ إمّا عن طريق مباشر أو عن طريق غير مباشر..

وسط هذا الصخب الطاعن، جاءت «الليليّات» في بداية كلّ فصل، كـ «مستراح» لالتقاط الأنفاس، حتى نستطيع رؤية العالم بصورة أقلّ بؤساً ممّا هو عليه، إذ جسَّدت المقطوعات الموسيقية- داخل البناء الروائي- سنداً عميقاً لاستعادة إنسانية الإنسان التي تغيب داخل الرواية، باستثناء أبطالها الإيجابيّين. فالرواية تريد أن تقول، من خلال بنيتها اللّغوية، واستخدام الوسائط الايجابية المختلفة؛ مثل الرسائل والموسيقى، أنه ما يزال في الإنسان قوّة جميلة يمكنه الاتِّكاء عليها؛ كي لا يفقد الأمل في النجاة.

- نهاية الرواية جاءت صادمة لبعض القرّاء.. لأيّ شيء انتصرت هذه النهاية؛ لـ«مَنطَقة الواقع» أم لـ«ضبابية المستقبل»، أم لـ «جمود الحاضر» الذي لا يمنحنا ما نريد في الوقت الصحيح..؟!

ربَّما كانت النهاية صادمة للأغلبية؛ لكونها مغايرة لإيقاع الأحداث، وسيمترية السرد في الرواية، حيث تفقد «رمادة» جنينها الذي جسَّد رمزية الأمل طوال الأحداث، لكنني صمَّمت النهاية بغرض الانتصار إلى صيرورة الواقع الروائي. إن المجتمع الذي تدور على أرضه أحداث الرواية، لا يقودني إلّا إلى مثل هذه اللحظة التي مثَّلت مفترق طرق بين البطلَيْن.. لكنني حرصت على أن أبقيها نهاية مفتوحة غير جازمة، رغم هالة الحزن التي خيَّمت عليها. حرصت على أن يبقى الحلم مُعلَّقاً، يقبل البعث في أيّة لحظة. ففي نهاية المطاف، يمكن للقارىء أن يضع النهاية التي يشتهيها إدراكه بصفته «متلقِّياً» بعد التشبُّع برسائل الرواية.. ربَّما كانت هناك نهايات أكثر تفاؤلاً، ولكن الأهمّ- بالنسبة إليّ- أن تُمنطِق النهاية ما سبَقها من أحداث. ما صدم القرّاء، أيضاً، «كسر الحالة» التي اعتادوا عليها، فقد تعوَّدوا على مسار معيَّن للرواية، أنساهم حالة المرض التي هيمنت عليهم. لم يكن سهلاً أن يفقدوا ذلك المسار الحالم الذي كانت تعيشه البطلة انتظاراً للقاء، هو كلّ ما تبقّى لها. وبعد كلّ هذه الفترة الزمنية التي اعتصرت طاقتها، ولم تنل من يقينها، لم تحصد سوى الخيبات، وذلك لأنها أحبَّت بصدق.. مَن يحبّون بصدق، تكون ردّة فعلهم، أحياناً، أكثر قسوة، ليس تجاة الأخرين، فحسب، بل تجاه أنفسهم أيضاً، كأحد أشكال العقوبة وجَلْد الذات. ولكن تظلّ الدلالة الإنسانية، بانتصاراتها وخيباتها، على حَدّ سواء، نتاجاً لوضعية المجتمع الذي يصعب فصله عن الأفراد.. ففي النهاية، للواقع منطقه الذي يجب وضعه في الحسبان، دون وأد الأمل أو عملقته. ■ **أجرى الحوار : شيرين ماهر**

فاييت ثانه نغويين

ماذا يحدث للثوريّ الفاشل؟

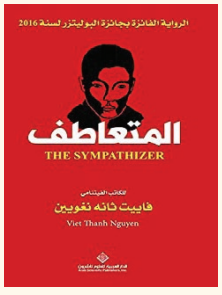
معروف عن «فاييت ثانه نغوين»، صراحته الشديدة في التعليق على القضايا الاجتماعية. ففي روايته «المتعاطف» الحائزة على جائزة «بوليتزر»، يستكشف «نغويين» الثقافة الأميركية وتأثيرها في «فيتنام»، ويصف، كذلك، الطريقة التي تمّ التعامل بها مع اللاجئين والمهاجرين في أثناء محاولاتهم التكيُّف مع حياتهم ومع بيئتهم الجديدة في الولايات المتَّحدة. أمّا في روايته التالية «المناضل» (منشورات كروف، 2021) فيحوّل «نغويين» نظره صوب «فرنسا»، حيث تحلّ الشخصية الرئيسية بهذا البلد، خلال الثمانينيات، وتستقرّ في العاصمة «باريس»، لتكتشف عالماً من السلطة البيروقراطية والراديكالية اليسارية، ولتوضَع، وجهاً لوجه، أمام الفظائع الماضية للاستعمار الفرنسي في «فيتنام».

كيف يمكن أن تصف الكيفية التي تنظر «فرنسا» من خلالها، إلى تأثيرها على «فيتنام»، مقارنةً بنظرة أميركا إلى تأثيرها في البلد نفسه؟

- حسناً. أتذكّر أنني عندما كنت طالباً في الجامعة - وكان ذلك في عام 1992 - تَمَّ إصدار فيلمَيْن فرنسيَّيْن: «الهند الصينية» و«العاشق». كان الفيلمان شهيرَيْن جدّاً في ذلك الوقت، وكلاهما تناول فترة الاستعمار الفرنسي، من العشرينيات إلى الخمسينيات. لقد تناولا جوانب مختلفة من هذه الحقبة، لكنهما كانا فيلمَيْن جميلَيْن عن الرومانسية، وكانا، بذلك، يتناقضان، بشكل لافت، مع الأفلام التي أنجزها الأميركيون عن الحرب في «فيتنام»، والتي لم تكن جميلة، بل- على العكس- كانت أفلاماً وحشية تتناول الفظائع الرهيبة وأشياء أخرى من هذا النوع. واعتقدت أن ذلك قد يكون حجّة تثبت أن «فرنسا» كانت محظوظة في إنهاء هذا الفصل من ماضيها؛ لأننا، حين نقرأ التاريخ، نجد أن ما فعله الفرنسيون في «فيتنام» كان غاية في الفظاعة حقّاً. لقد سمّى الثوار الفيتناميون، الذين تمرّدوا على فرنسا، أنفسهم بـ«عبيد الفرنسيين». هكذا كان الفيتناميون المناهضون للوجود الفرنسي يعتبرون أنفسهم. الأمر لم يكن رومانسياً، ولا جميلاً، ولا أيّ شيء من هذا القبيل. كانت هناك مزارع وعمل قسري... في مقابل ذلك، الأميركيون حاربوا في «فيتنام» وذهبوا إليها في وقت كان لدينا فيه إمكانية الولوج الفوري إلى جميع أنواع التكنولوجيات... كان الأميركيون مسؤولين، بطريقة أو بأخرى، عن إبلاغنا بما يدور في هذا الصراع، بطريقة حيوية للغاية، وكذلك عن إنجاز أفلام عن هذه الحرب بطريقة حيّة، وبالألوان لكي تنطبع صورة الحرب الأميركية في «فيتنام»، بشكل دائم، باعتبارها حرباً مروّعة وقذرة في أذهان الشعب الأميركي، وفي أذهان المشاهدين في جميع أنحاء العالم، أيضاً. أمّا الفرنسيون فلم يكن لديهم هذا الأرشيف. ما نحتفظ به عن الفترة الفرنسية هو الكثير من الصور، وغالبيتها بالأبيض والأسود، وهي لا تسجّل أسوأ الأشياء التي تَمَّ ارتكابها. وهكذا، لدينا عملية إلغاء بصري ضخمة لهذه الفترة. ولدينا، في مقابل ذلك، موجة من الحنين والغرائبية الاستعمارية حول ما جرى فيها، سواء في الفيلمَيْن المذكورَيْن، أو في أشياء أخرى مثل المطاعم الموضوعاتية... لذا، أصبحت فكرة الاستعمار الفرنسي، برمّتها، فكرة رومانسية عن البذخ الذي كان يطبع تلك الحقبة؛ وهذا سمح للفرنسيين وجميع من يحبّون الثقافة الفرنسية أن يتجاهلوا التاريخ الحقيقي. إذ يمكنهم، اليوم، أن يذهبوا إلى «فيتنام»، والكثير منهم لا زالوا يذهبون إلى هناك، بالفعل، ويقومون بأشياء مثل مساعدة «فيتنام» عبر أنواع مختلفة من المشاريع، ويتصالحون مع الماضي بسهولة، من خلال القول: «لم نكن بهذا السوء. إنهم الأميركيون الذين فعلوا أشياء شنيعة هنا».

هل جاء القرار بكتابة تتمّة لرواية «المتعاطف» لأسباب تتعلّق بسيناريو مشروعك الروائي، فحسب، أم أن لديك رغبة حقيقية في استكشاف كيفية إدارة «فرنسا» لماضيها المعقّد في هذا البلد؟

- عندما بدأت بكتابة «المتعاطف»، كان من المفترض أن تكون رواية فريدة من نوعها. لم أكن أفكّر في ثلاثية، كما هو الحال الآن، ولكني، عندما انتهيت من كتابتها، أحسست بأنني لم أنتهِ من هذه الشخصية بعد. كان الطموح وراء كتابة «المتعاطف»، فضلاً عن خلق قصّة مسلّية ورواية تاريخية؛ وهو الذي جعلها رواية سياسية



يمكن للمرء أن يرصد، من خلالها، السياسات التي تجري على مستوى الثورات. كان من المفترض أن تدرس هذه الرواية نشأة المسار الثوري، وتطوّره داخل الفرد نفسه، والتغيُّرات التي تطرأ عليه. عادةً، في هذا النوع من الروايات التي تتضمَّن تلميحات إلى الشيوعية وإلى الثورات، لا سيَّما حين يكتبها أصحابها في الغرب. في البلدان المناهضة للشيوعية، تكون نهاية القصة، دائماً، أن الشيوعي، الذي يخيب ظنّه في هذا المذهب، ينبذ الثورة وينبذ الشيوعية، ثم يعتنق الديموقراطية الغربية والفردية الليبرالية. بيد أني لم أكن أريد أن أنهي روايتي على هذه النغمات، وأعتقد أن هذا من بين الأسباب التي جعلت الناشرين، في نيويورك، يحارون في كيفية التعامل مع هذه الرواية، لأن المتوقَّع من هذا الجنس هو أن ينتهي بالخلاصة الآتية: «عليك أن تعانق الغرب»، لكن نهاية الرواية لم تكن بهذا الشكل. فضلاً عن ذلك، كانت هناك أسئلة جدلية أخرى تحتاج إلى الإجابة عنها، من قبيل: «ما الذي يحدث بعد ثورة فاشلة؟» وهو سؤال، غالباً ما لا يطرح في هذا النوع من الروايات السياسية؛ لذلك اعتقدت أنه ينبغي لي أن أواصل النظر فيه. ماذا يحدث للثوري الفاشل الذي لا يزال يؤمن بالثورة، ولكن ليس بهذه الثورة ذاتها، التي انخرط فيها؟».

أمّا السبب الآخر الذي جعلني أستمرّ مع الشخصية نفسها، فهو أننا- معشر الكتّاب- لا نملك دائماً سيطرة كاملة على موادنا. ففي «المتعاطف»، خلقت بطلاً أحببته كثيراً، لكنه كان معقّداً، للغاية، وغير مثالي ومتناقض؛ فهو، من ناحية، مدرك- تماماً- لعمله السياسي، وثورته، ولمعاداته للاستعمار، و- من ناحية أخرى- هو غير مدرك، على الإطلاق، سماته النفسية، ولذكوريَّته، على وجه الخصوص. يفترض أنه يجسّد شخصية تشبه، إلى حَدّ ما، شخصية العميل السرّي: يحبّ النساء، ويتحدّث عن ذلك كثيراً، وهو أمر اعتيادي في روايات التجسُّس، ولكني، في مرحلة ما، اعتقدت أنه متحيّز جنسيّاً بعض الشيء، وقد برز ذلك من خلال المشهد الرهيب في معسكر إعادة التربية، حيث يضطرّ للتعامل مع هذا العمل الوحشي الذي ارتكب ضدّ امرأة. إنه مشهد مقلق للغاية، بالنسبة إلى العديد من القرّاء، وخاصّة بالنسبة إلى القارئات، وقد سمعت الكثير من الانتقادات بشأنه، وأعتقد أنها محقّة تماماً. وقلت لنفسي: أن هذا يشكّل، أيضاً، جزءاً من الثورة، حيث إن العديد من الثورات مدفوعة بسياسات ذكورية محضة؛ لذا، من الناحية الجدلية، إذا أردنا إعادة النظر في الثورة، فمن المهمّ لنا أن نفكّر، لا في شكلها وأهدافها فحسب، بل في السياسة الجنسية للثورات، أيضاً.

ثم إنني قرّرت أن تدور أحداث هذه التتمّة في فرنسا، لأنه البلد الذي ينتمي إليه والد الراوي. وعلى الرغم من أنني في رواية «المتعاطف» أفردت نصيباً من السرد للحديث عن استعمار الفرنسيين إلّا أنه كان أقلّ بكثير من نصيب الأميركيين، لذلك أردت أن أتحقّق من قدرتي الفعلية على تناول موضوع الاستعمار الفرنسي في «المناضل».

كيف قمت بطرح فكرة المواجهة مع ماضي الثقافة الفرنسية في «المناضل»، وهي ثقافة لا تملك، إزاءها، من التجربة، ما تملكه إزاء الثقافتَيْن؛ الفيتنامية والأميركية؟

- نعم، كان هذا مأزقاً حقيقياً. أعتقد أن طريقتي للخروج منه، كانت باعتبار أن شخصيَّتي، في رواية «المتعاطف» التي ذهبت إلى «باريس»، هي- في الأساس- شخصية مهاجر أو لاجئ في هذه المدينة. وإذا كان في هذه الوضعية، وكنّا نحن نرى العالم كلّه من خلال ما يراه هو، فلن يفهم كلّ شيء. إذناً، كانت تلك هي السبيل التي سلكتها للخروج من هذه الورطة. وإذا كان الفرنسيون سيشكّكون في تفاصيل معيَّنة، فسأقول لهم: «انتظروا. السارد، هنا، رجل وصل، لتوّه، إلى باريس. ماذا تنتظرون منه أكثر من ذلك؟؛ لذا فرواية «المناضل» لا يفترض أنها تُحكى بصوت شخص يمثّل مرجعاً موثوقاً حول الثقافة والتاريخ الفرنسيَّيْن، بل يفترض أنها تُحكى من قِبَل شخص استعمره الفرنسيون، وتلقّى تعليماً فرنسياً في «فيتنام»، وهو- بالتأكيد- ليس ملمّاً بالثقافة الفرنسية بشكل مثالي، لكن له ما يكفي من الوعي ليتمكَّن من رؤية بعض الأشياء المثيرة للاهتمام، والمتناقضة، والرهيبة، أيضاً، في الثقافة الفرنسية، من خلال وضعه، بصفته أجنبياً.

ذكرت، في أحد الحوارات، أنك كنت تقرأ كلّ يوم، تقريباً، بضع صفحات للكاتب البرتغالي «أنطونيو لوبو أنتونيس»، بينما كنت تكتب رواية «المتعاطف»؛ لكي يتأثّر أسلوبك في تأليف هذا الكتاب بأسلوبه. هل انتهى بك الأمر إلى تكرار العملية نفسها مع رواية «المناضل»؟

- حاولت ذلك. أنا معجب جدّاً جدّاً برواية «الأرض في نهاية العالم» لـ«أنطونيو لوبو أنتونيس»، وكنت أقرأ بضع صفحات منها، عندما كنت بصدد كتابة «المتعاطف»، فقط، لتشغيل محرّكات الإبداع بداخلي. حاولت فعل الشيء نفسه مع «المناضل»، لكن دون جدوى. وأعتقد أن السبب في ذلك راجع لكون أسلوب هذه الأخيرة يختلف قليلاً عن أسلوب الرواية الأخرى. حاولت، أيضاً، الاحتفاظ بالأسلوب نفسه في الكتابة، لكنني فشلت؛ ربّما لأن الراوي نفسه قد خضع للتغيير، بشكلٍ جذري، بين الروايتَيْن. والأسلوب عامل حاسم، حقّاً، في التعبير عن هذا التحوُّل. أسلوب «المتعاطف» خاصّ جدّاً، ينبني على الصور الكثيفة، وما إلى ذلك، إنه، في نهاية المطاف، علامة على ما يحدث في نفسية المتعاطفين. في «المناضل»، يتعلّق الأمر بشخص مختلف، وأعتقد أنني، عندما عشت داخل حالته العقلية، لم أتمكَّن من العثور على الإيقاع نفسه، وعلى كثافة الصور نفسها كما في «المتعاطف». شعرت بأنني عاجز عن فعل ذلك، ولم يكن بحوزتي أيّ كتاب ألجأ إليه للحصول على التأثير نفسه. لم تكن هناك حتى الموسيقى التي تنتج هذا التأثير؛ إذ إن أكثر ألبومَيْن كنت أستمع إليهما، في أثناء كتابتي لرواية «المتعاطف»، هما: «The hours» لـ«فيليب جلاس» و«Lady's Bridge» لـ«ريتشارد هاولي». وقد حاولت الاستماع إليهما مرّة أخرى، عند كتابتي لـ«المناضل»، لكن ذلك لم ينجح. ببساطة، لم يحصل شيء. وكما يقول معظم المؤلّفين: كلّ كتاب يختلف عن الآخر. وكذلك كان الحال بالنسبة إلى هذه الرواية.

■ **حوار: «ريتشارد شاشوسكي»** □ **ترجمة: سهام الوادودي**

المصدر:

https://tcnjsignal.net/2021/03/04/tackling-french-culture-in-the-committed-an-interview-with-pulitzer-prize-winning-author-viet-thanh-nguyen/

خـوان رولفـو

التحدّي الإبداعي

يعدُّ هذا النصّ بمنزلة توثيق خطيّ لمحاضرة، كان قد ارتجلها الروائيّ المكسيكيّ «خوان رولفو»[2]، أمام جمهور جامعة «مكسيكو الوطنيّة المستقلّة - Université Nationale Autonome de Mexico»، عام (1980). وقد اشترط الكاتب على ناشر هذه المحاضرة أن يظلّ نصّها، حتى لوْ تحوّل إلى صيغة مكتوبة، محافظاً على طابعه الشّفوي الأصلي. لكنّ خصائص العربيّة، التي ننقل إليها هذا النّص، اضطرَّتنا إلى تعبئة بعض بياضات النصّ، وانتقالاته الفجائيّة، في سياق الاسترسال العفويّ للمُحاضِر.

لم أحْظَ، في صغري، للأسف، بأيٍّ ممّن يتولّى مهمّة قصّ الحكايات عليّ، ضمن الوسط الذي نشأت فيه، لأنّ النّاس، في قريتنا، من طينة متكتّمة، لا تنفكّ تنطوي على نفسها؛ أجل، حتى ليُحسَّ المرء الذي يعيش بين ظهرانيهم، بأنّه غريب؛ فأنت قد ترى، مثلاً، أنّ القوم اجتمعوا هناك لتجاذب أطراف الحديث. تراهم، طبعاً، في أثناء الظّهيرة، وقد استووا فوق أرائك من خشب وجلد، ليقصّ بعضهم على مسامع بعض شيئاً من الحكايات، أو ممّا شاكل ذلك. إلاّ أنك ما إنْ تدنو منهم، حتى يجنحوا إلى الصّمت فوراً، أو تسمعهم يشرعون في الحديث عن أحوال الطّقس: «ربّما قد تمطر اليوم. ربّما تأتي السّحب من هناك...» يقول أحدهم للآخر. الحاصل أنّي لم أنلْ، من قبل، حظّ الاستماع إلى من هم أكبر سنّاً منّي، ليشنّفوا سمعي بمحكيّاتهم؛ لذا ألفيْتُ نفسي مجبراً على ابتكار بعضها، وأعتقد أنّ الابتكار والخيال هما، تحديداً، من بين المبادئ التي تنتظم عملية الإبداع الأدبيّ. فنحن - معشرَ الكتّاب - «كَذّابون»: إنّ كلّ كاتب مبدع هو كائن «كاذب»، والأدب، ذاته، هو ضرب من «الكذب»: إلاّ أنّ عملية إعادة خلق الواقع - لحسن الحظّ، أو لسوئه - لا تنجم إلّا عن هذا «الكذب»: فأنْ تعيد خلق الواقع هي، إذاً، مبدأ من بين المبادئ الأساسيّة لعملية الإبداع الأدبي. وأعتقد أنّ ثمّة ثلاث خطوات، يتعيّن على الكاتب والكِتابة قطعها: ترتكز الخطوة الأولى على خلفيّة خلق الشّخصية، والثانية على قاعدة خلق البيئة العامّة التي ستخضع فيها هذه الشخصية لمبدأ التطوُّر. أمّا الخطوة الثالثة فتنهض على الكيفية التي سيكون من اللاّزم على الشّخصية أن تعبّر بها عن نفسها. إنّ هذه المرتكزات الثلاث هي كلّ ما نحتاج إليه، بُغيةَ قصّ حكاية من الحكايات.

هذا من جهة عامّة، أمّا فيما يتّصل بطقس الكتابة لديّ، فأقرّ بأنّي كلّما كنت في مواجهة الصّفحة البيضاء شعرتُ بالخوف. ولأنّي أكتب، تحديداً، بخطّ اليد، فإنّ هذا الشعور ينتابني، خاصّة، كلّما واجهتُ أداة الكتابة المفضّلة لديّ: قلم الرّصاص.

ومع ذلك، بودّي أن أحدثكم أكثر - ولو بكيفية أشدّ خصوصية، تقريباً - عن إجراءات الاشتغال الخاصّة بي، في أثناء طقس الكتابة؛ فحين أنكبّ على الكتابة، لا يدور بخلدي الاعتقاد بمسألة الإلهام؛ ذلك أن مسألة الكتابة، بالنّسبة إليّ، هي مسألة اشتغال، فحسب. إنّها انكباب على الكتابة منذ ساعات النهار الأولى، وهي مسألة تسويد الصّفحة تلو الأخرى، إلى أن ينبجس -بغتةً- لفظ ما، يمدّني بالمفتاح الضّروري لما ينبغي فعله، ولِما ينبغي أن يكون عليه العمل. ويحدث لي، في بعض الأحيان، أن أظلّ منهمكاً في كتابة خمس أو ستّ صفحات، دون أن تظهر إلى الوجود الشخصية التي كنت أتمنّى ظهورها: تلك الشخصية الحيّة، التي ينبغي أن تتطوّر من تلقاء نفسها، ثم ما تلبث، بعد حين، أن تبرز بغتةً إلى الوجود، فيكون علينا اقتفاء أثرها، والسّير على هدي من خطواتها. وبقدرِ ما تغدو هي حيّة، نتمكّن، حينها، من معاينة الوجهة التي تطْرقها. إنها تقودك قوْداً، وأنت تسير خلفها، إلّا أنها قد توصلك، بحكم كينونتها الحيّة (إن شئنا ذلك)؛ إمّا إلى مشارف الواقع، وإمّا نحو ضفاف اللاّواقع: حينها، نتمكّن من أن نبدع في الوقت نفسه، ما يمكن أن يكون قد قيل، أو ما يبدو، في نهاية المطاف، أنه حدث، أو ينبغي أن يحدث، أو من المتوقّع أن يحدث، لكنه لم يحدث قطعاً.

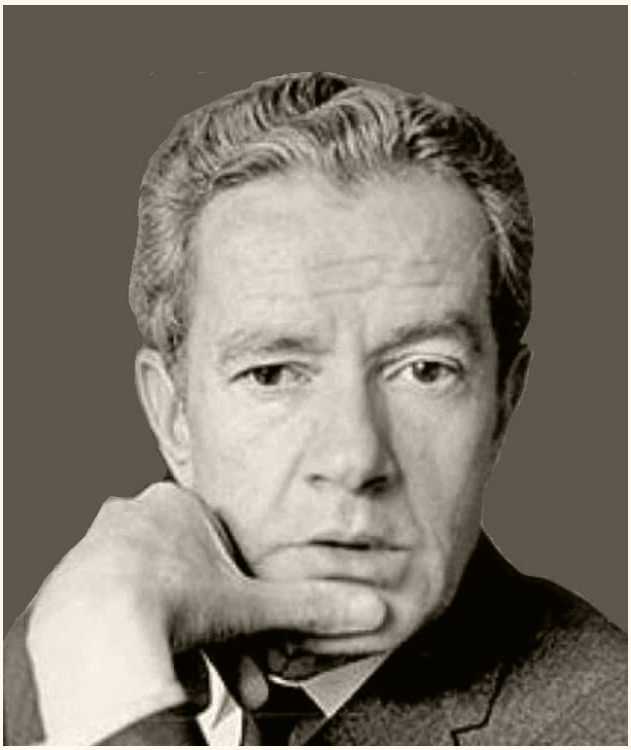
إذاً، أنا أعتقد، شخصيّاً، بأن من الأساسي، في ما يتعلّق بمسألة الإبداع هذه، أن نتمثّل ما لنا به علم، وأن نستوعب الأكاذيب التي سنحكيها؛ مثلما علينا أن نفهم بأنّا كلّما ولجنا

صلبِ الحقيقة، صلب الأشياء التي نكون على معرفة بها سلفاً؛ أيْ ما تمَّت لنا رؤيته وسماعه، نحن أنفسنا، نكون قد شرعنا، حينها، في كتابة مجرَّد عناصر تاريخيّة، أو مجرَّد تحقيق صحافي، لا كتابة إبداعية!.

يُقال إنّ الرواية جنس أدبيّ معانق لكافّة الأشكال الخطابيّة؛ بمعنى أنّها كالحقيبة التي بمقدورها أن تَسَع كلّ شيء، بما في ذلك القصص القصيرة، والمسرح أو الحدث الشائق، والمقالات؛ الفلسفية وغير الفلسفية، وسلسلة الموضوعات التي قد نعبِّئ بها فراغات تلك الحقيبة. بينما ينبغي علينا، في حالة الاشتغال على القصة القصيرة، الركون -على العكس من ذلك- إلى التقليص والاختصار، وقول أو قصّ حكاية من الحكايات باستعمالٍ بضع كلمات قليلة، فحسب. إنه لمن الأمور العسيرة جدّاً أن يتوصَّل المرء، في حيِّز ثلاث إلى أربع صفحات أو حتى عشر، إلى كتابة قصّة، قد يحكيها الآخرون في مئتي صفحة.

هذه هي، على الوجه التقريبي، الفكرة التي كوَّنتها حول عملية الإبداع، (مبدأ الإبداع) أي الإبداع الأدبي، تحديداً. وإنه لمن الواضح جدّاً أن محاضرتي هذه لن ترقى، قطعاً، إلى أن تكون محاضرة آسرة، وأنا منهمك، الآن، في التحدُّث إليكم بكيفية بسيطة ومبسَّطة للغاية. ولعلّ السبب في هذا هو أني أنا نفسي كائن شديد البساطة، وقد كنت -حقيقةً- دائم الارتياب والخوف من فئة المثقَّفين، إلى حَدّ أني كلّما صادفت أحدهم، هرعت إلى تحاشيه. أضف إلى هذا أني أعتبر أنّ على الأديب أن يكون في أدنى درجة من كافّة المشتغلين بفاعليّة الفكر؛ ذلك لأن أفكار الأديب وتأمُّلاته هي -إلى أبعد حدّ ممكن- أمور شخصية، إذ لا نرى سبباً كافياً ينبغي أن يجعلها ذات تأثير نافذ على الآخرين. لا يتعيّن على الأديب أن يحاول، بالضرورة، التأثير في الغير للقيام بما يريد الآخرون القيام به؛ وعليه، حين نتمكَّن من الوصول إلى مثل هذه الخلاصة، حين نشارف على هذا الحدّ أو لنُسمِّه النهاية، سنشعر بأننا، حينها، قد نجحنا في كتابة شيء ما.

إنّ أبناء وطني، غالباً ما أخذوا عليّ أنا، شخصياً، كوني لم أحكِ غير الكذب، وكوني لم أكتب تاريخاً ولا غيره، بدليلٍ أن كلّ ما حكيته، أو كتبته، مثلما يقولون، لم يحدث، قطعاً، وهذا -لعمري- صحيح. إنّ ما يحتلّ الصّدارة عندي هو الخيال: ففي صميم المرتكزات الثلاثة التي تحدَّثنا قبل قليل عنها، يلتفّ الخيال، ويدور. إنّ الخيال فاعليّة غير مشروطة بحدود، وكلّما أريدَ للحلقة أن تدور على الخيال لتحدّ من جموحه، وجب تحطيم تلك النقطة، بالذات، حيث تلتفّ الدائرة حول نفسها، ثم تنغلق. ينبغي أن نؤمن بأن هناك منفذاً ما، وبأنّ من الممكن جدّا أن يوجد هناك منفذ للإغاثة، علينا النفاذ منه بخيالنا، ثم الانفلات. وهكذا، يتجلّى لنا شيء آخر يمكن أن ندعوه بفاعليّة الحدس؛ إذ يقودك الحدس إلى التفكير في أمور لم تكن حصلت على الإطلاق، إلا أنها -مع ذلك- من الأمور التي تنشأ داخل فعل الكتابة. إننا نشتغل، وبشكل ملموس، بواسطة الخيال والحدس ومظهر من مظاهر الحقيقة. وحين تتحقَّق هذه الأمور، نكون، حينئذ، قد عملنا على إنجاح الحكاية، التي تسكننا الرّغبة في التعريف بها: إن الاشتغال الأدبي هو اشتغال فردي، بينما العمل الجماعي في الأدب شأن غير



قابل للتصوّر؛ من ثمّ يقودك هذا الاشتغال الفردي إلى أن تتحوّل إلى نوع من الجهاز الوسيط بين الأمور، التي لا يكون أيّ أحد على معرفة بها من قبل، بيد أن اللاوعي وحده (أو الحدس) يقودك، دون معرفة بما يجري، إلى الإبداع، بل إلى المزيد من الإبداع.

أعتقد بأن هذا هو، على المستوى المبدئي، الصّرح الذي يتأسّس عليه كلّ محكي، وقاعدة كلّ حكاية يتمنّى المرء حكيها. أمّا الآن، فهناك عنصر إضافي آخر، شيء ما في غاية الأهمِّيّة كذلك، هو الرغبة في حكي أمر تربطه آصرة وثيقة بموضوعات معيَّنة. وإنّا لنعلم يقيناً أنّ لا وجود إلّا لثلاثة موضوعات أساسيّة: الحبّ، والحياة، والموت، وليس هناك موضوعات أخرى ولا مواضيع إضافية؛ ولهذا، تحديداً، وحتى يتمكَّن الكاتب من الإمساك بالمجريات الطبيعية لهذه الموضوعات، مثلما ينبغي له، يتعيّن عليه معرفة الكيفية التي يعالج بها تلك الموضوعات، والشكل الذي ينبغي له إلباسها به. كما ينبغي له أن يحرص على تجنُّب ما سبق للآخرين قوله، من قبل. حينها، تقودنا المعالجة التي نمارسها على قصّة قصيرة ما، إلى قول الأشياء بكيفية مختلفة، حتى وإن كانت هذه القصّة ذات موضوعة تمّ التطرّق إليها لمرّات لانهائية، من قبل. إنّا لنحكي، بالفعل، ما تمّ حكيه منذ عهد «فيرجيل/ Virgile»، وإلى ما لست أعرف، أيضاً، إمّا من طرف الصّينيِّين أو من طرف أيّ كان. لكن ينبغي البحث عن المسوِّغ؛ أي عن طريقة ما لمعالجة الموضوع. وأعتقد بأن الإبداع الأدبي، أي الشكل، ويدعى الشكل الأدبي، تحديداً، وهو الذي يتحكّم في هذه العملية، وهو ما يجعل محكيّاً ما ينال الاهتمام، ويستحقّ من الآخرين الانتباه إليه. وما إن يتمّ طبع الكتاب أو القصّة، حتى يغدو هذا المؤلَّف الأدبي في عداد الموتى؛ أي عندئذ يهدأ بال الكاتب، ولا يعود

مشغول الفكر بتاتاً. أمّا قبل تحقُّق ذلك، فالأمر يتمّ بعكس ذلك تماماً، ففي الوقت الذي لا يكون فيه المؤلِّف الأدبي اكتمل بالشكل التامّ، يكون بال الكاتب مشوَّشاً ومنشغلاً بكيفية مستمرّة. وتدوم مدَّة ملاحقة الموضوع للكاتب إلى أن يستوعب أن عمله غير مكتمل بعد، وأن هناك شيئاً ما قد بقي، ضمنه، دون معالجة. حينئذ، ينبغي إعادة كتابة الحكاية، أي ينبغي العثور على موطن الخلل فيها، أي العثور على الشخصية التي لم تقم بالتحرّك داخل النصّ، من تلقاء نفسها. بالنسبة إلى حالتي الخاصّة، ما يميِّزني هو أني أعمل على إقصاء ذاتي من المحكيّ؛ فأنا لا أحكي أبداً، أيّة حكاية تتضمَّن تجاربي الخاصّة، أو عناصر من سيرتي الذاتية، أو أيّ شيء سبق لي؛ إمّا أن رأيته أو سمعته، بل يكون من اللازم عليَّ، دوماً، تخيُّل عناصر الحكاية، أو إعادة ابتكارها، أو العثور، ضمنها، في الحدود القصوى، على نقطة ارتكاز بسيطة؛ هذا هو السرّ. إبداعك الأدبي من طبيعة سحريّة، إلا أنّ هذا السّحر ناتج عن فاعليّة الحدس. وحتى الحدس نفسه هو شأن سحري، الشيء الذي سيدفع بنا إلى الخلاصة، التي تفيد بأنه إذا ما عجزت شخصية الحكاية عن الاشتغال، وألفى الكاتب نفسه مضطرّاً إلى مدّ يد المساعدة لها؛ قصدَ جعلها تستمّر في الوجود، فالفشل الفوري هو مآل الكتابة حينها.

إني لازلت، مثلما تلاحظون، منهمكاً في التحدُّث إليكم عن بعض الأشياء البسيطة؛ لذا ألتمس عذركم، فهذا يدخل ضمن صميم تجربتي الخاصّة في الكتابة؛ فأنا لم يسبق لي، بتاتاً، أن حكيت عن أمور سبق لها أن حدثت، بشكل فعليّ، إنما أتوكّل على فاعليّة الحدس، تاركاً الفرصة كي ينبجس، عبرها، كلّ ما لا يمتّ بِصلة إلى شؤون الكاتب الخاصّة. ومثلما قدَّمت سالفاً، تَنهض الأمور على أرضية البحث عن موضوع وعن شخصية، وعمّا سيناط بهذه الشخصية القيام به في مسار الحكاية، ثم عن الكيفية التي ستبقى بها حيّة، وسط ماء الكتابة. أمّا في اللحظة التي يبادر فيها الكاتب إلى تعنيف شخصيَّته الحكائية بتدخُّلاته، فإنه يضع نفسه في مأزق. إن القيام بعمليّة إقصاء ذات الكاتب من المتن المكتوب، أي إقصائي أنا نفسي من شؤون الكتابة، هي -بشكل دقيق- من بين الأمور الأشدّ صعوبة، والتي كان من اللازم الاضطلاع بها. إني أترك لتلك الشخصيّات المتخيَّلة حرّيّة الاشتغال والتحرُّك من تلقاء نفسها، دون أيّ تدخُّل أو اقتحام صادرَيْن عني، لأني حين أقوم بعكس ذلك قد أتورَّط في الهذر، الذي هو من خصائص الكتابة المقالية، وقد أسقط في الهذيان. وحين يتورَّط الكاتب في هذا، يحشو النصّ الحكائي بأفكاره الخاصّة، وهو يعتبر نفسه، في نهاية المطاف، من سلالة الفلاسفة، فيحاول جرَّ الآخرين واستقطابهم للاعتقاد في أيديولوجيَّته، وطريقته الخاصّة في إدراك الوجود والعالم، وفي تصوُّر الكائنات الإنسانية، والمبدأ المحرِّك لها. حين يحدث هذا في الكتابة، يتحوَّل مصير المبدع إلى كاتب مقالات. نحن، طبعاً، على علم تامّ بوجود عدّة روايات مصوغة على شاكلة المقالات، أي ما يمكن الاصطلاح عليه بـ(الرواية/المقالة)؛ إلّا أن الجنس الأدبي الذي لا يتناسب عامّةً مع هذه الكتابة، هو جنس القصّة القصيرة. إن القصّة القصيرة، بالنسبة إليّ، هي حقيقة الجنس الأدبي الأكثر أهمِّيّةً عندي من الرواية، لأنها تتطلَّب التركيز على قول أمور شتّى في حيِّز صفحات قليلة، أي أنها تتطلَّب التركيز، وتملّك كاتبها القدرة على التحكُّم في قلمه. وبهذا، يكون كاتب القصّة القصيرة شبيهاً بالشاعر، وبالتحديد الشاعر المجوّد لعمله، بحيث ينبغي عليه أن يقصِّر زمام حصانه في كلّ الأوقات، وأن يتحاشى الارتماء في أحضان الحماسة والاندفاع، وإذا ما حصل له أن اندفع في حماس، يبتغي الكتابة من أجل الكتابة، فحسب، فإن الكلمات قد تخرج من بين شفتيه/سَنَّ قلمه تباعاً، الواحدة في أعقاب الأخرى، من غير تمحيص ولا تنخيل، فيفشل حينها. إنّ المهمّ هو التماسك وعدم التحمّس واجتناب الاستفراغ الذاتي: حقّاً، إنّ القصّة القصيرة تمتلك، هي الأخرى، هذه الخاصِّيّات الكتابية؛ لهذا أفضِّل، بشكل خاصّ، القصّة القصيرة على الرواية؛ ذلك لأن طبيعة هذه الأخيرة ترتضي تلك الفيوضات الهاذرة، التي أشرتُ إليها سالفاً.

ليس هناك، مثلما تعلمون جميعاً، كاتب يكتب كلّ ما يفكِّر فيه، إذ من المستحيل، للغاية، نقل الفكر إلى الكتابة. وأنا أعتقد، شخصياً، بأنّ لا أحد يفعل ذلك، وأنّ أيّ أحد لم يقم بفعل ذلك، وأنّ هنالك العديد من الأمور تضيع من تلقاء نفسها، ما إن نُشرع في بسطها وتوسيعها. إنّ هذا لمؤلم، إلّا أن الأمور تسير هكذا. ليس بمقدور المرء أن يعكس، بجلاء كلّ أفكاره، متن محكيٍّ، من المحكيّات؛ إذ غالباً ما يتبقّى هناك بعض الأشياء، التي يريد الكاتب قولها، ولم يتمكَّن من بسطها، ولا من توسعيها بتاتاً. إن هذا هو، تقريباً، ما يميِّز سيرة الإبداع، على الأقلّ، مثلما مارستها أنا شخصيّاً.

والآن، ينبغي لي أن أضيف أن القارئ لا الكاتب، هو من يضمن للكتابة نتيجتها النهائية؛ ذلك أن الكاتب لا يعلم إنْ وُفِّق أم لم يُوَفَّق في عمله. إنه يعرف، حقّاً، أنّ الأمور صيغت بشكل جيِّد في المؤلَّف الذي فرغ منه، للتوّ، وأنه، فعلاً، لم يتمكَّن من قول ما كان يرغب في قوله، وأنه قد يكون ترك، دون شكّ، بعض الأمور الكثيرة خارج النصّ، وكان يريد أن يضيفها. إلا أن هناك لحسن الحظ، أشياءً من تلك التي كان يرغب في التعبير عنها موجودةٌ، على الأقلّ، في النصّ، القارئ هو وحده من يؤول إليه مصيرُ الحكم عليها.■ **ترجمة: أحمد الويزي**

(الهوامش)

1 - مقالة منشورة في مجلّة «Nouvelles du Mexique»، العددان: 16 و17، بتاريخ: ديسمبر، 1983، ويونيو، 1984.

2 - وُلد «خوان رولفو» في المكسيك، سنة (1917). في سنة (1923)، تعرَّض والده، رفقةَ العديد من أفراد الأسرة، للاغتيال؛ بسبب القلاقل وظروف التمرُّد وعدم الاستقرار السياسي والأمني، التي كانت تسود البلاد في النصف الأول من القرن العشرين. وفي شهر سبتمبر من سنة (1927)، وهي السنة التي توفِّيت فيها أمّه، سيضطرّ «خوان» إلى الانضمام إلى بيت الأيتام في مدينة «كواداالاخارا».

وما إن يشرف الفتى «خوان رولفو» على مرحلة اليفوعة، حتى يغدو موظَّفاً في مصلحة الوثائق والأرشيفات في وزارة الداخلية، وهي الوظيفة التي سيعود إلى مزاولتها سنة (1956) بعد أن هجرها، حين يبدو أنه توقَّف عن الكتابة الأدبية بشكل شبه رسمي.

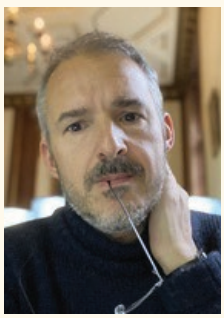
في سنة (1945)، يشرع «خوان رولفو» في نشر بعض الحكايات في مجلّة «بان - Pan»، التي كان يدير تحريرها إلى جانب «أنطونيو ألاتوري - Antonio Alatorre». يستقرّ بعد ذلك في «مكسيكو»، ويتولّى نشر إبداعه الأدبي في مجلّة «أميريكا - América». ولن تمضيَ سوى مدّة وجيزة على ظهوره الأدبي، حتى يصنِّفه النقّاد والقرّاء واحداً من بين كبار المبدعين في القارّة اللاتينوأمريكية (إلى جانب باث، وبوسا، وكورتزار، وفوينتيس)، خصوصاً بعد نشره سنتَي 1953 و1955، عملَيْن أدبيَّيْن كبيرَيْن، بلا منازع: «سهل الإليانو يحترق» (مجموعة قصصية)، و«بيدرو بارامو» (رواية)؛ وهما العملان اللذان تمَّت ترجمتهما إلى العديد من لغات العالم، على الفور.

بعد هذه الفترة، سيركن «خوان رولفو» إلى الصّمت والتأمُّل، ضارباً عصا الترحال بين ربوع القارّة الأوروبية. وفي سنة (1980)، سيحصل على جائزة «الأمير أستورييس - Prince des Asturies» في إسبانيا، ثم، بعدها بثلاث سنوات، سيسلِّم الروح في مكسيكو، بتاريخ: 1986/8/1.

فكرةُ الأدب..

من الفنّ لأجل الفنّ إلى الكتابات التدخّليّة

أمام التحوُّلات الكبرى التي يعرفها العالَم الإنساني في الوقت الراهن، وأمام الأوبئة والأزمات التي تهدّد اليوم الإنسان في حياته ووجوده، يكون من الضروري أن نعود إلى إثارة السؤال الكلاسيكي: ما هو الأدب؟ ألا يمكن للأدب أن يساعد الإنسان في إعادة بناء مجتمع إنسانيّ، مُوحَّدٍ ومتضامن، قادرٍ على مواجهة تحدِّيات الحاضر والمستقبل؟ ألا يمكن للأدب أن يكون وسيلة ناجعة في ظلّ الوباء الذي يهدّد الوجود الإنساني في الوقت الراهن؟





في فبراير/شباط (2021)، صدر للناقد الفرنسي المعاصر «ألكسندر جيفن - Alexander Gefen» كتابٌ جديد بعنوان: «فكرة الأدب، من الفنّ لأجل الفنّ إلى الكتابات التدخّلية». وينطلق هذا المؤلَّف من افتراض أن الأدب ليس جوهراً (essence) بل إنه فكرة (idée)؛ ولأنه كذلك، يحاول الباحث الناقد أن يكتب تاريخ هذه الفكرة، انطلاقاً من ظهور كلمة «أدب» إلى تأسيس المفهوم بدايةَ القرن التاسع عشر، وصولاً إلى التحوُّلات المعاصرة الكبرى، ذلك لأن الأدب يعرف، اليوم، امتدادات غير مسبوقة: من كتاباتٍ تطالب باستقلاليتها وتعلن لامبالاتها إلى كتاباتٍ تريد أن تكون اجتماعية وسياسية؛ من الانشغال بالأسلوب وحده سعياً وراء اللا- تخييل، إلى استعادة الحكاية والإصرار على الحكي والبحث والتوثيق والتحقيق؛ من عزلة المبدع إلى آداب الميدان؛ من قدسية النصّ إلى كتابات تتأسّس خارج فكرة الكتاب؛ من أدب المدارات الغربية إلى ما يسمّى: «أدب العالم - World littérature»؛ من التصوّر اللسانيّ للأدب إلى مقاربة تتغذّى من الأنتروبولوجيا الثقافية وعلوم الطبيعة؛ من الرواية الرومانسية إلى كتابات العوالم غير الإنسانية..

