الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 179 أكتوبر 2022

www.dohamagazine.qa

استاد البيت..
الضيافة العربية

لوسيل
أيقونة مستقبلية بعراقة الماضي

أحمد بن علي
الصحراء وكثبانها

الجنوب
نافذة على العالم

الثمامة
آسر القلوب

المدينة التعليمية
مُجاورة المعرفة

خليفة الدولي
امتداد الإرث

974
في بيان الاستدامة

كأس العَالَم
(FIFA قطر 2022)

مسارِح السّاحِرة المُستديرة



الدوحة 179 AL-DOHA MAGAZINE

السنة 15 - العدد 179 - ربيع الأول 1444 - أكتوبر 2022

Year 15 - No. 179 - Rabi al-Awal 1444 - October 2022

مُلتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية



كأس العَالَم في رحاب ثقافتنا

في تناغُم بين الأصالة والحداثة، يبقى المَلمحُ الفريد والمُبهر في كافة استادات كأس العَالَم (FIFA) قطر 2022، هو البُعد الثقافي لتصاميمها المُستوحاة من عراقة الثقافة القطرية والعربية، فمن بيت الشعر الذي سكنه أهل البادية الذين عاشوا مرتحلين في صحراء قطر، اتخذ استاد البيت شكله المثالي مجسِّداً خيمة مزيَّنة بنقوش السدو النابضة بالحياة لتعكس حفاوة الترحاب والكرم، وتُعيد إلى الأذهان تراث الأجداد. ومن الخطوط الرشيقة والمُنحنيات السلسة التي ميَّزت أشرعة المراكب التقليدية، يعود بنا استاد الجنوب إلى الماضي البحري الذي عُرفت به مدينة الوكرة. أما استاد الثمامة فيحاكي تصميمه الدائري، الذي أبدعه المُهندس القطري إبراهيم محمد الجيدة، شكل القحفية، وهي القبعة التقليدية التي يُعَدُّ ارتداؤها قاسماً تراثياً مشتركاً بين جميع بلدان الوطن العربي. كما نجد في واجهة استاد أحمد بن علي المُتجدِّد أشكالاً هندسية متوهِّجة من الزخارف البديعة التي اشتهر بها فنُّ العمارة الإسلامي عبر العصور، ومنحنيات من الكثبان الرملية تصوِّر جوانب من الثقافة والجمال الخالص للصحراء القطرية. وعلى غرار ذلك يحتفي استاد المدينة التعليمية بتراثٍ حضاري بديع يروي فصلاً من تاريخ الفنّ المعماري الإسلامي. فيما يقدِّم استاد لوسيل فكرة نوعية متمثلة في تصميم يستوحي أوعية الطعام والآنية التقليدية وغيرها من القطع الفنيّة التي استُخدمت على مدى قرون في الوطن العربي. بينما نجد استاد 974، بأسلوبه المُعاصِر والمُبهر يستوحي تصميمه من الإرث البحري والتجاري العريق لدولة قطر.

هكذا، وعلى أرض الثقافة العريقة والتعدُّد الثقافي والعادات والتقاليد التي تمتزج بالابتكار والشغف بكرة القدم سترحِّب قطر بكل حفاوة بالجماهير من مختلف بقاع العَالَم لحضور نسخة استثنائية لم يسبق لها مثيل من كأس العَالَم؛ فهدف دولة قطر كمُستضيفة لبطولة كأس العَالَم 2022، لن يقتصر على نشر هذه اللعبة الجميلة في مختلف أنحاء العَالَم، من خلال الإرث الذي ستخلفه هذه الاستضافة، ذلك أن الدافع الرئيسي وراء تقدُّم قطر بملف استضافة كأس العَالَم، تمثل في جعل الرياضة أداة للتنمية المُستدامة تماشياً مع رؤية قطر الوطنية 2030، خاصة فيما يتعلَّق بالاعتماد على التقنية الخضراء، وتعزيز فرص السياحة والأعمال، من خلال مشاريع تحفِّز التنمية الاقتصادية، والاجتماعية، والبشرية، والبيئية، وتقدِّم شكلاً استثنائياً من المُنشآت الرياضية المُستدامة.

وتشكِّل الاستدامة علامة بارزة في كلّ استاد من استادات بطولة كأس العَالَم (FIFA) قطر 2022، فقد وضعت قطر التزامها الثابت باستضافة بطولة صديقة للبيئة ومتوافقة مع أحدث معايير كفاءة الطاقة، حيث من المُتوقع أن تكون البصمة الكربونية لبطولة كأس العَالَم (FIFA) قطر 2022، أقلّ بكثير من معظم النسخ السابقة. وفي هذا الصدد حصل استاد الجنوب، في نوفمبر/تشرين الثاني 2018، على تصنيف الاستدامة من الفئة (أ) من المنظومة العَالَمية لتقييم الاستدامة (جي ساس)، وهي شهادة تعكس الجهود المبذولة في انتهاج تقنيات صديقة للبيئة، سواء بإعادة تدوير المواد أو بانتقاء مواد بناء تراعي الحفاظ على البيئة، وتصاميم ديناميكية تتحكَّم بدرجات الحرارة لتخفيف العبء عن أنظمة التبريد المُتطوِّرة في الاستاد، بالإضافة إلى تخصيص مساحات خضراء واسعة كجزءٍ أساسي من خطة تصميم المناطق المُحيطة بالمُنشآت الرياضية المُخصَّصة لهذا الحدث العَالَمي.

بهذه الرؤية تتطلع قطر للترحيب بضيوفها من كافة أنحاء العَالَم لاستكشاف ثقافة أصيلة سعت دولة قطر إلى تجسيدها في عمارة منشآتها الرياضية والبُنى التحتية المُخصَّصة لاستضافة هذا الحدث المُهمّ، في سياق رؤية شاملة تهدف إلى صون الثقافة القطرية بعاداتها وتقاليدها المُتوارثة، وإلى إبراز الهوية القطرية والطابع المُتسامح للمُجتمع القطري، وقيمه الإسلامية المُتمثلة في العدالة والتضامن الإنساني.

رئيس التحرير

الدوحة

ثـقـافـيـة شـهـريـة

العدد
179

السنة الخامسة عشرة - العدد مئة وتسعة وسبعون
ربيع الأول 1444 - أكتوبر 2022

تصدر عن:
وزارة الثقافة
إدارة الإصدارات والترجمة
الـدوحـة - قـطـر

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

رئيس التحرير
خـالد العـودة الفضـلي

التحرير
محسـن العـتيقي

التنفيذ والإخراج
أحمد غزالة
فلوه الهاجري
هـنـد البنسعيد

للمراسلة والتواصل:
editor-mag@moc.gov.qa
finance-mag@moc.gov.qa
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

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

الموقع الإلكتروني
www.dohamagazine.qa

مواقع التواصل
aldoha_magazine
aldohamagazineofficial
dohamagazineofficial





4
دانييل كوهن،،
مجتمع ما بَعد العصر الصناعي
(حـ: سيلفان كوراج - تـ: فيصل أبو الطُّفَيْل)



7
روجر شارتييه؛
العَالَم الرقمي يفتح آفاقاً جديدة للكتابة
(خوان مانويل زافرا - تـ: عبدالله بن محمد)



12
دخول أدبي على غير العادة
أزمة في سوق النشر أم مقاومة أدبية؟
(محمد الإدريسي)



15
إتيان بالبار؛
العالَمي والمحلّي لا ينفصلان
(حـ: أوليفييه دوبر - تـ: مروى بن مسعود)

33-29

كأس العَالَم
(FIFA قطر 2022)

مسارح السّاحِرة المُستديرة

استاد البيت
خيمة ليست كباقي الخيام
(ليال المحمد)

استاد لوسيل
سحر الكرة أم سحر المكان؟
استاد أحمد بن علي
بوابة الصحراء
(محمد أدهم السيد)

استاد الجنوب
بين الماضي والمُستقبل
(فراس السيد)

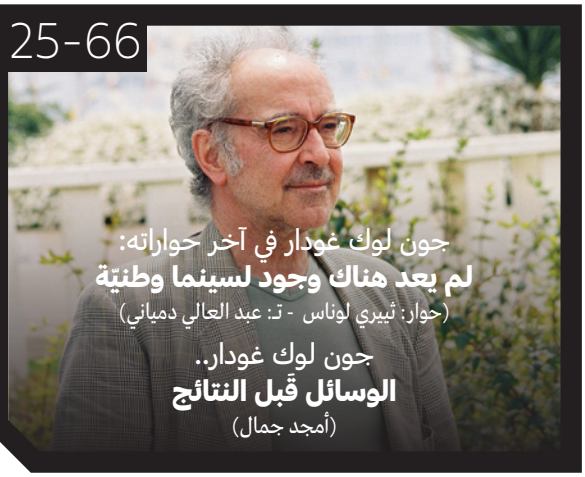
استاد الثمامة
بطاقيّة عربيّة
(إبراهيم السواعير)

استاد المدينة التعليمية
حيث تلتقي كرة القدم بالعلم والمعرفة
(وائل السمهوري)

استاد خليفة الدوليّ
عراقة وحداثة
(شربل بكاسيني)

استاد 974
في بيان الاستدامة
(محسن العتيقي)

25-66



جون لوك غودار في آخر حواراته:
لم يعد هناك وجود لسينما وطنيّة
(حوار: ثيبري لوناس - ت: عبد العالي دمياني)

جون لوك غودار..
الوسائل قبل النتائج
(أمجد جمال)



90
خافيير ماريَاس
الكاتب الذي مدّد الزمن والجُمَل
(مروى بن مسعود - مراد عباس)

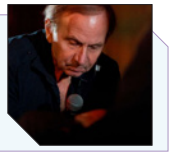


72
نزار شقرون: «زول الله»
تتعلّق بفئة يسكنها مرح المعرفة
(حوار: محسن العتيقي)

سقوط وهم.. الحرب لم ترفع الأسعار! (جمال الموساوي) 20
هل مات الأدب؟ (ديفيد إل أولين - ت: جابر طاحون) 84
الإبداع أمام أسئلةٍ مُحرجة (محمد برادة) 88
«سميدرا» لعبد الرحمن الكواري.. استئصال ورم خارج الحدود! (عبد المنعم مجاور) 98
مهرجان أفينيون بعد تعثُّر يوبيلَه الماسيّ (صبري حافظ) 101
الطفل الذي لا يريد أنْ يكبر (آدم فتحي) 108



تزيفيتان تودوروف
من السيمياء إلى البلاغة
(ت: منذر عياشي) 104



ميشيل ولبيك:
الخيال ليس مجرَّد متعة، بل حاجة مُلحَّة
(ت: عزيز الصاميدي) 110



76
في حالة اختفاء طوعي
تراجيديا القرن العشرين على وجه كونديرا
(أنطوان أوري - ت: عزيز الصاميدي)



79
جودت فخر الدين:
التنافس بين الشعر والرواية ظاهرة مفتعَلة
(حوار: السيد حسين)

دانييل كوهن..

مجتمع ما بَعد العصر الصناعي

يواصل عالِم الاقتصاد «دانييل كوهن - DANIEL COHEN» في كتابه: «الإنسان الرقمي: الحضارة القادمة»، 2022، تأمّله في مجتمع ما بَعد العصر الصناعي، ويحلل تناقضات ثورة تكنولوجية تقلّل من «التفاعلات البشرية إلى أدنى الحدود الضرورية». في ما يلي حوارٌ مع الكاتِب.





سيلفان كوراج: في كتابكم، تصفون المُجتمع الرقمي بأنه «تجمّع لأفراد معزولين يحاولون الخروج من هذا التجمُّع من خلال إنشاء مجتمعات وهمية». كلامكم هذا شديد القسوة. ما السبب في خيبة أملكم هاته؟

- **دانييل كوهن:** تذكر معي أننا في بدايات العقد الأول من الألفية الثالثة (2000) وُعِدْنا بذكاءٍ جماعي جديد؛ بعصر من المعرفة للجميع، حيث يمثل نجاح ويكيبيديا رمزاً له. وبعد عشرين عاماً، دخلنا عصر الأخبار الزائفة؛ عصر ما بَعد الحقيقة.. لقد فَهِمَت الشبكات الاجتماعية تماماً أن المُحتوى الذي يحضُّ على الكراهية والاستفزاز هو الأكثر مبيعاً.. كُنّا ننتظر غوتنبرغ وحصلنا على تليفزيون مُطَوَّر... وهذه هي نقطة البداية في تأملي.

ولكن ألا يقابِل هذا التطوُّرَ تقدمٌ اقتصادي؟

- أنا لن أتحدَّث بسرعة كبيرة عن « تقدُّم ما»... ما هو مؤكّد هو أننا نعيش ثورة صناعية جديدة، بقوة تعادل أو تفوق تلك التي أعقبت اكتشاف الكهرباء. يمكننا القول بصيغة من الصيغ إن الثورة الخوارزمية هي السبيل لتصنيع مجتمع الخدمات، الذي يشغل اليوم 80% من الناس... و«الخدمة» هي نشاطٌ، بحيث، من الناحية النظرية، يتعيّنِ على الزبون ومقدِّم الخدمة أن يتقابلا وجهاً لوجه، كما هو الحال عندما يذهب المرءُ إلى الطبيب ليجري له عدداً من الفحوصات. وتتيح الثورة الرقمية إمكانية «خفض التكاليف» المُتعلّقة بهذه الأنشطة. لقد رأينا ذلك بجلاء عندما ضرب وباء (كوفيد- 19)، والذي أثبت أنه مسرِّعٌ هائل لهذه الثورة. وبفضل برامج الاتصال الهاتفي عبر الفيديو، تَعَلَّمْنا جميعا كيف نقلّل من التفاعلات الجسدية التي من المُفترض أن يتطلّبها مجتمع الخدمات. لقد تسارع العمل عن بُعد بشكلٍ مضطرد. كما أن التطبيب عن بُعد آخذ في التطوُّر. فيما هُجرت دور السينما بعد ظهور منصات التحميل الرقمية التي تُغني عن التنقّل...

إذن فالخوارزمية لا تؤدي إلّا إلى تشجيع رغباتنا فقط...

- نعم، يستجيب المُجتمع الرقمي بمعنى ما لطلب كامن... لكن العالم الذي تقوم بإرساء قواعده بالغ الخصوصية. فمن خلال الشبكات الاجتماعية تتمُّ ممارسة المنهج التايلوري[1] في جميع المجالات، بما في ذلك مجال الفكر. ولتحسين طلبات البحث الخاصة بك، فإنها ترشدك إلى المواقع التي تفكِّر مثلك. يعتمد نجاح الشبكات



الاجتماعية على متلازمة معروفة جيّداً عند علماء النفس وعلماء الاقتصاد: التحيز التأكيدي؛ هذا النزوع المُستمر لدينا لتفضيل المعلومات التي تؤكّد آراءنا ورفض تلك التي تزعجنا.

لديّ فكرة، أريد أن أثبتها وسأبحث عن جميع القرائن التي تؤكدها. هذا ما يحدث على نطاقٍ واسع على الشبكات الاجتماعية. نحن لا نبحث عن معلومات، ولكن عن تأكيدات لما نؤمن به بالفعل. إن التواصل الرقمي المُباشر عبر الإنترنت هو نقيض المُحادثة الفلسفية التي يمكن من خلالها مواجهة الأفكار المُتعارضة، أو النقاش العلمي الذي يتمُّ فيه قبول إجراءات دحض الأدلة من قِبل العلماء. ففي المُجتمع الرقمي، ندخل مجتمعات تعيش في حلقاتٍ مغلقة على نفسها، توحدها كراهيتها للأفكار المُخالفة، كما هو الحال في الجماعات الطائفية.

وذلك بالعودة إلى الأصول الفلسفية للمُجتمع الرقمي؟

- نعم، المُجتمع الرقمي هو جزئياً وريث الثّقافة المُضادة لسنوات الستينيات... وقد سعت هذه الثقافة المضادة إلى التفكير في عالمٍ متحرِّر من الطابع العمودي للسلطة الذي كان سائداً في ذلك الوقت. وهذا الطموح هو الذي غذّى بشكلٍ مباشر، في السبعينيات، ثورة تكنولوجيا المعلومات في جامعات كاليفورنيا. ولأول مرّة في تاريخ البشرية يتمُّ تخيُّل حضارة ذات طابعٍ أفقي.

وللعثور على أوجه التشابه، سيتعيّن على المرء تقريباً العودة إلى مجتمعات الصيادين وقاطفي الثمار، حتى لو علمنا بأن هذه المُجتمعات لم تتجاهل التسلسل الهرمي وأنها عاشت في علاقة روحانية مع الطبيعة والحيوانات. ويُعدّ العالم الذي كان يحلم به الأشخاص في الستينيات، والذي يتعيّن أن يكون كلُّ شيء فيه خاضعاً للمُناقشة، دون مبدأ للسلطة، حيث تستحق كلُّ كلمة الاستماع إليها، هو عبارة عن مدينة فاضلة. كان هذا هو الطموح الأول للثورة الرقمية، ولكنها بصدد خيانته الآن.

ولكن ماذا حدث ليوتوبيا الستينيات؟

- لقد هُزمَت الثّقافةُ المُضادةُ للستينيات على يد الثورة المُضادة المُحافِظة في الثمانينيات. وما تزال روحها تحوم في شبكات التواصل الاجتماعي من خلال النبرة المُناهضة للنظام القائم والمُنتشرة في هذه الشبكات، لكن خطابها لم يعد مسموعاً. فقد قام الليبراليون الجدد بتصفية المُجتمع الصناعي بطريقتهم الخاصة، وذلك بتحويلهم المُجمعات السكنية الكبيرة التي كان يقطنها أفراد هذا المُجتمع إلى شُقق تُباع الواحدة تلو الأخرى. وبقيامهم بذلك، استبدلوا علاقة التبعية التي كانت سائدة داخل الشركات بمبدأ آخر: مبدأ التعاقد الخارجي، الذي يسمح للعميل بوضع مورّديه في منافسة دائمة. وقد أعطت التقنيات الرقمية؛ مثل

الفاكس ثمَّ الإنترنت، دَفعةً لهذا التطوُّر.

هل الإنسان الرقمي هو طفل الستينيات والثمانينيات؟

- بالضبط. الإنسان الرقمي هو الطفل الهجين لهاتين اللحظتين في تاريخنا الحديث. إنه ليبرالي ومناهض للنظام على حدٍّ سواء. إن عدم ثقته في المُؤسّسات هو النقطة العمياء التي يعاني منها.

كيف تحللون دور الغافا[2]؛ العمالقة الجدد في العصر الرقمي؟

الغافا هي الوسيلة التي يتمُّ من خلالها وضع المُجتمع في منافسة من قِبل جهات فاعلة تنأى بنفسها عن هذه المُنافسة !.. ولكي تثبت شركات الغافا تفوقها، فإنها تنظم مراقبة عامة لأدنى تحرُّكات الأفراد الذين يريدون معرفة كلّ شيء عنهم، من الصباح إلى المساء، ومن المساء إلى الصباح...

هذا شبيه بالأوروويلية[3]..

- نعم. هذا ما تسميه «شوشانا زوبوف - Shoshana Zuboff»: «رأسمالية المُراقبة». ولكن ما يثير القلق هو الديناميكية الخانقة التي تنفذها رأسمالية المُراقبة هاته. فمن ناحيةٍ، تهدف الرأسمالية الرقمية إلى تحسين التفاعلات الاجتماعية قدْر الإمكان. ولكن من ناحيةٍ أخرى، فإنها تصنع ما يسميه عالِم الأعصاب الفرنسي«ميشيل ديسمورجيت - Michel Desmurget»: بـ«المعتوه الرقمي»، المُصاب بهوس دائم بفتح رسائل البريد الإلكتروني الخاصة به، والعاجز عن إبقاء انتباهه مركّزاً عند قراءة نصٍّ ما، والذي يمرّر يديه باستمرار على هاتفه المحمول.

هل من المُرجح أن يؤدي التقدُّم في الذكاء الاصطناعي إلى تضخيم هذا التجريد من الإنسانية؟

- الذكاء الاصطناعي هو القوة الثورية القادمة. فهو الذي سيجعل من المُمكن وضع 8 مليارات إنسان يعيشون على كوكب الأرض تحت المُراقبة. وما عليك سوى إغلاق عينيك لرؤية أن هذا العالم يوشك على البدء: عالم ستُعفينا فيه برامجُ التعرُّف على الوجوه من الاصطفاف في متجر أو مطار، وفيه ستُدارُ مقابلات التوظيف بواسطة خوارزميات ستأتي لطلب تشغيلك بعد تحليل السير الذاتية ومقاطع الفيديو التي وضعْتَها على الإنترنت.

لماذا نَحْرِمُ أنفسنا من هذه الموارد الهائلة، هكذا سيقول الأشخاص الأكثر تفاؤلاً؟ لقد سمح العمل اليدوي بارتفاع الاستهلاك الجماعي، كما أن الذكاء الاصطناعي يَعِدُ أيضاً بتحقيق قفزة هائلة إلى الأمام في مجال إدارة الموارد البشرية... وتكمن المُشكلة هنا في معرفة ما سيؤول إليه الإنسان عندما تُدَارُ العلاقات الشخصية وفقاً لهذا النموذج. هل يمكننا زيادة الإنتاجية باستمرار عندما نعتني بالأشخاص؟.. لا يمكن أن يسير كلّ شيء بشكلٍ أسرع وأن يكون أقلّ كلفة عندما يتعلَّق الأمر برعاية الآخرين.

هل من المُرجح أن يُحدِث الخطر العالمي للاحتباس الحراري تغييراً حقيقياً؟

- أتمنى ذلك. هناك حاجة مُلِحّة لذلك وسيكون العَقد المُقبل حاسما. ومع ذلك، تجدر الإشارة إلى أن الاحتباس الحراري كان واضحاً منذ وقتٍ طويل. فقد تمَّ التوقيع على بروتوكول (كيوتو)، على سبيل المثال، عام 1997، وذلك في الوقت الذي عرفتْ فيه شبكة الإنترنت بداياتها الأولى تقريباً. ومع ذلك، كان علينا أن ننتظر تعاقب عدد من فصول الصيف الحارقة ونشهد التدهور الواضح لنظامنا البيئي للاعتراف بأنه كان علينا القيام بشيءٍ ما. تؤدّي الشبكات الاجتماعية دوراً مهمَّاً في التنديد بعدم اتخاذ إجراءات مناسبة، لكن نبرة التهويل التي تغذّي لغتَها لا تصلح لتحويل الأقوال إلى أفعال.

فلن تتمكن أي مجموعة من الأفراد المُتصلين بشبكة اجتماعية من التحلي بالقدرة على الفعل. يجب على التنظيمات الحيَّة التي تشكِّل المُجتمع والجماعات المحلية وعلى المُهندسين والشركات والنقابات العُمَّالية والجامعات والبستانيين ابتكارُ طرق جديدة للعيش والإنتاج. والفخ الذي ينصبه المُجتمع الرقمي هو في الواقع اقتراح نموذجه الخاص رداً على ذلك. فكل واحد منا يقبع في بيته، ويعمل عن بُعد من منزله، داخل كونه الفوقي، ويستهلك كلّ شيء عبر الإنترنت. وبصرف النظر عن حقيقة أن التكنولوجيا الرقمية هي بالفعل مستهلك رئيس للطاقة، فليس هذا هو المُجتمع الذي نريد أن نعيش فيه. ليس هو على الأقلّ من وجهة نظرنا التي ما زلنا نتبناها.

■ **حوار: سيلفان كوراج □ ترجمة: فيصل أبو الطُّفَيْل**

المصدر:

L'O B S / N°3021-01/09/2022. P: 55-57.

الهوامش:

1 - المنهج التايلوري أو التايلورية: نسبة إلى مخترعه: المُهندس الأميركي فريدريك وينسلو تايلور. وهو مذهب يصف العلاقة بين أرباب العمل والعُمَّال على أساس أن الفكر هو من اختصاص الإدارة، بينما يكتفي العُمَّال بتنفيذ مهام تُحدَّد لهم سلفاً. المُترجِم

2 - الغافا GAFA اختصار لأربعة من أقوى الشركات في عالَم الإنترنت، ويُطلق عليها أيضا عمالقة الويب، وهي: غوغل، آبل، فيسبوك، أمازون. المُترجِم

3 - الأوروويليّة: مصطلح مشتق من اسم الكاتِب البريطاني جورج أورويل Georgr Orwell في روايته الشهيرة: 1984 التي يستحضر فيها الكاتِب المُراقبة المُعممة للأفراد وتحقيق المزيد من الهيمنة على أفكار الناس وحياتهم داخل عالم استبدادي. المُترجِم

روجر شارتييه:

العَالَم الرقمي يفتح آفاقاً جديدة للكتابة

يُعَدُّ «روجر شارتييه» أحد أهم المُفكِّرين في عصرنا. وهو باحث في أصل الحضارة: الكلمة، النص، والكتاب؛ ومجالات اهتمامه عديدة منها الثقافة وعلم الاجتماع وعلم اللّغة والفلسفة والبليوغرافيا والأنثروبولوجيا. وُلِدَ في ليون، فرنسا، في عام 1945، وهو أستاذ فخري في «كوليج دو فرانس»، ومدير الدراسات في مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية وحاصل على دكتوراه فخرية من «جامعة كارلوس الثالث» في مدريد.

يحذِّر «شارتييه» من أن «الشفهية لا تضاهي الكتابة. عندما نتحدَّث ننتج جُملاً غير مكتوبة». التعبير الشفهي يمهِّد للتفاهمات والخلافات والجمل المُعطّلة... لكن عندما نكتب هناك نسقٌ ثابت. هناك تعاون في محادثاتنا، وأشعر أننا سنحتاج إلى كسر حواجز الكتابة المطبوعة، حواجز الزمان والمكان لجمع ما اشتملت عليها الكتابة على الورق من حكمة.

ما تعريف الكتابة اليوم؟

- الفكرة الأكثر انتشاراً هي أن الكتابة، النصوص، قد ضاعت وسط العَالَم الرقمي. وهذا مفهوم خاطئ تماماً. في العَالَم الرقمي نحن نحتاج إلى القراءة والتبادل والكتابة؛ إنه عالَم مشبع بالكتابة، بل هي كتابة تحتاج إلى دعائم أخرى ورموز أخرى، ولها تأثيرات أخرى. من الأساسي بالنسبة لي الاعتراف بهذا الانتشار الواسع للكتابة في القرن الحادي والعشرين، في هذا العَالَم الرقمي؛ حتّى أنه يمكن تفسيرها اليوم بتعدُّد طرق التواصل، ولكن ما يتمُّ استهلاكه في جميع الأوقات على الشاشات هو الكتابة.

نكتب أكثر من أي وقتٍ مضى، ولكن بطريقةٍ مجزأة ومشتّتة. أسلوب ربما لا يمكن التعرُّف عليه من منظورٍ تاريخي. هل يُعدّ ذلك تطوُّراً ثوريّاً؟

- في الواقع، نعم، نحن نقوم بذلك بطريقةٍ مختلفة تماماً في العَالَم الرقمي ويتعلَّق الأمر بالعلاقة بين مَنْ يكتب ومَنْ يقرأ. أنت تكتب لتقرأ وتقرأ لتكتب. ظاهرة الشبكات الاجتماعية نموذجاً. هناك علاقة لم تكن موجودة من قَبل، لأن الأشياء المُخصَّصة للقراءة في السابق -أي الكتب- وتلك المُخصَّصة للكتابة -دفاتر المُلاحظات، على سبيل المثال- كانت مختلفة. يمكن للقارئ أن يكتب في متن الكتاب -كانت تلك أخباراً جيدة لمُؤرِّخي الكتابة، لأننا نستطيع الوصول إلى شروح القُرَّاء- لكن القراءة والكتابة مثّلا حدثين منفصلين. حتى القرن التاسع عشر، تعلَّم الناس القراءة، وبعد ذلك تعلَّم البعض منهم الكتابة. اليوم، في العَالَم الرقمي، يتمُّ القيام بالعمليتين على نفس المَحْمَل.

مع تطوُّر الوسائط الرقمية الجديدة، أعمال القراءة والكتابة تبدو غير قابلة للفصل تقريباً. على الأقلّ لبعض الأجيال. هل يمكن أن نشير، في هذا الصدد، إلى المُواطنين الرقميين؟

- نحن أمام ثورة عميقة تتعلَّق بدمج ممارسات القراءة والكتابة في فعلٍ واحد. أصبحت هذه العلاقة الجديدة بين الكتابة والقراءة واضحة في اللّغة الإنجليزية مع كلمة (wreaders) (مزيج من كاتب + قارئ: أي القارئ الذي يتفاعل مع عمل الوسائط التشعبية ليأخذ بعض وظائف الكاتب)، وهو ما يعني التناوب بين القراءة والكتابة والقراءة. المُواطنون الرقميون هم بالفعل (wreaders)، أي أنهم ماهرون في استخدام الشبكات الاجتماعية، بشكلٍ أساسي. وبالنسبة لأولئك الذين لا ينتمون إلى هذا الواقع الجديد، هناك فرقٌ أساسي في المحمل: من ناحيةٍ، هناك الشيء الذي



يُقرأ -الكتاب- ومن ناحيةٍ أخرى، الدعامات التي نكتب عليها مثل الرسالة، دفترِ اليوميات الحميمة.

بطريقةٍ ما، فقدَ الكاتب السلطة التي كان يتمتع بها قبل الإنترنت، وفتحت التكنولوجيا هذه الازدواجية في القراءة والكتابة.

- السؤال يحيلنا على الغموض الذي تنطوي عليه كلمة «كاتب» كما تمَّ تعريفها في مجال الإنتاج الأدبي والفلسفي والعلمي... ليس لدينا تعريف للتبادلات المُتعلِّقة بالمُجتمع الرقمي. الناس هم مَنْ يكتبون، ولكن هل كل مَنْ يكتب يصبح «كاتباً»؟ وهل يجب تضمين ما تمَّت كتابته في صنف أدبي أو علمي أو فلسفي قائم اليوم؟ وهل يجب أن نقيّمها على أساس عدد مرّات الكتابة؟ لا أعرف المُصطلح الذي يحدّد فعل الكتابة دون تخصيص للكاتب. هناك أشكالٌ جديدة من الكتابة لا علاقة لها بالتواصل الفوري -والتي يمكننا ربطها بالمُمارسات الرقمية والشبكات الاجتماعية- ولكن يمكن اعتبارها تطوُّراً للثقافة في البيئة الرقمية.

الثقافة الرقمية متحرِّرة من قيود الثقافة المطبوعة باستخدام الوسائط المُتعدِّدة الجديدة، على سبيل المثال. يتمُّ الجمع بين الصوت والصورة والكتابة والمُوسيقى في العَالَم الرقمي بطريقةٍ تشكّل ممارسة ثقافية جمالية جديدة. لكن المُهمّ في الحياة اليومية هو تداول الأفكار والمعرفة والآراء والمعلومات الصحيحة أو الخاطئة... يتطلَّب النسيج الثقافي في المُجتمع الرقمي القراءة والكتابة، لكن كلمة «كاتب» لا تزال تحيلنا إلى الإنتاج الفكري والجمالي والعلمي. هنا تتجلى تناقضات اللحظة التي نعيشها.

في رأيك، القول بأننا نعيش مع آلات قادرة على إرشاد، وربما توجيه، علاقتنا بالكتاب، وحتى علاقتنا مع غيرنا، إلى أي مدى يمكن أن تكون حقيقة بائسة؟

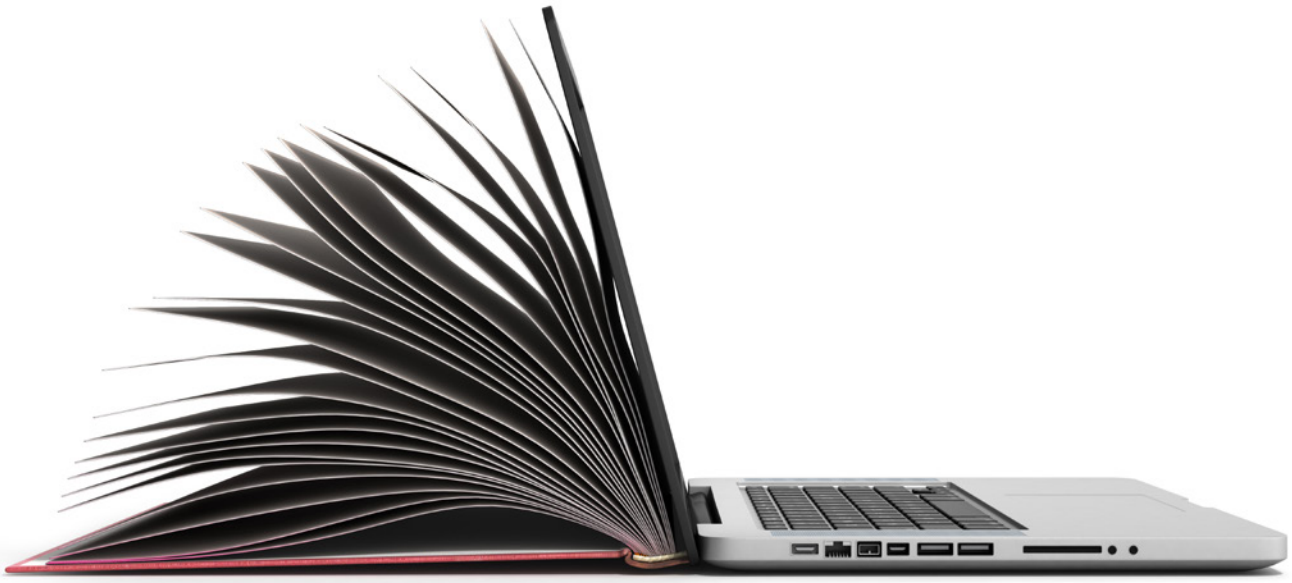
- هذا سؤال مختلف. ويحيلنا إلى الدور الذي تقوم به الخوارزميات، وكذلك قدرتها على إنتاج أو إعادة إنتاج العادات والأذواق عبر تحويل الأفراد إلى بنوك بيانات. إنه منطق عمالقة التكنولوجيا، المنطق الذي يسيطر على العَالَم اليوم، وهو ليس عالَم الإنتاج الاصطناعي، المُنفصل تماماً عن الإنتاج البشري، بل هو عالَم قادر على إعادة إنتاج أذواق وممارسات المُستهلك لتقديم ما يريده تماماً. هذا المنطق الخوارزمي يتعارض مع المُواجهة، والمُفاجأة، والرغبة الأصلية... التي تطبِّقها مؤسَّسات الثقافة المطبوعة - محلات بيع الكتب، الكتاب، المكتبة....

الخوارزمية تسير عكس الرغبة وتستبدل ما هو مرغوب بالفعل؛ إنها عكس تجربة القراءة -في الكتب وفي الصحف أيضاً- كرحلة، وكمُغامرة، واكتشاف يدعوك للتوقف عند لحظة معيَّنة أمام مفاجأة ما. إذا أردنا مقاومة المنطق الذي يحوِّل الأفراد إلى بنوك بيانات، فمن الضروري تجنُّب المُمارسات والأماكن التي تسمح ببديل لفكرة المُفاجأة في مواجهة غير المُتوقَّع.

أفضِّلُ البحث في الرفوف السفلية للمكتبات لاكتشاف نصوص ثريّة وغير معروفة، بحثاً عن المُفاجأة. مع الشاشة الرقمية، تكون التجربة مختلفة، لكنها ساعدتني في مهمتي.

- في عام 2019، شدَّد أنطونيو رودريغيز دي لاس هيراس، في إحدى مقابلاته الأخيرة، على أزمة الأماكن، وأزمة المادية، وأصرَّ على أنه في مواجهة هذا العَالَم الرقمي المُبتكر، يجب الحفاظ على ثقافة الأماكن؛ أي حفظ الكتاب، لأن الكتاب مكان. في الإسبانية في العصر الذهبي، كلمة «جسد» تعني «كتاب» و«إنسان» على حدٍّ سواء، وهو ما يقودنا إلى فكرة العلاقة بين الكتاب، كجسد، والإنسان لا كروح فقط، ولكن كجسد.

البحث عن كلمة باللّغة الإسبانية لتعريف هذا القارئ - الكاتب الجديد، يحتّم علينا أيضاً البحث عن كلمة أخرى للكتاب. إنه تحدي الرقمنة.



- الموضوع هنا يتعلَّق بمفهوم الكتاب بحد ذاته. الكتاب، ليس كموضوع مادي، ولكن كشكل استطرادي. الكتاب عبارة عن بُنية مركّبة لكل جزءٍ فيها دوره الخاص. ويكون كل جزءٍ مكوَّناً من هذه البُنية منطقياً، لأنه جزءٌ من كل، إنه جزءٌ من شيءٍ ما. الشيءُ الجديد بالكامل هنا هو أنه في الحقيقة الرقَمية، الواقع الرقمي، تشكِّل الخطابات قِطعاً يمكن تأليفها وربطها وتوزيعها بشكلٍ منفصل من قِبل القارئ - الكاتب. شبَّه دي لاس هيراس هذه القطع من الكلام الرقمي بلعبة «ليغو - Lego» (لعبة تركيب لَبِنَات على شكل متوازي مستطيلات أو مكعبات)، حيث يمكن تجميعها معاً في أشكال مختلفة.

في نهاية كل شيء، ما يهمنا هو قيمة الكتاب -الذي كان تأليفه معروفاً دائماً، وتشكيله بيد وفكر شخص محدَّد- وكذلك عملية الكتابة نفسها. لقد أصبح تصغير الأشياء حقيقة أساسية، ليس الجانب المادي فحسب، ولكن أيضاً من منظورٍ ثقافي. تصغير حجم الأشياء شمل الفضاء أيضا وإمكانية حمل هذه الأجهزة الجديدة معنا في جميع الأوقات وفي جميع الأماكن يُلقي علينا بالعديد من التحديات. على سبيل المثال، في مجال نقل المعرفة.

