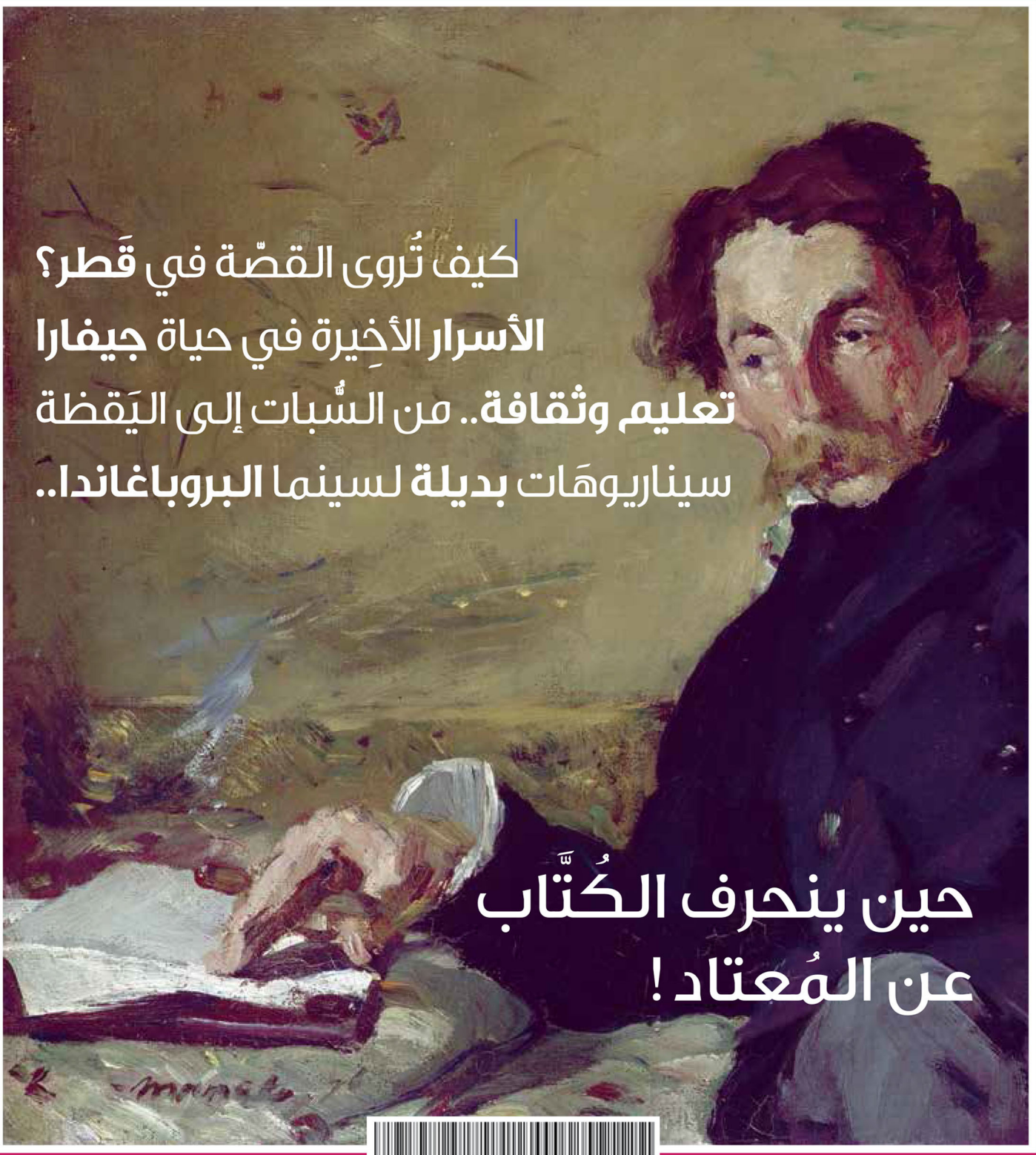
الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 120 - أكتوبر 2017

مجاناً مع العدد:

قِـطـــاف
مُخْتَارَاتُ
مِنَ اَلْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ
فِي قَطَر



كيف تُروى القصّة في **قَطر**؟

الأسرار الأخِيرة في حياة **جيفارا**

تعليم وثقافة.. من السُّبات إلى اليَقظة

سيناريوهَات **بديلة** لسينما **البروباغاندا**..

حين ينحرف الكُتَّاب عن المُعتاد!

www.aldohamagazine.com

twitter:@aldoha_magazine

AL DOHA MAGAZINE issue no. 120

رئيس التحرير
فالح بن حسين الهاجري

مدير التحرير
خالد العودة الفضلي

التحرير
محسن العتيقي

التنفيذ والإخراج
رشا أبوشوشة
هند البنسعيد
فلوه الهاجري

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

البريد الإلكتروني:
editor-mag@moc.gov.qa
aldoha_magazine@yahoo.com
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - 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.

مِن أجْل القِصة القَطريّة

يسعدنا في مجلة «الدوحة» أن نستقبل الملاحظات والتساؤلات، ولعلَّ أكثرها تعطشاً للإجابة تلك المتعلّقة بالثقافة القطريّة ومستجدات الحِراك الثَّقافي القطري، ومما لا شك فيه أن قطر، كأي دولة عربيّة أخرى، لديها مثقفوها وكُتَّابها، وهناك كُتَّاب ومبدعون لهم حضورهم ومساهماتهم الثَّقافيّة في المحافل المحلّية والإقليميّة والعالميّة، مما يحتم علينا مواكبتهم والتفاعل مع تجاربهم بالقراءة والمحاورة، وهو ما نفعله عند المناسبة وما سنعمل على تطويره دائماً.

في هذا الصدد، واستمراراً للنجاحات والإنجازات المتواصلة التي تحققها «إدارة البحوث والدراسات الثَّقافيّة في وزارة الثّقافة والرياضة بإصدار العديد من الترجمات والكتب المُتنوِّعة للعديد من الأدباء والكُتَّاب، يأتي «كتاب الدوحة» لهذا العدد مُتضمناً مختارات قصصيّة لمجموعة من الكُتَّاب القطريين، وعددهم ثلاثة عشر كاتباً وكاتبة، من مختلف الأعمار والتجارب. وتحت عنوان «قطاف» ارتأينا تقديم الطبعة العربية من هذه المختارات، بعد النجاح الذي حققته الترجمة إلى اللغة الإنجليزية، وإلى اللغة التركية بمناسبة العام الثَّقافي بين قطر وتركيا (2015)، وهذه الطبعة المرفقة مع مجلة «الدوحة» هي الأولى باللغة العربيّة،والتي تصدر تزامناً مع الإصدار المترجَم إلى اللّغة الألمانية احتفاءً بالعام الثَّقافي بين قطر وألمانيا 2017، حيث ستكون انطلاقته ومشاركته الأولى في معرض فرانكفورت الشهر الجاري، وبذلك يكون لـ«إدارة البحوث والدراسات الثَّقافيّة» السبق في ترجمة أول كتاب قطري إلى اللّغة الألمانية ضمن منشورات وزارة الثقافة والرياضة.

كما تجدر الإشارة إلى أن هذا العمل هو ثمرة جهد وتكامل بين إدارة البحوث والدراسات الثَّقافيّة والقسم التابع لها ممثلاً في هيئة تحرير مجلة «الدوحة»، وهو نتاج عمل مستمر ودؤوب أثبت نجاحه عبر سلسلة «كتاب الدوحة» وعناوينها التي تحظى باهتمام القُرَّاء في وطننا العربي وخارجه.

وحول هذه المختارات، نشير إلى قراءة نقدية ضافية يتضمنها هذا العدد، فضلاً عن المُقدِّمة الوافية التي تضمنها الكتاب، ومن خلالهما يمكن للقرّاء الكرام الإحاطة ببعض ملامح القصة القصيرة في قطر.

وحسبنا في نشر هذا الكتاب القصصي أننا نتوخى التعريف بأكبر عدد من الكُتَّاب القطريين، لتكون بذرة ونواة نسعى من خلالها إلى تمديد الجسر الأدبي بين الأجيال والقرّاء من الخليج إلى المحيط، حتى يمتد معه تواصلنا الثَّقافي العربي الذي لم يبقَ لنا سواه كي يجمعنا!!.

رئيس التحرير

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 120

السنة العاشرة - العدد مئة وعشرون
محرم 1439 - أكتوبر 2017

تصدر عن:
إدارة البحوث والدراسات الثقافية
وزارة الثقافة والرياضة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحرير الدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

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

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022338 (974+)
فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

distribution-mag@moc.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@moc.gov.qa

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

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

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

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض - ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809 / مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480080 - فاكس: 007317480819 / دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668 / سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379 / دولة الكويت - شركة المجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487 / الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260 / الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196 / الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس: 00212522249214 / الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 - فاكس: 00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهما
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



لوحة غلاف المجلة:
إدوارد مانيه (فرنسا)

مجاناً مع العدد:



غلاف الكتاب:
صور فوتوغرافية


معرض فرانكفورت
منظومة دولية مُتكاملة للكتاب
04


المرأة في الاقتصاد العالمي
وعودٌ لا يؤكِّدها الواقع
08



موقع «الطماطم الفاسدة»
هل يُقوِّض الثقافة السينمائية؟
12


فريدريك باربيه:
طريقتنا في الكتابة ليست نهائية، ولم تكن كذلك
16


عبد الكريم غلاب
بصمة المعلم
112



موسم ثقافي فرنسي جديد
البحث عن لؤلؤة الأدب المفقودة!
116


جان شمعون
توثيق في قلب الخراب والأمل!
142



36
تعليم وثقافة
من السّبات إلى اليقظة



50
طقوسٌ يومية
انحراف الكُتّاب عن المُعتاد!



24
الأسرار الأخيرة
في حياة جيفارا

مقالات:

حتى لا نزرع الريح!..... (د. عبد الرحيم العطري) 44
حول التقدم ..... (بول فاليري - ترجمة: محمد مروان) 46
سلطة الاتصال.. عمليات إنتاج المجتمعات الشبكية المعاصرة ..... (محمد الإدريسي) 124
ثقافات المحاورة..... (كاترين أوركيوني - ترجمة: حسين السوداني) 128
أفلام حرب العراق.. هل تغيّرت سينما البروباغاندا؟.....(أحمد ثامر جهاد) 134
آلدو روسي.. المهندس الحالم..... (وئام المددي) 148
ميشيل بوهل: المعلومات العلمية يجب أن تكون حرّة ..... (حوار: تشارلز مولر - ترجمة: محمد الجرطي) 156

أدب:

ماركيز في عيون يُوسا.. كان شاعرًا وليس مثقفًا ..... (ترجمة: نجيب مبارك) 106
من الحلم إلى الرواية.. حرفة الكاتب..... (ريجيس ميران - ترجمة: خديجة حلفاوي) 108
أورسولا كي لي جوين: فلتحيا الاختلافات الأدبيّة!..... (حوار: مايكل كونينجهام - ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر) 94



82
تجارب ترسم أفقاً للتّجديد
كيف تُروى القصة القصيرة في قطر؟

ترجمات:

100
عندما حاول الشيطان أن يختبرني بفنجان كابوتشينو
ساندرو فيرونيزي (إيطاليا)



96
هل صار أدب الخيال العلمي متجاوزاً؟

حوارات:

20
محمد حقي صوتشين: الترجمة دون مطالعة كثيفة ضرب من الجنون
91
لطفية الدليمي: أنا كاتبة منظمة جداً..



معرض فرانكفورت

منظومة دولية مُتكاملة للكتاب

سمير جريس

في كلّ عام، وبالتزامن مع إعلان اسم الفائز بجائزة نوبل للأدب، تُقيم ألمانيا في فرانكفورت عُرساً سنوياً للكتاب والثقافة. تبدأ هذه الاحتفالية بالافتتاح الرسمي لمعرض فرانكفورت للكتاب يوم الثلاثاء، قبل أن يفتح المعرض أبوابه للناشرين والمُتخصّصين في صناعة الكتاب حتى يوم الجمعة، وفي يومي السبت والأحد تُتاح الفرصة للجمهور العريض للاطلاع على أحدث الإصدارات من كافة دول



العالم. وخلال أيام المعرض يُعلَن اسم الفائز بجائزة نوبل للأدب، وبهذا يشهد المعرض أول احتفال دولي بالفائز تنظمه بسرعة الدار التي تقوم على نشر أعماله.

خلال أيام المعرض القليلة يقوم نحو 7500 ناشر من أكثر من مئة دولة بتقديم أحدث المنتجات الورقيّة والرقميّة في عالم الكتاب، وكذلك الوسائط البصرية والسمعية. وأغلب العارضين والناشرين هم ألمان (نحو نصف العدد)، يليهم ناشرون من بريطانيا والولايات المتحدة. ما يزيد على مئة ألف عنوان جديد يراها الزوار الذين بلغ عددهم في السنوات الماضية نحو 280 ألف زائر. كما يصاحب المعرض برنامج ثقافي ضخم يضم آلاف الفعاليات الثقافية، منها مئات الأنشطة المُخصَّصة للدولة «ضيف الشرف»، وهي فرنسا هذا العام، وللمرّة الثانية خلال عمر المعرض. وقد تمّ الإعلان عن حضور 200 كاتب وفنّان فرنسي للمشاركة في مختلف الأنشطة الثقافية وبرامج المعرض (من 11 حتى 2017/10/15) ويتابع نحو ألف صحافي من كافة أنحاء العالم هذه الفعاليات. ومن أبرز الكُتّاب الذين تمّت دعوتهم للمشاركة في فعاليات «ضيف الشرف» جون ماري لو كليزيو وميشيل هولبيك وباتريك شاموازو وآلان مابنكو وياسمينة رضا وعتيق رحيمي وليلى السليماني وياسمينة خضرا وكمال داود.. وكان الجانب الفرنسي قد أعلن بأن نحو 1200 من العناوين الجديدة قد تُرجِمَتْ من الفرنسية إلى الألمانية لهذه المناسبة خصيصاً.

نظرة على تاريخ المعرض

ما الذي يجعل معرض فرانكفورت أهم معارض الكتاب في العالم؟ أهو التنظيم الألماني الصارم؟ أم المساحة الضخمة المُخصَّصة له؟ أم العراقة والتقاليد والخبرة؟ أم كلّ هذه الأسباب مجتمعة؟

تأسَّس المعرض قبل أكثر من 500 عام، وتحديداً بعد أن اخترع يوهانيس غوتنبرغ آلة الطباعة في مدينة ماينتس التي لا تبعد عن فرانكفورت سوى بضعة كيلومترات. وبمرور السنين أصبحت فرانكفورت مركزاً لطباعة الكتاب ونشره. وظلّ معرض فرانكفورت أهم سوق للكتاب في أوروبا حتى أواخر القرن السابع عشر. مع الإصلاح الديني تغيَّر الوضع، وخاصة بعد أن فرض القيصر الألماني الرقابة على الكتب آنذاك، ما اُعتُبر محاولة لمقاومة الإصلاح الديني. وفي عصر التنوير استطاعت مدينة لايبزغ أن تحلّ محلّ فرانكفورت، وأصبح معرضها للكتاب أهم المعارض الأوروبية.

لم يَسْتَعِدْ معرض فرانكفورت أهميته إلّا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وبعد تقسيم ألمانيا. وفي عام 1949 أُقيمت أول دورة للمعرض في قلب ألمانيا الغربية، وسرعان ما عادت للمعرض في فرانكفورت أهميته ومكانته الدولية.

والمعرض هو في المقام الأول ساحة للناشرين والوكلاء الأدبيين والمترجمين والصحافيين والنُقّاد

وباعة الكتب والمشرفين على المكتبات، وأيضاً لمنتجي الوسائط الإلكترونية الجديدة، سواء بصرية أو سمعية.
ويشهد المعرض سنوياً عدداً كبيراً من الندوات واللقاءات الأدبية التي تُذاع في الراديو أو التليفزيون. وازداد الاهتمام الإعلامي بالمعرض بعد أن قرّرت إدارته في عام 1986 استضافة دولة أو منطقة ليكون أدبها هو «ضيف الشرف». كانت الهند هي الدولة الأولى المُستضَافة، وفي العام الماضي سُلِّطَ الضوء على الأدبين الهولندي والبلجيكي، أما هذا العام فتحلّ فرنسا للمرّة الثانية ضيفةً على معرض الكتاب. وفي العام القادم سيستضيف المعرض دولة غيورغيا.

الكتاب الإلكتروني

فتح المعرض أبوابه للوسائط الإلكترونية عام 1993 وسط معارضة شديدة من جانب اتحاد الناشرين والرأي العام. وإذا كانت هذه الخطوة قد نُظر إليها باستخفاف قبل ربع قرن، فقد أصبحت الوسائط الإلكترونية تُمثِّل اليوم أحد المحاور المهمة في المعرض. وبلغت المنتجات الرقميّة نحو 30 في المئة من المعروضات في الأعوام الأخيرة، وهو ما حمل عديدين على التخوُّف من أن الكتاب الورقي لم يعد سيد «معرض الكتاب» في فرانكفورت بعد «الغزوة» التي قام بها «الكتاب الإلكتروني».
وفي الدورات الأخيرة ظلّ هاجس الحفاظ على كرامة الكتاب الورقي حاضراً، وكأن الجميع يستشعر نهاية الكتاب التقليدي. وربما لذلك كان الناشرون يؤكّدون على أن الكتاب التقليدي لن ينهزم بأية حال أمام الكتاب الرقمي، وأنه باقٍ طالما بقيت الكلمة. هذا الاهتمام غير المسبوق بالكتاب الإلكتروني لم يُترجَم بعد إلى أرباح، إذ إن مبيعات الكتاب الإلكتروني لم تصل بعد إلى خمسة في المئة من إجمالي مبيعات سوق الكتاب الألماني التي تبلغ سنوياً نحو عشرة مليارات يورو (نعم: ينفق الألمان سنوياً نحو عشرة مليارات يورو على الكتاب). غير أن اتحاد الناشرين الألمان يتوقع أن تصل نسبة مبيعات الكتاب الرقمي على المدى المتوسط إلى عشرة في المئة من إجمالي مبيعات سوق الكتاب.



وليس هذا التنافس بين «الرقمي» و«المطبوع» في الحقيقة تنافساً على الانفراد بالوجود على الساحة، بقدر ما هو تجاور أو تكامل بين وسيطين. أما التحدّي الذي يفرض نفسه على صُنّاع الكتاب في المستقبل فهو حماية الملكية الفكرية في عصر الرقمنة.

جوائز المعرض

ولأن معرض فرانكفورت للكتاب هو الحدث الأهم في عالم الأدب الألماني، فقد استحدث الناشرون الألمان قبل عِدّة أعوام جوائز تُمنَح خلال المعرض، منها جائزة «أدب الشبيبة»، وجائزة «الكتاب الألماني». أُسست الجائزة الأخيرة على غِرار جائزة «بوكر». ومثل «البوكر» تقوم دور النشر في المنطقة الألمانية (ألمانيا والنمسا وسويسرا) بترشيح أفضل الأعمال الروائية التي نشرتها خلال العام، وتختار لجنة التحكيم في البداية قائمة طويلة، ثمّ قائمة قصيرة تضم ستة أعمال. ويمنح الفائز 25 ألف يورو، بينما يحصل كلّ كاتب من الخمسة كُتّاب الآخرين على القائمة القصيرة على 2500 يورو.
وهدف جائزة «الكتاب الألماني» تنشيط بيع الأعمال الأدبية عبر تسليط الضوء على أفضل ما نُشِرَ خلال عام، وتشجيع عملية ترجمة الأدب الألماني إلى اللغات الأخرى، لا سيما وأن سوق الكتاب الألماني منفتح على الآداب الأخرى (حوالي 76 % من الكتب التي تتصدر قائمة أفضل المبيعات هي كتب مُترجَمة)، في حين تعاني عملية الترجمة من الألمانية ضعفاً نسبياً.
أما أشهر وأقدم الجوائز التي تُمنَح خلال المعرض فهي جائزة السلام التي تُمنَح دائماً آخر أيام المعرض (يوم الأحد) في كنيسة القديس بولس في فرانكفورت، وتُعدّ أهم جائزة سياسية فكرية في ألمانيا. تبلغ قيمة الجائزة 25 ألف يورو، وفازت بها هذا العام الشاعرة



والروائية الكنية مارغاريت أتوود (من مواليد 1939) التي اعتبرتها لجنة الجائزة إحدى أهم كاتبات عصرنا. وكانت أتوود قد حصلت عام 2000 على جائزة البوكر.
ومن الحاصلين على الجائزة في الأعوام السابقة أورهان باموك ويورغن هابرماس وماريو فارغاس يوسا وآسيا جبار ومارتين فالزر.

نظرة عربية

المقارنة بين معرض فرانكفورت وأي معرض عربي مقارنة ظالمة بالطبع، لكنها تلح على ذهن الزائر العربي.
لنأخذ أكبر المعارض العربية مثالاً: وفق الإحصائيات يزور الملايين معرض القاهرة الذي يمتد حوالي ثلاثة أسابيع، وتُقام خلاله مئات الفعاليات الثّقافيّة. المعرض احتفالية ضخمة، تجتذب عائلات بأكملها تقضي يومها على أرض المعارض في مدينة نصر. ليست الإصدارات الجديدة هي الهدف من إقامة أي معرض عربي. المعرض في القاهرة أو بيروت أو الدار البيضاء هدفه بيع الكتاب، قديمه وحديثه، وأحياناً التخلُّص مما تفيض به المخازن من بضاعة راكدة. القارئ يستفيد من المعرض لحصوله على تخفيضات، ولتمكنه أخيراً من العثور على العناوين التي يبحث عنها، سواء من الأقطار العربية الأخرى، أو من القُطر نفسه، فمشكلة توزيع الكتاب، أو لنقل كارثة التسويق والتوزيع هي أحد العوائق الرئيسية أمام انتشار الكتاب في العالم العربي. هذا هو الفارق الأساسي بين المعارض العربية ومعرض فرانكفورت الذي يحتضن في كلّ عام أضخم معارض الكتاب في العالم الذي يُقام لمدة خمسة أيام فحسب، ثلاثة منها للمُتخصّصين. ليس هناك بيع ولا شراء في فرانكفورت، إلّا إذا كنا نقصد بيع وشراء حقوق النشر والطبع والترجمة.
جولة في أروقة المعرض تُبيّن لنا الهوة الشاسعة التي تفصل بين سوق الكتاب العربي وعالم النشر الدولي. فبينما تعج الأجنحة الألمانية والأوروبية بالناشرين والوكلاء والمترجمين الذين يتفاوضون أو يتفقون على نشر هذه الكتب في بلد آخر، أو ترجمتها إلى لغة أخرى، فإن الأجنحة العربية من مصر ولبنان ودول الخليج تكاد تخلو من الزوار. عدد كبير من الأجنحة يعرض كتباً قديمة قد يزيد عمر بعضها على عشر سنوات. قد يتساءل المرء عن جدوى حضور هؤلاء الناشرين إلى فرانكفورت. الهدوء يسيطر على الأجنحة العربية في فرانكفورت. مَنْ يذهب إلى أجنحة دول الخليج الفخمة، يستطيع أن يقتنص الفرصة ويجلس على أحد الكراسي الكثيرة الوثيرة ليريح قدميه المتعبتين، وباستطاعته التفرُّج عندئذ على الكتب الفخمة والمجلدات المُصوَّرة الجميلة المعروضة. ولكنها كتب لا تُثير اهتمام أحد سوى الزائر العربي، لأنها نادراً ما تكون مُترجَمة. أي أننا كثيراً ما نخاطب أنفسنا.
في جولاتي خلال الأعوام الماضية كنت أخرج من فرانكفورت بانطباع متشائم فيما يخصّ الكتاب العربي؛ فالحركة الأدبية النشيطة تتطلّب منظومة متكاملة: نظام تسويقي فعّال للكتاب يجتاز الحدود والعوائق، ونُقّاد يقومون بفرز الغث من السمين، وجوائز تُسلّط الضوء على أبرز الإصدارات الجيدة، وحركة ترجمة نشيطة تتابع أحدث ما صدر، وتقاليد راسخة في دور النشر تعمل على خروج الكتاب، سواء كان مُترجَماً أو مُؤلَّفاً، في أفضل صورة بعد مراجعته وتنقيحه. ليس الأمر إذن هو مجرّد إقامة معرض للكتاب، حتى إذا كان هو الأضخم والأهم..



المرأة في الاقتصاد العالمي
وعودٌ لا يؤكِّدها الواقع

غالباً ما تكون الأزمات مناسبة لإبداع أفكار جديدة، ولكنها في الوقت نفسه فرصة للعودة إلى أفكار قديمة تمّ تجاهلها أو إرجاؤها إلى أجلٍ غير مسمى تظهر فيه الحاجة إلى تنفيذها. وعندما يتعلّق الأمر بمشاركة المرأة في الاقتصاد فإن كثيراً من العراقيل لا تزال حائلة بين المدافعين عن حقوق المرأة في العالم وبين تحقيق هذا الهدف، ليس فقط في الدول النامية أو المُتخلِّفة عموماً، بل في الدول المُتقدِّمة أيضاً. ومع أن الاشتغال على موضوع مشاركة النساء في دينامية الاقتصاد العالمي ليس جديداً إلّا أنه عاد إلى الواجهة بشكلٍ قوي خلال السنوات الأخيرة، خاصة في ظلّ عدم التكافؤ في الاستفادة من الإمكانات المتاحة للتنمية الذي كرسه الانفتاح المتزايد وتخفيف أو إلغاء القيود الجمركية في وجه عمليات التجارة الدولية.

جمال الموساوي

إن الاتفاقيات المُتعلّقة بهذه الأخيرة باتت محط تساؤلات مُتجدِّدة بشأن تأثيرها، أولاً على الدول التي انخرطت فيها، وثانياً على وعود التنمية التي بشَّرت بها، وثالثاً على فئات مُحدَّدة من المجتمع ومنها النساء. وإذا كان قياس هذه الآثار ممكناً بالنسبة للدول من خلال النظر إلى صادراتها وواردتها وحجم المداخيل الجمركية التي تخلّت عنها لفائدة حركية تجارية واعدة بخلق دينامية في سوق الشغل، فإن إمكانية قياس آثارها على فئة بعينها مثل النساء، تحتاج إلى دراسات أكثر دقة.

في هذا السياق، حاول مؤتمر الأمم المتحدة للتجارة والتنمية توفير مجموعة من المعطيات من خلال الأنشطة التي يقوم بها، وكان آخرها خلال يوليو/تموز 2017 في جنيف وتمحور حول «الاستعراض العالمي السادس للمعونة من أجل التجارة»، وذلك استمراراً للبحث في العلاقة الممكنة بين التجارة الدولية والمساواة بين الجنسين. لكن قبل إبراز بعض أوجه هذه العلاقة لابد من ملاحظة أن وضعية المرأة تُعدّ أحد الثوابت الكبرى في استراتيجيات التنمية التي



مؤتمر الأمم المتحدة للتجارة والتنمية يوليو/تموز 2017

تسهر الأمم المتحدة على إعدادها وتنفيذها، وأنه لا يمكن التفكير في التنمية إلّا وكان النهوض بتلك الوضعية أحد أبوابها الرئيسية. يدل على هذا حضورها القوي في برنامجين مهمين، هما برنامج الأهداف الإنمائية للألفية الذي انتهى عملياً في العام 2015 من خلال الهدف الثالث المُتعلّق بالمساواة بين الجنسين وتمكين المرأة، ثمّ برنامج أهداف التنمية المستدامة الذي انطلق سنة 2016 من خلال الهدفين الأول المتعلّق بالقضاء على الفقر، والخامس الخاص بالمساواة بين الجنسين، وكلاهما يشير إلى ضرورة تمكين المرأة من حقوق اقتصادية كفيلة بجعل مساهمتها فعّالة في التنمية وفي النهوض باقتصاد بلادها وعبره بالاقتصاد العالمي.

إلّا أن الواقع على الأرض يُفيد بأن هذه الأهداف لم تتحقّق بنوع من التوازن بين الدول المُتقدّمة ألتي تعيش فيها النساء وضعاً جيداً نسبياً، والدول النامية التي لم تتغيَّر الأوضاع فيها إلّا قليلاً. لهذا تبدو مشاركة النساء في الاقتصاد، وكذلك تأثير الاتفاقيات التجارية متباينين بشكلٍ يسمح بقياس الهوة الكبيرة بين الأطراف التي

تستفيد حقاً من الانفتاح الاقتصادي والعولمة، والأطراف التي تخسر بالمقابل كلّ شيء تقريباً.

في دراسة نشرتها المجموعة الدولية للتأمينات المُتخصّصة Hiscox في أكتوبر/تشرين الأول 2015، لا تتعدّى نسبة النساء المقاولات من مجموع النساء النشطات في دول الولايات المتحدة الأميركية والمملكة المتحدة وفرنسا وألمانيا وهولندا وإسبانيا 3 في المئة، وهي نسبة ربما تعكس توجُّه النساء أكثر نحو الوظائف الحكومية أو وظائف القطاع الخاص، إضافة إلى ما توفره المنظمات الدولية اعتباراً للصعوبات التي يصادفنها في تأسيس وتدبير مقاولات. هذه الدراسة ذاتها تُشير إلى أن النساء أقلّ ثقة في أنفسهن مقارنة مع الرجال، بالإضافة إلى الخوف من عدم تمكنهن من توفير الموارد الضرورية لمواصلة نشاطهن.

وتعترف منظمة مؤتمر الأمم المتحدة للتجارة والتنمية بصعوبة وصول النساء رئيسات المقاولات إلى التمويل مقارنةً بزملائهن، وهو وضع يحدّ من انخراطهن في سلسلة الإنتاج والتسويق على المستوى العالمي، ويقترح الالتفاف على هذا العائق بتشجيعهن على الالتجاء إلى التجارة الإلكترونية على اعتبار أنها أقلّ تطلُّباً في ما يتعلّق برؤوس الأموال. هذا المعطى لم تتمكن اتفاقيات التجارة الحرّة على مستوى العالم من تغييره بالرغم مما يمكن ملاحظته من تطوُّر. أكثر من ذلك تُدير النساء في الغالب شركات صغيرة تبقى قدرتها التنافسية محدودة في الأسواق المحلّية، ناهيك عن الأسواق العالمية.

في الإطار نفسه يُقدِّر مركز التجارة الدولية (وهي وكالة مشتركة بين المنظمة العالمية للتجارة والأمم المتحدة) أن النساء المقاولات عبر العالم يحظين بمكانة هامشية ويشتغلن في قطاعات صغيرة جداً تُعنَى في الغالب بالخدمات، ومن ثَمّ فإنهن لا يستفدن من السياسات المُتعلّقة بتطوير تجارة الصادرات، لأن المساعدات التي تقدّمها الحكومات يتم توجيهها- في الغالب- لتنمية صادرات السلع. ويعرض المركز أيضاً لصعوبات اجتماعية تواجه رهان المساواة بين المرأة والرجل في ممارسة التجارة وتكوين المقاولات تتمثّل أساساً في التقاليد والعادات التي تتحكم في العديد من المجتمعات النامية، وتمنع النساء من فرص متكافئة في الاستفادة من الأدوات المتاحة لممارسة نشاط تجاري. تلتقي هذه الخلاصة مع معطيات أخرى في تقرير منظمة التعاون والتنمية الاقتصادية حول «السيدات والأعمال 2014» في منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا، حيث تُعدّ هذه الأخيرة هي المنطقة الأقلّ نسبة في العالم في ما يتعلّق بالنساء العاملات أو الباحثات عن عمل مدفوع الأجر،

> لا تتعدّى نسبة النساء المقاولات من مجموع النساء النشطات في دول الولايات المتحدة الأميركية والمملكة المتحدة وفرنسا وألمانيا وهولندا وإسبانيا 3 في المئة

وأن هذه النسبة لا تتجاوز 24 في المئة مقابل 60 في المئة في المتوسط داخل البلدان الأعضاء في المنظمة، وهو ما يُؤثِّر- في نظر مُعدّي التقرير- على معدل الشركات التي تملكها أو تشارك في إدارتها النساء، والذي لا يتعدّى 1.2 في المئة و6.6 في المئة على التوالي، وعلى غِرار باقي العالم فإن نشاط النساء مُوجَّه للخدمات والمنتوجات البسيطة. وعلى سبيل المقارنة فإن نسبة الشركات التي ترأسها الفرنسيات بلغت 25 في المئة حسب أرقام نُشرت في شهر مايو/أيار 2017، وهي نسبة تبقى بعيدة عن طموح المناصفة التي تسعى السياسات التجارية الدولية من خلال الاتفاقيات وخطط التنمية إلى تحقيقها.

بالمقابل تبدو الأوضاع أكثر سوءاً في مناطق من العالم أقلّ نمواً، وأيضاً بالنسبة للنساء اللواتي انخرطن في التجارة الدولية بشكلٍ غير مباشر، أي باعتبارهن عاملات في شركات استفادت من الانفتاح المتزايد للتوسع في أسواق عالمية جديدة. في هذه المناطق تستمر المرأة كضحية أثيرة لسياسات تنموية غير متوازنة لا تراعي النهوض بالمرأة بالرغم من التقدُّم المحرز أحياناً على مستوى الخطاب الذي يفتح إلى حَدٍّ ما صنابير المساعدات الدولية. دليل ذلك أن تقريراً لليونيسكو نُشِرَ سنة 2014 يُشير إلى أن نسبة الأمية بين النساء لاتزال مرتفعة في دول إفريقيا جنوب الصحراء، وتبلغ حوالي 50 في المئة، وفي دول جنوب وغرب آسيا 32 في المئة، وفي الدول العربية 31 في المئة، ودون الحديث عن التصوُّرات الذكورية للحياة التي تقودها العادات والتقاليد، فإن الأمية وحدها تجعل النساء عُرضة للاستغلال

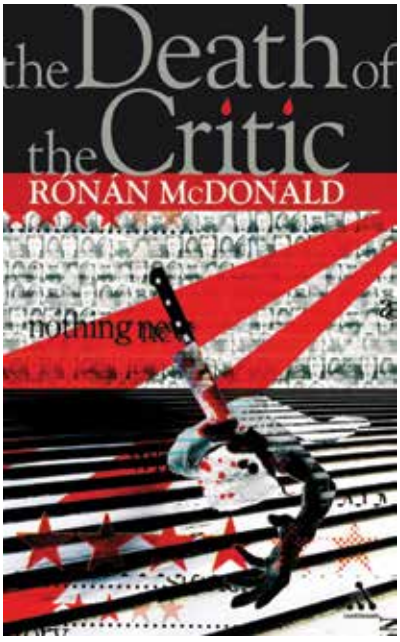


نساء عاملات في مصنع بجمهورية غانا

لأسباب منها عدم حصولهن على تكوين يؤهلهن للاستفادة من الفرص المفترض أن الانفتاح التجاري والعولمة الاقتصادية يتيحانها. إنه الوضع ذاته الذي توجد فيه النساء المقاولات في البلدان المُتقدِّمة أو الناشئة مع مراعاة الفارق، حيث أغلب المقاوَلات تشتغل في قطاعات صغيرة تكرس الفوارق بين الجنسين في ما يتعلَّق بالأرباح والمداخيل والولوج إلى مصادر التمويل. ففي البلدان الأقلّ نمواً يتم توجيه النساء للاشتغال في قطاعات النسيج والألبسة والمنتوجات الإلكترونية البسيطة التي لا تحتاج إلى تكوين عالٍ مقابل أجور ضعيفة تنعكس سلباً على مستوى عيش النساء. ويرى خبراء مؤتمر الأمم المتحدة للتجارة والتنمية أن وفرة اليد العاملة النسوية في هذه القطاعات ساهمت في تحقيق الشركات العاملة فيها لأرباح كبيرة بفضل الإنتاجية العالية من جهة، وتنافسية منتوجاتها من جهةٍ ثانية في الأسواق العالمية في مواجهة الشركات التي تشتغل في مناطق تحظى فيها النساء بوضعيةٍ أفضل، واليد العاملة فيها تنال أجوراً وحقوقاً أكثر.

لقد فتحت الاتفاقيات التجارية المجال أمام الشركات مُتعدِّدة الجنسية، أما الشركات الوطنية (عبر العالم)، التي تحظى بدعم الدولة في إطار المنافسة على الريادة الاقتصادية لنقل نشاطها كلياً أو جزئياً إلى المناطق التي تتوفَّر على يدٍ عاملة كثيرة- في الغالب- فغير مؤهلة بشكلٍ جيد وتعيش وضعية اجتماعية سمتها البارزة الفقر والحاجة إلى موارد للعيش، ومن ثَمّ مُستعدّة للعمل بدون شروط مسبقة. وتُشكّل صناعات النسيج والألبسة مثالاً جيداً في هذا الشأن. في العام 2014 نشرت صحيفة ليبراسيون الفرنسية شهادة مُؤثّرة لإحدى العاملات في هذا القطاع في كامبوديا تشتغل 72 ساعة أسبوعياً وبدون عطلة سنوية في ظروف شديدة القسوة، وبأجر ظلّ إلى حدود 2013 أقلّ من 100 دولار شهرياً، لا يسمح بالتغلُّب على متطلبات الحياة الثابت منها والطارئ.

ختاماً، بالرغم من الوعود التي يبشر بها مصممو اتفاقيات تحرير التجارة وزملاؤهم من مخططي استراتيجيات التنمية في المنظمات التابعة للأمم المتحدة، والتي تحتل فيها المرأة مكانةً مركزية، لا يبدو أن الواقع يتجاوب مع الأفكار المُعبَّر عنها. لأن النساء بَقِين على الهامش، كلياً أو نسبياً، ولم يتمكنَّ من الاستفادة، على غِرار الرجال، من الفرص التي يتيحها الانفتاح التجاري الاقتصادي بشكلٍ عام. إنها الخلاصة التي ينتهي إليها مؤتمر الأمم المتحدة للتجارة والتنمية في تقرير بعنوان «التجارة، النوع والتنمية» صدر سنة 2016: «يمكن للتجارة أن تُمكِّن النساء من الحصول على عمل مدفوع قار، ولكنهن يؤدين دائماً أشغالاً لا تحتاج إلى مؤهلات وبأجورٍ ضعيفة. كما يمكنهن الاستفادة من التجارة كمستهلكات إذا تمّ تخفيض الحواجز الجمركية، ولكنهن يتحولن، إذا كُنَّ منتجاتٍ، إلى ضحايا».



عندما أصدر «رونان ماكدونالد» كتابه «موت الناقد» في منتصف العقد الأول من الألفية، وهو الكتاب الذي يحتوي على ما يشبه التأبين لمفهوم النقد الأكاديمي، والتأهب للدخول في عصر جديد للنقد، هو عصر المدونات الإلكترونية، بعد أن جعلت شبكة الإنترنت من الجميع نُقَّاداً (على حَدّ قوله)، وانتشرت ظاهرة المراجعات الانطباعية للكتب والموسيقى والأفلام، تلك التي يكتبها أشخاص عاديون باستقلال عن المنظومة الصحافية والأكاديمية، ليعبروا فيها بشكلٍ ديموقراطي عن ذوقهم الخاص وتفضيلات أصدقائهم ودوائرهم الضيقة، أو بكلمات ماكدونالد «هم يُشركون القُرَّاء في انفعالاتهم اللحظية تجاه الأعمال الفنّيّة». وبرغم اعترافه بالنقاط الإيجابية للظاهرة، إلّا أنه والكثير من مثقّفي هذه المرحلة كانوا منزعجين من غياب المعيار ومن جعل كلّ الآراء متساوية، مما قد يؤدي لانزواء من يملكون المعرفة العميقة بالفنون داخل الجامعات والمؤسَّسات البحثية، ومن ثَمّ انعزالهم أكثر عن الجمهور واعتزالهم دور الوسيط التنويري بين الفنّان والمتلقي، هذا مع تقلص المساحات الصحافية الممنوحة للمراجعات الجادة.

موقع «الطماطِم الفاسِدة»

هل يُقوِّض الثقافة السينمائية؟

أمجد جمال

لَعلّ ماكدونالد كان متفائلاً في مخاوفه، فهو لم يتوقّع قدوم الأخطر، فظواهر الديموقراطية التقويمية الكاذبة واتساع ردود الأفعال التي تحدّث عنها بقلق وكأنها نوع من الفوضى، قد أخذت في التطوُّر خلال السنين اللاحقة من خلال ما عُرِفَ بمواقع تجميع التقييمات (aggregators)، وهي مواقع إلكترونية ظهرت مع أواخر التسعينيات ومطلع الألفية، وازدادت شعبيتها على مدار السنوات القليلة الماضية، أشهرها في مجال السينما موقع «الطماطم الفاسدة» (Rotten Tomatoes). وتعمل هذه المواقع على تنظيم هذه الفوضى التقويمية (من وجهة نظرهم) إما بتمكين الجمهور العادي من وضع تقييم رقمي للأفلام التي يشاهدها من أجل استخدام هذا التقييم في عملية تصويتية يُشرف عليها الموقع تهدف إلى تحديد القيمة النهائية للعمل، وإما بضم مجموعة ضخمة من المراجعات النقدية التي كُتبت عن كلّ فيلم، سواء في الصحف أو المجلات أو المواقع والمدونات الإلكترونية، ثمّ اختزال كلّ مراجعة منهم في رقم تقييمي من صفر إلى خمسة أو في نسبة مئوية، هذا الرقم يُمنح بواسطة كاتب المراجعة أو مُحرِّر الموقع. ثمّ تأتي في النهاية عملية احتساب الناتج الإجمالي الذي يستحقه كلّ فيلم بإخضاع كلّ التقييمات إلى معادلة رياضية هي في الأغلب مجرد متوسط جمع للتقييمات (average)، لتكون قيمة هذا الفيلم النهائية تساوي 70 %، والفيلم الآخر 10 % وهكذا.

لكن موقع «الطماطم الفاسدة» يأخذ تلك العملية الرياضية المُحيِّرة إلى مرحلة أكثر إثارة، فالموقع يقوم

بتقسيم المراجعات إلى نوعين، إما إيجابي (طازج)، وهو عندما يزيد تقييم الكاتب للفيلم على 5.2 من 5، وإما سلبي (فاسد) عندما يقلّ عن الرقم نفسه، ثمّ يدخل الموقع بالأفلام إلى معادلة صفرية جديدة، بحيث تصنيف أي فيلم يقلّ عدد مراجعاته الإيجابية عن 60 % بالفيلم «الفاسد»، وما زاد عدد مراجعاته الإيجابية على تلك النسبة بالفيلم «الطازج». وقد أصبحت هذه المواقع تُمثّل نوعاً من السلطة على الجمهور وتؤثر على اختياراته في المشاهدة، ليتحوّل ما اعتبرناه في البدء ديموقراطية غير منضبطة إلى نوع من الاستبداد الذي استمدَّ نفوذه من مصدر ملتبس. فأصبحت النتيجة مزيداً من التوجيه غير الواعي وتحجيم الخيارات أمام الجمهور.

مؤخراً انتبهت شركات الإنتاج الكبرى في هوليوود للظاهرة وتأثيرها على صناعة السينما. وفي يونيو/حزيران من هذا العام نشرت مجلة Vanity Fair تقريراً تضمَّن دراسة استطلاعية أجرتها شركة «فوكس القرن العشرين»، أتت خلاصتها بأن قوة موقع «الطماطم الفاسدة» وباقي وسائل الدعاية الشفوية في طريقها للصعود، وأن نسبة كبيرة من مواليد الألفية أصبحوا يعتمدون بشكلٍ أساسي على تقييمات مواقع الإنترنت لتحديد وجهاتهم الشرائية، سواء في اختيار الأفلام أو المطاعم أو الأجهزة الإلكترونية. بالرغم من ذلك نجد شركات هوليوود الكبرى تتعامل بدرجة من الازدواجية مع هذه الظاهرة، فهي أحياناً مرحبة بها، بل وتستخدمها كجزء من حملات الرعيل الثاني في الدعاية للأفلام، فتعيد إرفاق المواد الدعائية بإضافة شعار موقع «الطماطم» في حال إذا ما اُعتبر فيلمهم «طازجاً»، لكنها وبالطبع تتجاهل هذا التقييم في حالة ما اُعتبر فيلمهم «فاسداً».

ومع بداية عام 2017 صرنا نقرأ ونسمع أصواتاً مختلفة من داخل المطبخ السينمائي، لم تكتفِ هذه الأصوات بتجاهل تقييمات الموقع إذا لم تأت في صالحهم، لكنهم وللمرّة الأولى، خرجوا بتصريحات مناوئة له، معتبرينه يقوم بإفساد المنظومة السينمائية. أبرز تلك التصريحات ما جاء على لسان المنتج والمخرج «بريت راتنر» (في رصيده أعمال مثل The Revenant، Horrible Bosses، X-Men)، أثناء انعقاد مهرجان «صن فالي» تحدّث راتنر للحضور قائلاً: «إن أسوأ ما يحدث للثقافة السينمائية الآن هو موقع الطماطم الفاسدة، إنهم يدمرون تلك الصناعة. لدي احترام وتقدير كبير للنقد السينمائي، وعندما كنت صغيراً كان النقد السينمائي يعتبر فنّاً حقيقياً، كان يسري به الفكر والمعرفة. الآن تحوَّل إلى مجرّد رقم، رقم مُركّب بعدد ما هو سلبي في مقابل ما هو إيجابي. الآن أصبح السؤال: «ما هو تقييمك في موقع الطماطم؟»، هذا أمر مؤسف ... هذا أمر جنوني، إنه قد يمنع الجمهور عن الذهاب لرؤية فيلم ما، بالرغم من أن هذا الرقم هو رقم تجميعي، ولا أحد يملك أي دراية عما يعنيه حقاً... فقد شاهدت عِدّة أفلام عظيمة ذات تقييم منخفض من هذا الموقع. والشيء المحزن هو أن النقد السينمائي الحقيقي قد اختفى».

الإشكالية الأولى إذن هي الطريقة الحسابية التي يستخدمها الموقع

> يتساءل رونان ماكدونالد: «إذا أصغينا فقط إلى من يشاركوننا بالفعل ميولنا واهتماماتنا ألا يعني ذلك أن تلك الديموقراطية المفترضة ستقود بدلاً من ذلك إلى نوع من الوهن الخطير في الذائقة كما تُهدِّد حكم القيمة؟»

MOVIE REVIEW SITES COMPARED

BEST PICTURE NOMINEE	METACRITIC	MOVIE REVIEW INTELLIGENCE	ROTTEN TOMATOES
The Artist	89	92.2	97
The Descendants	84	86.3	90
Extremely Loud & Incredibly Close	46	62.2	45
The Help	62	72	76
Hugo	83	79.4	94
Midnight In Paris	81	73.9	93
Moneyball	87	84.6	94
The Tree Of Life	85	79.9	84
War Horse	72	75.6	76
Not A Nominee			
The Twilight Saga: Breaking Dawn — Part 1	45	46.3	25

Source: Metacritic, Movie Review Intelligence & Rotten Tomatoes



للوصول بالأفلام إلى حكم صفري بنعم أو لا، وعمّا تعنيه النسبة التقييمية التي يراها الكثيرون مُضللة وبلا معنى. فلنفترض أن فيلماً شاهده مئة مُراجِع، خمسون منهم أعطوا الفيلم العلامة الكاملة 5\5، وذلك يعني أن نصف عدد المراجعين وصل إعجابهم بالفيلم حَدّ الانبهار، وفي المقابل خمسون آخرون أعطوا الفيلم علامات سلبية لنقل 2\5. المصير النهائي للفيلم سيكون باعتباره فيلما «فاسدا»، رغم أنه أبهر نصف عدد النُقّاد. نأتي لفيلم آخر شاهده مئة مُراجع وقيّموه جميعا بعلامة 3\5، يكون المصير النهائي للفيلم اعتباره فيلما «طازجاً» بنسبة 100 %، صحيح أن تقييمات جميع النُقّاد استحسنت الفيلم، لكن درجة استحسانه كانت متواضعة، هي درجة تنم عن فيلم فوق المتوسط قليلاً، فيلم تقليدي الجودة.

مما سبق تتجلّى الإشكالية، في أن هذا النظام الحسابي المُتبع يقف عائقاً أمام الأفلام الطموحة، تلك التي تُفرّق النُقّاد، وتحدث انقساماً بين المتلقين، إنها الأفلام المُغامِرة التي لا تقبل بالحلول الوسط، وتثور على الأعراف والتقاليد الإبداعية فتصعب استساغتها من البعض، لكنها تدهش البعض الآخر، وتكون في كثير من الحالات هي الأفلام التي تغيّر مسار السينما. صفحات التاريخ مليئة بتلك النوعية التي انقسم حولها النُقّاد في البدء وتُعدّ الآن من علامات السينما وكلاسيكياتها، نذكر منها أفلام مثل Bonnie And Clyde الذي صدر عام 1967، ذلك الفيلم الذي كان البذرة الاولى لظهور تيار جديد في السينما الأميركية أُطلق عليه فيما بعد «هوليوود الجديدة». وقت عرضه نال الفيلم هجوماً قاسياً من كبار النُقّاد مثل «ديف كوفمان» في مجلة Variety و«بوسلي كروثر» في صحيفة نيويورك تايمز، ولكنه في المقابل نال إشادة حارة من «بولين كايل» في مجلة «نيويوركر». وانتصر التاريخ لقراءة «كايل» ورفاقها. الفيلم الآن يُعدّ واحداً من أهم ما

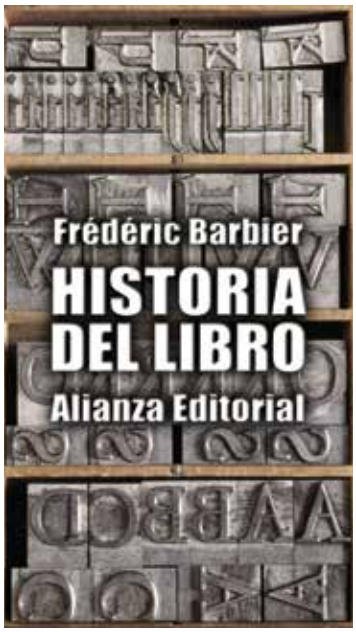
أنتجته السينما الأميركية على الإطلاق، وكان بين المئة فيلم الأولى التي انضمت لأرشيف مكتبة «الكونجرس» باعتباره ثروة ثقافيّة يجب الحفاظ عليها. وهو ليس الوحيد الذي مَرّ بحالة الرفض المبدئي أو العراك النقدي حتى تبوأ مكانته، من الممكن إضافة أمثلة لأفلام أخرى بدأت طريقها للمجد من عنق الزجاجة نقدياً وجماهيرياً، منها فيلم Blade Runner للمخرج «ريدلي سكوت» و Vertigo للمخرج «ألفريد هيتشكوك». وكم هي فكرة مخيفة أن نتخيّل صدور تلك الأفلام في عصر «الطماطم الفاسدة»، لأنها كانت لتدفن إلى الأبد، فما من أحد سيعود لاكتشاف فيلم أصدر الموقع فرمانه باعتباره فيلماً فاسداً!

لذا فبعد بضع سنوات من تأسيس موقع «الطماطم الفاسدة» ظهر على الشبكة العنكبوتية موقع منافس هو Metacritic، عمل هذا الموقع على تجنُّب الإشكالية الحسابية الجدلية لدى سابقه، وأقرَّ نظاماً حسابياً يبدو أكثر عدلاً، وهو نسبة مئوية تتكوَّن من متوسط جمع مُعبر عن مقدار إعجاب كلّ ناقد بالفيلم المُقيّم، وليس عدد التقييمات الإيجابية مقابل السلبية كما في الحالة السابقة. وللمزيد من إحكام المعادلة لم يجعل الموقع كلّ الآراء متساوية في التأثير على الناتج الإجمالي، بما يعني أن النُقَّاد الثِقال، المشهود بتاريخهم وبكفاءتهم، تتضاعف حصتهم التصويتية عن النُقَّاد الآخرين. يقول محرر الموقع «كيث كيمبيل»: «ذلك هو سرنا الذي نحتفظ به لأنفسنا، ونهدف من خلاله أن نجعل المعادلة الرياضية التي نعمل بها مُميَّزة عن مجرَّد متوسط جمعي مباشر».

وهنا الطرح الأخير يقودنا للإشكالية الثانية، وإلى السؤال الأكثر جوهرية في هذا التحقيق، سؤال: «ماذا يعني أن يذيّل الناقد مقاله بتقييم رقمي؟» (وهي ظاهرة مستحدثة) «ماذا يعني أن قيمة ذلك الفيلم تساوي 7\10 أو 4\5؟»، وهل هذا المعنى متفق عليه بين جميع من يمارس هذه العملية؟ بالتأكيد لا، فهناك مثلاً مَن يدعي أن الرقم يقيس العناصر المُميَّزة بالفيلم ومدى اكتماله (التصوير، الإخراج، التمثيل، السيناريو، الحوار، القيمة، المتعة، الإنجاز...) وهو ادعاء متعسف، لأن عناصر الفيلم الواحد ليست مُطلقة أو مشتركة بين جميع الأفلام، وإلّا فعلينا حرمان الأفلام الصامتة مثلاً من علامة تقييمية بسبب غياب عنصر الحوار! هناك من يعتبر الرقم معبراً عن مقدار مشاعر الناقد تجاه الفيلم، وهو ادعاء حالم، فالمشاعر لا تُقاس بالأرقام؛ إذا كنا بالكاد نستطيع التعبير عن أنفسنا بمصطلحات اللّغة وكلماتها وتراكيبها الواسعة، فكيف تكون صعوبة التعبير من خلال بضعة رموز هي الأرقام؟.

نصل إذن للإشكالية الثالثة والأخيرة، تلك المواقع تُروِّج للكسل الذهني، هي تجعل الأمر أسهل مما ينبغي أن يكون، هي تختزل ما لا يمكن اختزاله، هي تُحيل نصاً ذا معنى إلى رمز بلا معنى، هي باختصار، كما قال راتنر، تُحوِّل النقد السينمائي من فَنٍّ قائم بذاته إلى مجرد رقم. رغم أن تلك المواقع نظرياً تُتيح كافة المقالات النقدية للقراءة، لكن عملياً لا أحد يهتم بالقراءة، فإن لم يكن توفير وقت القراءة هو الجدوى من تصدُّر التقييم الرقمي التجميعي فوق كلّ اعتبار، فما الجدوى إذن؟ الأمر يزداد تعقيداً مع تغوُّلنا في عصر الاتصالات والسماوات المفتوحة والزخم المعلوماتي الهائل، العصر الذي كان يُفترض أن يزيد التواصل واللُحمة بين البشر، لكنه جعلهم أقرب للعيش في جزر منعزلة عن بعضهم البعض، انتهى عصر القنوات الأرضية، ولم تعد الكتب التي تجيزها الحكومات هي فقط ما يُقرأ، باختصار لم تعد مصادر تشكيل الوعي محدودة ومشتركة، ومن ثَمّ اختلف التكوين الفكري والثّقافي للأفراد في المجتمع الواحد باختلاف تراكماتهم الوجدانية وتنوُّع مصادرهم المعرفية. والفجوة تزداد بيننا جميعاً، وكلما ازدادت قلّت أهمية الأحكام على الأعمال الفَنّيّة بمعنى أن يقول أحدهم إن هذا العمل جيد أو سيئ، طازج أو فاسد، احتمالية أن تتفق آراؤنا مع ذلك الحكم تتضاءل، لأن التكوين المعرفي لمُصدِر الأحكام يختلف مع تكويننا الفكري. الشيء الإيجابي هو أن مع تضاؤل أهمية الحُكم تزداد أهمية القراءة والتفحص، ألا نكتفي بالإجابة عن سؤال «هل العمل جيد أم سيئ؟»، بل «لماذا وكيف هو جيد أو سيئ؟»، أي تداول المعرفة والاستمتاع برؤى الأمور من زوايا أخرى تُثقلنا وتضيف لنا جديداً، ليعود النقد السينمائي فَنّاً قائماً بذاته كما كان.

> رونان ماكدونالد: «أدت السلطة العامة إلى موت عملية الاختيار، كما أدى اتساع ردود الأفعال إلى تضييق إمكانات التمييز والمفاضلة»



منذ 5000 سنة، شهدت الكتابة سلسلة من التحوُّلات مكَّنتها من تحدّي الطباعة والتليفزيون... فما هي دعائم نجاحها؟ كيف ستتطوَّر في المستقبل؟ وهل ستستمر الكتابة في تشكيل تفكيرنا؟ في هذا الحوار يجيب فريدريك باربيه[1] عن هذه التساؤلات.

فريدريك باربيه:

طريقتنا في الكتابة ليست نهائية، ولم تكن كذلك أبداً

الكتابة اليدوية، المرتبطة باستخدام الورق، فقدت زخمها؛ بل إن البعض يُشكّك حتى في جدوى تعليمها بالمدرسة. هل تعتقد أنه يجب الاستغناء عنها أو إدراجها في مكانٍ آخر؟

- فريدريك باربيه: في نهاية القرن التاسع عشر، كان 90 ٪ من سكان أوروبا الغربية الحديثة، بما في ذلك الإمبراطورية الألمانية، يجيدون القراءة والكتابة، علاوة على ضبط الهجاء. وكانت الأجيال اللاحقة قادرة بدورها على التعلُّم! تدّعي بعض الدول كفنلندا أو الولايات المتحدة، من خلال برامجها الرامية إلى إلغاء تعليم الكتابة اليدوية بشكلٍ تدريجي، بأن تعلُّم الكتابة بلوحة المفاتيح هو الشكل المناسب لمقتضيات الحياة اليومية. في المقابل، يُسلِّط العلماء الضوء على أهمية الحركة والمهارات الحركية الدقيقة لتصوّر الكلمات ككيانات. أنا لا أرى أي فائدة من حرمان الطلاب من مثل هذه المهارة. أن تدوّن الملاحظات وتعمل المقارنات، وتُعدّ قائمة التسوُّق، وأن تدوّن أحد العناوين أو الأرقام على قطعة من الورق: لمثل هذه المهام الأساسية، تُحقّق الكتابة اليدوية أكبر فائدة بأدنى استثمار؛ خاصة إذا علمنا أن الكثير من الناس في العالم لا يُجيدون استخدام الكمبيوتر، غير قادرين على شرائه، أو لا يتمتعون بخدمات أي شبكة حيث يعيشون! ينبغي أن تأخذ سياسات التعليم الوطنية كلّ ذلك في الاعتبار.

الكتابة بواسطة لوحة المفاتيح أصبحت القاعدة اليوم. فهل تطوَّرت قدراتنا منذ ظهور وسائل الإعلام الجديدة، وإذا كان الأمر كذلك، في أي اتجاه؟

- فريدريك باربيه: ظهر أول جهاز كمبيوتر بلوحة المفاتيح في سنوات 1970، بعد قرن من اختراع الآلة الكاتبة. وقد عرفت الأجهزة تطوُّراً متسارعاً، معتمدة برامج بإمكانيات مُتعدِّدة للمُؤلِّفين: معالجة النصوص، احتساب معدل تواتر الكلمات، القاموس المدمج، تدوين الملاحظات... ومنذ ظهور الإنترنت بأوروبا في سنوات 1980، أصبحت الأجهزة مترابطة. في حياتنا اليومية، اعتمدنا الكتابة على جميع أنواع الشاشات التي نستخدمها. وعلى غِرار الطباعة في القرن الخامس عشر التي غيَّرت طبيعة النصوص، ساهمت التكنولوجيات الجديدة بدورها في تغيير أسلوب كتابتنا: نص غير مطبوع، نص لن يأخذ شكله النهائي أبداً. يمكن أن نغيِّره إلى ما لا نهاية، نُعيد صياغته، نصحّحه، نكمله. يمكن أن نكتب أيضاً دون أن نعرف الكثير عمّا سنكتبه، وبحرّية أكبر؛ وهذا يُتيح فرصاً جديدة. إذا كانت النصوص المنشورة عبر الإنترنت أو على الشبكات الاجتماعية تبدو قصيرة وظرفية، فإن تجميعها يمكن أن يُشكِّل رأس مال فكري. بعض العلماء المعاصرين اختاروا أن ينشروا مقالاتهم



فريدريك باربيه

> هناك ما يدعو إلى الخوف من أن تعمل الثورة الرّقميّة على منح امتيازات للبلدان المُتقدِّمة وتفاقم من اتساع الهوة الثقافية العالمية

على شبكة الإنترنت للتعويض عن نُدرة المجلات الأكاديمية، والهشاشة الاقتصادية. وأخيراً، فإن توافر البيانات والمعلومات بجميع أنواعها على الصعيد العالمي لا يخلو من تأثير على عمل الناكرة الفردية.

رغم كلّ ذلك، ألا ترون أن المادة المكتوبة على وشك أن تصبح وسيلة إعلام نادرة على الشاشات، خاصة بعد منافسة الفيديو؟

- فريدريك باربيه: على شبكة الإنترنت أصبحت قواعد البيانات التي تُقدّم خدماتها مجاناً للوصول إلى نصوص مكتوبة، مثل Gallica للطبعات القديمة، غنية بشكلٍ لا يُصدَّق! إن الحياة لا تكفي لاكتشاف كلّ ذلك. وبطبيعة الحال، اليوم بدأ التليفزيون والفيديو- حسب الطلب- في منافسة البيانات المكتوبة على شاشاتنا. حلّت السلسلة محلّ الروايات في الماضي؛ تقديم الدروس والمعلومات في شتى المجالات في ازدهار: المطبخ، الخرائط والرسوم المُتحرّكة، العلوم، التاريخ، والفلسفة... وحتى الصحف ومحطات الراديو عبر الإنترنت تستخدم الفيديو. في حين اقتصرت النصوص المصاحبة لهذه الصور في كثيرٍ من الأحيان على الترجمات والحواشي، لكن مجتمعنا لا يمكنه الاستغناء عن الكتابة؛ إذا أردت التعمُّق في موضوع ما، فأنت تدوّن الملاحظات بشأنه ... لا مَفرّ من الكتابة. فالكتاب، الورقي أو الرّقميّ، يُمكّن من تطوير الأفكار على مَرّ الزمن، وبنسقٍ دائم. القارئ يحتفظ بحرّية الزمن ويستوعب المعلومات وفق نسقه الخاص. وبصرف النظر عمّا يدّعيه مبشرو العصر الحديث، يبدو أن خبراء وسائل الإعلام القديمة مدربون بشكلٍ أفضل لسبر المزايا الحقيقية لوسائل الإعلام الجديدة. لكن لهذه الأخيرة سلبياتها أيضاً: التقليص في منسوب الكلام، نشر المعلومات المُضلِّلة والشائعات، المصادر غير المُؤكّدة، هوس النسخ واللصق...

برامج التعرُّف إلى الصوت تسير بشكلٍ جيد. هناك بعض الأطراف الفاعلة في المجال الرّقميّ تعتقد بأن الصوت بدل النص، سيكون مستقبل واجهة الإنسان - الآلة. هل هي البدايات المبكرة للثقافة الشفوية الرّقميّة الجديدة؟

- فريدريك باربيه: برامج التعرُّف إلى الصوت التي ظهرت منذ خمس سنوات بدأت في الواقع تثبت وجودها داخل بيوتنا، سياراتنا، وتطبيقاتنا. يمكننا الآن إعطاء أوامر للروبوتات لتحديد مسلكنا، الترفيع في صوت الراديو، غلق النوافذ أو استكمال جدول أعمالنا. نعم، هذه التقنيات تعمل، شريطة أن نستخدم جملاً قصيرة وبسيطة. لكن تأليف نصوص طويلة تحت الإملاء هي مسألة أخرى. البرامج التي في حوزتنا مازالت ترتكب الكثير من الأخطاء في النسخ



> ربما ستُصمِّم الآلات المُزوَّدة بالذكاء الاصطناعي النصوص بدلاً من المُؤلِّفين. لما لا؟ لكن، حتى الآن، يبدو أن موهبة البشر أكبر من الآلات في الكتابة المباشرة

ولا تأخذ في الاعتبار، على سبيل المثال، علامات الترقيم. ورغم ذلك، فإن تصحيح النصوص يستغرق وقتاً طويلاً. إنه من المستحيل، ببساطة، أن نُملي نصّاً بالشكل نفسه الذي نكتبه به، لأنه يجب أن يظلّ مفهوماً من طرف الجهاز. بالتأكيد سنخترع في أحد الأيام آلات على درجة عالية من الثّقافة تُمكّننا من ترتيب أفكارنا. ربما ستقوم حتى الآلات المزوَّدة بالذكاء الاصطناعي بتصميم النصوص بدلاً من المُؤلِّفين. لما لا؟ لكن، حتى الآن، يبدو أن موهبة البشر أكبر من الآلات في الكتابة المباشرة.

هل الكتابة بشكلها الحالي مُطالَبة بالتطوُّر للتكيُّف مع التكنولوجيات الجديدة؟ هل يمكن تصوُّر شكل ذلك؟

- فريدريك باربيه: طريقتنا في الكتابة ليست نهائية، ولم تكن كذلك أبداً. الطباعة، التي تعادل في حجمها الثورة الرّقميّة، قد غيَّرت في الواقع أسلوبنا في الكتابة والتفكير. لكن الأمر استغرق حوالي قرنين من الزمن حتى يصبح التغيير شاملاً ومتكاملاً. منذ الثمانينيات، عرفت كتاباتنا أيضاً تحوُّلاً بطيئاً. تطوُّر نظام الطباعة أصبح جليّاً على الشبكات الاجتماعية: استخدام علامات الترقيم بشكلٍ مختلف، من خلال منحها وظائف جديدة، وبعضها وقع ترميزه بواسطة الجهاز، لقد اخترعنا الرموز التي تغزو كتاباتنا. ومع الكتب الإلكترونية أو المواقع الافتراضية أو المكتبات عن بعد، محونا المنطق السابق تدريجياً: فالصفحات لا تتحوَّل الواحدة تلو الأخرى، وخوارزميات البحث حلّت محلّ جدول المحتويات... ومن المرجَّح أن يؤدي تعميم وسائل الإعلام الجديدة إلى تفكيك النصوص التي نعرفها اليوم بهدف تطوير أشكال جديدة. إن التحليل الخطّي الكامن وراء الأبجدية مُطالَب بالتعامل مع العمليات الجديدة لتنظيم البيانات وتصنيفها، على أُسس أخرى: القياس، ربط الأفكار، الكلمات الرئيسية ... لكن الشروع في تبنّي مثل هذه الإجراءات صعب للغاية، وقد يستغرق الأمر أجيالاً متعاقبة قبل استيعابها. في الحقيقة، إن طريق المستقبل لا يكمن في التخلّي عن الكتابة، بل التفكير فيها ضمن هياكل وكيانات مختلفة كلياً.

ما الذي يجب أن نخشاه من هذا التحوُّل؟

- فريدريك باربيه: قامت وسائط الإعلام الجديدة لأول مرّة بإنشاء شكلٍ من القرى المعولَمة والآنية. وهذا يُثير مشاكل جديدة، على غِرار الممارسة الحُرّة (الإعلان هو الذي يدفع)، حماية حقوق المُؤلِّف، أمن البيانات الفردية أو حمايتها. ولكن هناك مسألة أخرى قد تُثير مخاوفي: هناك عدد قليل- فقط- من الخبراء الذين يتقنون التكنولوجيات المُتعلِّقة بالكتابة والقراءة. إن الخطر في ذلك يكمن في ظهور شكلٍ من أشكال الديكتاتورية الثقافية التي تخرج عن سيطرة الدول. مثال: يتم إجراء ثلثي عمليات البحث على الإنترنت



اليوم باستخدام (غوغل). إن هيمنة مُحرّك البحث المذكور، الذي تمّ إنشاؤه في عام 1998، وتنوُّع الخدمات المجانية التي يُقدّمها باستمرار (كتب غوغل، خرائط غوغل، غوغل ستريت فيو) ينكّي المخاوف من سيطرة «الأخ الأكبر» (مراقبة الأشخاص والتحكُّم فيهم). وبصورة أشمل، إن استخدام التكنولوجيات الجديدة يعمل على تفكيك الشبكات التقليدية لتوزيع المادة الثّقافيّة. في عالم النشر ووسائل الإعلام، استحوذت المجموعات الكبرى بثقلها الاقتصادي والمالي، كالناشرين عبر الإنترنت (آبل أو أمازون)، على السوق العالمية. وهي تقوم ببناء مكتباتها أو كتالوجاتها عبر الإنترنت من خلال التفاوض مع الناشرين التقليديين، والاستفادة من نسبة كبيرة من عائدات المبيعات. وفي نهاية المطاف، إن تركيز هذا النفوذ بأيدي قِلّة من الشركات مُتعدّدة الجنسيات يُثير مسألة الخيارات التحريرية: ما هو الأفضل للنشر ولأي جمهور؟ تجدر الإشارة أيضاً إلى أن هذه الجماعات الرأسمالية، بثقافتها القائمة على الابتكار التكنولوجي، هي غربيّة بالأساس: هناك ما يدعو إلى الخوف من أن تعمل الثورة الرّقميّة على منح امتيازات للبلدان المُتقدّمة وتفاقم من اتساع الهوة الثّقافيّة العالمية.

هل سنشهد تغيُّرات مستقبلية أخرى بفضل الكتابة والقراءة؟ وما هي الأعمال التي يمكن أن تحافظ على وجودها في ظِلّ الثورات القادمة؟

- فريدريك باربيه: لا أشك في أن الأجيال القادمة ستجد بدورها مُتعةً في الكتابة والقراءة والحلم. من ناحية أخرى، تحديد الأعمال التي ستحافظ على وجودها مستقبلاً هي ممارسة بهلوانية للغاية. بعض النصوص تراوغ الجدول الزمني وسوف تستمر بلا شك في التواصل معنا كما لو كتبت بالأمس: أفلاطون لم يغب عن تفكيرنا لعِدّة قرون، بروست يظلّ ظاهرة فريدة من نوعها ... ولكن الخيارات الأدبية تظلّ مجالاً للحميمية. من ثَمّ، وعلى غِرار الفَنّ والموسيقى، آمل أن يحافظ كلّ فرد على البانتيون الأدبي الصغير الخاص به. شخصياً، أؤيد رؤية نيتشه كما تصوَّرها ستيفان زويغ، مع عدم الاقتصار على توظيفها السياسي. بالنسبة للفيلسوف، كانت الكتابة الوسيلة الوحيدة لفهم العالم، ومقاومة حالة التيه، وجعل العالم موطناً جديراً بالحياة، ولمواصلة الرقص على أنقاض العدم...

---

1 - فريدريك باربيه: أستاذ الآداب والعلوم الإنسانية ومدير البحوث بالمركز الوطني للبحوث العلمية بفرنسا. له كتاب «تاريخ الكتاب في الغرب وتاريخ المكتبات».

المصدر: Les cahiers de Science & Vie N 172 octobre 2017

ترجمة: مروى بن مسعود

نعرف الأستاذ الدكتور محمد حقي صوتشين من خلال ما ترجمه من الأعمال الأدبية العربية، وما كتبه من كتب ومقالات. نعرف ما ترجمه من أعمال لجبران خليل جبران وأدونيس ومحمود درويش ونزار قباني، إضافة إلى أعماله مثل «أن تجد ذاتك في لغة الآخر» و«واقع الترجمة إلى العربية بين الأمس واليوم» و«ترجمة الأخبار العربية» و«العربية الفعّالة». أكاديمي ومترجم معروف على المستوى العالمي. تخرَّج من قسم الأدب العربي في جامعة أنقرة، رسالته في الماجستير كانت حول الأدب القصصي عند يحيى حقي، ورسالة الدكتوراه كانت حول الترجمة بين اللّغتين التركية والعربية. اُختير في لجان تحكيم الجائزة العالمية للرواية العربية المعروفة بجائزة البوكر العربية، وجائزة الشيخ حمد للترجمة. نال جائزة اتحاد الكُتّاب الأتراك للترجمة عن ترجمته لـ«كتاب الحب» لنزار قباني، وجوائز أخرى عديدة. بالنظر إلى مسيرته، أرى أعمالاً له في مجالات عدّة: الأدب العربي، تعليم اللّغة العربية لغير الناطقين بها والترجمة. أجريت معه هذا الحوار في مقهى ساحر في شارع تونالي حلمي في أنقرة:

محمد حقي صوتشين:

المُترجِم يحقِّق ذاته في الترجمة الأدبية

أجرى الحوار: نيفغول شينتورك *

ترجمه إلى العربية: صفوان الشلبي

نعلم أنكم تقومون بالترجمة في المجال الأدبي، وخاصة في الشعر.. هل توصون بالترجمة الأدبية؟

- كيف لا أوصي؟ أعتقد أن المترجم يُحقّق ذاته في المجال الأدبي بكلّ ما في الكلمة من معنى. بمعنى آخر، الترجمة غير الأدبية تتجاوز الحواجز اللّغوية. مواجهة المترجم لمجالات مختلفة من النصوص، تثريه لغوياً وترفع من سوية كفاءته في الترجمة. المترجم غالباً ما يسعى إلى الكسب المادي، وفي اعتقادي تبقى الترجمة الأدبية، مهما اختلفت مجالاتها، هي الأصل. وفيما يتعلّق بكفاءة الترجمة، فمجال الترجمة الأدبية هو ما يُظهر مدى التبحُّر في اللّغتين المصدر والهدف وثقافتهما. هنا تكمن أهمية الترجمة الأدبية. لا أريد أن يُفهم في هذا السياق، عدم أهمية الترجمة غير الأدبية. بطبيعة الحال، فالترجمة غير الأدبية مهمة أيضاً، وتتطلّب إلماماً شاملاً في مجالها. إن كنت تترجم في مجال القانون، يجب عليك أن تكون على دراية وافية بالبنية القانونية، ومصطلحاتها، ولغتها، وأسلوبها. هذه مسألة أخرى، لكن هناك صعوبة حيث توجد استعارة. الحقيقة واضحة بالفعل؛ وحين أتكلّم عنها، فأنا أشير إلى الترجمة من زاوية البعد المرجعي. الترجمة الأدبية هي المجال الأقرب إلى الإبداع منه إلى التقيُّد الحرفي بالنصّ الأصلي. المترجم ليس ناقلاً للنصّ فحسب، بل هو كالكاتب يتفاعل مع النصّ بأحاسيسه الخاصة. فكما يُقال، إن المترجم يحمل الكاتبَ على ظهره، في الوقت الذي يحمل القارئَ على ظهر الكاتب. المترجم هو الذي يُجوِّل القارئ، لكن القارئ يظنّ أن الكاتب هو الذي يقوم بهذا العمل. للترجمة الأدبية جانب آخر أيضاً، فهي تخلق شغف الترجمة لدى المترجم. وهناك العديد من المترجمين الذين يصابون بهوس الترجمة، فلا يستطيعون الفكاك منه. على أية حال فإن هذا الهوس لا يُصاب به مترجم الوثائق الرسمية مثلاً. أكبر عائق في الترجمة الأدبية، هو صعوبة مواصلة المترجم لحياة مريحة من خلال قيامه بالترجمة الأدبية فقط.



> القيام بالترجمة دون مطالعة كثيفة لأعمال في مجال الرواية والقصة والشعر والمسرح، هو ضرب من الجنون

إذن، كيف يجب البدء؟

- تتطلّب الترجمة الأدبية خلفية أدبية كحَدٍّ أدنى. القيام بالترجمة دون مطالعة كثيفة لأعمال في مجال الرواية والقصة والشعر والمسرح، هو ضرب من الجنون. للأسف، هناك أمثلة على هذا الجنون في بعض الترجمات، سواء من العربية أو إليها. في هذا المقام، توصيتي المتواضعة لمن يهدف إلى القيام بالترجمة الأدبية، بمتابعة المجلات الأدبية في المقام الأول. هناك مجلات جمّة تنشر القصة والشعر والمقالات النظرية والفنّيّة. تابعوها لفترة من الوقت. يمكنكم مطالعة الكتب في المجال الأدبي الذي يستهويكم. هذا النوع من المطالعة، يُنمّي النائقة الجمالية الأدبية لديكم، إضافة إلى صقل مهاراتكم السردية في اللّغة الهدف. توصيتي الثانية: لا تحاولوا القيام بالترجمة على الفور. كما هي حال عملية نشوء الكُتّاب والشعراء إذ تبدأ من المجلات، هي أيضاً الطريق نفسها لنشوء المترجمين كظلال للكُتّاب. لذلك عليكم أولاً، إرسال ترجماتكم إلى المجلات وفقاً لمجال اهتمامكم. بطبيعة الحال، قبل إرسال النصّ، عليكم مراجعته بنفسكم بدقة. من الطبيعي أيضاً، أن تأخذوا بعين الاعتبار تقييم نظرائكم، أقصد أن يقرأه أحد أصدقائكم أو زملائكم في المجال نفسه، ثمّ ترسلونه بعد أن تختاروا مجلة وفقاً لمجالات منشوراتها. إن لم تتلقّوا ردّاً، لا تستسلموا، ولا تتراجعوا. إن كان خياركم صائباً وترجمتكم جيدة، فالمحرّرون سيطلبون منكم ترجمات أخرى، لأنهم بحاجة إلى نصوص مؤهلة للنشر.

حسناً، كيف بدأتم الترجمة؟ ولماذا اخترتم اللّغة العربية؟

- في الواقع، كانت اللّغة العربية خياري الأخير في القبول الجامعي. لم يكن لديّ الإمكانية للالتحاق بدورات تقوية لإعادة قبولي الجامعي. دخلت الامتحان بمستوى اللّغة الإنجليزية التي نتلقاها في المدارس الثانوية. قُبلت في جامعة أنقرة، كلّيّة اللّغة والتاريخ والجغرافيا، قسم اللّغة العربية وآدابها. لكنني

كنت أسعى إلى التحضير لدخول امتحان القبول الجامعي ثانيةً، لأغيّر القسم. بينما كانت تلك الخطط تراودني، ترفّعت إلى السنة الثانية. كنت خلال تلك الفترة، قد قرأت بعضاً من ترجمات الأدب العربي الكلاسيكي. أسماء مشهورة مثل جبران خليل جبران ونجيب محفوظ. هكذا أقمت علاقة مع الأدب العربي. محوت من ذهني تغيير قسمي، وبذلت جهداً لصقل لغتي العربية. لكن لم يكن في ذلك الوقت، وسائل سمعية وبصرية كما هو الآن. أظن أن صحيفتين كانتا تصدران في لندن وتصلان كلّ ثلاثة أيام. كنت أحاول تعزيز ما أتعلّمه في الجامعة من خلال قراءة هاتين الصحيفتين. كنت أيضاً من المستمعين العشرة الأوائل للراديو. لا أبالغ إن قلت إنني تعلّمت العربية المحكية من الإذاعة العربية لراديو مونت كارلو. بعد حصولي على الأكاديمية، اُستُضفت في أحد البرامج، فتحدّثت عن تجربتي الطريفة تلك.

هل كان لذائقتكم تأثير على المجال الذي اخترتم في الترجمة؟

- هذه الأمور لا تحدث بشكلٍ منهجي. الحياة تدفعك لاتجاهات غير مسبقة. لا تقولون «أنا سأترجم الشعر». مثلاً، أنا بدأت الترجمة لنصوص قصصية. نشرت ترجماتي في القصة وفي مجالي الأكاديمي في مجلة «صون دوفار» (الجدار الأخير) التي كان يديرها الشاعر والناقد محمد جان دوغان، ثمّ ترجمت رواية «قنديل أم هاشم» للكاتب المصري يحيى حقي. في تلك الأثناء، من الطبيعي قيامي بالعمل في سوق الترجمة لدعم راتبي الضئيل. هذه الترجمات ضاعفت من إلمامي باللّغة العربية ومهارتي في الترجمة. كنت أقوم بترجمة الشعر للمجلات الأدبية أيضاً، لكن ترجمتي لدواوين الشعر بدأت في مرحلة متأخرة. أصبحت قارئ شعر بفضل زوجتي، لأنني كنت أول قارئ لما تكتبه من شعر. ثمّ بدأت باقتناء دواوين الشعر وقراءتها. حين قارنت بعض الأشعار المترجمة من العربية مع أصولها، أدركت أنه ينبغي لي دخول هذا المجال، أو بالأحرى يمكنني القول إنني حدّدت لنفسي هذا المجال كمسؤولية عليّ تولّيها.

ما هي حال اللّغة العربية والترجمة في تركيا؟

- يجري تعليم اللّغة العربية في تركيا من خلال ثلاث مجموعات من البرامج. الأولى، هي برامج اللّغة العربية وآدابها، التي تمتد من الثلاثينيات وحتى يومنا هذا، منها ثمانية برامج نشطة حالياً. فعلياً، لا أعلم كم منها على الورق. الثانية، هي برامج تدريس اللّغة العربية. أربعة منها مفعّلة. الثالثة، هي برامج الترجمة التحريرية والشفوية باللّغة العربية. من هذه الأقسام ما يدخل في الهيكل التنظيمي لثلاث جامعات. بالطبع هناك عشرات الأقسام غير المُفعَّلة حالياً. أما مشكلة البرامج القائمة فهي الافتقار إلى أعضاء تدريس مؤهلين. برامج الترجمة التحريرية والشفوية أحدث من البرامج الأخرى. لا يوجد فيها أساتذة مُتخصّصون في هذا المجال. مثلاً، لا أظن وجود كادر قادر على الترجمة الفورية، ناهيك عن مُدرّسي ترجمة مُتخصّصين. لا يزال لدينا مفهوم أن الأمور تتحسن مع الوقت. تعليم العربية في تركيا مجال إشكالي. هناك أوجه قصور رئيسية في منهجية التدريس، إذ تعتبر اللّغة العربية لغة ببعد ديني، لذا يبقى البعد الأدبي والفَنّي والثقافي العربي في الظلّ.

تركّز أقسام الترجمة التحريرية والشفوية على تدريس اللّغات الأجنبية، لذلك يواجه العديد من طلاب الترجمة صعوبة في اللّغة التركية. ما الذي توصونا بقراءته لسدّ هذه الفجوة؟

- كي تصبحوا مُترجمين، لابد من إتقان كلتا اللّغتين المصدر والهدف على حَدٍّ سواء. إذا كانت لغتكم الأجنبية جيدة جداً واللّغة المصدر سيئة لا يمكنكم أن تصبحوا مُترجمين. لذلك يجب أن يكون هناك توازن في التعليم. أولاً وبالدرجة الأولى، لابد من قراءة الأدب الكلاسيكي. يجب عليكم قراءة نصوص مختلفة من الشعر والقصة والرواية. الثقافة العامة مهمة جداً أيضاً، لذلك ينبغي عليكم متابعة التطوُّرات في العالم وفي منطقتكم وفي بلدكم. كما يجب على المترجم الأدبي أن يكون قارئاً أدبياً جيداً بالدرجة الأولى.

أنتم تقومون بترجمة الشعر. هذا أحد المجالات التي يجد المترجم نفسه فيها. هل يجب أن يلتزم المترجم بالمعنى بالدرجة الأولى، أم بالشكل أم الإيقاع؟ أقصد ما إذا ينبغي له التقيُّد بالنصّ، أم يمكنه عمل تغييرات تتناسب وجماليات الأسلوب؟

- في الواقع، كلاهما مهم في الشعر. الحفاظ على التوازن فيما بينهما حال مثالية، لكن ذلك غير ممكن دائماً. الشعر حقل يفقد بعضاً من ذائقته في الترجمة. المهم هو الإدارة الجيدة لفاقده. ينبغي أن تجيدوا تلافي هذا الفاقد. معظم الفاقد من الطبيعي أن يكون في الشكل، وقد يكون في المعنى أيضاً، لأن الشكل والمعنى يتداخلان في معظم الأحيان. مثلاً، عندما يلجأ الشاعر إلى التورية، يخلق هناك شكلاً مُعيَّناً، وفي الوقت نفسه يكون قد خلق فضاء واسعاً في المعنى. في بعض الأحيان، لا يمكن نقل هذه الأبعاد المُتعدِّدة إلى اللّغة الهدف. قبل أن يترجم المترجم شعراً، عليه إدراك بعض خصائص الشعر. تجربة الشاعر الذي سنترجم شعره؟ ما هي اللّغة الشعرية

للشاعر؟ هل يستخدم المجاز في اختياره لكلماته؟ ما هو نوع الشعر؟ أهو شعر غنائي أم ملحمي...؟ يجب العمل على نقل الشعر من اللّغة الأصل إلى اللّغة الهدف بالشكل والمعنى نفسه. لكن لنقل أن الشاعر يكتب قصائد عمودية، حينذاك، سندمرها إذا ما حاولنا أن نترجمها كشعرٍ عمودي أيضاً. لكن هناك شعراً يهدف فيه الشاعر بالدرجة الأولى، إلى خلق الإيقاع والموسيقى. هذا النوع هو ما يُرهق المترجم كثيراً. تواجه المترجم على الدوام، حالة من إدارة الأزمة أو بالأحرى حالة من إدارة الضياع في سعيه لخلق الشعر نفسه من جديد باللّغة الهدف.

ما هو تأثير اللّغة العربية على اللّغة التركية؟

- اللّغات التركية والعربية والفارسية تتغذّى من المعين الثقافي نفسه. هناك الكثير من الكلمات في لغتنا ذات أصول عربية وفارسية، قد تحمل مساوئ بقدر ما تحمل من المزايا. خاصة عندما أُدرّس اللّغة العربية، فالكلمات التي دعاها بيتر نيومارك بـ«الأصدقاء المخادعين» أو «faux amis» قد تؤدي إلى إشكال في الفهم لدى الطلاب الأتراك. بطبيعة الحال هناك كلمات عربية «غير مخادعة» احتفظت بمعناها الأصلي في اللّغة التركية، لذا لا إشكال في فهمها بالنسبة لطلابنا الأتراك، على عكس الطلاب من جنسيات أخرى كالإنجليز أو الطليان مثلاً.

كيف تنظرون إلى مستقبل الترجمة من العربية؟

- أنا متفائل في هذا الصدد. لدينا حالياً طلبة في مرحلة النشوء، وأعتقد أن فجوة كبيرة ستُسد في مجال الترجمة الأدبية بشكلٍ خاص، بعد عشر سنوات، فهناك اهتمام في هذا المجال لدى الناشرين والقُرّاء والطلاب. عدد من يرغب دخول هذا المجال في ازدياد. في الماضي، كنا نجدهم بصعوبة. الآن، هناك حالة توجُّه ملحوظة. من الطبيعي أن هذا التوجُّه يحتاج إلى الوقت لينعكس أثره على الساحة الأدبية؛ ليس أقلّ من عشر سنوات. حتى وإن لم نتمكن من الوصول إلى الكمال، لكن سنكون قد وصلنا إلى وضعٍ جيد.

شكراً لكم لإعطائنا بعضاً من وقتكم.

- أسعدني أن توصلوا صوتي إلى الوسط الشبابي في حقل الترجمة. أشكركم.

اللّغات التركية والعربية والفارسية تتغذّى من المعين الثقافي نفسه. هناك الكثير من الكلمات في لغتنا ذات أصول عربية وفارسية، قد تحمل مساوئ بقدر ما تحمل من المزايا. خاصة عندما أُدرّس اللّغة العربية، فالكلمات التي دعاها بيتر نيومارك بـ«الأصدقاء المخادعين» أو «faux amis» قد تؤدي إلى إشكال في الفهم لدى الطلاب الأتراك



* رئيسة مجموعة الترجمة في جامعة بيلكنت/ في أنقرة، وكاتبة في مدوّنة «الترجمة».

الأسرار الأخيرة في حياة جيفارا

ما الذي تسبب في اندحار الثورة الكوبية؟ بعد مضي خمسين عاماً على إقدام الشرطة البوليفية على تصفية زعيم الثورة الكوبية، سنعود في هذا الملف، إلى النبش في السنوات الأخيرة لأرنستو جيفارا، فنسبر أغوار حياة ملتهبة امتزجت فيها الصداقة والغدر والمؤامرات السياسية والمقاومة الشرسة.