وأمام هذه التحوّلات الكبرى، يتساءل «ألكسندر جيفن»: ما الذي وقع؟ ماذا يحدث في العصر الراهن؟ لماذا كنّا، لزمن طويل، نُعرِّف الأدب بأنه فنٌّ من أجل الفنّ؟ ما هي المسالك التي دشّنتها لنا فكرتنا عن الأدب بأنه شيء غيرُ نافع، ولا يصلُح لأيّ شيء آخر، ولا يتعدّى حدوده الخاصّة، ولا يؤثّر في الخارج، أي في ما يقع خارج الأدب؟ بعبارة أخرى: ما الذي وقع؟؛ فبعد أن تبنّينا فكرةً عن الأدب كنّا نؤسّسها بعيداً عن فكرة النفعية (utilité) وبعيداً عن فكرة التعدّي (transitivité)، وقريباً من فكرة اللاجدوى (inutilité)، ومن فكرة اللا- تعدّي (intransitivité)، صرنا ننظر، اليوم، إلى الأدب بوصفه ممارسة تواصلية وعِلاقية (من: العلاقة)، ذات وظيفة أخلاقية وسياسية بل ديموقراطية أيضاً؟

أمام هذه الأسئلة، يفترض «ألكسندر جيفن» أنه: «لابدّ من عملٍ جنيالوجيٍّ طويلٍ ومركّبٍ موضوعُه هو هذه الأيديولوجية الجمالية (الإستيتيقية) التي هيمنت على الآداب الحديثة ومؤسَّساتها؛ ولابدّ من مساءلة قيمها التي كان من المفترَض أنها كونية؛ ولابدّ من مساءلة تقديسها للنصّ وطرائقها في التصنيف والتمييز بين النصوص؛ ولابدّ من إعادة النظر في تلك الدراسات الأدبية ذات النزعة الجوهرانية التي صاحبت تلك الأيديولوجية، بما يسمح بأن نستوعب هذا التصوُّر الجديد للأدب بوصفه مفهوماً مفتوحاً، واسعاً وشاملاً، ينطلق من أن للأدب داخليَّته كما له خارجيَّته، ويُدرَك من الأدب، من خلاله، بوصفه وسيلةً لا غايةً في حدّ ذاته.

وبالجملة، هذا كتابٌ لا تخفى أهمِّيته، فهو يسائل فكرتنا عن الأدب من القرن التاسع عشر إلى اليوم، ويدعونا إلى المساءلة وإعادة النظر في تصوُّرات عن الأدب تنظر إليه على أنه شيء مستقلٌ بذاته، ولا يبالي بما يقع خارجه، وهو شيء غير نافع، ولا يتعدّى حدوده للتأثير في غيره.. هذه أيديولوجية ذات نزعة مثالية وجوهرانية، تمنعنا من أن نتساءل عن نفعية الأدب وجدواه، وعن تعدّيه وقدرته على



التأثير في محيطه ومجتمعه؛ وتدعونا إلى النظر إلى الأدب بوصفه غاية، مستهدَفاً في ذاته، ولا تريدنا أن نَعُدَّه وسيلة ذات وظيفة أخلاقية وسياسية...

وفوق ذلك، إن قيمة هذا الكتاب من قيمة مؤلِّفه: «ألكسندر جيفن - Alexander Gefen» من مواليد (1970)، مبرّز وحاصل على الدكتوراه من جامعة السوربون؛ وهو، حالياً، مدير البحث في المركز الوطني للبحث العلمي بفرنسا؛ وهو باحثٌ يشتغل بالنظرية الأدبية وبالآداب المعاصرة وبالكتابات والإنسانيات الرقمية؛ كما أنه ناقد أدبي، نَشَر دراساتٍ عدّة، من أهمّها: محاكاة (2002)؛ حيواتٌ متخيَّلة للأدب الفرنسيّ(2014)؛ الفنُّ والانفعالات (2015)؛ ابتكارُ حياةٍ، الصناعة الأدبية للفرد (2015).

ويمكن ان أفترض أن هذا الكتاب، هو امتدادٌ لكتابٍ مُهمٍّ أصدره «ألكسندر جيفن» سنة (2017)، تحت عنوان: «إصلاح العالَم، الأدب الفرنسي في مواجهة القرن الواحد والعشرين» وهو يفترض، من خلال هذا الكتاب، أن الأدب (الفرنسيَّ، خاصّةً) قد تجاوز تلك النزعات التجريبية الشكلانية التي سادت في مراحل سابقة، وكانت تدّعي عدم قدرة الأدب على أن يتعدّى ذاته و عالَمه الخاصّ، وأن يؤثّر في العالَم الخارجي؛ وانطلاقاً من متن أدبي ميَّز الألفية الجديدة، يقدّم الناقد من الحجج ما يكفي للبرهنة على أن الأدب قادرٌ على مواجهة ما يحدث من تحوُّلات سلبية في هذا القرن الجديد..

ولاشكّ في وجود أسباب عديدة، من داخل الأدب ومن خارجه، تقف وراء العناية التي تلقَاها فكرة الأدب في الوقت الراهن: يمكن أن نزعم أن هذه العناية تعود إلى أن آداب اليوم استطاعت أن تتجاوز المأزق الذي خلقته لنفسها تجارب أدبية سابقة، وخاصّة في نماذجها التي نزعت إلى التجريب الشكلاني، وجعلت الكتابة منكفئة على نفسها، تكاد تقطع كلّ روابطها بالإنسان والمجتمع والتاريخ، فلا تهتمّ إلّا بجماليّاتها ومتاهاتها الشكلانية، فالأدب المعاصر يشهد تحوُّلات كبرى، بعد أن عمل على إعادة الاعتبار للعنصر المرجعي (الذات، العائلة، المجتمع، التاريخ، الذاكرة، الآخرين...).

بعبارة أخرى: نفترض أن الأدب المعاصر بدأ يعرف، منذ سنوات قليلة، نقلة نوعية تستحقّ أن تؤخذ بعين الاعتبار؛ ذلك لأنها نقلة تتميّز بهذه العودة إلى «الأدب المُتَعَدِّي - La littérature transitive»، فلم يعد الأمر يتعلَّق بتلك الكتابة التي لا تعتني إلّا بذاتها وبمشاكلها الخاصّة؛ الشكلية والجمالية، بل أضحى الأمر يتعلَّق بكتابة شيءٍ ما، وقد يَصدُر هذا الشيءُ عن الواقع أو الذات أو التاريخ أو الذاكرة أو العائلة..

ختاماً، تكمن قيمة هذا الكتاب في أنه يسائل مفهوم الأدب في تاريخيَّته؛ أي إنه يسائل فكرتنا عن الأدب التي ورثناها في صورة مفهومات ذات مرجعية رومانسية: العبقرية، الجمال، الأسلوب..؛ وهذا التصوُّر الجمالي، للأدب، يعرف اليوم تراجعاً كبيراً أمام تصوُّر جديد للأدب: ننتقل من تصوُّر مغلق إلى تصوُّرٍ مفتوح للأدب. فنحن لسنا في عصر موت الأدب، كما يدّعي البعض، بل نحن أمام تحوُّلٍ أساس: ماتت تلك الفكرة المثالية عن الأدب اللازم غير المتعدّي (اللازِم والمتعدّي هنا مصطلحان نستعيرهما من النحاة العرب القدامى) المطلوب في حدّ ذاته، والذي لا يتعدّى عالَمه إلى خارج حدوده؛ ذلك لأن للجمال نفعيَّته، وللجميل علاقاته ضمن علاقات سياسية وسوسيوثقافية أخرى، وللأديب هويّته الاجتماعية، وهويّته الثقافية، وهويّته السياسية، وللعمل الأدبي وظيفته التداولية، وللأدب سياسته كما أن للسياسة أدبها... ومن المفروض، اليوم، أن يكون هناك تحوّلٌ معرفيٌّ ومنهجيٌّ وأخلاقيٌّ: لابدّ من التفكير في شعريةٍ تداوليةٍ تؤسِّس لتصوُّرٍ جماليٍّ للأدب يتحرّر من تصوُّر الشعريّة التقليدية المنغلق.. ومن الضروري، أمام التحدِّيات التي يواجهها المجتمع الإنساني، اليوم وغداً، التفكير لا في الوظيفة الشعرية للأدب، فحسب، بل تجاوز ذلك إلى التفكير في وظيفته التداولية، أيضاً.■ **حسن المودن**

«دلشاد» لبشرى خلفان

نصف قرن من الجوع

في روايتها الجديدة «دلشاد» (دار تكوين، 2021) تسافر بنا القاصّة والروائية العُمانية بشرى خلفان، إلى زمن قديم، حيث يتحرَّك تاريخ الأفراد إلى جوار تاريخ الجوع، والتاريخ العامّ الذي يدور في العالم وقتذاك، فنرى مسقط بتعدّد القاطنين فيها، من أبناء العرب والبلوش والبانيان والبحارنة، وقاطني سور اللواتيا، كاشفةً عن تعدُّدية ثقافية، واجتماعية، واقتصادية، دون أن يكون هذا الكشف مجَّانياً أو عبثياً أو استعراضياً، بل كشفاً موظّفاً في إطار حكاية صلبة ومتينة.



البطولة، في هذا العمل، بطولة جماعية، إلّا أنّ العنوان حمل اسم شخص واحد هو «دل شاد»، وهو اسم فارسي يعني «صاحب القلب الفرح»، ربّما لأن الفرح يمثِّل قيمة مُضادّة للأحداث التي تحدث في الرواية، حيث تتجلّى المأساة وتتناسل بصورة لا نهائية. تُحرِّض الكاتبة فضول القارئ للبحث عن معنى العنوان «دلشاد» في تلافيف النصّ، وقد فعلت ذلك، من قبل، في روايتها السابقة «الباغ».

لا توجد فترة زمنية واضحة، لكن الأحداث تكشف لنا أنها تدور بين بدايات القرن العشرين وحتى أعقاب الحرب العالمية الثانية، حيث فترة شُح الموارد، والحرب مع الإمامة، والديون التي كابدتها مسقط، وفترة ثورات القبائل وانقطاع المطر، والقحط، مع وجود الإنجليز في المنطقة، وتاريخ العبيد الذين يُباعون ويشترَوْن، ويصبحون أملاكاً بحوزة أسيادهم الجدد.

في بيت «لوماه»، تختمر الحكايات وتتفرَّع بين الأسياد والخدم، حيث تقدّم بشرى خلفان أنموذجاً لشكل العلاقات القائمة آنذاك، فنرى شبع الأسياد من تناول الطعام، وتناول الأجساد، على حدٍّ سواء، في مشهد مُعاكس ومناقض لحالة الجوع التي تعمّ في خارج هذا البيت، وكأن «بيت لوماه» هو المعادل الموضوعي لثيمة الجوع السائد.

واللافت أن بشرى لا تُقدِّم الخدم بوصفهم ضحايا، دائماً، وليس الأسياد هم الجلّادون أيضاً، بل إنهم قد يتبادلون الأدوار أحياناً؛ لذا فإن التوغُّل في حكايات الأسياد جوار حكايات الخدم، ورصد التنامي الداخلي لنفسية الشخصيات، يجعلنا نكنّ التعاطف، ونبرِّر القسوة أحياناً.

في «بيت لوماه»، نلتقي بتاريخ الخدم الجوعى الذين يشتغلون «بروقة بطنهم» كما تصفهم الرواية، لا يطلبون إلّا السلامة. فقط، «مريم دلشاد»، لم تدخل بيت «لوماه» بصفتها عبدة أو خادمة، وإنّما عندما أوجع أباها جوعُها ونحولها، سلّمها لذلك البيت الذي يضع قانوناً صارماً ينصّ على أنّك «تدخل «بيت لوماه» بإرادتك، ولكنك تخرج منه بإرادتنا نحن»، حتى أنّ ذلك القانون لم يكن فراغاً،بل كانت له قصّة.

لكن «مريم دلشاد» تمادت، فطلبت الرأفة، والرأفة أعلى بدرجة عن الجوع، ثم تمادت أكثر فطلبت الحبّ من سيِّدها.

تمنحُ بشرى خلفان كلّ شخصية صوتَها الخاصّ، وكلّ صوت يجعلنا نتفهَّم موقفه، ونتأنّى في إطلاق حكم عليه، كلّ الشخصيات، عندما نسمعها تحكي، نشفق عليها. ورغم جمالية أسلوب تعدُّد الساردين الذي اتَّخذته الكاتبة، إلّا أننا، في حقيقة الأمر، كنّا أمام صوت واحد، فصوت الخادمة «ما مويزي» العجوز، لا يختلف عن صوت «مريم» الشابّة، وصوت «دلشاد» المعدوم لا يختلف عن صوت «عبد اللطيف» المطَّلع والمسافر والمغامر والمحتكّ برجالات السياسة، وهي أصوات، استطاعت الروائية أن تمزجها بتنويع الحكايات، تارةً، وتصعيدها في



سياقها الدرامي أو بالعودة إلى الوراء بتقنية (الفلاش باك)، تارةً أخرى، إلى جانب توظيف اللّغة، بمستويات سهلة وبسيطة، أعملت فيها اللهجة المحليّة... وفي الحالات كلّها، تجلّى في هذا المزج الصوت الخاصّ داخل الأصوات الجماعية، في صورة توزيع هارموني، تنسجم فيه الأصوات المتعدِّدة والمتفاوتة، حيث لكلّ شخصية من الشخصيات وجهة نظر خاصّة بها في الأحداث التي تعبِّر، وكأننا نقرأ الحدث الواحد من مستويات متعدِّدة من التلقّي والتأويل.

يذكّرنا البناء الفنّي للرواية، والتدافع المنساب للأحداث التي تروح وتجيء، مبدِّلة زمانها ومكانها، برواية الكاتبة الأميركية من أصول إفريقية «لي جسي» «عودة الروح» التي ترجمها الكاتب العُماني أحمد المعيني إلى اللغة العربية، حيث يُسلِّم كلّ راوٍ دفَّة الحديث إلى راوٍ لاحق، عبر أجيال متتالية. وإن كانت «لي جسي» تتبَّعت تاريخ العبودية لما يقرب من (250) سنة، فإن «بشرى خلفان» تتبَّعت تاريخ الجوع في مسقط لنصف قرن من الزمان، على وجه التقريب، وإلى جوار تاريخ مسقط، تعرَّفنا إلى حكايات جاءت من بلوشستان، ومكران، وجواذر، وإفريقيا، والعراق.

في الجوع، تموت أغلب الأمَّهات، فيرضع الأطفال الجدد من كلّ الأمهات اللواتي على قيد الحياة، ويصبح لهذا الطفل أمَّهات عديدات. في الجوع، يصبح «الضحك» طريقة لدرء الخطر والخوف والجوع والارتباك، كما فعل «دلشاد» ومن بعده ابنته «مريم».

لا تكتفي «بشرى خلفان» بالرهان على اللّغة، ولا على الألاعيب السردية فحسب، بقدر ما تُفجِّر مخزوناً من الحكايات الفريدة من نوعها، وكأنها سيل من حكايات الجدّات القديمات، وتتركها لتتناسل مُحدثةً تشويقاً جذَّاباً يأخذ بيد النصّ إلى أماكن غير متوقَّعة.

ويبدو أنّ «بشرى خلفان» مشغولة بهذا الماضي، منذ مشروع روايتها «الباغ»، التي صدرت عام (2016)، عن «دار مسعى»، وهي تكمل مشروعها بهذا العمل، حيث بدت أكثر تمكُّناً في القدرة على تذويب التاريخ في «حدّوتة»، ولم يكن التاريخ إلّا خلفية تصقل المعنى، كما أنّها كانت تنسج شخصيّاتها برويّة وهدوء، وتشتغل على الحيّز الداخلي وما يعتمل فيه من تحوّلات، برويّة ودون استعجال، أيضاً.

في وقت ما، شعرت بأن قصّة «دلشاد» نُسيت عندما ذهب إلى الهند، وصارت بقية القصص تبنى بعيداً عن نسيج حكايته، لكنه -بطريقة أو بأخرى - كان حاضراً في الغياب من خلال ابنته «مريم»، التي لا تتوقَّف عن تذكُّره، والتأثُّر بغيابه، والحسرة على المصير الذي آلت عليه.

لا نصل إلى نهاية مُحدّدة في هذا العمل، لكننا نستشفّ من تلك الجملة، التي تودعها الكاتبة في آخر النصّ، أنّ ثمّة جزءاً آخر سيأتي ليتمّ الحكاية، حيث «الشبع» يأتي، دوماً، بعد «الجوع».

كثيراً ما يُطرح هذا السؤال حول الرواية العُمانية المُهتمّة، بشكلٍ كبير، بالتاريخ، والمحبوسة في الزمن الماضي في بُعدَيْه؛ التاريخي، والاجتماعي. ونسأل: أيعود الأمر لأنّ تاريخنا لم يكتب، بعد، كما ينبغي، أم لأنّ هذا التاريخ ثريّ، وفيه مناطق خصبة للحكي، وأنّ هذا المخفيّ يُثير الكثير من الأسئلة التي لم تُعبَّأ بعد بالإجابات؟. هنالك، أيضاً، من يرى أنّ هذا الحكم غير دقيق؛ باعتبار أنّ التجربة الروائية في عُمان متنوّعة، من جهة، وأنّ المنجز الروائي، من حيث الكمّ، ما يزال ضئيلاً، ونحتاج إلى تراكم أكثر لإطلاق حكم من هذا النوع. ■ **هدى حمد**

المترجمة الألمانية لاريسا بندر:
الأدب يردم الهوَّة بين الثقافات

تُعتبر «لاريسا بندر» أحد أهمّ الأسماء التي تضيء مشهدَ نقل الأدب العربي إلى القرّاء الألمان. ترجمتْ عدداً من الأعمال الأدبية العربية إلى الألمانية، من بينها رواية «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف، بالاشتراك مع ماجدة بركات، و«شرق المتوسِّط» للكاتب نفسه، و«يوميّات الثورة السورية» للروائيّة السورية سمر يزبك، ورواية «القوقعة» للروائي السوري مصطفى خليفة، وغيرها. وقد حصلت «لاريسا بندر»، قبل ثلاث سنوات، على وسام الاستحقاق الذي منحها إيّاه الرئيس الألماني «شتاينماير».

تعرَّفتِ إلى اللّغة العربية في سنّ الرابعة عشرة من عمرك، في أثناء زيارتك للمغرب، وستختارين، فيما بعد، دراسة هذه اللّغة. كيف تعيشين تجربة هذا الاختيار على مستوى الحياة والعمل؟

- يمكنني القول إنّ اللّغة العربية، كما هو الحالة بالنسبة إلى الثقافة العربية، أصبحت جزءاً لا يتجزّأ من حياتي اليوميّة. فأنا أحبّ قراءة الكتب العربية، سواء أكانت باللّغة العربية أم كانت مترجمَة. كما أحبّ أن أتفرَّج على الأفلام العربية، وأستمع إلى الموسيقى العربية، فليس لديّ حاجز بين الحياة اليومية والعمل.

هل تُبقي سلطةُ الناشر للمترجم حرِّيةَ اختيار ما يحبّ ترجمته؟

- للأسف، ليس بإمكان المترجم، عادةً، أن يختار ما يريد أن يترجمه أو أن يحدِّد ما هو ضروري، في رأيه، أن يكون مترجَماً من اللّغة العربية، ففي معظم الحالات يعمل بتكليف من دور النشر. شخصياً، قدَّمتُ عدّة اقتراحات لدور النشر تخصّ أعمال عدد من الكاتبات والكُتَّاب العرب، والتي كنتُ أراها مهمّة، بيد أن ردود الفعل لم تكن إيجابية عموماً. هناك، فقط، روايتان عرضتهما على دور النشر، قوبلتا بردّ إيجابي، هما: «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف، ورواية «القوقعة» لمصطفى خليفة. ويمكنني القول إن هذين العملين هما الوحيدان اللذان ترجمتهُما وتمت الموافقة على نشرهما حتى الآن، بناءً على طلبي. بالطبع، هذا الكلام لا يقلِّل من شأن الأعمال الأخرى التي ترجمتها بناءً على تكليفات من دور النشر، فمعظمها أعمال مهمّة لكاتبات وكتَّاب مهمّين ومعروفين في العالم العربي.





ما هي، بنظرك، أهمّ الصعوبات التي يمكن أن تواجه المترجم الذي يشتغل على النصوص العربية؟

- في الدرجة الأولى، تكمن أهمّ الصعوبات في اختلاف اللّغتين؛ من حيث تركيب أو بناء الجمل. فعلى كلّ مترجم أن يفكّ الجمل، تماماً، إلى مجرَّد كلمات فردية، ثم يعيد تركيبها من جديد. وعديد من الجمل العربية تحمل، في أعماقها، عدّة إمكانات للفهم؛ فعلى المترجم أن يختار مقاربته لفهم الجملة المعنيّة، وطريقة التعبير عن معنى الجملة في لغته التي يترجم إليها، فـ«الترجمة تفسير»، أيضاً، كما يقول الفيلسوف الألماني «غادامِر». أمّا المشكلة الثانية فتكمن في استعمال المجازات الكثيرة، وأحياناً غير المفهومة أو غير المنطقية بالنسبة إلى القارئ الألماني؛ فعلى المترجم أن يقرِّر كيف يتعامل معها.

كان للاستشراق الألماني دور سلبيّ في بداية القرن العشرين. كيف تمثّلين تحوّلاته في الوقت الراهن؟



لاريسا بندر ▲

- يبدو أن دراسة الاستشراق الجامعية أو «العلوم الإسلامية»، في ألمانيا، قد تغيَّرت كثيراً بشكل إيجابي، ولأسباب مختلفة. ولعلّ أبرز هذه الأسباب هو أن عدد طلّاب الاستشراق، أو طلاب دراسات «لغات وثقافات العالم الإسلامي»، مثلما تسمّى الدراسة في جامعة كولونيا (كولن)، على سبيل المثال، الذين لديهم خلفيات ثقافية عربية أو تركية أو إيرانية،... يزداد سنةً بعد سنة؛ ما يعني ظهورَ أساتذة ذوي خلفيات مختلفة، غير ألمانية بالضرورة، و- من ثَمَّ- تغيُّر مناهج دراسة العلوم الإسلامية، وتغيّر التوجُّه الذاتي لهؤلاء الأساتذة في العقود الثلاثة أو الأربعة الأخيرة. يضاف إلى ذلك احتكاك المستشرقين الشبّان المباشر بالمجتمعات العربية والإسلامية، وتعلُّم اللهجات المختلفة؛ بمعنى أن الاستشراق لم يعد «علماً مخبرياً» فوقيّاً، بل دراسات ميدانية مباشرة.

تتَّسم العلاقة بين العالم الإسلامي والغرب بطابع مأساوي. ما الذي يمكنه أن تقدِّمه الترجمة والثقافة بشكلٍ عامّ، على مستوى تجاوز هذا الوضع؟

- بإمكان الأدب أن يردم الهوّة بين الثقافات بشكلٍ عام؛ لأنه يساهم في التعرُّف إلى الآخر، وإلى طريقة حياتِه وتفكيره، و-من ثَمَّ - فهمه بشكل أفضل. فإذا نظرنا إلى الوضع، في ألمانيا، بعد وصول عدد كبير من اللاجئين عام (2015)، مثلاً، فسنلاحظ بروز اهتمام فئات عديدة من الشعب الألماني بالأدب العربي، ويزداد هذا الاهتمام باستمرار، انطلاقاً من الحاجة أو الرغبة في فهم ثقافة المجتمع الذي أتى منه هؤلاء، وطبيعة ذلك المجتمع.

شكَّلتْ ألمانيا موئلاً لعدد من الكتَّاب العرب، من بينهم، على سبيل المثال، عادل قرشولي، وفاضل العزاوي، وناجي نجيب، وفؤاد رفقة، وحسين الموزاني، وعباس خضر، ومنهم من تحوّل إلى الكتابة باللّغة الألمانية. ما الذي يمكن أن تحمله هجرة الأدباء العرب إلى ألمانيا وإلى العالم العربي؟

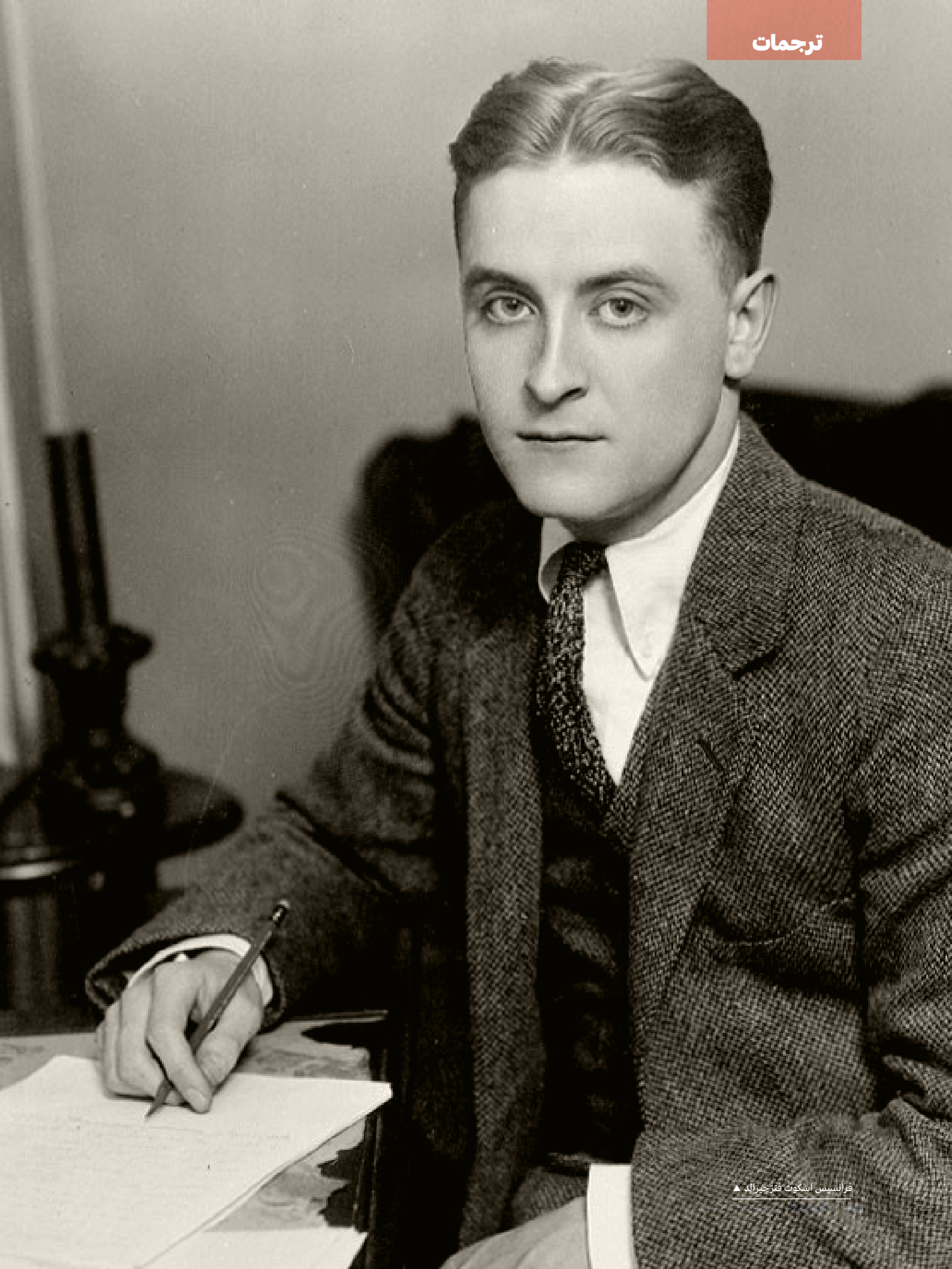
- أظن أن هؤلاء الكتاب، وأيضاً الكاتبات الذين وصلوا، مؤخَّراً، إلى ألمانيا هم مثل بَنَّائي جسور بين الثقافتَيْن؛ الألمانية والعربية، وبالعكس، وحالهم حال المترجمين، سواء إذا ترجموا إلى اللّغة الألمانية أو إلى اللّغة العربية؛ فهؤلاء هم الذين يغوصون في أعماق المجتمع وأرواح الناس، ويلعبون دوراً أساسياً في فهم الآخر.

حصلتِ قبل ثلاث سنوات على وسام الاستحقاق الألماني. ما الذي يعنيه لك ذلك؟

- كنّا مترجمتَيْن اثنتَيْن من بين مجموعة كُتَّاب ومثقَّفين وممثِّلين وموسيقيِّين ألمان ممّن حصلوا على الوسام سنة (2018)، وذلك تكريماً لجهودنا في التقريب بين الثقافات. في الحقيقة، أرى في هذا الوسام ليس تكريماً لي، فحسب، بل تكريماً لعمل كلّ المترجمين الذين يبذلون الجهد نفسه، يوميّاً، في عملهم، وبكلّ اللّغات.

كيف تعيشين الحجر؟

- بما أن عمل المترجم يتمّ عادةً، ودائماً، في العزلة على طاولة المكتب، فمن غير المهمّ إن كان هناك جائحة أم لم يكن، بمعنى أنه لم يتغيّر الكثير، بالنسبة إليّ، فيما يخصّ الترجمة. بالطبع، إن إلغاء الأمسيّات الأدبية أمر مؤلم لي ولكلّ من يعمل في مجال الكتابة والترجمة. إنسانياً، أيضاً، أعاني- مثل غيري- من عدم التمكّن من الالتقاء بالصديقات والأصدقاء، وممارسة الحياة الطبيعية، فهذا ما أتوق إليه فعلاً.■ **حوار : حسن الوزاني**



فرانسیس اسکوت فتزجرالد ▲

فرانسيس اسكوت فتزجيرالد

قضيّة بنجامين بَتِن الغريبة

(الجزء الثاني)

ترجمة: خليفة هزّاع

- 3 -

حتّى بعدما قُصّ شعر العضو الجديد الذي انضمّ إلى «آل بَتِن»، ثمّ صُبِغ بلون أسود خفيف غير طبيعيّ المظهر، وحُلِق وجهه حلاقةً مضبوطة إلى حدّ أنّه بدأ يلتمع، وأُلبِس في ثياب صبيّ صغير، فُصِّلَت خصّيصاً له على يد خيّاط استبدّ به الذهول .. أقول إنّه حتّى بعد كلّ ذلك تَعَذّر على «بَتِن» أن يتجاهل حقيقة كون ابنه بِئس البِكر لأيَّة عائلة. وبالرغم من احديداب ظهره من أثر السِنّ المتقدّمة، يبلغ «بنجامين بَتِن» (الاسم الذي أطلقوه عليه عوضاً عن اسم «متوشلخ» الواضح المسيء) من الطول خمسة أقدام وثماني بوصات[1]. ولم تُخفِ ثيابه هذا الأمر، كما لم يُخفِ قصُّ حاجبَيه وصبغهما أنّ العينَيْن اللتين تحتهما كانتا خابيتَيْن وعمشاوَيْن وواهنتَيْن. في حقيقة الأمر، إنّ المربّيّة التي كانت قد استُئجِرت سلفاً، ولّت من البيت فراراً من أوّل نظرة إلى الولد، وهي في حالة بليغة من الحنق.

إلاّ أنّ السيّد «بَتِن» أصرّ على تحقيق هدفه الذي لا يحيد عنه، فـ«بنجامين» رضيع، وسيبقى رضيعاً. في البدء، صرَّحَ بأنّه إن كان «بنجامين» لا يستسيغ الحليب الدافئ فإنّ له أن يعيش من دون الزاد جملةً وتفصيلاً، غير أنّه غُلِب في نهاية الأمر، وأُجبِر على السماح لابنه بالخبز والزبدة، وعصيدة الشوفان من باب التسوية. وذات يوم، أحضر معه إلى البيت (شخشيخة)، وأصرَّ، وهو يعطيها لـ«بنجامين»، في وضوح، على أن «يلعب بها»، في حين أخذها الرجل المسنّ، يعلو محيّاه تعبير ينمّ عن التعب، وبات من الممكن سماعه يخشخش بها، في انصياع، على فترات تمتدّ على مدار اليوم.

ولكن لا مجال للشكّ في أنّ (الشخشيخة) بثّت فيه الملل، وأنّه كان يجد مصادر أخرى للتسليّة تبعث على الاسترخاء أكثر من هذه، عندما يُترَك في حاله؛ فعلى سبيل المثال، اكتشف السيّد «بَتِن»، ذات يوم، أنّه قد دخّن في الأسبوع السابق من السيكار أكثر من أيّ وقت مضى .. وتلك ظاهرة بان تفسيرها بعد بضعة أيّام من ذلك، إذ دخل إلى غرفة الأطفال، على غير ميعاد، فوجد الغرفة ممتلئة بعجاج أزرق، وفيها «بنجامين» يعلو وجهه تعبير عن الذنب، وهو يحاول إخفاء عَقِب سيكار من سيكارات الهافانا الداكنة. وبطبيعة الحال، استَدعَت هذه الحادثة الضرب ضرباً مبرّحاً، إلاّ أنّ السيّد وجد أنّه لا يستطيع حمل نفسه على ذلك، فلم يزِد عن أن حذّر ابنه بأنّه «يعيق نموّ جسده» بفعلته.

وبالرغم ممّا تقدّم، أصرّ على تصرّفه، إذ كان يُحضر معه إلى البيت جنوداً مصنوعة من الرصاص، وقطارات أطفال، وحيوانات كبيرة من القطن تسرّ الناظرين، ولكي يُتِمَّ الوهم الذي كان يبنيه (لنفسه، على الأقلّ)، سأل البائع في محلّ الألعاب، بلهفة، عمّا إذا كان «الطلاء يتقشّر من البطّة الورديّة، إذا وضعها الرضيع في فمه». ولكن، بالرغم من كلّ محاولات أبيه، أبى «بنجامين» أن يُعير الأمر اهتماماً. كان يدلف إلى الدَّرَج الخلفيّ، ثمّ يعود إلى غرفة الأطفال ومعه مجلّد من

الموسوعة البريطانيّة، وكان يتفحّصه طيلة أصيل اليوم، في حين تبقى بقرته القطنيّة وفُلْكُ نوحِ الخاصّ به مهجوران على الأرض. لم تكُن محاولات السيِّد «بَتِن» لتُجدي نفعاً أمام مثل هذا العناد.

وكان الهياج الذي أُثير في «بالتيمور»، في بادئ الأمر، هائلاً. ولكن لا يمكن تحديد مقدار الأضرار التي كان بإمكان هذه النازلة أن تُحدثها في «آل بَتِن» وأقربائهم، من الناحية الاجتماعية، ذلك أنّ اندلاع الحرب الأهليّة حَرَف انتباه الناس إلى أمور أخرى، وشحذ بعضٌ ممّن لا يضلّون سواءَ سبيل الأدب في حياتهم، البتّة، أذهانَهم؛ بغية الحصول على عبارات المديح ليقدّموها للأبوَيْن .. وأخيراً، توصّلوا إلى حيلة بارعة مفادها أنّهم سيصرّحون بأنّ الرضيع يشبه جدّه، وهي حقيقة لا يمكن إنكارها بسبب حالة الاضمحلال التي تلازم كلّ الرجال الذين يناهزون السبعين. لم يَرْضَ السيّد «بَتِن»، ولا حرمه، بذلك. أمّا جدّ «بنجامين» فقد أحسّ بإهانة شديدة.

وكان «بنجامين»، بعد مغادرته للمستشفى، قد تقبّل الحياة كما هي عليه؛ فقد أُحضِر إليه بضعة صبية صِغار لرؤيته، فأمضى أصيلاً، جُلّه آلامٍ في المفاصل وهو يحاول أن يبني في نفسه اهتماماً بالدوّامات والكُلَل .. حتّى إنّه تمكّن، بالصدفة المحضة، من كسر نافذة من نوافذ المطبخ بحصاة أطلقها من مقلاع، وهو إنجاز سُرّ به أبوه في سِرّه.

مذذاك، تدبّر «بنجامين» أمر كسر غَرَض من الأغراض كلّ يوم، لكنّه لم يكُن يقوم بهذه الأمور إلاّ لأنّها كانت متوقّعة منه، ولأنّه كان مطواعاً بطبعه.

وعندما خبا عداء جدّه الأوّليّ له، بات «بنجامين» وذاك السيّد الفاضل يستمتعان، كلٌّ منهما بصحبة الآخر. كانا يجلسان الساعات، يفصلهما ما يفصلهما من العمر والخبرة، ويتناقشان، في رتابة لا تعرف الكلل، أحداث اليوم البطيئة، كما لو كانا صديقَيْن قديمَيْن حميمَيْن. وكان «بنجامين» يشعر بالراحة في وجود جدّه أكثر ممّا يفعل في وجود أبويه .. فهما يبدوان، دائماً، خائفَين منه، بالرغم من السلطة الدكتاتوريّة التي يمارسانها معه، ومنها مناداته، مراراً وتكراراً، بلقب «سيِّد».

وكان حائراً، كغيره، من تقادم عمر عقله وجسده الواضح عند الولادة. قرأ عن الأمر في الدوريّة الطبّيّة، ولكنّه وجد أنّه لم تُسجَّل مثل هذه الحالة سابقاً. وتنفيذاً لمطالب والده الملحّة، حاول محاولة جادّة أن يلعب مع غيره من الصبية، وكان غالباً ما ينضمّ إلى الألعاب الأقرب إلى الخفّة، فقد كانت كرة القدم الأمريكيّة تهزهزه هزهزة شديدة، فخاف ألاّ تلتئم عظامه النخِرة إذا ما تعرّضت للكسر.

وعندما بلغ الخامسة من العمر، أُرسِل إلى روضة الأطفال، حيث تلقّن مبادئ لَصْق الورق الأخضر على الورق البرتقاليّ، ونَسْج خرائط ملوّنة، وصُنْع ما لا نهاية له من القلائد من الورق المقوّى. وكان ينزع إلى الغُفُوّ في وسط هذه المهمّات، وهي عادة أثارت سخط معلّمته الشابة، وخوفها معاً، فاشتكَت إلى أبويه؛ ما نزل عليه منزل انفراج الهمّ، فأخرجاه من المدرسة، وقال «روجر بَتِن» وحرمه أنّهما شعرا بأنّه أصغر من أن يلتزم بالدراسة.

ومع بلوغه الثانية عشرة من العمر، كان أبواه قد تعوّدا عليه. إنّ قوّة العادة لشديدة بالفعل، إذ بلغ من قوّتها أنّها جعلتهما يشعران بأنّه لا يختلف عن أيّ طفل آخر ..، فيما عدا اللحظات التي يذكّرهم فيها موقفٌ غريب عابر بحقيقة أمره. ولكن، في يوم ما بعد ذكرى ميلاده الثانية عشرة، وفيما «بنجامين» ينظر في المرآة، اكتشف - أو ظنّ أنّه اكتشف - اكتشافاً مذهلاً. هل خدعته عيناه، أمْ أنّ شعره تحوّل، في سنوات عمره الاثنتي عشرة، من البياض إلى اللون الرماديّ الحديديّ تحت الصبغة التي أريد منها إخفاء لون شعره الطبيعيّ؟ وهل خفّت حدّة التجاعيد التي في وجهه؟ هل باتت بشرته نضرة ومشدودة أكثر ممّا كانت عليه، وعليها فوق ذلك تورُّد من أثر الشتاء؟ لم يكُن في مقدوره تخمين ذلك. كان يعلم أن جسده لم يعُد يميل من أثر الاحديداب، وأنّ حالته البدنيّة قد تحسّنت منذ أيّام حياته الأولى.

قال في نفسه: «أيُعقَل أن ...؟» أو -بالأحرى- أنّه أوشك على أن يجرؤ على التفكير بهذه الخاطرة.

ذهب إلى أبيه، وصرّح في عزم:

- لقد كبرت، وأريد أن ألبس بنطالاً طويلاً.

فتردّد أبوه، ثمّ قال أخيراً:

- إم، لا أدري. الرابعة عشرة هي السنّ التي يلبس فيها الصبية البناطيل الطويلة .. وأنت لم تتجاوز الثانية عشرة.

قال «بنجامين» في اعتراض:

- ولكن ينبغي عليك أن تعترف بأنّني أكبر حجماً من عمري.

فتفرّس فيه أبوه تفرُّساً واهماً، وقال:

- آه، لست متأكّداً، تماماً، من ذلك. لقد كنتُ في حجمك عندما كنتُ في الثانية عشرة من عمري.

لم يكُن هذا صحيحاً .. بل كان جزءاً من اتّفاق «روجر بَتِن» الصامت مع نفسه ليصدّق أن ابنه طبيعيّ.

وأخيراً وَصَلا إلى حلّ وسط، وذلك أن يستمرّ «بنجامين» في صبغ شعره، وأن يحاول محاولات أكثر جدّيّة للّعب مع الصبية الذين من عمره، وألاّ يرتدي نظّارته أو يحمل عصاه في الشارع، وفي مقابل هذه التنازلات يُسمح له بلبس بنطال طويل ...

- 4 -

لا أرغب بالحديث عن حياة «بنجامين بَتِن» بين الثانية عشرة والحادية والعشرين إلاّ بأقلّ القليل. وحسبُنا أن ندوّن، هنا، أنّها كانت سنوات من اللانموّ الطبيعيّ. فعندما بلغ «بنجامين» الثامنة عشرة من العمر كان يفرد طوله كما لرجل في الخمسين، وكان لديه المزيد من الشعر الرماديّ الغامق، وكانت خطواته سديدة، وقد فقد صوتُه النبرةَ الملجلجة الجَشّاء، وانخفض إلى صوت بين الجهير والصادح، فأرسله أبوه إلى «كِنِتِكت» ليخضع لاختبارات القبول في جامعة «ييْل»، واجتاز «بنجامين» اختباراته، وانضمّ إلى مصافّ طلاّب السنة الأولى.

وفي ثالث يوم له من بعد قبوله في الجامعة، تلقّى إشعاراً من السيّد «هارت»، مدير التسجيل في الجامعة، لزيارته وتحديد جدوله، فقرّر «بنجامين»، بعد أن نظر نظرة سريعة في المرآة، أنّ شعره في حاجة إلى طَلْيَة جديدة من الصبغ البنّيّ، إلاّ أنّه اكتشف بعد أن فحص درج المكتب في قلق، أنّ زجاجة الصبغ غير موجودة، فتذكّر أنّه قد أفرغها من محتواها قبل ذلك بيوم، وتخلّص منها.