بهذا المعنى، هل تعتقد أن الرقمنة والتصغير يؤديان إلى عدم استقرار ثقافي، وبالتالي يؤثّران على سلطة الكاتِب التقليدي؟

- في المُجتمع الرقمي هناك ضوضاء، وارتباك، وقُرَّاء - كُتَّاب، وكُتَّاب - قُرَّاء... تمَّ تطوير أشكال جديدة من النّصية والكتابة تعتمد السرعة وعدم التركيز، وبالتالي فقدان القدرة النقدية. لا يوجد تقييم ذاتي في هذه العلاقة الجديدة بين القارئ والكاتِب، وهذا يؤدي إلى ظهور أكثر النظريات العبثية وأكبر عمليات التلاعب المكشوفة، خاصة في مجال السياسة المُثير للجدل. يجب ألّا ننسى أن التقنيات تختلف باختلاف استخداماتها من قِبل البشر، وهم لا يفعلون ذلك دون وعي، ولكن في سياقٍ من التوترات والصراعات. تحدَّث بيتروتشي عن «القوة المفروضة على الكتابة» و«قوة الكتابة». المُصطلح الأول يُشير إلى الشركات، وإلى الدعاية؛ أما «قوة الكتابة» فترتبط بالعَالَم الرقمي الجديد، الذي يفتح حدوداً جديدة لعالَم -الكتابة- الذي بدا قديماً.

ما أهمية تطوير تقنيات الصوت؟ حيث الآلة التي تفهمنا كل يوم بشكلٍ أفضل ويمكننا إملاء الرسائل التي تفهمها وتعالجها، بل حتى تردّ علينا بأصواتها الخاصة.

- نحن في لحظة جديدة في العلاقة بين الصوت والنص. هناك عودةٌ للصوت إلى عالَم النصوص. في العصور الوسطى وحتى القرن التاسع عشر، كانت النصوص تُقرأ ليسمعها الآخرون وتُنشأ المساحات المُخصَّصة لذلك. مع تطوُّر التقنيات الجديدة، استعدنا الصوت كطريقة لنقل النص. عندما نفكِّر في العلاقة بين الشفوي والمكتوب، يجب ألّا نغفل عن الفرق بينهما من حيث تثبيت المعرفة: في الشفوي لا يوجد فصل بين النطق واللفظ -ما ننطق به يختفي على الفور-؛ كان التدوين والكتابة وسيلة لإضفاء الموضوعية والاستمرارية على البيانات. هذا الاختلاف لا يعني أن التواصل الشفوي غير مناسب، لكني أريد التأكيد على أنه عندما يتعلَّق الأمر بنقل المعرفة، في التعليم أو في المعلومات، لا شيء يمكن أن يحلَّ محل الكلمة المكتوبة على أي مَحمل كان.

هذا يقودني إلى التغييرات التي تحدث في التعليم على جميع المستويات. وإلى أي مدى يكون نقل المعرفة مشروطاً بأزمة الأماكن والتطوُّر التكنولوجي والتغيُّر الثقافي الناتج عن تلك الأزمة المُرتبطة بالكتابة.

- أتاح التدريس عبر الإنترنت إمكانية مواصلة التعليم أثناء الجَائِحة؛ قبل أن نشهد تطوير الدورات التدريبية



عبر الإنترنت، التي سمحت بتقليل أو إلغاء تكاليف التدريس الحضوري. السؤال هنا هل من المُمكن إنشاء هذا النموذج عالمياً. يتعلّق الأمر بأزمة الأماكن، التي تُفهم على أنها مساحات التقاء بين كل البشر. للحضور المادي دورٌ لا يمكن استبداله بعد بأي تقنية رقمية. أعتقد أن التحدي يكمن في الحفاظ على ثقافة المكان أثناء تطوير التقنيات الرقمية وشكل جديد من أشكال التواصل.

الفكرة الأساسية، في رأيي، ليست الإيمان بفكرة التكافؤ: ذلك أنه لكل طريقة من طرق نقل المعرفة أو الجمال منطقها الخاص. من هذا المنطق يمكن تحقيق بعض التأثيرات. إذا افترضنا فكرة عدم التكافؤ المذكورة كنقطة انطلاق، سوف ندرك أنه من المُمكن الإبقاء على الحضور الجسدي في الفصول الدراسية - حيث الكتب كأجسام وليست مجرّد نصوص. لا يوجد تكافؤ بين الكتاب المادي والشاشة؛ ولا يوجد فرق بين منطق الخوارزمية والمنطق الطوبوغرافي.

إذن لماذا التمسّك بفكرة التكافؤ؟ لماذا لا نشرع في وصف هذا الواقع الجديد بمُصطلحات جديدة؟ ما الذي يمنعنا؟

- الشاشة مختلفة عن الصفحة. التماهي بينهما غير ممكن. لذلك، يجب التعامل مع النص بشكلٍ مختلف. بافتراض أنه سيفتح عالَماً من الاحتمالات للإبداع، لأشكال جديدة من الكتابة. حتى الآن، تمَّ تقييد النشر الرقمي في حدود ثقافة الطباعة - نسخة خاصة، ملكية فكرية...

الثقافة الرقمية الواعية بحدودها وإمكانياتها يمكن أن تساعدنا أيضاً على اعتبار الكتاب كبُنية مهمّتها الأساسية نقل الإبداع الفكري. تتطلَّب اللحظة الحالية إدراكاً للإمكانيات الأوسع التي يقدِّمها العَالَم الرقمي، بما يتجاوز القيود الموجودة في الثقافة المطبوعة أو المكتوبة بخط اليد: الملكية الفكرية، ترقيم الصفحات... إنه تحدٍ للخيال. لا يتعلَّق الأمر بالتغلُّب على حدود ثقافة الطباعة فحسب، بل بمُعالجة التحديات، تحديات أو مخاطر الثقافة الرقمية، والتعامل مع آثار الشبكات الاجتماعية والأشكال الأخرى لنقل المعرفة التي بين أيدينا.

■ **خوان مانويل زافرا** □ **ترجمة: عبدالله بن محمد**

المصدر:

https://theconversation.com/roger-chartier-el-universo-digital-abre-nuevos-horizontes-a-la-escritura-que-parecia-caduca-190557



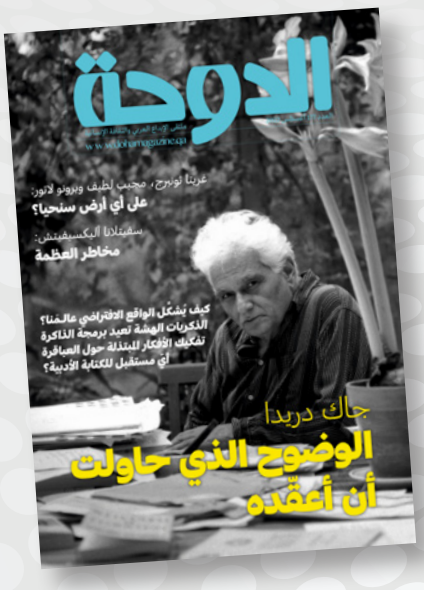
















أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa

دخول أدبي على غير العادة

أزمة في سوق النشر أم مقاومة أدبية؟

انطلق الدخول الأدبي الفرنسي الأخير على صفيح ساخن. ألقت محاولة العملاق الإعلامي (Vivendi) لدمج مجموعتي «اديتيس» (Editis) و«هاشيت» (Hachette) للنشر -وحتى الرغبة في عرض أسهم «اديتيس» في البورصة وتحويلها للخواص الأجانب- بظلّها على الاستعدادات العامة لاستقبال الطقس الأدبي السنوي.

في سياق قطاع مازال يتخبَّط في أزمات بنيوية، تبدأ بارتفاع أسعار مستلزمات الطباعة والنشر لتصل إلى استمرار الرقمنة في استقطاب الصناعة نحو عصرٍ جديد للنشر الرقمي ضمن خانة الترفيه أكثر من الإبداعً بالضرورة، تسهم مثل هذه المُبادرات في تعزيز القدرة التنافسية لسوق الكتاب الفرنسي على نطاقٍ أوسع وتضمن حضوره الدولي الوازن وتمثل لحظةً مهنية حقيقية لقطاع النشر والتأليف في اتجاه ردّ الاعتبار لحرف الكتابة. لكن، فيما وراء هذه الوعود الوردية التي تقدِّمها الشركات المُتحكِّمة في الصناعة، تكمن ملامح ميلاد قوة احتكارية إقليمية من شأنها أن تزعزع استقرار الأداء الهش لسوق النشر الفرنسي. على خلاف بعض الناشرين (Gallimard, Actes Sud...) الذين يبحثون عن تعزيز القدرة التنافسية لقطاع النشر الأدبي، على سبيل المثال، من خلال احتضان الأسماء المُخضرمة، الشابة، الجديدة، النساء والطاقات الإبداعية الفتية بهدف ضخ دماء جديدة في سماء الأدب الفرنسي الجديد والاستفادة من تقييمات النُقَّاد والجوائز الأدبية المحلية والدولية في رفع نسب المبيعات وتحسين سلسلة الإنتاج، تراهن المجموعات الإعلامية في احتضانها لعالم الأدب على تجريده من خصائصه الإبداعية وتحويله إلى قيمة استهلاكية ذات منحى ترفيهي متوافق مع الأذواق العامة للسوق قصد تحقيق أعلى نسب للأرباح قبل انهيار السوق (مثلما حدث في صناعة الكومكس خلال ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي وقطاع صناعة المُوسيقى في السنوات المقبلة).

بلغ رقم معاملات سوق الكتب والدوريات العالمي خلال سنة 2021 حوالي 138 مليار دولار، ومن المُتوقع أن يصل إلى حوالي 142 مليار دولار خلال سنة 2022. أسهمت صدمة الجَائِحة والأزمات المُختلفة التي يعايشها العَالَم اليوم في حصر نسبة النمو في 1.9% خلال السنتين الماضيتين، ومن المُتوقع أن تطبع مسار نمو القطاع إلى غاية سنة 2030. تسيطر الولايات المُتحدة الأميركية، ألمانيا، المملكة المُتحدة وفرنسا على أزيد من ثلاثي عائدات القطاع. تهيمن دور النشر العلمية والأكاديمية على جُل عائدات صناعة الكتب، انطلاقاً من شبكة التآلفات الاستراتيجية التي تجمعها مع المراكز والمُؤسسات البحثية والعلمية العالمية، في حين أن الأدب لا يشكِّل سوى أقل من عُشر رقم معاملات الصناعة. لكن، وضمن سياق سوق مرتهن بالجودة قبل قوانين السوق المفتوح، من المُتوقع أن يقارب رقم معاملات قطاع الكتب والدوريات بفرنسا حوالي 18 مليار دولار سنة 2022، يحتل فيها قطاع النشر (الآداب والفنون والإنسانيات) لوحده أزيد من 3 ملايير دولار. وعليه، يظهر أن المجال التداولي الفرنسي يشكِّل أحد السياقات الإقليمية القليلة التي يقاوم فيها الأدب منطق الترفيه ويحافظ على أصالته وطقوسه الكلاسيكية التي تنتصر للكتاب الورقي وللقراءة كفعل حياة يومي.

خلال الفترة المُمتدة ما بين شهري يناير ومارس من سنة 2022، اقتنى الفرنسيون أزيد من 73 مليون نسخة جديدة من الكتب. احتلّت المُؤلَّفات الأدبية -خاصة الروايات- رأس القائمة بحوالي 30 مليون نسخة متبوعة بالقصص المُصوَّرة بـ23 مليوناً. لذلك، من المُتوقع أن يقارب رقم معاملات النشر الأدبي هذه السنة حوالي



مليار دولار بعد انتهاء موسم الدخول الأدبي.

بعيداً عن الإشكالات والأسئلة النقدية المُرتبطة بإمكانية اعتبار قصص الكومكس أدباً، إلّا أن هذه الأخيرة تظلّ الخيار الأول والأساس للأطفال والشباب، تبعاً للطابع التخيلي والتصويري الفريد الذي تقدِّمه، وتمثل مدخلهم المُستقبلي نحو عالَم الروايات والقصص. إضافة إلى ذلك، يظلّ طقس الدخول الأدبي والقراءة الأدبية لدى الفرنسيين أكثر ارتباطاً بـ«الكتاب الورقي» منه بالكتاب الرقمي أو المسموع. في الواقع، ما يزال رقم معاملات قطاع النشر الرقمي محصوراً بين 8% و12% من عائدات الصناعة. رغم الإمكانات الجديدة التي أتاحتها منصات الستريمنغ والبودكاست الرقمي والسمعي، يستمر طقس القراءة الفرنسي في كونه ورقياً، بالفعل والقوة.

يستقبل المجال التداولي الفرنسي هذه السنة دخولاً أدبياً استثنائياً بامتياز: ضعف في عدد العناوين الجديدة تحت عتبة 500 رواية -لأول مرّة منذ عشرين سنة- ارتفاع في أثمنة المُؤلَّفات المعروضة بفعل أزمة الطاقة والمواد الأولية للصناعة، صعوبات في توزيع وتغطية مختلف المناطق الفرنكوفونية، ضغط الناشرين من خلال الرهان الأجيال المُخضرمة لتعزيز نسب المبيعات، تزايد الاهتمام بالجوائز الأدبية بالشكل يهدِّد بإفراغ المُؤلَّفات الأدبية من حمولتها الإبداعية وإنتاج سيرورة جديدة من تنميطات الكتابة والقضايا والثيمات المُعالجة. لكن، وفيما وراء هذه الشروط الموضوعية، يظلّ عنصر الاستثناء الأساس وراء طقس الدخول الأدبي هو مقاومته لمُختلف هذه الشروط نفسها واستثماره في ثقافة القراءة بوصفها نمط حياة مميزاً لمُختلف الشرائح والفئات الاجتماعية الفرنسية، إضافة إلى الرهان على القضايا الاجتماعية والثقافية (خاصة الثيمات المُرتبطة بالهجرة واللجوء وفرنسا التعدُّد والاختلاف) باعتبارها «وقود» هذا الطقس وضامن استمراره طيلة نصف القرن الأخير.

سيعرض بين الفترة المُمتدة من منتصف شهر أغسطس إلى نهاية شهر أكتوبر من هذه السنة حوالي 490 عملاً إبداعياً مقارنةً بـ521 إصداراً سنة 2021، 511 سنة 2020، 524 سنة 2019، 567 سنة 2018 و581 سنة 2017. تُعَدُّ هذه النسبة الأضعف منذ عقدين من الزمن. مع ذلك، لا يمكن قياس طقس الدخول الأدبي الفرنسي كمياً بقدر ما يحدّد بجودة، أصالة وانتشار الأعمال الجديدة، المُخضرَمة والمُترجَمة ومنافستها على أرقى الجوائز الأدبية وتحقيق نسب مبيعات عالية؛ وقبل كلّ شيء استحسانها من قِبل القُرَّاء. وفقاً لتقرير مجلّة (Livres Hebdo)، تتوزَّع هذه الأعمال على 345 رواية وقصّة قصيرة فرنسية (مقارنةً بـ379 رواية سنة 2021، 366 سنة 2020 و363 سنة 2019)، من بينها 90 رواية أولى لأقلام جديدة (مقارنةً بـ75 سنة 2021، 65 سنة 2020 و82 سنة 2019) -يهيمن الشباب والنساء على الجزء الأكبر منها- و145 رواية أجنبية ومترجَمة (مقارنةً بـ142 سنة 2021، 145 سنة 2020 و188 سنة 2019). إضافة إلى 78 مقالة، سردية ومذكرات أدبية.

في الواقع، رغم انخفاض نسب المُؤلَّفات الفرنسية المعروضة وانحصار أعداد الأعمال الأجنبية والمُترجَمة، إلّا أن هناك نمواً ملحوظاً في صنف الروايات الأولى للكُتّاب الجُدد. بطبيعة الحال، لا يتعلّق الأمر بنمو كبير، مقارنةً بالسنوات الأخيرة، إلّا أنه تعويضٌ رمزي بالضرورة عن

تهميش الشباب والنساء خلال فترة الجَائِحة. عمدت دور النشر الفرنسية الكبرى (خاصة دار غاليمار) إلى رفض استقبال صنف «الروايات الأولى» خلال السنة الماضية -قبل قراءتها وتقييمها- تحت ذريعة تدبير ظرفية الجَائِحة، ما ولّد ردود فعل رافضة للفعل من قِبل القُرَّاء، قبل الكُتَّاب والنُقَّاد أنفسهم. تشكّل فئة صغار الكُتَّاب من الشباب والنساء أحد مرتكزات طقس الدخول الأدبي باللّغة الفرنسية طيلة عقود، ليس لكونها تقدِّم نظرة حول جيل المُستقبل والكيفية التي يقارب بها القضايا الاجتماعية والثقافية ويطوِّر من عدته السردية والإبداعية فقط، وإنما لكون هذا الطقس نفسه يمثل لهذه الفئة فرصة لتطوُّر حرفة الكتابة الأدبية ومناشدة العالمية من خلال سلطة الجوائز الأدبية. إضافة إلى ذلك، أضحت نسب القُرَّاء الشباب في ارتفاع مستمر بفعل قدرة الكُتَّاب الجدد على ملامسة تحوُّلات العصر الراهن فيما وراء شرط صراع الأجيال نفسه. لهذا، يظلّ القارئ هو الضامن الوحيد لاستقرار سوق النشر أكثر من الناشر أو الكاتِب أو السوق نفسه.

تلقي التحوُّلات الدولية والإقليمية بظلِّها على الشروط الذاتية والموضوعية لطقس الدخول الأدبي طيلة السنوات الثلاث الأخيرة. فبالإضافة إلى تأثير صدمة الجَائِحة والأزمات الإقليمية وقضايا الهجرة والهويّة بالمُجتمع الفرنسي، تعزِّز الأزمة الاقتصادية وشرط تطوُّر الثورة الصناعية الخامسة (الرقمنة والذكاء الاصطناعي العالي) من هشاشة سوق النشر وتدفع به نحو حدوده القصوى. لذلك، يراهن الكُتَّاب وصُنَّاع القطاع على القارئ لتحدي الأزمة التي أضحت شرط معيش يومي لمُختلف مكوِّنات العالم الاجتماعي قبل العالم الاقتصادي. في الواقع، يجسد الدخول الأدبي لهذه السنة فرصة لتجريب قدرة الأدب على مواجهة تحديات الرقمنة والأزمات الإقليمية من جهة، وشرط تسليع سوق الكتاب والنشر من جهة أخرى. يمكن القول بأن سوق الكتاب والنشر الفرنسي من الأسواق القليلة التي ما تزال متشبثة بثقافة النشر الورقي ومقاومة لسيرورة الرسملة المُتزايدة لقطاع الإعلام والترفيه على حساب الأدب، القُرَّاء والكُتَّاب وصغار الناشرين أنفسهم.

يلامس القارئ الفرنسي هذه السنة تنوُّعاً كبيراً في العناوين والأعمال والأسماء المُقدَّمة. تتمايز القيمة الأدبية والإبداعية لهذه الإصدارات، إلّا أن الأنظار تتجه دوماً نحو كبار الكُتَّاب المُخضرمين ودور النشر العريقة. وعلى نفس منوال السنوات الماضية، تحضر ثيمات الهشاشة، الهجرة، الذاكرة والهويّة واللايقين كتعبير عن دينامية التحوُّلات الاجتماعية والنقاشات الثقافية والسياسية التي يعيشها المُجتمع الفرنسي طيلة العقد الأخير، بالشكل الذي يضع مقولات فرنسا التعدُّد والاختلاف على المحك. تأتي رواية «إفناء» (Anéantir) لـ«ميشيل هويلبك» (Michel Houellebecq) في مقدِّمة الروايات الأكثر انتظاراً ومبيعاً لكبار روائيي فرنسا المُعاصرين، يواصل عرَّاب الدخول الأدبي الفرنسي ياسمينا خضرا البحث عن صدى نحو العالمية من خلال رواية «الصالحون» (Les Vertueux)، ينشر «جوناثان فرانزن» (Jonathan Franzen) روايته «ملتقى طرق» (Crossroads) وتقدِّم كوثر عظيمي رواية «رياح سيئة» (Au vent mauvais). إضافة إلى ذلك، تصدر الروائية الشابة «بلاندين رينكل» (Blandine Rinkel) روايتها الجديدة «نحو العنف» (Vers La Violence)، الفائزة بجائزة ميدوز (Le Prix Méduse) لهذه السنة، تبرز رواية «في ذكرى الذاكرة» (En Mémoire De La Mémoire) لـ«ماريا ستيبانوفا» (Maria Stepanova)، «الأطفال النائمون» (Les Enfants Endormis) لـ«أنتوني باسيرون» (Anthony Passeron)، «الوعد الأميركي» (La Promesse Américaine) لـ«صموئيل كورفير» (Samuel Corvair)، وغيرها.

قصارى القول، تختلف الأعمال المُقدَّمة وتتنوَّع بحجم اختلاف وتنوُّع التركيبة الثقافية والمشهد الاجتماعي بالمُجتمع الفرنسي. قد تكون الأزمات الإقليمية، شرط ما بَعد الجَائِحة وتحوُّلات العَالَم الرقمي قد ألقت بظلِّها على الحدث الثقافي الأعرق هذه السنة، إلّا أن قضايا الهجرة والهويّة والتعدُّدية الثقافية ما تزال هي المُحرِّك الرئيس لأهم الأعمال المُقدَّمة والمُحفِّز الأول للقُرَّاء من أجل الاقتبال على «عالم الرواية». إضافة إلى هذا، يُظهر الدخول الأدبي السنوي استمرار الكتاب الورقي في مقاومة تحديات سيرورة الرقمنة، لكنه لا يحجب مخاوف مختلف الفاعلين في قطاع النشر من أن تسهم «رأسمالية الميديا» في تحويل أحد الطقوس الفريدة في عالم الأدب إلى سوق استثماري مفتوح ويعجِّل بتماهي المجال التداولي الفرنسي بنظيره الأميركي. مع ذلك، نواصل التأكيد على ضرورة إعادة النظر في تسمية «الدخول الأدبي الفرنسي» نحو «الدخول الأدبي باللّغة الفرنسية». فبدون قضايا الهجرة، أصوات المهاجرين والامتداد الجغرافي للأدب الفرنكفوني لن يستطيع الأدب الفرنسي نفسه مقاومة تحديات الثورة الصناعية الخامسة واختراق ثقافة الستريمنغ لمُختلف الأجناس الإبداعية (الكومكس، المنشورات العلمية، وغيرها).

■ **محمد الإدريسي**

الهوامش:

https://www.la-croix.com/Culture/Romans-rentree-litteraire-premiers-choix-Croix-2022-08-19-1201229469

https://www.livreshebdo.fr/article/tout-sur-la-rentree-litteraire-2022#:~:text=Pour%20la%20première%20fois%20depuis,sous%20la%20barre%20des%20500.&text=490%20romans%20paraîtront%20entre%20la,depuis%20plus%20de%2020%20ans.

http://www.slate.fr/story/230561/rentree-litteraire-2022-premiers-romans-larrea-panassenko-perilhou-lebrun-passeron-wyrzykowska-beltane-morel-darleux

https://www.telerama.fr/livre/editis-hachette-les-raisons-d-une-fusion-impossible-7011579.php

https://www.ibisworld.com/france/industry-statistics/book-periodical-publishing/3460/

إتيان بالبار:

العالَمي والمحلّي لا ينفصلان

تظلّ مسألة الحدود الشائكة إحدى النقاط المركزية في السياسة، في ظل التطوُّر الحالي في العَالَم الذي ينادي بضرورة تجاوزها، إن لم يكن تحويلها، سواء كانت مسألة حدود مناخية أو تصوُّراً عالمياً للنوع البشري. ومن الضروري الاستفادة من الفلسفة السياسية لفكّ شفرة هذا التطوُّر نحو «سياسة كونية»، أو سياسة عالَمية، غير منفصلة اليوم عن السياسة كما تصوَّرها الإنسان منذ العصور القديمة.

في ظل تأثير العولمة، أصبحت السياسة، في نظر الفيلسوف «إتيان بالبار»، «سياسة كونية». نشر مؤخَّراً المُجلَّد الثالث من «كتاباته»، التي يحلّل فيها الاضطرابات في المُقاربة المُعاصرة للمشاكل السياسية. حيث يبدو أن وظيفة الحدود، حتى إن لم يتم تجاوزها الآن، فإنه يتمُّ العمل على تعديلها بشكلٍ جذري على الأقلّ، مما يشير إلى قطيعة مع المناهج التقليدية للسياسات التي تمَّ تصوُّرها سابقاً ضمن كيانات وطنية محدَّدة بدقة.

مع العولمة ووباء «كوفيد - 19»، هل يمكن القول إن الحدود لا تزال فعّالة؟

- هذا السؤال يهدف لفهم معنى الحدود تحديداً. عن أي حدود نتحدَّث؟ بالطبع، يُشير المعنى العادي للكلمة إلى الحدود الوطنية، المُقنَّنة بالقانون الدولي والمرسومة على الخرائط. من الواضح أن للحدود دوراً أساسياً في جميع أنواع العمليّات. لكنها تحمل دائماً وظيفة مزدوجة. من ناحيةٍ، هناك الجانب المُتعلِّق بإمكانية الدخول، أي وظيفة الشرطة، بالمعنى الواسع للمُصطلح. بهذا المعنى، فإن مؤسّسة الحدود هي التي تربط بين المُصطلحات الثلاثة التي سمحت لـ«ميشيل فوكو» بتعريف السياسة الحيوية: الأمن والإقليم والسكّان.

من ناحيةٍ أخرى، كما وضّح المُؤرِّخون والجغرافيون، خاصة منذ إنشاء الحدود بمعناها الحديث في القرن السابع عشر، ولا سيما مع «سلام ويستفاليا»، أصبحت الحدود في ذلك الوقت الأداة الأساسية لتوازن القوى، الدبلوماسية والتنظيمية بين الدول. جميع المشاكل المُتعلِّقة بالحرب والعُملة والتحكّم في السكّان والهجرة وتنظيم ومراقبة التدفقات بجميع أنواعها من بلدٍ إلى آخر تؤدي على الفور إلى تفعيل الحدود.

يُضاف إلى ذلك جميع الإجراءات الإدارية، مع جوازات السفر والتأشيرات وما إلى ذلك. هذا هو المعنى الأساسي للحدود، لكن هناك معنى آخر. مع جائحة «كوفيد - 19»، شهدنا إعادة تنشيط الحدود بعد حالة من الركود. كما هو الحال داخل بلدان الاتحاد الأوروبي. أو تمَّ تشديدها لفرض رقابة حكومية وصحية على حركة الناس، وبالتالي الحدّ من انتشار الفيروس. نرى على الفور أن بعض العمليّات تكون أكثر تعقيداً، وفي بعض الأحيان أقوى من رغبة الإدارات. وهذا ما حدث بالفعل مع الهجرات. «إغلاق» الحدود لا يكفي لوقف التدفقات!

لكن هناك جوانب أخرى تميِّز المُؤسَّسات الحدودية. وباعتباري بنيوياً قديماً، فأنا بالطبع أتساءل كيف تشكّل الحدود هذا العَالَم. لهذا السبب حاولت أن أبيّن، بمُساعدة فكرة الشخصية الكبريتية آنذاك، كارل شميت، أن هناك نوعين من الحدود: من ناحية، تلك التي تقطع بين الدول (أو الدول القومية)؛ ومن ناحيةٍ أخرى، تلك التي رسمتها أوروبا، في أماكن أخرى، لمُشاركة بقية العَالَم. وبدأ ذلك بالمُعاهدات التي تقسِّم أقاليم ما وراء البحار، أولاً بين البرتغاليين والإسبان، ثمَّ بلغت ذروتها في مؤتمر برلين عام 1885، حيث كانت القوى الأوروبية تتشارك -وقبل كل شيء تحدِّد- ممتلكاتها الاستعمارية.



لذلك لدينا حدود تقسّم أوروبا، ومن ناحيةٍ أخرى، حدود رسمتها أوروبا تقسّم بها بقية العَالَم.

لهذا السبب أنك تميّز بين نوعين من الحدود: المحلية والعالمية؟

- نعم. وهذا موضوع الأطروحة، وهي ليست لي فقط، وقد بيّنت فيها أنه لا يمكن الفصل بين العالَمي والمحلي في الواقع: بل إن هذا الوضع يفرض نوعاً من العقلانية على استخدام سطح الكرة الأرضية. من الواضح، إذا أخذنا الأخبار العاجلة والأكثر إيلاماً، مع ما يجري في أوكرانيا، تصبح لدينا صورة دراماتيكية لذلك، بمعنى أن الصراع يتعلّق بمنطقة (وهي في طور التدمير من قِبل الجيش الروسي) من غير المعروف ما إذا كان الأوكرانيون سيحتفظون بها داخل حدودهم الوطنية أو ما إذا كانت ستأخذها روسيا كرهينة. إذن هذا صراع محلي، بطريقةٍ ما. ولكن بطريقةٍ أخرى، بمعنى أن الدول لم تعد قادرةً حقّاً على الوجود دون الانتماء إلى الكتل، فإن السؤال المطروح هو معرفة كيف وبأي شكلٍ سيتمُّ دمج أوكرانيا في الفضاء الأوروبي (الذي هو نفسه خاضع بشكلٍ متزايد لنظام التحالفات الغربية، أي حلف شمال الأطلسي)، أو تحت تأثير النظام الآخر، والذي يمكن وصفه بأنه (أوروبي - آسيوي). هذا هو السبب في أن هذه الحرب هي بالفعل حرب حدود محلية وحرب حدود عالمية.

إنه الصراع الذي يمكن أن أجده في افتتاحية «دنيس سيفرت» بعنوان «الحرب العالمية»، لأنها ليست حرباً «عالمية»، مثل حرب (1914 - 1918) (أو الحرب التالية)، حيث كانت جميع دول العَالَم ترسل قواتها إلى مسرح العمليات، ولكنها حرب معولمة.

ولكن بالإضافة إلى هاتين الوظيفتين المزدوجتين للحدود، المحلية والعالمية، أو مواجهة الداخل والخارج، هناك نوعٌ آخر من الحدود يتمُّ فرضه على كل ما قلته للتو وعلى الحدود «الكلاسيكية»، التي تطرح تعقيداً إضافياً: نحن نفكّر هنا في الحدود المناخية - وخاصة التحوُّل الذي طرأ على هذه الحدود. ويصبح هذا أمراً محورياً إذا درسنا تداعيات الحرب في أوكرانيا على بلدان الجنوب، وخاصة في مجال الغذاء.

هذه الحدود هي بصدد التحوُّل الآن، مع آثار ديموغرافية وبيئية واقتصادية هائلة. ولكن هذه ليست على الإطلاق الحدود التي تحدّدها المُعاهدات، من قِبل الدول؛ لكنها ليست أقل واقعية! ولهذا السبب أنا أطرح مسألة السياسة الكونية، فقط لأن هذا التحوُّل في الحدود المناخية له عواقب لا تجعلنا نفكّر في الانتماء لهذا المُعسكر أو ذاك.

تكتب في مقدِّمة هذه المجموعة من النصوص: «السياسة عالمية بطبعها»، بل أن «كل السياسات لا تستقيم إلّا إذا كانت كذلك». هل من توضيح؟ ولماذا هذه القناعة؟

- لقد كتبت هذه الجملة عن قصد، بطريقة ديالكتيكية، للإشارة بشكلٍ واضح إلى موضوع هذا المجلد. وللتعبير بوضوح عن قَنَاعتي اليوم، أنه بغض النظر عن أي منطقة من العَالَم نعيش، ولكن أيضاً مهما كان النطاق الذي نحن فيه، لا توجد مواقف أو صراعات سياسية (بما أن السياسة هي النزاعات أولاً وقبل كل شيء) التي من أجلها يمكن ببساطة أن يتخيَّل المرءُ نفسه محبوساً في نوع من الفقاعة محكمَة الإغلاق. دون الأخذ بعين الاعتبار التأثيرات والتداعيات التي تمتد إلى كامل سطح الأرض. لذلك هناك نوعٌ من عدم التمركز المُعمّم. ومحاولات «إعادة التوطين» بحد ذاتها هي مجرّد طريقة إستراتيجية لمُحاولة السيطرة على بعض الآثار. لهذا السبب يجب على المرء أن يفكّر في أن جميع السياسات يتمُّ استيعابها بطريقةٍ ما في الجغرافيا السياسية، أو بالأحرى في الكوزموبوليتيكا، في السياسة العالمية. لكن من باب الحيطة لا بد من التوضيح بأنني لا أعتقد أن هذا المفهوم للسياسة الكونية سوف يستوعب فجأة جميع أبعاد السياسة التي ورثناها والتي ما زلنا بحاجة إليها. ببساطة، لا أعتقد أنها يمكن أن تكون قائمة الآن بشكلٍ منفصل. هناك سياسات الاستغلال والتحرُّر، وما زالت هناك سياسات تمرُّد أو مقاومة للعنف (والتي كنت



أسميها ذات مرّة سياسات التحضر)، وسياسات اجتماعية وثقافية، إلخ. كل هذه الأبعاد موجودة بشكلٍ طبيعي وهي موجودة على عدّة مستويات في نفسِ الوقت. لكن هذا الأفق الكوزموبوليتي حاضر دائماً في أكثرها خصوصية وتوطيناً.

دائماً من منظور «سياسي» بحت، هل يمكن لمفهوم السياسة الكونية، على المدى الطويل، أن يشكّل أساس أممية جديدة؟

- هذا سؤال جيد حقاً! أردت أن أدرج في هذا المجلد قسماً يتضمَّن نصوصاً عديدة، حيث حاولت تقديم عرض تركيبي لمفاهيم الأممية من ناحيةٍ، والعَالَمية من ناحيةٍ أخرى، والذي يسلِّط الضوء أيضاً على المُعاملة بالمثل بين المُصطلحين.

إذا كنا في مستوى ابتدائي للغاية في تاريخ الفلسفة، يجب أن نتذكّر أن «كانط» هو الشخصية الرئيسية للفكرة الكونية، مع كُتيِّبه عن «السلام الدائم»، والكتاب الآخر الذي أسّس الفكرة الأممية، في معناها الأكثر شيوعاً وتداولاً، وأعني بذلك «ماركس» بطبيعة الحال. لكن، بالتفصيل، الأمور أكثر تعقيداً - وأكثر إثارة للاهتمام!

في البداية، كانت الأممية الماركسية، أو الماركسية (التي كتبت بشأنها وقلت بأنها كانت قصة مأساوية في القرن الماضي)، مجرّد نوعٍ مختلف من العَالَمية، كما وثّق مؤرِّخو الأفكار جيداً في أماكن أخرى. في عام 1848، في زمن «ربيع الشعوب»، تمَّ تشكيل خطابين أمميين، ورث كلاهما كوزموبوليتية كلاسيكية معيَّنة: خطاب مازيني، أي خطاب الدول الشابة التي تبحث عن الديموقراطية ضد الإمبراطوريات. (مثل إيطاليا وبولندا وألمانيا بالطبع) و«ماركس»، وبالتالي الحركة العُمَّالية الوليدة. باختصار، ما نشهده هو قصة لقاء وانفصال عبر الحدود أو كلاهما بشكلٍ متداخل. ومع ذلك، أعتقد أن هذه القصة لا تستمر اليوم فقط، مع كل أنواع الروابط الوسيطة المُهمَّة، مثل «البان آفريكانيزم» أو المُنتدى الاجتماعي العَالَمي، ولكن هناك أممية تحتاج الآن إلى أن تكون عالمية أكثر بكثير مما كانت عليه أممية الحركة العُمَّالية، لأنها أدركت بسرعة أنه إذا تجاوزت المصالح الطبقية الحدود، فإن الطبقة بحد ذاتها ستنظم نفسها على أساس وطني. وهذا جنَّبنا الوقوع في مشكلة التنوُّع الثقافي، وبالتالي كل مشاكل التعدُّدية الثقافية...

لهذا السبب، بدءاً من مسألة التواصل بين الثقافات، يجب علينا اليوم أن نطوِّر الأممية في شكلٍ عالمي أكثر بكثيرٍ مما فعلناه في الماضي. ومع ذلك، يحيلنا هذا أولاً إلى فئة تشير في المقام الأول إلى النشاط العسكري. أفكِّر هنا في الأممية المُناضلة، على عدد



معيَّن من الميادين، أولها البيئة، ولكن أيضاً النضال من أجل تحرير المرأة، ليس فقط ضد النظام الأبوي ولكن ضد قتل النساء والعنف، بالإضافة إلى مكافحة تهريب الأسلحة أو التسلُّح.

إذا لم تدخل كل هذه المعارك، كل هذه الأممية إلى المشهد، أخشى أن تظل العَالَمية، أو السياسة العَالَمية، فكرة ضبابية إلى حدٍّ ما.

يبقى هذا السؤال المُعقَّد: كيف يمكن أن تكون الكوزموبوليتانية ديموقراطية حقاً؟

- يمكننا بالطبع أن ننطق بمبادئ أو أدلة أو خطابات لا تنتج خبزاً! وهكذا يمكنني أن أعلن: «السياسة الكونية تكون ديموقراطية أو لن تكون! لكن من الواضح أن هذا لا يكفي. تحت أي ظرف من الظروف!

أعتقد أنه من المُهمّ للغاية التمييز والتعبير، في نفس الوقت، بطريقة ديالكتيكية، بين مفهومي السياسة الكونية والجغرافيا السياسية. وهذه أيضاً أحد الأسباب التي جعلتني أستلهم من مداخلات برتراند بديع (وآخرين)، والذي يبدو لي أنه يبحث عن «الجغرافيا السياسية القاعديّة».