سيرج رافي

ترجمة : طارق غرماوي ومحمد بن شيخ



كيف تمكَّن المسكين من أن يلقي بنفسه في عش دبابير؟ في الأول من يناير/كانون الثاني عام 1967 أقدم التشي جيفارا، زعيم حرب العصابات وأيقونة الثورة الكوبية، والأسطورة الحية لفئات عريضة من الشباب الماركسي المتطلّع إلى عالم أكثر عدلاً، على أن يلقي بنفسه في أتون معركة خاسرة مقدماً أوقعته في الفخ وأوجدته أمام الباب المسدود، وكانت بمثابة انتحار معدّ سلفاً. في معسكره بالنانكاهواسو Nancahuasu في قلب الأدغال البوليفية، لم يتوانَ التشي في إقناع الرجل الذي كان في أمسّ الحاجة إليه، ماريو مونهي Mario Monje رئيس الحزب الشيوعي البوليفي كي يهب لنجدته؛ ثمّة ضرورة عاجلة؛ لقد وجد التشي نفسه وحيداً تحدق به الأخطار بمعية عشرين نفراً فقط من الخارجين على القانون، أغلبهم كوبيون أضلوا طريقهم وأنهكهم الجوع الشديد. إلّا أن الرجل الذي كان من المفترض أن يمده بالمؤونة والعدد والعدّة تركه يواجه مصيره في أرض مقفرة؛ إذ جاءه يوماً ليقول له: إن مونهي لن يشترك في هذه المهزلة!... كان رئيس الحزب الشيوعي البوليفي قد عاد لتوه من موسكو يحمل معه أوامر واضحة؛ فحاكم الكرملين الجديد ليونيد برجنيف Leonid Brejnev لا يكن أي ود لجيفارا؛ هنا التروتسكي المتعصِّب، كأشد ما يكون التعصُّب، يحلم باليوم الذي تُمحى فيه نيويورك من على وجه الخارطة إبان أزمة الصواريخ عام 1962.

كان التشي يحنوه العزم، كذلك، على استنساخ التجربة الفيتنامية في منطقة أميركا الجنوبية. ويتطلّع إلى الإعلان، العاجل، عن اتحاد الجمهوريات الاشتراكية الأميركية الجنوبية، انطلاقاً من ملاجئ الثوار في كلّ من البرازيل والبيرو وفنزويلا والأرجنتين وبوليفيا وفق النموذج السوفياتي؛ هل كان ذلك مجرّد



حلم؟ إن الحلم يتحوّل إلى حقيقة؛ فقط ينبغي الإيمان به، كما يعتقد جيفارا. ألم تزعزع إرادته الفولانية رسوخ الجبال، فوضع يده على مقاليد الحكم بالعاصمة هافانا رفقة صديقه فيديل كاسترو؟ لقد تجرَّع جيفارا نخب النصر بعد أن وضعت الثورة الكوبية أوزارها واستيقن بالظفر، فأخذ يلقي المواعظ على من كان يخاله تابعاً له؛ لقد كان خطأ مكلّفاً، فماريو مونهي لم يكن «سَدْناً للتشي»، فهو ينحدر من أصول هندية، وقد تملكه الشعور بأنه يقف أمام أجنبي، إنسان أبيض متعجرف، أمام محتل قشتالي يتقمَّص دور المخلِّص في الأدغال الأمازونية. في الواقع لم ينتظر البوليفيون المتعصِّبون لقوميتهم قدوم هذا الدونكشوت زري الحال العائد تواً من حرب عصابات دامت شهرين ليقود ثورتهم؛ فقد قاموا هم أنفسهم بها عام 1952، وتكلّلت بإصلاح زراعي جذري، وانتخابات عامة، وإنشاء جيش في المناطق مشفوعاً بمعاهدة حماية الأراضي الفلاحية من قبل العسكريين. لقد عزبت عن بال التشي كلّ هذه التفاصيل؛ إن الفلاحين الهنود الذين التقى بهم في تنقلاته يدينون بالولاء لجيشهم الشعبي، فقد كانوا جميعهم، تقريباً، مخبرين لرجال الأمن، لا يتكلّمون إلّا لغة الكتشوا أو اللهجة المحلّية التي تختلف من وادٍ لآخر، وبمجرّد حلول جيفارا بالمنطقة تحت اسم مستعار هو «رامون»، أدانه الأهالي بالمتاجرة في المخدرات وأبلغوا الشرطة بذلك، فبدا جيفارا كلص يحترف قطع الطريق...

خلافه الأول مع كاسترو

كيف نفهم هذا الإخفاق الذريع الذي مُني به في وقت وجيز؟ كيف وجد البطل جيفارا، صاحب الابتسامة الملائكية الذي باركه زعماء الماركسية، نفسه في عين العاصفة؟

كي نستوعب ما جرى، يتعين أن نرجع ثلاث سنوات إلى الوراء، عندما طفقت علاقة التشي بمرشده فيديل كاسترو تتصدَّع؛ فقد انفصمت العروة الوثقى التي لم يكن أحد يشك في متانتها، والخطيئة المقترفة هي هذا الخطاب اللعين



الذي ألقاه التشي في الأمم المتحدة في الحادي عشر من ديسمبر/كانون الأول عام 1964؛ ففي هذا اليوم، هاجم جيفارا بحدة الاستعمار دون تمييز، وكان يقصد الولايات المتحدة الأميركية ومعها الاتحاد السوفياتي، وسخر الخطيب الأرجنتيني المفوه رسمياً من موسكو، أمام المجموعة الدولية، مشكّكاً في نيتها في نقل الشيوعية إلى أميركا اللاتينية لكي تُبقي على التعايش السلمي مع الولايات المتحدة، وهو ما اعتبره كاسترو بمثابة إعلان حرب؛ انزعج القائد الأكبر (لقب فيديل كاسترو) من هجوم جيفارا على الاتحاد السوفياتي راعي الثورة الكوبية، فهو لم يأت في أوانه، لأن كاسترو بصدد التفاوض مع السوفيات بشأن الحصول على قرض ضروري لإنقاذ اقتصاد البلد، لقد كانت هافانا بأمس الحاجة إلى المنح السوفياتية، سواء تلك التي تأتي على شكل شحنات من البترول الخام، أو على شكل أموال أو تجهيزات. وفي مقابل الدعم السوفياتي، طلبت موسكو من حليفها الكوبي التخلي عن جيفارا الذي أصبح يُنظر إليه على أنه ماوتسي متعصّب. في هذه الآونة، أوفد الكرملين أحد عناصر الاستخبارات السوفياتية (KGB) يدعى أوليك داروشينكوف (Oleg Darouchen Kov) للتجسّس على جميع تحركاته، ولأن الشك بدأ يساور المسؤولين السوفيات تجاه الزعيم الكوبي كاسترو نفسه، نصّبت موسكو عقيداً في جهاز الاستخبارات السوفياتية ليتولى مهمة الإشراف على الشعبة الدولية في جهاز الأمن الكوبي المعروف بـ(G2)، والذي كان يحسب على جيفارا.

إلّا أن التخلُّص من بطل الثورة ليس بالقرار السهل بالنسبة لكاسترو الراغب في النأي به بعيداً عن المتآمرين في هافانا، الذين ضاقوا ذرعاً بالثائر الأرجنتيني (قطعة الغيار المستوردة)؛ فهل يترجَّل الفارس عن صهوة جواده؟. كي يتوارى عن الأنظار، أوفده كاسترو في مهمة إلى إفريقيا، فحلّ بكلّ من تنزانيا والسودان ومالي وغينيا وغانا وداهومي (البنين حالياً) ومصر، غير أن الثائر، ودون أن يخطر أحداً، قام بزيارة مفاجئة إلى الصين مع بداية فبراير/شباط 1965، وهناك استقبل من طرف زهوإنلي (Zhou Enlai) بل إن ماوتسي تونغ (Mao Zedong) نفسه خصه باستقبال خاطف.

ما الذي دعا جيفارا إلى ذلك؟ هل كان يطلب إعانة اقتصادية لكوبا من بكين؟ في واقع الأمر، ما كان يريده التشي هو دعم الصين الشيوعية لمشاريعه الثورية في أميركا الجنوبية، ولكن باء مسعاه بالفشل؛ فبكين كانت منشغلة، بالكامل، بالحرب في الفيتنام. في هافانا ثارت ثائرة فيديل كاسترو؛ فما أقدم عليه جيفارا ليس هفوة، بل خيانة عظمى؛ إنه يمارس الارتزاق لدى العدو الصيني لحسابه، فهل سينفد صبر كاسترو؟ أياماً، بعد ذلك، راش الثائر المتمرّد سهام نقد مصمتة للاتحاد السوفياتي في خطاب انعقد في العاصمة الجزائرية، واضعاً بذلك نقطة نهائية لعلاقته بموسكو؛ لقد أعلن «أن الدول الاشتراكية متواطئة، على نحو ما، مع الاستغلال الرأسمالي». في كوبا ساد التخوف في أوساط الموالين لكاسترو، فهرع راؤول كاسترو إلى موسكو في الأول من مارس في زيارة تم التكتم عليها لطمأنة

الكرِمْلين، فالتقى فيتالي كوريونوف وأندري كروميكو اللذين كانا يرتبان لقطع الإمدادات عن هافانا؛ فالرجل الذي كان يدعى «القائد الصغير» ويحظى بثقة الروس أكد لهم أن لا صلة لفيديل بـ«هنيان التشي»، وأن عقوبات تأديبة ستصدر في حقه بمجرّد عودته، وسيتم تجريده من كلّ المسؤوليات السياسية. وقد تجاهلت الصحافة الكوبية خطاب الجزائر؛ إذ كان ينبغي التستر على جريمة إهانة صاحبة الجلالة. ومن الناحية الرسمية ظلّ التشي ذلك القديس الطاهر، أما التشي الخارج عن القانون فقد جرى التغاضي عنه.

عملية الاستبعاد

في 15 مارس/آذار، عاد إرنستو جيفارا من رحلته الصينية إلى هافانا كما لو أن شيئاً لم يحدث، وفي قاعة المطار، وجد في استقباله كلا من كاسترو والرئيس دورتيكوس. ظهر الجميع في الصورة مبتسمين، يأخذ بعضهم بعضاً بالأحضان، وفي صميم كاسترو تقديم الحساب للرفيق جيفارا، وفي جلسة دامت ليومين، حمي وطيس الشجار بين الرجلين، حتى كاد أن يفضي إلى الاشتباك بالأيدي؛ تحول التشي بسبب مواقفه الراديكالية إلى شخص منبوذ، أما فيديل كاسترو فقد استشاط غيظاً من نفسه أولاً، لأنه كان أكثر تسامحاً وأكثر ليونة مع هذا الأخ الصغير القادم من روزاريو، الذي التقاه بمكسيكو عام 1955 في منفاه هناك؛ فرغم إقدام جيفارا على ارتكاب مواقف طائشة فهو لا يريد أن يخسره. «انعقد حبل المودة بمكسيكو، كما يؤكّد نيكولاي ليونوف عقيد جهاز الاستخبارات السوفياتي (K.G.B)، الذي كان على صلة بالرجلين في محطتهما الميكسيكية. في هذه الفترة التقيت سراً بالأخوين التشي وراؤول كاسترو مرّات عديدة بالعاصمة مكسيكو، وإن كان عدد لقاءاتي بفيديل أقلّ، لأنه لم يرد أن يُعرف عنه أنه على صلة بموسكو، فظلّ يتهرّب طوال الوقت. أما جيفارا فهو أكثر انفتاحاً وأكثر رصانة؛ دعم فيديل وشد من أزره في هذه المرحلة السياسية العصيبة. وبقي فيديل ممتناً للتشي الذي لم يبدل تبديلاً، وكان دوماً متأهباً لفدائه بروحه، وهذا ما يفسّر صبر فيديل، فيما بعد، تجاهه». لكن كيف السبيل إلى كبح جماح هذا الثائر الجامح؟ هل يتابع بتهمة الخيانة العامة كما أوصى بذلك المسؤولون السوفيات؟ أم يتم تقييد نشاطاته بإحدى المسؤوليات الإدارية الصغيرة بالعاصمة هافانا حيث سيمضي عقوبته؟ أم يرسل كي يقاتل في جبهات الثورة التي اندلعت في أميركا اللاتينية؟ إنه من غير الممكن أن تقبل موسكو بذلك؛ إنه لا يجيد فعل شيء آخر غير حمل السلاح، ينبغي أن ينزل إلى إحدى ساحات القتال؛ لقد باح جيفارا للشاعر الشيلي بابلو نيرودا بما يلي «الحرب... الحرب... نحن لا نريدها، ولكن عندما تشتعل لا نقدر على العيش من دونها؛ نحن على أُهْبَة العودة إلى القتال في كلّ لحظة»؛ فهل، يا ترى، حرّم عليه خوض حرب العصابات بأميركا اللاتينية؟ اقترح عليه كاسترو الذهاب إلى الكونغو للقتال بجانب الثوار هناك، وكان يتعين عليه أن يذهب متنكّراً بهويّة غير هويّته، وأن يستقيل، قبل ذلك، من كلّ مسؤولياته، ويتجرَّد من عبء الجنسية الكوبية حتى لا يورط الدولة الكوبية مرّة أخرى. لقد قبل التشي بالعرض دون تردُّد، وقبل أن ينتقل بحلمه إلى إفريقيا، أشرف فريق من الأجهزة السرية تحت قيادة مانويل بينيرو Manuel Pineiro) الملقب بـ«اللحية الحمراء» على وضع وجه مستعار لجيفارا. فظهر على الصورة أصلع، يلبس نظارة، كث الحاجبين، وتَسَمَّى باسم «رامون بينيتز» (Ramon Benitez)؛ (انظر الصورة ص....). ما إن غير هويته، لم يعد التشي هو الشخصيةَ ذاتَها، بل لم يعد شيئاً؛ هكذا تمكن كاسترو بدهائه من أن يتخلّص منه دون أن يقوم بتصفيته، ولربما يكون، بذلك، قد خلّصه من عملية انتقام محتملة لـ«K.G.B»، وفي الحالتين معاً توارت أيقونة الثورة، وزج بها في أقسى أنواع السجون: إنه سجن النسيان.



صلابة «الرجل الجديد»

لقد قبل الجميع بالخدعة بمن فيهم جيفارا؛ بالنسبة إليه مثلت الرحلة إلى قلب إفريقيا الاستوائية الخلاص، فهي أحب إلى نفسه من أن تخمد جنوته في هافانا؛ فعلى هذه الأرض المطمئنة سيموت ببطء. لم يبح جيفارا لرفاقه الكوبيين بأن جزيرتهم أضحت تخنقه؛ فالجو الرطب يضاعف من أزمة الربو التي يعاني منها، وهو لا يطيق قهوة CUBANO الحلوة سريعة التحضير، بل يعشق فقط احتساء «المتة»، وهو نوع من الشاي لا يوجد إلّا في بلاد الأرجنتين، ويكره، كذلك، الشاطئ والبحر، ولم يتأقلم مع العقلية الكوبية؛ إذ لا يفهم استخفافهم ومزاجهم الطفولي وطريقتهم في المزاح وهوسهم بالغناء في كل وقت وحين، فهذه الطفولية تضايقه؛ فهو لم يأت إلى كوبا ليرقص السالسا، ولكن ليصوغ إنساناً جديداً؛ «كي نفهم تبرم جيفارا في هذه المرحلة، ينبغي أن نعرف أن الرجل لم يكن سياسياً وإنما كان عقائدياً حتى لا نقول متعصباً»؛ تحكي إليزابيث بيركوس، أكبر المتخصّصين في حرب عصابات أميركا اللاتينية، والتي كانت مقربة من فيديل كاسترو في أواسط سنوات الستينيات؛ فبعد







انتصار الثورة في سنة 1959 قبل المشاركة في الحكم حيث شغل منصب وزير للصناعة، ولكن ممارسة الحكم تقتضي الرضوخ لواقع الحال، بينما التشي كان صوفياً له تصور ديني عن ممارسة الحكم ورؤية قدرية لدوره الثوري، لذلك لا يمكن حمله على الانضباط، وهذا هو الأمر الذي أزعج الجنرالات في موسكو، ومعهم النخبة الحاكمة في هافانا منذ سنة 1964.

في هذه الآونة بدأ أنصار فيديل الجدد، بالعاصمة هافانا، ينتقدون جهاراً حدة وصرامة جيفارا التي لم تَسْتَثْنِ حتى أقرب مساعديه؛ فبالنسبة إليهم قد أصبحت ملحمة لاسييرا ميسترا Sierra Maestra من التاريخ البعيد.

إن تصلّب الرجل وحزمه وتقشّفه يضايق الجميع، بعيداً عن صورة الزعيم السمح الودود التي كان يظنه عليها بعض المنبهرين بهيئته.. فوراء المظهر الملائكي يهجع رجل حديدي. لقد انهالت الانتقادات على أساليبه في تدبير دفة الأمور فوصفت بالقاسية. صحيح أنه بعد تولّي السلطة أحكم قبضته الحديدية وأمر بتصفية مئات المعارضين، ولكن اللوم تعلّق بدوره في تدبير مخيم سيكوند وكزاليس وهو مركز لإعادة تأهيل العمال والفلاحين؛ في هذا المخيم الصغير لإعادة التربية السياسية، كان أرنيستو جيفارا يشرح للمتمردين، داخل زنازينهم التي يحبس عنهم فيها الطعام، كيف

> بدأ أنصار فيديل الجدد، بالعاصمة هافانا، ينتقدون جهاراً حدة وصرامة جيفارا التي لم تَسْتَثْنِ حتى أقرب مساعديه

يتحوّلون إلى رجال «جدد» زاهدين في الملذات وفي الرواتب والعطل المدفوعة الأجر وفي الأسر والأبناء؛ إذ يتوجب عليهم أن ينذروا حياتهم، بالكامل، لخدمة الثورة؛ فالشائعات القادمة من مخيم سيكوندو كزاليس تزعم أن التشي ينشئ نمطاً جديداً من البروليتاريين: عمال- عبيد.

هل كان جيفارا شديد التعصُّب لعقيدته الفكرية وسط شعب يعشق الاستمتاع بمباهج الحياة؟ في جميع الأحوال، كان تطرّفه يبعث على الرعب؛ ألم يكن المريد المتحمس للروسي سيرغاي نيتشاييف أحد أوائل المنظّرين للإرهاب الذي قدَّم تعريفاً شبه ديني «للإنسان الجديد» في «تعاليمه الثورية» ورد فيه مفهوم التضحية (...) والتخلي عن كلّ نفع مادي: «إن الثوري ضائع مسبقاً، يقول نيتشاييف، ليست له مصالح خاصة، وأعمال خاصة، ومشاعر، وروابط شخصية ومملوكات (...) لقد فقد كلّ علاقة بالنظام العام وبالعالم المتحضّر كلّه، وبجميع القوانين، والتقاليد، والأعراف الاجتماعية

والقواعد الأخلاقية لهذا العالم. إن الثوري عدو لدود (...) قاس مع نفسه، وعليه أن يكون صلباً مع الآخرين أيضاً. كلّ العواطف التي تجعله رخواً كروابط القرابة والحب والامتنان، وحتى الشرف، يجب أن يخنقها بداخله».

فشل في الكونغو

هل كان كاسترو مع جيفارا على قلب رجل واحد؟ ليس صحيحاً؛ إن القائد الكبير هو ذلك الذي ينتقد دون أن ينكر الذي يبقى رسمياً أخاه وصديقه، ملتزماً بمثالية بعض الرفاق، ولتهدئة محيطه القلق، ولكن كاسترو أرسل أحد وزرائه المقرّبين جداً، كارلوس رفائيل رودريكيز، «رجل موسكو»، لحكومته ليلعب دور صائد الأعداء المضاد لجيفارا. وفي اجتماعات عديدة، يهاجم هذا الأخير التشي بشدة؛ حيث ينتقد علانية آراءه، مثاليته، وإيمانه بالمثيرات الأخلاقية التي بدت إصلاحية. هذا الهجوم حسب إحدى الشخصيات الهامة في النظام كان علامة غير خافية على أرنيستو جيفارا؛ كان يعلم، منذ زمن بعيد، أن أيامه بكوبا باتت معدودة، رغم الحماية العطوفة، ولكنها البراغماتية لفيديل كاسترو.

في فاتح إبريل/نيسان 1965، سيتوجّه إذن إلى الكونغو، مع مجموعة من المخلصين له، ليخوضوا حرباً ضد الإمبريالية. لقد وجد نفسه على ضفاف بحيرة طانجانيقا، تحت اسم مستعار «طاطو»، ولكن الرحلة سرعان ما ظهر أنها مشؤومة؛ إن حلفاءه الكونغوليين الذين لا يعرفون هويّته الحقيقية، يستقبلونه ببرود ولا يكادون يتوجّهون إليه بالكلام؛ من هو إذن هذا الدخيل اللاتيني الذي يريد أن يلعب دور محرّري الشعوب التي لا يعرف عنها شيئاً، أو يعرف عنها الشيء القليل. إنه في أدغال إفريقيا، مجرّد محارب ضمن محاربين آخرين. إنه لا يتكلّم اللّغة السواحلية، فضلاً عن أنه ذو بشرة بيضاء، أبيض تماماً، وإذا فهو مشكوك فيه في نظر المحاربين الكنغوليين الذين لا يمكنه أن يكشف لهم عن كونه هو التشي العظيم، بطل دول عدم الانحياز الشهير، الناطق الرسمي للقارات الثلاث، المدافع الكبير عن الشعوب؛ فظاظة مفزعة، وليستولي على السلطة يكفي أن يكشف عن نفسه، ولكنه هنا، مجرّد «طاطو» إنسان عادي، وخلال عدة أشهر من المعارك التائهة قام فيديل كاسترو، الذي أنذره مانويل بنييرو بفشل العملية، بإخراج صديقه من المستنقع الكنغولي في اتجاه دار السلام.

والحقيقة أن أرنيستو جيفارا قد مرض جداً؛ لقد أصيب بفيروس يشبه فيروس الإسهال، وفي يناير/كانون الثاني 1966، أقام سراً، ولأسابيع عدّة، بملحقية السفارة الكوبية بتنزانيا حيث عُولج، وقد زاره مبعوثون عن «G2» ليبلغوه رسالة من فيديل كاسترو الذي قلق على صحة صديقه؛ لقد اقترح عليه أن يدخله إلى هافانا، مروراً ببراغ، ويبقى في فترة نقاهة؛ فهل يرجع إلى هافانا؟ إن التشي لم يعد يثق في أي أحد، وفكرة الرجوع إلى العاصمة الكوبية لم تعد محتملة؛ لقد أطال المقام بدار السلام، مقتنعاً بأن الروس يريدون تصفيته، وأن مساعده القديم كاسترو لم يعد بعد



> لم يعد يثق في أي أحد، وفكرة الرجوع إلى العاصمة الكوبية لم تعد محتملة؛ لقد أطال المقام بدار السلام، مقتنعاً بأن الروس يريدون تصفيته، وأن مساعده القديم كاسترو لم يعد بعد الآن سوى دمية في أيديهم



الآن سوى دمية في أيديهم؛ ألم ينل هذا الأخير من أصحاب أبناك ليونيد بريجنيف قرضاً جديداً منقذاً بقيمة 167 مليون دولار ليدعم ميزانيات البلد؟ إن أرنيستو جيفارا، الذي أصبح جندياً تائهاً، كانت له رغبة واحدة: الدخول إلى الأرجنتين، إعادة تأسيس قواه، دون مساعدة أخيه الكبير الكوبي، ولكن كيف؟ إن كاسترو، رغم ظنونه، هو رئيس الدولة الوحيد الذي يرغب في مساعدته؛ إن صداقتهما لم تمت بعد، لا بد أن يراهن عليه، للمرّة الأخيرة!

الحلم الأخير.. الثورة الأخيرة

أواخر فبراير/شباط 1966، دخل التشي سراً إلى هافانا؛ فالثائر المشهور شهرة البيتلز، لم يعد رسمياً سوى خيال، حسب السلطات الكوبية، إنه «في مكان ما على مسرح عمليات»، لقد وضع على التو في مزرعة فخمة بمسبح وحرس، تسمّى «دار الأميركي»،

> كان أرنيستو جيفارا يشرح للمتمردين، داخل زنازينهم التي يحبس عنهم فيها الطعام، كيف يتحوَّلون إلى رجال «جدد» زاهدين في الملذات وفي الرواتب والعطل المدفوعة الأجر وفي الأسر والأبناء؛ إذ يتوجب عليهم أن ينذروا حياتهم، بالكامل، لخدمة الثورة

توجد غرب هافانا، بجانب بينار ديل ريو (pinar del rio)؛ سجن من ذهب يمنع عليه مغادرته، وكأنه في إقامة جبرية، ولكنه يسترجع قواه؛ لقد فوجئ كثيراً، لأن كاسترو بدا ودياً، أخوياً، وودوداً تجاهه؛ كان يزوره نهاية كلّ أسبوع تقريباً، كما كان في الأيام الأولى لصداقتهما، لقد أثار الرجلان الانقلابات الدولية الكبرى؛ فمنذ التدخُّل الأميركي في فيتنام، تغير كلّ شيء؛ فموسكو، لم تعد معادية لإحياء الحروب بأميركا الجنوبية، وتشي لم يعد موجوداً؛ إنه الوقت المناسب لإنهاك العم سام وزرع المناخيس بالقارة اللاتينية.

في هذا المنزل المنعزل، بعيداً عن العيون، فإن هذا الثنائي المشكل ثانية يهيئ لخطة حرب كما كان في السابق، وهذه المرّة، حلم البوليفار (Bolivar) يمكن أن يتحقَّق: توحيد أميركا اللاتينية تحت سلطتهما؛ إذ يكفي تنظيم الثورة العامة انطلاقاً

من بلد مركزي، والتنسيق بدءاً من هافانا بين جميع الثورات.

ماهو المركز؛ نقطةَ التقاطع لهذه الحرب الأهلية المنطلقة، والتي لا بد أن تمتد كنثار بارود يشمل كلّ القارات؛ الباراغواي أم بوليفيا أم أقصى شمال الأرجنتين؟ لم يترك كاسترو ومانويل بنيرو (MANUEL PINEIRO) أي شيء للصدفة، لقد أرسلا أياماً من قبل، ريجيس دوبري (REGIS DEBRAY) للقيام باستعلامات ببوليفيا؛ فالكاتب الفرنسي، مداح الثورة، المبرز في الفلسفة، ومؤلّف الكتاب الشهير «الثورة داخل الثورة؟» الذي ينظر فيه لمبدأ فوكو (FOCO)، بؤرة الثورة التي تهدف إلى إشعال مناطق كاملة للاستيلاء على السلطة بالسلاح، أصبح بشير الكاستروية؛ لقد ربطته بالقائد الكبير صداقة حقيقية، فبعد رجوعه من مهمته، اقترح منطقتين للتدخل ببوليفيا، كلتاهما واقعة جنوب البلاد، المنطقة الأمازونية لريو أطو بيني (RIO ATO BENI) أو جهة شابار (CHAPARE). «لقد ذهب أبي، في سبتمبر/أيلول 1966 إلى بوليفيا مرّات عديدة»؛ تؤكّد ذلك لورانس دوبري (LAURENCE DEBRAY) بنت ريجيس دوبري صاحب كتاب «بنت ثور» (من المنتظر صدوره عن دار STOCH، أكتوبر/تشرين الأول الجاري)، لقد قام حسب قولها، بعمل جبار، سواء على مستوى الخرائط أو على المستوى الاجتماعي، إلّا أنه وبغرابة، فإن تشي، عندما وصل إلى بوليفيا، يوم 5 نوفمبر/تشرين الثاني 1966، لم يختر أياً من الاختيارين، واستقر بمنطقة سانت كروز (SANTA CRUZ) القريبة من الأرجنتين؛ لقد تمّ هذا الاختيار في اللحظة الأخيرة، ولا ندري جيداً لماذا»؛ فالمؤرّخون ما زالوا يتساءلون إلى اليوم عن هذا القرار الغريب الذي اتخذه أرنيستو جيفارا؛ أمر لا معقول تقريباً، «لقد كان مكاناً منعزلاً، مقطوعاً عن العالم»، تتابع لورنس دوبري: «من هناك، لا يمكنه أن يأمل في أي مساعدة من ثوار المدن»؛ إن البعض لا يترددون في إثارة الطابع الانتحاري، القرباني للأيقونة الكاستروية؛ وآخرون يثيرون رغبته الجامحة في الرجوع إلى بيئته، بعد أكثر من عشر سنوات على منفاه، والاقتراب من المكان الذي اختفى فيه صديقه المفضل جورج ماسيتي (JORGE MASETTI)، سنتين قبل ذلك على الجانب الآخر من الحدود؛ (انظر الإطار). لقد أرسل تشي عام 1964، ماسيتي «MASETTI» الصحافي المؤسّس للوكالة الصحافية الكوبية (PRENSA TATINA) على رأس كومندو لبدء الثورة في الأرجنتين، وكان جيفارا يتوقّع أن يلتحق به، ويرجع السلطة إلى خوان بيرون (JUAN PERON) الرئيس القديم، الذي كان منفياً بمدريد، ولكن العملية بدت كارثية؛ فلم نعثر أبداً على جثة «الأخ المحارب» للتشي؛ «لم يأخذ جيفارا بعين الاعتبار أخطاء أبي- كما يكشف عن ذلك جورج ماسيتي ثوري قديم هو الآخر، منفي حالياً بفرنسا- لقد ألقى بنفسه إلى الخطر بسذاجة لا معنى لها، وفي الحقيقة أعماه وهمه الخاص، كما

> لم يكن هو المسيح، رغم الصور الرخيصة التي تباع للسواح اليوم بهافانا، أو المطبوعة على قمصان المراهقين الذين يرون فيه معشوق البوب، (POP)، نموذجاً جذاباً في زي عسكري، يحتقر الجبابرة





الصديق الأرجنتيني للتشي

جورج ريكاردوماسيتي (وسط الصورة) صحافي بإذاعة الموندو ببيونس آيرس، انتقل إلى السيرا ميسترا لإنجاز روبورتاج عن الثوار، والتقى بأرنستو جيفارا فوقع في الإعجاب بمواطنه الأرجنتيني، وأصبح الرجلان صديقين. وأثناء العودة إلى العاصمة الأرجنتينية ألف كتاباً لصالح جيفارا: «الباكون المناضلون» ودعم علناً اللاجئين في الأرجنتين من أنصار كاسترو، وبعد نجاح الثورة أوفد التشي طائرة خاصة للتعجيل بعودتهم، وكان على متن الطائرة كنلك ماسيتي وجميع أفراد عائلته، وقد قام، هنا الأخير، بأدوار مهمة في السنوات الأولى



من حكم كاسترو؛ فقد أسس وكالة الصحافة الرسمية: بريسنا لاتينا، ولكنه لم يرض عن تحول النظام إلى نظام قمعي، وقد أناط به جيفارا مهمة تنظيم ملجأ المحاربين في شمال الأرجنتين، والتحق به على الفور على إثر نلك؛ إلّا أن جورج ماسيتي الذي حمل اسم القائد الثاني لم يعد من مهمته؛ فقد تمّ سحق كتيبته من قبل الجيش بعد أن أدانه الهنود المحلّيون. كانت مهمتهم تهييئ الأرضية لدخول القائد الأول إرنستو جيفارا. ولم يتم العثور على جثته حتى الآن؛ في الوقت الحالي يبحث ابنه جورج ماسيتي، وهو عميل سابق في كوبا شارك في حرب العصابات بنيكاراكوا في بداية الثمانينيات، وأصبح صحافياً فيما بعد، عن مكان جثته. سيصدر في فرنسا، هذا الخريفَ كتابه الذي يروي فيه سيرة والده حتى لا يطويه النسيان.

أعماه خداع فيديل كاسترو الذي لا يصدق عن أسطورة لاسييرا ماسترا (SIERA)، التي جعلت جيلاً كاملاً يعتقد أن حفنة من الرجال الشجعان والحازمين تكفي لأخذ MASTRA السلطة بالسلاح. إلّا أن الملتحين (BARBUDOS) في كوبا استفادوا من دعم الحركات الثورية للمدن، النين نسميهم مناضلي الأرض المنبسطة، الأرض السهل «LLANO»، النين نظموا الثورة، ولكن تفتيت جيش باتيستا (BATISTA) انهار كقصر من ورق. أما تشي فلم يحتفظ إلّا بأسطورة الكاستريين الاثني عشر، النين انتصروا بفضل شجاعة المقاتلين وحدها؛ كان يعتقد أن حضوره وحده يمكن أن يحدث المعجزات. وفي العمق، كانت له رؤية أسطورية للنضال السياسي، وهذا ما جاء ليفسره له، الستاليني المتعصب، الهندي ماريو مونخي (MARIO MONJE)، ليلة يوم رأس السنة 1967؛ لقد كان دخيلاً، غريباً، ورجلاً وحيداً؛ إن معركته كانت سَفَراً بلا رجوع.

> أصبح تشي ضحية لأزمة ربو جديدة، ينعزل أكثر فأكثر، وينزوي للقراءة، ويبدو فظاً وقاسي القلب مع الوافدين الجدد، المجندين على عجل، والمتطوعين الجدد الذين لا يوثق فيهم إلّا قليلاً

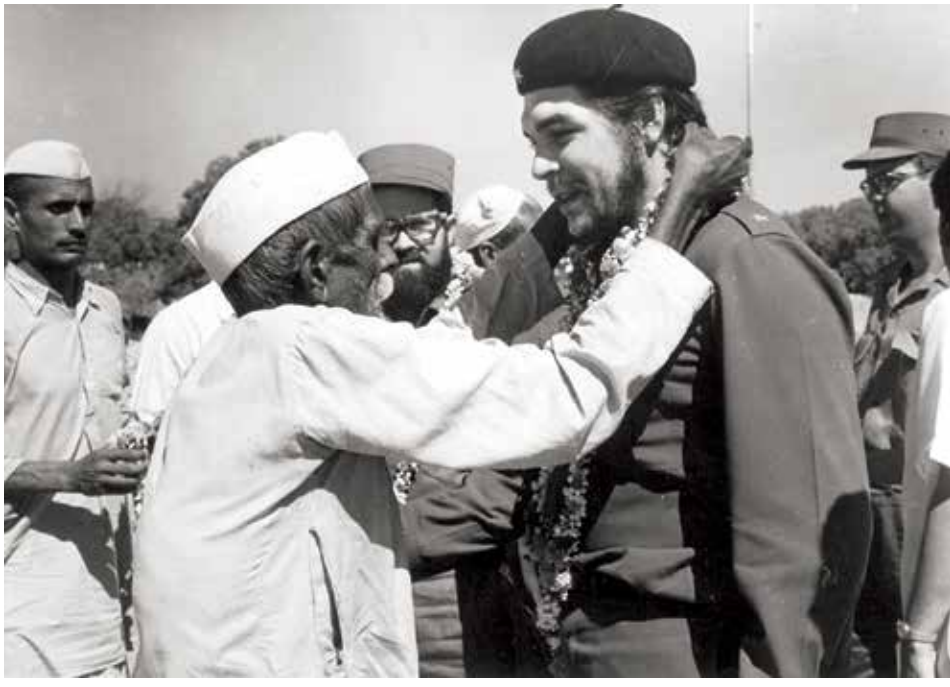
الفخ البوليفي

ومع نلك، واصل تشي معركته؛ لم يعد سوى قائد حربي على رأس مجموعة تضم حوالي عشرين محارباً، ضالين تماماً، ويعانون من سوء التغنية، ومضطرين لأن يأكلوا التابيرات والببغاوات؛ إنه يحتج بشدة على الهنود المحليين. لقد أصبح تشي ضحية لأزمة ربو جديدة، ينعزل أكثر فأكثر، وينزوي للقراءة، ويبدو فظاً وقاسي القلب مع الوافدين الجدد، المجندين على عجل، والمتطوعين الجدد النين لا يوثق فيهم إلّا قليلاً، وبدون تكوين سياسي. في 11 مارس/آذار، اثنان منهم أرعبتهما قائدتهما وأنهكهما السير ليلاً خلال الغابة الأمازونية، فرا من المعسكر، وأبلغا الشرطة

عن تشي. لقد تتابعت الأحداث منذ ذلك الوقت بمنطق محتوم؛ لقد أوفدت المخابرات الأميركية (CIA) فوراً أحسن رجالها إلى الميدان، كما أرسل الجيش البوليفي حراسه إلى منطقة نانكهواسو (NANCAHUASU)، لقد أصبح تشي مطارداً دون توقف من قبل المختصين في حرب العصابات، الذين صفّوا المتمردين؛ الواحد تلو الآخر. وفي 20 إبريل/نيسان أوقِف ريجيس دوبري الملقب بدانتون (DANTON)، والذي كان قد أرسله فيديل كاسترو ليستعلم عن وضعية تشي، بعد أن قضى بعض الأسابيع في عين المكان، في الوقت الذي كان يتهيأ فيه للرجوع إلى كوبا وتقديم تقريره إلى القائد الكبير، وفي 08 أكتوبر/تشرين الأول 1967، أوقِف تشي، الذي أنهكه المرض، والجوع والعطش، في الوقت الذي كان يستعد فيه للهرب من متتبعيه إلى قعر قناة؛ لم يعد سوى خيال نفسه، كان يبدو وكأنه متشرد، أشعث وعيناه زائغتان. لقد انغلقت المصيدة، وفي اليوم التالي، أعدم دون محاكمة داخل مدرسة صغيرة لقرية الهيجيرا (HIGUERA)، وقد عرضت جثته في ساحة عمومية في قرية فيلليكرندي (VLLEGRANDE).

ستبقى صورة هذه الأسطورة التراجيدية: كان رجال الشرطة البوليفيون يتشدقون على نحو مثير للحزن أمام جثة تشي، مستعرضين جراحه كعلامات جسد المسيح. لقد قطعوا يديه لنقلهما إلى مركز الشرطة قصد تحديد الهوية النهائي، كان الجلادون يتبخترون أمام غنيمتهم، ولكنهم لا يدركون أنهم كانوا يقدسون جيفارا. إن عملية القربنة القاسية جارية، على صورة واحدة، صورة المسيح المصلوب في الرطوبة الأمازونية. إن الجدال حول ظروف موته سيدوم لعشرات السنين؛ من خدع تشي؟ فيديل كاسترو «أخ» هافانا، الذي يكون قد أرسله إلى الموت ليتخلص من منافس مقلق؟ وهل كان الحزب الشيوعي البوليفي وقائده ماريو مونخي (MARIO MONJE)، الذي لم يُرد هيرمن كورتس (HERMAN CORTES) جيداً على أراضيه؟ هل كان ماركسيا لينينيا؟ وريجيس دوبري وهو بالسجن، هل كان ثرثاراً وهو تحت التعذيب؟ متمردون آخرون، باعوا قائدهم من أجل حفنة من البيسويات (PESOS)؟ إن المؤرّخين الجادين اليوم يتفقون على أن يثبتوا أن هذا «المسيح الثائر» خدع نفسه بنفسه، لأنه اختار عن وعي ضرب الصليب البوليفي المنغلق على أحلامه، أحلام الرجل الحديدي، ومع ذلك لم يكن هو المسيح، رغم الصور الرخيصة التي تباع للسواح اليوم بهافانا، أو المطبوعة على قمصان المراهقين الذين يرون فيه معشوق البوب، (POP)، نموذجاً جذاباً في زي عسكري، يحتقر الجبابرة، بطلاً، ذا نظر ثاقب. إن حب ما هو آت إليه، لم يكن من أولوياته. أياماً قليلة قبل اعتقاله بسلسلة الجبال البوليفية، رغم عزلته، وعدم الاتصال بالعالم الخارجي؛ فقد استطاع أرنيستو جيفارا إيصال رسالة موجّهة إلى دول العالم الثالث، صرخة حرب ضد الإمبريالية، يبجل فيها سلاحاً مطلقاً أقوى من البندقية، «الحقد كعامل في الصراع، الحقد القاسي على العدو الذي يدفع الكائن البشري إلى أقصى طاقاته الطبيعية، وفي الواقع، آلة فعّالة، عنيفة وباردة للقتل».

وبعد 50 سنة على غيابه، ما الصورة التي بقيت عنه؟ صورة الشاب الأرجنتيني الشاذ الذي يشق الطرق الأميركية الجنوبية على دراجته النارية؟ وكيل قلعة كابانيا (CABANA) قاسي القلب؟ أم الأمين، الذي مات صغيراً، على حلم ثوري ذهب أدراج الرياح؟



العنوان الأصلي والمصدر:

Les derniers secrets de Che Guevara

L'OBS/N°2751-27/07/2017

«إليزابيث بورغس»

كان نقيض كاسترو تماماً



إليزابيث بورغس (Elisabeth Burgos) مؤرِّخة وأنثروبولوجية، تُسيِّر دار أميركا اللاتينية بباريس، صديقة سابقة لرجيس دوبري، هذه الفنيزويلية، بقيت لمدّة طويلة قريبة من فيديل كاسترو، قبل أن تقطع علاقتها بالنظام.

في نهاية تشي، يوجد نوع من الشبه بينه وبين آلام المسيح؛ هل هذا تفسير لأسطورة جيفارا التي لاتزال موجودة؟

- بدون شك، ولكن تشي استفاد من بيجماليون عبقري: فيديل كاسترو، الذي أسّس أسطورة تشي باستعماله الرمزية المسيحية لحواريي الثورة الاثني عشر، لكسب ذمم الكوبيين، ثم الأميركيين اللاتينيين. كان ينظر إلى تشي إذا، كحواري، كالقدّيس بول بزي عسكري، مستعد لجميع التضحيات، مثل المسيحيين الأوائل. ولكن أسطورة تشي مصدرها أيضاً موته صغيراً، مثل المسيح، جيم مريسون، إيفا بيرون، أو كارلوس كاردل؛ كلهم ذهبوا قبل أن يشيخوا، مات تشي في 39 من عمره. ثمّ هناك عامل واضح آخر: كان جميلاً جداً، وكانت له كاريزما قوية.

هل كان هناك تنافس بين كاسترو وبينه كما يزعم بعض المؤرّخين؟

- صراحة لا؛ لم يكن أرنيستو جيفارا رجل سلطة، بل أيديولوجياً، منظّراً، نقيض كاسترو، الذي كان سياسياً خالصاً، براغماتياً، يتكيف مع جميع الوضعيات مع هدف واحد: الاحتفاظ بالسلطة. وبالمقابل كانت هناك علاقة قوية بين الرجلين، مرتبطة بلقائهما إبان المنفى المكسيكي لكاسترو. وخلال هذه المدة، كان للرجلين الوقت الكافي للتبادل، والحديث عن قراءاتهما المتبادلة؛ كانت بينهما علاقة ثقافية حقيقية، ولكن ما إن أخذ كاسترو الحكم تغير كلّ شيء.

لماذا؟

- الواقع أن جيفارا كان عسكرياً، جندياً، ولكن ليس استراتيجياً؛ إن تسيير السلطة، والحكامة كانا يزعجانه بعمق. كان وزيراً غير مقنع، وكان كاسترو يعلم هذا، وإذاً فقد استعمل هالته الدولية بمهارة مخرج بارع؛ إن السياسة عند كاسترو صورة من صور الإخراج، فعندما أصبح موت تشي رسمياً ألقى خطاباً ملتهباً، في ساحة الثورة، ليقدّس تقريباً رفيقه في المعركة، وفي هذه الفترة ظهرت البوستيرات، مع صورة كوردا (korda). لقد أصبح تشي قدّيساً إلى درجة أنه، وبعد ثلاث سنوات، في 26 يوليو/تموز 1970، وفي خطاب كبير بهافانا، أمام جمهور مبهور، رفع كاسترو شعار غنيمة الغلبة الجنائزي كرفات القدّيسين: يدي تشي، الذي قبل جميع التضحيات من أجل الثورة، حتى إنه ضحى بحياته.

كيف استعاد يديه؟

- إنها قصة غريبة نوعاً ما؛ في هذه الفترة كنت في لاباز (la paz) ببوليفيا، التقيت بوزير الداخلية البوليفي السابق أنطونيو أرغيداس (ANTONIO ARGUEDAS) الذي أشرف على عمليات القبض على تشي، كان معروفاً بأنه عميل للمخابرات الأميركية (CIA)، كان خائفاً من الانتقام، لقد أخبرني بأنه احتفظ بيدي تشي، في علبة خاصة، نوع من الصناديق، أراد أن يعيدها إلى كوبا، بدون شك، ليقدّم اعتناره، وهذا ما حصل فعلاً؛ إن فيكتور زانيي (VICTOR ZANIER) هو الذي نقل اليدين إلى هافانا، في حقيبة ديبلوماسية، مروراً بإحدى الدول الشرقية.

لماذا قطع رجال الشرطة البوليفيون يدي تشي؟

- لنقلها إلى مركز الشرطة، حيث يمكن أن تتم عملية التحقق من الهوية بالمداد. يبدو هذا السلوك غريباً اليوم، ولكن في تلك الفترة كان الأمر عادياً؛ أن لا يتم الانتقال بجثث الأعداء في الغابة، كان نقل اليدين أقل تعباً.

*** واليوم، ماذا بقي من تشي بالنسبة إليكم؟**

- اليقين بأن المنظرين، كيفما كانوا، لا يجب أن يصعدوا إلى السلطة؛ أتباعه اليوم هم على رأس السلطة في فينزويلا، إنهم يدمرون بلادي.

من السبات إلى اليقظة
فلسفة التربية وإشكال بناء الإنسان

على اختلاف وجهات نظرها واتجاهاتها وخياراتها باعتبارها مجموعة علوم، تحمل التربية، على عاتقها تربية الإنسان. وجدوى هذا الفعل هو من اختصاص «فلسفة التربية» اليوم. إنها لحظة استيقاظ الوعي وتساؤله عن مدى إدراكه للعملية التعليمية التي تُخْرِج الفاعل التربوي من حالة السبات إلى حالة اليقظة الفكرية الواعية. وهذا ما يُشير إليه «olivier reboul» قائلاً إنها «لا تتساءل كيف نعالج عسر القراءة، بل ما قيمة ومعنى فعل القراءة. لا تبحث عن صياغة مُقرَّر دراسي، ولكنها تتساءل عمّا يستحق أن يدرس ولماذا. إنها لا تبحث عن الوسائل الأكيدة والأكثر فعالية، بل تتساءل عمّا هي غايات التربية»[1]. ولتحديد مجالها بدقة، فهي من حيث الموضوع تهتم بـ«التربية»، لكنها تتأرجح بين الفلسفة والعلوم الإنسانية، مادامت علوم التربية علوماً خارجية (العلوم الإنسانية). وعلوماً داخلية تهم حقل التربية بشكل مباشر (علم النفس والبيداغوجيا والديداكتيك...). أما من حيث المنهج[2] فهي ترتكز على «المنهج التاريخي» و«الاستدلال بالضد» و«الديالكتيك» و«التحليل المنطقي» و«التفكير حول العلوم».

ومن ثمّة فما هي فلسفة التربية؟ وما علاقتها بالتربية والبيداغوجيا؟ وما علاقة التربية بالسلطة والحرّية والقيم؟ وما هي غايات التربية اليوم؟ من خلال هذه الأسئلة وغيرها سنحاول الاقتراب من فلسفة التربية وإشكال بناء الإنسان.

رشيد طلبي



يكاد يجمع جُلّ المهتمين بالحقل التربوي على أن غاية التربية هي بناء الإنساء، وهذه مُسلّمة لا جاحد لها على الإطلاق. لكن الاختلاف يكون حول الكيفية التي تروم بها مدارس التربية هذه الغاية، حيث يختلف مفهومها باختلاف المرجعيات الثّقافيّة والمعرفية. ففي المرجعية الفرنكوفونية تُشير إلى كيف يتكيَّف الفرد مع المجتمع، ويحافظ على مكانته فيه، كما تُشير إلى توفير الوسائل اللازمة لتأمين الفرد والتطوُّر في المستقبل[3]. أما في المرجعية الأنكلوساكسونية، فترتبط بالمؤسَّسة، أي بتلقي التعليم داخل مؤسَّسة مُعيَّنة، مدرسية أو ثانوية أو جامعية، فالتربية هنا مرادفة للتعليم[4].

لكننا نجد أن مفهوم التربية هنا، يرتبط بمفاهيم أخرى من الناحية اللّغوية. مثل «أنشأ» و«علّم» و«كوّن». فاللفظ الأول يعمد إلى العفوية التي تكون بالقدر الذي يضمن حماية الطفل من نفسه أولاً، ومن العوامل الخارجية التي يمكن أن تعيق نموه نحو المستقبل ثانياً. بينما كلّ من اللفظتين «علّم» و«كوّن» تشيران إلى القصدية. فالتعليم فعل قصدي هنا؛ لأنه يحتكم إلى أهداف وغايات ومرام لا محيد عنها. والتكوين أيضاً يهدف لغاية مُعيَّنةً ترتبط بالوظيفة. ويجمل القول في هذا «أوليفيي ربول» بقوله: «(...) الأمر يتعلّق بتنمية طاقات الكائن الإنساني التي يحملها كلّ واحد منا في نفسه. إن التربية - في كلّ المجالات منذ الولادة إلى آخر يوم من حياة الإنسان- هي تعلُّم إنساني والتربية العائلية والتعليم والتكوين هي أيضاً أجزاء من هذا التعليم»[5].

وتبعاً لهذا، فمفهوم التربية هنا، مفهوم يتسع وفق مجالات تموقع الإنسان، وسياق تعلُّمه، ففي سياق خارج المؤسَّسة، تكون التربية عفوية لأنها لا تركن إلى مجموعة مقاصد يتم التوافق حولها بغية بناء الإنسان شأن مؤسَّسة الأسرة خاصة، باعتبارها نواة للمجتمع الثقافي، أو المجتمع الإنساني في صورته الكونية. أما داخل المؤسَّسة، فالتربية تقوم على القصدية، لأنها مشروطة بأهداف مُسطَّرة بشكلٍ قبلي ينبغي التوصل إليها، وإن كانت هنا تحضر مسألتا الإكراه والنسبية. وغيرها من الإشكالات التي تخوض فيها فلسفة التربية في علاقتها ببناء الإنسان.

وبذلك، فالتربية هي «مجموع السياقات والطرق التي تسمح للطفل البشري بأن يقترب بالتدريج من الثقافة، تلك الثقافة التي تُميِّز الإنسان عن الحيوان»[6]. مادامت لا تسعى إلى تكوين الطفل حتى يصبح راشداً، أو تكوين الراشد حتى يقوم بوظيفة مُعيَّنة داخل مجتمعه. فإنها تسعى إلى تربية الإنسان في ذاته ولذاته، تكوين الإنسان/ الرجل والمرأة على حَدٍّ سواء. وهذا ما أكَّده مجموعة من المُفكِّرين والفلاسفة أمثال «كانط» الذي ذهب إلى أن الإنسان لا يكون إنساناً إلّا بالتربية[7]. وهنا، يجعلنا نبحث عن معنى لفعل التربية، بالربط بين هذه المفاهيم الثلاثة، وكلّما وجدنا هذا المعنى، الذي في حقيقة الأمر يصعب إيجاده، اقتربنا من غاية التربية، حيث يطرح «ربول» أن الأمر يتعلّق بالتفكير في كلمة «الرجل»[8]؛ مادامت غاية التربية هي تكوين الإنسان/ الرجل.

وهنا يُطرَح الإشكال الآتي؛ هل فعل التربية يكون بشكلٍ طبيعي؟ أم هل لابد من القصدية التي تهتم بتكوين هذا الإنسان؟ أليست المسألة هنا تجنياً على رغبات وميولات هذا الإنسان؟ أم هل المجتمع يجد مشروعيته الخاصة به في إخضاع الإنسان لفعلٍ تربوي مُعيَّن يستفيد منه هو أولاً، بموجب شروط تاريخية وثقافية واجتماعية ولما لا قانونية أيضاً في جعل هذا المجتمع يركن إلى مفهوم الـ«نحن» بدل الـ«أنا»؟.

التربية والمؤسَّسات

إن فعل التربية، ضمن هذا السياق، يتأرجح بين التربية التلقائية والتربية القصدية، بمعنى آخر؛ هل فعل التربية ينبغي أن يكون قصدياً؟ أم هل نترك الطفل على حاله وفق معطيات الحياة والطبيعة؟، وقد اختلف الباحثون والمُفكِّرون حول هذا؛ فهناك من يُقرّ بالتربية التلقائية شأن «ج.ج. روسو» الذي يُؤكِّد على ترك الطفولة تنضج في الطفل أولاً، والتربية لا تكون إلّا بالعقاب القائم على السُنن الكونية، في حين هناك آخرون مثل (Alain) و(Piaget) وغيرهما يردون بالنفي، ويُقرون بالتدخل في تصحيح طبيعة الطفل بغية إعداده للمستقبل، داخل مجتمع قائم على مؤسَّسات وقوانين وأعراف ينبغي الوعي بها والعمل عليها.

وبخصوص هذا المنحى، اختلفت العلوم، تبعاً لاختلاف المؤسَّسات التي تقوم بفعل التربية. فالعلوم الإنسانية تذهب منهب أن فعل التربية هو فعل تكوين الإنسان، وبدونها لا يصبح الإنسان إنساناً. أما الفلاسفة فمنهم من يُقرّ بالطبيعة الحيوانية للإنسان، وبذلك فالتربية هي التي تخرجه من الطبيعة نحو الثقافة، «ويمثل هذا الاتجاه كل من السفسطائيين وأنصار النزعة الثقافية والتجريبيين، وخاصة تجريبيي القرن الثامن عشر كـ«هلفيتوس» الذي يقول: «إن التربية هي التي صنعت منّا ما نحن عليه» ولا يعني ذلك أنها صنعت بداخلنا شيئاً ما فقط، وإنما حدَّدت ما

نحن عليه «أنطلوجياً»»[9] وأن الإنسان هو ما تربّى عليه، وليس العكس. وبذلك، فالتربية تقوم بدور إعداد الإنسان من أجل المجتمع. في حين هناك من ينظر إلى أن الطبيعة الإنسانية لا ينبغي التدخل فيها، والطبيعة كفيلة بتربيته وفق حاجاته وما يصبو إليه. وهو الاتجاه الثاني الذي يُقرّ «بوجود طبيعة إنسانية ما قبل تربوية على التربية أن تأخذها في الحسبان دائماً»[10].

وهذا ما يدفعنا إلى الحديث عن المُؤسَّسة باعتبارها القائمة على فعل التربية، وإن اختلفت طبيعتها، فالمؤسَّسة هي «حقيقة اجتماعية مُستقلّة نسبياً، ثابتة ومنتظمة ملزمة تبعاً لقواعد، وهي تتميَّز بدورها المجتمعي»[11]؛ مثل «الأسرة» التي ترتبط بالمجتمع بشكلٍ طبيعي، فهي نواة تكوين المجتمع، مهما اختلفت هذه المجتمعات، لأنها تنقل الإنسان من مرحلة الطبيعة إلى مرحلة الثقافة. وهي مؤسَّسة تربوية قائمة على الطبيعة، ودورها «هو تكوين الطفل بوسائل جمالية تجعله يحب الخير ويكره الشر قبل أن يصبح قادراً على التفكير والفهم»[12]. إنها مؤسَّسة تربي خارج الوعي القصدي لفعل التربية، لأنها تقوم برعاية الطفل وحماية نموه استعداداً للمستقبل. فهي مؤسَّسة «ما قبل مدرسية».

أما «المدرسة» فعلى العكس منها، فهي تقوم بفعل التربية القصدية القائمة على «الإلزامية» و«الاحتكار» باعتبارها مؤسَّسة ذات طابع مجتمعي، تُخضع الطفل إلى سلسلة من المراحل التي تؤهله للمستقبل. وبدونها لا يمكن أن يقوم بوظيفته التي يتداخل فيها ما هو إنساني/طبيعي مع ما هو مجتمعي/ مؤسَّسي. وإن كانت لا ترقى إلى الحفاظ على طبيعته كما هو، لكن يبقى غاية في حَدّ ذاته، مادام يخضع لفعل «التعلُّم» وليس لفعل «التكوين». وهذا ما جعل «ربول» يقول في هذا السياق: «يعامل الطفل في المدرسة كغاية، فمن أجله تشتغل المدرسة.. إنه يتعلَّم فيها كيف يكون مستقبلاً»[13] أي أنها تسعى إلى تكوين رجل المستقبل القادر على الاندماج في المجتمع باختلاف بنياته وما تقوم عليه هذه البنيات الثّقافيّة والسياسية والاقتصادية وغيرها من تداخل واختلاف.

إن المدرسة وفق هذا المنظور؛ تقوم بوظيفتين هما «وظيفة تفاضلية»، ترتبط بإعداد الطفل لمهمته المستقبلية. و«وظيفة توحيدية» ما دامت تعلّم اللّغة نفسها والمعارف الأساس والقيم نفسها. وإن كان وجودها يطرح مجموعة من الإشكالات في علاقة بناء الإنسان، وهذا ما دفع «أوليفيي ربول» يقول بهذا الصدد: «إن المدرسة في النظام الرأسمالي تكون في خدمة الطبقة المهيمنة ووظيفتها التفاضلية تتمثّل في الاصطفاء، ومن ثَمّ إعادة إنتاج مظاهر اللامساواة، ووظيفتها التوحيدية تتمثَّل في ترسيخ الأيديولوجية المهيمنة وتبرير الانتقاء (...) وبهذا النوع من الاستدلال نلاحظ أن الماركسية لا تلغي الغائية، بل تجعلها مزدوجة، فهناك الوظيفة المتساوقة مع «معنى التاريخ» وهناك الوظيفة المناقضة لذلك (...)»[14].

وتتابع «الجامعة» أيضاً ضمن هذه السلسلة من المُؤسَّسات التعليمية، فعل التربية، غايتها الطفل الذي بدأ يخرج من طفولته، وأصبح يعي العالم الذي حوله، وما يروّج فيه من صراعات وتناقضات، وبذلك، «إنها مؤسَّسة تجمع بين التعليم العالي والبحث الأساسي»[15] لكنها تقوم بدور مهم في هذا المنحى، يقترب من الفعل المُقدَّس، كما يصفه «ربول» باعتبارها «الذاكرة الثقافية والنقدية للمجتمع. إنها تنقل ميراثاً ثقافياً مقدَّساً، قلنا مقدَّساً لأنه غير نافع وهش، وهو مُعرَّض للزوال بغير مساعدتها»[16] فالقداسة تعني هنا البعد عن البراغماتية الآنية، كما أنها حماية للمجتمع من الاستلاب الثقافي أو التعصُّب المذهبي؛ تبعاً للوظائف التي تقوم بها، فعلى مستوى التعليم تقوم بثلاث وظائف هي «التعليم التثقيفي» و«التعليم المهني» و«التعليم الخاص»، أما على مستوى البحث فتقوم أيضاً بثلاث وظائف متمثّلة في «البحوث الأساس» و«وظيفة المحافظة» و«وظيفة النقد» الذي ينفتح على التفكير والتأمُّل في مجموعة من القضايا الراهنة، سعياً إلى بناء صرح المعرفة في صورتها المُثلى، ناهيك عن وظيفتين اجتماعيتين هما «وظيفة الرتب» العلمية والاجتماعية التي يحظى بها الطالب الجامعي، و«وظيفة التكوين» التي تؤهل الفرد للقيام بوظيفة اجتماعية مُعيَّنة. وهذا لا يسري على كلّ الجامعات، بل هو تعليم خاص. مثل جامعات الطب والصيدلة وغيرهما.

والسؤال الذي يطرح نفسه، تبعاً لهذا، هو كيف نجعل هؤلاء الطلبة والتلاميذ، يُحقّقون ذواتهم، باعتبارهم «إنساناً»، يحقّقون حرّيتهم، داخل وظائف مجتمعية لابد من القيام بها. بمعنى آخر كيف نجعلهم سعاة للحرّية وليس للموت على حَدّ تعبير «أوليفيي ربول».

التربية والبيداغوجيا

إن البحث في معادلة الإنسان بين الحرّية وفعل الإكراه الذي يُمارس في كثير من الأحيان من قِبَلِ المؤسَّسات التربوية، يجعلنا نخوض في مسألة



فرنسا Jean Geoffroy (1853-1924)

> إذا كان فعل التعلُّم قائماً على الرغبة والحافز، فالمُتعلِّم لا يتعلَّم شيئاً لا يرغب فيه، كما لا يتعلَّم من أحد لا يحبه

أخرى أكثر تعقيداً، وتهم فعل التعليم خصوصاً، ضمن خطاب تربوي عام، هو مسألة البيداغوجية التي أطلق عليها «دوركايم» «نظرية تطبيقية»[17] لجملة من العلوم الإنسانية على فنّ التربية. لكنها تُثير جدلاً ديناميكيا في هذا المقام، من حيث الخلط الواقع بين المادة المُدرَّسة وكيفية تدريسها، والغاية التي ترمي إليها التربية من هذا الفعل التعليم- التعليمي. ذلك أن البيداغوجية كلّما تحكّمت في الفعل التربوي كانت أكثر احتقاراً للمعارف والعكس صحيح تماماً.

إن التناقض المُثار ضمن هذا السياق، يحاول أن يخوض فيه «أوليفيي ربول» بإيجاد حلّ وسط بالنسبة لكلّ بيداغوجيا، ذلك «أن تكون دوغمائية على مستوى الشكل ونسبية على المضمون»[18]. فتعدُّد البيداغوجيات من شأنه أن يبعدها عن الدوغمائية، أما المضمون فلابد من خضوعه هو الآخر للنظريات التي من شأنها أن تهتم به، وهنا تظهر أول معوقات الفعل البيداغوجي الذي نجده يتأرجح بين المعرفة والسفسطة.

وفي هذا السياق، تنقسم النظريات البيداغوجية إلى التيار الكلاسيكي والتيار المُجدِّد، فالأول يحث على ضرورة حدوث انقطاعات على مستوى المادة التعليمية التي تراهن على المراحل العمرية للطفل، بينما التيار الثاني يدافع عن الاستمرارية. «مؤكّداً أن كلّ تقدُّم تربوي يأتي نتيجة لتفتح سبقه»[19]؛ وهنا ما يجعلها فعلاً تربوياً يتأرجح بين الاستمرارية والانقطاع.

وإذا كان فعل التعلُّم قائماً على الرغبة والحافز، فالمُتعلِّم لا يتعلَّم شيئاً لا يرغب فيه، كما لا يتعلَّم من أحد لا يحبه، لأن الفعل التعلُّمي قائم على الجانب السيكولوجي قبل الجانب العقلاني أو الإدراكي، وهذا ما يجعل البيداغوجيا في حَدّ ذاتها تتأرجح بين الإكراه والرغبة، علماً بأن المعارف التي نتعلَّمها، معارف سبق العلم بها على حَدّ تعبير «أفلاطون». وما دامت المدرسة مؤسَّسة قائمة على الإلزام والإكراه، لابد من اتباع ما أسماه «أوليفيي ربول» بـ«بيداغوجيا السر» أو اللغز، للتحايل على المتعلِّم، حتى يرغب فيما نريد نحن تعلُّمه له. يقول «أوليفيي ربول» بهذا الصدد: «تنطبق بيداغوجيا السرّ على كلّ أنواع التعليم. أجل يجب أن نُحفِّز التلاميذ بواسطة اللّغز الذي نبحث عنه، حتى يفهموا - في نهاية المطاف - أن السرّ يوجد في نواتهم»[20].

أما التناقض الرابع، فيتمثّل في «التلقين والتلقائية» التي يسقط فيها الفعل التعليمي باعتباره فعلاً تربوياً يسعى إلى بناء الإنسان، فغايته هي ما وراء التلقين لتحقيق حرّية الفرد وتحفيزه على الإبداعية بدل المحاكاتية والتقليد. مع العلم أن هذا لا ينبغي أن يذهب مذهب إلغاء عمل الذاكرة، كما هو شأن التقنية اليوم التي بدأت تقوم على تجاوز هذا المعطى، بل تعتبره من أدبيات التربية التقليدية، لأن أي تعلُّم كيفما كان لابد أن يقوم في بداياته على الحفظ والتذكُّر، وإلّا اختلت موازين التعلُّم والتوثيقات العلمية والتاريخية. إن



فرنسا Jean-Paul Louis Martin des Amoignes (1850 - 1925)

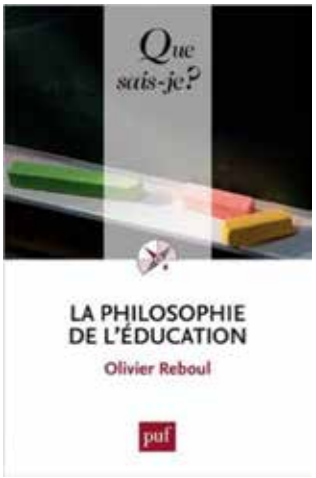
تلقين المعارف يعني الوثوقية، وهذا من طبيعة الحال يتنافى مع نسبية العلم الذي ينبغي أن يسري على نسبية التعلّمات، بينما الخبرة هي التي تقوم على التلقائية. فمسعى البيداغوجي الحقيقي هو مسعى قائم على الكفاءة بكل تجلّياتها التعليمية-التعلُّمية. وهذا ما صرح به «أوليفيي ربول» في قوله: «إن الفعل الذي نبحث عنه ما وراء التلقين والتلقائية هو الكفاءة»[21].

لكن، ضمن المعطيات التاريخية الراهنة، هناك من يجعل الفعل البيداغوجي لا جدوى منه دون اعتماده على وسائل من شأنها تسهيل الفعل التعليمي- التعلّمي، وهنا تطرح مدى أهمية المُدرّس باعتباره وسيلة فعّالة في تحويل المعارف إلى الأجيال اللاحقة، مع العلم أن هناك من يعتبر حضور هذه الوسائل تجعل المدرّس لا جدوى منه. والأمر نفسه يسري على الآليات التقييمية التي يعمد إليها المدرّسون، خاصة على مستوى محاولة إيجاد عناصر قابلة للملاحظة والقياس في التقويمات التي من شأنها تحديد درجة التعلّمات الخاصة لدى المتعلّمين. بتعبير آخر هل يمكن أن ندعم الفعل البيداغوجي القائم على الجانب الكمّي فقط، دون الكيفي؟ إن الأمر ليس سهل التحديد ما دمنا نجعل من المُتعلّم أداة خاضعة للإكراه والإلزام اللذين تفرضهما المدرسة والجامعة ومعاهد التكوين وغيرها. لكن لابد من مراعاة الجانب الكيفي الذي من شأنه أن يُنمي الجانب الحرّ في الفرد/ الإنسان. «إن الحرّية هي أيضاً ما نُنَحيه، إما بنفيها أو ببرمجتها (والأمر سيان)»[22]. لهذا، يتأرجح فعل التربية هنا بين الشك والتقنية.

لهذا، فعلاقة التربية بالمؤسّسات التربوية والفعل البيداغوجي، تُسفر عن مجموعة من الإشكالات التي تخوض فيها فلسفة التربية في علاقة وطيدة بمسألة بناء الإنسان. وأهمها علاقة التربية بالسلطة والحرّية والقيم. ومن خلال هذا، يمكن الخوض في غايات التربية اليوم في ظِلّ الإكراهات التي يعرفها السياق التاريخي الراهن.

التربية والسلطة

إن اهتمام فلسفة التربية ببناء الإنسان، سواء في علاقته بالمُؤسّسات التربوية أو بالخطاب البيداغوجي، جعلها تقف عند مجموعة من الإشكالات



> أوليفيي ربول: كيف نجعل هؤلاء الطلبة والتلاميذ، يُحقّقون ذواتهم، باعتبارهم «إنساناً»، يحقّقون حرّيتهم، داخل وظائف مجتمعية لابد من القيام بها. بمعنى آخر كيف نجعلهم سعاة للحرّية وليس للموت؟

التي تُثير تناقضات عِدّة، وأولى هذه الإشكالات مسألة السلطة، التي يُعرّفها «ربول» بقوله: «إنها المقدرة التي يمتلكها شخص ما ويدفع بواسطتها آخرين إلى عمل ما يريد هو بدون أن يلجأ للعنف»[23]. بمعنى أن السلطة هنا هي ضد العنف، لكنها قوة تُجبر الآخر على الانصياع والخضوع دون مقاومة تذكر، فهي قائمة على شرعية ما، خارج نطاق القوة الجسدية. وتتعدّد أشكالها بتعدُّد أصحابها مثل «سلطة العقد» و«سلطة الخبير» و«سلطة الحكم» و«سلطة النموذج» و«سلطة الزعيم» و«سلطة الملك- الأب».

وعلى الرغم من صعوبة رفض هذه الأنواع من السلط، ينبغي أن يكون النقاش حول أي نوع من السلطة يمكن الخضوع إليه، والذي ينهب منهب الحرّية التي يتطلّبها فعل التعلُّم. وهنا يظهر أن التيار الكلاسيكي لا ينفي الحرّية في التربية، بقدر ما يقبل بسلطة الخبير والحَكَم، مع العلم أنه يرفض «سلطة الملك- الأب». ومن هنا يُباح العقاب. فالخبير يعاقب بحكم كفاءته. والحَكَم بحكم سلطته التقويمية والتقييمية.

بينما في التربية الجديدة وإن كانت لا تُعارض الأنواع السالفة الذكر، فإنها تذهب نحو «سلطة العقد» باعتبارها من السلط التي يمكن أن تضفي نوعاً من الديموقراطية على الفعل التربوي، حيث «يعتبر التلاميذ أحراراً، لكن يتحتم عليهم إنجاز مشروعهم واحترام قرارات من انتخبوا»[24]. وهذه السلطة التي من هذا النوع بإمكانها نقل التلاميذ من الإكراه الخارجي نحو الإكراه الذاتي، حين يمارس البالغ على نفسه نوعاً من الرقابة في إنجاز ما يُطلَب منه بوعي وعن طواعية.

إن فعل التربية هنا، لا يعني أنه لا يحتاج إلى السلطة، وإلّا سقطنا في الفوضى، كما لا ينبغي أن تُفهم بمعنى العنف. ولكن بمعنى البحث عن مشروعية الفعل التربوي الذي ينبغي الارتقاء به نحو فعلٍ ديموقراطي. «فمن يحتاج للتربية يحتاج للسلطة. ولكن غاية التربية تكمن في تعلُّم التخلّي عن السلطة»[25]، فبقدر ما نخضع المُتعلِّم إليها، نعلّمه في الآن نفسه كيف يتحرَّر منها، لأن المؤسَّسة لا يمكن اختزالها في الطابع القانوني أو النفسي بقدر ما هي ذات مظهر اجتماعي خاص، ينبغي الخضوع إليه لبناء إنسان قادر على تحقيق ذاته داخل المجتمع. وهذا ما يجعلنا نفكّر في الفعل الديموقراطي للمُؤسَّسة والتربية معاً. وبهذا الصدد يقول «أوليفيي ربول»: «إن دور الدولة الديموقراطية على العكس من كلّ ذلك، إنها تُتيح لكلّ واحد بأن يعثر بنفسه على معنى حياته بطريقة ناضجة. لا تعتبر الدولة ديموقراطية إلّا إذا تخلّت عن أن تكون كنسية الطابع»[26].

إن فعل التربية الذي ينبغي أن يخضع للسلطة، يكون بمعنى الخضوع للالتزام والصرامة، وتحقيق التوحُّد على مستوى المناهج، حيث في النظام الديموقراطي ينبغي على الدولة مراقبة المنهاج، تجنُّباً للتمذهب والتعصُّب، ونشر العنف، «لأننا بتعليم الضغينة نُضفي على العنف شرعية وتبريراً، وعندما نَعلمُ أن العنف هو الوسيلة الوحيدة المجدية نُدمِّر أساس الديموقراطية»[27].

إن مفهوم السلطة، ضمن هذا السياق، يتساوق مع «الصرامة»، فهي وجه من وجوه السلطة التي يتطلبها الفعل التربوي، لكن حين يبالغ فيها «تصبح شراً، وتسقط في الخشونة، التصلُّب، القسوة واللاإنسانية»[28]. وبذلك، فالصرامة لا تكتسب مشروعيتها إلّا بالاستناد إلى بعض القوانين والقواعد، وإلّا انقلبت إلى فظاظة. ولا قيمة لها إذا لم تتحلَ بالتسامح والمرونة قدر الإمكان. إنها سبيل تحقيق الفضيلة من خلال الفعل التربوي، فكما قال «هوبز- Hobbes»: «الرجل الشرير (...) ليس إلّا طفلاً صلب العود كَبُرَ في جوٍ من القوة

وليس جو الضمير والحكمة»[29]. وبذلك حين نتعلَّم الصرامة معناه نتعلَّم كيف نصبح راشدين وعقلاء. وباختصار شديد، يتعلَّم الإنسان كيف يكون إنساناً لذاته وفي ذاته، دون انفصام العروة الوثقى بالمجتمع في صوره المُتعدِّدة والمُتنوِّعة.

التربية والقيم

وفي نطاق هذا الإشكال الثاني، لا يسعنا إلّا أن نوافق «أوليفيي ربول» على أنه لا تربية دون قيم، مادامت التربية هي السعي نحو الأحسن دائماً. لذلك، فـ«التعلُّم معناه النزوع إلى الأحسن، سواء تعلَّق هذا التعلُّم بأدب السلوك أو الموسيقى أو العلوم أو التأهيل المهني. إننا نتعلَّم كيف نُفكِّر أحسن، نتكلَّم أحسن، نُنجز أحسن. يجب ألّا نتهيَّب من كلمتي: أحسن وأجود، ففي التربية لا يمكننا أن نتخلَّى عنهما»[30].

لكن، ينبغي الوعي في مجال التربية، على الرغم من شموليتها، بأن القيم تتأثَّر بمجموعة من العوامل والظروف، وأولها عامل «النزعة الوضعية»، حيث تستند التربية إلى العلوم الإنسانية، وبذلك، يصعب تحقيق علميتها إلّا في ما هو آني. ولا يمكن الخروج من هذا المأزق العلمي - إن صح التعبير- إلّا من خلال التماسك أو الترابط المنطقي في علاقة التربية بالقيم. والعامل الثاني هو نسبية هذه القيم، في مقابل شمولية التربية، وفي هذا السياق يقول «أوليفيي ربول» : «(...) في الحقيقة لا تعني نسبية القيم أن كلّ فرد بإمكانه اختيار قيمه، ولكن على العكس إن قيم الشخص تُحدِّدها البيئة والمجتمع والثقافة التي تربى في أحضانها (...)»[31].

من خلال هذا، يصعب تحديد القيم في كلّيتها وشموليتها بشكلٍ قطعي، ونسبيتها رهينة بثقافة المجتمع وتاريخه وعاداته وتقاليده التي ينتصر إليها في سياق تاريخي مُعيَّن، مع العلم أنها جد مُتحوِّلة مقارنة مع القيم الأخلاقية، إذا جازت هذه المقارنة. وبذلك، فهي ذات طابع نسبي. لكن تطرح هنا مشكلة «التراث» الذي لا ينبغي إلغاؤه، بل التعامل معه في ضوء قيم مُتجدِّدة. بمعنى لا يمكن أن تكون ثقافة في مجتمع ما حيَّة إلّا إذا عملت على الاتصال بمثل هذه القيم المُشكِّلة لهويّة الفرد في المجتمع، وتعمل على تجديد هذه القيم انطلاقاً من التقليد، وبذلك «يصبح تقليداً يتطوَّر دون أن يُنكر نفسه»[32].

أما العامل الثالث، فيتجلَّى في «الحياد» الذي ينبغي أن تكون عليه التربية في تعاملها مع الفرد، بمعنى أخذ الحذر والاحتياط من تسليط ذات المُربِّي على ذات المُربَّى، وهنا يتحوَّل فعل التعلُّم إلى فعلٍ تشاركي قائم على التنشيط والاقتراح عوض الإكراه. وبذلك، فالتربية «لم يعد الأمر مُتعلِّقاً- فيما يخصها- بأن نَعلم، ولكن بأن نقترح وننشط، بأن نُقيِّم، ولكن أن نُوحي، ولم يعد الأمر مُتعلِّقاً أيضاً بالتقييم، بل بالإيحاء»[33].

وتبعاً لهذا، فالتربية لابد أن تقوم على القيم، في ظِلّ هذه العوامل التي في حقيقة الأمر مُوجَّهة لفعل التربية، بعيداً عن التسلُّط عوض السلطة، والإكراه عوض الرغبة. فالقيم لا يمكن أن تكون إلّا في خدمة الإنسان، دون التخلِّي عن الدور المجتمعي لها، فليس كلّ ما تقوم به التربية وثوقي في حَدّ ذاته، بل نسبي ومتناقض وغامض في كثيرٍ من الأحيان، وتحاول فلسفة التربية أن تجد حدوداً لهذا، حتى لا تحيد عن غاياتها المنشودة، وهي تكوين الإنسان لذاته وفي ذاته. وبذلك فالتربية على القيم لا تعني التعصُّب أو التمذهب أو غرس قيم العنف ونبذ الآخر، إنها تجمع في كلمة واحدة؛ التربية تسعى إلى إذكاء قيم التسامح. وإذا أردنا أن نُوسِّع الدائرة قليلاً، «يستحق أن يُدرَس كلّ ما يُوحّد وما يُحرِّر»[34].

غايات التربية

تُعدّ مسألة «غايات التربية» من أهم الإشكالات التي تَفكَّر فيها فلسفة التربية. لأنها صلب اهتماماتها، لأنها «لا تتساءل كيف نعالج عسر القراءة، بل ما قيمة ومعنى فعل القراءة. لا تبحث عن صياغة مُقرَّر دراسي، ولكنها تتساءل عما يستحق أن يُدرَّسَ ولماذا؟ إنها لا تبحث عن الوسائل الأكيدة والأكثر فعالية، بل تتساءل عما هي غايات التربية»[35].

إن فعل التربية لابد أن يقوم على أهداف وغايات ومرام، فالنشاط التعليمي لا يكتسب صبغته التربوية إلّا منَ خلال مرماه ومغزاه، فكلّ ما يقوم به المربي من تصحيح وتقويم، بل حتى العقاب، هو من أجل أن يُربي، وليس من أجل أن يُلبي حاجة نفسية- يمكن أن تكون- مرضية. إن كلّ فعل تربوي يكون تبريره تربوياً بالضرورة. وليس حضور البيداغوجيات والنظريات التعليمية إلّا وسائل لتحقيق هذا الفعل في حَدّ ذاته.

إن غاية التربية، في حقيقة الأمر، تكمن في ذاتها، بمعنى أن نُكوِّن الإنسان القادر على أن يُتابع تربيته بنفسه مدى الحياة. «إن الهدف الحقيقي للتربية هو الذي يوضع على أمدٍ بعيد، لأنه لا يتعلَّق بالطفل ولا حتى المراهق، بل الإنسان»[36]. لكن في كثيرٍ من الأحيان يواجهنا غموض تجاه هذا الهدف، انطلاقاً من التجزيئات التعليمية التي تقوم بها المؤسَّسة التربوية؛ خاصة القائمة على التربية القصدية مثل «المدرسة» و«الجامعة». لكن ينبغي تبرير هذا في كون أن الفعل التعليمي مُعقّد وغامض أيضاً، ولكن إذا خرجنا من دائرة الفعل نحو دائرة السؤال، نجد أنفسنا نعترف بالدور الحقيقي للتربية، وهو الدور الذي يبرز فيما بعد الفعل التعليمي، بعبارة أخرى، بعد اختفاء المدرسة. وهنا تحضر «البيداغوجيا» التي سبق التطرُّق إليها،

لكنها تحضر هنا باعتبارها الضامن للهدف الحقيقي من التربية، وإن كانت تبدو غير ذلك أحياناً. وأهميتها تكمن في «اقتراح مرام مُحدَّدة بدقة قابلة للتحقُّق، وتحفيز التلميذ من خلال السماح له بفهم لماذا هو يعمل وكيف نُقيِّم عمله. وإذا ما فشل، فإنه يرى بوضوح الأسباب ويمكنه أن يستخلص النتائج (...)»[37].

كما لا ينفصل مفهوم الغاية هنا عن مفهوم «الوسائل التربوية» التي ينبغي الوعي بها ضمن الفعل التربوي، مادامت التربية لا تلقن تقنيات فجّة ومعزولة، بقدر ما تسعى إلى بناء كفاءات، يستمر فعل التربية من خلالها عند الإنسان/ الفرد مدى الحياة، وهذا ما ذهب إليه «جون ديوي» حين قال: «غاية التربية هي السماح لكلّ فرد بمتابعة تربيته»[38]. لهذا «ينبغي أن تكون الوسائل التي تستخدمها متجانسة لها، من الطبيعة نفسها، ومن القيمة نفسها التي تتوفَّر عليها. إن وسيلةً ما، من أجل أن نكون تربويين، ينبغي أن تتوفَّر في ذاتها على قيمة الغاية»[39].

ونجمل هنا القول؛ في كون أن الغاية الكبرى للتربية هي الحرّية، حرّية الفرد داخل المجتمع. لأن فعل التربية غير قائم في حقيقة الأمر على الجبر، بل على الرغبة والتحفيز، وبذلك فهي تسعى إلى تحقيق «التفكير والاستقلال الناتيين» عند الفرد/ الإنسان. في تساوق مع العصر الذي نعيش فيه، والسياق المجتمعي الذي نتواجد فيه، «باختصار غايات التربية هو خاص بعصرنا ولا نملك أي صفة كونية. إلّا أنه اختيار لا يمكن لعصرنا، ولا لأي عصرٍ آخر أن يتجنَّبه»[40].

تنوير عام

إن فلسفة التربية اليوم، تحظى بأهمية بالغة، لكونها تُفكِّر أولاً في «اللامُفكَّر فيه»، وهي مجالات يمكن أن تعصف بفعل التربية. وثانياً تحاول أن تجد حدوداً لفعل التربية في علاقتها بالسلطة والقيم والحرّية. أي تحاول الخوض في «الغاية من التربية» بصفة عامة.

فتربية الفرد، لا تعني تربيته لغاية تقوم على استغلاله وتوظيفه في مجال مُعيَّن، وإنما تنهب منهباً إنسانياً أصيلاً، على اعتبار أن التربية هي جسر المرور من الحيوانية نحو الإنسانية، فمعنى أن تربي، أن تجعل الفرد قادراً على الحكم بوضوح تام، على مواقفه الخاصة به، وأن تجعل منه مسؤولاً عنها، وهذا من شأنه أن يُضفي قيمة عليا على التربية في حَدّ ذاتها، وللإنسان باعتباره غاية الغايات من التربية اليوم، في ظِلّ التمنهب والتطرُّف والإرهاب والهيمنة الاقتصادية والسياسية والفكرية والعقدية.

فالتربية غايتها أن تنحو بالإنسان، نحو أصالته ذات النزعة الإنسانية، في نطاق تحقيق المساواة بين ما هو فردي وما هو مجتمعي وما هو كوني. وإذا كانت هذه طوباوية في حَدّ ذاتها، فإنها على الأَقلّ تحمي التربية من التجاسر على الإنسان وجعله مطيَّة لسلطة أو هيمنة أو استغلال مُعيَّن. وهذا ما يُؤكِّده أيضاً «أوليفيي ربول» بقوله: «(...) إن غاية التربية هي أن تسمح لكلّ واحد تحقيق ذاته في إطار ثقافة ذات نزعة إنسانية أكيدة. وإذا كانت هذه الغاية تبدو طوباوية فإنها الوحيدة التي تحمي التربية من إطلاق الحبل على الغارب أو التعصُّب المذهبي»[41].

هوامش:

1 - أوليفيي ربول؛ فلسفة التربية. ترجمة: عبد الكبير المعروفي. مراجعة: عبد الجليل ناظم. دار توبقال للنشر. البيضاء. ط1. 1994. ص5.

2 - لطفي الحجلاوي؛ فلسفة التربية الإشكاليات الراهنة. دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع. ط1. 2009. ص11.

3 - DANIEL MORVAN; dictionnaire d'apprentissage de la langue franÇaise (le robert micro). ED 2006. P434.

4 - Oxford wordpower; قاموس أكسفورد الحديث لدارسي اللّغة الإنجليزية (إنجليزي- إنجليزي- عربي). Oxford. University press. P242.

5 - أوليفيي ربول؛ سابق. ص17.

6 - نفسه. ص21.

7 - نفسه. ص5.

8-Olivier Reboul; la philosophie de l'éducation.puf.presses universitaires de France. 1971.p12.

9 - لطفي الحجلاوي؛ سابق. ص23.

10 - نفسه. ص24.

11 - أوليفيي ربول؛ فلسفة التربية. سابق. ص23.

12 - نفسه. ص26.

13 - نفسه. ص32.

14 - نفسه. ص25.

15 - نفسه. ص34.

16 - نفسه. ص35.

17- Olivier Reboul;idème. P59.

18 - أوليفيي ربول؛ سابق. ص39.

19 - أوليفيي ربول؛ سابق. ص46.

20 - نفسه. ص41.

21 - نفسه. ص42.

22 - نفسه. ص44.

23 - نفسه. ص49.

24 - نفسه. ص 53.

25 - نفسه. ص54.

26 - نفسه. 56.

27 - نفسه. ص57.

28 - نفسه. ص59.

29 - نفسه. ص61.

30 - نفسه.ص67.

31 - نفسه. ص70.

32 - نفسه. ص71.

33 - نفسه. ص72.

34 - نفسه. ص75.

35 - نفسه. ص5.

36 - نفسه. ص76.

37 - أوليفيي ربول؛ لغة التربية. تحليل الخطاب البيداغوجي. ترجمة عمر أوكان. إفريقيا الشرق. البيضاء. ط1. 2002. ص180.

38 - نفسه. ص190.

39 - نفسه. ص188.

40 - نفسه. ص19.

41 - نفسه. ص21.

حتى لا نزرع الريح!

د عبد الرحيم العطري

من المؤكّد أن الثقافة والتعليم والتنمية المجتمعية تُشكّل جميعها ثلاثية مُؤَسَّسة ومُبَنينة، تحسم مُقدّماتها كافة الاحتمالات والنهايات، فالأمر يتعلّق بمعادلة حاسمة، تنطوي على مدخلات ومخرجات، تنعكس سلباً أو إيجاباً على كافة مناحي الحياة الإنسانية، إذ يكون النجاح في تدبيرها، ممهداً للرفاه والتميُّز، فيما الفشل الذريع في التعاطي معها لا يقود إلى مزيد من الخيبة والانكسار، ولهذا لم يكن غريباً أن تكون الدول التي اشتغلت بنكاء جماعي مُتقدِّم، على هذه المعادلة، قد حقّقت تنميتها وريادتها العالمية. ولا حاجة في هذا المقام، لجلد الذات والتباكي على الحال والمآل، ما دامت دول الجنوب، التي ننتمي إليها بقوة الأشياء، قد فشلت في تدبير هذه المعادلة، ليكون حصاد الهشيم نهاية مُتوقّعة، تتراءى في أعطاب مجتمعية تعيق النهوض وتكرّس التبعية.

التنمية حُرّيّة

تظلّ التنمية من أكثر المفاهيم استعمالاً في النسق المجتمعي، فالكل منشغل بها، والكل منهجس بالإفادة من مشاريعها وتدخلاتها، لكنها بالرغم من حضورها هذا، فإنها تظلّ الأبعد عن التدقيق المفاهيمي، إنها تصير بلا معنى في حالات التوظيف الأجوف، كما تصير مجرد خطاب فضفاض في سياقات الشرعنة وامتصاص الاحتقان. إن التنمية بصفة عامة هي سيرورة سياسية واجتماعية واقتصادية منسجمةً ومتناسقة تستهدف تحسين شروط الحياة بشكل دائم، إنها تنطوي على نوع من التغيير الذي يستهدف البيئة من حيث التهيئة والتجهيزات، وكذا المعارف والممارسات.

يمكن القول بأن التنمية، وبالرغم من كلّ التطوُّر الذي عرفته من حيث المناهج والمباحث العلمية والمقاربات الممارساتية، ستظلّ مفهوماً بلا نموذج، إنها تؤشر إلى الكثير من الآليات والتدخلات، لكنها في الآن نفسه لا تؤشّر إلى أيّة وصفة جاهزة لبلوغ المستوى المطلوب للتنمية، فلكلّ مجتمع تنميته المناسبة له، ولإمكانياته.

ما نفيده أيضاً هو كون التنمية مفهوماً بلا نموذج، تخضع لِفُهوم خاصة جداً، تتأطّر بالخلفيات والانتماءات المرجعية لكلّ فاعل، كما أن مداخلها وتصوُّراتها تختلف تبعاً لتراتبية المكانات والعلاقات الاجتماعية، فالتنمية عند الطبقات المخملية لا تحتمل المعنى ذاته عند صغار الفلاحين، فكلّ مرتبة اجتماعية تؤسِّس لتصوُّراتها التنموية بالنظر إلى مكانتها ورهاناتها داخل النسق الذي تنتمي إليه.