لقد بات الآن في حيص بيص، إذ ينبغي عليه أن يكون في مكتب مدير التسجيل في خلال خمس دقائق، وبدا له أنّه لا مناص ممّا لا مناص منه، وأنّه ينبغي عليه الذهاب على الهيئة التي كان عليها، وذلك ما فعل.
قال مدير التسجيل في أدب:
- صباح الخير. أتيتَ للاستفسار عن ابنك؟
- في الحقيقة اسمي «بَتِن»...
استهلّ «بنجامين» بهذه العبارة، إلاّ أنّ السيّد «هارت» قاطعه:
- إنّني جدّ مسرور للقائك، يا سيّد «بَتِن». إنّني أنتظر قدوم ابنك إلى هنا في أيّ دقيقة، الآن.
فانفجر «بنجامين» قائلاً:
- إنّه أنا! إنّني طالب في السنة الجامعيّة الأولى.
- ماذا!؟
- إنّني طالب في السنة الأولى.
- من المؤكّد أنّك تمزح!
- لست أمزح البتة.
فقطّب مدير التسجيل، ولمح بعينه البطاقة التي أمامه.
- إنّ لديّ عمر السيّد «بنجامين بَتِن» مكتوباً هنا على أنه الثامنة عشرة.
- وهذا عمري.
داخَلَ «بنجامين» بهذه العبارة، وقد احتقن وجهه بعض الشيء.
عاينه مدير التسجيل في إجهاد.
- من المؤكّد، يا سيّد «بَتِن»، أنّك لا تتخيّل منّي أن أصدّق هذا.
تبسّم «بنجامين» في إجهاد، وكرّر قولته:
- إنّني في الثامنة عشرة.
أشار مدير التسجيل إلى الباب في حزم، وقال:
- اخرج. اخرج من الجامعة، واخرج من المدينة. إنّك معتوه خطير.
- إنّني في الثامنة عشرة.
فتح السيّد «هارت» الباب وصرخ:
- يا لها من خاطرة! رجل في مثل عمرك يحاول دخول الجامعة على أنّه طالب في السنة الأولى! هل أنت في الثامنة عشرة؟ حسنٌ، سأمهلك ثماني عشرة دقيقة للخروج من المدينة.
خرج «بنجامين بَتِن» من الغرفة في أَنَفة، وتابعه نفرٌ من طلاّب الدراسات الجامعيّة، الذين كانوا ينتظرون في الرواق، بأعينَهم، في فضول. وعندما اجتاز مسافة قليلة استدار على عقبَيه، وواجه مدير التسجيل المُحنَق، الذي كان لا يزال واقفاً لدى الباب، وكرّر بصوت ثابت:
- إنّني في الثامنة عشرة من عمري.
وتولّى «بنجامين» على جوقة من الضحكات المكتومة، تعالت من جماعة طلاّب الدراسات الجامعيّة.
ولكنّه لم يكُن مقدَّراً له أن يفرّ بهذه السهولة، ففي مشيته المكتئبة إلى محطّة القطار، أدرك أنّ جماعة من الناس، يتبعونه، ما لبثت هذه الجماعة أن تحوّلت إلى حشد غفير، وأخيراً تحوّلت إلى كتلة كثيفة من طلاّب الدراسات الجامعيّة.
كان الخبر قد انتشر بأنّ معتوهاً قد اجتاز اختبارات القبول لجامعة «يِيْل»، وأنّه قد حاول أن يُدخِل نفسه بصفته شابّاً في الثامنة عشرة. وسَرَت في الجامعة حمّى من الهياج، فقد جرى الرجال حُسَّراً من الصفوف الدراسيّة، وترك فريق كرة القدم الأمريكيّة تمرينهم وانضمّوا إلى الفوج، وجرَت زوجات الأساتذة الجامعيّين، وقد مالت قلانسهنّ، واختلّت منافج(2) فساتينهنّ من أماكنها، وهنّ يصرخن في أعقاب الموكب الذي كانت تصدر عنه سلاسل مستمرّة من التعليقات تستهدف أحاسيس «بنجامين بَتِن» المرهفة.
- لا جرم أنّه اليهوديّ التائه![3]
- ينبغي عليه الذهاب إلى المدرسة الإعداديّة في هذا العمر!
- انظروا إلى الطفل الأعجوبة!
- لقد ظنّ أنّ هذا هو بيت العجزة.
- اذهب إلى «هارفارد»![4]
زاد «بنجامين» من سرعة مَشْيَته، فما لبثت أن باتت ركضة. سيُريهم! سيذهب إلى «هارفارد» حتماً، وعندها سيندمون على سخرياتهم التي تخلو من الحكمة!
وعندما أصبح آمناً في متن القطار المتوجّه إلى «بالتيمور»، أخرج رأسه من النافذة وصرخ:
- ستندمون على فعلتكم هذه!
فتضاحك طلاّب الدراسات الجامعيّة:
- ها ها ها ها!
كان هذا أكبر خطأ ترتكبه جامعة «يِيْل»، على الإطلاق.

- 5 -

في عام (1880)، بلغ «بنجامين بَتِن» العشرين من العمر، وكلّل ذكرى ميلاده بالالتحاق بالعمل مع أبيه في شركة «روجر بَتِن وشركاه» لبيع الخردوات بالجملة، وكانت تلك هي السنة نفسها التي بدأ فيها «الانخراطَ في المجتمع».. والحقيقة أنّ أباه أصرّ على أخذه إلى عدّة حفلات راقصة كانت رائجة في ذلك الزمان. كان «روجر بَتِن» قد بلغ الخمسين الآن، وقد باتا، هو وابنه، يألف أحدهما صحبة الآخر أكثر من أيّ وقت مضى .. في الحقيقة، بما أنّ بنجامين كفّ عن صبغ شعره (الذي كان لا يزال ضارباً إلى الرماديّ) فقد بدَوَا في العمر نفسه، ويمكن للمرء اعتبارهما أخوَيْن.
وفي إحدى ليالي أغسطس، ركبا عربة الفَيتون، وقد ارتديا بدلتَي السهرة الخاصَّتَيْن بهما، واستقلاّها إلى حفلة راقصة في منزل «آل شِفلِن» الريفيّ الذي يقع خارج «بالتيمور»، غير بعيد. ولقد كانت أمسية بديعة، إذ غمر البدرُ الطريق صابغاً إيّاه باللون البلاتينيّ الباهت، والورودُ التي تأخّرت في التفتّح، وقد حان قطافها، ملأت الهواء الساكن بشذًى كأنّه الضحكات الخافتة التي هي بين المسموعة واللامسموعة. واستشفَّ الريف الممتدّ، الذي فُرِش لقصبات[5] وقصبات بالقمح الباهر، نصف شفافية كما هو حاله في النهار. ويكاد يكون من المُحال أن لا يتأثّر المرء بجمال السماء الصرْف .. يكاد ذلك أن يكون مُحالاً.
- إنّ ثمّة مستقبلاً باهراً لحرفة المنسوجات.
قالها «روجر بَتِن». لم يكُن رجلاً روحانيّاً .. وحسّه الجماليّ بدائيّ.
علّق تعليقاً عميق الأثر بقوله:
- الشيوخ من أمثالي، لا يمكنهم تعلُّم حِيَل جديدة. أمّا أنتم، معشر الشباب، بطاقاتِكم وحيويّتكم، فإنّ المستقبل الباهر

بين أيديكم.
ومن بعيد في الطريق، دخلَت أنوار منزل «آل شِفلِن» الريفيّ مجال الرؤية، وعمّا قليل دبّ إليهم صوت تنهّدات يقترب منهم من الأمام، على نحو ثابت .. ربَّما كانت أنّاتِ الكمنجات الجميلة أو عزيفَ أعواد القمح الفضّيّة تحت القمر.
وأوقفا عربتهما خلف عربةٍ هنسومية، كان رُكّابها يترجّلون عنها عند الباب. وخرجَت منها سيّدة، ثمّ سيّد مسنّ، ثمّ سيّدة أخرى شابّة، جميلة جمالاً فتّاناً، فأجفل «بنجامين»، وبدا كأن تفاعلاً شبه كيميائيّ يذيب كلّ عناصر جسده، ثمّ يعيد تركيبها. ثم سرت في كامل جسده قشعريرة، وتعالَت الحُمرة إلى وجنتَيه وجبهته، ونشأ في أذنيه قَزْعٌ ثابت. لقد كان هذا حبّه الأوّل.
كانت الفتاة ناحلة واهنة، وكان لها شعر، بدا ما ظهر منه تحت القمر أعفر، وما كان منه تحت قناديل الرواق الغازيّة المطقطقة بدا بدا بلون العسل. وارتمى على منكبيها خمار إسبانيّ لونه أخفّ درجات الأصفر، وفيه فراشات باللون الأسود، وفي أسفلها أزرار لمّاعة تحفّ حاشية فستانها الذي انتفش بمنفجة.
مال «روجر بَتِن» على ابنه وقال:
- هذه هِلدِغارد مونكريف الشابّة، ابنة الفريق الأوّل «مونكريف».
فأومأ «بنجامين» في برود، وقال في لامبالاة:
- إنّها فتاة مليحة.
إلاّ أنّه أضاف عندما ساق الصبيّ الزنجيّ العربة مبتعداً:
- أبتاه، أرجو أن تقدّمني لها.
ودنَوَا من جماعة، كانت الآنسة «مونكريف» مركزَها. وبما أنّها تربّت على التقاليد القديمة فقد حنَت ظهرها لـ«بنجامين» حتّى كاد جذعها يقترب من الأرض. نعم، له أن يحظى بمراقصتها، فشكرها وولّى مبتعداً .. بل ترنّح مبتعداً.
وتجرجرت الفترة الزمنيّة التي تفصله عن دوره في الرقصة التالية، كأنّها لا تريد أن تنتهي. وقف إلى جانب الجدار صامتاً، لا يمكن أن يسبر غوره سابر، يرقب، بعينَيْن قتّالتَيْن، شباب «بالتيمور» وهم يتحلّقون حول «هِلدِغارد مونكريف»، يعلو وجوههم إعجاب عاطفيّ. وكم بدَوا لـ«بنجامين» بغيضين! وكانوا مبتهجين إلى حدّ لا يُطاق، وأثار فيه شعر سوالفهم المفلفل شعوراً يعادل عُسر الهضم.
ولكن، عندما حان دوره، وانساق معها على مساحة الرقص التي لا ينفكّ الراقصون يتغيّرون فيها، ذابت منه غيرته ومخاوفه كما لو كانت طبقة من الثلج تغلّفه. وإذ أعماه السحر الذي نشأ من الموقف، أحسّ بأنّ الحياة قد بدأت من توّها.
- وصلتَ أنت وأخوك مع وصولنا إلى هنا، أليس كذلك؟
سألت «هِلدِغارد»، وقد رفعت إليه عينَيْن كأنّهما مصبوغتان بالميناء الأزرق الساطع.
تردّد «بنجامين». إن كانت ظنّتهُ أخاً لأبيه، فهل عساه أن ينوّرها؟ وتذكّر تجربته في جامعة «يِيل»، فقرّر ألاّ يفعل ذلك. من الوقاحة أن يناقض قول سيّدة، ومن الجُرْم أن يشوّه هذه المناسبة البديعة بقصّة أصوله الغرائبيّة. ربَّما، في وقت لاحق. فبذا أومأ وتبسّم، وأنصت، وأضحى سعيداً.
قالت له «هِلدِغارد»:
- أحبّ الرجال الذين هم في مثل سنّك. الصبية الصغار شديدو الحماقة. إنّهم يخبرونني بمقدار الشمبانيا التي يعاقرونها في الجامعة، ومقدار المال الذي يخسرونه في لعب الورق. إنّ الرجال الذين هم في مثل سنّك يعرفون كيف يقدّرون المرأة.
أحسّ «بنجامين» أنّه يوشك على طلب يدها .. لكنّه كبح نزوته بمشقّة. واستمرّت هي في قولها:
- إنّ عمرك لهو، بالضبط، العمر الرومانسي: خمسون عاماً. أمّا ابن الخامسة والعشرين فمحنّك جدّاً، وأمّا ابن الثلاثين فحقيق أن يشحب من كثرة العمل، وأمّا الأربعون فهو عمر القصص الطويلة التي تستغرق سيكاراً، بأكمله، لروايتها. وأمّا الستّون .. آه، الستّون قريب جدّاً من السبعين. ولكنّ الخمسين هو عمر اللِّين. أحبّ سنّ الخمسين.
وبدت الخمسون لـ«بنجامين» عمراً مجيداً. وكم تاق، في شوق، لأن يكون في الخمسين.
قالت «هِلدِغارد» مستطردة:
- كنت دائماً أقول إنّني أُفَضِّل الزواج برجل في الخمسين يعتني بي، على أن أتزوّج كثيراً من أبناء الثلاثين فأعتني بهم.
وباتت الليلة لـ«بنجامين» مغلّفة بسديم بلون العسل. سمحت له «هِلدِغارد» برقصتَيْن، واكتشفا أنّهما متّفقان اتّفاقاً عجيباً في كلّ الأسئلة التي طُرِحت ذلك اليوم. واتّفقا على أن تخرج معه في نزهة بالعربة، يوم الأحد التالي، وعندئذ سيناقشان هذه الأسئلة أكثر.
وفي طريقه إلى البيت مع تبَيُّن أوّل خيط أبيض من الخيط الأسود من الفجر، عندما طنَّ أوّل سرب من أسراب النحل، وتلألأ القمر الخابي في قطرات الندى الباردة، أدرك «بنجامين» إدراكاً مبهماً أنّ أباه كان يناقش أمر بيع الخردوات بالجملة.
كان أكبر ابنَيْ «بَتِن» يقول:
- وماذا في ظنّك يستأهل جلّ اهتمامنا بعد المطارق والمسامير؟
أجاب «بنجامين» في شرود ذهن:
- الوصال.
هتف «روجر بَتِن»:
- الأوصال؟ تقصد مفاصل الحديد؟ لقد غطّيتُ أمر المفاصل من توّي.
رمقه «بنجامين» بعينَين دائختَين، مع انبلاج الضوء في أفق السماء الشرقيّة، فيما تثاءب صافرٌ تثاؤباً ثاقباً في الأشجار التي بدأت تنبض بالحياة.

- 6 -

عندما أُشيعَت، بعد ستّة أشهر، خطبة السيّد «بنجامين بَتِن» على الآنسة «هِلدِغارد مونكريف» (وأقول «أُشيعَت» لأنّ الفريق الأوّل «مونكريف» صرّح بأنّ الوثب إلى ذؤابة سيفه خيرٌ عنده من إعلان الخطبة)، وصل الحماس في المجتمع البالتيموريّ أوْجَه. وعادت إلى الذكر قصّة مولد «بنجامين بَتِن» التي كانت تكاد تكون منسيّة، وحملتها رياح الفضيحة في صُوَر لا يُصدّقها عقل، رافعةً بطلها إلى مصافّ أبطال روايات مغامرات المتشرّدين. وقد قيل إنّ «بنجامين»، في الحقيقة، هو أبو «روجر بَتِن»، وقيل إنّه أخوه الذي لبث في السجن أربعين عاماً، وقيل إنّه «جون وِلكْس بوث»[6]

متنكّراً، وأخيراً قيل إنّ له قرنَيْن صغيرَيْن مخروطيَّي الشكل ناتئَيْن من رأسه.
ولقد صعّدَت ملاحق صُحُف نيويورك القضيّة برسومات تخلب اللبّ تُمَثِّل رأس «بنجامين بَتِن» مركّباً على جسد سمكة، وكذا على جسد ثعبان، وأخيراً على كتلة من النحاس المُصمَت. وعُرف في أوساط الصحافة برجل ماريلاند الغامض. ولكنّ القصّة الحقيقيّة لم تدُر إلاّ في دائرة صغيرة كما هو الحال دائماً.
ومع ذلك، اتّفق الناسّ كلّهم مع الفريق الأوّل «مونكريف» على أنّه من الجُرم لفتاة حلوة، بإمكانها الزواج من أيّما رجل وسيم في «بالتيمور»، أن ترمي بنفسها في أحضان رجل من المؤكّد أنّه في الخمسين. وكان عبثاً أن نشرَ السيّد «روجر بَتِن» شهادة ميلاد ابنه بالخطّ العريض في صحيفة «ابلَيْز» البالتيموريّة، فلم يصدّقه أحد، فما عليك إلاّ أن تنظر إلى «بنجامين» لترى سنّه.
أمّا من جانب الإنسانَيْن المعنيَّيْن بالأمر، بالدرجة الأولى، فلم يحيدا عن مبدأيهما. وقد كانت الكثير من القصص التي تمسّ بخطيبها باطلة، إلى حدّ أنّ «هلدِغارد» أبت، في عناد، أن تصدّق حتّى ما كان منها صحيحاً. فعبثاً أشار لها الفريق الأوّل «مونكريف» إلى الانضباط العالي الذي يتّسم به الرجال في الخمسين .. أو -على الأقل- الرجال الذي يبدون في الخمسين، وعبثاً أخبرها بعدم استقرار بيع الخردوات بالجملة. لقد قرّرت «هلدِغارد» أن تتزوّج الرجل لنضجه، وكان لها ما أرادت ...

- 7 -

ثمّة جزئيّة واحدة، على الأقلّ، أخطأ فيها أصدقاء «هلدِغارد»، فقد انتعش بيع الخردوات بالجملة انتعاشاً يثير العجب. ففي السنوات الخمس عشرة التي تلت زواج «بنجامين» في عام (1880) حتّى تقاعد أبيه في عام (1895)، تضاعفت ثروة العائلة، وكان هذا راجعاً، بشكل كبير، إلى أصغر عُضوَي المؤسَّسة سنّاً.
ومن نافلة القول أنّ «بالتيمور» قد تقبّلَت، في نهاية المطاف، الزوجَيْن، وضمّتهما إلى كنفها. وحتّى الفريق الأوّل «مونكريف» المسنّ وصل إلى تسوية عاطفيّة مع زوج ابنته، عندما أعطاه «بنجامين» المال اللازم لطباعة كتابه «تاريخ الحرب الأهليّة»، في عشرين مجلّداً، والذي رفضته تسع شركات نشر بارزة.
أمّا «بنجامين» ذاته، فقد أحدثَت السنوات الخمس عشرة فيه تغييرات عديدة؛ إذ بدا له، الآن، أنّ الدم بات يسري في عروقه، محمّلاً بعنفوان جديد، وبات من دواعي السرور أن يستيقظ صباحاً، وأن يمشي بخطى نشيطة في الشارع المشرق الذي يعجّ بالسابلة، متّجهاً إلى العمل بشكل لا يعرف الكلل، ومعه شحناته من المطارق، وحمولاته من المسامير. ولم يضرب ضربته في مجال الأعمال إلاّ عام (1890)، عندما رفع إلى المسامع اقتراحاً مفاده أنّ كلّ المسامير التي تستخدم في الصناديق التي تُشحَن فيها المسامير هي ملك للمشحون إليه، وهو مقترح أصبح -فيما بعد- قانوناً، وافق عليه قاضي القضاة «فوسيل»، ووفّر على «روجر بَتِن» وشركته وتجارة الخردوات بالجملة أكثر من ستمئة مسمار كلّ سنة.
إضافةً إلى ذلك، اكتشف «بنجامين» أنّه قد بات ينجذب أكثر فأكثر إلى الجانب البهيج من الحياة. ولم يكن من المستغرب؛ نظراً لحماسه المطّرد تجاه الملذّات، أنه كان أوّل رجل في مدينة «بالتيمور» يتملّك سيّارة، وكان معاصروه، عندما يصادفونه في الشارع، يحملقون فيه في حسد وهو يجسّد صورة العافية والحيويّة.
وكانوا يلقون تعليقات من مثل: «يبدو أنّه يزداد شباباً في كلّ عام».
ولئن كان «روجر بَتِن» المسنّ ، الذي يبلغ من العمر الآن خمسة وستّين عاماً، قد أخفق، في بادئ الأمر، في الترحيب بابنه ترحيباً مناسباً، فإنّه قد كفّر عن خطيئته تلك، أخيراً، بأن وهبه محبّة تتاخم التبجيل.
ونأتي هنا إلى مسألة مزعجة، من الخير أن نمرّ عليها بأسرع ما يمكن المرور؛ فقد كان ثمّة أمر واحد فقط يُقلق «بنجامين بَتِن»، ألا وهو أنّ زوجته لم تعد تثير فيه الإعجاب.
حينئذ، كانت «هلدِغارد» امرأة في الخامسة والثلاثين من العمر، ومعها ابن اسمه «روسكو» يبلغ من العمر أربعة عشر ربيعاً. كان «بنجامين» في مبدأ زواجهما يحبّها حبّ العبادة، ولكن، مع مرور السنين، استحال شعرها العسليّ إلى لون بنيّ لا يثير الحماس، وباتت زرقة عينها التي تشبه طلاء بالميناء أشبه بما هو موجود على الأواني الفخّاريّة الرخيصة .. وبالإضافة إلى هذا وذاك، بل وفوق كلّ ذلك، هدأت طباعها، وباتت شديدة السكون، وشديدة الرضى بما لديها، وفتر حماسها، وامتاز ذوقها بالرصانة. عندما كانت عروساً كانت هي من «يجرجر» «بنجامين» إلى الحفلات الراقصة، ولكن الآن انقلبت الآية. كانت تخرج معه في حفلات اجتماعيّة، لكنّها كانت تخرج بلا حماس، وقد التهمَها ذلك الجمود الداخليّ الذي يأتي إلى حياة الواحد منّا، ويبقى معه حتّى نهاية العمر.
وتعاظم إحساس «بنجامين» بعدم الرضى، فعندما اندلعت الحرب الإسبانية الأمريكيّة عام (1898)، لم يكُن منزله يحمل من السحر في فؤاده إلاّ أقلّ القليل، إلى حدّ أنّه قرّر الانضمام إلى الجيش. وبنفوذه في عالم الأعمال حصل على منصب في الجيش برتبة نقيب، وبرهَنَ على قدرة في التأقلم في عمله إلى درجة أنّه رُقّي إلى رتبة رائد، وأخيراً إلى رتبة مقدَّم، وكانت ثمّة فرجة من الوقت أتاحت له المشاركة في غارة «تل سان خوان» الشهيرة، وقد أصيب فيها إصابة بسيطة، وتلقّى وساماً.
لقد اشتدّ ارتباط «بنجامين» بنشاط الحياة العسكريّة والإثارة الناجمة عنه إلى حدّ أنّه كان نادماً على التخلّي عنها، لكنّ العمل كان يتطلّب عنايته؛ لذا استقال من منصبه وعاد إلى دياره. وكانت في لقائه، عند المحطّة، فرقة موسيقيّة من عازفي الأبواق، صاحَبَته هذه إلى منزله.

(الهوامش)
1 - أي ما يقرب من مئة وثلاثة وسبعين سنتيمتراً.
2 - المنفجة: هيكل ينفش ثياب المرأة في ذلك الزمان من الخصر إلى القدم.
3 - رجل، يُحكى أنّه قد ضرب المسيح، فعاقبه الله بأن يتيه في الأرض إلى الأبد.
4 - الجامعتان: «هارفارد»، و«يِيْل» تنتميان إلى مجموعة مرموقة من الجامعات تُدعى «جامعات اللبلاب»، نسبة إلى اللبلاب الذي عشعش على جدرانها نظراً لقِدَمها. والخصومة بين «هارفارد» و«يِيْل»، بالذات، تعود إلى زمان سحيق.
5 - القصبة: وحدة طول، يستخدمها المسّاحون، وتبلغ خمس ياردات ونصف الياردة، أو ما يقارب خمسة أمتار.
6 - الرجل الذي اغتال الرئيس الأمريكيّ «إبراهام لنكِن»، عام (1865).



غولتين أكين

«أسود أبيض»

وُلِدت الشاعرة والكاتبة التركية «غولتين أكين» في «يوزغات» عام (1933). تخرَّجت في كلّيّة الحقوق في جامعة أنقرة، عام 1955. تنقَّلت في العديد من المحافظات التركية، وعملت في مهنتَي التعليم، والمحاماة. نشرت أولى قصائدها في صحيفة «آخر خبر» وهي في سنّ الثامنة عشرة، عام 1951، ثم في العديد من المجلّات الأدبية خلال سنوات دراستها الجامعية. يغلب على مواضيع أشعارها الأولى الحديث عن الطبيعة، والعشق، والفراق، والصبا، في حين نرى أن الاضطراب السياسي والاضطراب الإجتماعي اللذين شهدتهما تركيا في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، قد أثَّرا في تطلّعاتها، فأصبحت تركّز، في مواضيع أشعارها، على المشاكل الاجتماعية، والمشاكل السياسية في المجتمع.
عام (2008)، حصلت على أعلى الأصوات في استفتاء نظَّمته صحيفة «ميلليت» عن أفضل شاعر معاصر تركي. توفيت عام (2015).
صدر لها، في الشعر، أكثر من عشرين كتاباً، وكتبت سبع مسرحيات، وعدداً من الكتب النثرية. تُرجمت أشعارها إلى العديد من اللّغات العالمية، ولُحِّن لها أكثر من أربعين قصيدة.

أحببتُكَ

أحببتُكَ. أحببتُكَ بتروٍّ، ولم أحبّكَ وهلةً
ليس كاستيقاظي ذاتَ صباحٍ.. لا، ليسَ كذلك،
بل كما تنسابُ العصارةُ إلى أطراف الغصن،
وضياءُ الشّمسِ من خلف السّحبِ، إلى السّهول الحالمة.
أحببتُكَ كلمسِ شفتيّ للماءِ، بعد ظمأ.
كانقضاءِ موسمِ الكرزِ والبرقوق وحلول الصّيف.
كظبيٍ شاردٍ وجدَ أمّه بعد طول بحثٍ.
اسمُكَ ثغرٌ خالدٌ، مروراً بي
استنشقتُه، تنسّمتُه، تألّقَ ورقُ الشّجر، ورحل شهرُ أغسطس..
أحببتُكَ، واكتملت محبّتي مروراً بكَ.

أحببتُكَ. رجالٌ ضِعافٌ وضِخامٌ
ونساؤهم بأعناقٍ غليظةٍ،
قبلَ انتشارهم في طول البلاد وعرضِها..
قبل قيام سلطات مختلفة قائمة على الكذب.
الجسورُ والطّرق بحكم الصّكوك والسّندات
قبل الانفتاح على الخارج، وقبل الانفتاح على الداخل،
وقبل الانغلاق
أنهارُنا وجبالُنا وكلّ ما لدينا،
قبل أن تُباع سنداً سنداً..
قبل أنْ تُصبح الشّركاتُ والوقفُ والمناجمُ مقدَّسات،

وقبل أن ينتهي تقسيم الفردوس وتوزيعه.
أحببتكَ. ما عادَ لي من أحدٍ سواك.

أغنية الفتاة المجنونة

لو أصادِفُكَ في أحد الشّوارع الواسعة.
لو أمدُّ يدي وأمسكُ بكَ وأرافِقُك..
لو أنظرُ إلى عينيكَ وحتى لو لم أحادثُ عينيك.
ليتكَ تُدرك!.

لو أمدُّ يدي، حتى لو لم أستطع ما استطعت الإمساكَ بك.
لو تدركُ مدى محبّتي ووحدتي.
كلّا، إذا لم تُدركْ
وإذا لم تعلمْ، البتّة،
فأنتَ لا تعلمُ أبداً.
تبدأ وتنتهي تلك الأغنية من تِلقاء نفسها.

المطرُ يهطلُ وتبتلُّ أشجارُ الأكاسيا
تتطاير السّحبُ ليلاً.
أنا مجنونةٌ بالمطر.. مجنونةٌ بالسّحب.
لعبةٌ كبيرة هي ما تدعوه بالحياة
عليه؛ إمّا أنْ يحبّني أو يقتلني.

يجب قطعُ إحدى الطرق الواسعة بما فيها،
ويجب البدءُ من جديدٍ كالحشرات.
هذا المطرُ الظّالمُ لا يعملُ في الظلام.
اِحترقْ، يا قلبُ.. اِحترقْ على غرابتِك
فالماضي قد مضى.

أسود أبيض

أخذْتَني بعيداً عن العالم،
قيّدتَ ذراعيّ، وقلتَ قفْ.
الليالي العابقة برائحة الملح، قالت: قفْ.
وقفتُ أنتظرُ.. لا تأتِ.

قمرٌ ضوءٌ ليلٌ سواد
عتمةٌ مميتةٌ خلفَ عينيّ
أحياءٌ وأمواتٌ وكلُّ الموجودِ متلاصقٌ
هذه السّاعة أكثر قرباً، وأشدّ تماسكاً
الآنَ، أشعرُ بالخجل من وحدتي.
وقفتُ أنتظرُ.. لا تأتِ.

كنتَ تعلمُ ذلك منذ البداية.
كانت إقامتي، هنا، ستكون الأخيرة.. ذات يوم
سأمسكُ يديكَ في لحظةٍ.
سيمرُّ من السهول آخر قطارٍ في اليوم.
سأنظرُ خلف كلّ شيء
أعلمُ ذلك منذ البداية.
وقفتُ أنتظرُ، لا تأتِ.

ما عادَ ينبغي عليكَ التّحدُّث، ولا أحدٌ غيرك.
تجاوزنا كل القيمِ باسم العيش.
القلبُ حسَّ في منتصف البياض
هذه الرّيحُ لا تحمل طوال القامات..
هذه الرّيح متشرّدة.
الآن، خارج رياح القرارات والمفاهيم،
وقفتُ أنتظرُ.. لا تأتِ.

بعد هطول طويل للأمطار

أنتَ، تليقُ بكَ الأيّامُ الماطرة
الطرقُ تقصرُ.. الجبالُ البعيدة، البيوتُ البعيدة تصغُر
وجهُكَ يتألّقُ مثل أوراق الشّجر المبلّلة.
لا تنسَني حين يتألّق.

سماؤك دافئة.. الزرقة تمضي
العصافيرُ تحلّق بعد الأمطارِ الطّويلة ذات يوم.
مكانٌ في داخلِكَ يستشعِر الدّفء بالكامل.
رغم كلّ شيء، يداك تشعران بالبرد.
لا تنسَني حين تشعر بالبرد.

أصدقاءٌ جددٌ.. رياحٌ جديدةٌ تأتي وتمضي.
كيف نسوا إن كنتُ طحلباً أو كنتُ صخرة!
يميل رأسُك إلى صدرك قهراً.
لا تنسَني حين يميلُ.

■ **ترجمة: صفوان الشلبي**

صدر في

كتاب الدوحة













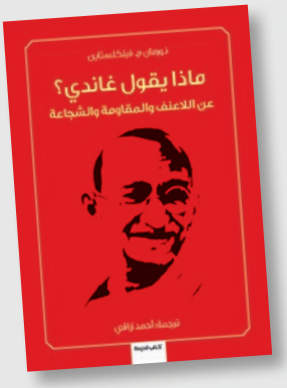














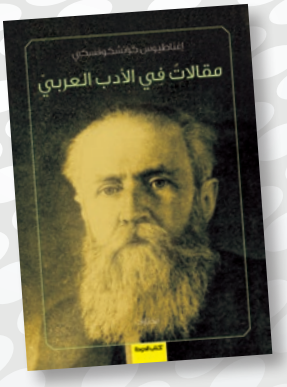
















لم يكن الأمر ليكون!

قمم يأس «إميل سيوران»

استغرق موت «سيوران» عدّة سنوات قبل أن يبلغ منتهاه. في البداية، ظهرت عليه بعض العلامات المزعجة فقط: ذات يوم، لم يعرف طريق العودة من المدينة إلى المنزل! طريق كان يعرفها (وهو المشّاء الماهر) حقّ المعرفة. ثم بدأ يفقد جزءاً من الذاكرة. أحياناً، يبدو كأنه لا يعرف جيّداً من يكون، ويبدو أن آخر شيء فقده هو حسّ الفكاهة الرائع لديه. ذات يوم، سأله أحد المارّة في الشارع: «هل أنت «سيوران»؟» فأجابه: «كنت». لكن علامات الخرف أصبحت كثيرة جدّاً وخطيرة: بدأ «سيوران» ينسى بمعدَّل ينذر بالخطر، فأصبح من اللازم إيداعه المستشفى. في النهاية، خانته الكلمات: لم يعد «سيوران» (أحد أفضل كتّاب عصره) قادراً على تسمية الأشياء الأساسية، ثم جاء الدور على العقل. في النهاية، نسي من يكون، تماماً.. في مرحلة من مراحل معاناته الطويلة والنهائية، في لحظة وجيزة من الصفاء الذهني، همس «سيوران» لنفسه: «إنها الاستقالة الشاملة!». لقد كان ذلك هو الفشل النهائي الكبير، وهو لم يفشل في إدراكه على حقيقته.

يرى البعض أن «سيوران» كان أحد أكثر المفكِّرين تخريباً في عصره - «نيتشه» القرن العشرين، لكنه أكثر سوداويةً ودعابةً. وقد اعتقد الكثيرون، خاصّة إبّان شبابه، أنه مجنون خطير، بينما نظر إليه آخرون على أنه مجرَّد شابّ غير مسؤول، بشكل جذّاب، وأنه لا يشكِّل أيّ خطر على الآخرين، بل على نفسه، فقط. عندما سلَّم كتابه عن التصوّف للمطبعة، رفض الذي يقوم بالطبع -وهو رجل طيب يتَّقي الله - أن يلمسه، بعدما أدرك (التجديف) الذي يتَّسم به محتواه؛ قام الناشر بنفض يده من الموضوع، فاضطر المؤلِّف إلى نشر ذلك (التجديف) في مكان آخر، على نفقته. فمن كان ذلك الرجل؟ «إميل سيوران» (1911 - 1995)، فيلسوف فرنسي، رومانيّ المولد، ومؤلِّف بما يربو على عشرين كتاباً عن الجمال المتوحِّش والمقلق. إنه كاتب مقالات على الطريقة التقليدية الفرنسية الجميلة. ورغم أن الفرنسية لم تكن هي لغته الأمّ فإن الكثيرين يعدّونه من أفضل مَنْ كتبوا بتلك اللّغة. أسلوبه في الكتابة غريب الأطوار، غير منهجي، وشذريّ. لقد تمَّ الاحتفاء به بصفته واحداً من أعظم أرباب الحِكَم. لكن «الشذرة» لم تكن، بالنسبة إلى «سيوران»، مجرد أسلوب كتابة: كانت مهنةً وأسلوبَ حياة، وقد أطلق على نفسه اسم «رجل الشذرة».

غالباً ما يناقض «سيوران» نفسه، لكن هذا آخر شيء يثير قلقه؛ فهو لا يعتبر التناقض الذاتي ضعفاً، بل دليلاً على أن العقل حيّ. فالكتابة ليست، في اعتقاده، أن يتميَّز الكاتب بالثبات، والإقناع، أو الترفيه عن القرّاء، بل إن ذلك لا يمتّ بِصِلة حتى للأدب. للكتابة، عند «سيوران»، تماماً، كما كان لها عند «مونتيني - Montaigne» قبل عدّة قرون خلت، وظيفة أداء تُميّزها عن سواها: لا يكتب الكاتب ليبدع نصّاً، بل ليشتغل على نفسه؛ ليعيد لَمَّ شمله بعد حدوث كارثة شخصية، أو ليُخرج نفسه من حالة اكتئاب سيِّئة؛ ليتعايش مع مرض مميت، أو ليبكي على فقدان صديق حميم. يكتب الكاتب لكي لا يصاب بالجنون، لكي لا يقتل نفسه أو يقتل الآخرين.

في حوار له مع الفيلسوف الإسباني «فرناندو سافاتر - F. Savater»، قال «سيوران» في لحظة من اللحظات: «ربّما كنت سأصبح قاتلاً، لو لم أكتب». الكتابة، عنده مسألة حياة أو موت. الوجود الإنساني، في جوهره، كرب ويأس لانهاية لهما، والكتابة قد تجعل الإنسان يطيق ذلك بشكل أكبر. «الكتابة انتحار مؤجل»، يقول «سيوران».

كتب «سيوران» لينقذ نفسه من الموت مراراً وتكراراً. ألَّف كتابه الأوّل «على قمم اليأس» (1934)، وهو في الثالثة والعشرين، في غضون أسابيع قليلة، وهو يعاني من نوبة أرق مروِّعة. وقد شكَّل هذا الكتاب - والذي يعتبر واحداً من أجمل ما كتبه باللُّغتَيْن؛ الرومانية، والفرنسية - بداية الارتباط القوي والحميم في حياته ما بين الكتابة والأرق: «لم أتمكَّن يوماً من الكتابة إلّا في أتون الاكتئاب الذي أدخلتني فيه ليالي الأرق. ظللت سبع سنوات لا أكاد أنام. أحتاج لهذا الاكتئاب،

ولا زلت، إلى اليوم، أستمع، قبل أن أشرع في الكتابة، إلى موسيقى الغجر [الحزينة] من المجر».

وكون «سيوران» مفكّراً غير منهجيّ، لا يعني أن عمله يفتقر إلى الانسجام، بل -على العكس من ذلك- إنه يجعله منسجماً؛ ليس من خلال أسلوبه الفريد في الكتابة وطريقة تفكيره، فحسب، بل من خلال مجموعة متميّزة من المواضيع الفلسفية، والمواضيع العامّة والخاصيّات، أيضاً. ويحتلّ الفشل، بين هذه المواضيع، مكانة بارزة. كان «سيوران» مهووساً بالفشل: شبحه يخيِّم على أعماله، بدءاً من كتابه الأوّل باللّغة الرومانية، ثم لم يجِد، بعد ذلك، عن جادّة الفشل طوال حياته: لقد درسه من زوايا متنوّعة، وفي لحظات مختلفة، كما يفعل الخبراء الحقيقيّون، وبحث عنه في الأماكن التي لا نتوقّع وجوده فيها، أبداً. اعتقد «سيوران» أن الفشل قد لا يكون مآل الأفراد، فحسب، بل هو مآل المجتمعات، والشعوب والدول، أيضاً. إنه مآل الدول؛ على الخصوص. [...].

يصيب الفشل كلّ شيء. قد تصبح الأفكار العظيمة موصومة بالفشل، وكذلك الكتب، والفلسفات، والمؤسَّسات، والأنظمة السياسية. حتى الوضع الإنساني نفسه، يراه «سيوران» مشروعاً فاشلاً. «لم أعد أرغب في أن أكون رجلاً»، كتب في «معضلة الميلاد» (1973). إنه «يحلم بشكل آخر من الفشل».



الكون عبارة عن فشل كبير، وكذلك هي الحياة نفسها. وهو يقول: «الحياة، وقبل أن تكون خطأً جوهرياً، فشل في الذوق، لا ينجح الموت، ولا حتى الشعر في تصحيحه». [...].

لأنه كان يعرفه عن كثب، كان بمقدور «سيوران» أن يتحدَّث عن الفشل جيِّداً؛ فقد شارك، في شبابه، في مشاريع سياسية كارثية (وهو أمر ندم عليه طول حياته)، وغيَّر بلدان إقامته ولغاته، واضطرَّ إلى إعادة بناء كلّ شيء من الصفر. كان منفيّاً على الدوام، وعاش حياة هامشية، ولم يحصل على عمل إلّا في حالات نادرة، فعاش على عتبة الفقر. من المؤكّد أنه قد ألِفَ الفشل ألفةً كبيرة، بل أصبح يميل إليه. كان يعرف كيف يقدّر الحالة الجديرة بالفشل، وكيف يراقب تطوُّرها، ويتذوَّق تعقيدها؛ فالفشل فريد من نوعه: الناجحون يبدون، دائماً، متشابهين. أمّا الفاشلون فيختلفون في طرق فشلهم. كلّ حالة من حالات الفشل تتَّسم بملامح وجمال خاصَّيْن، ويتطلَّب الأمر خبيراً بارعاً مثل «سيوران»، ليميّز ما بين فشل يبدو عادياً، لكنه في الواقع كبير، وبين فشل صاخب، لكنه عاديّ.

كان أوَّل لقاء له مع الفشل، في وطنه، بين مواطنيه الرومانيّين. ولد «سيوران» ونشأ في «ترانسيلفانيا»، وهي إقليم كان، لفترة طويلة، جزءاً من الإمبراطورية النمساوية المجرية، وفي عام (1918)، أصبح جزءاً من المملكة الرومانية. وإلى حدود اليوم لا يزال سكّان «ترانسيلفانيا» يظهرون أخلاقيّات عمل قويّة، ويقدِّرون الجدِّيّة، والانضباط وضبط النفس غاية التقدير. وعندما التحق «سيوران» بالجامعة في «بوخارست»، العاصمة الجنوبية للبلاد، ولج عالماً ثقافياً جديداً عليه، تماماً. هناك، كانت المهارات التي يتطلّبها الفوز مختلفة: فن عدم القيام بأيّ شيء، والسفسطة (من المرح قليلاً إلى السخرية الصريحة) التي تفوق الاستقامة الفكرية، واتِّخاذ التسويف مهنة، واشتغال الطالب بإضاعة حياته. ولمّا كان «سيوران» طالباً جامعياً في شعبة الفلسفة، احتكّ ببعض أفضل المشتغلين بالفلسفة في «بوخارست»، وقد نال المزيج من التألّق الفكري، والشعور اللافت بالفشل الشخصي الذي يظهره بعضهم، وإعجابه الدائم وغير المشروط بهم: «التقيت في «بوخارست» بالعديد من الأشخاص، العديد من الأشخاص المهمِّين، والخاسرين، وعلى الخصوص، الذين كانوا يحضرون إلى المقهى ويتحدَّثون بشكل مطوَّل جدّاً، ولا يفعلون أي شيء. يجب أن أقول إن هؤلاء كانوا، بالنسبة إليّ، أكثر الناس المهمِّين هناك. أشخاص لم يفعلوا أي شي طوال حياتهم، لكنهم كانوا متألِّقين».

ظلّ «سيوران» بقيَّة حياته مديناً- سرّاً- لأرض الفشل تلك التي كانت هي بلاده؛ وحقَّ له أن يظلّ كذلك. فالرومانيون تربطهم علاقة فريدة من نوعها بالفشل؛ وكما يمتلك الإسكيمو عدداً لا يحصى من الكلمات الدالّة على الثلج، يبدو أن اللغة الرومانية لها القدر نفسه من الكلمات المرتبطة بالفشل. وإحدى العبارات الشائع استخدامها، في اللغة الرومانية، يعتزّ بها «سيوران»، هي (n-a fost să fie) (تعني: «لم يكن الأمر ليكون»، وتكتسي مسحة جبريّة قويّة). هذا البلد منجم ذهب، بحقّ.

كان «سيوران» معروفاً بكرهه للبشر، وإن كان هناك نوع بشري واحد يتفهَّمه ويتعاطف معه، فهو نوع الإنسان الفاشل. في عام (1941)، وكان وقتها مقيماً في «باريس»، اعترف لصديق



روماني قائلاً: «أودّ أن أكتب كتاباً أسمّيه «فلسفة الفشل»، وأضع له عنواناً فرعياً هو: يُستخدَم - حصرياً- من طرف الشعب الروماني، ولكن لا أظنّ أنني سأستطيع فعل ذلك». كلّما تذكَّر «سيوران» أيّام شبابه، تذكَّر، بمزيج من الانجذاب والحنان والإعجاب، الخاسرين الكبار، ومشهد الفشل اللامتناهي الذي قابله في «بوخارست». لا شكّ في أن المشهد الأدبي للبلاد، قد اجتذبه حين كان كاتباً ناشئاً، ولكن ليس بقدر ما اجتذبه مشهد الفشل: «لم يكن أعز أصدقائي، في رومانيا، من الكتّاب، بل من الفاشلين».

كان أستاذ الفلسفة، في جامعة «بوخارست»، «ناي يونيسكو» (1890 - 1940)، والذي كان له التأثير الحاسم على «سيوران» الشابّ، فاشلاً فشلاً ذريعاً وفق المعايير المعتادة. لم ينشر أيّ كتاب، وغالباً ما كان ينتحل محاضراته أو يرتجلها، على الفور، يتغيَّب، أحياناً، عن الفصول الدراسية لأنه «لم يكن لديه ما يقوله». كان كسله أسطورة. وبغضّ النظر عن هذا، كان «يونيسكو» أحد أكثر نوابغ جيله - كان «عبقريّاً»، بحسب قول العديد من الذين عايشوه، بشكل مباشر، بل إنه طوَّر نظرية صغيرة عن الفشل (فَضَّلَ- وهو أمر صائب- عدم نشرها).

ومع ذلك، لم يكتفِ «سيوران» بمراقبة الفشل عن بعد، فقد شرع في ممارسته في وقت مبكّر، وفعل ذلك بأسلوب أنيق. في عام (1933)، بعد تخرُّجه في الجامعة، مباشرةً حصل على منحة الدراسات العليا (طالب زائر من جامعة «فريدريش فيلهلم» في «برلين». وما إن وصل إلى ألمانيا، حتى وقع في حبّ النظام النازي الحديث النشأة. في نوفمبر/تشرين الثاني من ذلك العام، كتب إلى صديقه «ميرسيا إلياد»: «أنا مفتون تماماً بالنظام السياسي الذي أقاموه هنا». وجد «سيوران»، في (ألمانيا هتلر)، كلّ ما لم يجده في «رومانيا» التي كانت لا تزال دولة ديموقراطية، نسبيّاً. كانت «ألمانيا» تعيش حالة من الهستيريا السياسية، والتعبئة الجماهيرية، وقد اعتقد «سيوران» أن ذلك أمر جيّد؛ لقد أعطى النظام النازي، للألمان، إحساساً بأن لهم «رسالة تاريخية»، وهو شيء لن تقوم ديموقراطية «رومانيا»، أبداً، بتقديمه لشعبها. وبينما كان آخرون يرون مقدّمات حدوث كارثة ذات أبعاد تاريخية في «ألمانيا»، في ذلك الوقت، لم يرَ «سيوران» سوى وعد، وعظمة تاريخية. وما الذي جعل «هتلر»- بالتحديد- عظيماً؟ أجاب «سيوران» بأنها قدرته على إثارة «الدوافع اللاعقلانية» للشعب الألماني، محاولاً أن يبدو كأنه مراقب موضوعي. وما كاد يبلغ الثانية والعشرين من العمر حتى كان يمارس الفشل، بكلّ جدية.