تتمثل الفكرة أساساً في رفضه أن تكون الدول هي الجهات الفاعلة الوحيدة في الجغرافيا السياسية. وربما أيضاً، بعض المُنظَّمات غير الحكومية، ولكنها تستمد قوّتها فقط من حقيقة أنها مدعومة من قِبل الدول - أو من قِبل دول معيَّنة.

ومع ذلك، لفترة طويلة جداً، كانت هناك وجهات نظر أخرى، مع أطراف فاعلة أخرى، لتعزيز «الجغرافيا السياسية القاعدية»، حيث لن يتمَّ تحديد ميزان القوى على نطاقٍ عالمي بواسطة قدرات الدولة فحسب، ولكن أيضاً من قِبل الشعوب، وخاصة الشعوب المُتحرِّكة - تمَّ تأكيد ذلك، على سبيل المثال، في أحداث «الربيع العربي»، عندما نجحت هذه الشعوب في إظهار قدرتها على التعبئة بأعدادٍ كبيرة. وبالطبع أنا لست ضد ذلك! لكني أعتقد أننا إذا انزلقنا من فكرة الجغرافيا السياسية إلى فكرة السياسة الكونية، فإننا نطرح بُعداً لم يعد مقتصراً على مجرّد توازن القوى. ومع ذلك، فإن تقليد السياسة الكونية قد تبلور حول فكرة «مواطن العالم». لذلك فإن السؤال يتعلَّق بالتساؤل عما يمكن أن يكون عليه مثل هذا المواطن في العَالَم. بشكلٍ عام، فإن عضو المُجتمع السياسي ليس الشخص الذي يطيع القانون أو أصحاب السلطة فحسب، ولكنه هو الشخص نفسه الذي لديه القدرة على تحديد، أو المُشاركة في تحديد الخيارات، والتوجهات التي تؤثِّر على وجود الفرد في كل الميادين. الصحة، على سبيل المثال.

لذا، في الواقع، السياسة الكونية تدور حول كيفية تنظيم التعايش بين «المُواطنين العَالَميين» في عالَم اليوم. هنا، بالطبع، نعود إلى السؤال السابق، وهو في النهاية مسألة عبور الحدود. وبطبيعة الحال، فإن الارتقاء إلى مستوى المُواطنة العَالَمية أكثر صعوبة! وهذا يحيلنا إلى المُجتمع المدني. مجتمع مدني عالمي. من المُؤسف أنه ليس في طور التوسُّع في الوقت الحالي! ورغم ذلك، أرى أن كل مكان تنشط فيه حركات الدفاع عن حقوق الإنسان -أو من أجل تطوير المصالح المُشتركة التي لا تعتبر وطنية بحتة- وتنجح في التنظيم أو التشكُّل، حينها يتمُّ الشروع في بناء شيء من المُواطنة العَالَمية.

■ **حوار: أوليفييه دوبر**

□ **ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:

مجلة «Politis HS» عدد مزدوج (يوليو - أغسطس 2022).









أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa

سقوط وهم الوفرة

الحرب لم ترفع الأسعار!

تركِّز التحليلات المُتعلِّقة بارتفاع معدلات التضخم على ثلاثة عوامل أساسية: أولاً ارتفاع الطلب نتيجة الادخار الذي حققته الأسر خلال فترة الحجر الصحي، وثانياً الحرب الروسية في أوكرانيا، وثالثاً وفرة السيولة النقدية نتيجة عمليات الضخ التي قامت بها البنوك المركزية لاحتواء أزمات العشرية الثانية من الألفية. يقدِّم هذا المقال عاملاً رابعاً لا يقل أهمية، ساهم بدوره في موجة التضخم الراهنة.

العَالَم يغلي. ربما تلخص هذه الجملة الوضع الراهن في العَالَم. توترات سياسية، واحتجاجات شعبية تشتعل، وأصوات خبراء ترتفع، في محاولة لإثارة الانتباه إلى ما يواجه الناس من أخطار متنوِّعة. خاصة خطر الجوع، والبرد، وانعدام الأمن وعدم الاستقرار. فبقدر ما يبدو ارتفاع الأسعار غير طبيعي، أو بالأحرى غير مسبوق، ليست هناك أدنى إشارة بخصوص المُستقبل على المدى القصير على الأقلّ. وقد تستمر طويلاً مشاهد الاحتجاجات في شوارع الدول الديموقراطية، كما قد يتمُّ الاعتياد على عربات التسوق شبه فارغة في المساحات الكبرى يدفعها أشخاصٌ متذمرون، يمدون أيديهم إلى السلع على الرفوف في حذرٍ بادٍ.

أمام هذا الوضع، هل الحكومات عاجزة عن التدخل؟ أم أن ما يحدث هو إحجام إرادي عن التدخل لإعادة التوازن إلى السوق في إطار ترتيبات لواقع اقتصادي عالمي جديد ستتضح ملامحه لاحقاً؟ أم أن ذلك نتيجة فقط لأخطاء في استباق الأزمات التي تتعاقب منذ بداية الألفية، وما فتئت حدتها تتفاقم أكثر فأكثر منذ الأزمة المالية لسنة 2008 التي تحوَّلت إلى أزمة اقتصادية شاملة لم يستطع الاقتصاد العَالَمي الخروج منها إلّا إلى أزمات أخرى أكثر شراسة؟

يمكن لهذه الأسئلة أن تتناسل دون توقف. لكن الأجوبة لا تنزاح إجمالاً عن تفسيرين محتملين لكلّ ما يحدث من ارتفاع عام في الأسعار، أي لظاهرة التضخم باختصار. يتعلَّق الأول بعودة الناس إلى الإقبال على الحياة، بكلّ مباهجها، بعد سنتين من الانكفاء في المنازل في انتظار «حلول السماء بعد استنفاد حلول الأرض»، كما صرَّح وزير إيطالي في بدايات انتشار وباء كورونا، ثمَّ في ما بعد، انتظار تلقيح عدد مقدَّر من البشر تتحقق به «مناعة القطيع». أما الثاني فلا علاقة له بأي جائحة صحية، وإنما باختيارات معيَّنة في السياسات الاقتصادية والمالية، وربما تسبب، من جانبه، في ارتفاع الطلب أيضاً. يتعلَّق الأمر بوجود فائض في السيولة النقدية التي تمَّ ضخها في الاقتصادات المُختلفة، الكبرى خاصة كما هو الشأن بالنسبة للولايات المُتحدة ومنطقة اليورو، لاحتواء آثار الأزمات السابقة. يجد هذا التفسير سنده في النظرية التي تعتبر التضخم ظاهرة نقدية خالصة، أي أنه نتيجة لإصدار أوراق نقدية، وضخها في الدورة الاقتصادية دون اعتبار لحجم الإنتاج الاقتصادي وقدرته على توفير العرض الكافي من المنتوجات المُوجّهة لكلّ أنواع الاستهلاك.

ينضاف إلى هذين التفسيرين ثالث مستجد، يتمثل في عودة الحرب إلى أوروبا، وعدم قيام القوى الاقتصادية الكبرى، الغربية في الأساس (الاتحاد الأوروبي والولايات المُتحدة الأميركية وحلفائهما) بحسابات جيدة في ما يخص المكاسب والخسائر المُحتملة للمواقف التي اتخذتها تجاه أطراف الحرب، خاصة الجانب المُتعلِّق بالعقوبات على روسيا في حالةٍ شبّهها البعض، في استعارةٍ، بالكلب الذي يعضّ ذيله. فإذا كانت الولايات المُتحدة الأميركية مستفيدة، إلى حدٍّ ما، من موقعها البعيد عن منطقة الحرب (كما في الحرب العالمية الثانية)، ومن مخزونها الوفير من الغاز والبترول والحبوب، فإن دول الاتحاد الأوروبي وجدت نفسها في ورطة نتيجة اعتمادها الكبير على الفلاحة



الأوكرانية (الحبوب والزيوت النباتية أساساً) والغاز الروسي، وصعوبة إيجاد بدائل سريعة لتغطية النقص المُحتمل. وبالتالي فهي تحت ضغط تشتد وطأته من جهةٍ بسبب تهديدات التغيُّرات المناخية المنذرة بالجفاف الذي سيؤثر على محاصيلها الذاتية وعلى مخزونها من المواد الغذائية، ومن جهةٍ أخرى بسبب اقتراب الشتاء والحاجة إلى الغاز للتدفئة واقتران ذلك بتهديدات روسيا بقطع الإمدادات.

لقد أدت هذه الإشكالات الثلاثة، بشكلٍ ما، إلى سقوط وهم الوفرة في مقابل عودة الندرة التي تتحكّم عند الاقتصاديين في تحديد قيمة الأشياء. ولعلّ هذا هو ما أشار إليه إيمانويل ماكرون، بوضوح، في دعوته الفرنسيين إلى شد الحزام بغض النظر عن التأويلات المُتباينة التي رافقت هذه الدعوة. إن خطر هذه الوضعية على حياة الملايين من البشر يتفاقم أكثر عندما تذهب تحليلات المُؤسسات الاقتصادية الدولية إلى التأكيد على تزامن ظاهرتين اقتصاديتين (أو اقتصادية ونقدية!)، هما تراجع معدل النمو وارتفاع معدل التضخم، أي الحالة التي لا يمكن فيها لآليات الإنتاج تغطية الارتفاع المُتزايد في الطلب.

لكن ما يحدث في العَالَم، انطلاقاً مما سبق، يبدو، مع ذلك، مليئاً بالمُفارقات التي لا يمكن استيعابها بسهولة. فإذا كانت العديد من الدول قد أنقذت كثيراً من سكانها من الفقر المدقع بالمُساعدات التي قدَّمتها لهم خلال فترة جائحة كورونا، فإنها لم تعد قادرة على الاستمرار في ذلك خلال الظروف الحالية التي يظلّ الأمل شبه الوحيد لتجاوزها هو توقف الحرب الروسية في أوكرانيا، بالرغم من أن التعافي من آثارها سيحتاج بالضرورة إلى وقت. إنه بسبب هذه الحرب يسجل برنامج الأمم المُتحدة الإنمائي سقوط نحو 71 مليون نسمة عبر العَالَم تحت عتبة الفقر خلال ثلاثة أشهر فقط بدايةً من مارس 2022. وبسببها أيضاً تتوقع منظمة «أوكسفام» انضمام 250 مليون شخص إلى فقراء العَالَم بحلول نهاية العام. وتتمثل المُفارقة الكبرى في أن هذه الوضعية، وإنْ أثارت عدداً من المخاوف بشأن السلم الاجتماعي والاستقرار وقدرة الناس على توفير أساسيات الحياة خاصة المواد الغذائية، يقابلها رفض الكثير من الأشخاص البحث عن عمل، وأيضاً رفض الالتحاق بأعمالهم السابقة التي توقفوا عنها بسبب الحجر الصحي، أي ظاهرة ما اصطلح عليه بالاستقالة الكبرى التي بدأت في الولايات المُتحدة الأميركية ومازالت تتمدَّد بوتيرة متباينة إلى دول أخرى.

في هذا السياق، بلغ عدد الذين تخلوا عن وظائفهم في الولايات المُتحدة مع نهاية سنة 2021 حوالي47 مليون شخص، وفي فرنسا فسخ أكثر من مليون شخص عقودهم المفتوحة (CDI). لكن هذه الأرقام ليست نهائية، لأن استطلاعاً للرأي شمل سبعة بلدان قوية اقتصادياً (فرنسا، الولايات المُتحدة، اليابان، المملكة المُتحدة، ألمانيا، أستراليا، الهند) أشارت نتائجه المنشورة خلال يوليو/تموز 2022، إلى أن ما بين (34 و 42) في المئة من المُستخدمين في أعمال تتطلب حضوراً ووجوداً في مقرات العمل يفكّرون في ترك مناصبهم خلال الأشهر الستة القادمة. فماذا يعني هذا؟

في خضم الحرب المُشتعلة بين روسيا وأوكرانيا،



وآثارها على أوروبا خصوصاً، وعلى باقي الشركاء الاقتصاديين الكبار للبلدين، وعلى أسواق المواد الطاقية والأولية والغذائية، وبينما لم يتعافَ العَالَم من الآثار الاقتصادية والاجتماعية لـ(كوفيد - 19)، يتخلّى عدد كبير من الناس، أو ينوون ذلك، عن مساهمتهم في دورة الإنتاج وفي دينامية الاقتصاد عموماً. ذلك أن قطاعات حيوية تشكّل أهم شرايين الحياة الاقتصادية والاجتماعية، مثل شبكات التوزيع المُختلفة، والصناعة والخدمات المالية والبنكية والوظيفة العمومية والوظائف الصحية والأنشطة المُرتبطة بالتكنولوجيا، معنية بهذه «الحركة العُمَّالية».

تضاعف هذه الحركة احتمالات أن يظلّ التضخم على الأقل في مستوياته الحالية لمدة طويلة، إنْ لم يرتفع أكثر. فهذا الانسحاب الجماعي (بالملايين) يؤثر، بالتأكيد، على حجم العرض الموجود في الأسواق سواء من المنتوجات المُصنَّعة أم الغذائية أم الخدمات، أي أنه يغذي الندرة التي يفاقمها عامل الحرب في أوكرانيا، وأيضاً عدم تعافي اقتصاد الصين الذي يسجل معدلات نمو دُنيا (حوالي 4 في المئة في توقعات 2022) مقارنةً مع السنوات الماضية منذ (1990 إلى 2020)، واللجوء المُستمر لسلطات هذا البلد لإغلاق مدن بأكملها أو وحدات إنتاجية مهمَّة عند ظهور حالة جديدة لفيروس كورونا في أي من هذه المدن أو الوحدات، علماً أن هذا ينعكس، بشكلٍ مباشر، على مداخيل الدول التي تصدِّر المواد الأوّلية المعدنية وغير المعدنية والبترولية إلى الصين.

إن اجتماع هذه العوامل يجعل الرؤية بخصوص المُستقبل القريب ضبابية جدّاً بشكلٍ لا يبعث على التفاؤل. فمن جهةٍ، قد تنتهي الحربُ الروسية في أوكرانيا قريباً، وهذا مجرد افتراض في ظلّ غياب مؤشر جدي على ذلك، ولكن عودة التدفقات التجارية والمالية من وإلى هذين البلدين الكبيرين ستحتاج إلى وقتٍ قد يطول، قبل أن تعود الأسعار التي زادتها الحرب اشتعالاً إلى مستوياتها السابقة، خاصة أن الأولوية ستكون في البداية لإعادة الإعمار وإزالة آثار الدمار وتجديد البنيات التحتية للأنشطة الاقتصادية. ومن جهةٍ ثانية هل سيكون بمقدور الإغراءات التي تقدِّمها الشركات والوحدات الاقتصادية المُختلفة، على شكل زيادات في الأجور ومزايا اجتماعية ومعنوية أخرى، إقناع «الهاربين» من سوق العمل بالعودة إلى مناصبهم، والانخراط مجدداً في الرفع من المردودية والإنتاج؟ لأنه دون هذه العودة، مع افتراض توقف الحرب، قد لا يكون للإجراءات التي تقوم بها السلطات المالية والدولة بشكلٍ عام (رفع معدلات الفائدة، تخصيص مساعدات مباشرة للأسر أو المهنيين، التخلي عن الضريبة على المحروقات كلياً أو جزئياً، تسقيف أسعار المحروقات والمواد الأساسية..)، تأثيرٌ كبيرٌ يمكنه الحدّ من تراجع العرض ومن استمرار ارتفاع الأسعار، لأنها تظل، في كلّ الأحوال، إجراءات ظرفية لا يمكنها الصمود على المدى البعيد إذا استمرَّت العوامل غير «الطبيعية» التي أدت إلى وصول التضخم إلى المعدلات القياسية الراهنة.■ **جمال الموساوي**



جون لوك غودار في آخر حواراته:

لم يعد هناك وجود لسينما وطنيّة

يصفونه بـ«عرّاب الموجة الجديدة». مع فيلمه «مخطوف النفس» عام (1960)، أعلن جون لوك غودار، بجرأة فكرية وفنّيّة كبيرة، عن دمغته الخاصّة في تثوير السينما، والدفع بالمغامرة الإبداعية إلى التخوم القصوى للفنّ السابع، مستثمراً معرفته الموسوعية بالسينما بدايةً، ثم بالفلسفة والسياسة والتحليل النفسي والأدب والمسرح واللّغة والتشكيل والنحت والموسيقى والعلوم الدقيقة والإنسانية والموضة... كلّ فيلم جديد له كان يشكّل حدثاً سينمائياً يثير الجدل. مواقف إنسانية، لم تكن تمرّ في صمت، ليس أقلّها انحيازه إلى القضيّة الفلسطينية، وتقديره للعرب، ونصرته الصريحة لشعوب العالم الثالث، وإدانته لأميركا وفظاعات الغرب.

صاحب «وداعاً للُّغة» ترجَّل في (13) من سبتمبر/أيلول الماضي، عن (91) عاماً، مخلِّفاً قائمة أفلام طبعت تاريخ السينما العالمية، وسيرة عاصفة خاض فيها معارك في كلّ الاتِّجاهات من أجل إدانة الظلم، دون أن يتنازل عن الشرط الجمالي لسينماه، وقد انتصرت للإبداع، ولم تخضع لمنطق السوق، الذي جرف سينمائيِّين آخرين من مجايليه.

فيما يلي، جزء من آخر حوار مطوَّل، أنجزته معه مجلّة «Sofilm» في عددها الثلاثين للعام (2015)، وفيه تتبدى، بوضوح، شخصية غودار الساخرة، وأجوبته الماكرة، وهو يقدِّم شهادته إزاء العديد من المخرجين والممثِّلين السينمائيين والشخصيات السياسية، والأعمال السينمائية والأدبية، وقضايا عصره.

فزت، مؤخَّراً، بجائزة في سويسرا. هل أعجبك الأمر؟

- كان حفلاً سيّئاً للغاية. لقد أعطوني جائزة عن مجموع مساري، بلغت ثلاثين ألف فرنك سويسري، عليَّ أن أتقاسمها مع كلّ من SPA (مدينة بلجيكية صارت علامة على التداوي بالاستحمام في المياه المعدنية)، ومقاولة صغيرة تدعى «قفص الطيور» تستقبل العصافير، ثم «أمنيستي» الدولية، وهو ما يجعل نصيب كلّ طرف (7500) فرنك. يبدو الأمر جيّداً.

«جائزة عن مجمل مسارك»! هذا مخجل كالعادة، خصوصاً بالنسبة إلى شخص مثلك يقول إن ليس لديه أعمال...

- لم أذهب إلى الحفل، بل أعددت لهم، كما فعلت مع مهرجان «كان»، قرصاً رقمياً أشكرهم فيه، وقد استشهدت بقصيدة لراموز (شاعر سويسري)، وأخرى لبازوليني تحمل عنوان «رماد غرامشي» تتحدَّث عن «الفساد الوضيع».

أتمنّى ألّا يكون هذا قد تَمَّ تأويله بشكل سيِّئ؟

- في نظري، لم يتمّ تأويله إطلاقاً (يضحك). بالنسبة إليّ، هذه هي سويسرا.. إضافةً إلى ذلك، ليس ثمّة سينما سويسرية، بل هناك أفلام سويسرية، كما هو الشأن بالنسبة إلى أفلام بلغارية، وفنلندية، ونيوزيلاندية، لكن لا توجد سينما سويسرية. كان هذا موجوداً في الماضي، على هيئة سينمات وطنيّة. كانت هناك سينما فرنسية، وروسية، وأميركية. الآن، لم يعد لها وجود؛ أي ليس ثمّة بلدٌ يتعرف فيه الناس إلى أنفسهم، في أفلامهم، والآخرون لا يجدون أنفسهم في هذه الأفلام.

هل قُضي الأمر؟

- قضي الأمر منذ مئة عام.







كيف تقرِّر اختيار الممثِّلين؟

- بحسب الحالة. كنت أوَّل أمس أشاهد برنامج «إيف كالفي» (منشطّ تلفزيوني فرنسي لبرنامَجَيْ «على الهواء» و«كلمات متقاطعة»)، وقد ظهرت فيه صحافية سوداء، أخذتُ لها صورة، ثم دوَّنتُ اسمها، لأنني خمَّنت أني سأكون، في لحظة ما، بحاجة إلى زنجية في الفيلم. الأمور تأتي هكذا. اختيار ممثِّلين ملائمين (بشكل سيِّئ)، نوعاً ما، يأخذ وقتاً، وغالباً ما يبدو لي غريباً، أعني أولئك الذين يريدون أن يصبحوا ممثِّلين. إننا ممثِّلون بما فيه الكفاية، في الحياة، وهذا وحده كافٍ حتى لا نطلب المزيد. أجد الأمر غريباً، بالفعل.

لماذا لا تختار ممثّلين معروفين سيِّئين، بشكل ملائم لأعمالك؟

- لا، أبداً. كلّ الناس إلّا الممثّلين المعروفين.

سبق لك، مع ذلك، أن وظفتَ «ألان دولون» و«جيرار ديباردييو». لماذا لم تواصل ذلك؟

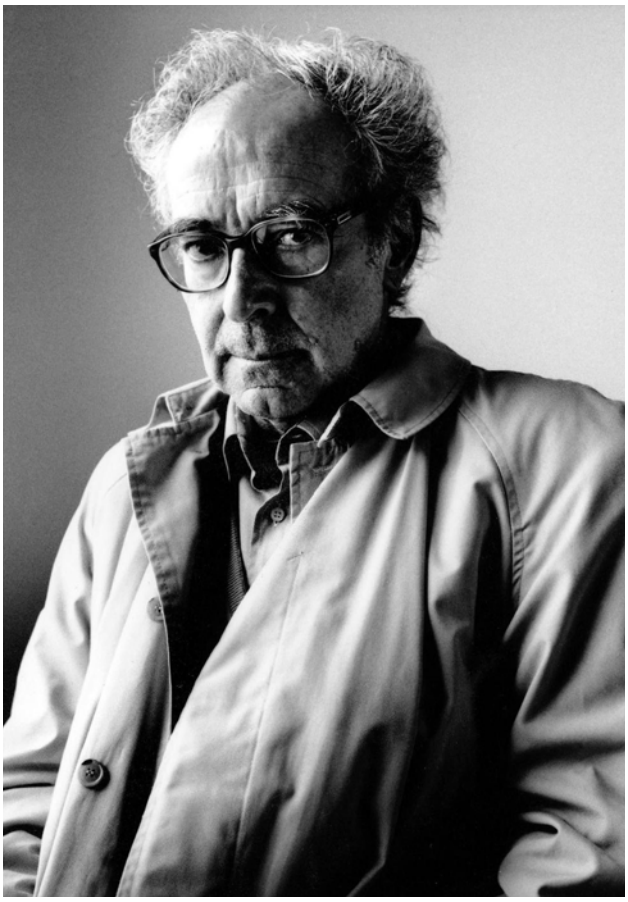
- أه، لأنه من باب السخرية أن تحافظ معهم على الجانب الخاصّ بـ«البداية». طبعاً، مع «ديباردييو» و«إيزابيل أوبير»، كنا نقول إننا سنحاول أن نفعل ما لم نقم به من قبل، غير أننا كنا نحسّ بالتعب. لم نكن نستطيع المواصلة، وهم أنفسهم لم يستطيعوا. «ديباردييو» قام بفيلم أو اثنيْن. «ألان دولون» مثّل في فيلم واحد، النصف مع فيسكونتي، والنصف الآخر معي. يبدو الأمر كأنك تقول: سننجز فيلماً عاطفيّاً، يظهر فيه فابيوس بسروال داخلي، وبعدها تحاول أن تصدِّقه.

أنت قاسٍ مع الممثِّلين المعروفين. لقد كان «ألان دولون» رائعاً في أفلام «الموجة الجديدة». لماذا لم يعد النجاح حليفها، اليوم؟

- لأن الزمن يتغيَّر. علاوةً على ذلك، كانت ثمّة أشياء مهمّة في «الموجة الجديدة»، بيد أن الأمور لم تسِرْ على ما يرام. يرجع الأمر، أيضاً، إلى أنني لم أحسن اختيار الممثِّلة، «دوميزيانا جيوردانو». كنت قد شاهدتها في فيلم لـ«تاركوفسكي» (نوستالجيا). عندما جاءت إلى مكان التصوير، كان وزنها قد زاد (12) كيلوغراماً، فلم ينجح الأمر بتاتاً. تحصل أشياء كهذه، لقد كانت كلاسيكية، لكني عشت كلّ هذا، ولست نادماً عليه. يمكنني أن أنتقد، غير أني لا أندم.

أنهيت فيلم «وداعاً للُّغة» بأغنية «مالبروغ ذاهب أنت إلى الحرب»

- بالنسبة إلى الحروب، أقول إنها عادت، وهي في



كلّ مكان. إنه لَعَالَمٌ يصيب بالذهول، هذا الذي نعيش فيه. لقد كان يبدو لي من السخف، دوماً، أن يقوم صبيّ بالخدمة العسكرية، وأن يمتلك بندقية، سلاحاً. أتفهم معنى استعمال مسدَّس لا مدفع، بالنسبة إلى الشرطة؟ كيف يمكن القبول بأن يذهب المرء إلى الحرب، بل إلى الجحيم، حتى يتمّ اقتناصه من الظَّهْر مثل أرنب؟ هذا غير مفهوم؟

هل مات أحدّ يخصّك في الحرب؟

- لا.

ومع ذلك، هذا ليس أمراً تافهاً...

- ليس أمراً تافهاً، كما أنه شيء نفوّته! لقد كان لديَّ، دوماً، منظورٌ للبؤس، وهو ما جعلني أفهم الكثير من الأشياء. عندما أرى، في الحياة اليومية، مصاباً يحملونه، أتفهَّمه، أيضاً، متذكِّراً اليوم الذي حُملت فيه إلى المستشفى.

أنت نفسك في حرب؟

- حسناً. لا أستطيع الإجابة عن هذا السؤال. لا أستطيع بسبب لغتنا الجارية، لغتنا الجارية نحو فشلها مثلما نرى في التلفزيون. هناك مُجادل، «إيف كالفي»، يبد أنه يكرّر دوماً: «ينبغي تسمية الأشياء بمسمَّياتها»، لا، بل يجب ترك الأشياء تغزوك، ثم ضع لها اسماً فيما بعد. هذا ما أقوله إجمالاً، منذ وقت طويل. فالكلام يفرغ من المعنى، فيغدو معنًى معاكساً؛ تناقضاً. هذا يجعل من النقاش نوعاً من العرض المبهج، على وجه التقريب. لكن الكلام، في العمق، لا يسير نحو ما نسمِّيه صورة، لصياغة شيء آخر. عندما أقول: «وداعاً للُّغة»، فإني أقصد: «وداعاً، لغتَنا الجارية»، إذا أردت.

لكنك في مناسبة أخرى، قلت، أيضاً: «قوَّة الكلام».

- نعم. غير أن الأمر استغرق مني وقتاً طويلاً لأدرك العكس. غالباً ما يقال، في البرامج التلفزيونية: «حسناً، ينبغي، مع ذلك، تسمية الأشياء بمسمَّياتها»، لكن الأشياء ليست لها أسماء، وإذا ما استدعيناها فإنها لا تأتي. باختصار، من الصعب الحديث عن الأشياء ذاتها. أحياناً، نتوافق وبعضَ العلماء، والفلاسفة، لكن ذلك يحدث نادراً. لدينا مجتمع لرجال الأدب، فلم يسبق أن منحت جائزة «نوبل» لرسّامين، أو لموسيقيين، حتى لا أتحدَّث عن السينما! إنها لا تعطى إلّا للأعمال الأدبية، كلّ أنواع الأدب: الرياضيات، وغيرها. أمّا السينما فلم تنجح في تصحيح الوضع. والتحليل النفسي، الذي رأى النور في الوقت نفسه، تقريباً، لم يفلح هو الآخر، إطلاقاً. لقد عالج الأسوأ، بيد أنه لم يعالج الخيال. ذات مرّة، قال لي شخص في الشارع: «للناس الشجاعة على عيش حياتهم، لكن ليس لهم الجرأة على تخيُّلها».

هل تعتبر أن كلّ هذا قد فشل؟

- لا أدري... قبل أربعين عاماً، إثر حادثة السير التي أصبت فيها (وقعت له حادثة وهو على درّاجته النارية)، قرأت، في أثناء إقامتي في المستشفى، أشياء لكيميائي بلجيكي، هو «بريغوجين»، تتحدَّث عن الـ«أنتروبيا» والقانون الثاني للدينامية الحرارية. لقد اكتشف، كيميائياً، ليس بالكلمات، فحسب، بأنه خلال هنيهة يستعيد الصفر حياته. يتطابق هذا كثيراً مع حياتي، في تلك المرحلة.

رغم ذلك، آمنت بهذا في الصورة، وفي التلفزيون...

- نعم، بعض أفراد «الموجة الجديدة» آمنوا بذلك، أيضاً، مثل «روسيليني».

وجسَّدته في فيلم «ستّة في اثنَيْن»!

- حاولت، فقط. كان ذلك مدعاة للسخرية، وتخريبياً للغاية. كلّ شيء أُوِّلَ في حينه. لم نعثر على أصالة اللّغة... أمّا «آرثر رامبو» فقد كان يبتكرها بصورة طبيعية. السرياليون بدورهم. بالمناسبة، لقد نُسيَ السرياليون، أو الدادائيون. كان ثمّة شيء جديد، نوع من الفورة، بعدها

هدأت الأمور. هناك كتاب مهمّ لـ«جاك رانسيير» يسمّى «المعلّم الجاهل» يقول فيه إننا لا نستطيع تعليم إلّا ما لا نعرف. أمّا أنا، فحين بدأت ممارسة السينما، اعتقدت أننا لا يمكن تعليم إلّا ما نعرف، حتى أنني ناضلت حتى تُدرَّس السينما في الجامعة (يضحك).

كيف تقيِّم ما كتبه «دولوز» عن السينما؟

باطل! هو باطل، مقارنةً مع نصوصه الفلسفية. مثال «دولوز» هو هذا، بالضبط! ننتقل، بطريقة عبثية، من «أينشتاين» إلى «كروننبرغ» (مخرج كندي)، ولو أن هناك فيلماً لـ«كروننبرغ» أحبّه كثيراً. إنه فيلم شديد الغرابة، حيث يوجد زوج، وأنواع من الحيوانات، وكؤوس أو ثعابين، اسمه «eXistenZ» (فيلم رعب في الخيال العلمي، ظهر عام 1999). حسناً، إن مشكلتي تكمن في كوني لا أومن بأفلام الـ 15 مليوناً. عندما تعاين صورة لموقع تصوير ينتمي إلى مرحلة أفلام «فريتز لانغ» (مخرج نمساوي أميركي، كان يُلَقَّب بسيِّد الظلام)، تَمَعَّنْ في الفريق التقني: الكلّ ينظر في الاتِّجاه نفسه، اليوم، إذا ما عاينت صورة لموقع تصوير فستجد أن الجميع ينظرون في كلّ مكان، في جميع الاتِّجاهات، إنهم ليسوا معاً، بتاتاً.

في العديد من أفلامك، في فلسطين، وفي سراييفو، تكمن فكرة ذهاب-إياب. يتمّ الذهاب إلى الخارج، لكن يحصل إدراكٌ بأن الأمور التي ينبغي الحديث عنها تكمن هنا.

- نعم، ذهاب-إياب. إمّا أن تفعل ذلك بنفسك أو يفرضونه عليك. نحن منفيّون في دواخلنا. سافرت إلى الجهات الأربع للعالم، ثلاث جهات ونصف على أيّة حال، بطريقتي. لكنني فيما بعد، ومع التقدُّم في السنّ، صرت أسافر في غرفتي، كما يقال.

وهل يمكن أن نتحدَّث، بالطريقة نفسها، عن العالم، إذا ما كنّا هنا؟

- أحياناً، بطريقة أفضل. لأننا، ونحن في أوج الشباب، وفي غمار الحركة، نرى أقلّ، نتناقش أكثر... لا، لست نادماً على ذلك.

هل يوجد اختلافٌ بين إنجاز أفلام في سنّ الرابعة والثمانين، وإنجازها في سنّ الخمسين؟

- يمكن أن نقوم بالأفلام نفسها، تماماً. هنا، بالنسبة إلى الفيلم القادم، ما يضايقني قليلاً، هو كوني مرغماً على الذهاب إلى سانت بطرسبرغ، وهذا يتطلَّب جهداً بدنيّاً كبيراً. ينبغي أن أكون في كامل لياقتي البدنية. بعد الهجوم على «شارلي إيبدو»، أصبت في عمودي الفقري، وأمضيت شهراً ونصف الشهر في المستشفى. هناك العديد من الأشياء التي لم أعد أقوم بها. لا شيء خارج عن المألوف. أوليفييرا (مانويل أوليفييرا، المخرج البرتغالي الشهير، توفّي بعد هذا الحوار مع «غودار» عن عمر (107) أعوام، وظلّ يصوِّر حتى أواخر حياته) مثلاً، أنجز أشياء جميلة، وشيئاً فشيئاً، لم يعد يستطيع. أراد، وواصل، وساعدناه، لكنه أجبر نفسه على ذلك. لقد كان ذلك مؤلماً.

أترى ذلك؟

- ربَّما، لم يكن يجبر نفسه. ربَّما، كان سعيداً. مرّةً، ذهبت لأرى «فيتيرو دو سيكا» في أحد أماكن تصويره، رفقة «روسيليني»، الذي كنت معجباً به، فوجدناه نائماً... جاء المساعد ليوقظه، وقال له: «سيِّدي، لقد صوَّرنا المشهد (54)»، فأجابه: «صوِّروا المشهد (55)».

هل تشاهد التلفاز في بعض الأحيان؟

- نعم. هناك قناة جيِّدة في فرنسا أتابعها، هي قناة «Histoire».

هل أنت مولع بوثائق الأرشيف؟

- ما يعجبني هو: «نعم، لقد حدث هذا». يكون أفضل حين تكون الوثائق تحت تصرُّفنا: نتريَّث، ثم نرى وجهاً أو شيئاً ما. هذا المشهد أحبّه كثيراً، وعندما تكون ثمّة مواكب، وتوقيف الشريط، والتمعُّن في وجوه العمّال أو الجنود، وكلّ ما يستعرض نفسه، كلبٌ يمرّ... وغير ذلك.

هل تعتبر نفسك مؤلِّفاً؟

- اليوم، صار الكلّ يدَّعي أنه «مؤلِّف». ذلك الذي يقوم بالـ«كلاكيت» يريد أن يصبح «مؤلِّف كلاكيت». لقد اتَّخذت مسألة حقوق المؤلِّف أبعاداً متضخِّمة، خصوصاً مع الإنترنت.

هل المؤلِّفون شرهون جدّاً؟

- إذا أراد المؤلفّون الباحثون عن الحقوق أن يصبحوا منتجين، فما عليهم إلّا أن يؤسِّسوا شركة، وأن يهتمّوا بالفواتير، وبـ«يورساف» (URSAF، هي مؤسَّسة تعنى بالضمان الاجتماعي ومعاشات التقاعد في فرنسا). غير أنهم لا يريدون أن يُعْنَوا بهذا، بل يريدون، كما يقال، الزبدة، ومال الزبدة. عليك أن تكون المنتج الخاصّ بك، مثل منتج الخضر العضوية، الذي يذهب للبيع في سوقه. لا تحاول أن تكون شاملاً. هناك قلّة من الناس مستقلّون. إجمالاً، ليس ثمّة مؤلِّفو أفلام، تقريباً، مثلما يمكن أن نقول عن «إريك فون ستروهايم»، الذي كان مؤلّف أفلام، أو حتى بعض الهوليوديّين، من قبيل «جون

فـورد» أو غيـره، و«جـان مـاري سـتروب»، الآن.

هل أنت حسّاس إزاء حقيقة إن كانت أفلامك تحظى باستقبال جيِّد أم لا؟

- لا، هـذا ليـس حقّـاً، حتـى عندمـا فـاز «وداعـاً للُّغـة» بأحسـن فيلـم أجنبـي للنقـد، وقـد أبهجنـي رغـم ذلـك. غير قابـل للتصديـق؟ كلّا. أن يكـون النقـد الأميركـي قـد فضَّلني علـى أحـد آخـر، لا أدري... ربَّمـا يكـون «فينشـر» (ديفيـد، مخـرج أميركـي) أو غيـره. لا أعـرف مـن يكـون. لقـد قلـت مـع نفسـي: «توجـد عدالـة، مـع ذلـك» (يضحـك).

هل تقدِّر «كوبولا» بصفته فنّاناً سينمائيّاً؟

- نعـم. خـلال فتـرة معيَّنـة، مثـل «سكورسـيزي» فـي بعـض أفلامـه الأولـى، «أليـسْ لـم تعـد هنـا»، أو لسـت أدري، إنـه فيلـم مـع صبـي. لكنـه، فيمـا مـا بعـد، لـم يعـد يعجبني.غـدت أفلامـه مفتعلـة، مثلمـا سـيحصل، لاحقـاً، مـع «تارانتينـو» و«كويـن»،وغيرهمـا.

هل مازلت تذهب إلى السينما؟

- قليلاً، هوذا محزن، أتأسَّـف قليلاً، لأن لا شـيء يعوِّض الشاشـة الكبرى، ولو كان لديّ مال لاقتنيت سـينما صغيرة هنـا، ولشـاهدت الأفـلام التـي أحـبّ بيـن فينة وأخـرى، غير مكتـرث بحضور الجمهـور أو عدم حضوره.

ألا تشاهد الأفلام المعاصرة، إطلاقاً؟

- لا، أبـداً. والعناويـن تبـدو لـي غيـر معروفـة. أحيانـاً، يبعثـون لـي بعضهـا، وأبتهج برؤية ذلـك. يقولون لي: «خذ، لـم تـزل هنـاك فـراخ تنمـو، وهـذا جيِّد».