ولهذا تبدو التنمية عملية تغيير مُعقَّدة غير محسومة النتائج في مطلق الأحوال، ولَعلّ هذا ما يجعلها مؤجّلة التحقُّق واقعياً، لأنها لا تفترض قراراً صادراً عن السياسي أو الخبير، وإنما تتطلّب كثيراً من الشروط المجتمعية المتداخلة، فهل تستحيل التنمية وفقاً لهذا الفهم؟ ومن ثَمّ يصير كلّ ما يُثار بصددها من مقاربات وتجارب مجرَّد وصفات غير مجدية للخروج من متاهات التخلُّف والتبعية؟ أم أن التنمية تكون ممكنة حصرياً في حالة ربطها بمعادلة الثقافة والتعليم؟

الكلّ ثقافة

يقول «جان بيير أوليفيي» بأن الفعل التنموي قد يتحوَّل إلى مُحرِّك أساسي لصراع سياسي بين أطراف المجموعات الاستراتيجية، التي تبحث عن موقع قدم في حلبة التنمية، سواء من أجل سلطة اجتماعية أو سياسية أو حتى من أجل الاستفادة من ريع التنمية.

ذلك أن توطين التنمية لا ينفصل عن توطين حقوق الإنسان وبناء مجتمع العدالة الاجتماعية، فإرساء التنمية وتحرير الإنسان، ليس عملية مُستقلّة بذاتها، إنها لا تكتسب فعاليتها وإجرائيتها، إلّا في ظلّ مشاريع مُرافقة لها، تنفتح بالأساس على الرفع من الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية.

فلا تنمية بعيداً عن الثقافة والتعليم كشرطين مؤسّسين يحسمان مآلاتها المحتملة، ذلك أن الثقافة هي المحضن الرئيس الذي تعتمل فيه، ومن خلاله مشاريع التغيير والتجاوز، فالكلّ ثقافة، ولا سبيل إلى إعادة كتابة تاريخ الأفراد والجماعات وتحسين أوضاعهم، بدون الارتكان إلى «الثقافي» والمراهنة عليه.

لهذا تظلّ عملية النقل والإنتاج مُتعثّرة ومحدودة، فيما يخص توطين التنمية في هذا الهنا والآن، وذلك بسبب إخفاقات اجتماعية وسياسية وثقافية متواترة، تصر على إحداث القطائع بين عناصر معادلة الثقافة والتعليم والتنمية المجتمعية.

ثمّة عطب قديم نعتلّ به، وهو بالضبط العجز عن «ترتيب» وتدبير علاقة جيدة بين المُقدّمات والنهايات، وتحديداً في اشتغالنا السياسي على الثقافة والتعليم والتنمية، فصانع القرار العربي يتصوَّر هذه العناصر كعوالم متنافرة ومنفصلة عن بعضها البعض، ما يُغيب التكاملية والالتقائية بينها، ويُضيع على الوطن فرصاً للنهوض والتقدُّم.

ذلك أن العمليات «التجديدية» والتنموية عندما لا تكون عامة وشاملة، ولا تنطلق من الثقافي، وتتوكأ على التعليم، فإنها لا تقود إلى إحداث تحوُّلات بنيوية كبرى، على مستوى آليات الإنتاج وأنماط التمثُّل والتفكير والتدبير، كما أن الاستفادة من «خيراتها الرمزية والمادية» تبقى في حدود مُعيَّنة حِكراً على فئات مخصوصة، دون أن تمس



فرنسا (1851-1932) Albert Bettannier

مجموع المواطنين، ما يجعل منها تنمية معطوبة تُثمر مواطنة منقوصة وانتقالاً معاقاً.

«زراعة الريح»

لقد عملت «الدولة» في الأقطار العربية على تجنير تدخلاتها السوسيوثقافية عن طريق إنشاء مؤسَّسات الثقافة والتربية والتعليم، تأكيداً لصورة «الدولة القادرة». وبذلك فقد عملت بمجموع «تدخلاتها المُتعدِّدة وغير الكافية في آنٍ، على تجنير وتقوية الشعور بالحاجة إليها في كلّ حين، والتسليم بأنها الأقدر على التكفّل بكلّ ما يحتاجه الأفراد».

وعلى الرغم من توسيعها لبنيات التمدرس، فقد ظلّت نسب الأمية والهدر المدرسي مرتفعة، خصوصاً في المستويات العليا من التعليم، فإذا كانت نسبة التمدرس الخاصة بالتعليم الابتدائي تتجاوز 90 بالمئة في أكثر من بلد عربي، فإن هذه النسبة لا تهم سوى السنة الأولى من الالتحاق بالمدرسة، إذ سرعان ما يترك التلاميذ مقاعد الدراسة، بعد أسابيع قليلة من التحاقهم بها، كما أنها تتراجع مع التقدُّم في الدراسة إلى ما يناهز 17 بالمئة في مستوى التعليم الثانوي التأهيلي، وإلى أقلّ من 8 بالمئة في المستويات الجامعية.

فما الذي نتغيَّاه من التعليم؟ ذلكم هو السؤال الذي قلَّما ينشغل به السياسي، ويعتبره مجرَّد ترف فكري غير جدير بالانهجاس، هل نريده كما الثقافة، بنية حاضنة ومنتجة للتنمية المجتمعية؟ أم مجرَّد «إكسسوارات» لإعلان الانتماء، ولو شكلياً، للدولة الحديثة؟ أم أن الغاية لا تنأى عن «زراعة الريح» في انتظار حصاد الهباء؟

إنه، والحالة هاته، ودلّ الانسياق مع إعادة إنتاج كثير من التوصيفات التي أطلقت على العطب التنموي، نعتبر أن البحث عن نموذج تحليلي يظلّ مطلباً ضرورياً. ودونما ادعاء بالطبع لإطلاقية هذا النمط أو اكتماله، فبدل إسقاط النماذج على هذا المجتمع أو غيره، يتعيَّن البحث من داخله، عما يُميِّزه عن باقي المجتمعات أو يُقرِّبه منها. فما نعيشه من «خيبات» تنموية نابع من تصوُّر تقنوي صرف للتنمية، يتمثَّل في سوء تدبير معادلة المعادلة، والتي تنبني قبلاً على التواشج والتداخل بين التنمية والثقافة والتعليم.

لقد أدَّى تعميق نفوذ تدخل الدولة، بما يفترض فيها أن تنهض بكلّ شيء، إلى عُسر انتقال من المخزن إلى الدولة، أي من التقليد إلى العقلانية، ومن مجتمع الرعايا إلى مجتمع المواطنين، كما أنه جعل الدولة ذاتها «تطمئن» لصورتها المعطاء التدخلية في كلّ شيء، وهو ما يُعدّ سبباً رئيساً وراء انبناء تصوُّرات سلبية عنها، تمنع الأفراد والجماعات من المبادرة والفعل خارج التوجيه الدولتي.

إن خطاب الدولة ينتقل اليوم من الانتصار للدولة التدخلية إلى الدولة المتخلية، وهو ما يلوح في جملة من المشاريع التنموية التي تجعل من المقاربة التشاركية سنداً لها، لكن التصوُّرات المنغرسة في أعماق الأفراد، عن الدولة القادرة على فعل كلّ شيء، كانت سبباً رئيساً وراء فشل كثير من المشاريع، فالثقافة والتعليم لم يُقدَّما لذات المواطن، من ذي قبل، تأكيداً على أنه شريك نوعي ومساهم رئيس في تقرير مصيره التنموي، ما يطلب منه في كلّ حين، هو أن يكون طيعاً يدمن الموالاة ويقطع مع اللاءات.

فالدولة الراغبة في تحقيق التنمية المجتمعية والقطع مع التقليد، سرعان ما تجد نفسها مضطرة إلى استلهام هذا التقليد لتدبير وحدات المجتمع، كما تجد نفسها تنتصر للانتقائية والاختزالية في تدبير معادلة التنمية والتعليم والثقافة. إنها المزاوجة المستمرة بين التقليد والعصرنة، بين العقلاني واللا عقلاني، الشخصاني والمُؤسَّساتي، وهي المزاوجة التي تؤجِّل الانتقال إلى سجل الدولة، وتخلق واقعاً آخر يُؤسِّس لتنمية معطوبة ومواطنة منقوصة. فمتى نستوعب درس النمور الآسيوية التي لم تُحقِّق طفرتها التنموية بالاعتماد على الاقتصاد فقط، بل بالاشتغال على مدارات الثقافة والقيم والتعليم في مستوى أول وحاسم؟ متى نعي أن الكلّ ثقافة وأن التنمية حُرّيّة وتحرير؟

إذا كان بول فاليري، (1871–1945)، معروفًا أساسًا كشاعر، وكأحد كبار رواد المدرسة الرمزية في الشعر الفرنسي المعاصر، فإنه أيضًا مفكر وفيلسوف؛ كتب العديد من المقالات المتنوعة حول الفنّ والتاريخ والسياسة والحكَم والأدب والموسيقى، وإذا كانت دواوينه الشعرية الشهيرة من قبيل «سحر»، «روح الرقص»، «المقبرة البحرية»، «نرجس»، «فاوست»... إلخ، تشهد على تألقه الشعري، فإن كتابه «نظرات على عالم اليوم» يقدم لنا صورة عن بول فاليري المفكر المواكب والمهووس بالأحداث التاريخية والسياسية المعاصرة، والتي عالجها باعتماد منظور واقعي يتحقق فيه شرط الموضوعية إلى جانب الموقف النقدي الجريء. هذا الكتاب، الذي يهديه فاليري إلى الأحرار، يتميز بتنوع مواضيعه وقضاياه؛ حيث يعالج موضوع عظمة أوروبا وانحطاطها، وصور فرنسا ومهمة باريس أو وظيفتها، وموضوع السياسة، وتحديدًا مسألة الأحزاب، وكذلك ما قبل الحرب وما بعدها، وذلك دون نسيان الفصلين المهمين حول التاريخ وحول التقدم، وهذا الأخير هو الذي نقدم ترجمته لنقف على كيفية طرح ومعالجة مسألة التقدم، في الثلث الأول من القرن العشرين.

حول التقدُّم*

بول فاليري

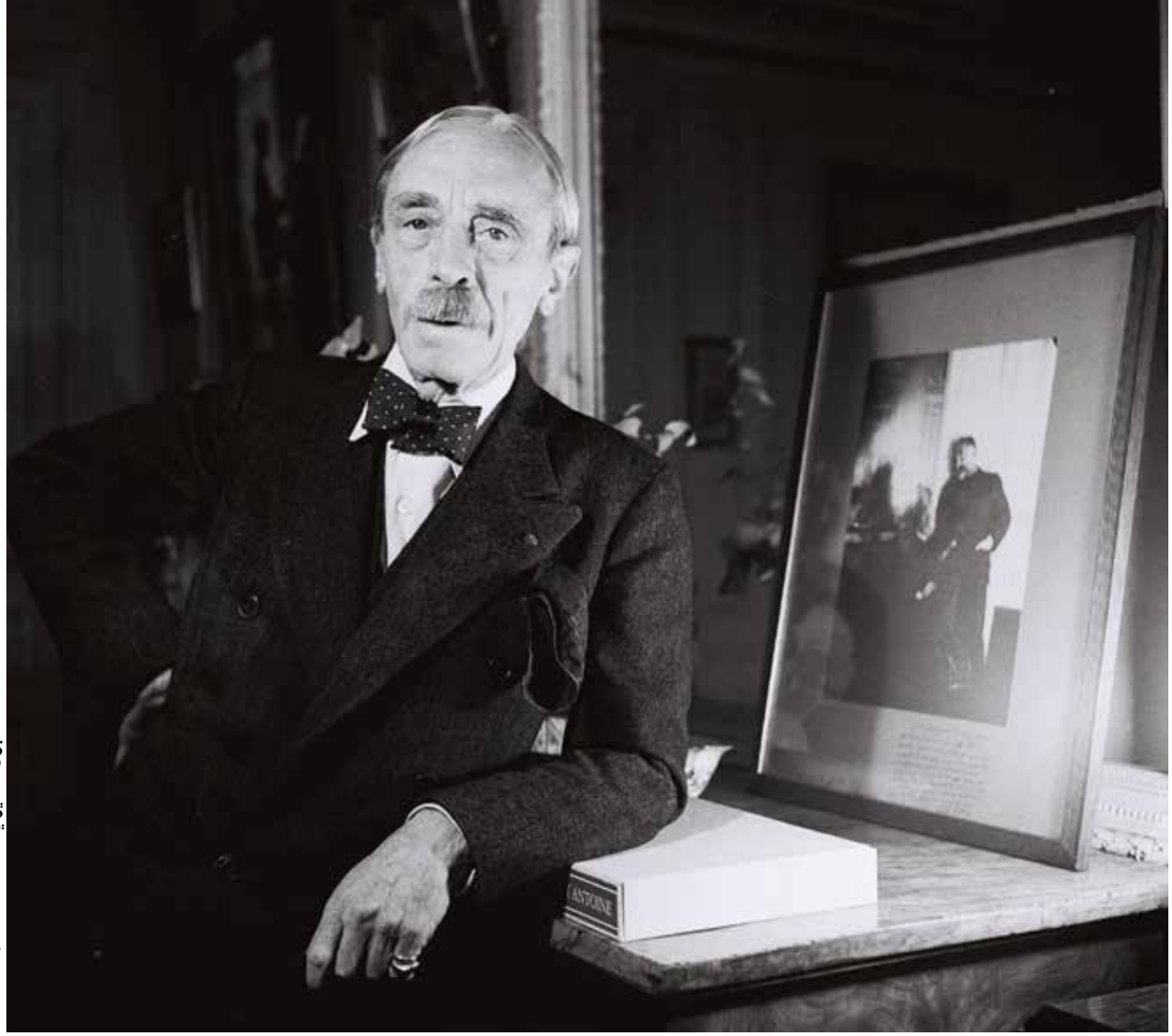
ما عاد الفنّانون مؤخرًا يحبون ما يسمى بالتقدم؛ فهم لا يرون في إنجازاته أكثر مما يراه الفلاسفة في الأخلاق والعادات، إنهم يدينون الممارسات الهمجية للعلم، والإجراءات العنيفة لتدخل المهندس في الطبيعة، وكذا طغيان الآليات الميكانيكية واختزال النماذج البشرية الذي حل محل تعقّد التنظيمات الجماعية. هكذا، ومنذ سنة 1840 تقريبًا، بدأ يسود التنمر من النتائج الأولى للتحول الذي كان بالكاد يشق طريقه بشغف وحماس؛ لقد كان الرومانسيون، وهم معاصرون لـ«أمبير Ampère» و«فراداي Faraday»، يتجاهلون العلوم بكل بساطة، أو يحتقرونها، أو لا يأخذون منها إلا الجانب الغرائبي فيها؛ كانت نفوسهم تبحث عن ملاذ في حضن عصر وسيط يختلقونه، يهربون من الكيمياء ليرتموا في أحضان الخيمياء، لا يجدون راحتهم إلا في الخرافة أو التاريخ، أي على الطرف النقيض من الفيزياء؛ إنهم يهربون من الوجود المنظّم إلى الأهواء والانفعالات التي جعلوا منها ثقافة (بل وحتى كوميديا).

ها هو ذا أحد التناقضات الصارخة في السلوك الفكري والثّقافي لواحد من كبار رجالات هذا العصر؛ إن «إدغار بو Edgar Poe» الذي كان من أوائل المعارضين للبربرية الجديدة وخرافة الحداثة، هو نفسه الذي حاول أن يدخل إلى الإنتاج الأدبي وفنّ القصص المتخيلة، وإلى الشعر أيضًا، نفس العقلية التحليلية والبناء القائم على الحساب، وهي العقلية التي كان يدينها ويعترض على مصادراتها وإنجازاتها. يمكن القول عمومًا بأنه في مقابل صنم التقدم هناك صنم لعنة التقدم، وهذا ما يشكل فضاءين مشتركين.

أما بالنسبة إلينا، فنحن لا نعرف سوى التفكير في التحولات المنهلة التي تحدث من حولنا وحتى فينا؛ سلطة جديدة، جينات جديدة، لقد أصبح العالَم يجهل، أكثر من أي وقت مضى، إلى أين يسير بالضبط.

عندما كنت أفكر في عداء وكراهية الفنّانين للتقدم، خطر ببالي بعض الأفكار المتعلقة بهذا الموضوع، والتي لها ما لها من قيمة، وأقدمها هنا حتى وإن كانت تافهة كما سيحلو للبعض أن يحكم عليها.

في النصف الأول من القرن التاسع عشر، اكتشف الفنّان وحدد نقيضه، إنه البرجوازي؛ إن البرجوازي هو الصورة المقابلة للرومانسي، فقد فُرضت عليه سلفًا مجموعة من الخصائص والصفات المتناقضة؛ حيث جُعل منه في نفس الوقت عبدٌ للروتين ومواكبٌ



بول فاليري (1871-1945) Paul Valéry

سخيفٌ للتقدم. يحب البرجوازي ما هو صلب وقوي، كما يؤمن بالاكتمال، إنه تجسيد للحس المشترك وللارتباط بالواقع الحسي الخالص، إلا أنه يؤمن نوعًا ما بالتحسن المتواصل وشبه الحتمي لشروط الحياة. أما الفنّان فيحتفظ لنفسه بمجال «الحلم».
غير أن الزمن اللاحق، أو إن شئنا القول، شيطان التوفيقات غير المتوقعة، (ذلك الذي يستنتج من الحاضر النتائج المذهلة التي سيصنع منها الآتي)، كان يتسلى بتشكيل اختلاط غريب بين مفهومين كانا إلى عهد قريب متعارضين جدًّا. لقد حدث هذا التحالف المدهش بين ما هو غرائبي وما هو وضعي، وتواطآ معًا ليرهنا إشكال وجودنا إلى ميدان تحولات ومفاجآت مجهول المصير. يمكننا القول بأن الناس أخذوا يتعودون على اعتبار كل معرفة انتقالية أو عابرة، وكل حالة من صناعتهم أو علاقاتهم المادية على أنها مؤقتة. يعتبر هذا الأمر جيدا؛ أصبح وضع الحياة العامة ملزمًا بأن يأخذ بعين الاعتبار أكثر فأكثر، ما هو مفاجئ وغير متوقع؛ فما هو واقعي لا يكتمل ولا ينتهي أبدًا بشكل تام وواضح. المكان والزمان والمادة صارت تتمتع بحريات لم يكن لدينا عنها، إلى حدود عهد قريب، أي حدس. إن الدقة والصرامة تخلق أحلامًا، والأحلام تتجسد وتتحقق فعليًا. لقد فقدَ الحس المشترك بداهته ووضوحه مائة مرّة، وتمت خلخلته بفعل التجارب المتميزة، ولم يعد يرادف غير الجهل. كما تراجعت قيمة البداهة العادية إلى الصفر؛ إن كون الأحكام والآراء مقبولةً من طرف العموم، وهو ما كان معيارًا لقوتها التي لا يمكن هزمها، هو نفسه ما ينتقص من قيمتها اليوم. ما كان يؤمن به الجميع وفي كل مكان أصبح غير ذي قيمة تذكر. إن اليقين الذي كان ينتج عن مجرد اتفاق آراء أو أحكام عدد كبير من الناس أصبح موضع اعتراض من طرف موضوعية الملاحظات الدقيقة والمؤولة التي يجريها عدد قليل من المتخصصين. ربما لم تكن القيمة الممنوحة للرضا العام (ذلك الذي تستند إليه عاداتنا وقوانيننا المدنية) سوى نتيجة للمتعة التي تبديها الأغلبية وهي تشعر بالاتفاق فيما بينها وتشابه أفرادها مع أمثالهم.
أخيرا، فإن جميع الأحلام التي راودت البشرية، والتي تتخلل خرافاتنا وعلى مختلف المستويات- الطيران، الغطس، الكشف عن الأشياء الدقيقة والخفية، الصوت المسجل والمنقول، منفصلًا عن لحظته ومصدره، والعديد من الغرائب التي لم نحلم بها حتى- خرجت اليوم من مجال المستحيل إلى مجال الممكن، ومن الفكر إلى الواقع. أصبحت التجارة هي مجال الغرائبي.

كما صارت صناعة الآلات العجيبة مصدر عيش الآلاف من الناس. لكن الفنّان لم يشارك قط في إنتاج هذه الأعمال المنهلة؛ فهذه الصناعة تصدر عن العلم ورؤوس الأموال. لقد وضع البرجوازي كل رصيده في الاستيهامات أو التخييلات مراهنًا على إفلاس الحس المشترك.

لم يمتلك لويس الرابع عشر وهو في أوج قوته وعظمته، ولو جزءًا من المائة من السيطرة على الطبيعة ووسائل الترفيه والتسلية، وتثقيف الذهن، وتهذيب المشاعر، التي يمتلكها اليوم العديد من الناس الذين يعيشون حياة جدًّا متواضعة. لا أعتبر هنا، على وجه التحديد، لذة التحكم وإصدار الأوامر والإخضاع والاحتقار والإبهار والعقاب أو العفو والغفران، وإنما أعتبر الزمان والمسافة، السرعة، الحرية، وغيرها من الصور والأشكال التي تملأ الأرض. إن الإنسان اليوم، متمتعًا بقدر كبير من الشباب والصحة والرفاه، يطير إلى حيث يشاء، ويعبر بقاع العالم بحيوية ونشاط، ويبيت كل ليلة في قصر. يمكن أن يضفي على حياته ألف شكل وصورة؛ أن يتذوق شيئًا من طعم الحب، شيئًا من اليقين، وفي كل مكان يشاء. وإذا لم يكن مفتقرًا للعقل، (شريطة ألا يكون هذا العقل أعمق من اللازم)، فإنه سيتمتع بالأفضل مما هو موجود، ويتحول في كل لحظة إلى إنسان سعيد. وأعظم ملك لم يكن محسودًا على ذلك.

إذا افترضنا أن التحول الشامل الذي نلحظه ونعيشه ويغير جذريًا حياتنا اليوم، سيتطور أكثر فأكثر ليطال كل ما تبقى من العادات، ويخلق تمفصلًا جديدًا لحاجيات ووسائل العيش، فإن العهد الجديد سيخلق أناسًا غير مرتبطين بالماضي عبر أية عادة من عادات النفس؛ سيمنحهم التاريخ قصصًا وحكايات غريبة، تكاد تكون غير قابلة للفهم؛ ذلك أن لا شيء في ماضيهم يشبه ما يعيشونه اليوم، أو يمكن أن يستمر في الزمن الحاضر. كل ما هو غير فيزيولوجي خالص في الإنسان سيكون قد تغير، ما دامت طموحاتنا، سياستنا، حروبنا، عاداتنا وفنوننا قد أصبحت اليوم خاضعة لنظام إبدالات ذات سرعة مهولة

لقد كان جسم الملك الأعظم أقل سعادة من جسم رجل اليوم هنا؛ سواء تعلق الأمر بالحرارة أو البرودة، بالبشرة أو العضلات؛ حيث إنه إذا مرض الملك لا يُسعَف أو يُعالج تمامًا إلا فيما ندر أو بشكل غير ناجع وغير فعال. كان عليه أن يتلوى ويتأوه ويتعذب على فراش الريش، تحت قبعته المزركشة بالريش أيضا، من دون أمل في الشفاء أو غياب هذا الإحساس الذي أصبحت الكيمياء تمنحه لأضعف مصاب أو مريض من المحدثين.

هكذا، وسواء تعلق الأمر باللذة أو مقاومة الألم، والضجر، أو إشباع الفضول من أي نوع كان، فإن العديد يتمتعون به اليوم، أكثر مما كان يتمتع به الرجل الأقوى في أوربا منذ مائتي وخمسين عامًا. إذا افترضنا أن التحول الشامل الذي نلحظه ونعيشه ويغير جذريًا حياتنا اليوم، سيتطور أكثر فأكثر ليطال كل ما تبقى من العادات، ويخلق تمفصلًا جديدًا لحاجيات ووسائل العيش، فإن العهد الجديد سيخلق أناسًا غير مرتبطين بالماضي عبر أية عادة من عادات النفس؛ سيمنحهم التاريخ قصصًا وحكايات غريبة، تكاد تكون غير قابلة للفهم؛ ذلك أن لا شيء في ماضيهم يشبه ما يعيشونه اليوم، أو يمكن أن يستمر في الزمن الحاضر. كل ما هو غير فيزيولوجي خالص في الإنسان سيكون قد تغير، ما دامت طموحاتنا، سياستنا، حروبنا، عاداتنا وفنوننا قد أصبحت اليوم خاضعة لنظام إبدالات ذات سرعة مهولة؛ لقد صارت رهينة أكثر وبشكل وثيق، بالعلوم الوضعية، ومن ثم أقل ارتباطًا بما هو قائم أو معطى؛ فالواقع الجديد يكتسي اليوم كل القيمة والأهمية التي كان يتمتع بها التقليد والحدث التاريخي.

إن الشخص الذي ولد في أحد هذه البلدان الجديدة، عندما يزور فيرساي Versailles، يمكن ويجب أن ينظر سلفًا إلى هذه الشخصيات المحمَّلة بالشعر الكثيف والميت، المكسوة بلباس مطرز ومزركش، واقفة بثبات ورسوخ وشهامة في وضعية عرض احتفالي، نفس نظرتنا لتماثيل عرض الملابس في متحف الإثنوغرافيا، وهي مغلفة بمعاطف من الريش أو الجلد، تشخيصًا للقساوسة والكهنة وزعماء القبائل البائدة.

من بين النتائج الأكيدة والمرعبة للتقدم، أن نضيف إذن للموت معاناة أخرى، تشتد من تلقاء نفسها، كلما تسارعت ثورة العادات والأفكار وتم الاعتراف بها. لا يكفي أن نموت؛ يجب أن نصير أغبياء وحمقى ومثار سخرية، أو نكون على شاكلة «راسين Racine» أو «بوسويه Bossuet»، ونأخذ مكاننا بالقرب من الوجوه الغريبة المبرقشة، الموشومة، المخيفة شيئًا

ما، المعروضة أمام الابتسامات، مصطفة في الأروقة ومتصلة لا شعوريًا بالممثلين المجنَّسين للسلسلة الحيوانية.
حاولت، في السابق، تكوين فكرة إيجابية عما نسميه بالتقدم؛ هكذا، وبعد إقصاء كل اعتبار أخلاقي، سياسي أو جمالي، بدا لي أن التقدم يختزل في النمو المتسارع والملحوظ للقوة (الميكانيكية) القابلة للاستعمال من طرف البشر، وفي الدقة التي يمكنهم بلوغها في تنبؤاتهم. إن عددًا من أحصنة البخار، وعددًا من العشريات القابلة للتحقق، هي علامات ونسب لا يمكن الشك في أنها تزايدت بشكل مهول منذ قرن من الزمان. تخيلوا الكمية الهائلة التي تستهلكها هذه المحركات على اختلاف أنواعها وأشكالها، واستنزاف الموارد والاحتياطيات في مختلف بقاع العالم. لقد صار الشارع في باريس يعمل ويهتز كما لو أنه مصنع. وفي المساء مهرجان الأضواء، كنوز من نور تعكس أمام الأنظار شبه المنبهرة قدرة على التبديد المفرط أو السخاء المدان. ألا يكون هذا التبذير المسرف قد تحول إلى ضرورة عمومية ودائمة؟ من يدري ماذا سيكشف التحليل المعمق لهذه التجاوزات المفرطة التي غدت مألوفة؟ ربما اعتبر بعض الملاحظين البعيدين عنا، بالنظر إلى وضعية وحالة حضارتنا، أن الحرب الكبرى لم تكن سوى نتيجة جد وخيمة، لكن مباشرة وحتمية لتطور وسائلنا؛ إن امتداد هذه الحرب ومدتها وحدَّتها وفظاعتها، كل ذلك إنما يعكس درجة التطور التي عرفتها قوانا. لقد كانت على مستوى مواردنا وصناعاتنا في زمن السلم، مختلفة، من حيث حجمها ودرجتها، عن الحروب السابقة، تبعًا لما تفرضه مواردنا المادية ووسائل تدخلنا الوفيرة والزائدة عن اللزوم. إلا أن الاختلاف لم يكن فقط في الحجم والدرجة؛ ففي العالم الفيزيائي لا يمكننا تحويل أي شيء كميًا دون أن يتحول كيفيًا بشكل مباشر، وفي الهندسة وحدها يمكن أن توجد الأشكال المتشابهة. إن التماثل لا يكاد يكون موجودًا إلا في الذهن؛ لا يمكن أن تعتبر هذه الحروب الأخيرة مجرد صورة مكبرة للنزاعات القديمة، إن حروب الماضي هذه كانت تنتهي قبل الهلاك الفعلي للأمم المتحاربة. هكذا، فإن لاعبي الشطرنج الجيدين ينسحبون من اللعبة لمجرد خسارة القطعة الأولى؛ كانت المأساة تتوقف إذن بفعل نوع من الاتفاق، وكان الحدث الذي يعلن عدم تكافؤ القوى رمزيًا أكثر منه فعليا، لكن، في مقابل ذلك، رأينا خلال السنوات القليلة الماضية، كيف أن الحرب تستمر حتمًا حتى الهلاك الأقصى للأعداء الذين لا يترددون في جلب واستنزاف جميع مواردهم على جبهة القتال؛ إن القولة الشهيرة لجوزيف دو ميتر Joseph de Maistre التي تؤكد أننا نخسر معركة فقط لأننا

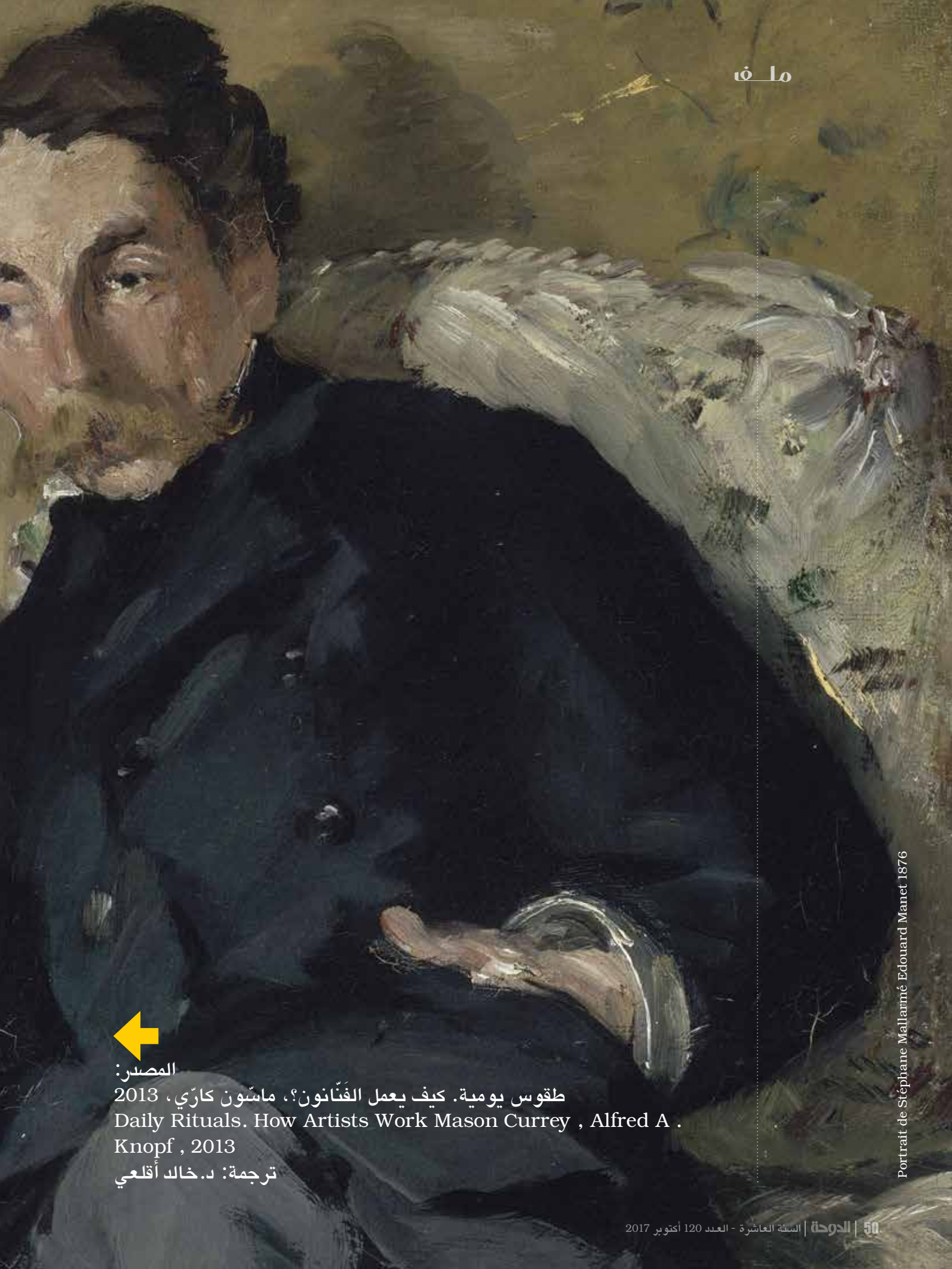
> إن امتداد الحرب ومدتها وحدَّتها وفظاعتها، كل ذلك إنما يعكس درجة التطور التي عرفتها قوانا



نعتقد أننا خسرناها، قد فقدت هي الأخرى صحتها القديمة؛ فالمعركة، من الآن فصاعدا، تُخسر واقعيًا لأن البلد في كليته، وليس الجيش فقط، يصبح مفتقرًا للرجال، والخبز، والنهب، والفحم والبترول.
من بين الأشكال العديدة التي عرفها التقدم، يبقى ذلك الذي حققه الضوء هو المذهل أكثر؛ فهو لم يكن إلى عهد قريب، سوى ظاهرة تخص الأبصار. يمكن أن يوجد أو ينعدم، يمتد في الفضاء حيث يلتقي بالمادة التي تغيره قليلًا أو كثيرا، ولكن تبقى خارجية ومستقلة عنه؛ ها هو ذا اليوم أصبح اللغز الأول للعالم، سرعته تكشف وتحدد شيئًا ما أساسيًا للكون، يُعْتَقَد أنه يؤثر، ودراسة إشعاعه تقوض الأفكار التي كانت لدينا عن المكان الفارغ والزمان الخالص أو المطلق؛ إنه، إلى جانب المادة، يقدم تشابهات واختلافات مجمّعة بشكل غريب.
وأخيرا، فإن هذا النور نفسه، الذي كان يرمز عادة للمعرفة المتميزة والتامة، أصبح موضع سجال علمي وخلاف ثقافي؛ إنه مشتبه به، بمعية المادة شريكته، في الدعوى التي يرفعها المنفصل ضد المتصل، والاحتمال ضد الصور، والوحدات ضد الأعداد الكبرى، والتحليل ضد التركيب، والواقع الخفي ضد العقل الذي يطارده، وفي كلمة واحدة، اللامعقول ضد المعقول، هنا يوجد العلم في وضعية حرجة، لكن هذه القضية ستتم تسويتها.

---

* المصدر
Paul Valéry, Regards sur le monde, actuel (1931) p 52-56
ترجمة : محمد مروان



Portrait de Stéphane Mallarmé Edouard Manet 1876

المصدر:
طقوس يومية. كيف يعمل الفَنّانون؟، ماسّون كارّي، 2013
Daily Rituals. How Artists Work Mason Currey , Alfred A . Knopf , 2013
ترجمة: د.خالد أقلعي



طقوسٌ يومية

انحراف الكُتّاب عن المُعتاد!

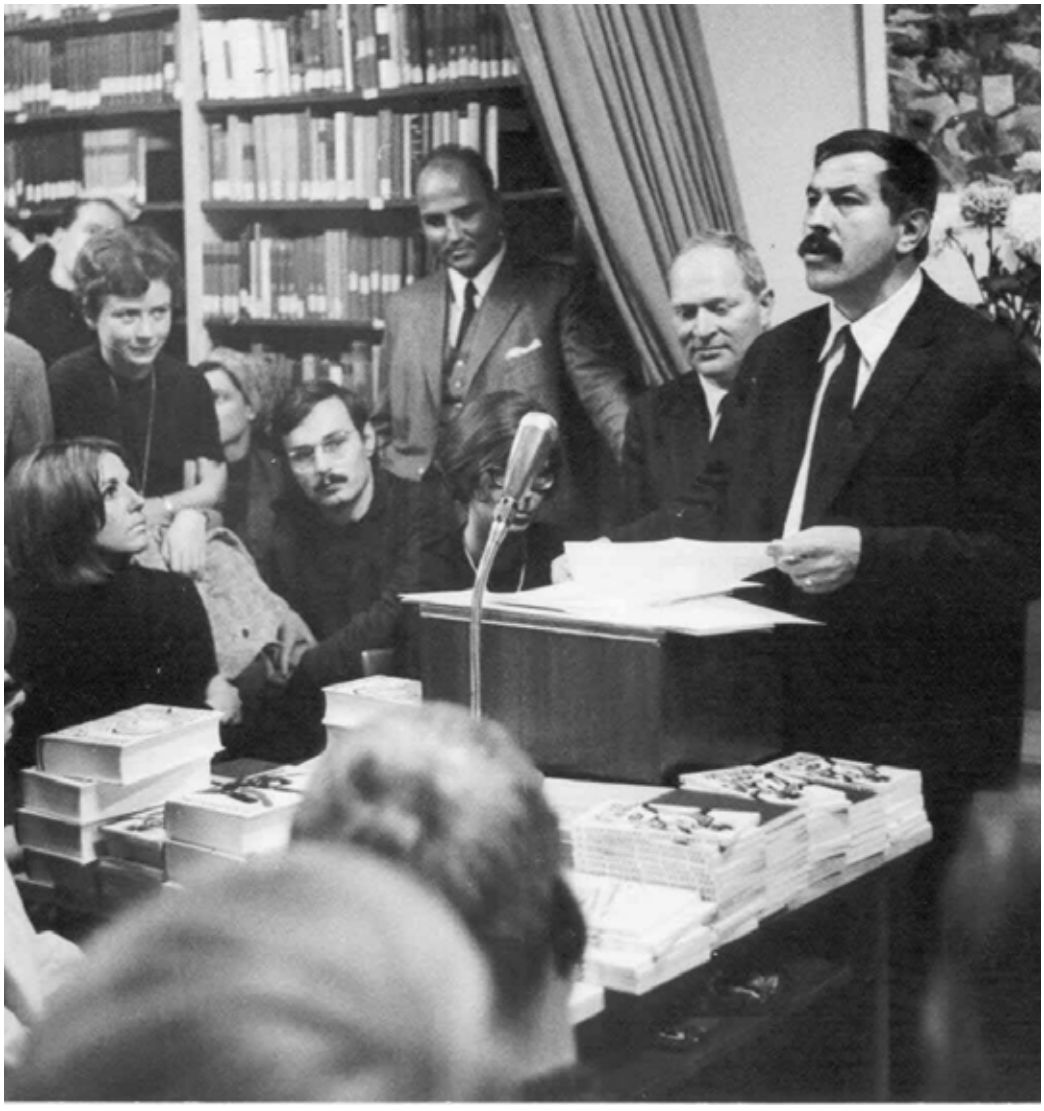
«طقوس يومية.. كيف يعمل الفَنّانون؟»، ماسّون كارّي، 2013؛ مؤلِّف لا يخوض في قضايا الإبداع الكبرى المتّصلة بالفنّانين والمبدعين والعلماء الذين تناولهم، وهذا باعتراف الكاتب نفسه، ولكنه، مع ذلك، يتميَّز بفضيلة تأمّل تفصيلة صغرى من تفصيلات حياتهم ذات أهمية لا تنكر في عملية ميلاد إبداعاتهم، وربّما كانت لها الأولوية القصوى في ذلك: تدبير الزّمن في حياة المبدعين. ولهذا، بطبيعة الحال، فائدة جَمّة للمبدعين من الشباب الذين يتوقون إلى كيفية استثمار أمثل لعامل الزمن، وإلى معرفة سبيل حياة إبداعية مثمرة.

يعرض هذا العمل، الذي نُقدِّم بعضاً من قصصه إلى القارئ العربي لأول مرّة، كيفية تعامل المبدعين مع الزمن، وطبيعة الطقوس التي تحكم علاقتهم بالكتابة، كما يتوقّف عند بعض العراقيل والصعوبات التي يواجهونها في تدبير الزمن داخل بيئاتهم ومحيطهم الاجتماعي والمهني، وما هي الحلول التي بدت لهم ناجعة للتخلُّص من ثقل الزمن وضغوط الحياة اليومية.

ولا يغفل ماسّون كارّي، الكاتب والصّحافي، عن عرض المعاناة الحقيقية لبعض المبدعين، وهم يمارسون طقوس بناء عوالمهم المتخيَّلة، يُنوِّع الباحث في هذا المُؤلَّف أصناف المبدعين: كتاب، علماء، رسامون، موسيقيون، مخترعون، سياسيون، جامعاً في مُؤلَّفه ما بين أسماء إبداعية مشهورة عاشت في حقب تاريخية قديمة، وبين شخصيات معاصرة لا تزال على قيد الحياة.

غونتر غراس

عندما سألناه هل يكتب خلال ساعات النهار أو الليل بدا غراس مُقشعرّاً من الاحتمال الثاني، وقال: «أبداً؛ أبداً خلال اللّيل. لا أعتقد في الكتابة ليلاً، لأن المحصلة تكون بسيطة جدّاً. عندما أقرأ في النهار ما أ كتبه باللّيل أكتشف أنه ليس جيّداً. أحتاج إلى ضوء النهار لكي أبدأ. بين التاسعة والعاشرة أتناول فطوراً غنيّاً مصحوباً بقراءة وموسيقى. بعد الفطور أشرع في العمل، وبعد ذلك أتوقّف قليلاً لأشرب قهوة المساء. أستأنف عملي من جديد إلى حدود السابعة مساء بالضبط».



أوسكار ليفانت: لقد توقفت عن قراءة الكتب، فقد اكتشفت أنها تشغلني عن نفسي

هاروكي موراكامي



يستيقظ موراكامي في الرابعة صباحاً عندما يكون إثر كتابة رواية، ويعمل ما بين خمس ساعات وست متواصلة. في المساء يقرأ، يستمع إلى الموسيقى، ثمّ يأوي إلى فراشه في التاسعة مساء. صرّح للمجلّة الباريسية عام 2004: «أتّبع هذا الروتين كلّ يوم بدون تنويع. يصبح التكرار، في حَدّ ذاته، هو الأهم؛ إنه شكل من أشكال التنويم المغناطيسيّ. أنوِّم نفسي لكي أبلغ حالة ذهنية معمّقة».

أعلن موراكامي أن الحفاظ على هذا التكرار خلال الوقت الضروريّ بغرض إنهاء رواية ينتج عن أكثر من مجرّد انضباط ذهني: «القوّة البدنية ضرورية أيضاً مثل الحساسية الفنّيّة». عندما استهلّ مسيرته الإبداعية ككاتب محترف عام 1981، بعد سنوات عدّة قضّاها في إدارة نادٍ صغير لموسقى الجاز بطوكيو. اكتشف موراكامي أنّ الحياة المستقرّة تجعل الإنسان يكتسب وزناً بسرعة فائقة، وهو ما جعله يدخّن حوالي ستين سيجارة في اليوم. ولكن، بعد وقت وجيز استطاع أن يغيّر عاداته بشكل كليّ؛ انصرف للعيش مع زوجته في منطقةٍ ريفية، امتنع عن التدخين، وقلّص من شراهة استهلاكه للكحول، كما أنه شرع في اتّباع حمية غذائية تستند إلى كثرة الخضر والسمك. انتظم موراكامي، كذلك، في ممارسة العدو يوميّاً، وهي عادة حافظ عليها لأكثر من ربع قرن. العيب الوحيد في هذا النظام الذي فرضه على نفسه، بحسب ما عبّر عنه موراكامي، نفسه، في مقال عام 2008، هو أنه لا يسمح للمرء بممارسة حياة اجتماعية رحبة. يقول: «يغضب الناس على من يرفض دعواتهم المُتكرّرة». لكنه يقرّ، في الآن نفسه، أن العلاقة التي لا غنى عنها في حياته هي تلك التي تجمعه بقُرَّائه: «سوف يقبل قُرَّائي أي أسلوب حياة أختاره لنفسي، ما دمت أحرص دائماً على أن يكون إبداعي الجديد أفضل من سابقه. وأن يكون هذا واجبي، وأولوية أولوياتي كروائي».

ألدوس هكسلي: تأليف كتاب سيئ يتطلب نفس الجهد الذي يتطلبه تأليف كتاب جيد وكلاهما يمثل روح الكاتب

أمبرطو إيكو



أكّد الفيلسوف والروائي الإيطالي- الأكثر شهرة بروايته الأولى اسم الوردة، التي صدرت وهو في الأربعين من عمره- أنه لا يتّبع أي روتين لكي يكتب. ليس ثمّة وجود لأية قاعدة- قال عام 2008 -. من المستحيل بالنسبة إليّ الحصول على توقيت مُعيّن. قد يحدث أن أبدأ الكتابة في السابعة صباحاً وأنتهي في الثالثة من صباح الغد، متوقّفا فقط من أجل تناول بعض الشطائر. وأحياناً لا أشعر برغبة في الكتابة، إطلاقاً». ومع ذلك اعترف إيكو، بعد إصرار مستجوبه، أن عاداته ككاتب لم تكن دائماً مُتنوّعة:

«إذا كنت في منزلي الريفيّ، بجبال مونتيفلترو، عندئذ أتّبع روتيناً مُعيّناً. أفتح نظّامي، أطّلع على بريدي الإلكترونيّ، أشرع في قراءة شيء ما، ثمّ أكتب حتى حلول المساء. بعد ذلك أذهب إلى القرية، حيث أشرب شيئاً وأقرأ الصحف. أعود إلى البيت وأشاهد التليفزيون أو فيلماً من أفلام دي في دي إلى حدود الحادية عشرة ليلاً، ثمّ أعمل وقتاً إضافياً حتى الواحدة صباحاً أو الثانية. هناك أتّبع روتيناً مُعيّناً لأنه ليس ثمة وجود لما يقاطعني. عندما أكون في ميلان أو في الجامعة، لا أصبح مالك وقتي؛ دائماً هناك من يُحدّد ما ينبغي أن أفعل.

ومع ذلك، يقول إيكو أنه ينجح في أن يكون منتجاً خلال «فجوات» اليوم القليلة، حتى بدون أيّ كتل أوقات فراغ. يقول في حوار للمجلّة الباريسية: «اتّصلتم بي هذا الصباح، لكن كان عليّ أن أنتظر المصعد، ومرّت دقائق كثيرة قبل أن تظهر سيادتكم بالباب. خلال هذه الدقائق التي كنت أنتظر فيها وصولكم، كنت منشغلاً بالتفكير في الجزء الذي أعكف على كتابته. يمكنني العمل في المرحاض، في القطار. وبينما أسبح أكون إثر إنتاج أشياء كثيرة، خاصة في عرض البحر. في حوض الغسيل أيضاً، لكن ليس كثيراً».

إرنست همنغواي: على الكُتّاب أن يكتبوا واقفين، فإنهم حينها سيتقنون كتابة الجمل القصيرة

مايا أنجلو

لم توفّق أنجلو، أبداً، للكتابة بمنزلها: «حرصت على أن أجعل من مسكني فضاء جميلاً جدّاً، ولم أوفّق للعمل في فضاء جميل. أمر يُحيّرني». بالنتيجة- غالباً- ما عملت في حجرات الفنادق والنّزل، وبقدر ما كانت مجهولة كان الحال أفضل. وقد وصفت أنجلو روتينها في حوار عام 1983، على الشكل الآتي:

«اعتدت الاستيقاظ بحلول الخامسة والنصف، وفي السادسة أكون مُستعدّة لشرب القهوة بمعية زوجي. ينصرف إلى عمله في حدود السادسة والنصف، وكذلك أفعل. استأجرت غرفة في فندق لكي أُنجز عملي: حجرة صغيرة ورخيصة بسرير واحد، وفي بعض الأحيان، إذا كنت محظوظة، حوض غسيل. احتفظ في هذه الحجرة بقاموس، إنجيل، أوراق اللعب وقنينة شراب، أحرص على الوصول إلى الغرفة في حدود السابعة، وأعمل حتى الثانية مساء. إذا سار العمل بشكل سيّئ، أبقى إلى حدود الثانية عشرة والنصف. إذا سار بشكل جيّد، أواصل عملي ما دامت الأمور على ما يُرام. إنه وضع منعزل ورائع. عندما أعود إلى البيت في الثانية، أعيد قراءة ما كتبت في ذلك اليوم، ثمّ أحاول ألّا أعيد التفكير فيه من جديد. أغتسل، وأعدّ وجبة العشاء، حتى إذا ما عاد زوجي لا أكون مستغرقة في عملي، بشكل كليّ. حياتنا طبيعية تماماً. نشرب نخب حبّنا، ونتناول العشاء معاً. قد أتلو على مسامعه، بعد العشاء، بعضاً ممّا كتبت. وهو لا يُعلّق على شيء أبداً. لا ألتمس تعليق أحد على عملي، باستثناء ناشري، لكن سماعه بصوت مرتفع هو أمر جيّد. قد يتبادر إلى سمعي أحياناً بعض التنافر، وبعد ذلك أحاول تأجيل النظر فيه إلى الغد.

بهذه الطريقة نجحت أنجلو، ليس في كتابة سلسلة سيرتها الذاتية اللاّذعة، وحسب، ولكن أيضاً في نظم قصائدها المُتعدّدة، مسرحياتها، محاضراتها، مقالاتها، وسيناريوهاتها الموجّهة للإنتاج التليفزيوني. أحياناً، يُولّد فيها ضغط العمل انفعالات فيزيائية غريبة: ظهرها لا يستجيب. ركبتاها تلتهبان، وذات يوم انتفخ جفنيها حتى انغلقا. ومع ذلك، تجدها مُستمتعة باستثمار أقصى طاقتها.

«كان عليّ أن أكون الأفضل، دائماً- قالت-. أنا ملتزمة، تماماً، أعترف بهنا. ولا أرى أن هنا يمكن أن يكون شيئاً سلبيّاً».



جون شتاينبك:
الكُتّاب أقلّ قليلاً من البهلوانات وأعلى قليلاً من الوحوش المُدرَّبة

أليس مونرو

بول فاليري: للكتب نفس الأعداء التي للإنسان: النار، والرطوبة، والحيوانات، والطقس، ومحتوياتها



في عقد عام 1950، وهي أمّ شابة تسهر على تربية كائنين، كانت مونرو (الحائزة على جائزة نوبل للآداب عام 2013) تكتب في بقايا الوقت الذي يُفضِّل عن مهامها المنزلية، وعنايتها لطفلتيها. غالباً ما تلوذ بغرفتها مساء بغرض الكتابة، بينما تكون ابنتها البكر في المدرسة، والصغرى في أحضان قيلولة. (قالت مونرو إنه بخصوص تلك الأعوام «كانت تحب القيلولات). لكن من الصعب جدّاً عيش مثل هذه الحياة المزدوجة. عندما يمرّ لزيارتها أحد معارفها أو جيرانها، وتتوقف عن الكتابة، لا تجرؤ على إخباره بأنها كانت تحاول العمل؛ كان إبداعها التخييلي سرّاً على الجميع بمن في ذلك أسرتها، وأصدقاؤها المقرّبون. في بداية عقد الستينيات، وبعد التحاق الفتاتين معاً بالمدرسة، بادرت مونرو إلى كراء مكتب يوجد فوق صيدلية لكي تكتب رواية، لكنها استسلمت في غضون أربعة أشهر؛ كان المالك ثقيل الظلّ، يقاطعها باستمرار، وبالكاد استطاعت كتابة شيء ذي بال. ومع أن مونرو كانت تنشر بشكلٍ منتظم قصصاً قصيرة طوال تلك السنوات، إلّا أنها تأخّرت حوالي عقدين من الزمن لكي تجمع المادة اللاّزمة لباقتها القصصية الأولى «رقصة الظّلال السعيدة»، المنشورة عام 1968، عندما كانت في السابعة والثلاثين من عمرها.

ستيفن كينغ

يكتب كينغ في كلّ أيام السنة، باستثناء يوم عيد ميلاده، وباقي الأعياد، وغالباً ما لا يسمح لنفسه بعدم إدراك حصة ألف كلمة يوميّاً. يعمل صباحاً ابتداء من الثامنة أو الثامنة والنصف. في بعض الأيام ينتهي في وقت مبكّر، الحادية عشرة والنصف، لكن غالباً ما يستمرّ في عمله إلى حدود الواحدة والنصف حتى يُنجز مهمّة الألف كلمة. بعد ذلك يظفر بمساء حرّ، وليل من أجل الاستراحة، والرسائل، والقراءات، الأسرة ومقابلات الريد صوكس على التليفزيون.

في كتابه الأتوبيوغرافي بينما أكتب، يقارن كينغ الكتابات التخييلية بـ«حلم إبداعيّ»، ويصف روتينه ككاتب، قبل أن يخلد إلى النوم كلّ ليلة، على الشكل الآتي:

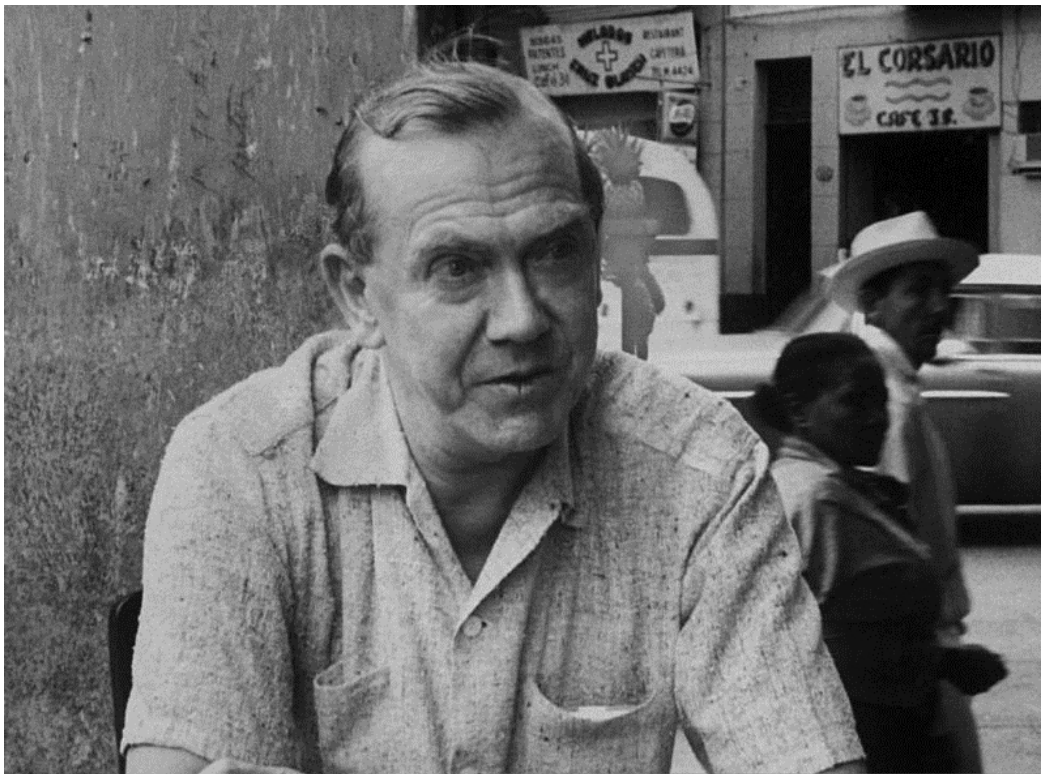
«كما غرفة نومك، تماماً، ينبغي لمكتبك أن يكون خاصّاً، مكان تلجأ إليه للحلم. أما توقيتك- الذي يبدأ يوميّاً في نفس الساعة، تقريباً، وينتهي عندما تكتمل الألف كلمة على الورق أو القرص المدمج- فيوجد لكي يعوّدك على الحلم، ويهيّئك له، بالطريقة نفسها التي يهيّئك فيها للنوم قبل الذهاب إلى الفراش في نفس الساعة، تقريباً، من كلّ ليلة، وممارسة نفس الطّقس عندما تقوم به. من أجل الكتابة، ومن أجل النوم، نتعلّم كيف نبقى ثابتين جسدياً في نفس اللّحظات التي نمنحها لعقولنا لكي تتحرّر من التفكير العقلاني الرتيب لحرصنا اليومي. هكذا يعتاد عقلك وجسدك على بعض الجرعات من الحلم كلّ ليلة- ست ساعات، سبع، ربّما الثمّاني التي يوصون بها- من الممكن تدريب عقلك المتيقّظ لكي ينام إبداعيّاً وتحسين هذه الأحلام الحيّة للمراقبة التي تمثّل الإبداعات التّخييلية الجيّدة».



آرثر شوبنهاور:
لم تمر بي أبدا أية محنة لم تخففها ساعة أقضيها في القراءة

غراهام غرين

أندريه موروا:
الروايات الرائعة تكون غالباً معاكسة كلية لحياة المُؤلِّف



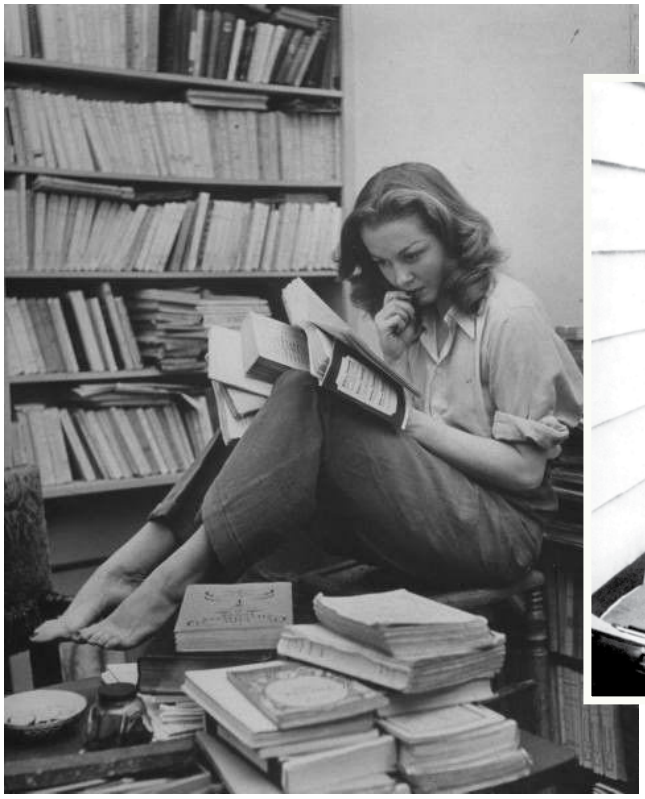
في عام 1939، قُبيل النشوب السريع للحرب العالمية الثانية، بدأ غرين يقلق من إمكانية موته قبل أن يتمّ ما كان واثقاً من أنها ستمثّل أعظم رواياته القوّة والمجد، ويترك زوجته وأبناءه عُرضة للفاقة. وهكذا بدأ في كتابة إحدى «ملاهيه»- أفلام رعب، وهي ميلودرامات تفتقد إلى الفنّ، لكنه كان يعرف جيّداً ما تدره عليه من أموال- بينما يستمرّ في تنقيح رائعته السردية. ولكي يفلت من مشاغل الحياة المنزلية، استأجر غرين مكتباً خاصّاً ظلّ عنوانه ورقم هاتفه مجهولين إلّا بالنسبة إلى زوجته. هناك، استطاع أن يلتزم توقيتاً متوازناً، فكان يُخصِّص الصباح لرواية التشويق العميل السرّي، والمساء لرواية القوة والمجد. ولمواجهة ضغط كتابة مؤلّفين في وقت واحد، كان غرين يتناول لوحتين من مخدّر البنسيدرين يومياً، واحدة عندما يستيقظ، والثانية بعد منتصف النهار. بفضل ذلك استطاع أن يكتب حوالي ألفي كلمة خلال فترة الصباح فقط، مقارنة بالخمسمئة كلمة التي كان يكتبها في العادة. وهكذا، وبعد ستة أسابيع، لا غير، كان انتهى من كتابة العميل السريّ، وأخذت طريقها إلى النشر. أما القوة والمجد فقد استغرقت أربعة أشهر إضافية لكي تكتمل.

لم يحظَ غرين بمثل هذه الإنتاجية (ولا استمرّ في استعمال المخدّرات) خلال مسيرته الأدبية كلّها. وبعد أن تجاوز الستين، اعترف أنه كان حريصاً على الخمسمئة كلمة يومياً، وأنه، الآن، أصبح يقنع بالمئتين. في عام 1968 سأله أحد المحاورين إن كان لا يزال «رجل التاسعة إلى الخامسة». لا- أجاب غرين- يا إلهي، أما أنا فأقول إنني، على الأكثر، رجل التاسعة إلى العاشرة والرّبع».

سيلفيا بلاث

تسجّل يوميات بلاث، التي دوّنت وقائع الكاتبة منذ أن كانت في الحادية عشرة من عمرها إلى أن وضعت حدّا لحياتي في الثلاثين، أنها خاضت مقاومة حازمة طلباً لتوقيت مناسب من أجل كتابة مثمرة. كتبت، مثلاً، في يناير عام 1959: «من الآن، فلاحقاً، سوف أرى إن كان هنا ممكناً: تعديل المنبه على السابعة والنصف والاستيقاظ، متعبة أو غير متعبة. الانتهاء من الفطور بسرعة ومن أشغال البيت (ترتيب الفراش، غسل، إزالة الغبار أو أي شيء آخر) في حدود الثامنة والنصف[...]. الشروع في الكتابة قُبيل التاسعة، هنا يُبدّد اللّعنة».

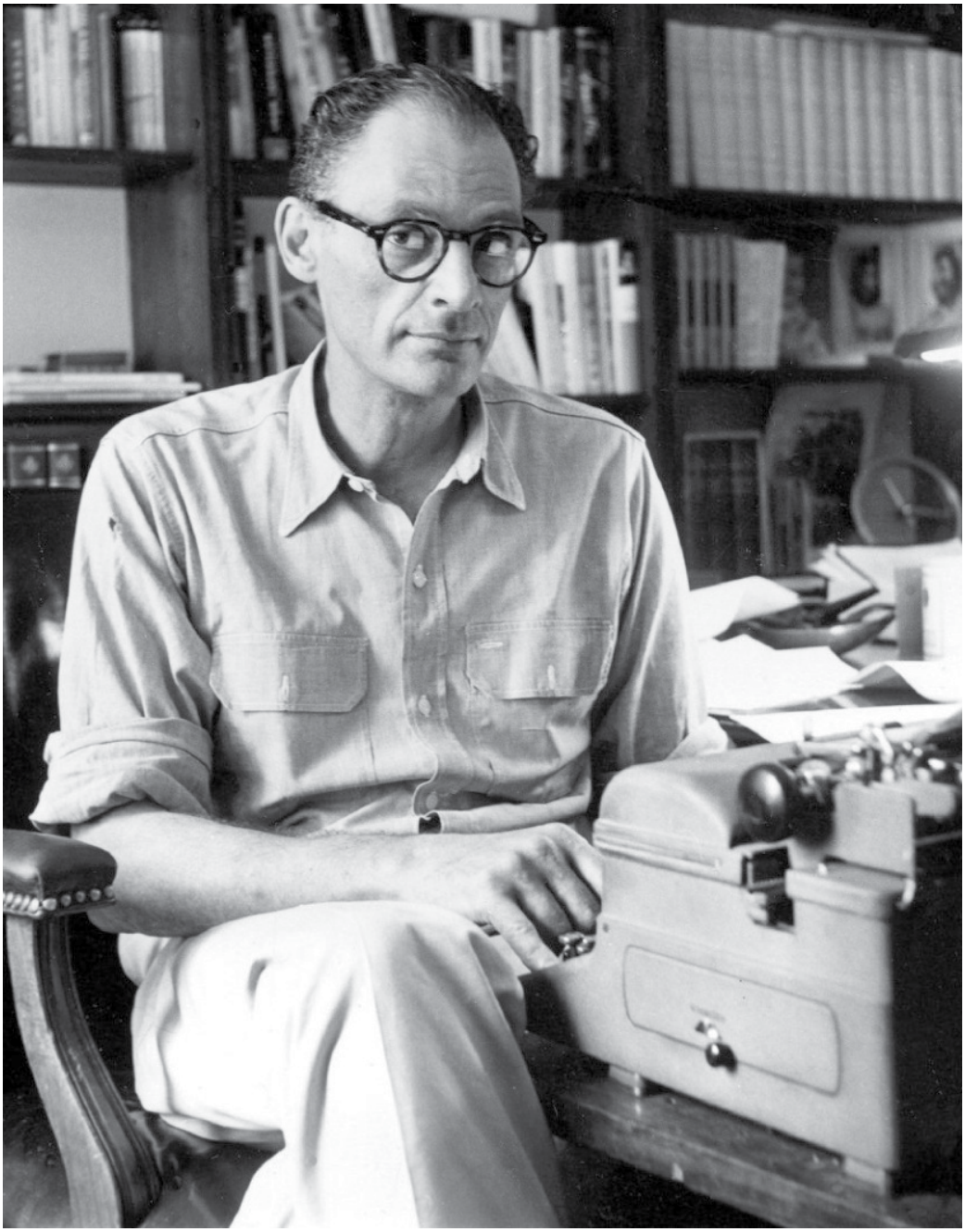
لكن اللعنة لم تبدّد، أبداً، لوقتٍ طويل، على الرغم من محاولاتها الحازمة اقتطاع جزء من الوقت الثمين من أجل الكتابة. فقط قُبيل نهاية حياتها، وبعد انفصالها عن زوجها الشاعر تيد هاكس، وعنايتها بطفليها الصغيرين، استطاعت بلاث أن تجد روتيناً قابلاً للتحقيق. كانت تتناول مهدّئات من أجل أن تستطيع النوم، وعندما ينتهي مفعولها في حدود الخامسة صباحاً، كانت بلاث تستيقظ، وتشرع في الكتابة إلى أن يستيقظ الطفلان. اشتغلت على هذا المنوال خلال شهرين، وفي خريف عام 1962، استطاعت أن تنتج كلّ قصائد أرييل، تقريباً؛ الديوان المنشور بعد وفاتها والذي كرّسها، أخيراً، كأحد أصوات الشعر الجديد الأكثر سموّاً وأصالة. أخيراً، شعرت بلاث بأنها مسكونة بإبداعها، ومتحكّمة في الفعل الإبداعي. كتبت لأمها في أكتوبر عام 1962، أربعة أشهر قبل انتحارها: «أنا كاتبة عبقريّة؛ أملك الموهبة. أكتب الآن أجمل قصائد حياتي؛ هذه القصائد سوف تصنع لي اسماً».





غراهام غرين: الشخصية الرئيسية يجب أن تنبع بطريقة ما من اللاوعي

ديفيد هربرت لورانس: أحب الكتابة عندما أكون حقوداً، فهذا يشبه العطسة الجيدة



أرثر ميللر

«أتمنّى لو كان لديّ روتين أتّبعه في الكتابة- صرح ميللر في أحد استجواباته عام 1999 -. أستيقظ في الصباح، أتوجّه إلى مكتبي وأكتب. بعد ذلك أكسر كلّ شيء! هنا هو روتيني، في الواقع. وهكذا، بالصدفة، يبقى شيء ما. وهنا ما أتابع الاشتغال عليه. الصورة الوحيدة التي تتبادر إلى ذهني، هي لرجل يمشي أثناء عاصفة رعدية وبيده قضيب ثلج».

أجاثا كريستي

تعلن كريستي في سيرتها الذاتية أنها لا تعتبر نفسها، في الواقع، «كاتبة حقيقية»، على الرغم من أنها ألّفت عشرة كتب. فعندما يلتمسون منها إثبات مهنتها في مطبوع ما، لا يتبادر إلى ذهنها تدوين شيء آخر غير «ربّة بيت». «الغريب هو أنني نادراً ما أتذكّر الكتب التي ألفتها بعد زواجي، بالضبط- تقول-. أفترض أنني كنت أستمتع بالحياة اليومية المشتركة، لدرجة كانت الكتابة، بالنسبة إليّ، بمنزلة مهام أقوم بها بشكل*- متقطّع مختلس. لم يكن لي، أبداً، مكان محدّد، مثل مكتب، أو أي فضاء آخر ألوذ به، خصّيصاً، طلباً للعزلة والكتابة».



جلب هذا الأمر لكريستي مشاكل لا تنتهي مع الصحافيين، الذين لم يكن من السّهل منعهم من أخذ صور فوتوغرافية للكاتبة وهي تجلس إلى مكتبها. لكن لم يكن ثمّة وجود لفضاء محدّد. «كل ما كانت تحتاجه هو طاولة متينة محكمة، وآلة كاتبة». «طاولة حوض غسيل مغطّاة بالرخام كان مكاناً مناسباً للكتابة؛ مائدة الطعام، ما بين وجبة وأخرى، تنفع أيضاً».

قال لي كثير من أصدقائي: «لا نعرف أبداً متى تؤلّفين كتبك، لأننا لم نرك قطّ تكتبين، ولا حتّى منصرفة لأجل الكتابة». ذلك لأنني أفعل مثلما تفعل الكلاب عندما تظفر بعظم؛ تنسحب بحذر ولن تراها إلّا بعد مرور نصف ساعة. تعود بخجلٍ وخطمها موحل. أنا أفعل الشيء نفسه تقريباً. أشعر بنفسي في قمّة الخجل وأنا منصرفة للكتابة. لكن، بمجرّد ما أفرّ بجلدي، وأغلق عليّ الباب، ولا أترك للناس مجالاً لمضايقتي، حتى أتمكّن من الانطلاق بأقصى سرعة، منغمسة تماماً في ما أفعله.



توماس كارليل:
الكتابة عمل فظيع، لكنها ليست في مثل فظاعة البطالة

سيمون دي بوفوار

«دائماً أستعجل الانطلاق، وإن كانت بداية اليوم لا تعجبني على العموم- تقول دي بوفوار للمجلّة الباريسية عام 1965 - في البداية أتناول كوباً من الشاي، وحوالي العاشرة، أشرع في العمل إلى حدود الواحدة. بعد ذلك ألتحق بأصدقائي حتّى تصل الساعة للخامسة، حيث أستهل الكتابة من جديد إلى حدود التاسعة. لا أجد صعوبة في استئناف العمل بالمساء». والواقع أنه نادراً ما وجدت دي بوفوار صعوبة في العمل؛ في كلّ الأحوال، وعلى العكس تماماً، عندما تستأنف شهور عطلتها، يبدأ إحساسها بالضجر وعدم الارتياح بعيداً عن عملها، منذ الأسابيع الأولى.



وحتى لو كان العمل عند بوفوار في المقام الأوّل فإن جدولها الزمني يدور وفق علاقتها بجان بول سارتر، التي استمرّت من عام 1929 إلى حين وفاته عام 1980. عموماً، تشتغل دي بوفوار وحدها في الصباح، وبعد ذلك تلتحق بسارتر من أجل تناول وجبة الغداء. وفي المساء يشتغل الصديقان رفقة بعضهما البعض في صمت داخل شقة سارتر. في الليل يتوجّهان لحضور أي نشاط سياسي أو اجتماعي في مفكّرة سارتر، أو إلى صالات السينما، أو ينتقلان لشقة بوفوار من أجل الدردشة والاستماع إلى الراديو.

وقد عبّر السينمائي كلود لانزمان، خليل دي بوفوار في الفترة الممتدّة من 1952 إلى 1959، بكلّ وضوح عن طبيعة الاتّفاق الذي كان يحكم حياتهما المشتركة:

«فكّرت في اليوم الأول أن أبقى في السرير، لكنها نهضت، ارتدت ملابسها واتّجهت إلى طاولة عملها». هل تعمل هناك؟، قالت لي وهي تشير إلى السرير. نهضت وجلست على حافة السرير، دخّنت، وتأملتها تعمل. لا أعتقد أنها قالت لي ولو كلمة واحدة حتى جاء وقت الغداء. عندئذ ذهبت لرؤية سارتر وتناول وجبة الغداء معاً؛ كنت ألتحق بهما، أحياناً. ثمّ، في المساء، تذهب إلى منزله، حيث يعملان ثلاث أو أربع ساعات. بعد ذلك، هناك اجتماعات ولقاءات. نلتقي في وقت متأخر لنتناول وجبة العشاء معاً، وغالباً ما تدخل وسارتر في نقاش، فتبدي وجهة نظرها بخصوص ما كتبه خلال النهار. وأخيراً نعود أنا وهي إلى الشقّة، ونخلد إلى للنوم. ليس هناك حفلات، ولا استقبالات، ولا قيم بورجوازية. كنّا نتجنّب كلّ هذا تماماً. كانت طريقة حياة شفّافة، بساطة مشيّدة، عن قصد، لكي تتمكّن من إنجاز عملها.

دوجلاس آدامز:
الكتابة عمل سهل، فليس عليك إلّا أن تحدق في ورقة بيضاء إلى أن تنزف جبهتك

توماس مان



فرانسيس بيكون: القراءة تصنع إنساناً كاملاً، والمشورة تصنع إنساناً مستعداً، والكتابة تصنع إنساناً دقيقاً

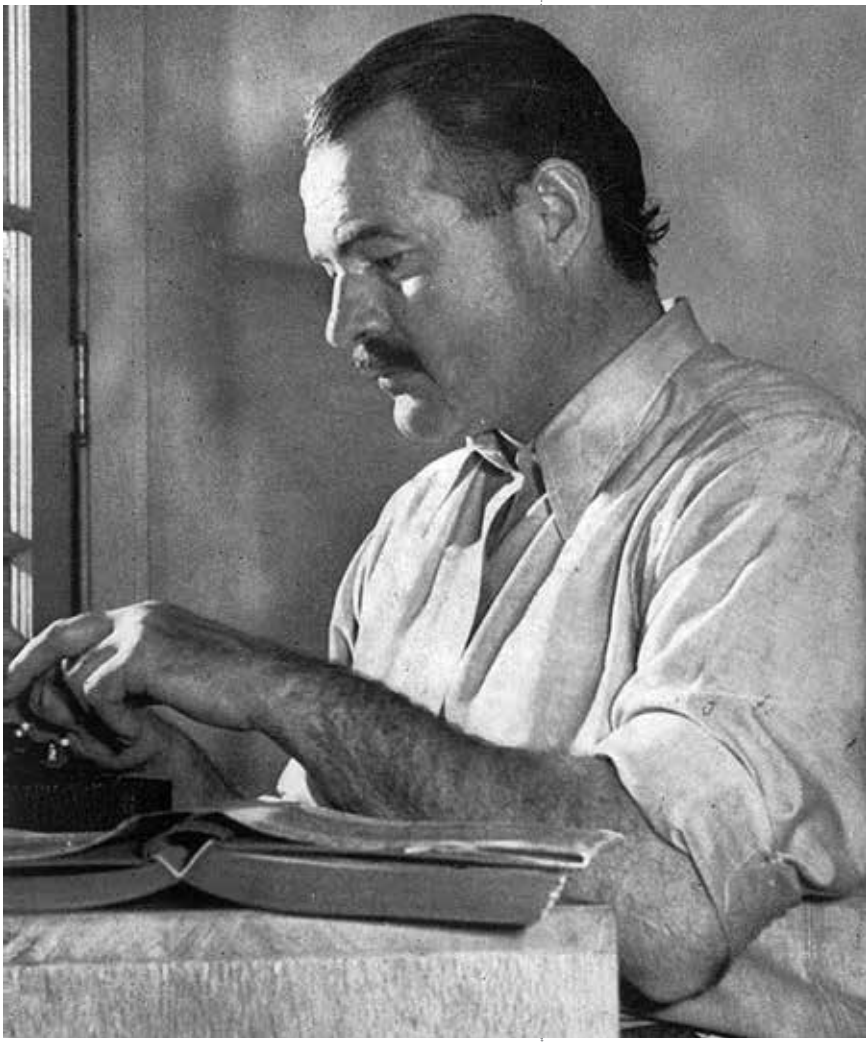
يستيقظ مان، دائماً، قبل الثامنة صباحاً. وبعد نهوضه يتناول فنجان قهوة بمعيّة زوجته، يستحمّ ويرتدي ملابسه. الفطور، مرّة أخرى، بصحبة زوجته يكون في الثامنة والنصف. بعد ذلك، في التاسعة بالضّبط، يغلق مان عليه باب مكتبه، ويصبح مُتحرّراً من الزيارات والمكالمات الهاتفية والأسرة. كان ممنوعاً على الأطفال، بشكلٍ صارم، إحداث الضجيج ما بين التاسعة ومنتصف النهار، ساعات كتابة مان الأساس. إنه التوقيت الذي يكون فيه ذهنه منتعشاً، ويضغط فيه على نفسه بقوّة لكي يبلغ بكتابته الذّروة. «كلّ فقرة تصبح ممرّاً- يقول- كلّ نعت يصبح قراراً». كلّ ما لا يأتي قبل منتصف النهار عليه أن ينتظر إلى يوم آخر، وهكذا يرغم نفسه «على العضّ على النّواجذ والتقدُّم شيئاً فشيئاً».

بعد الانتهاء من عمله الصباحي المضني، يتناول مان غداءه داخل مكتبه، ويستمتع بسيجاره الأول؛ يدخّن بينما يكتب، لكنه لا يتجاوز سقف اثنتي عشرة سيجارة، وسيجارين اثنين في اليوم الواحد. بعد ذلك يجلس على الكنبة لقراءة اليوميات، منشورات صحافيّة وكتب حتى الرابعة مساء، حيث يرجع إلى فراشه ويغنم قيلولة ساعة من الزمن. (مرّة أخرى، على الأطفال ألّا يُحدثوا ضجيجاً خلال هذه الساعة المُقدّسة). في الخامسة، يعود مان للاجتماع مع الأسرة من أجل شرب الشاي. بعد ذلك يدبّج رسائل، أو يكتب مراجعات أو مقالات صحافية- عمل يمكن أن تقاطعه مكالمات هاتفية أو زيارات- ويخرج ليقوم بجولة قبل تناول العشاء في السابعة والنصف أو الثامنة. إذا لم يكن الأمر كذلك، يقضي مان وزوجته الليلة في القراءة أو سماع اسطوانات الغراموفون قبل أن يأوي كلّ منهما إلى غرفته المُستقلّة مع منتصف اللّيل.

إرنست همنغواي

فريد آلن: لا أفهم لماذا يستغرق المرء عاماً كاملاً في كتابة رواية إذا كان بمقدوره شراء واحدة بدولارات قليلة!!

اعتاد همنغواي طوال شبابه أن يستيقظ في وقت مُبكّر مع أولى تباشير الصباح؛ في حوالي الخامسة والنصف صباحاً أو السّادسة، حتّى عندما كان يقضي ليلته في جلسة شراب؛ يعتقد نجله غريغوري في أن الكاتب يتمتّع بمناعة قويّة ضدّ تداعيات الشراب الصباحية: «يشرق أبي دائماً بشكلٍ رائع، كما لو أنه نام مثل رضيع في غرفة يعمّها الصمت واضعاً غمّاضتين سوداوتين على عينيه». وفي حوار مع المجلة الباريسية عام 1958، يشرح همنغواي أهمية ساعات الصباح الأولى هذه:



«عندما أكون منشغلاً في تأليف كتاب أو قصة، أكتب كلّ صباح في وقتٍ أقرب ما يكون من الفجر. ليس ثمّة وجود لمن يضايقك، ويكون الطقس منعشاً أو بارداً، وعندما تبدأ بالكتابة يتسلّل إليك الدفء. تقرأ ما كتبته، وكالعادة، عندما تكون على معرفة بما سيحدث مستقبلاً، يمكنك أن تستمرّ من هناك. وتشرع في الكتابة إلى أن تصل نقطة تستطيع من خلالها أن تعرف ما سيحدث بعد ذلك. لنقل إنك بدأت في السادسة صباحاً، ويمكن أن تستمرّ إلى منتصف النهار، أو تنتهي قبل ذلك. عندما تتوقّف تشعر بأنك فارغ، ولكنك، لست كذلك، بقدر ما أنت في إثر تعبئة ذاتك، كما لو أنك قضيت وقتاً ممتعاً مع من تحبّ. لا شيء يمكن أن يؤذيك، لا شيء يمكن أن يحدث لك، لا شيء يدّل على شيء حتى اليوم الموالي الذي تُعيد فيه الكرّة. تكمن الصعوبة، فقط، في تحمُّل هنا الانتظار إلى اليوم المقبل».

وبعكس الأسطورة الشّعبية، لا يستهل همنغواي حصص كتابته بشحذ عشرين قلم رصاص من نوع (آش.ب.2). يعترف للمجلة الباريسية: «لا أعتقد أنني امتلكت، أبداً، عشرين قلما مرّة واحدة». ولكن، كان له، بطبيعة الحال، نصيبه من الهوس ساعة الكتابة؛ الكتابة واقفاً في مقابل رفّ على مستوى ارتفاع صدره، وضعت عليه آلة الكتابة، وفوقه لوحة القراءة. وتجد همنغواي يُؤلّف مخطوطاته بقلم الرصاص على أوراق تمّ تثبيتها بشكلٍ مائل على لوحة؛ عندما يسير العمل بشكلٍ جيّد، يسحب همنغواي اللوحة وينتقل إلى الآلة الكاتبة. يسجل إنتاجه اليوميّ من الكلمات على جدول - «لكي لا أخدع نفسي»-، يقول. عندما لا تسير الكتابة بشكل جيّد، يترك التخييل جانباً، وينصرف للردّ على الرسائل، وهو ما يوفّر له قسطاً مناسباً من الاستراحة قبل مواجهة «المسؤولية المرعبة للكتابة»؛ أو كما يسميها، أحياناً، مسؤولية الكتابة المرعبة.

هنري ميللر



عندما كان ميللر لا يزال روائياً شاباً اعتاد أن يكتب بشكل متواصل من منتصف اللّيل حتى بزوغ النهار، إلى أن اكتشف يوماً أنه شخص نهاريّ. خلال إقامته في باريس، بداية الثلاثينيات، حاول ميللر أن يُنوّع توقيت الكتابة بالاشتغال من ساعة الإفطار إلى توقيت الغداء، وأحياناً إلى اللّيل. ولكنه سيكتشف، بعدما يدركه الكبر، أن أي شيء بعد منتصف النهار ليس ضرورياً، وغير منتج. كما أعلن في أحد حواراته: «لا أؤمن بتصريف الاحتياط، هل تفهمني؟ أؤمن بالنهوض من الفراش والجلوس إلى آلة الكتابة ما دام أنه لا يزال لديّ ما أقوله». ساعتان أو ثلاث في الصباح كانت كافية بالنسبة إليه، وإن أرّقه التفكير، دائماً، في أهمية امتلاك توقيت متوازن من أجل زرع إيقاع إبداعيّ يوميّ. كان يقول: «أعرف أنه على الإنسان أن يكون شديد الانضباط، وأن يعيش حياة منضبطة لكي يتمكّن من القبض على لحظات النور الأصيلة هذه».

روبرت فروست:
إذا لم يذرف الكاتب العَبَرات فلن يذرفها القارئ، وإن لم يتفاجأ الكاتب فإن القارئ لن يتفاجأ

ف.سكوت فيتزجيرالد

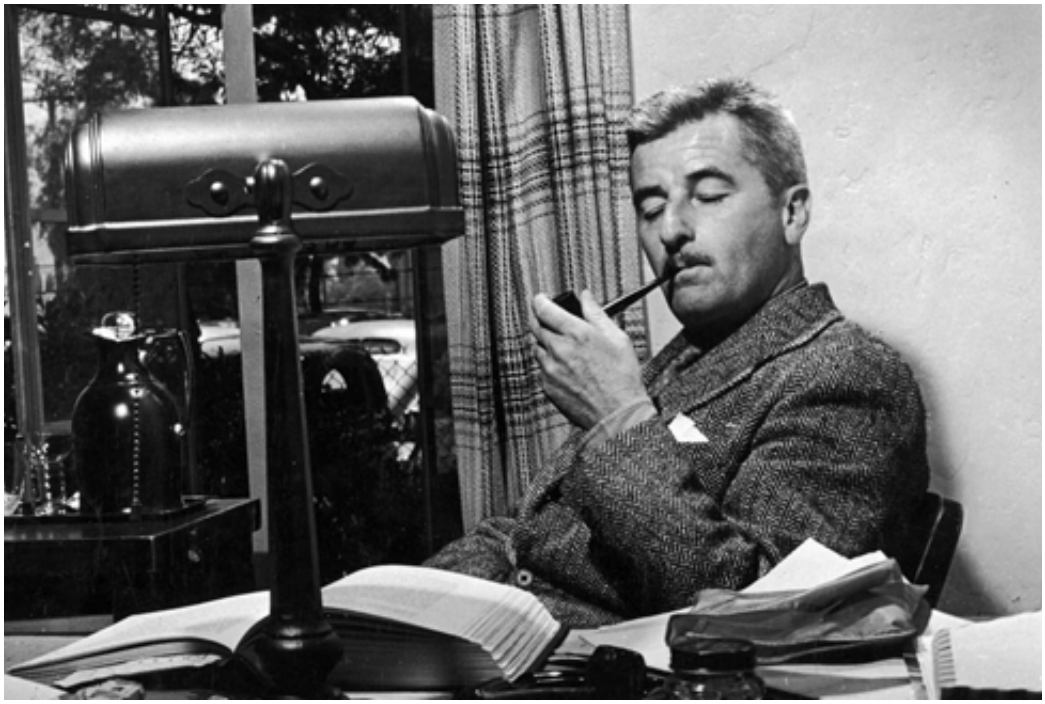
في مستهل مسيرته الأدبية، أبان فيتزجيرالد عن قوة إرادة خارقة. عندما انخرط في الجيش عام 1917 وأرسل إلى معسكر للتدريب بفورت ليفنوورث، كنساس. هذا الشاب الذي بلغ لتوّه إحدى وعشرين سنة، والذي لم يُكمل دراسته ببرينستون، ألّف رواية في مئة وعشرين ألف كلمة خلال ثلاثة أشهر فقط. في البداية، كان يعمل خلال فترات الدرس الليلية، مخربشاً في مفكرة ورقية مخبّأة خلف عدد من مجلة مشاكل المشاة الصغيرة؛ وعندما تكشفت هذه الحيلة، بدأ فيتزجيرالد يكتب خلال نهاية الأسبوع، في نادي الضبّاط، من الواحدة مساء إلى منتصف اللّيل كلّ سبت، ومن السادسة صباحاً إلى السادسة مساء أيام الآحاد. وهكذا تمكّن من أن يرسل عبر البريد، مع بداية عام 1918، المخطوط الذي سوف يصبح، بعد مراجعات مهمة، رواية «في هذا الجانب من الفردوس». لكن، حياته ككاتب سوف تواجه صعوبات، باستمرار، في الانصياع إلى توقيت منتظم. عندما كان يُقيم في باريس عام 1925، اعتاد أن يستيقظ من النوم في الحادية عشرة صباحاً، ويحاول بداية الكتابة في الخامسة مساء، والاستمرار فيها بدون انقطاع إلى حدود الثّالثة والنّصف صباحاً. إلّا أنه، في الواقع، يقضي ليالي كثيرة يرتاد مقاهي المدينة بصحبة زيلدا. أما زمن الكتابة الحقيقية فيتمّ، بعد ذلك، انطلاقاً من انجذابات موجزة لنشاط مركّز، يستطيع من خلاله أن ينتج سبعة آلاف أو ثمانية آلاف كلمة في حصّة كتابة واحدة. نجحت هذه الخطة بشكل جيّد في قصصه، التي كان فيتزجيرالد يُفضّل أنّ يُؤلّفها بطريقة عفوية. «تكتب القصص بشكل أفضل في جلسة واحدة، أو في ثلاث، بحسب امتدادها. قصة الجلسات الثلاث ينبغي أن تُنجَز في ثلاثة أيام متتالية، وبعد ذلك، يوم أو يومين من أجل المراجعة، وهكذا تسير الأمور».