بحلول خريف عام (1933)، كان «سيوران»، بالفعل، نجماً صاعداً بسرعة في الأدب الروماني، فقد ساهم، وهو، بعدُ، طالبٌ جامعي، بعدد قليل من المقالات الأصيلة اللافتة للنظر في بعض المنابر الأدبية، في بلاده، وأصبحت الدوريات تريد المزيد من مقالاته. أرادوا منه، بشكل خاصّ، تغطية المشهد السياسي الألماني. في رسالة أرسلها إلى جريدة «ڤريميا»

الأسبوعية في (ديسمبر، 1933) كتب «سيوران»، بكلّ جرأة: «إذا أحببت شيئاً عن الهتلريّة فهو عبادة اللاعقلاني، والابتهاج بالقدرة الخالصة على الحياة، والتعبير الرجولي عن القوّة، دون أيّ روح نقدية، أو كبت، أو تحكُّم». وبإفراطه في استخدام كليشيهات يحبها أعداء الديموقراطية الليبرالية في كلّ مكان، يبدي «سيوران»، هنا، شفقته على أوروبا [...] مقابل ألمانيا «الرجولية»، بكلّ فخر، التي تعجّ بالعضلات، والوضوء، والغضب. «هتلر»، هو الرجل الذي يشغل منصب المسؤولية بشكل بارز، و«سيوران» معجب به. بعد عدّة أشهر (يوليو، 1934)، وفي رسالة أخرى إلى الدورية نفسها، لم يخجل، على الإطلاق، من التعبير عن إعجابه الشديد بذلك الرجل الشجاع: «من بين كلّ السياسيّين، اليوم، «هتلر» هو الذي يحظى بحبّي وإعجابي أكثر». ولكن الأسوأ لم يأتِ بعد.

[...] يبدو أن فكرة غريبة قد تفتَّقت في ذهن «سيوران»؛ مفادها أنه لا يمكنه فصل قيمته الشخصية عن المزايا التاريخية للمجتمع القومي الذي ينتمي إليه. ثم، عند قياس قيمة هذا المجتمع، وجدها دون المستوى، وبشكل كبير. يعتقد «سيوران» أن «رومانيا» «أمّة فاشلة» تاريخياً، وفشلها هذا سينسحب -ولا شكّ- على جميع الرومانيين. الحقيقة هي (وكأن هذا لم يكن سيّئاً بما فيه الكفاية) أن الانسحاب ليس خياراً جيّداً، ما دام «انفصال المرء عن أمّته يؤدّي إلى الفشل»، فهو يفشل داخل الأمّة، ولكنه يفشل أكثر خارجها. هكذا، تمكّن «سيوران»، في سنّ مبكِّرة، نسبيّاً، من حشر نفسه في مأزق وجودي جدِّي. وكونه هو من تسبَّب في هذه الدراما، إلى حدٍّ كبير، فهذا لا يجعلها أقلّ إيلاماً؛ بل- على العكس من ذلك- هذا الشيء سيجرحه، ويؤثّر في عمله بشكل كبير. قد تكون ممارسة الفشل عملاً دمويّاً.

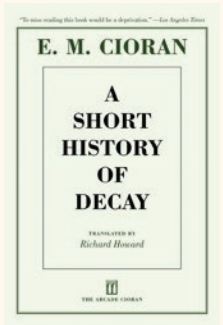
هذه الدراما - «دراما التفاهة» كما سيسمِّيها «سيوران»، لاحقاً -هي التي تكمن وراء الكتاب الذي نشره بعد فترة وجيزة من عودته من ألمانيا: «تغيير وجه رومانيا» (1936). [...] لكن «سيوران» شديد التناقض مع نفسه، ففي مكان آخر من الكتاب، نجده «يحبّ ماضي رومانيا بكراهيّة شديدة»، وهو يحلم بأن يكون لها مستقبل زاهر. إنه يحلم بأن تكون «رومانيا تضاهي الصين من حيث عدد السكّان، ويكون قدَرُها كقدَر فرنسا». البلد جميل - وكلّ ما يحتاجه، فقط، هو دفعة، هنا، ودفعة هناك؛ وما يحتاجه في المقام الأوّل هو «دفعة» نحو التاريخ. لا يقول لنا «سيوران» ما يعنيه هذا، بالضبط، لكنه يلمِّح، عندما يؤكّد أن كلّ ما يستطيع فَعَله هو أن «يحبّ رومانيا وهو في حالة هذيان». ولتحقيق مثل هذه الغايات السامية، تصبح كلّ الوسائل مشروعة، أليس كذلك؟ و«سيوران» نفسه يقول: «كلّ الوسائل مشروعة لشعب يفتح أمام نفسه طريقاً في هذا العالم.[...]».

في غضون بضع سنوات، عندما تمكَّنت الحركة الفاشية، في «رومانيا»، الحارسة الحديدية العنيفة لمعاداة الساميّة، من الوصول إلى السلطة التي مكثت فيها بضعة أشهر في أواخر عام (1940)، أيَّدها «سيوران»، وإن كان قد فعل ذلك بطريقته الغامضة. «رومانيا في حالة هذيان»، التي كان يحلم بها، بدأت تتشكَّل أخيراً، وقد كان منظرها قبيحاً: تَمَّ تعقُّب اليهود الرومانيين، وقَتْلهم بدم بارد، وتمَّ نهب ممتلكاتهم وحرق بيوتهم، بينما تعرَّض غير اليهود من السكّان، لغسيل دماغ وحشي، قوامه الأصولية الدينية. في ذلك الوقت، كان «سيوران» قد استقرَّ في «فرنسا»، حيث أعاد اكتشاف نفسه من خلال لغة أخرى، في أثناء عودته في رحلة قصيرة إلى الوطن ألقى كلمة مساهمةً منه في إحياء ذكرى الزعيم المؤسِّس للحركة «كورنيليو زيليا كودريانو -Corneliu Zelea Codreanu»- (المسمّى «الكابتن»: 1899 - 1938) [...]. كان هذا «القبطان» يتميَّز، من بين أمور أخرى، بمعاداة مسعورة للساميّة. فقد دعا، علانيةً، إلى الاغتيال السياسي، وكان هو نفسه قاتلاً سياسيّاً. على خلفية ثقافة ديموقراطية هشّة، في رومانيا، ما بين الحربَيْن العالميَّتَيْن، دفع «كودريانو» البلاد، بشكل منفرد، مدعوماً بكاريزما شخصية وانعدام الوازع الأخلاقي، إلى الفوضى في ثلاثينيّات القرن الماضي. وها نحن نرى «سيوران» يمدحه!.

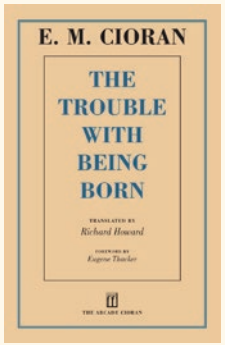
في مجال الفشل لا يمكن لأي مفكِّر - حتى ولو كان معروفاً بكونه غير مسؤول مثل «سيوران» الشابّ - أن ينحدر إلى أدنى من هذا المستوى. هل تتساءلون عمّا أصابه، مثلما تساءل أصدقاؤه الديموقراطيون في ذلك الوقت؟ في السنوات التي تلت ذلك، أصبح ذلك السؤال يطرح نفسه على «سيوران»، بإلحاح يصيبه بالإحباط. عندما وُوجه، لأوَّل مرّة، بفظاعة موقفه السياسي المؤيِّد للفاشيّة، بعد فترة وجيزة من نهاية الحرب، كاد ألّا يتعرَّف إلى نفسه من خلال كتابه «تغيير وجه رومانيا»، وكتاباته الصحافية السياسية. لقد أيقظته، فجأةً، أهوال الحرب، وفظاعة الهولوكوست، الذي هلك فيه بعض أصدقائه اليهود؛ لا شكّ في أن تلك النصوص قد بدت له، حينها، كالكوابيس، ثم فعل فيه الزمن فعله، فجعله يرى الأشياء بشكل أكثر وضوحاً. في عام (1973) كتب في رسالة إلى أخيه: «أحياناً، أسأل نفسي عمّا إذا كنت حقّاً أنا مَنْ كَتَب هذا الهذيان الذي يقتبسونه. الحماس شكل من أشكال الهذيان. لقد أُصبنا بهذا المرض ذات مرّة،

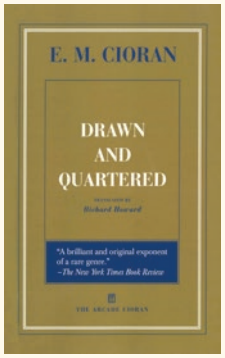


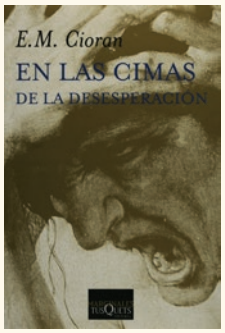




لكن لا أحد يريد أن يصدق أننا قد شفينا منه».
في نصّ صغير صدر بعد وفاته، تحت عنوان «بلادي» (1996)، يشير «سيوران» إلى محتويات كتاب «تغيير وجه رومانيا» بأنها «هذيان مجنون متوحِّش». هذه (ونقوله ذلك بشكل عابر) هي نتيجة الممارسة المكثَّفة للفشل: تجلب شخصاً آخر إلى العالم قبل أن تدرك ذلك. تبحث عن نفسك أمام المرآة، ذات يوم، فتكتشف هناك شخصاً آخر يحدِّق فيك.
ليس من السهل، أبداً، تحديد مجال اشتغال «سيوران»، وعندما يتعلَّق الأمر بماضيه السياسي يكون الأمر شبه مستحيل. وممّا لا يساعدنا على ذلك، بعيداً عن الإشارات الغامضة إلى «الهذيان» و«حماس» الشباب، رَفْضُ «سيوران»، في مرحلة ما بعد الشباب، أن يتطرَّق إلى «تلك السنوات». وهو يفعل ذلك لسبب وجيه؛ فهو يدرك جيّداً ما تنطوي عليه. فالفشل يكره السفر بمفرده: وهو عادةً ما يفضل أن يرافقه العار. في رسالة أخرى إلى شقيقه، يقول «سيوران»: «الكاتب الذي ارتكب بعض الحماقات في شبابه، في بداياته، يكون أشبه بامرأة لها ماضٍ مشين. لا يُغفَر له ذلك أبداً، ولا يتمّ نسيانه أبداً». وقد ظلّ انخراطه السياسي في «رومانيا»، ما بين الحربَيْن العالميَّتَيْن، أكبر عار، وأخطر فشل مدمّر، يلاحقه إلى آخر أيّامه. وقد فشلت كلّ الأمور الأخرى بالمقارنة مع ذلك.
لنلْقِ لمحة أخرى على طريقة «سيوران» الغريبة في التفكير السياسي، في رسالة أرسلها إلى «ميرسيا إلياد» في عام (1935) يقول فيها: «صيغتي لكلّ الأشياء السياسية هي كالآتي: قاتلْ بكلّ تفانٍ من أجل الأشياء التي لا تؤمن بها». لا يعني هذا أن مثل هذا الاعتراف يسلِّط الكثير من الضوء على انخراط «سيوران»، بل يضع «هذيانه» ضمن منظور نفسي معيَّن. لقد تميَّز «سيوران»، لاحقاً، بهذا الانقسام في الشخصية، وإنه لمن المنطقي، بالنسبة إلى الفيلسوف الذي يرى العالم على أنّه فشل كبير الأبعاد، أن يسخر من النظام الكوني (ومن نفسه في إطار هذه العملية) من خلال الادِّعاء بأن هناك معنى حيث لا يوجد أيّ معنى.[...].
عندما عاد «سيوران» من «ألمانيا» عام (1936)، قضى فترة قصيرة يُدَرِّس الفلسفة في مدرسة ثانوية في «براشوف»، وسط رومانيا. كان هذا، أيضاً، فشلاً ذريعاً، وهي آخر محاولة قام بها للاحتفاظ بوظيفة قارّة. في أثناء درس المنطق، مثلاً، كان «سيوران» يقول لطلاب المستوى الثانوي إن كلّ شيء في الكون مريض مرضاً لا يرجى له علاج، بما في ذلك مبدأ الهويّة. عندما سأله أحد التلاميذ، ذات مرّة: «ما الأخلاق، يا أستاذ؟» أجابه «سيوران» بأن طلب منه ألّا يقلق، لأنه لا يوجد شيء اسمه الأخلاق. كان تلاميذ الأقسام التي يدرِّسها في حالة فوضى دائمة، وكان التلاميذ في حيرة من أمر هذا الأستاذ البغيض، مثلهم في ذلك مثل زملائه.
في عام (1937)، قرَّر مغادرة «رومانيا» مرّة أخرى، وقد اعتبر هذا القرار «أذكى قرار» اتَّخذه في حياته. كان أوَّل بلد اختاره هو «إسبانيا»، حيث تقدَّم بطلب للحصول على زمالة في السفارة الإسبانية في «بوخارست»، شهرين، فقط، قبيل اندلاع الحرب الأهلية الإسبانية، ولم يتوصَّل بأيّ جواب قطّ. ثم قرَّر أن «باريس» هي المكان المناسب لشخص في مستوى تطلُّعاته: «قبل الحرب، كانت باريس هي المكان المثالي لأن يحيا المرء حياة فاشلة، وكان الرومانيون، على وجه الخصوص، معروفين بذلك».
قطع «سيوران» أواصره مع «رومانيا»، وتبنّى وجوداً جديداً، كما أنه أطلق على نفسه اسماً جديداً: «إي إم سيوران»». في وقت ما، أخذ يكتب ويتحدَّث، طول الوقت، تقريباً، باللّغة الفرنسية (كان يستخدم اللغة الرومانية للشتم فقط، وهو يعتبر أن ما يوجد في الفرنسية من عبارات الشتم لا يشفي الغليل). جاء «سيوران» إلى «باريس» بعد حصوله على منحة للدراسات العليا؛ وكان من المفترض أن يحضُر دروساً في جامعة السوربون، وينجز أطروحة دكتوراه حول موضوع فلسفي. وقد كان يعلم جيّداً، عندما تقدَّم بطلب الحصول على المنحة، أنه لن يكتب تلك الأطروحة أبداً. لقد تحقَّق له، أخيراً، ما كان يسعى إليه: أن يعيش كطفيلي! كلّ ما احتاجه ليعيش بأمان، في فرنسا، هو بطاقة الطالب، والتي كانت تمكِّنه من دخول مقاهي الجامعة الرخيصة. كان بوسعه أن يعيش على ذلك النحو، إلى الأبد. وهذا ما فعله لبعض الوقت، على الأقلّ: «في الأربعين من عمري، كنت لا أزال مسجّلاً في جامعة السوربون، كنت أتناول الطعام في كافتيريا الطلاب، وكنت آمل أن يستمرّ هذا حتى آخر أيّامي. ثم صدر قانون يمنع الطلّاب الذين يتجاوزون السابعة والعشرين عاماً من التسجيل في الجامعة، فتمَّ إخراجي من ذلك النعيم».
بعد إخراجه من نعيم الطفيليّات، كان عليه ممارسة بعض المهن الغريبة. وكان بعض أصدقائه الرومانيِّين الميسورين، (مثل «يونيسكو») يساعدونه، أحياناً، وفي أحيان أخرى، كان يعوّل على لطف الغرباء. وقد أثبت أنه مرن إلى حدٍّ كبير، مبقياً كرهه للبشر تحت السيطرة؛ وهكذا، يصادق أيّ شخص يعرض عليه إمكانية تناول العشاء مجّاناً. وهذا هو ما جعله يتعرَّف، جيّداً، إلى عجائز «باريس». كان التكوين الصارم الذي تلقّاه في الفلسفة مفيداً له؛ إنه يُمْتِعُ من







يدعوه للعشاء بمحادثته الرائعة، ويغنّي له. ثم كانت هناك الكنيسة في «باريس»: كلّما سنحت له الفرصة، كان يزور، بكلّ سرور، الكنيسة الأرثوذكسية الرومانية، ويتحيَّن الفرص لتناول الطعام مجّاناً.

قد يقوم «سيوران» بأيّ شيء ما عدا تولّي وظيفة؛ فتولِّيه الوظيفة سيكون أكبر فشل في حياته. يتذكّر «سيوران»، وقد تقدَّم به العمر، فيقول: « كان الشيء الرئيسي، بالنسبة إليّ، هو حماية حرِّيّتي. ولو قبلت، يوماً، أن أصبح موظّفاً في مكتب، لكسب لقمة العيش، لفشلت». ولكي لا يفشل، اختار مساراً قد يعتبره أغلب الناس هو الفشل بعينه، لكنه كان يعلم أن الفشل يكون أمراً معقَّداً، على الدوام: «لقد تجنَّبت، بأيّ ثمن، ما ينتج عن الوظيفة من إذلال [...] فضَّلت أن أعيش كطفيلي [بدل] أن أدمِّر نفسي بالعمل موظَّفاً». وكما يعلم جميع الكسالى الكبار، ففي التقاعس كمال: لم يكن «سيوران» على وعي بذلك، فحسب، بل قام، أيضاً، برعايته طوال حياته. عندما سأله أحد محاوريه عن عمله الروتيني، أجابه: «في معظم الأوقات، لا أفعل أيّ شيء. أنا أشدّ الناس كسلاً في باريس [...].

فلا عجب أن يكون «سيوران»، بصفته شخصاً أقام مثل هذه العلاقة الحميمة مع الفشل، يشكّ في النجاح. يقول: «هناك جانب من الدجال في أيّ شخص ينتصر في أيّ مجال، كيفما كان». وقد رفض كلّ الجوائز التي منحتها له المؤسَّسة الأدبية الفرنسية، ما عدا جائزة «ريفارول - Rivarol». وعندما حالفه النجاح العامّ، في الأخير، أجرى عدداً قليلاً من المقابلات، ولكنه ظلّ، دائماً، بعيداً عن الأنظار. «أنا عدوّ المجد»؛ تلك كانت عقيدته. وقد قال، ذات مرّة، عن «بورخيس»: «لقد أصابه سوء حظّ الاعتراف به. إنه يستحقّ أفضل من ذلك». في «معضلة الميلاد»، يتحدَّث «سيوران» عن «وجود يتغيَّر باستمرار، بفعل الفشل»، كمشروع حياة يحسد المرء عليه. ومثل هذا الوجود سيكون الصفاء بعينه، والحكمة مُجَسَّدة: عبارة عن «بذخ، وهدوء [...].

كان الفشل، إذاً، رفيق «سيوران» المقرَّب، وملهمه المخْلِص، بل مصدره الرئيسي للإلهام. إنه ينظر إلى العالم - إلى الناس والأحداث والمواقف - بعيون الفشل التي لا تُخْجِم. يمكنه، على سبيل المثال، قياس عمق الحياة الداخلية لشخص ما، من خلال طريقة تعامل هذا الشخص مع الفشل: «هذه هي الطريقة التي نتعرَّف بها إلى الرجل الذي لديه ميول نحو استكشاف دواخله: إنه يضع الفشل فوق أيّ نجاح». كيف ذلك؟ لأن الفشل -كما يعتقد «سيوران»- «أساسيّ على الدوام، يكشف حقيقتنا لأنفسنا، ويسمح لنا برؤية أنفسنا [...]، بينما النجاح يبعدنا عمّا هو جوهريّ في داخلنا، وفي كلّ شيء في الحقيقة». أرِني كيف تتعامل مع الفشل، وسأخبرك بالشيء الكثير عن نفسك. «يمكنك معرفة المرء عند فشله، أو تعرُّضه لكارثة كبيرة»، فقط.

مهما يكن النجاح الذي يحقّقه «سيوران»، فإنه ينظر إليه من زاوية «مشروع الفشل» في حياته، وقد طوَّر عادة (رؤية النجاح في الفشل، ورؤية الفشل في النجاح). وأفضل النجاحات التي حقّقها لم تكن هي كتبه، التي تمَّ الاحتفاء بها، وترجمتها في جميع أنحاء العالم، لاحقاً، ولا تأثيره المتزايد بين الأشخاص الميَّالين إلى الفلسفة، ولا حتى وضعه، بصفته متقناً للُّغة الفرنسية. يقول: «النجاح الكبير، في حياتي، هو كوني تمكَّنت من العيش دون أن يكون لي عمل. لقد عشت حياتي بشكل جيّد، في نهاية المطاف. تظاهرت بأنها كانت فاشلة، لكنها لم تكن كذلك». [...].

الكون «ساقط»، بالنسبة إلى «سيوران»، وكذلك العالَم الاجتماعي، والعالم السياسي. والحقيقة هي أنه لا شيء ينجو من الفشل بالنسبة إلى غنوصي القرن العشرين هذا. في محاولة منه لتجاوز ما تعرَّض له من إخفاقات سياسية، إبّان شبابه، سعى إلى فهم معانيها العميقة، ودَمْج هذا الفهم في نسيج تفكيره الناضج، وقد كانت نتيجة ذلك فلسفة أكثر دقّةً، ومفكّراً أكثر إنسانيّةً: لقد عملت تجارب «سيوران» الفاشلة على تقريبه من فئة إنسانية، لم يكن ليدخلها لو لم يعشها؛ ألا وهي فئة الخجولين والمتواضعين. إننا نصادف في كتبه المكتوبة بالفرنسية، فقرات عن الفشل، صادرة عن حكيم ملهَم: «في ذروة الفشل، في اللحظة التي يوشك فيها العار على إلحاق الضرر بنا، تجرفنا بعيداً، فجأةً، نوبةُ فخر لا تدوم سوى فترة تكفي لاستنزافنا، وتتركنا بدون طاقة، وتخفض بقوانا حدّة عارنا».

إن ممارسة الفشل مدى الحياة، إلى جانب التفكير فيه بهَوَس، قد غيَّرا «سيوران» في نهاية المطاف، فمع تقدُّمه في السنّ أصبح أكثر تسامحاً وتقبُّلاً لحماقات الآخرين وسلوكهم الغريب. بيد أن ذلك لا يعني أن «سيوران» الفرنسي قد أصبح، بين عشيّة وضحاها، مفكّراً «ديموقراطيّاً». فلم يكن هذا ليحدث أبداً؛ وسيظلّ، حتى النهاية، نَذِير «انحلال الغرب»، وصاحب الأفكار السوداء والمروِّعة. في كتابه «التاريخ والمدينة الفاضلة» (1960)، على سبيل المثال ، يلاحظ: كلّما زرت مدينة، كيفما كان حجمها، أتعجَّب من كون أعمال الشغب لا تندلع كلّ يوم: مذابح، مجازر، وفوضى تفوق الوصف. كيف لهذا العدد الكبير من البشر أن يتعايشوا في مكان ضيِّق للغاية، دون أن يدمِّر بعضهم البعض، دون أن يكره بعضهم البعض كراهيةً شديدة؟ إنهم، في الحقيقة متباغضون، يكره بعضهم بعضاً، لكنهم لا يترجمون تلك الكراهية إلى أفعال. وهذا الضعف وهذا العجز هما ما ينقذ المجتمع، ويضمن استمراره واستقراره.

لا. لم يصبح «سيوران» بطلاً ينافح عن الديموقراطية الليبرالية، ولكنه تعلم- ولا شكّ، بطريقة من الطرق- كيف يستمتع بلمهاة العالم - أي أن يشارك، مبتهجاً، في تشويه الفشل الكوني. يُظهِر تفكير «سيوران» اللاحق ميزة غريبة له، يمكن أن نسمّيها، في غياب مصطلح أفضل، اليأس البهيج (يعتبر «سيوران» نفسَه متشائماً بهيجاً). إنه النمط نفسه يتكرَّر مراراً: لقد تبيَّن أن هناك شيئاً فظيعاً، وشنيعاً، غير أنه، في تلك الشناعة، تكمن بذرة خلاصه، بطريقة ما. يمكن أن تكون الحياة شيئاً لا يطاق، أن يكون الأرق قاتلاً، وتستنزفك الأفكار السوداوية ببطء، بيد أن هذا شيء يمكنك معالجته من خلال الكتابة. يقول «سيوران»: «كلّ ما يتمّ التعبير عنه يصبح مطاقاً أكثر». الكتابة عمل سحري رائع يؤثّر في ممارسيه، ويجعلهم يطيقون حياتهم أكثر. السلبي لا يأتي خالصاً، أبداً، بل هناك دائماً شيء يشوبه؛ فالكارثة تحمل، في طيّاتها، خلاصَها، في حدود ما يمكن التعبير عنه.

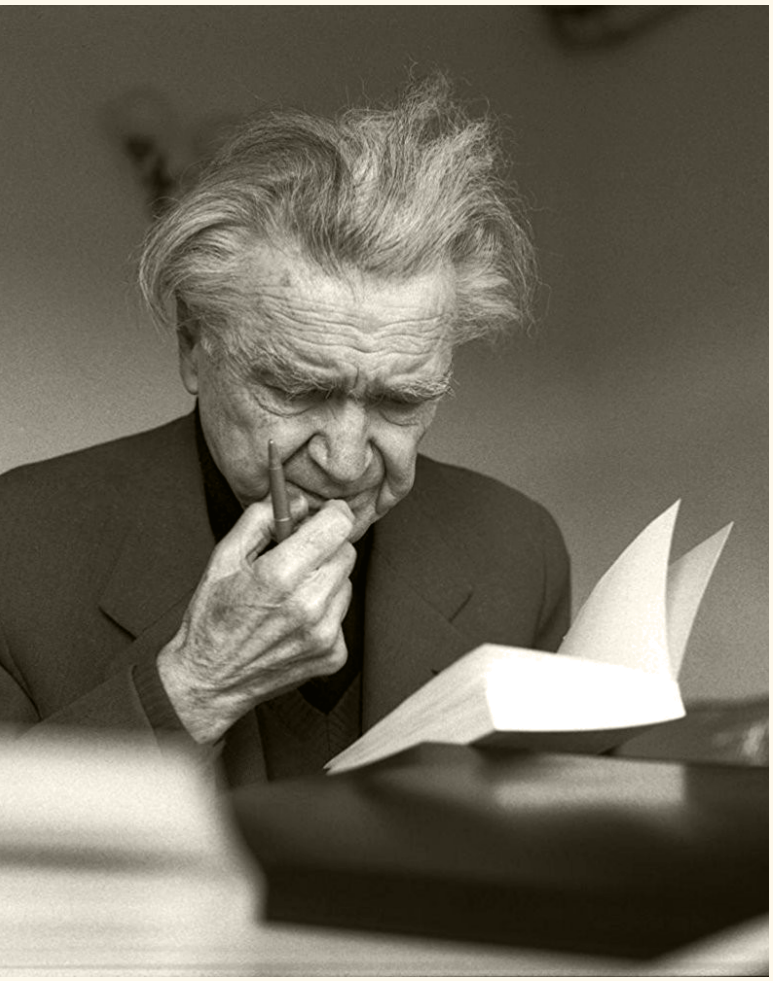
أحد أكثر الأشياء إثارةً للاهتمام، في كتابات «سيوران»

المتأخِّرة، هو صوته بصفته ناقداً سياسيّاً. في كتابه «التاريخ والمدينة الفاضلة»، فَصْل بعنوان «رسالة إلى صديق بعيد»، وقد صيغ النصّ، في الواقع، على شكل رسالة، ونُشِر، في الأصل، في المجلّة الفرنسية الجديدة عام (1957). كان ذلك «الصديق البعيد»، الذي يعيش خلف الستار الحديدي، هو الفيلسوف الروماني «كونستانتين نويكا». لقد وجَّه «سيوران»، في رسالته، بشكل لا يدعو للاستغراب، طعنة للنظام السياسي الذي أقامته روسيا السوفياتية في أوروبا الشرقية؛ لكونها سخرت من فكرة فلسفية مهمّة. كتب يقول: «اللوم الكبير الذي يمكن أن نوجِّهه إلى نظامكم، هو كونه دمَّر المدينة الفاضلة؛ مبدأ التجديد لدى المؤسَّسات والشعوب». [...].

والأهمّ من ذلك هو كون «سيوران»، في الرسالة نفسها، يوجِّه للغرب نقداً، بالقسوة نفسها، تقريباً، فقد كتب يقول: «نجد أنفسنا نتعامل مع نوعَيْن من المجتمع، كلاهما لا يطاق، وأسوأ ما في الأمر هو كون الإساءات التي تحدث في مجتمعكم تجعل المجتمع الآخر يواظب على إساءاته، ويقدِّم الفظاعات التي يرتكبها لتوازن تلك التي ترعونها في مجتمعكم». لا ينبغي للغرب أن يهنِّئ نفسه على «إنقاذ» الحضارة. فالحضارة قد بلغت درجة متقدِّمة من الانحطاط، يعتقد «سيوران»، بحيث لم يعد من الممكن إنقاذ أيّ شيء بعد الآن، باستثناء المظاهر، ربّما. ليس هناك اختلاف كبير بين «نوعَي المجتمع» هذين، ففي التحليل النهائي نجد أنها مسألة فارق بسيط، فقط. [...].

وعلى الرغم من كلّ مزاياها التحليلية، والأسلوبية، اتَّضح أن رسالة «سيوران» زلّة سياسية. فالمرسل إليه، «كونستانتين نويكا»، الذي كان يحاول الابتعاد عن الأضواء في الريف الروماني، كان من عادته أخذ المراسلات على محمل الجدّ، وقد دفعه نصّ «سيوران» للردّ عليه بمقال فلسفي لاذع. كان «نويكا»، أيضاً، رجلاً ساذجاً للغاية. بعد انتهائه من كتابة المقال، وجَّهه إلى صديقه في «باريس»، واضعاً الظرف، كما يجب، في صندوق بريدي في الشارع. وقد تمكَّنت الشرطة السرِّية، من وضع يدها على ذلك الردّ. وبما أن الذوق لتلك الشرطة، كان مختلفاً قليلاً عن ذوق «نويكا»، فقد دفع ثمن مراسلته لـ«سيوران» بقضاء عدّة سنوات سجيناً سياسيّاً. ولا شكّ في أن «سيوران» قد اندهش، عندما علم بنبأ اعتقال صديقه، وسجنه، من كون الفشل لا حدود له. لا يفتأ المرء يفشل، بغضّ النظر عمّا يفعله.

توفّي «إي إم سيوران» في 20 يونيو/ حزيران (1995)، لكنه كان قد غادر، بالفعل، قبل وفاته؛ فقد عانى، طيلة السنوات الأخيرة من عمره، من مرض «الزهايمر»، وتَمّ إيداعه مستشفى «بروكا» في باريس. وبما أنه كان يخشى أن يعيش مثل هذه النهاية، فقد وضع خطّة للانتحار. لقد قرَّر، هو وشريكته التي عاشرته فترة طويلة، «سيمون بوي»، أن ينتحرا معاً مثل «أرثر كوستلر»، وزوجته. لكن المرض كان أسرع، ففشلت خطَّته، وكان عليه أن يموت بطريقة مذلّة، للغاية، ميتة استغرقت عدّة سنوات، قبل أن تبلغ منتهاها. في البداية، ظهرت عليه بعض العلامات المزعجة، فقط: ذات يوم لم يعرف طريق العودة من المدينة إلى المنزل! طريق كان يعرفها (هو المشَّاء الماهر) حقّ المعرفة، ثم بدأ يفقد جزءاً من الذاكرة. أحياناً، يبدو كأنه لا يعرف جيّداً من يكون. ويبدو



أن آخر شيء فقده هو حسّ الفكاهة الرائع لديه. ذات يوم، سأله أحد المارّة في الشارع: «هل أنت هو «سيوران»؟» فأجابه: «كنت». لكن علامات الخرف أصبحت كثيرة جدّاً، وخطيرة: بدأ «سيوران» ينسى بمعدَّل ينذر بالخطر، فأصبح من اللازم إيداعه المستشفى. في النهاية خانته الكلمات: لم يعد «سيوران»، وهو أحد أفضل كتّاب عصره، قادراً على تسمية الأشياء الأساسية، ثم جاء الدور على العقل. في النهاية، نسي من يكون، تماماً.

في مرحلة من مراحل معاناته الطويلة والنهائية، في لحظة وجيزة من الصفاء الذهني، همس «سيوران» لنفسه: «إنها الاستقالة الشاملة!». لقد كان ذلك هو الفشل النهائي الكبير، وهو لم يفشل في إدراكه على حقيقته.

■ **كوستيكا براداتان*** □ **ترجمة: محمد الناجي**

---

* كوستيكا براداتان (Costica Bradatan)، فيلسوف أميركي روماني المولد، يعمل أستاذاً للعلوم الإنسانية في «جامعة تكساس»، وأستاذاً باحث شرفيّاً باحثاً في الفلسفة، في جامعة «كونس لاند» في أستراليا. أصدر أكثر من عشرة كتب، من بينها «الموت من أجل الأفكار: حياة الفلاسفة الخطيرة» و«في مديح الفشل» (الذي تضمَّن هذا المقال المترجم هنا). ويشرف على مراجعة الدراسات الدينية والدراسات المقارنة في «مؤسَّسة لوس أنجلوس لمراجعة الكتب. lareviewofbooks.org».

المصدر:

The Philosopher of Failure: Emil Cioran's Heights of Despair - Los Angeles Review of Books (lareviewofbooks.org).



ليو تولستوي ▲

إميل سيوران بخصوص تولستوي

أقدمُ المخاوف

ترجمة: آدم فتحي

وُلِدَ الكاتب الروماني إميل سيوران في الثامن من أبريل/نيسان 1911 وتُوفّي في 20 يونيو/حزيران 1995، وهكذا يكون قد مرَّ اليوم 110 سنوات على رحلةٍ طريفة عميقة قلَّ نظيرها في عالم الفكر والكتابة.
ولعَلّ من أهمّ ملامح الطرافة بخصوص هذه التجربة، أنّنا أمام «مدوّنة» ما انفكّ صاحبها يتخفَّى عن مواقع الظهور، وما انفكّت تنتشر عبر القراءة والترجمة والبحث، على الرغم من زهد صاحبها في الانتشار، حتى بات واحداً من أكثر الكُتَّاب تداوُلاً وتأثيراً في الأدب العالميّ.
وقد رأيتُ بالمناسبة أن أقترح على قرَّائي الاطّلاع على نصٍّ له يُنشر بالعربية لأوّل مرّة، ترجمتُهُ ضمْنَ كتاب «السقوط من الزمن» (يصدر قريباً عن دار الجمل). فقراءة ممتعة.

(...) لم تُبْدِ الطبيعةُ سخاءها إلَّا للذين أعفتهم وحدهم من التفكير في الموت. أمّا الآخرون فقد سلّمتهم إلى أقدم المخاوف وأمضاها حدّاً دون أن تمنحهم أو حتى تقترح عليهم الوسائل التي تتيح الشفاء منها. إذا كان من الطبيعيّ أن نموت فإنّ من غير الطبيعيّ أن نطيل التوقُّف عند الموت أو أن نفكّر فيه في كلّ مناسبة، فكلُّ مَنْ لا يشيح بفكره مطلقاً عن الموت يقدِّم الدليل على أنانيّته وغُروره. إنّه لا يعيش إلَّا وفْقَ الصورةِ التي يكوِّنها الآخرون عنه، لذلك فهو لا يقبل أن يفْقدَ أهمّيته ذات يوم. ولمّا كان النسيانُ كابُوسَه في كلّ لحظة فإنّه غالباً عدوانيٌّ نَكِدُ المزاج، لا يضيّع فرصةً لعَرْضِ ضِيقِ خُلقه وسوء أدبه. أليس هناك شيءٌ من عدَمِ الأناقةِ في الخوف من الموت؟ هذا الخوف الذي ينخر الطّموحين لا ينال من الأنقياء. إنّه يُوشك على لمْسهم دون أن يلمسهم حقّاً. إنّ الآخرين يخضعون له بغضب ويحملون على كلّ مَنْ لا يُبتلى به أصلاً.
هؤلاء لن يغفر لهم تولستوي أبداً نعمةَ ألَّا يعرفوا الخوف، لذلك سيعاقبهم عن طريق تسليط الخوف عليهم ووصفه بالتفصيل الذي يجعله مقرفاً ومعدياً في وقتٍ واحد. سيتمثَّل فنُّهُ في أن يجعل من كلّ احتضارِ الاحتضارَ نفسَه، وفي إرغام القارئ على أن يكرِّر: «هكذا إذَنْ نموت».
يقوم المرض باقتحام الديكور القابل للتبادل والعالم الاتّفاقيّ الذي يعيش فيه إيفان إيليتش. يظنّ في البداية أنّ الأمر متعلِّقٌ بوعكة عابرة وبعاهةٍ لا شأن لها، ثمّ تزدادُ ضربات الألم دقّة وسرعان ما تصبح غير قابلة للاحتمال، فينتهي به الأمر إلى إدراك خطورة وضعِه ويخور عزْمُه. «في بعض الفترات وبعد نوبات طويلة مؤلمة، كان يخجله الاعتراف بأنّه تمنّى أكثر من أيّ شيء أن يُرثَى لحاله كطفلٍ مريض. كان يودّ لو أنّه لاطفُوه وقبّلُوه وبكوا بالقرب منه كما يُداعَب الأطفال وكما يُواسَون. كان يعرف أنّه عضو في محكمة الاستئناف وأنّ لديّه لحية شيباء وأنّ ذلك كلّه كان بالتالي مستحيلاً، لكنّ كان مع ذلك يتمنّاه».
إنّ القسوةَ في الأدب على الأقلّ هي علامة اختيار. كلّما كان الكاتب موهوباً اجتهدَ كي يضع شخصيّاته في وضعيّات بلا منفذ. إنّه يُطارِدُها ويستبدُّ بها ويرغمها على مواجهة كلّ تفاصيل الطريق المسدودة أو الاحتضار. الحقّ أنّ الوحشيّة أفضل من القسوة كي نلحّ على انبثاق المُعضِل وسط التّفاهة، وعلى أقلّ فويرقات الرعب الآيلة إلى فردٍ مُبتَذَل وظّفتهُ الكارثة. «لكنّ إيفان إيليتش أحسّ فجأةً من جديد بذلك الألم الذي يعرفه جيّداً، ذلك الألم المكتوم الثّابت الملحّ الغامض». وجد تولستوي الشحيح بالنعوت أربعةً منها لوصف إحساس مؤلم والحقّ يُقال. لقد بدا له اللحم حقيقةً هشّة ومرعبة في الوقت نفسه، وكأنّه كبير متعهّدي تموين الفزع، لذلك كان محقّاً في تصوُّر ظاهرة الموت انطلاقاً منه. ليس من خاتمة في المُطلَق بمعزلٍ عن أعضائنا وأدوائنا. كيف لنا أن ننطفئ داخل نسق؟ وكيف نتعفَّن؟ لا تترك الميتافيزيقا أيّ مكانٍ للجثّة. ولا للكائن الحيّ كذلك. يبدو لنا الموتُ الوشيكُ الفوريّ غيرَ قابلٍ للتصوُّر كلّما أصبحنا مُجرّدين ولا شخصيّين، سواء بسبب المفاهيم أو الأحكام المسبقة (يتحرَّك الفلاسفة وأصحابُ العقول العاديّة بالتساوي فيما هو غير حقيقيّ). لولا الموت لما كان لإيفان إيليتش، ذي العقل العاديّ فعلاً، أيّ تضاريس وأيّ كثافة. الموتُ هو الذي

دمّره فأعطاه بُعْدَ كائن. قريباً لن يكون شيئاً وقبل الموت لم يكن شيئاً كذلك. إنّه كائنٌ فحسب في المسافة المُمتدَّة بين فراغ الصحّة وفراغ الموت. إنّه لا يوجد إلّا بقدْر ما يموت. ماذا كان إذنْ في السابقَ؟ دمية متحرّكة تعشق الخداع. رجل قضاء يؤمن بمهنته وأُسرته. لقد عاد من المُزيّف والوهميّ وفهم الآن أنّه خسر وقته في التفاهات إلى حين ظهور مرَضِه. لن يبقى من كلّ تلك السنوات إلّا الأسابيع المعدودة التي تعذّب فيها، والتي كشف له المرض في أثنائها حقائق لم تكن سابقاً في الحسبان. الحياة الحقيقيّة تبدأ وتنتهي بالاحتضار. هذا هو الدرس الذي يتجلّى من خلال محنة إيفان إيليتش التي لا تقلّ عن محنة بريخونوف في السيّد والخادم. ولمّا كان هلاكنا هو الذي ينقذنا فلنحافظ فينا على حياةِ خرافة لحظاتنا الأخيرة: تلك اللحظات وحدها في نظر تولستوي هي التي تخلّصنا من الخوف القديم وبتلك اللحظات وحدها ننتصر عليه. إنّها سُمّنا وبليّتُنا، وإذا أردنا أن نشفى منها فلنتحلَّ بالصبر ولْننتظِرْ. عِبْرَةٌ لن يوافق عليها إلّا قلّة من الحكماء، لأنّ التوق إلى الحكمة يعنى الرغبة في الانتصار على ذلك الخوف دون تأخير.

إذا كان الموت قد شغل دائماً تولستوي، فإنّه لم يصبح مشكلة مضنية بالنسبة إليه إلّا بعد الأزمة التي مرَّ بها حوالي الخمسين من عمره، عندما بدأ وهو مفزوع يتساءل عن «معنى» الحياة. لكنّ الحياة تتفكّك وتتفتّت ما إن نصبح مهووسين بالدلالةِ التي يمكن أن تتضمّنها، وهو ما يلقي بعض الضوء على هويّتها وقيمتها وعلى جوهرها الهزيل بعيدِ الاحتمال. هل يجدرُ بنا أن ندافع عن قولِ غوته إنّ معنى الحياة يتمثّل في الحياة نفسها؟ لن يوافق المسكون بهذه المسألة على ذلك إلّا بصعوبة، لأنّها لا تستحوذ عليه تحديداً إلّا بدايةً من اكتشاف لا معنَى الحياة. حاول الكثيرون تفسير «تحوُّلِ» تولستوي بناءً على نُضُوبِ مواهبه. تفسيرٌ لا أساس له من الصحّة. الكثير من أعمالِ المرحلة الأخيرة مثل موت إيفان إيليش والسيّد والخادم والأب سيرج والشيطان، يمتلك من الكثافة والعمق ما لا يمكن أنْ يَدُلَّ على عبقريّة ناضبة. لم يحدث نضوبٌ لديه، بل حدَثَ انتقالٌ لمركز الاهتمام. لقد نفر من الاستمرار في الانكباب على الحياة الخارجيّة للكائنات، فقرَّر ألّا يهتمّ بهم إلّا بداية من تعرُّضهم هم أيضاً إلى أزمة، تقودهم إلى القطع مع القصص الخياليّة التي ظلّوا يعيشون فيها حتّى ذلك الحين. في مثل هذه الظروف لم يعد ممكناً بالنسبة إليه أن يكتب رواياتٍ كبيرة. لقد أدان الميثاقَ الذي وقَّعَهُ مع المظاهر باعتباره روائيّاً، ومزّقه، ليلتفت إلى الجانب الآخر من الأشياء. لم تكن الأزمة التي مرَّ بها غير متوقّعة ولا راديكاليّةً بالحجْم الذي فكّر فيه حين كتب: «لقد توقّفت حياتي». والحقّ أنّها بَعيداً عن كونها غير متوقّعة، كانت في الواقع تمثّل المرحلة الختاميّة والحادّة للقلق الذي عذّبه دائماً. (إذا كان موت إيفان إيليتش مؤرّخ في 1886 فإنّ البذور الأولى للمواضيع المُعالَجة فيها موجودة كلّها في ثلاثة موتى المؤرّخة في 1859). إلّا أنّ قلقه السابق الطبيعيّ كان قابلاً للتحمُّل لأنّه خالٍ من الحِدّة، في حين بالكاد أمكنه تحمّلُ القلق الذي عاناهُ فيما بعد. إنّ فكرة الموت التي تأثّر بها منذ الطفولة لا تحمل في ذاتها أيّ شيء مَرَضِيّ. على العكس من الهلواس الذي هو تعميق غير مُستَحَقّ لتلك الفكرة، والذي يصبح من ثمّ وخيماً على ممارسة الحياة. يصحّ ذلك دون شكّ حين نستسلم لوجهة نظر الحياة... لكن ألا يمكننا أمام وُجودِ الموت في كلّ مكان، أن نتصوَّر تشدُّداً في طلَبِ للحقيقة، يرفض كلّ تنازل وكلّ تمييز بين العاديّ والمرضيّ؟ إذاً كان الأمر الوحيد ذو الشأن هو أن نموت، فإنّ من الواجب استخلاص النتائج من ذلك دون الاهتمام باعتباراتٍ أخرى. موقفٌ لن يتبنّاه أولئك الذين لا يكفّون عن التشكّي من «أزمتهم»، ومن حالٍ تنزعُ إليه في المُقابل جُهودُ المتوحِّد الحقيقيّ، الذي لن يتنازل أبداً ليقول «لقد توقّفت حياتي» لأنّ ذلك تحديداً هو ما يبحث عنه ويتعقَّبُه. لكنّ تولستوي الغنيّ الشهير المغمور بالنِّعَم في نظر العالم، ينظر مذهولاً إلى سقوط ما تقادَمَ من يقينه، ويجدُّ بلا جدوى في تخليص عقله من الكشف الجديد المتمثّل في اللّا مَعْنَى، الذي يغزوه ويغمره. إنّ ما يُدهشُهُ ويحيِّرُهُ بخصوص حالته، وهو يتصرَّف في كلّ ذلك القدر من الحيويّة (كان يعمل -حسبما قال لنا- ثماني ساعات في اليوم بلا تعب ويحصدُ تماماً مثل فلّاح)، هو أنّه كان عليه أن يلجأ إلى الحيلة كي لا يقتل نفسه. الحيويّةُ لا تُشكّل البتّة مانعاً في وجه الانتحار. كلّ شيء متوقّفٌ على الاتّجاه الذي تختارُه أو الذي تُوجّه إليه. لقد لاحظ بنفسه -علاوةً على ذلك- أنّ القوّة التي تدفعه إلى تدمير نفسه كانت شبيهةً بتلك التي كانت في السابق تشدُّهُ إلى الحياة، مع ذلك الفارق حسب قوله، المُتمثّل في كونها تظهرُ اليوم في الاتّجاه المُعاكس.