هل مازلت مهتمّاً؟

- نعـم. ينبغـي أن نكـون منتبهيـن. لا يجـوز أن ننتقـد من حيـث المبدأ.

ما المشاريع التي ندمت على عدم إنجازها؟

- لا شـيء منها. في غالب الأحيان، يكون هناك حماس، لكـن أنـا مَـنْ لا يتابـع الأمـر. كان لـديَّ، مثـلاً، مشـروع مـع «باولـو برانكـو» (ممثّـل ومنتـج برتغالـي). أعتقـد أنهـا كانت المـرّة الأولـى فـي حياتـه التـي ألزمَتْه فيها بأن ينفق مسـبقاً. وفـي لحظـة مـا، قـال لـي: «والدتـي مريضـة، وليـس لـديَّ نقـود لأعالجهـا. عليـك أن تـردَّ لـي المـال»، فأعـدت لـه نقـوده، وتوقَّـف المشـروع. (يضحك).

ما هو الفيلم الذي كان الأسوأ على هذا المستوى؟

- ربَّمـا هـو فيلم «لسـوء حظّـي»، لأن «ديبارديو» كان قد انسـحب مـن التصويـر، ثـم عـاد بعـد ذلـك. كنـت مخرجـاً فحسـب. بالنسـبة إليَّ، كان الفيلم أقلّ جودة بسـبب هذا، لـم تكـن لديَّ سـلطة عليـه، وكان بعـض الممثّلين سـيِّئين.

هل من معنى لفكرة أنْ تكون تكلفة فيلم باهظة؟

- قليـلاً، علـى مـا أعتقـد. هنـاك أفـلام كثيـرة جـدّاً. المرحلـة الوحيـدة التـي كانـت فيهـا السـينما على مـا يرام، فـي فرنسـا، هـي مرحلـة الاحتـلال الألمانـي.

ماذا تقصد؟

- كلّ الأفلام كانـت ناجحـة. كانـوا ينجـزون (40) فيلمـاً، لفائـدة (50) مليـون مواطـن.

هل تكلّف أفلامك غالياً؟

- لا.

كم تكلِّف؟

- يتوقَّـف هـذا على المحاسـبة التي نتبنّـى. وفق إحصائي الشـخصي، تصـل التكلفـة إلـى 300 أو 400 ألـف يـورو. الفيلـم، إذا وافقـت، هـو نـوع مـن البعثـة الاستكشـافية، يُمـوَّلُ تبعـاً لتقـدُّم البعثـة نحـو الشـمال أو الجنـوب، والأشـخاص المشـاركون فـي هـذه الحملـة الاستكشـافية يتقاضـون أجـراً ، ومنـه يعيشـون. إذا احتجنـا إلـى قميـص، فإننـا نقتنيـه، ونضيفـه إلـى المصروفـات؛ هـذا هـو الأمـر.

هذا شبيه بالإنتاج المستمرّ؟

- تماماً.

ألم يكن الأمر هكذا، من قبل؟

- لا، حصل هذا بالتدريج. حصل لأن التصوير الاعتيادي كان بطيئاً للغاية.

هل يتطلّب التصوير مع فريق صغير مزيداً من العمل؟

- نعـم، إنـه عمـل حقيقـي أكثـر، وليـس اشـتغالاً يخضع لمخطَّطـات، أو لقوالـب نمطية.

ومع ذلك، أمضيتَ أربع سنوات من أجل تصوير «وداعاً للُّغة»، وقد اشتكى أناس من ذلك.

- (يضحك) لكن، من هم هؤلاء؟

قال أحد الأصدقاء إنك كنت تستطيع أن تسرع أكثر.

- (يضحـك). حسـناً. ليفعـل ذلك هو، وسـيرى... سـيرى كـم مـن الوقـت سـيأخذ قـول: «وداعـاً للُّغة».

■ **حوار: ثييري لوناس □ ترجمة: عبد العالي دمياني**

جون لوك غودار..

الوسائل قَبل النتائج

أمضى «جون لوك غودار» العقود الأخيرة من حياته دون تأثير يُذكر على فن السينما، عاش حياة الراهب الفني في كهف التجريب والراديكالية، تُمثَّل بعض أفلامه في مهرجان «كانّ»، مترفعاً، يفوز ببعض الجوائز دون الحضور لاستلامها. ويظهر على فترات بمُحاضرات ولقاءات إعلامية ليرثي السينما والثقافة.

لا يستطيع أكثرهم حماساً للرجل الادعاء بأن السينما ستخسر آنياً برحيله، أو بأنه قضى العشرين عاماً الأخيرة من حياته في انتظار الإصدار الأحدث لـ«غودار». فالسينما بالأساس تعيش بالفعل سلسلة من الخسارات أفدح وأقدم. غير أن البعض يعتبر الرحيل الفعلي لـ«غودار» حدث بنهاية ستينيات القرن الماضي، حين انحرف المُخرج السويسري-الفرنسي قليلاً عن مشروعه السينمائي الأساسي وانخرط بالأنشطة السياسية.

ورغم ما سبق، نزل خبر وفاة «غودار» منذ أيام كالصاعقة على عشاق فن السينما وكأن «حلم» قد انتهى، ودخلنا رسمياً في حقبة ثقافية جديدة بلا أحلام.

حلم «غودار» كان قد بدأ من سنوات المُراهقة، ابناً لأسرة ثرية يعيش بين فرنسا وسويسرا، يتعلَّق بفن السينما بصورة جنونية، جعلته يختلس من أموال دراسته في جامعة السوربون للإنفاق على تلك الهواية.

لحُسن حظه زامن صعود (السينماتيك) بباريس، وهو مشروع ثقافي يهتم بأرشفة وحفظ التراث السينمائي وعرضه مجانياً وبشكل مكثف للمُهتمّين، فكان (السينماتيك) يعرض ثمانيَة أفلام مختلفة يومياً. قضى «جون لوك» هناك ساعات وساعات لالتهام الأفلام من كل بقاع العَالَم. عرف الدنيا من خلال قاعة مظلمة وشاشة.. خاض مناظرات حامية حول ما يراه.. وازدادت حصيلة مشاهداته بمُعدَّل موسوعي.

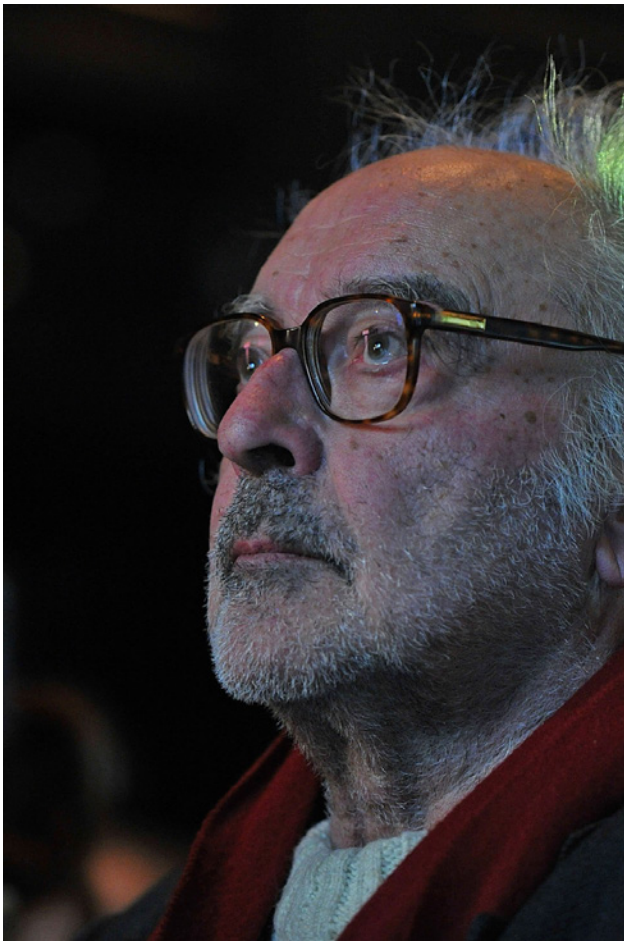
في (السينماتيك) تعرَّف على رفاق الحلم: «فرانسوا تروفو» و«كلود شابرول» و«إيريك روومير» وغيرهم، صاروا صُنَّاع أفلام مهمِّين فيما بعد، والأخير هو من استكتبه كناقد في مجلة «كراسات السينما» مع بقية جماعة (السينماتيك)، بحيث تحوَّل جميعهم من سينيفيل إلى نُقَّاد، ومن نُقَّاد إلى صُنَّاع، فأسسوا بنهاية الخمسينيات ما عُرف بالموجة الفرنسية الجديدة (nouvelle vague) التي غزت العَالَم وقتها.

ذلك التطوُّر الدراماتيكي في مسيرة هؤلاء الشباب كان من أكثر ما جذب الناس إلى تلك الموجة، بجانب سماتها الشكلية والموضوعية الطازجة، كانت الموجة تمثِّل حالة رومانسية في صناعة الأفلام، فيها لا يحتاج الصانع لموهبة حقيقية، أو خبرة تقنية أو دراسة أكاديمية، بل كل ما يحتاجه هو «الوَلَه» بالسينما.

كتابات هؤلاء النُقَّاد بالكراسات كانت (المانيفستو) الذي قامت عليه موجتهم السينمائية، طبَّقوا كل أحلامهم وعالجوا فيها إحباطاتهم، إضافة لتأثرهم بتنظيرات أستاذهم «أندريه بازان»، وكذلك المقالة الشهيرة التي نُشرت بنهاية الأربعينيات بعنوان «Le Camera Stylo» (الكاميرا قلما) لـ«ألكسندر أستروك»، وهو أول مَنْ نادى بفكرة أن تكون السينما مجردة كالرسم والنحت والشعر، تعبِّر عن نفسها بعناصرها الأصيلة لا بحكي القصص وحسب.

وعلى عكس الشائع عنه، كان «غودار»، في فترة ممارسته للنقد، مفتوناً بالسينما الأميركية، وخاصة أفلام العصابات، ضد سينما بلاده التي هاجمها كثيراً في كتاباته لوقوعها بين فكيّ ما هو واقعية وما هو رومانتيكية، ومع تلاشي ما هو سينمائي، واختفاء شخصية الصانع بها.

أعجبه في السينما الأميركية بساطتها وابتعادها عن النخبوية، فكان يقول: «الفرنسيون يطلقون أفلامهم في قاعات فارهة، بينما الأميركيون يبثونها في الدماء». لكن السياسة وحرب فيتنام ستبدِّلان مزاجه لاحقاً وترجعانه عن هذا الرأي، فيصير عدواً مهاجماً للسينما الأميركية، ولم ينجُ من نيرانه إلّا القليل من كبارها المُعاصرين،



مثل «مارتن سكورسيزي».

قبل ذلك الانقلاب، انحاز «غودار» وزملاؤه النُقَّاد لما أطلق عليه الاتجاه «الهوكسي-الهيتشكوكي» في إخراج الأفلام، نسبة إلى «هوارد هوكس» و«ألفريد هيتشكوك» بهوليوود، حيث أعجبوا بأفلام هؤلاء المُخرجين واستقبلوها بحفاوة تجاوزت كتابات النُقَّاد الأميركيين أنفسهم. وملخص هذا التوجُّه أن لصانع الأفلام شخصية وسمات تظهر في كل أفلامه. هذا ما وجدوه بأفلام «هوكس» و«هيتشكوك»، وأيضاً بأفلام «نيكولاس راي» و«فريتز لانج» وبعض الأوروبيين مثل «بروسون» و«درايير» و«روسوليني». ومن هنا نشأت فكرة اتجاه المُؤلّف (politique des auteurs) التي نظّر حولها «تروفو» في الكراسات سنة 1955، وترجمها الأميركيون فيما بعد إلى «نظرية المُؤلّف» (auteur theory).

«غودار» و«تروفو» صديقان مقربان، كانا الوجهين الأبرز للموجة الفرنسية، يبدآن من خط يبدو متجانساً وملاصقاً فكرياً، لكن الفروق بينهما تظهر بالتدريج حتى تصل لتراشق علني وعداء شرس وقطيعة تامة، وخاصة مع تنامي حالة الاستقطاب السياسي. الأول اتهم الثاني بالنفاق والمُداهنة، والثاني اتهم الأول بالغيرة والاستغلال.

كانت الذاتية بالنسبة لـ«تروفو» تعني صناعة أفلام تشبه صانعها من الناحية الموضوعية والقصصية لذا جاء فيلمه الأول - «400 ضربة - Les Quatre Cents Coups» عام (1959) أقرب لسيرة ذاتية عن طفولته الصعبة، بينما جاء الفيلم الأول لـ«غودار» «اللاهث - À bout de souffle» عام (1960) مختلفاً لدرجة كبيرة، فكانت الذاتية عند «غودار» متعلّقة بالأسلوب والأدوات.

لم يملك «غودار» تجربة حياتية مثيرة مثل «تروفو» لعرضها، فهو ابن البرجوازية الذي تنكّر لها لاحقاً، لكنه امتلك الفلسفة والأفكار الفنية والنزعة الطليعية، كان يعشق «بلزاك» وتأثر بالحركة الوجودية لـ«سارتر» و«كامو»، كان «غودار» يعرف -ربما بشكلٍ فطري- ما تعنيه التفكيكية أو تقويض بنية النص؛ وطبَّق كل ذلك بأساليب السرد المُتشظي، والقطع السريع، وتوليف شريط الصوت بشكلٍ غير تقليدي، فمزج الصوت الخارجي (voice off screen) بصوت الراوي (voice over)، ولم يلتزم بالإيهام القصصي التام، فكانت الأفلام تعلِّق على نفسها وتكشف في كل كادر عن ألاعيب الصانع.

لم يعتمد «غودار» على نصوص مكتوبة لأفلامه (سيناريوهات) بالمعنى المُتعارف عليه، فقط مدونة صغيرة من الملحوظات بمقاس الجيب. كما آثر التصوير في الأماكن الحقيقية خارج الأستوديوهات، فشهدت أفلامه لقطات أيقونية للمدينة أشهرها تلك التي يتجوَّل فيها «جان بول بلموندو» و«جين سيبيرغ» في شوارع باريس في فيلم «اللاهث». لكن ذلك الأسلوب كان يعيقه عن تسجيل الصوت بجودة طبيعية فيضطر لإعادة توليف الحوار بالدوبلاج نظراً لضعف معدات الصوت المُتنقِّلة بالشوارع.

نجح «غودار» بشجاعة الهاوي وقوة مَنْ ليس لديه شيء ليخسره، قلب معادلة الفقر الإنتاجي لصالحه، بل صارت عنصر تميز إضافي بأفلامه. فقدَّم نموذجاً لسينما مستقلة عن تحكم رجال المال والبنوك، قليلة التكلفة لكن تسير وفق هوى المُخرج الذي بات يُشار إليه بعبارة المُؤلِّف (auteur) مع تنامي نفوذه على الشريط السينمائي.

الأهم كان توظيف عشقه للسينما بداخل أفلامه، فامتلأ فيلمه الأول بتحيات لأفلامه ونجومه المُفضلين، وأبرزهم الأميركي «همفري بوغارت»، فضلاً عن استلهامه لقالب الفيلم-نوار الأميركي وتحديداً أفلام المُحققين.

أضف إلى ذلك النبرة الداعية للتحرُّر الاجتماعي في أفلامه، وذلك الحس اللاكتراثي أخلاقياً بقصصه، حيث تعامل مع العنف والقتل والدماء بشكلٍ محايد عاطفياً وبعيداً عن الرومانتيكية والوعظ. هكذا دشّن «غودار» صيحة ثقافية مدوية وملائمة جدّاً لمرحلة الستينيات، لا يضاهي جاذبيتها شيء في سينما ما بعد الحرب العَالَمية الثانية، حتى ولو شكلياً.

فيلم «اللاهث» حقَّق نجاحاً عالمياً على المُستويين

النقدي والجماهيري، ما شجع «غودار» على مزيد من أساليب الانغماس الذاتي بأفلامه اللاحقه، حيث ضاعف جرعات الراديكالية بفيلمه التالي «المحارب الصغير» أنتجه سنة -1960، لكن السلطات منعته من العرض لاحتوائه مشاهد تعذيب صادمة، أفرج عن الفيلم بعد عامين وهُوجم نقدياً، حيث اتُهم بالادعاء والتقعر والبرودة والرتابة، الأمر نفسه امتدَّ بفيلمه الثالث «المرأة هي المرأة» الذي صدر بنهاية 1961، وهو فيلم استعراضي كوميدي، لكن «غودار» اعتمد فيه أساليب حكي وقطع أكثر راديكالية من «اللاهث» و«المحارب الصغير»، ففشل الفيلم وتعرَّض مُخرجه للهجوم، حتى بين رفاق الكراسات، فحينها كتب «تروفو»: «عندما تبالغ



في التلاعب بالصوت والصورة بطريقةٍ شاذة فإن الجمهور من حقه أن يصرخ، هذا رد فعل طبيعي. لقد مزقوا المقاعد في إحدى السينمات بمدينة نيس، لأنهم ظنوا أن معدات البث السينمائي بها مشكلة!».

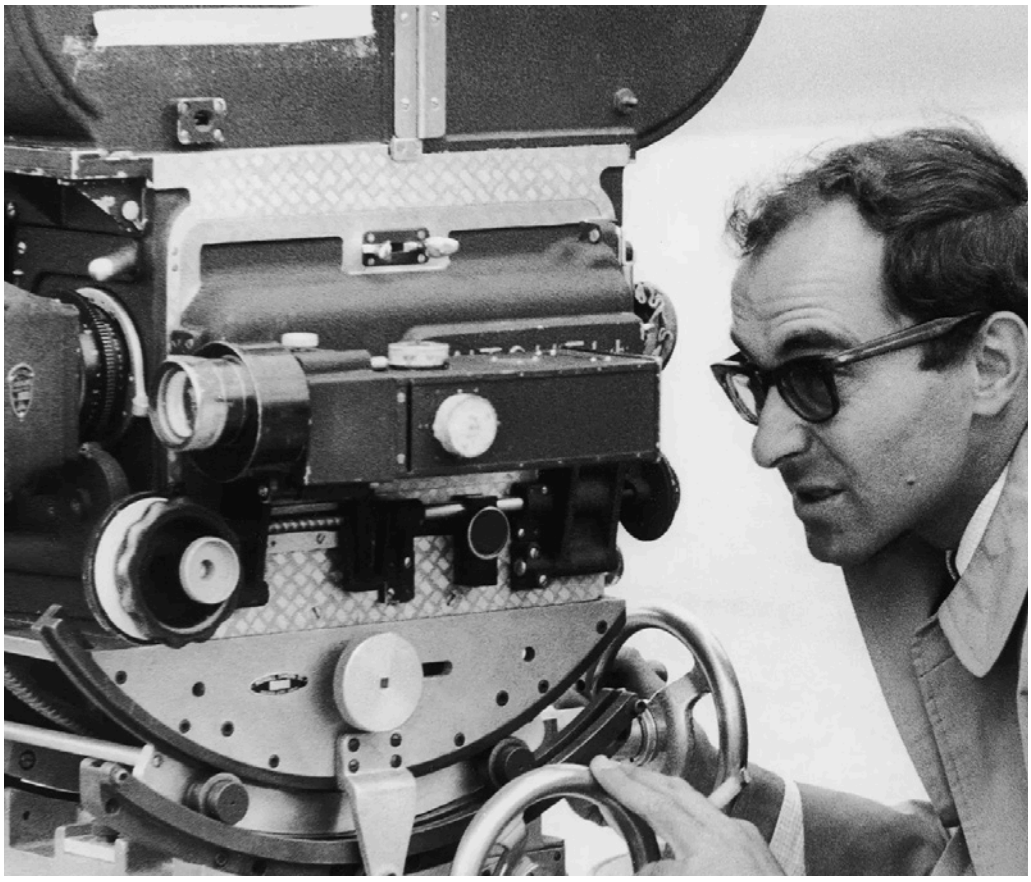
حضرت موقف أحدث مشابه لما حكى عنه «تروفو»، ولكن في مهرجان عربي سنة 2014، ففي العرض المُخصَّص لفيلم «وداع اللغة» لـ«غودار»، تعطل ميعاد عرض الفيلم لمدة 24 ساعة ورُدّت التذاكر للجمهور؛ لأن القائمين على العرض ظنوا أن هناك عطباً بنسخة الفيلم فأجَّلوا عرضه لحين التأكد، واتضح فيما بعد أن مشكلات النسخة كانت تقويضاً متعمَّداً من قِبل صانِع الفيلم، القطع الخشن وإفساد نقاء الصورة وتشويه الصوت مع اعتماد التقنية ثلاثية الأبعاد كنوع من الاشتباك الذهني بين الحداثة والريتروجارد... كلها مفارقات ما بَعد حداثية لم يفهمها المُوظفون المُشغِّلون للفيلم في المهرجان مثلما لم يفهمها الفرنسيون سابقاً!

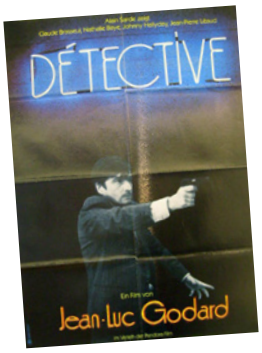
«غودار» لم يعتذر يوماً عن أسلوبه الطليعي، لم يهتم برأي النقَّاد، ولم يعمل لإرضاء كل الناس. قَبِل بأن يخاطب طائفة صغيرة. لكن فضيلته الكبرى حقاً كانت في معدَّل إنتاجه الغزير، حيث قدَّم عشرة أفلام في الفترة بين 1960 وحتى 1965، ضمَّت معظم الأفلام التي صمدت باسمه والمُعَرِّفَة بأسلوبه، ومنها: «عاشت حياتها»، «احتقار»، «بيرو المجنون»، «ألفافيل»، «عصابة الغرباء».

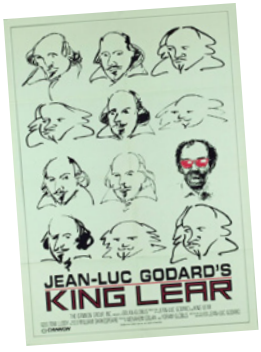
ثمَّ مالت بعدها أفلامه لطرح سياسي أكثر بلاغة ومباشرة في أفلام «الصينية» (1967)، و«عطلة نهاية الأسبوع» من إنتاج العام نفسه. في تلك الفترة صرَّح «غودار» بأنه لا نية لديه لمُمارسة السياسة ميدانياً، كأن يسافر للولايات المُتحدة ويدافع عن حقوق المُلوَّنين مثلاً. «أنا صانع أفلام، لست سياسياً ولا عسكرياً ولا نشرة أخبار. فقط أملك رأيي فيما أراه صواب أو خطأ».

لكن سرعان ما تغيَّر موقفه وتحوَّل لناشطٍ سياسي على الأرض، انضم لاحتجاجات الطلبة الشهيرة سنة 1968 ضد السياسات المركزية المُحافظة لإدارة «شارل ديغول»، مع غضب آخر ضد حرب فيتنام. وكذلك دعا «غودار» لمُظاهرة حاشدة لوقف قرار حكومي بتغيير إدارة مؤسَّسة (السينماتيك) وإسنادها لمُعسكر آخر بعيد عن اليسار، وقاد حملة ناجحة لإلغاء فعاليات مهرجان «كان» في نفس السنة تضامناً مع العُمَّال والنشطاء ضحايا الاشتباكات مع الشرطة الفرنسية؛ فقام بتحريض زملائه المُخرجين على احتلال مسرح المهرجان لإيقاف المهرجان عنوة، وهو ما تحقَّق.

وامتدَّ هذا النشاط لسنوات، فتعطلت مسيرته السينمائية قليلاً، وعندما عاد لإخراج الأفلام كان قد فقد جزءاً كبيراً من وهجه، انتهت الموجة الجديدة، وتفرَّق زملاؤه بفعل التيار، وضاقت دائرة الاهتمام بهم







تدريجياً حتى بين الطائفة السينيفيلية التي كانت تلتف حولهم في بدايات الموجة.

المُفارقة هو تصريح «غودار» في حوار مع المذيع الأميركي «ديك كافيت» سنة 1980، بأنه لم يعد يرى أفلامه الأولى معبِّرة عنه حقاً، وعلى رأسها «اللاهث»، أراد تقديم فيلم نوار بقالب المحقق، لكن الفيلم خرج مثل «أليس في بلاد العجائب»! بحسب تصريحه، وأضاف أنه لم يبدأ في تقديم أفلام تملك صوته الداخلي الحقيقي فعلاً إلّا منذ فيلم «Sauve Qui Peut» سنة 1980.

سينما «غودار» لم تشق أنهاراً، لكنها ألقت الأحجار في المياه الراكدة، وكان ذلك كافياً. كل من تأثر بـ«غودار» صنع أفلاماً أفضل من أفلام «غودار». هناك «كوينتين تارانتينو»، في سنوات عمله المُبكِّرة كان هو أفصح مَنْ يشيد بسينما «غودار» وتأثيرها عليه وعلى الجميع، وسمّى شركة الإنتاج التي أسسها باسم فيلم لـ«غودار» «A Band Apart». لكن الأستاذ لم يرد الغزل لتلميذه، بل ظهر ليوبِّخه بسبب اقتباسه لاسم فيلمه دون تسديد الحقوق المادية. ولعلّ ذلك ما دفع «تارانتينو» ليتخلى قليلاً عن موقفه المبدئي، فعاد بعد سنوات وقال: «أفلام «غودار» مهمَّة، لأنها تأخذك لأماكن جديدة، لكنك تتجاوزها سريعاً مع نضجك»، وأضاف أنه ربما لم يُسحر بأفلام «غودار» نفسها، بل بكتابات بولين كايل عنها!

هناك شيءٌ من الصحة فيما قاله «تارانتينو»، قيمة «غودار» لم تكن في كل الأفلام التي يصنعها، بل في الأمل الذي روَّجت له تلك الأفلام عن وسيط فني مهدَّد بالركود، وتحاصره بيانات الموت والنهاية والأزمات منذ نشأته، عَرفنا من «غودار» أن السينما قابلة للهدم مثلما هي قابلة لإعادة البناء بنفس السهولة. قدَّم طريقة ولم يقدِّم نموذجاً. قيمة «غودار» كانت في «غودار» نفسه، في آرائه اللاذعة، ومواقفه المُتمرِّدة، في تحطيمه كل القواعد، في إلهامه لمَنْ عاصره ولمَنْ جاء بعده.

وبقت تلك القاعدة تتردد: «السينيفيل» لا يكتمل شغفه بالسينما، إلّا بمروره على «غودار». هناك مَنْ أحبَّ أفلامه حقاً، أو مَنْ وافقه سياسياً وأيديولوجياً، أو مَنْ اكتفى بالإعجاب برومانسية «غودار» تجاه السينما، الأكيد أنّ كلنا رددنا وراءه بحماس تلك المقولات الرنانة المنسوبة له على مواقع التواصل الاجتماعي، ولم يهتم أحدٌ إنْ كان قالها حقاً، يكفي أنها تشبه «غودار» وما نبحث عنه دائماً في أفلامه حتى لو لم نجده أبداً..

■ **أمجد جمال**

مصادر:
https://www.cineclubdecaen.com/analyse/politiquedesauteurs.htm.
https://www.newyorker.com/magazine/2008/04/07/auteur-wars.
https://youtu.be/BdeHqesLx4s.
https://youtu.be/sWP3JBJ66X4.
https://youtu.be/AtiHHy20w3U.

كأس العَالَم FIFA قطر 2022

مسارح الساحرة المُستديرة

في العشرين من شهر نوفمبر/تشرين الثاني المُقبل، تتجه أنظار العَالَم نحو الدوحة، لؤلؤة الخليج العربي المُتألقة وجوهرتها المُشرقة، بانتظار صافرة البداية التي سوف تعلن انطلاقة نهائيات كأس العَالَم لكرة القدم 2022.

سوف تكون قطر في هذ اليوم على موعد مع بزوغ فجرٍ جديد في عالَم كرة القدم وملاعب كرة القدم، وسوف تُتوِّج رحلة طويلة من العمل الجاد والدؤوب، بدأتها قَبل نحو اثنتي عشرة سنة عندما فازت بشرف استضافة هذا الحدث الكروي الكبير على أراضيها، لتكون بذلك أول دولة عربيّة تحتضن نهائيات كأس العَالَم.

هذا الشرف الكبير لم يأتِ من فراغ، فدولة قطر قطعت أشواطاً طويلة في مسيرة البناء والنمو على كافة الأصعدة، كما أنها استضافت في مناسبات سابقة العديد من التظاهرات العَالَمية المُهمَّة، وأثبتت تفوقها وجدارتها متغلِّبة بحنكة ومهارة على أكبر الصعوبات والتحدّيات. وهي اليوم تواصل مسيرتها الذهبية وتستعد لاستقبال أكثر من مليوني شخص على أراضيها، وحوالي خمسة مليارات شخص خلف شاشات التليفزيون، بينما تضع لمساتها النهائية على الملاعب الثمانية المُتألقة التي سوف تستضيف نهائيات كأس العَالَم 2022.

ثمانية ملاعب مذهلة، أقلّ ما يمكن أنْ يُقال عن كلٍّ واحد منها أنه تحفةٌ معمارية فريدة لا تشبه أي منشأة رياضية أخرى في العَالَم. ومن خلال اختيارات التصميم والبناء قدَّمت قطر حلولاً مبتكرة في مجالات البيئة وإعادة التدوير وحتى توليد الطاقة الكهربائية، وعكس جوانب مختلفة من الثقافة القطرية.

يُشكِّل هذا الملف الخاص مرجعاً حول عمارة جميع الملاعب التي سوف تستضيف نهائيات كأس العَالَم 2022 في قطر. وفيه، يتحدَّث عددٌ من المعماريين والكُتَّاب العرب المُتخصِّصين في مجالات العمارة والثقافة عن كلٍّ ملعب من الملاعب الثمانية المُذهلة.

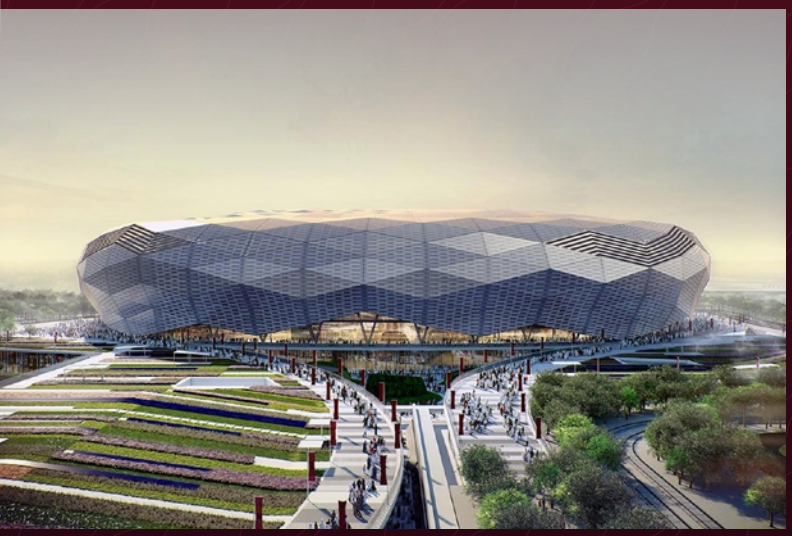
أُعِدَّ الملف بالتنسيق مع: محمد أدهم السيد














32





استاد البيت..

خيمة ليست كباقي الخيام

في نوفمبر/ تشرين الثاني من هذا العام ستتوِّج قطر سلسلة نجاحاتها وإنجازاتها، وسيستضيف استاد البيت الزوار القادمين من جميع أنحاء العَالَم بأذرع مفتوحة، مما يوفر لهم فرصة عيش تجربة فريدة من نوعها مليئة بالحيوية والإثارة. ليس هذا فحسب، بل سيتيح لهم فرصة التعرف على التقاليد القطرية الأصيلة عن قرب، وهو السبب الرئيس الذي دفع القائمين على المشروع لاختيار هذا التصميم من ضمن قائمة الاقتراحات التي قدَّمتها الشركة المصمِّمة، شركة (دار) للتصميم.



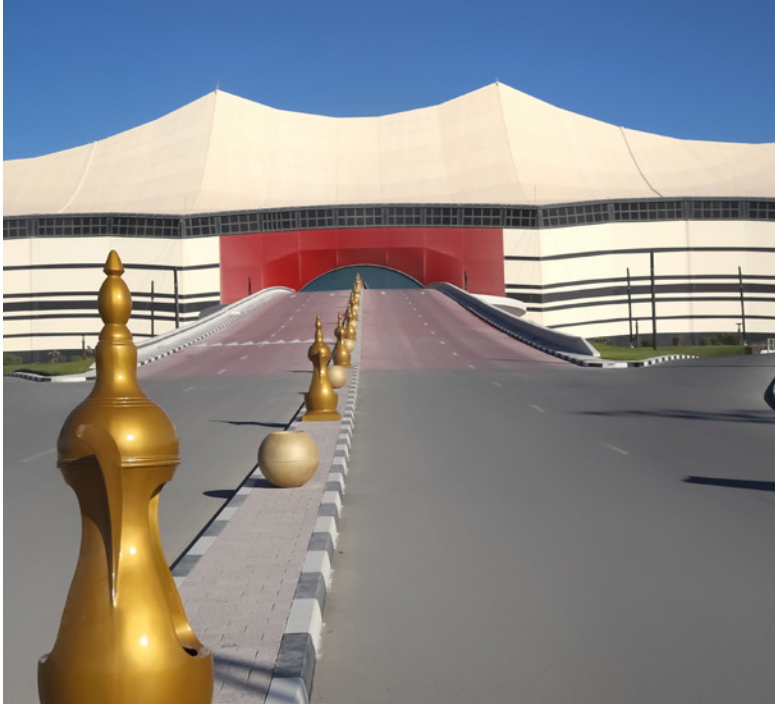




الخيمة العربية القديمة، هي تجسيد للتراث العربي الأصيل، وهي رمزٌ لحسن الضيافة والكرم، وهي دليل على وحدة العائلة والمُجتمع. هي البيت الذي سكنه أجدادنا على مر التاريخ وحملوه معهم في ترحالهم وأسفارهم بحثاً عن أراضٍ خصبة ومياه وافرة ومناطق صالحة للعيش والنمو والازدهار. الخيمة هي تاريخنا، وهي فخرنا وعزّنا، منها انطلقت رسالتنا مع بزوغ فجر الإسلام، وفيها وُلد الكثير من الأبطال والأدباء والشعراء والعلماء المرموقين.

ورغم الثورة العمرانية التي يشهدها العَالَم العربي اليوم وتوجهه باندفاع نحو الحداثة والمدنية، إلّا أنه يجب ألّا نغفل أبداً عن التمسك بتراثنا وتاريخنا. وما أجمل أن نعكس هذا التراث الغني في مشاريع معمارية حديثة، تؤكِّد على عراقته وأصالته من جهة، وتقدِّم وجهاً مشرقاً وحضارياً يتناسب مع الثورة العمرانية والتكنولوجية الاستثنائية التي نعيشها من جهة أخرى.

هذه الرغبة الاستثنائية، والتي تبدو صعبة المنال للوهلة الأولى، تمَّ تنفيذها بكل معانيها في واحد من الملاعب الثمانية التي خصَّصتها دولة قطر لاستضافة نهائيات كأس العَالَم في نوفمبر/تشرين الثاني من هذا العام. والحديث هنا عن استاد البيت الذي استمد اسمه وتصميمه من خيام بيت الشعر التاريخية العربية التي سكنها منذ القِدم أهالي البادية في قطر ومنطقة الخليج العربي عموماً، والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالثقافة التقليدية القطرية التي تتميّز بالأخوة وكرم الضيافة وحُسن الاستقبال.



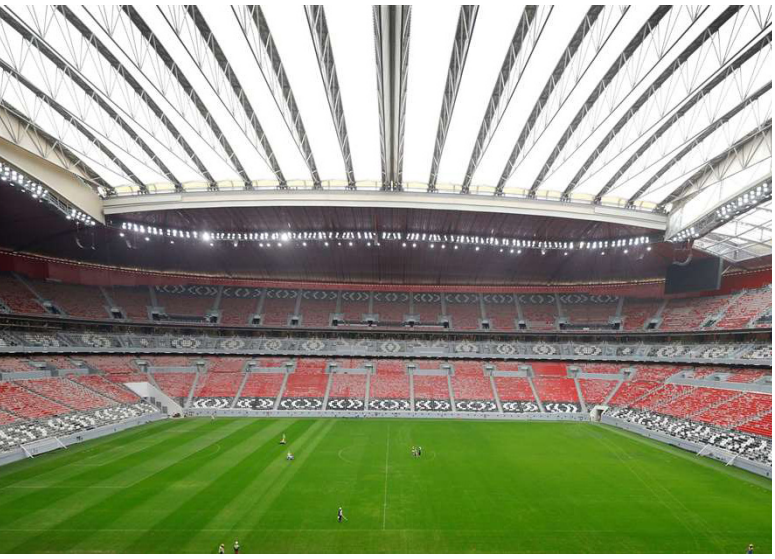
التحدي الصعب

قطر، هي أول بلد عربي يستضيف كأس العَالَم لكرة القدم ويقبل التحدي الصعب بتنظيم بطولة عالمية على هذا القدر من الثقل والأهمية. ولكن قطر، كعادتها، فاجأت الجميع وأثبتت للعَالَم أجمع، من شرقه إلى غربه، أنها على قدر التحدي والالتزام بتحويل المُستحيل إلى واقع، وتجسَّد هذا الأمر بوضوح من خلال إنشاء ثمانية ملاعب فريدة من نوعها تنافس الملاعب العَالَمية، من بينها هذا الاستاد الأيقونة، استاد البيت.