الروايات كانت أكثر إشكالية، خصوصاً أن فيتزجيرالد صار مقتنعاً في كلّ مرّة أكثر بأن الكحول أصبح عاملاً جوهرياً بالنسبة لسيرورته الإبداعية. بينما كان يعمل في رواية «ناعم هو اللّيل»؟ سعى فيتزجيرالد إلى تخصيص جزء من النهار لكي يُؤلّف، وهو في لحظة صحو رصينة. لكنه غالباً ما كان يثمل، ويعترف، بعد ذلك، لناشره بأن الكحول تدخّلت في عملية بناء الرواية. كتب ذات يوم «في كلّ مرّة يصبح أكثر بداهة بالنسبة إليّ أن التنظيم الأكثر روعة لمُؤلّف طويل، أو الاستقبال الأفضل له والأحكام الصادرة ساعة مراجعته لا تتناغم مع المسكرات».



جان بول سارتر:
يجب على الكاتب ألّا يقبل السماح لنفسه بالتحوُّل إلى مُؤسَّسة

آرثر شوبنهاور:
يمكن للمرء أن يكون على طبيعته فقط عندما يكون وحده



وليام فولكنر

كان فولكنر يكتب بشكلٍ جيّد خلال ساعات الصباح، وإن استطاع طوال حياته التكيُّف مع مختلف البرامج الزمنية بحسب الضرورة. يكتب «بينما كانت تحتضر» مساء؛ قبل أن يستلم دوريته الليلية كمراقب لمحطّة كهربائية بالجامعة. لقد وجد التوقيت اللّيلي أكثر مرونة؛ ينام ساعات قليلة في الصباح، ويكتب خلال ساعات المساء، في طريقه إلى العمل يزور والدته، التي تعدّ له فنجان قهوة، ويواجه بعض الرتابة خلال دورية العمل، ولكنها ليست بذلك الثّقل.

كان هنا عام 1929. وفي عام 1930 اقتنى آل فولكنر مزرعة كبيرة، وقد استقال فولكنر من عمله لكي يتمكّن من إصلاح بيت هذه المزرعة وأراضيها. سمح له هنا الوضع الجديد بالاستيقاظ في وقتٍ مبكّر، يفطر، ويجلس على مكتبه الصّباح كلّه. (يحبّ العمل في المكتبة، وبما أنها كانت بدون قفل، فقد اضطرّ إلى تفكيك مقبض الباب ليتمكّن من الاحتفاظ به أثناء عمله داخلها)!. بعد وجبة منتصف النهار، يواصل فولكنر إصلاحاته المنزلية، أو يقوم بجولة طويلة، أو يمتطي حصانه. في الليل يجتمع فولكنر وزوجته داخل سيارته البورش ليتسامرا.

بالنظر إلى الاعتقاد الشعبيّ في أن فولكنر كان يحتاج إلى الشراب كمحفّز للكتابة، لا شيء يُثبت ذلك. وإذا كان بعض أصدقائه أكّدوا هذه الحقيقة، فإن ابنته نفت ذلك مراراً وتكراراً، وأكّدت، بما لا يدع مجالاً للشكّ، بأن والدها «يكتب دائماً في حالة صحو تامّ». وفي كلّ الحالات، لم يكن إلهام فولكنر بحاجة إلى مُحفّز من أيّ نوع. خلال أعوامه الأكثر خصوبة؛ أي منذ نهاية العشرينيات إلى بداية الأربعينيات، كان فولكنر يشتغل بإيقاع مدهش، غالباً ما ينتج حوالي ثلاثة آلاف كلمة في اليوم، وفي مناسبات أخرى الضعف. (كتب ذات يوم لأمه يخبرها بأنه استطاع أن يُحطّم رقمه القياسي الشخصي بأن كتب في يومٍ واحد فقط عشرة آلاف كلمة). يعلن:

«أكتب عندما تُحفّزني روحي، وروحي تُحفّزني كلّ يوم».

فرانز كافكا

حصل فرانز كافكا عام 1908 على وظيفة بمعهد التأمينات ضدّ أحداث الشغل ببراغ، حيث حظي بالعمل وفق نظام (التوقيت المستمرّ)، وهو ما يعني إنجاز ساعات مكتبية من الثامنة أو التاسعة صباحاً إلى الثالثة مساء. ومن الواضح أن هذا كان امتيازا مقارنة مع عمله السابق بوكالة فرضت على موظّفيها ساعات عمل أكثر، فضلاً عن أعمال إضافية. كان كافكا، في كلّ الأحوال، يشعر بنوع من الركود؛ يعيش مع أسرته في شقّة مكتظّة، بحيث لا يستطيع استجماع التركيز اللّازم للكتابة إلّا بعد أن ينام الجميع. وكما أفضى لفليس بوير في إحدى رسائله عام 1912: «الوقت قصير، وقواي محدودة، الوكالة بمنزلة رعب مقيم، والشقة صاخبة، وعندما يعجز المرء عن ممارسة حياة ممتعة وبسيطة عليه أن يحاول الانفلات باعتماد مناورات مرنة». وقد قام في الرسالة نفسها بوصف يومياته:

«من الثامنة إلى الثانية والنصف في المكتب، بعد ذلك أتناول الغداء إلى حدود الثالثة أو الثالثة والنصف، ثمّ ألوذ بفراشي طلباً للنوم إلى حدود السابعة والنصف (عموماً، حاولت ذلك فقط؛ خلال أسبوع كامل لم أشهد في أحلامي شيئاً آخر غير الجبل الأسود، بوضوح غير مريح للغاية، أصابني بصداع الرّأس، كنت أستطيع رؤية كلّ تفصيل في ردائه المعقّد)؛ بعد ذلك، عشر دقائق من التمارين الرياضية، عارياً أمام النافذة المفتوحة، ثمّ جولة تستغرق ساعة من الزمن، وحيداً، برفقة ماكس (برود)، أو بمعيّة أحد الأصدقاء، قبل أن ينتهي بي المطاف على مائدة العشاء بين أفراد أسرتي (لي ثلاث أخوات، إحداهن متزوّجة، الأخرى مخطوبة؛ أمّا العزباء، على الرغم من المودّة المتساوية مع أختيها، فهي المُفضّلة عندي)؛ في العاشرة والنصف (ولكن، غالباً ليس حتّى الحادية عشرة والنصف) أجلس لأكتب، وأستمرّ، بحسب قدرتي ومزاجي وحظّي، إلى حدود الواحدة صباحاً، أو الثانية أو الثالثة، وفي بعض الأحيان حتّى السادسة صباحاً. أجدّد القيام بتمارين رياضية، كما في السابق، ولكن، متجنّباً، بطبيعة الحال، كلّ إجهاد. أغتسل، بعد ذلك، وألوذ بفراشي لأعالج ألماً خفيفاً في



القلب، ووخزاً في عضلات المعدة. عندئذ أقوم بكلّ القدرات المتخيّلة لأستدرج النعاس: لكن، هيهات؛ يعجز المرء عن النوم (تتطلّب وكالة (هير ك) نوما بدون أحلام)، وفي الوقت نفسه يبقى مُفكّراً في العمل، ومحاولاً الإجابة بيقينية عن السؤال الوحيد غير القابل للتّلاشي؛ معرفة هل سوف تصل رسالة منك غداً، وفي أية ساعة. هكذا، إذن، ينقسم الليل، بالنسبة إليّ، إلى قسمين: المراقبة والأرق، إذا وصفتهما لك بالتفصيل، وكنت مُستعدّا للاستماع، لن أنتهي أبداً. وهكذا، ليس غريباً أن أجد صعوبة كبيرة في المكتب صباح اليوم الموالي، وأنا أستجمع ما تبقّى فيّ من قوى شحيحة لأنجز عملي. في أحد الممرّات التي أعبرها من أجل الوصول إلى موقع الآلة الكاتبة الخاصة بي، كان ثمّة وجود لعربة، أشبه ما تكون بنعش، خاصة بنقل الأرشيفات والوثائق الإدارية المختلفة، وفي كلّ مرّة أمرّ على مقربة منها أشعر كما لو أنهم وضعوها من أجلي، وكما لو أنها هنا في انتظاري.

أجاثا كريستي:
أفضل وقت للتخطيط لكتاب هو أثناء غسل الصحون

توماس. ستيرن. إليوت

استهلّ إليوت عمله عام 1917 كموظّف ببنك لويدز، بلندن. وخلال السنوات التسع التي قضّاها في هذه الوظيفة تبنّى، شاعر الميسوري، مظهر رجل أعمال إنجليزي نموذجيّ. طربوش مستدير، بدلة سوداء بخطوط دبلوماسية، مظلّة مطوية بعناية تحت الذراع، شعر مدرّج بحزم مع فرق جانبيّ. يستقلّ إليوت القطار إلى المدينة كلّ صباح ذهاباً وإياباً، ومن المحطّة يلتحق بالحشد الذي يعبر قنطرة لندن (المشهد الذي استعمله لممرّ المدينة المتخيّلة في مؤلّفه الأرض الخراب). يكتب إليوت لليتون ستراشي قائلاً: «إنني أقضي حقبة بين النمل الأبيض».

ويتذكّر الناقد الأدبي إ.أ. ريشتاردز، في فترة متأخّرة، أنه عندما كان يزور إليوت في البنك، حيث يعمل، كان يجد نفسه أمام الصورة الآتية: قامة منحنية، أشبه ما تكون بعصفور أسود منكبّ على درج الطعام في قفصه، في مواجهة طاولة كبيرة مغطّاة بمراسلات أجنبيّة من كلّ نوع وحجم. الطاولة الكبيرة تكاد تحتلّ مساحة صغيرة دون مستوى الشارع من الأسفل. عندما نقف، تبدو مربّعات المبنى الزجاجية الخضراء السميكة على بعد سنتيمترات قليلة من رؤوسنا، بحيث يتسلّل إلى آذاننا في يُسر الوقع المتواصل لخطوات المارّة. لم يكن ثمّة وجود لمتّسع يكفي لأكثر من شماعتين على مقربة من الطاولة.

على الرغم من أن ريشتاردز رسم لوحة مكتئبة، إلّا أن إليوت كان راضياً تماماً عن عمله. كرّس في السابق كلّ طاقته لكتابة متابعات ومقالات، ليصبح مدرّساً، وليستهل دورة طموحة من المحاضرات: حمولة عمل مفترسة لم تكن تترك له وقتاً لنظم الشعر، بل وسبّبت له ما هو أخطر؛ بالكاد كان يحصّل المال الضروريّ لتوفير لقمة العيش. بالمقارنة، بدا العمل في مؤسّسة لويدز البنكية كما لو كان هدية من السماء. يومين بعد الحصول على هذه الوظيفة، كتب لأمه قائلاً: «الآن أتقاضى جنيهين وعشرة شيلينات في الأسبوع لمجرّد الجلوس في وكالة من التاسعة والربع إلى الخامسة، مع الاستفادة من ساعة الغداء، وخدمات الشاي الذي يقدّم لنا مجّاناً [...] ربّما تستغربين من إعجابي بهذا العمل. لكنه ليس مصدر إرهاق شديد مثل العمل مدرّساً، وهو أيضاً أكثر أهميّة».

غالباً ما كان يستغل ساعة الغداء للحديث مع أصدقائه وزملائه عن مشاريعه الأدبية. وفي الليل يجد الوقت الكافي للعمل على قصائده، أو جني بعض المال من خلال متابعات أدبية ومقالات نقدية.

كانت وضعية مثالية، لكنه بمرور الوقت بدأ يضجر من هذا الروتين. في الثالثة والأربعين، وبعد أن سلخ خمس سنوات من عمره عاملاً بهذا البنك، اعترف إليوت: «احتمال بقائي هنا ما فضل من حياتي يبدو فظيعاً».

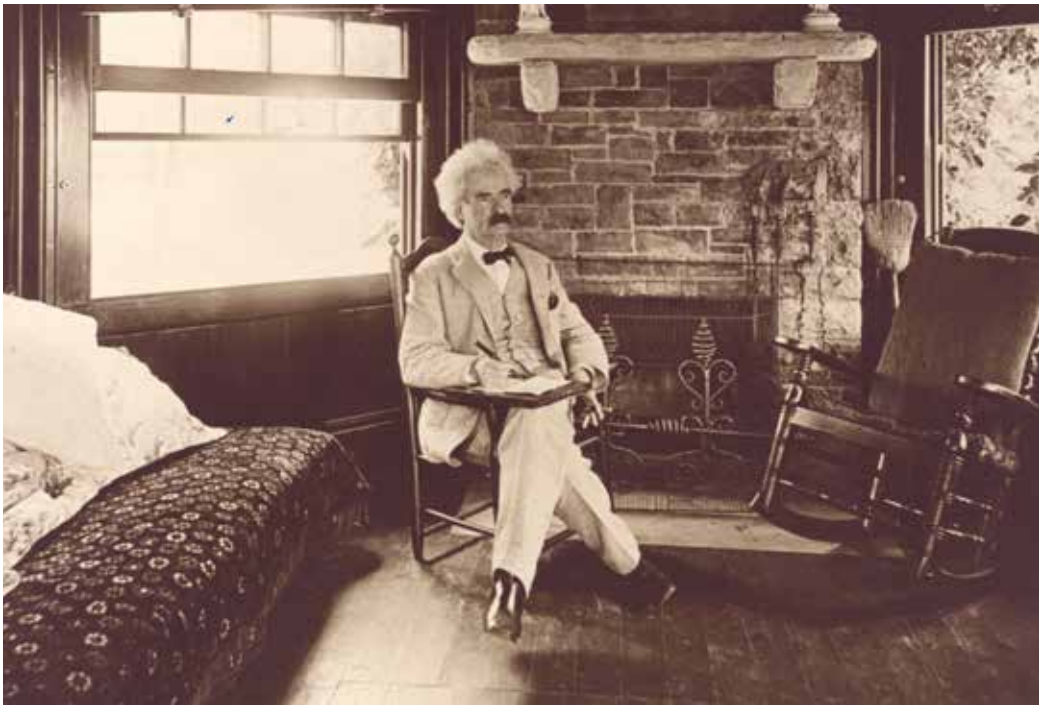
وبعد اكتشاف ما يعانيه من إرهاق، قام بعض أصدقائه من الأدباء، وفي مقدمتهم إزرا باوند، بوضع خطة لتحرير إليوت من عمله: بادروا إلى خلق منحة دعم شهريّة بثلاثمئة جنيه استرلينيّ، عن طريق استخلاص ثلاثة جنيهات من عشرة مشتركين. وعندما علم إليوت بهذا الأمر شعر بامتنان كبير مشوب بكثير من الحرج؛ إنه يفضّل الضمان والاستقلالية اللذين توفّرهما له مؤسّسة لويدز البنكية. وقد بقي على هذه الحال حتى عام 1925، عندما قبل وظيفة محرّر بدار نشر فابر وغوير، الوظيفة التي احتفظ بها خلال ما تبقى من مسيرته الأدبية.

أندريه جيد: أجمل الأشياء هي تلك التي يقترحها الجنون ويكتبها المنطق



مارك توين

فرناندو بيسوا:
ليس من فكرة ذكية تستطيع أن تحوز على القبول العام إلا إذا كانت ممزوجة ببعض الغباء

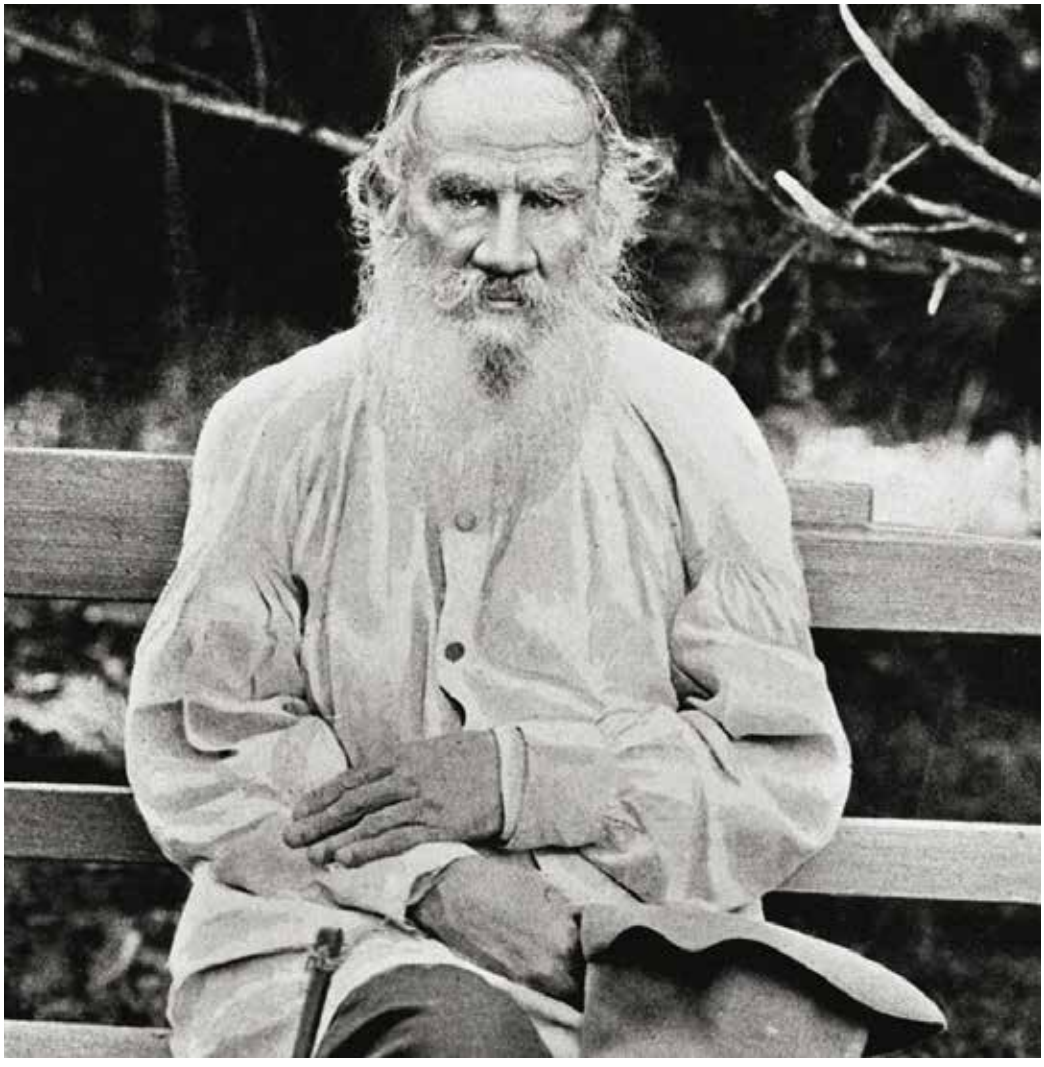


اعتاد توين وأسرته، في الفترة الزمنيّة الممتدة ما بين 1870 و1880، قضاء الأصياف في كواري فارم بنيويورك، وهي مزرعة تقع على بعد ثلاثمئة كيلومتر، تقريباً، من منزله بهارتفورد، كونكتكات. كانت تلك الأصياف الفترة الأكثر إنتاجاً بالنسبة لمهام توين الأدبية، خاصة ابتداء من 1874، عندما شيّد له أصحاب الملك مكتباً صغيراً خاصاً. في هنا الصيف بالذات استَهلّ توين كتابة روايته مغامرات توم ساير. كان روتينه بسيطاً: يتوجّه إلى مكتبه صباحاً بعد وجبة فطور غنيّة، وبما أن أفراد أسرته لا يتجاسرون على الاقتراب من المكتب- إذا احتاجوه لأمرٍ ضروريّ ينفخون في القرن لإعلامه- فإنه ينجحُ غالباً في العمل من دون مقاطعات خلال ساعات مُتعدّدة. «في الأيام الجارة- كتب لصديقه- أفتح مكتبي على مصراعيه، أثبّت أوراقي على اللّوح، وأكتب في وسط الإعصار، مرتدياً الكتّان الخفيف نفسه الذي تصنع منه القمصان».

بعد مأدبة العشاء، يقرأ توين محصّلة عمله اليوميّ على أسماع الأسرة مجتمعة. يروق له الحصول على جمهور، وعروضه اللّيلية- غالباً- ما لقيت ترحيباً كبيراً. لا يعمل توين يوم الأحد، وإنما يُخصّصه للاستمتاع بمرافقة زوجته وأبنائه، للقراءة وشحذ الخيال في ركن ظليل من المزرعة. وسواء أعمل توين أم لم يعمل، لا يتوقّف عن تدخين السّيجار. يتذكّر الكاتب ويليام دين هويل، أحد أصدقائه المقربّين جداً، بعد زيارة قصيرة لتوين، كيف كان عليه «أن يهوّي الغرفة بأكملها، لأنه يدخّن في كلّ مكان من لحظة الفطور إلى ساعة النوم». سجّل هويل كذلك الصعوبات التي واجهها توين من أجل النوم.

ليف تولستوي

«عليّ أن أكتب كلّ يوم بدون استثناء، ليس فقط من أجل نجاح العمل، ولكن لكي لا أغادر روتيني». هنا ما قاله تولستوي، بهذا الخصوص، في أحد تعليقاته القليلة الواردة في يومياته عام 1860، وهو في خضمّ تأليفه للحرب والسّلم. وإذا كان تولستوي لم يدوّن روتينه في اليوميات، فإن نجله الأكبر سيرجي، قام بهذه المهمّة، في مرحلة متأخرة، راصداً نمط الحياة العملية التي عاشها تولستوي في ياسنايا بوليانا، المزرعة العائلية في ضاحية تولا بروسيا. كتب سيرجي يقول: «نتناول وجبة العشاء في الخامسة، وغالباً ما يحضر أبي متأخّراً. يحضر مُحفَّزاً بانطباعات النهار ويشرع في حكيها لنا. بعد العشاء يقرأ لنا بصوت عالٍ مرات كثيرة، أو يهتم بما نراجعه من دروس. في حوالي العاشرة ليلاً يجتمع كلّ سكان ياسنايا، مرّة أخرى، لشرب الشاي. قبل الذهاب إلى النّوم يعود هو للقراءة، وتكون هناك فرصة للعزف على البيانو. بعد ذلك يلوذ بفراشه في حوالي الواحدة صباحاً.



أندريه موروا:
يمكن تحسين الحوار بصورة كبيرة عن طريق الإكثار من استخدام كلمتين بسيطتين: لا أعلم

مارسيل بروست

«إنه لأمر بغيض، حقّاً، أن نرهن كلّ حياتنا بغرض إنجاز كتاب»، كتب بروست عام 1908. من الصعب جدّاً تصديق هذه الشكوى. فمن عام 1908 إلى حين وفاته، لم يتوقّف بروست عن وهب كل حياته لكتابة معلمته الروائية التي تحتفي بالزمن والذاكرة (البحث عن الزمن المفقود)، والتي نُشرت أخيراً في سبعة مجلّدات، بمجموع حوالي مليون ونصف المليون كلمة. لكي يركّز كلّ اهتمامه في هذه الرواية، اتّخذ بروست عام 1910 قراراً واعياً بالانسحاب من المجتمع، وقضى تقريباً معظم وقته في غرفته المشهورة، بشقّته الباريسية، المكسوّة بالفلّين، نائماً بالنهار، مشتغلاً بالليل، ولا يغادر البيت إلّا عندما يضطرّ إلى جمع معطيات وانطباعات من أجل إبداعه التخييلي المفترس.

عند الاستيقاظ في منتصف المساء- عادةً ما بين الثالثة والرابعة- يبدأ بروست باستعمال كميّة من المساحيق الأفيونية الخفيفة التي يهدّئ بها حدّة ربوه المزمن.أحياناً يشعل كميّة صغيرة؛ وأحياناً أخرى «يرسل الدخّان» لساعات طوال، حتّى تتشرّبه جدران الغرفة. ثمّ ينادي على ربّة بيته، وكاتمة سرّه؛ الخادمة سليست، لكي تقدّم له القهوة. كان هنا في حَدّ ذاته طقساً مُعقّداً. تحضر سليست طقم قهوة من فضّة يضمّ فنجاني قهوة قوية، جرّة من الخزف مُغطّاة، تحتوي كمية وفيرة من اللّبن المغلي وهلالية (كرواسان)، دائماً من المخبزة نفسها، موضوعة في الصحن الفضيّ نفسه. تضع المرأة كلّ ذلك على طاولة صغيرة مساعدة من دون التلفّظ بكلمة، وتترك بروست يُعدّ قهوته الخاصّة باللّبن. ترابط سليست في المطبخ في حالة ما إذا عاد الكاتب إلى استعمال الناقوس، وهو ما يعني أنه مستعدّ لتناول هلالية أخرى (والتي ينبغي أن تكون ساخنة)، وجرّة أخرى من الحليب المغليّ من أجل مزجها بالقهوة المتبقيّة.

هذا كلّ ما قد يتناوله بروست، أحياناً، خلال يوم كامل. «ليس من المبالغة في شيء القول بأنه، عملياً، لا يتناول شيئاً- تذكر سليست في مذكّرات بخصوص حياتها مع الكاتب- لم أعلم من أحد أنه يحيى بوعائي قهوة بالحليب وهلاليتين في اليوم! وأحياناً هلالية واحدة!». (من دون أن تعلم سليست؛ كان بروست يتناول عشاءه، أحياناً، في أحد المطاعم اللّيلية، وتشير بعض التقارير إلىأنه كان يتناول، في هذه المناسبات، قليلاً من الشّربة). ولا عجب، فعلى الرغم من نظام غذائي مقتصد، وعادات مستقرّة فإن بروست كان يعاني من نزلات برد متناسلة، وهو ما سوف يجعله يعتمد على كميّة من المياه الدافئة المعبأة في زجاجات، ومجموعة من الملابس الداخلية الصوفية التي توضع على كتفيه واحدة بعد أخرى من أجل مقاومة البرد أثناء عمله.

بموازاة فنجان القهوة الأوّل، تحمل سليست البريد لبروست على صينية فضّة. وهو يبلّل الهلالية بالقهوة يفتح بروست الرسائل، أحياناً، ويشرع في تسميع بعض المقاطع المختارة لسليست بصوت مرتفع. بعد ذلك يراجع بعناية بعض الصحف اليومية، مبدياً اهتماماً بالغة، ليس فقط بالأدب والفنون، ولكن، بالسياسة، أيضاً، والاقتصاد.

إذا قرّر بروست الخروج، بعد ذلك، في إحدى جولاته المسائية، شرع في مباشرة الإعدادات الضرورية الكثيرة التي تسبق انصرافه مثل: الاتّصال بالهاتف، استدعاء سيّارة أجرة، ارتداء الملابس الملائمة... أما إذا لم يكن ثمّة وجود لبرنامج مُعدّ سلفاً للخروج من البيت، فإنه يبدأ عمله مباشرة بعد الانتهاء من قراءة الصّحف، بحيث يكتب خلال ساعات قليلة متواصلة قبل أن ينادي على سليست لكي تعدّ له شيئاً ما، أو تحضر فقط بغرض الدردشة. وتطول هذه المحادثات، أحياناً، لساعات، خاصة إذا كان بروست عاد لتوّه من جولة خارجية، أو تلقّى زيارة مهمّة؛ يبدو كما لو أنه يتّخذ هذه الدردشات حقل تدريب استعداداً لعمله التخييلي، واضعاً الفروق والدّلالات الخفيّة لمناقشة أو لقاء إلى أن يصبح مهيّئاً للصقه بصفحاته.

يكتب بروست، في العادة، وهو داخل فراشه،

أندريه جيد: لقد سبق وقيل كل شيء، لكن وبما أنه لا أحد يستمع فعلينا تكرار كل شيء من البداية

إرنست همنغواي:
أنظر إلى الكلمات
طوال حياتي وكأني
أراها للمرة الأولى



بحيث يكون جسده ممدّداً بشكلٍ يكاد يكون أفقيّاً، بينما رأسه مرفوعة بواسطة مخدّتين لكي يتمكّن من بلوغ كرّاسة الكتابة المستريحة على حضنه. كان عليه أن يستند بشكلٍ غير مريح على أحد كوعيه، وكان مصدر ضوئه الوحيد، من أجل مواصلة العمل، مصباح ليل ضعيف بشاشة خضراء. لهذا السّبب، تترك كلّ فترة عمل ممدّدة معصمه معلّقاً، وعينيه بارزتين، وقد كتب، ذات مرّة، يقول: «مع اكتمال العشر صفحات أكون مدمّراً». عندما يشعر بروست بأنه متعب بما يكفي ليفقد تركيزه يتناول قرص كافيين، وعندما يجد نفسه، في النهاية، مستعدّا للنوم يقضي على مفعول الكافيين بالفيرونال. (حامض مسكّن). لقد نبهه أحد الأصدقاء قائلاً: «أنت تضع قدمك على الفرامل ودوّاسة السّرعة في الآن نفسه»، لكن بروست لم يكن يهتمّ، في كلّ الأحوال، كما لو كان بحاجة إلى أن يعمل في ظروف شاقّة مؤلمة. إنّه يعتقد في أن المعاناة بمنزلة قيمة، وأنها جذر الفنّ العظيم، كما دوّن في المجلّد الأخير من «البحث عن الزمن المفقود»: «تكاد أعمال الكاتب تشبه مياه بئر ارتوازيّة* ترتفع إلى علوّ متناسب مع العمق، حيث تخرس المعاناة قلبه».

* ماء جوفيّ تحت ضغط كافٍ لرفعه فوق المنسوب الذي يوجد عنده وقت حفر البئر.

صامويل بكيت



برتراند راسل: قد يضع العلم حدوداً للمعرفة، لكنه لا يجب أن يضع حدوداً للخيال

استهلّ بكيت عام 1946 حقبة مكثّفة من الأنشطة الإبداعية التي سوف تتراجع في مرحلة لاحقة، مثل: الحصار في الغرفة. خلال السنوات الموالية سوف ينتج بكيت أفضل إبداعاته: روايتا مولو ومات مالون، والمسرحية التي سوف تجعل منه شخصاً مشهوراً في انتظار غودو. يصوّر بول ستراشن حياة بكيت خلال الحصار بما يأتي:

«يلتزم غرفته بشكل رئيس، معزول عن العالم، في مواجهة شياطينه الخاصة، محاولاً استثمار آلياته الذهنية. روتينه، في العموم، بسيط بشكل كاف؛ يستيقظ مع ساعات المساء الأولى، يُعدّ بعضاً من البيض المخفوق، ويلوذ بمكتبه لعدّة ساعات بحسب ما يطيق. بعد ذلك يخرج لإنجاز طوافه اللّيليّ (...) ثمّ يعود إلى بيته قبل الشروق لقضاء وقت طويل في مغازلة النعاس. إن حياته بأكملها تدور حول ما يشبه هوساً سيكولوجيّاً بالكتابة».

ابتدأ الحصار بكشف. خلال جولة صباحية، وعلى مقربة من ميناء دبلن. يسير بكيت، إلى نهاية حاجز سلكيّ، وسط عاصفة شتويّة بين زئير الرّيح وضربات تلاطم الموج، حيث يدرك بشكل مفاجئ أن «العتمة التي جاهد للحَدّ من هيمنتها» على حياته، وعلى كتابته أيضاً، والتي لم تسعفه للعثور على جمهور، أو تلبية حاجيات طموحه الشخصي، ينبغي أن تعوّض، بالفعل، منبع إلهامه الإبداعيّ.

«سوف أظلّ دائماً مكتئباً، خلص بكيت، لكن ما يطمئنني هو انتباهي إلى أنني أستطيع، الآن، أن أقبل بهذا الجانب المعتم من حيث هو الجانب المهيمن على شخصيتي. القبول به يجعله يعمل لصالحي».

جيمس جويس



«رجل شحيح الطبع، عُرضة للتبنير ولإدمان الكحول»؛ هكذا يُوصف الروائي الإيرلنديّ. لم يبد بخصوص عاداته اليومية أية رقابة ذاتية، ولا حتى أقلّ انتظام. انسجاماً مع إيقاعه الخاص، يحلو لجويس أن يستيقظ في الصباح متأخّراً، ويستثمر المساء حيث يكون العقل، بالنسبة إليه، «في أفضل حالاته»، من أجل الكتابة أو إنجاز أية واجبات مهنيّة: في الغالب كان يُلقّن دروساً في الإنجليزية أو البيانو من أجل تسديد نفقاته وديونه. وفي المساء يرتمي في أحضان الحياة الاجتماعية بالمقاهي والمطاعم، وغالباً ما كان الزبائن يكملون في الغد سمرهم مع جويس الذي كان يفتخر بصوته الجهوري، وهو يغنّي أغاني إيرلندية داخل الحان.

إن نظرة أكثر تفصيلاً إلى روتين جويس تعود لعام 1910، عندما كان لا يزال مُقيماً في تريستي بإيطاليا بمعية زوجته نورا، وولديه، وأخيه الأصغر والأكثر اتّزاناً ومسؤولية، ستانيسلوس، الذي أخرج الأسرة، أكثر من مرّة، من ضائقاتها المالية. لقد بذل جويس مجهوداً جباراً ليعثر على ناشرٍ لمؤلّفه القصصيّ «أهل دبلن»، كما أعطى دروساً خاصة في البيانو داخل منزله. يصف كاتب السّير ريشارد إيلمان يوم جويس على الشكل الآتي:

يستيقظ في العاشرة صباحاً، ساعة بعد استيقاظ أخيه ستانيسلوس، تناوله فطوره، وانصرافه. تحمل له نورا القهوة وقطع الخبز إلى السرير حيث يبقى، كما تصفه أخته إيلين، «غارقاً في أفكاره الخاصة» إلى حدود الحادية عشرة. أحياناً يحضر خيّاطه البولونيّ، ويجلس على حاشية السرير ليدردش بينما يُصغي جويس إليه مومئاً. ينهض في حدود الحادية عشرة، يحلق لحيته ويجلس إلى البيانو (الذي اشتراه بالتقسيط، المديد والخطير في الآن نفسه). يقاطعه، أكثر من مرّة، حضور جباة الدّيون. عندما يخبرون جويس بحضورهم، ويسألون عن العمل، يردّ عليهم بحياد: «مرحباً بهم جميعاً». كما لو أنهم جيش على بابه. يدخل الجابي، يضغط عليه من دون أن يحظى بشيء، بعد ذلك يسترجه جويس بأدب إلى نقاش حول الموسيقى أو السياسة. تنتهي المقابلة ليعود جويس إلى البيانو، مرّة أخرى، إلى أن تقاطعه نورا بأسئلتها.

«هل تعرف أنك ملزم بإعطاء حصة بعد قليل؟ أو هل عدت إلى ارتداء هذا القميص القذر؟» فيردّ عليها بكلّ هدوء: «لن أخلعه».

الغداء في الواحدة، وبعد ذلك ينصرف لإعطاء دروس من الثانية إلى السابعة أو أكثر. خلال الدروس كان جويس يدخن مجموعة من السيجارات الضخمة مقصوصة الجوانب تسمّى فرجينيات؛ ما بين تلميذ وآخر يتناول فنجان قهوة فقط. مرّتين في الأسبوع ينهي دروسه في وقت مبكّر ليتمكّن من الذهاب رفقة نورا إلى الأوبرا، أو لمشاهدة عرض مسرحيّ. أما في الآحاد، فيلوذ أحياناً بالكنيسة الأرثوذكسية اليونانية بغرض الاستماع إلى الخطبة.

هذا الوصف يُصوِّر جيمس في فترة حرجة من مسيرته ككاتب. وها هو يستهل عام 1914 كتابة أوليسيس، ومن ثمّة يبدأ العمل في هذا الكتاب يوميّاً، بجديّة ودون كلل، وإن استمرّ يفضّل الكتابة مساء، والشرب بمعيّة أصدقائه إلى ساعات متأخرة من اللّيل. كان يشعر بحاجته إلى هذه الوقفات الليلية لكي يخفّف ذهنه من التداعيات المرهقة الملحّة لعمله الأدبيّ. (في بعض الأحيان، وبعد يومين من العمل يحصل ألّا يتمكّن جويس من إنتاج أكثر من جملتين. وعندما يسأله أحدهم إن كان ذلك بسبب بحثه عن الكلمات المناسبة، يجيب: «لا، أنا أملك الكلمات، لكن ما أبحث عنه هو الانتظام المثالي لهذه الكلمات في جملتيّ»). انتهى جويس أخيراً من الكتاب عام 1921، بعد سبع سنوات من العمل، «موزّعاً- كما يقول- بين ثماني علل مرضية وتسعة عشر رحيلاً منزليّة، من النمسا إلى سويسرا، إلى إيطاليا، إلى فرنسا». وعموماً، كتب يقول: «بحساب بسيط ينبغي أن أكون أنفقت حوالي عشرين ألف سًاعة في كتابة أوليسيس».

جابرييل جارسيا ماركيز: لو وهبني الله قطعة أخرى من الحياة لما كنت سأقول كل ما أُفكر فيه، إنما كنت سأفكر في كل ما أقول قبل أن أنطق به

غوستاف فلوبير

بدأ فلوبير كتابة مادام بوفاري في سبتمبر/أيلول عام 1851، بعد وقت وجيز من عودته إلى منزل أمه بكرواسي الفرنسية. كان قضى السنتين الأخيرتين في رحلة خارج فرنسا عابراً المتوسّط، ويبدو أنه أشبع، بفضل هذا السفر الطويل، اندفاعه الفتي، وشغفه بالمغامرة. بعد ذلك، وقد أشرف على إتمام الثلاثين من عمره- بمظهر ناضج بما فيه الكفاية، بكرش كبيرة وصلع وليد- شعر بضرورة الانضباط من أجل تأليف كتابه الجديد، حيث يمزج ما بين تيمة وضيعة، وأسلوب ملحاح ودقيق.
جلب هذا الكتاب لمُؤلّفه متاعب كثيرة فور بدايته. «البارحة استهللت روايتي- كتب لمراسلته وخليلته لسنوات طويلة لويز كوليت-. والآن أتوقع صعوبات أسلوبية مرعبة. ليس من السهل أن تكون بسيطاً». من أجل التركيز في هذه المهام، أرسى فلوبير روتينا حازماً يسمح له بالكتابة ساعات مُتعبِّدة كلّ ليلة- ضجيج النهار يُشتت انتباهه كثيراً- وفي الوقت نفسه الإيفاء ببعض الالتزامات الأسرية الأساس. (يعيش في منزل كرواسي، فضلاً عن الكاتب وأمّه المحبوبة، ابنة أخته البكر ذات الخمس سنوات كارولين، معلّمة الطفلة الإنجليزية، وفي غالب الأحيان، عمّ فلوبير).
يستيقظ فلوبير في العاشرة كلّ صباح ويدقّ الجرس لينبّه الخادم، الذي يحمل إليه الصحف، المراسلات، كوب ماء بارد وغليونه المعبأ. ينفع الجرس أيضاً لتنبيه باقي أفراد الأسرة إلى إمكانية التحرُّر من المشي على البنان، والحديث بصوت منخفض لعدم إزعاج الكاتب أثناء نومه. بمجرّد ما يفتح الكاتب رسائله حتى يشرع في شرب الماء، وأخذ نفثات من غليونه، وتوقيع ضربات على السّقف، وهي إشارة إلى أمه لكي تدخل عليه بغرض الدردشة على انفراد فترة من الزمن إلى أن يُقرّر النهوض من الفراش. مرحاض فلوبير الصباحي، الذي يشمل حماماً ساخناً جدّاً ووضع منشّط يقاوم زحف الصّلع، ينتهي في الحادية عشرة، توقيت الانضمام إلى باقي أفراد الأسرة على مائدة الطعام لكي يتناول وجبة تجمع ما بين فطوره وغدائه. لا يروق لفلوبير الكتابة بمعدة مملوءة، وهو ما يجعله يتناول وجبة خفيفة مقتصدة نسبيّاً، تتضمّن بيضاً، خضراً، جبناً أو فواكه، وفنجان شوكولاته بارداً. بعد ذلك تخرج الأسرة في جولة، وغالباً ما يتمّ تسلّق جبل يلوح خلف المنزل حتى شرفة مراقبة تهيمن على الفضاء، حيث يدردشون ويتناقشون ويدخنون أسفل مجموعة من أشجار الكستناء.
في الواحدة، تماماً، يستهلّ فلوبير حصصه اليومية لصالح كارولين، التي كانت تحظى في مكتب الروائيّ بحجرة كبيرة مملوءة برفوف للكتب، كنبة، وجلد دبٍّ قطبيّ على شكل سجّاد. المعلمة مسؤولة عن حصص اللّغة الإنجليزية الموجهة للفتاة، وهو ما يحصر دروس فلوبير في التاريخ والجغرافيا، دور يؤديه بكل جديّة. بعد ساعة من التوجيهات، يسرّح فلوبير تلمينته، ويستقرّ على أريكة مرتفعة في مقابل مائدة كبيرة مستديرة، ويشرع في العمل- يبدو أنه يقرأ قبل كلّ شيء- حتى السابعة، ساعة العشاء. بعد ذلك، يجلس ليدردش مع والدته حتى التاسعة أو العاشرة، التوقيت الذي تنهب فيه هي إلى الفراش. يكافح «ناسك كروازيه»، منحنياً على مائدة البيت بينما الكلّ نائم، ليبتكر أسلوباً نثريّاً جديداً، مجرّداً من كلّ زخرفة غير ضروريّة، ومن كلّ فائض انفعال، ضمن هياكل واقعية عديمة الرّحمة تتجسّد بدقّة في الكلمات المناسبة. هذا العمل، كلمة كلمة، وجملة جملة، من الصعب جدّاً إنجازه:
أحياناً لا أفهم لماذا لا تسقط ذراعيّ نتيجة التّعب،

غوته: ينبغي أن يسمع الإنسان كل يوم قليلاً من الموسيقى، ويقرأ قصيدة جيدة، ويرى صورة جميلة، ويقول إذا أمكن كلمات قليلة معقولة

لماذا لا ينوب الدماغ. أعيش حياة متقشّفة، مجرّدة من كلّ متعة خارجية، ولا يسندني إلّا حظّ جنون دائم، يجعلني في بعض الأحيان أجهش بالبكاء من فرط الضعف، لكن لا يلين أبداً. أحب عملي حبّاً محموماً وشاذّاً، مثلما يحبّ الزّاهد الثوب الخشن الذي يلدغ بدنه. أحياناً، عندما أكون فارغاً، عندما لا تطاوعني العبارات، عندما أرى أنني لم أكتب ولو دعاء واحداً بعد خربشة صفحات كاملة، أتهالك على كنبتي، وهناك أشرع في الكنب وأنا في حالة ذهول، محاصراً داخل مستنقع من الكآبة، كارهاً نفسي، لائماً إياها على هذا الغرور المجنون الذي يدفعني إلى الجري سعياً وراء الوهم. ربع ساعة، بعد ذلك، يتغيّر كلّ شيء؛ يقفز قلبي فرحاً.

غالباً ما كان فلوبير يشتكي من بطء عمله. «بوفاري لا تسير بسرعة، على وجه التحديد: صفحتان في الأسبوع!». لكن، تبدأ الصفحات في التراكم، تدريجيّاً. في أيام الآحاد يزوره صديقه الحميم لويس بويلهت ويقوم فلوبير بقراءة مُحصّلة كتابته الأسبوعية. يراجعان، معاً، عشرات المرّات، وأحياناً مئات، نفس المقاطع السردية إلى أن تستوي. اقتراحات بويلهي وتشجيعه ينقلان إلى فلوبير الثقة، ويسهمان في تهدئة أعصابه المتوترة لكي يواجه أسبوعاً آخر من الإبداع البطيء والمُعذّب. ويتواصل هنا الكفاح اليومي الرتيب، بموارد شحيحة، إلى يونيو/حزيران عام 1856، عندما- بعد حوالي خمس سنوات من العمل- أرسل فلوبير مخطوطه إلى الناشر عن طريق البريد. ولكن، على ما يسم الكتابة من صعوبة، كانت هذه الحياة نموذجيّة بالنسبة لفلوبير، من نواح كثيرة. «بعد كلّ شيء- قال بعد سنوات- يظلّ العمل دائماً أفضل طريقة للهروب من الحياة!».



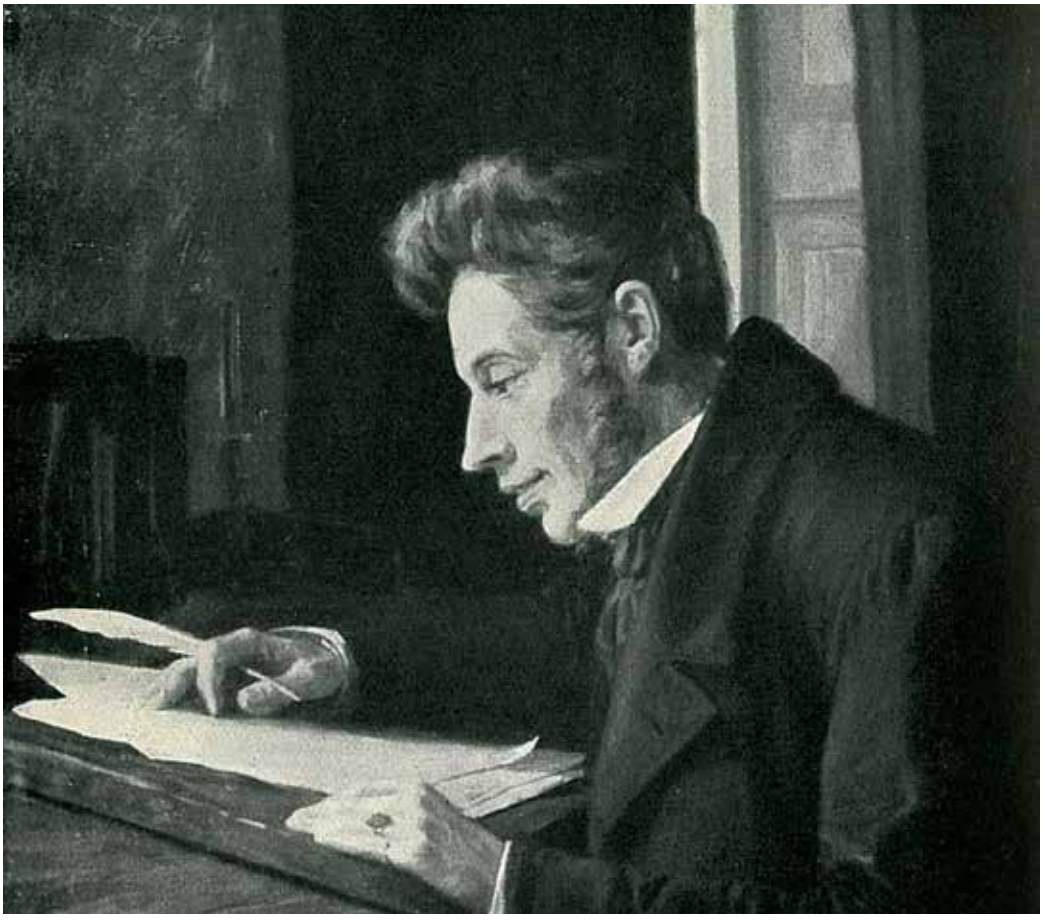
برتولت بريشت:
لا يستطيع الكُتّاب أن يكتبوا بالسرعة التي تشعل فيها الحكومات الحروب، فالكتابة تحتاج إلى بعض التفكير

صورين كيركيغارد

لا ريب في أن النشاطين الأكثر هيمنة على أيّام الفيلسوف الدنماركيّ صورين كيركيغارد هما الكتابة والمشي. بشكلٍ عام، يكتب خلال ساعات الصباح، بينما ينطلق في جولة طويلة عبر كوبنهاغن عند منتصف النهار، ثمّ يعود للكتابة خلال ما تبقّى من النهار، وحتّى الساعات الأولى من اللّيل. تتفتّق تلك الجولات النهارية عن أفضل أفكاره، وفي بعض الأحيان يعود بسرعة فائقة إلى منزله لكي يتمكّن من تدوينها وهو واقف على بنانه أمام المكتب، معتمراً قبّعته، وممسكاً بعصاه ومظلّته.

يستمدّ كيركيغارد طاقته من القهوة. ويتذكّر سكرتيره من عام 1844 إلى 1850 السيد ليفن، كيف كان الفيلسوف يحتفظ» على الأقلّ بخمسة أزواج من فناجين القهوة وأطباقها، ولكن واحد من كلّ نوع»، وأنه قبل أن يتمكّن من تقديم القهوة، كان على ليفن أن يختار أي فنجان وأيّ طبق يختارهما الفيلسوف في ذلك اليوم، وبعد ذلك، يا للغرابة، يعلّل اختياره لكيركيغارد! ولا ينتهي هنا الطقس الغريب هنا. يكتب البيوغراف جواكيم غارف:

«كان لكيركيغارد أسلوبه الخاص في شرب القهوة: يجرّ إليه بسعادة غامرة السكريّة، ويضع منها في الفنجان ما يُشكّل كومة تغطّي حافته. ثم تصبّ القهوة السوداء فظيعة الثّقل، التي تذيب ببطء الهرم الأبيض. هذه العملية لم تنتهِ بعد، فهنا المنشط الحلو يختفي في معدة الأستاذ، لينتج طاقة تنتشر إلى أن تبلغ دماغه المحموم المحتدم بالأفكار..».



بيتهوفن: لم أفكر أبداً في التأليف لنيل السمعة والشرف، فما في قلبي يجب أن يخرج، وهذا هو السبب في أني أؤلف الموسيقى

جين أوستن

لم تعش أوستن بمفردها أبداً، ولم تحظَ بالفرصة لتكون في عزلة في حياتها اليومية. حتّى إن منزلها الأخير، بيت صغير في ضواحي شاوتن بإنجلترا، لم يُشكّل استثناء في ذلك: هناك كانت تعيش بمعيّة والدتها، وأختها، وصديقة حميمة، وخادماتها الثّلاث. فضلاً عن التدفّق المستمرّ للزوّار، وكان، في الغالب، غير منتظر. ومع ذلك فإن أوستن كانت منتجة بشكل رائع منذ قدومها إلى شاوتن عام 1890 إلى حين وفاتها: تراجع أولى رواياتها حكم وشعور وكبرياء وهوى في الوقت نفسه الذي تكتب فيها ثلاث روايات أخر هي «مانسفيلد بارك وإيمّا والإقناع».

يتنكّر ابن شقيق أوستن أنها اعتادت الكتابة في صالون الأسرة «متجاوزة كلّ أنماط الإعاقات العابرة». تحرص على ألّا يطّلع الخدم والزوّار أو أيّ شخص آخر يدور في فلك العائلة طبيعة انشغالاتها. تكتب في وريقات صغيرة يمكن حفظها بسهولة، أو إخفاؤها بقطعة ورق شفّاف. كان ثمّة وجود لباب، ينهب ويجيء، ما بين بوابة المدخل والغرفة يحدث صريراً مسموعاً أثناء استعماله، لكنها لم تُفكّر يوماً في إصلاحه، لأنه كان يعلمها في كلّ مرّة يقترب فيها شخص ما.

تستيقظ أوستن في وقتٍ مبكّر، قبل غيرها من النساء، وتشرع في العزف على البيانو. في التاسعة تقوم بإعداد وجبة الفطور لأفراد الأسرة؛ مهمّتها المنزلية الوحيدة. بعد ذلك تلوذ بالصالون من أجل الكتابة، غالباً برفقة أمها وأختها اللّتين تنشغلان بالخياطة في صمت. إذا وفد زائر جمعت أوراقها، وانشغلت بالخياطة.

يُقدَّم الغداء، الوجبة الرئيسة في اليوم، ما بين الثالثة والرابعة. وبعده يفتح الباب للمناقشة والشاي ولعبة البطاقات. في الليل تبدأ حصة قراءة أجزاء من الروايات بصوتٍ مرتفع، وعندئذ تشرع أوستن في قراءة فقرات من الرواية التي هي بصدد كتابتها.

على الرغم من أن أوستن لم تستمتع بالاستقلال والخصوصية اللذين يلهمان، عادةً، الكاتب المعاصر، لكنها كانت محظوظة بالنظر إلى ظروف حياتها في شاوتن. كانت أسرتها تحترم عملها، وتحمّلت أختها كاساندرا القسط الأكبر من المشاغل المنزلية، وهو إعفاء كبير بالنسبة للكاتبة التي دوّنت ذات يوم: «يبدو لي من المستحيل التأليف وذهني مملوء بقطع الخرفان وجرعات من الروند».

إرنست همنغواي: لم أضطر أبداً لاختيار موضوع ما، بل الموضوع هو الذي يختارني



هونوري دو بالزاك

بليز باسكال:
وددت أن أكتب كتاباً أقصر، ولكن لم يكن عندي ما يكفي من الوقت

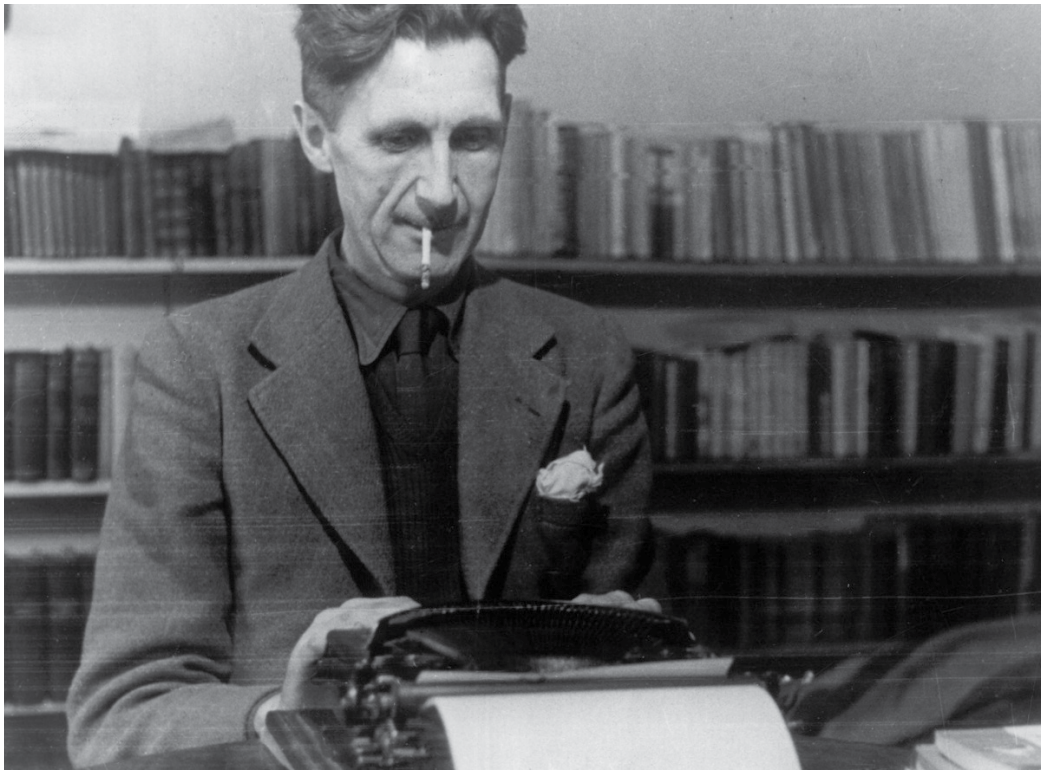


يهمز بالزاك نفسه ككاتب بلا هوادة، محفّزاً بواسطة طموح أدبيّ كبير، وبسلسلة غير منتهية من الدائنين، وعدد لا يُحصى من فناجين القهوة؛ كما دوّن هربرت ج هانت، يغرق بلزاك في «عربات العمل التي تتخلّلها عربات استرخاء ومتعة». عندما يعمل، يكون توقيت كتابته وحشياً: يتناول عشاء خفيفاً في حدود السادسة مساء ويلوذ بفراشه. يستيقظ في الواحدة صباحاً، ويجلس إلى مكتبه سبع ساعات من العمل المتواصل. في التاسعة صباحاً يبيح لنفسه النوم تسعين دقيقة؛ وبعد ذلك، من التاسعة والنصف إلى الرابعة مساء، يستأنف العمل، متناولاً كؤوس القهوة واحداً بعد آخر. (يشرب، بحسب بعض التقديرات، حوالي خمسين فنجاناً في اليوم). في الرابعة مساء يقوم بجولة في الخارج، ثمّ يستحمّ، ويشرع في استقبال زيارات إلى حدود السادسة مساء، الساعة التي تبدأ فيها الدورة الزمنية من جديد. «الأيام تسيل من بين أصابعي كما يسيل الثلج تحت أشعّة الشمس. لست أحيا، أنا، فقط، أستنفد نفسي بشكل مرعب... لكن، ما يهمّ المرء أن يموت نتيجة العمل أو شيء آخر؟».

جورج أورويل

وجد أورويل نفسه عام 1934 في مأزق طريف، وهو يتحوّل من مُقدِّم في الجنديّة إلى كاتب. فعلى الرغم من أنه نشر أول كتاب في السنة الماضية- مفلس في باريس ولندن الذي اُستُقبل على العموم بترحيب كبير- إلّا أنه لم يتمكن من العيش استناداً إلى دخلُه المالي من الكتابة. لكن وظائف التّدريس البائسة، التي شغلها إلى ذلك الحين، أوشكت ألّا تترك له وقتاً كافياً للكتابة، كما أنها أبعدته عن التجمعات الأدبية. من حسن الحظّ أن ذهن عمّة أورويل تفتّق عن حلٍ عمليّ: أن يعمل بدوام جزئيّ مساعداً في مكتبة خاصة ببيع الكتب المُستعمَلة في لندن. كان الإعلان عن هذه الوظيفة في ركن عشاق الكتب بالجريدة مثالياً بالنسبة إلى أعزب ثلاثينيّ مثل أورويل.

أصبح أورويل يستيقظ في السابعة صباحاً، وفي التاسعة إلّا ربع يأخذ طريقه إلى المكتبة، حيث يعمل ساعةً واحدة، يستفيد بعدها من وقت فراغ حتى الثانية مساء. ثمّ يعود بعد ذلك للعمل حتى السادسة والنصف مساء. ويوفّر له هذا التوقيت خمس ساعات ونصف الساعة للكتابة خلال الصباح وأولى ساعات المساء، وهي ما كانت تُمثّل بالنسبة إليه ساعات ذروة اليقظة العقلية.. وما أن تنتهي دورة الكتابة اليومية حتى يتوجّه أورويل إلى المكتبة، حيث يتثاءب بسرور خلال الأمسيات الطويلة التي يقضيها بين الكتب، مُعدّاً نفسه للاستفادة من ساعات فراغ أخرى، خلال اللّيل، يقضيها في جولات عبر الحيّ الذي يقطنه، أو لاحقاً، من خلال دورة تسوُّق: موقد غاز، معروف بمشوى العزّاب، الذي يسمح له بإعداد الشواء، وإكرام زوار شقته الصغيرة.



أنطون تشيخوف:
موضوع قصّتي يجب أن يمر بمصفاة عقلي حتى لا يبقى إلا ما هو ممثل وهام

شارل ديكنز



كان ديكنز غزير الإنتاج- أصدر خمس عشرة رواية، عشراً منها تتجاوز التسعمئة صفحة، وعدداً كبيراً من القصص، والمقالات، والرّسائل والإبداعات المسرحية- مع أنه لم يوفّق إلى الإبداع، أبداً، في غياب شروط مُعيَّنة. يحتاج ديكنز، في المقام الأوّل، إلى الصمت المطلق؛ كان عليه أن يُثبّت باباً جديداً لأحد منازله لكي يقضي على الضّجيج. وعلى مكتبه أن يظلّ مُنظّماً بدقّة؛ مكتب يقابل النافذة، وعليه أدوات الكتابة- ريشات وحبر أزرق- فضلاً عن بعض الإكسسوارات: مزهرية بورود طازجة، فضّاض رسائل كبير. صينية صغيرة مطلية بالذهب يعلوها مجسم أرنب، وتمثالان نحاسيان (يمثّل الأوّل مبارزة بين زوج من الضفادع السمينة، والثاني فارساً محاطاً بمجموعة من الجراء).

كانت ساعات عمل ديكنز مُتنوّعة. يتذكّر نجله الأكبر أنه «ليس ثمّة وجود لموظّف عموميّ أكثر منهجية منه وتنظيماً؛ فما من مهمة رتيبة أو تقليدية لم تنجز أبداً في توقيت دقيق أو بانتظام أكثر حرفية كتلك التي أضفى عليها من خياله وإلهامه».يستيقظ في السابعة، يفطر في الثامنة، ويلج مكتبه في التاسعة. يقبع هناك حتى الثانية مساء، مُقتطعاً فترة زمنية قصيرة لتناول الغداء بمعية أسرته، وفي بعض الأحيان يبدو منتشياً، يأكل بطريقة آلية ومن دون التلفُّظ بكلمة قبل العودة بسرعة إلى مكتبه. يمكنه، بهذه الطريقة، أن يكتب في يوم عادي حوالي ألفي كلمة، وقد يبلغ، أحياناً، الضّعف في حالات توهّجه الخيالي. لكن، في بعض الأيام، بالكاد يكتب، لكنه يلتزم، مع ذلك، توقيت عمله، سواء بمزاولة الرّسم، أو الرؤية عبر النافذة من أجل التأمّل أو قتل الوقت.

بمجرّد ما تدقّ الثانية مساء يغادر ديكنز مكتبه إلى جولة مشي، تستغرق ثلاث ساعات، عبر مسالك الجبل أو بين أحياء لندن، مُفكّراً لا يزال في حكايته، وكما يقول هو نفسه: «أبحث عن بعض الصور التي أرغب في تطويرها بشكل أكبر». وبحسب ما يذكر صهره، بخصوص عودته إلى البيت «يصبح مظهره تجسيداً للطاقة، التي يبدو أنها تنبع عبر المسام من احتياطيّ غير معروف». أما ليالي ديكنز، فكانت موسومة بالهدوء والاسترخاء: يتناول وجبة العشاء في السادسة، وبعد ذلك يقضي وقتاً بصحبة أفراد أسرته أو مع الأصدقاء، قبل أن يلوذ بفراشه في منتصف اللّيل.

فريدريش نيتشه:
كل الأفكار العظيمة تولد أثناء المشي

فكتور هوجو

عندما تسلّم نابليون الثالث السلطة في فرنسا عام 1852، وجد هوجو نفسه مضطرّاً للمنفى السياسي، منتهياً به المطاف رفقة أسرته بغيرنسي، جزيرة بريطانية بمحاذاة ساحل نورماندي. كتب هوجو، خلال الخمس عشرة سنة التي قضاها هناك، بعضاً من أفضل إبداعاته، من بينها ثلاثة دواوين شعرية، ورواية البؤساء. بعد وصوله إلى غيرنسي، بقليل، اشترى هوجو إقامة هاتفيل/ Hatville House - كان السكان المحلّيون يعتقدون في أن شبح امرأة منتحرة يحوم حول المكان- وشرع في إجراء بعض التغييرات على هذا العقار، ومن أهمّها ما طال «شرفة» السّطح الزجاجية، التي بدت أشبه ما تكون بإقامة شتويّة صغيرة مفروشة. كانت هذه النقطة الأكثر ارتفاعاً في الجزيرة، تتمتّع برؤية بانورامية على قنال المانش؛ في أيام الصّحو، يستطيع المرء أن يشاهد من خلالها ساحل فرنسا. هناك يحلو لهوجو أن يكتب كلّ صباح، واقفاً قبالة مكتب صغير أمام مرآة.

يستيقظ مع شروق الشمس، بفعل إطلاق مدفعي من مكان قريب، ويتسلّم إبريقاً مملوءاً بالقهوة حديثة العصر والرسالة الصباحية لجولييت دروي، عشيقته، التي أقامت بدورها في غيرنسي على بعد تسعة أبواب، فقط، من هاتفيل هاوس. بعد قراءة أسطر «جو جو» العاطفية على أسماع صديقه كريستو، يبتلع هوجو بيضتين نيّئتين، ويغلق عليه شرفته ويكتب حتى الحادية عشرة. بعد ذلك يخرج إلى السطح ويغتسل في حوض ماء ترك في الهواء الطلق خلال اللّيل، يصبّ عليه السائل المثلّج، ويحكّ جسده بقفاز من وبر الخيل. أهل القرية الذين يمرّون من قرب المنزل يستطيعون مشاهدة هذه الفرجة، مثلهم مثل جولييت، إذا ما أطلّت من نافذة غرفتها.

في منتصف النهار ينزل هوجو لتناول الغداء. وقد سجّل كاتب السّير غراهام روب ما يأتي:

«إنها الحقبة التي كان للرّجال البارزين فيها توقيت للزّيارة مثل توقيت المتاحف. كان هوجو يستقبل كلّ العالم، تقريباً: كتّاب يستفسرون عن توقيت منكراته الجديدة، صحافيون وفدوا إلى المكان بغرض وصف إقامة السيد هوجو الشهيرة لجمهوره النسائيّ. عندما تدقّ الساعة الثانية عشرة، يظهر هوجو بقبّعته من اللّبد الرّمادي، وقفازيه الصّوفيين، بمظهر «مزارع أنيق»، ليقود ضيوفه إلى المائدة».

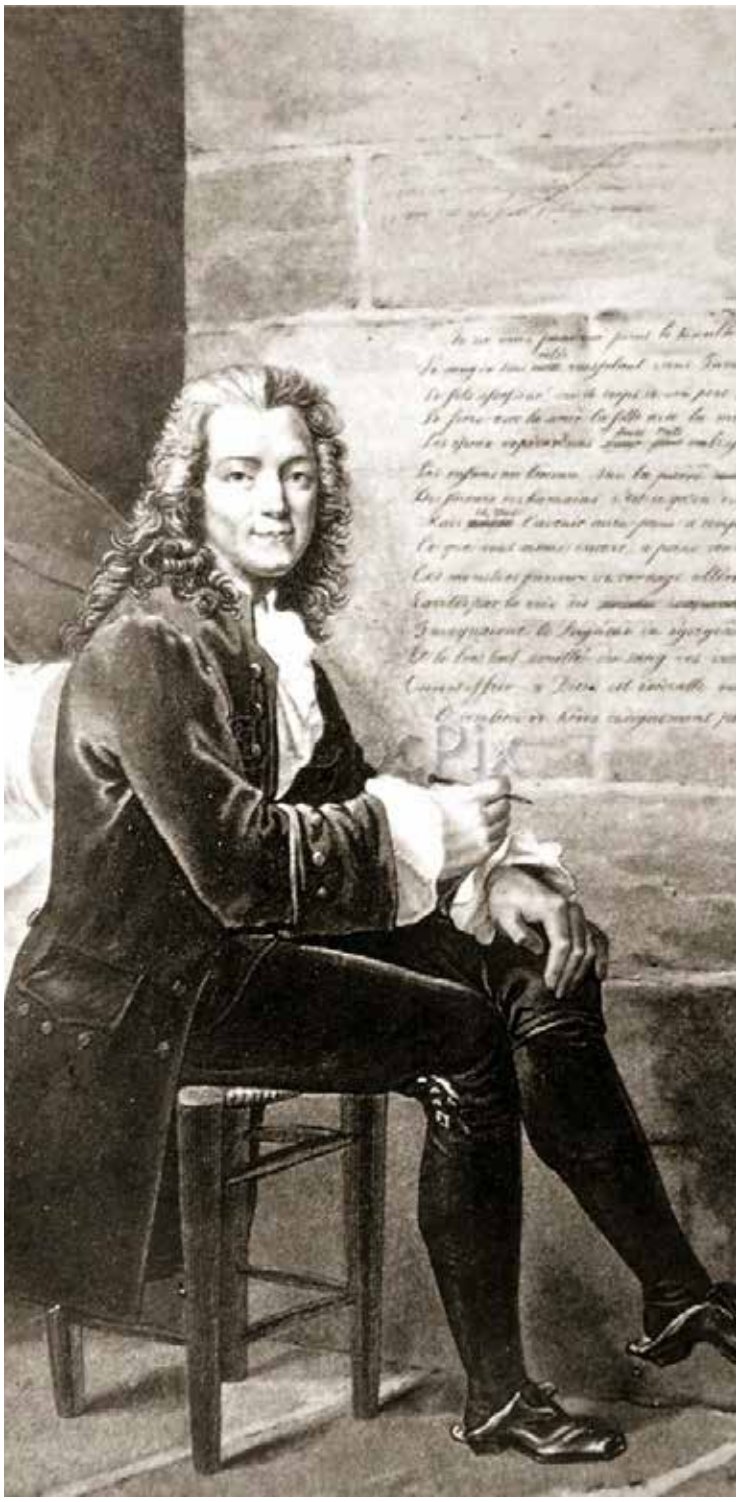
يتمتّع هوجو ضيوفه بكرم، أمّا هو بالكاد يأكل. بعد الغداء يخرج في جولة خلال ساعتين، أو يمارس سلسلة من تمارين التنشيط في الشاطئ. فيما بعد يقوم بزيارته اليومية للحلاّق (يصرّ على إعادة قصّ شعره بدافع معتقد غيبيّ غير مبرّر)، ثمّ جولة في العربة بمعيّة جولييت، قبل أن يستقرّ به المطاف في البيت، حيث يكتب لوقت أطول، مستثمراً المساء، في الغالب، للإجابة عن بعض الرسائل التي تصله في علب كلّ يوم.

ينتقل هوجو مع غروب الشمس للعشاء صحبة أصدقائه، للمناقشات والبطاقات، أو لليلة حزينة في مخدعه. خلال وجبات العشاء العائلية يجد هوجو نفسه مضطرّاً للخوض في مناقشات فلسفية،ولا يتوقّف إلّا ليتأكد إن كان النوم غلب زوجته، أو ليدوّن شيئاً في إحدى الكراسات التي يحملها معه أينما حلّ وارتحل. ويصف شارل، أحد أبنائه الثلاثة الذي أصبح كاتباً هو أيضاً، المشهد بقوله: «غير أنه عند ذكر أدنى فكرة- كلّ ما ليس «نمت جيّداً» أو «إليّ بشيء أشربه»- يرجع، يستخرج كراسته، ويسجّل ما تلفّظ به للتوّ. لا شيء يضيع. كلّ ينتهي إلى الطبع. عندما يحاول أبناؤه استعمال شيء سمعوه عن أبيهم، دائماً ينتهون إلى نتائج عكسية. وعندما يصدر أحد كتبه يكتشفون أن كلّ الملاحظات التي دوّنوها نُشرت بكفاءة مدهشة».



جورج إليوت:
الإنتاج الأدبي الغزير إساءة اجتماعية!

فولتير



كاتب التنوير الفرنسيّ وفيلسوفه يعجبه العمل في الفراش، خاصة في سنواته الأخيرة. وقد سجّل أحد زواره عام 1774 الروتين الذي يتّبع: يقضي الصباح داخل الفراش، يقرأ ويملي نصوصاً جديدة على أحد سكرتيريه. عند منتصف النهار يغادر الفراش ويرتدي ملابسه. يشرع في استقبال زوّار أو يواصل عمله، في حالة لم يكن ثمّة زائر، مستعيناً بالقهوة والشوكولاته (لا يتناول غداءه). ما بين الثانية والرّابعة يخرج فولتير وسكرتيره الرئيس جان لويس وانيير لتفقُّد المزرعة. ثمّ يعود للعمل إلى حدود الثامنة، الساعة التي يجتمع فيها بابنة أخته الأرملة (وخليلته لسنواتٍ طويلة) السيدة دينيس، وآخرين من أجل العشاء. لكن يوم عمله لا ينتهي هنا: غالباً ما يستأنف فولتير إملاءه بعد العشاء، مواصلاً إلى توغُّل اللّيل. ويقدّر وانيير، أنهما يشتغلان ما بين تسع عشرة ساعة وعشرين في اليوم. كان الاتفّاق رائعاً بالنسبة لفولتير «أعشق زنزانتي» كتب ذات يوم.

تويلا ثراب: الفَنّ هو الطريقة الوحيدة للهرب دون ترك منزلك

إيمانويل كانت

تكاد تخلو سيرة «كانت» من أحداث خارجية غير عادية. فقد عاش الفيلسوف حياته كلّها في مقاطعة بروسية معزولة، ونادراً ما غامر أبعد من جدران مسقط رأسه كونغسبيرغ، كما أنه لم يسبق له أن سافر، أبداً، حتى ولا إلى البحر، الذي كان على بعد ساعات فقط من إقامته. قضى الفيلسوف الأعزب أكثر من أربعين سنة وهو يلقي دروسه في جامعة قريبة. أما حياته فكانت تخضع لتنظيم يوميّ صارم، وقد وصفها هينريش هين بما يأتي:

قصة حياة «كانت» صعبة الوصف، فهي لم تكن حياة ولا حكاية. لقد عاش «كانت» وجودا منظّما بشكل ميكانيكيّ؛ يكاد يكون مجرّداً. لم يتزوّج أبداً، أقام في درب هادئ منزو بكونغسبيرغ؛ مدينة عتيقة عند الحدود الشمالية الشرقية لألمانيا. لا أعتقد أن ساعة الكتدرائية الكبرى أكملت مهمتها بأقلّ حماس، وأقلّ انتظام من مواطنها إيمانويل كانت. الاستيقاظ، شرب القهوة، الكتابة، إلقاء المحاضرات، وجبات الطعام، المشي... لكلّ توقيته المحدّد سلفاً، حتى إن جيران كانت أصبحوا يتعرّفون بدقّة حلول الساعة الثالثة والنصف مساء بخروج كانت من منزله، وهو يرتدي معطفه الرمادي، ويمسك بيده عصاه الإسبانيّة.

والحقّ أن حياة كانت، كما يدوّن مانفريد كويهن في سيرته عام 2001، لم تكن هادئة ومنعزلة بذلك القدر الذي وصفه بها كلّ من هين وآخرون. لقد أحبّ كانت الحياة الاجتماعية، وكان متحدّثاً بارعاً، ومضيفاً مؤنساً. وأمّا أن تخلو حياته من الصّخب والجرأة، فذلك يعود بشكل أساس إلى وضعه الصحيّ: كان الفيلسوف يعاني من خلل عظميّ خلقيّ منذ الولادة جعل قفصه الصدري لا ينمو بشكل طبيعيّ، ويضغط على قلبه ورئتيه، وهو ما أسهم في هزال بنيته. ولكي يتعايش بسلام مع هذا المرض، ويتمكّن من التحكّم في قلقه الفكري الذي يفرز وسواسه المرضيّ المزمن، التزم كانت ما أسماه «نوعاً من الانتظام في نمط الحياة وفي القضايا التي يستخدمها ذهني».

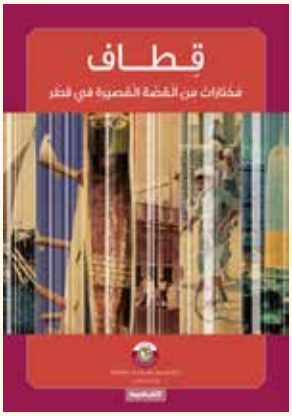
إن صرامة هذا النظام لم تتحقّق إلّا بعدما بلغ الفيلسوف الأربعين من عمره، وصاغ مفهوماً بخصوص أفكاره الطريفة حول الطبيعة الإنسانية. فالطّبع بالنسبة لكانت، هو طريقة لتنظيم حياتنا تمّ اختيارها بشكل عقلانيّ، تستند إلى سنوات من التجارب المُتنوِّعة؛ يرى أننا لا نستطيع، في الواقع، أن نطوِّر طبعنا، بشكل حقيقيّ، إلّا عندما نطأ عتبة الأربعين. ويعتقد كانت أن جوهر طبعنا يختزن حفنة من الحدود القصوى- قواعد العيش الأساس- التي بمجرّد ما تتمّ صياغتها حتى يلزم اتّباعها ما تبقّى من الحياة. للأسف لا نتوفّر على لائحة تشمل خصوصيات كانت القصوى. لكن، من الواضح أنه قرّر تحويل ذلك «النوع من الانتظام»، الخاص بأسلوب حياته، إلى أكثر من مجرّد عادة، جاعلاً منه مبدأ أخلاقيّاً. هكذا، إذن، وإلى أن بلغ الأربعين من عمره، اعتاد كانت أن يبقى مستيقظاً، أحياناً، يلعب الورق، إلى منتصف اللّيل، بيد أنه عندما اجتاز الأربعين التزم روتينه اليومي بدون استثناءات.

ويتلخّص روتين كانت اليوميّ فيما يأتي: يستيقظ في الساعة الخامسة صباحاً، من قِبَل خادمه الذي اعتاد على ذلك لسنوات طويلة، عسكريّ قديم أُعطيت له أوامر مشدّدة بعدم ترك سيّده ينام صباحاً. بعد ذلك يشرب فنجاناً من الشاي أو اثنين، ويدخّن غليونه. وبحسب كويهن، قرّر كانت: «ألا يدخّن أكثر من غليون واحد، لكنه قام بتعديل حجم وعاء غلاييه مع مرور الأيّام». بعد فترة التأمل هذه، يشرع كانت في إعداد محاضراته اليومية، والكتابة قليلاً. تبدأ المحاضرات في السابعة صباحاً، وتتواصل إلى الحادية عشرة. بعد إنجاز واجباته الأكاديمية يتوجّه الفيلسوف إلى مطعم من أجل وجبة الغداء، وستكون الوجبة الكاملة الوحيدة الذي سيتناولها خلال اليوم بأسره. لم يكن كانت يميل إلى صحبة زملائه الأكاديميين أثناء الغداء، وإنما كان يفضّل أناساً من فئات اجتماعية مختلفة. وبالنسبة للطعام، يختار أطباقاً بسيطة، بلحم مطبوخ جيّداً، مصحوبة بمشروب جيّد. قد يدوم الغداء إلى حدود الثالثة، حيث سينتفض كانت ليقوم بجولته المأثورة وزيارة صديقه الحميم جوزيف غرين. يخوضان في دردشة إلى حدود السابعة خلال أيام الأسبوع (وحتى التاسعة مساء في نهاية الأسبوع بمعية بعض الأصدقاء). بعد العودة إلى منزله، يعمل كانت قليلاً، ويقرأ قبل أن يلوذ بفراشه في العاشرة بالضبط.



فينسنت فان غوغ: الشِّعرُ يحيط بنا في كل مكان، لكن للأسف وضعه على الورق ليس بسهولة النظر إليه

تتميّز المختارات القصصيّة عامّة بدورها في تقديم نماذج معبّرة عن حراك أدبي في مرحلة زمنيّة ممتدّة ولدى أجيال أو أصوات متنوّعة ضمن مشهد أدبي واحد. وتأتي المختارات القصصيّة للكتّاب القطريّين «قِطاف .. مُخْتَارَاتٌ مِنَ الْقِصَّةِ الْقَصِيرةِ فِي قَطَر» (كتاب مجلة الدوحة 77) ضمن هذا التصوّر العام لفكرة المختارات، رغم ما تطرحه «المختارات» نفسها من أسئلة حول معايير الاختيار وضوابطه ومدى تمثيله حقّاً لما يكتنزه المشهد الأدبي من ثراء أو ما تتّسم به التجربة الواحدة لدى الكاتب من إبداع حيثُ يبقى الانطباع النقدي لدى القارئ عند تقييمه لتجربة الكاتب الواحد رهين القصّة المختارة، وقد تكون أحياناً معبّرة عن مجمل ميزات التّجربة أو فقيرة إلى التعبير عن أبرز ملامحها أحياناً أخرى، ولذلك فإنّ المختارات القصصيّة بقدر ما توفّر للناقد والقارئ عموماً نظرة بانوراميّة للتجربة الكتابيّة الواحدة فإنّها لا توفيها حقّها، وشرفها أنّها تُحرّض القارئ والناقد على البحث في المدوّنات القصصيّة للاستزادة من المعرفة.



القصة القصيرة في قطر

تجارب ترسم أفقاً للتّجديد

د. نزار شقرون

من المهمّ أن نؤكّد منذ البداية على أنّ تاريخ القصّة في قطر يمتدّ نسبيّاً على أربعة عقود، أي منذ بداية السبعينيات تقريباً، وهو تاريخ مشبع على محدوديّته الزمنيّة بالتنوّع، فقد نشط كتاب القصّة القصيرة في قطر أكثر من غيرهم من الشّعراء والرّوائيين، وبدا الانصراف إلى هذا النّوع الأدبي جليّاً سواء في المنابر الإعلاميّة أو على مستوى عدد المنشورات أو الفعاليات المختصّة، وهو ما أتاح لكتّاب القصّة مجالاً واسعاً للتعبير عن تجاربهم واتّجاهاتهم في القصّ وتناول الظّواهر الشّخصيّة أو المجتمعيّة. ورغم أنّ أغلب النقاد يميلون إلى تصنيف تاريخ القصّة القصيرة في قطر إلى ثلاثة أجيال، فإنّ هذا التّصنيف في حدّ ذاته نسبي وقد لا يُنصف في أحايين كثيرة تجارب بعض الكتّاب التي عاش أصحابها مخضرمين في مجايلة الرّواد والشباب على حدّ سواء. فالقول بتصنيف ثلاثي: جيل الرّواد(يوسف النّعمة، صقر المريخي...)، جيل الوسط (حسن رشيد، أمّ أكثم، كلثم جبر، نورة السّعد، زهرة المالكي...)، جيل الشباب (هدى النّعيمي،جمال فايز، محسن الهاجري، ناصر الهلامي، راشد الشيب، أحمد عبد السلام..)، هو قول يستحقّ إعادة النّظر، حيثُ نجد في كتابات من هم في جيل الوسط، تجوّزاً، قدرة تجديديّة لا يمتلكها بعض من صُنّف في جيل الشباب على اعتباره جيلاً حاملاً لنزعة التّجديد في القصّة القصيرة.

وسيبقى «تجييل» الكتّاب أمراً متعذّراً إن ابتعدنا عن التاريخ كزمنيّة موضوعيّة واقتربنا من التّصنيف الفني الذي ينتصر لأساليب السّرد لدى مجموعة من الكتّاب دون غيرهم أو يقوم على البحث في المشترك في عوالمهم السّرديّة أو توافق المشارب الأدبيّة في علاقة الكتّاب بالمذاهب والتيارات الأدبيّة. ويصبح النّظر في تجارب الكتّاب بحثاً عن المشترك العام في الظاهرة السرديّة في قطر، وتقليباً في المختلف وهو وافر وفرة نزوع التجريب لدى غالبيّة الكتّاب.

إنّ الظاهرة السرديّة في قطر هي بنتُ مجتمعها، لذلك فإنّ المشترك الإنساني والمجتمعي متغلغل في أغلب التّجارب، لكنّ الهموم الفرديّة تطفّ في كلّ تجربة خاصّة في تجارب القاصّات، فالمشترك بينها هو امتداد صوت المرأة التي تبحث عن أفق جديد، وتُصوّر منشودها وهي في عالم الرّجال، ولعلّ هذا الميسم لا تختصّ به القاصات

القطريّات فحسب بل هو جزء من قضيّة مشتركة بين أغلب الكاتبات العربيات وعلّه العجينة السّرديّة الأكثر توزّعاً في كتاباتهنّ.

من ذلك أنّ القاصّة كلثم جبر تصوّر في قصّتها «الموتُ مرّتين» الموزّعة إلى ستّ لوحات سرديّة عذاب امرأة ينمو عالمها الدّاخلي في تضادّ مع الواقع الموضوعي، فهي كائن منشطر إلى نصفين، نصفٌ محتبس في داخل كينونة الذّات ونصف محتبس في منظومة الأعراف والمجتمع، فلا استطاعت الذّات أن تنطلق من عنفوان الرّغبة إلى التّحقّق ولا استطاعت أن تتخلّص من جمود الواقع. ولئن كانت القصّة أشبه بصيحة في وادي النّكوريّة الممتدّ في المنطقة العربيّة، فإنّها صيحة بعيدة عن تلك التقريريّة الفجّة التي اعتدنا قراءتها في بعض كتابات القاصّات حين تسقط الكتابة في فخّ النّسويّة، فقد سارعت كلثم جبر إلى استحضار دفق الجملة الشّعريّة حيثُ تمنح ردهات السّرد بعداً إيحائيّاً ومكتنزاً: «قرّرت الانتشاء بالصّمت والسّفر في لُجّة غيابك علّني أجدك. ورغم الدّهشة ومداهمة الوحدة لي، وجدتك. كنتَ تبحثُ عن نوائبي وجديلتي الراقصة فوق ظهري، وعن ألفة ضجيجي، ونزقي الطفولي، ومللي، كما قلتَ أنتَ. وكنتُ أبحثُ عن رعشة هدوئك وانصهارك في الفزع المترقّب دونما نهاية، وعن لون جلدك البنّي المصهور بالشّمس، وعن حزننا المتلوّن بالقهر معاً، في صدرينا من تضادّ الأشياء..كما قلتَ أنت».

تنسابُ لغة كلثم جبر في شعريّة أخّاذة، لتنعتق من تقريريّة الواقع المتلبّسة بسلطة الرّجل حين تبيّن الذّات المتكلّمة في القصّة بأنّ العالم الخارجي كلّه رجال بما في ذلك «الأمّ» و«الجيران حتّى الإناث»، صار الجميع ملتحفاً بدور ذكوري يعصفُ بعالم المرأة ولا يترك له كوّة صغيرة ليطلّ منها، وفي اختيار كلثم جبر لتقنية اللوحات السرديّة إشارة إلى إيقاعيّة الذّات المتمزّقة بين وقائع مختلفة، هي وقائع الذّات المكلومة التي تأخذ من الشّعر قدرته على اختزال الأشياء والمشاعر في آن واحد، فتتوالى الحالات التي تعيشها الشخصيّة المتكلّمة في شكل ومضات ومقاطع دون أن تسقط في انتظام التّداعي، لقيامها على منطق بناء الحدث.

أمّا هدى النعيمي فهي تُلامس في قصّتها «في مخدعي أخرى» العوالم المتباينة لامرأة (مها) فقدت حبّها الأصلي(طلال) لتقبل من الزّواج برئيسها في العمل (أحمد) المتزوّج من امرأة أخرى وله ثلاثة أبناء، فتجد نفسها غير قادرة على الإنجاب وأمام مصير الخسارة من جديد حيثُ ينصرف عنها أحمد إلى امرأة أخرى. وتنساب أحداث القصّة وفق منطق المعاناة الذي يحكم كلّ تمفصل، وينشدّ إلى وضعيّة المرأة التي تنهال عليها الوقائع فتُخرّب مشاعرها، فالرّجل سواء كان الحبيب الأوّل أو الزّوج، إن هو إلاّ صورة لذلك التّرك القاسي والهجر المؤلم حيثُ تغرق المرأة «مها» في وجع الفراق من طرف واحد. وتُظهر هدى النعيمي قدرة على صياغة الحدث دون أن تُغفل العناية بجملتها السّرديّة أو بناء شُخوصها، ولكنّها مثل غيرها من القاصّات تجعل من المرأة الشخصيّة المركزيّة التي تدور حولها وفيها كافّة الأحداث والحالات، وهي رغم ملامستها لواقع المرأة أيضاً حين تُشير إلى ضياع الحبّ بسبب سلطة العادات كزواج الشاب من ابنة عمّه أو لجوء المرأة إلى قبولها بالزواج من رجل متزوّج، فإنّها لا تستبعد كشف عالم المرأة المتهاوي أمام تطاول عالم الرّجل، إذ لم تعثر «مها» في الواقع على صورة أبيها الذي قبل بالوفاء لأمها بعد رحيلها بينما لاذ الرّجال الآخرون بالخيانة، خيانة الحبّ وخيانة الرابطة الزّوجيّة: «لسنوات طويلة وأنا أرى أبي وحده الرّجل الذي يستحقّ أن أحبّه».

وتعتني هدى النّعيمي بقفلة قصّتها فتجعلها أقرب إلى لحظة مختزلة وقاسية لا تحتاج إلى ثرثرة؛ فكشف المرأة عن سرّ زوجها برفقته لامرأة أخرى لم ينذلق إلاّ كخبر بارد فيه من جفاف الحياة ما فيه من جفاء المشاعر، وهو يردُ على لسان «مها»في إشارة إلى أنّ المرأة رغم خذلان الرّجل لها تبقى قادرة على مواجهة مصيرها بنفسها.