ليس الانهيارُ والهلاكُ والتعلُّق بتبيُّنِ ثغرات الكائن والسعي إلى خرابه إفراطاً في الوعي، مزيّةً مُكتَسَبة للمُصابين بفقر الدم. إنّ أصحاب الطبائع القويّة أسرع تأثّراً بها بمجرّد أن يدخلوا في صراعٍ مع أنفسهم. إنّهم يأتون إليها بكلّ غلوائهم وجموحهم. ثمّ إنّهم هم كذلك الذي يتعرّضون إلى أزماتٍ ينبغي علينا أن نرى فيها عقوبة، لأنّه ليس من العاديّ أن يكرّسوا كلّ طاقتهم في افتراس الذات. هل بلغوا ذروة حياتهم المهنيّة؟ إذنْ سيختنقون تحت وطأة مسائل لا حلّ لها، أو يقعون فريسة دُوارٍ غبيّ في الظاهر مشروع وجوهريّ في العمْق، كذاك الذي استولى على تولستوي حين كان في ذروة البلبلة يكرّر حدَّ الذهول: ما المغزى من ذلك؟ أو وماذا بعد ذلك؟

إنّ كلّ مَنْ قام بتجربة مماثلة لتجربة رجُلِ الدين سيظلّ يذكرها دائماً. الحقائق التي أتيح له أن يستمدّها من هناك لا يمكن دحضها كما لا يمكن العمل بها: سخافات وبداهات مدمّرة للتوازن وأفكار مبتذلة تصيب بالجنون. ذلك الحدْسُ بعدم الجدوى، المتنافرُ لحسن الحظّ مع الآمال المُكوّمة في العهد الجديد، لا أحد امتلكه بوضوح في العصر الحديث مثل تولستوي. وحتى حين سينتصب مُصْلِحاً بعد ذلك فإنّه لن يستطيع الردّ على سليمان، أكثر كائنٍ تجمعه به نقاطٌ مشتركة: أليس كلٌّ منهما حسّاساً كبيراً في صراع مع القرف العامّ؟ ذاك صراعٌ بلا منفذ، وتناقضٌ في المزاج قد تنجم عنه رؤيةُ الغرور. كلّما ملنا إلى الاستمتاع بكلّ شيء جدَّ القرفُ لمنعنا من ذلك، وسيكون تدخُّله في الأمر أكثر حدّة بقدر ما كان نهَمُنا إلى المتع أكثر لهفة. «لن تستمتع بشيء!» ذاك هو الأمر الذي يوجّهه إلينا عند كلّ لقاء وعند كلّ فرصة نسيان. لا طَعْم للوجود إلّا إذا حافظنا على أنفسنا في حالة نشوة مجانيّة، في تلك الحالة من السكر التي لا يملك الكائن من دونها شيئاً إيجابيّاً. حين يؤكّد لنا تولستوي أنّه قبل أزمته كان «سكران بالحياة»، فإنّ ما يجب أن نفهمه من ذلك الكلام هو أنّه كان حيّاً فحسب، أي أنّه كان ثملاً كما يكون كلّ حيٍّ بصفته

تلك. هي ذي إزالةُ السُّكْر تظهر وتتّخذ شكل القضاء والقدر. ما العمل؟ لدينا ما به نسكر لكنّنا لا نستطيع. نحن في ذروة الحيويّة لكنّا لسنا في الحياة. لم نعد منتمين إليها. إنّنا نخترقها ونتبيّنُ لا حقيقتَها لأنّ إزالة السُّكْرِ بصيرة ويقظة. وهل من يقظةٍ إلّا على الموت؟

كان إيفان إيليتش يحبّ أن نشفق عليه وأن نرثي لحاله. وكان تولستوي أكثر شقاءً من بطله حين قارن نفسه به. بعصفورٍ صغيرٍ سقط من العشّ. إنّ مأساته مثيرة للتعاطف على الرغم من عجزنا عن المُوافقة على الأسباب التي تذرّع بها لتفسيرها. الجانبُ «السلبيّ» لديه أهمّ بكثير من الجانب الآخر. إذا كانت أسئلته ناجمةً عن كيانه العميق فإنّ الأمر مختلف بالنسبة إلى الأجوبة. كانت الحيرة التي عانى منها في أزمته متاخِمةً لِما لا يُحتَمل، هذا أمرٌ واقع. وعوضاً عن الاكتفاء بذلك دافعاً لِلتخلّص منها، فإنّه رأى من المُستحسن أن يقول لنا إنّها خاليةٌ من أيّ دلالة ذاتيّة، لأنّها ميزةُ الأثرياء والعاطلين عن العمل ولا علاقة لها بالموجيك. إنّه ينتقص بوضوح من ميزات الشبع الذي يسمح باكتشافات ممنوعة على الفاقة. ثمّة حقائق مُعيّنة تنكشف للشبعانين والمُتخمين، نسمّيها خطأ حقائقَ مزوّرة أو متهوّرة، لكنّها تحتفظ بنفس القيمة حتى حين نُدينُ نمطَ الحياة الذي تسبّب في ولادتها. بأيّ حقٍّ نرفض على الفور تلك الحقائق الخاصّة برجل الدين؟ لو وضعنا أنفسنا على مستوى الأفعال لكان من الصعب، نقرّ بذلك بسهولة، أن نوافق على خيبة أمله. لكنّ رجُلَ الدين لا يعتبر الفعل معياراً، من ثمّ تراه يبقى على رأيه كما يبقى الآخرون على رأيهم.

ليبرّر العبادة التي يُجاهرُ بها تُجاهَ الموجيك، يستحضر تولستوي زهدهم والسهولةَ التي يغادرون بها الحياة دون أن ينشغلوا بمسائل غير مجدية. هل يقدّرهم وهل يحبّهم فعلاً؟ إنّه بالأحرى يغار منهم لأنّه يعتقد أنّهم أقلّ تعقيداً ممّا هم عليه. إنّه يتخيّل أنّهم ينزلقون في الموت. أنّ الموت عزاء بالنسبة إليهم. أنّهم يستسلمون وسط عاصفة ثلجيّة على طريقة نيكيتا، بينما بريخونوف يتشنّجُ ويضطرب. «ما هي أبسط طريقةٍ للموت؟» - ذاك هو السؤال الذي غلبَ على مرحلة نضجه وعذّبَ شيخوختَه. البساطةُ التي لم يكفّ عن البحث عنها في كلّ مكان لم يجدها في شيء إلّا في أسلوبه. أمّا هو فكان مُدمّراً أكثر ممّا يسمح له ببلوغها. مثل كلّ عقلٍ مُعذَّبٍ مُنْهكٍ ومستعبدٍ من طرف عذاباته، لم يكن يحبّ إلّا الأشجار والحيوانات، وذلك الصنف من البشر الذي يقترب من العناصر في بعض الملامح. ليس من شكٍّ في أنّه كان يتوقّع عن طريق معاشرتهم أن يتخلّص من مخاوفه العاديّة، وأن يتّجه ناحية احتضار قابل للتحمّل، بل هادئ. كلُّ ما كان يعنيه أن يطمئنّ وأن يجد السلام مهما كان الثمن. هكذا نرى الآن لماذا لم يكن من الواجب ترْك إيفان إيليتش ينفق في القرف والرعب. «بحث عن رعبه المُعتاد ولم يجده. أين هو؟ أيّ موت؟ لم يعد خائفاً لأنّ الموت أيضاً لم يعد موجوداً.

عوضاً عن الموت كان يرى النور. «هكذا هو الأمر إذنْ، قال بصوت مرتفع، يا لها من فرحة!»».

لا يمكن الاقتناع بهذه الفرحة ولا بهذا النور، فهما خارجيّان مُلَبَّسان. بالكاد نسلّمُ بأنّهما قادران على التخفيف من الظلمات، حيثُ يتخبّطُ المحتضِر: لا شيء على كلّ حال يهيّئهُ لذلك الاغتباط الذي لا صلة له بتفاهته ولا بالعزلة التي انتهى إليها.

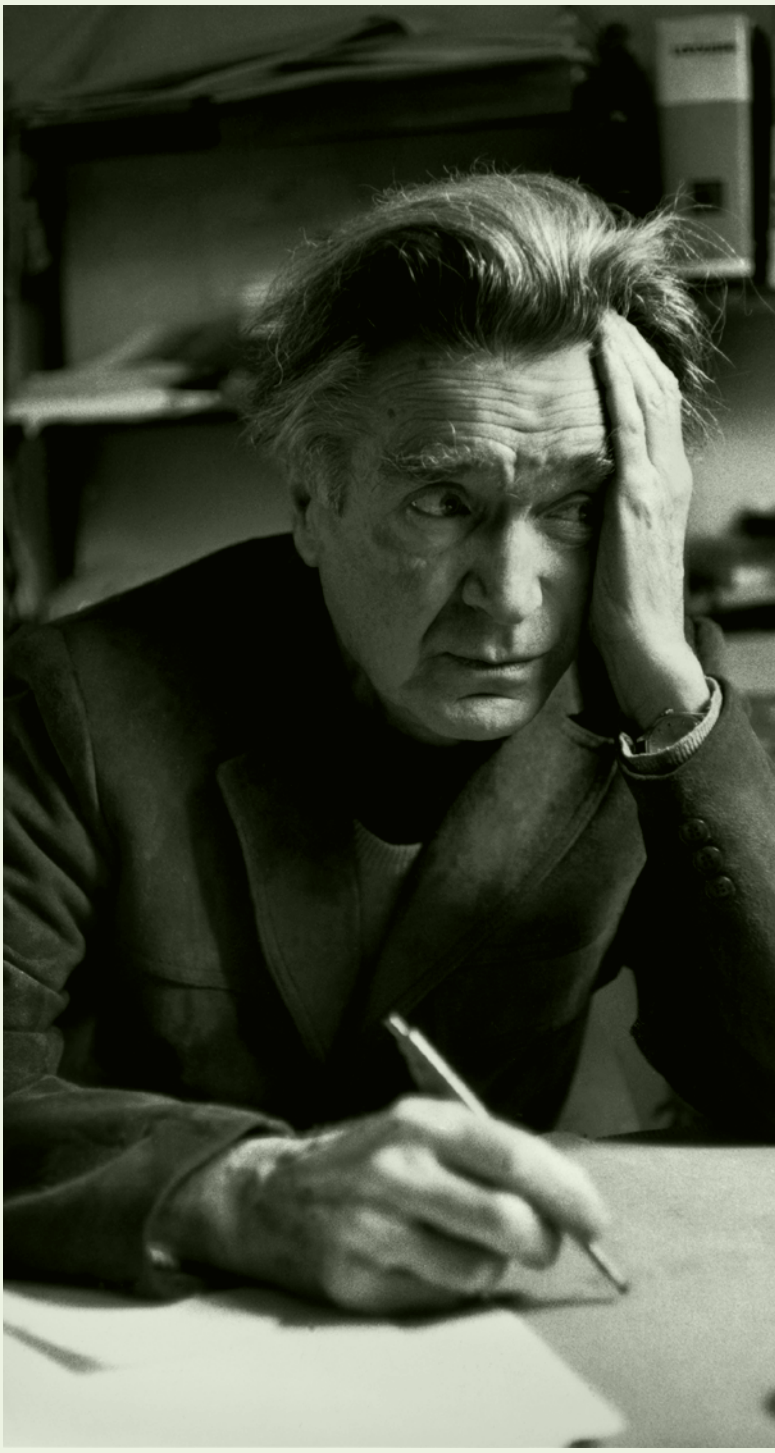
يبدو وصفُ احتضارهِ من ناحيةٍ أخرى ثقيلَ الوطأة لفرط دقّته، حتى أنّه يستحيل اختتامُه دون تغيير النبرة وخطّة العمل. «انتهى الموت، كان يقول. مات الموت». أراد الأمير أندريه أيضاً أن يقتنع بذلك. «الحبّ هو الربّ، والموتُ يعني بالنسبة إليَّ، أنا شذرة هذا الحبّ، أن أعود إلى الكلّ الأكبر وإلى النّبع الأبديّ». كان تولستوي أكثر شكّا في الهذيان الختاميّ للأمير أندريه ممّا سيكون عليه لاحقاً بالنسبة إلى هذيان إيفان إيليتش، لذلك أضاف: «بدت هذه الأفكار مُعَزِّيةً بالنسبة إليه لكنّها كانت مجرّدَ أفكار... كان فيها شيء أحاديُّ الجانب، فرديّ، عقلانيّ محض، كانت تفتقر إلى البداهة». لن تكون أفكار المسكين إيفان إيليتش للأسف أقلّ افتقاراً منها إلى ذلك. لكنّ تولستوي كان قد قطع شوطاً طويلاً منذ رواية الحرب والسلم. لقد وصل إلى مستوى يجب عليه فيه بأيّ ثمنٍ تطوير صيغةٍ للخلاص والتشبّثُ بها. هذا النور وهذه الفرحة المُضافة، كيف يمكنه ألّا يشعر بأنّه يحلم بهما لنفسه وأنّهما مُحرّمان عليه تماماً كالبساطة؟ لمِ يُحْلَمْ بها أقلّ، تلك الكلماتُ الأخيرة التي أجراها على لسان بطَلِه عن نهاية الموت. لنقارن هذه النهاية التي ليست بنهاية وهذا النصرَ المألوف والمقصود، بذلك الحقد الحقيقيّ التي يضمرهُ نفسُ البطل لأُسرتِه:

«ما إن رأى في الصباح خادمه ثمّ زوجته فابنته فطبيبه، حتى تأكّدت له في كلّ حركة من حركاتهم وكلّ كلمة من كلماتهم الحقيقةُ البشعة التي كُشِفت له تلك الليلة. لقد رأى نفسَه فيهم وأحسّ أنّ حياته كانت حياتهم. إلّا أنّه رأى أيضاً أنّ الأمر لم يكن كذلك بالمَرّة، وأنّه كان أكذوبة كبرى فظيعة أخفت الحياة والموت. ظلّ هذا الإحساس يحتدُّ ويُضاعفُ من آلامه الجسديّة. كان يئنّ ويتململ ويجهد كي ينحيّ عنه ملابسه التي كانت فيما يبدو تضطهدهُ وتخنقه. ولذلك كان يكره كافّة أقربائه».

لا تقود الكراهيةُ إلى الانعتاق، ولا نرى إطلاقاً كيف يمكن أن نقفز من كراهية الذات وكراهية كلّ شيء، إلى تلك المساحة من النقاوة حيث يمكن تجاوُزُ الموت واعتبارُهُ «منتهياً». أن تكره العالم وأن تكره نفسك يعني أن تمنح العالم والذات تقديراً أكبر ممّا ينبغي، وأن تجعل نفسك عاجزاً عن التحرّر من كِلَيْهما. تدلّ كراهية الذات خاصّةً على وهم أساسيّ. خُيِّل إلى تولستوي، وقد كرهَ نفسَه، أنّه كفَّ عن العَيشِ في الأكذوبة. غيرَ أنّنا ما لم ننقطع إلى الزهد (وهو ما كان عاجزاً عنه) فإنّنا لا نستطيع أن نعيش إلّا حين نكذب على الآخرين وعلينا. وهو ما فعله في الواقع. أليس كذباً أن نؤكّد مرتجفين أنّنا هزمنا الموت والخوف من الموت؟ لقد قامَ هذا الشهوانيّ الذي جرّمَ الأحاسيس ووقف دائماً ضدّ الذات وأحبّ أن يُعاكسَ ميوله، بِبَذْلِ حماسةٍ فاسدة في سلوك طريق مُعارِضةٍ لما كان عليه. حاجة شهوانيّة للعذاب كانت تدفعه نحو ما هو غير قابلٍ للحلّ. كان كاتباً وكان الأوّل في زمنِه. وعوضاً عن أنّ يستمدّ من ذاك بعض الترضية، فإنّه اخترع لنفسه دوْرَ رجل الخير البعيدِ من كلّ الجوانب عن ميوله. بدأ بالاهتمام بالفقراء وإعانتهم والرثاء لحالهم، إلّا أنّ شفقته التي كانت تمرُّ بالتداول من العتمة إلى الفضول لم تكن سوى شكلٍ من أشكال قَرَفِهِ من العالم. لا تُوجَدُ الكآبة، سمتهُ الغالبة، إلّا لدى أولئك الذين أضناهم البقاء أقلّ من مستواهم، بعد أن اقتنعوا بأنّهم سلكوا الطريق الخطأ وفوّتوا وجهتهم الحقيقيّة. لقد خامره هذا الشعور على الرغم

من العمل العظيم الذي قام بإنتاجه. لا ننسى أنّ الأمر بلغ به حدَ اعتبار هذا العمل تافهاً إن لم يكن مضرّاً. لقد حقّق عمله لكنّه لم يحقّق نفسه. أمّا كآبتُه فكانت ناجمة عن المسافة الفاصلة بين نجاحه الأدبيّ وفشلِه الروحيّ.

المكتئبون الثلاثة الذين اعتاد الاقتباس منهم هم شاكياموني وسليمان وشوبنهار، وليس من شكٍّ في أنّ أوّلهم هو الذي ذهب أبعد من الجميع، ولعلّه هو الذي أراد أن يقترب منه أكثر. وكان يفلح في ذلك لو أنّ القرف من الذات ومن العالم كافٍ للوصول بنا إلى النيرفانا. ثمّ إنّ بوذا غادر أسرته شاباً (لا نتخيّله عالقاً



في مأساة زوجيّة، مُطيلاً المكوثَ بين أقاربه، متردّداً متجهّماً وساخطاً عليهم لأنّهم كانوا يمنعونه من تحقيق هدفه الكبير)، أمّا تولستوي فكان عليه أن ينتظر الهرَمَ كي يشرع في عمليّة فرارٍ مُثيرةٍ وشاقّة. إذا كان قد تألّمَ من التنافر الموجود بين مذهبه وحياته فإنّه لم يجد القوّة مع ذلك ليجد له علاجاً. وأنّى لهُ ذلك، بالنظر إلى عدم التوافُقِ بين طموحاته المُتَّفَقِ عليها وغرائزه العميقة؟ يجدر بنا كي نقيس حجمَ تجاذُباته (كما تكشفها بصفة خاصّة الأب سيرج)، أن نشير إلى أنّه كان يجهَدُ سِرّاً في محاكاة القدّيسين، وأنّ هذا الطموح كان الأكثر تهوُّراً من جميع طموحاته. لقد قدَّم لنفسه نموذجاً لا يتناسب مع إمكانيّاته، ونتَجَ عن ذلك غلطةٌ إضافيّة في حسابه. كم أطال التأمّل في آية البهاغافاد غيتا التي تقول إنّ الموت في شريعتك الخاصّة أفضل من أن تتبع شريعة الآخرين. ولأنّه بحث عن الخلاص خارج مسالكه هو تحديداً، في تلك المرحلة المسمّاة «إعادة الإحياء»، فإنّه كان أكثر شقاءً ممّا سبق. مع غرورٍ مثل غروره ما كان عليه أن يصرّ على الإحسان. كلّما أصرّ عليه ازداد عبوساً. إنّ في عجزه الراديكاليّ عن الحبّ، المقترن ببصيرةٍ جَلِيدِيَّة، ما يفسّر الأسباب التي جعلته يلقي على كل الأشياء وخاصّة على شخصيّاته نظرة خاليةً من التواطؤ. لاحظ أحد النُقّاد الروس في أواخر القرن الماضي: «حين نقرأ أعماله لا نشعر ولو لمرّةٍ واحدة بالرغبة في الضحك أو في الابتسام». في المُقابل نحن لا نفهم شيئاً من دوستويفسكي إذا لم نشعر بأنّ روح الدعابة هي صفته الرئيسيّة. إنّه يتحمَّس وينسى نفسه، ولمّا لم يكن بارداً بالمرّة، فإنّه يبلغ تلك الدرجة من الحمّى، حيث يُغيِّرُ شكل الواقع، فإذا الموتُ خالٍ من كلّ معنى، لأنّنا صرنا أعلى منه. لقد تجاوزه وانتصر عليه كما يليق برُؤْوِيّ. ولعلّه غير قادرٍ على وصفِ احتضارٍ بتلك الدقّة السّرِيرِيّة التي يمتاز بها تولستوي.

وإن كان يجدر بنا أن نضيف أنّ هذا الأخير سريريٌّ فريدٌ من نوعه: إنّه لا يفحص إلّا أمراضه، وحين يعالجها فإنّه يجلب إليها كلَّ ما في رُعبِهِ من مَضاءٍ وتيقُّظ.

لقد لُوحِظَ في الكثير من الأحيان أنّ دوستويفسكي كانَ مريضاً ومُفلساً لكنّه ختم حياته المهنيّة في ذروة المجد (الخطاب حول بوشكين)، في حين كان على تولستوي المُرَفّه في المُقابل أن ينهي حياته في اليأس. لو فكّرنا جيّداً في الأمر لرأينا أنّ التبايُن الغالب على خاتمتيهما في مكانه تماماً. بعد ثورات الشباب ومِحَنه لم يكن دستويفسكي يفكّر إلّا في الخدمة. لذلك تصالَحَ مع الكون أو على الأقلّ مع بلدِه، فإذا هو يقبل منه ويبرّر كلّ تعسّف. كان يعتقد بأنّ على روسيا أن تلعب دوراً كبيراً وأن عليها حتّى إنقاذ البشريّة. لقد تجذّر مُتآمر الأمس الآن وهدأ، وبات في وسعه أن يدافع بصِدْقٍ عن الكنيسة والدولة. هو لم يعد وحيداً على كلّ حال. أمّا تولستوي على العكس من ذلك فسيصبح وحيداً أكثر فأكثر. سيتوغّل في الدمار. وإذا أسهب في الحديث عن «حياة جديدة» فلأنّ الحياة المجرّدة كانت تفلت منه. كان يعتقد أنّه يجدّد شباب الدين لكنّه كان في الحقيقة يقوّضه. هل كان يحارب المظالم؟ لقد ذهب أبعدَ من الفوضويّين وكانت الصيغ التي يطرحها مغالية إلى حدٍّ شيطانيّ أو مُضحِك. إنّ ما كان يترجمه هذا القدْرُ من التجاوز للحدّ والإنكار، هو انتقام الروح التي لم تستطع تحمُّلَ أن يُذلّها الموت.

في نقد العباراتُ المسكوكة

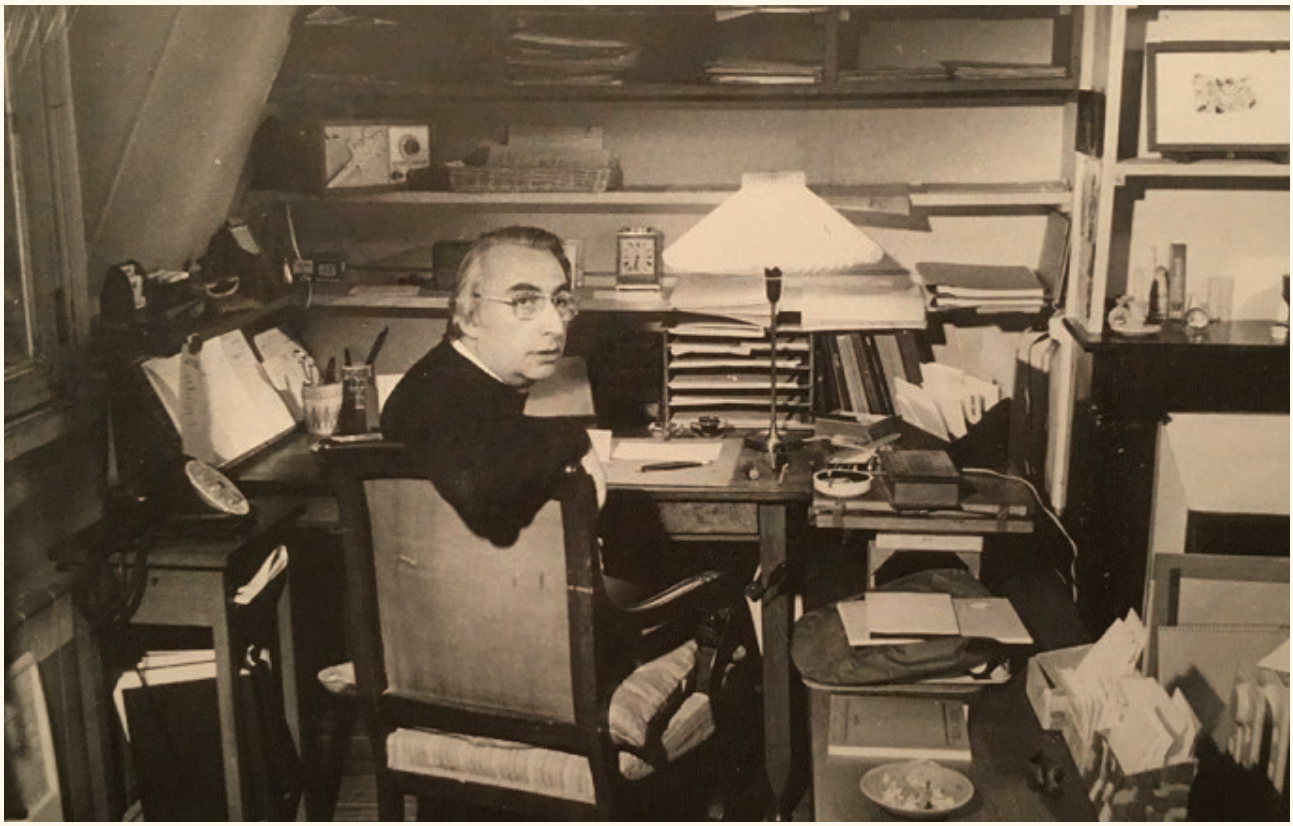
تصلّبُ اللّغة إفقارٌ للحياة

تُصابُ اللّغةُ بالشلَل مثلما يُصابُ الجسد، لأنّ للغةِ أيضًا جسدًا، كلّما تصلّبَ فيه طرَفٌ سرَى الموتُ كي يُجمِّد أطرافًا أخرى، على نحو يوسِّعُ مساحة الشلل، ويُهدِّد بموتِ اللّغة حتى وإنْ اتّخذ هذا الموتُ صورةَ حياة مُقنّعةٍ بتداوُلٍ مُفرط. فتداولُ التراكيب اللّغويّة التي سرَى التصلّبُ فيها لا يُزكّي الموتَ ويتستّرُ عليه وحسب، بلْ يغدو هو ذاتُه موتًا مُتشبِّهًا بالحياة. ما يُشلّ في اللّغة ويُصابُ بالجمود يجعلُ المُتصلّبَ فيها شبيهًا بحال الجثّة، غير أنّها جثّة تظلّ مُقنّعة بالحياة عبْر ما يؤمِّنُ لها الاستمرارَ في التداول. وإذا كانت البشريّة قد حرصَت على مواراة الجُثث مُنذ أن التقطَت درسَ الغراب في الزمن الغابر، فإنّ تراكيبَ لغويّةً وصيَغًا في بناء هذه التراكيب لا تكفّ، حتى عندما يَسكنُها الموتُ وتغدو مجرّد مسكوكات، عن الإصرار على الاحتفاظ بتداولها الذي يشتغلُ ضدّ الفكر وضدّ الحياة، مُحصَّنًا بتكرارٍ مُفرَغٍ من المعنى.

يتعذَّرُ حصْرُ العوامل المُسْهمة في تصلّب اللّغة وشلَلها، لا لتعدُّد هذه العوامل وحسب، بل أكثر من ذلك، لتعقّدها وتشعّبها. من بين هذه العوامل في الزمن الحديث، ثمّة تشبّهُ الكلام بالكتابة. تشبّهٌ ما فتئ يتنامَى بعد أن يَسَّرت التقنيةُ سُبُلَ هذا التشبّه ومكّنت الكلام، الذي يَروج في أقصى صوَر اليَوميّ المُبتذلة، مِن أن «يُحرَّرَ»، بالمعنى المُضاعَف لهذه الكلمة، مُنتقلًا بهذا «التحرير» من وضعيّة الأصوات إلى وضعيّة الحروف. المُضاعَفُ، وَفق ما تُتيحهُ اللّغة العربيّة من تعدُّد في معنى الكلمة، يُمكّنُ من فهْم «التحرير» في هذا السياق بوَصفه، في معنى أوّل، تحرّرًا من الحصانة الفكريّة التي كانت تُلزمُ، في فترات معيّنة، كلَّ عُبور إلى الكتابة بالاستناد إلى المقوّمات التي يتطلّبُها هذا العبور، بعيدًا عن الابتذال الذي طال دلالة الحرّيّة وأبعدَها عن المسؤولية التي بها تتحدّدُ في الكتابة، ويُمكّنُ في معنى ثان، من فهْم «التحرير» بوصفه تدوينًا سمحَ للأصوات بأن تأْخُذ صورةَ الحروف، وهو ما يُصيبُ تراكيبَ الكتابة بالاجترار الذي يحكمُ صيَغ الكلام. لربّما يعودُ تشبُّه الكلام بالكتابة في الأصل، قبْل أن يتشَّعب أمرُ هذا التشبُّه اعتمادًا على الإمكانات التي تُتيحُها التقنية، إلى انتحال اللّغة الإعلاميّة، باعتبارها أقرب إلى الكلام، صفةَ اللّغة الفكريّة، وما يترتّبُ على هذا الانتحال من لَبْس مُخلّ ومن تبعات مُعقّدة. لا تُشكّلُ اللّغة الأولى، أي لغة الإعلام، إزعاجًا فكريًّا إلّا عندما تدّعي الاضطلاعَ بما لا تقوَى عليه، مُتناسيةً حدودَها، خصوصًا عندما تريدُ أنْ تقوم مقام الفكر، وعندما تغدو أداةً لاختطاف المعنى ولترسيخ البلاهة بمُختلف صوَرها، وعندما تغدو أيضًا مُختبَرًا لإطلاق الأحكام وتَوجيه معنى القيمة.

لهذا المنحى، القائم على الانتحال، آثارُه في شلِّ اللّغة وإفقارها وإفراغها من الفكر. غير أنّ ثمّة مناحيَ أخرى لرصْد شلل اللّغة؛ منها اختزال اللّغة، بوجه عامّ، في الإخبار والتواصل، على نحو يرومُ إدماجَها هي أيضًا ضمْن آلةِ الاستهلاك المُخترقة لكلّ تفاصيل الحياة الحديثة، بما يكرّسُ عدَّ اللّغة مجرّد أداة. إنّ من بين ما تعملُ لغةُ الأدب والفكر على التصدّي له هو هذا الإدماجُ نفسُه، لأنّ لغتَهما لا تقومُ على التواصل، وحتى إذا كان لازمًا الاحتفاظ بهذا المُصطلح في الحديث عنهما، فإنّ هذا اللزوم لا يستقيمُ إلّا بتفكيك حمولة المُصطلح وإعادة صَوغها بتعارُض تامٍّ مع حمولته السائدة. فكلّما ارتكزَ الفهمُ والتأويل، في توَجّههما إلى لغة الأدب والفكر، على مفهوم التواصل، انحصرَا في ما ليس جوهريًّا في هذه اللّغة. لعلّ جانبًا من هذا الأمر هو ما شدَّدَ عليه والتر بنيامين في نصّه الشهير «مهمة المُترجم»، مُفكّكًا، في ضَوئه، مفهومَ الترجمة نفسه. لقد شدَّد بنيامين في هذا النصّ، الذي شكّلَ في ظهوره الأوّل تقديمًا للترجمة التي أنجزَها لـ«مشاهد باريسية - Tableaux parisiens» لـ«بودلير»، أنّ الجوهريّ في «العمل الأدبيّ» ليس التواصل والإخبار، لذلك عندما تريدُ الترجمة أن تكون عمليّة نقْل، فإنّها لا يُمكنُ أن تنقلَ سوى التواصل والإبلاغ، أي أنّها لن تنقلَ إلّا «ما ليس جوهريًّا» في العمل الأدبيّ. وهكذا، فتحصينُ لغة الأدب والفكر من الاستسهال الذي ينطوي عليه مفهومُ التواصل، ومن الاختزال الذي يحكمُ أيضًا مفهوم التعبير، يُعَدُّ أسّ المقاوَمة التي تنهضُ بها لغة الأدب ولغة الفكر حتى في انشغالهما بتفاصيل اليَوميّ. مُقاومةٌ تروم التصدّي لإفقار الحياة عبْر التصدّي لإفقار اللّغة ولِما يعملُ على تحويل مجهولها إلى معلوم. إنّ المقاومة داخل اللّغة هي أساسًا مقاومةٌ لصوَر إفقار الوجود، فكلُّ ما يَتصلّبُ في تصوّر اللّغة وفي تراكيبها، ويُحتفظ له بتداوُله وَفق التكرار والاجترار، يُشكّلُ وجهًا من وُجوه شلِّ اللّغة، وحَجْبِ بُعدها الوجوديّ الذي به تتحدَّد،

وبه تتمنّعُ على كلّ اختزالٍ لها في مُجرّد أداة.
لا حدَّ لِما يُصيبُ جسدَ اللّغة من تصلّبات. وهي تصلّبات لم تكفّ، منذ القديم، عن الحدوث اعتمادًا على اشتغال شديد التعقيد، بل إنّ اشتغال هذه التصلّبات يشهدُ تجدّدًا وَفق السياقات العامّة للأزمنة والعُصور، لأنّ للتصلّب أيضًا ما به يُجدِّدُ تحقّقاته. تُسهمُ في هذا التصلّب راهنًا المؤسّساتُ الرسميّة، ويُرسّخهُ التكرار المُفرغ للمعنى والمُفرَغُ منه في الآن ذاته. لربّما كان تاريخُ التأويل نفسهُ مُنطويًا، في تصوّره للغة، على مَنحييْن؛ منحى حَرصَ دومًا على منْع اللّغة من التصلّب وعلى تمكينها من التجدّد؛ فيه تحقّقَ التأويلُ بوصفه رافدًا من روافد إغناء الحياة بإغناء اللّغة وتجديدها، ومنحى آخر عمِلَ باستمرار على تصلُّب اللّغة، بل عدَّ نفسَه وصيًّا على تأمين تحقّق هذا التصلّب انطلاقًا من تضييق المسافة بين الاسم والمُسمّى، وتقييد الاحتمال الذي يحكمُ المسافة بين الكلمات، بما يجعلُ التأويلَ آليةً لتكريس التصلّب.
لمَسار تصلّبات اللّغة وُجوهٌ عديدةٌ؛ من هذه التصلّبات ما يمَسّ علاقة اللفظ بالمعنى، وما يرتبط بعلاقة الكلمة بالكلمة، وما يخصّ علاقة التركيب اللّغويّ بما يُحيلُ عليه. وهذا المسارُ هو عينُهُ ما يكشفُ بالمُقابل المُهمّةَ التي بها اضطلعَت لغةُ الأدب والفكر والتصوّف في تصدّيها لِما لا يكفّ يُشَلُّ في اللّغة عبْر التصلّبات التي تحدُثُ فيها. لا حصْرَ للتصلّبات التي تتسرَّبُ إلى جسد اللّغة، ابتداءً من مُكوّناتها الصغرى حتى صيَغ التركيب فيها. من نماذج هذه التصلّبات، في المُستوى اللفظيّ، انغلاق المسافة بين اللفظ وما لا ينتهي فيه من احتمال، خصوصًا عندما يُقيَّدُ لفظٌ ما في معنى قبليٍّ جامد، أو عندما يُستعملُ اللفظُ في سياق المُحافظة والمُهادنة كي يكون مُستعمِلهُ شخصًا «ملائمًا ومحبوبًا» على حدّ قول «غوستاف فلوبير» في تصدّيه للبلاهة من موقع ما يَصيرُ جاهزًا في اللفظ. إنّ هذا الوَجه من التصلّب، بخطورتَه التي تمسّ الحياة، هو ما يكشفُ حيَويّة تأليف فلوبير لـ«قاموس الأفكار الجاهزة - Dictionnaire des idées reçues». فقد انطوى هذا القاموس، في رصْده للبلاهة انطلاقًا من تصلّب معاني الكلمات وتقيّدها بتباهٍ فارغ وتماهٍ مُبتذل مع رأي عامّ، على مقاوَمةٍ لِما يُضيّقُ الوجود من داخل اللّغة. والمسارُ الذي قطعهُ فلوبير في تأليف هذا القاموس دون أن يتمكّن من إنهائه دالٌّ في ذاته، إذ تبدّى منه أنّ اشتغال التصلّب في اللّغة، بما هو بلاهة، لا حدّ له ولا نهاية يُمْكن أن يبلغَها، لأنّ التصلّب لا يتوَقّفُ أبدًا عن تجديد آلياته. لقد بدأ فلوبير التفكيرَ في إعداد هذا القاموس مُنذ عام 1847، ولم يَظهر الكتاب إلّا عام 1911، بعد وفاة فلوبير بثلاثين سنة، أي أنّ القاموس لم يتسنَّ له أنْ ينتهي، بل لم يكُن انتهاؤه مُمكنًا، تبعًا لما يَحكمُ اشتغالَ البلاهة في اللّغة وما يحكمُ إنتاجَها للجاهز انطلاقًا من تفاعُل معقّد مع ما يتصلّبُ فيها. انتفاءُ الانتهاء من التأليف هو ما ألمحَ إليه «فيليب مِيير - Philippe Meyer» في تساؤل دالٍّ صاغهُ على النحو التالي: أكان مُمكنًا لهذا القاموس أن ينتهي؟. قطعًا لا. فالأمرُ يتعلّقُ بـ«منطق» اشتغال التصلّب في اللّغة، وبالتآزُر القائم بين تصلّب اللّغة وإدامةِ البلاهة التي لا تكفُّ عن تطوير آليات اشتغالها وتوسيع قِلاعها وتحصين استمرارها. إنّ فكرة هذا القاموس تجعلهُ شبيهًا بعَيْن مُؤتمَنة على حراسةِ منطقة من مناطق اللّغة؛ إنّها العينُ التي يتوجّبُ أنْ تظلّ ساهرةً على رَصْد ما لا يكفُّ عن التصلّب في اللّغة، باعتبار هذا التصلّب وَجهًا من وُجوه البلاهة.
إلى جانب هذا الملمح المُجسِّد للتصلّب، ثمّة ملمحُهُ الأعلى الذي تُجسّدُه العباراتُ المسكوكة، أي العباراتُ التي تنغلقُ فيها العلاقةُ بين الألفاظ داخل تراكيب جامدة، بما يترتّب على هذا الانغلاق من شَلل ومَوت. تُلقي العباراتُ المسكوكة، التي شُلّت فيها الصلاتُ بين الكلمات، بالتركيب في الماضي الذي لا مُستقبل له، وتُخضعُ هذا التركيبَ للتكرار والاجترار. وهي بذلك، تشتغلُ، على المُستوى الفكريّ، ضدّ الفكر، لأنّها لا تقودُ التركيبَ اللّغويّ إلى الجمود وحسب، بل إلى التكرار الذي يُفقدُ العبارةَ المسكوكة كلَّ مدلول، ويُحوِّلها إلى بداهة، أي يحوِّلها إلى ما يَمنعُ الفكر. وقد عزا رولان بارث، في كتابه «لذة النصّ» هذا التكرار إلى ما يَحكمُ كلَّ المؤسّسات الرّسميّة، مُشيرًا إلى ما يُوَجِّهُ المدرسة والرياضة والإشهار والإعلام، حيث تُعيدُ هذه المؤسّسات دومًا، كما يقول بارث، البنية ذاتَها، والمعنى ذاته. لعلّ ما يكتسي حيَويّةً في هذا السياق هو إشارة بارث إلى ما ينطوي عليه المسكوكُ في اللّغة من خُطورة، إذ ذهبَ إلى أنّ «المسكوك في اللّغة واقعةٌ سياسيّة»، بل عدّهُ «الصورة الكبرى للأيديولوجيّة». إنّ هذه الإشارة المُنيرة، إذ تُلمحُ إلى أبعادِ اللّغة وإلى ما يَتجاوَزُ المُستوى التركيبي فيها، تشقّ في الآن ذاته مسلكًا خصيبًا لتأويلِ المسكوكات اللّغويّة فكريًّا ولتفكيك ما يحكمُ اشتغالها.
لا نهاية، إذًا، لاشتغال التصلّب في اللّغة ولا حدّ له، لذلك يُعَدُّ التصدّي لهذا التصلّب سيرورةً مُتجدّدةً دومًا، لأنّ آلية التصلّب لا تتوَقّف أبدًا. ومن ثمّ، كان التفكيكُ في اللّغة والتفكيكُ باللّغة عملًا مُضاعَفًا منذورًا للشعراء والمُفكّرين والصوفية، ضمن مسؤوليّة تتطلّبُ منهم مُراقبةً يقظة لاشتغال التصلّب في اللّغة والتصدّي له بجعْل العلاقة بين الكلمات لا متناهيةً وغيرَ قابلة للتصلّب. إنّها مسؤوليةُ حراسة اللّغة بما تقتضيه من يَقظة، لأنّ ما به تتمّ هذه الحراسة مُهدَّدٌ هو أيضًا بأن يتسرّبَ التصلّبُ إليه، مادامت آلةُ شلّ اللّغة لا تتوقّفُ عن العمل. تكفي الإشارة في هذا السياق، مثلًا، للاستعارات الشعريّة التي تروم أساسًا، وهي تُوسِّعُ العلاقة بين الألفاظ وتوسِّعُ العلاقة بين الأشياء، فتْحَ ما يصِلُ بين ألفاظ التراكيب اللّغويّة ومنْعَ هذه الصِّلة من الانغلاق، ولكن ما إنْ تتحوّل استعارةٌ ما إلى مسكوك، إلّا وتسقطُ في الاجترار القاتل للمعنى، فتغدو هي ذاتُها ما سمّاه البلاغيون بالاستعارات الميّتة، أي الاستعارات التي ابتلعها التصلّب بتسرُّب الموت إلى الخيال الذي شكّلَ خصوبتها الأولى. الأمرُ ذاته يَصدقُ على التأويل الفكريّ؛ فما إنْ يتوقّف التأويل عن فتْح العلاقة بين عناصر التراكيب اللّغويّة، وعن فتْح صلةِ هذه التراكيب بالمعنى، يغدو هو ذاته شكلًا من أشكال التصلّب.
لربّما الخطيرُ في مسار هذا التصلّب هو أنّه يُنتجُ الموتَ لكنّه لا يموت، حتى لقد عدَّ بارث أنّ المسكوك في اللّغة هو استحالةُ المَوت المُثيرة للغثيان؛ الاستحالة التي تتكشّف في حالةٍ يكونُ فيها الموتُ خلاصًا. فالتصلّب الذي يَشلّ اللّغةَ يُقاومُ الحياةَ بما يتعيّنُ، أصلًا، أن يموت. ومن ثمّ، يُعَدُّ رصْد مسار تصلّب اللّغة وتفكيكُ اشتغال هذا التصلّب عملًا فكريًّا بأبعاد مُتشعّبة، لأنّ هذا التفكيك لا يفصلُ اللّغة عن الوجود الإنسانيّ بَعد أن يُحرّرَها من الاختزال الذي حصرَها في مُجرّد أداة للتواصل. لعلّ هذا الأساس الفكريّ هو أحد العناصر التي جعلت بارث



رولان بارث ▲

يدعو إلى تخيُّل لسانيات مُنشغلة لا بدراسة أصْل الكلمات واشتقاقاتها وقاموسها، بل بدراسة ما يتصلّبُ على امتداد الخطاب التاريخيّ. ليست دراسةُ ما لا يكفُّ عن التصلّب في اللّغة أمرًا لغويًّا بالمعنى اللسانيّ، إنّها مهمّةٌ فكريّة تُتيحُ رَصْدَ خطورة تصلّب العبارات وتحوُّلها إلى تراكيب مسكوكة، انطلاقًا من الكشْف عمّا يُحدثهُ هذا التحوّل وهو يَنقلُ الاحتمالَ، الذي حكمَ صلة الألفاظ في استعمالٍ أوّل قائم على الانفتاح، إلى بداهة مُغلقة، أي تحوُّل التركيبِ اللّغويّ إلى صلةٍ ضروريّةٍ لا حُجّة على ضرورَتها سوى الإفراطِ في تكرار هذا التركيب. إنّ هذا التكرار، الذي تضطلعُ به المؤسّسات الرسميّة، يمنعُ اللّغة من المُتعة، وذلك بجعْل التركيب المسكوك بداهةً، على نحو يُثيرُ الغثيان كما يقول بارث في كتابه «لذة النصّ»، ويُلزمُ، تبعًا لذلك، بهجران ما صارَت له وضعيّة البداهة. صحيحٌ أنّ بارث لم يستبعد عن التكرار إمكانَ توليد المُتعة، لكن ليس التكرار الفاقد لكلّ معنى، أي ليس التكرار الذي تُجسِّدُهُ المسكوكات اللُّغويّة المؤازرة للبلاهة.