تمَّ البدء ببناء هذا الاستاد التاريخي في شهر مايو/ أيار من عام 2016، وانتهى العمل به وافتُتح رسمياً في 30 نوفمبر/ تشرين الثاني 2021 ضمن مهرجان فني وكروي ضخم بمُناسبة افتتاح بطولة كأس العرب 2021، وذلك بحضور أمير دولة قطر سمو الشيخ تميم بن حمد آل ثاني، ورئيس الاتحاد الدولي لكرة القدم (فيفا)، جياني إنفانتينو، الذي حاول جاهداً انتقاء بعض الكلمات والتحدُّث باللّغة العربية، ربما بسبب سحر المكان وطابعه التراثي الخاص.

تبلغ مساحة الاستاد الإجمالية نحو 200 ألف متر مربع، ويملك طاقة استيعابية تقدَّر بحوالي 60 ألف مشجع، ويعتبر ثاني أكبر الملاعب الثمانية بعد استاد لوسيل. ومن المُقرر أن يستضيف هذا الاستاد المباراة الافتتاحية لكأس العَالَم وعدداً من مباريات الدور الأول (دور المجموعات)، ودور الـ 16، وواحدة من مباريات الدور ربع النهائي والدور نصف النهائي أيضاً.

شُيد استاد البيت في مدينة الخور التي تبعد حوالي 35 كيلومتراً إلى الشمال من الدوحة. اشتهرت هذه المدينة بموقعها الجغرافي الذي كان يعدُّ على الدوام وجهة لصيادي السمك والغواصين الباحثين عن اللؤلؤ، وهو السبب الذي دفع أهالي البادية، والمجموعات السكّانية منذ فجر التاريخ، للترحال والاستقرار في هذه المنطقة الساحلية. من جهةٍ أخرى تتميّز مدينة الخور





أيضاً بتعدُّد مشاربها الاجتماعية والثقافية، الأمر الذي جعل منها خياراً مثالياً لتشييد أحد الملاعب المُخصَّصة لاستضافة كأس العَالَم لكرة القدم 2022.

يحاكي تصميم الاستاد جزءاً مهمَّاً من ماضي قطر العريق وإرثها التاريخي وحاضرها في آنٍ واحد، ويعكس التناغم بين وسائل الراحة والحداثة المعمارية من جهةٍ، مع التركيز على المُتطلبات المُجتمعية المُستقبلية في المنطقة من جهةٍ أخرى. وقد يبدو الاستاد من الخارج كخيمة بدوية ضخمة أقرب إلى الخيال، ولكنها بالتأكيد ليست كباقي الخيام.

يهيمن اللون الداكن على الواجهة الخارجية الشبيهة بقماش السدو التقليدي المُستخدَم في إنشاء الخيام وبيوت الشعر الخاصة بالقبائل والعوائل البدوية، مع خطوط بيضاء وسوداء واضحة شديدة التباين. كانت الخطوط في الخيام الأصلية تشير إلى القبيلة أو العائلة التي تنتمي إليها الخيمة، بينما تعكس الخطوط على واجهة الاستاد الخارجية، المدينة المُضيفة، حيث يشعر المُشجِّعون لدى دخول الملعب بحفاوة الترحيب من خلال هذه النقوش النابضة بالحياة.

ولا يختلف الأمر كثيراً في التصميم الداخلي للملعب، بل

تزداد الصورة اكتمالاً والترحيب حفاوة، حتى تشعر لوهلة أنك في خيمة حقيقية من خيامنا العربية القديمة، ويزداد هذا الشعور ألفة وروعة مع منظر الجدار الداخلي للملعب الذي يحاكي بدقة وجمال منقطع النظير القماش الداخلي في الخيام التقليدية ذات اللون الأحمر الدافئ والمريح.

من الناحية الهيكلية، يتكوَّن ملعب البيت من كيانين منفصلين: وهما صحن الملعب الرئيس والخيمة. يتضمن هيكل الصحن الرئيس ثلاثة طوابق سفلية مزوَّدة بأنفاق خاصة لدخول وخروج المركبات بطريقة سهلة وآمنة، وطابق أرضي وثلاثة طوابق عليا ومناطق جلوس منفصلة عن بعضها البعض.

أما الخيمة فيزيد طولها على 372 متراً وعرضها على 310 أمتار، وتغطي كامل الملعب. ويتكون هيكل الخيمة من نسيج قابل للشد متصل بكابلات ودعامات فولاذية، بالإضافة إلى دعامات خرسانية، متباعدة بشكلٍ متساوٍ في محيطها، وتعمل ككتل تثبيت للكابلات التي تمسك بالخيمة والسقف الذي يمكن فتحه وإغلاقه في عشرين دقيقة فقط. وتمَّ استخدام مواد متقدِّمة وقابلة لإعادة التدوير في كامل البناء، حيث تمَّ الاعتراف بها من قِبل نظام تقييم الاستدامة العَالَمي (GSAS).







ولضمان راحة المُشجِّعين في جميع الأوقات، تمَّ بناء محطة تبريد موفِّرة للطاقة تضم مبردات تعمل بالطرد المركزي ومبردات غليكول وخزانات ثلج ومرافق تخزين الطاقة الحرارية. علاوة على ذلك، تمَّ اتخاذ تدابير فعَّالة لمُواجهة الحرائق أو انبعاث الدخان في الملعب لتحسين توزيع الهواء والوصول إلى مستويات الراحة المطلوبة. كما اهتمَّت الشركة المُصمِّمة بمرافق البنية التحتية والأنظمة التي تخدم الاستاد، وشمل ذلك الأنظمة المُختلفة ذات التيار المُنخفض وتكنولوجيا المعلومات والاتصالات، والأمن، والأنظمة السمعية-البصرية، بالإضافة إلى نظام الصرف الصحي، للحماية من ارتفاع المياه الجوفية، ونظام شامل لإدارة النفايات الصلبة.

وعند الحديث عن التصميم لا يمكننا أيضاً أن نغفل عن ذكر واحد من أهم المرافق في الملعب وهو نفق دخول الفريقين الموجود في الطابق الثالث تحت الأرض، الذي يعتبر إنجازاً ليس فقط على مستوى التصميم، بل على الصعيد الإنساني أيضاً، لأنه يعتبر مساحة رائعة تعكس رغبة الدولة المضيفة في تكريم العُمَّال الذين قاموا بأعمال البناء على مدى السنوات الماضية، والبالغ عددهم 11 ألف عامل من مختلف الجنسيات، حيث استطاعوا بسواعدهم وجهودهم إنجاز هذه التحفة المعمارية الاستثنائية. وللاحتفاء بهم، تمَّ وضع صور جميع العُمَّال المُشاركين بالعمل ضمن تشكيلات ضخمة على جدران المدخل وعلى طول النفق، لتشكِّل صورتهم مجتمعة قطعةً فنيّة متجانسة تمَّ نسجها من قماش السدو الأصيل.

أما قسم الضيافة، فيتضمن 96 غرفة بمساحات مختلفة مخصَّصة كأجنحة للضيافة، وهي ذات خصوصية ومواصفات عالية تحقق أعلى درجات الراحة والرفاهية للضيوف، وتتواجد هذه الغرف في نفس الطابق المُخصَّص لكبار الشخصيات، والذي يتمُّ الدخول إليه من خلال مدخل خاص، ويضم ردهات وقاعات استقبال وشرفات رائعة تعبِّر عن الكرم وحسن الضيافة القطرية. كما يضمُّ الاستاد أربع غرف لتبديل الملابس تمَّ



تصميمها على شكلِ المجلس العربي، وزودت بأحدث التقنيات لتوفِّر جواً من الراحة والاسترخاء للاعبين، وفي الوقت نفسه مساحة داخلية تسمح للاعبين بإجراء بعض تمارين الإحماء والاستعداد قبل الدخول إلى أرضية الملعب.

معيار في الاستدامة

كان الالتزام بتحقيق مفهوم الاستدامة واحداً من الالتزامات الرئيسة التي قدَّمتها دولة قطر ضمن ملفها الخاص لاستضافة بطولة كأس العَالَم لكرة القدم، ونعني هنا الاستدامة في التصميم، والاستدامة خلال عملية التنفيذ، وأيضاً الاستدامة عند تشغيل جميع المُنشآت والملاعب بعد البطولة. وبناءً على ذلك، تمَّ تصميم الخيمة بطريقة عملية للغاية، كما تمَّ تطبيق مفهوم الاستدامة في كل مرحلة من مراحل البناء، الأمر الذي جعل من هذا الاستاد أنموذجاً يحتذى به لمشاريع البناء الصديقة للبيئة.

ولأنه من الضروري أن تكون الخيام، التي يستمد منها استاد البيت رؤيته وتصميمه، مريحة ومستدامة ومناسبة لطبيعة الصحاري التي تتواجد فيها، كان من البديهي تطبيق المبدأ نفسه في الخيمة التي تحيط باستاد البيت. إذ على الرغم من بساطتها، من حيث التصميم، إلّا أن خيمة استاد البيت تلبِّي عدداً من المُتطلبات الأساسية وفي طليعتها الاستدامة، كما تحقق في الوقت نفسه الراحة والأمان والمُتعة للمُشجِّعين واللاعبين على حدٍّ سواء.

من ناحيةٍ أخرى، يحقق الاستاد حالة من الانسجام والتناغم مع البيئة المُحيطة به من خلال التكامل في عملية التصميم، واستخدام تقنيات ومواد البناء المحلية والمُتوفِّرة في المنطقة. ونتيجة لذلك، حصل تصميم وبناء استاد البيت على أعلى الدرجات وأفضل التقييمات من هيئة نظام تقييم الاستدامة العَالَمي، كما تمَّ منح الاستاد درجة خمس نجوم للتصميم والبناء، إلى جانب تصنيف عملية البناء ضمن الفئة (A*)، وأخيراً حصل على شهادة الامتثال لنسبة كفاءة الطاقة الموسمية.

وكغيره من الملاعب الأخرى التي ستستضيف كأس العَالَم، سيتمُّ تفكيك جزء من الاستاد بعد انتهاء المُسابقة ويُعاد تجميعه في أماكن أخرى، بينما سيتمُّ خفض القدرة الاستيعابية من 60 ألفاً حتى 32 ألف مشجِّع، وسيتمُّ تحويل غرف الضيافة إلى غرف فندقية، وقسم من المبنى إلى مراكز تسوُّق ونشاطات أخرى. أما الحلقة الثالثة من البناء فقد تمَّ تصميمها وبناؤها من النجارة المعدنية، ليتمَّ تفكيكها بعد البطولة والتبرُّع بها لعدد من الدول النامية التي تحتاج إلى بنية تحتية رياضية.

بهذه الطريقة، ستنتشر الروح الأخوية التي تحدَّث عنها رئيس الاتحاد الدولي لكرة القدم (الفيفا)، جياني إنفانتينو، عندما قال في حفل افتتاح هذا الاستاد: «البيت هو المكان الذي يتحد ويجتمع فيه الجميع، إنه رمزٌ لما تمثله كأس العَالَم. اليوم، تمثل كأس العرب ما سوف تمثله بطولة كأس العَالَم في العام القادم، حيث يجتمع الناس سوية، ويتحد الناس سوية من كل أصقاع الأرض. لذلك، إن إقامة المُباريات في مثل هذا الملعب الجميل، في مثل هذا الملعب الرمزي، هو شيء يجب أن نعتز به وسيكون أمراً حاسماً في نجاح كأس العَالَم». ■ **ليال المحمد**



استاد لوسيل

سحر الكرة أم سحر المكان؟

ملعب لوسيل هو واحد من بين ثمانية ملاعب في قطر خُصِّصت لاستضافة نهائيات كأس العَالَم لكرة القدم 2022، هذه المسابقة العَالَمية الأكثر أهمية وشعبية على مستوى العَالَم، والتي سوف تُقام للمرّة الأولى في تاريخها في بلد عربي. ويعتبر هذا الملعب الأكبر حجماً واستيعاباً للمُشجعين ليس على صعيد الملاعب المُخصَّصة لكأس العَالَم في قطر فحسب، بل في منطقة الشرق الأوسط أيضاً.







خلال زيارتي الخاصة لملعب لوسيل الدولي لكرة القدم، الذي سوف يستضيف المُباراة الختامية وعدد من مباريات كأس العَالَم لكرة القدم هذ العام، كان السؤال الأول الذي خطر على بالي وأنا أتابع التفاصيل المُدهشة لهذ الصرح المعماري الكبير، كيف يمكن لعشرات الألوف من المُشجعين والمُتابعين المُتواجدين في الملعب من كافة أنحاء العَالَم أن ينشغلوا بمُتابعة أحداث المُباراة وفي الوقت نفسه مقاومة الرغبة الشديدة بالتجوُّل في المكان والنظر مطوَّلاً إلى تفاصيله المُثيرة؟!

فالملعب الذي يتسع لأكثر من 80 ألف مشجع هو أقرب أن يوصف بالتحفة الفنّيّة الرائعة والصرح المعماري الفريد الذي يملك سحراً خاصاً وبصمة فريدة في كلّ تفصيل من تفاصيله الكثيرة. ولا شكّ أن هذا السحر يزداد تأثيراً وأهمية من خلال التمعُّن بالتصاميم الأساسية والتشكيلات الاستثنائية التي يتضمنها هذا الملعب الضخم، سواء من الخارج أم من الداخل.

يقع الملعب في مدينة لوسيل، وهي مدينة ساحلية حديثة يجري تطويرها على بُعد نحو 15 كيلومتراً إلى الشمال من العاصمة القطرية الدوحة وتستوعب نحو 250 ألف شخص. ويعتبر الملعب جزءاً هاماً من مخطط حضري كبير وعملاق لتحويل هذه المدينة إلى مشروع تطوير مستدام يمتد على مساحة 35 كيلومتراً مربعاً، ويتضمن أكثر من مرفأ بحري ومناطق تجارية وترفيهية ومناطق سكنية ومراكز تسوق ومدارس ومراكز طبية ومساجد مع أكثر من 25 ألف وحدة سكنية وملعبين للجولف.

قام بتصميم الملعب واحد من أهم مكاتب التصميم



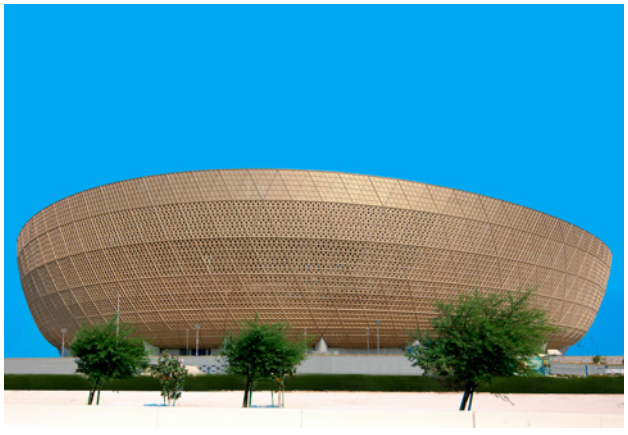
والعمارة على مستوى العَالَم، وهو مكتب فوستر وشركاؤه للمعماري البريطاني الكبير نورمان فوستر، وهو من أشهر المعماريين البريطانيين ومصمم عدد كبير من الجسور والمباني والمُؤسَّسات والصروح المعمارية الضخمة في كافة أنحاء العَالَم. كما أنه حاصل على العديد من الجوائز العالمية الرائدة في مجال العمارة، ولعلّ أهمها جائزة الآغا خان للعمارة (سويسرا) في عام (2008) عن مشروع جامعة بيتروناس للتكنولوجيا في ماليزيا، وجائزة أمير أستورياس للفنون من ملك إسبانيا خوان كارلوس في عام (2009)، وأخيراً جائزة بريتزكر للعمارة (الولايات المُتحدة الأميركية)، والتي تعتبر بمثابة جائزة نوبل في مجال العمارة، في عام (2019).

الأمر المُثير في هذا المشروع بالذات أن التصميم النهائي للملعب، كما يقول نورمان فوستر، «بقي سرياً لفترة طويلة من الزمن»، الأمر الذي جعل من هذا الملعب حالة خاصة استقطبت اهتمام ومتابعة وسائل الإعلام والمُهتمِّين في كافة أنحاء العَالَم لفترة طويلة من الزمن. وما زاد الموضوع إثارة وحماساً أن أعمال البناء في الملعب بدأت بالفعل في عام (2015)، واستمرّت على قدم وساق بنشاط كبير حتى وصل البناء تقريباً إلى شكله الفعلي في عام (2017)، قبل أن يتمَّ الإعلان عن تصميم الملعب النهائي ضمن حفل خاص أقيم في شهر ديسمبر/كانون الأول من عام (2018).

تصميم يعكس عراقة التراث

يمكن القول بدايةً إنّ أهم ما يميِّز ملعب لوسيل الدولي أن تصميمه يعكس التراث الفنيّ العريق لدولة قطر، مستلهماً مفرداته من تداخل الضوء والظل في الفنار العربي التقليدي أو الفانوس. ويبدو هذا الأمر جلياً من خلال شكله الخارجي الذي يبدو من بعيد





كوعاءٍ عملاق، أو كمركب شراعي قديم، يبدأ بمساحة محدودة من الأسفل ثمَّ يزداد اتساعاً وضخامة كلما ارتفع البناء نحو الأعلى. ويصبح الملعب أكبر حجماً وأكثر إثارة للإعجاب عند اقتراب المُشجِّعين والزائرين منه ووصولهم أخيراً إلى الباحة الرئيسة الكبيرة التي تحيط به بشكلٍ كامل وتسمح بالدخول والخروج من الملعب بكلِّ راحةٍ وأمان.

وأجمل ما في التصميم هو الجدار الخارجي للملعب الذي زُيِّنَ بنمطٍ مثلثي أنيق للغاية ونقوش ذات تفاصيل دقيقة تذكّرنا بأوعية الطعام القديمة والأواني التقليدية وغيرها من القطع الفنّيّة الجميلة التي انتشرت في أرجاء العَالَم الإسلامي خلال عصره الذهبي. وتتوالى المُثلثات بأحجام متفاوتة وبأشكالٍ مسطحة ومنحنية، وتتباين بطريقةً رائعة وانسيابيةً مما تضفي جمالية خاصة وتجعل الشكل الخارجي للبناء يبدو متناسقاً بطريقة مدهشة. وعندما يتمُّ تسليط الأضواء على الملعب في المساء يزداد المنظر جمالاً وسحراً، خاصة مع التباين الرائع الذي يفرضه التصميم بين الأجزاء المُنارة والمُظللة.

لكن، الأمر الذي يُثير الانتباه إلى حدٍّ أكبر هو السقف

المُظلل الهائل للملعب الذي تمَّ تصميمه على شكلٍ سرج يطفو فوق وعاء الجلوس الخرساني. ووفقاً للجهة المُصمِّمة، تدعم حلقة من الأعمدة المقوسة هيكل السقف، والذي يمكن سحبه من المركز، بشكلٍ خفي بينما تسمح فتحات السقف القابلة للتشغيل بانكشاف الملعب أو تغطيته بالكامل دون الحاجة إلى تحريك السقف. ولا شكّ أن هذا التصميم يضفي جمالية كبيرة إلى المكان، خاصة مع التباين الرائع بين الأجزاء المُضاءة والمُظللة، ناهيك عن الأشكال التي تعكسها هذه الفتحات في كافة أرجاء الملعب عبر مرور أشعة الشمس من خلالها.

في الداخل، ما أن يضع المُشجِّع أو الزائر أولى خطواته في المكان حتى يلفت انتباهه صحن الملعب البيضاوي الكبير الذي يضفي على الملعب سحراً إضافياً ومشهداً ممتعاً للنظر، سواء للاعبين أو المُشجعين على حدٍّ سواء. ومع ارتفاع البناء نحو الأعلى واتساعه يزداد هذه المشهد روعة وجمالاً، بينما تزداد الإثارة والمُتعة حضوراً بالنسبة للمُشجِّعين بالطبع كلما ازدادت المُدرجات قرباً من أرضية الملعب.

تمَّ اختيار اللون الأبيض في كافة الأروقة والممرات







وحتى غرف تغيير الملابس في الملعب، فيما يبدو، لتوفير الإضاءة الكافية في المكان من جهةٍ، ومنح اللاعب الراحة النفسية والشعور بالثقة والتفاؤل والتركيز الذي يحتاجه قَبل المُباراة من جهة أخرى. وتعكس الزخارف المُتعدِّدة الموجودة في الأروقة والممرات ومرافق الملعب الطراز الفنيّ للحضارة الإسلامية العريقة، بينما يتكرَّر النمط المُثلثي الذي يميِّز التصميم العام للملعب من الخارج في الأسقف الداخلية للممرات والمرافق، في لمسة إضافية تضفي المزيد من الجمال إلى البناء.

باختصار، يمكن القول من نظرة مورفولوجية إن تصميم الملعب يقوم على مبدأ الوحدة المُتكرِّرة، حيث يتمُّ تكرار الوحدة الأساسية في التصميم بطريقةٍ سلسة وليِّنة في كافة أرجاء الملعب من الداخل والخارج، مُولِّدة في هذه الحالة علاقةً رائعة ما بين التصميم الداخلي والخارجي. وبهذه الطريقة، لم تعد العناصر الداخلة في التصميم صلبة ومنفصلة وإنما ليِّنة ومتصلة مع بعضها البعض، خاصةً في الأجزاء المُنحنية، مما يعكس قوة وجمالية الموقع. كما أن من ميزات هذا التصميم الاعتماد على الخطوط الانسيابية البعيدة عن الأشكال الهندسية الصريحة.

أما السقف العلوي للملعب فيمكن القول إنه أقرب لأسلوب التصميم البارامتري، من خلال وجود تكوينات تتغيَّر باستمرار خالقة مساحاتٍ متباينة بين الظلِّ والنور. وأخيراً يضمن توجيه الملعب من الشرق إلى الغرب تظليل الملعب بالكامل، وهذا الأمر يخدم بشكلٍ كبير المفهوم الأساسي الذي يقوم عليه التصميم من خلال إيجاد التباين بين المساحات المُظللة والمُضاءة، مما يمنح جمالية إضافية للموقع ويبتعد عن التكرار والرتابة.

الاستدامة هي العنوان

بعيداً عن التصميم الرائع والمُتميِّز لملعب لوسيل الدولي، الذي ينافس دون شكّ أكبر وأروع الملاعب في



العَالَم، يبدو موضوع الاستدامة والحفاظ على البيئة واحداً من العناوين الرئيسة لهذا الصرح المعماري الكبير، خاصة في مدينة لوسيل التي تشهد نمواً كبيراً ونهضةً عمرانية واقتصادية واجتماعية متزايدة.

ضمن هذا الإطار يعتمد الملعب على نظام تشغيلي صديق للبيئة وموفر للطاقة، كما يتميَّز بإمكانيته للتعامل مع الظروف الجوية المُحيطة في أغلب أوقات السنة، مثل الحرارة المُرتفعة والرطوبة العالية والرياح الجافة، وغيرها الكثير من الظروف الجوية القاسية التي تؤثر سلباً على المُشجعين واللاعبين على حدٍّ سواء، مما يسمح باستخدام الملعب على مدار العام. وللوصول إلى هذه الغاية يتمُّ استخدام تقنيات تبريد صديقة للبيئة لتوفير درجة حرارة معتدلة داخل الملعب، بحيث لا تزيد على 27 درجة مئوية، حتى عندما تزيد درجة الحرارة في الخارج على 40 درجة مئوية.

أما المظلات التي تظلل مرافق الخدمة ومواقف السيارات فيتمُّ الاستفادة منها من خلال شبكة من ألواح الطاقة الشمسية التي تعمل على توليد الطاقة الكهربائية لإنارة وتشغيل مرافق الملعب بشكلٍ أساسي، ومن ثَمَّ توفير الكهرباء للمباني المجاورة عندما لا يكون الملعب قيد الاستخدام. ويمكن القول إن هذه التجربة تعتبر من التجارب الرائدة على صعيد المنطقة العربية، والتي تقوم فيها منشأة رياضية بتوليد طاقة كهربائية نظيفة للمُجتمعات المُحيطة بها.

وعلى مقربة من ملعب لوسيل تمَّ بناء عدد من الفنادق لاستضافة زوار المدينة والمُشجِّعين خلال فترة المُونديال العَالَمي الكبير وفي المُستقبل. كما تمَّ الأخذ بعين الاعتبار تأمين شبكات الطرق ووسائل النقل العامة والخاصة وحتى المترو لتأمين وصول المُشجِّعين إلى الملعب. وبفضل مرونة هيكله من المُنتظر أن يتحوَّل الملعب في المُستقبل إلى مركز مجتمعي وثقافي، كما سيكون قادراً على استضافة العديد من الأحداث والفعاليات الرياضية والثقافية والاجتماعية في قطر بعد عام 2022.

ويمكن القول إن هذا الملعب بكل إمكانياته وخصائصه المُميَّزة والفريدة سوف يكون إضافة كبيرة وهامة لمدينة لوسيل، وسيعمل على جذب المزيد من الاهتمام إلى المدينة، كما سيروِّج لأفكار جديدة رائدة وصديقة للبيئة في المنطقة العربية والعَالَم. وهذا ما أشار إليه سعادة الشيخ محمد بن حمد بن خليفة آل ثاني، رئيس لجنة ملف قطر لكأس العَالَم 2022 الذي تحدَّث في وقتٍ سابق عن هذا الصرح المعماري الكبير قائلاً: «إن ملعب لوسيل المُتميِّز سيكون المكان المثالي لافتتاح ونهائي كأس العَالَم، كما أنه سيكون مصدر إلهام لجيل جديد من الملاعب الرياضية الإقليمية والدولية، وسيجسد تقنيات تبريد صديقة للبيئة لضمان الأجواء المثالية للاعبين والمُتفرِّجين على حدٍّ سواء».

في الختام، لا شكّ أن ملعب لوسيل هو إنجاز كبير ومصدر فخر ليس لدولة قطر فحسب، بل للأمة العربية قاطبة، والأمر نفسه ينطبق على استضافة دولة قطر لكأس العَالَم. وإنّ استضافة نهائي كأس العَالَم في هذا الاستاد الرائع، كما يقول نجم كرة القدم الأسترالية تيم كيهل، ستمثِّل دون شكّ تجربةً فريدة لكل مَنْ يحالفه الحظ بحضور المُباراة النهائية ومشاهَدة تتويج الفائز بلقب أول نسخة من المُونديال في العَالَم العربيّ. ■ **محمد أدهم السيد**



استاد أحمد بن علي

بوابة الصحراء

«إحدى السمات الرئيسة للتصميم النهائي هي الأنماط والأشكال الزخرفية الخمسة الموجودة داخل واجهة الاستاد وحول البناء نفسه. تُقر هذه الأنماط بأهمية الأسرة في الثقافة القطرية، وتعكس أشكالاً مرتبطة بالصحراء والحياة البرية التي تزدهر هناك، كما تعكس أيضاً الأنماط التاريخية في قطر، والتي تعود أصولها إلى التجارة الدولية التي تكمن وراء النجاح الاقتصادي الذي حققته دولة قطر على مدى قرون. أما نمط الدرع، الذي يرتبط بنادي الريان نفسه، فينسج مع كافة الأنماط الأخرى رسالة تمثل الولاء والوحدة والمُثابرة».







لطالما ارتبط مشهد الصحراء بالقيم العربية الأصيلة، والشهامة والرجولة، والتحمُّل والصلابة، والضيافة والكرم، والتجارة والترحال، وحتى بالعشق والجمال. هذه النظرة الجمالية الاستثنائية لمشهد الصحراء، التي تسيطر عليها الشمس نهاراً والنجوم المُتلألئة ليلاً، وترسم فيها كثبانها الرملية أجمل الصور واللوحات، برزت وبقوة في ثقافتنا العربية، فكانت مادة خصبة لعدد كبير من الشعراء والأدباء، منذ عصر الجاهلية وحتى عصرنا الحديث.

ولكن هذه النظرة الشاعرية للصحراء لم تعد حكراً اليوم على الشعر والشعراء أو الأدب والأدباء، بل ذهبت أبعد من ذلك بكثير، لتصبح مادة دسمة لواحد من ملاعب كرة القدم الأكثر حداثة وجمالاً في العَالَم، ونقصد به هنا استاد أحمد بن علي، وهو أحد الملاعب الدولية الثمانية التي سوف تستضيف مباريات كأس العَالَم لكرة القدم، والتي سوف تُقام هذا العام للمرّة الأولى في بلدٍ عربي مسلم.

يقع استاد أحمد بن علي الدولي، أو ما كان يُعرَف سابقاً باسم استاد نادي الريان، على بعد نحو 20 كم إلى الغرب من العاصمة القطرية الدوحة، وسط بيئة صحراوية خاصة تجعل منه أيقونة استثنائية جميلة وواحة نابضة في قلب الصحراء. هذا الموقع الخاص، الذي يُشار إليه في كثير من الأحيان باسم «بوابة الصحراء»، يدفعنا لتسمية هذا الصرح المعماري الجميل مجازاً بالاسم نفسه.

يقع الاستاد ضمن مشروع تطوير حديث يتضمن مجموعة من الحدائق ومواقف السيارات، بالإضافة إلى «مول قطر»، وهو أحد أكبر مراكز التسوق في الدوحة، ويتصل مع العاصمة بفضل شبكة من الطرق السريعة





ومترو الأنفاق، الأمر الذي يجعل الوصول إليه من كافة الأرجاء في غاية السهولة واليسر، فالرحلة إليه عبر المترو من مركز مدينة الدوحة لا تستغرق أكثر من 25 دقيقة.

في الواقع، هذا الأمر ينطبق أيضاً على الملاعب السبعة الأخرى التي سوف تستضيف جميع مباريات كأس العَالَم، إذ لا تزيد المسافة بين أبعد ملعبين على 55 كم، الأمر الذي يجعل من متابعة المُباريات والتنقل بين الملاعب بالنسبة للجماهير المُشجِّعة، وحتى الفرق المُشاركة أمراً في منتهى السهولة والسرعة، وهذه ميزة رائعة تقدِّمها دولة قطر لعشَّاق الكرة المُستديرة في هذه النسخة من كأس العَالَم.

قصة استاد أحمد بن علي الدولي هي أشبه برواية مثيرة، فهو وفقاً للخطة الأصلية التي وُضعت في عام 2010 لم يكن مقرراً أن يشهد النور، بل كان من المُقرر الاحتفاظ بملعب الريان القديم الموجود بالأصل في الموقع واستخدامه كأحد الملاعب التي سوف تستضيف مباريات كأس العَالَم 2022 بعد إضافة نحو 20 ألف مقعد مؤقت وتجديد بنيته التحتية بشكل كامل. ولكن، هذه الخطة تغيَّرت بشكل جذري في عام 2014، عندما تمَّ اتخاذ القرار بهدم المُنشأة القديمة وبناء منشأة جديدة بالكامل. وبناءً عليه تمَّ تقديم التصميم النهائي للاستاد الجديد في أبريل/نيسان من عام 2015، وبدأ وضع الأساسات الرئيسة له في أواخر عام 2016، بينما تمَّ افتتاحه رسمياً في ديسمبر/كانون الأول 2020 بمُناسبة اليوم الوطني لدولة قطر.

وتبلغ سعة الملعب الحالية المُخصَّصة لمُباريات كأس العَالَم نحو 40 ألف مشجع، بينما سيتمُّ الاستغناء عن نصف هذه السعة تقريباً بعد الانتهاء من البطولة، لتبلغ سعة الملعب النهائية والدائمة حوالي 21 ألف مشجِّع. ومن المُقرر أن يستضيف الملعب ست مباريات خلال الدورين الأول والثاني من نهائيات كأس العَالَم.

من وحي الصحراء

يستمد استاد أحمد بن علي الدولي تصميمه الرائع الذي وضعته شركة باتيرن الدولية للتصميم وشركة رامبول الدنماركية من مشهد الصحراء، حيث يتماشى مشهد الكثبان الرملية الخارجية التي تمتد حتى مسافات شاسعة إلى الغرب من الموقع مع المرافق الخاصة والمُحيطة بالاستاد، والتي يعكس شكلها المُتموِّج أيضاً شكل هذه الكثبان. ولأن الريان تشتهر بحبها للتقاليد والثقافة، فقد تمَّ الأخذ بعين الاعتبار مثل هذه الاهتمامات أيضاً في عملية التصميم، والنتيجة كانت صرحاً معمارياً رائعاً ومنشأةً رياضيةً متكاملة، تروي في الوقت نفسه قصة الإرث والنهضة القطرية بطريقة مذهلة ومبتكرَة.

لم يكن هذا التصميم، كما تقول الجهة المُصمِّمة، وليد الصدفة، بل جاء بعد استشارات مطوَّلة مع أهالي المنطقة والمُجتمع المحلي وإدارة نادي الريان أيضاً، الأمر الذي جعل هذا التصميم عملاً تشاركياً رائعاً يدعو للفخر، ليس للجهة المُصمِّمة فحسب، بل لجميع المُشاركين فيه. وهذا ما يؤكِّده «آلان تويدي»، مدير المشروع في شركة رامبول، الذي يضيف قائلاً: «كان احترام تاريخ كل من الريان وقطر هدفاً مهمّاً من أهداف التصميم. وبناءً عليه أمضى المُهندس المُصمِّم للاستاد وقتاً طويلاً في مرحلة الإعداد في البحث عن تاريخ وثقافة المدينة، وشمل ذلك التحقيق في تاريخ منطقة الريان نفسها».

يجمع مفهوم التصميم بين تكوين بسيط ومضغوط وواجهة قشرية تحقق الشفافية عبر أنماط تكوينية مفرغَة ومتكرِّرة تحيط بكافة أرجاء المبنى الرئيس، وسقف يرتكز حول حلقة فولاذية واسعة بيضاوية الشكل تحمل الجزء المُظلل الذي يغطي الجزء الأكبر من الملعب. ويمكن القول إن هذا التصميم، من خلال هذه الأنماط التكوينية المُفرَغة، يحمل الكثير من الجرأة والإبداع، حيث تكتسب واجهة المبنى بهذا الشكل قدرة ديناميكية هائلة في الاستقبال والعرض البصري والتباين بين المناطق المُظللة والمُضاءة.

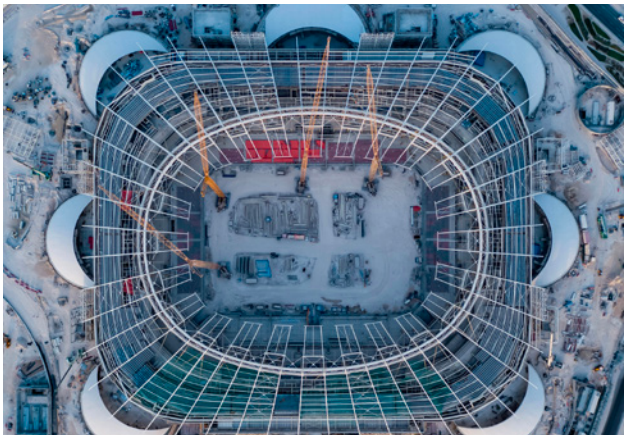
كما يمتلك الملعب بنية موحَّدة نسبياً شبه مستطيلة، بينما تقع مناطق الضيافة والخدمات جزئياً خارج الاستاد

في تكوينات تشبه أيضاً الكثبان الرملية، فهي كما ذكرنا مصدر الإلهام الأول والأهم في تصميم الملعب، وبهذا الشكل يبدو تكوين الملعب منفصلاً بصرياً، ولكنه متصل وظيفياً.

ولكن، أكثر ما يميِّز الملعب هو الواجهة المُضيئة التي تبلغ مساحتها 39 ألف متر مربع، والتي تتكوَّن من شاشات متعدِّدة الوسائط مغطاة بشبكة أنيقة ومزخرفة من الأسطح المرئية المعدنية الشفافة. وتعكس هذه الواجهة رؤية مبتكرة من قِبل الشركة المُصمِّمة في كيفية إعادة تخيُّل الرموز الثقافية المحلية وعرضها بطريقةٍ جذَّابة ومثيرة تلبِّي الذائقة الفنيّة المحلية والعَالَمية.

تعرض الواجهة المرئية القيم النبيلة التي تميِّز دولة قطر، فضلاً عن العناصر النموذجية للمناظر الطبيعية في هذا البلد، وتشمل القيم المُثلى للعائلة القطرية، وجمال الصحراء، والنباتات والحيوانات المحلية، والتجارة المحلية والدولية، وهي أيضاً مواضيع تشكِّل جزءاً من الرسالة النبيلة التي توجهها دولة قطر للعَالَم قاطبة من خلال استضافتها لنهائيات كأس العَالَم. وترتبط كل هذه الأشكال التي تميِّز الملعب وواجهته الخارجية بالعنصر الأخير والأهم وهو الدرع، الذي يرمز إلى القوة والوحدة.







هذه الرؤية يؤكِّدها «آلان تويدي» من شركة رامبول للتصميم، حيث يقول: «إحدى السمات الرئيسة للتصميم النهائي هي الأنماط والأشكال الزخرفية الخمسة الموجودة داخل واجهة الاستاد وحول البناء نفسه. تُقر هذه الأنماط بأهمية الأسرة في الثقافة القطرية، وتعكس أشكالاً مرتبطة بالصحراء والحياة البرية التي تزدهر هناك، كما تعكس أيضاً الأنماط التاريخية في قطر، والتي تعود أصولها إلى التجارة الدولية التي تكمن وراء النجاح الاقتصادي الذي حققته دولة قطر على مدى قرون. أما نمط الدرع، الذي يرتبط بنادي الريان نفسه، فينسج مع كافة الأنماط الأخرى رسالة تمثل الولاء والوحدة والمُثابرة».