وينطلق حسن رشيد في قصّته «الحضن البارد» إلى عالم واقعي في ظاهره رمزيّ في باطنه، فهو يُصوّر العلاقة العميقة التي تربط الحفيد بجدّته باعتبارها مصدر الحكاية ومدار الكون، فهو يقصّ هذه الصّلة التي تجعل من الجدّة علامة رمزيّة لنسج الحكايات من عالم الخيال، فـ«العودة»/ الجدّة لا تبخل بنحت صورة الدّهشة في خيالات أحفادها، ومن شدّة تعلّق الحفيد بجدّته وسعيه لمعرفة مدى تطابق الحكايات بالواقع اندفع لكشف العالم السري للجدّة فانتهى به الأمر إلى الطرد من حضنها، والابتعاد عنها. إنّ حسن رشيد ينسج أحداثاً ظاهرها بسيط لكنها تُخفي في حبكتها مؤشّرات رمزيّة عن مفهوم الحكاية وكيف يطرد الإنسان من رحمة المعرفة كلّما بلغ لحظة اكتشاف تكوّنها، فالحكاية تتوافق مع ما يسمّى بالأنماط العليا بأسطورة سرقة نار المعرفة وبروميثيوس، فكما عوقب هذا البطل الأسطوري فإنّ الحفيد يعاقب بسبب هتكه لسرّ الحكاية، غير أنّ الحفيد لا يستسلم لهذا القدر بل يسارع إلى الارتماء في حضن جدّته ولكنه يواجه وهو «يمارس طقسه الأزلي» ببرودة أوصالها وقد فارقت الحياة. بذلك يقوم البناء الفنّي لدى حسن رشيد على حياكة قصّة تُراعي اختزال الفكرة وإيجاز الحدث وهي تتوغّل في الإيحاء بالرمز رغم أنّ اللغة المستخدمة لا تعتمد على استضافة المجاز وتركن إلى استدعاء لغة الحكي اليومي اقتراباً من المأثور الشّعبي الإنساني لرمزيّة الجدّة باعتبارها نبع الحكاية.

وتتّجه القاصة دلال خليفة في قصّتها «الخيل وفضاءات البنفسج» إلى استقدام الوصف لتجعل منه ميسماً

أساسيّاً لكتابتها، فرغم أنّ القصّة القصيرة تتطلّب الاختزال فإنّ دلال خليفة تحيك جملتها السرديّة في غابة الوصف إلى أن تبلغ عوالم التّجريد: «عمّا قريب ستظهر قوافل الخيل في الجوّ جارية بين السُّحب. الصّهيل البعيد يُوحي بذلك. العيون متّجهة إلى الأعلى تنظر إلى السّماء انتظاراً لقوافل الخيل.»، وتجعل دلال خليفة من المرأة شخصيّتها المركزيّة، وهو التوجّه ناته الذي انقادت إليه تجارب أغلب القاصات القطريّات، فالشخصيّة «بنفسج» تفارق «راشد» الرجل الذي أحبته لتتزوّج من «فهد» الأكثر وسامة وهي تحلم بأن يكون حفل الزواج استثنائيّاً، فهي مفتونة بالخيل وتطلب أن يدخل الزوج في الحفل راكباً فرساً رغم عدم اقتناعه بذلك، وفي ليلة العرس تصلها علبة بها رسالة من «راشد» يومئ فيها إلى رغبته في إهدائها روث الحصان لقاء اختيارها للزواج من رجل «أبله» ولكنّه امتنع عن ذلك فجرح كيانها، وتسير الأحداث بسرعة إلى أن تبلغ طلاق «بنفسج» من زوجها بعد عامين، فقد ارتمى في بحر الخيانات، ولم تكن خسارة «بنفسج» لحياتها الزوجيّة فحسب بل خسرت مزرعة الخيل التي وضعتْ كشرط جزائي في حال طلبت الطلاق ثمّ وجدت نفسها مخيرة لقبولها أو رفضها بعد أن استعادها «راشد».

ولعلّ ما يشدّ في الكون السردي لدلال خليفة إتقانها للعبة الحوار ودوره في تطوير الحدث دون أن تهمل تلك السّمة الخاطفة للإيحاء والتعبير الشّعري، معلنة عن الاندفاعة العاطفيّة لكيان المرأة وسط جفاف الرّجل، وإن كانت التباينات سمة مسترسلة في علاقة الشّخصيات بعضها ببعض، فإنّ القاصّة تستعيض عن «الرجل» بعالم الخيل وترى في صورة الصّهيل عنواناً لقدرة المرأة على التّعبير واتّخاذ الموقف.

> الظاهرة السرديّة في قطر هي بنتُ مجتمعها، لذلك فإنّ المشترك الإنساني والمجتمعي متغلغل في أغلب التّجارب، لكنّ الهموم الفرديّة تطفّ في كلّ تجربة خاصّة في تجارب القاصّات، فالمشترك بينها هو امتداد صوت المرأة التي تبحث عن أفق جديد، وتُصوّر منشودها وهي في عالم الرّجال، ولعلّ هذا الميسم لا تختصّ به القاصات القطريّات فحسب بل هو جزء من قضيّة مشتركة بين أغلب الكاتبات العربيات وعلّه العجينة السّرديّة الأكثر توزّعاً في كتاباتهنّ

وتتعرّض بشرى ناصر في قصّتها «حدث ذات مرّة» لمغامرة دخول امرأة عالم المرأة الحميمي من خلال زيارتها لـ«حمام السّوق» حيثُ استشعرت الشّخصيّة المركزيّة بـ«الخزي والعار»، وإذ تبدو هذه الشّخصيّة خجولة فهي في ذات الوقت مغامِرة ودقيقة الملاحظة، حيثُ استطاعت بشرى ناصر أن تسترق المناظر وتُحسن نقل التّفاصيل كأنّما تستخدم كاميرا التّصوير وهي تصف ما ترى وتُترجم إحساسها به في آن واحد. وتبدو ثنائيّة القرية/المدينة حاضرة في القصّة ومتعاكسة، فالشّخصيّة الرئيسيّة تفِدُ من المدينة لتواجه عالم القرية، كأنّ القاصّة تقلب صورة المدينة المنفتحة والقرية الوديعة المحافظة. وتنتهي المغامرة بفقدان المرأة لجواز سفرها ونقودها وحتى ملابسها لتجد نفسها في ملابس القرويّة، وهي لحظة ساخرة تستجمع عناصر المفارقة: بنت المدينة تتحوّل بعد الاستحمام إلى بنت القرية، وكأنّ الحمام بما هو مكان فسيح لـ«الطهارة» يحوّل الكائن ويبعثه شخصاً آخر.

وينعم أسلوب بشرى ناصر بالاختزال الذي تنتصر له القصّة القصيرة فلا استطراد ولا حشو زائداً في البناء الفني بل قدرة على الحياكة السّردية.

أمّا جمال فايز فهو يؤكّد في قصته «يوم العيد» انشغاله بقصّة الومضة التي تقوم على الحذف والاقتصاد اللّغوي، فهو يصوّر في خمس لوحات مقتضبة حالة رجل يخرج من بيته لأوّل مرّة كأنما خرج من كهف بعيد ليتكشّف على العالم من جديد فلا يجد بينهما رابطاً، فالمصلّون في المصلّى لا يأبهون بوجوده ولا يعيرونه اهتماماً، والعالم الخارجي يلفظه ويرفضه، ويدعوه إلى العودة إلى ماضيه وسكينة الداخل، وبدل أن يكون العيد رمزاً للفرح والتّواصل فإنّه نقطة مفصليّة في القصّة للعودة إلى الماضي وترك الحاضر. وتأتي هذه المفارقة التّصويريّة التي أجاد حبكها جمال فايز تعبيراً عن عنصر هام في هذا النوع من القصّ الذي يتعمّد بلوغ خاتمة لا تحتمل زيادة أو انفتاحاً على أحداث ممكنة يصطنعها القارئ، بل تأتي قفلة القصّة لتغلق نسق السّرد. وليست الكتابة في هذا النّوع من القصّ فعلاً يسيراً لأنها تتطلّب حنقاً وتمكّناً في تطويع الجملة السرديّة لمقتضيات الإيجاز والتّكثيف.

ويتّجه محمّد حسن الكواري في قصّته «أبداً لم تكن هي» إلى مناصرة المرأة حين يسرد أحداثا تتعلّق باتّهام امرأة بتهمة قتل زوجها، ويعتمد في بنائه السردي على الوفاء لمقتضيات القصّة القصيرة من تركيز على الموقف للشّخصيّة الواحدة وتأثيث صورتها بما يجعلها صلبة ومتماسكة. ويركّز محمد حسن على الحوار كعنصر دافع لنموّ الحدث دون أن يتوغّل في متاهات اللّغة بل يصرّ

على توكيد الجملة التقريريّة لتناوله ظاهرة واقعيّة واجتماعيّة، حيثُ تجد المرأة نفسها في قفص الاتّهام وتحت طائلة التّحقيق.

أمّا شمّه الكواري فهي تغمّسُ في قصّتها «مع أبي» لغة الحكي في لغة الشّعر، حيثُ تتخيّر موضوع الأبوّة بصفته موضوعاً مجترحاً من صميم المشاعر، فتتناول دلالة فراق الأب في نوع من المناجاة لتكون فاتحة الحبكة السرديّة، وتستدعي تباينات الحب والفراق في أسلوب أليف.

ويستعيد محسن الهاجري في قصّته «حرام عليك» صوت المرأة على غرار محمد حسن الكواري، كأنّ بعض كتّاب القصّة من الرّجال يتعمّدون مقاربة عالم المرأة بشيء من الجرأة، ويتوغّل الهاجري في وصف عالم المرأة النفسي وتداعياته في صيغة سرديّة أشبه بتقنية اللّقطة التي تُقتنص من السينما. وتركّز فاطمة الكواري في قصّتها «بداية أخرى» على نوع من مناجاة الذّات حيثُ يعلو التّداعي ويتقلّص حيّز الحدث، وهو الأمر نفسه الذي تنتهجه القاصّة لؤلؤة البنعلي في قصّتها «في قريتنا ذئاب» في استعادتها لمخاوف بنت من الذّهاب إلى المدرسة منفردة، معتبرة ما هو خارج البيت ذئاب طريق، وتنهمك القاصّة في الوصف الدّقيق مستعيدة الصّورة التخييليّة لتحنير الأم لبناتها من العالم الخارجي بلغة شفّافة وعالية الحياكة، وهي إلى جانب اهتمامها بتنافع الحدث الواحد ترسم نهاية مربكة لقصّتها، تستلّها من صدمة القصيدة نفسها حين تباغت البنت عند وصولها للمدرسة وبعد معاناتها النفسيّة بأنّ اليوم هو يوم عطلة. ويستمرّ استدعاء العوالم النفسيّة للمرأة مع القاصّة نورة آل سعد في قصّتها «سميتي» حين تخيط نوعاً من الوجه والقفا في علاقة شابّة بصديقتها فاطمة، فتتقاسم معها مشاعر الضيق والحبّ والحياة إلى درجة أنّ الشابة أملت أن تهنأ بحبيب صديقتها الذي تخلّى عنها، ويكشف بناء الشّخصيّتين في القصّة عن بحث القاصّة عن لعبة سرديّة تخرج من مناجاة الذّات إلى خلق حواريّة بابتداع شخص يلعب دور المرأة أو دور الرغبة المحظورة.

وتنغلق المختارات القصصيّة بقصّة طرفة النعيمي «الصّمت الأوّل» لتحيك في ومضة قصيرة جدّاً صلة ثلاث بنات بالصّمت الذي رافق حياتهنّ حتّى أصبح صديقهنّ الرّابع، ويختفي الحدث من القصّة باستثناء ولع حارس المدرسة بالصّديقات الثلاث بينما تغرق الشّخصيّة الرئيسيّة في ما يشبه المناجاة مسائلة الصّمت والموت.

وتعكس المختارات القصصيّة من خلال هذا الثّراء السّردي، تفاوتاً بين كتّاب القصّة القطريّة، واشتراك عدد من القاصات في ثيمات واحدة أساسها البوح بالجوانب النفسيّة والاجتماعيّة التي تعيشها المرأة، وتدفع هذه النزعة إلى اعتبار المختارات سجلاً سرديّاً نموذجيّاً لعوالم المرأة القطريّة في مستوى الدلالة، وهو في مستوى السّرد مرآة صادقة لحراك أدبي يجمع بين أصوات وتجارب مختلفة تتعايش وتتقاطع ويتميّز بعضها من بعض.



لطفية الدليمي:
أنا كاتبة منظمة جداً..

لم يحمل المشهد الإبداعي العراقي في التنوع والعطاء مثلما بين لنا قدرة الكاتبة الروائية والمترجمة لطفية الدليمي، عبر مسيرة طويلة وثرية منذ بدايات العقد السبعيني حتى هذه اللحظة. امرأة حملت التجديد في خطاب النص الروائي محمل الجد، فأنتجت نصوصاً بقيت في ذاكرتنا، ولتكون بما حقَّقته سيدة المشهد النسوي العراقي، طالما خزينها المعرفي لم ينضب، ومواصلتها مع الجديد لم تتوقف. عملت لطفية الدليمي في مجال التدريس، ثمّ محرِّرة للقصة في مجلة «الطليعة الأدبية» العراقية، فمديرة تحرير مجلة «الثقافة الأجنبية» العراقية. في عام 1992 أسست مع عدد من المثقفات العراقيات منتدى المرأة الثقافي في بغداد. تُرجِمت قصصها إلى الإنجليزية، والبولونية، والرومانية، والإيطالية، وترجمت رواية «عالم النساء الوحيدات» إلى اللّغة الصينية. من أعمالها الروائية: «من يرث الفردوس، 1986»، «بذور النار، 1988»، «خسوف برهان الكتبي، 2001»، «ضحكة اليورانيوم، 2001»، «حديقة حياة، ٢٠٠٤»، «سيدات زحل، 2009»، «عُشّاق وفونوغراف وأزمنة، 2016»... بالإضافة إلى مجاميع قصصية، ودراسات جمالية ورحلات، فضلاً عن ترجمات كثيرة قدمتها للقارئ العربي. في هذه المقابلة نقترب من تجربة لطفية الدليمي فيما يخص إنتاج النص الروائي وعوالم الترجمة وتفاصيل هذه المزاوجة الشاقة.

حوار: خضير الزيدي

أود التساؤل في البداية عن تقنيات السرد لديك؛ عن رؤيتك الخاصة في بناء النص؟

- لم أكتب يوماً نصاً سردياً وأنا واقعة تحت غواية تجريب رؤية سردية قرأت عنها وفتنت بها، أو تماشياً مع روح نصّ ما قرأته وأعجبتُ به، بل أكتب طبقاً لذائقتي الشخصية، وبما يتطلبه النص الذي أعمل عليه وتستدعيه موجبات بنائه وتشكُّلاته، وما يتطلبه الموقف الفكري الذي ينبغي أن تنهض به الرواية بكلّ أجناسها إلى جانب المستلزمات الجمالية التي يتطلبها الفنّ الروائي. يمكنني القول إن أعمالي السردية (وبخاصة الروائية منها) اجتهدت لحيازة سمات محدَّدة تخص تجربتي، وقد تطوّرت هذه السمات وتكثّفت في أعمالي الأخيرة؛ السمة الأولى تعود لتوظيف النص الصوفي والعرفاني كمادة أصيلة في النص الروائي، وبطريقة عضوية ملتحمة يمكن معها أن توفّر نوعاً من (المتحسسات الميتافيزيقية) للقارئ، قد تعينه على تلمس خطاه وتدبّر خياراته في حياته الحاضرة، أما السمة الثانية فالحرص التام على تضمين النص نوعاً من (الرؤية الخلاصية) الميتافيزيقية وعلى نحوٍ يكافئ الرؤية الفلسفية الكانتية (الخاصة بالفيلسوف (كانت) القائمة على أساس مفارقة اللامرئي للمرئي، والميتافيزيقي لليومي العابر. إن فكرة (المجاوزة) المستمرة للوقائع اليومية- مهما بدت مثيرة ومدهشة ومغوية- أراها تقع في قلب كلّ رؤية خلاصية فردية، وأحسب أن الرواية جديرة بتعزيز هذه الرؤية حتى وإن كانت رواية تتشكّل من حوادث يومية محدودة طارئة أو عابرة.

في كتاباتك هناك استدعاء للغة الشعر العرفاني وروح الموسيقى، تضع القارئ أمام (نص مفتوح)؛ هل يمكن أن تنجح هذه المعادلة دائماً مع نصوص روائية ترصد مأساة الإنسان والتي يبدو أنها تحتاج إلى لغة واضحة المعالم بعيدة عن الغموض؟

- يمكنني تأطير الجواب في سياق المقايسة التالية، التي صارت بمثابة مواضعة روائية لديّ: أعبّر عن الثيمات الرئيسية في رواياتي (وكتاباتي بعامة) بنصوص تقارب روح النص العرفاني



> كنت أهدم صورة الحرب وأنشرها كشظايا حارقة وجارحة في الرواية مثلما تشظّت لدي الحبكة الواحدة متحولة إلى حبكات بعدد شخوص الرواية

> اشتغلت في مجاورة يومية للخراب فكان عليّ أن أرصد الألم وأتعرف إلى مصادره المختلفة وأعاين أسبابه ونتائجه وانعكاساته عليّ، جعلتُ من مواجهة الألم ومعرفته وسيلة ناجعة لتجاوزه

وجمالياته، وقدرته المدهشة على تكثيف التجربة البشرية وضغطها في عبارات تخلو من ترهّل اللّغة اليومية المتداولة، وتحوز هذه العبارات عادة نوعاً من تنغيم موسيقي يسهم في تكثيف المعنى وجعله في حالة تناغم مع روح القراءات التي تدربت على التقاط الخبرات الجوهرية المتجاوزة للخبرة المادية اليومية ويمكن أن يلتقطها القارئ العادي والآخر الذي خبر النصوص العرفانية وبات يتلذّذ بأية إيماءة عرفانية وتسري في أطرافه كهرباء الانتعاش الروحي والاسترخاء المبهج. في هذا السياق أرى وجوب التأكيد على حقيقتين: الأولى أن النص المطعّم بنكهة عرفانية لم يعُد بالنسبة لي أمراً أجهد نفسي بقصد اقتناصه بل هو معطىً أراه ماثلاً أمامي ويأتيني ليّنا مطواعاً وأتعامل معه بسلاسة وتلقائية مثلما نتعامل مع الهواء والماء وموجودات الطبيعة في حياتنا، وقد بلغ بي الأمر حد أنني أرى







في النفري وابن عربي وأكابر عرفانيينا الأجلّاء أصدقاء عمرٍ خلّصاً لطالما ناجيتهم في صحوتي كما في منامي. أما الحقيقة الثانية فإن النص الروائي الذي يتميَّز بالنزوع العرفاني في بعض مفاصله لم يعد محكوماً بمحدودية التعامل مع موضوعات معينة، إنما هو نص صالح لاحتواء جميع الموضوعات الإنسانية عندما يوفق الكاتب في توظيف عدّته الروائية توظيفاً عرفاني التوجه ومعرفي الهوى.

دعيني أتساءل عن جانب شخصي بالنسبة لك ككاتبة عراقية؛ هل أنقذتك كتابة الرواية من ألم الحرب والتشظي...؟

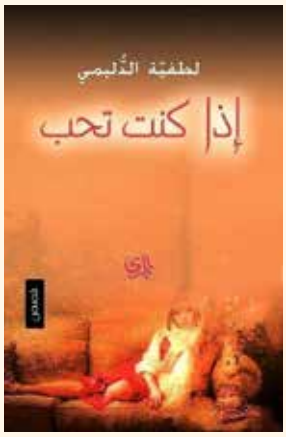
- تعتبر الرواية الحديثة في بعض توصيفاتها مُحَايِثَةً للحياة أو مفسرة لها وتمتلك في الوقت ذاته وعيها الخاص بالزمان والمكان، وعلى هذا سوف يصبح بإمكانها التعاطف مع الحدث مما يجعل كتابتها مصحوبة بحالة من الأسى والأحزان الخفية. عندما كتبت روايتي «سيدات زحل» كنت أهدم المشهد التقليدي الروائي المتعارف عليه وأعيد بناءه برؤية شخصية جداً معزّزة بالقوة التي أواجه بها الخراب والحرب، وبدا بناء روايتي للبعض أمراً مربكاً؛ فهم لم يألفوا هذا التشظي المتواتر والمقصود وهو أسلوب فرضته طبيعة الموضوع وتنوع تفاصيله : كنت أهدم صورة الحرب وأنشرها كشظايا حارقة وجارحة في الرواية مثلما تشظّت لدي الحبكة الواحدة متحولة إلى حبكات بعدد شخوص الرواية، واشتغلت في مجاورة يومية للخراب فكان عليّ أن أرصد الألم وأتعرف إلى مصادره المختلفة وأعاين أسبابه ونتائجه وانعكاساته عليّ، جعلتُ من مواجهة الألم ومعرفته وسيلة ناجعة لتجاوزه؛ فالمعرفة بحدِ ذاتها تمنحنا قدرات مفاجئة للتعامل مع الألم وتشد من أزرنا وتدفعنا للبحث عن خلاصنا في عمل

نحبه وننجزه فتخفف من شحنات الوجع وتحوله إلى مشاهد ومقاطع تغادر واقعيتها إلى حالة رؤيوية خالصة.

وهذا التوصيف هو مخاض «سيدات زحل» بمزيد من التفصيل؛ كيف تشكّلت شخصيات هذه الرواية؟

- أسهمت «سيدات زحل» في علاج ألم التغرب والهجرة والوحشة؛ فهي لا تشبه أياً من رواياتي السابقة في البناء الفنّي وأسلوب السرد ولغته وتشكُّله على طبقات زمنية ومكانية متراكبة وتواتر الأصوات المتعدِّدة فيها وإن بدا لغير المدقِّق والقارئ المتعجل أنه صوت الحكاءة الساردة «حياة البابلي» حاملة إرث العراق العاطفي والعرفاني والتاريخي، وهي التي قامت برواية أحداث بعض كراسات الشخصيات وأتاحت لشخصيات أخرى أن تروي كراساتها بلغة سرد مغايرة؛ فكتاب الشيخ قيدار يرويه الشيخ بلغة عرفانية ورؤى مثالية رومانسية فيها أنفاس من مواقف الزهاد والمتصوفة تكشف لنا موقفه من العالم والحياة والحب والعدالة والجسد والمرأة، وفي كراسة مدينة الأجراس يعتمد معظم السرد على الأسلوب الحكائي شبيه القصص الشعبي فتروي البطلة للصبي إبراهيم، الناجي من الخطف، حكايات عديدة متداخلة الأحداث وتقول له: «نحن نروي الحكايات لنستطيع تحمل الزمان». تخبره عن المدينة والناس والإمبراطور الذي حرم طرح الأسئلة ووضع إجابات لكلّ ما يطرأ على بال البشر وأطلق مقولة صارت دستوراً للعلاقة بينه وبين الشعب (السكوت مقدّس والنطق مدنس والرؤية إثم والشم محظوروالفكر كفر والسؤال زوال والحلم خيانة)، بينما روت الساردة وقائع كتاب الحب التي عاشها العاشقان في زمنين متباعدين وبأسماء وشخصيات مختلفة تفصل بينهما نحو مائة وثلاثين عاماً روت وقائع العشق بلغة حسية ترتقي بالحب إلى مصاف الانشغال الجمالي الصرف للرد على القبح والخراب والألم والموت الذي كان يحاصر ذاكرتها ومخيلتها ووجودها على امتداد الزمان تتمثّل خصوصية سيدات زحل في كونها اشتغلت كمصدٍ للألم على امتداد فصولها إلى جانب امتلاكها رؤية أنثوية خالصة للعالم بعد أن قُمع صوت الأنثى في الواقع ومتون الكتب طوال العصور؛ فلطالما كُتبت المرويات والقصص والروايات - حتى تلك التي كتبتها النساء - بصوت ذكوري يسقط رؤيته على الشخصيات والحوادث.









تواكبين أهم الحوارات والنصوص السردية الغربية بالترجمة؛ إلى أي مدى تشغلك الترجمة وكيف تجدين تلك المنطقة الفاصلة بينها وبين مشاريعك الروائية؟

- غدت الترجمة - بالنسبة لي - عيناً ثالثة أرى بها العالم من جهاته المختلفة، ويتوازن عملي في الترجمة مع عشقي للفنّ الروائي وكتابة المقالات وإعداد الدراسات، وقد منحت الترجمة منذ ثمانينيات القرن الماضي وقتاً وجهداً خاصاً لم يؤثّر على الكتابة القصصية والروائية؛ فأنا كاتبة منظمة جداً ومتفرغة للكتابة وحدها وأقسم وقتي بين أعمالي بشكل دقيق، وقد منحتني الجهود الترجمية أفقاً واسعاً لما تتطلبه من قراءات متنوعة ومتعدِّدة لاختيار وتحديد الأعمال الملائمة للترجمة؛ إذ ربما يستهويني كتاب ما وأقرؤه، ولكني في النهاية لا أجده مناسباً لاشتراطات الترجمة.

الأديبة الأميركيّة أورسولا كي لي جوين:
الخيال العلمي، والجندر، والأجناس الأدبيّة

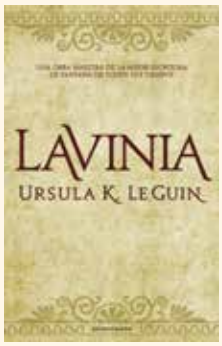
أجرى الحوار: مايكل كونينجهام

ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر

في باكورة الستينيات، الفترة التي شهدت بدء أيقونة أدب الخيال العلمي الأميركيَّة أورسولا كي لي جوين النشرَ، كان التقدّم التكنولوجي يُعدُّ خيرًا مؤكّدًا. كانت أميركا تحظى بأهمية غير مسبوقة بالشؤون الدوليّة، وقد أبرز أدب الخيال العلمي في عصره الذّهبي هذه الاستثنائيّة بالكون أيضًا. مُغامرات الفضاء التي ملأت صفحات مجلّة Amazing Stories و-The Magazine of Fantasy& Sci ence Fiction كان يكتبها رجال بيض، لرجال بيض، عن رجال بيض، مع إشارات نادرة للتنوّع العرقي أو الجندر(أو، فيما يتعلّق بهذا الشأن، الأنواع الأخرى)؛ كان هذا هو المشهد حتّى صدرت رواية «اليد اليُسرى للظلام»؛ في هذه الرواية تخيّلت كي لي جوين عالمًا ليس لسكّانه من البشر جنس مُعيّن؛ إذْ تتحدد أدوارهم الجنسيّة التي لا تُعبِّر عن نفسها إلا مرّة واحدة كل شهر، وفقًا للسياق. الكتاب عبارة عن فسيفساءٍ تتألّف من مصادر أوليّة؛ دفتر عالم إناسة نجمي تتراوح التدوينات فيه بين المداخلات القائمة على حقائق وشظايا خرافات عن كائنات غريبة. اِعْترف كُتّاب كثيرون بتأثير الرواية عليهم، منهم زادي سميث وهارولد بلوم، بعدها كتبت كي لي جوين سلسلة الفانتازيا التي ربّما صنعت شهرتها إيرشي واليوتوبيا الأناركيّة الطريد إلى جانب عشرات الروايات الأخرى وكتب الشعر والقصص القصيرة.

وُلِدت أورسولا كي في بيركلي بولاية كاليفورنيا عام 1929 لألفريد كروبر الأنثروبولوجي البارز، وثيودورا كروبر مؤلّفة السيرة الأكثر مبيعًا: آيشي، آخر هنود أميركا الشماليّة الجامحين الّذي عاش السنوات الأخيرة من حياته معروضًا بمتحف في جامعة كاليفورنيا، أمضت طفولتها بين أفراد أسرتها الكبيرة وزوارها من الأكاديميين وسكّان أميركا الأصليين، درست بجامعتي رادكليف وكولومبيا التي منحتها درجة الماجستير بأدب عصر النهضة الإيطالي والفرنسي عام 1952 وهي في عمر الثانية والعشرين، وفي







العام التالي التقت المؤرّخ شارلز ليجوين على متن سفينة بُخارية متجهة إلى فرنسا، ليتزوجا بعدها ببضعة أشهر. يُجري الحوار الرّوائي الأميركي مايكل كونينجهام، صاحب الرواية الشهيرة الساعات التي حازت جائزتي البوليتزر وفوكنر.

■ مايكل كونينجهام: ... أعتقد أنّ بعض أجمل الروايات التي تُكتب اليوم، الأعمق والأكثر إبداعًا، مرصوصة فوق الأرفف بقسم الخيال العلمي؛ هل يُمكنك الحديث عن ذلك؟ عن تقويض الحواجز بين الأجناس الأدبيّة، والكُتب المُكدّسة

فوق طاولات العرض في بارنز آند نوبل؟ كثيرًا ما تواجهني عبارة: "لا أقرأ الخيال العلمي" ترددها ألسنة عدد مُدهش من المثقفين.

- أورسولا كي لي جوين: ... هذه بالطبع مشكلة عالقة؛ الإبقاء على الفصل المتعسّف بين «الأدب»، و«الجنس الأدبي» ورفض الاعتراف أنّ كل نصّ روائي ينتمي إلى جنس، أو عدة أجناس أدبيّة. هناك اختلافات حقيقيّة بين رواية الخيال العلمي والرواية الواقعيّة، بين الرعب والفانتازيا، بين الرومانسيّة والغموض. اختلافات في كتابتها وقراءتها ونقدها. فلتحيا الاختلافات! إذْ هي ما تضفي على كل جنس منهم نكهته ومناقه المتفردين، لكن حين تخضع معالمه للضبط والمنهجيّة، ويُشدد النّاشرون أو المُحررون أو النقّاد على هذا الضبط وتلك المنهجيّة فإنهما يصبحان قيودًا لا إمكانيات، ويحل الرواج وقابلية التكرار والتوقّع محل الجودة؛ يتفسّخ الشكل الأدبي ويصير وصفة جاهزة. هكذا الحال لدينا منذ الأربعينيات حتّى مطلع القرن: لا يُستخدم الجنس الأدبي genre بوصفه أداة وصف مُفيدة، بل كحكم سلبي، أداة للنبذ. لقد تمّ تجاهل الأجناس الأدبيّة تمامًا وبقيت الرواية الواقعية وحدها باعتبارها «الأدب»، وهيمنت الواقعيّة على الرواية منذ أوائل القرن التاسع عشر أو قبل ذلك، ولكن الهيمنة لا تعني التفوّق؛ إنّ الجدران التي أدكّها منذُ أمدٍ طويل تتهاوى الآن. أتفق معك في أنّ مابعد الحداثة كلمة مترهّلة، بيد أني أظن أنّني لستُ في حاجة إلى يافطة تميّز المكان الجديد الّذي نطؤه الآن؛ إذْ سرعان ما تصير اليافطات أقفاصًا. يستهويني أن أرى كُتّابًا مثل مايكل تشابون وكيج جونسون وديفيد ميتشيل- وقبلهم جميعًا خوسيه ساراماجو العجوز- يرقصون الفالس حول المشهد الأدبي، ويستخدمون بأريحيّة كبيرة شظايا من أجناس أدبيّة مُختلفة في بناء قصصهم الجميلة، مُكتشفين أثناء ذلك أشكالًا غير قابلة للتصنيف لروايات شديدة الإغراء.

كُتب مرّة عن إحدى قصص صامويل ديلاني أنّها: «من خلال تصوّرها لجندر جديد، وتوجّه جنسي ناشئ، أتاحت للقراء فرصة لتأمّل العالم الحقيقي مع الحفاظ على مسافة تفصلهم بعيدًا عنه»؛ أظن العبارة صالحة لوصف بعض أعمالك، وبالتحديد اليد اليُسرى للظلام.

- أعتقد أنّ ديلاني كان يوظّف مفهوم [الناقد الكرواتي الأصل] داركو سوفن شديد الأهميّة عن القطيعة المعرفيّة، الّذي يُعدُّ علامة مميزة لأدب الخيال العلمي: منح القارئ موقعًا جديدًا يستطيع من خلاله تأمّل عالمه القديم. أو بحسب تعبير سوفن، مرآة يُمكنك أن ترى من خلالها قفاك. كان ستندال، ذلك الكاتب الواقعي الصارم، يتباهى بأنّ رواياته: "مرآة على جانب الطريق" تعكس الواقع، لكن مثل تلك المرآة لا يُمكنها أن تكشف لك العالم أو نفسك من وجهة نظر لم ترها من قبل كما تفعل مرآة الخيال العلمي. لكن ما ينبغي تذكّره أنّه مهما كانت المرايا تبدو غرائبيّة أو مستقبليّة أو مُدهشة، فأنت تنظر إلى عالمك وإلى نفسك. شغل روايات الخيال العلمي الشّاغل هو العالم الحقيقي والبشر، شأنها في ذلك كشأن الروايات الواقعيّة وأحيانًا أكثر؛ فعلى كل الأحوال لا يسع الخيال إلا تفكيك الواقع وإعادة تأليفه. لسنا آلهة، وكلمتنا ليست العالم، لكن عقولنا تستطيع تعلّم الكثير عن هذا العالم من خلال اللعب معه، والخيال يكتشف مجالات لا متناهيّة للعب في الرواية. أثناء ستينيات القرن الماضي صار من المهم بالنسبة لكثيرين منا، لا سيما النساء والمثليين، أن نسعى لفهم أفضل بشأن طبيعة الجندر تحديدًا، وقد قدّمت مرآة الخيال العلمي نفسها لي، إلى جانب كُتّاب آخرين، بوصفها أداة عظيمة للحصول على زاوية مُغايرة للنظر إلى الموضوع، يمنح هذا للكاتب حريّة مُبتغاة، وهي لا تعني الإفلات أو الهروب من عالمنا؛ فعالمي هو كل ما أملك كي أكتب عنه. لكن من خلال اختلاق العوالم والبشر، أستطيع إعادة التشكيل والتلاعب بماهيّاتنا وبما نملكه؛ كثير من رواياتي، بهذا المعنى، روايات أنثروبولوجيّة. كان أبي عالم إناسة، تعلّم على يدِ هنود كاليفورنيا أنّ كاليفورنيا كان من الممكن استيطانها بشكل مغاير تمامًا عن طريقة استيطاننا لها- وبطرق شتّى؛ هكذا أرسل بشرًا خياليين إلى كواكب خياليّة كي يتعلّموا طرقًا أخرى يُمكننا بها الإقامة في كوكبنا.

أدرّس حلقة دراسيّة لطلاب جامعيين عن قراءة القصص لتعلّم صنْعة الكتابة، أُقدّم لهم ضمن تلك الحلقة قصّتك القصيرة "الّذين مشوا بعيدًا عن أوميلاس" بوصفها مثالًا للمدى الّذي قد يصله الكاتب في انحرافه عن أبسط المبادئ العامّة للكتابة، ورغم ذلك، يُنتج قصة رشيقة، جذّابة، ولافتة للنظر؛ هل يُمكنك الحديث عن تلك القصّة؟ وهل كانت لديك شكوك بشأن لا تقليديتها؟

- بصراحة، لا تشغلني مسألة التقليديّة، بل أتّبع القواعد التي تحملني إلى حيثُ أرغب، وإذا لم يكن ثمّة قواعد، أختلق قواعدي وأتبعها بكل صرامة؛ الكتابان اللذان شغلاني في الحقيقة حول ما إذا كانا بعيدين تمامًا عن توقعات القراء والنقّاد هما: «اليد اليُسرى للظلام» (وكنت مخطئة تمامًا، ذلك أنّها حلّقت منذ اللحظة الأولى)، و«لافينيا» (وكنت على صواب بشأنها بعض الشيء للأسف، لكن يبدو أنّها تُصادف قراءً)، كنتُ مستمتعة جِدًّا أثناء كتابة أوميلاس بتحدّي كافّة الأعراف وأداء بعض الرقصات الميتا سرديّة على قبر الكاتب الّذي يُخفي ذاته؛ تثير القصّة سؤالًا أخلاقيًا مُرعبًا طرحه من قبل ويليام جيمس ودوستويفسكي، وهو سؤال وثيق الصلة بمجتمعنا الآن.

المصدر:
مجلّة Electric Literature

يقدم هذا المقال وصفًا ذكيًا ودقيقًا للمشهد العام لأدب الخيال العلمي ولأهم الفاعلين والمبدعين فيه، وكذا لآفاقه ومستقبله، وترى كاتبته أن كلّ ما تنبأ به أدب الخيال العلمي في القرن الـ (20) أصبح اليوم في طريقه إلى التحقق؛ حيث تشير إلى أن من بين المراهقين الذين كانوا يعشقون أدب الخيال العلمي، والذين كبروا اليوم، هناك أسماء معروفة مثل: بيل غيتس، وستيف جوبس، ومارك زوكربيرك، وقد صاروا يسيرون شركات كبرى تولي لهذا الأدب أهمية خاصّة لتطوير التكنولوجيا، ويسهمون بشكل غير مباشر في تطوير الآفاق الإبداعية لهذا الأدب.
ويفتح كل من الذكاء الصناعي والبيوتكنولوجيا، حسب الكاتبة، آفاقًا خصبة أمام أدب الخيال العلمي، إلّا أن مرحلتنا هاته مازالت تنتظر، برأيها، مبدعين كبارا، مثل جورج أوريول أو ألدوس هوكسلي.

هل صار أدب الخيال العلمي متجاوزًا؟

كاترين دوفور*

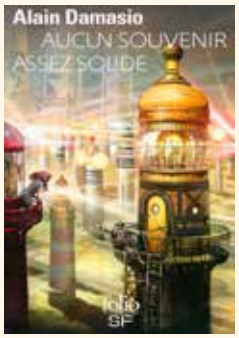
ترجمة: محمد مستعد

يصعب وضع تعريف لأدب «الخيال العلمي». إلا أن أحد كبار المبدعين في هذا المجال، وهو إسحاق أسيموف، يغامر بتقديم التعريف التالي: «هو جنس من الأدب يهتم بإيجاد أجوبة للإنسان عن تطور العلم والتكنولوجيا»[1].
وقد ولد هذا الأدب منذ زمن طويل؛ حيث سجلت بعض إشاراته الأولى منذ ملحمة جلجامش (في القرن الـ18 قبل ميلاد المسيح)، وعرف في بداية القرن الـ 19 انتشارًا مفاجئًا يعكس تسارع التطورات التقنية، ومن المهم أن نميز داخل هذا الجنس الأدبي بين نوعين؛ فهناك الخيال العلمي الروائي، وهناك الخيال العلمي الخاص بالقرب، وآخِر تجلياته هو: «السَّيْبيربونك» Cyberpunk، ويضم النوع الأول عدة أصناف؛ منها ما يسمى: «أوبرا الفضاء» Spaceopera، وأحسن مثال عليها هي رواية «كثبان» Dune، للكاتب فرانك هيربيرت (1965)، كما يضم صنفًا يسمى: ما بعد القيامة، وتجسده رواية «العصابة الواقية» للكاتب الفرنسي ألان داماسيو (2004)، أو رواية «الطريق» للكاتب الأمريكي كورماك ماكارثي (2006)، والنوع الأول «كثيرًا ما يوصف بعبارة البعيد والقريب»؛ (أي إنه استكشاف للفضاء وكذا للمستقبل البعيد)، وفي المقابل، فإن نوع السيبربونك Cyberpunk «يريد أن يتحدث عن العالم الحالي، وعن عنفه وعن تكنولوجياته الصاعدة»[2].
ويمكن القول بأن الخيال العلمي الروائي الذي يأخذنا بعيدًا عنا وعن العالم الذي نسكنه، ما زال أمامه مستقبل واعد، ولكن ما الذي يمكن قوله عن شبيهه الذي يهتم بالمستقبل القريب والذي نقوم بالإعداد له اليوم؛ إن هذا الصنف الآخر من الخيال العلمي هو ما يمكن تسميته بأدب «السكن»، وهو أدب يحاول ترويض التقدم والتطور قبل أن يقع، وأن يسبقه من خلال عالم الفكر قبل أن يصبح واقعًا حيًا وملموسًا في حياتنا؛ حيث إن المؤلّفين يختارون، مثلا، اختراعًا علميًا معينًا لايزال في طور التكون والولادة داخل المختبرات، ثم يحملونه ويبدءون في التجول به وكأنه فانوس علاء الدين السحري، فيسلطون بواسطته الضوء على نسيج المجتمع ومكوناته، وهذا الضوء هو الذي يسمح للقراء بالتفكير بشكل جماعي حول مستقبلهم، وهكذا تم إبداع روايات كبرى تحمل العديد من التنبؤات. وهي روايات كانت تراهن على وقوع تطور تقني كان لايزال في بدايته، ولكنها استطاعت أن تتنبأ، وقبل وقت طويل جدا، بما يحمله هذا التطور من تحول في النماذج وفي الرؤى القائمة، ونذكر كمثال على ذلك رواية «1984» للكاتب

جورج أورويل الصادرة في 1949 والتي تتحدث عن اجتياح شاشات التلفزة والحاسوب لجميع الأمكنة تقريبًا في العالم؛ (كان في فرنسا في 1949 حوالي 4000 شاشة فقط)، كما نذكر رواية ويليامز غيبسون «نورومانسيان» (1984) التي تخيلت مجيء «عالم الانترنت ومعارك القراصنة والهاكرز ضد الشركات العالمية»، وذلك في وقت كانت شبكة الانترنت لا تضم سوى حوالي 1000 كمبيوتر فقط»[3].

ورغم امتلاكه لهذه القوة والقدرة على التنبؤ بالمستقبل، فإن أدب الخيال العلمي له سمعة سيئة، أو يبدو وكأنه أدب غير جدي؛ فهو يبقى على الهامش أو محصورًا في إطار تلك الحدود التي يهاجر إليها الحالمون، والكتّاب التافهون المخربشون، والطليعيون، ويعتبره البعض «جنسًا أدبيًا غامضًا متروكًا على رفوف مكتبات المراهقين الذين لا يجدون من يفهمهم»[4]، لكننا اليوم نجد أن من بين هؤلاء المراهقين السابقين الذين كانوا يعشقون أدب الخيال العلمي والذين كبروا اليوم، نجد أسماء معروفة مثل: بيل غيتس، وستيف جوبس، ومارك زوكربيرك، وبالتالي أصبح من الصعب الحديث عن أدب من الهامش. لأن قراء هذا الأدب اليوم هم من حاملي الشهادات العليا الذين يواصلون، أمام الملأ، تحقيق ما يمكن تسميته بأحلامهم الكهربائية. فصاروا ينظمون ندوات ومهرجانات، وينشئون مراكز للبحث العلمي يدعون إليها دائمًا أدباء الخيال العلمي، ويمكن أن نذكر، مثلا، «وكالة البيئة والتحكم في الطاقة بفرنسا» التي وجهت الدعوة في 2015 إلى كاتبي الخيال العلمي طوماس داي، وجيرارد كلاين للمناقشة وللحديث معهما حول الأدوات والمواد التي ستستعمل في المستقبل في مجالات التكنولوجيا وغيرها. كما يمكن أن نذكر «منتدى أخلاقيات علم الأحياء» الذي استضاف الناشرة سطيفاني نيكو، أو نذكر «المختبر الأوربي» الذي استضاف خلال السنتين الماضيتين الكاتبين ألان داماسيو، و نوربير ميراخانيان، والأمثلة كثيرة في هذا الباب.

وبموازاة ذلك، أصبح المهرجان الدولي لأدب الخيال العلمي في مدينة نانت بفرنسا ينعقد تحت رئاسة عالم الفيزياء رولان لوهوك، ولكن تشرف على إدارته الفنيّة الكاتبة جان ديباتس، وهو مهرجان يستضيف، بشكل متزايد، العلماء إلى جانب الفنّانين والكتّاب. ونفس العدوى لحقت بالحقل الجامعي؛ حيث إن العديد من الجامعات صارت تقترح القيام بأبحاث علمية واجتماعية مرتبطة بأدب الخيال العلمي، وحتى الأدب والرواية بشكل عام، أصبح كل منهما يتأثر بهذه الموجة كما هو الحال مع عدة عمليات لاستنساخ واستلهام الرواية الشهيرة «جزيرة ممكنة» للروائي الفرنسي ميشيل ويلبيك وهو ما يجعل أدب الخيال العلمي تقريبًا مثل الأدب الكلاسيكي؛ حيث صار أدبًا يخرج من عالم الهوامش ليصبح «أداة







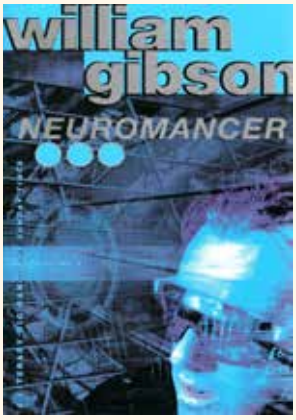


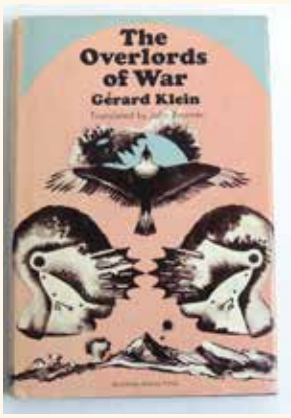




حقيقية للتقدم الاجتماعي» يستعملها «مطلقو الإنذارت التكنولوجية»[5]. لقد أصبح، أخيرًا، يحظى باعتراف بقيمته التنبؤية وبقدرته على فهم الواقع، ولكن هذا الانزلاق أو التحول من الطليعة أو الهامش إلى المؤسسات ألا يعني في الواقع تراجعا للقدرات التنبؤية لهذا الأدب؟ ما نلاحظه اليوم هو أن شاشات التلفزة التي تنبأت بها رواية «1984» قد أصبحت واقعًا معيشًا في كلّ المنازل، كما أن الشركات متعددة الجنسيات أصبحت تستثمر أموالًا كبيرة في مجال معالجة جينات «أفضل عالم» في الوجود على حد تعبير عنوان رواية الكاتب ألدوس هوكسلي. ونلاحظ أيضًا أن غوغل، من بين شركات أخرى، أنشأت وكالة متخصصة في البيوتكنولوجيا اسمها «كايكو» تهتم بمكافحة شيخوخة الإنسان. كما سبق للكاتب الأمريكي «فيليب ديك» في رواية بعنوان «لو كان بيني سيمولي غير موجود» أن تنبأ بتحول «نيويورك تايمز» الشهيرة إلى جريدة يكتب فيها صحفيون عبارة عن روبوتات،









وهو ما بدأنا نشاهد اليوم بدايات وقوعه، خاصة في الصحف الأنجلوساكسونية[6]. وباختصار، يمكن القول بأنّ كلّ ما تنبأ به أدب الخيال العلمي في القرن 20 أصبح اليوم في طريقه إلى التحقق.

أما أدب الخيال العلمي في القرن 21 فإنه يدور بالأساس، وبشكل يائس، حول «ثلاثة» مواضيع محورية تتعلق بما بعد الإنسان[7]، وهي: الخلود، والبيوتكنولوجيا، والذكاء الصناعي. وهو أدب، يحلل بتوجيه من الشركات الكبرى، (مثل غوغل- أبل- ميكروسوفت- أمازون- فايسبوك) الآثار الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية المحتملة لهاته الشركات على عالم الشغل مثلا. ومن خلال هذا التحليل، يستنتج هنا الأدب «إسقاطات مبالغا فيها»، حسب تعبير الباحث أرييل كايرو، ويقوم بإبداع روايات تتناول الذكاء الصناعي مثل رواية «بنت الأوطوماط» لمؤلفها باولو باكيغلوبي (2009)، أو تتناول موضوع الشركات متعددة الجنسيات الشرسة في رواية «لوفسطار» لمؤلفها زولما (2002). لكن هذا الأدب لم يستطع أو لم يعد يستطيع الخروج من هذا النموذج الخيالي من أجل إبداع نموذج آخر جديد... ويبقى من المؤكد أن استغلال الإمكانيات التي يتيحها الذكاء الصناعي والبيوتكنولوجيا يفتح آفاقًا أدبيةً خصبة، إلا أن زمننا هذا مازال ينتظر بروز مبدعين



> أدب الخيال العلمي في القرن 21 يدور بالأساس، حول «ثلاثة» مواضيع محورية تتعلق بما بعد الإنسان، وهي: الخلود، والبيوتكنولوجيا، والذكاء الصناعي. وهو أدب، يحلل بتوجيه من الشركات الكبرى، مثل (غوغل، أبل، ميكروسوفت، أمازون، فايسبوك)

كبار مثل جورج أوريول أو ألدوس هوكسلي لينهب بعيدًا نحو تلك الآفاق. كما أن هذا الأدب يعاني، وهو أمر مرتبط بالشرعية النسبية التي حصل عليها، من مرض اسمه «التكلف والتصنع»، وهو مرض قاتل بالنسبة لجميع الحركات الفنيّة؛ إنه تصنع تتراجع طاقته من خلال المبالغة وهو، في نفس الوقت، يبالغ لأن طاقته تتراجع.

لكن أدب الخيال العلمي قد لا يكون مسؤولًا بشكل كلي عن تراجع طاقته، وإنما قد يكون المسؤول عن ذلك هو الواقع نفسه الذي أصبح يتسارع من حوله؛ فالأفكار التي كانت في السابق عجيبة وغريبة لم تعد تعيش فقط في خيال الفنّانين والأدباء. ويمكننا أن نشير هنا إلى بعض الأمثلة ك: سيناريو إعادة البناء العضوي الذي جاء في فيلم «العنصر الخامس» للمخرج لوك بيسون، أو مثال: خلود الإنسان عبر تحميل اللاوعي من الإنترنت الذي تتناوله القصص المصورة للكاتب «روجي لولو» بعنوان: «الشموس الثلاث لفيينا»، وهي كلها أفكار بديهية أصبحت في طريقها إلى التحقق والإنجاز بفضل الإمكانيات التي يتوفر عليها أشخاص مثل بيل غيتس وريمون كورزويل مدير الهندسة في شركة غوغل، أو إيلوم موسك مدير «تيسلا موتورز» ومؤسس «نورالينك» التي تشتغل حاليًا على ربط الدماغ البشري بدوائر مطبوعة، ومن ثم يمكننا أن نتساءل: هل وصلنا إلى مسألة «الخصوصية» التي تحدث عنها الكاتب فيرنور فينج وهو عالم وأديب خيال



إحدى دورات المهرجان الدولي لأدب الخيال العلمي في مدينة نانت الفرنسية

علمي أمريكي، كتب في 1993 عن فرضية تقول إن البشرية قد تخترع في 2050 ذكاء صناعيًا سيتجاوزها لتضع بذلك نهاية للعصر الجيولوجي المسمى «الأنثروبوسين»؟[8] فهل افتقدنا إذن قدرتنا على التفكير وعلى الخيال بشكل أسرع من العلم الذي نخترعه؟ إنه لأمر معقد أن نعترف بذلك، وما هو أكثر تعقيدًا هو تراجع طاقات أدب الخيال العلمي... ويمكننا، في هذا الصدد، أن نستعير ما قاله «ليو هنري» مؤلف رواية «سرقة الاستمرارية» (2014): «لقد أصبح أدب الخيال العلمي يصطدم مباشرة بحائط الواقع».

إلا أننا لا يمكن أن ننفي أن هذا الأدب لايزال أمامه مستقبل واعد، لأن هناك حقولًا كاملة ما زال العلم غير مسيطر عليها، وما زالت تنتظرها اكتشافات جديدة مثل: مجال التفكير والدماغ؛ فرغم إشعاعها وشهرتها فإن علوم الدماغ التي تبدو اليوم في خدمة الأنظمة لا تكشف عن كيفية صناعة المعنى أو عن الرهانات الكبرى للسياسة وأسرارها. وقد كتب في هذا الصدد العالم الفرنسي جون روسطان في 1954 في كتابه «أفكار عالم في البيولوجيا» عن الحدود التي يتوقف عندها التقدم؛ حيث قال: «سيأتي يوم نقوم فيه بتحرير طاقات الذرة، وبعلاج مرض السل والسرطان، وسنقوم بالسفر عبر الكواكب، وسنمدد عمر الإنسان، ولكننا لن نجد الوسيلة الكفيلة بأن يحكمنا أقل الناس استحقاقًا»، والحقيقة هي أنه في هذا المجال هناك الكثير مما يستدعي وضع بعض الفرضيات، وعلى العموم، يمكن القول بأن أدب الخيال العلمي سيعرف كيف يُبْقِي تلك «المادة الفكرية اللاصقة التي تربط الرغبات بالواقع» قادرة على مساءلة كلّ ما يجعل من الإنسان إنسانًا[9].

هوامش ومراجع:

1 - إسحاق أسيموف. رواية «دافيد سطار، سبايس رانجر».

2 - انظر حوارا مع روني مارك دولهين: «أدب الخيال العلمي والصحة: من الخلود إلى الإنذار التكنولوجي» 2017. انظر الرابط التالي:
https://mnhgroup.blog

3 - نفس المرجع السابق.

4 - كليمونتين سبيلير «كيف انتقم الخيال العلمي من العالم» مقال في موقع novaplanet.com يوم 26 يناير 2017

5 - نفس المرجع السابق.

6 - أرييل كايرو، «إعادة اختراع الشغل بدون العمل». ملاحظات معهد ديدرو. باريس. مارس 2017.

7 - كتاب ماثيو طيرانس «نزعة ما بعد الإنسان هي تطرف». منشورات لوسير. باريس 2016

8 - الأنثروبوسين عصر جيولوجي جديد من صنع البشر؛ يعتبر بعض العلماء أنه بدأ في القرن 18 بعد الثورة الصناعية، ويتميز بقدرة الإنسان على التأثير على المناخ والبيئة مما أدى إلى: فقدان التنوع البيئي، وتغير المناخ والتعرية...

9 - عن بيرتلان ميسكو في مقال: «كيف انتقم الخيال العلمي من العالم». مرجع سابق.

* كاترين دوفور كاتبة فرنسية في أدب الخيال العلمي وحاصلة على عدة جوائز؛ من بين مؤلفاتها: «ذكور شاحبة»- «غدا العمل»- «مذاق الخلود»، هذا المقال نشرته مجلة «لوموند ديبلوماتيك، عدد يوليوز 2017.

ساندرو فيرونيزي Sandro Veronesi (فلورنسا 1959) نشر روايته الأولى عام 1988 «إلى أين يسافر هذا القطار المرح»، وتبعها برواية «الملموسين» عام 1990، و«العين بالعين» 1992، وهو بحث حول عقوبة الإعدام. و«بقوة الماضي» عام 2000، ويروي فيرونيزي فيه قصة أسرار وإرث عائلي ثقيل ويفوز بجائزة كامبييللو Campiello. من بين كتبه اللاحقة، «فوضى هادئة» عام 2005، ورواية «قصة أرمل يبحث عن حياة صعبة»، التي حازت جائزة ستريغا Strega عام 2006 وتحوَّلت إلى فيلم للمخرج أنطونيللو غريمالدي. من بين أعماله الأخرى: القصة البوليسية «إكس واي» 2010، و«أراض نادرة» 2014، و«لا تقله. إنجيل ماركو» 2015، «إله ينظر إليك» 2016.

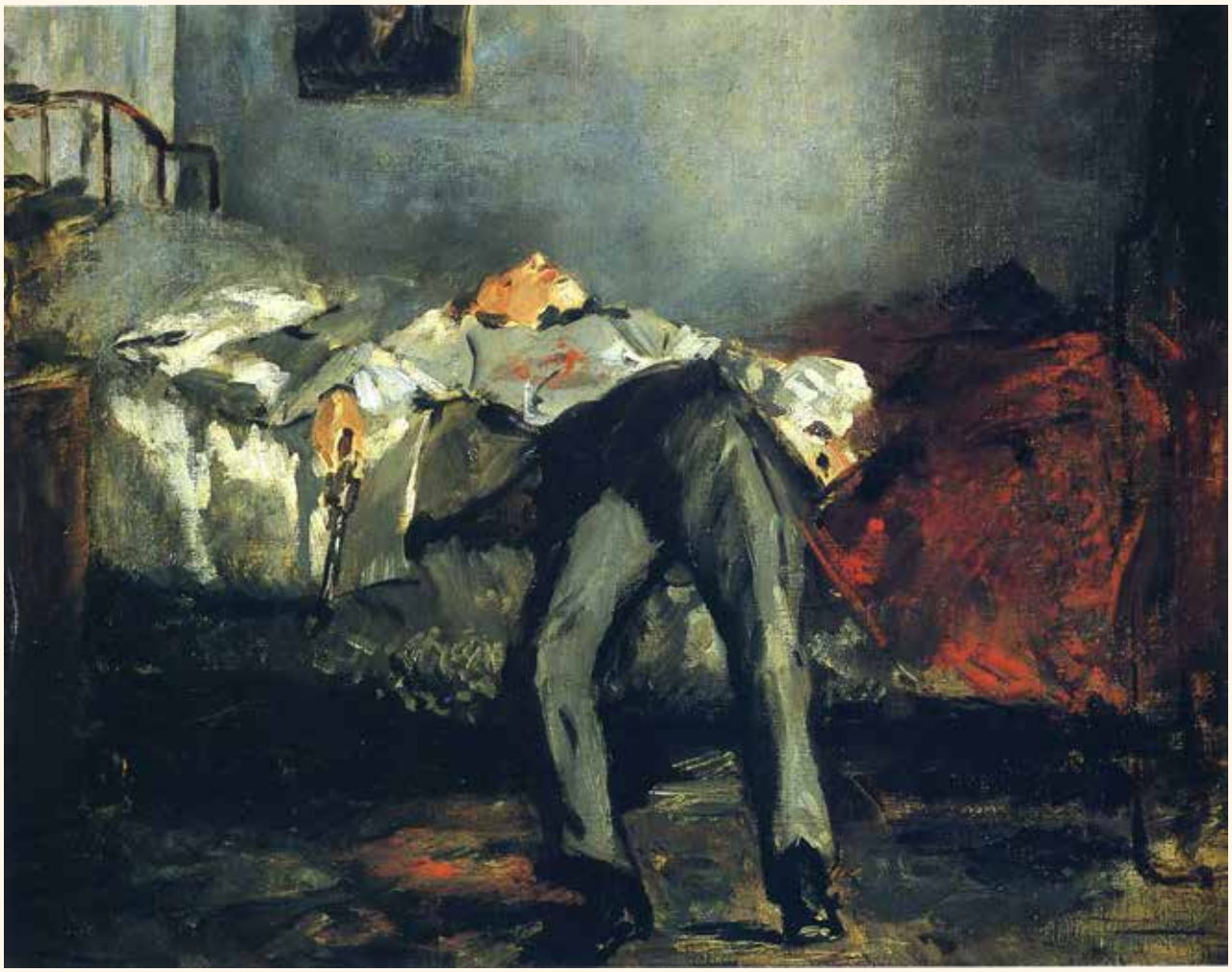
عندما حاول الشيطان أن يختبرني بفنجان كابوتشينو

ساندرو فيرونيزي

ترجمة: يوسف وقّاص

في إحدى المرّات، اختبرني الشيطان. انتبه لوجودي مرّة واحدة في كلّ حياتي واختبرني، بهيبة وغرور معاً، اختبرني، ببراءة أيضاً، أو بالأحرى ببراءة تنذر بشَرٍّ مُستطير.

أمي التي تلفظ أنفاسها الأخيرة، كانت قد انزلقت بحنو بعيداً، من أسبوع لآخر، دون أن تفزع أو تُملي شروطاً. مثلاً: فيما لو كنت أستطيع أن أقرّره أبداً، أنا أيضاً سأحاول أن أموت بهذه الطريقة، برباطة الجأش تلك. كانت ببساطة قد اعتكفت في مرضها وعاشته يوماً بيوم، خطوة تلو الأخرى، جاعلة إياه أكثر تحمّلاً للجميع، حتى لو أن الجميع كانوا يعلمون أنها سترحل. من جهة أخرى، كانوا قد أخبرونا بذلك حالاً، قبل خمسة أشهر خلت، عندما شخّص العِلْمُ مرضها لأول مرّة لم يكن ثمّة شيء يمكن فعله. على أيّة حال، جرّبوا، لأنه عندما يحضر الموت ليأخذ شخصاً ما يبلغ ثمانية وسبعين عاماً من العمر، ليس مسنّاً بعد، لا يبدو بالفعل حدثاً طبيعياً- ويجرّبون، عبثاً، ولكنهم يجرّبون. هي كانت قد استسلمت لمحاولتنا، مُفسحة المجال دائماً بأن نكون نحن من يتّخذ القرارات التي لا مفرّ منها عندما يُحاوَل القيام بأيّ شيء تجاه شخص على شفا الموت. الشرط الوحيد: ألّا تموت في المستشفى. حتى إنها لم تكن بحاجة لإملاء هذا الشرط، كان محطّ اهتمامنا، منذ البداية، جهدنا الوحيد غير العبثي أن نضمن لها أنها لن تتحرّك من غرفتها، من سريرها، حتى النهاية. هكذا، تحوّل مرضها إلى عادة يومية لنا جميعاً؛ لأبي، فهو حبيس بدوره في ذلك البيت، مريض وفي طريقه للرحيل هو الآخر، ولكن في أزمان أقل تسارعاً، حيث كان قد اضطر أن يبتدع موضوع علاجه ويرعاه، بحنق وبطريقة مواربة. لأخي، الذي يعيش في روما ويخابرها بانتظام خلال أيام الأسبوع، يومياً، ثلاث مرّات في اليوم الواحد، ويتصنّع البلاهة، يرفع من معنوياتها، ثم يأتي في



Le Suicidé 1880 - Édouard Manet

نهاية الأسبوع إلى براتو ويبقى لمدة 48 ساعة بالقرب منها دون أن يخرج أبداً. وبالنسبة لي، أنا الذي يعيش في براتو، مع أولادي، يمكنني حصر الساعات المكرّسة لها بين تلك المخصّصة لهم.

كنت قد توقفت عن العمل؛ لم أكن بحاجة إلى العمل في ذلك العام، كانت هنالك حقوق ملكية رواية «فوضى هادئة» التي تُمكّنني من المُضيّ قدماً، وكنت قد توقفت عن الكتابة أيضاً، لأنني فكّرت دائماً، مثل كارميلو بيني[1]، أنه في خِضَمّ المعاناة، ينكبّ المبتدئون على الكتابة، بينما ينأى عنها المحترفون.

ببساطة، العناية بها بينما تحتضر تحول إلى عمل، بالنسبة لي، الأكثر أهمّية، في بذل الجهد للقيام بذلك دون ارتكاب أخطاء، دون استسلام، ودون أن أطلب من الآخرين أن يتدخلوا ليحلّوا مكاني، بالضبط مثل الكتابة. بعد أن تمّ إلغاء العمل من نهاري، أي بعد أن تركت موضوع الكتابة جانباً، كنت أملك كلّ الوقت للاعتناء بها وبأولادي - وأعتقد أنه لهذا السبب بالضبط، منّا نحن الثلاثة، أبي، أخي وأنا - لعلّ الدور الذي أسند إليّ كان أقل صعوبة من الآخرين.

ولكن فلنعد إلى الشيطان، إلى ذلك اليوم الذي انتبه فيه إليّ. كنّا قد اقتربنا من النهاية، قبل يوم من رحيلها، كان تنفس أمي قد أصبح أصمَّ ومحتدماً، ما يدلّ على تشكّل ذمة رئوية. في المساء، قرّرنا أنا والمختص بالعلاج المُسَكِّن، أن نزيد جرعة المورفين، لكي نكون متأكدين مئة بالمئة أنها لن تتعذب. في الواقع، هذا كان يعني أن أمي لن تعود إلى وعيها حتى لحظة موتها الذي كان يبدو وشيكاً. لهذا السبب، كنت قد أويت إلى سريري متوجساً- بعد كلّ تلك الأشهر من العناية ومن الحضور اليومي- أن تموت وأنا بعيد عنها، في بيتي، نائماً مع أولادي. رغم التعب، جاهدت حتى نمتُ، مقتنعاً بأنني سأستيقظ على صوت الهاتف في عمق الليل، وأنه في تلك اللحظة سأموت أنا

أيضاً قليلاً، ولن يكون أقلّ من موت أناتي وقدرتي على القبول، وأن طمأنينتي ستموت، ولكنتُ غرقت في الغضب والندم اللذين استطعت حتى تلك اللحظة أن أدعهما جانباً. كان عزائي دائماً في الفكرة أن أمّي سوف تموت بين ذراعيّ، والمكالمة الهاتفية التي كانت ستوقظني في الساعة الثالثة، في الرابعة أو الخامسة صباحاً، سوف تعلن موت ذلك العزاء أيضاً.

إنما المنبّه رنّ في الساعة السابعة ولم يتصل أحد. إذن، يومنا سيبدأ كالعادة: تناول طعام الفطور مع الأولاد، ثم الاثنان الأكبر سنّاً سينهبان إلى المدرسة بمفردهما، واحد إلى الإعدادية والآخر إلى الثانوية، بينما أنا سأرافق الثالث إلى المدرسة الابتدائية. توقفت كالعادة عند الفرن، أثناء الطريق، لشراء وجبة خفيفة للطفل، وكالعادة ركنت السيارة على بعد مئة متر تقريباً من المدرسة، وكالعادة اجتزت ستار «مرحباً، صباح الخير» للآباء والأمهات الآخرين الذين يرافقون أولادهم. انتظرت رنين الجرس، طبعت قبلة على جبين ابني ولاحقته بنظراتي بينما يختفي في فوهة المدرسة السوداء وظهره محني من وطأة الحقيبة، ثمّ غادرت المكان. كانت الساعة تشير إلى الثامنة وخمس وأربعين دقيقة، ولولا عدم اتصالهم لكنتُ وصلت إلى منزل أبويّ خلال خمس دقائق، ولكان بدأ اليوم الأكثر قساوة. اليوم الأخير، ربّما -ولكن على الأقل كانت أمي قد قضت ليلتها، وعلى الأقل لكانت ماتت بين ذراعيّ.

هنا ما كان يجب أن يحدث في تلك اللحظة، بينما كنت أمشي نحو السيارة مع هذا التفكير في رأسي، عندما لاحظني الشيطان. أو ربما كان قد لاحظني قبل عدة أيام، دَوّنَ ملاحظته عن ضعفي، وفي تلك اللحظة فقط، أراد أن يختبرني. الحقيقة هي، أنه بينما كنت أصعد السيارة، واتتني الرغبة في النهاب إلى البار وتناول فنجان كابوتشينو. رغبة مفاجئة، عنيفة- بل حاجة اضطرارية؛ كابوتشينو، كابوتشينو ساخن، مع رغوة وافرة وملعقتين من السكر. عشر دقائق، أو ربما أقل- ثم الانطلاق رأساً لرحيل أمي. ما الضير في ذلك؟ لَمْ أرغب في أي شيء أبداً بهذه الحمية، بل على العكس، كان يبدو تماماً أنني لم أرغب من قبل في أي شيء أبداً؛ كابوتشينو، كابوتشينو ساخن... (أريد أن أنوّه، هكذا، لمجرّد الدقة، إنني كنت وحيداً؛ لم يكن هناك حاجة لكي يحثني أحد ما؛ إذن، الشيطان كان في داخلي مسبقاً، تماماً مثلما يقول يسوع في الإنجيل، أو كما يقول فرويد، الذي يدعوه باسم آخر)؛ كابوتشينو ساخن ... (أود أن أنوّه أيضاً، إنني لا أتناول أبداً كابوتشينو في البار، ليس لأنني لا أحبه، بل على العكس من ذلك، أحبه كثيراً، ولكن لأن المختصين أخبروني بأن الحليب يضرّني، وللأسف أنا صدّقتهم؛ أخبروني أن الملح أيضاً يضرّني، ولكن لحسن الحظ لم أصدّقهم هذه المرّة، وبالتالي أنا أستعمل الملح كما يروق لي. إنّما صدّقتهم في قصة الحليب، ولا أتناول الكابوتشينو أبداً. لهذا السبب، كان الأمر يتعلق برغبة عارمة ودافقة). ركبت السيارة وأدرتُ المحرّك، لم أكن مضطراً لكي أقرّر حالاً، البار الذي أفكّر به كان يقع في منتصف الطريق إلى منزل أمّي. انطلقت ولا أعرف فيما إذا كنت أشعر بالدوار من ذاك الذي كنت بصدد فعله، أم من تلك الرغبة الفجائية أن أتأخرَ لعشر دقائق. قلت بأن الإغراء كان جامحاً، وهو كذلك، وقلت أيضاً كان أحمق، وهو كذلك. قلت كان يبدو بريئاً، وأتحدى أي شخص أن يجد شيئاً أكثر براءةً من تناول فنجان ساخن من الكابوتشينو. ولكن كان الأمر يتعلق بالشيطان، كما قلت، حيث يختبرني. لم يكن قانعاً من موت أمي؛ فعلى العكس، كان لا يهمّه شيء من ذلك الألم؛ كان هدفه هو الموت الثاني الذي تكلّم عنه القديس فرنشيسكو، أي موت الروح، الأمل، السلوى؛ الشيطان بعينه هو الذي لاحظني. كان ثمّة مكان فارغ أيضاً لركن السيارة أمام البار، وهو أمر لا يتوفر أبداً...

***

ثمّة ثقب أسود في قصّة أمي؛ نقطة غامضة، واحدة فقط، في حياة طاهرة وجليّة. عندما تَرَكَتْ المدرسة الثانوية الكلاسيكية في العام الأخير وتمّ إرسالها إلى ميلانو لدى بعض العمّات؛ لماذا؟ مرض خطير في الرئتين، كانت الإجابة. ولكنها إجابة تفتقد إلى المنطق؛ لماذا عاما كاملا في مدينة أخرى؟ ثمّ، في ميلانو؟ والشهادة الدراسية؛ حتى بعد أن عادت إلى بولونيا، في العام التالي، لم تحصل أمّي عليها أبداً؛ لماذا؟ كانت الإجابة دائماً ذاتها: مرض الرئتين. هذا الأمر أصبح جزءاً من الحياة السردية العائلية سواء بسواء مع بقية القصص (قصص الحرب، المنافس الشقيّ الذي تقدّم لخطبتها قبل أبي، ثم تزوج أختها)، وانحصرت بين هذه القصص دون أن نقوم بأي جهد، لا أنا ولا أخي، لاستقصاء تفاصيل إضافية. كان هذا يناسب أبي، ممّا يدلّ، أنّه إذا كان ثمّة سرّ فإنه متورط فيه؛ كان أشبه ما يكون بشيء يتمّ إخفاؤه عنّا فقط - ولكن نحن، في النهاية، كنا لا نريد أن نعرف. هنالك شيء آخر غير منطقي، على أيّة حال، لا يمكن تجاهله، وبسببه لم أتمكن أبداً أن أستبعد أن تلك كانت ببساطة الحقيقة. في الحاصل، إذا كان هنالك حقاً شيء ما يخفونه عنّا في ماضي أمي؛ ألم يكن من الأفضل لو أنهم لم يقولوا شيئاً؟ لو أنهم لم يتطرقوا إليه البتّة، لا العام الذي قضته في ميلانو ولا الثانوية التي انقطعت عنها؛ من كان بوسعه حينذاك أن يشكّ أبداً بشيء ما؟! من يمكنه أن يطلب من أمه أن تُظهر له شهادة الدراسة الثانوية عندما كانت تنحني فوق كتابه اللاتيني أو تساعده في تحرير النسخة الجيدة؟ لأن هذا ما كانت

تفعله أمّنا؛ كانت تساعدنا في اللاتينية، تساعدنا في الإيطالية، لقد كانت بارعة. إذن، على الأقل فيما يتعلق بي، رغم أنني أشكّ أن وراء تلك القصة يكمن سرّ ما، تقبّلت دائماً إجابة مرض الرئتين. بيد أني، من جهة أخرى، ورغم تقبّلي عذر مرض الرئتين، كنت أشك دائماً أن وراء تلك الإجابة يكمن سرّ ما. النتيجة -لأنه في النهاية هذا هو المهمّ-أن ذلك، وذلك فقط، كان يبقى النقطة الوحيدة الغامضة من حياة كانت جليّة الوضوح، وقسم لا بأس به كان قد مرّ أمام عينيّ. على كلٍّ، كان ذاك هو الالتباس الوحيد الذي يجعلني أشعر بالضيق تجاهها، ويسبب لي ما أسماه فرويد Da unheimlich، «ذاك الخوف»، هكذا يُسمّيه، «ومردّه إلى ما لاحظناه منذ مدة طويلة، وذاك الذي يبدو لنا مألوفاً». وقد تمّت ترجمته إلى الإيطالية بـ «المُرْبِك»، ويجب أن أقول إنه يبدو، من بين كلّ الترجمات الممكنة، الأصحّ؛ سواء أكانت حقيقة أم لا، قصّة الثانوية التي لم تُكملها بسبب مرض الرئتين، والعام الذي قضته لدى العمّات في ميلانو، كان يُربكني، وكفى.

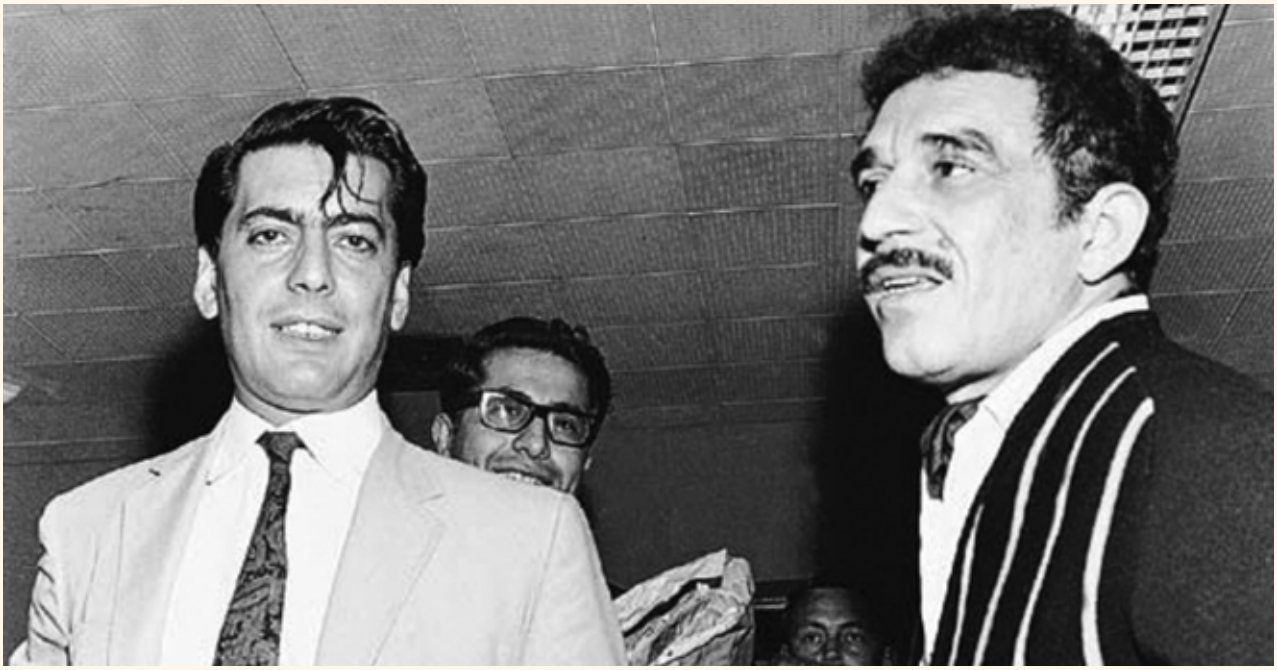
عندما تابعت طريقي، أمام البار، مدركاً في اللحظة الأخيرة أي نوع من المصيدة بالنسبة لي كان ذلك الكابوتشينو (لحظة أخرى بعد، ولكنت انخرطت بالسيارة إلى المكان الذي احتفظ به الشيطان شاغراً لي، خمس ثوان ولكنت ولجت البار)، خيّمت عليّ الظلال الداكنة لهذا «الإرباك». فجأة، ذاك الذي فعلته كلّ يوم خلال الأشهر الخمسة الأخيرة، أي الذهاب حالاً إلى أمّي بعد مرافقة ابني إلى المدرسة، والبقاء هنالك بصحبتها، أو الذهاب لشراء الأدوية، أو إعطائها الجرعات، أو الاتصال بالمختص بالمسكّنات فيما إذا كان هنالك ألم، فجأة كلّ هذا كان يُربكني. وكان يُربكني مع كلّ الحبّ الذي أشعر به تجاهها، مع كلّ الألفة الموجودة بيننا (ربما أكثر من أيّ ألفة بينها وبين أي شخص آخر، حتى لو أنني أعي أن كلّ الأبناء يفكرون هكذا سرّاً تجاه أمّهاتهم)، كنت لا أعرف بحق كيف انتهت الأمور مع الشهادة الدراسية التي لم تحصل عليها. فجأة، بينما كنت أسرع نحو بيتها، كان ذلك هو الشيء الوحيد الذي كنت أستطيع التفكير به؛ لماذا تَرَكَتْ المدرسة؟ لماذا غادرت بولونيا لمدة عام كامل؟ لماذا لم تُكمِلْ دراستها في العام التالي؟

بوصولي إلى منزل أبويّ، صعدت السلالم متخطياً ثلاث درجات كلّ مرّة، وهرعت إلى غرفتها. ذاك الذي ينتظرني، كان المشهد الأكثر قوة ومرارة الذي لم أصادف له مثيلاً من قبل: أخي جاث على ركبتيه فوق السرير، يداه تغطيان وجهه، غارق تماماً في نحيب كلّي، سام، هائل، عمتي ومِكْ واقفتان قبالة السرير، متجاورتَين، جامدتين، شاحبتين، واحدة مسنّة والأخرى شابة، واحدة بيضاء والأخرى سوداء، كلتاهما ظاهرياً خاليتان من الروح، غياب والدي، غياب فاحش، يائس، وهي، أمي، في وضع غير فاضح، بالنسبة لي، أدعوه رائعاً. كانت قد تغيّرت، منذ الليلة السابقة، عندما كان الموت لا يزال بعيداً: ملامحها أصبحت أكثر قساوة، وبشرتها شحبت أكثر، ولكن في نفس الوقت كان كلُّ شكلها يبدو أكثر قتامة. كانت تلهث، وغرغرة تنفسها تغيّرت - كان أكثر قوة، كأنها كانت تتنفس شهقات أخي، كانت بعيدة جداً عمّا كانت عليه في الليلة السابقة، بعيدة عن كلّ شيء. كانت رجلاي ترتجفان؛ الخطوات الثلاث من الباب إلى حافة سريرها كانت متردّدة، خاطرت في السقوط - ولكن بعد أن اقتربت منها، شعرت بالانفراج. أخي كان يتابع نشيجه، ويداه تغطيان عينيه، ربما كان لا يراني أيضاً. بكاؤه المفرط كان يسهم في إضفاء الجمال على المشهد الذي ولجته في الوقت المناسب. لمست ذراعيْ أمي الضامرتين، داعبت جبينها البارد. رفعتها قليلاً إلى الأعلى وضممتها بين ذراعي كما كنت أرغب دائماً. كان جسدها لا شيء، تنفسها كان يتقلص أكثر ويزداد صخباً، ومع ذلك، كنت أشعر بالارتياح: محميّ، مؤاس، شجاعٌ، ولم أعد مرتبكاً. «أنت جميلة جداً»، همست في أذنها، مع يقيني أن الهمسة كانت ستخترق شرنقة المورفين التي تفصلها عنّا.

حضرتُ ولادة خمسة أولاد؛ تعلّمتُ كم هو معقّد القدوم إلى العالم، بينما الموت هو أمر بسيط؛ تنفُّس، تنفُّس، تنفُّس، ولا تنفُّسَ في النهاية، بيد أن، ذاك الذي أستطيع أن أقوله، الموت هو أكثر إثارة، وموت أمّي، بشكل خاص، كان إحساس هائل، مُفجع، لا يُصدّق، لسببين: لأن الشيطان حاول أن يختبرني، وأنا تمكّنت من الصمود، وبسبب ذلك التنفُّس الأصمّ، الكهفي، العميق، غير المسبوق - تلك الوذمة التي أصابتها في المكان الذي كان دائماً واهناً منذ صباها، عندما اضطرت إلى التخلّي عن شهادة الدراسة الثانوية بسبب ذلك المرض الخطير الذي أصاب رئتيها.

---

1) كارميلو بيني Carmelo Bene كاتب وممثل مسرحي إيطالي (1937 - 2002)، بدأ حياته الفنّيّة مع مسرحية «كاليغولا» لألبير كامو عام 1959 على أحد مسارح روما. بعد أن نال الاستقلالية التي يطمح إليها في العمل، أصبح مخرجاً ونقل إلى خشبة المسرح روائع الأعمال الكلاسيكية على طريقته الخاصة، التي كان يدعوها «نسخاً مغايرة»، مثل «دكتور جايكل ومستر هايد»، «غريغوريو»، «بينوكيو»، «سالومي»، «هاملت». وفي عام 1965 كتب أولى مسرحياته الغرائبية، «سيدتنا التركية»، وأسند له بيير باولو بازوليني دوراً في فيلم «أوديب الملك». بعدها، اشترك في كثير من الأفلام، إخراجاً وتمثيلاً، بالإضافة إلى مسرحيات كثيرة كانت كلّها تجابه بنقد عنيف أحياناً، رغم أن الجميع كان متفقا على شخصيته النادرة وعبقريته الفنّيّة الفذّة التي أصبحت مضرباً للأمثال. «لا يمكن أن يكون ميتاً من صرح دائماً أنه لم يلد»، علّق إنريكو كيتزي قائلاً، الذي ألّف معه كتاب «حديث على قمرين - كرة القدم»، عندما سمع بخبر وفاته. وكارميلو بيني، أثناء حياته، كان دائماً يتمنى لو أنه يستطيع أن يشارك في جنازته الخاصة!



في السادس من يوليو/ تمّوز الماضي، حلَّ ماريو فارغاس يوسا ضيفًا على الكاتب الكولومبي كارلوس غرانيس للحديث عن رواية «مئة عام من العزلة»، التي نشرت قبل نصف قرن، وعن علاقته الشخصية والأدبيّة بصاحبها الرّاحل «غابرييل غارثيا ماركيز». وخلال هذا الحوار، يتذكّر فارغاس يوسا انبهاره الكبير بهذه الرواية، حيث كتب عنها دراسة رائدة خلال تلك الفترة، كما يكشف لأوَّل مرة عن بعض الوقائع والأسرار الخاصّة التي طبعت مسار صداقته مع ماركيز، حيث كان من القلائل الذين تعرّفوا على الساحر «غابو» وعاشروه عن قرب، منذ تعارفهما في 1967 إلى حين القطيعة الشهيرة عام 1976. نقترح في ما يلي عودة لهذا الحوار المثير، في ترجمة لأهمّ ردود «ماريو فارغاس يوسا» خلاله، كما نشرتها جريدة «البايس» الإسبانية.

ماركيز في عيون يُوسا..
كان شاعرًا وليس مثقفًا

اكتشاف كاتب

كنت أشتغل في باريس في الإذاعة والتليفزيون الفرنسي، وكنت أعدّ برنامجًا أدبيًا أقدّم فيه وأعلّق على الكتب المتعلقة بأميركا اللاتينية والصادرة في فرنسا. في عام 1966، وصلني كتاب لمؤلّف كولومبي بعنوان : «ليس للكولونيل من يكاتبه». أعجبني الكتاب في واقعيته المكتوبة بعناية، ولوصفه الدقيق جدًا لهذا الكولونيل العجوز الذي ظلّ يطالب بتقاعد لم يحصل عليه أبدًا. لقد أسعدني كثيرًا التعرّف على كاتب اسمه غارسيا ماركيز.

رواية بأربع أيادٍ

أحدٌ ما كان سببًا في تعارفنا. لا أذكر إن كنت أنا أوّل من بادر للكتابة إليه أو العكس، لكني أذكر أنه جرت بيننا مراسلات مكثّفة جدًا صرنا بفضلها صديقين، حتى قبل أن نلتقي وجهًا لوجه. في إحدى المرّات، اقترح عليّ كتابة رواية مشتركة بين أربعة كتّاب حول الحرب التي

دارت رحاها بين البيرو وكولومبيا في منطقة الأمازون. كان لدى ماركيز الكثير من المعلومات حول الحرب أكثر منّي، وفي رسائله كان يحكي الكثير من التفاصيل، مبالغ فيها، ربّما لكي تكون ممتعة ومشوّقة، لكن هذا المشروع الذي كنا نتبادل الرسائل حوله انطفأ بعد مدة قصيرة. كان من الصعب جدًا اختراق حميمية ما يكتبه كلّ واحد وعرضه للآخر.

صداقة من أول نظرة

عندما التقينا وجهًا لوجه أوّلَ مرة في مطار «كاراكاس» 1967، كنّا نعرف بعضنا البعض جيّدًا وسبق أن قرأ كلّ واحد منّا للآخر، لكنّ هذا الاتّصال كان مباشرًا والودّ متبادلًا، وأعتقد أنّنا صرنا صديقين فعلًا بعد خروجنا من كاراكاس. وتقريبًا، يمكنني القول، صرنا صديقين حميمين. ثمّ ذهبنا معًا إلى ليما، حيث حاورته أمام العموم في كلية الهندسة، وهو أحد الحوارات القليلة التي نشرَها ماركيز، حيث كان خجولًا جدًا ومتردّدًا في مواجهة الجمهور. كان يكره الحوارات العامة لأنّه في العمق كان يشعر بخجلٍ كبير، وتحفّظٍ من الكلام بشكل مرتجل. وهو عكس ما يكون عليه في حياته الخاصة، حيث يكون رجلًا ثرثارًا وضاحكًا جدًا ويتكلّم بطلاقة كبيرة.

عاشقا فولكنر

أعتقد أنّ ما أسهم كثيرًا في صداقتنا هو القراءات؛ كنّا معًا من كبار المعجبين «بفولكنر». في مراسلاتنا المتبادلة كنّا نتحدّث كثيرًا عن «فولكنر»، عن الطريقة التي اندفعنا بها لاكتشاف الفنّ الحديث، بما فيه أسلوب السرد دون احترام التسلسل الزمني، وتغيير وجهات النظر... كان القاسم المشترك بيننا هو تلك القراءات. كان هو متأثرًا كثيرًا بفرجينيا وولف؛ يتحدّث عنها كثيرًا، أمّا أنا فكنتُ أتحدّث عن «سارتر»، الّذي أعتقد أن «غارثيا ماركيز» لم يقرأ له حينها؛ لم يكن يهتمّ كثيرًا بالوجوديين الفرنسيين، الذين كانوا مهمّين بالنسبة لتكويني. بخصوص كامو، نعم، لكن «ماركيز» كان يقرأ أكثر الأدب «الأنجلوساكسوني».

كاتبان من أميركا اللاتينية

في نفس الفترة اكتشفنا أنّنا، كتّابًا، ننتمي إلى أميركا اللاتينية أكثر من انتماء أحدنا إلى «البيرو» والآخر إلى «كولومبيا»، أي إننا ننتمي إلى وطن واحد، وطنٌ نعرف عنه القليل وبالكاد تعرّفنا عليه. هذا الوعي الّذي يوجد اليوم بأن لأميركا اللاتينية وحدة ثقافية لم يكن موجودًا في الواقع حين كنّا شبابًا. هذا الوضع بدأ يتغيّر مع الثورة الكوبية، الّتي كانت السبب المركزي في إثارة فضول العالم إلى أميركا اللاتينية، وهذا الفضول دفع إلى اكتشاف أن هذه القارة تملك أدبًا جديدًا.