من الحيَويّ الإشارة، في سياق تأمّل ما يتصلّبُ في اللّغة، إلى نقد بارث لمفهوم الجُملة نفسه. فقد ذهبَ بعيدًا في تفكيكه للمسكوك في اللّغة، إلى حدِّ تفكيك مفهوم الجُملة، لا مِن موقع ما عُرف بالانتقال من لسانيات الجُملة إلى لسانيات الخطاب، بل من موقعٍ آخَر مشدودٍ إلى ما حكمَ، ابتداءً من مُستهلّ سبعينيّات القَرن الماضي، تحوُّل رُؤية بارث الثقافيّة بوَجه عامّ. من ملامح هذا التفكيك، ثمّة، مثلاً، إشارةُ بارث إلى اللاجملة non-phrase، أي تلك الحالة الداخليّة التي تَعبُرُ فيها الكلماتُ والتراكيبُ ذاتَ الكاتب دون أن تتشكّلَ أيُّ جملة. اللاجملة، عند بارث، «ليست أبدًا شيئًا فاقدًا لقوّةِ أن يكون جُملةً ولا سابقًا على تكوُّن الجُملة، بل ما هو، بصورة دائمة ورائعة، خارج الجُملة»؛ المُتمنّعُ عليها باستمرار. إنّ استيعابَ ما لا يتشكّلُ في جُملة، ولا يتحقّقُ بها، يَستحضرُ بالمُقابل ما يتصلّب في صيغةٍ جامدة ليصيرَ مسكوكًا، أي تركيبًا مشلولاً مُفرَغًا من المعنى ومانعًا من الفكر. وهي التراكيب المشلولة التي عليها يقومُ، بوجْه رئيس، الخطابُ الإعلاميّ، والخطابُ السياسيّ، وكلُّ خطاب محكوم بالكيتش وبالمُهادنة وإرضاء صَوت عامّ.

إنّ المسكوك لا يُجرِّدُ اللّغة من المُتعة وحسب بل يمنعُها من الفكر ويجعلها آلةً للجاهز، أي لتضييق الحياة وإفقارها. فمن تجليات خطورة هذا التكرار، الذي يُفرغُ التركيبَ اللُّغويَّ من الاحتمال ويُرسِّخ تصلّبَهُ بوَصفه بداهة، تجريدُ اللّغة من كلّ قُدرة على التفكير، لأنّ المُتصلّبَ فيها يَصيرُ تابعًا لمعنى قبليّ. خطورةُ التركيب المسكوك في اللّغة ناجمةٌ، بمعنى ما، عن صِلةِ هذا التركيب المُعقّدة مع ما يُرادُ له أن يكون بدهيًّا، وعن صِلته بالأفكار الجاهزة، التي لا تكرِّسُ البلاهة وتَرْعاها فحسب، بل تُحوِّلُ مجهولَ الحياة اللامتناهي إلى معلوم ضيّق ومحدود. يتكشّف، إذًا، أنّ تصلّب اللّغة، المُجسَّد في المسكوكات، ليس مُجرّد شلل يُصيبُ تراكيبَ لغويّة ولا هو عطبٌ يَمتدُّ إلى أداة، بل هو تضييق للحياة وإجهازٌ على مناطق المجهول فيها. اللّغة ليست أداةً، إنّها «مأوى الوجود»، وكلّ إفقار لها هو إفقارٌ للحياة وللوجود. فجعْلُ اللامتناهي في العلاقة بين الكلمات متناهيًا وإلزامُ هذه العلاقة بصيغة مسكوكة ليس سوى إطفاءٍ لنور اللّغة، وحجْبٍ لمجهولها الذي هو عينه مجهول الحياة. ■ **خالد بلقاسم**



فيلسوف ألمانيا الجديد بيتر سلوتردايك:

الكُتَّاب المُهمّون يفكّرون بطريقةٍ خطرة

ألمانيا هي بلادُ الفلاسفةِ بامتياز. ومنذ القرن الثامن عشر وحتى هذه الساعة، ظلّت الأكثر إشعاعاً على العالَم فلسفيّاً. وفي التسعينيّات من القرن الماضي، أي في نفس الفترة التي كان فيها «يورغن هابرماس» يحتل مكانةً بارزة في المشهد الفلسفيّ العالميّ، برز «بيتر سلوتردايك» المولود عام 1947 ليتربَّع ملكاً على عرش الفلسفة الألمانيّة. وكان كتابه الأول الذي حمل عنوان: «نقد العقل الكلبي» هو الذي أتاح له الشهرة الواسعة لا في ألمانيا وحدها، وإنما في جلّ البلدان الغربيّة، وحتى في اليابان والصين والهند، وبلدان أميركا الجنوبيّة. وقد اعتبر يورغن هابرماس الكتاب المذكور «أهمّ حدث ثقافيّ وفكريّ عرفته ألمانيا منذ الحرب الكونيّة الثانية».

خلال العقود الثلاثة الماضية، أصدر «بيتر سلوتردايك» العديد من الكتب التي تطرح قضايا فكريّة وسياسيّة عميقة ومختلفة. فقد كتب عن الفلسفة الكلبيّة في زمن الإغريق، وعن نيتشه، وعن التحوُّلات التي تشهدها أوروبا المُوحَّدة، وعن العلاقات الفرنسيّة-الألمانيّة، وعن الغضب في السلوك الإنسانيّ عبر التاريخ...
وفي كتابه الذي حمل عنوان: «أفلاك»، والذي جاء في ثلاثة مجلّدات، اهتمَّ «بيتر سلوتردايك» بالتاريخ الثقافيّ والفكريّ للغرب. وهو يعتقد أن مصلحاً بروتستانتينيّاً يُدعى «يان أموس كومينيوس» (1592 - 1670) هو أول باعث لفلسفة الأنوار التي ستنتشر في ما بعد في أوروبا انطلاقاً من القرن الثامن عشر. وهو الذي قدَّم المفاتيح الأولى لفلاسفة الأنوار من أمثال ديدرو وفولتير وروسو، والتي سمحت لهم ببلورة أفكار وأطروحات جديدة حول مختلف

القضايا والمسائل المُتعلِّقة بالسياسة وبغير السياسة. وكان «يان أموس كومينيوس» يعتقد أن البيداغوجيا قادرة على تغيير العالَم. كما أنها قادرة على أن تعانق كلَّ المظاهر، وكلَّ الجوانب المُتصلة بأيّ مجتمع من المُجتمعات. لذلك كان ينظر إلى العالَم كما لو أنه مدرسة هائلة الاتساع. لذا على كلِّ فرد يعيش فيه أن يتعلَّم وأن يستفيد من الآخرين. وخلافاً لليسوعيّين الذين استعملوا المدرسة كسلاح ضدّ البروتستانتينيّة، كان «يان أموس كومينيوس» يعتقد أن المدرسة قادرة على أن ترتقي بالعالَم إلى مستوى أفضل، وعلى أن تحقّق الإخاء بين الأفراد وبين الشعوب.

ومن خلال كتابه: «نحو الأنوار»، نحن نتبيَّن كما يقول «بيتر سلوتردايك» أنه -أي كومينيوس- كان ينظر إلى التاريخ كما لو أنه طريق نحو الأنوار. ومثل الأفلاطونيين الجدد، كان يرى أن الروح يمكن أن تسمو بنفسها إلى الأعالي من خلال تربية مستنيرة تنفتح على المُستقبل. لذلك يعتقد «بيتر سلوتردايك» أنّ كلّ فلاسفة الأنوار الذين برزوا في القرن الثامن عشر كانوا متأثِّرين إلى حدٍّ كبير بـ«يان أموس كومينيوس». وفي القرن التاسع عشر، شرع بعض الفلاسفة في نقد فلسفة الأنوار مبرزين بالخصوص «الثقوب السوداء» التي تسمها. وبعد الحرب الكونية الثانية، قام كلّ من «هوركايمر» و«أدورنو» اللذين كانا ينتميان إلى «مدرسة فرانكفورت» بنقد فلسفة الأنوار مشككين في العديد من أطروحاتها الشهيرة حول «سلطة العقل». وكانا يريان أن «العقل المُتنوِّر» يفرض سلطته على الطبيعة، ثمَّ سرعان ما يدمّرها. لذلك فإن أخطر جانب في فلسفة الأنوار هو جانب السيطرة على الطبيعة بهدف تحقيق التقدُّم. كما أنّ العالَم لم يعد مدرسة تعلّم الناس سبل تحقيق هذا التقدُّم، بل هو بالأحرى مسرح هائل الاتساع، وساحة معركة، بل هو ملعب رياضيّ! من هنا يمكن القول بأنّ التفاؤل البيداغوجي لدى فلاسفة الأنوار بات أمراً ملغياً. مع ذلك يرى «بيتر سلوتردايك» أن فلسفة الأنوار لا تزال قادرة على أن تلعب دوراً مهمّاً في المُجتمعات الراهنة خصوصاً بعد أن برزت النعرات الشوفينيّة والقوميّة مجدّداً، وتنامت الأصوليّات المُتطرِّفة مهدِّدةً السلم العالميّ. لذا علينا أن نعيد الاعتبار إلى تلك الفكرة التي تقول بأنّ العالَم مدرسة يمكن أن يتعلَّم فيها الناس المبادئ الإنسانيّة النبيلة...

هنا حوار مع «بيتر سلوتردايك» أجراه معه «هانس-يورغن هاينريش»، ونشر في «المجلة الأدبيّة» الفرنسيّة في عددها رقم (379) الصادر في شهر سبتمبر/أيلول عام 1999.

هانس-يورغن هاينريش: عنوان كتابك: «محاولة تسمّم إراديّة» تشعرني ببرود، برود مُختبر فيه يمكن أن تحدث عمليّة انتحار أو عملية بتر ذاتي. وقد تكون النيّة محاولة للعيش أو محاولة للموت. وأنا أعتقد أنك تفكِّر فلسفيّاً في مثل هذا الاتجاه. سؤالي في هذا الجانب هو التالي: هل على الفكر أن يمتحن نفسه في الحياة؟ رفيقة «جورج باطاي»[1]، «لور باطاي»، تروي في قصّة لها أنها وهي طفلة كانت تجلس أحياناً أمام مرآة والدتها. وتلك المرآة كانت مُكوَّنَة من جزءٍ ثابت، ومن مصْراعَيْن بالإمكان توجيههما بحسب رغبتها، لتسمح لنفسها بأن تقسِّمَ الجسد إلى أجزاء، ثمَّ تُعيد توحيد تلك الأجزاء ليكون الجسد في هيئته العادية. هذا البُعد الوجوديّ هو بالنسبة لها الشرط الأوّلي لفكرها ولكتابتها. وهنا نحن نقترب من أعمال «أونيكا زورن»[2]، و«هانس باللمار»[3]، و«جاك لاكان»[4] التي تمثِّل هي أيضاً هذه التجزئة والتقطيع للذات، وبتر الجسد.

- بيتر سلوتردايك: حين أتكلَّم عن «محاولة إراديّة»، أنا لا أفكِّر في مُخطّط لتشريح الحيوانات، ولا أقلّ من ذلك في تلك الرومنطيقيّة الذّهانيّة (نسبة إلى ذُهان) لعلم النفس الفرنسيّ. وإنما أفكِّر في نقطة مرجعيّة أخرى في تاريخ الطب الألمانيّ والأوروبيّ مُعْلَن عنها ضمنيّاً، ألا وهي الحركة التّجَانُسيّة التي تعود إلى «صاموئيل هاهنمان»[5]. هذا المُفكِّر المُدْهش كان أوّلَ مَنْ شكَّل قبل نحو مئتي عام مبدأ الدواء الفعليّ والحقيقيّ. وكان أول مَنْ استجاب على عدم الصبر الحديث للمرضى المُنتسبين إلى بورجوازيّة الصحة، بعرض طبي ملائم يعزل المواد الخالصة لكي يكتشف أثرها الحقيقيّ. وكان يرى أنه يتوجَّبُ على الطبيب أن يتناول هو نفسه تلك الأدوية قبل أن يقدِّمها للمرضى ذلك أن آثار جُرْعَة على مريض، وعلى إنسان يتمتَّع بالصحة تكون معكوسة مثلما هو الحال في المرآة. عندئذ ظهرت نظريّة جديدة في مجال الأدوية والعلاج، كما ظهر في نفس الوقت مبْحثٌ لأعراض المرضى. إنّ الفكرة العظيمة المُتفائلة للطب الرومنطيقيّ، والتي إليها ينتسب الطب التجانسيّ تختَصُّ بتقابليّة، وبعلاقة تشبه العلاقة مع المرآة، وبمبادلة بين أن يكون المرض مثل كنْه غريب، وبين ما يمكن أن يُحْدثه الدواء في جسد مَنْ يتمتَّعُ بالصحة. بهذا المعنى يكون عنوان كتابي مُتّصلاً بالأحرى بالموروث الفلسفيّ الرومنطيقيّ للطبيعة، ولكي أكون أكثر دقّة أقول بأنه مُتّصل بالفلسفة الرومنطيقيّة للمرض وللصحة. كما أنه ينتسب إلى الموروث النيتشوي (نسبة إلى نيتشه)، حيث نلتقي بالصدفة مع استعارات الطب التجانسيّ. وكما يقول «نيتشه»: أنا ألقِّحكم بالجنون»، مُطوراً بطريقة رائعة من خلال ذلك التّمَثّلَ النقديّ للصحة باتجاه الموت، لقوْقَعَة مرضيّة ضدّ إصابات العصر الحديث. كلّ هذا ضمني، ومُتَعَمَّد في عنوان كتابي، غير أن هذا لا يمنع بطبيعة الحال من أن تكون صورك وتصوُّراتك المُتعلِّقة بما هو جليّ وواضح صائبةً في النهاية.

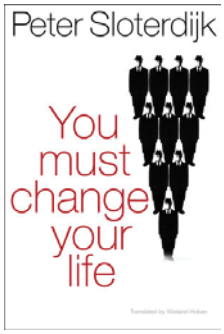
هانس-يورغن هاينريش: مِن «هاهنمان» إلى «نيتشه» المجال واسع. مع ذلك يوجد خلاف كبير بين الجرعات ومعايير الطب التجانسيّ التي بإمكانها أن تحقّق الشفاء وبين الأفكار الفلسفيّة التي لا تقود بالضرورة إلى الشفاء. وما يبدو لي مُهمّا بصفة خاصة في ما كنت تقوله هو ظاهرة الإصابة. في هذا الوقت الذي يحتل مكانة مركزية في كتابك، أنت تُحَدّدُ فكرتك عن الكاتِب انطلاقاً من جدل مع «بوتو شتراوس»[6]. وأنت تقول إنه يكون من الواجب أن نفكر بخطر، وأن الكاتب لا يكون موجوداً لكي يقترح تسوية وفكراً من دون مجازفة، وأن الكُتّاب الذين هم مُهمّون حقّاً هم أولئك الذين يفكِّرون بطريقةٍ خطرة. وإذن فلسفتك التجريبيّة تفترض أكثر من

فهم للطب التجانسيّ، ويمكن عندئذ أن تجد لنفسها مكاناً أكثر اتساعاً في موروث الفلسفة الحديثة للفكر...

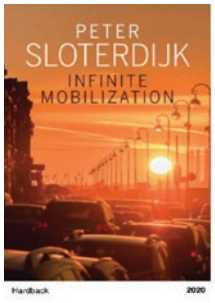
- **بيتر سلوتردايك:** من الطبيعيّ أن يمتلك الطب التجانسيّ، بسبب علاقته مع الفلسفات الحيويّة والإصلاحيّة ومع الموروثات البورجوازيّة والرومنطيقيّة والمثالية، صورة عامة تبدو من دون علاقة مع فكر خطر، وتفكير ليس بالإمكان اقتحامه. لكن من وجهة نظر «هاهنمان»، يتجلّى الأمر بطريقةٍ مغايرة. ومقارنةً بما كان يفعله، تبدو تجارب العصر الحديث ساذجة. فلقد قام «هاهنمان» بإخضاع جسده لتجارب ولاختبارات طبيّة مختلفة، مُعَرِّضا إيّاه لمخاطر. ونحن نجد أنفسنا هنا إزاء بُعدٍ شيطانيّ خاص جدّاً تصعب مقارنته بتلك العجائب والغرائب المُتكلفة التي منها يستعير الكُتَّاب المُعاصرون مبالغاتهم. وإذن يتوجَّبُ علينا ألّا نَحُطّ من قيمة الطاقة الروحيّة، ومعها ما يترتَّب عن ذلك من مخاطر، للطب التجانسيّ. هنا، نجد أنفسنا أمام مُخطط عميق وخطر في نفس الوقت. من ناحيةٍ أخرى أنت على حقّ. فأنا أهتمّ بالطب التجانسيّ كما هو. وكتابي: «محاولة إراديّة» استعارة ليست مُسْتَخْرَجَة مباشرةً من الدائرة الطبيّة-الفلسفيّة، بل إنها تجعلني أكثر قرباً من «نيتشه». فمن خلال هذه العبارة، حاولت أن أعبِّر عن ظروف عصرنا. لابدّ أن نساهم، أو أن نكون قد ساهمنا في المجال الإرهابيّ لعصرنا إذا ما نحن رغبنا في أخذ الكلمة كمُثقَّف من هذا العصر. لا رسالة لنا غير ذلك، وليس هناك ملك قد يكون منحنا الحقّ في ممارسة مهنتنا ككُتَّاب. ونحن لسنا رسل المُطلق، وإنما أناس بسطاء تَصُمُّ آذانَنا الطلقاتُ الإرهابيّة لعصرنا. وهذا الإرهاب ليس فزّاعة، وإنما هو يوقظ. ومُسَلّحاً برسالة الرعب هذه، ينطلق الكاتب ليلتقي بجمهوره إلّا إذا كان يشعر بأنه مجرَّد مُحاضر، ولا أحد يرغب في أن يزيح عن مجتمع يعاني من الإرهاب رُعبَه من دون أن يكون قد أخصبه وأخضعه للتفسير والشرح والتأويل. وهذا يتوافقُ أكثر مع الذكاء اللاهوتيّ أو الرعويّ من دون أن تكون له علاقة بالذكاء الفلسفيّ والتحليليّ.

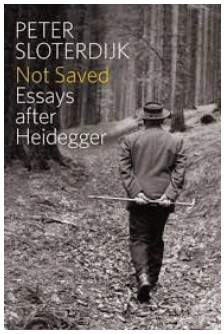
هانس-يورغن هاينريش: هل تشعر أنك معلِّم الكلمة، مثل «أوشو»، الزاهد الهنديّ[7]، أو «لاكان»، أم بأنك وسيط من خلاله هناك شيءٌ يتكلَّم؟

- **بيتر سلوتردايك:** أشكرك على ذكرك لهذين الاسمين، فأنت تُشير بذلك إلى فضاء روحيّ شاسع له أهمِّيّة خاصة بالنسبة لعملي. ويبدو مفيداً أن أشير إلى كلّ التخوم بإضافة «أدورنو»[8]، وأيضاً إلى موروث علم النفس، وإلى مجالات معرفيّة أخرى دون أن أغفل ذكر الفينومينولوجيا (الفلسفة الظاهرتيّة). فلقد أسعفني الحظ -وأنا شاب- أن ساعدني أستاذ لامع من مدرسة ميونيخ على أن أتآلف مع الفينومينولوجيا، إذ إنه خلافاً لمدرسة فرانكفورت التي لم أكن إلّا قارئاً لمُؤلَّفاتها، وطالباً لها من بعيد، كنا في ميونيخ نغرفُ مباشرةً من فلسفة «مارلو بونتي»[9] بفضل «بارنهارد فالدنفالس». نحن إذن أمام أفق أكثر اتساعاً كان له بفضل «أوشو» و«لاكان»، وكثيرين آخرين ينتسبون إلى وسطٍ فلسفيّ طلائعيّ، تأثيرٌ حاسم على تفكيري ومساري. هناك شيءٌ ألتزم بذكره دائماً لأصدقائي، ولقرَّائي ألا وهو رواية تصف كلّ هذا الحقل من التقصّي والبحث. قضية تمثّل كلّ الأشياء المُختلفة، والمُتَخَفية عميقاً في داخلي. ويبدو لي أنه من شبه المُستحيل ألّا نقوم برسم صور هزلية لتجاربنا الخاصة، وألّا نَنْتَقص من قيمة ما نحن عشناه وشعرنا به إذا ما نحن لجأنا إلى وسائل الاتصال العادية للتجارب الروحيّة، ولتجارب العلاج النفسيّ. وإذن فأنا أعتقد بالفعل أنه من الصواب الاقتراب من هذا العالَم من التجارب، من دون إهدار للوقت، انطلاقاً من وسائل الرواية الحديثة. لكن كان يتوجَّب عليَّ أن أنجز مثل هذا العمل الروائيّ في الثمانينيّات. أمّا اليوم فأنا أعتقد أن الأوان قد فات لأن الريح دارت، ولأن الكلمات التي كان يتوجَّب قولها في ذلك الوقت لم تعد موجودة، وأنها لا تطير باتجاهي، وأن روح الزمن ستكون مختلفة مستقبلاً. وأنا أرى نفسي كرجل محكوم عليه في عالَم وسائل الاتصال هذه أن يكون وسيطاً من الدرجة الثانية. وعلينا أن ندرك أن مفهوم الوسيط يمتلك معنيين مختلفين تماماً، ولا يزال عصرنا يستعملهما. فهناك الوسطاء الذين هم أشخاص، وهناك وسطاء هم عبارة عن وسائل تُبَلِّغُ الرسائل إلى أشخاص آخرين. وحين نُقَرّبُ أكثر المعنى الثاني من المعنى الأول، نحن نتهم أنفسنا بأننا تحوَّلنا أيضاً إلى وسائل. بالنسبة لي أحب أن أقارن نفسي ببيانو يشرع في العزف لوحده من دون تدخل إلّا من عازفين همّ أيضاً آلات. أعني بذلك بيانو من روح الزمن الذي نعيش فيه. وبالفعل أنا أتجاوب بسهولة مع الأجواء المُحيطة بي. لكن تفادياً لكليشيهات مَنْ يتبجَّح أن كلّ شيء سهل بالنسبة له، أرغب في أن أضيف بأنني كنت دائماً مستعداً لدفع الثمن للمعلومات الهامة. وكنت مُدَرّساً من الغرب حاملاً لدبلوم عندما انطلقت إلى الهند، إلّا أنني كنت أعلم









أن «أوشو» لن يقوم بالرحلة المُعاكسة. لذا كان عليَّ أن أذهب إلى هناك لكي أجده. ولم أطرح على نفسي سؤالاً إنْ كانت الرحلة التي سأقوم بها والتي تقدَّر بـ(ستة آلاف كلم) تتجاوز مجال دراستي، إذ إنني كنت على يقين بأن على الإنسان أن ينطلق إلى حيث يَنْكتب الفصل المُقبل من تاريخه. هذا هو المعنى الحقيقيّ لسهولة الحركة. وتلك الرحلة كانت ضرورية بالنسبة لي ولحياتي. وحتى اليوم أنا أعيش تحوُّلات تبعاتها ومشاعرها ودوافعها، إذ إنها أصبحت منذ زمنٍ بعيد مستقلّة عني بحيث لا يمكن أن نتمثّلها من خلال مَنْ كان باعثاً، ومولِّداً لها. وأنا لا أسافر في العالَم كمسيحيّ أو كمُبشِّر أو كمُتحدِّث باسم محطة إذاعيّة، لكنني حصلت بالفعل على نوعٍ من الإشعاع، وجرَّبتُ الاستثمار البدائي للآخَرين. وهذا ما أحدث عندي نوعاً من السخاء وصدى نشطاً. وما كان لكتابتي أن تُوجد من دون هذين الجانبين.

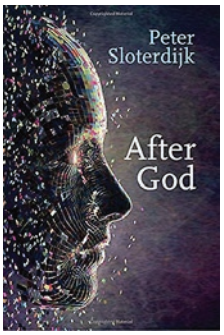
هانس-يورغن هاينريش: أودُّ أن أعرف رأيك في السياسة، ولنبدأ بأوروبا... لقد قلت ذات يوم إن سرّ أوروبا هو أنها لم تعُدْ تحب الحياة. وأنت تستشهد بـ«ألبير كامو» الذي كتب ملاحظة إثر الحرب الكونيّة الثانية، ثمَّ تواصل وتقول بأن البعض من الأوروبيّين يجدون أنفسهم اليوم مُنْجَذبين إلى دينٍ جديد لحب الحياة بفضل تعليقات الزاهد الهنديّ «أوشو» على «هكذا تحدَّث زرادشت» لـ«نيتشه». ألا يعوّضُ هذا الدين الذي يدعو لحب الحياة ما فُقِدَ في أوروبا، والذي يمكن أن نسميه بـ«الأنوار»، وبـ«الهوية»؟ كيف لنا أن نتمثّلَ مثل هذا الدين الذي يدعو إلى حب الحياة؟

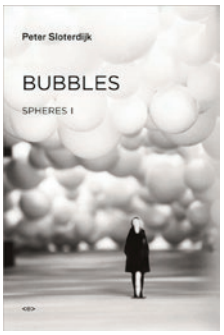
- **بيتر سلوتردايك:** بالتأكيد الصياغة مأخوذة كقيمة اسميّة زائدة وفيها الكثير من الحشو. حب الحياة كافٍ، ومن غير المُفيد أن نقرنه بالدين. وإذا ما تضمَّنت الصياغة الدين فلأنه يوجد مجال يجعل من الدين أمراً مفهوماً. كلمة دين مستعمَلة إذا ما كان المقياس بالعودة إلى تاريخ تطوُّر الوعي الأوروبيّ... وجملة «كامو»، التي أستشهد بها دائماً لأنها تبدو لي كاشفة وموحية، وفي نفس الوقت مرعبة لكي تكون حقيقيّة، تعبِّر عن اكتشاف لـ«نيتشه» الذي كان قد لخّصَ تاريخ الوعي الأوروبيّ (ليس على شاكلة تاريخ النظريّة، لكن كتاريخ للدين والأخلاق) بتشخيص مُدمّر قائلاً بأن الأوروبيّين اعتبروا حب الحياة على مدى ألفيتين وكأنه تسميم لأنفسهم بأخلاقٍ دينيّة معاكسة للطبيعة. وإذن «نيتشه» هو الذي اكتشف المشكل الذي أنا أتحدَّث عنه. ولكي أعبِّر عنه بكلمات ملازمة للدين، أطرح السؤال التالي: كيف يمكن للمسيحيّين أن يصلوا إلى إنجيل خامس؟ هذه العبارة لـ«نيتشه» وهي موجودة في رسالة إلى ناشره لكي يُمَيِّزَ المكانة التي يحتلها هكذا تحدَّث «زرادشت» بالنسبة للأجيال القادمة. والهدف من الإنجيل الخامس هو تحريرنا من تأثيرات الأربعة الأولى. وكان «نيتشه» يبتغي أن يحدِّد نوعاً من الإنسان انطلاقاً من الموقف الإغريقيّ الأساسيّ. ومحاولته تبدو لي مؤلمة، إلّا أنني أعتقد أن توجُّهَ التحليل النقديّ-الأخلاقيّ النيتشوي صائب. ونفس هذا التحليل نجده عند الزهاد الهنود في القرن العشرين. والأول من بين هؤلاء هو «أوشو» الذي اقترح أن يقدِّم لنا علاجاً ثقافيّاً لقارة عجوز مُصابة بالتحجُّر والجمود. وهنا نحن إزاء أحد أسباب نجاحه الخارق. مع ذلك لدينا شعور بأننا نشهد راهناً استلام السلطة من قِبل أناس رافضين للعلاج، ويعترفون أنهم لا يرغبون في التفريق بين حياة بثقافة المُتعة، وبين حياة في التدمير الذاتي. وهنا بحسب رأيي، يكمن الإجماع الجديد الذي يلقي بظلاله على الجانب الغربيّ من الكرة الأرضيّة منذ نهاية الثمانينيّات من القرن العشرين. ونحن نجد أنفسنا من جديد في نفس الوضع الذي كنت قد وصفته في عام 1983 في كتابي: «نقد العقل الكلبي»، أي في ثقافة جواهر انتحارية ترغب في الوصول إلى أعلى قمة للتجارب قبل أن يجرف الطوفان الذي خلفها كلّ شيء.

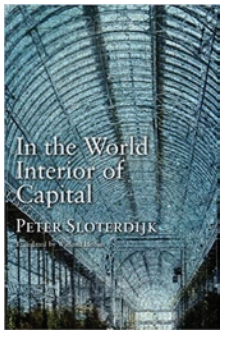
هانس-يورغن هاينريش: كيف يمكن للقارة الأوروبيّة الفخورة جدّاً بأنوارها، وبتاريخها، وبتطوُّرها الثقافيّ أن تشكو وتتألَّم من شيخوختها؟ هل هي سيرورة سياسيّة أم ثقافيّة؟ وهل هذه الشيخوخة كانت قد أظهرت ملامحها منذ البداية، أم أن الأمر يتعلَّق بسيرورة كانت قد بدأت على المستوى الفلسفيّ، وعلى مستوى الفكر والتفكير؟

- **بيتر سلوتردايك:** في ما يخصني أحتفظ بالجانب الأخير بسبب علاقته بالتاريخ القريب لهذه القارة. في عام1914، وجد الأوروبيّون أنفسهم في قلب دوّامة لم يتمكّنوا من الخلاص منها أبداً. والأحداث الفاصلة بين عام 1914 وعام 1918، وبين عام 1939 وعام 1945، سُمّيت بالحرب العالميّة الأولى والحرب العالميّة الثانية. وفي الحقيقة الأمر يتعلّق بحربين أوروبيّتين. والحربان هما في واقع الحال نفس الحدث الذي يمتدُّ -إذا ما نحن احتسبنا فترة









ما بعد الحرب- إلى عام1989. في روزنامتي الشخصيّة، أنا أحتسب فترة أوروبيّة منسجمة مع نفسها وتمتدُّ من عام 1945 إلى عام 1989. وتلك هي فترة التدمير الأوروبيّ الذاتيّ، والتي إليها تنتسب بشكلٍ مثير للفضول فترة إعادة البناء التي تتناسب مع سيرتي الذّاتية. فأنا وُلدت في مدينة كارلسروه عام 1947، وأنا ابن نموذجيّ لفترة ما بعد الحرب. وقد تنفّست هواء ألمانيا لتلك الفترة إلى أن جاء الوقت الذي اكتشفت فيه من حُسن حظي أجواء وأنماطاً أخرى من الحياة بفضل الأسفار. وتنفسي لهواء آخر هو الذي جعلني أكتشف معنى التسمّم. انطلاقاً من تلك اللحظة، تخلّصت كليّا من جرمانيتي، وأصبحت خائناً هوائياً لوطني. وكنت سعيداً بالتخلص من المُؤامرة الهاوية للبؤس في فترة ما بعد الحرب. ولم يتحقّق لي ذلك إلّا بفضل تجاربي الرائعة والسعيدة.

أرى الآن، وأنا أدقّقُ النظر في أوروبا، قارة تسمح لأسبابٍ عدّة بأن أفهم لماذا هي تترنّحُ وقد أصابها الشلل. وأرى بوضوح لماذا من غير المُمكن ظرفيّاً أن نعيد تشكيل فكرة لحياة جيدة انطلاقاً من تعابير أوروبيّة. والسبب الأساسيّ في ذلك يكمن من دون شكّ في الانغلاق المُتواصل في تلك الفترة الهائلة من الأحداث التراجيديّة المُمتدة من عام 1914 إلى عام 1918، ومن عام 1939 إلى عام 1945، ومن عام 1945 إلى عام 1989. في هذه الأرقام، نحن نعثر على انهيار كلّ الشغف الأوروبيّ في القرن العشرين. والبؤس النفسيّ الذي نزل على الأوروبيّين طوال تلك الفترة كان كبيراً للغاية، وعدد الإهانات وأعمال التنكيد والدحض والتفنيد التي يزعمون أنه مبالغ فيها جعلتنا نشهد نوعاً من الانكماش الكلبي العالميّ. والجميع يشعرون راهناً بهذا الانكماش بمَنْ في ذلك اعتماداً على براغماتية محترمة، شرعوا في إعادة بناء ظروف ملائمة للعيش. ونحن نجد أنفسنا في نهاية هذه الفترة البراغماتيّة، ويتوجَّب علينا في مثل هذه الحال أن نعاين أننا عُراة روحيّاً.

إنّ المُعجزة الاقتصاديّة لفترة ما بعد الحرب الكونيّة والصعود الجديد لألمانيا إلى مرتبة العظمة، والذي خوَّل لها أن تكون لاعبة في جوقة الأمم الغربيّة شكّلا بالتأكيد انتصاراً رائعاً. لكن علينا ألّا ننسى أن كلّ هذا صُنِعَ داخل ثقافة من دون مشروع. والوسائل المُتَاحَة لإعادة صياغة فكرة حياة جيّدة بلغة هجوميّة ليست متوفِّرة. لذلك نحن نشعر أن عوامل الشيخوخة استبدَّت بنا. واليوم نجد أن الشبان شاخوا على المُستوى النفسيّ. لماذا؟ لأنهم ينسجمون مع كهول شاخوا بدورهم قبل الأوان. والفتيان في سن الرابعة عشرة يريدون أن يكونوا مثل آبائهم. وآباؤهم الذين هم في سن الأربعين أو الخمسين ليسوا واعينٍ بأن سنهم الحقيقيّة بلغت الألفي عام. لكنهم ليسوا رجالاً ممتلئين بنورٍ كمال تاريخيّ. هناك فقط الإنهاك، والخصائص المُصْطَنَعة والبليدة لثقافة قديمة، وليس لمعان ثقافة تشعّ من عمق أعماق تاريخها. وأنا لا أتصوَّر أنه لم توجد من قبل كائنات جوفاء ومُسَطّحَة كمثل تلك التي نلتقيها اليوم في المدارس، وفي وسائل الإعلام، وفي البرلمان... وعندما تتأمَّلون في أعمال الكُتَّاب الذين سبقونا، تلاحظون أنه من خلالهم تحدث توترات كبيرة، وأجواء ثقافيّة، وحقائق جليّة، وقوى حلْميّة لها اتساع وارتفاع لا يمكن لواحد من سكّان القرن العشرين الموسوم بالزيف والتصنُّع أن يتصوَّرها. لهذا السبب أنا أدرك أهمية الكُتَّاب الكلاسيكيّين في الزمن الراهن. كما أدرك أن الكتب الجيّدة القديمة -لكي أتكلَّم كأبٍ جيّد وكمُثقَّف بورجوازيّ- شبيهة بمنارات وسط البؤس الهائل الذي ضرب الناس.

هانس-يورغن هاينريش: يبدو من المُهمّ أن نتناول بوضوح أكثر مفهوم الثقافة والحضارة من وجهة نظرك...

- بيتر سلوتردايك: الحالة التي كنت بصدد توصيفها تبدو لنا أكثر تعقيداً بسبب وجود ثقافات متعدِّدة، وأفكار متعدِّدة حول الحضارة، كما توجد بالخصوص تقنيات متعدِّدة. وذلك هو السبب العميق من دون شكّ في الاختلاف الذي يقيم انفصالاً بين الثقافات... وأنا لا أعتقد أننا نعيش حرب الحضارات بحسب هنتنغتون[10]. والمُبرر الذي يقدِّمه هنتنغتون لا يأخذ بعين الاعتبار مسألة التكنولوجيا. وقد يعود ذلك إلى أنه يتجاهل أن واحدةً من جملة إنتاجات الحضارة الأوروبيّة-الأميركيّة أصبحت اللغة الكونيّة للكرة الأرضيّة، أعني بذلك القنبلة الذرية. الصينيّون يملكون القنبلة الذرية، والإسرائيليّون أيضاً. وكلّ الثقافات الدينيّة تمتلك هذه القنبلة: المسيحيّون، والكالفانيّون، والأرثوذكس، واليهود، والهنود، والكونفوشيوس، والعالَم الإسلاميّ يسعى إلى امتلاك هذه القنبلة... وحدهم الإحيائيّون لم يمتلكوا بعد هذه القنبلة. بعباراتٍ أخرى، يمكننا أن نقول بأن القنبلة الذرية فرضت نفسها كأحد آخر اكتشافات التكنولوجيا الغربيّة بشكلٍ يكاد يكون كونيّاً. وما يُسمَّى بالحضارات لا تتنازع من أجل الحصول على هذه القنبلة، بل ترغب جميعها في امتلاكها. وهذا يثبت أننا لا نعيش صراع الحضارات بحسب مفهوم هنتنغتون، بل نحن نعيش تقاربها في التوجُّهات الكبرى. □ **ترجمة: حسونة المصباحي**

الهوامش:

1- جورج باطاي (1897 - 1962) كاتِب ومفكِّر فرنسيّ اهتمَّ بالفلسفة، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاقتصاد.

2- أونيكا زورن (1916 - 1970): فنَّانة وكاتِبة ألمانيّة عاشت في باريس وكانت قريبة من الحركة السورياليّة. انتحرت في باريس بعد سلسلةٍ من الانهيارات العصبيّة الخطيرة التي قادتها إلى المصحّات العقليّة في أكثر من مرّة.

3- هانس باللمار (1902 - 1975). فنَّان ألمانيّ-فرنسيّ غادر بلاده بعد أن استلم النازيون السلطة. تمَّ القبض عليه في باريس بعد احتلالها . وبعد الحرب الكونيّة الثانية، أنجز العديد من الأعمال الفنِّيّة التي حازت على إعجاب السورياليّين.

4- جاك لاكان (1901 - 1981) عالِم نفساني فرنسيّ أثّرت بحوثه في جلّ التيارات الفكريّة والفلسفيّة والأدبيّة التي ظهرت بعد الحرب الكونيّة الثانية.

5- صاموئيل هاهنمان (1755 - 1843) طبيب ألمانيّ أثّرت بحوثه في الطب الحديث.

6- بوتو شتراوس (مولود عام 1944) كاتِب مسرحي ألمانيّ أحرز العديد من الجوائز الأدبيّة الرفيعة بفضل أعماله المسرحيّة التي تعكس أزمات الإنسان في دوامة الحضارة الغربيّة.

7- أوشو (1931 - 1990) واسمه الحقيقيّ راجانيش شاندرا موهان جاين. روحاني هندي اشتهر بما كان يسميه بـ«التأمُّل الديناميكيّ». تمَّ طرده من الولايات المُتحدة التي هاجر إليها بسبب أفكاره.

8- أدورنو (1903 - 1959) مفكِّر ألمانيّ ناهض النازية وكان من مؤسّسي «مدرسة فرانكفورت» مع هربرت ماركوزه، وماكس هوركايمر.

9- مالو بونتي (1908 - 1961) فيلسوف فرنسيّ اهتمَّ بالوجوديّة لكنه كان على خلاف مع جان بول سارتر حول العديد من القضايا المُتصلة بالسياسة تحديداً.

10- صاموئيل هنتنغتون (1927 - 2008) مفكِّر أميركيّ اشتهر بكتابه «صدام الحضارات» بعد انهيار جدار برلين في التسعينيّات من القرن الماضي.

من «السلالات» إلى «الثقافات»...

انتصارٌ أخلاقيّ للأنثروبولوجيا

كانت النقلة التي أحدثها التعريف الأنثروبولوجيّ للثقافة كبيرة، وأهمّ ما حدث هو تحويل مجال النظر الأنثروبولوجّي من «الأعراق» و«السلالات» إلى «الثقافات»، ومغادرة دائرة التعريفات النخبويّة إلى دائرة أوسع وأشمل، وإتاحة المجال لتقدير ثقافة الآخر من خلال تبنّي منظور نسبي للثقافة يؤمن بأن كلّ مجتمع يبحث عن القيم من خلال ثقافته ويعثر عليها بطريقةٍ ما.

وكانت البداية لذلك في 1871م حين قدَّم عالم الأنثروبولوجيا البريطانيّ «إدوارد بيرنت تايلور - Edward Burnett Tylor» (1870 - 1917م) تعريفه الشهير للثقافة في كتابه «الثقافة البدائيّة - primitive culture»، حيث عرَّفها بأنها: «ذلك الكلّي المُركَّب الذي يشمل المعرفة والإيمان والفنّ والأخلاق والقانون والعرف، وأي قدراتٍ وعاداتٍ أخرى اكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المُجتمع»[1].

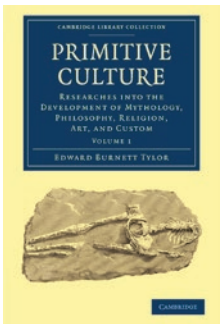
ولم يكن هذا مجرَّد تعريف؛ بل كان حسب وصف عالم الأنثروبولوجيا المُعاصِر «آدم كوبر»: «بداية ثورة فكرية»[2]. وهذا التوصيف لن نرى فيه ثمَّة مبالغة إذا أدركنا أنه حتى أواخر القرن التاسع عشر وبداياتِ القرن العشرين، كانت فكرة السلالات البشريّة هي المُسيطرة على المجال التداولي للدراسات الأنثروبولوجيّة، وإليها كانت تُعزى أسباب الفوارق في القدرات العقليّة والصفات الخلقيّة وسائر أنواع التفاوت بين المُجتمعات البشريّة المُختلفة؛ أي أن المنحى كان بيولوجياً صرفاً، ولكن هذا المنحى تغيَّر مع تعريف «تايلور - Tylor» الذي وجَّه فيه الأنظار وعلى نحوٍ حاسم وواضح نحو إحلال مفهوم «الثقافة» محلّ مفهومَي «العرق» و«السلالة»، وكان هذا المنحى تطوُّراً مهمَّاً في الفكر الأنثروبولوجيّ وفي الفكر الإنسانيّ عامة.