من خلال شكلها الشبكي، لن تحجب هذه الواجهة والأنماط المُستخدَمة وصول أشعة الشمس إلى منطقة الفناء الخلفي للملعب. كما أن تصميم الواجهة باستخدام أدوات بارامترية متطوِّرة سوف يجعلها قادرة على القيام بدور إضافي في مهام التبريد السلبي للمبنى. ويضمن نظام التحكم الديناميكي للتبريد المُستخدَم في الملعب الحفاظ على بيئة باردة ضمن الملعب حتى ضمن أكثر أيام العام حرارة وشدة. بينما ستتمُّ الاستفادة من الألواح الشمسية الموجودة على السطح في توليد الطاقة الكهربائية لتنفيذ أعمال الصيانة اليومية للمُنشأة.

أما المُدرجات فتمَّ توزيعها بطريقةٍ رائعة تجمع بين اللونين الأحمر والأسود، بينما يجتمع هذان اللونان بطريقة جميلة ومتناسقة خلف المرمى ليشكلا سوية صورة ضخمة لوجه الأسد الذي يعتبر رمز وهوية نادي الريان الرياضي. بينما تمَّ الاعتناء بشكلٍ كبير في التصاميم الداخلية للممرات والقاعات وغرف الاستقبال بطريقة تتناسب بشكلٍ جميل ومتناغم مع التصميم الخارجي للملعب. ويزداد هذا الاهتمام حضوراً في غرف تبديل الملابس للاعبين، حيث أصبح تصميم هذه الغرف بطريقة جميلة ولافتة واحدة من أهم المُتطلّبات للملاعب الحديثة في العَالَم، لأن اللاعب يقضي فيها لحظاته الأهم قبل الدخول إلى المباراة.



تقدير محلي وجوائز عالمية

من أهم النقاط والخصائص التي تميِّز استاد أحمد بن علي الدولي هو تبنيه بشكلٍ كامل لمفهومي الاستدامة وإعادة التدوير خلال كافة مراحل التصميم والبناء. إذ تمَّت الاستفادة من حوالي 90 % من عناصر الملعب السابق وإعادة استخدامها في أماكن ومرافق أخرى ضمن الملعب وخارجه، مثل الأضواء الكاشفة والمقاعد والمُحوِّلات وساحة كأس العَالَم الحالية التي تقع في الموقع نفسه.

كما تمَّت إعادة استخدام الخرسانة المُهدمة في بناء الاستاد الجديد، وحتى التربة التي تمَّ حفرها لإزالة الأساسات فقد تمَّت إعادة استخدامها في مواقع أخرى أو حفظها لتنسيق الحدائق بعد إنشاء المُنشأة الجديدة. بينما تمَّ التبرُّع ببعض العناصر المُتبقية من المُنشأة القديمة لتنفيذ مشاريع فنيّة مختلفة. وستتمُّ إزالة ما يقرب من نصف مقاعد الملعب بعد البطولة ومنحها لمشاريع تطوير كرة القدم في العَالَم النامي. وسيتحول الاستاد بعد ذلك إلى مقر واحد من أقدم الأندية في قطر وهو نادي الريان، الذي سيتمكّن من خلال الملعب الأصغر حجماً من الحفاظ على طابعه الحميمي المُنسجم مع الوسط المُحيط به.

ووفقاً للسيد عبد الله الفيحاني، مدير استاد أحمد بن علي، ستتحوَّل المرافق المُحيطة بالاستاد إلى مراكز رياضية حيوية تلبِّي احتياجات أفراد المُجتمع، في حين سيستفيد سكّان منطقة الريان من مجموعة واسعة من المرافق والتجهيزات الرياضية، من بينها ستة ملاعب لكرة القدم، وملعب لرياضة الكريكت، ومضمار لركوب الخيل، ومضمار للدراجات الهوائية، وأجهزة لمُمارسة التمارين الرياضية، ومضمار لألعاب القوى. وتقديراً لمُراعاته جوانب الاستدامة، حصل الاستاد حتى الآن على ثلاث جوائز وشهادات مرموقة في مجالات الاستدامة والحفاظ على البيئة.

يضع الاستاد الجديد مفهوم البيئة النظيفة في طليعة اهتماماته، حيث يستخدم المكان تقنية تبريد صديقة للبيئة عبر محطة مركزية بسعة تبريد تبلغ 16000 طن. وتقوم هذه المحطة بتزويد الاستاد بالمياه المُبرَّدة، من خلال محطة توليد الكهرباء، ومن هناك يتمُّ تحويلها إلى عددٍ كبير من وحدات معالجة الهواء المُنتشرة في الموقع لتوفير درجة الحرارة المطلوبة لمنطقة المُدرجات والملعب. في الوقت نفسه، فإن المبنى الجديد أكثر كفاءة في استخدام الطاقة بنسبة 20 % مقارنةً بالمباني الأخرى من هذا النوع، كما أنه يستخدم كمية أقلّ من المياه بنسبة 20 % مقارنةً بغيره من المباني الرياضية.

وهذا ما يؤكّده مؤسّس ومدير شركة باتيرن للتصميم «ديبيش باتيل»، الذي يقول ختاماً في وصف هذه التجربة الرائعة: «نحن فخورون بتحويل هذا المشروع المُذهل انطلاقاً من مفاهيمه الأولية إلى الشكل النهائي والمُبدع الذي نراه عليه اليوم. يجسِّد هذا المبنى نهج شركة باتيرن الذي يستجيب للمناخ والثقافة بطريقةٍ مستدامة». والنتيجة هي صرحٌ معماري جديد يعكس النهضة العمرانية والثقافية في المنطقة، ومنشأة رياضية تعكس أهمية دولة قطر على صعيد الرياضة العَالَمية، ومنصة ثقافية تحمل الكثير من الرسائل والمفاهيم النبيلة إلى المُجتمع المحلي والعَالَم. ■ **محمد أدهم السيد**



استاد الجنوب

بوابة بين الماضي والمُستقبل

ليس مفاجئاً كل هذا الاهتمام بالنسخة المُرتقبة من بطولة كأس العَالَم، فالجهود المبذولة من قِبل دولة قطر لإنجاح هذه النسخة من البطولة أقلّ ما يمكن أنْ يُقال عنها هي إنها مبهرة وغير مسبوقة في تاريخ هذه البطولة، بدءاً من التجهيزات في البنية التحتية وشبكة المواصلات الحديثة، وانتهاءً بالملاعب الثمانية الجديدة التي شيِّدت بالاستعانة بأحدث تقنيات الإنشاء والتنفيذ، وصُمِّمت من قِبل أفضل المُصمِّمين والمُهندسين المعماريين في العَالَم.





ولعلّ واحداً من أهم هذه الملاعب الجديدة والواعدة المُستضيفة لهذا الحدث الكروي الهام هو «استاد الجنوب» من تصميم المكتب الهندسي للراحلة المعمارية زها حديد بالتعاون مع شركة «أي كوم». والراحلة زها حديد غنية عن التعريف، فهي الأيقونة الاستثنائية الأكثر شهرة وحضوراً على صعيد العمارة المُعاصِرة والمُتجدِّدة التي تقوم على المدرسة التفكيكية. وهي المهندسة (العراقية-البريطانية) التي نفَّذت نحو 950 مشروعاً خيالياً ومتميِّزاً في 44 دولة حول العَالَم، لتحصل خلال مسيرتها المهنية الطويلة على العديد من الأوسمة والجوائز العَالَمية المرموقة، في طليعتها جائزة «بريتزكر» للعمارة عام 2004، والميدالية الذهبية الملكية ضمن جائزة «ريبا» للفنون الهندسية عام 2016، وجائزة «الآغا خان» للعمارة عام 2016، والعديد من الجوائز المعمارية العَالَمية المرموقة الأخرى.

شُيد استاد الجنوب في مدينة الوكرة الواقعة على الساحل الجنوبي الشرقي للبلاد وتبعد بما يقارب 22 كم عن شرق وسط الدوحة. تعدُّ مدينة الوكرة ثاني أكبر المدن ومن أقدم المناطق الحضرية المأهولة بالسكّان في البلاد. من الناحية التاريخية، كانت هذه المدينة تعتمد بشكلٍ أساسي على صيد الأسماك واللؤلؤ المُستخرج من جوف البحار، وشهدت خلال العقود القليلة الأخيرة تطوُّراً حضرياً ومعمارياً لافتاً ومهمَّاً، وهذا ما جعل المدينة أكثر تميُّزاً وحضوراً من خلال التباين والجمال المبهرين بين عراقة الماضي والتطوُّر المُعاصِر.

ويمكن ملاحظة دقة وإبداع العمارة التاريخية في بناء المدينة، خصوصاً في المناطق القديمة مثل مسجد الوكرة القديم والمنازل التراثية والقلاع التاريخية، وبالمُقابل نلاحظ جمال العمارة المُعاصِرة الحديثة في مناطق عدة من المدينة، وتعتبر كمُحاكاة وامتداد لعمارة المنطقة القديمة، فهي تنطلق منها وتعود إليها، وهذا هو سر جمال مدينة الوكرة. ويمكن القول إن استاد الجنوب هو



التجسيد الأمثل لهذه الفكرة، فهو المُحاكاة المُعاصِرة التجريدية للماضي العريق.

تبلغ سعة الاستاد الحالية 40 ألف مشجِّع، ليخدم بذلك مباريات كأس العَالَم بدءاً من دور المجموعات، حيث ستجمع المُباراة الأولى بين منتخبي فرنسا وأستراليا، مروراً بدور الـ 16، وانتهاء بالدور ربع النهائي. واللافت في المشروع أن أعمال التنفيذ والبناء تمَّت بدقة وحرفية عالية، وفي وقتٍ قياسي أيضاً، حتى أن عملية فرش عشب الملعب (على سبيل المثال) اكتملت في 9 ساعات و15 دقيقة فقط. وافتُتح الملعب في 16 مايو/أيار 2019 بحضور شخصيات رياضية بارزة محلياً وعربياً وعالَمياً.





وبعد إطلاق صافرة النهاية وإسدال الستارة على العرس المُونديالي الكبير، سيتمُّ الاستغناء عن نصف عدد المقاعد في الاستاد، ليتمَّ منحها للدول النامية التي تفتقر للبنى التحتية الرياضية. وسوف يصبح الملعب عندئذ المقر الرئيس لنادي الوكرة الرياضي لكرة القدم.

وكغيره من الملاعب الأخرى التي سوف تستضيف مباريات كأس العَالَم، يتمُّ ربط ملعب الجنوب بشبكة من الطرق السريعة والجديدة التي توفِّر وصولاً سهلاً وسريعاً للمُقيمين والزوار على حدٍّ سواء إلى كل من الوكرة والدوحة. بالإضافة إلى ذلك، من المُنتظر أن يستضيف هذا الاستاد، الذي تمَّ تشييده كبناء متعدِّد الاستخدامات، فعاليات حضرية وثقافية متنوِّعة في المُستقبل.

الفكرة التصميمية

إنّ المفهوم العام لروح التصميم قائم على المُحاكاة التجريدية والانعكاس التراثي لأشرعة القوارب التقليدية القطرية، وذلك احتفاءً بالتاريخ العريق والتراث البحري لمدينة الوكرة كمركز للصيد والبحث عن اللآلئ. هذه المُحاكاة التجريدية هي محاكاة متعدِّدة الأوجه والقراءات، وهذه القراءات تصبح منسجمة ومتكاملة في نهاية المطاف.

وهذه المُحاكاة التصميمية تنعكس أيضاً في كافة التفاصيل، انطلاقاً من الشكل العام للتكوين التصميمي، فنرى الشكل العام للتكوين هو عبارة عن تشكيلات قشرية مدببة ومائلة على شكل مقاطع مطوية «وهو تجريد لأشرع القوارب المطوية». هذه التشكيلات القشرية تسير مع بعضها البعض ضمن مسارات منحنية، متباعدة تارةً، وملتقية مع بعضها البعض تارةً أخرى.

في الواقع، هذه المسارات المنحنية ليست عشوائية أو وليدة الصدفة، وإنما قائمة على محددات بارامترية ذكية وديناميكية، حيث استطاعت دمج التشكيلات القشرية وحوَّلتها لتكوينات لينة وسهلة التحويل والتشكيل، فنرى الجمال المُتناغم في التكوين المركب النهائي.. تكوين مبهر يمثل وكأنه الصدف البحري المُتلألئ الخارج من أعماق البحار.

تمَّت تغطية الاستاد بمظلة قابلة للطي والإغلاق بطول 92 متراً، ويمكن فتحها خلال 30 دقيقة فقط باستخدام أسلاك من التيتانيوم وكأنها أشبه بشراع مشدود لتسمح بالتخفيف من حدة أشعة الشمس وتأمين الظل والمأوى والمُحافظة على درجة الحرارة المُناسبة داخل الملعب.

وتمَّ التعبير عن إكساء القسم السفلي لواجهات الاستاد بألواح زجاجية بالتوازي مع خلق أنماط تكوينية مزخرفة ومشغولة ذات طابع برونزي معدني تحقِّق التباين بين الظل والنور وترمز لفن الحرف اليدوية والإسلامية.

والتصميم ككل منسجم مع محيطه ومتناغم معه، ولا يبدو في أي تفصيل من تفاصيله شاذاً مع الوسط المُحيط، القريب أو البعيد، حيث تتحوَّل الكتل المعمارية والمناطق الحضرية المُحيطة إلى تركيبة عضوية واحدة ومترابطة، ويصبح تصميم الاستاد بالمُحصلة تعبيراً حقيقياً عن تاريخ وثقافة المُجتمع العربي والإسلامي القطري.

الاستدامة الوجهة الأولى للتصميم

يمثِّل تصميم الاستاد تطبيقاً تكنولوجياً معاصراً لمُفردات العمارة المحلية والتراثية في إطار العمارة البيئية والمُستدامة. وفي الحقيقة يمكن القول إن تطبيق مبدأ الاستدامة الشامل هو العنوان المُناسب للتصميم، سواء لكيفية التعامل مع تصميم الملعب أو كيفية المُعالجة المعمارية والبيئية للمساحات الخضراء والحضرية المُحيطة به.

فاستاد الجنوب كان أول ملعب، ضمن الملاعب الثمانية المُخصَّصة لكأس العَالَم 2022 في قطر، يحصل على شهادات المُنظَّمة العَالَمية لتقييم الاستدامة «جي ساس»، حيث حصل الاستاد على ثلاث شهادات في الاستدامة شملت التصميم والبناء وإدارة التشييد ونسبة كفاءة الطاقة. ولم يكن هذا الأمر مفاجئاً أو مستغرباً، فقد تمَّ استخدام مبادئ التصميم السلبي والبيئي جنباً إلى جنب مع النمذجة الحاسوبية في دراسة المُتغيِّرات الحرارية



المُحيطة وحركة الرياح لزيادة كفاءة نظام التبريد ولضمان راحة اللاعب والمُشجِّع على حدٍّ سواء.

كان التحدي الأول بالنسبة للملعب، وكذلك الأمر بالنسبة للملاعب الأخرى أيضاً، هو في كيفية التعامل مع المناخ الخاص بالمنطقة، وكيف يمكن إبقاء الهواء الساخن خارجاً بعيداً عن فضاء الملعب الداخلي. لمُواجهة هذا التحدي تمَّ تبريد المنطقة التي يشغلها المُشجِّعون في المدرجات عبر فتحات تهوية مثبتة أسفل كل مقعد، ليتدفق الهواء بطريقة لطيفة تسمح له بالوصول إلى المُشجِّعين والإحاطة بهم دون أن يشعروا بالانزعاج، أو بالحرارة أو البرودة الشديدتين.

أما بالنسبة للاعبين، فيتمُّ ضخ الهواء البارد فوق أرض الملعب عن طريق فوهات كبيرة موزَّعة على أطراف الملعب. ويؤكِّد خبير التكييف الدكتور مسعود عبد الغني الذي طوَّر هذا النظام المُبتكر أن زاوية فتحات التكييف واتجاهها تمنع تعرُّض اللاعبين لتيار الهواء بشكلٍ مباشر. وفي المُحصلة، تتكون فقاعة من الهواء البارد داخل الملعب لا يزيد ارتفاعها على مترين فوق سطح الأرض، وحين يسخن الهواء مرةً أخرى تمتصه مراوح للشفط في المنطقة الوسطى، ثمَّ يُعاد تبريده وتنقيته ليضخ مجدداً إلى كامل الملعب.

وتساهم في هذه العملية الميكانيكية المُتكاملة ألواح شمسية تعمل على امتصاص حرارة أشعة الشمس لتكوين الطاقة اللازمة لتشغيل هذه الأجهزة، وبالتالي تأمين الحماية من الانبعاثات الكربونية غير المرغوب بها والإسهام في تحقيق مبدأ التصميم المعماري السلبي. ومصطلح «السلبي» هنا هو مصطلح معماري يطلق على كل تصميم بناء ذي استهلاك طاقة منخفض للغاية، وهو ما يساهم في تحقيق الاستدامة، كما هو الحال هنا في تصميم استاد الجنوب.

ولتحقيق مزيد من التناغم والانسجام والاستخدام الأمثل للعوامل المُحيطة والداخلة في تكوين البناء، تمَّ تصميم السقف العلوي الذي يغطي الملعب لتوجيه تدفق الهواء بالطريقة المرغوب بها، كما أن لونه الفاتح يعكس أشعة الشمس وحرارتها، فيساهم بذلك أيضاً في الحفاظ على درجة حرارة مناسبة ومعتدلة داخل الملعب لا تزيد على 18 درجة مئوية.

وبالنسبة للمساحات الحضرية والخضراء المحيطة بالملعب، فقد تمَّ تجهيز المنطقة المُحيطة بمساحات خضراء ذات مناظر طبيعية مبهرة تستقبل الزوار عند الوصول وتأخذهم في أجواء فريدة لا تقل جمالاً عن أجواء الملعب من الداخل. وتضم هذه المنطقة أكثر من 800 شجرة جديدة ونباتات متوطنة لترشيد استهلاك المياه.

ويمتد مفهوم الاستدامة البيئية للاستاد ومحيطه ليشمل أيضاً الاستدامة الاجتماعية، فقد تمَّ إنشاء مرافق جديدة في المناطق المُحيطة للاستاد وهي مدرسة وقاعة للأفراح ومطاعم ومتاجر وأندية رياضية ومتنزهات، بالإضافة لمسارات لركوب الدراجات الهوائية والمشي وركوب الخيل، وهو ما خلق مناطق حضرية مليئة بالنشاطات المُجتمعية داخل الملعب وخارجه. وبهذه الطريقة، حتى خلال الأيام التي لا يكون فيها حرم الملعب مزدحماً ومسرحاً للمُنافسات الكروية الحامية، يقدِّم لزواره مساحة للتسلية والترفيه والمُتعة.

لا يختلف أحد حول روعة وأهمية هذا الاستاد الذي يلبِّي الطموحات ويستجيب للتحدّيات التي بدأت منذ اللحظة الأولى في مسيرة التحضير للمونديال الأجمل والأهم في العَالَم. ولا شَك أن هذا الاستاد سيصبح مكاناً ووجهةً لا تُنسى خلال منافسات بطولة كأس العَالَم- قطر 2022، والفترة التي ستليها، وسيبقى على الدوام أيقونة نابضة بالجمال في قلب مجتمع الوكرة. ■ **فراس السيد**



استاد الثمامة

يغطّي ضيوف «كأس العَالَم» بطاقيّة عربيّة

في هذه الجولة المعمارية والوظيفية لملعب الثمامة، سيرافقنا المُهندس المعماري والفنَّان التشكيلي الأردني محمد الدغليس، للحديث حول الرسالة والمسؤوليّة الثقافية والتراثيّة للدولة، وتلازُم الناحيتين الجماليّة والوظيفيّة، ووجهة نظرِ الغرب والأجانب عنّا وعن تراثنا واستثماره في مجالاتٍ عديدة، وكيف يمكن للأصالة والحداثة أن يلتقيا معاً في قطر، لتشكيل هذا النموذج الفنّي الرياضي... وقد شكّل هذا الملعب أيقونة موندياليّة لافتة، حيث افتتحه أميرِ قطر الشيخ تميم بن حمد آل ثاني، في 22 أكتوبر/تشرين الأول 2021، كخامس ملعب مونديالي، تحضيراً لبطولة كأس العَالَم لكرة القدم (قطر 2022).







يرى محمد الدغليس أنّ دولة قطر، استطاعت أن تقدِّم تاريخها وثقافتها بكلّ إمكانياتها الماديّة والمعرفيّة وبكلّ اقتدار، انسجاماً مع الحداثة العَالَميّة واتساقاً مع الثراء والإرث الثقافي والتاريخي الذي تتوافر عليه. فملعب الثمامة آبدة معماريّة رائعة من أوابد تشجعها الدولة وتهيئ لها الظروف؛ إذا ما عرفنا أنّ المُسمّى بحدّ ذاته هو مسمّى شعبي وتراثي يحمل اسم شجرة ضربت جذورها في صحراء قطر، فشكّل الملعب وتكوينه الذي يشير إلى ما يوضع على الرأس احتراماً وتقديراً واعتزازاً في مناسباتنا الوطنية والمُجتمعيّة وأعيادنا الدينية، يؤكِّد رمزية تلك الطاقية البيضاء الحامية والمزيّنة لهاماتنا، وهامات أطفالنا.

هل هناك رسالة ومسؤولية مجتمعية وتراثية وأصالة لدى الفنَّان والمعماري في مثل هكذا أعمال كبيرة ومعالِم ظاهرة للناس في البلد العربي بشكلٍ عام؟ هذه الرسالة كيف يتمُّ توظيفها معماريّاً، وهلْ هناك اختلاف مع الحداثة، وهل يستحي الإنسان العربيّ من تراثه والمعماري من أبنيته القديمة؟! خصوصاً وأنّ في قطر والخليج رسالة واضحة في أنهم يعمدون إلى أبنية تراثية فيجعلون من هذه الأبنية منتديات ومؤسَّسات ثقافية؟!

حول هذا المحور يرى الدغليس أنّ للمعماري المُميّز دوراً هامّاً؛ فهو المُؤهَّل والقادر على إبراز الوجه الحضاري والتطوُّر المعرفي والثقافي، والمُستوى الاجتماعي، والقدرات الماديّة والعلمية، وحتى عناصر القوّة والتمكّن لأيّ أمة من الأمم في حقبة زمنية معيّنة، تتطلّع فيها للمُستقبل، من خلال ما يبدعه من مبانٍ



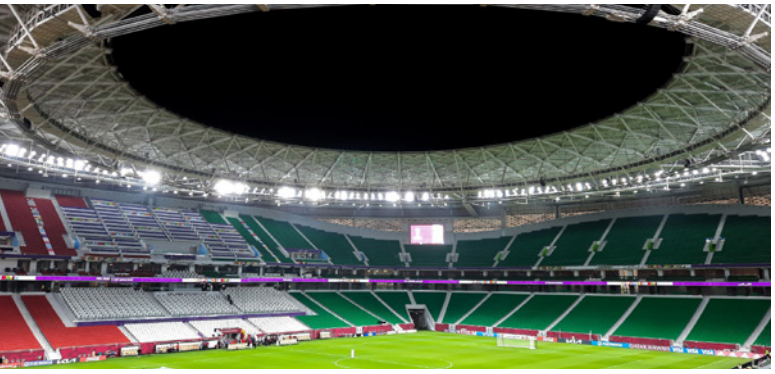
وطرق وجسور ومدن وتنسيق أراض، والأوابد هذه بالتأكيد هي بمثابة التيجان التي تثري النَسيج العام لمُكوّنات البلد العمرانية.

العمارة فنٌّ تطبيقي، كما يقول المُهندس الدغليس، فهي فنٌّ راقٍ نعيش بداخله، ونمارس نشاطاتنا الحياتيّة بمجملها بين جنباته، وفي الوقت ذاته هي المعرض الحيّ الدائم الذي يشاهده القريب والغريب، الصغير والكبير، ويبقى شاهداً على المرحلة الحضارية والثقافية التي عشناها ونعيشها.

كما أنّ اعتزاز الفنَّان والمعماري بتراثه والالتزام بهويّته وانعكاس ذلك على إبداعاته وتطوير قدراته ومنتجه، يتماهى حتماً مع الحضارة العَالَمية والحداثة التي لا تتناقض أبداً مع هذه الأهداف، لتقديم رسالة صادقة لكلّ متلقٍ ومتابع، فتؤدي إلى احترامه وتقديره وإجلاله دون أن نمنع انخراطه في العَالَمية..

الوظيفة والجمال..

في ملعب الثمامة، تقترن الناحيتان الجمالية والوظيفية؛ باعتبارهما عماد أيّ عمل فني يدوم، وفي ذلك منافع عديدة، وحول جدليّة أن نعزل الوظيفة عن الجمال في أبنيتنا ومعمارنا وفي ما نقدّمه للعَالَم من تراث، أو سؤال الحداثة والربط بين الأصيل والحديث في أعمال المعمار. وفي هذا الصدد يرى الدغليس إنّ من بين معماريي العَالَم مَنْ يهتم بالشكل المُثير، وهؤلاء يُسمّون بـ(الفورملزم)، وهناك مَنْ يولي الناحية الوظيفية عنايته واهتمامه الأكبر وهؤلاء هم (الفنكشنلزم)، أمّا المعمار المُتمكن المُتكامل، فهو الحريص على الإبداع المُبهر في التصميم الداخلي الوظيفي وذلك بتأمين الوسط الأمثل للفعالية المُعدّ لها المُنتج، من راحة وظروف معمارية للضوء والشمس والتهوية والحركة والراحة النفسية أيضاً، وفي الوقت نفسه يولي التشكيل



الخارجي والتلوين والتكتيل العناية اللازمة، وبما يعكس المُعطيات المحليّة والبيئية والتراثية والوسط المُقام به المبنى، وحتى استعمال المواد المحلية المُتوفّرة في موقع الحدث، لتصبح اللوحة مكتملة الأركان.

وهذا ما يلمسه الدغليس بوضوح في مبنى ملعب الثمامة، عندما يتفحّص مكوّناته الداخلية وسعته التي تتناسب مع الحدث الكبير، وانفتاحه على النور والسماء وعناصر الاستدامة التي تحيط به في وسط أخضر يربض فيه، مثل درّة بيضاء تسبح في خضرة غنّاء، هذا إضافة إلى تسخير ما أفرزته الحضارة من إمكانيات استثمار الطاقة الشمسية في خلق الجوّ المُناسب لفعالية يجتمع حولها أربعون ألف شخص من شتى بقاع الأرض، فهو بكلّ صدق قد أمّن كلّ ما يصبو إليه المعماري من عناصر إغناء الوظيفة التي أنشئ من أجلها.

وحول الشكل الخارجي، فإنّ شكله الخالي من التعقيد والحامل للعفوية والبساطة التي تحقق الجمال المطلوب ولونه الأبيض العاكس للحرارة، والمُنسجم مع النسيج المعماري للدول التي تقع في المناطق الصحراوية الحارة، يحمل رؤية مدروسة في تصميمه، علماً أنّ الشكل الدائري يتكامل مع الوظيفة التي تجري داخله، فلا ننسى ما للدائرة من معانٍ عميقة في مظاهر الكون، والآراء الفلسفية وتكامل الخطوط التي تحوي كلّ الأشكال



الهندسية، وهكذا، فقد أبدع المُصمم وقدَّم لنا إحدى الدرر المعمارية التي ستشدُّ لها الأجيال.

التراث والحداثة..

من خلال جولاته العربيّة والغربية، يروي الدغليس كيف تحتفي البلدان والدول والشعوب بموروثها في الساحات العامة، والمباني، وهو ما يعطينا حافزاً لأن نحترم تراثنا وأصالتنا وأن نعمل على تقوية هذا التراث بالحداثة، حين تقترن مواصفات الأمان والسلامة بمواصفات الجمال، فالشعوب الأصيلة العريقة التي لها جذور في أعماق التاريخ والتي تعتز بماضيها وتستحضره في كلّ مناسبة وتاريخ، تفخر بما لديها من ماضٍ مشرق وتراث خاص يميزها عن غيرها.

وحول الجهود القطريّة في الارتقاء بالموروث والتراث، واستنباط الأعمال من بيئتنا وثقافتنا، يؤكّد الدغليس أنّ اهتمام دولة قطر ودورها الريادي في حاضر أمتنا، واجتذابها للفعاليات العَالَمية وعلى رأسها كأس العَالَم وحضورها اللافت في كلّ المحافل الدولية باقتدار بارز، لم يكن وليد اللحظة، بل إنّ وراء كلّ ذلك عقولاً مفكّرة، وثقافة ومعرفة وعلوماً وأداء ونشاطاً لافتاً ومنقطع النظير. فهو انتصار للثقافة بمفهومها الشامل والتفصيلي والتراثي المُعبِّر عن هويّة، بما يؤكّد كينونتنا.

وفي هذا يقول الدغليس إنّ ما حقّقته دولة قطر من تراكم للنشاطات العلمية والإعلامية والرياضية والثقافية والمنجزات الحضارية والمعمارية والجمالية ومن إحياء للتراث القطري والعربي، سيكون له أثرٌ ملموس على مجتمعاتنا العربية، وعلى سمعتنا وكينونتنا بشكلٍ إيجابي وعميق، فهو بالفعل يمثّل انتصاراً حضاريّاً لقطر وللعرب، فنحن في أعينهم أمّة واحدة، تجمعها لغة واحدة وهموم مشتركة، ولا بدّ أننا نُسْهِم في التطوُّر الحضاري والعلمي في مسيرة المعرفة العَالَمية.

ما بَعد «كأس العَالَم»..

يقول الدغليس حول تصميم ملعب الثمامة: إنّه ليس هناك مَنْ هو أقدر على معرفة وتحسس احتياجات أيّ أمّة من الأمم على ضوء المُعطيات المُتوفّرة والأهداف المُبتغاة، مثل أبنائها المُميَّزين ونخبها المُتمكّنين، في المجالات كافة، الثقافية والفنية والعمرانية وحتى المُجتمعيّة، فالمهندس إبراهيم الجيدة له خبرات معماريّة وفنيّة ورؤية جمالية ووظيفية كإنسان ينتمي لوطنه ويعشق تراثه، وهو ما انعكس على هذا المَعْلم بكلّ تفاصيله الداخلية أو وجهاته الخارجيّة وهيبته النابعة من شكله واسمه وموقعه.

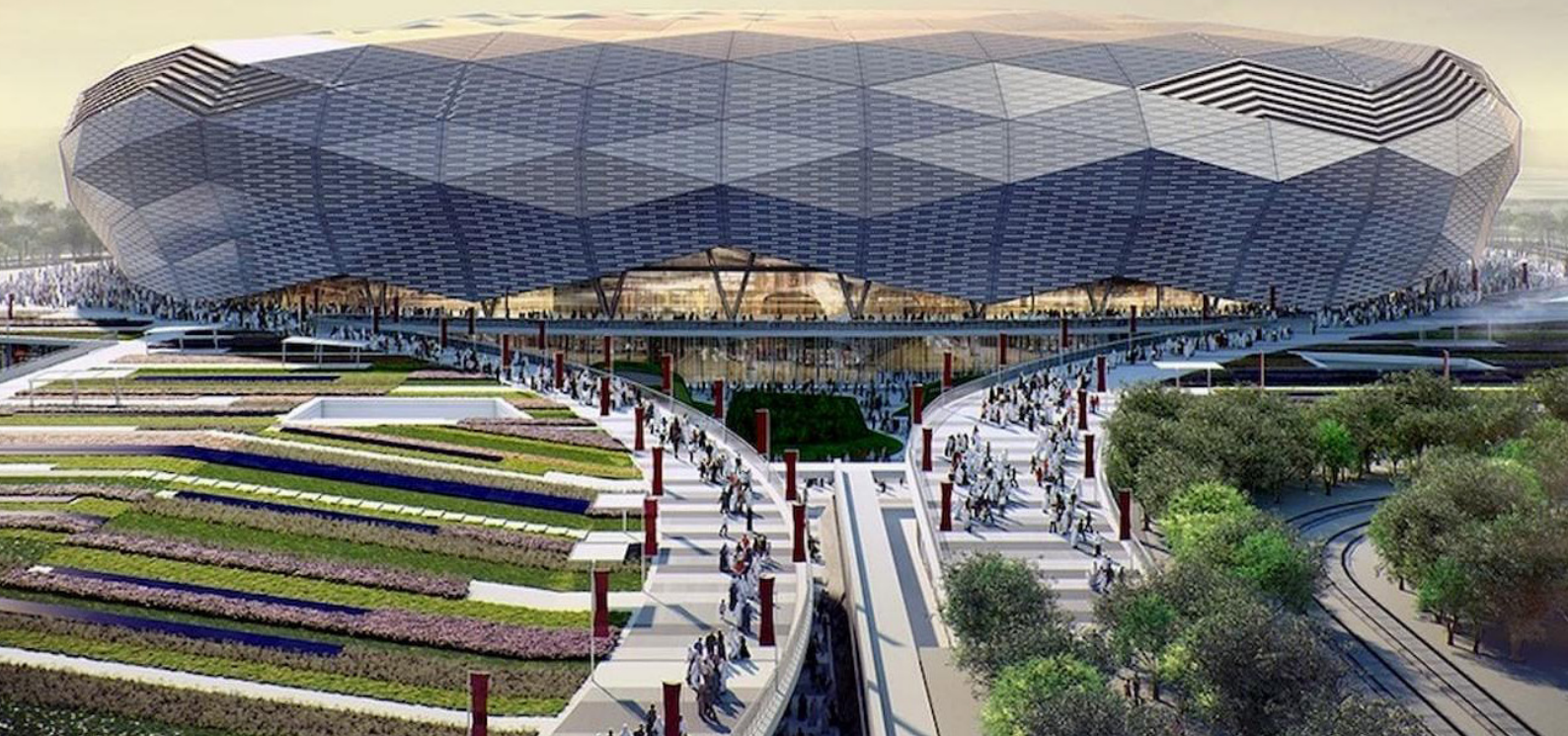
تميّز ملعب الثمامة، بالإضافة لكونه انصهاراً للموروث الثقافي العربي مع العمارة الحديثة، أن تشييده تمَّ ليدوم إرثاً لمرحلة ما بعد فعاليات كأس العَالَم وليبقى معلماً حيّاً نشطاً تهفو إليه القلوب. وسيكون بمقدور هذا الملعب، كما يرى الدغليس، أن يصبح قبلةً للأجيال ومرتبطاً بذكرى عطرة مرَّت في حياتهم واستقرَّت في وجدانهم، حين تجتمع الرياضة والفنّ والجمال معاً، وبالتأكيد حين نبرز تراثنا وثقافتنا واحترامنا لذاتنا في تظاهرة عالَميّة كبيرة هي نسخة «كأس العَالَم» 2022 في قطر. ■ **إبراهيم السواعير**



استاد المدينة التعليمية

حيث تلتقي كرة القدم بالعلم والمعرفة

هناك مقولة مفادها أن فن العمارة الرفيع يقدِّم للناسِ مكاناً للاجتماع واللقاء، وليس من الضروري أن يكون هذا الجمع واللقاء بين المُتماثلات، بل إنه، وبالمُستويات العليا، ومن خلال فكرة ورؤية خلّاقة، يجمع حتى بين المُتناقضات. هذا ما يجسده تصميم (استاد مؤسَّسة قطر)، أو كما يسمَّى أيضاً (استاد المدينة التعليمية)، ليس بجمعه بين عالَمي الرياضة والمعرفة فحسب، بل بجمعه بين الطرازين المحلي والعَالَمي، وانفتاحه على العَالَم من خلال حدث المونديال.







«حيث تلتقي كرة القدم بالعلم والمعرفة» هو شعار تعريفي ناطق نجده في صفحة موقع استاد المدينة التعليمية، ليصف اعتزاز مؤسَّسة قطر الرائدة بهذه الإضافة المُهمّة لمجموعة المباني الحديثة التي تشكِّل حرم مدينتها التعليمية الاستثنائية. إنه «جوهرة التاج» لعمارة المباني الحديثة التي يزخر بها الحرم التعليمي، أو، إذا توخينا الوصف من تراث صيد اللؤلؤ في الخليج، إنه «الدانة الكبرى» في عقد لآلئ مباني المدينة التعليمية.

عقد لآلئ العمارة الحديثة يكاد لا ينقطع في قطر، تلك المباني التي صمَّمها نخبة من المعماريين من الدرجة الأولى في العَالَم أصبحت تزين هذه الدولة وتعبِّر عن إيمانها بفكرة مفادها أن العمارة الراقية الجميلة لها فضيلة تحسين بيئة حياة الناس ورفع مستوى معيشتهم.

معمارياً، استثمرت قطر في كافة المجالات، في الثقافة من خلال متحف الفن الإسلامي، ومتحف قطر الوطني، والمكتبة الوطنية، وكلها من تصميم معماريين حاصلين على جائزة «البريتزكر»، وهي أعلى شرف يمكن أن يحصل عليه معماري على مستوى العَالَم. واستثمرت بالمُقابل في ترميم التراث المحلي أيضاً بهدف إعادة تكييفه للاستعمال الحديث، والأمثلة كثيرة مثل سوق واقف، الذي تمَّ ترشيحه للفوز بجائزة «الأغا خان» للعمارة في عام 2010 التي أقيمت في العاصمة القطرية الدوحة، وسوق الوكرة التاريخيين، إضافة إلى الاستثمار الحثيث في إيجاد بنية تحتية متقنة للدولة ككل.

كل هذه الإنجازات أتاحت لدولة قطر أن تتقدَّم بعرضها لاستضافة المُونديال بثقة وجدارة، فالفوز بتنظيم حدث كهذا لا يتمُّ من خلال بناء مرافق رياضية فحسب، مهما



كانت متقنة، بل يحتاج إلى بنية تحتية وبيئة عمرانية متطوِّرة، فالمدينة والدولة ككل هنا هي مسرح الحدث. من هذه الأرضية، من الاستثمار عبر عقود في التنمية الثقافية والاجتماعية والعلمية، جاء دور تأهيل وبناء الملاعب الرياضية الثمانية التي ستحتضن المُباريات، بعمارة رياضية مميَّزة تكافئ العمارة المدينية الموجودة.