كوبا و«قضية باديا»

بالنسبة للثورة الكوبية، مرَّ «غارثيا ماركيز» بخيبة أملٍ مماثلة، ولكن بتكتّم شديد. ذهب إلى كوبا للعمل في «الصحافة اللاتينية»، مع صديقه الكبير «بلينيو أبوليو مينوثا». كانا يعملان هناك حينما كانت «الصحافة اللاتينية» مؤسّسة مستقلة عن الحزب الشيوعي، لكن هذا الحزب سرعان ما اقتحم المؤسّسة بدعوى حاجتها إلى التطهير، بطريقة لم تصل إلى الرأي العام. بعد هذا الاقتحام، تمّ الاستغناء عن خدمات «بلينيو» و«ماركيز». وقد شكّل هذا الحدث بالنسبة لماركيز صدمة شخصية وسياسية، احتفظ بذكراها في سرّية تامة. لكن حين تعرّفت عليه، وكنت أنا من المتحمسين الكبار للثورة الكوبية، كان هو أقلّ حماسًا، بل يتبنّى موقفًا مستهزئًا بعض الشيء، إذ كان يقول: « يا صغيري ! انتظر وسترى». كان هذا موقفه في الجلسات الخاصة، وليس في الأماكن العامة. وحين انبلعت قضية «باديا» عام 1971، لم يعد يقيم في برشلونة، لا أعرف أكان ذلك لفترة مؤقتة أم دائمة؟، لا أتذكر ذلك، لكنّي أتذكّر أنّه حين تمّ اعتقال «باديا» وأودع السجن بتهمة العمالة للسي آي إيه، عقدنا اجتماعًا ببيتي في برشلونة، مع «خوان» و«لويس غويتسولو»، «كاستيليت» و«هانز ماغنوس» «إينزنسبرغر»، لصياغة رسالة احتجاج عن اعتقال «باديا». في هذه الرسالة، الّتي وقّعها عدد كبير من المثقّفين، اقترح «بلينيو» أن نضيف اسم «ماركيز»، لكنّنا رأينا ضرورة أن يأخذَ موافقة «ماركيز» نفسه. لم يكن بإمكاني فعلُ ذلك لأنني كنت أجهل مكانه في ذلك الحين، لكن «بلينيو» أصرّ مع ذلك على إضافة اسمه، وحسب معرفتي، فقد احتجّ «ماركيز» بقوّة على «بلينيو». لم يكن بيننا اتصال في تلك الفترة، وبعد خروج «باديا» من السجن ، مع باقي من دافعنا عنهم من المتهمين بالعمالة للسي آي إيه، كتبنا رسالة احتجاج ثانية، لكن هذه المرة لم يوقّع عليها ماركيز، وبدءًا من تلك اللحظة، تغيّر موقف غارثيا ماركيز المناهض لكوبا بشكل كامل؛ تقرّب منها أكثر، وشرع في زيارتها من جديد -لأنّه لم يعد إليها قطّ بعد حادثة الاقتحام- ثمّ بدأ يظهر في الصور رفقة فيدل كاسترو، وظلّ وفيًا حتّى نهاية حياته لهذه العلاقة القوية مع الثورة الكوبية.

صديق فيدل كاسترو

لا أعرف بالضّبط ماذا حدث؟ بعد حادثة «باديا»، لم يربطنا أيّ اتصال. حسب أطروحة «بلينيو»، على الرغم من أنّ «غارثيا ماركيز» كان على علم بأمور كثيرة تجري بشكل خاطئ في «كوبا»، كانت لديه فكرة أنّ أميركا اللاتينية يجب أن يكون مستقبلها اشتراكيًا وأنه في كلّ الأحوال، رغم الأمور التي لا تسير هناك كما يجب، ستكون «كوبا» بمثابة كبش فداء لكسر الجمود التاريخي لأميركا اللاتينية، ومن سيكون بجانب الثورة الكوبية

سيكون بجانب المستقبل الاشتراكي في أميركا اللاتينية. أنا كنت أقلّ تفاؤلًا، أظنّ أن «غارثيا ماركيز» اكتشف أن لديه حسًّا عمليًّا جدًّا في الحياة، في تلك اللحظة الفارقة، وأدرك أنه سيكون من الأفضل للكاتب أن يكون مع «كوبا» بدل أن يكون ضدّها. لقد تخلّص من الوحل الذي غرقنا فيه، نحن الّذين اتّخذنا مواقف حاسمة. إذا كنتَ مع «كوبا»، يمكنك أن تفعل ما تريد، لن تتعرّض أبدًا لأخطر عدوٍّ حقيقي يواجه أيّ كاتب، وهذا الخطر لم يكن اليمين، وإنّما اليسار. كان اليسار في كلّ مكان هو الذي يتحكّم في الحياة الثقافية، وحين تُعادي «كوبا»، أو تنتقدها، سينقضّ عليك من فوق مثل عدوٍّ قويّ جدًا، إضافة إلى أنّك ستكون في وضع المُطالب بتقديم تفسيرات، لكونك لستَ عميلًا (للسي آي إيه) مثلًا ، أو لستَ رجعيًا، ولست مناصرًا للإمبريالية. في اعتقادي، تلك الصداقة مع «كوبا» ومع «فيدل كاسترو»، بشكلٍ ما، حصّنت ماركيز ضدّ كلّ هذه المضايقات.

مائة عام من العزلة

لقد أبهرتني «مائة عام من العزلة». أحببتُ كثيرًا أعماله السابقة، لكن قراءة «مائة عام من العزلة» كانت تجربة مبهرة، لأنّني وجدتها رواية رائعة واستثنائية. وفور الانتهاء من قراءتها كتبتُ عنها مقالًا بعنوان «أماديس في أميركا». في تلك الفترة، كنت متحمسًا لروايات الفروسية وبدا لي أنّه أخيرًا صارت لأميركا اللاتينية رواية فروسية عظيمة، حيث يسود العنصر الخيالي دون أن تغيب الركيزة الواقعية، التاريخية والاجتماعية، في مزيج غير مألوف. شاركني هذا الانطباع، جمهور عريض جدًّا؛ إذ تملك «مائة عام من العزلة»، بجانب ميزات أخرى، أبجديةَ الروائع الأدبيّة، وقدرتها على جذب القارئ النوّاق، المثقّف والمتطلّب، بنفس القدر الذي تجذب القارئ العادي جدًا، أي الذي يتابع فقط الحكاية ولا يهتمّ باللغة أو بناء النص. بعد قراءتي للكتاب، لم أكتف بملاحظات عنه فقط، وإنّما قمت بإلقاء محاضرات حول «غارثيا ماركيز». المحاضرات الأولى كانت في «بويرتو ريكو» خلال نصف عام، ثم في «إنجلترا» وأخيرا في «برشلونة». وبهذه الطريقة، وفّرت لي الملاحظات التي جمعت خلال تلك الدروس المادة الأساسية لكي أنهي كتاب «قصة قاتل آلهة».



«غابيتو» والسنة الضائعة

نعم، لقد قرأ «غارثيا ماركيز» كتابي «قصة قاتل»، وقال إنّ لديه ملاحظات كثيرة يودّ مشاركتي إيّاها، لكنّه لم يفعل. ولديّ حكاية غريبة مع هذا الكتاب؛ لقد اعتمدت فيه على معلومات السيرة الذاتية التي بعثها لي «ماركيز»، وأنا صدّقته لكن خلال رحلة بحرية إلى أوروبا توقّفت السفينة في أحد الموانئ الكولومبية، وكان هناك جميع أفراد عائلة «غارثيا ماركيز»، ومن بينهم الأب، الذي طرح عليّ هذا السؤال: «لماذا قمتَ بتغيير سنّ غابيتو؟»، فأجبته مدافعًا : «أنا لم أغيّر السن؛ هو الذي بعث لي بهذه المعلومة»، قال: « لا، لقد حذفتَ سنة من عمره؛ فهو ازداد سنة قبل ذلك». حين وصلتُ إلى برشلونة رويت لماركيز ما جرى مع أبيه، فتضايق كثيرًا إلى حدّ أنه غيّر الموضوع. لم يكن الأمر حبًا في الدّلال من جانب «غارثيا ماركيز».

شاعر، ليس مثقفًا

كان يحبّ الضّحك كثيرًا، يحكي الطُرف والنوادر بطريقة رائعة جدًا، لكنه لم يكن مثقّفًا، كان يشتغل أكثر مثل فنّان، مثل شاعر، لم يكن في وضع يسمح له بأن يفسّر فكريًا موهبته الهائلة في الكتابة. كان يشتغل انطلاقًا من الحدس، من الغريزة والإحساس. وتلك القدرة الاستثنائية على استخدام الصفات والأحوال، خصوصًا التحكّم في العقدة والمادة الروائية، لم تكن تمرّ عبر المفاهيم. خلال السنوات التي كنا فيها صديقين، كان لديّ إحساس، في مرّات عديدة، بأنّه لم يكن واعيًا بالأشياء السحرية والخارقة التي يصنعها حين يؤلف حكاياته.

خريف البطريرك

لم يعجبني هذا الكتاب؛ ربّما كانت فيه مبالغة، أقولها صراحة، لكنّه يبدو لي كاريكاتيرا لغارثيا ماركيز نفسه، كما لو أنّه يقلد نفسه. لم تبد لي الشخصية ذات المصداقية، في حين أن شخصيات «مئة عام من العزلة»، المطلق لها العنان أكثر ما يمكن، حافظت دائمًا على مصداقيتها، لأن الرواية حرصت على أن تُبقي الشخصيات كذلك ولو تحت غطاء المبالغة. في المقابل، تبدو لي شخصية الديكتاتور كاريكاتيرية، تشبه كاريكاتيرًا لغارثيا ماركيز، إضافة إلى ذلك، أعتقد أن النّثر لم يخدمه جيدًا، لأن ماركيز حاول في هذه الرواية تجريب لغة مختلفة جدًا عن تلك التي استخدمها في أعمال سابقة ولم تخذله؛ لم يكن هناك نثر يمنح مصداقية وإقناعًا للحكاية



التي يرويها، يبدو لي أنه أضعف عمل بين كلّ ما كتب من روايات.

السلطة

كان غارثيا ماركيز مفتونًا جدًا بأصحاب السلطة، وافتتانه لم يكن فقط أدبيًا وإنّما حيويًا؛ كان يرى في الرجل القادر على تغيير الأشياء، عن طريق سلطته، شخصيةً جذّابة جدًا وساحرة. كان يرى نفسه في هؤلاء الذين غيّروا بيئاتهم بما يملكون من سلطة، في اتّجاه إيجابي أو سلبي على السواء. أعتقد أن شخصية مثل «إل تشابو غوثمان» قد فتنت غارثيا ماركيز. وبالتأكيد، فإن اختراع شخصية مثل « إل تشابو غوثمان» أو «بابلو إسكوبار» كان سيبدو رائعًا بالنسبة إليه، تمامًا كما هو شأن «فيدل كاسترو» أو «تورّيخوس».

المستقبل

هل سينكر التاريخ «غارثيا ماركيز» فقط بسبب «مئة عام من العزلة» أم ستخلد معها رواياته وقصصه الأخرى؟

لا يمكن التنبؤ بذلك مع الأسف، لا ندري ماذا سيحدث خلال الخمسين سنة القادمة مع روايات كُتّاب أميركا اللاتينية؟... من المستحيل معرفة ذلك، ثمّة الكثير من العوامل التي تتدخّل في الموضات الأدبيّة. أظنّ أن ما يمكن قوله بخصوص «مئة عام من العزلة» هو أنها ستبقى، قد تمرّ عليها فترات طويلة يغشاها النسيان، لكن في أيّ لحظة يمكن لهذا العمل أن ينبعث من جديد ويعود إلى الحياة التي يمنحها القرّاء لكتاب أدبي. في هذا العمل ما يكفي من الثّراء ليكون في مأمن؛ هذا هو سرُّ روائع الأدب العظيمة، هي ترقد هنا، يمكن أن تظلّ مدفونة، لكن بشكل مؤقت، لأنها في أيّ وقت يمكنها أن تعود لمخاطبة جمهور ما، لإغنائه مثلما أغنَت قرّاءها في الماضي.

القطيعة

هل قابلتَ «غارثيا ماركيز» بعد ذلك؟

لا، على الإطلاق...كنّا قد دخلنا إلى مناطق خطرة، وأظنّ أنه قد حانَ الوقت لإنهاء هذا الحوار (يضحك). كيف استقبلتُ خبرَ موت غارثيا ماركيز؟ طبعًا بحسرة. إنها نهاية مرحلة، كما هو الشأن بالنسبة لوفاة «كورتاثار» أو «كارلوس فوينتس». كانوا كتّابًا رائعين مثلما كانوا أيضًا أصدقاء كبارًا، ظهروا في فترة كانت أميركا اللاتينية قد بدأت تثير انتباه العالم أجمع. نحن الآن، ككتّاب، نعيش مرحلة يحظى فيها أدب أميركا اللاتينية بأوراق اعتماد إيجابية، وإن اكتشف مبكّرًا أنني الناجي الأخير من هذا الجيل، الأخير الذي يتحدّث بضمير المتكلم عن هذه التجربة، لهو شيء محزن للغاية.

المصدر: جريدة البايس الإسبانية

ترجمة: نجيب مبارك

لماذا أكتب؟ كيف أكتب؟ ماذا أكتب؟ ولمن أكتب؟ تلك جملة من الأسئلة الأنطولوجية التي تطرح أمام كلّ من يفكر في اقتحام جدران الأدب بصفة عامة، وعالم الرواية بشكل خاص، لكون درجة الإجابة عنها- أو على الأقل الوعي بها- هي ما يحدد قوة وأثر الكاتب في الساحة الفكرية المحلية، الإقليمية والدولية. «العيش أو الكتابة، وجب الاختيار» (Vivre ou écrire, il faut choisir)، يؤكد الكاتب الفرنسي «مارسيل بروست» (Marcel Proust)؛ تلك ضريبة اختيار «عالم القلم». لكن ماذا عن «كيف نكتب؟»؛ أي كيف أصير كاتبًا حرفيًا؟ وهل الكتابة حرفة؟ في هذا المقال الذي بين أيدينا يسلط ريجيس ميران الضوء على العديد من القضايا والإشكالات التي أضحى يطرحها اختيار الكتابة الروائية كحرفة، بدأ بانبثاق فكرة الكتابة وصولًا إلى التحرير والنشر.

ريجيس ميران

ترجمة: خديجة حلفاوي

من الحلم إلى الرواية..
حرفة الكاتب

يعد كلّ من التأمل الحالم والخيال، الجدول الزمني، التقمص الوجداني والانجذاب... مهارات وتقنيات مطلوبة لتمرس حرفة الكتابة. في هذا المقال يقدم ريجيس ميران الكيفية التي بموجبها يمكن تملك حرفة الكتابة من خلال ثلاثة نماذج روائية.

هناك صورة نمطية رائجة تجعلنا نتصور الكاتب ككائن يقع فريسة للمعاناة، بفعل نعمة إلهية، التي تدفعه نحو الإبداع [في سياق الثّقافة الغربيّة]... لكننا مع ذلك لسنا مخطئين تمامًا؛ لا يمكن أن تصبح روائيًا بين عشية وضحاها. يتعلق الأمر بحرفة ذات طابع خاص، تنطوي على معارف عملية، وطقوس عبور ضرورية. من أجل تتبع التقدم المحرز في التعبير عن الأفكار الداخلية منذ لحظة ميلاد الفكرة الأساس إلى لحظة النشر، سنسلط الضوء على ثلاثة نماذج روائية: «ديان داكريت» (Diane Ducret) التي تتقن بحرفية عالية فنّ الاختصار الدلالي وتعرف كيف تثير المشاعر بكلمات قليلة، «بول فاكا» (Paul Vacca) الذي يرسم شخصياته بطريقة حيوية، مبتهجة وساذجة على نحو مزيف، ثم «جاكوتا أليكفزفيك» (Jakuta Alikavazovic) التي تأخذ القارئ في عالم صوفي معقد، تحليلي وشاعري في الآن نفسه؛ ستكون إذًا رحلة بوح واعتراف بألغاز الإبداع.

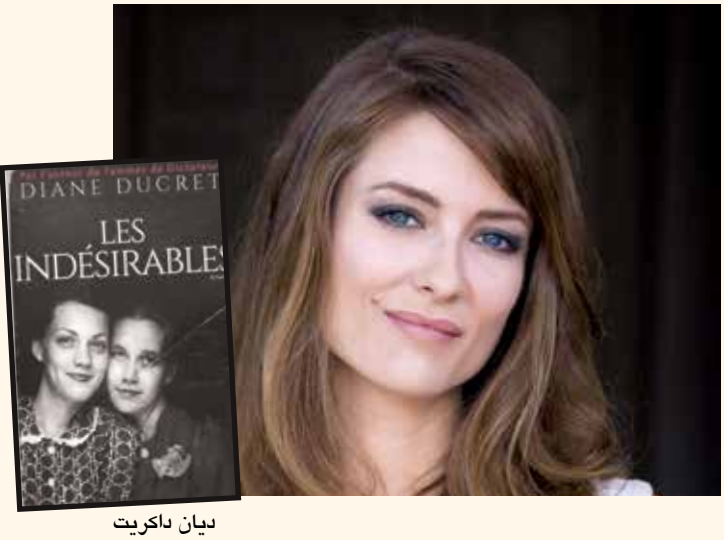
كيف تولد فكرة الرواية؟

- تبدأ كلّ رواية بفكرة: لكن كيف تولد هذه الفكرة؟ يتفق كتابنا الثلاثة على أن وقت الفراغ ضرورة لا محيد عنها من أجل استشعار الخيال، الحدس والتأمل الحالم. بالنسبة لديان داكريت، مؤلفة كتاب «اللامرغوب فيهم» (Les Indésirables)، «يعد التأمل الحالم رأس مال بالغ الأهمية ضمن صيرورة الكتابة، لكنه مع ذلك متلون ومتغير على الدوام. إن اختصار موضوع الرواية في كلمة واحدة، في حدث تاريخي نسلط عليه أضواء التخييل، هو بالأساس حدس تأملي حالم. هكذا، نجد أن هذا التعبير البسيط: «اضطهاد النساء غير المرغوب فيهن»؛ والذي يشير إلى النساء الأجنبيات بدون أطفال اللاتي اعتقلن في مايو من سنة 1940 في مخيم البيرينيه بمقاطعة غورس خلال عهد الجمهورية الثالثة، يوقظ فينا صورًا مختلفة- والتي تقودني إلى تصور أفراح وأحزان سجينتين وحدتهما الصداقة». نفس السؤال طرحه بول فاكا، مؤلف «من يوم لآخر» (Au jour le jour)، وهي رواية سردية تحكي بطريقة متسلسة مختلف محن «وجين سو» (Eugène Sue) سنة 1840، في تخوم أحياء المدينة، وبحثًا عن الإثارة لكتابه «أسرار باريس» (les Mystères de Paris)، يقول: «ما يوقظ فكرة أو مشروع الرواية هو

الرغبة، مثل تمثال نُقش مسبقًا من قبل نحات، توجد الرواية بشكل مسبق في دواخل المرء؛ تظل في حاجة إلى إعطائها شكلًا نهائيًا فقط. بعد فكرة المنطلق، يجد التأمل الحالم مستقرًا له، ويطلق العنان للخيال». تخبرنا جاكوتا أليكفزفيك، مؤلفة «الشقراء والمخزن» (La Blonde et le Bunker)، وهو مؤلف مرجعي يحكي قصة علاقة غريبة بين مصور مشهور وأديب ضائع في باريس اليوم، بأن الأمر ينطلق من وضعية أساس، تتخذ شكل جدول، «تأتي في المنام» كما في التأمل الحالم: «أحتاج إلى وقت للاسترخاء لأطلق العنان لروحي؛ من الممكن أن يظل الوضع غير مجدٍ لساعات، ثم فجأة أبدأ في كتابة النص الذي يأخذ تقريبًا شكله النهائي». بالنسبة للروائية، يظل مصدر الإلهام غامضًا إلى حد ما، لذلك فهي تعتمد كثيرًا على المحفزات البصرية، مثل رؤية شخص في الشارع يفعل أشياء غريبة، الأمر الذي يدفعها إلى العودة إلى نقطة الصفر من جديد والبحث عن إعادة بناء نواة الحبكة.

كيف تبنى الرواية؟

- ما من شك في أن التأملات الحالمة لها دور واع ومقصود في تنظيم الحبكة، تم تطوير هذا العنصر من قِبل كتابنا وفقًا لسلسة من الطقوس الخاصة. تؤكد جاكوتا أليكفزفيك على ضرورة الحركية والتحرك: «أتمشى كثيرًا في شوارع باريس، أمارس رياضة السباحة»؛ كما لو أن تحريك الجسد يطلق العنان للخيال. بالنسبة لديان داكريت، نجد أن المسارات اليومية، في الجنوب الغربي المطل على البحر حيث مسقط رأسها، تساعدها على «التخلص من التوتر، والتأمل في موضوعية... إنه، نوعًا ما، مبدأ نيوتن وتفاحته الشهيرة: نتمكن من فعل شيء آخر، حيث تنبثق الأفكار وتتدفق»، فضلًا عن أوقات الاضطهاد. في كلّ صباح، تنتعش الكتابة، مع رشفة من كوب القهوة- حتى على السرير- وفقًا لفترات زمنية محددة ومنظمة-؛ هكذا يعمل الكتّاب بجد منعزلين عن العالم.
بشكل أكثر دقة، يتم الاستعداد للكتابة بمساعدة إشارات على دفتر الملاحظات، ثم تدوين سيناريو معين يسمح بـ«تخصيص وتدقيق الفكر». تؤكد ديان داكريت على ضرورة تقديم تصور عام للإطار المستقبلي للكتّاب. في كلّ يوم، وأمام دفتر خاص، تأخذ ورقة فارغة وتخط تصميمها: «إنه يعطي تناسقًا حسيًا لعملي». يستعمل بول فاكا نفس تقنية التصميم البياني من أجل إعطاء لمحة عن الأحداث التي تنقل الشخصيات من نقطة البداية إلى نقطة النهاية. وتبعًا لذلك، تعد الجدولة الزمنية أداة أساسية وفعالة مساعدة للكاتب. انطلاقًا من هذا التصميم البياني، ومن خلال أربع أو خمس فقرات محررة بشكل مسبق، والتمكن من خيوط النهاية، تبدأ عملية سد الثغرات ورتقها بما يشبه العمل الروتيني.
كيف يمكننا ابتكار الشخصيات والعالم الذي تُعَلَّب فيه؟



ديان داكريت

يتحول التقمص الوجداني إلى مهارة ضرورية للمؤلف كي يخترق هذه العوالم؛ بشكل مثير للدهشة، وتحدد النص وتوجهه نحو القارئ المستقبلي. بالنسبة لبول فاكا، لا تعدو أن تكون الشخصيات المفتقرة للوجود الحسي ناقلات للقصة، ولا يشكلن سوى «شفيع» عندما يتوجه المؤلف بالكتابة عقليًا نحو قارئ محتمل. ترى جاكوتا أليكفزفيك أن الشخصيات مجرد مخططات وهبوا [بفعل إبداعية الكاتب أو الراوي] بعض السمات المميزة (المظهر العام، حركة الجسد...)، ولا تصل إلى درجة التعقيد الذي تتميز به الشخصيات الحقيقية، لكن هذا الأمر لا يمنع من إمكانية التعاطف معهم؛ تشير ديان داكريت إلى استثارة مشاعرها عندما تعرض فضاء العمل على ناتيتها الخاصة: «أجول عقليًا في المشهد، أركز على كلّ التفاصيل، يمكن أن أنقلب على نفسي 360 درجة... أحس بالألوان، الأصوات والروائح». إن ترجمة الكلمات إلى أحاسيس تبقى مسألة (تقنية) جرعات؛ حسب بول فاكا: «إنها مفارقة للكاتب كما الممثل: لا يجب الانغماس كليًا في المشاعر، بل ينبغي نقلها».
إلى أي حد يمكن أن يصبح الكاتب «مهووسا» بشخصياته؟ بالنسبة لديان داكريت، يجب الحذر من «متلازمة بيراندللو» (syndrome Pirandello)- في إشارة إلى مشهد «الشخصيات الست التي تبحث عن المؤلف»، حيث تظهر موضوعات الحبكة بشكل ساحر في العالم الحقيقي من أجل مساءلة الممثلين الذين من المفترض أن يجسدوهن... يؤكد بول فاكا أنه لا يمكن للكاتب أن «ينقاد وراء شخصياته»: «تأخذ فكرة الإبداع الخلاق [في الأدب] صورة وشكلًا فريدين، على الرغم من أنها تجعلنا نرث شخصيات متهربة، وليست في نهاية المطاف سوى أساطير خيالية». فضلًا عن ذلك، تظل الحياة داخل عالم خيالي من ابتكارنا أمرًا مزعجًا للغاية: هذا هو السبب الكامن وراء صعوبة الانتقال من لحظة الإبداع نحو العودة إلى الحياة اليومية. اعتمادًا على



بول فاكا



جاكوتا أليكفزفيك

الوقت الذي نقضيه في الكتابة، نحتاج أحيانًا إلى ساعات كي نوقف «الأثر العضلي المنعكس» لكي تصبح الشخصيات في نهاية المطاف صامتة. تقارن ديان داكريت الأمر بلحظة هبوط الطائرة: «يحتاج الأمر إلى بعض الوقت، بمجرد تخفيف سرعة المحركات، لكي تلامس أرضًا مسطحة، فإننا لا نرى بوضوح متى وأين سنهبط».

كيف تتم مرحلة التحرير؟

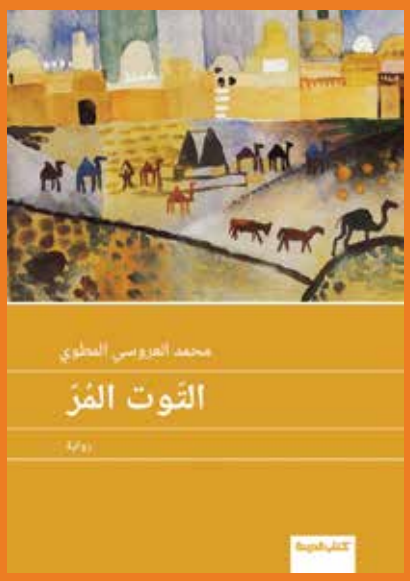
الآن، كلّ شيء جاهز للانتقال نحو اللحظة التي طال انتظارها: الصياغة والتحرير النهائي للنص أو العمل. هنا، ننتقل نحو الجانب الأكثر غموضًا في فعل الكتابة. يبدع بول فاكا في استعارة مثال الحاسب: «عندما أكتب، أجد نفسي أشبه ذاكرة الحاسوب، منجرفًا نحو «الحوسبة السحابية» اللاواعية لروحي». لكن مع ذلك، تظل أبسط صورة لتوصيف الفعل الأدبي، ولو بشكل غريب، هي حالة الإنشاء. قدمت هذا الوصف جاكوتا أليكفزفيك في سياق توضيحها أنه «حينما أكون في الحالة التي أكتب فيها بشكل جيد فإنني لا أفكر؛ حيث إنه لا يوجد هناك تشتت، وأجد نفسي منغمسة في الفعل [الأدبي] الخالص؛ إنه شيء لا يوصف، إنها واحدة من اللحظات المهنية القليلة حيث لا أتتبع ما أفعل. يتعلق الأمر بعلاقة تشبث بالكتابة، في إطار حالة ممتعة ومرهقة في الآن نفسه، التي توفر لي الصفاء العميق، فقدان الإحساس بمرور الوقت؛ لا أدخل في وضع سبات ولكنني أظل في حالة وعي خالص وغير انعكاسي». يذكرنا هذا التوصيف بعالم الرياضة، الموسيقى أو الفنون القتالية، وهي تخصصات تتطلب التركيز التام كما لو أننا داخل «فقاعة» ومنفصلين عن العالم الخارجي وعن الإحساس والوعي بالذات، في إطار علاقة خالصة بين الروح، الجسد والفعل. في القرن العشرين، أضحى مفهوم «الانتشاء» أكثر استعمالًا من قبل الإثنولوجيين لوصف الحالة النفسية للشامان أو السحرة... وبالتأكيد، يحمل المفهوم العديد من أوجه الغموض الدلالية، لكن غياب مفهوم أفضل جعل «النشوة» هي التوصيف الأقرب لحالة مراس الكتابة أو عمل الكاتب.

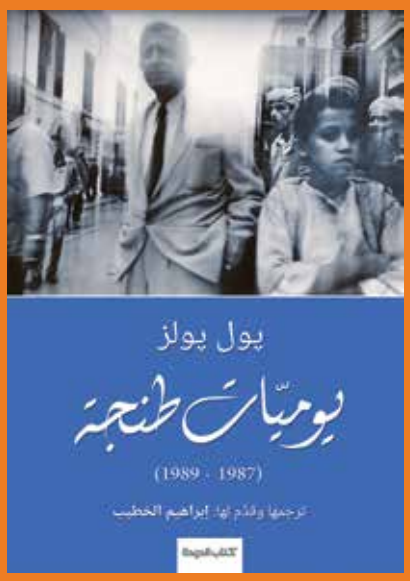
كيف ننهي رواية؟

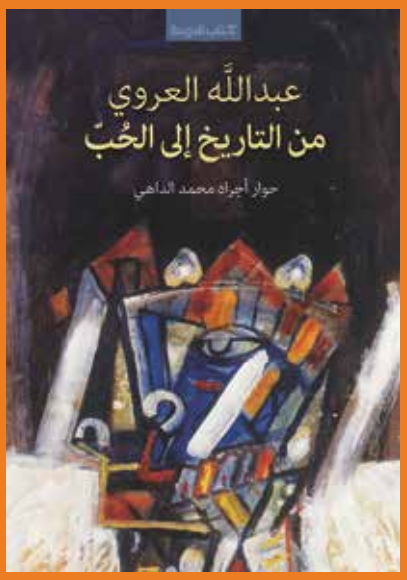
نصل الآن إلى لحظة نهاية الكتابة: هل هي مرحلة حزن أم انفصال؟ تصف جاكوتا أليكفزفيك هذه اللحظة بكونها حالة انشغال ووجود عقلي «داخل» الكتاب «حيث إنه لم يعد لنا ما نفعله». وفي اللحظة الفاصلة بينهما «يميل الحد الفاصل بين الواقع والخيال إلى التلاشي شيئًا فشيئًا» وتغذي نكريات الكتاب [والكتابة] الروح. بالنسبة لأليكفزفيك، العلاقة مع الحزن من طبيعة ثابتة: «غالبًا ما نرجع الحزن والأسى إلى فقدان شخص في أحلامنا أو ركن الشارع. لكن هذا الحزن يتمكن من الكاتب نفسه؛ حيث تعود الأمكنة والجمل والعبارات لمطاردته». ترى ديان داكريت، أنه بمجرد الانتهاء من الكتاب ونشره، يصبح الروائي «خارج الكتاب»، وعليه أن يحاول إفهام النص بالحياة أمام القراء أو الصحفيين، وهي تجربة مخيبة للآمال دومًا؛ من الصعب على الروائي أن يتخلى عن عالم خلقه وأبدعه بنفسه، وكأنه يتألم من جراء كونه لا يستطيع المشاركة فيه إلا نادرًا. «إنه ليس حزنًا بل تفكك عاطفي: الكتاب لا يموت ويستمر دومًا في الحياة، لكن بوننا ومع الآخرين». بالنسبة لبول فاكا، يعد الانتهاء من الكتاب خلاصًا وحزنًا في نفس الوقت؛ خلاصًا لأن المشروع قد تحقق، وحزنًا لأننا لم نتمكن من إخراج الكتاب في حلته المثالية، كما كنا نحلم. يبقى أهم شيء في هذه العملية ككل بالنسبة للكتّاب الثلاثة هو «القارئ»؛ يقول بول فاكا، معترفا: «يكفي أن يفهم قارئ واحد ما نحاول فعله، وسيحس الكاتب أن مجهوده لم ينهب في مهب الريح».

صدر في سلسلة كتاب الدوحة المجاني













دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

عبد الكريم غلاب .. بصمة المعلم

شخصية الأستاذ عبد الكريم غلاب (1919 – 2017) أشهر من نارٍ على علم بالمعنى الحقيقي والمباشر للعبارة.. يعرفه التلاميذ في المدارس والطلاب في مدرجات الجامعة ويتداول أعماله القُرَّاء في المغرب والمشرق.. ومن هنا صعوبة تقديمه في كلمات وجيزة تستعرض ملامح بصمته الثّقافيّة والأدبية العريضة وتلمّ إلماماً شاملاً بمنحنيات عالمه الفكري ومساره الإبداعي الذي امتد على مساحة زمنية تقرب من ستة عقود.

حسن بحراوي



عبد الكريم غلاب (1919 - 2017)

وُلِدَ الأستاذ غلاب بمدينة فاس أواخر العقد الأول من القرن العشرين (1919) وبها تلقّى تعليمه الذي امتزجت فيه المعارف الأكاديمية بالمبادئ الوطنية على أيدي أعلام كبار مثل عبد العزيز العمراوي وبوشتى الجامعي وعلاّل الفاسي.. ثمّ رحل إلى مصر لاستكمال تكوينه الأكاديمي بين 1937 و1948.. حيث أتيح له التشبُّع بالأفكار القومية والإسهام في النضال من أجل تحرير المغرب من الاستعمار الفرنسي عبر أنشطة «مكتب المغرب العربي» بالقاهرة.. كما تهيأ له كذلك أن يُواكب نشوء وتطوُّر أدب عربي جديد يقطع مع الأشكال التعبيرية التقليدية ويختطّ لنفسه مساراً رائداً في الثقافة العربية الحديثة مُطوّعاً الأداة التي استمدها من المشرق لتستوعب انشغالات وهموماً أخرى هي انشغالات وهموم وطن لايزال سجين مرحلة تصفية الاستعمار.

ويدلنا المجيء المتأخر للكتابة الأدبية، أو النشر لنكون أكثر دقة.. أي بعد أن جاوز الأربعين من عمره.. على أن الرجل قد أخذ ما يكفي من الوقت لجعل تجربته تنضج على نار هادئة.. هي نار الوعي بدور الكتابة في التغيير واتخاذها سلاحاً ضد التدجين السياسي والتزييف الأيديولوجي والارتقاء بوظيفتها التعبيرية إلى درجة الممارسة العضوية المسؤولة والصميمية.

ونحن نستحضر الدور التأسيسي الذي قام به غلاب في تطوير الأشكال التعبيرية الجديدة علينا.. مثل الرواية والقصة القصيرة والسيرة الذاتية وأدب الرحلة والمقالة الأدبية.. لابد أن نقف على ما نعتبره مميزات لعموم تجربته الإبداعية والتي بوسعنا إيجازها في العناصر التالية:

1 - الانتظام الدؤوب في التأليف بمختلف فروعه، وخاصة في مجال التعبير الأدبي الذي يَعنينا شأنه هنا. فمنذ أن وَلِجَ غلاب عالم الإبداع الأدبي أوائل الخمسينيات من القرن الماضي ارتبط به عضوياً وصار لا يمرّ عام دون أن يُصدِر كتاباً أو كتابين حتى جاوزت الحصيلة اليوم السبعين مؤلّفاً بين أدبية وفكرية وسياسية ودينية..

2 - الالتزام الدائم بالقضايا القومية والوطنية الراسخة والانكباب على المعضلات الفكرية والسياسية ذات الصلة بالواقع العربي والإسلامي بما يعني الابتعاد بقدر منظور عن هواجس التجريب الفنّي والتجريد الفلسفي والتأكيد على الوظيفة التعبوية للفكر والإبداع معطياً بذلك صورة نموذجية عن المُفكّر السياسي وقد أصابته حرفة الأدب بالمعنى الإيجابي للكلمة.

3 - الانفتاح على الأفق العربي الذي ورثه عن إقامته الطويلة في المشرق وإصراره على التواجد بقوة في مجال النشر، حيث كان من الأدباء المغاربة الأوائل الذين نشروا أعمالهم في الشرق العربي.. ويكفينا أن نلاحظ أنه قد نشر منذ وقت مبكر في كُبريات دور النشر العربية مثل دار المعارف ودار الهلال في مصر ودار العلم للملايين



والمؤسّسة العربية للدراسات والنشر بلبنان.. فضلاً عن دور النشر المغاربية العديدة مما يُفسِّر اتساع قاعدة قُرّائه وانتشارهم عبر المحيط والخليج وعموم الرقعة العربية.

أما على المستوى العملي فلابد أن نذكر له إنجازاته الأساسية الكبرى التي بصمَت تاريخ الأدب العربي الحديث في المغرب الأقصى مقتصرين بسبب ضيق الحيّز على مجالين اثنين هما الرواية والسيرة الذاتية:

ففي المجال الروائي كان غلاب المُؤسِّس الفعلي الأول بدون منازع لهذا اللون الأدبي في المغرب عندما أصْدِرَ سنة

1964 عمله الرائد «دفنا الماضي» الذي سيكرسه لعرض أطروحته الروائية الكبرى كرّسه طوّرها في إنتاجه اللاحق وتجعل الآخرين ينسجون على منوالها بطريقتهم الخاصة كما فعل عبد الله العروي ومبارك ربيع وآخرون..

ويتعلّق الأمر بموضوع أثير في الرواية المغربية هو مساءلة الواقع غداة الحصول على الاستقلال (1956)... إنها الرواية كجنس أدبي وقد تحوّلت إلى وثيقة وشهادة على تحوُّلات الواقع السياسي والاجتماعي ولم تعد تقنع بدورها كتخييل محض لوجه الإبداع الخالص.. وطبعاً لا يضعنا الكاتب أمام رواية تاريخية بتوابلها الواقعية المألوفة، بل إزاء كتابة أدبية خالصة تأخذ على عاتقها معالجة الواقع بطريقة سردية تستحضر الشخوص والفضاءات والوقائع وتعرضها في إيهاب حكائي جناب.. فعَل غلاب ذلك في باكورته «دفنا الماضي»، حيث الموضوع هو تفاعل الحركة الوطنية مع المقاومة الشعبية في إطار مجتمع لا يزال محافظا. وقام بذلك في روايته التالية «المعلم علي» عندما صوّر بداية النضال العمالي وقيام الحركة النقابية بهدف استرداد حقوقها التي سلبها الاستعمار الفرنسي..

وفي مضمار السيرة الذاتية أنتج لنا غلاب أربعة نصوص متكاملة نشرها بين 1965 و2001.. وهي تتوزّع من حيث نوعيتها إلى القطاعات العمرية التي عاشها المؤلّف بكامل الوعي والامتلاء الروحي والجسدي.. فهناك السيرة التعليمية ويستغرقها كتاب «سفر التكوين 2001» الذي يتناول فيه حقبة الدراسة الابتدائية والثانوية بجامعة القرويين بفاس.. وكتاب «القاهرة تبوح بأسرارها 2000»، حيث يصف إقامته في القاهرة التي استطالت حتى جاوزت العشر سنوات بسبب ظروف الحرب الكونية الثانية..



وسيرته السجنية «سبعة أبواب 1965» التي يسجل فيها تجربة اعتقاله أواخر عهد الحماية التي رسّخت نضاله الوطني وشحذت وعيه السياسي.. وأخيراً سيرته اللطيفة المسماة «الشيخوخة الظالمة 1999» التي لم يسبقه إلى كتابة مثلها مُؤلّفون كثيرون في هذا الطرف أو ذاك من العالم لتركيزها ليس على فترة اليفاعة أو الشباب، بل على مشاكل شيخوخة الكاتب والمفكر ومعاناته مع منغصات التقدُّم في السن..

ونحن نقف على خصائص نوعية تُميّز هنا المتن، نُجملها هنا لإضاءة هذا القطاع من إبداع الكاتب.. وفي مقدمتها كون تلك السير تنطوي في تأليفها وطريقة صياغتها على مسحة أدبية لا تخطئها العين. فبغض النظر عن قيمتها التاريخية والتوثيقية الاستثنائية فهي تعطينا الانطباع بأنها صادرة عن رجل أديب كرّس حياته للفكر والإبداع.. ومن هنا تلك السلاسة التعبيرية والطلاوة الأسلوبية التي تجعلنا نقرؤها بشغفٍ لا مزيد عنه.. ثم إنها تقدِّم نفسها كسيرة جَمعية تؤرِّخ لجيل كامل من رواد الوطنية المغربية الذين لم يُمهلهم العمر أو لم يسعفهم المزاج لتدوين مذكراتهم وكتابة سيرهم الذاتية أمثال الزعيم علال الفاسي وأحمد بلافريج وآخرين عديدين.. وأخيراً فنحن نعثر فيها على نوع صريح أحياناً من النقد الذاتي الذي يبعدها عن الخطاب التمجيدي للذات، الذي يطغى على كثير من السير الذاتية التي يصور فيها أصحابها أنفسهم وكأنهم «أسطورة حيَّة».. وهذا الملمح يعطي لتجربة الأستاذ غلاب نكهة استثنائية وتلويناً رائقاً.

ونريد أن نختم هذه الكلمة التأبينية في حق الراحل الكبير بالحديث الموجز عن حكاياته الطريفة مع النقد المغربي.. ومن ذلك أن الأستاذ قد عانى كثيراً خلال السبعينيات والثمانينيات من سهام النقد المُسمَّى منهجياً أو واقعياً أي تلك الألوان من المقاربات الأيديولوجية التي لم تكن ترى في الإبداعات الأدبية سوى مظهرها السياسي والطبقي وتسعى إلى تصنيفها، بل محاكمتها على هذا الأساس..

ومع أن الكاتب غلاب لم يتوقَّف أبداً خلال مساره الطويل عن معالجة القضايا الاجتماعية للفئات الفقيرة من فلاحين وعمال ومناولة معضلات الطبقات الهشة خاصة في البوادي المغربية فإن هذا النقد أبى إلّا أن يعتبر ذلك مداهنة منه ومصانعة مفتعلة لوجه السلوك البورجوازي.. ولم يشفع له في تلك الأحكام الجائرة كونه زعيماً سياسياً وطنياً... كما أن وجوده لعِدّة عقود على رأس جريدة «العَلم»، حيث واظب على تحرير زاويته النارية «مع الشعب» لم يجنّبه السهام النقدية التي ظلّت تنهال على رواياته ونصوصه القصصية ومذكراته الأدبية خلال عقدين من الزمن..

وجاءت حركة النقد الجديد في المغرب أواخر الثمانينيات محمولة على أكتاف البحث الجامعي ذي الميول الموضوعية والنظرة المحايدة متخذة مبدأ



> كان المُؤسِّس الفعلي في المغرب عندما أُصْدِرَ سنة 1964 عمله الرائد «دفنا الماضي» الذي سيكرسه لعرض أطروحته الروائية الكبرى التي ستجعل الآخرين ينسجون على منوالها بطريقتهم الخاصة كما فعل عبد الله العروي ومبارك ربيع

يعطي الاعتبار «للنص ولاشيء غير النص» فدشن رحلة إنصاف لإنتاج العديد من الروائيين الذين غبنهم النقد ذو المخالب الأيديولوحية وفي طليعتهم كاتبنا عبد الكريم غلاب.. فبدأت تظهر أطروحات ودراسات تُعيد الأمور إلى نصابها كاشفةً عن مصادر إبداع أصيلة ظلّ يتعالى عن التصنيف الطبقي ويقطع مع الاعتبارات التمييزية والأحكام القبلية.

وطال هذا التغيير المنهجي والفكري الكُتَّاب والنُقَّاد من أعضاء اتحاد كتاب المغرب الذي رأسه غلاب بين 1968 و1976 فأعادوا النظر في انشغالاتهم على ضوء المستجدات الفكرية والمنهجية التي وإن لم تقطع كلية مع السؤال الأيديولوجي إلا أنها كانت تستضمر سؤال الإبداع والكتابة وتخوض في تجربة البحث عن أفق جديد لنقد يرغب- كما يُقال- أن يمسك العصا من الوسط..

وفي هذا السياق المنفتح تقرَّر إعادة الاعتبار الأدبي للأستاذ عبد الكريم غلاب من خلال إقامة ندوة وطنية كبرى (فبراير/شباط 1991) تتناول إنتاجه السردي في مدينته بالذات.. أي العاصمة العلمية فاس.. وخلال الترتيب لهذه المبادرة ذهبنا إلى الأستاذ في مكتبه لنطلعه على فحوى هذا المشروع ونلتمس رأيه وموافقته فأبدى استغرابه من هذا التحوُّل العجيب.. بل والانقلابي في رأيه.. فقد كان بعض الداعين إليه، يا للمفارقة!، من كتيبة النقد المناهض له بالذات.. وقد أخذنا وقتاً لنشرح للأستاذ أن ظروفاً استجدتْ وتحوُّلات حصلت.. وتوَّجنا حديثنا معه بطلب إجراء حوار شامل ومُطوَّل معه نضع فيه النقاط على الحروف بكلّ الوضوح والدقة التي تفرضها المرحلة.. فكان الحوار التاريخي الذي ظهر على صفحات مجلة آفاق التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب بعنوان: «عبد الكريم غلاب: في الكتابة والتغيير والهويّة. مجلة آفاق. العدد. 1991. 2»، والذي شارك فيه النُقَّاد عبد الحميد عقار وعبد القادر الشاوي ونجيب خداري وكاتب هذه السطور.. إلى جانب المواد التحليلية والفكرية التي أُلقيت في حضوره بمدينة فاس وتناولت كلّ صغيرة وكبيرة في تجربته الأدبية برؤية جديدة وبناءة أعادت الاطمئنان لقلب الأستاذ غلاب وأنهت رحلته القاسية مع نقد جائر لم يكن يُقيم وزناً لإخلاص الرجل لمرجعياته الفكرية وثوابته الأخلاقية.

وهكذا فإن إعطاء كلّ هذا الاعتبار والتشريف للرجل الذي رحل عن عالمنا قبل أسابيع لم يأتِ اعتباطاً أو مصادفة، بل بفضل كدحه الأدبي ونضاله الصحافي الذي جاوز نصف قرن قضاه في محراب الكتابة والإبداع.. زاهداً في المناصب السياسية والحكومية.. وناشداً خدمة الثقافة العربية بالإضافة النوعية المتواصلة والانخراط في معركة تحرير العقل العربي.. وعاملاً بكل إخلاص على تشكيل الذوق الجمالي لأجيال القُرَّاء المتعاقبة التي كانت عُرضة لرياح الاتجاهات والتقلُّبات من كلّ نوع.. عن طريق زرع بذور الرأي الحُرّ والاستقلال الفكري والاستقامة الأخلاقية.

موسم ثقافي فرنسي جديد
البحث عن لؤلؤة الأدب المفقودة!

عبد الله كرمون (باريس)

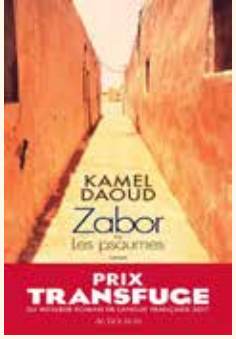
يحل الموسم الثّقافي والأدبي في فرنسا كلّ عام، حاملة ريحُه لأكداس من الكتب تملأ رفوف المكتبات. وكما هو معلوم فحركة النشر والإصدار لا تكف ولا تني طوال شهور السنة، إلا أن هذه الفترة من السنة تشهد تباريا أدبيا بلا نظير؛ حيث تصدر مئات العناوين آملة في استقطاب قراء كُثر، والمنافسة على الجوائز.

العناوين الصادرة هذا الموسم تربو على ما يزيد عن خمسمائة رواية، وهو رقم أكثر بقليل مما صدر في السنة الماضية، تتوزع الآراءُ فيها بين قراء متعددين ونقاد متباينين؛ كلّ وموطن اهتمامه أو مكامن ذوقه، ومن هنا المنطلق، يُروِّج لبعض الكتب ولأسماء كتابها، في الوقت الذي لا يُنكر فيه نهائيًا قسم كبير مما يسمى بروايات الدخول الأدبي، على أن لسلطة الناشر أيضًا دورها الهام في الأمر. وتعد المنابر الثّقافيّة المتنوعة (مكتوبة، مسموعة ومرئية)، سيدة الموقف في كلّ دخول أدبي، وذلك في سعيها، كدأبها كلّ عام، على تخصيص حيز هام للتعريف بالأسماء والكتب التي أثارت انتباه نقادها وصحفييها؛ فما هو يا تُرى مقياس اختياراتها، وما هي درجات غربلتها لتلك الأعمال ونقدها؟ كثيرًا ما يتم التعامل مع الأسماء المدرجة في لوائح الترشيح المسبقة لبعض الجوائز مثل غونكور، تعاملًا خاصًا، ما يدل على تأثير بعض أوساط الأدباء والناشرين الخاصة على الأعمال التي يجب أن تُقرأ وتروج في الموسم الأدبي. وإذ حددوا مصيرها الأولي وفتحوا لها أبواب القراء، فهم يسعون بذلك إلى تتويج مستقبلي مأمول لها. هناك فئة الكتاب الذين فازوا في الموسم المنصرم بجائزة معينة والتي مكنتهم من نعمة الظهور وفرض أصواتهم. هناك أيضًا بعض المواضيع الحساسة والتي تثير انتباه النقاد، لكونها ستأسر لب الرأي العام، وعموم القراء. سواء تعلق الأمر فيها بالسياسة أو بمجريات تاريخية أو بقضايا راهنية مثل الإرهاب، ذلك ما سنراه في أغلب الروايات التي يأتي ذكرها هذه الأيام على كلّ فم ولسان. وبما أن الغالبية العظمى من النقاد لم يعودوا يمارسون وظيفة النقد الأولى، ألا وهي فرز السمين من الغث، وكشف مواطن السمو ومكامن الخلل في عمل أدبي معين، فهم يكتفون كافة بعرض الكتب التي قد راقت لهم، ولا يبدون إزاءها سوى نقاط استحسان. وقد يحدث أن يلفتوا النظر إلى بعض الهنات سريعًا؛ ذلك أن الناقد قد بات يتغاضى الآن عما لا يستحسنه كله، وإن راق له بعضه، وهذا من عيوب الممارسة النقدية المعاصرة؛ ذلك أن طابع الخطاب النقدي حول إصدارات الدخول الأدبي موسوم بالذاتية إذن، وخالٍ في مجمله من أدلة ثابتة حول مشروعية أي انطباع أدبي حول الكتاب.

تسعى منابر كثيرة إلى الإشادة بعمل لفيليب بيسون، المعروف في عالم النشر والظهور الإعلامي، يعاود فيه سرد مسار رجل أصبح اليوم رئيسًا للجمهورية الفرنسية، ألا وهو إيمانيول ماكرون. هذا الكتاب، الذي يراه البعض، مواليًا للحلفاء السياسيين للرئيس، بما فيهم الكاتب، وحاسمًا في كون الرئيس الرجل المناسب في المكان المناسب، ونلقى صدى ذلك خاصّة في البرامج التلفزيونية المخصصة لعالم الكتب.

إذا كان هذا النوع من الكتب الموسمية، تؤتي أكلها في فصلها وتُنسى سريعًا، مثلها كمثل غالبية روايات الدخول الأدبي؛ فهناك بعض الروايات الأخرى التي أثارتها الصحافة الأدبيّة متعلقة بالراهن السياسي والاجتماعي، خاصة أنها مكتوبة بأقلام مغاربية كشهود؛ مثال ذلك الرواية الجديدة لفؤاد العروي «متمردة باب فلوندر»؛ أُدرجت هذه الرواية في لائحة الروايات المثيرة لهذا الموسم بالنظر إلى موضوعها الصادم، فقد قدمها بيير موري إلى قرائه باعتبارها جديرة بالقراءة. تحكي هذه الرواية قصة شابة مغربية تعيش مع عائلتها في حي مولانبيك البلجيكي الذي صار معروفًا بسبب الهجمات الإرهابية التي ارتبط بها اسمه، ولعل هذه العلامة وحدها كافية للاهتمام بالرواية، فضلا عن كون فؤاد العروي ليس مجهولًا في الساحة الفرنكوفونية على تفاوت قيمة رواياته وقصصه المنشورة سلفا، وإذا أضفنا إلى ذلك، وهنا مربط الفرس، بأن الشابة فاطمة، قارئة لفيرجينيا وولف، اختارت التحجب، في الوقت الذي تشتغل فيه في نادٍ ليلي لا تفضله بحي أهلها سوى قنطرة، ما إن تجتازها حتى تخلع حجابها، فإن ذلك ما يوفر جاذبية إضافية للرواية، فهذا النوع من الانفصام المستهلك، يفتح المجال لتحليلات اجتماعية وسياسية لجنور













الإرهاب، مما يثير دومًا نائقة القارئ الغربي المفزوع.

كما أثارت نتالي لوفيسال، في مقال لها في المجلّة الأدبيّة، كتابًا جديدًا للكاتب الجزائري كمال داوود يحمل عنوان «الزابور، أو المزامير». فقد صار كمال داوود أيضًا نجمًا من نجوم الدخول الثقافي، غارقًا في خضم الجوائز والظهور الإعلامي، بعدما كان منسيا في غبار مدن المتوسط الجنوبي. يعود الفضل في ذلك أيضًا إلى تصريحاته السياسية التي استمرأها الفرنسيون فقبلوه جراءَها طرا خدنا على خوانهم. قبل الحديث عن استحقاقه الأدبي لكل ذلك الإطراء المفرط؛ فكتاب كمال داوود نوع من السيرة المقنعة للكاتب، يحكي فيه طفولته وتعلمه للغة الفرنسية وحبه لها، ذلك الحب الذي فتح له باب الكتابة بها، كي تصير فيما بعد ترياقا بالنسبة له. يحتفل النقاد والمتتبعون بهذا النصّ السردي لداوود مرة أخرى لأنه يمس اللغة الفرنسية والجزائر والتاريخ...

في رواية أخرى فتاة فرنسية سليلة عائلة متعاونة مع المستعمر، تحاول إعادة كتابة قصة عائلتها والأمكنة التي عاشت ومرت منها، تحت عنوان مثير ودال: «فن الفقدان»، وقد دخلت كاتبتها أليس زينيتر من باب الموضوع الشائك إلى فضاء الضوء، واستُضِيفتْ في برنامج ثقافي إذاعي للحديث عن روايتها معية كاتبة جزائرية أخرى شابة تدعى كوثر عظيمي؛ حيث كتبت هي أيضًا نصًّا على شكل منكرات متخيلة حول مكان ما وشخصية ما، طبعًا أجيالًا بأكملها؛ الكتاب هو «ثرواتنا»، والموضوع هو إعادة تشكيل لحظات ماضية حول بائع كتب وناشر وصديق للكتاب، وحول مكتبة كانت «مقهى أدبي وازن» في أيامها؛ كان اسم المكتبة ثرواتنا الحقيقية وكان إدمون شارلو هو صاحبها. عرض برنار مورلينو كتاب عظيمي مشيدًا به جملة وتفصيلًا، وكأنه يريد أن يقوم بنفس الدور الذي لعبه إدمون شارلو مع كُتاب اكتشفهم وساعدهم على نشر كتبهم الأولى، وخير مثال على ذلك ما قام به مع ألبير كامي، ثم بعد ذلك مع ثلة من الكتاب؛ أعانهم في خطواتهم الأولى ورافق إصداراتهم وهواجسهم. إن فكرة كتاب كوثر عظيمي رائقة؛ إذ تستعيد ذاكرة مكان ورجال لعبوا دورًا هامًا في تاريخ الجزائر الثقافي، لكن عمق الموضوع ليس كافيا، إن لم يُقرن ببهاء اللغة وجمال الأسلوب، ذلك ما لاحظته بجدارة الناقدة ميليسا شمام في موقع ثقافي بهذا الخصوص؛ رأت أن أسلوب عظيمي كان ضعيفا، وأن جملها القصيرة جدًا لا تفي بالغرض، كما سجلت هفوات وهنات كثيرة تخص الكتاب في جملته، ما لم يرد قط في مقال التقريظ الذي خصت به المجلّة الأدبيّة الكاتبة الشابة، وهو دليل آخر على رغبة في تشجيع كتاب شباب دون تقويم، وتلك إحدى الأخطاء المقصودة في كلّ دخول ثقافي، أو لدن كلّ نشر أول، مثال ذلك: صفية عز الدين الكاتبة المغربية التي ظهرت في المشهد الإعلامي الفرنسي منذ سنوات.

هناك إذن كوكبة من الأسماء التي تعاود إطلالتها كلّ موسم أدبي جديد، ليس لأنها أسماء لها قيمتها الأدبيّة، ولكن لأنها صارت مكرسة من طرف الإعلام وصحافة النقاد التجاريين.

كما طغى على اختيارات النقاد لروايات الدخول الأدبي الحالي النصوص التي تتناول موضوعة العائلة في العلاقة مع الأبوين أو الأخوين، ونلحظ ذلك في نصوص سورج شالوندون، إريك رينارديت، شانتال توما، وغيرهم.

كفلت الناقدة كاميي تومين القوة العاطفية الخاصة، التي تتميز بها رواية سورج شالوندون، حول استذكار أخ لشقيقه الذي قضى على إثر فاجعة انهيار داخل إحدى مناجم الشمال الشرقي الفرنسي. يندرج هنا في إطار هذه الموجة الطاغية على اختيارات هذا الموسم التي تتخذ من بؤرة العائلة بكل أبعادها محط رحلها.

أما إريك رينارديت فكتب عن تجربته في الكتابة الموازية لمراحل انشغال زوجته بمعالجة داء سرطان الثدي الذي أصيبت به، وقد اتفقا أن ينهي روايته، في الوقت الذي ستشفى فيه بدورها: كان ذلك ما حصل بالفعل. وعلى الرغم من اختيار الكتاب وعرضه فقد اعتبره أليكسيس بروكا كتابًا غير موفق تمامًا.

ليس بالضرورة عرض كلّ كتب الموسم الأدبي الجديد، وما أكثرَها!... لكن يجدر بنا القول بأن ما يتحكم في نقاد المواسم الأدبيّة بشتى صنوفها، كانت جوائز أو مهرجانات، هو بعض المصلحة مع الكتاب أو الناشرين. ثم إن الكثير من دور النشر الصغيرة لا تدخل في حسبان هؤلاء النقاد؛ فكما لا ينسون كتاب المبيعات الهائلة، فهم يلتفتون إلى أصحاب العناوين بل الموضوعات الراهنة والمثيرة. يدل هذا مرة أخرى، مثله في عالم لغاتنا، على أن النقاد الجادين يصمتون عندما لا يستمرئون نصًّا ما، ولا يغطسون أبدًا في خِضَمِّ الوحل الأسود لاستخراج لؤلؤة الأدب المفقودة.



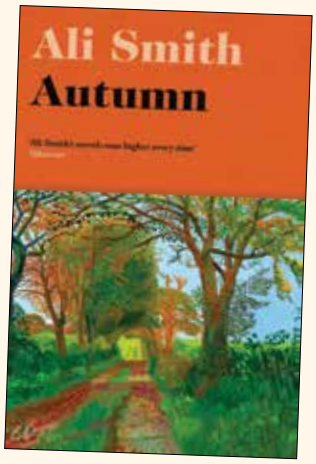
كاميلا شمسي

تشعل النار في البيت

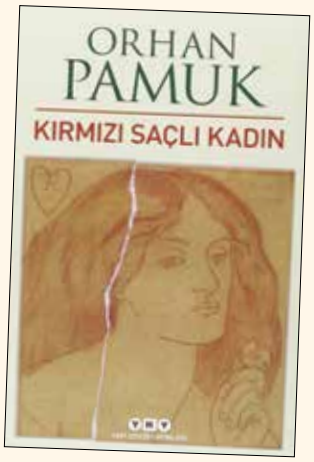
صدر للكاتبة الهندية كاميلا شمسي عن دار بلومزبيري رواية «بيت النار». وحسب آراء النُقّاد تعد شمسي كاتبة مهمة قادمة بقوة، حيث وصلت روايتها هذه إلى القائمة الطويلة في جائزة المان بوكر. تسرد الرواية حكاية بطلتها سما من خلال رصد علاقتها العائلية مع إخوتها واهتمامها بهم بعد رحيل الأم؛ إلى أن تتلقّى سما دعوة من صديقتها لزيارة أميركا؛ الحلم الذي تأجل طويلاً. تتبع الكاتبة مصائر أبطالها: سما، أنيكا، بارفيز، والأب الجهادي الذي لم يعرفوه لأنه تخلّى عن العائلة ليلحق بمصيره الخاص.

تسيطر على أحداث الرواية سحابة من الخوف تستمر مرافقة حيوات الأبطال، خاصة سما، التي يظهر الحب في حياتها عبر شخصية ايمون، وهو ينحدر من عائلة نافذة سياسياً، حينها يكون الحب في مواجهة السياسة حين تتواجه العائلتان، أسرة فقيرة تنحدر من أب جهادي، وأخرى ثرية وتستطيع تحقيق ما تريده بالقوة والمال، لذا يظل السؤال مطروحاً؛ إلى أي مدى من الممكن للحب أن يستمر، وما التضحيات التي سنقدمها من أجله؟

خريف آلي سميث



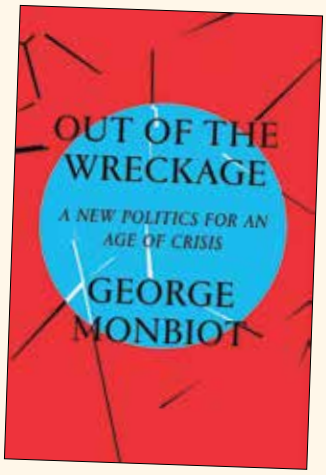
صدر للكاتبة البريطانية آلي سميث رواية بعنوان «خريف»، التي وصلت إلى القائمة القصيرة في جائزة مان بوكر، وتتناول روايتها التي وصفها النُقّاد بـ«العظيمة»، انفصال بريطانيا عن الاتحاد الأوروبي، هذا لا يعني أن الرواية سياسية لكن سميث من خلال هذا الحدث تطرح تساؤلات جوهرية عن فكرة الهوية والفرد والارتباط بالمكان، عن العلاقات الإنسانية المهددة، وعن الجمال الزائل للأماكن والبشر، وعن فكرة الكتابة أيضاً بأن تكون مهددة بالتحول أو الزوال. اختيار الكاتبة للعنوان جاء من خلال علاقتها بالزمن، حيث تطرح سؤالها بشأن مروره قائلة: «ما هو الوقت؟ وكيف نواجهه ونختبره، ونفهم عبوره علينا وعلى الآخرين؟» هذه الأسئلة تضعها الكاتبة على لسان بطلها دانيل جلوك الذي يحلم بأنه شاب مرة أخرى أو أنه ميت. يعيش البطل لحظات وعي نقي منفصل عن كينونته المادية، لكنه سرعان ما يعود إلى الواقع ويبدأ في تصنيف الأشياء وفق صفاتها الحقيقية المألوفة له. شبّه النُقّاد هذه الرواية بسمفونية صغيرة تعبر الذهن من دون أن تنسى.



أورهان باموق

و الشعر الأحمر

يستمر أورهان باموق في تألقه الأدبي رغم حصوله على جائزة نوبل عام 2006، إلا أنه استمر في إصدار روايات ذات قيمة أدبية رفيعة، كما هي روايته الصادرة مؤخراً بعنوان «المرأة ذات الشعر الأحمر»، وبين الحكايات والأساطير والقصص، والواقع السردي للأبطال تتداخل الحكايا. البطل هو جيم، وهو شاب يدرس هندسة العمارة يفقد والده في ظروف غامضة ويظل هو وأمه من دون معيل، لذا يضطر للعمل مساعداً لحفار آبار، امتهن هذه المهنة كي يتمكن من إكمال دراسته، لكن الحفر بالنسبة له يتحول من مجرد مهنة إلى طريقة تفكير يعيش في كنفها، فالحفر من أجل الحصول على الماء، يوازي الحفر عميقاً في الداخل من أجل الحصول على الأفكار والحكايا المناسبة للكتابة، يحلم البطل بأن يصبح كاتباً، لذا يقرأ بنهم ويستمع إلى القصص والأساطير التي يسردها على سمعه المعلم محمود الذي يعمل معه، فيستمع لحكايات من الشهنامة، تمد خياله بوقود للكتابة. وكعادة باموق في كل رواياته لابد أن يطرح أفكاره عن علاقة الشرق بالغرب، إنه المحور الأساسي الموجود في معظم روايات باموق.

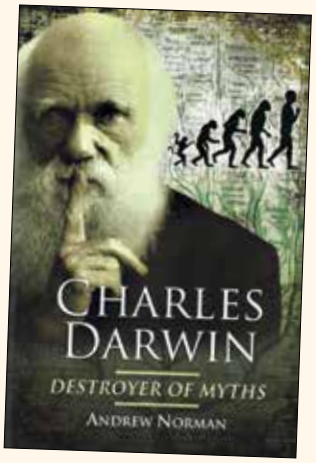


جورج مونبيوت..

بعيداً عن الحطام

لعلّ التساؤل عن الفردية المطلقة التي يدعمها المجتمع الغربي، إن كانت هي السبب وراء التخلخل في النظام الاجتماعي، وتدمير الأمل في بناء رؤية إيجابية تنقذ العالم من الخراب، يشكّل المحور الأساسي في كتاب «بعيداً عن الحطام» لكاتبه جورج مونبيوت، الذي يكتب عن العالم الحالي والكوارث التي وصل إليها. هذا الكتاب وصفه النقّاد بأنه يقدم رؤية فيها بصيرة نافذة وشديدة الحساسية وفي نفس الوقت تمتلك الجانب المعرفي التحليلي العقلاني.

يقدم المؤلّف رؤيته عن الأيديولوجية السامة التي تحكم العالم - من التنافس الشديد والفردية. هذه الأيديولوجية تُسيء تصوير الطبيعة البشرية، وتدمر الأمل والغرض المشترك في العيش السليم. ويكمن البديل المقاوم من وجهة نظر المؤلّف في رؤية إيجابية جديدة تتمكن من إعادة إشراك الناس في السياسة، وتضيء طريقاً إلى عالم أفضل. يظهر جورج مونبيوت كيف أن النتائج الجديدة في علم النفس، وعلم الأعصاب وعلم الأحياء التطوري تكشف عن الطبيعة البشرية في ضوء مختلف جذرياً. ويوضح كيف يمكننا البناء على هذه النتائج لخلق سياسة جديدة: «سياسة الانتماء». ويمكن إعادة تنظيم الديموقراطية والحياة الاقتصادية جذرياً من القاعدة إلى القمة، مما يمكننا من استعادة السيطرة والإطاحة بالقوى التي أحبطت طموحاتنا نحو مجتمع أفضل، منسجم، ومتعاطف مع الإنسان ككلّ، لديه أمل في تغيير العالم.

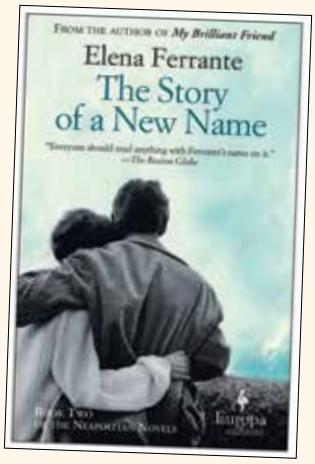


أندرو ويلسن..

داروين من جديد

في عام 1859 وضع داروين نظرية النشوء والتاريخ الطبيعي للحياة، ولاتزال حتى الآن هذه النظرية مثيرة بالنسبة للعلماء والكتاب والباحثين لدراستها والتنقيب بما وراء هذه الرؤية. يستوحي الكاتب البريطاني: أندرو نورمان ويلسن، مؤلّفه الجديد «تشارلز داروين»، من حياة داروين نفسه ويقدمها بشكلٍ تحليلي، فيرى أن داروين كان في داخله رجلان على حدٍّ سواء؛ فمن ناحية، كان يمتلك عبقرية متقدة تجعله يتوق إلى كتابة نظريته في الحياة والنشوء التي يشرح من خلالها كلّ شيء، ومن ناحية أخرى كان في داخله رجل لطيف وكسول يعمل على إخفاء توقه للعالمية والخلود من خلال نظرياته.

يرى الكاتب أن داروين هو رمز أيضاً، وأن ما كتبه كان ثورياً ومتحدّياً لعصره الفيكتوري المشدود إلى قيم صارمة، لذا يأتي كتابه ليقربنا من داروين الإنسان وليس العالم فقط.

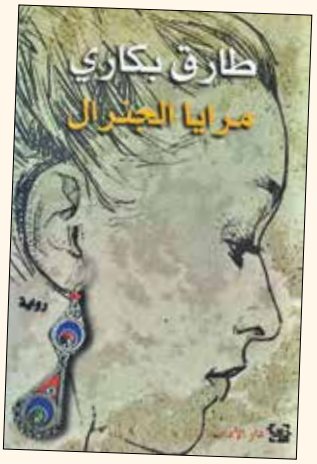


إيلينا فيرانتي..

حكاية الاسم الجديد

صدر للكاتبة الإيطالية المثيرة للجدل إيلينا فيرانتي، الترجمة العربية لرواية «حكاية الاسم الجديد» عن دار الآداب بترجمة معاوية عبد المجيد. ومن المعروف أن الكاتبة الإيطالية صدر لها من قبل عن الدار نفسها ترجمة رواية «صديقتي المذهلة» التي تناولت فيها علاقة صديقتين من مرحلة الطفولة وحتى الشيخوخة. وتعتبر «حكاية الاسم الجديد» الجزء الثاني من «صديقتي المذهلة»، والمثير في الأمر أن الكاتبة التي حقّقت رواياتها مبيعات بالملايين حول العالم كلّه لاتزال هويتها مجهولة بالنسبة للقراء ورفضت الظهور إلى

العلن، وتدور تكهنات حول هويتها من نقّاد الأدب على أنها كاتبة مشهورة تتخفى تحت اسم آخر، أو العكس على أنها كاتبة مغمورة استخدمت هذا الاسم ولاقى النجاح وترفض الظهور بهويّتها الحقيقية. قال عنها النُقّاد: «ربّما هي أفضل كاتبة عرفتْها الرواية الحديثة، أدبُها شفّاف كالبلّور، وحكاياتُها غرائزيَّة وعميقة في آن واحد، فليس ثمّة مَنْ كتب عن إيطاليا وأحاسيسها وأحيائها ومناقاتها وعواطفها العنيفة مثلما فعلتْ فيرّانتي».



مرايا طارق بكاري

في عمله الروائي الصادر حديثاً عن دار الآداب «مرايا الجنرال» يستخدم طارق بكاري الحكاية المتشعبة بين الماضي والحاضر، بين الواقعي والمتخيّل، إنها عناصر أساسية فاعلة في الرواية، حيث يجعل من مدينة ليكسوس الأثرية شمال المغرب مدينة تختزل تناقضات المدن العربيَّة وخيباتها. إنَّها روايةٌ تجعل من فقدان الذاكرة فعلاً سياسيّاً قبل أن يكون فعلاً نفسيّاً، وتحاكمُ شكلَ الاستعمار الجديد. البطلة هي «جواهر»- العائدة من منفًى- لحبيبها «سيمون»، فتنكأ بحضورها العنب جرحاً ينامُ في قلب «الجنرال»، الذي يُخضعُ مدينة «ليكسوس» لسلطانه. ولأنَّ لوثة الشرّ قابعةٌ في أعماق الإنسان، فإنّ جواهر سوف تُشرك بحبّ الضحيّة جسدَ الجلّاد»؛ تقول: «الخيرُ استثناءُ الوديعين والشرُّ فطرة، السوادُ حيٌّ والبياض فكرة».
الجدير بالذكر أن طارق بكاري كاتب مغربيّ وأستاذ أدب عربي. فازت روايته «نوميديا» بجائزة المغرب للكتاب 2016، كما أدرجت ضمن اللائحة القصيرة لجائزة بوكر العربيّة.



علي الشوك
بين الكتابة والحياة

في كتابه «الكتابة والحياة» الصادر عن دار المدى، يحكي الكاتب العراقي علي الشوك عن المرحلة الزمنية التي اكتسب فيها ثقافته وكيف تشكّلت في زمن الصعود والانتصارات التي شهدَتْها البشريّةُ بعدَ الحرب العالميّة الثانية والانتصار على الفاشيّة، وكيف تركت هذه الأحداث بصماتها في كلّ ميدان من ميادين العلوم والثقافة والمعرفة. يكتب علي الشوك ويؤلّف ليبتكرَ لنفسه أسلوباً يُميّزه، في جوانب معرفية وجمالية تتنوع بين الشعر والكتابة والنقد والموسيقى.
وبالنسبة لكاتب هذا العمل فإنه يتوقّفُ عند محطّات إبداعه الفكريّ والأدبيّ من منطلق قناعة مفادها أنَّ كتاب «الأُطروحة الفنطازية» يظل يحتلّ موقعاً أثيراً في مسيرة عطائه وإليها يرجع السبب في تكريسه كاتباً.



شمس على نوافذ مغلقة

بين السرد والشعر 25 كاتباً ليبياً من جيل الشباب، اجتمعت مختارات من نصوصهم في كتاب تحت عنوان «شمس على نوافذ مغلقة»، الصادر مؤخراً عن دار دارف للنشر، برعاية مؤسّسة أريتي للثقافة والفنون، بالتعاون مع المجلس الثقافي البريطاني.
النصوص التي اجتمعت في هذا الكتاب تجارب تعبر عما يجول في خيالها من أحاسيس وانفعالات، يعود زمن تشكّلها الموضوعي إلى العام 2011.
يشكّل الكتاب انطولوجيا جيل أدبي جديد في ليبيا، في وقت تعيش فيه البلاد حالة من التمزق، مما يجعله أيضاً علامة مضيئة وبارقة أمل تنشد المستقبل، انطلاقاً من الثقافة التي تمتلك قوة لم الشمل كما رمزية هذا الكتاب الذي يجمع تجارب متفرقة في كتاب إنساني واحد.

لنا عبدالرحمان



أمير تاج السر

كتابُ صوتي

تُطرَح هذه الأيام وبقوة شديدة، مسألة الكتاب الصوتي، أي تحويل الأعمال الكتابية، خاصة الإبداعية منها إلى كتب مسموعة، بأصوات قُرّاء متمكنين، ويمكن سماع تلك الكتب أثناء القيادة أو تصفُّح الهاتف الجوال بوجود تطبيقات خاصة بها على الهواتف النقّالة.

الذين يؤمنون بهذه التجربة، ويُسوِّقون لها، يُؤكِّدون بأنها ليست بديلاً كلياً للكتاب الورقي أو الإلكتروني، ولكن بديلاً لا بأس به يمكن أن يُزاحم تطبيقات الكتب الأخرى، وقد يجد له مكاناً في قلوب قُرّاء كثيرين، ربما يودون إراحة أعينهم من تعب القراءة، والاستماع للكتب بأصوات غيرهم، خاصة أن القُرّاء الذين يُسجلون الكتب، لا بد متمكنون من اللّغة، ويقرؤون بسلاسة، وبمشاعر جيدة يمكن لمسها في الصوت. وقد تكون ثمّة صفة تعليمية- أيضاً- لتلك الكتب المقروءة بلا أخطاء حين يستمع إليها الراغبون في تعلُّم اللّغة العربيّة، من أصحاب اللّغات الأخرى.

وأعتقد أن المكسب الكبير هنا، قد يكون لفاقدي البصر، أو أصحاب البصر الذي ضعف كثيراً بسبب العمر والاستخدام، ولايزالون شغوفين بالقراءة، إذ يمكنهم أن يستمعوا لرواياتهم المُفضَّلة، بأصوات القُرّاء المُنغَّمة، ويحسون ببعض التفاعل.

حقيقة تابعت هذه المشاريع الحديثة، ووافقت أيضاً على تحويل أعمال روائية لي إلى كتب صوتية، ستبث عبر تطبيقات هاتف الآيفون، وأنتظرُ أن أستمع لواحدٍ من تلك الكتب مقروءاً، لأُقرِّر إن كنت استمتعت، أم لا قدرة لي على الاستماع. وفي جلسة نقاش مع الأصدقاء حول هذه المسألة، وكانت ضمَّت أصدقاء من أجيال مختلفة، جاءت الآراء مُتباينة كالعادة، ولا بد أن يحدث ذلك في مسألة جديدة على التذوُّق، ولا تشبه حتى تلك الطريقة القديمة التي كانت تبث الكتب المسموعة عبر التسجيل العادي. قُرّاء من جيل الشباب أيَّدوا الطرح، بحجة أن الكتاب المسموع يختصر كثيراً من الوقت في زمن نحتاج فيه إلى وقت، بعكس الكتاب الورقي أو الإلكتروني الذي تستلزم قراءته طقوسٌ خاصة، ووقتٌ يستقطع من وقت الحياة الضيق. وبالنسبة للجيل الذي نشأنا داخله، كان الرأي عكسياً تماماً، حيث جاءت سمعة الورق القديم والكتب ذات الأغلفة والرائحة المُميَّزة، في الصدارة بالنسبة للتذوُّق، وهناك من رفض تماماً فكرة الكتاب الصوتي، وحتى الكتاب الإلكتروني الذي أزعم أن الجدل حوله قد حُسِمَ منذ زمن، وأنه أصبح باباً مهماً من أبواب المعرفة، لا بد من طرقه حتى للذين لا يؤمنون به، خاصة إن احتاج القارئ إلى كتاب ذي قيمة بحثية ولم يكن مُتوفراً حيث يُقيم، ولكن سابحاً في النت مع ملايين الكتب الأخرى.

هناك مسألة أخرى خاصة بجدية الكتاب الصوتي وأشار إليها البعض، وهي خاصية إبراز القصائد الشعرية، في تلك التطبيقات، ولطالما كان الشعر مسموعاً أكثر منه مقروءاً، وأعني المتعة التي تُحصَد من الشعر- في الغالب- تُحصَد عند سماعه، سواء من الشاعر نفسه أو من قارئ مُتمكِّن من الشعر، ولكن أرى الكتاب الصوتي الجديد، لا يتطرّق للشعر- في الغالب-، أو لا يسأل الشعراء أن يمدّوا شركاته بنتاجهم، ولكن يسأل الروائيين، وربما لأن الرواية أضحت ديوان العرب، والقُرّاء المفترض جلبهم للكتاب الصوتي كمستمعين، هم جمهور الرواية لا الشعر.

عموماً ننتظر انطلاق الأصوات المُحلّقة برواياتنا، لنرى ماذا حدث؟ وماذا يمكن أن يحدث؟!.

هل هناك قراءة مشروعة؟

لأي نصّ عدد من القراءات التي تختلف بحسب قارئيها؛ إذ ثمة قراءة واعية، تأملية، وئيدة، وثمة قراءة متعجلة لا يكون وراءها غرض سوى التسلية أو تضييع الوقت لا أكثر. وكذلك يختلف تأويل النصّ انطلاقًا من نوعية القراءة التي تتنوع أيضًا وفقًا لثقافة القارئ وإحاطته بظروف النصّ وكواليسه. في كتابه «القراءة» الصادر حديثًا عن دار رؤية للنشر والتوزيع بالقاهرة، (ترجمة كلّ من د. محمد آيت لعميم وشكير نصر الدين)، يُجيب الكاتب الفرنسي فانسون جوف، وهو من أبرز الدارسين المعاصرين في المشهد النقدي والأدبي في فرنسا، عن ثلاثة أسئلة إلى جانب عدة موضوعات أخرى تتعلق بفعل القراءة، يجيب عن: ما القراءة ؟ – كيف نقرأ ؟ – ماذا نقرأ ؟

فانسون جوف لا يكتفي في كتابه هذا بالإجابة عن هذه الأسئلة فقط، بل يتعرض كذلك إلى دور القارئ، التفاعل بين النصّ والقارئ، القارئ الحقيقي، القراءة باعتبارها استشرافًا، القراءة وأوجهها المتعددة وتأثيرها.

عاطف محمد عبد المجيد

بداية؛ يعتبر المترجم آيت لعميم هنا الكتاب كتابًا مهمًّا، فهو جامع ماتع، كما يرى أن فانسون جوف هو واحد من أبرز الدارسين المعاصرين في المشهد النقدي والأدبي بفرنسا.لقد تعددت اهتمامات فانسون وانشغالاته، ساعيًا دومًا فيما يؤلف إلى توضيح المفاهيم المجردة واختبارها تطبيقيًّا، وهو صاحب كتابات منهجية تصبو إلى التعليم والتوضيح بلغة تميل إلى عنوبة الأدب، وتحيد عن كزازة الصرامة العلموية، وبذلك توفر قراءة أعماله شرط المتعة والإفادة.لعميم يقول كذلك في مقدمته: إن كتاب «القراءة» يعد مقاربة عميقة ومنهجية لمسألة القراءة وفعالياتها ومستوياتها ورهاناتها، من خلال عرض استجماعي لمختلف التيارات التي جعلت من القراءة والقارئ موضوعًا لها. يفترض فانسون جوف، على حد قول لعميم، النصّ باعتباره قيمة، والقارئ باعتباره وحدة مزودة بالكفاءات والقدرات، ليتساءل عن المقصود بدراسة القراءة. لعميم لا يكتفي بهذا، بل يورد أيضًا ما قاله دافيد جاسبر في مقدمة في الهرمنيوطيقا، ذاكرًا أن القراءة ليست مجرد البحث عن المعاني في النصوص، بل هي أيضًا البحث عن أنحاء التأثير الذي تتركه النصوص فينا؛ إذ يمكنها أن تغضبنا أو تخيفنا أو تغرينا، فتأثير الكتابة فينا يتجاوز مجرد فهمنا لها، وهذا ما يُسمّى أحيانًا بنموذج «الأدب - الفعالية» الذي لا يعتبر النصوص مجرد تعابير لغوية، بل هي أيضًا أداء وفعالية. قدرة النصوص على جعلنا نقوم بأشياء هي القدرة نفسها التي تجعلنا نفهم المعنى الكامن فيها. في الفصل الأول الذي يجعل فانسون جوف عنوانه «ما هي القراءة ؟» ينكر نظرية جيل تريان التي ترى في القراءة سيرورة، أو عملية من خمسة أبعاد: القراءة باعتبارها سيرورة ذهنية - فيزيولوجية، القراءة سيرورة معرفية، القراءة سيرورة عاطفية، القراءة سيرورة حجاجية، القراءة سيرورة رمزية. إضافة إلى هذا يتحدث فانسون جوف عن القراءة التي يعتبرها تواصلًا مؤجلًا، خاصة وأن القارئ والمؤلف يكونان في الغالب الأعم بعيدين في المكان والزمان، ولهذا فإن العلاقة بين المرسل والمتلقي غير متماثلة كلية من خلال القراءة. من هنا يرى فانسون أن الخاصية التأجيلية للتواصل الأدبي هي التي تصنع بالتحديد غنى النصوص.وفي هذا السياق تتولد لدى فانسون أسئلة عدة منها: ألا يحق لكل قارئ أن يؤول النصّ كما يحلو له؟ أليس من المنطقي أن نتخلى عن استخلاص القصد الأول، ولا نرى في النصّ إلّا ما نريد رؤيته؟

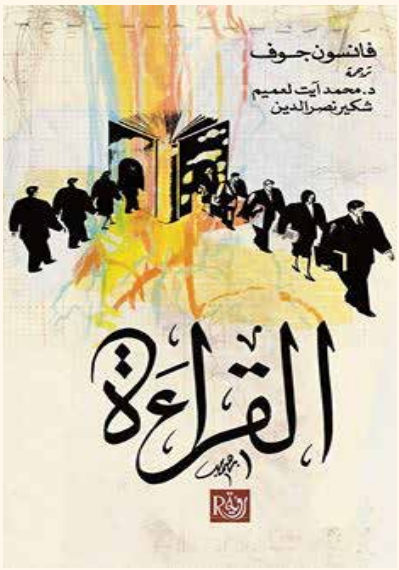
قراءة مشروعة

فانسون يصل إلى القول بأننا إن لم نستطع اختزال العمل الأدبي في تأويل واحد، فدعائم الإثبات تشير إلى أن النصّ يسمح بقراءات عديدة، لكنه لا يسمح بأية قراءة كما اتفق. هنا يعيد فانسون ما قالته كاترين كربرات من أن القراءة ليس معناها إرخاء العنان لنزوات الرغبة وللهذيان التأويلي، لأننا إذا استطعنا أن نقرأ أي شيء في أي نص، فكل النصوص ستصبح سواء.لكن هل هناك قراءة مشروعة؟ يجيب فانسون قائلا، وحسبما يرى رولان بارت: إذا أرادت القراءة أن تكون مشروعة، يجب أن يتوفر فيها معيار الانسجام الداخلي، أما الإجابة الأكثر إقناعًا في هذا الصدد، يقول فانسون، فهي تلك التي تقدمها المقاربة السيميائية للقراءة والتي ترتكز على أن التلقي في جزء كبير منه، مُبرمَج من قِبَل النص، ومن ثَم فلا يستطيع القارئ أن يفعل أي شيء يريد، ووفق تعبير أمبرتكو إيكو، على القارئ

التزامات «فيلولوجية إزاء النص: «عليه أن يكشف ما أمكن مستودعات المؤلف، وإلا سيجازف بتشفيرات زائغة». هنا لا يفوت فانسون أن يُفرق بين القراءة السانجة، ويعني بها القراءة الأولى للعمل الأدبي، وبين القراءة النقدية أو المحترسة كما يسميها؛ حيث يستطيع القارئ فك شفرة الصفحات الأولى في ضوء النهاية إذا ما أعاد القراءة واستخدم معرفته العميقة بالنص. ثم يختتم فانسون فصله الأول بقوله: عندما ينبني العمل الأدبي لا تصبح إعادة القراءة فقط أمنية، بل ضرورية.

أقنعة القارئ

أما في الفصل الثاني فيتحدث فانسون عن أقنعة القارئ، عن أنواع القراء الثلاثة، وهي القارئ الضمني، القارئ المجرد، القارئ النموذج، ملفتًا النظر إلى أن القارئ الذي يسلم به النصّ هو قارئ مُتخيَّل على الدوام كما بيّن ذلك، في دراسة مثيرة للاهتمام، ولتر بونج؛ حيث ترى دراسته أن القارئ شيء مفترض يبتكره الكاتب لبناء حكاية ما ليس إلا. وفي الفصل الذي يتساءل فيه فانسون قائلًا كيف نقرأ، يجيب موضحًا أن القراءة بعيدًا عن كونها تلقيًا سلبيًا، تبدو تفاعلًا إنتاجيًا بين النصّ والقارئ. في فصل آخر يتحدث فانسون جوف عن المستويات العيدة لقراءة نصّ أدبي، وعن تعددية النصّ الأدبي وعن النصوص المكتوبة والنصوص المقروءة، وكلاهما متعدد الدلالات. كما يتحدث عن نوعين من القراءة، أحدهما جاذب والآخر طارد، موضحًا أهمية أن كلّ قارئ يمكنه أن يسقط شيئًا من ذاته على النصّ المُعطى، ومن هنا نفهم بشكل جيد أن المعنى المستخرج يمكنه أن يبحر ضد مقاصد المؤلف. فانسون يرى أنه من المستحيل استنفاذ عمل أدبي بطريقة كلية، وليس بعيدًا أن يجلب كلّ فرد على حدة، من خلال قراءته، معنًى زائدًا.واستنادًا إلى دراسات سابقة يؤكد فانسون أن هناك نوعين من القراءة: قراءة تشاركية وفيها يتعالى القارئ عن الوضعية المحدودة التي يكون عليها





في الحياة اليومية، وقراءة تأملية حين يصل القارئ إلى رؤية عالم ليست هي رؤية عالمه الثقافي. وفي سياق آخر يرى فانسون جوف أن ما تقوم به بعض دور النشر من تزيين الكتب الكلاسيكية بصور الممثلين يحرض على الاقتناء وليس على القراءة. ومتحدثًا عن الطفل الذي يقرأ بداخلنا يقول فانسون إن القراءة تعني بطريقة ما إعادة الارتباط مع معتقداتنا وأحاسيسنا في الطفولة؛ القراءة التي منحت لمتخيلنا في السابق عالمًا لا نهائيًا، تبعث هنا الماضي كلّ مرة نقرأ فيها قصة بطريقة نوستالجية. وكما بيّن ميشيل بيكار، فإن القراءة تُرجعنا إلى ماضينا: يمكن لكلمة واحدة أن تبعث ماضيًا، فعبر القراءة يُحيل النصّ كلّ واحد إلى تاريخه الحميم.

تأثير القراءة

في الفصل الأخير يتحدث فانسون جوف عن تأثير القراءة قائلًا إذا كانت القراءة تجربة فذلك لأن النصّ يؤثر في القارئ بطريقة أو بأخرى. فانسون يرى أنه من الممكن تمييز القراءات التي تؤثر تأثيرًا ماديًا، والتي تتحدد في المرح والتسلية، ومع ذلك لا ينبغي أن نهمل البعد الاستراتيجي لعدد من النصوص التي تخفي رهانات كبرى حقيقية. فانسون يحدد طريقتين لفهم التأثيرات الواقعية للعمل الأدبي؛ إذ يمكننا دراسة القراءة سواء في نتائجها العامة على المجتمع أو في تأثيرها الخاص الذي تحدثه في الفرد؛ في الحالة الأولى نتصورها في صلتها بجمهور معين، وفي الحالة الثانية نتصورها في علاقتها بذات فردية.كذلك يمكن دراسة التأثير العام من إرجاع البعد الثقافي للنص، استنادًا إلى مبدأ القارئ ليس فردًا منعزلًا في فضاء اجتماعي؛ إذ تلعب التجربة المنقولة من القراءة دورًا في التطور العام للمجتمع. فانسون يؤكد كذلك على أن العمل الأدبي، عوضَ أن ينمي القيم المهيمنة، يستطيع أن يشرع قيمًا جديدة من خلال القراءة.فانسون يرى أن فائدة النصّ المقروء لا تأتي مما نتعرف فيه عن أنفسنا، ولكن مما نفهمه فيه عن أنفسنا. كما يركز فانسون على أن القراءة الأدبية لها ميزة نوعية تأتي من خلال آثارها التي ينبغي فهمها.
هنا، وفي خاتمة كتابه يقول فانسون جوف: إن نظرية القراءة مَثَلُها كمثل النقد ستواجه خطرين متقابلين: أن تكون واسعة جدًا أو مختزلة جدًا، وفي الحالتين معًا ستفقد موضوعها: نوعية العمل.