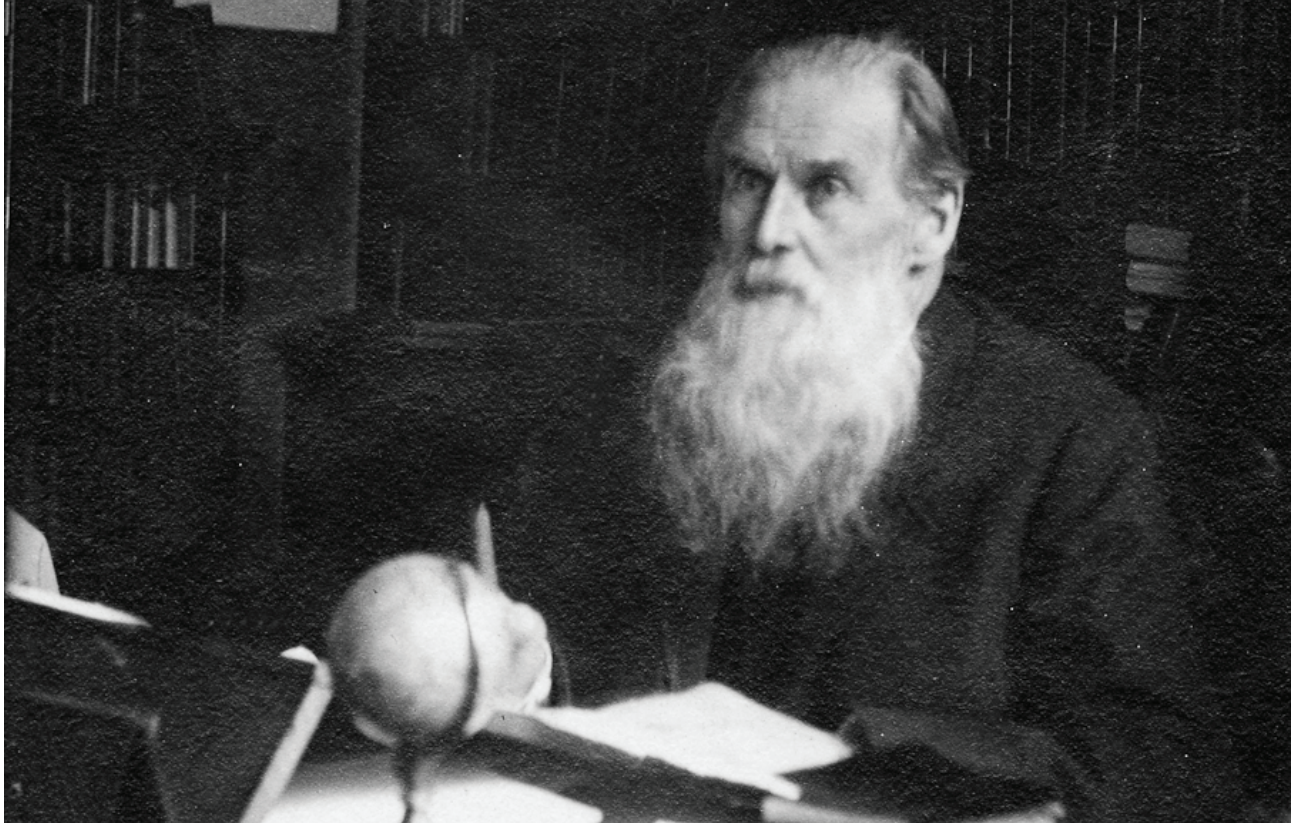
إن الأنثروبولوجيا التي أُريد لها في أول أمرها أن تكون في خدمة الاستعمار، وأن توفِّر غطاءً ومبرراً أخلاقيّاً لمُمارساته ضد سكّان البلدان المُستعمرة من خلال محاولة إثبات أن هنالك أعراقاً عليا وأعراقاً سفلى، وسلالاتٍ مرذولةٍ وأخرى نبيلة؛ كانت «تدرس الإنسان بطريقةٍ تسيء إلى الإنسان، وتجرح إنسانيته»[3] كما يقول عالم الأنثروبولوجيا «مالينوفسكي» (1884 - 1942م).

ولكن هذا الاتجاه في الدراسات الأنثروبولوجيّة تغيَّر بعد ذلك، وأصبحت الدراسات الأنثروبولوجية أقرب إلى الموضوعية والإنسانية في نظرتها إلى الآخر، وكان التحرير الأنثروبولوجي لمُصطلح الثقافة مدخلاً رئيساً لذلك التحوُّل، وكانت البداية من تعريف «تايلور - Tylor» بوصفه مفتاحاً ومنطلقاً لتحوُّلاتٍ فكريةٍ حاسمةٍ غيَّرت مفاهيم كثيرة.

وعلى الرغم من الانتقادات المُعاصِرة لتعريف «تايلور - Tylor» كالقول بأنه جمع قدراً كبيراً من العناصر المُتباينة غير المُترابطة، ولم يميّز بين الثقافة والتنظيم الاجتماعيّ[4] أو أنه يبالغ في الوصفية[5] أو أنه يسهم في تعمية الأشياء أكثر من توضيحها[6] ونحو ذلك من الانتقادات، إلّا أنه لا يمكن إنكار الإسهام الكبير الذي قدَّمه «تايلور - Tylor» في التأسيس للمفهوم الثقافيّ الأنثروبولوجي المُعاصِر، وما أحدثه من ثورة في عالَم الفكر من خلال التأصيل لمفاهيم جديدة، والانقلاب على مفاهيم قديمة؛ «فلقد صاغ تايلور تعريفه كنقيض مدروس للتعريف النخبويّ»[7] و«نقل الثقافة إلى مستوى الوقائع الاجتماعيّة التي يمكن ملاحظتها مباشرةً في فترةٍ زمنية محدودة كما يمكن تتبُّع تطوُّرها»[8]. وقد مهَّد ذلك لأن تحلّ «الثقافة» محلّ «العرق» و«السلالة» في الدراسات الأنثروبولوجية.

وقد افتتح «تايلور - Tylor» تعريفه بتقريره أن الثقافة مفهوم كلّي مركَّب؛ وهو ما يعني بداهة





عــالم الأنثـروبولوجيا البريطانيّ «إدوارد بيرنت تايلـور» ▲

أنها ليست مفهوماً بسيطاً، ولكنها تشتمل على عناصر وأجزاء متعدِّدة، والمفاهيم الكلّية المركَّبة لا يمكن فهمها دون الإحاطة بكلّ عناصرها، وهو ما يعني أن فهم ثقافة ما وتقديرها موضوعياً لا يتحقَّق دون فهم واستيعاب عناصرها كافة، ودون اجتزاء أو اختزال أو التنميط في قوالب معيَّنة.

كذلك نجد «تايلور - Tylor» ينصّ على أن الثقافة مكتسبة، ويكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المُجتمع؛ وهنا تبرز فكرة تحرير الثقافة من البيولوجيا، وهذه الفكرة قد تبدو لنا سهلةً وبدهيةً في أيامنا هذه، ولكنها كانت بمقاييس ذلك العصر الذي هيمنت فيه فكرة السلالات والأعراق فكرةً ثوريةً وعلى قدرٍ عالٍ من الأهمِّية، وقد حدَّد «تايلور - Tylor» مفهومه للثقافة بأنها «الميراث غير البيولوجي للجنس البشريّ»[9]، وبهذا المفهوم الاكتسابي للثقافة أمكن تجاوز كلّ المفاهيم العرقية والسلالية والحتميات البيولوجية والجينية في الدراسات الأنثروبولوجية.

ومنذ أن طرح «تايلور - Tylor» تعريفه للثقافة في عام (1871م) فرض هذا التعريف نفسه بقوةٍ في المجال التداولي، وسيطر على عقول علماء الأنثروبولوجيا لعدة عقود[10] وممّا لاحظه علماء الأنثروبولوجيا أنه «بعد تايلور توقَّف تطوُّر الفكرة الأنثروبولوجيّة للثقافة لفترة طويلة، فبعد العام 1871 لم تظهر أي تعريفاتٍ جديدة للثقافة لمدة اثنين وثلاثين عاماً»[11].

ثمَّ إنه حصل تطوُّر كبير بعد ذلك في الدراسات الأنثروبولوجيّة، وأُنتج عددٌ كبيرٌ من الأبحاث والدراسات حول فكرة ومفهوم الثقافة، وظهرت تعريفات كثيرة للثقافة، ورغم كلّ المحاولات التي بُذلت لتجاوز تعريف «تايلور - Tylor» فقد بقي تعريفه حاضراً ومؤثِّراً؛ «فخلال الفترة من عام 1920 - 1950 وضع علماء الاجتماع الأميركيّون ما لا يقل عن 157 تعريفاً للثقافة، وضع معظمها الأنثروبولوجيون، وفي هذه الفترة تمّ تبنّي فكرة تايلور عن الثقافة وتهذيبها وتطويرها»[12].

ومهما اختلفت وتنوَّعت التعريفات الأنثروبولوجيّة للثقافة فهي كلّها ترجع إلى المفهوم الأنثروبولوجي للثقافة القائم على عناصر أساسيةٍ ومحورية شكَّلت البناء التنظيريّ للمفهوم الثقافيّ الأنثروبولوجي المُعاصِر، وهي: التاريخيّة، والتعدُّديّة، والسلوكيّة، والتكامليّة، والنسبيّة. وكان اعتماد هذه المفاهيم في حقل الدراسات الأنثروبولوجية نقلةً كبيرة، ومنعطفاً مهمَّاً، وانتصاراً أخلاقيّاً للأنثروبولوجيا؛ حيث أمكن من خلاله للدراسات الأنثروبولوجيّة أن تتحرَّر من ركام الحتميات البيولوجيّة والجينية، وأصبحت المُجتمعات موضوعاً للفهم من خلال الثقافات، والثقافات تفهم من خلال بنائها الداخلي، لا من خلال البيئة أو العرق، وهكذا سعت الأنثروبولوجيا -لاسيما الأنثروبولوجيا الثقافيّة الأميركيّة- إلى تشكيل رؤية جديدة للعالَم من منظور التعدُّديّة الثقافيّة، وبما يُمكِّن من رؤية جوانب الخصوصيّة والتشاركية ويفتح أبواباً للتثاقف والتفاهم بين مختلف المُجتمعات الإنسانيّة. ■ أمين نعمان الصلاحي

الهوامش:

1 - Edward Burnett Tylor: primitive culture; Researches into The Development of Mythology, philosophy,Religion, Language, Art,and Customs. London 1871.p.1.

2 - آدم كوبر: الثقافة.. التفسير الأنثروبولوجي. ترجمة تراجي فتحي. مراجعة: د. ليلى الموسوي. ضمن سلسلة عالم المعرفة التي يصدرها المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب - الكويت، الإصدار (349) مارس 2008م، ص71.

3 - جيرار ليكلرك: الأنثروبولوجيا والاستعمار. ترجمة: د. جورج كتورة. ط2، المُؤسَّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت 1411هـ 1990م، ص79.

4 - آدم كوبر: الثقافة.. التفسير الأنثروبولوجي. مرجع سابق، ص71.

5 - د. عبدالغني عماد: سوسيولوجيا الثقافة.. المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة. ط1، مركز دراسات الوحدة العربيّة - بيروت 2006م، ص45.

6 - كليفورد غيرتز: تأويل الثقافات. ترجمة: د. محمد بدوي. ط1، المُنظمة العربيّة للترجمة - بيروت 2009م، ص81.

7 - آدم كوبر: الثقافة.. التفسير الأنثروبولوجي.. مرجع سابق، ص73.

8 - د. عبدالغني عماد: سوسيولوجيا الثقافة.. مرجع سابق، ص31.

9 - آدم كوبر: الثقافة.. التفسير الأنثروبولوجي.. مرجع سابق، ص76.

10 - د. عبدالغني عماد: سوسيولوجيا الثقافة.. مرجع سابق، ص45.

11 - آدم كوبر: الثقافة.. التفسير الأنثروبولوجي.. مرجع سابق، ص69 - 70.

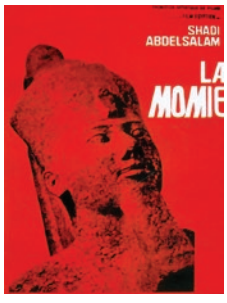
12 - المرجع السابق، ص71. وانظر: كليفورد غيرتز: تأويل الثقافات.. مرجع سابق، ص81.

شادي عبد السَّلام

سينِما المُهَندِس المِعْماري

مِن عِبقِ المسار الأركيولوجيّ، تنبعث روح شادي عبد السلام لتظلّ حاضرةً بالفعل والقوة على الدوام، إذ أَلَّف أَبْلَغ الصور التي تنسج العلاقة العضوية بين السينما والتاريخ عبر أعماله السينمائيّة، وخاصّة منها مُنجزه المُفارق «المومياء» الذي بات يتصدَّر أهمّ الأفلام العربيّة والعالمية، غير أن ملامسة عمق رؤيته وفكره تدعونا لتفكيك سَيْرِهِ البيوغرافي المُكابِر والمُتَعدِّد.





منذ اقتراب انطلاق الاستعراض الفنّي لمَوْكِب المومياوات الملكية الخاصّ بنقل 22 ملكاً فرعونياً (18 ملكاً و4 ملكات)، من المتحف المصريّ القديم إلى المتحف القومي للحضارة المصريّة بالقاهرة (3 أبريل/ نيسان 2021)، تعالت أصوات العديد من المُهتمِّين من مصر بخاصّة والعَالَم العربيّ بعامّة، باستحضار المُخرج شادي عبد السلام الذي جسَّد في فيلمه «المومياء» الأحداث الواقعة في 1871 بقبيلة «الحربات» التي تحترف التنقيب عن الآثار الفرعونيّة وبيعها، ليتمكَّن أحد الأبناء الذي وعى بقيمة تراث بلده من إبلاغ بِعثة الآثار، بعد وقائع عقب وفاة شيخ القبيلة. وهي الأحداث نفسها التي تستعيد مومياوات الملوك التي سُرِقَتْ وتمّ العثور عليها عام 1871 بالدير البحري، ليتم نقلها في موكب مهيب عام 1881، تحت إشراف عالِم الآثار المصريّ أحمد كامل باشا (1851 - 1923)، إلى متحف بولاق بالقاهرة، أحد أقدم المتاحف المصريّة.

التاريخ كأداة لاستشراف المستقبل

دأب شادي عبد السلام (1930 - 1986) على الاستغراق الواعي في الحضارة المصريّة القديمة، من خلال قراءة مصادرها ومُتونها العربيّة والأجنبيّة التي تملأ خزانته الخاصّة، مع العمل على تعميق دراسة مفرداتها ومكوِّناتها بناءً على ثقافة الفنون المُتنوِّعة التي طالما حفر في علومها، سعياً إلى استشراف المُستقبل بالاستناد إلى الماضي الفرعوني لتحقيق قِيَم الحَقّ التي أَجْهَر بها في شريطه القصير «الفلاح الفصيح» (20 دقيقة، 1970)، وهو الفيلم الذي حصل بموجبه على الجائزة الكبرى بمهرجان «فينيسيا» للأفلام القصيرة في سنة إنتاجه. وقد استوحى المُخرج فيلمه من بردية قديمة بعنوان «شكوى الفلاح الفصيح»، ضمن الأدب الفرعوني للدولة الوسطى (2200 ق.م)، حيث تدور الحكاية حول فلاح مصري سُلِب منه حقّه، فعزم على مقابلة الحاكم ومواجهته بجرأة نادرة: «أيها الحاكم خلصني من شقائي، أيها الإله ذو الوجهين يا ابن الشمس الخالد للخلد، إن إقامة العدل كالتنفس، أقم العدل، فالعدل أخو الخلود (...)». يضعنا الفيلم أمام خيارات المُخرج الصعبة في اشتغاله على الدواخل النفسيّة واستغوارها من خلال البناء المُتماسك للظّاهر الذي يُفشي كَوامِن الباطن، بالتأكيد على الرِّداء المُضاعَف الكامن في الملبس والمسكن (العمارة)، أي هيئة «الإبصار» الذي يغلِّف الجسد ويحتويه. من ثمّة، ففي حالة تَسْليمنا بإلْغاء المُفاضلة بين الأفلام القصيرة ونظيرتها الطويلة، فإن فيلم «الفلاح الفصيح» لا يقلّ أهمّية عن «المومياء»، إذ عمل فيه شادي على استنباط لغة سينمائيّة مغايرة، تستدرج المعنى داخل التعبير، باستنبات البُعد الشِّعري في كلّ خطوة تقنية معمولة بسلطة العقل الذي لا يتوارى عن ترشيد التفاصيل وفجواتها. في المُقابل، نَتَلَمَّس الهاجس الاستشرافيّ عنده في تقريبنا من العصر الحديث، مثلما يُحيل على ذلك عنوان فيلمه التسجيلي «آفاق» (1984)، الذي عرض من خلاله شادي حينها «الآفاق الثقافيّة المُختلفة

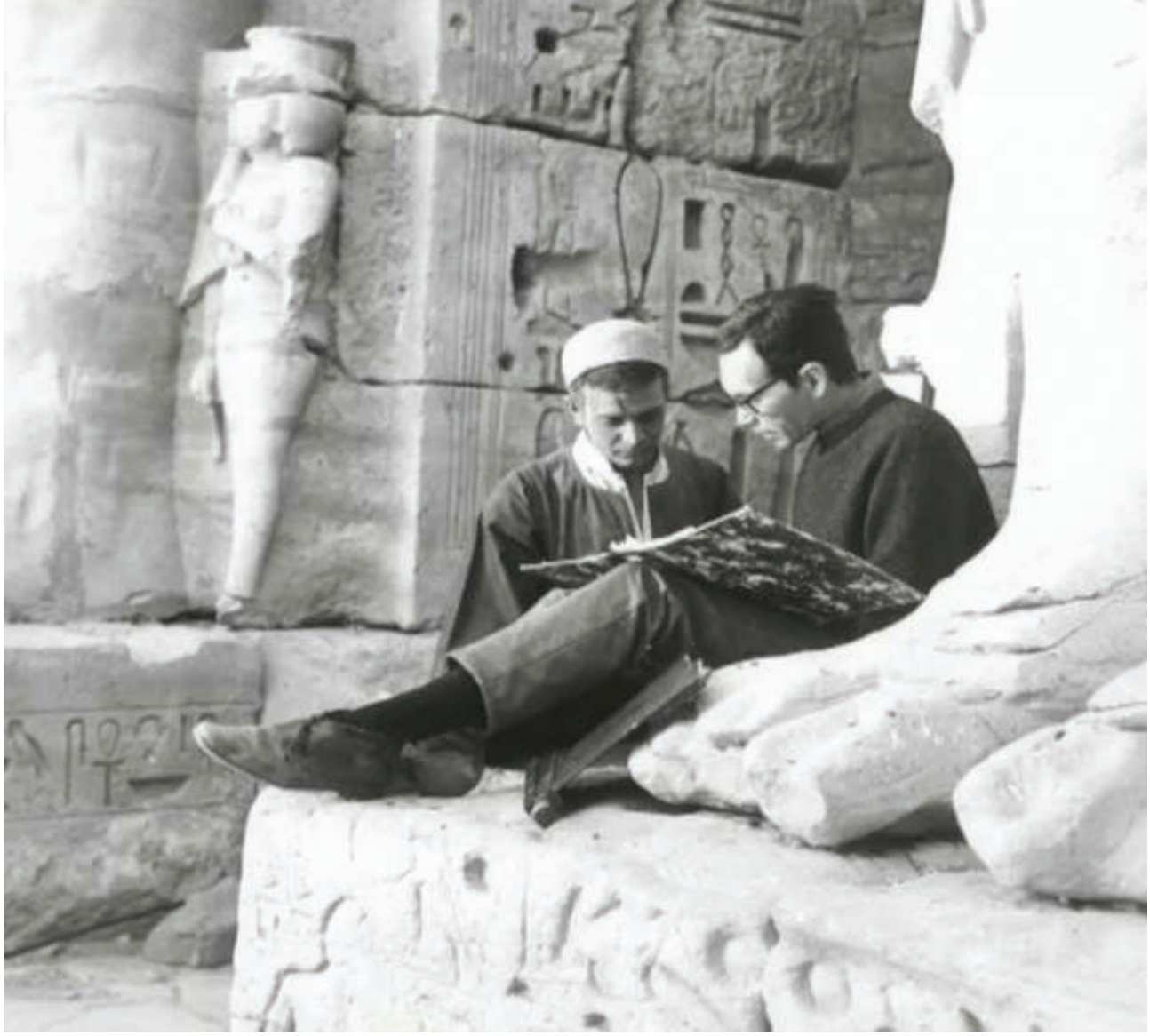
التي ظهرت في المُجتمع المصريّ، وتناول فيه عرضاً لأوركسترا القاهرة السمفوني، وبعض الفَنَّانين التشكيليّين، وصناعة السجاد، وفنّ الباليه ووكالة الغوري، والمُوسيقى العربيّة، واستوديو المُمثِّل لمحمد صبحي. ولقد قدَّم، بحقّ، في هذا الفيلم رؤية شاملة لآفاق الثقافة المصريّة»[1]. وهذا دَيْدَنُه في عديد أفلامه التسجيليّة التي ينسج فيها رؤيته الخاصّة التي تدفعنا لإثارة الأسئلة باستفسار صور الواقع والنفاذ إلى عمقه وخلفياته. ولعَلّ هذا التوجُّه نحو الفنون وعموم أجناسها، يُحيلنا على انْجِذابه المُبَكِّر للمُوسيقى والرسم والتصوير والنحت وهندسة الديكور، علماً أنه صَمَّم ديكورات وأزياء العديد من الأعمال السينمائيّة العالمية من قبيل «وا إسلاماه» من إخراج «أندرو مارتون»، و«كيلوباترا» لـ«جوزيف مانكوفيتش»، و«الصراع من أجل البقاء» لـ«روبرتو روسيليني»، وأكثر من عشرة أفلام عربيّة (بين 1960 و 1967)[2]، وعلى رأسها فيلم «الناصر صلاح الدين» لـ«يوسف شاهين» الذي تَمَيَّز بهندسة الديكور التي نفَّذها شادي عبد السلام بروح خَلَّاقة، ما أضفى على المَشاهِد أجواءً بصريّة شاعريّة منحت الفيلم خصوصيّة مَشْهَدِيَّة في غاية التوافق والتأثير.

المعمار كأداة لهندسة الصورة

إذا كانت هذه الإنجازات قد جعلت منه مصمِّم ديكور موصوفاً بالمهارة والإبداعيّة، فإن براعته وشِعْرِيَّتَه تَتَّكِئان على تخصُّصِه المعماري، وهو المُهندس المعماري الذي تخرّج من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة في 1955، والدارس لفنون المسرح بلندن (1949 - 1950)، بعد أن تخرَّج من كلية فيكتوريا بالإسكندرية (أحد أقدم المدارس الإنجليزيّة بمصر). من ثمّة، لا يمكن مقاربة المُعطيات الإبداعيّة في أفلامه القصيرة الروائية والتسجيليّة بعامّة[3] وفيلمه الروائي الطويل «المومياء» (1969) بخاصّة، دون استحضار تكوينه المعماري، خاصّة وقد درس على يد معلّم المعماريين حسن فتحي الذي تشرَّب معه جماليات العمارة الإسلاميّة والعربيّة والقبطيّة، وكذا النظر إلى الفنّ المعماري من جانب ارتباطه الوثيق بالفنون التشكيليّة التي يتحقَّق تَمَكّنها كَخَلْفِية مِعْيارية في هندسة الصورة التي أتت بتأطيرات (Cadrages) محسوبة وموزونة بدقة شديدة، على مستوى الاتساق والتوازن وتوزيع الكتل كما على صعيد التعبير، لكونها تخضع إلى ذائقة حَداثِيَّة، تتخذ فيها الذّاتِيَّة قُطب الرَّحى. من ثمّة، يُشير الناقِد حمادي كيروم، في مقارنة نَبيهة، إلى أن تاريخ السينما «عرف المُخرج السوفياتيّ «شيرغي إزنشتاين» الذي يكفيه فخراً أن أخرج الفيلم الخالد «المدرعة بوتمكين»، هذا الفيلم الذي حرمه النقد الأيديولوجيّ قيمته الجمالية لعقودٍ من الزمن، لأن قوة هذا الفيلم تكمن في النبوغ الهندسي الذي نفّذه مهندس القناطر «إزنشتاين»، لهذا لا يمكن القبض على عمق وقوة وصلابة البناء الفنّي لأعمال شادي عبد السلام الوثائقيّة والروائية القصيرة والطويلة، دون الأخذ بعين الاعتبار نبوغه كمهندس معماري وكمصمِّم للديكور وللملابس»[4]. ذلك أن صاحب «المومياء» تَوفَّق بوضع العمارة الفرعونيّة في بوتقة الفنون، وإظهار بنياتها وخطوطها ضمن هندستها البنائية الفخمة التي أنْفَق حياته في استكشاف أسرارها وأعماقها، إذ أصَرَّ على إبرازها من مختلف المناحي والزوايا، ومنها النظرة السّاقِطة من فَوْق (Vue plongeante) لإعادة تشكيل البسيطة وتفصيلِها، في اتجاه رسم هويّتها المصريّة بسخاءٍ إبداعي يُعطي تراثاً مادياً هائلاً، أحاطت به كاميراته العنيدة التي تَتَقَصّى المَشاهِد والمساحات والأبعاد (Les plans) بالفِكر واليَقظة اللَّذَيْن لا يَهْمِلان الجزئيات والمُلحقات، بل حتى الكُتل البشريّة، يعمل على توزيعها في الفراغ كي تكون مندمجة ومتناغمة مع الإيقاع المعماري وتَشَكّلاته. هكذا



لقطة من فيلم المومياء ▲

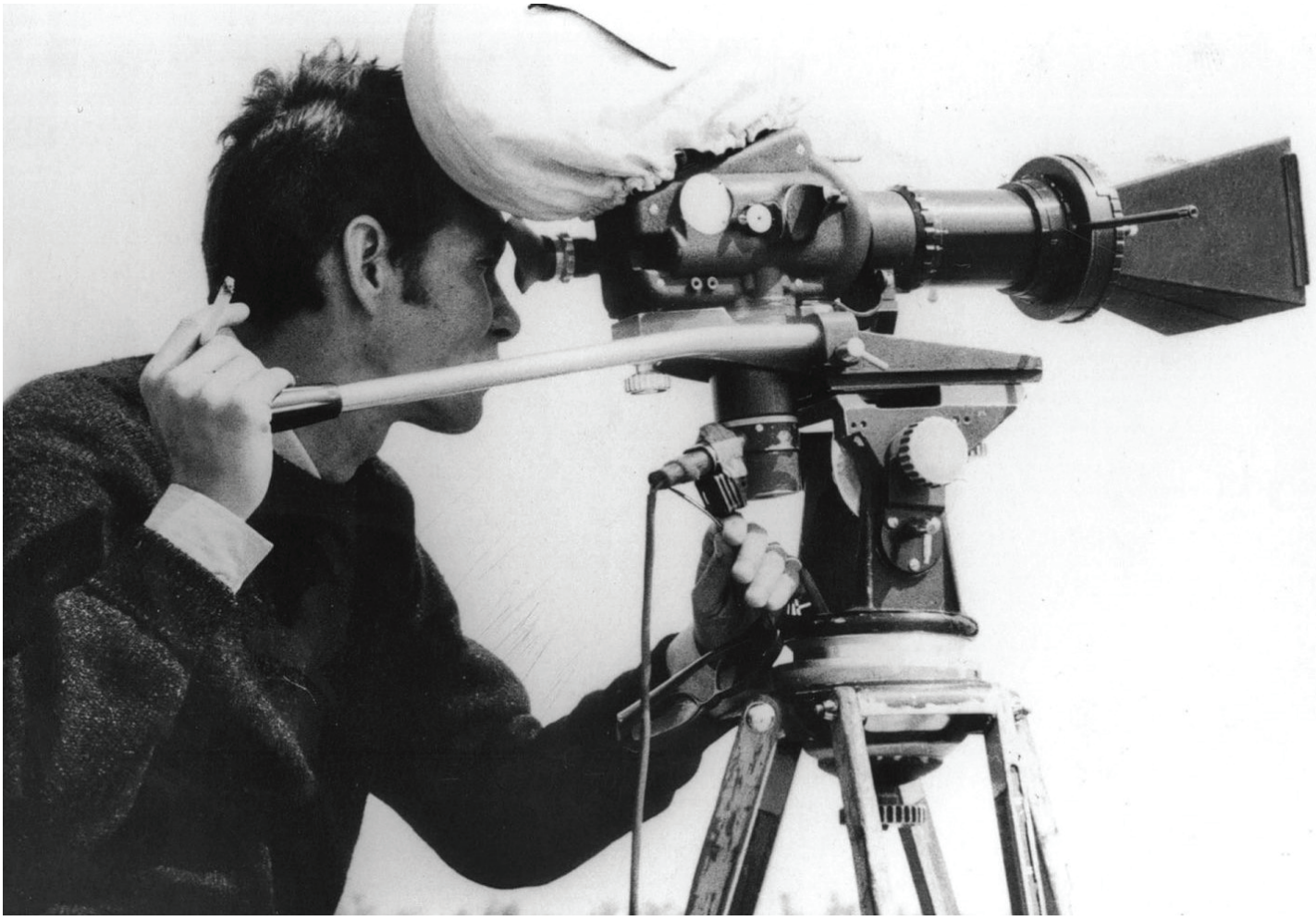


شادي عبد السلام في موقع التصوير ▲

تَتَوحَّد العمارة الفرعونيّة مع ثقافة ومناخ زمانها، بإعادة ترتيب زخارف وموتيفات معابدها وسراديبها، ودوْزَنَة ألوانها في تلاؤُمِيَّة ناصِعَة مع مجموع الأيقونات والمُفردات والعلامات، بما فيها النقوش الحائطيّة وكتابات البرديّات، ضمن سَرْدِيَّة بصريّة مفتوحة على التلقي المقروء والمسموع والمحسوس في آن.

لسنا هنا بصدد مَعارف المعماري بحَصْر المعنى، بل نحن أمام نبوغ المُهندس الفنَّان الذي يَتَشَخَّص نبوغه أيضاً في مقاربته الكروماتيكيّة المطبوعَة بمَيْل إفْلالي، إذ جعل من الشمس فرشاته اللونيّة التي تعيدنا إلى حساسية الانطباعيّين (Les impression-nistes)، لاسيما وأنه صَوَّر جلّ المَشاهِد في المواقع الخارجيّة بعيداً عن الإنارة الكهربائيّة، بحيث يختار اللون الطبيعيّ وتدرُّجاته (Dégradations) عبر متغيِّرات النهار الضوئيّة من الصباح الباكر إلى ما بعد الغروب وحتى الليل، طبقاً لمواعيد ضوئية محدَّدة بدقةٍ متناهية، تسمح له بإبراز تبايُنات حياكات ومَلامِس (Textures) الجدران والنقوش والشُّقوق والجِلْد الآدمي، وكذا توليف الظِلال الساقِطة والتَّضادّات (Les contrastes) القوية والبديعة، وهي الإبْدالات اللَّونيّة والضَّوئيّة التي جعلت الفيلم موسوماً بهَيْمَنَة الأزرق والبنفسجي الميَّال إلى الحمرة، انسجاماً مع توليف الأجواء المُناسبة لطبيعة المكان، والتي تصل إلى حدِّ اللقطات التي يكتفي فيها بالأبيض والأسود فقط (مشهد النساء بملابسهن السوداء).

إذا كانت هذه السرديّات المرئيّة تتعلَّق هنا بـ«حَكْي الزمن»، فإن هذا الحَكْي الموصوف بالبُعد الروائيّ (Fiction) في السينما، فإنه يحمل معنى الوصف والمُحاكاة، ذلك أن «من خاصيات السينما أنها تحكي، في مشروعها، الالتقاء مع التاريخ، تحكي وتُحاكي في آنٍ واحد»، كما يرى الناقِد الراحل نور الدين الصايل، مؤكِّداً على أنَّه «يمكن في مرحلة أولى، أن نكتفي بالقول إن الفيلم الذي يُسمّى بالتاريخيّ ما هو إلّا فِعْل حَكْي لشيء سبقه وفِعْل حَكْي بمُحاكاة ما سبق، أي إعادة إنتاج بوسائل سينمائيّة، من سينوغرافيا وفنون وتقنيات وميكانيزمات، ونجد في هذا الصنف، كلّ ما يُسمّى بأفلام الملابس (Les films de costumes) وأفلام اللوحات (Les filmes fresques). إنها إعادة إنتاج ما سبق أن كان، بوسائل الديكور والإنارة وأجساد المُمثّلين»[5]. لعلّها الميكانزمات التي سلكها شادي عبد السلام بكَعْب عالٍ، بداية من الكاستينغ، بحيث انتقى ملامح الوجوه بعناية كبيرة، لتتجاوب مع تقاسيم الأصل الفرعونيّ، كما قَوَّمَ التقاسيم ونفَّذَ التصحيحات بالماكياج الدقيق، ليزيد من شحذ صورة الجسد الفرعونيّ بالإكسسوارات والملابس المدروسة، التي أخضعها لبحوث عبر الرسم والتلوين اليَدَوِيَّيْن، وهي على شاكلة اللوحات التحضيريّة التي طالما أعدَّها



شادي عبد السلام وراء الكاميرا ▲

ضمن تحليل وتحديد الكادرات واللقطات بشكلٍ قبلي. بينما حركة الكاميرا، تبقى بدورها من المُقَوِّمات الرئيسَة في بناء المَشاهِد، بين ثَبات وتحريك مُتأنٍّ ومُتوازن، عبر تَقاطُعات ومحاور هندسيّة تسمح باسْتِجْلاب مَرِن للشخوص والكُتل والظلال والخَيالات، ضمن سَيَران مرئي يروم رَصْد وتَتَبُّع التصميم الجُدْراني والنَّحْتي القديم بالمُعادل الحيوي الذي يقحمنا بسلاسة في صلب الحدث وزمانه، وعلى هذا النحو، «نستمر لنتأمَّل التحريك الإبداعيّ الذي يشكِّله شادي من خلال دراساته وخبراته كمهندس معماري فنَّان، حيث ينقلنا في مسار عجيب عبر أبنية المعبد مستخدماً زوايا التصوير وإيقاع الحركة مع التمازج والتبادل بين اللقطات بحيث يحقّق تتابعها استمرارية عبقرية تجعلنا نشعر كأننا نعبر مدينة فرعونيّة بأكملها»[6].

فضلاً عن أعماله السينمائيّة الخالدة، خَلَّف المُخرج والمهندس والرسَّام شادي عبدالسلام العديد من القِطع الفنِّيّة المُوازية التي عملت على تقديمها مكتبة الإسكندرية سنة 2005 بمُناسبة اليوبيل الماسي لهذا الأخير، في إطار تنظيم معرض فنّي لصور فوتوغرافيّة ولقطات ولوحات ورسيمات «المومياء»[7] وأعمال أخرى ضَمَّت (39) لوحة أصليّة ورسوماً ملوَّنة لملابس شخصيّات تاريخيّة تعود إلى عديد الأفلام السابقة الذكر، إضافة إلى رسومات فيلمه القصير «الفلاح الفصيح»، وتصاميم مشاهد فيلمه الكبير «إخناتون» الذي أعَدَّ له السيناريو وعمل على تعديله وتنقيحه على امتداد أكثر من عشر سنوات، كما نَفَّذ عدداً من تصاميم ديكوراته، فلَمْ يُقَدَّر له إنجازه بحلول الأجل المحتوم. ■ بنيونس عميروش

الهوامش:

1 - نجوى محروس، «السينما التسجيليّة: قضاياها ومشكلاتها»، مجلّة «الفنّ المُعاصر»، أكاديمية الفنون بالقاهرة، المُجلَّد الثاني، العددان 1 و 2، 1988، ص 24.

2 - من بينها: «أمير الدهاء» لـ«هنري بركات»، «حكاية حب» لحلمي حليم، «بين القصرين» لحسن الإمام، «السمان والخريف» لحسام الدين مصطفى، «رابعة العدوية» لـ«نيازي مصطفى».

3 - إضافة إلى «الفلاح الفصيح» و«آفاق»، له: «جيوش الشمس» (1974)، «كرسي توت عنخ آمون الذهبي» (1982)، «الأهرامات وما قبلها» (1984)، «رع رمسيس الثاني» (1986).

4 - حمادي كيروم، «شادي عبد السلام: الفلاح الفصيح»، الجزيرة الوثائقيّة، 31 مارس/ آذار 2016. - https://doc.aljazeera.net/portrait

5 - نور الدين الصايل، «حكي الزمن»، التاريخ والسينما -أشغال الندوة المُنظَّمة من 16 إلى 24 فبراير/ شباط 1990، جامعة الحسن الثاني بالمحمدية- كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بنمسيك بالدار البيضاء، مطبعة دار النشر المغربيّة، الدار البيضاء، 1993، ص 16.

6 - جورج أنسي، «عالمية الفيلم المصريّ بين شادي وشاهين»، القاهرة: مجلّة «الفكر والفنّ المُعاصر» (خاصّ: 100 عام من السينما - قرن من الأحلام)، الهيئة المصريّة العامّة للكِتاب، القاهرة، العددان 169 - 170، ديسمبر- يناير 1997، ص 234.

7 - نال «المومياء» عِدّة جوائز منها جائزة «جورج سادول» في باريس (1970)، واختارته المُؤسَّسة العالمية للسينما كواحد من أهمّ الأفلام في تاريخ السينما، وقامت بترميم النسخة الأصليّة في 2009، تاريخ الاحتفاء بشادي عبد السلام في مهرجان «كان».

الدراما والبحث الأكاديمي

إذا كان انتشار الدراما التركيّة ونجاحها مردّه إلى استراتيجيّة مدروسة تعتمد على الدراسات والتقييم الأكاديمّي وعلى كُتّاب محترفين ونظام إنتاج صارم، فإننا في حالة الدراما العربيّة، وإنْ كنا نشهد زيادة على مستوى الكَمّ في السنوات العشر الأخيرة، فإنّ الإنتاج النوعيّ في المُقابل يظلّ في أقلّ مستوياته، ذلك أن المسلسل العربيّ في عمومه يلاحق الإعلانات ويخضع لمعاييرها، الأمر الذي يفسِّر حشد معظم المسلسلات في شهر رمضان المبارك.



مرزوق بشير بن مرزوق

في مرحلة الدراسات العليا اقترحت أستاذة الكتابة الدراميّة تنظيم زيارة إلى واحد من أهم مراكز الإنتاج الدراميّ بولاية كاليفورنيا الأميركيّة. كان المبنى مكوَّناً من ثلاثة طوابق مخصَّصة في معظمها للبحوث والدراسات وورش الكتابة وخطط الإنتاج، فيما خُصِّص ما تبقّى منه لأستوديوهات التصوير والمُونتاج. وقد بدا واضحاً من خلال توزيع هذه المساحات اهتمام القائمين على المركز بالمرحلة التي تسبق إنتاج العمل الدراميّ، والتي تشمل استقبال الباحثين والدارسين وكُتّاب الدراما. كما وجدنا على مقربة من هذا المركز جامعات متخصِّصة في تدريس الدراما، والنقد الفنيّ، والإنتاج.. وعبر كل تلك الفضاءات تتحوَّل الأعمال الدراميّة، بعد خضوعها للدراسات النفسيّة والاجتماعيّة والتاريخيّة، إلى مادة دراسيّة ومرجعيّة علميّة لرصد المُتغيِّرات الثّقافيّة والاجتماعيّة في المُجتمع عن طريق تحليل مضامينها.

ظهرت المُسلسلات الدراميّة أول مرّة في أميركا قبل أكثر من ستين عاماً، وكان يُطلق عليها soap opera، نسبة إلى الأصل الإذاعيّ لتلك المُسلسلات التي كانت ترعاها شركات الصابون، وهي مسلسلات نهاريّة انتقلت فيما بعد إلى القنوات التليفزيونيّة، وهي في معظم مضامينها مرتبطة بالواقع اليوميّ لحياة الناس وقضاياهم، ومازالت متواصلة حتى اليوم، بحيث يتعاقب على كتابتها وتقديمها أجيال من الكُتّاب والمُمثِّلين والمُمثِّلات، واليوم تتمُّ دراسة مضامينها في مجالات البحث العلميّ والعلوم الاجتماعيّة، نظراً لأهميّتها في استخلاص المُتغيِّرات الاجتماعيّة التي طرأت على المُجتمع منذ ستينيات القرن الماضي. بحيث يرصد الباحثون من خلالها التحوُّلات الماديّة وسلوك المُجتمع والمُتغيِّرات اللّغويّة وغير ذلك، خاصة أن تلك المُسلسلات قد تأسَّست من بدايتها على بحوث علميّة، وكتابة احترافيّة، كانت ترصد المُجتمع وقضاياه لتعكسه في إنتاجها الدراميّ.

كما تتبعنا، في زيارتنا إلى المركز المذكور، المراحل التي يمرُّ بها العمل الدراميّ حتى يصل إلى المُشاهِد، بدايةً من المرحلة التي تسبق إنتاج العمل، وهي المرحلة الأهم التي يُكتَب فيها النصّ ويراجع حتى تتم إجازته في نسخته النهائيّة، وعادةً ما يتولّى عمليّة الكتابة أكثر من كاتِب بمُساندة فريق الباحثين من مختلف التخصُّصات العلميّة والاجتماعيّة والتاريخيّة والسياسيّة والقانونيّة، كما يتمُّ انتقاء فريق التمثيل والإخراج والفنيّين ومواقع التصوير ومهندسي الديكور، وصولاً إلى مرحلة التنفيذ، التي تشمل التصوير والمُونتاج، وتنتهي بمرحلة التوزيع، ومن ثمَّ العودة إلى تقييم الأعمال بعد عرضها على المُشاهِدين.