الاستاد ومؤسَّسة قطر

مؤسَّسة قطر ومدينتها التعليمية من أهم أوجه قطر الحضارية، وهي عالَم مصغَّر مكثف لطموحات قطر في الاستثمار في عقول شباب المُستقبل. كانت هذه المُؤسَّسة، لأكثر من عقدين من الزمن، تقود الابتكار العلمي وريادة الأعمال وتعزِّز التنمية الاجتماعية وثقافة التعلُّم مدى الحياة، وذلك بهدف تجهيز أذكى العقول لمُواجهة أكبر التحديات في المُستقبل.

ضمن حرم هذه المُؤسَّسة الرائدة، في منطقة الريان، تمَّ إقرار بناء الاستاد الكبير لخدمة المدينة التعليمية، ودُشِّن في 15 يونيو/حزيران من عام 2020. وبعد أن نالت قطر، في 2 ديسمبر/كانون الأول 2010، حق استضافة نهائيات كأس العَالَم 2022، تمَّ إقرار رفع جاهزية الملعب، بحيث يتسع لـ(40) ألف متفرج.

كان الاستاد الذي تمَّ التخطيط له كجزء من المُجمع التعليمي الضخم في الدوحة يُعرَف في البداية باسم استاد المدينة التعليمية، وأعيد تسميته لاحقاً للترويج لمُؤسَّسة قطر. ومنذ البداية، كان جزءاً من عرض قطر لاستضافة كأس العَالَم 2022، وكان تصميمه الأكثر اتساقاً من المراحل المُبكِّرة إلى النهائية.

بالإضافة إلى استيفاء موجز النص الأصلي لمُتطلبات أمناء مؤسَّسة قطر، بتصميم مجمع رياضي رئيسي للمدينة التعليمية، أراد المعماري المُصمم «فينويك إيريبارين» استغلاله كنقطة جذب بصرية واجتماعية رئيسة داخل





الحرم، وحقق ذلك بوضع المبنى بشكلٍ ملائم وسط واحة خضراء مصطنعة تتخللها ممرات ومناطِق مظللة وساحات تفاعلية عامة. علاقة الاستاد بموقعه علاقة درامية، حيث صُمِّمَ بشكلٍ يصل الزائر إليه بعد تحضيرات نفسية عبر محور طويلٍ يلوح في نهايته هيكل الملعب.

ويبعد استاد المدينة التعليمية 10 كيلومترات عن وسط الدوحة، ويتمُّ الوصول إليه من منطقة الكورنيش، ثمَّ شارع «خليفة» وبعده شارع «اللقطة»، حتى الوصول لحرم المدينة التعليمية. أما بمُناسبة المُونديال فستكون هنالك ترتيبات أخرى، بحيث يصل الزائر عن طريق المترو أيضاً، وستكون أقرب محطة هي محطة المدينة التعليمية عبر الخط الأخضر، ويمكن منها التوجُّه إليه مشياً على الأقدام لمسافة قصيرة، أو عن طريق سيارات الأجرة، بالإضافة إلى الترام.

عمارة الاستاد

الشكل العام للاستاد هو مستطيل كبير منبثق من شكل أرض الملعب العشبية الخضراء، وهي تملك بالطبع نفس المُواصفات المعمارية النظامية لـ«الفيفا»، من حيث الأبعاد. وكلما ابتعدنا عن حدود مستطيل الملعب نحو الخارج، تصبح الزوايا القائمة للشكل المُستطيل منحنية،

ربع-دائرية، في القشرة الخارجية المُغلفة للمدرجات، ليقترب شكله بهذا من الشكل البيضاوي. ويحد كل ضلع من أضلاع الملعب مدرجات على ثلاثة مناسيب، يفصل بينها ممرات المُشاة، ومن ثَمَّ، تأتي القشرة المغلفة والمظللة لهذه المدرجات.

طريقة تصميم هذه القشرة هي ما يعطي المبنى صفته المميزة من الناحيتين البنيوية والبصرية، تلك الصورة الشبيهة بهندسة الألماس البورية. وقد أطلقت عليها إحدى الجهات الإعلامية بجدارة اسم «ماسة قطر المُوندیالية»، بينما أعطتها جهة إعلامية أخرى وصف «ماسة في قلب الصحراء».

وسوف يلاحظ المُشاهد عن بُعد بأن جسم المبنى يتلألأ بسبب كثرة الوجوه المُكوِّنة لسطح قشرته المغلفة من جهةٍ، ومادته المعدنية الصقيلية التي تشبه المرآة من جهةٍ أخرى. تعكس هذه السطوح الضوء، في الليل والنهار بمشاهِد وهويّة دائمة التجدّد.

الهويّة البصرية للمبنى

لم يعانِ المعماري كثيراً في اختياره لشكل يعبِّر عن هويّة المكان خصوصاً وتاريخ قطر القديم عموماً. الهويّة التي فرضت نفسها هي هويّة «محايدة» تعكس هويّة العلم ومنهجه الموضوعي المجرد، كون الموقع هو المدينة التعليمية، وكون هذا الاستاد ليس الاستاد







الرئيسي المحمل بعبء عكس صورة وهويّة قطر وتراثها. فقد حمل هذا العبء كلٌّ من استاد البيت، الذي بُني على شكل خيمة عربية مستوحاة من التراث العربي في منطقة الخليج، واستاد «الثمامة» المُستوحَى شكله من غطاء الرأس التقليدي «القحفية». في استاد المدينة التعليمية لجأ المعماري في تصميمه مباشرةً إلى المولدات الوظيفية والتقنية التي تتطلبها عمارة الاستاد - تصميم معاصِر بمُساعدة الكمبيوتر.

يستخدم المعماري نفس الوحدة الهندسية (المعين) التي استخدمها لاحقاً المعماري الذي صمَّم استاد «الثمامة»، ناشراً إياها على سطح أسطواني منحني. بينما نجد أن استاد المدينة التعليمية يعتمد هذه الوحدة الهندسية، لكنه يقسمها إلى مثلثين اثنين، بمُستويين مختلفين ليتمَّ التوليد الهندسي للمنحني العام لجسم الاستاد، وذلك بتكرار هذه الوحدة البنائية بشكل بلوري فصيح (articulated)، أي دون أن تذوب في السطح المنحني كما في استاد «الثمامة».

هذه الألواح المثلثية المُنتشرة على كامل السطح المغلف للمبنى هي عبارة عن لواقط شمسية. ولابد من الذكر هنا أن التحكُّم في أبعاد الوحدات المثلثية/المعينية كي تدور حول سطح منحني كهذا يحتاج في تصميمه إلى الاستعانة بالحاسوب (CAD) بسبب الارتيابات المُتغيِّرة والصغيرة بين كل وحدة وما يجاورها من الوحدات. والنتيجة هي تأثير بصري زخرفي معاصِر (بارامتري) أخاذ، مولَّد باستخدام برنامج حاسوبي خاص.

على الرغم من ذلك، يبقى هنالك تأثيرٌ يلمِّح إلى تراث الزخرفة الإسلامية المحلية ولا يصرِّح به. ويمكن القول إن استراتيجية «التلميح» التصميمية هذه، تبعد الشعور بالغُربة والغَرابة عن المُشاهِد المحلي من أهل البلد، وبنفس الوقت تُشبع توقع الزائر الأجنبي بوجود لمحة محلية في التصميم. هذا ما أسميه الشعور بـ«الألفة الحرجة critical familiarity»، حيث يشعر الناظر أنه يرى وجهاً يعرفه، لكنه لا يستطيع أن يضع له اسماً محدَّداً.



لعلَّ توظيف العلم والتقنية في تصميم هذا الاستاد يأخذ أهم أبعاده في استراتيجيات التحكُّم بالحرارة ضمن تحديات مناخ قطر الصحراوي الحار. ضمن هذا الإطار، تمَّ استخدام تقنية تبريد مباشر لوعاء خاص موجود أسفل كل مقعد من مقاعد المُتفرِّجين، مما يضمن راحتهم حتى في أشد أشهر الصيف حرارة، فأيٌّ كانت درجة الحرارة في الخارج يجب ألّا تزيد درجة حرارة الاستاد في الداخل على 24 - 27 درجة مئوية. على كل حال، من المُفترَض أن تكون الحرارة قد انخفضت شدتها في شهر نوفمبر، خلال الفترة التي سوف يستضيف فيها هذا الملعب عدداً من مباريات المُونديال.

رغم كون التحكُّم الحراري أهم التحديات التي تمَّت مواجهتها إلّا أن التوظيف التقني الفائق ينسحب على كل فعاليات الاستاد وأنظمة الأمان فيه، وذلك بما يتوافق مع أحدث المُتطلبات والمعايير الأولمبية الدولية، (خاصة معايير الفيفا الصارمة).

الاستدامة والتراث

تصنَّف المدينة التعليمية برمتها كمنطقة خضراء مستدامة، وقد حصل مشروع الاستاد فيها على تصنيف خمس نجوم بموجب نظام تقييم الاستدامة العَالَمي (GSAS)، مما يجعله أول ملعب في العَالَم يحصل على مثل هذا الاعتراف. بالإضافة إلى ذلك، يأتي نحو (55 %) من المواد المُستخدمة في المشروع من مصادر مستدامة، بينما تحتوي (28 %) من مواد البناء على محتويات مُعَاد تدويرها.

ومن الأمور المُميَّزة في هذا الصدد تصميم الألواح المعدنية المثلثية، التي تغطي الملعب بشكل كامل من الخارج، والتي تكمن مهمّتها الأساسية في توليد الطاقة الكهربائية اللازمة للملعب، عن طريق أشعة الشمس الطبيعية. هذه اللواقط ستوفِّر ما يصل إلى أكثر من (20 %) من الطلب على الطاقة خلال أيام الفعاليات. أما في الأيام العادية، فستظل هذه اللواقط فعَّالة، حيث ستزوِّد الشبكة المحلية بفائض الطاقة المُتولِّدة منها على الدوام. وهكذا، بنظرةٍ ما إلى المدينة التعليمية، نظرة من الخيال العلمي، يمكن اعتبار الاستاد برمته كلاقط شمسي ضخم!

بعد انقضاء هذا الحدث الجميل، وكما يقول المثل الإنجليزي «كل الأشياء الجميلة لها نهاية»، لن يبقى الاستاد أطلالاً تذكِّر بالحدث والأيام السعيدة التي مرَّت عليه، ولكنه سوف يبقى إرثاً وشاهداً على الحدث وصرحاً تذكارياً مستداماً لخدمة مجتمع المدينة التعليمية، كما حدث في أمكنة أخرى من العَالَم، حيث يحضرني هنا استاد أولمبياد طوكيو 1960، على سبيل المثال لا الحصر.

يدخل هذا ضمن سياسة «الإرث» الحصيفة التي صدرت بمرسوم أميري سنة 2011، وتمَّ تفعيل هذه «السياسة» بتسمية مبتكَرة تمَّ دمجها بمهمَّة لجنة إنجاز المشاريع، فأصبحت تعرف بـ«اللجنة العليا للمشاريع والإرث».

الاستدامة ضرورة عالَمية، أما الإرث والتوريث، فهو فضيلة إنسانية، ومن هذا المُنطلَق، لن يعود الإرث والتوريث للملاعب بالفائدة على الصعيد المحلي فحسب، بل سيعمُّ الخير أيضاً دولاً نامية تفتقر للملاعب. في حالة استاد المدينة التعليمية، بعد الانتهاء من حدث المُونديال سيتمُّ تفكيك 25 ألف مقعد من أصل 40 ألفاً وإرسالها إلى أمكنة أخرى في حاجة لها. ولكن ستبقى «ماسة الصحراء» حيَّة، بملعبها الرئيس وملاعبها الأخرى، باللاعبين من طلابها وعلمائها، وبكونها مولداً ضخماً للطاقة الكهربائية - والمعنوية في البلاد! ■ **وائل السمهوري**

معماري وأكاديمي فلسطيني-سوري



استاد خليفة الدوليّ

عراقة، حداثة واستدامة

على بُعد 20 دقيقة من مطار حمد الدولي وحوالي 10 كيلومترات من وسط الدوحة، يربض هذا الصرح الرياضيّ العريق، فهو الأحبّ والأقرب إلى قلوب القطريّين، نظراً إلى تاريخه العريق. كتلة مشعّة وأعجوبة هندسيّة. هكذا يُمكن وصف استاد خليفة الدوليّ الغارق في تيّارات الإضاءة الرقمية كما العريس ليلة الفرحة الكبيرة.



تُشكّل الرياضة عاملاً رئيسياً ومحورياً في رؤية قطر الوطنية 2030، إذ تطمح الدولة إلى أن تحتلّ مكانة رائدة عالمياً في هذا المجال، وأن تجمع العَالَم من خلال التنمية الرياضية المُستدامة، مستفيدة في ذلك من الإنجازات التي حقّقتها حتى الآن، فهي التي استضافت حتى اليوم ما يقارب من 500 فعالية رياضية دولية منذ عام 2005، شملت جميع أنواع الألعاب الرياضية ومختلف الفئات العُمرية.

«أهلاً بالجميع، في دوحة الجميع»، هو الشعار الذي أطلقته دولة قطر بداية في عام 1992 مع افتتاح بطولة «خليجي 11» لكرة القدم، واستمر حقيقة واضحة وضوح الشمس يشعر بها ويلمسها كل من تطأ قدماه دوحة العرب، للحضور أو للمُشاركة بمُسابقة رياضية من المُسابقات الكثيرة التي استضافتها البلاد، على مدى السنوات الماضية.

وهي تؤكّد اليوم من جديد على أهمية وأحقية هذا الشعار من خلال استضافتها لمباريات كأس العَالَم على أراضيها، في سابقة هي الأولى على الصعيدين العربي والإقليمي.

هذا الشعار أيضاً لم يتوقف عند الاستقبال والترحيب الحميمين بضيوف عاصمة الرياضة العربية، بل شمل أيضاً نهضة عمرانية غير مسبوقة في مجال الملاعب والمنشآت الرياضية، تُوجت بتشييد وتطوير ثمانية ملاعب رياضية من طراز رفيع لاستقبال مباريات كأس العَالَم، من بينها تحديث استاد خليفة الدولي.

شهد استاد خليفة الدوليّ الذي يستريح كالمارد الصنديد قُبيل المعركة، إقامة دورة الألعاب الآسيوية في عام 2006، وكأس الأمم الآسيوية في عام 2007، وكأس الخليج العربي في عام 1976 و1992 و2004 و2019. وهو اليوم، يشهد على محطّة مشرقة. فعندما حظيت قطر، في عام 2010، بامتياز استضافة بطولة كأس العَالَم 2022، اقتُرح استاد خليفة الذي افتُتح عام 1976 ليكون واحداً من الملاعب المُجهّزة لاحتضان الحدث المُنتظر. أعيد افتتاح الملعب الوطنيّ رسمياً في عام 2017 بعد العديد من أعمال التحسين والتطوير الشاملة التي بدأت عام 2014، حيث استُبدل خلالها القوس الأيقونيّ، الذي انتصب في فضاء الملعب، كحربة باسلة تُواجه الزمن، واستُخدم منصّةً لإطلاق الألعاب النارية خلال حفل افتتاح دورة الألعاب الآسيوية. ورُفع مكانه قوس جديد، واستُكمل بقوس ثانٍ عانق وإيّاه السماء.

ينفرد الملعب بتصميمه الذي يجمع الطابع العريق بالشكل العصريّ، ويبدو للناظر من بعيد كلؤلؤة بيضاء صلبة تستريح في منطقة «أسباير زون». ثمَّ تستحيل اللؤلؤة -مع الدنو منها- قطعة هندسيّة فريدة، خارجة من حلم قطريّ، باتت أول استاد حول العَالَم يحظى بالتصنيف ضمن فئة الأربع نجوم من «المنظومة العالمية لتقييم الاستدامة»، لناحية التصميم والبناء والتشغيل لتقليل البصمة البيئية. فيتميّز الملعب بتقنية التبريد الذكيّة، التي تقلّل من استهلاك الطاقة، إلى جانب أنظمة الإضاءة المُوفرة للطاقة وتركيبات السباكة.

نحو كأس العَالَم

استعداداً لاستضافة كأس العَالَم 2022، كُلّفت شركة «دار الهندسة»، ومقرّها بيروت، بتصميم والإشراف على توسعة المدرج الشرقي لاستاد خليفة، مع مراعاة السلامة المعمارية للأيقونة الوطنية، لا سيما قوس الإضاءة الذي يمتد عبر المرافق والقاعدة الغربية، والذي أضيف إليه قوس آخر، فتحوَّلا إلى نقطة جذب لعشاق كرة القدم في الشرق الأوسط وآسيا، وشكّلا سمة واضحة من السمات المميّزة للاستاد.

شملت المُهمَّة أيضاً تصميم وتركيب حلول وتقنيات تبريد مبتكرة تستخدم طاقة أقلّ بنسبة 40 في المئة لتوفير بيئة مريحة وباردة سواء في المدرجات أو في ساحة اللعب. كما تمَّ تركيب مظلة سقف جديدة ضخمة لتوفير التظليل لجميع المُتفرّجين وللحفاظ على درجة حرارة مريحة للمُشاهدين والرياضيين.

كذلك، شملت خطة التحديث تنسيق الحدائق وجميع

الأنظمة الكهروميكانيكية والبنية التحتية وإدارة النفايات الصلبة. وتألفت الأعمال الكهروميكانيكية من إمدادات الطاقة والتوزيع والإضاءة وأنظمة التيار المُنخفض، بما في ذلك شبكة الكابلات المُنظمة للصوت / البيانات، الشبكة اللاسلكية، كاميرات المُراقبة، الوسائط السمعية والبصرية لأماكن الشخصيات المُهمَّة والعناوين العامة والبنية التحتية للبث التليفزيوني.

ووفق سياسة الاستدامة التي انتهجتها دولة قطر، طوّرت «دار الهندسة» نظاماً للصرف الجوفيّ، وأعدّت نظاماً شاملاً لإدارة النفايات الصلبة. وشمل تطوير استاد خليفة الدولي تصميم إمدادات المياه ومكافحة الحرائق وجمع مياه الصرف الصحي، بالإضافة إلى تصريف مياه الأمطار وشبكات الري إلى جانب محطات الضخ والخزانات ذات الصلة. كلّ ذلك، جعل الاستدامة جزءاً لا يتجزأ من مستقبل هذا المكان التاريخيّ، وبات متوافقاً مع معايير الـ«FIFA»..

إبداع في التصميم

يُشبه استاد خليفة الدولي محار اللؤلؤ؛ يمدّ قوسيه نحو الفضاء ويفتحهما لاحتضان اللاعبين و40 ألف مشجّع. يؤكّد أن الإبهار القطريّ لا ينضب، وأنّه لا مجال للتراجع في السباق على الإبداع وانتزاع الألقاب واحتلال الصدارة. فقد جنّدت قطر كلّ ملاعبها ومرافقها لاستضافة الحدث الرياضيّ العَالَميّ الأبرز، لتبدأ مرحلة جديدة من تحدّي الظروف المناخية وتُعلن نجاحها في القطاع.

تمَّ تجديد الواجهة وإمداد السقف في جميع أنحاء منطقة المُشاهدين بشبكة معقَّدة من الكابلات الفولاذية المشدودة التي تزن 4000 طن وتدعم 92 لوحة تشكلها. الحلقة الداخلية للسقف متّصلة بالقوسين الشاهقين بواسطة كابلات شدّ، وقد تمَّت تغطية أسطح المدرجات وجزء من الملعب بغشاء من ثلاث طبقات تمَّ استخدامه لتلبية متطلبات «FIFA» فيما يتعلَّق بأشعة الشمس في الملعب.

يتكوَّن المدخل الرئيسي لاستاد خليفة من منحدرين ينتهيان تحت مظلة كبيرة يرتكز سقفها على (6) أعمدة معدنية أنبوبية مطلية باللون الرماديّ، شأنها شأن معظم الأنابيب التي تشكّل هيكل الواجهة، والتي يمكن رؤيتها حول المُحيط. واجهة المظلّة الكبيرة مقوّسة وتبدأ في الارتفاع من عمودين متينين يقفان على جانبيها. بالإضافة إلى ذلك، يحتوي الملعب على عدد من المداخل المُوزَّعة على طول محيطه، والتي يمكن الوصول إليها عن طريق السلالم.

في الجناح الشرقي، أُضيف مبنى جديد يحتوي على صالات كبار الشخصيات، و61 جناحاً مخصَّصاً للضيوف، بالإضافة إلى ردهة خاصة بالإعلاميّين وصالات طعام ومحلات تجارية، إلى جانب غرف متعدِّدة الاستعمالات



ومركز صحيّ، ومتحف رياضي وغرف تغيير الملابس.

وإذا كانت «الرياضة ذوق وفن» على ما تخبرنا أغنية «هلا فيكم» التي باتت نشيداً مرافقاً لفعاليات «كأس الخليج العربي 24» عام 2019، فإنّ ممارسة الرياضة في استاد خليفة الدوليّ تكتسب طابعاً مميّزاً وتضمن للجمهور تجربة أكثر من ممتعة وأكثر من رائعة.

سينظر العَالَم إلى أسلوب الحياة الصحي والثقافة الرياضية اللذين سيعزّزهما استاد خليفة، وبمجرد انتهاء كأس العَالَم، ستنضمّ مرافق مثل «مركز حمد للألعاب المائية»، و«حديقة أسباير»، ومراكز الرياضات النسائية المُتخصِّصة إلى منطقة «أسباير»، والتي ستكون إضافة ضخمة للمرافق. كذلك، ستنضمّ «أكاديمية أسباير»، ومركز تعليم وتدريب على أحدث طراز، إلى منطقة «أسباير زون». وهذا بدوره سيجذب الرياضيين من جميع أنحاء العَالَم، وسيكون خطوة كبيرة إلى الأمام في جذب مواهب الأجيال من جميع أنحاء البلاد.

كلّ ملعب سيستضيف مباراة خلال كأس العَالَم في قطر سيكون له إرث معيَّن يحمله ذخراً إلى الأجيال المُقبلة. وبالنسبة لاستاد خليفة الدوليّ، سيكون هذا الصرح من أفضل الأماكن التي يمكن زيارتها في الدوحة حتى بعد انتهاء فعاليات كأس العَالَم، إذ سيكون جزءاً من إرثٍ دائم سيتجاوز الحدود. ■ **شربل بكاسيني**



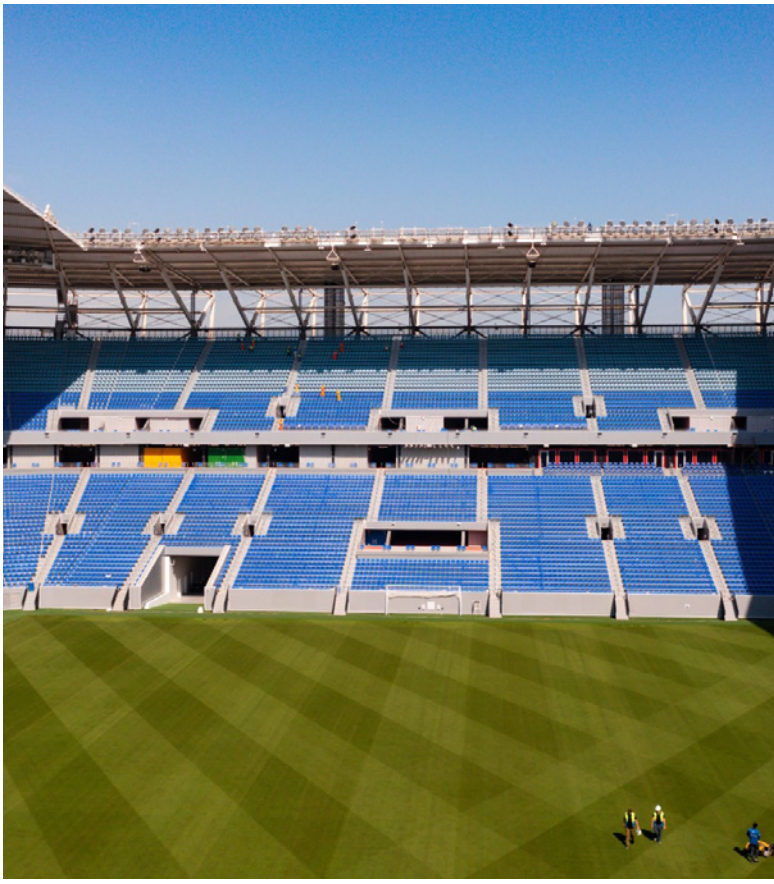
استاد 974

في بيان الاستدامة

كيف يمكن قراءة عمارة مؤقَّتة؟ المُؤقَّت عَابِر وزَائِل، ويُحيل على المُندثر والطلل. رغم هذه الطبيعة الانتفائية، فإنّ ما يبقى هو قصة معمارية تحوَّلت إلى نص؛ نص شعري، تاريخي أو حكاية خيالية. يتعلَّق الأمر في هذه الحالة بزوالٍ بفعل اندثار أو حرب، لكن ماذا إنْ كان الزوال بتخطيطٍ مسبق؟ في هذه القصة المعمارية التي تسردها حاويات الشحن البحري، فإنّ ما يُروى لمرّةٍ واحدة هو بيان استنكاري لمجالنا الحيوي!







تغيير صورة العَالم

بُعيد الحرب العَالَمية الثانية شهد النظام الاقتصادي العَالَمي نقلةً واسعةً بفضل استخدام حاويات الشحن التجاري عبر العَالَم. في مرحلةٍ لاحقة من ستينيات القرن العشرين، تأسَّس في إيطاليا تيار «الفن الفقير» على يد «جيرمانو سيلانت» (1940 - 2020)، مُبتكِر مفهوم «العمارة الراديكالية».

أيَةُ علاقة بين حاويات الشحن، والفنّ الفقير، والعمارة الراديكالية؟ جرت العادة في التجربة التشكيلية العربية، اقتران مفهوم «الفنّ الفقير» بتصوير: الزائل، والمُؤقَّت، وتدوير المُتلاشيات في العمل الفنيّ. أما بالنسبة للإيطاليين -أقطاب هذا التيار-، فقد التزموا بإعلان حالة طوارئ عقب هيمنة النزعة الاستهلاكية منذ فجر الستينيات؛ «الفنّ الفقير» بحسب مؤسِّسه «جيرمانو سيلانت»، مفهومٌ واسع، وقد لا يعني شيئاً شعرياً أو مصوَّراً في حدّ ذاته، إنه «موقف» نقدي تجاه أزمات العَالَم الآنية في ذلك الوقت.

عشر سنوات بعد إعلان «الفنّ الفقير»، وتحديداً سنة 1976، سيقتحم هذا التيار (المابَعد-حداثي) مجال الهندسة المعمارية. وسيوجِّه المعماريون الراديكاليون، وفي مقدّمتهم «جيرمانو سيلانت»، نقدهم اللاذع لتصاميم «لو كوربوزييه» (1887 - 1965)، بِعلة تنميط



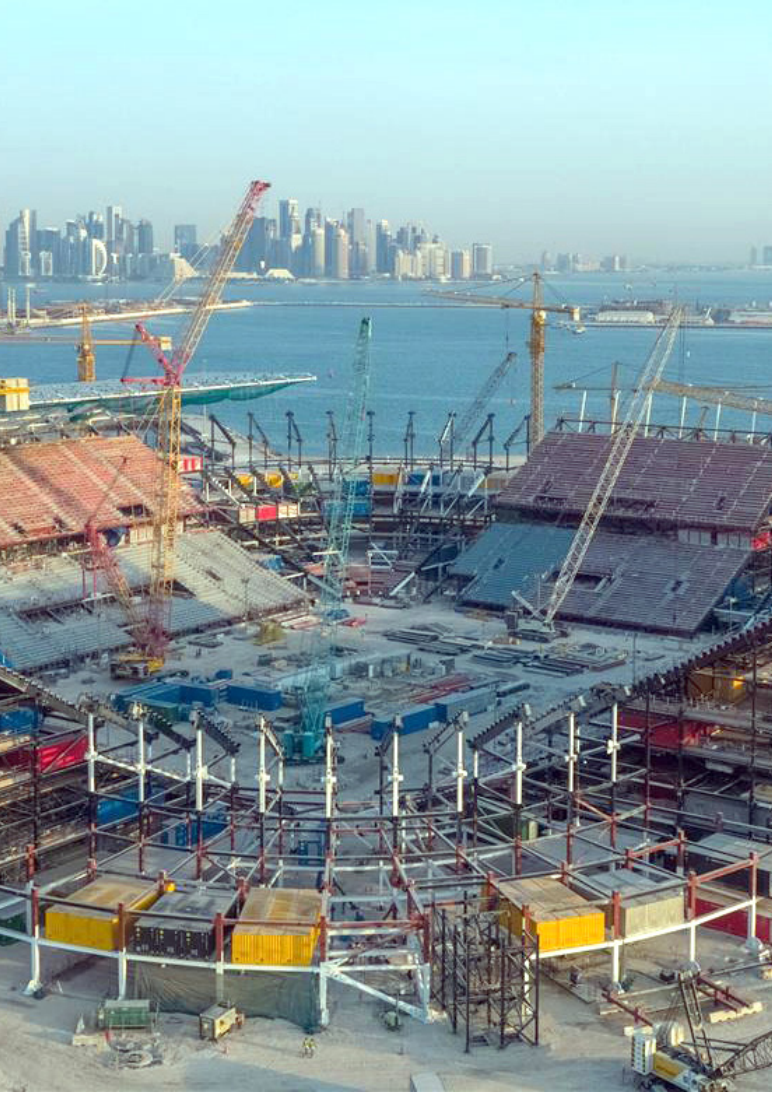
حياة الناس وتكديسهم داخل قوالب خرسانية، كما لو كانوا سلعةً من سلع عالَم مابَعد الحرب.

حاول الراديكاليون المعماريون طرح بدائل هندسية من خلال وضع أساسات جديدة لتغيير واقع العمارة والفنون بصفةٍ عامة، غير أنّ حركتهم اليوتوبية لم تستمر أكثر من عشرين سنة، بعدما وجدت نفسها أسيرةَ التنظير دون تشييد مشاريع وظيفية على أرض الواقع. كما أن تواريها تزامن مع طلوع الرأسمالية الليبرالية ومفاهيم الحضارة الجديدة التي بات قياسها بعدد ناطحات السحاب. لكن، جو الهيمنة الذي أجهز على مبادئ «الراديكالية المعمارية» لم يمنع من استمرارها كمصدر إلهام للمجموعة الهندسية أرشيغرام في تصميمها الافتراضي الشهير «مدينة بلج-إن» (plug in city)، الذي خرج إلى العلن سنة 1966، وهي المجموعة التي ألهمت بدورها ثُلةً من المُهندسين، على رأسهم الإيطالي «رينزو بيانو»، في تصميم مركز «جورج بومبيدو» الوطني للفنون والثقافات بالعاصمة الفرنسية باريس، والذي أحدث افتتاحه سنة 1977، صيحة هندسية غير متوقعة.

لم تتحقق طموحات «الراديكالية المعمارية» في تغيير صورة العَالَم، فما غاية إنشاء فضاءات تحت تأثير الحنين هنا وهناك؟ من خلال تأمل استلهامات معمارية مُعاصِرة، فإنّ ما يبدو، للوهلة الأولى، تحية هندسية لمجاورة الحالمين الأوائل بعَالَم أفضل، سرعان ما ينبهنا إلى ممكنات العمارة عندما يتعلّق الأمر باستنهاض الضمير العَالَمي، حتى وإنْ كنّا على يقين من أنه لن يستجيب!

شيَّد نفسه بنفسه!

تشغل أي عمارة حيِّزاً صغيراً من مكانٍ كبير، بمنظور أشمل إنها تشغل حيِّزاً من كوكبنا، يمكنها، فوق ذلك، مساعدتنا على فهم أعمق للمجال الحيوي في مُلازمته



مفاهيم الاستدامة. هل يمكن العيش في عصرٍ رقمي كلياً؟ هل يمكن تصوُّر العَالَم هارباً نحو سماءٍ مجهولة؟! في مجالات التفكير والفنّ ما يوقظ العَالَم تاريخيا! وكانٍ من تأثير ذلك نشوء الحركة البيئية، وربط مصيرنا مجدداً بماهية وجودنا الأرضي. إننا في أحلك الأزمنة التي تعيشها البسيطة؛ الأزمات تتعاظم في مشاهد قيامية! حرائق، فيضانات، انفجارات بركانية، ثُمَّ هواجس حرب نووية... فيما العولمة تنسج كل ذلك من حولنا وفي كل مكان. بالنسبة للعلماءِ، فإنّ ما يشكِّل أولوية في توسيع نطاق التفكير، ينطلق من اعتبار الكوارث المناخية هي اليوم أسئلة استنكارية تطرحها الطبيعة، وقد حان الوقت للتعامل مع الأرض باعتبارها وطناً مهدّداً.

لم يكن التهديد المناخي مطروحاً بصورةٍ أولية، أو شاملة في أعمال المعماريين الراديكاليين إبان ستينيات القرن الماضي، واليوم تبدو مجالات العمارة، مرآةً إنسانية للنظر في استدامة مجالنا الحيوي، بالشكل الذي يجعل دق ناقوس الخطر وإيقاظ الضمير العَالَمي عمليتين غير منفصلتين عن التفكير الجمالي في العَالَم؛ فبدل التفكير في مصير الفنّ، يمكن التفكير في المصير عن طريق الفنّ. أليست هذه معادلة «الفنّ الفقير»؟

فبالقول إننا أمام ملعب ينسج مستقبله بزواله، أو إذا جاز القول، بترحاله، قول يضعنا بالضرورة أمام مساءلة





زواله، وإنْ كان هذا الزوال يستعير من العابِر وجهاتٍ أخرى يتجلى فيها ومن خلالها، وقبل ذلك يحدّد برنامج عبوره المُؤقَّت من مكان النشوء الأول، مكانِ القصة المعمارية، ثمَّ بعد ذلك، ونحن نعرف مسبقاً، بأنه لن يدوم طويلاً حتى يتخلّى عن هويّته العمرانية الأولى. ما الذي يتبقّى من الأثر في هذه الحالة؟ وما هي ماهية عبور معماري على هذا النحو؟ صورة غير مخلدة للمحوٍ تتعارض مع ما يولده الفنّ هي صورة مستبعدة. وشيئاً فشيئاً يُؤوِّل الأثر نفسه، لا في زواله وإنما في كتابته لقصة وجودٍ بديل ومستدام في مكانٍ آخر، ما دامت الذكريات العظيمة لا يجب أن تكون عابِرة!

ما غرض الفنّ بالأساس؟ أليس هو تخليد الزائل؟ مثل أجسادنا العابِرة، تبدو الحالة المعمارية التي نحن أمامها في استاد 974، كما لو أنها متعلِّقة بملعب شيَّد نفسه بنفسه! من حاويات شحنٍ بحري نُقلت عن طريق أخرى استُخدمت بدورها، وهكذا باقي العناصر، صُمِّمت لتكون قابلة للفكّ والنقل بالكامل إلى مواقع جديدة، كما أدت اختيارات التصميم والتدوير إلى تقليل التكلفة وتسريع التنفيذ. بصورةٍ جمالية أو بأخرى، تحيلنا المُنطلقات إلى مبادئ «الفنّ الفقير»، إلى أسلوب في الاستدامة يعكس في بُعده الإنساني دورة الحياة نفسها؛ فمن جهةٍ، هو ملعب مؤقَّت يتمُّ استخدامه مرةً واحدة، ومن جهةٍ أخرى، له وجودٌ بعدي يتمثّل في إعادة إعماره في وجهاتٍ جديدة. في الجهةِ الأولى يصوِّر هشاشة الوجود في زواله، وفي الثانيةِ يمتدُّ بوجوده ليدوِّن ماهية استدامته. ملعب ينبِّهنا بجمعه المُتناقضات في فلسفة تصميمه كمسرح هش لهشاشة الحياة نفسها! أليس المسرح بطبيعته فنّاً سريع الزوال؟!

■ **محسن العتيقي**

الاستدامة في المقدّمة

بضعة كيلومترات تفصل مطار حمد الدولي عن استاد 974، واحد من الملاعب الثمانية التي شُيِّدت لاستضافة كأس العَالَم FIFA قطر 2022. موقع بارز يُطل على الخليج الغربي ومنطقة الأبراج جعل هذا البناء الاستثنائي أول مشهد يستقبل جماهير الحدث الكروي الضخم. ملعب مؤقّت، يحتفي بالإرث البحري والتجاري لدولة قطر، ويخلَّد كأيقونة رمزية على مستوى الاستدامة والفلسفة المعمارية؛ فبتصميمه المُثير للاهتمام، أعاد الاعتبار لأفكار معمارية يوتوبية لم يكن من المُمكن تخيُّلها، خارج الأطروحة النظرية على غرار «مدينة بلج-إن» (plug in city)، بل وحتى مركز «جورج بومبيدو»، الذي وإنْ كان راديكالياً فإنّه لا يُعَدُّ صرحاً مؤقّتاً بالمفهوم النقدي والجمالي الذي تحقَّق في استاد 974.

صاحب هذه الرؤية المعمارية الجريئة، هو المهندس الألماني ألبرت شبير (1934 - 2017) ومجموعته الهندسية، التي اشتهرت بأسلوبها القائم على التشكيل المعماري من خلال إعادة تدوير المُكوِّنات الصناعية ووحدات التخزين في الأعمال المدنية، وكلها اختيارات معمارية «راديكالية» لها تأثير على زمن البناء وتخفيض البصمة البيئية، حيث بالأسلوب المُستدام الذي قاد المجموعة الهندسية إلى بناء استاد 974، حصل هذا الأخير على تصنيف خمس نجوم بموجب نظام تقييم الاستدامة العَالَمي (GSAS)، الذي تديره منظَّمة الخليج للبحث والتطوير (GORD).