سلطة الاتصال[1]

عمليات إنتاج المجتمعات الشبكية المعاصرة

صدر سنة 2009 الجزء الرابع من المشروع الفكري الضخم للسوسيولوجي الإسباني مانويل كاستيلز «Manuel Castells»، تحت عنوان «سلطة الاتصال» «Communication Power» (تُرجم إلى اللّغة الفرنسية سنة 2013 تحت عنوان «Communication et pouvoir» وإلى العربية سنة 2014 تحت عنوان «سلطة الاتصال») (كتتمة لثلاثية «العصر المعلوماتي: الاقتصاد، المجتمع والثقافة[2]»، والتي ضمّت: «بزوغ المجتمع الشبكي[3]» «The Rise of the Network Society»، «سلطة الهويّة[4]» «The Power of Identity» و«نهاية الألفية[5]» «End of Millennium»)، والذي حاول من خلاله رسم معالم «مقاربة سوسيولوجية جديدة لمسألة (بناء وإنتاج) السلطة داخل المجتمعات الشبكية المعاصرة».

محمد الإدريسي

- 1 -

تمّت مواكبة هذا العمل التأسيسي الضخم باهتمام خاص من طرف الجماعات العلمية الفرنسية ومختلف المُهتمين بتحوُّلات العالم المعاصر. عمل الأستاذ «ريغورد درايتون[6]» «M. Rigaud-Drayton» على نقل معظم مُؤلّفات كاستيلز إلى اللّغة الفرنسية وإعطائها الصبغة العالمية. اكتسب كتاب التواصل والسلطة مكانةً خاصة بفرنسا نظراً للتقدير الذي خصَّه به السوسيولوجي الفرنسي ألان تورين، حيث اعتبره «أحد أهم الكتب في حقل العلوم الاجتماعية المعاصرة» التي أحيت نظرية السلطة من أجل تحليل الوضع المُتغيِّر الذي نعيشه ضمن العصر التواصلي اعتماداً على أسس منهجية وابستيمولوجية مستمدة من الأدبيات المُؤسِّسة للمقاربات السوسيولوجية للمجتمعات الصناعية المعاصرة. لكن فيما يتعلّق بالسياق العربي، لم يحظَ الكتاب- مع الأسف- بالاهتمام العلمي والابستيمولوجي الذي يستحق من طرف المُتخصّصين في الدراسات السوسيولوجية والحضرية، رغم ترجمته سنة 2014. خمس سنوات، بعد صدور الطبعة الإنجليزية، في عمق الأحداث والتحوُّلات السوسيو-مجالية والاجتماعية التي تعرفها المنطقة خلال السنوات الأخيرة.

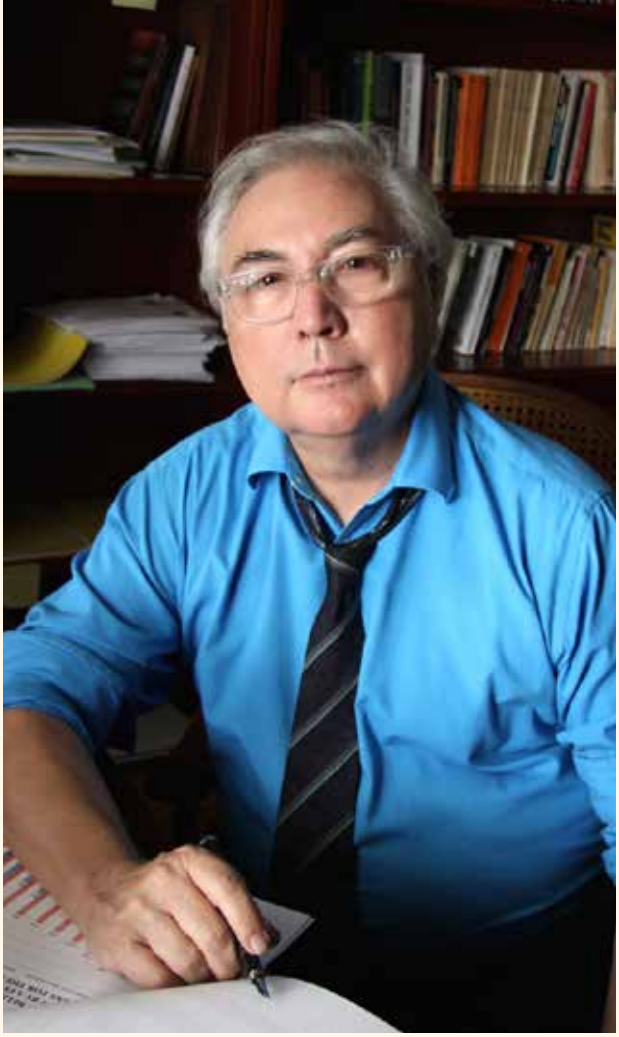
- 2 -

يكمن الهدف الأساسي لمُؤلّف كاستيلز في تحليل العلاقة المُركّبة والمُتعدِّدة الأبعاد بين السلطة والتواصل من وجهة نظر سوسيولوجية مُتعدِّدة ومتداخلة التخصُّصات تنفتح على تحليل الأبعاد الاقتصادية، الإعلامية والسياسية لإنتاج المجتمعات الشبكية المعاصرة. كلّ ذلك في إطار مقاربة ابستيمولوجية تنتصر للحوار بين التخصُّصات الاجتماعية، التقنيات الكميّة والكيفيّة وتدمج بين التنظير ودراسة الحالة، كسندٍ أساسي لمفهمة «La conceptualisation» المجتمع الشبكي، وفهم طبيعة علاقات السلطة مع عولمة ورقمنة «numérisation» العالم المعاصر[7].

يرجع اعتماد كاستيلز في جُلّ مُؤلفاته على المقاربة المُتعدِّدة والمُتداخلة التخصُّصات «pluridisciplinarité et multidisciplinarité»، إلى تكوينه في «علم التعمير «L'urbanisme» و«السوسيولوجيا الحضرية» (خاصة سوسيولوجيا الحركات الاجتماعية الحضرية[8])، والذي مكّنه من بناء نسق خاص من «الفكر المُركّب» إزاء قضايا تحوُّلات المجتمعات الشبكية العالمية في ظِلّ السلطة الحضرية ورهان التأسيس للانتقال الاجتماعي نحو مجتمع المعلومة (خاصة في شقه الحضري)، الأمر الذي جعله أحد أهم الخبراء العالميين في الشأن الحضري وتحوُّلات الشبكات التواصلية العالمية.

- 3 -

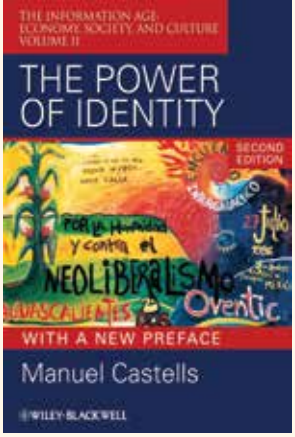
ضمن خمسة فصول تتوزَّع على أزيد من 668 صفحة من الحجم المتوسط، يعرض مانويل كاستيلز خلاصة أبحاثه، التي جاوزت الأربعة عقود، حول الآثار الاجتماعية

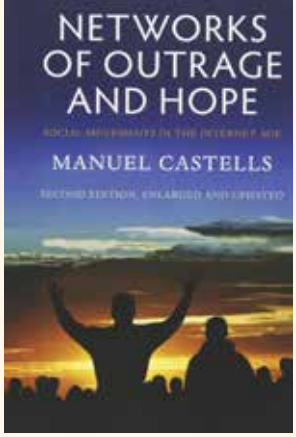


والحضرية لتطوُّر تكنولوجيا المعلومات والاتصالات. في ظِلّ الأشكال الشبكية لتنظيم السلطة في الفترة المعاصرة (بفعل عولمة العوالم الاجتماعية والحضرية) وتأثير تكنولوجيا المعلومات والاتصالات في صوغها، يطرح كاستيلز سؤالاً سوسيولوجياً عميقاً: هل يمكن أن نعتبر التحوُّلات التي تعيشها المجتمعات المعاصرة نتاج «مرحلة ما بعد الحداثة أو ما أسماه ألان تورين بعصر ما بعد التصنيع أم أننا لازلنا محصورين في عوالم انتقالية تؤول إلى مرحلة الحداثة والتصنيع بصورتها الأكثر تطوُّراً؟ طبعاً سيكون الجواب مرتبطاً بالمشروع الفكري الذي يدافع عنه كاستيلز منذ أربعين سنة والمقترن بكون المجتمعات الإنسانية قد انخرطت فيما يسميه «عصر التواصل»، نظراً لكون بناء السلطة وتحوُّلات علاقات القوى المعاصرة لم تَعُدْ مرتبطة بأبعاد سياسية واقتصادية (النيوليبرالية) بقدر ما أصبحت مقترنة بالسيطرة على وسائل المعلومات والاتصال المُؤطِّرة للعوالم الشبكية الحضرية والعالمية.

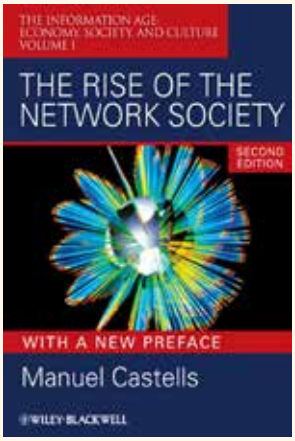
يُعالج الفصل الأول مسألة أهمية السلطة في بناء المجتمع الشبكي الحديث وتحديد النسق القيمي والمُؤسَّساتي العام عبر هيمنة علاقات القوى على المُؤسَّسات الاجتماعية والسياسية. ينخرط كاستيلز في التحليل الذي قدَّمه السوسيولوجي الألماني ماكس فيبر لـ«الهيمنة» أو «السيادة» «Herrschaft» باعتبارها «الإرادة القوية للهيمنة، والتي يرمي من خلالها المُهيمِنون إلى التأثير الدال على أفعال الآخرين من وجهة نظر اجتماعية، ويمضي هذا الفعل كما لو أن المُهيمَن عليهم استدمجوا محتوى هذا النظام، نحو الطاعة»[9]، ويُشير إلى كون الدولة «l'État» ليست المُؤسَّسة الوحيدة لممارسة السلطة، بل إن تضارب المصالح والرهانات الاجتماعية هو ما يجعل المجتمع نفسه بنية لممارسة السلطة استناداً إلى طبيعة البنيات الاجتماعية المتناقضة والمخترَقة بواسطة الرهانات والصراعات المختلفة لمجموعة من الفاعلين. إن تحوُّلات المجتمع الشبكي (الكوني) جعلت كاستيلز يستدمج ما يسميه «الكوسموبوليانية المنهجية» «La cosmopolitisme méthodologique» كنهج سوسيولوجي لربط الدولة بالنسق العام للعولمة والرقمنة الكونية، والبحث عن إعادة تحديد المعالم البنيوية للسلطة خلال العصر الحديث والتي تجاوزت المنطق (الاقتصادي) الكلاسيكي للسوق الحرّ والإطار السياسي للحدود الوطنية، ويدعو بشكلٍ صريح إلى ضرورة مواكبة «المفهمة السوسيولوجية» لهذه التغيُّرات والطفرات التاريخية والاجتماعية: «المجتمع الشبكي» «La société en réseaux»، «الشبكات الحضرية» «Les réseaux urbaines»، «البرمجة/إعادة البرمجة الشبكية» «la programmation/ reprogrammation des réseaux»، «الاستبدال الحضري والشبكي» «La commutation urbaine en réseaux»، من أن منطلق الشبكات المفاهيمية يعكس حقيقة الانتقال الشبكي لعلاقات السلطة.

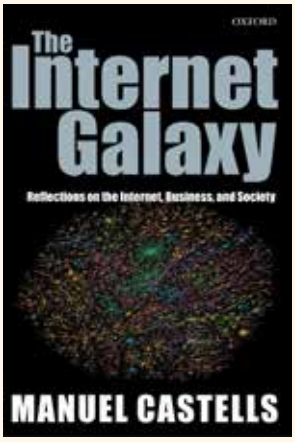
يُسلِّط الفصل الثاني الضوء على الآثار والمؤشِّرات البنيوية للعلاقة بين السلطة والتواصل داخل المجتمع الشبكي (الحضرية، الاجتماعية والرَّقميّة) وبالنسبة لبنية الفاعلين، حيث إن تشكيل الفكر العام يرجع إلى قدرة السلطة في السيطرة على النسق الشبكي للتواصل المجتمعي، وخلق بنيات متعدِّدة الأبعاد الشبكية لنسق الإبداعات والقيم الإنسانية المختلفة حسب خصوصيات الشبكات نفسها وتنوُّعها. يُنتج «التطوُّر الشبكي» للمجتمع نسقاً جديداً من تقسيم العمل الاجتماعي (تقسيم العمل الدقيق) (العمل الرَّقميّ، البرمجة الذاتية المعارف...) ينعكس على طبيعة تمثل زمن وزمنية العمل نفسه: إنه الشكل الجديد لتطوُّر تقسيم العمل في اتجاه النيوليبرالية الرَّقميّة التي عزَّزتها القيمة الاقتصادية والمالية للابتكار والمعارف العملية المقترنة بشبكات المعلومات، وتأثيره على النسق العام للحركة التشغيلية العالمية الرابط بين الإنتاجية الشبكية (الكونية) وتقييم القيمة التشغيلية. يظلّ «المجال الشبكي» نتاج تداخل أنواع مختلفة من الشبكات: الاجتماعية، السياسية، الثقافية والسياسية، بالشكل الذي يُعزِّز السلطة (المحلّية، العالمية والكونية) استناداً إلى القوة «الشبكية» للشبكات نفسها. لم تعد السلطة (الحضرية، الاقتصادية، البيئية والسياسية...) مقترنة بالنسق العام للهيمنة والسيادة السياسية أو الاقتصادية (العولمة الرأسمالية)، بل أضحت نتاج قدرة هذه المجالات الحيوية على خلق شبكاتها (الاجتماعية،













الاقتصادية، السياسية...) الخاصة، استناداً إلى درجة تطويعها للتكنولوجيات الحديثة والانفتاح نحو التواصل الإعلامي العالمي والكوني بدل المحلّي والخاص: التشبيك التواصلي للسلطة.

يُعالِج الفصل الثالث الطابع الاجتماعي للمجتمع الشبكي والطفرات المعلوماتية التي يعيشها. يفرض الانتقال نحو «عصر الرقمنة الشبكية» طرح السؤال حول مآل «التبديل الشبكي» و«التغيُّر الثقافي» في علاقته بالنسق العام للعولمة؟ يمكن اعتبار التعاطي الجماهيري مع الشبكات التواصلية العالمية قد أفرز أربعة أشكال ثقافيّة من التفاعلات بين البنيات الموضوعيات العامة والبناء الشبكي للمجتمع (العولمة والهويّة): النسق الاستهلاكي (البناء الشبكي الكوني للعلامات التجارية)، النسق الفرداني (الفردانية الشبكية)، الكونية (سواء الدينية، السياسية أو حتى المعرفية) والتعدُّدية الثقافيّة (تعدُّد الثقافات ووحدة الثقافة الإنسانية). ينعكس البناء الشبكي للثقافة الإنسانية في التأثير العاطفي والوجداني للشبكة الاجتماعية على الرأي العام وتمثلات الفضاء العام الجديد، حيث أصبح «الحس المشترك» متأثّراً بطبيعة الأنساق الفاعلة في بناء القرار السياسي والاقتصادي عبر وسائل الإعلام واستمالة الوجدان الوجودي للمجتمع. يمكن اعتبار الحملات الانتخابية (الولايات المتحدة والعديد من الدول الأوروبية) مثالاً حيّاً على التحوُّل الشبكي نحو التركيز على العمليات المعرفية والعاطفية وبناء الرأي العام وفق رهانات سياسية للنخب العالمية تجعل الناس ميالين نحو الاعتقاد فيما يريدون تصديقه!

ضمن الفصل الرابع يُعالِج كاستيلز بحس سوسيولوجي دقيق مسألة ارتباط السلطة السياسية بالإعلام، بالشكل الذي يربط بنية السياسة الشبكية بطبيعة السياسات العالمية (السياسية هي السياسة الإعلامية)، فلن يكون هناك وجود للقادة، المنظمات، الأحزاب... في البنيات الذهنية للأفراد دون وجود وسائل الإعلام التي «تسوقهم». تفرض الشبكية العالمية للمجتمعات الإنسانية تعدُّد القضايا والمشاكل العامة، ما يجعل الرغبة في «كونيتها» ضرورة ملحة وجوهرية منوطة بسلطة الإعلام الشبكي في معانيه المختلفة. تسعفنا المقاربة المُتعدِّدة والمُتداخلة التخصُّصات للوضعية الإعلامية العالمية في العصر الشبكي من رصد طبيعة الآثار السلبية المترتبة عن سيطرة الدولة على المجال الاجتماعي العام، الفضاء العام والمجتمع الشبكي نفسه، عن طريق تطويع وسائل الإعلام لخدمة رهانات استراتيجية تعرقل البناء العام للديموقراطية الكونية وتولد نوعاً من فقدان الثقة الجمعاني في الإعلام والسياسة. يظهر أن المجتمع الشبكي قد أسهم بدوره في كشف القناع الخفي للسياسات العالمية من خلال تعزيز اتساع الهوة بين القواعد والنظم الرسمية وتطلعات المواطنين وفقدان المُؤسَّسات لشرعيتها المجتمعية العامة نتيجة استراتيجيات الدعاية السياسية عبر وسائل الإعلام، الأمر الذي جعل أزمة الثقة في الديموقراطية ترجع في شق كبير منها إلى تزايد الهوة بين مصداقية المُؤسَّسات العامة والرغبة في الانخراط في العمل السياسي العام.

يرصد الفصل الخامس والأخير «التآزر» المحتمل بين تنمية التواصل الذاتي الشامل والقدرة الذاتية للمجتمع المدني العالمي على مواكبة، تشكيل وتفعيل التغيُّر الاجتماعي: أولاً، لأن الأفراد في مركز القضايا المُتعدِّدة للسلطة المعاصرة، ثانياً تسمح لكاستيلز - كسوسيولوجي- بتجاوز المقاربات الماكرو-تحليلية التي ميَّزت أعماله التأسيسية. يربط كاستيلز بين شبكات الاتصال، مجتمع الشبكات وبناء اقتصاد للمعرفة «l'économie cognitive» فرداني مقترن باستكمال بناء

النسق الشبكي الناتي الشامل (الممارسات التعبيرية، القرصنة...)، لكلّ غير منفصل عن الرهانات الشبكية (التجارية) ومتجسّد في أبعاد تواصلية جديدة (شبكات التواصل الاجتماعي). استناداً إلى تخصُّصه أيضاً في سوسيولوجيا الحركات الاجتماعية الحضرية، يطرح كاستيلز مسألة البدائل والحلول وفرص التغيير الممكن تبنيها لمواجهة التناقض، التباعد، فقدان الثقة والصراع ضمن نسيج التحوُّل الاجتماعي في العصر المعلوماتي. لقد مكّن تطوُّر شبكات الاتصال الحديثة من تعزيز قوة الحركات الاجتماعية (خاصة الحضرية) وتملكها للفضاءات العامة والتعبير عن مطالبها كردٍّ فعل ضد بؤس الديموقراطية والمعيش الإنساني في العصر المعلوماتي (تعبئة الوعي العالمي تجاه القضايا البيئية)، وتعويض شبكي ضد هيمنة القوى المهيمنة. يبدو أن مستقبل العالم الشبكي المعاصر يظلّ مُتغيّراً باستمرار ورهيناً بقدرة «الاقتصاد المعرفي» للأفراد على مواجهة أزمة الثقة بين المجتمع والسياسة من جهة، وسلطة الإعلام على البنيات الذهنية والبنيات الموضوعية من جهة ثانية، والانخراط في موجة «تحرير التواصل الكوني» واهتمام العلوم الاجتماعية أكثر فأكثر بقضايا البناء الكوني للسلطة التواصلية ضمن نسيج العلاقات بين موازين القوى العالمية.

يمكن اعتبار هذا المُؤلَّف المرجعي لمانويل كاستيلز، الذي يعكس مساراً علمياً دام- ولازال- لأكثر من أربعين سنة من البحث والدراسة في قضايا التحوُّلات والطفرات المعلوماتية، الحضرية، الاحتجاجية والسياسية العالمية، دعوة علمية- قبل أن تكون سياسية- إلى تجديد الحوار المُتداخل والمُتعدِّد التخصُّصات بين مختلف الثقافات المعرفية (الإنسانيات، الاجتماعيات، السياسيات، الاقتصاديات...) لمواكبة تحوُّلات العصر المعلوماتي الجديد من جهة، والحسم في الجدالات الابستيمولوجية المُفرَغة من المعنى (جدلية الكمّ والكيف، الميركرو والمكرو، قضايا التخصُّص...) التي تعرقل المسار العام لتنمية المعرفة العلمية وربطها بتحوُّلات العصر الراهن. ختاماً، نعترف بالتماسك النظري والابستيمولوجي للمُؤلَّف من خلال استدماجه كلاً من الفعل السوسيولوجي، السياسي والاقتصادي في تفسير النسق العام للهيمنة المعلوماتية والإعلامية على العالم المعاصر، ويظلّ مؤلَّفاً مرجعياً مليئاً بالتفاصيل والمعطيات الدقيقة يدمج بين دراسات الحالة والمنهج المقارن في تتبع التبلور المعاصر للانتقال المعلوماتي الكوني في ظلّ العولمة، ومرجعاً مُؤسِّساً لكلّ سوسيولوجي (وحتى للعموم) ملتزم برهان تتبع التحوُّلات المُتعدِّدة الأبعاد التي تمس مجتمعاتنا المعاصرة. إن التشرنم النسقي الذي تعيشه الجماعات العلمية بالعالم العربي (ضمن حقل العلوم الاجتماعية)، يفرض ضرورة إعادة التفكير في المنطلقات الابستيمولوجية والمعرفية المُؤطِّرة لاشتغال هذه الجماعات، رهاناتها، أسسها، وإسهامها في التحقُّق الموضوعي لمجتمع معرفة ملتزم برهان خدمة المجتمع والفرد، في أفق تعزيز وعي الوحدة الفكرية والعلمية العربية وتنمية وعي الوحدة العلمية والفكرية العربية.

مراجع

- Manuel Castells, Communication Power, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Manuel Castells, The Information Age: Economy, Society, and Culture.1996-1998, 2000-2004 editions. Oxford, England, and Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Manuel Castells, The Rise of the Network Society, Oxford, England, and Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers (1996, 2nd ed. 2000).
- Manuel Castells, The Power of Identity, Oxford, England, and Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers (1997, 2nd ed. 2004).
- Manuel Castells, End of Millennium, Oxford, England, and Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers (1998, 2nd ed. 2000).
- Manuel Castells, urbaines et pouvoir politique, Paris, Librairie FranÇois Maspero, 1973.
- Max Weber, La domination, Paris, La Découverte, coll. «Politique & sociétés», 2013.

الكتاب: سلطة الاتصال/ المُؤلّف: مانويل كاستلز Manuel Castells/ سنة النشر: 2009/ الناشر: Oxford University Press/ المترجم: محمد حرفوش/ ناشر الترجمة: المركز القومي للترجمة، مصر/ سنة نشر الترجمة: 2014/ عدد الصفحات: 722.

هوامش:

1 - Manuel Castells, Communication Power, Oxford, New York: Oxford University Press. 2009, (571 p.)
Manuel Castells, Communication et pouvoir, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « 54 », 2013, 668 p., 1ère éd., 2009, préface d'Alain Touraine, traduit par Margaret Rigaud-Drayton.

2 - Manuel Castells, The Information Age: Economy, Society, and Culture.1996-1998, 2000-2004 editions. Oxford, England, and Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers.

3 -Manuel Castells, The Rise of the Network Society, Oxford, England, and Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers (1996, 2nd ed. 2000).

4 - Manuel Castells, The Power of Identity, Oxford, England, and Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers (1997, 2nd ed. 2004).

5 - Manuel Castells, End of Millennium, Oxford, England, and Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers (1998, 2nd ed. 2000).

6 - Manuel Castells, Communication et pouvoir, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « 54 », 2013, 668 p.

7 - توج مسار كاستيلز بمنحه جائزة «هولبرغ Holberg» من طرف البرلمان النرويجي سنة 2012 تقديراً لمجهوداته الجبارة في تنمية البحث العلمي في العلوم الاجتماعية وربطها بقضايا المدينة، العولمة وتحوُّلات مجتمع المعلومة في العصر الشبكي (تعادل جائزة هولبرغ جائزة نوبل بالنسبة للعلوم الاجتماعية).

8 - انظر :
Manuel Castells, urbaines et pouvoir politique, Paris, Librairie FranÇois Maspero, 1973.9 - Max Weber, La domination, Paris, La Découverte, coll. « Politique & sociétés », 2013, p : 49.

ثقافات المحاورة[1]

كاترين كربرات أوركيوني[2]

في فرنسا يُفْزَعُ في المحاورة من الفراغ، وقد يصل الأمر أن يُفضِّل المرء أن تقاطعَه في الكلام على الفراغ. و(بالمقابل) ينبغي عند اللابونيين[3] أن يترك صمت في كلّ ردّ... فكيفيات تبادل الحديث وطقوس التحية تُمثِّل جميعاً مؤشراتٍ لفهم تنوُّع الممارسات الثّقافيّة.

ومن اللافت للنظر أنّ اللسانيين لم يشرعوا إلّا مؤخراً في الاهتمام بكيفية استخدام اللّغة بشكلٍ ملموس في مختلف مواقف الحياة اليومية، حيث يُراد من الأفراد أن يتواصلوا، أي أن يتفاعلوا من خلال اللّغة. لقد ظهر علم تحليل التفاعلات اللفظية في فرنسا خلال الثمانينيات في تقاطع علوم التداولية وتحليل الخطاب، مستلهماً إلى حدٍ بعيد من مختلف تيارات البحث الأميركية في علم الاجتماع التفاعليّ (socio-ethnologie interactionniste) والمنهجية الإثنية (ethnométhodologie) وعلم السلوك (éthologie) وعلم الإثنيات التواصلي[4] (ethnographie des communications). فكان هدف علم تحليل التفاعلات اللفظية متمثّلاً في وصف اشتغال كلّ أشكال التبادل التواصلي التي نشهدها في مجتمعاتنا، سواء ما كان منها محادثاتٍ عائليةً أو نقاشاتٍ تدور في سياقات أكثر رسمية. وانطلاقاً من دراسةٍ لمدونة تخزَّن بدقة وتكتب بعناية، فتكون المقاربة تجريبية قطعاً، يمكن أن تستنبط من كلّ هذه الأنواع القواعدَ والمبادئ الثاوية وراء اشتغال هذه الأشكال من التبادل اللفظي المختلفة اختلافاً كبيراً.

على أنّ هذه القواعد ليست كونيَّةً: فهي تختلف بشكلٍ ملموس من مجتمع إلى آخر تماماً كما تختلف داخل المجتمع نفسه بحسب السنّ والجنس والأصل الاجتماعي أو الجغرافي للمتحاورين. ولكننا نفترض أنه مهما كان اتساع هذه التنوُّعات الداخلية لمجموعة لُغوية موحدة، فإنّه يظلّ من الممكن استخلاص بعض الاتجاهات الوسيطة الخاصة بهذه الفئة الاجتماعية أو تلك ووضع أسس مقاربة تقابلية لاشتغال هذه الأشكال من التبادل.

وتقديرنا أن الرهان مهمّ لأننا نلاحظ في عالمنا اليوم، في الوقت نفسه، وبشكلٍ متناقض، التضاعف المذهل للمحاورات بين الأفراد المنحدرين من ثقافات مختلفة من جهة، والحرص على ملازمة الاعتقاد الذي يرى أنه يمكن أن نتواصل أساساً بنفس الكيفية في كلّ مكان.

وَهْمُ الكونيةِ الخطيرُ

إليك النصيحة التالية المُقتبَسة من كتاب مُوجَّه لمحترفي البيع في المستقبل «يحرج الطفلَ دائماً أنَّه يجب أن يُعيد كذبة حين يسأله والداه أن يفعل ذلك وعيناه في عينيهم».

لا تكذبوا على حرفائكم. إذن انظروا في أعينهم حين تخاطبونهم.

انظروا إليهم حين تخاطبونهم

انظروا إليهم حين يخاطبونكم

انظروا إليهم! فالنظرة الصريحة والمباشرة تُقوّي كلامكم. إنها تُلْهم حرفاءَكم الثقة[5].

إنه لصحيح أنه في فرنسا يؤوَّل النظر في عيني المخاطب على أنه علامة على الصراحة، ولكنه على العكس من ذلك يُحمل في ثقافات كثيرة أخرى على مَحْمل الصَّلف والوقاحة والعدوانية، وقد يكون من المحظورات في علاقة هرمية مُعيَّنة، فاتجاه النظرات



Georges de Dramard. Tunisiens en conversation

يخضع- شأنه شأن البرهة التي يستغرقها الاتصال البصري- إلى مجموعة من القواعد التي تكون في معظمها لا شعورية، وهي إلى ذلك في منتهى التغيُّر ثقافياً. وقد توصَّلت دراسة انطلاقاً من مقارنة سير المفاوضات التجارية في بلدان مختلفة إلى الكشف عن أنه في المدونة المرجعية كان التواصل البصري يمثل على التوالي 13 % -فقط- من المدة الإجمالية في المدونة اليابانية، ولكنه يبلغ نسبة 33 % في مدونة الولايات المتحدة الأميركية، و52 % بالنسبة إلى المدونة البرازيلية. وإليك مثال آخر مُستمَد من كتاب من الفئة نفسها للكتاب الذي ذكرناه آنفاً: «حتّى يتمّ التفاوض في ظروف جيدة، يجب أن تنعقد علاقة تكافؤ بين الحريف وممثل المؤسَّسة، استبعدْ عبارات نحو «أعتذر عن إزعاجك»، لا حرج عليك، فأنت تتحدَّث على قدم المساواة مع مخاطبك»[6].

صحيح أنه في مجتمعاتنا هناك العديد من الوضعيات التي بوسْع المتحاورين فيها ومن واجبهم أن يُظهروا فيها سلوكاً متناظراً ومتكافئاً، ولكن سلوك التكافؤ هنا سيكون من أكثر أنواع السلوك تنفيراً في المجتمعات التي تُعدّ مجتمعاتٍ ذاتَ تراتبية أخلاقية، وذلك على نحو ما نجد في المجتمع الياباني، حيث على النقيض مما سبق يجب أن نراعي اختلاف المقامات، وحيث يجب على البائع أن يبرهن على هذا التواضع الترحيبي الذي بمقدوره وحده أن يتلقاه المخاطَب إيجابياً.

بيد أن ما يلفت النظر لدى قراءة هذين الكتابين وكلّ ما نُسِجَ على منوالهما هو أنها مصنفات لا تحتاط بأن تقول لنا- ولهذا النسيان معنى- بأنّ النصائح التي تغرقنا بها موصولة بسياق ثقافيّ شديد الخصوصية هو سياقنا. غير أنّه سيكون تطبيقها كارثياً إن تمّ على ثقافات تخضع لقواعد سلوك أخرى... وما إن ننخرط في حوار ثقافي مُعيَّن حتى يغدو من المهمّ الوعيُ بمعطى أساسيّ هو أنّه بعيداً عن حصر أنفسنا- كما هو معتقد عادةً- في بعض أوجه السلوك المعزولة والسطحية، فإنّ التنوُّع يمكن أن يمسّ كلّ المظاهر ويقع في كلّ المستويات من سير المحاورات.



(Dialogue) christiane seguin

ومن الأمثلة العديدة جداً التي يمكن أن نقدمها للاختلافات الثّقافيّة في المبادلات اللفظية يمكن أن نذكر مثلاً وضعيتَي تبادل الحديث والتحية.

لكلٍّ دورُه

لا بدّ حتى نتعامل مع محاورة لفظية مُعيَّنة، من أن نكون في حضرة متحاوريْن على الأَقلّ، يتداولان على الكلام. فلئن كانت المبادئ العامة التي يقوم عليها نظام تداول الحديث كونية فإن تطبيقاتها تختلف بشكلٍ ملموس من مجتمع إلى آخر. وعلى هذا النحو طبَّقَ خبراء تحليل المحاورات مبدأ اختصار الوقف بين التدخلات وقطع الحديث.

وفيما يتعلَّق بالوقف لدى تبادل الحديث، يُعدّ الوقف الأدنى هو ذاك الذي إن وقع تجاوزُه أحسَّ المُتحدّثون أنّهم وقع قطع كلامهم. ويبدو أنّ ذلك في حدود خمس ثوانٍ في الولايات المتحدة الأميركية، ولكنه لا يتجاوز خمسة أعشار الثانية- فقط- في فرنسا. وهو مَأْتَى المشاكل الكثيرة التي تعترض الأميركي الذي يجد نفسه في سياق محادثة مع فرنسيين، وذلك مأتى صعوبة تناول كلّ منهم الكلمة في مثل هذه السياقات التواصلية حتى إن كانوا يتقنون اللّغة إتقاناً. فالذين يُروَّضون منذ طفولتهم المبكرة على أن ينتظروا بأدب مدة نصف ثانية قبل أن يستأنفوا كلامهم يكون من اليسير عليهم أن يتركوا الكلمة تُفْتَكُّ منهم من أحد شركائهم في الحديث ممن تسمح قواعد الاشتغال لديهم باستجابة أسرع.

وإن خيبة الأمل نفسها ليُمنَى بها سكان الألسكا (Athabascans d'Alaska) وهم يتحاورون بالإنجليزية مع الكنديين والأميركيين. فالأميركيون- وهم الأسرع هذه المرّة- يستغربون مما يرونه سوء رغبة في التواصل لدى شركائهم من سكان الألسكا الذين يبطئون كثيراً في استرسال الحديث، على أنّ هؤلاء هم من يستاء من مقاطعة شركائهم الأميركيين لهم باستمرار. إنه سوء فهْم- إذن- يؤول- على نحو أو على آخر- إلى إرساء صور نمطية سلبية، وكلّ ذلك يُعزى إلى فرق تافه في قواعد الوقف لدى تبادل الحديث يُقدَّر بنصف ثانية لدى الأميركيين وبما يقارب الثانية لدى سكان الألسكا. ولا نرى أوضح من ذلك مثالاً لتجسيد هذه الحقائق وآثارها في التواصل بين الثقافات تفعيلاً أو تعطيلاً.

وللوقف الذي يتخلل تمرير الكلمة حدّ أقصى أيضاً: إنه الحدّ الذي إن وقع تجاوزه عُدَّ الصمت محرجاً. ويختلف هذا الحدّ بدوره اختلافاً شديداً من مجتمع إلى آخر. فالسكت الذي يكون في حدود بعض الثواني في فرنسا، حيث يخشى أثناء المحادثة من الفراغ، يمكن أن يمتد في أصقاع أخرى إلى دقائق عديدة دون أن يحدث ذلك أدنى انزعاج لدى المتحاورين. فعلى

هنا النحو تجد لابونيي شمال السويد لا يتبادلون أطراف الحديث حين يجتمعون حول مائدة ضيافة إلّا بشكلٍ متقطع، وهو ما قد يعطي التسلسل التالي مثلاً: عرض الضيافة- الصمت- قبول العرض- صمت كبير- سؤال- صمت-إجابة- صمت كبير، إلخ. أي ما مجموعه خمس أو ست مبادلات حوارية للقاء يمتد زهاء الساعة تقريباً. ولقد وقع توصيف نفس المحاورات ذات الثقوب لدى مجتمعات أخرى مثل المجتمعات الأميركية الهندية مثلاً. ويمكن أن نخلص من ذلك إلى أن مما يُستبعد أن يكون كونياً ذاك المبدأ الذي يرى أن كلّ لقاء يجب أن يملأه دفق مسترسل من الكلام: ففي كثير من المجتمعات ليس تبادل الحديث سوى مُكوِّن ثانوي واختياري لهذا النوع المخصوص من التفاعل الاجتماعي المُتمثِّل في التزاور.

أما تداخلُ الكلام والحديثُ في الوقت نفسه، بالإضافة إلى ما يصاحب ذلك عموماً من قطع الحديث، فإنه مما تتسامح فيه المجتمعات إنْ قليلاً وإنْ كثيراً وتؤوّله بكيفيات مختلفة. فالفرنسيون المعروفون بمقاطعة الحديث باستمرار وبتكلُّمهم جميعاً في الوقت نفسه تجد أنّ عمليات قطع الحديث إن لم تتواتر كثيراً (أي في حدود ما يسمح به) فإنها تسارع إيقاع المحادثة. فهي تمنحه حيوية ونشاطاً وتضفي عليه حرارة وعفوية ومشاركة فعّالة مما تستحسنه مجتمعاتنا عادةً. وبالمقابل فإنّ المحادثات التي تتناوب فيها أدوار الحديث

> إنه لصحيح أنه في فرنسا يؤوَّل النظر في عيني المخاطب على أنه علامة على الصراحة، ولكنه على العكس من ذلك يُحمل في ثقافات كثيرة أخرى على مَحْمل الصَّلف والوقاحة والعدوانية، وقد يكون من المحظورات في علاقة هرمية مُعيَّنة، فاتجاه النظرات يخضع- شأنه شأن البرهة التي يستغرقها الاتصال البصري- إلى مجموعة من القواعد التي تكون في معظمها لا شعورية، وهي إلى ذلك في منتهى التغيُّر ثقافياً

تناوباً حكيماً دون أن يتعدَّى البعض على البعض الآخر هي محادثات رتيبة مُملة. ولكن في غير هذا المكان سيكون لنا منظور مختلف جداً، وستعدّ هذه المقاطعات المستمرةُ عدوانيةً وفوضويةً بشكلٍ لا يُطاق: فليست السلوكات وحدها تختلف من ثقافة إلى أخرى، وإنما يختلف تبعاً لذلك تأويلُ تلك السلوكات ومنظومةُ القيم التي ترتكز عليها كذلك. وقد تُسبب الاختلافات في التأويل سوء فهم، وذلك كالذي تجسده هذه الملاحظة لعالمة الأعراق ريموند كارول (Raymonde Carroll) الفرنسية التي تعيش في الولايات المتحدة الأميركية، فقد قالت: «لما كانت ابنتي صغيرة قليلاً سألتني ذات يوم عن سبب شجاري الدائم مع أصدقائي الفرنسيين الذين كانوا يأتون إلى بيتنا، وعدم وقوع ذلك أبداً مع أصدقائي الأميركيين، ذلك اليوم هو اليوم الذي شرعت فيه تحليلاتي عن التثاقف»[7].

بسيطٌ كبساطة قولك «صباح الخير»
(Simple comme bonjour)

إنّ آداب التحية- رغم ما توحي به العبارة الفرنسية- ليس أمرُها سهلاً دائماً كسهولة قولنا «صباح الخير»، فآداب التحية هذه تُثير أسئلة مهمة تُقدِّم لها كلّ من الثقافات المختلفة إجابات في منتهى الاختلاف. من هذه الأسئلة: من نحيّي؟ وأين؟ وكيف؟ ولماذا؟ وعلى وجه التحديد:

- في أي المواقع التحية تُتَلقَّى التحية أو ترفض: أفي المصعد أم سيارة الأجرة أم الحافلة أم المغازة أم مكتب البريد، إلخ؟

- من يجب أن يبادر بالتحية؟ ففي لغة الوولف[8] تكون التحية من الأسفل إلى الأعلى، في حين أنه في فرنسا لا تكاد توجد تراتبية في هذه المسألة.

- من أي مسافة يحسن أن نلقي التحية؟ ولنفكر في هذه المجاملات التي نحن مضطرون إليها حين نصادف في الطريق شخصاً من معارفنا فنتظاهر بأننا لم نره إلى حين نجد أنفسنا على بعد المسافة التي تُخوّل لنا الشروع في إلقاء التحية... وهل من المناسب أن نكرّر إلقاء التحية حين نلتقي عِدّة مرات في اليوم نفسه؟

- كم يجب أن تستغرق التحية؟ يمكن أن تختصر حسب الوضعيات والثقافات إلى أدنى حدّ، ويمكن تمطيطها إلى تسلسل لا نهاية له من الصيغ المشفرة تشفيراً دقيقاً: إنها ذلك التسلسل من التحية الذي يُلاحَظ لدى العديد من الشعوب التقليدية.

- ما هي وظائف التحية؟ هي بالتأكيد وظيفة تنبيهية (إذ التحية هي في المقام الأول طقس اتصال)، ولكن للتحية وظيفة تعبير كذلك على علاقة بين الأشخاص مألوفة أو عن مسافة وعلاقة مساواة أو تراتبية.



La Conversation: Henri Matisse (1938)

- وأخيراً وخصوصاً: ما هي الحركات والإيماءات التي يجب القيام بها لأداء التحية، وذلك فيما يتعلّق بالتحية نفسها ومكملات التحية على السواء؟

في الحقيقة من المعروف أنه في فرنسا تُتبع التحية «صباح الخير / مساء الخير (bonjour / bonsoir)- غالباً- بسؤال عن صحة المخاطَب نحو: كيف الحال؟ بخير؟ («Comment Ça va ?», ou «Ça va ?»)، ولا يعني هذا السؤال- غالباً- طلباً حقيقياً لمعلومة، ولكنه ببساطة يُمدّد طقس التحية. ومن ثَمّ يتعلّق الأمر في مثل هذه الملفوظات بتحية تكميلية أو بما يُسمى باللّغة الإنجليزية «أسئلة مجاملة» (greeting questions).

ولكن ليست الصيغ نفسها بالقابلة للاشتغال في كلّ مكان باعتبارها أسئلة تحية، وهذا قد يؤدي مرّة أخرى إلى بعض سوء الفهم لدى التواصل بين ثقافتين. وعلى هذا النحو فإنّ «كيف الحال؟» أو «كيف أنت؟» هي أسئلة تبدو غير لائقة لدى مخاطَب لا يعرف هذا الطقس في إلقاء التحية فيفهم السؤال على حَرْفيته. ولكن بالمقابل ستجد المخاطب الفرنسي يحكم على أسئلة أخرى بأنها تطفلية، دون أن يأخذها لما هي له في الأصل، من حيث هي تحية تكميلية لا يُراد منها إلّا إجابات مراوغة لا تفصيلية.

تتعلّق أسئلة التحية في إفريقيا لا بصحة المخاطب- فقط-، وإنما كذلك بصحة محيطه بالمعنى الكبير. «في غانا تُفتتح المحادثة- عادةً- بالسؤال الروتيني: كيف حال العائلة؟ لذلك حين وصلتُ إلى سويسرا كان هذا السؤال أحد الأسئلة الأولى التي ألقيتها على صديقتي السويسرية، فتفاعلتْ مع ذلك بتردُّد قبل أن تجيبني، ثم طفقت تعطيني أخباراً تفصيلية عن أبيها وأخيها وأبناء عمومتها وأخوالها، إلخ. وقد صدمني هذا لأني لم أكن أريد أن تحكي لي كلّ حياتها. فالسؤال عن العائلة أمر رتيب، وهو ما يعني أن المخاطب لا ينتظر أن نحكي له تفصيل ما وقع للعائلة، وإنما هو ينتظر إجابة تكون بدورها من جنس التحية كأن يقول مثلاً: «كلّ شيء على ما يُرام».[9]

في مثل هذه الحال يكون سوء الفهم متبادلاً عادةً: فإن وجدت السويسرية صديقتها الغانيّة فضولية، فإن الغانيّة بدورها ترى ثرثرة مخاطبتها في غير محلها حين طفقت تسرد حياتها... وكذلك الأمر في كوريا أو الفيتنام أو الصين، فإن أسئلة مثل «من أين أتيت؟ إلى أين تذهب؟ ماذا تفعل؟ هل تذهب إلى السوق؟ هل أكلت بعد؟» يجب أن يتعامل معها باعتبارها مجرد أسئلة تكمل التحية. ومع ذلك قد تؤدي هذه الصيغ إلى لبس، ونخصّ بالذكر الأخيرة منها إن وجهت إلى مخاطب غربيّ، فقد يؤوّلها خطأ على أنها دعوة للأكل!

تنوُّع المعايير الثّقافيّة

تهدف التداولية التقابلية في البداية إلى توصيف كلّ التنوُّعات التي يمكن ملاحظتها في السلوكات التي يبديها أعضاء المجتمعات المختلفة في وضعية تواصلية مخصوصة. ولكن توصيف هذه الوقائع المعزولة ينبغي أن يؤدّي إلى تعميمات من مستويات مختلفة. فينبغي أن تسمح أولاً بتحديد الشخصية التواصلية الخاصة بمجتمع مُعيّن، وفي الواقع يمكن أن نفترض أن السلوكات المختلفة لمجتمع مُعيّن تخضع لبعض الانسجام العميق، ويمكن أن نأمل أنّ التوصيف النظامي لها يسمح بالتعرُّف إلى قيم هذا المجتمع، أي على الكيفية التي يتصرّف بها ويُقدِّم نفسه إذ يتفاعل في علاقة بمجموعة من القيم المشتركة. فبذلك نُميِّز المجتمعات ذات القيم المتقاربة من ذوات القيم المتباعدة إنْ قليلاً أو كثيراً، ونُميِّز المتكافئة منها من الطبقية، والوفاقية من الصامية، والفردانية من التضامنية، والمتواضعة من المتكبرة، إلخ. وينبني ذلك التوصيف على عددٍ من المؤشرات الدالة.

ومثال ذلك أنه إذا رمنا التحقُّق إنْ كانت ثقافة مُعيّنة ثقافة اتصال (أي قائمة على قيم جوار)، فسنستند إلى مجموعة قيم الجوار المعمول بها وعلى تواتر الاتصال البصريّ أو الإشاريّ، بالإضافة إلى التسميات التي توحي بالألفة مثل الأسماء والألقاب، وتضاف إلى ذلك درجة السهولة التي يتحدَّث بها المتكلِّم للغير عن خصوصياته الحميمة أو يأذن له بدخول عالمه الخاص. ولا بد من ملاحظة أن هذه المؤشرات لا تشتغل بالضرورة بنفس الكيفية: ففي فرنسا مثلاً تجد القبلات أكثر تواتراً منه في الولايات المتحدة، على أنّ استخدام اسمها أقلّ بكثير.

هذا التوصيف يؤدي إلى تصنيف الثقافات بناء على سلوكها في التواصل. وعلى هذا التوصيف أن يساعد في نهاية المطاف في الإجابة عن هذا السؤال الكامن في قلب التفكير التداوليّ، ألا وهو: ما نصيب الكلّيات والتنويعات الثّقافيّة في مسار عمليات المثاقفة؟

وفي الواقع، من فائض القول أن ننكر أن وراء الاختلافات العديدة التي قدَّمنا لمحة عنها، يخضع اشتغال أشكال التثاقف لبعض المبادئ العامة العابرة للثقافات، والتي لا يمكن أن تحصل عمليات المثاقفة بدونها. ولكن تظلّ حقيقةُ أنّ أشكال التنوُّع الثقافيّ هي مهمة بما يكفي للتسبب في مشاكل جدية في التواصل بين الثقافات.

وحسبنا مثالان للإتمام:

- عبارة «Help yourself» التي تتوجَّه بها مضيّفة الطيران لمدعوّها: هي عبارة مهذبة لمخاطب أميركي يثمِّن الاستقلال الذاتيّ، وهي سوقية ووقاحة في نظر فرد من مجتمع ذي آداب وضعية، يتلقّى العبارة بمعنى «Débrouillez-vous» «تدبّر أمرك».

- عبارة الشكر الموجَّهة إلى أحد الأقارب: هي مهذبة عندنا، ولكنها غريبة أو شتيمة في تقدير مخاطب من ثقافة كوريّة، حيث تكون هذه الحركة الطقوسية علامة على مسافة اجتماعية. فمن الواضح أنّ الخلل ليس في طقس منتظر مُعيّن قد وقع نبذه، وإنما أيضاً في المبالغة فيه. فلذلك تجد أنه يبدو أنّ جيراننا الإسبانيين يرون من الباعث على السخرية هوسنا بأن نشكر في كلّ وقت: هي دماثة أخلاق في تقدير من تحت جبال البيريني، وهي وقاحة في تقدير من وراء البيريني.

إنّ التداولية التقابلية إذ تقتفي دونَ كللٍ الثقافيَّ تحتَ قناع الطبيعي تساعدنا على فهم أفضل للآخر، هذا الغريب الذي يكفُّ عن أن يكونَ غريباً ما إن نسلّم بطبيعة المعايير التواصلية النسبية والمتغيِّرة.

ترجمة: حسين السوداني

هامش:

1 - نشر النصّ في مجلة «العلوم الإنسانية» (Sciences Humaines) للفرنسية كاترين كربرات أوركيوني (Catherine Kerbrat-Orecchioni)، بتاريخ (1-12-1999)، وبالإضافة إلى النسخة الورقية يوجد النصّ في الموقع الإلكتروني على الرابط:
(https://www.scienceshumaines.com/les-cultures-de-la-conversation_fr_12008.html) (المترجم).

2 - أستاذة علوم اللّغة بجامعة لوميار ليون2، عضو فريق البحث عن أشكال المثاقفة التواصلية بالمركز الوطني للبحث العلمي، من منشوراتها: المحاورة (1966).

3 - هم سكان الأجزاء الشمالية والوسطى من شبه الجزيرة الإسكندنافية، وتقع شمال أوروبا، وتتضمَّن أراضي السويد والنرويج والشمال الغربي لفنلندا وبعض الأراضي المنعزلة الروسية (المترجم).

4 - موضوعه الخصائص التواصلية (المترجم).

5- G. Rozès, Tout ce que vous devez savoir pour vendre plus, Chotard, 1983

6 - (R. Moulinier, L'Entretien de vente, Les Editions d'organisation, 1984).

7- Anecdote rapportée par M. Kilani-Schoch : «Il fait beau aujourd'hui. Contribution à l'approche linguistique des malentendus interculturels», Cahiers de l'ILSL 2, université de Lausanne.

8 - يقطن شعب الوولف غربي إفريقيا في شمال غربي السينغال وفي غامبيا وجنوب غرب الساحل الموريتاني. ويُمثِّل الوولف الأغلبية العرقية في السينغال، وهم أقليات في بقية مواطنهم، ويتكلَّمون لغة الوولف، وهي لغة غرب أطلسية تنحدر من العائلة النيجرية الكونغولية (المترجم).

9 - Proxémique : discipline fondée par E.T. Hall, qui étudie l'organisation spatiale de la communication, et en particulier la distance à laquelle sont censés se tenir les interlocuteurs dans une situation donnée.

أفلام حرب العراق

هل تغيَّرت سينما البروباغاندا؟

في حوارٍ استثنائي بين القناصين الغريمين يُشير القنَّاص العراقي في سياق حديثه عن شكسبير وروبرت فروست وشعراء أميركا إلى قصيدة الغراب الشهيرة (1845) للكاتب إدغار ألان بو، أحد أهم رموز الثقافة الأميركية، ويلمح المشهد (إيزاك يضطجع شبه نائم والغراب ينهش لحمه)، الذي يمرّ سريعاً مثل استراحة مُؤقَّتة تُخفِّف من الاستغراق بالتفكير العنيف، إلى ثيمة الغراب الذي ينهش قلب الرجل الضحية فيجعله تعيساً مكلوماً، إلى أن يقول الرجل التعيس مُناشداً الطائر الأسود، اتركني ولا تُفسد وحدتي. اخرج منقارك من قلبي واذهب بعيداً عن داري.

أحمد ثامر جهاد

منذ نحو قرن تقريباً وضعت هوليوود جُلّ إمكانياتها في خدمة الحرب. إذ قدَّمت المُؤسَّسة السينمائية العتيدة خدمةً عظيمة للولايات المتحدة الأميركية بشكلٍ جدّي ومُؤثِّر، لاسيما أثناء الحرب العالمية الثانية، حينما سخَّرت مرافقها الإنتاجية وكُتَّابها وتقنيّيها ونجومها في إطار دعم جهود الحرب الوطنية ضد شبح النازية. تطوَّع في تلك الحملة العديد من كبار النجوم والمخرجين، من بينهم (جون فورد، جون هيوستن، كيرك دوغلاس، جون واين، جيمس ستيوارت، وآخرون..) وقدَّمت مؤسَّسات هوليوود الإنتاجية خدماتها الجليلة (دعاية وترويجاً وجوائز) للأفلام التي تنحاز إلى حروب أميركا وتمجِّد بطولاتها، بغض النظر عن المبالغات التي يجري تمريرها في سياق بروباغندا مدروسة. لكن في المقابل لم يكن ذلك مانعاً أمام ظهور عِدّة أفلام أميركية تنتقد الحرب وتكشف عدوانيتها أو تُعرّي وجهها القبيح، على الأقلّ منذ حرب فيتنام وصولاً إلى حربي أفغانستان والعراق مروراً بحرب الخليج الثانية.

أكثر من فيلم أُنتج خلال العام 2017 حول حربي أفغانستان والعراق، أفلام متفاوتة الأداء والمستوى سعت ما بوسعها لكسب إعجاب الجمهور. في فيلم (Megan Leavey) للمخرجة غابرييلا كوبرثوايت لم تعدّ تجربة حرب العراق هي المسألة المحورية التي يجب التعاطي معها بقدرٍ من التركيز والتأمُّل، بل أصبح الفيلم مُكرَّساً لتتبّع علاقة الشابة ميغان ليفي (المُمثّلة كايت مارا) المُجنَّدة في فرقة (k9) مع كلبها المُدرَّب الذي أنقذ حياتها وحيوات بعض جنود المارينز من تفجير العبوات الناسفة في مدن غربي العراق. ورغم أن الفيلم (إنتاج شركة يونفيرسال) المُصنَّف كدراما حرب وسيرة ذاتية يستند إلى وقائع يفترض أنها حقيقية إلّا أن حكاية الحرب الفعلية بوصفها ثمناً إنسانياً باهظاً لم تعد بحَدِّ ذاتها كافية - على ما يبدو - لجذب جمهور المشاهدين إلى هذا النوع من الأفلام التي لم ينل عديدها رواجاً كافياً، من دون شحنة عاطفية مُشوِّقة تُخفِّف شيئاً من قتامة موضوعة الحرب.

> عِدّة أفلام أميركية تنتقد الحرب وتكشف عدوانيتها أو تُعرِّي وجهها القبيح، على الأقلّ منذ حرب فيتنام وصولاً إلى حربي أفغانستان والعراق

في الغضون تمكَّنت مخرجة الفيلم عبر إدارة كادرها الفنّي من مقاربة بيئة الحرب رغم عدم إسرافها في مشاهد القتال، ووظَّفت - إلى حَدٍّ ما - خبرتها الوثائقية (سبق لها أن أخرجت الوثائقي المُتميِّز الحوت الأسود) بهدف إظهار أهمية الصورة التي تكشف بفطنتها عن مكنون الذات الإنسانية دون إضافات مستهلكة. في نهاية الأمر لن يتردَّد أحد من الأميركيين في تشجيع المقاتلة ليفي التي نالت مع كلبها المتقاعد «ريكس» وسام الشجاعة في احتفال وطني بهيج يجعل من أحداث الفيلم تسلسلاً مفهوماً ومريحاً للمشاهد الذي تكيَّفت حواسه مع التصوُّر الهوليوودي لعالمنا.

فيما بقي فيلم «Sand Castle» إخراج فرناندو كويمبرا وسيناريو كريس روزينر في إطار الخطاب النمطي، أي تلميع صورة الجيش الأميركي الذي يوازي عشيّة حرب العراق بين أداء



لقطة من فيلم «san castle»

مهمتين جسيمتين، مقاومة المسلحين الذين يستهدفون قواته وتلبية احتياجات المواطنين العراقيين العُزَّل. ومع أن بداية الفيلم تقدِّم استهلالاً مكتوباً على لسان البطل الذي يطيب له القول إنه محظوظ لمشاركته في حرب تُخاض من أجل الحُرّية. لكنه يكشف عن أن حقيقة تطوُّعه في صفوف الجيش قبل عامين من بدء حرب العراق كانت من أجل الحصول على الأموال التي تمكّنه من مواصلة تعليمه. في المشاهد الأولى للفيلم يبدو المُجنَّد الشاب مات أوكر (نيكولاس هولت) ناقماً على وضعه ويشعر بالعار لوجوده في معسكر كئيب وسط الصحراء، فيقوم عمداً بإصابة إحدى يديه، ولسان حاله يقول: لا يمكن لقصة عن الحرب أن تكون صادقة ما لم يشوبها شيء من الشعور بالعار. قُدِّمت شخصية مات على هذا النحو لتكون مُبرراً على المستوى الدرامي ولتغيُّر لاحقاً قناعاتها من شخصية الجندي الناقم وغير المتصالح مع ذاته إلى المقاتل المنضبط الذي يخوض تجربة الحرب بقناعة راسخة. الملفت هنا أن معظم أفلام الحرب السابقة انطلقت من معادلة مضادة ربما تُعدّ أشدّ واقعية، نرى فيها كيف أن شباب أميركا يساقون إلى الحرب وتحت خوذهم أدمغة محشوة بأوهام البطولة، ثمّ سرعان ما يكتشفون أن الواقع أمرٌ مختلف لا يشبه صور التلفاز، فيعودون بعد انقضاء خدمتهم العسكرية محبطين، وفي غياهب أرواحهم تسكن أشباح الحرب ومآسيها.

تدور معظم أحداث الفيلم في بلدة صغيرة بمدينة بعقوبة، حيث يتسبَّب القتال في إحداث ضرر بالغ في خزّان المياه الوحيد الذي يعتمد عليه الأهالي في شرب الماء. تصدر الأوامر لمجموعة من الجنود بمتابعة إصلاح الخزّان لإنهاء معاناة المواطنين العراقيين وتخفيف نقمتهم على القوات المُحتلّة. ولأن قناعات الناس مُتباينة، فثمّة من يتفهَّم المساعدة التي يُقدِّمها الجيش للأهالي، مثل شخصية مدير المدرسة، وهناك مَنْ يعترض على طلب المساعدة من مُحتلّ ويجد أن الأمر برمته فرصة لتخوين الآخرين وتصفيتهم، وهو المصير الذي يلقاه مدير المدرسة فيما بعد. في النهاية يتم إصلاح الخزّان رغم المعوقات العديدة، لكن بثمنٍ باهظ، حيث يُقتَل بعض أفراد الجيش ويشعر الجندي مات بأنه أدّى واجبه الوطني المطلوب بعيداً عن الشعور بعدمية الحرب. ما يحسب للفيلم الذي تمّ تصوير أغلب مشاهده في الأردن هو اقترابه إلى حَدٍّ كبير من أجواء الحرب، سواء في تهيئة الأمكنة المقاربة للواقع العراقي أو إتقان الأزياء المحلّية، فضلاً عن موسيقاه المُوحية (تأليف آدم بيتيرس)، التي أضفت لأجوائه بُعداً شعورياً مُتناغماً مع أحداثه، رغم إهماله مقاربة اللهجة المحلّية للعراقيين (وهو ما وقعت به معظم أفلام حرب العراق) بشكلٍ جعل بعض مشاهد الفيلم مُصطنَعة وباردة.

الجدار والقنّاص

الثيمة التي تتمحور حول قنّاص مختبئ يترقَّب الأخطاء القاتلة لخصمه تبدو جذابة بالنسبة لكاتب سيناريو يبحث عن نافذة درامية جيدة تُتيح له الولوج إلى بواطن الشخصية، مراقبة تبدُّلات مشاعرها وكشف دوافعها الحقّة. رغم أن ثيمة القنص من ناحية شكلية تُهيمن على محتوى فيلم «The wall» الذي كتبه دواين واريل وأخرجه دوج ليمان، إلّا أنها على المستوى الفنّي ليست مُسوّغاً مُبرراً لافتعال أكشن لا لزوم له على طريقة فيلم (mine-2016)، كما أن ميزانية الفيلم المتواضعة لم تفقده قوة خطابه السينمائي المُغاير لنمطية أفلام الحرب، فالقضية التي يُثيرها فيلم المخرج ليمان بدت أكبر من مجرَّد التعاطف مع كلبٍ وَفِيّ أو إصلاح خزّان مياه. في دقائقه الأولى تطالعنا تفاصيل المشهد



في فيلم (Megan Leavey) للمخرجة غابرييلا كوبرثوايت لم تعدّ تجربة حرب العراق هي المسألة المحورية

من منظار سلاح القنّاص الأميركي، وهو يغمض عيناً ويضع أخرى على عدسة السلاح. العالم من منظور القنّاص يبدو قريباً وصغيراً بثيمات مُحدَّدة تُشكّل بمجموعها صورة رمزية عن فصول هذه الحرب ومغزاها. أرض شبه خالية يقطعها أنبوب نفط (شريان الاقتصاد العراقي وسبب بلواه) عجلات معطوبة لشركة حماية أمنية، وجثث نحو ثمانية أشخاص يُفترَض أنهم مقاولون مدنيون وأفراد حماية. ليس بعيداً عن كلّ تلك الفوضى ينتصب تل نفايات يبدو أنه يُخفي أمراً ما، سرعان ما سيتحوّل إلى نقطة تشويق الفيلم، حيث يختبئ قنّاص عراقي ماهر يُفتّش عن فريسة مناسبة. جنديان أميركيان يُحاصَران في مواجهة مميتة مع قنّاص عراقي أثناء أدائهما مهمة حماية أنبوب نفط يمرّ في منطقة نائية، فيما الحرب تضع أوزارها الأخيرة. خلال مراقبتهما للمكان يشعر أحدهما بالملل ويظن أن لا خطر هناك فيقرّر الخروج من مخبئه لتفقُّد الوضع فتطاله رصاصة قنّاص عراقي، وعندما يحاول زميله تقديم المساعدة يتعرَّض هو الآخر للإصابة بطلقين في ساقه. الأحداث اللاحقة بين القنّاصين؛ الأميركي والعراقي (والأخير لا يظهر طوال الفيلم) بمثابة تصعيد مُشوّق يمرّ عبر نافذة حوارٍ طويل يدور بين خصمين مضطرين لتبادل الحديث على موجة اللاسلكي، فيما يحتمي كلّ منهما في مخبئه، ولا شيء كبيراً يحصل في الجوار. وإذ لا حاجة بعد للمخاتلة يطلب القنّاص العراقي الذي يبقى من دون اسم، الحديث بصراحة مع خصمه الأميركي قائلاً: أنا أختبئ خلف الكلمات مثلما تختبئ أنت خلف الجدار.

ثمّة عزلة مميتة تُحيط بالقنّاص الأميركي الين إيزاك (ارون تايلر جونسون)، والذي يشهد احتضار زميله الرقيب شين ماثيوس (جون سينا)، ثمّ موته اللاحق. فيأخذ التشويق الدرامي بالتصاعد من دون أن تعيقه محدودية المكان أو ثبات الكاميرا، ولا حتى اقتصارها على رصد الحركة المحدودة للقنّاص الأميركي الجريح بانتقالات قليلة تُعزّز الإحساس بخطر وشيك أو توقُّع مفاجأة ما. وعلى خلاف أفلام البطولات الحربية تُكرَّس أغلب مشاهد الفيلم لمتابعة محاولات إيزاك لتخمين مخبأ القنّاص العراقي الذي يبدو مُسيطراً على الموقف، إن لم يكن مُتحكّماً به. في ثنايا الصراع بين القنّاصين ثمّة حرب أخرى، حرب نفسية مُستفزة تكشف بشكلٍ ملحوظ عن خفايا تفكير الشخصيتين وقوة إرادتهما وفهم كلٍّ منهما للآخر، فلا مكان ها هنا للكذب والغطرسة الفارغة، أما الخاسر الوحيد فهو مَنْ لا يستطيع استيعاب واقعه.

ما رأيك لو فجّرت رأس زميلك وهو في مدى رؤيتي الآن وأعدك أنني سأرسله إلى أهله بتابوت مغلق. كلمات من هنا النوع تجعل القنّاص الأميركي مُستعداً لارتكاب حماقة قد تودي بحياته، بل إنه في لحظات ضعف شديدة يعترف للمرّة الأولى بجريمة قتل زميله عن طريق الخطأ. القنّاص العراقي الذي يظن أن له كامل الحقّ في الدفاع عن بلده، يصبح بعد اعترافات من هنا النوع ضميراً حيّاً لخصمه الأميركي ويُصرّ على تحصيل الإجابات المُؤلمة منه، من قبيل: ما الذي



لقطة من فيلم «الجدار»

تفعله هنا؟ أما كان الأجدر بك البقاء في بلدك؟

في لحظة انهيار نفسي يقول إيزاك: أُريد العودة للوطن. لكن المفارقة هي أن إيزاك الذي كان من اليسير قتله برصاص القنّاص العراقي يحتمي طوال أحداث الفيلم خلف بقايا جدار سبق للجيش الأميركي تدميره وكان بالأساس جدار مدرسة، بمعنى أن أحدهما حاول تحطيمه والآخر يجاهد الآن لمنع سقوطه.

لكن إذا كان ثمّة شيء يستحقّ التوقُّف عنده في هذا الفيلم المُغاير لنغمة أفلام الحرب النمطية فهو فضلاً عن صناعته الفَنّيّة المتقنة، اعترافه الصريح بجهل الأميركان بالمجتمع العراقي، ومن ثمّ جهلهم بطبيعة الخصم الذي يواجهونه. وعليه فقد كان أمراً صادماً أن يكون القنّاص العراقي الذي يخترق موجة الراديو العسكري ويتحدّث مع الأميركي مثل من يتسلّى مع ضحيته، مدرس لغة إنجليزية يحمل جسده شظايا انفجار أودى بتلامنته فبقي يحمل نكراهم في ثنايا جسده. وعليه فالقنّاص العراقي ليس قنّاص بغداد نائم الصيت، لأن هناك مئات الأشخاص بهذا الاسم، كما أنه ليس إرهابياً مثلما يعتقد الأميركي، وإنما هو مواطن عادي فَقَدَ في خِضَّم الحرب مُقوّمات حياته وأمنه. لكن إيزاك في نهاية الأمر لا يجد أجوبة القنّاص العراقي مُقنعة، فلماذا يستهدف هنا القنّاص المجهول أناساً مدنيين يعملون على بناء اقتصاد بلده سيما وأن الحرب انتهت؟ لكن الحرب بواقعها الفعلي لم تنتهِ بالنسبة للقنّاص العراقي الذي يأمل أن تنسحب أميركا من العراق، لأنها في دوامة لا تنتهي، بل تزداد سوءاً. هكذا يواصل القنّاص العراقي عمله المُتقَن ويطلب على موجة الراديو إجلاءً طبيّاً للقنّاص الأميركي إيزاك، وما أن تصل المساعدة بطائرتين مروحيتين يستهدفهما بنيرانه ما أن تحلقا في مرماه، ويبقى هو طليقاً، ومُتحدّثاً على موجة اللاسلكي ذاتها مما يعني أن حربه ستستمر. جدير بالذكر أن نهاية كهذه تنثر مشاهدتها في أفلام حرب العراق.

فيلم «الجدار» وثيقة بصرية حساسة لمراجعة قصة حرب العراق بشكل هادئ، وقد سبق للمخرج دوج ليمان أن أعلن موقفه الرافض لهذه الحرب في فيلمه (لعبة عادلة- إنتاج 2010) بطولة النجمين شون بن ونعومي واتس، والذي كشف فيه حقيقة المزاعم الأميركية حول وجود أسلحة دمار شامل في العراق باعتباره حجر الزاوية لقرار شن الحرب. في الغضون يأتي خيار المخرج ليمان الذي اعتمد القنّاص الأميركي السابق (نيكولاس إرفينج) مُؤلّف كتاب (الحاصد) كمستشار تقني لهذا الفيلم، ليكون أبعد من مجرّد تحصيل الإثارة العابرة، خاصة وهو يُحدّد بدقة مسار الحوار الدرامي للصراع بين الشخصيتين، الذي رغم مناخه المشوب بالتوتر والتصعيد يُمثّل في أقصى طموحاته فسحة ممكنة لإعادة النظر بصورة الآخر (سواء كان حليفاً أو خصماً)، سعياً لفهمه، لكنه واقعياً يُعبّر في الوقت ذاته عن حالة انعدام الحلّ، واستحالة إعادة الأشياء إلى نصابها الطبيعي.

«الـدائرة»..

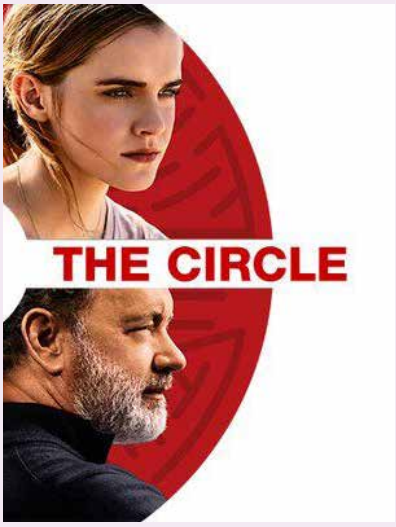
الأخ الأكبر يتلاعب بالحشود

عبد الكريم واكريم

فيلم «الدائرة 2017» (The Circle) - إخراج جيمس بونسولدت، وبطولة إيما واتسون وتوم هانكس - من نوعية الأفلام التي تتناول تيمة السيطرة على الحُرّيات الأساسية للفرد عبر إخضاعه لمراقبة دائمة ومُستمرّة. الفيلم ينكّرنا بمرجعيات أدبية وسينمائية لأعمال لطالما تناولت هنا الموضوع وعالجته في الأدب والسينما العالميين بأشكالٍ متفاوتة وبمقارباتٍ مختلفة.

ومن بين أهم الأفلام التي قاربت تيمة التلصُّص على خصوصيات الناس ومحاولة السيطرة على عقولهم وعلى حياتهم الشخصية من أجل جعل الفرد مجرَّد رقم؛ فيلم: «الشبكة» (1976) لسيدني لوميت، وفيلم «الموت مباشرة» (1980) لبيرتران تافيرنيي، وفيلم «ترومان شو» (1998) لبيتر وير...

في فيلم «الدائرة» (2017)، المُقتبس عن رواية بالاسم نفسه لديف إيجرز الذي شارك المخرج جيمس بونسولدت في كتابة السيناريو، تجد الشابة «مي» بعد تشغيلها في شركة ضخمة للخدمات التكنولوجية ووسائل التواصل الاجتماعي، أن عليها النوبان في نظام الشركة الذي لا يدع لموظفيها أي مساحة لعيش حياة شخصية. وتحت تأثير الحاجة المادية، وخصوصاً



بعد عجزها عن توفير العلاج المُكلِّف لأبيها المصاب بمرض عُضال، تستسلم وتساير مديرها إيمونَ بيلي (توم هانكس) في كلّ ما يأمرها به.

ويتطوَّر الأمر، بعد خرقها لقانون الشركة في إحدى مغامراتها الليلية وهي تمارس رياضتها المفضلة بالتجنيف على ظهر مركب صغير، لتُكَلَّفَ «مي» بعد ذلك، وبضغط نفسي مُبالَغ فيه عليها من طرف المدير العام للشركة، بمهمة تصبح فيها حياتها شفافة بالكامل، بحيث يتابعها الناس أربعاً وعشرين ساعة على أربعٍ وعشرين من خلال كاميرا مُلتصقة بها طوال الوقت، تخاطبهم من خلالها مُعلّقة على تفاصيل حياتها اليومية. لكن الأمر لن يخلو من نتائج سلبية حينما تصبح وظيفة «مي» ذات تأثير سلبي على أسرتها والمحيطين بها، خصوصاً حينما يموت صديقها في حادثة سير.

إحالة على «الأخ الأكبر»

لا يمكن لنا ونحن نشاهد فيلم «الدائرة» سوى أن نتنكَّر مرجعيات أدبية وسينمائية تطرَّقت للتيمة نفسها وعلى رأسها رواية جورج أورويل «1984»، حيث «الأخ الأكبر» الغائب الحاضر يُسيطر على كلّ شيء ويَعُدُّ الأنفاس على الناس، وحيث يرى ويشاهد ويتابع كلّ ما يجري ولا تُخفَى عليه خافية. ففي رواية «1984» لجورج أورويل نجد في دولة «الأخ الأكبر» لافتات تحمل صوره تملأ حيطان الشوارع، مكتوباً عليها «الأخ الأكبر يراقبكم»، ونجد بها أيضاً كاميرات حتى داخل البيوت تتلصَّص على الحياة الخاصة للأفراد، الأمر الذي نجده أيضاً في فيلم «الدائرة»، بحيث تصبح حياة الناس مُراقَبة وكلّ أنفاسهم محسوبة. هي رواية كلاسيكية رائدة في هذا السياق، تنتقد الأنظمة البيكتاتورية التي تُهدِّد الحُرّيات الأساسية للأفراد.



فكرة فيلم «الدائرة» الأساسية تدور أيضاً حول تيمة «الأخ الأكبر»، كما في رواية «1984»، والتي تُبيّن كيف أن شخصيته تُسيطر على المجتمع بصفةٍ كُلّية، بحيث تنتفي الحُرّيات الفرديّة ولا يعود لها أي مدلول، ويصبح شعار «الأخ الأكبر يراقبكم» هو السائد، والذي لا يقبل النقاش، بل تُصنَع له منظومة تبدو منسجمة ولها تبريراتها و«منطقها» الخاص، وتجد لها إحالة في أنظمة شمولية كالنازية والفاشية والستالينية بالخصوص التي ألهمت أورويل، المُتشبِّع بقيم الحُرّية... انتقل المخرج جيمس بونسولدت في فيلم «الدائرة» بمفهوم «الأخ الأكبر» إلى وسائل التواصل الاجتماعي الحديثة، بحيث تُصبح السيطرة على الجموع من خلالها لدرجة أن الشركة التي تشتغل فيها «مي» ستتمكّن بواسطتها من بثّ نفوذها عبر العالم، وذلك بجعل الناخبين في كلّ أرجائه يقومون بالعمليات الانتخابية في بلدانهم عن طريق «الدائرة» كوسيلة للتواصل الاجتماعي «تُسَهِّلُ» عليهم أمور حياتهم، خصوصاً في المجال السياسي.

سينمائياً، يبقى فيلم «ترومان شو» (1998) للمخرج بيتير وير، أهم فيلم تناول هذه التيمة، حيث تصبح حياة ترومان مجرَّد وَهْمٍ يسيطر عليه مخرج أحد «برامج الحقيقة» التليفزيونية منذ طفولته، لكي يثور ترومان في آخر المطاف، كما ستفعل «مي» أيضاً وتتمرّد على الأخ الأكبر «الذي يسيطر عليك- فقط- لأنه يريد لك الخير دائماً».

بينما نتابع توم هانكس، وهو يؤدي شخصية مدير الشركة الضخمة في فيلم «الدائرة»، لا نملك أنفسنا من أن نقارنه بمارك زوكربرك صاحب شركة التواصل الاجتماعي (فيسبوك)، فرغم الفارق الكبير في السن إلّا أن حركاته وتعابيره، خصوصاً حينما يكون فوق الخشبة، وهو يخاطب موظفيه، ومن خلالهم جمهوره، يصبح وكأنه شخصية زوكيربرك مُجسَّدة على الشاشة.

رغم أن توم هانكس في دور إيمون بيلي في فيلم «الدائرة» ليس كبيراً ولا رئيسياً كفاية، كما عهدنا مشاهدته في أفلامه السابقة، وأن كلّ أحداث الفيلم تدور حول شخصية «مي» التي تؤدِّيها إيما واتسون باقتدار وتفوُّق كبيرين، إلّا أنه أساسي ويُشكِّل الفرق، بحيث تجد مقولة «ليس هنالك دور صغير ولا دور كبير، بل هنالك ممثّل كبير وممثّل صغير» لها مشروعية في هذا السياق. إذ لن نتصوَّر ممثّلاً آخر في دور مُركَّب مثل هنا يؤدِّيه هانكس باقتدار وحرفية مُركّزاً على انفعالات داخلية غير مبالغ فيها ومنطلقاً منها لخلق تشنجات في تعابير وجهه مُصاحَبة بنوعٍ من الغضب المشوب بحزن ما آتٍ من أعماقٍ سحيقة لشخصية جِدّ مُركَّبة، وكأن ما يفعله كان مكتوباً عليه ولا مَفرّ له منه. حتى أن هانكس يجعلنا كمشاهدين لا نكره الشخصية التي يُؤدِّيها، والتي من المفروض أنها شريرة وتُحيك المكائد للفتاة الشابة محور أحداث الفيلم، والتي نتعاطف معها حتماً، بقدر ما نمقت ونرفض السياق العام للأحداث والهاوية التي من الممكن أن يتبنَّى إليها الإنسان حينما تنتفي الحُرّيات الشخصية ويتم إحكام القبضة على العقول ويصبح الناس مجرَّد أرقام يتم التحكُّم في حياتهم الشخصية في أدقّ تفاصيلها.

أما شخصية «مي» فهي شبيهة بشخصيَتَي وينستون سميث في رواية «1984» وترومان في فيلم «ترومان شو»، لكنها تختلف عن الشخصية الأولى كونها استَقلّت نوعاً ما عن بنية نظام «الدائرة» في آخر المطاف وثارت عليها بعد أن تمّت السيطرة عليها في البداية. رغم أن نهاية الفيلم تظلّ مفتوحة على كلّ الاحتمالات، بحيث نشاهد الكاميرات الصغيرة الطائرة التي تسبَّبت في موت صديق «مي» وهي تحوم فوق رأسها وهي تمارس رياضة التجنيف، فيما هي تستقبلها بابتسامة غريبة.

«أعمى»

ذاكرة لعطر منتظر!

هاني حجاج

الأفلام التي تتناول حياة كاتب والآلية الإبداعية للكتابة يسير أصحابها على حَدّ الموسي؛ فبالرغم من شغف أرباب القلم بالموضوع، ينصرف القطاع الأكبر من المشاهدين عنها، تماماً كما يحدث مع الأفلام التي تتناول عوالم شديدة الخصوصية لا تجنب إلّا عُشاقها، كحياة أسطورة الشطرنج بوبي فيشر (التضحية ببيدق)؛ عنوان الفيلم نفسه لا يمكن أن يفهم مغزاه إلّا لاعب حانق، هكذا كانت أفلام الكتابة والكُتّاب عاثرة الحظ في أغلب الأحوال، حتى أن المخرج يعمد إلى دمج الموضوع مع خط حكائي آخر (فيلم «طريق مختصر» يُحيله إلى فانتازيا، وفيلم «كلمات» يتحوّل إلى رومانسية تاريخية في زمن الحرب). وأخيراً شاهدنا فيلم زوي كازان، (روبي سباركس) الذي يقتل فكرة المُلهمة الأنثى، ثم (حيوانات ليلية) لتوم فورد، حيث ينتقم المؤلِّف المغدور من زوجته الخائنة بطريقة ناعمة سامة: روايته الجديدة المُهداة إليها تحديداً؛ تُحيل نفسيتها إلى جحيم!

يعرف مايكل مايلر كلّ ذلك بالتأكيد، وهو يعرض لنا فيلمه الأخير (أعمى) Blind، الذي لا يعد المشاهد بتقديم تفاصيل حياة الكُتّاب المُلهمة لعشاق هذا النوع من السينما، فالمخرج حدَّد قصّته: روائي يُصاب في حادث تموت فيه زوجته ويخسر



هو بصره، يبدأ حياة العمى بقاعدة (رُبّ وحدة أنفع من جليس ووحشة أنفع من أنيس)، لكنه يعود تدريجياً لحب الكتابة وحب الحياة على يد زوجة رجل أعمال شرس مسجون. كما حدَّد تيمة الفيلم: قصّة رومانسية مع خط تشويقي محدود وحكاية حب تتفتح زهرتها في غسق نهاية شتاء بارد طويل، توجد موسيقى حالمة ومشاهد بيعة للبحر. هنا مخرج محترم يعرف تحديداً ما يُريد تقديمه وما يُريدك أن تشعر به، لا ثرثرة فارغة أو زيادة في أبطال الفيلم فوق ما يحتمل موضوعه، ولا خيوط غامضة اللون تتسلل إلى نسيج العمل الذي تمّت هندسته بإحكام. فكأني أراه يرسم على صفحة السيناريو الذي كتبه جون مايلر عن قصة لبيان فيشر، دوائر بأسماء الأبطال الثلاثة حول المثلث الخالد: الزوج، الزوجة، العشيق.

لكن مهلاً، بساطة الحدث لا تعني أنك قد تلفظه مُتوقّعاً الملل؛ إنه يتسلل إليك في نعومة فنّيّة تُثير الإعجاب، بسرعة نشاهد المباحث تكشف تورُّط مارك دوتشمان (ديلان ماكدرموت) في شبكة مُعقَّدة من النصب والاحتيال على الدولة وتجارة المخدرات. لا ندخل في تفصيلات لا تعنينا، لكننا نعرف أن اتهامات تطال زوجته سوزان (ديمي مور) بحكم شراكتها له (بتدبير منه، ككل شيء آخر يفعله في حياتها دون أن يكون لها أي رأي فيه)، ولأن التحكيم مُلتبس في موقفها يقتصر الحكم على الخدمة المدنية؛ مئة ساعة في دار خاصّة بالمعاقين. تنهب مُتنمرة حانقة لاستلام مهمتها: القراءة لكاتب أعمى، هو بيل أوكلاند (أليك بالدوين).

تنسحب سوزان رغماً عنها إلى لجة مشحونة بعنف أدرينالين مندفع ينقلها من سيدة مجتمع إلى امرأة متوترة عاجزة طيلة الوقت تفعل أشياء لا ترضاها، والزوج اللامع الأنيق يغوص في مستنقع أحكام قضائية صارمة يعجز أمامها محاميه الأريب الذي يتحوّل مع الوقت إلى مراقب



لتحرُّكات الزوجة لصالح الزوج السجين. يطمئنه أنها ترافق كاتباً عجوزاً أعمى، لكن الزوج الحانق يشعر بتمرُّدها. في مقرّ الخدمة المدنية تبدأ سوزان في قراءة صفحة من (آنا كارنينا) تصف بدقة شعور زوجة صارت تمقت شريك حياتها الأناني المُتوحِّش، والكاتب الكبير يتعرَّف إلى العطر الذي تضعه (موجيه دي بوا)، تنهش وتُجيبه بأنه عطر قديم كَفُوا عن صنعه، وهي لحظة غير عادية يكتشف فيها الرجل الأعمى شيئاً يخصّها في حين فشل زوجها الجشع في معرفته على طول المعاشرة وكان يظنها تعشق الماس (كما سوف نعرف معها خيانته لها كذلك فيما بعد)، فجأة صار الرجل الغريب يشاركها أحد خياراتها الشخصية: العطر الحالم الذي لم يعد يصنعه أحد!

تفاصيل الفيلم قوية راسخة: الأحداث في مدينة صغيرة (إيزي)، كأنها إشارة لبساطة كلّ شيء، وبراعة غزل الثوب من حرير رهيف في انتقال شديد النعومة بين المَشاهِد بمونتاج بارع، لهنا نفهم شهرة الكاتب المحلّية رُغم أنه صاحب كتاب واحد منشور وتدعم هذه الشهرة مهنته في تدريس الكتابة الإبداعية، التي ينس بين تلامذتها الفتى الزنجي جافين أوكونور الذي يشارك سوزان مهمة القراءة لبيل في الدار بالتبادل، وسوف نرى هنا الأخير يُكلِّفه بتنظيف منزله فيسرق مخطوط كتابه الثاني (لم يبقَ شيء لأخسره أو أكسبه) ولا داعي لتنبيهك أن هنا العنوان يلخِّص الموقف الذي كان يتبناه في حياته بعد فقده زوجته وخسارة بصره في حادث سيارة. لكن الرجل يتغيَّر، كما تتغيَّر سوزان، ويزداد الزوج هياجاً. هنا الفيلم يعتمد في تصاعد أحداثه على التحوُّل الحادث في نفوس الثلاثة، وموقف كلّ منهم من حياته على محدوديتها. علاقة سوزان ببيل تنمو وتزدهر، تعرف للمرة الأولى - على كبر سنها - رجلاً يعرف الكثير من اللقائق الداخلية في نفسها، أعمى ويرى الكثير! بيل يستعيد مخطوطه ويحاول حرقه في لحظة يأس وهو مُهدَّد بفقدان سوزان، ويمنعه الفتى الأسود، لكنه يقاوم ويكمله بعد أن كان حبيس درجه وستجده سوزان مطبوعاً فتقرأ صفحاته الأولى في المكتبة بمزيج من الامتنان والفخر كأنه مجهودها هي. الزوج الغادر كان يعاملها كأنها أحد ممتلكاته، وتكتشف مغزى كلّ تصرُّف بارد من جانبه خلال السنوات التي مضت، يتراكم كلّ العنت والجحود والقسوة التي كانت نائمة تحت الجلد الأسود المتين اللامع الأنيق لحياة ناعمة باهظة الثمن، لكنها مُزيَّفة مسمومة، وتشتعل طاقة النور في لهب الحب الصغير لنرى، في المقابل، شعاع الشمس وهي تشرق فوق البحر الواسع الذي تُطل عليه (إيزي).

على عكس (حيوانات ليلية) سالف النكر الذي اعتمد على لا وعي أبطاله والمساحة السوداء الراكدة في النفوس وإمكانية أن تطفو على السطح وتُفسد كلّ شيء. أليك بالدوين ظهر ببعض البدانة المقصودة وتعمُّد إظهار وسامته عندما حلقت سوزان له ذقنه، بل ألقى شعاع الشمس من النافذة على وجهه لمسة طفولية مُدهشة، أراد أن يجد لنفسه ثقة خاصّة مصدرها هيئة الرجل العادي الهادئ، ويعرف أن المقارنة جاهزة بينه وبين أداء آل باتشينو الفريد في دور العسكري الضرير في (عطر امرأة) الذي حاول عادل إمام اقتباسه في (طيور الظلام) دون نجاح يُنكر، كما تعمَّدت ديمي مور إظهار رشاقتها في فصل اليوجا ولم تخجل من التغيُّر الظاهر في ملامحها بحكم تقدُّم العمر كأنها تنكّرنا بأنها مازالت معشوقة كبار المتفرجين في سنوات المراهقة.

الثُلث الأخير من فيلم «أعمى» يتصدَّره الفَنّان ديلان ماكرموت بجدارة، حيث تسقط الأحكام التي أدانته بعد قتله الشاهد الوحيد، يزور بيل لتهنيده، ثم يُلقي بنفسه بين ذراعي سوزان يتوسَّل إليها ألّا تتركه في مشهد شديد الحرارة وبدموع حقيقية. وكان الفيلم ليزداد عُمقاً وإثارة إذا كان قرار الاختيار الشائك المطروح أمام سوزان بينهما متروكاً في حَيِّز المعطيات الطبيعية دون حلّ خيانة الزوج الذي يُسهِّل الأمور في اللحظة الأخيرة على طريقة رجل الشرطة الذي يقبض على الأشرار عندما تتعقَّد الأحداث في الأفلام البوليسية القديمة!