إلى جانب تأثيرها الوجدانيّ والنفسيّ والسلوكيّ والثقافيّ، تكمن أهمية الدراما التليفزيونيّة في استحواذها على معظم ساعات البث اليوميّ في



قنوات الترفيه التليفزيونيّة. ونظراً لهذا الإقبال تمَّ استحداث منصَّات ضخمة وحصرية تعرض الأعمال الدراميّة وتنتجها.
وعلى صعيدٍ آخر، لاشكَّ أن العديد من الدول سعت وتسعى إلى الهيمنة المُباشرة أو غير المُباشرة على أدوات الإنتاج الدراميّ، وتوظيف مضامينه لأغراضٍ سياسيّة واقتصاديّة، فلقد سعت الحكومة التركيّة، على سبيل المثال، منذ مطلع التسعينيات إلى توظيف الصناعة المرئية في دبلوماسيّتها الناعمة، وذلك باستفادتها من النجاحات التي تحقّقها مسلسلاتها الدراميّة التي بوأتها المرتبة الثانية بعد أميركا في الإنتاج الدراميّ، وبذلك تكون تركيا واحدةً من أهم اللاعبين الأساسيّين في الترويج الاقتصاديّ والسياسيّ والثّقافيّ من خلال الدراما التركيّة التي تحرص، بشكلٍ مباشر وغير مباشر على ترويج المنتوجات المحلّية وإبراز التاريخ التركيّ، والمعالم السياحيّة، لجمهور عريض يغطي معظم مناطق العَالَم.
وإذا كان انتشار الدراما التركيّة ونجاحها مردّه إلى استراتيجية مدروسة تعتمد على الدراسات والتقييم الأكاديميّ وعلى كُتَّاب محترفين ونظام إنتاج صارم، فإننا في حالة الدراما العربيّة، وإنْ كنا نشهد زيادة على مستوى الكَمّ في السنوات العشر الأخيرة، فإنّ الإنتاج النوعيّ في المُقابل يظلّ في أقلّ مستوياته، ذلك أن المُسلسل العربيّ في عمومه يلاحق الإعلانات ويخضع لمعاييرها، الأمر الذي يفسِّر حشد معظم المُسلسلات في شهر رمضان المبارك.
وعلى الرغم من أهميّة الأعمال الدراميّة في المُتابعة اليوميّة للمُشاهِد من كافة الفئات العُمريّة والخلفيّات الثّقافيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، إضافة إلى الملايين من الدولارات المُخصَّصة لإنتاجها، ورغم التأثير الإيجابيّ أو السلبيّ الذي تحدثه مضامين تلك الأعمال على سلوك وقيم الفرد في المُجتمع، إلّا أن كل تلك الأسباب لم تفلح في جلب انتباه المُجتمع الأكاديميّ ومراكز البحث العلميّ وإقناعه لكي يعترف بأهميّتها وجعلها مادة ضمن أجندتها ومقرّراتها المنهجيّة والبحثيّة، ومن أسباب ذلك هو النظرة الدونية إليها باعتبارها أعمالاً تقع في دائرة الترفيه الشعبيّ فقط، أو لأسبابٍ عقائديّة أو أخلاقيّة، وبالتالي لا تستحق الدراما أن تكون مادةً دراسيّة داخل أسوار المُجمعات العلميّة والأكاديميّة لكي ينتهي بها المطاف في تولّي تقييمها إلى نقَّاد وصحافيّين غير مسلَّحين بأدوات النقد الفنيّ، ولا بالقدرة على تفكيك تلك الأعمال وتحليلها، وتتركز معظم أحكامهم عليها بين الثناء المُبالغ فيه أو التقليل من قيمتها الفنّيّة، وأكثر هؤلاء النقَّاد لا يفرِّقون بين الخبر الفنيّ والنقد الفنيّ، أو بين النقد الأدبيّ والنقد التطبيقيّ، ومعظمهم قليلو المعرفة بالمُصطلحات الدراميّة وأساليب الإنتاج، ولهذا فإنّ الدراما التليفزيونيّة العربيّة في حاجةٍ جادة إلى تدخل أكاديميّ، سواء بإدراجها ضمن المُقرّرات الدراسيّة، أو حث الأكاديميّات بالتدخل النقديّ وتقييم الدراما علميّاً، أو حث الباحثين بإجراء الدراسات العلميّة والميدانيّة وتحليل مضامين الدراما وأساليب إنتاجها وأثرها على سلوك الفرد وقراراته وتصرُّفه، ومن شأن الحضور الأكاديميّ في مجال الدراما أن يزيح سطوة النقد الانطباعيّ والشخصيّ الذي يحدِّد قيمة العمل على حسب ميول الشخص بعيداً عن الرؤية النقديّة الموضوعيّة، وتبقى المرجعيّة الأكاديميّة هي واحدة من الحلول المطلوبة في تأهيل الناقِد الموضوعيّ، ولذلك لابد من توثيق العلاقة وترسيخها بين الدراما والأكاديمي.

ستانلي كوبريك

«برتقالة آليّة» يحرِّض على العنف أم يمتصه؟

خمسون عاماً مرَّتْ على صدور فيلم «برتقالة آليّة - A Clockwork Orange»، جمع الفيلم عبر السنين طائفةً كبيرة من المعجبين، وبات يتصدَّر مراكز متقدِّمة في قوائم النُّقَّاد والمُؤسَّسات السينمائيّة المُختصَّة، ويتمُّ تدريسه بمدارس ومعاهد السينما حول العَالَم.
أجرت مجلّة «Sight & Sound» هذا الحوار مع «كوبريك» عام 1972، حيث استغله الأخير كعريضة دفاع، والحوار يُعَدُّ وثيقةً تاريخيّة يسترسل فيها مبدع استثنائيّ برأيه في قضية تأثير الفَنّ على المُجتمع، ويتناول تفاصيل صناعة هذا الفيلم، ويكشف عن بعض المفاتيح الشيِّقة في حرفته السينمائيّة.



يعتبر فيلم «برتقالة آليّة - A Clockwork Orange» نقطة تحوُّل مهمَّة في تاريخ السينما عموماً، والسينما النفسيّة بوجهٍ خاصّ، من النادر أن تجد صانع أفلام من الجيل الذي نشأ أثناء وبعد طرح الفيلم عام 1971 إلّا وتأثَّر به بشكلٍ واعٍ أو لا واعٍ، وقد كان الفيلم بين الصيحات الثَّقافيّة التي ميَّزت تلك الحقبة من القرن العشرين، ودائماً يُنظر لشخصيّة بطله كمرجع وأيقونة في السيكوباتية.
الفيلم اقتُبس من رواية «أنتوني بورغيس» بنفس العنوان، وأخرجه للشاشة «ستانلي كوبريك»، أحد السينمائيّين العظام الذي اعتاد في أفلامه اقتحام أكثر المناطق المُظلمة داخل العقل والنفس البشريّة، بجرأة ميَّزته عن الجميع. قدَّم «كوبريك» للسينما (Lolita وThe Shining و2001: Space Oddyssey وEyes Wide Shut). لكن يظل «برتقالة آليّة» هو فيلمه الأكثر إثارةً للجدل، وقد تسبَّب في نقاشات مجتمعيّة مشتعلة وصلت لمحاكم بريطانيا مع جرائم عنف ارتكبها مراهقون في الشهور التي تلت عرض الفيلم، وأشارت بأصابع الاتهام لعلاقة تأثُّر بمحتوى الفيلم العنيف، ووصل الأمر لتظاهر النشطاء أمام منزل «كوبريك» مطالبين برفع الفيلم من السينمات.

المحاور: إلى أي مدى تعاونت مع «أنتوني بورغيس» لنقل رواية «برتقالة آليّة» للشاشة؟

- ستانلي كوبريك: لم يكن لديّ أي فرصة لمُناقشة الرواية مع «أنتوني بورغيس». اتصل بي ذات ليلة أثناء مروره عبر لندن وأجرينا محادثة قصيرة عبر الهاتف. كان أغلبها تبادل المُجاملات. من ناحيةٍ أخرى، لم أكن مهتمَّاً بهذا الأمر؛ فبالنسبة لرواية مكتوبة ببراعة مثل «برتقالة آليّة»، لابد للمرء أن يكون كسولاً إنْ لم يتمكَّن من العثور على إجابات لأي أسئلة قد تنشأ في نصّ الرواية. أعتقد أن كلّ ما قاله بورغيس عن القصّة قد قِيل في الكتاب.

في الرواية يرتكب «أليكس» جريمة قتل أثناء وجوده في السجن، لكنها تحذف من الفيلم. ألا تخاطر بأن يبدو الأمر وكأنك تشارك «أليكس» نظرته عن نفسه باعتباره بريئاً طائشاً؟

- لا أعتقد ذلك، و«أليكس» لا يرى نفسه بريئاً طائشاً. إنه مدرك تماماً لشرّه ويتقبَّله بتصالح كامل.

يبدو «أليكس» شخصاً أكثر جاذبية في الفيلم مقارنةً بالرواية...

- «أليكس» لا يقوم بأي محاولة لخداع نفسه أو خداع الجمهور فيما يتعلَّق بفساده الكامل وشرّه. إنه تجسيد واضح للشر. لكن من ناحيةٍ أخرى لديه صفاتٌ إيجابية: صراحته المُطلقة وذكاؤه وحذقه وطاقته، ويمكنني أن أضيف أنه يشارك تلك الصفات مع شخصيّة على شاكِلة «ريتشارد الثالث» مثلاً.

بدا العنف الذي تعرَّض له «أليكس» في مشاهد غسيل المخ أكثر فظاعة من كلّ الشرور التي اقترفها بنفسه...

- كان من الضروري للغاية التأكيد على وحشية «أليكس» منذ البداية، وإلّا كان سيكون هناك ارتباكٌ أخلاقيّ حيال ما تفعله السلطات به. لو كان ظهر أقلّ شرّاً فيمكن للمرء أن يقول: «آه، نعم، بالطبع لا ينبغي أن يتعرَّض لهذا النوع من التأهيل النفسيّ الفظيع للغاية، فهو في النهاية لم يكن بهذا السوء». لكن عندما أظهرته يرتكب مثل هذه الأعمال الوحشية، ورغم ذلك مازلنا ندرك الشرّ الهائل من جانب السلطات في تحويله إلى شيء أقلّ من الإنسان بهدف جعله مواطناً صالحاً، هكذا تتَّضح الفكرة الفلسفيّة في الرواية: من الضروري أن يكون للإنسان خيارٌ في أن يكون صالحاً أو شريراً، حتى لو اختار الشرّ. إن حرمانه من هذا الاختيار يجعله شيئاً أقلّ من إنسان، يجعله كالآلة.

لكن ألست بذلك تحرِّض على نوعٍ من التماهي مع «أليكس»؟

- أعتقد أنه بالإضافة إلى الصفات الشخصيّة التي ذكرتها، يظل هناك تطابقٌ نفسي لا واعٍ مع «أليكس». إذا نظرت إلى القصّة ليس على المُستَويين الاجتماعيّ والأخلاقيّ، ولكن على مستوى التحليل النفسيّ بمحتوى الأحلام، يمكنك تصنيف «أليكس» مخلوقاً للهويّة (.. الهويّة عند فرويد هي مستوى العقل الأساسيّ المسؤول عن الغرائز والعمليات العقليّة المكبوتة التي يمنعها الأنا (الشعور) من الظهور..). إنه بداخلنا جميعاً. ويبدو أن هذا الإدراك يجلب نوعاً من التعاطف من الجمهور، لكنه يجعل بعض الناس غاضبين للغاية وغير مرتاحين لأنهم رافضون التسليم بتلك الفكرة عن أنفسهم، وبالتالي يحوِّلون غضبهم تجاه الفيلم. هذا يُشبه، لدرجة، المَلِك الذي يقتل الرسول الذي ينقل له الأخبار السيئة ويكافئ مَنْ ينقل إليه الأخبار السارة.

هل يوجد أي نوع من العنف في الأفلام قد تعتبره خطيراً على المستوى المُجتمعيّ؟

- حسناً، لا أرى ارتباطاً، لكن دعنا نقُل -افتراضيّاً- إنه قد يكون هناك ارتباطٌ. نوع العنف الذي قد يدعو للتقليد هو النوع «المُمتع» من العنف: نوع العنف الذي نراه في أفلام «جيمس بوند»، أو في رسوم «توم وجيري» الكارتونيّة. عنف غير واقعي، عنف مُطهر، عنف مقدَّم على أنه مزحة. هذا هو النوع الوحيد من العنف الذي يمكن أن يجعل أي شخص يرغب في تقليده، لكنني مقتنع تماماً أنه حتى هذا ليس له أي تأثير.
بل هناك حجّة مضادة تقول بأن أي نوع من العنف في الأفلام، في الواقع، يخدم غرضاً اجتماعيّاً مفيداً بأنه يسمح للناس بتحرير أنفسهم بشكلٍ غير مباشر من المشاعر المكبوتة والعدوانية الدفينةً التي يفضل إخراجها من خلال الأحلام، أو في حالة تشبه الحلم مثل مشاهَدة فيلم، بدلاً من إخراجها في الحياة الواقعيّة.

محتمل أن يفترض جمهورك في حالة «برتقالة آليّة» أنك تدعم وجهة نظر «أليكس» وتتحمَّل المسؤوليّة عنها بطريقةٍ ما؟

- لا أعتقد أن أي عمل فنّي يتحمَّل مسؤوليّة أن يكون أي شيء سوى عمل فنّي. من الواضح أن هناك جدلاً كبيراً، مثلما كان الحال دائماً، جدلاً حول ماهية العمل الفنّي، وأنا آخر مَنْ يحاول تحديد ذلك. لقد استمتعت من قبل بـ«أورفي» لـ«جان كوكتو»، عندما يتلقَّى الشاعر النصيحة: «أذهلني». إن تعريف «صامويل جونسون» للعمل الفنّي له معنى بالنسبة لي، وهو أن العمل الفنّي يجب أن يجعل الحياة أكثر إمتاعاً أو أكثر قابلية للتحمُّل، وأن العمل الفنّي يجب أن يكون مثيراً للنشوة ولا يثير كآبتك أبداً مهما كان موضوعه.

أحياناً يتسبَّب اختيارك لعدسات التصوير في طابع بصريّ مشوّه بمهارة. لماذا تريد تلك الرؤية بالذات؟

- قد تبدو الإجابة بديهية للغاية، لكنني أعتقد أنه من الجدير عندما تصنع فيلماً أن تجعله مثيراً للاهتمام؛ مثيراً للاهتمام بصريّاً، وسرديّاً، وتمثيليّاً. يجب أن تراعي موضوع القصّة ومتطلَّبات السرد والغرض من المشهد؛ ولكن ضمن ذلك يجب أن تجعل العمل الفنّي مثيراً للاهتمام. أتذكَّر تعليقاً قرأته في كتاب بعنوان «Stan-islavski Directs»، كان «ستانيسلافسكي» يخبر أحد المُمثِّلين بأن لديه الفهم الصحيح للشخصيّة، والفهم الصحيح لنصّ المسرحيّة، وأن ما يفعله قابل للتصديق بشدّة، ولكنه رغم ذلك لم يكن جيّداً، لأنه لم يكن مثيراً للاهتمام.

هل تفضِّل أسلوباً معيَّناً في التصوير؟

- إذا كان هناك شيءٌ ما يحدث بحقّ على الشاشة فليس من المُهمّ كيفية تصويره. لقد امتلك «تشابلن» أسلوباً سينمائيّاً بسيطاً، لكنه يجعلنا دائماً مشدوهين تجاه ما نراه، غير مدركين لسينمائيّة الأسلوب بالأساس، فكان يستخدم تكوينات التصوير الرخيصة والإضاءة الروتينيّة وما إلى ذلك، لكنه صنع أفلاماً



مذهلة، من المُحتمل أن تعيش أفلامه لفترة أطول من أفلام أي مُخرج آخر. يمكنك القول إن «تشابلن» كان مُخرج المُحتوى لا الأسلوب. من ناحيةٍ أخرى، يمكن رؤية العكس في أفلام «سيرجي آيزنشتاين»، فهو مُخرج الأسلوب واللامحتوى، أو من باب التأدب محتواه قليل. العديد من أفلام «آيزنشتاين» سخيفة حقّاً، لكنها صُنعت بشكلٍ جميل للغاية، وهي أفلام سينمائيّة ببراعة، لدرجة أنّها على الرغم من بساطتها الدعائية أصبحت مهمَّة.

ما المرحلة التي تفضلها بشدّة في عملية صناعة الأفلام؟

- أستمتع بالمُونتاج أكثر من غيره. إنه أقرب مهمَّة عقلية للخروج بعمل إبداعيّ. في حين الكتابة، بالطبع مرضية للغاية، لكنها ليست مهنة السينما. ربّما تكون عملية التصوير الفعلي لفيلم هي أسوأ الظروف التي يمكن أن تتخيّلها من أجل الخروج بعمل فنّي. هناك، أولاً وقبل كلّ شيء، مشكلة الاستيقاظ مبكّراً جدّاً كلّ صباح والنوم في وقتٍ متأخر جدّاً كلّ ليلة. ثم هناك الفوضى والارتباك وعدم الراحة الجسديّة في كثير من الأحيان. سيكون الأمر، كما أعتقد، مثل كاتب يحاول تأليف كتاب أثناء عمله في مصنع وفي درجات حرارة تتراوح بين 95 و 10 درجات فهرنهايت. بالإضافة إلى ذلك، يعتبر المُونتاج هو العنصر الفنّي الذي يتفرَّد به فنّ السينما عن غيره من الفنون. لا علاقة للمُونتاج بأي نشاط فنّي آخر: الكتابة، التمثيل، التصوير الفوتوغرافيّ، تلك الأشياء التي تعتبر جوانب رئيسيّة للسينما ليست حكراً على السينما، بينما المُونتاج!

كم من الوقت استغرقت عملية مونتاج «برتقالة آليّة»؟

- استغرق المُونتاج حتى مرحلة الدبلجة حوالي ستة أشهر، عمل سبعة أيام في الأسبوع.

هل لديك مشكلة في الاستغناء عن بعض المواد التي تصوِّرها أثناء المُونتاج؟

- عندما أقوم بالمُونتاج، فإنني مهتمّ فقط بأسئلة «هل هذا جيّد أم سيّئ؟» «هل هذا ضروري؟» «هل يمكنني التخلُّص منه؟» «هل يعمل؟» تتغيَّر هويّتي من مُخرج إلى مونتير. لا أهتم أبداً بمدى الصعوبة التي واجهتها



مشهد من فيلم «برتقالة آليّة» ▲

في تصوير مادة ما، ومقدار تكلفتها، وما إلى ذلك. أنظر إلى المادة بعيون مختلفة تماماً. لا أنزعج أبداً من فقدان المواد، أقطع كلّ شيء حتى العظم. عندما تقوم بالتصوير ، فأنت تريد التأكد من عدم تفويت أي شيء وأنك تقوم بتغطيته بالكامل بقدر ما يسمح به الوقت والميزانية. أمّا عندما تقوم بالمُونتاج، فتريد التخلّص من كلّ ما هو غير ضروري.

هل توجّه المُمثِّلين بكلّ التفاصيل، أم تتوقَّع منهم إلى حدٍّ ما أن يبتكروا حلولاً خاصّة؟

- آتي بالأفكار، تلك هي وظيفة المُخرج. أعتقد أن هناك مفهوماً خاطئاً حول ما يعنيه «توجيه المُمثِّلين»، يتماشى بشكلٍ عام مع فكرة المدير الذي يفرض إرادته على المُمثِّلين الصعبين، أو تعليم الأشخاص الذين لا يعرفون كيف يتصرَّفون (..) وظيفة المُخرج الحقيقيّة هي تزويد المُمثِّل بالأفكار، وليس تعليمه كيف يمثِّل أو التحايل عليه ليمثِّل. لا توجد طريقة لإعطاء ممثِّل ما ليس لديه في شكل الموهبة. يمكنك أن تعطيه الأفكار والخواطر والمواقف. وظيفة المُمثِّل هي خلق العاطفة. بالطبع المُمثِّل قد يكون لديه بعض الأفكار أيضاً، لكن تلك ليست مسؤوليّته الأساسيّة. يمكنك جعل المُمثِّل المُتوسط أفضل، يمكنك جعل المُمثِّل الرائع متوسطاً، لكن لا يمكنك الذهاب بعيداً بدون بعض السحر. الأداء الرائع يأتي من الموهبة السحريّة للمُمثِّل بالإضافة إلى أفكار المُخرج. الجزء الآخر من وظيفة المُخرج هو ممارسة التذوُّق: يجب أن يقرِّر ما إذا كان ما يراه مثيراً للاهتمام، وما إذا كان مناسباً، وما إذا كان متوازناً، وما إذا كان ذا مصداقيّة. هذه قرارات لا يمكن لأي شخص آخر اتخاذها.

هل فكَّرت في فيلم «برتقالة آليّة» كشكلٍ من أشكال الاسترخاء بين فيلمين كبيرين؟

- لا أؤمن بوجود أفلام كبيرة وأخرى صغيرة. لكلّ فيلم تحدّياته، ولكلّ فيلم مزاياه. أي فيلم يتطلَّب منك كلّ شيء من أجل التغلُّب على المشاكل الفنِّيّة واللوجستيّة التي يطرحها. هناك مزايا في الفيلم الملحميّ، مثلما توجد عوائق. أن تقوم بتصوير مشهد يحتوي على حشود ضخمة فيخرج مثيراً للاهتمام، قد يكون أسهل كثيراً من تصوير رجل واحد جالس على طاولة ويُفكِّر. ■ **تقديم وترجمة: أمجد جمال**

المصدر:

محاورة: «فيليب ستريك» و«بينيلوبي هيوستن»، / 1972 / مجلّة «Sight & Sound».



توفيق الحكيم..

تجسيدٌ حيّ لرحلة الثقافة المصريّة

إذا كنت قد كتبت لقُرَّاء «الدوحة» عن طه حسين، الذي لعب دوراً هاماً في تأسيس مجموعة من القيم الأدبيّة والفكريّة التي قامت عليها عمليّة التحديث الأدبيّ والاستنارة، والذي أتاحت لي الظروف الاقتراب منه -وإنْ في جلساتٍ محدودة- في سنوات الشباب، فإنني أودُّ الآن أن أكتب لهم عن توفيق الحكيم. فقد كنت أكثر حظّاً في الاقتراب من الحكيم الذي كنت ألتقيه بشكلٍ شبه يوميّ في السنوات الأولى من سبعينيات القرن الماضي، وأستمتع بحكاياته التي لا تنضب، وبجلستهِ الشيِّقة في صالونه المفتوح في مكتبه الواسع بجريدة «الأهرام» في القاهرة. لكن علينا أن نبدأ من البداية كما يقولون.



صبري حافظ

تشكِّل قيمة توفيق الحكيم الأدبيّة، تجسيداً حيّاً لرحلة الثقافة المصريّة على مجموعة من الجبهات. أولاها: أهمِّية المُثقَّف ودوره في حياة مجتمعه، وفي تأسيس قيم الاستقلال والحرّيّة والمُناداة بالإصلاح في كثيرٍ من المجالات؛ وثانيتها سعيها إلى تأصيل الأجناس الأدبيّة الجديدة ومدّ جذورها في أغوار الوجدان والمُجتمع المصريّ؛ وثالثتها تغيير صورة رجل المسرح، بعدما كان العمل بالمسرح من المهن المرذولة في بواكير شبابه، وجعل الكتابة المسرحيّة من أرفع المهن التي تحظى بأسمى صيغ التقدير الاجتماعيّ والرسمي على السواء. وأسس البنية التحتية للكتابة المسرحية الجادة في عالم لم تكن التقاليد المسرحيّة قد ترسَّخت فيه بعد. وغطّى في مغامرته المسرحية كلّ أطياف المسرح من الملاهي الخفيفة و«المسرح المُنوَّع»، إلى «مسرح المُجتمع» ومسرح القضية الأخلاقيّة، وحتى المسرح الذهنيّ وقضاياه الفكريّة والفلسفيّة، وصولاً لمشارف مسرح العبث. ورابعتها تأسيس صورة الكاتب/الناثِر المُبدع في أذهان القُرَّاء. فقد كان نجوم الثقافة منذ بواكير عصر النهضة من الشعراء أو المُفكِّرين، من محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم حتى أحمد لطفي السيد ومحمد حسين هيكل وطه حسين. وكان الكاتِب المُحترم يخشى أن يعرف الناس أن «حرفة الأدب قد أدركته»، وهذا هو السبب في أن هيكل خجل من أن يضع اسمه على روايته الأولى (زينب) في بدايات القرن الماضي، ووقَّعها باسم «مصري فلاح». فجعل توفيق الحكيم الكاتِب الناثِر المُبدع نجم الحياة الثقافيّة الذي يشغل العامّة والخاصّة على السواء.

والواقع أن توفيق الحكيم كان واعياً من البداية -وخاصّة منذ بداية مسيرته الأدبيّة الجادة بعد عودته من فرنسا- بضرورة أن يكتسب النصّ الأدبي الجديد شرعيّته، وبالتالي سلطته، من خلال الحوار الخلّاق مع النصوص السابقة عليه، وتجذير مغامرته في أرض الواقع الذي يصدر عنه، ويطمح بالتوجُّه باستقصاءاته إليه. وإذا ما نظرنا إلى أعمال توفيق الحكيم الخمسة الأولى «عودة الروح» 1933 و«أهل الكهف» 1933 و«محمد» 1936 و«يوميات نائب في الأرياف» 1937 و«عصفور من الشرق» 1938 سنجد أنها تنطوي على طرح متعدِّد الأبعاد لقضية علاقة النصّ الجديد الحواريّة بالنصوص السابقة عليه، بغية تأسيس شرعيّة هذا النصّ، وبالتالي سلطته.



من اليمين: نجيب محفوظ، هيكل، توفيق الحكيم وبهاء الدين ▲

ويمكننا الآن وبعد مرور ما يقرب من القرن إلّا قليلاً على هذه الأعمال الخمسة الرائدة، أن نكتشف أن مرّ الزمن عليها لم يوهن من أهمّيتها وفاعليتها، بل أكّد ريادتها وأكسب مغامرتها قدراً كبيراً من المشروعيّة والصلابة. وأن الطرق التي فتحتها هذه الأعمال قد أغرت الكثيرين بالمُضي باستقصاءاتهم فيها بطريقة أثرت العقل العربيّ، ورفدت المُغامرة الإبداعيّة العربيّة كلّها بروافد خصيبة، وهذا هو الأهّم في نظري، لأنها فتحت دروباً خصبة للمُغامرة الأدبيّة العربيّة لم يكن أيٌّ منها من الطرق المسدودة أو الروافد المعزولة الناضبة.

فقد كانت «عودة الروح» حواراً نصّياً ناضجاً مع بنية الحكاية الشعبيّة وبنية الأسطورة المصريّة القديمة على السواء. فالبنية الأساسيّة في هذه الرواية ليست بنية المقامة كما هو الحال في (حديث عيسى بن هشام)، ولا هي بنية الرواية الغربيّة التي قدَّمها محمد حسين هيكل في «زينب»، وإنما هي بنية الحكاية الشعبيّة بست حسنها «سنية» التي يتقدَّم خُطّاب ودها إليها واحداً بعد الآخر، وبعد أن يتكرَّر الرفض ثلاث مرّات -كما في الحكاية الشعبيّة- يجيء مَنْ اصطفاه قلبها «مصطفى» فتقبله. وهي البنية التي تنطوي على نقيض البطلة، أو شريرة الحكاية «زنوبة» العانس، التي تريد أن تفوز بالفارس الذي اختارته البطلة خدناً لقلبها. ودائماً ما يؤدّي رفض الخُطّاب إلى وحدتهم في الحكاية الشعبيّة، وهذا أيضاً هو ما حدث في رواية الحكيم، التي توحَّد فيها كلّ المرفوضين في أتون الثورة التي تؤكّد لمُفارقة الرواية الجميلة ليس عداءهم للمحبوبة التي رفضتهم، وإنما حبهم لست الحسن والجمال الكبرى «مصر». وبالإضافة إلى هذا المُستوى الشعبيّ الذي يمدُّ جذور الرواية في ميراث الحكاية الشعبيّة، هناك مستويات أخرى أهما المُستوى الرمزيّ الذي يستخدم فيه الحكيم أسطورة «أوزوريس» المُمزَق الأوصال، و«إيزيس» التي تجمع شتات هذا الكلّ في واحد. وربّما كان تضافر البنيتين الشعبيّة والأسطوريّة في بناء «عودة الروح» هو الذي أكسبها أهمّيتها النصّية الفائقة، وجعلها واحدةً من الروايات التي ساهمت في تأسيس المُتخيَّل الوطنيّ المصريّ.

وإذا كانت الأصول الشعبيّة والمصريّة القديمة من مكوِّنات المُتخيَّل الوطنيّ عند توفيق الحكيم، فإنّ حاضر هذه الشخصيّة مرهونٌ عنده -وعند الكثيرين من أبناء جيله الذين سحرتهم الحضارة الغربيّة في بواكير الشباب- بحوارها مع الجانب المُتوسطي فيها، أو بالأحرى مع أوروبا. ومن هنا كانت «أهل الكهف» في جوهرها حواراً دراميّاً مع أهم عناصر تلك الثقافة المُتوسطية وأقدمها، مع المسرح الإغريقيّ القديم. وكانت «عصفور من الشرق» جدلاً مباشراً مع واقع هذه الحضارة الراهن، وفكرها الاجتماعيّ والسياسيّ المُتمثِّل في شخصيّة «إيفان». وإذا كانت «أهل الكهف» قد مدَّت جذور المسرح المصريّ إلى أصل المُغامرة المسرحيّة الكبرى، فإنها باستلهامها للقصّة القرآنيّة قد جذرته في أهمّ نصوص الثقافة العربيّة قاطبة، كما فتحته على أكثر القضايا الفلسفيّة عمقاً وحداثة، ألا وهي قضية الزمن وعلاقتها بالوجود حسب عنوان كتاب «مارتن هايدجر» التأسيسيّ في هذا المجال. أمّا «عصفور من الشرق» فقد فتحت هي الأخرى درباً برهن على أنه من أخصب دروب المُغامرة الإبداعيّة العربيّة: وهو الحوار المُتوتر بين الأنا والآخر الغربيّ. أنتجت لنا التجربة الإبداعيّة العربيّة عبره أعمالاً على درجة كبيرة من الأهمِّية والثراء. أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، و«الحي اللاتيني» لسهيل

إدريس، و«موسم الهجرة للشمال» للطيب صالح، و«الحب في المنفى» لبهاء طاهر.

لكن هناك إلى جانب هذه الروافد المُختلفة رافداً آخر من روافد إجابة الحكيم عن أسئلة الهويّة في مستهل حياته الأدبيّة، وهو الرافد التراثيّ العربيّ الذي بلوره من خلال كتابه الدراميّ الشيِّق «محمد»، فقد كان هذا الكتاب المُتميِّز خطوةً مهمَّة على طريق عقلنة التفكير في تراثنا العربيّ، كان الفضل في اكتشافه لمحمد حسين هيكل «حياة محمد» 1935، ولطه حسين في «على هامش السيرة» 1935، ولكن الحكيم التقط منهما الخيط، وأكَّد بحقّ أنه من الدروب الواعدة بالعطاء في الثقافة المصريّة والعربيّة من ورائها. وقد استمر هذا الخيط فاعلاً بعد ذلك في عبقريّات العقّاد وصولاً إلى فتحي رضوان «محمد الثائر الأعظم» وعبد الرحمن الشرقاوي «محمد: رسول الحرّيّة» وغيرهم. ومن المُلاحظ أن وعي الحكيم بصياغة كلّ تلك الروافد المُتعدِّدة للشخصيّة القوميّة، هو الذي جعل كلّ هذه النصوص تنطلق من الفكرة المُصاغة سلفاً عن الواقع، أكثر من انطلاقها من الواقع الذي يرغب الحكيم في طرح أفكاره عبر المُعالجة الواقعيّة أو بالأحرى الحميميّة لجزئياته. وهي ملاحظة وصفيّة لابدّ أن نفهمها في سياقها التاريخيّ والاجتماعيّ الذي يريد الارتفاع بالعمل الإبداعيّ إلى آفاق الفكر الجاد في ثقافته. لكنه لم يغفل الواقع الحسيّ وارتفع به هو الآخر إلى آفاق الفَنّ الرحبة. لأنّ (يوميات نائب في الأرياف)، والتي أعتبرها أعمق أعمال الحكيم الأولى وأجملها، قدَّمت معالجتها الحساسة لجزئيات الواقع وحراكه المُضمر. ففي هذا النصّ يتخلّى الحكيم عن معظم أفكاره المُسبقة، أو يطرحها وراء ظهره، ليعرِّي لنا بسخرية شفيفة تناقضات



واقعه، ويكشف لنا عن نبض الحياة فيه، وعن عصبها الجوهريّ. فيتألَّق هذا الكشف بالكثير من الإضاءات التي قد تتناقض أحياناً مع بعض أطروحات الحكيم الفكريّة في أعماله السابقة. ويكشف لنا عن بنية فكريّة وفنّيّة جديدة، جديرة بالدرس والتأمُّل. وهي بنية واقعيّة جميلة في أصالتها وتفرُّدها وقدرتها على الإضاءة والكشف.

ذلك لأن بنية هذا النصّ الأدبيّ الجميل في استطراداتها وتعرُّجات حبكتها غير القصصيّة، ومقاطعها السرديّة الاعتراضيّة، تكشف لنا عن أن القشرة الغربيّة المُتمثِّلة في هذا القانون النابليونيّ -الذي انبنى عليه القانون المصريّ الذي يطبِّقه النائب في تحقيقاته- لا يمكن لها أن تنسجم مع الواقع أو تجيب عن أسئلته الأساسيّة. إنها لحدّة المُفارقة لا تخفق في اكتشاف مرتكب الجريمة التي استُدعي ممثِّلو القانون لإماطة اللثام عن غوامضها فحسب، ولكنها تساهم في ارتكاب جريمة جديدة أكثر غموضاً وأشدَّ بشاعة، هي جريمة قتل «ريم». وبالتالي فإنّ هذه البنية السرديّة الجديدة، والتي لا تحتذي نسقاً أوروبيّاً في الكتابة، استطاعت أن تقترب من جوهر الواقع الذي يعبِّر عنها أكثر من غيرها من أعماله التي تبنَّت بنى نسقيّة أوروبيّة في الكتابة. وكأن الكشف عن إخفاق المشروع النابليونيّ في التشريع المصريّ، قرين الكشف عن سلبيات المشروع السرديّ الأوروبيّ في تطبيقاته المصريّة أيضاً. كما تفصح لنا تناقضات وقائع هذا النصّ الأدبيّ المُتراكبة عن شساعة الهوة التي تفصل بين المُثقَّف المصريّ وأبناء شعبه الذين ينعم بخيراتهم، ويشارك بوعي منه أو بدون وعي في إحكام أنشوطة القهر والسلطة حول رقابهم. والواقع أن «يوميات نائب في الأرياف» قد فتحت الطريق الذي أفضى إلى رائعة يحيى حقي «خليها على الله»، وإلى أعمال أخرى مماثلة لم يرقَ كثيرٌ منها إلى تلك الذروة المُدهشة التي حلَّقت فيها رائعة يحيى حقي.

ومنذ تلك البداية القويّة في الثلاثينيات، بدروبها الخمسة، واصل الحكيم الكتابة على هذه المحاور الأدبيّة والفكريّة المُتداخلة وأثراها، وواصل معها كتابة المقال الصحافيّ، والمقال الأدبيّ، والمقال السياسيّ. كما قدَّم مجموعة من الاستقصاءات الشيِّقة في مجال التنظير الأدبيّ من «البرج العاجي»، أو تمحيص عدد من القضايا الثقافيّة والأفكار الأدبيّة «تحت شمس الفكر» مرّة، و«تحت المصباح الأخضر» أخرى. وحاول أن يصل باجتهاداته إلى تلك «التعادلية» الصعبة والمُستحيلة في الأدب والحياة، كما أعمل الفكر كثيراً في البحث عن «قالبنا المسرحي». وكان الحكيم في جلّ تلك الكتابات الأدبيّة والنقديّة فنَّاناً مبدعاً تحثه الرغبة في فتح آفاقٍ جديدة، أو التمهيد لها بين القُرَّاء عبر مقالاته الصحافيّة. كما كان هدفه الأساسيّ فيها هدفاً تنويرياً يعمد إلى إشاعة الفكر النقديّ الحرّ والمُستقلّ لتحقيق «يقظة الفكر» من ناحية، وخلق تيار من الرؤى والأفكار الأدبيّة التي تساهم في ترسيخ مكانة تجربته الأدبيّة، وتوسيع دائرة القادرين على تلقيها بالشكل الصحيح. فمعظم المُبدعين الذين يكتبون النقد يسعون عبره إلى الترويج للتيار الأدبيّ الذي ينتمون إليه، أو دحض التيارات المُناوئة له، لأن الذاتيّ في كثير من هذه التنظيرات يغلب على المعياريّ أو الموضوعيّ.

يوسف ذنون في حواره الأخير:

العربيّة الميّسرة.. مشروع كتابة للشعوب الإسلاميّة

تمَّ إجراء هذا الحوار مع شيخ الخطّاطين العراقيّين، وعميد الخطّ العربيّ في العَالَم الإسلاميّ وفقيهه، الراحل يوسف ذنون (1931 - يوليو 2020)، لكن المِنية وافته قبل أن يتمكّن، من مراجَعة الحوار وإضافة بعض التفاصيل التي لم تكن واضحة في الأصل المُسجَّل. ومناسبة الحوار كانت حول كتاب طموح بعنوان «العربيّة الميّسرة.. مشروع كتابة للشعوب الإسلاميّة»، وقد استبشر به الراحل يوسف ذنون خيراً، لكن الكتاب لم يرَ النور...

لماذا تيسير الكتابة باللّغة العربيّة؟

- مرت اللّغة العربيّة بأدوارٍ كثيرة، الدور الأول هو قبل الإسلام لما سميت بقلم الجزم، والجزم أي أن الكتابة مقطوعة من كتابةٍ أخرى، فهي إذن أخذت عيوب الكتابة السابقة، وأهم العيوب التي أخذتها هي أنها استعملت الحروف كحركات، ونحن يجب أن نفرِّق بين الحرف والحركة، لأنّ الحرف مصدره ليس الفم، وإنما الأنف، وأما ما يصدر من الفم فهو حركة المدّ؛ والمدّ ليس هو الياء أو الألف، والذين استعملوا هذه الحروف كمدٍّ هم الذين عقّدوا كتابة اللّغة العربيّة.
علماء اللّغة، من بينهم الخليل بن أحمد الفراهيدي انتبهوا إلى هذا المُشكل، ومن هنا ظهرت معالَجة تناسب الأفضل وليس الأصح، فوضع الفراهيدي صورة أخرى للألف وهي الهمزة، وهذا تعقيد آخر.

لقد وصفت هذه المُعالجات بالترقيعات، فعوض أن يتمَّ اعتماد الأصح تمَّ اتباع الأفضل.. كيف توضح هذا؟

- لقد تمَّ استعمال الحروف كحركاتٍ مدّيّة، وأحياناً استعملوها على نمط أسلوب قديم في الكتابة.

هذه العراقيل التي وصفتموها بالترقيعات هل كانت تشكِّل عائقاً في تعلُّم اللّغة العربيّة وكتابتها لغير الناطقين بها أم أنها بشكلٍ عام واجهت حتى العرب أنفسهم؟

- هي عراقيل تمَّ تثبيتها كقواعد، مع العلم أنه تمَّ التخلي عن قسم منها، حيث لم تطبّق قاعدة المدّ مثلاً، على كلمة (هكَذا) و (هذا)، في كتابة مدّ الهاء...
وهذه ترسُّبات من الكتابة القديمة، ولهذا صارت القضيّة معقَّدة.
يجب التنبيه أننا لسنا بصدد الحديث عن اللّغة العربيّة، بل عن وضع منهج جديد يقوم على وضع الحروف على حدة، والمدود على حدة.

وصفت أيضاً هذه المحاولات بأنها كانت غير موفَّقة واستمرّت أكثر من قرن ونصف القرن.

- هذا الموضوع معقَّد جدّاً، بحيث رغم المُحاولات التي تتبنَّاها جهات ومؤسَّسات معنيّة إلّا أنها غير قادرة على حلّ هذا الإشكال دون دراية شاملة بتاريخ تطوُّر الحرف العربيّ.
بعد سنة 1945 أصدر مجمع اللّغة العربيّة كتاباً يطرح بديلاً للحرف العربيّ يعتمد على الرسم اللاتينيّ، هذه الخطوة وخطوات مشابهة باءت بالفشل، وهي غير مجدية أساساً، ولا تستطيع أن تضاهي الحرف العربيّ. وتحت ذريعة تخفيف الكتابة، دافع عزيز فهمي عن الحرف اللاتينيّ، لكن دعوته لاقت معارضة شديدة، خاصّة مع وجود العيوب نفسها المُتعلِّقة باستعمال الحروف كحركاتٍ في اللّغات اللاتينيّة.

تقترح إذن خطة من منطلق وصفك للعربيّة بأنها تفوق في يسرها وأدائها حتى الكتابات اللاتينيّة، ما دليلك على هذا؟

- الدليل على ذلك أن جهاز الصوت في اللّغة العربيّة هو جهاز متكامل بإمكانه أن ينطق كلّ الحروف الحلقيّة،



الراحل يوسف ذنون ▲

وهـذا مـا لا يتوفَّـر فـي عديـد اللّغـات، لكـن المُشـكلة هـي أن طريقـة الكتابـة لا تسـتفيد بشـكلٍ أفضـل مـن تكامُـل هـذا الجهـاز بسـبب التغيُّـرات التـي أجريـت علـى طريقـة الكتابـة.

نفهم من هذا بأن الجهاز الصوتيّ العربيّ كالسلَّم المُوسيقي الكامل؟

- نعـم.. ولذلـك نجد في المُوسـيقى العربيّة مثـلاً ربع النوتة، بعكس السـلَّم الغربيّ.

لكن في السلَّم الهنديّ نجد الثلث والثمن، وهذا يعني أنه أكثر ثراءً ومساحةً صوتيّة مقارنةً بالسلَّم العربيّ؟

- لكـن يجـب أن نعـرف أيضـاً بـأن اللّغـة الهنديّة أصلهـا عربيّ، فالأمـور مـن الناحيـة التاريخيّـة محسـومة في هـذه المُقارنة، وهـي تؤكِّـد علـى ثـراء المسـاحة الصوتيّة للحـرف العربيّ.

لننتقل إلى مسائل قد تبدو من حيث التعقيد قائمة عند التطبيق، على سبيل المثال، كيف يمكن رقمنة الكتابة العربيّة في صيغة مختلفة وجديدة، ألا يبدو أن الموضوع يتعلَّق بالبداية من الصفر، وهذا أمرٌ يكاد يكون مستحيلاً؟

- أرشـيف العربيّـة نتركـه جانبـاً، فالطريقـة التي نتحـدَّث عنها ليسـت ابتـداع لغـة بديلـة، كمـا قـد يفهـم البعـض، وإنما هي أسـلوب فـي تعلُّـم نطـق نفـس اللّغـة، ولكـن بطريقـة سـهلة لغيـر الناطقيـن باللّغـة العربيّة. ويمكن اعتمـاد هذه الطريقة فـي كافـة اللّغات الإسـلاميّة. ■ «الدوحة»

سيرة:

- مُجـاز فـي الخـطّ العربـيّ مـن الخطّـاط التركـيّ الكبيـر حامـد الآمـدي (1891م- 1982م) سـنة 1966، وحاصـل على تقديـر منـه بالتفـوُّق سـنة 1969م.

- مـارس تدريـس مـادّة التربيـة الفنيّـة والخـطّ العربـيّ، وأشـرف عليهـا لمُختلـف المراحـل الدراسـيّة داخـل العراق وخارجـه.

- تلامذتـه كُثـر فـي العـراق والبـلاد العربيّـة والعَالَـم، وقـد أجـاز عـدداً منهـم.

- أقـام عِـدّة معـارض للخطّ العربـيّ محلّيـاً وعربيّـاً وعالميّاً، أهمّهـا معرضـه مـع تلامذتـه فـي بغـداد عـام 1972م، وفـي لنـدن عـام 1981م، ومعـرض سـحرة الأرض فـي باريـس عـام 1989م.

- شـارك فـي إعـداد العديـد مـن مهرجانـات الخـطّ العربـيّ والزخرفة الإسـلاميّة، أهمّها: مهرجان بغداد العَالَميّ الأول عـام 1988م، والمغاربيّ الأول عام 1990م.

- أقـام العديـد مـن دورات تعليـم الخـطّ العربـيّ والزخرفـة الإسـلاميّة محلّيـاً وعربيّاً.

- شـارك في تأسـيس بعض معاهد الخطّ والزخرفة مثل: معهد الفنـون الإسـلاميّة فـي جامعـة البلقـاء فـي الأردن، تأسـيس جمعيـة الخطّاطيـن الأردنيّـة، وجمعيـة الخطّاطيـن اليمنيّة..

- ألقـى محاضرات ودروسـاً في تاريخ الخـطّ العربيّ وتطوُّره وتعليمـه علـى مختلف الأصعدة، في العديـد من البلدان.

- خَـطَّ آلاف الأمتـار مـن الأشـرطة الكتابيّـة لمـا يزيـد علـى 200 جامـع ومسـجد فـي جميـع أنحـاء العـراق وخارجـه، مـع زخرفـة البعـض منهـا.

- عضـو هيئـة تحكيـم المُسـابقة الدوليّـة للخـطّ العربـيّ والزخرفـة الإسـلاميّة فـي إسـطنبول، وأحـد المُشـاركين في الإعـداد لهـا ولغيرهـا.

- خبير قضائي في الخطّ والمخطوطات والآثار.

- شـارك فـي عـدد مـن المُؤتمـرات والنـدوات الدوليّـة عـن الخـطّ العربـيّ والآثـار والفنـون الإسـلاميّة والعِمـارة.

- أُلِّـفَ عنـه الكثيـر مـن الكتـب والمقـالات داخـل العـراق وخارجـه.

- أشـرف علـى العديـد مـن رسـائل الماجسـتير والدكتـوراه فـي مجـالات الخـطّ والآثـار والفنـون الإسـلاميّة.

* كُـرِّمَ مـن قِبَـل الدولـة عِـدّة مـرّات، ومـن جامعـات ومؤسَّسـات علميّـة وفنيّـة داخـل العـراق وخارجـه.























PDF download

www.dohamagazine.qa

Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine



▲ شرق-غرب/ غرب-شرق لريتشارد سيرا - منحوتة في صحراء قطر،(2015)