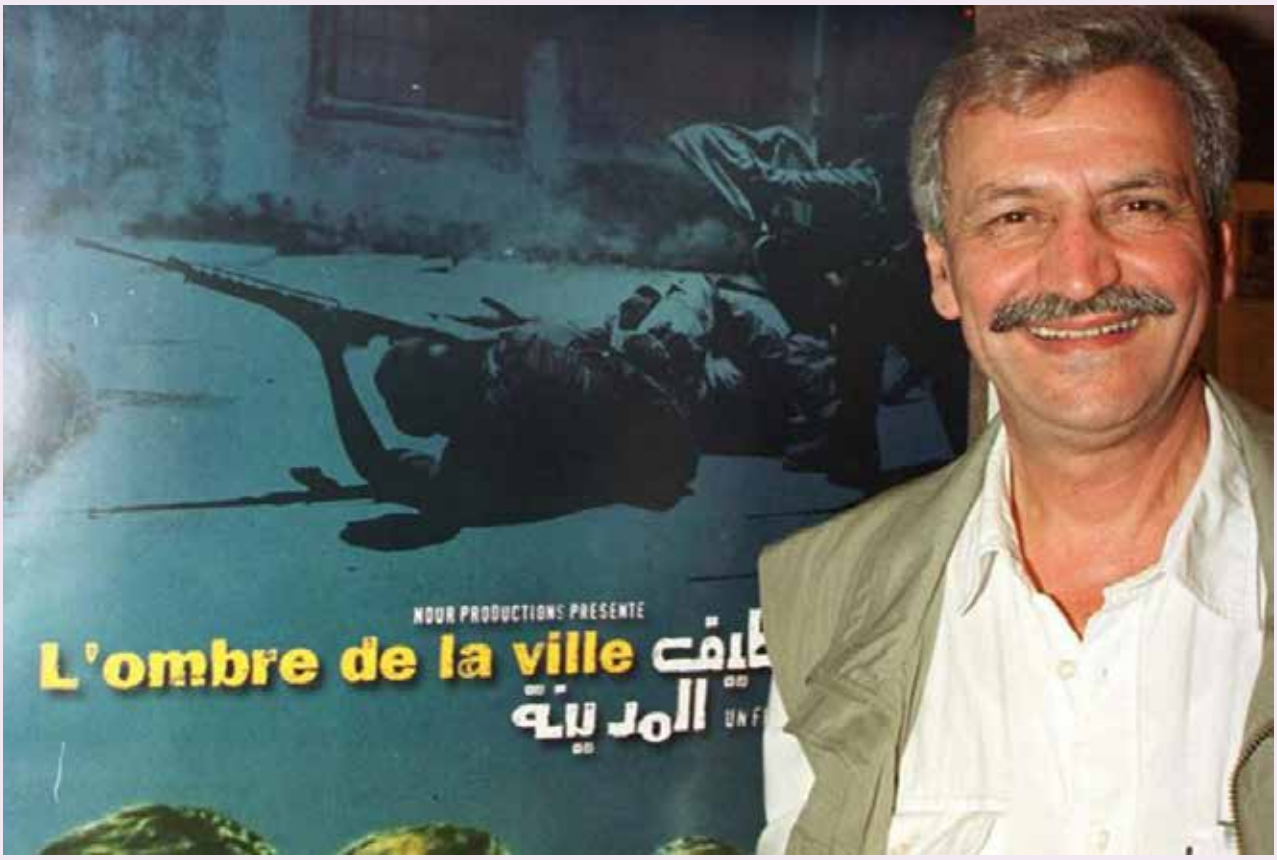
جان شمعون
توثيق في قلب الخراب والأمل!

في 9 أغسطس/آب 2017، توفيّ السينمائيّ الوثائقيّ اللبنانيّ جان شمعون (73 عاماً)، بعد مُعاناة مع مرض الزهايمر، أصابه قبل نحو 5 أعوام، وفرض عليه انسحاباً كاملاً من المهنة والحياة العامة، بعد 35 عاماً من الاشتغال الملتزم أحوال فلسطين والفلسطينيين ولبنان واللبنانيين.

نديم جرجوره

ثلاث ميزات لن يكون سهلاً التغاضي عنها، في كتابةٍ تطمح إلى مزج الخاصّ بالعام، في السيرة المهنية للسينمائيّ الوثائقيّ اللبناني جان شمعون (1944 - 2017). لكن السمات الثلاث هذه لن تكون، بالتالي، الوحيدة، التي ستجعل تلك السيرة أشبه بانعكاسٍ إنسانيّ وثقافي وجماليّ لمعنى «الالتزام النضالي العمليّ»، الذي يُشكّل عنواناً أساسياً لحياته، وإنجازاته الوثائقية، وحِراكه المدنيّ. ذلك أن المتأمّل في تلك الصناعة الوثائقية، التي له فضلٌ في إنجازها منفرداً أو مع زوجته المخرجة الفلسطينية مي المصري (1959)، يكتشف ملامح تجريبية في تقريب الوثائقي من أحوال الحِراك الحياتي اليومي، سيمرّ وقتٌ قبل أن تتبلور مفاهيمها، المتمثّلة في أفلام وثائقية لبنانية وعربية، تخرج على التسجيلي والتليفزيوني التقليديّين، بدءاً من منتصف تسعينيات القرن الـ 20.

وأما تلك الميزات الثلاث الأساسية، فهي: أولاً: مساهمة فعّالة في بلورة مفهوم سينمائيّ للفيلم الوثائقي اللبناني العربيّ، بتحويل مفرداته التقليدية إلى مرايا نفوس وحيوات ومسارات ومصائر، لأفرادٍ يُقيمون في قلب الخراب والقهر، ويمتلكون حدّاً من الأمل، أو على الأقلّ من القدرة على مناكفة البؤس، والاحتيال على الشقاء، وتحدّي المآلات.
ثانياً: استكمالٌ إنسانيّ لكلّ علاقة سينمائية وثائقية يُقيمها مع شخصيات يختارها، رفقة مي المصري، كي تكون مرايا تلك الحكايات الفرديّة وسط الجماعات، وكي تكون أصواتاً عديدة تلتقي، كلّها، عند الحقّ الإنساني المهور في العيش وشروطه الطبيعية. فالثنائيّ شمعون المصري معتادٌ على تفعيل التواصل وديمومته بينه وبين أناسٍ يكونون «أبطال» أفلامه، قبل أن يُصبح هؤلاء أشبه بأصدقاء، يشتركون في همومٍ متشابهة مع المخرِجَين، عن الحياة والعلاقات والمواقف الإنسانية من أحوال تلك البلاد الشاسعة، من فلسطين ولبنان إلى الجغرافيا العربية بشكلٍ أساسيّ.
ثالثاً: المُشاركة العميقة في السينما والأفكار والمواجهات والتحدّيات والحياة اليومية بينه وبين مي المصري، التي يجمعها به التزامه الإنساني قضايا فلسطين، بلداً واجتماعاً وأفراداً، ومسائل لبنان، بجانبيها اللبناني والفلسطيني. مُشاركة مهنية ترتكز على تناوب بينهما في مهن السينما وصناعة الأفلام، بين إخراج وإنتاج وكتابة ومتابعات إنتاجية وفنّية، تنبثق كلّها من تلك الهموم الواحدة بينهما، ومن تلك الرغبات الصادقة في تأريخ اللحظة، وأرشفة الواقع، وتمكين الأفراد من قول ما يشعرون به، أو يريدون التعبير عنه.
هنا كلّه أساسيّ في مشروع مشترك، يجمع أسئلة السينما بصناعة أفلامها. فجان شمعون، العائد إلى بيروت مطلع



جان شمعون (1944 - 2017) وملصق فيلمه الروائي الطويل «طيف المدينة» (2000)

سبعينيات القرن الـ20، بعد رحلة دراسية في باريس، المقيمة حينها في تأثيرات «ثورة الطلاّب» في «مايو/أيار 1968». رحلة دراسية تأخذه إلى مدارس سينمائية، يختار منها كما سيتّضح لاحقاً التزام قضايا الناس ومواجعهم وأحوالهم، في بيئاتهم وأنماط عيشهم ومسالكهم. والعودة إلى بيروت تتزامن وبداية الغليان الاجتماعي والثقافي والسياسي والاقتصادي، المتناقض الوجوه والسلوك بين سلبيات هنا وإيجابيات تلك الذي سيؤدّي إلى اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية (1975 - 1990)، لن يكون العامل الفلسطيني المسلّح غريباً عنها، ولن تكون الامتدادات العربية والدولية بعيدة منها.

والحرب الأهلية تلك ستكون المنبع الأكبر والأهمّ، الذي يُغذّي الوعي الفردي لجان شمعون، دافعاً إياه إلى جعل الكاميرا الوثائقية مزيجاً فنّياً بين التسجيليّ والإنساني والسينمائيّ، في لعبة إبداعية تُنتج أفلاماً عديدة، تتمكّن من أن تكون مراجع مختلفة لمراحل عديدة منها، ومن أحوال فلسطينيين ولبنانيين، وأسئلتهم الكثيرة.

أحداث وتأثيرات

بين تأثيرات اليسار الفرنسي المنبثق من «مايو/أيار 1968»، والوعي الفرديّ بأهمية المسألة الفلسطينية، كبلد واجتماع وأفراد، والغليان البيروتيّ السابق لاندلاع الحرب الأهلية اللبنانية، يتشكّل جان شمعون في ثنائية الرجل والسينمائي، التي يصعب الفكاك منها، بل يستحيل الفصل بين طرفيها، في كلّ تعامل أو لقاء أو علاقة قائمة بينه وبين الآخرين. أفلامه دليلٌ على ذلك، وما بعد أفلامه مؤشّر إلى معنى التزاماته وأهدافها ونهجها في الحياة والعمل، وعلاقاته مع كثيرين تفعيلٌ لمعنى الصداقات والتواصل والنقاش والحسّ الإنساني.

فأفلامه كمخرجٍ عديدة، كتلك التي سيُشارك مي المصري في إنجازها كمنتج كـ«تحت الأنقاض» (1982) و«أطفال شاتيلا» (1998) و«أحلام المنفى» (2004)، وغيرها. سيبدأ منفرداً، عام 1976، بتحقيق «تل الزعتر»، المخيم الفلسطيني على أطراف بيروت، الذي سيُشنّ مسلسل مساعٍ عربية ودولية إلى تصفية المدنيين الفلسطينيين، بحجة مواجهة السلاح الفلسطيني وترويضه.

يُضاف إلى تأثيرات اليسار الفرنسي والوعي الفردي والغليان البيروتي أحداث عربية، ستُشارك في مزيدٍ من الوعي المعرفي والنضالي لجان شمعون: «نكسة حرب الأيام الـ6» (5 - 10 يونيو/حزيران 1967)، و«اتفاق القاهرة» (3 نوفمبر/تشرين الثاني 1969)، والحرب الأهلية (13 إبريل/نيسان 1975). هذه لن تكون هوامش عابرة، أو تفاصيل جانبية، لأنها بتضافر بعضها مع البعض الآخر ستكون نواة ثقافية وإنسانية ويسارية



مي المصري وجان شمعون: معاً في الحياة والسينما وهموم الناس



«يوميات بيروت، حقائق وأكاذيب» (2006)

لجان شمعون، ولرفاقٍ له يعيشون تلك المرحلة، ويعملونَ على مواجهة التردّي الإنتاجي السينمائيّ في لبنان، في ستينيات القرن الـ20، ويجتهدون لتحقيق ما سيُعرف لاحقاً باسم «السينما البديلة»، التي ستنفض عبر مشروعها كلّ خضوعٍ لضرورات السوق الاستهلاكية، بهدف تثبيت «علاقة طبيعية» بين السينما والناس، أي بين الكاميرا التي تُنقِّب في أحوال الناس وتلتزم حقوقهم وواجباتهم، والناس أنفسهم، الذين يروون بعض مآزق الراهن في مفاصل الحياة اليومية.

والسينما البديلة لن تختلف، كثيراً، عن قناعات جان شمعون والتزاماته، وعن اجتهاده في تمكين الفيلم الوثائقي من مقاربة المسائل كلّها، انطلاقاً من أولوية الفرد، وأهمية حكاياته، ومدى قدرة الفرد وحكاياته معاً على أن يعكسا الكثير من أحوال الجماعة وعلاقاتها وارتباطاتها ومساراتها وأفكارها وأمزجتها.

لكن، قبل هذا كلّه، لن تكون أفلام البدايات (تحديداً) أكثر من «تسجيلٍ»، يعكس التورُّط الانفعالي والإنساني والتأمُّلي والثقافي لجان شمعون في القضايا التي يلتزمها.

فالبدايات معقودة على أولوية القضايا، وإنْ يحتلّ أفرادٌ عديدون مكانة مهمّة في بعض نتاجاتها. واللاحق لتلك البدايات يبحث، دائماً، عن كلّ مفردة سينمائية قادرة على بلورة مشروعه السينمائي، وعلى تفعيل الالتزام وتمتين حضوره بأدواتِ سينما وثائقية تريد تحرُّراً من وطأة التقليد في المعالجة والمفاهيم التليفزيونية الطاغية حينها. «تل الزعتر» مثلٌ أول، ثمّ «أنشودة الأحرار» (1978)، المنفتح على حركات التحرُّر في دولٍ كثيرة، والمنسجم مع ثقافة البدايات، الخاضعة لأيديولوجيّة الصراع ضد الاستعمار والرأسمالية، والبحث عن كيفية إنجاز شهادات نضالية، تتفوّق ولو قليلاً على خصوصية الفرد وأهميته في هذا كلّه، قبل أن ينتبه السينمائيّ إلى أولوية الفرد وضرورته في كلّ «كفاحٍ» نضاليّ لاحق.

في هذا التسجيلي الثاني له، يتابع جان شمعون أحوال شعوبٍ في أميركا اللاتينية وآسيا وإفريقيا، كي يصل إلى الحِراك الفلسطيني في مواجهة الاحتلال الإسرائيلي.

التزام واشتغال

في الإطار نفسه، ورغم غيابها عن اهتماماتٍ نقدية أو تأريخية، وعن إعادة عرض، تندرج سلسلة «الناس والأحداث» (1976)، «المركز الوطني للسينما والتليفزيون اللبناني»). تُشكّل هذه السلسلة بدايات التأسيس الثقافي الفَنّي لمشروع جان شمعون، الإنساني والنضالي، بتمعُّنها في أحوال الفرد وأخباره وحالاته. ومن ثمّ، لن يكون ممكناً تجاوز التجربة الإذاعية التي خاضها شمعون مع الموسيقيّ والمسرحيّ اللبناني زياد الرحباني (1956)، بداية الحرب الأهلية. معاً، سيُقدّمان حلقات كثيرة من «بعدنا طيبين» (1975 - 1978، «إذاعة لبنان»)، التي يمتزج فيها حسّ السخرية المريرة والسوداء بوقائع العيش اليومي القاسي، في ظلّ انقلاب الأحوال اللبنانية. تجربةٌ تبقى، هي أيضاً، جوهرية في تمتين البدايات التأسيسية لمشروع المخرج السينمائيّ، الذي سيتبلور في أفلامه الوثائقية، والمُتعلّق بثنائية الفرد وأسئلته، المنفتحة على الجماعة وهمومها

وحالاتها.
لاحقاً، سيتوغّل شمعون في أحوال لبنان والمخيمات الفلسطينية فيه، متعاوناً مع ميّ المصري في إخراج «تحت الأنقاض» (1983)، الذي يلتقط نبض الناس والعيش في ظلّ الحصار الإسرائيلي لبيروت عام 1982، ويوميات المواجهة والتحدّي والتمسُّك بالعيش، ولأخبار الوجع والألم وقسوة الحصار؛ و«زهرة القنطول» (1986)، الذي يعكس أحوال الجنوب اللبناني، ووقائع مقاومة الاحتلال الإسرائيلي (أيضاً)، عبر حكاية امرأة لبنانية ودورها في ذلك؛ و«بيروت جيل الحرب» (1988)، الذي يروي أحوال لبنانيين في ظلّ الحرب الأهلية، من خلال تجارب ثلاثة أجيال يعرفونها من داخلها، بسبب معاناتهم أهوالها ومصائبها؛ و«أحلام مُعلّقة» (1992)، الذي يتابع توغّل شمعون وزوجته مي المصري في أحوال الحرب اللبنانية، ببحثهما في تأثيراتها على الناس والبيئات الاجتماعية والإنسانية التي ينتمون إليها.
في «رهينة الانتظار» (1994)، الذي سيُخرجه لوحده، بينما تتولّى مي المصري مسؤولية الإنتاج التنفيذي، يعود شمعون مُجدّداً إلى الجنوب اللبناني، للقاء طبيبة تعيش في إحدى قراه، متابعاً يومياتها المهنية والعملية والحياتية، ومستكشفاً معها يوميات أبناء القرية نفسها، في صراعهم مع العدو الإسرائيلي، واعتداءاته عليهم وعلى قريتهم وبلدهم.
أما «أرض النساء» (2004)، فيُرافق ثلاث نسوة لبنانيات ترتكز سِيَرهنّ الحياتية، أساساً، على مقاومة المحتلّ الإسرائيلي، بينهنّ كفاح عفيفي، التي تحتلّ مكانة بارزة في المشهد اللبناني على مستوى المقاومة والنضال الميدانيّين. بعده بعامين، سيُشارك مي المصري، كمنتج، في تحقيق «يوميات بيروت، حقائق وأكاذيب»، الذي يتابع النتائج الأولى لاغتيال رئيس الوزراء اللبناني رفيق الحريري (1944) في 14 فبراير/شباط 2005، على مستوى الحِراك الشعبي، بحثاً في معنى التجربة السلمية، والعلاقة بين نماذج شبابية تُشكّل بعض مكوّنات الاجتماع اللبناني، بطوائفه ومناهبه وأهوائه السياسية والثّقافيّة المختلفة.

«طيف المدينة»

التجربة الروائية الطويلة الوحيدة له تبقى محاولة عابرة، لن يتمكّن جان شمعون بعدها من تحقيق تجربة ثانية. وذلك عائدٌ إلى أسبابٍ عديدة، لَعلّ أبرزها عدم قدرة المخرج على الخروج من ثقافة الوثائقي ومفرداته السينمائية، وعدم تمكّنه من جعل الروائيّ انعكاساً مُتخيّلاً لوقائع حقيقية، وعدم توفُّر إنتاج يليق بتجربة ثانية، يُفترض بها أن تطوّر لغته السينمائية في هذا المجال. فـ«طيف المدينة» (2000) أشبه بخلاصة حياتية لأفكاره وتأمُّلاته ورؤيته وثقافته ووعيه المعرفي، المُتعلّقة كلّها بالتاريخ اللبناني الفلسطيني المشترك، وبعناوينه الإنسانية والاجتماعية.
لا شكّ في أن النتاج السينمائي لجان شمعون محتاج إلى مزيد من نقاش نقدي مفتوح على الأسئلة كلّها. فهو نتاج مبني على حساسية الرجل والسينمائيّ في مقاربته أحوال بيئات وأناسٍ، ومرتبط بتحوُّلات بلدٍ ومجتمع.


«أحلام المنفى» (2004)


«أطفال شاتيلا» (1998)



عبد العزيز المقالح

ود مدني

هي المدينة الثانية في جمهورية السودان الشقيق بعد الخرطوم العاصمة، من حيث النشاط الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، وتقع على ضفتي النيل الازرق وفي سهل منبسط أخضر يأخذ بالألباب، وهي بالنسبة لي واحدة من المدن العالقة في القلب والذاكرة. وقد حملني إليها قطار أحد الصباحات المشرقة بعد شهور أمضيتها في الخرطوم المدينة المثلثة بصخبها وحركتها التي كانت لا تتوقف ليلاً ونهاراً، وعلى العكس من ذلك «ود مدني» المدينة الحالمة الهادئة التي تتوقف أنشطتها اليومية مع قدوم الليل لتنام في هدوء وجلال.

لم أكن حريصاً على أن أعرف لماذا سّميت هذه المدينة بهذا الاسم «ود مدني» كنت منبهراً بجمالها ونظافتها ولم يشغلني موضوع اسمها، شأني في هذا شأن كلّ الملايين الذين يزورون المدن أو يسكنونها؛ فلا يعنيهم كثيراً البحث عن أسمائها ولا عن أصول تلك الأسماء، لكنني قرأت فيما بعد أنها تحمل اسم أول مؤسّسيها، وهو «الفقيه محمد الأمين ابن الفقيه مدني السني»، وواضح أن «ود» اختصار لكلمة ولد، وهي تستخدم بهذه الصيغة المختصرة في أكثر من قطر عربي، وأول ما يشد الانتباه أن هذه المدينة تبدو للناظر من بعيد وكأنها جزيرة خضراء تحيط بها مياه النيل عن اليمين والشمال. وزاد هذا التصور وضوحاً عندما شاهدتها وتابعت امتداداتها من مرتفع قريب تقوم عليه أهم مدرسة ثانوية في السودان - آنذاك- وهي مدرسة حنتوب التي كان عدد من خريجيها يتوجّهون لاستكمال دراستهم الجامعية في اكسفورد، الجامعة البريطانية الأوسع شهرة، لما كانت تتمتع به تلك المدرسة من مستوى تعليمي رفيع يرتكز في الأساس على اللّغة الإنجليزية، ويقال إنها أخرجت إلى الساحة الوطنية السودانية عدداً من رؤساء الوزارات والوزراء والزعماء السياسيين؛ منهم على سبيل المثال: السياسي الإسلامي حسن الترابي والسياسي المعروف إسماعيل الأزهري. وكان هدفي الأول من زيارة «ود مدني» في أوائل عام 1960م محاولة الالتحاق بهذه المدرسة الشهيرة، إلّا أن أملي خاب بعد أن وصلت إليها، واكتشفت أن مستوى لغتي الإنجليزية لم يكن يوهلني للدراسة فيها، فآثرت الرجوع إلى الخرطوم بعد أن أمضيت في «ود مدني» أياماً لا تنسى؛ زرت خلالها عدداً من المدارس والمصانع، وتجوّلت في شوارعها، وزرت مزارع القطن التي كانت تعد أساس الاقتصاد السوداني، وكانت القطارات - يومئذ- تحمله إلى مدينة «بورت سودان»، ومنها إلى المصانع البريطانية التي تعيده إلى أقطارنا العربية بشكل أثواب متعدّدة الأغراض والأحجام والألوان. وكان الدور الاقتصادي لهذه المدينة بامتداداتها الزراعية وراء التوسُّع الذي كان قد بدأ يوم ذاك في زيادة مساحة الأراضي الصالحة لزراعة، هذا المورد بوصفه المادة الأولى التي تقوم عليها التنمية في ذلك البلد الشقيق الذي كان ولا يزال يُطلق عليه سلة غذاء الوطن العربي. في مدينة «ود مدني»، كما في بقية المدن العربية، أحياء قديمة تمّ بناؤها على أحدث طراز في فنّ المعمار، وأحياء قديمة مبنية بالآجر أو اللبن، وكذلك أسواقها كانت تخضع لهذا التقسيم الاجتماعي، واللافت أن هذه المدينة كانت - يوم ذاك- كبقية المدن السودانية الشمالية والجنوبية آهلة بالمهاجرين من بعض الأقطار العربية، وأكبر الجاليات المهاجرة كانت من مصر واليمن ولبنان، وهذه الإشارة تؤكّد بوضوح كم هو



«ود مدني» صورة فضائية

المواطن السوداني ودود ومنفتح على الآخرين، وعلى أشقائه العرب خاصة. ويلاحظ أن هذا المواطن الودود يحب الموسيقى والرقص والغناء، وتَشْتَهِر «ود مدني» بأنها أخرجت عدداً من المطربين المشهورين، لا على مستوى السودان فحسب، بل على مستوى الوطن العربي، وهي مدينة -كما رأيتها في ذلك الحين- لا مكان فيها للكسالى، نظراً لكون الأعمال فيها متوفرة بكثرة للمواطن والمهاجر على حدٍ سواء، ولهذا تمكن بعض المهاجرين المقيمين في «ود مدني» من أن يحققوا نجاحاً منقطع النظير، وصاروا من أعلام المدينة وشخصياتها المعتمدة، وهو ما يثبت عروبة هذا الشعب وأصالته والاحتفاء الكريم بأشقائه، رغم كلّ المحاولات التي بذلها الاحتلال لتدمير هذه العلاقة الأخوية، ومحاولة إلقاء ظلال التمييز بين ما هو عربي وما هو سوداني.

ولعلّ من أهم ما لفت انتباهي في تلك الزيارة القصيرة لـ «ود مدني» أن عدداً كبيراً من أبنائها يجيدون اللّغتين العربية والإنجليزية، ويتحدَّثون بهما بطلاقة، وفي أحد اللقاءات التي جمعتني بعدد منهم في منزل أحد المثقَّفين من أبناء «ود مدني» وجدت أستاذين بريطانيين كانا، في أثناء تبادل الأحاديث، يميلان إلى بعضهما في حديث جانبي هامس، خلاصته مديح وانبهار بما يسمعونه من أداء لغتهم الإنجليزية؛ سمعت أحدهما يقول لصاحبه: إنهم - السودانيين- يتكلَّمون الإنجليزية أفضل منّا، وهي ظاهرة فتحت الباب واسعاً للمنظمات الدولية لكي تستفيد من هذه الخبرات التي قلّ أن يكون لها مثيل في أي قطر عربي آخر، وهنا أتوقف لكي أتساءل: هل لايزال الحال كما كان عليه في الستينيات من القرن المنصرم، أم أن الأزمات السياسية والصراعات المريرة التي عانى منها السودانيون على مدى عقود غيرت أشياء كثيرة في هذا القُطر العربي الشقيق، قد تركت آثارها السلبية في الواقع، وحرمت البلاد من تلك الميزة التي كانت لها؟ إنه تساؤل بريء جداً ولا يراد به الحط من شأن أي نظام سياسي حكم البلاد؛ فما نحن إلّا أبناء أمة واحدة، تقاذفت بنا الأحداث تارة نحو اليمين وتارة نحو اليسار، وتارات نحو الفوضى التي لا لون لها ولا اتجاه.

وأشعر الآن أن السنوات الطويلة التي مرّت منذ زيارتي لمدينة «ودمدني»كانت كافية لتمحو التفاصيل الدقيقة من الذاكرة، لكن العين لا تزال تتذكر ذلك السهل المنبسط الجميل من الأرض التي أقيمت عليها «ود مدنى» وما كانت تتمتع به من نبض يختلف كثيراً عن نبض مدينة كبيرة كالخرطوم، ثمّ ما كان يوحي به فضاؤها الصافي الشفاف من إيقاعات خاصة بها دون غيرها من المدن سودانية كانت أم غير سودانية، ومن بين التفاصيل المهمة التي غابت عن ذاكرتي أسماء الأحياء أو الحارات التي كنت وعيتها تماماً وحفظتها عن ظهر قلب، وهي أسماء بعضها محلي وبعضها عربي تاريخي ومعاصر، ولابد أن الزمن الطويل قد أضاف ومحا؛ أضاف مزيداً من الأحياء والمباني والفنادق والمدارس والمتاجر، ومحا جانباً كبيراً من المتنزهات والحدائق؛ لقد تغيّر الواقع وتغير المناخ الذي كان يظلّل المدينة؛ ويعطي زائرها نوعاً من المتعة التي يفتقدها في مدن كثيرة... أخيراً وفي كلمات قليلة «ود مدنى» حديقة بديعة تتخلّلها البيوت وتظلّلها الأشجار وتحتضنها مياه النيل الأزرق.

احتفى العالم في سبتمبر/أيلول الماضي بالذكرى العشرين لوفاة المهندس المعماري العالمي «آلدو روسي» الذي أبهر العالم بتحفه المعمارية التي صارت ملمحًا من ملامح تاريخ الحضارة، فصار اسمه رديفًا للعبقرية المعمارية؛ إذ من النادر أن تجتمع روحان في شخص واحد، روح الشعر والحلم وروح الهندسة والمعمار.. ذلك شأن «آلدو روسي».

آلدو روسي .. المهندس الحالم

وئام المددي



ولد «آلدو روسي» (Aldo Rossi) في الثالث من مايو/أيار 1931 بميلانو، إيطاليا، وتوفي في الرابع من سبتمبر/أيلول 1997 إثر حادثة سير بميلانو، وهو مهندس معماري إيطالي، إلى جانب كونه أستاذًا محاضرًا ومنظرًا ورسامًا ومصممًا معماريًا عالميًا، لدرجة أن الفنّان «فينسينت سكالي» (Vincent Scali) كان يضعه في مرتبة المهندس المعماري السويسري الفرنسي «لي كوربوزييه» (Le Corbusier)، كما كان من أبرز رواد حركة ما بعد الحداثة المعمارية، وهي حركة عادة ما يطلق عليها اسم «لاتينينتسا» (La Tendenza).

ولد «روسي» في ميلانو بإيطاليا، وترعرع فيها، كان جده قد دشن فيها مهنة صناعة الدراجات الهوائية، ومنح لشركته الصغيرة اسم العائلة «روسي»، ليرث أبوه هذه الصنعة وينقلها إلى ابنه «آلدو» في بداية شبابه.

وقد عايش «روسي» ويلات الحرب العالمية الثانية، لكن ذلك لم يثن عزمه على إنهاء دراسته؛ لقد أتم تعليمه الابتدائي في مدرسة «بادري سوماسشي» (Padri Somaschi) في بحيرة «كومو»، لينتقل بعدها إلى معهد «كوليجيو أرسيفيسكوفيل أليساندرو فولتا» (Collegio Arcivescovile Alessandro Volta) بـ«ليكو» (Lecco)، وعقب انتهاء الحرب درس في ميلانو وحاز على دبلوم الهندسة المعمارية في المعهد التقني (Polytecnico) سنة 1959.

أصبح «آلدو روسي» فيما بعد واحدًا من محرري مجلة «كاسابيلا كونتينويتا» (Casabella-Continuità) بميلانو ما بين سنتي 1961 و1964، كما درس في مجموعة من المدارس المعمارية الشهيرة، نذكر منها: المعهد الجامعي للهندسة المعمارية (Instituto Universitario di Architettura) بالبندقية، و«المعهد التقني» (Polytecnico) بميلانو، و«المعهد التقني الفيدرالي» (ETH) بزيورخ، و«اتحاد التعاون» (Cooper Union) بكلّ من نيويورك والبندقية.

أصدر سنة 1966 مؤلفه النظري «الهندسة المعمارية للمدينة» (Architettura della città)؛ لقد كانت المدينة في هذا المؤلّف وفي غيره من المؤلّفات الموضوعة المركزية، كما كانت أطروحاته حول المدينة ترتكز على الأشكال والبنايات التقليدية، خاصة في منطقة لومبارديا شمال إيطاليا، حيث ترعرع.

وعلى الرغم من أن «روسي» قد أشار إلى استقلالية الهندسة المعمارية لثقافة معينة، إلّا أنه



Mojiko Hotel in Fukuoka, Japan (1996-1998)

اهتم بالعقلانية الإيطالية التي يطلق عليها باللّغة الإيطالية: «راتسيوناليسمو» (Razionalismo)، ويشير هذا المصطلح إلى جميع التيارات المعمارية بدءًا بالحركة المستقبلية (Futurism) التي ظهرت في إيطاليا في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين بالاشتراك مع الحركة الدولية الحديثة (Modern architecture) التي استمرت بشكل هامشي حتى السبعينيات؛ لقد قام «روسي» بتحليل المدينة بوصفها هندسة معمارية، كما ذكر في مقدمة كتابه؛ إنها، بالنسبة له، ليست عبارة عن تكتلات للبنايات، بل هي نتاج لتاريخ طويل من البناء المستمر. لقد أحدثت هذه المقدّمة البسيطة في ظاهرها قطيعة مع عدد كبير من البنايات الحضرية للقرن العشرين التي ترتكز على فكرة المدينة المثالية المخطّط لها.

أسهم «آلدو روسي» منذ الستينيات، إلى جانب مهندسين معماريين كبار أمثال «كارلو أيمونينو» (Carlo Aymonino) و«باولو بورتوغيسي» (Paolo Portoghesi)، في إحداث مدرسة في الهندسة المعمارية الإيطالية تدعى «لاتينديتسا» (La Tendenza) كما ذكرنا آنفًا، وهي حركة تتبنى رؤية جديدة تنبني على معمار الماضي وأنماط بناياته، وترتكز هذه الحركة على المنظور النظري أكثر مما ترتكز على المنظور الجمالي؛ فقد اضطلعت «لاتينديتسا» بدور مهم وحاسم في تقدُّم مابعد الحداثة (postmodernisme).

فاز «آلدو روسي» سنة 1990 بجائزة «البريتسكر» (Pritzker)، وهي جائزة عالمية تمنح سنويًا لتكريم أحد المعماريين الذين لا يزالون على قيد الحياة وأسهموا بشكلٍ كبير في تطوير المعمار العالمي، وتعدّ الجائزة الأكبر والأهم في مجال الهندسة المعمارية في العالم، وغالبًا ما يشار إليها باسم جائزة نوبل للهندسة المعمارية.

حكى «روسي» في كتابه «سيرة ذاتية علمية» عن حادث وقع له سنة 1971، وكان هذا الحدث بمثابة منعطف مهم أعاد تشكيل ملامح حياته المستقبلية، كما كان البذرة التي انبثق عنها مشروع مقبرة «سان كاتالدو» بـ«مودينا».. لقد حدث ذلك حين كان راقدًا في مستشفىً أثناء فترة النقاهة؛ حيث باتت تزوره أفكار غريبة، من قبيل أن المدن هي مجرد ثكنات عسكرية ضخمة يقضي فيها الناس مرحلة الحياة، بينما تعدّ المقابر مدنًا كبيرة تؤوي الأموات، وقد نال تصميمه لمقبرة «سان كاتالدو» الجائزة الأولى لعام 1971 ضمن فعاليات المنافسة التي نظمتها «سان كاتالدو».

وفيما يلي قائمة ببعض من أهم أعماله المعمارية التي تتجاوز الستين عملًا:

- حي «غالارتيسي» (Gallaratese) بميلانو، إيطاليا، بمعية «كارلو أيمونينو» سنة 1967.
- «المسرح العالمي» (El Teatro del Mondo) بالبندقية، إيطاليا سنة 1979.

- مركب (Sudliche Friedrichstadt Housing Complex)، ببرلين، ألمانيا.
- مستودع الموتى ومقبرة «سان كاتالدو» (San Cataldo) بمودينا، ميلانو، إيطاليا.
- «المركز التجاري طوري» (Centro Torri Commercial Center)، ببارما، إيطاليا.
- «المركز الجهوي» (Centro Direzionale) ببيروجيا، إيطاليا.
- دار (Pocono Pines House Mount Pocono) ببينسيلفانيا، الولايات المتحدة الأمريكية.
- مدرسة ابتدائية بجماعة «فانيانو أولونا» (Fagnano Olona) بفاريزي، إيطاليا (1972 - 1976).
- فندق «بالاتزو» (Palazzo) بفوكواكا، اليابان، سنة 1986.
- المجمع السكني «دي لاميل» (Logements De Lamel) بلاهاي، هولاندا، سنة 1989.
- المركز الدولي للفن والمناظر الطبيعية لبحيرة «فاسيفيير»، بومون دي لاك، فرنسا، سنة 1990.
- متحف «بونفونتيم موزيم» (Bonnefantenmuseum) بماستريخت، هولاندا، سنة 1995.
- «إي بي سي بولدينغ» (ABC Building) ببوربانك، كاليفورنيا، الولايات المتحدة الأمريكية، سنة 2000.

كان «آلدو روسي» كاتبًا فذًا وشاعرًا مرهف الإحساس، كما كان منظرًا كبيرًا في مجال الهندسة المعمارية، ننكر من بين مؤلفاته العديدة كتاب «الهندسة المعمارية للمدينة» (Architettura della città) الذي صدر سنة 1966، وكتاب «سيرة ذاتية علمية» (Autobiografia Scientifica) الصادر سنة 1990، وقد نشرت دار الفارابي للنشر والتوزيع سنة 2010 ترجمته العربية التي قام بها إيلي حداد، هناك كتاب آخر يحمل عنوان «رسومات (1990 - 1997)(Disegni)»، صدر سنة 1999، وهو يضم باقة من رسومات «آلدو روسي» وتأملاته، ذلك أنه كان رسامًا ذا خيال مجنح، ينصت إلى نبض الألوان.

يقول «آلدو روسي» في كتابه «الهندسة المعمارية للمدينة»:

«دائمًا ما كان لدي حلم بهندسة معمارية حضرية عظيمة، لا أقصد بذلك خلق توافق انطلاقًا من الاختلافات، بل أن يكون جمال المدينة نابعًا من ثرواتها والتنوع الذي تزخر به؛ أنا أؤمن بمدينة المستقبل المتجدد، وفي الحقيقة، فإن إعادة التشكيل لا تسعى إلى التصميم العام، بل تبحث عن حرية الحياة من تلقاء نفسها، حرية الأساليب، إنها تبحث عن المدينة الحرة»(1).

ويقول في مقدمة كتابه «سيرة ذاتية علمية» (وهو مقطع جدير بالتأمل):

«لقد بدأت تدوين هذه المذكرات منذ حوالي عشر سنوات، وأحاول الآن أن أنجزها كي لا تتحوّل إلى مجرد ذكريات؛ ففي مرحلة ما من حياتي، اعتبرت أن الحرفية أو الفن هو تعبير عن الأشياء وعن أنفسنا، ولذلك لطالما أعجبت بـ «كوميديا» دانتي، التي بدأ الشاعر كتابتها وهو في الثلاثين من عمره؛ عندما نصل إلى هذا العمر، علينا أن نكون قد بدأنا السير على طريق محدّدة، وأن نكون قد انتهينا من مرحلة الإعداد والبناء الذاتي، وانطلاقًا من ذلك، فإنَّ كل كتاباتي الأولى ورسوماتي تبدو لي نهائية من منظارين: أولًا لأنها تختم مرحلة اختباراتي الشخصية، وثانيًا لأنه لم يعد لدي شيء أضيفه إليها؛ إنَّ كلّ موسم صيف كان يبدو لي وكأنه الأخير، وهذا الشعور يفسّر، بالجمود، العديد من أعمالي، ولكن في سبيل فهم أو تفسير أعمالي المعمارية، عليَّ أن أعود مجددًا إلى الأشياء أو الانطباعات، وأن أصفها أو أحاول وصفها بطريقة ما. إن أهم مرجع لي هو بالتأكيد «المذكرات العلمية» لـ ماكس بلانك؛ في كتابه هذا، يعود بلانك إلى اكتشافات الفيزياء الحديثة وإلى الانطباع الذي تركه في ذهنه إعلان مبدأ حفظ الطاقة؛ كان يربط دائمًا هذا المبدأ بقصة كان يسردها معلمه في المدرسة عن عامل البناء الذي يحمل، بجهد كبير، صخرة إلى سطح المبنى، ولقد فوجئ هذا العامل بفكرة أن الطاقة التي يبذلها لإيصال هذه الصخرة لا تذهب هدرًا بل إنها تحفظ لسنين عديدة، دون أية خسارة، وتبقى كامنة في الصخرة هذه، إلى أن يأتي اليوم الذي تسقط فيه من أعلى السطح لتقع على رأس أحد المارة فتقتله؛ قد يبدو غريبًا أن يربط بلانك ودانتي بين بحثهما العلمي ومذكراتهما وبين فكرة الموت، الذي هو بشكل أو بآخر استمرارية للطاقة؛ في الحقيقة فإن مبدأ حفظ الطاقة يختلط عند كل فنان وتقني مع البحث عن السعادة والموت»(2).

ولطالما أحب «آلدو روسي» الأفلام في طفولته وشبابه، لقد كان يحلم في بداية مشواره بالتخصص في المسرح، إلا أنه توجه إلى دراسة الهندسة المعمارية، لكن الحلم بالمسرح والدراما ظل يسكن جوارحه حتى بعدما صار مهندسًا معماريًا عالميًا؛ يقول «روسي»: «بكل هندستي ومعماريتي، كنت دائمًا، وما زلت، مسحورًا بالمسرح»، وقد يكون هذا الحب الدفين هو ما دفعه إلى تصميم مسارح عديدة، من أشهرها على الإطلاق: المسرح العالمي «تييترو ديل موندو».

تم افتتاح المسرح العالمي أو مسرح «تييترو ديل موندو» (El Teatro del Mondo) أو «المسرح البندقي» رسميًا في البندقية في الحادي عشر من شهر نوفمبر/تشرين الثاني 1979، وكان مشروعًا أعدّه قطاعا «المسرح والهندسة المعمارية» التابعان لـ«بيينالي البندقية» في إطار فعاليات

معرض البندقية والفضاء المسرحي لسنة 1980. و«بيينالي البندقية» (Biennale di Venezia) هي مؤسَّسة إيطالية تعنى بالفنون، يقع مركزها في مدينة البندقية، وقد تمّ تأسيسها سنة 1895 كي تدعم الفنون المعاصرة بإقامة مهرجانات لعرض أعمال الفنّ المعاصر كالرسم والنحت والموسيقى والرقص والتصميم والنقش.. وقد كانت فكرة «البيينالي» في تشييد «المسرح العالمي» ناجمة عن رغبة في التذكير بالمسارح العائمة التي كانت من سمات البندقية في القرن الثامن عشر. وقد قام «روسي» بتعديل بعض من ملامح هذه المسارح، مع الإبقاء على مفهوم البناية العائمة. كان موقع «المسرح العالمي» محاذيًا لمتحف «بونتا ديلا دوغانا» (Punta Della Dogana) الذي كان مصلحة للجمارك وصار تابعًا لـ«مسرح بيينالي» (Teatro Biennale)، وقد كان «المسرح العالمي»، ولا يزال، واحدًا من المشاريع المعمارية الأكثر إثارة لـ«آلدو روسي»، قبل أن يتمّ تفكيكه سنة 1981. لقد تم بناء هذا المسرح في حوض «فوشينا» (Fusina)، و«فوشينا» اسم لميناء صغير يقع في نهر «برينتا» (Brenta)، وتمّ سحب المسرح إلى البندقية عبر بارجة بحرية.

شيد المبنى على أعمدة فولاذية، ملحومة معًا لتشكيل مجموعة كبيرة، ارتفاعه من فوق المنصة يقدر بـ 25m. ويتشكل من مكعبات قياسها: على 11m في الارتفاع، وفي الأعلى مُثَمَّن ارتفاعه 6m، على رأسه غطاء مطلي بالزنك، ويؤدي الجزء العلوي من المكعب إلى شرفة تطلّ على منظر بانورامي لـ«جيوديكا» بساحة سان ماركو، وهي أشهر وأجمل الأماكن في البندقية، ويأتي بناء المسرح على ارتفاع مساوٍ لارتفاع متحف «بونتا ديلا دوغانا» وعلى مستوى موازٍ لتمثالها (Statua della Fortuna) (أي تمثال الحظ) الذي يقف أعلاها. أما الهيكل الصلب فهو مكسو بالخشب، سواء في الداخل أو الخارج. وقد يستضيف هذا المسرح ما يناهز 400 متفرج، بإمكان 250 منهم أن يجلسوا على المقاعد.

أعيد بناء هذا المسرح في جنوة (Genova) سنة 2004 باعتبارها «عاصمة الثقافة الأوروبية»، وقد تمت إعادة بناء «المسرح العالمي» بعد دراسات مستفيضة مكّنت من استنساخ العمل من منظور الهيكلية المعمارية، وذلك بسبب ضياع الرسومات الهندسية للتصميم الأصلي.

وقد قام «آلدو روسي»، من خلال رسوماته الهندسية تلك بتحليل هوية البندقية وتكثيفها، بما تتضمنه من وجود فيزيائي وجغرافي ومعماري، بل أسطوري حتى. إن هذا البناء الفريد والغريب، وفقًا لمعايير الهندسة المعمارية، يمتاح جوهره وصورته المتفردة من خلال التقنية والتاريخ. وتتلاقح في هذا المسرح مرجعيات عديدة: ملامح من معمار عصر النهضة الفلورنسية، مسرح النهضة، المسرح الإليزابيثي، الهندسة المعمارية للفنار، روح بندقية القرن الثامن عشر التي كانت تتميز بالبنايات العائمة إبان كرنفالها السنوي الذي يزخر بلوحات فنّيّة معمارية متحرّكة وخلابة.

إن نمط البندقية الفريد هو الذي خلق القصة العجيبة لهذا المسرح العائم الذي صار جزءًا لا يتجزأ من التاريخ الحضري، إنها صورة شبه ميتافيزيقية محملة بهاجس الاحتفاء بالهندسة المعمارية.

إن هذا المسرح العائم في بحر الخيال، يخلق اضطرابًا في القراءة بكلّ ما يحمله من سمات فريدة، إنه يرسم الواقع بلغة الأحلام.



هامش:

1- Aldo ROSSI. Aldo Rossi Architect. translated by Finch Allibone, Milan: Electa Spa - Milano, 1987, p. 13.

2 - سيرة ذاتية علمية، آلدو روسي، ت. إيلي حداد، دار الفارابي للنشر والتوزيع، بيروت، 2010، ص 9.

شمس «آي وي وي» الساطعة

تزامن افتتاح لوحة «شروق الشمس» للفنّان «آي وي وي»، على جدار قاعة شارلوتنبورغ، في 20 يونيو/حزيران 2017، مع الاحتفاء «باليوم العالمي للاجئين»، وستبقى لوحته معروضة هناك حتى الأول من أكتوبر/تشرين الأول 2017.

د. خالد السلطاني

معماري وأكاديمي



لوحة «شروق الشمس»، الفنّان «آي وي وي»، جدار قاعة «شارلوتنبورغ»، كوبنهاغن، منظر عام

يتعيَّن القول، ابتداءً، بأني لست من «مولعي» أو محبي، أو حتى متابعي (الفنّ التركيبي) «الانستليشن Installation»؛ أعرف بأن كثيرين يتابعونه، ويجدون متعة كبيرة في مشاهدة نماذجه التركيبية، هذا لا يعني أني لا أجد ضرورة أو حاجة في الاطلاع على معارضه أو التعرف على منتج أمثلته الفنّيّة. أسعى، أحياناً، لتجاوز «تابوات» ذائقتي الجمالية المسبقة واشتراطاتها، طمعاً في إدراك منتج تلك الأعمال، والتمتع «بسردية» الأفكار التي توحي بها تلك التراكيب، وفهم مغزاها.

أحد تلك الأعمال التي أجد في «تركيبيتها» شيئاً مثيراً ولافتاً (... وجميلاً أيضاً)، هو عمل الفنّان الصيني المعروف «آي وي وي Ai Wei Wei» 1957، «المعلَّق» على حواجز نوافذ قاعة «شارلوتنبورغ» الفنّيّة، التابعة للأكاديمية الملكية الدنماركية للفنون، في العاصمة الدنماركية - كوبنهاغن، القاعة التي تتمتَّع بسمعة فنّيّة طيبة في عموم أوروبا. هل مصدر انتباهي إلى شكل «اللوحة التركيبية»، التي عملها الفنّان الصيني، متأتٍّ من «فورمها» اللافت، وعناصرها الاستثنائية والفريدة؟ هل ذلك الاهتمام يرجع إلى اختيار موفق لخصوصية «موضوعها» المتعلِّق بمحنة إنسانية هي «محنة اللاجئين»، التي تثير الآن، قدراً كبيراً من النقاش حولها وحول نتائجها الكارثية؟ هل، لأني أنا نفسي، كنت، ذات يوم، «لاجئاً»، ومن ثَمّ أعرف عن قرب ماذا تعني تلك الموضوعة، وماذا يمكن أن تولده



الفنّان «آي وي وي»

من آلام، وأوجاع، ومرارات، يسعى الفنّان الصيني إلى التنكير بها، ولفت أنظار الناس إليها وإلى مصائر ناسها النين «ركبوا» مغامرتها ... وأهوالها؟! وأياً تكن الأسباب، فإني أرى في تلك اللوحة عملاً مميزاً ومثيراً، وتستحق عن جدارة تلك المرتبة «المكانية» العالية التي حظيت بها، ومنحت لها «حيزاً» في تلك القاعة المهمة، كإيماءة تقدير واحترام عاليين إلى فنانها.

يختار «آي وي وي» عنواناً إلى لوحته التركيبية ويسميها «شروق الشمس»، وهو بهنا يستدعي، بتناصٍّ نكي، عنوان لوحة للفنّان الفرنسي «كلود مونيه» (1840 - 1926) «انطباع، شروق الشمس»، Impression, Soleil Levant، تلك اللوحة التي تعود إلى سنة 1872، والتي أعطت اسمها فيما بعد إلى اسم تيار فنّي جارف وشهير، وهو «الانطباعية». وعن تلك اللوحة الشهيرة، التي لم يجد، وقتها، الناقد الباريسي، من غضاضة، في ذكر جملته التهكمية عن المعرض الذي عرضت به تلك اللوحة المعروفة، من «... إن مشاهدة ورق الجدران في حوائط القاعة، تبدو أكثر إثارة من ذلك (الانطباع)!» (ويقصد بها لوحة مونية إياها). في تلك اللوحة، وكما هو معروف، استطاع «مونيه» أن يصور فيها ميناء «هافر» الفرنسي بعد نتائج الحرب الفرنسية - البروسية، مستحضراً فيها الوقائع السياسية والاجتماعية لتلك الأزمنة، جاعلاً من مفرداتها كالرافعات والبواخر والمداخن، لتكون شهوداً على إعادة التعمير والتصنيع لفرنسا ما بعد الحرب.

وقد تكون مفارقة العنوان، و«سردية» لوحة مونيه، وشهرتها وتداعياتها، هي التي «أغوت» «آي وي وي»، إلى مثل تلك الاستعارة، حيث تستدعي لوحة «شروق الشمس» للفنّان الصيني، الحدث الأبرز في الوقت الراهن، وهو «محنة اللاجئين»، وتتطلع إلى لفت أنظار الناس إلى تلك الفاجعة الإنسانية؛ فعناصر اللوحة التركيبية المعلّقة على حواجز نوافذ قاعة «شارلوتنبورغ» ما هي إلّا مجموعة «ستر نجاة» Lifejackets، يصل عددها إلى 3500 سترة، تركها اللاجئون عند وصولهم إلى البر الأوروبي، عند سواحل جزيرة «ليسبوس» Lesbos اليونانية، وقام «آي وي وي» بجمعها من هناك وتوظيفها في عمله التركيبي، منكراً إيانا، كما هي لوحة مونيه، بأحداث الواقع اليومي المعيش؛ حيث تشير إحصاءات المفوضية السامية للأمم المتحدة لشؤون اللاجئين UNHCR، إلى أن 1377347 شخص قد وصلوا إلى أوروبا ما بين عامي 2015 و 2016، لكن حوالي 8000 فرد منهم لقوا حتفهم أو اختفوا، وهم يقومون بتلك الرحلات الخطرة.

يحشر «آي وي وي» ستر النجاة المعروضة، الواحدة فوق الأخرى، باكتظاظ شديد، ينكرنا بتكدّس اللاجئين وهم على متن السفن المطاطية. وتزيد إطارات نوافذ القاعة الفنّية وحواشيها المعمولة بالآجر الأحمر، والتي «شغّلها» الفنّان، باجتهاد

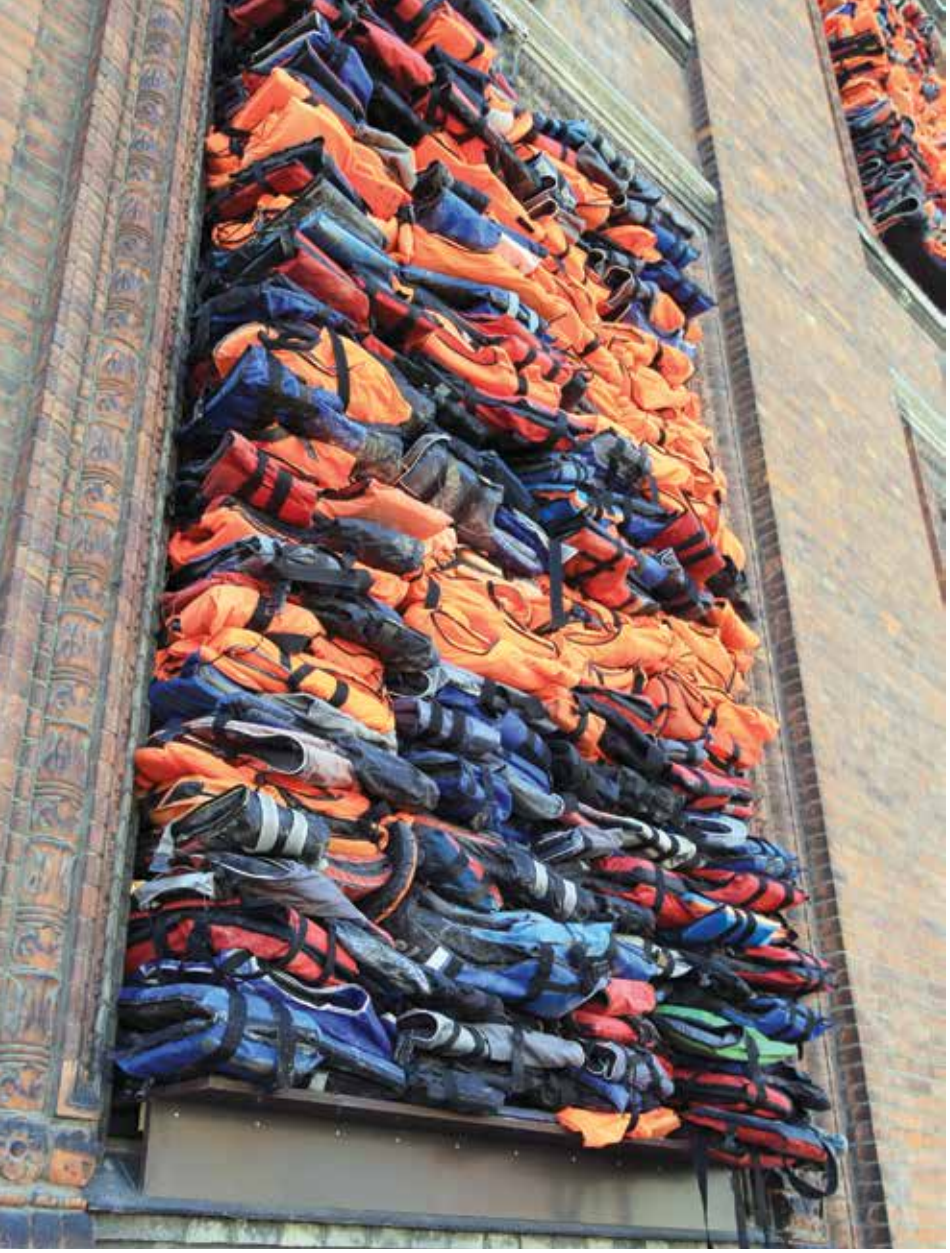


لوحة «شروق الشمس»، جدار قاعة «شارلوتنبورغ»، كوبنهاغن، منظر عام

ملحوظ، كنطاقات محدّدة «لرفوف» الستر المضغوطة، من قوة الإحساس بنلك «الحشر» وتضفي عليه إتخاماً مضافاً. كما يستدعي اللون البرتقالي الساطع لمجمل ستر النجاة المعلّقة حضور «إشارة الاستغاثة» المعروفة «إس. أو. إس» SOS، لكن تلك الإشارة، هنا، في اللوحة التركيبية، تبدو كصرخة مدوية، تنادي بأن (انقذوا أرواحنا)، وهي بنلك تبتعد كثيراً في دلالاتها المجازية عن قاموس «شفرة مورس»، التي سعت وراء استخدام تلك الأحرف المختزلة، كناية عن طلب النجاة! ويسبغ وجود اللون البرتقالي المتوهج والبراق في مفردات اللوحة التركيبية، إلى زيادة تأثير حضور إشارة الاستغاثة إياها، كما تدعو شدة صبغته اللافتة للإنصات إلى صرخته «البصرية»! وأَفْضَى استخدام ستر نجاة قليلة، بألوان أخرى موزعة في أمكنة مصطفاة من سطح النوافذ، إلى تشديد حضور اللون البرتقالي، والتأكيد على دوره الرمزي!

لا يجد «آي وي وي» شائبة في تكرار عناصر محتويات كلّ نافذة من النوافذ الأربع عشرة المشكلة لوحته التركيبية المعلّقة. بيد أن هذا التكرار لم يكن متماثلاً تماماً، ومن ثَمّ، فليس ثمّة من إمكانية لتوقع ظهور أية حالة من الملل أو الرتابة. ثمّة اختلافات طفيفة، عمل الفنّان على إظهارها في «سردية» نوافذ الواجهة الجانبية للقاعة الفنّيّة المتكوّنة من طابقين، وهذه الاختلافات، تتأتى من تغير ألوان ستر النجاة تارة، ومن تباين خط بروز وارتداد صفوف ستر النجاة عن سطح النافذة تارة أخرى. لكن نزوع الفنّان يبقى قوياً ولافتاً في التعبير عن «واحدية» الشكل العام لمحتويات نوافذ اللوحة التركيبية، في تماثل رمزي مع «واحدية» هيئات وأشكال السفن المطاطية التي تنقل اللاجئين. يسعى الفنّان إلى تنكيرنا بأن كلّ سترة نجاة مستخدمة هنا في اللوحة التركيبية ترمز إلى مصير لاجئ، إلى مصير إنسان، بكلّ ما يكتنف ذلك المصير من آمال وطموحات وتوقعات، يحملها ذلك اللاجئ معه، وينشد تحقيقها في الأرض الجديدة المتوجه إليها!

لقد أثار الفنّان الصيني «آي وي وي» بلوحته الفنّيّة، وبألوانها البراقة واللافتة، وأسلوب تعبيريتها و«تركيبيتها» انتباه كثير من مشاهدي لوحته التي عرضت في أكثر مناطق كوبنهاغن اكتظاظاً وجنباً، وهي منطقة «نيو هاون» (الميناء الجديد). وبهذا العمل لفت الفنّان أنظار متلقي لوحته إلى محنة أولئك الذين ركبوا المخاطر في مسعى منهم لإيجاد مكان آمن، يمكن لهم أن يجدوا فيه حياة إنسانية



لوحة «شروق الشمس»، تفصيل

كريمة، تعوضهم عن كثير من الأهوال والمخاوف، وتجنبهم صنوف الإذلال والمهانات التي صادفوها وتعرضوا لها، وهم في طريقهم إلى الأرض الجديدة!

معلوم أن «آي وي وي»، ليس رساماً فقط، وإنما هو مصمم، ونحات، و...معمار أيضاً. ويتنكر كثير من المعماريين، أنه أسهم مع المكتب الاستشاري السويسري «هيرزوغ» و «دي ميورون» Herzog & de Meuron، في تصميم «ملعب بكين الوطني» الأولمبي سنة 2007.، والشهير «بعش الطائر» الذي حازت مقاربته المعمارية على إعجاب كثير من المعماريين والمهتمين في العمارة، وعادة ما يرادف اسم «آي وي وي» توصيف «الفنّان المنشق». وجدير بالذكر أن «والد» الفنّان، الشاعر المعروف «آي تسنغ» هو الآخر اُعْتُبِرَ، يوماً ما، معارضاً للنظام في بلده، وتمّ نفيه نهاية الخمسينيات إلى أرياف الصين، وحرم عليه نشر نتاجه الأدبي، إلّا أنه حظي برد اعتبار لاحقاً في سنة 1978، وخلال الستينيات من سنوات النفي، «أجبر» الشاعر الكبير على القيام بمهام «تنظيف دورات المياه» في إحدى قرى الصين! (وهي واقعة مذلة وغاية في الإهانة، تلجأ إليها «الطبقة السياسية» الحاكمة المغرورة، عديمة الحس الثقافي والوطني، للنيل من كرامة المواطنين مختلفي الرأي معها. وهي، أيضاً، تذكرني شخصياً، بما فعله «بعثيو» انقلاب 8 فبراير/شباط الأسود سنة 1963، في العراق، عندما أكرهوا قسراً عالم الفيزياء الجليل، ذا السمعة العالمية، خريج أحد أهم معاهد العالم: «عبد الجبار عبد الله»، رئيس جامعة بغداد وقتها، العمل على تنظيف «مراحيض» سجون ومعتقلات أصدقائه وزملائه المسجونين معه، زيادة في الإذلال والمعاملة المهينة، فقط لكونه «يختلف» بالرأي عن سجانيه شذاذ الآفاق، القتلة!). وعن تلك الواقعة، واقعة تنظيف (بيوت الخلاء)، يتنكر «آي وي وي» أن والده «علمني، أنا أيضاً، كيف يمكن تنظيف دورات المياه، لقد كان شخصاً حكيماً ومفكراً عظيماً؛ لقد كانت «مراحيضه»، تتألق نظافة ونصاعة! وقد حولها إلى (تحف فنّيّة)، شبيهة بالمتاحف»!

لكن سمعة «الفنّان المنشق» واسمه، وجدت فيهما «الميديا» الغربية، إحدى السبل الناجعة للضغط السياسي على بلده، وربما كانت هالة، (بل) هالات المديح التي انسالت عليه وعلى منتجه الفنّي تجعل المرء حذراً ومحترساً من مدى «صدقية» تلك النعوت والأوصاف التي تلصق به؛ فوفقاً لمجلة «آرت ريفيو» ArtReview، المعروفة في الأوساط الفنّيّة، فإن الفنّان الصيني تصدر قائمتها (رقم واحد) من بين أكثر 100 شخصية مؤثّرة في عالم الفنّ العالمي، والتي أصدرتها سنة 2011. ومنحته في مايو/أيار 2011 الأكاديمية البريطانية، لقب «عضو الأكاديمية» الفخري، كما فتحت أبواب متاحف عديدة ومشهورة في مختلف مدن العالم لعرض إنتاجه وتسويق منتجه الفنّي وغير ذلك من صنوف التبجيل والثناء، التي وجدتها مختلف الأوساط الفنّيّة وغيرها، فرصة مواتية للانضمام إلى «جوقة» الإعراب عن ذلك التقدير والمديح، لكن يتعيَّن القول، مع كلّ هذا «الضجيج» الإطرائي، المولع بـ«ممارسته» الغرب وتمكنه بنجاح باهر منه، بأن «آي وي وي» يبقى فناناً مبدعاً ومتعدِّد الاهتمامات، ولعلّ ما قدمه في الفضاء «الكوبنهاغني»، من عمل متقن ومثير، يدل على قيمة هذا الفنّان العالية، ويكرّس منجزه التشكيلي في الخطاب الفنّي، كأحد مبدعيه.

ميشيل بوهل:

المعلومات العلمية يجب أن تكون حرّة

ميشيل بوهل نائب مدير إدارة الإعلام العلمي والاتصالات بالمعهد الوطني للصحة والبحث الطبي. انخرط جنباً إلى جنب مع زملائه في المؤسَّسات العمومية الأخرى للبحوث، في حركة الولوج الحرّ إلى البيانات العلمية وفي المناقشات حول قانون من أجل الجمهورية الرقمية، الذي صوَّت عليه سنة 2016. في هذا الحوار يشرح لنا رهانات هذا القانون:



مجلة علوم وصحة: اشتغل المعهد الوطني للصحة والبحث الطبي لفترة طويلة على المجال المفتوح والعلوم المفتوحة؛ هل لك أن تشرح لنا ما المقصود بـ«العلوم المفتوحة؟».

- ميشيل بوهل: المنشورات العلمية لها خصوصية فيما يتعلّق بنظام الملكية الفكرية والأدبية أو الفنّية: يدفع الباحث لكي تنشر أعماله في مجلة متخصصة، وبالطبع لا يتقاضى أي تعويض فيما يخص مستحقاته ككاتب. للناشرين العلميين خيار جعل المنشورات غير متاحة إلّا للمشتركين، حتى على مدى فترة طويلة، ويجوز فرض حظر لمدة تتراوح بين سنة واحدة وثلاث سنوات في العلوم الطبية أو في العلوم الإنسانية؛ حيث لا يسمح للباحث حتى بنشر نسخة من مقالته كمؤلِّف. ترغب حركة العلوم المفتوحة والمجال الحرّ أن تكون منشورات البحث العلمي متاحة بشكلٍ أسرع ومجاناً لمجتمع الباحثين وللمجتمع ككلّ. الباحثون في المعهد الوطني للصحة والبحث الطبي، كما هو شأن معظم الباحثين في الجامعة أو المؤسَّسات العمومية الأخرى ذات الطابع العلمي والتكنولوجي، يتلقون محصل رواتبهم وموارد تمويلهم العام، لقد دفع بالفعل المجتمع نفقات أبحاثهم ومن الطبيعي أن يتمكن من الوصول الحرّ إلى نتائج أبحاثهم.

القانون من أجل جمهورية رقمية، الذي صُوت عليه سنة 2016، عدّل عدة نقاط في هذا المجال، ماذا عن ذلك؟

- في المادة (30) من هذا القانون، أصبحت القاعدة واضحة: نسخ المؤلّف من المنشورات الممولة بنسبة النصف على الأقل من الأموال العامة يجب أن تكون متاحة في فترة لا تتجاوز 6 أشهر بعد نشرها في تخصصات العلوم التقنية والطبية، و12 شهراً في تخصصات العلوم الإنسانية والاجتماعية. هنا، بغض النظر عن عقود تحويل الحقوق الموقّعة مع الناشرين العلميين.

هناك حكم آخر من أحكام هذا القانون يتعلّق بالبحث عن النصوص والبيانات، ويسمَّى عادة «من أجل النص والتنقيب في البيانات»؛ هل لك أن توضح لنا ذلك أكثر؟

- يكمن نظام «من أجل النص والتنقيب في البيانات» في استخدام حلول البرمجيات للبيانات الضخمة - big data (باللّغة الإنجليزية) وdonnées massives (باللّغة الفرنسية) - لتحليل كميات كبيرة جداً من النصوص والبيانات، على سبيل المثال، يمكنك كتابة كلمة رئيسية أو جوهرية في محرك بحث ذات صلة بمرض ما، جينة ما، ويمكنك تبصُّر وإظهار كلّ ما يرتبط بالمونة المحلّلة وعناصرها، ومن

ثَمّ يمكن أن تظهر تناعيات مدهشة وخطوط جديدة للتفكير بما في ذلك التخصصات التي لا تدخل في نطاق اهتمام الباحث. وكلّما كانت مدونة التحليل شاسعة كانت النتائج أكثر إثارة للاهتمام، ومع ذلك، لا يرغب بعض الناشرين العلميين الدوليين الكبار في جعل قواعد بيانات أرشيفهم قابلة للتشغيل المتبادل في الوقت الراهن، الشيء الذي يحد من أهميتها.

المادة (38) من القانون الفرنسي، التي تتطرق لهذه المسألة، طرحت بعض المشاكل...

- لقد تمّت تعبئة المجتمع العلمي برمته لتحقيق هذه المادة، لقد اعترف المجتمع العلمي بالإمكانيات الاستثنائية لتكنولوجيات «من أجل النص والتنقيب في البيانات» والحاجة إلى توفير إطار قانوني ملائم- كما فعلت الولايات المتحدة الأمريكية، وكندا، واليابان أو المملكة المتحدة- لضمان القدرة التنافسية للبحوث الفرنسية. للأسف الشديد، إذا كانت المادة (38) قد تمّ التصويت عليها وفتحت نظرياً نظام «من أجل النص والتنقيب في البيانات»، فإن مرسومها التنفيذي قد تمّ تعليقه بناء على رأي استشاري من مجلس الدولة معتبراً هذه المادة غير مطابقة للتفسير الفرنسي للتوجيهات الأوروبية لسنة 2001 حول حقوق المؤلّف droit d'auteur، ومع ذلك يجري في الوقت الحالي مراجعة لهذه التوجيهات، لا سيما بشأن مسألة نظام «من أجل النص والتنقيب في البيانات». لكن العملية سوف تستغرق سنة أو سنتين. لا يزال الوضع معطّلاً في فرنسا، الشيء الذي قد يسبب تأخيراً له عواقب وخيمة على مجتمعنا في البحث العلمي، وقد كتبت جمعية إبرست Association Eprist، التي تضم مسؤولين في الإعلام العلمي والتقني من كبرى منظمات البحث والجامعات، رسالة إلى وزيرة البحث العلمي، فريديريك فيدال، حتى تُحِسَّ بأهمية هنا الموضوع.

هل سيتم استكشاف سبل أخرى مستقبلاً من أجل العلوم المفتوحة في أوروبا؟

- يشتغل الاتحاد الأوروبي بشكل كبير على العلوم المفتوحة والتي تعزّز الوصول إلى المنشورات بطريقتين: ما يسمَّى «الطريق الاخضر voie verte»، أي المخطوطات الوطنية المفتوحة مثل- تعدد المواد المتاحة بوفرة على الإنترنت - في فرنسا، أو «الطريقة النهبية voie dorée»، يعني المنشورات التي يمكن الوصول إليها بطريقة فورية ومجانية على الإنترنت، أو على موقع المجلة، حيث يتحمّل المؤلّف نفقات النشر، وبحلول عام 2020، كلّ الكتابات والأعمال المستفيدة من تمويل من القطاع العام يجب أن تصبح متاحة بطريقة أو بأخرى.

* وبالنسبة إلى المعهد الوطني للصحة والبحث الطبي وشركائه في فرنسا؛ ما هي الرهانات الأخرى؟

- يواصل المعهد الوطني للصحة والبحث الطبي عمله



على العلوم المفتوحة، التي بدأت منذ ما يقرب من خمسة عشر عاماً، ويشجع الباحثين لإيداع مقالاتهم في أرشيف «هال» (المواد المتعدِّدة المتاحة بوفرة على الإنترنت)، وقد جعلت بعض المؤسَّسات مثل جامعة أنجير أو إنريا، المكرّسة للرقميات، إيداع الأعمال المنشورة مسألة إلزامية، وقد جعل معهد باستور من هذه المسألة شرطاً يأخذ بعين الاعتبار الأعمال المنشورة في ترقية باحثيه.

هذه هي المسارات الممكنة لحافز أقوى للمشاركة والتبادل. ثمّة رهان آخر ناشئ وهام للغاية يتعلّق بإمكانية الحصول على البيانات والمعطيات الأولية في جميع البحوث؛ الكثير من النتائج المنشورة لا يمكن استنساخها في بعض المجالات العلمية، والناشرون العلميون ومجتمع البحث بأكمله يأخذون هذه المسألة على محمل الجد، ولذلك، هناك حاجة إلى توفير جميع البيانات التي استخدمت للنشر حتى يتمكن الباحثون من معرفة ذلك وفهم، عند الاقتضاء، مشكلة تكرار النتائج، ولكن هنا يتطلّب التفكير المسبق والمنسّق في هيكلة قواعد البيانات التي سوف تستوعب هذه المواد الهائلة من المعلومات وتتيح الوصول إليها في ظروف جيدة. وهكذا، أصبحت العلوم المفتوحة تحدياً أساسياً في عصرنا، يتعيَّن على كلّ مؤسَّسة بحثية، كما هو الشأن لكلّ بلد، أن يستولي على هذه القضايا لتحقيق الرهان المطلوب.

العنوان الأصلي والمصدر:

Michel Pohl: «L'information scientifique doit être libre !».

المصدر: October 2017 Science et santé

أجرى الحوار: تشارلز مولر

ترجمة: محمد الجرطي

معركة بين عبد القادر القطّ ويوسف إدريس حول اللّغة

شعبان يوسف

تعدّدت محاولات تجديد اللّغة العربيّة على مدى القرن العشرين كلّه، وذلك في معظم عواصم البلدان العربيّة، وكانت القاهرة مجالاً واسعاً لتلك المحاولات التجديدية، فحاول إسماعيل مظهر وسلامة موسى وعبد العزيز فهمي إبداء اقتراحات جادة في ذلك التغيير والتجديد، وأصدروا كُتيبات حول ذلك الأمر، واتفق الثلاثة حول استخدام وإدخال الحروف اللاتينية في متن اللّغة العربيّة، وبعد مناقشات ومعارك حادة باءت تلك المحاولات بالفشل في إقناع الباحثين والضمير الجمعي ومَجْمَع اللّغة العربيّة بتلك المحاولات، وظلّت هناك محاولات فنّيّة أخرى في حماية اللّغة العربيّة من دخول المفردات والمصطلحات الأجنبية وتقنينها كما كان يحدث في العصور العربيّة القديمة عندما تُرجمت بعض الآثار اليونانية، وهناك محاولة للأديب محمود تيمور- تكاد تكون مجهولة- في ذلك الشأن.

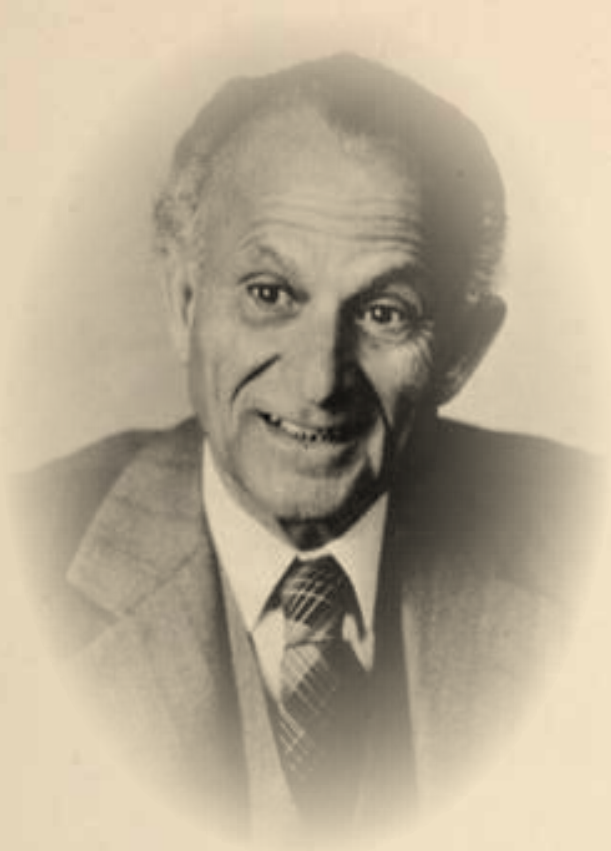
وعندما دخل التليفزيون مدينة القاهرة، ثارت ضجة شديدة، وكتبت بضعة أقلام حول تسميته، هل هو التليفزيون أم التلفاز أم ماذا؟، ولم يتوقف الأمر عند مفردة التليفزيون- فقط-، ولكنه امتد ليشمل شأن الترجمة عموماً، وهنا كتب القاص والكاتب يوسف إدريس في جريدة الجمهورية في 6 مايو 1960، مُنَدّداً بالترجمة والمترجمين الذين يمتنعون عن استخدام المصطلح الأجنبي في اللّغة العربيّة مباشرةً، ومحاولة تعريبه وإضفاء الصبغة المحلّية عليه، وقال: «لماذا يرفض شعبنا فكرة تعريب أسماء الاختراعات والمصطلحات العلمية؟ لكي نجيب لا بد أن نسأل ما هدف المعربين من هذا؟ هل يحاولون إثبات أن لغتنا غنيّة تستطيع أن تغطّي كلّ ما يمكن أن يخترعه الأوروبيون؟ شعور قومي جميل وغيْرة على اللّغة، هذا صحيح، ولكنها ليست غَيرة على الحقيقة، فإذا اخترع الأوروبيون جهازاً واخترعوا له اسماً ورضينا أن نستورده منهم فهل تتلخص غِيرتنا القومية في مصادرة اسمه الإفرنجي؟ وإذا كنا نتهم بعض الموسيقيين بالاقتباس أو السرقة ونعتبرها سبّة فكيف نستبيح أن نُزَوِّرَ في اسم اختراع لنثبت أن لغتنا قادرة على كلّ شيء!».

هذا بعض ما كتبه يوسف إدريس، وقد أثارت كلمته كثيراً من الجدل والحوار، وخاضت أقلام كثيرة في مناقشة منجز الترجمة بشكلٍ عام، وكان أبرز من ناقش يوسف إدريس، هو الناقد الدكتور عبد القادر القط، وقد كان للقط تأثير واسع وعميق، كما كانت مكانته التي ظلّت على مدى حياته كلّها محترمة ويُقدّرها الجميع، فكتب في 13 مايو بجريدة الجمهورية تعقيباً مُطوّلاً، جاء فيه: «ومن أعجب العجب أن يقول الدكتور إدريس إننا نزوّر في أسماء الاختراع، ليس حقيقة الاختراع ذاته، وإنما هو مجرد اصطلاح تلعب المصادفة والتفضيل الشخصي دوراً كبيراً في اختياره، وكان من الممكن أن تسمى معظم الاختراعات منذ البداية بأسماء غير التي نعرفها بها، ومع أن اللغات الأوروبية تتشابه في كثير من قواعدها وأصول كلماتها وطريقة نطقها فإنه ليس صحيحاً ما يقوله الدكتور من أن التليفزيون يُعرف بهذا الاسم في كلّ اللّغات، فهو بالإنجليزية تليفشن، وبالألمانية فيرن سي، أما بالصينية فاسمه تيين في!».

ولم يستسلم الدكتور إدريس لما جاء في تعقيب دكتور القط، ولكنه راح يردّ ويحاور ويطرح أفكاراً جديدة أخرى حول الموضوع، وينكر ما ذهب إليه القط في اتهامه، وبدأ مقاله الذي نشره في العدد ذاته قائلاً: «سأتجاوز عامداً عن الطريقة التي لخّص بها الدكتور عبد القادر القط الكلمة التي كتبتها حول تعريب بعض أسماء الاكتشافات والاختراعات بألفاظ مغرقة في غرابتها وعدم مطابقتها للحقيقة، وعن عمد أيضاً سأتجاوز عن وصف معالجتي للموضوع بالبساطة والخفة، فهذه مسائل شكلية تدخل تحت باب آداب الجدل والنقاش.. كلّ ما قصدته أن أنبّه إلى خطورة الاتجاه القائل بأن باب الإضافة في اللّغة قد أغلق وأن علينا أن نبحث فيما ورد على ألسنة الأقدمين لكي نعثر على أسماء للاختراعات



يوسف إدريس



عبد القادر القط

والاكتشافات الحديثة، فإذا لم نجد كان علينا أن نتعسف في استنباط هذه الأسماء حتى لو أدى الأمر بنا إلى التجاوز عن مضمونها العلمي، وضربت مثلاً بالتليفزيون وقلت إن علينا أن نفتعل تسميته، ولا خوف على لغتنا إطلاقاً لو أدخلنا عليها ألفاظاً جديدة إذا كنا لا نجد لها مقابلاً في لغتنا العربيّة، وهذه بديهية لا يمكن أن يختلف عليها اثنان، فإذا كنا لم نجد في لغتنا تسمية تقابل التليفزيون، فمعنى هذا أن لغتنا تنقص اسماً لاكتشاف مهم اِسْتُخْدِمَ، وأن علينا إضافة هذا الاسم بنصه أو بتحوير طفيف فيه لكي تبقى لغتنا على الدوام كاملة ومتمشية مع تقدُّمنا وحصيلتنا الثّقافيّة، وقلت إن أجدادنا قد فعلوا هذا بكل جرأة وثقة في لغتهم وأنفسهم فأدخلوا عليها كلمات مثل الموسيقى والكهرباء والجغرافيا وجميع أسماء الأعلام والنباتات والمعادن والمصطلحات التي أخذوها عن الفرس والروم وأهل أوروبا، وأنهم لو كان الغرور قد ركبهم وزعموا أن لغتهم قد جمعت أسماء كلّ شيء، لكانوا تعسَّفوا في تسمية هذه المستحدثات فسموا الموسيقى مثلاً فنّ الأصوات المنغّمة وكذلك بالكهرباء وغيرها..».

وبالطبع فالدكتور يوسف إدريس كان يطلق اتهاماته دون أن يرصد أدلته على وقوعها، فلم يقل لنا من الذي قال بأن باب الاجتهاد أُغلق تماماً، وهو يناقش الأمر- تقريباً - من وجهة نظر فنّيّة، ومن المعروف أنه عندما اختار عنوان مجموعته القصصية الأولى الصادرة في أغسطس/آب 1954 «أرخص ليالي»، وأشار عليه النُقّاد بتغيير العنوان إلى «أرخص ليالٍ» لصحته اللّغوية، أصرّ على العنوان الذي اختاره، حتى لو كان يحمل ذلك الخطأ اللّغوي، وكلنا ينكر مُقدّمة الدكتور طه حسين لمجموعته القصصية الثانية «جمهورية فرحات» الصادرة في يناير/كانون الثاني 1956، ومؤاخذة طه حسين على لغة يوسف إدريس، ونصحه بالتروّي والتزام صحة اللّغة.

لذلك لم يقتنع الدكتور عبد القادر القط بكل ما أورده يوسف إدريس، فكتب تعقيباً في جريدة الجمهورية بتاريخ 17 مايو، جاء فيه: «.. وإذا كان الدكتور إدريس يرى أن التعريب جريمة تزوير ويدّعي أن الشعب ينكرها فلا أدري كيف لا يكون هذا دعوة لتفتح لغتنا صدرها لكلّ ما يرد عليها من ألفاظ أجنبية! إنه لا يسخر من بعض الألفاظ غير الموفقة أو التي تأتي لتعريب اصطلاح أجنبي بعد أن يكون قد ذاع صيته، ولكنه يحمل على مبدأ التعريب على الإطلاق، ولقد مارسنا التعريب منذ منتصف القرن الماضي فخلّص لغتنا من مئات الألفاظ التركية وحفظ للغتنا كيانها أمام محاولات الاستعمار الأوروبي بما استحدث من آلاف الألفاظ، ولن أحيل الدكتور إلى كتب العلم والأدب، وحسبه أن يُفكّر في ألفاظ الحياة اليومية المُعرَّبة كالطيارة والنفاثة والدبابة والعربة والعجلة والقطار والثلاجة وغيرها، وهي ألفاظ لم ينكرها الشعب، كما يقول، وإنما ينكر الشعب التعريب حين يجيء بعد فوات الأوان، وحين لا يحسن المُعرّب اختيار الكلمة المناسبة، بل إن اللفظة العربيّة إذا أُحسن اختيارها تستطيع أحياناً أن تقاوم الاصطلاح الأجنبي حتى بعد أن ينتشر، كما حدث حين أخذت كلمة العربة بالتدريج مكان الأوتومبيل، وليس فيه تجميد للغة كما يرى الدكتور، فالتعريب يُثري اللّغة ويجعلها قادرة على التعبير عن الحياة الحديثة بطريقتها الخاصة، ولا بأس بعد ذلك إذا تسرَّبت إليها بعض الألفاظ الأجنبية لاستحالة ترجمتها أو لسبقها إلى النيوع».

ولأن المناقشة كانت قد احتدمت، فنقلها الدكتور القط إلى مجلة «الشهر» وكتب دراسة طويلة في شهر يونيو/حزيران عام 1960 عنوانها «تعريب المصطلحات العلمية»، واستفاض الدكتور القط في طرح أفكاره بشكلٍ عام، وللردّ على الدكتور إدريس، وعلى كلّ الذين «يسخرون من المحاولات التي تُبذَل لتعريب المصطلحات الأجنبية».



هيثم حسين

دمعة الأدب في رثاء الطفولة

تظلّ قضية مقتل الأطفال في الحروب، وما تجنيه على مستقبل الدول والشعوب والحضارات من تداعيات مفجعة محط اهتمام كثير من الأدباء واشتغالهم، يحاولون إبقاءها مُتجدِّدة، ويدفعون بها إلى الواجهة دوماً، لأن ذلك من سُبل المحافظة على المستقبل الذي يُشكّل الأطفال قوامه ودماءه، وهو المستقبل الموؤود نفسه الذي يكون الطريق إليه مُضمّخاً بدماء الأطفال الذين ستكون نجاتهم دافعاً للثأر لا للبناء، لأنّهم واصلوا رحلتهم الحياتية في عالم الفوضى والفقدان والدمار والقسوة والوحشيّة.

لا تُبدّد الحروب حيوات الناس وتواريخهم ومدنهم- فقط- ، بل تُبدّد مستقبلهم أيضاً، كما تخلق مفاهيم ومصطلحات لغويّة جديدة تتمرّد على معانيها السابقة المتداولة والرائجة، تُعيد تشكيل اللّغة من زوايا بعينها، كما تُعيد بلورة شخصيات الناس، فالمرء الناجي من الحرب لن يكون هو نفسه بعد الحرب، سيكون مختلفاً، قد يكون أكثر شراسة وضراوة أو أكثر هدوءاً واستسلاماً، لكنّه بالتأكيد لن يكون ذاك الذي عصفت به مشاهد الحرب الوحشيّة.

يتمركز الاشتغال الأدبي على حياة الأطفال وواقعهم في مسعى لتطهير أرواحهم من القسوة التي عجنتهم وطحنت طفولتهم في إحياء الطفل الصغير الراقد في أرواح الكبار، وإعادة الصوت والاعتبار، وحضّه بطريقة البوح إلى اختيار سبيل مختلف عن ذاك المؤدي إلى مستنقع الانتقام التاريخي.

تستشهد البيلاروسية سفيتلانا أليكسييفيتش الحائزة جائزة نوبل للآداب سنة 2015 في كتابها «آخر الشهود.. لحن منفرد لصوت طفل» بالسؤال الذي طرحه دوستويفسكي ذات مرّة: «هل يوجد تبرير للسلام ولسعادتنا وحتى للانسجام الأبدي، إذا ما ذُرِفَتْ دمعةٌ صغيرةٌ واحدة لطفلٍ بريءٍ من أجل ذلك، ومن أجل إقامة الأساس المتين؟». ثمّ تنقل إجابته نفسها: «إنّ هذه الدمعة لا تُبرّر أيّ تقدُّم، وأيّ ثورة، وأيّ حرب. فهي أكثر قيمة دائماً. إنها دمعة صغيرة واحدة».

تُثير أليكسييفيتش سؤالاً مهماً على ألسنة أبطالها وهو: ما هو الأفضل، أن يتذكّر المرء أم ينسى؟ ويكون جواب أحد أبطالها الشهود أنّه ربّما الأفضل أن يلتزم الصمت، ويعترف بأنه نسي الكثير خلال الأعوام الطويلة، ثمّ يعترف آخر كيف أنّ الحرب بدّدت مفهوم الغربة والقربة في عينيه؛ فهو لا يفهم معنى الناس الغرباء، لأنه شب مع أخيه بين الناس الغرباء، وأنقذهما الناس الغرباء. يشعر أن جميع الناس أهله، برغم أنه يُصاب بخيبة الأمل في غالب الأحيان، يؤكّد أنّ حياة السلام هي حياة أخرى.

وفي النتاجات الأدبية السورية الحديثة التي صوّرت المآسي التي تخلّفها الحروب وتداعياتها المدمّرة على الأطفال نجد الروائية السورية سمر يزبك تختار في روايتها «المشاءة» أن تكون بطلتها طفلة تستعيد مشاهداتها وذكرياتها وحياتها قبل الحرب، وأثناء وقوعها في الاحتجاز مع والدتها، ومعاناتها المرارات أثناء رحلتها الشاقة، وسجنها القاسي، واستعانتها بالخيال في محاولة للتغلُّب على الأسى والقهر اللذين كانت تعيشهما في عتمتها، ولعبتها الأثيرة التي تمثّلت في التشبُّث بالذكريات التي تخلّلتها صور مرعبة كثيرة من واقع الحرب.. كما نجد القاصة والروائية السورية هيفاء بيطار تلجأ بدورها إلى الانتصار لعالم الطفولة في محنة الحرب المستعرة، وذلك في عملها القصصي «طفل التفاح»، الذي شدَّدت فيه على سرد مفارقات مُؤلِمة من حياة أطفال سوريين شتَّتَتهُم الحرب وألقت بهم في أزقة التيه والضياع، ووُجِدوا غارقين مع ذويهم في قيعان البحار والمحيطات.

لَعلّ الطفل آلان الكرديّ، الذي وُجِدَ ميتاً غارقاً مرمياً على شاطئ بحر إيجة، يُمثل صورة الأطفال الضحايا بكلّ مأساويتها التي تفطر القلوب، وتفرض البحث عن حلول لإيقاف المجزرة التي تُقترَف بحقّ الطفولة والمستقبل، وكيف تسهم الحرب وما ينتج عنها من دمار وتشريد ونزوح وتهجير في تدمير مستقبل العالم نفسه، لا مستقبل مكان الحرب نفسها، وذلك من خلال القضاء على جيل الغد الذي يُفترَض أن تتمّ تهيئته بجدّ وتسليحه بالعلم والمعرفة لا بالجهل وأعباء الثأر القاتلة.

لا يخفى أنّه لا يستطيع الأديب إيقاف أيّ حرب، ولا شكّ أنّ هذا يفوق طاقته، لكنّه يستطيع أن يلعن الكوارث التي تُخلّفها، ويوثّقها ويسهم بقسطه في خلق الاشمئزاز منها عبر بلورته لمصطلحات مُتمرّدة على نداءات الثأر، ولاعنة لمزاعم أولئك الذين يُؤجّجون نيرانها بذرائع مختلفة.



Jean Geoffroy (1853-1924) ژیرسا