بهذه الرؤية، التي تضع الاستدامة في المُقدِّمة، يتطلَّب تصميم ملعب مؤقّت سيناريوهات هندسية ووظيفية مختلفة، ويُعَدُّ استاد 974 مثالاً ساطعاً لهذا



السيناريو، فهو الملعب الوحيد لكأس العَالَم الذي لن يتمتع بتكنولوجيا التبريد، مكتفياً بالتهوية الطبيعية نظراً لقرب موقعه من الواجهة البحرية. كما سيتمُّ تفكيكه بالكامل واستخدام مكوِّناته في مشاريع رياضية خارج قطر وتحويل الحيِّز الأصلي للملعب إلى مساحات خضراء. إنه تصميم صعب التصديق على الورق، لكنه أصبح حقيقة لنموذج مبتكَر ورائد في تصميم الملاعب الأكثر استدامة في المُستقبل.

- يتسع استاد 974، لـ(40.000) مقعد، وقد دخل التاريخ قَبل استضافة أول مباراة له. فقد بُني بالكامل من حاويات الشحن البحري ووحدات مستقلّة من الصلب، وهو أول استاد كرة قدم مغطّى قابل للتفكيك بالكامل، ما يُشير إلى التزام قطر بالاستدامة الفعَّالة من حيث تكلفة الإنشاء وحداثة التصميم.

- لا يُشير الرقم (974) فقط إلى رمز الاتصال الدولي الخاص بقطر، بل يرمز أيضاً إلى عدد حاويات الشحن البحري التي استُخدمت في بناء الاستاد. وهو يقع في منطقة الميناء قبالة المنظر الساحر للأبراج، حيث سيشعر المُشجِّعون بالنسيم العليل القادم من الخليج العربي.

- عقب انتهاء البطولة، سيُعاد استخدام الحاويات والهيكل، وإنشاء مرافق تطلّ على الواجهة المائية تعود بالنفع على أبناء المُجتمع، بالإضافة إلى مركز حيوي للأعمال. ورغم الطبيعة المُؤقّتة لاستاد 974 بموجب هذا المفهوم الجديد في بناء الاستادات، فقد تمَّ الحرص على أن يدوم إرثه لأجيالٍ قادمة.

- في مراحل التصميم وحتى الانتهاء من البناء عُرِفَ باسم المنطقة التي شُيِّد عليها وهي راس أبو عبود، الواقعة على بُعد 10 كم شرق وسط الدوحة، وعند افتتاح الملعب في نوفمبر/تشرين الثاني 2021 خلال كأس العرب لكرة القدم أُعلن عن اسمه الجديد استاد 974.

(اللجنة العليا للمشاريع والإرث، الموقع الرسمي)


9
11
12
13
14
15
10

نزار شقرون:

«زول الله» تتعلّق بفئة يسكنها مرح المعرفة

بعد «بنت سيدي الرايس» (2010)، و«الناقوس والمئذنة» (2017)، و«دم الثَّور» (2019)، صدر حديثاً للكَاتِب التونسي نزار شقرون رواية «زول الله» (مسكلياني 2022)، مواصلاً سفره نحو تخوم الثقافة العربيّة، برهانٍ أدبيّ تتأسّس أطروحته على تقفّي الأثر. حفريات معرفية لا ينفكّ الكاتبُ يتعمَّق فيها مستدلاً بنصٍّ مفقودٍ يغيِّر سيرة شخص ما. بذلك، تقترح علينا رواية «زول الله» الانتباه إلى الربط القرائي بين عوالِم الشخصيات والهاجس الفكريّ الثاوي خلف حيواتٍ مغتربة!

تنشأ الحكاية في «بغداد»، وفي رحلةٍ شاقة يلتقي أبطالُ الرواية في شبكةٍ عالميّةٍ من أجل إنقاذ المعرفة الإنسانية، وفي السياق السردي تتغيَّر شخصيّة «الزول» الآثاري السّوداني، وتتولّى «ثناء» البغداديّة سرد هذا التغيُّر وتدوينه بصفتها ورّاقة. غير أن التحوُّل سرعان ما يشمل كل الشخصيات بناءً على شبكة اجتمع أعوانها على ما دعا إليه ميراث آبائهم من عدم معاداة العلوم، أو هجر كتاب من الكتب، أو التعصُّب إلى مذهب، بغاية النجاة، والفوز بالحكمةِ لسلك وجهاتٍ جديدة.

لماذا تبقى المعرفة سرّاً؟ سؤالٌ كبيرٌ تطرحه الرواية في حركة شخوصها نحو فهم ضرورة «الرحيل» تفادياً للطوفان.. وإذا كان السّعي إلى «النجاة» محرِّكاً للبرنامج السردي، فإنّ هذا البرنامج تلبَّس بالموت والحياة، بحكايات الراحلين والأحياء، وبحكاية عشقٍ مكتوم بين «الزول» و«ثناء»، وتلبَّس كذلك بالتخييل كمُحرِّك لمُعاينة تاريخ الأفكار، والنظر في التجربةِ الإنسانيّة.



سؤال البداية يتعلَّق بأصل الفكرة، أيُّ خارطة قادتك إلى نشأة رواية «زول الله»؟

- التفكير في نشأة هذه الرواية هو تفكير في مفهوم الرواية باعتبارها مساءلة، فالرواية لا تطرح أجوبة. ولا تقترح من خلال شخصياتها ولا رؤاهم للعَالَم مجموعة من الإجابات، لأنّ الإجابات تقع ضمن الأنساق اليقينية. لذلك فالأسئلة تقود إلى رسم خط للبحث، (الزول)، بطل الرواية، كانٍ يتوقع أنه يبحث عن حقيقة موجودة سلفاً. اكتشف في أثناء البحث أنّ فكرة الحقيقة هي فكرة خادعة. وأوّل مَنْ تَفكَّك إزاء هذه الحقيقة هو ذاته نفسها، لأنها لم تعد كما كانت عليه في الماضي. ففكرة اليقين في الرواية متلاشية، لأنّ الهدف الأساسي هو أن يكون السؤال قائداً للبحث. وأن يكون موقع الرواية الطبيعي هو البحث المُستمر الذي لا ينتهي. هذه الفكرة تسكن أغلب الشخصيات، على الرغم من أن بعضها يتهيأ لنا بأنّها منتهية، من ذلك أنّ (أبو محمد)، كان له توجيهٌ بحفر المدفن

للكتب، وبنوعية الكتب التي سيدفنها. ولكن ظلّ لديه سؤالٌ كبيرٌ جدّاً. كيف السبيل إلى النجاة؟ وما معنى السفينة؟ لأن التوجيه كان فيه أمران اثنان، حفر المدفن والسفينة. لقد وجد نصف الإجابة. لذلك فالشخصية لا تستقر على يقين.

الخلاص لا يتحقّق عند العثور على ما دفن من معرفة. وإنما أيضاً من خلال الحفاظ على هذه المعرفة، ناهيك عن استخدامها.

- فكرة السفينة في الرواية مرادف للخلاص. ولكن بما أن السفينة لم يتم الإفصاح عنها بشكلٍ نهائي فهي سؤال معلَّق، الرواية فيها نوعان من الخلاص، الخلاص الفردي والخلاص الجماعي، بالنسبة للزول الخلاص الفردي هو أن يخرج من العراق، والعودة إلى السودان. حينما التحم بالشبكة والتحق بجزء منها دون أن يعي بذلك أصبح آلياً ضمن الهم الجماعي للخلاص. والسفينة لم ترتبط بشخص فهي تؤمِّن سيرورة البحث الأبدي. دائماً البحث. لأنّ الإنسانية في توقها إلى الخلاص تبني إنسانيتها خارج الأنساق الجامدة، هناك بحثٌ عن مفهوم آخر للخلاص بمعنى أن الإنسان يعيش حياته وهو يكافح لا من أجل تحصيل أجر، بل من أجل بناء هذه الإنسانية. إذاً فالمسألة تتجاوز ذاته الفردية. وتتجاوز حاضره حتى تنغرس في هذا الآفق المُستقبلي. هذا مهمّ ألّا تقف الرواية عند حدود معلومة، وشخصيتها الرئيسية وقفت عند حدِّ الحدود بين الأردن والعراق. فلا نعلم مصيرها. الجهل بالمصير هو التأكيد على أن مفهوم الخلاص غير دقيق، أو غير متماهٍ مع أنواع الخلاصات التي نعرفها. والخلاص لا يتعلَّق بحفظ المعرفة فقط، وهذا صحيح، وإنّما في تشرُّب هذه المعرفة وإحداث القطائع بواسطتها وتفادي عطبها حين تكون مادّةً للتفكير وأدوات للتحليل والتغيير.

اخترت «إخوان الصفا» كخلفية معرفية للرواية. نموذج يندرج ضمن إطار تاريخي كانت الإجابات فيه محدَّدة بالمُعتقد بالدرجة الأولى. بأخذ مفهوم الخلاص في تعدُّد أبعاده، يبدو نموذج «إخوان الصفا» محرِّكاً لسؤالٍ نقدي حتى في داخل هذه التجربة. لماذا اختيارك «إخوان الصفا» كخلفية معرفية للشخوص وللشبكة، وليس حركة أخرى كحركة «التنوير العربية»، والتي تبدو أكثر تقدُّماً وشمولية؟

-لماذا «إخوان الصفا»؟ أول شيء «إخوان الصفا» هي جماعة فكرية فلسفية. صحيح أنها تنظر في المسائل الدينيّة، ولكنها ليست فرقة دينيّة. ومقاربتها للدين مختلفة عن مقاربات المذاهب آنذاك. فقد استدعت الفلسفة اليونانية والإرث الفلسفي الإنساني بشكلٍ عام، حتى تطرح الأسئلة الدينية من خلال هذا الإرث. ولذلك ومنذ نشأتها وجدت معاداة كبيرة، بدليل إننا إلى الآن باستثناء ما قدَّمه أبو حيان التوحيدي في كتابه (الإمتاع والمُؤانسة) عن هويّة أصحاب هذه الجماعة لا نعلم تفاصيل عن تكوّنها والهويّة الحقيقيّة لأصحابها. كانت هذه الجماعة تهدِّد طريقة التفكير السّائد، لذلك فإنّ مقولاتها الرئيسية ما زالت تهدِّد العقل الأرثوذكسي. فـ(إخوان الصفا) في الرواية هي عبارة عن منطلق سؤال، والرواية لا تعمل على استعادة مقولاتهم. هناك مقولاتٌ موجودة تتبناها بعض الشخصيات، وهناك مقولاتٌ تثور ضدها الشخصيات، على اعتبار أن الشخصيات هي بنت حاضرها ولا يمكن أن نستعيد الماضي. فالغاية من استدعاء «إخوان الصفا» هو تحريك السؤال. لذلك عدت إلى تلك اللحظة واعتبرتها لحظةً مؤسِّسة نحن بحاجة إلى نبضها، وقد تشكَّلت في حلقة أخرى من حلقات المعرفة العربية الإسلامية مع ابن رشد في الأندلس وغيره من الفلاسفة. الفلسفة مهمَّة باعتبارها تصنع المفاهيم، لذلك يحفر (أبو محمد) المدفن لدفن الكتب.. إذن لهذا عدت إلى «إخوان الصفا»، أي أعدت التفكير في غصن من أغصان شجرة التفكير في تاريخ الفكر العربي الإسلامي، وعدت أيضاً إلى لحظةٍ غامضة، لأن الرواية لا تنشأ من الوضوح، فـ(إخوان الصفا) إلى حدّ هذه اللحظة الراهنة يشكِّلون لغزاً. والرواية تقوم على اللغز. وعلى اعتبار أيضاً أن فكرة «إخوان الصّفا» قائمة على نوعٍ من البُعد الديني، فقد حاولت أن أقود فكرة التسميةً إلى منطقة أخرى، فقمت باستخدام «الشبكة».

تتشكَّل الشبكة بدون أيديولوجية مسبقة، بدون كراسات ولا مرجعيات، وإنما تلتقي بشكلٍ فنتازي إلى حدٍّ ما. لكن، وبالإحالة إلى مراوحتك بين الأزمنة المعرفية، تنسج خيوط هذه الشبكة. بالنسبة لقارئك الضمني في أثناء الكتابة، ما هي المُحدِّدات الفكرية، والفلسفية، وربما حتى السياسية والجمالية التي انطوى عليها برنامجك السردي؟

- حاولت الرواية الخروج من السياج الفكري السّائد. وبالتالي كان عليّ أن أبحث عن مفهوم آخر غير «الجماعة»، رغم أنّ هذا المفهوم لم يرتبط فقط بما هو ديني، بدليل حديثنا عن الجماعات الفنيّة. خيرت أن أستخدم مصطلح الشبكة، لأنّه أوسع بكثير من مفهوم الجماعة، الشبكة الآن في العصر الرقمي أساساً تسمح باستيعاب أعداد هائلة من حيث لا تحتسب، الشبكة مفتوحة، غير محدودة، وتعتمد على التطوُّر وسرعة الانتشار. الجماعة تعتمد على تعاليم، ولكن الشبكة لها قدرة ذاتية على كسر هذه التعاليم في كلّ لحظة زمنية مع دخول أنواع وأجناس وأشخاص من لغاتٍ وأديان مختلفة، لأنه لا يمكن استيعاب كلّ هذا الاختلاف والتنوُّع في دائرة التعليمات الواحدة. وإنْ كانت هناك



في الرواية إشارات إلى وجود بعض التعاليم، فـ(هيرو) مثلاً يحمل فكرة التعاليم، ولذلك سُمِّيَ بالمُعلِّم. المُعلِّم هو الذي يعطيك التعاليم. ولكن الشبكة تسمح بشيءٍ مهمّ جدّاً. هو حريّة التجربة الإنسانية داخل المجموعة. ليست هناك في الشبكة مراتبية. نذكر «الأعوان» في جماعة «إخوان الصفا» الذين لهم مراتب. الشبكة ليس فيها أصناف أو مراتب، حتى أن (الزول) ليس رقماً. (ثناء) هي نفسها ليست رقماً. وليست لها صفة سوى أنها عون فقط، فكلهم أعوان دون مراتب. وهذا مهمّ جداً، لأن تجربتهم في الحياة تجربة مفتوحة، يعني (ثناء) مثلاً تنتمي إلى الشبكة، والظاهر أنها تحمل عدداً من مقولات إخوان الصفا. ولكن لها رؤية مختلفة لمسألة حريّة السّلوك، لها نظرة مختلفة لمسألة العلاقة بين الرجل والمرأة. فهناك مساحة للحريّة. وهذه المساحة في الشبكة مطعّمة دائماً بالتجربة الإنسانية التي تكون لصيقة بالتجربة الجمالية، لأن سؤال الفنّ حاضرٌ في الرواية كما هو حاضرٌ في الشبكة.

(ثناء) هي فنّانة بالأساس خريجة أكاديمة الفنون، الزول هو خريج معهد الآثار، وأغلب الشخصيات في الشبكة ينتمون إلى مجالات قريبة من الفنّ والأدب والفكر أيضاً. الرواية لا تتحدَّث عن عمَّال، لا تتحدَّث عن صنائعية، إنّها اكتفت بشريحة محدَّدة لتضعها تحت المجهر.

كان الهدف هو التركيز على هذه الفئة الاجتماعية التي عليها أن تضيء الدرب لسائر الفئات الاجتماعية؛ وقد نجد «هيرو» ربّان سفينة ليست له علاقة بالفنّ، لكن له علاقة بالتجربة المعرفية؛ «أنجليكا» أيضاً ليست لها علاقة بالفنّ، لكن لها علاقة بالتجربة المعرفية. الرواية تتعلّق بفئة يسكنها مرح المعرفة. «هيرو» يشقُّ البحار بالسفينة في اتجاه المعرفة، «أنجليكا» نفس الشيء، الاثنان نجدهما يلتقيان في مكتبة بجامعة في الهند، ويعني ذلك أنهما التقيا على بساط المعرفة، والتقيا وهما يبحثان عن المعرفة، فإذن الشبكة لها علاقة بهذه المعاني، ولكن حينما وجد (الزول) نفسه في الشبكة دون أن يدري فكأنما هو أيضاً سمكة، وقد تمَّ اصطيادها في الشبكة، الشبكة منتشرة في العَالَم، وقد يكون المرءُ فيها دون أن يدري، يكتشف انتماءه إلى هذه الشبكة حينما يبدأ في السؤال، وكأن الذات الإنسانية هي ذرة في الهواء، ولا تتحوَّل إلى كينونة إلّا إذا دخلت منطقة السؤال.

(ثناء)، هذه الشخصية التي تمتهن التدوين باعتبارها ورّاقة تدوِّن سيرة (الزول). بشكلٍ من الأشكال، تتصرَّف في مساره الروائي. سيرة الزول أمام تمفصل وتحوُّل من الشفاهي إلى الكتابي. على ضوء مسألة الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي في أي عملية تدوين، كيف أمكن للزول، وهو شخصية «ساذجة» تحمُّل عبء طرح قضية إشكالية؛ وهي إعادة النظر في التاريخ الإنساني والثقافي والعربي؟ كيف يمكن لشخصية من هذه الطينة تحمُّل تدوين لغز كبير سيجعله مرتاباً في العودة إلى موطنه؟

- أولاً الرواية تطرح على نفسها رهان مساءلة التدوين نفسه؛ (ثناء) البغدادية تحيلنا على شهرزاد البغدادية، ولكن (ثناء) هي الراوية المُدوِّنة لا تكتفي بالتدوين فحسب بل تقدِّم الشّخصيات والأحداث من زاوية نظرها، فهي تعرض علينا نقوش (الزول)، وهي عبارة عن تسجيلاته وملاحظاته وآرائه وسرده لجولاته، والأحداث التي مرّ بها في حياته بإيهامنا بأنها هي نقوش مطابقة لما وجدته في الدّفتر؛ وفي الرواية هناك إشارة إلى أن التّدوين في حدِّ ذاته يوهم بالحقيقة، ولكن القارئ الفطن عليه أن يدرك أن فعل التّدوين معرَّض إلى تصرُّف المُدوِّن، وهنا يُطرح سؤالٌ كبيرٌ: إلى أي مدى سلِمت الكتب التي نُسخت على امتداد التاريخ العربي والإسلامي من تدخّل الورّاقين؟ فثناء تروي سيرة (الزول) كما وردت في النقوش، دون أن ندرك هل ترتيب النقوش هو الترتيب

الصحيح، ودون أن ندرك أنها أخطأت أم أصابت في نقل ما قرأت من خط (الزول)، وهذه الأسئلة لا تتعلّق فقط بها كمُدوِّنةً، ولكن تحيلنا على مساءلة عملية التدوين التي وقعت لكتب مهمَّة وخطيرة جدّاً في تاريخنا العربي الإسلامي. ومن جهةٍ ثانية قامت (ثناء) بعملية تدوين الرواية والجمع وهي خارج العراق، ولم تكن تكتب مثلما كانت شهرزاد تروي تحت الخوف من سيف شهريار، أي لم تكن تكتب تحت التهديد بالموت؛ كانت تكتب في فضاءٍ متحرِّر، وهذا الفضاء المُتحرِّر سمح لها بأن تكتب على تلك الطريقة، ويعني أن الكتابة التدوينية ينبغي أن تُولد في سياق الحريّة. فيما تعلَّق بـ(الزول) فهو شخصية قدرية في بداية أمره، وكثيرٍ ما يذكّرني بـ«جاك القدري»، هو شخصية قدرية، سلَّمت قدرها ومسيرة حياتها وتصرُّفاتها وممارساتها للقدر، ولكن هذا القدر الذي سلَّمه (الزول) نفسه هو الذي ألقاه في الشبكة! ومن المُفارقات أنّ الشخصية القدرية تتحوَّل إلى شخصية ثائرة على هذه القدرية، لأن فعل الكتابة يمثِّل الانتقال من عيش التجربة إلى كتابتها في غرفة البستان، التصميم على كتابة النقوش هو انتقال، التصميم من الخروج من لحظة هبائية أنك تعيش دون أن تترك أثراً إلى لحظة تُقرر فيها أن يصبح لك أثر، هذا تحوُّل عميق جدّاً، وبالتالي (الزول) ينتقل من قدريةٍ إلى صُنع مصير، لذلك في الأخير الزول كان مقدّراً له أن يهاجر مع (ثناء)، ولكنه فضّل أن يتلاشى وأن يمتنع عن الخروج من بغداد.

تعكس (ثناء) كمُدوِّنة أطروحة الرواية؛ بصورةٍ ما، هي استعارة لمرآة خادعة باعتبار أي عملية للتدوين قد تشمل الحقيقة ونقيضها؛ فكأن (ثناء) فيما تقترحه من تغيير وتحرير لسيرة الزول، بصدد تأليف سيرة أو حقيقة وفق رؤيتها الذاتية. إنها أيضاً المؤولة للنصّ الذي هو الزول. بالإحالة إلى مرجعيات الرواية والمواقف السردية، أين تقع حقيقة الزول؟ تلك السيرة المُحرَّرة التي مهما تقدَّمت (ثناء) في تدوينها، فإنه لا مفرَّ من بقاء المسكوت عنه داخلها.

- الزول ينتمي إلى الشبكة التي أنقذته من قدريته وحرَّكت فيه المسكوت بالداخل، فهو مثل كلّ إنسان في هذا العَالَم يعتقد بأنه يمتلك الحقيقة المُطلقة، حقيقة الآباء والأجداد، وأنه لن يخرج عنها أبداً حتى يمتلك يقينه وخلاصه، فإذا به يكتشف أن في ذاته تكويناً آخر وصوتاً آخر ينعتق من هذه الوضعيّة البشريّة. اليوم حينما نقول بأن ثقافتنا العربية غير قادرة على أن تنعتق وأن تقطع كي تبحث عن خلاصها الذاتي هذا أمرٌ غير صائب، لأن الثقافة إنْ قبلت بأن تنتمي إلى شبكة أوسع من المفاهيم ومن الثقافات، فإنها حتماً ستجد في داخلها من المُدخرات ما يسمح لها بتحقيق هذه النقلة المُرتقَبة.

(الزول) هو أيضاً نصٌّ مفتوح، و(ثناء) حينما تعرض على القارئ نقوشه وتتصرَّف فيها دون أن ندري حجم التصرُّف أو حدوده، فهي تُؤوِّل النقوش حسب ما عرفته عن (الزول) كشخصية واقعية أمامها، وأيضاً تُؤوِّل ذلك في ضوء ما تفترضه وما تأمله كمُدوِّنة، لأننا كثيراً ما ننسى أن الورّاق هو إنسان، ويعني ذلك أنه مجبول على الخطأ ومجبول على المزاج والأهواء، وأيُّ كتاب وصلنا إلى الآن ونسخه الورّاقون لا يمكن الثقة في مطابقته التامة مع الأصل، فتصرُّف (ثناء) في أصل نصّ (الزول)، أي في نقوشه هو إشارة دامغة إلى أن تصرُّف الورّاق عبر تاريخنا الثقافي هو تصرُّف إنساني، وهنا أنا لا أحاكم الورّاق، ولكن أبيِّن أنّنا نتعامل مع الإنسان، ونتعامل مع المُؤوّل ونتعامل مع القارئ، وربما هذا الورّاق تحاشى أن يعرض علينا ما يتنافى مع أيديولوجيته، ومع مذهبه، ومع فكره، وحتى مع مزاجه، وبالتالي فإننا قرأنا واطلعنا وتثقَّفنا وكوّنّا معرفتنا بناءً على مصادر هي في الأصل محفوفة بكلّ هذه المخاطر.

العلاقة بين (ثناء) و(الزول) هي علاقة ملتبسة، و(ثناء) تقبل بأن تتعهَّد بالزول باعتباره أمانة؛ وفي الرواية إشارة يقول فيها (أبو محمد) إنّ الله أودع أمانته في الكتب، ويعني ذلك أن الإنسان أمانة، والمعرفة أمانة، وأنه لا يمكن تعريف الإنسان إلّا بربطه بالمعرفة، وهذا في أصل الأشياء موجود في تراثنا الثقافي على اعتبار اقتران الإنسان بمعرفة الأسماء كلها، فلا يمكن أن نعرف الإنسان خارج الأسماء، وخارج هذه المقولة الكبرى للمعرفة وخارج الأسئلة والرغبة في الاستكشاف. فـ(ثناء) قبلت بأن تتعهد بهذه الأمانة (الزول) تبعاً لطلب (أبو محمد) أخيها؛ ولكن شيئاً فشيئاً تورَّطت وجدانياً في حبّ هذا الشخص، وهذا الحبّ الذي يبدو في داخل الرواية خافتاً غير ضاجّ، وكأنه بكاتم الصوت، هو حبّ المُؤوّل للنصّ، هو حبّ (ثناء) باعتبارها تريد أن تكتشف شخصية (الزول) ولها محبة في الاكتشاف، وبالتالي فإنّ الحبّ في تعريفه داخل الرواية هو اكتشاف للآخر. هي لم تسعَ إلى امتلاكه، ولكنها سعت إلى اكتشافه. وتكون (ثناء) صاحبة الحمام المخلصة -وفي ذلك إشارة حتماً إلى باب الحمامة المطوّقة في «كليلة ودمنة»- هي المرأة الوحيدة الحاضرة في الشبكة في الجانب العربي، وهنا أشير إلى أنّ «إخوان الصفا» كجماعة فلسفية وفكرية لا تضم إلّا الذكور، لكنّ الشبكة في الرواية لا تقصي المرأة من دائرة التفكير وإنتاج المعرفة. فالخروج من منطق الثقافة الذكورية إلى ثقافة المُشاركة بغض النظر عن الجنس واللّغة والدين.. هذا من أهداف الرواية، لأن هذا الجانب يطعّم المنزع الإنساني داخلها؛ لأن الشبكة في النهاية هي نزوع إنساني وغايتها تشديد النزعة الإنسانوية في التفكير المُعاصِر، هذا رهانٌ كبير للرواية.

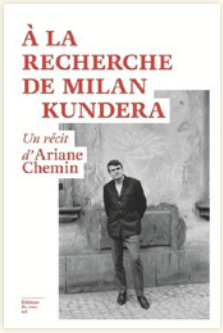
■ **حوار: محسن العتيقي**

في حالة اختفاء طوعي

تراجيديا القرن العشرين على وجه كونديرا

اشتهرت «أريان شومان» بتحقيقاتها التي تكرِّسها للشخصيّات الأدبية، والشخصيّات غير الأدبية. حضرت إلى مهرجان الكتاب بمدينة «ميتز - Metz»، للحديث عن كتابها الذي تحاول فيه الاقتراب من «ميلان كونديرا»، دون أن تكون قد التقت به أبداً. فبالنسبة إليها، يجسِّد الكاتب التشيكي، الذي يعيش في باريس في حالة اختفاء طوعي لمدّة شارفت على الأربعين عاماً، «التاريخ التراجيدي للقرن العشرين».





أكتياليتي: كيف فرض هذا التحقيق نفسه عليك؟

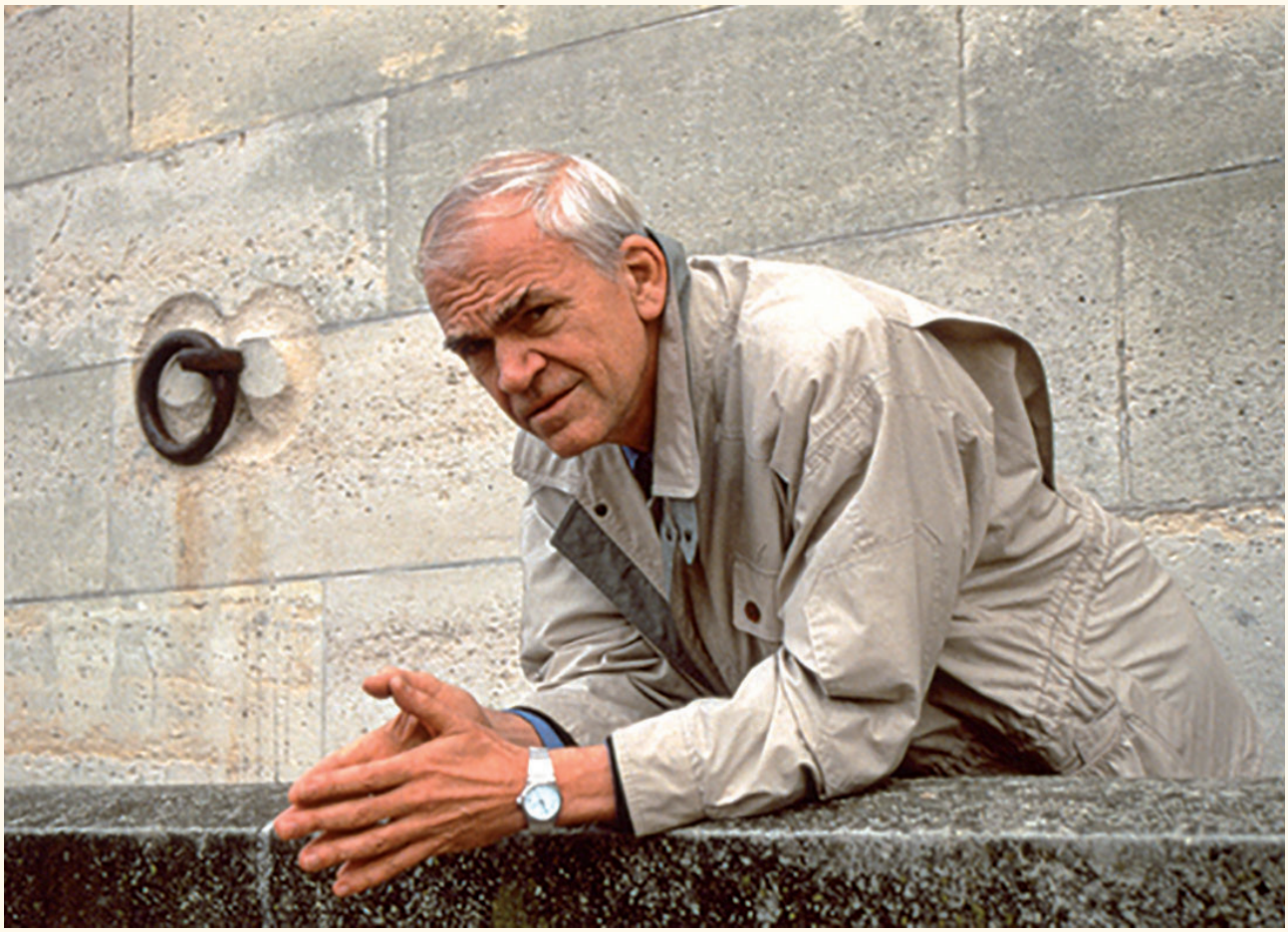
- هذا الكتاب وليد مصادفة، تشبه، إلى حَدٍّ ما، ما يحدث في روايات «كونديرا»، فقد جاءتني فكرة إنجازه بعد لقاء في شوارع باريس. كنت مع والد أطفالي، الذي وجدته، فجأةً، يقول لي: «انظري هناك، إنه ميلان كونديرا، مع فيرا، زوجته».

«كونديرا»، مؤلِّف أثَّر فيَّ كثيراً، منذ أن كنت في العشرين من عمري، وذلك عندما اقتحم كلٌّ من توماس، وتيريزا، وسابينا؛ شخصيات روايته «كائن لا تحتمل خفَّته»، خيالي، ولم يغادروه إلى الآن. لكنني، بصراحة شديدة، لم أكن أعرف حتى أنه يعيش في باريس.

ثم شرعت في البحث عن هذا الكاتب؛ ليس لأنني التقيت به في الشارع، فحسب، بل لأنه، أيضاً، يختزل القرن العشرين بأكمله؛ فقد ولد بعد الحرب العالمية الأولى، وعرف الغزو النازي، والحرب العالمية الثانية، وربيع براغ، والمنفى ... لقد تكوَّنَ لديَّ الانطباع بأن كلّ تراجيديا القرن العشرين يمكن قراءتها على وجهه.

كيف تفسِّرين الشعبية الكبيرة التي حظيت بها نصوصه لدى القرّاء، خاصّةً في الفترة ما بين الثمانينيات والتسعينيات؟

- يمارس «كونديرا» شكلاً من أشكال السخرية؛ فإحدى رواياته تحمل عنوان «المزحة - La Plaisanterie»، وتتبنّى رؤية جديدة تماماً، يقف صاحبها على مسافة مهمّة ممّا يرويه. والأكثر من ذلك، أنه قد جدَّد، بطريقة ما، جنس الرواية، الذي كان الجميع، في فرنسا، في أثناء تلك الحقبة، يعتقدون أنه قد مات بعد أن فرض كلّ من تيّار الرواية الجديدة، والنقد البنيوي هيمنتهما على الحقل الأدبي. استطاع «كونديرا» أن يفرض، من جديد، أهمِّيّة الحبكة، والشخصيات، بوصفها كائنات مفكِّرة. أمّا فيما يتعلَّق بالحبّ والغيرة والشجاعة والجبن... فهو -بلا شك- واحد من أفضل الروائيِّين الذين تحدَّثوا عن هذه التيمات. لقد قرأت، مؤخَّراً، مقابلة مع «محمد مبوجار سار»، الكاتب الحائز على جائزة «غونكور» لسنة (2021)، يقول فيها: «أعتقد أن الرواية التي قمت بإهدائها أكثر من غيرها، تظلّ هي «كائن لا تحتمل خفَّته» لـ«كونديرا». لقد تكوَّن لديَّ انطباع، حينما أنهيتُ قراءة هذه الرواية، أنني أصبحت أفهم - ولو متأخِّراً - شيئاً ما عن/في الحبّ».



الآن، وقد فرغت من العمل في هذا الكتاب. هل كوَّنت فكرة حول أسباب الاختفاء الطوعي لميلان كونديرا؟

- بالطبع، تساءلت عن دوافع اختفائه، ولماذا لم يُجْبِر أيّة مقابلة منذ عام (1984)، بعد ظهوره في برنامج «أبوستروف - Apostrophes» لبرنار بيفو. من البَدَهِيِّ أن المرء لا يمكن أن يختفي هكذا، دون سبب؛ فهل فعل ذلك لأنه لا يحبّ ما آلَ إليه الإعلام في نهاية القرن العشرين؟ هل لديه أشياء يخفيها؟ لماذا يرفض، بعناد، أن يلتفت إلى ماضيه؟ هذه الأسئلة شكَّلت، بالنسبة إليَّ، حافزاً، على الرغم من أن محاولة الحديث عن رجل تبخَّر، وأوصِدَت عليه جميع الأبواب، تمثِّل تحدِّياً كبيراً.

لماذا هذا الإصرار على اكتشاف حياة كونديرا؟

- أعتقد أن احترام الكاتب أمر بالغ الأهمِّيّة في فرنسا، خاصّةً بين صفوف الصحافيِّين. الكاتب هنا مقدَّس، والحال ليس كذلك، على الإطلاق، في الولايات المتَّحدة وإيطاليا وإنجلترا ... يوجد لدينا نوع من احترام الصحافة الأدبية لشخصية الكاتب، بالشكل الذي يظهر به في كتاب بروست «ضدّ سانت بوف - Contre Sainte-Beuve»، أي كمخلوق متفرِّد ينأى بنفسه عن «الإنسان العادي». من أين يستمدّ الكتّاب خيالهم؟ كيف يشتغلون، خاصّة عندما لا يكتبون بلغتهم الأمّ؟ كلّ هذا، في اعتقادي، مثير للاهتمام.

إن حياة الكُتّاب يمكن أن تكون مثيرة، إذا كانت تعيننا على تقفّي المعنى في ما ينجزونه من إبداع؛ وهذا ما يفسِّر اهتمامي بميشيل ويلبيك، وبما يمكن أن نطلق عليه «مقاولته الصغيرة» (الأمر الذي أوقعني في بعض المتاعب) أو بجان دورميسون أيضاً، حين تساءلت عمّا إذا كان يمارس شكلاً من أشكال الخداع، في بعض الأحيان.

الكُتّاب يتحوَّلون، أيضاً، في بعض الأحيان، إلى أصحاب سلطة، والسلطة هي أحد أهمّ المواضيع الجديرة بالاستكشاف، لكن هناك شيئاً آخر: الكُتّاب يمتلكون، أيضاً، فنّ أو موهبة صبغ حياتهم بصبغة روائية، وهذه حال «كونديرا»، الذي تكتنف مسارَه العديد من الأسرار، والذي صنع أسطورته الشخصية. وأنا رفضت الانصياع لكلّ الإملاءات التي تفرض عدم الاقتراب منه.

بالإضافة إلى ذلك، كونديرا كاتب يتحكَّم كثيراً في إنتاج أعماله...

- نعم، بل يمكن القول إن «كونديرا» مصاب بـ «هَوَس التحكُّم» فعلاً؛ فهو يذهب إلى حَدّ محو بعض الجمل والشخصيات من رواياته المترجمة. حتى أنه رفض أن تتضمَّن أعماله المنشورة في مجموعة «البلييـاد - La Pléiade» الرفيعة، أيّ جهاز نقدي، أو أيّة هوامش.

ما أدهشني، أيضاً، هو أن «كونديرا» لا يترك وراءه أيّ أرشيف. والحال أن المخطوطات والمسَوَّدات الأولى والفقرات التي تكتب على الهوامش مهمّة جدّاً لمن يشتغل على كاتب معيَّن: غير أن من غير الممكن لمن يشتغل على «كونديرا»، أن يحصل على أيّة معطيات تتعلَّق بعملية إنضاج النصّ، وهذا أمر مؤكَّد، لأن الكاتب قد تخلَّص من كلّ ذلك.

غير أنه قد تبرَّعَ بمكتبته لمدينة برنو، ألا يعني ذلك أنه يضع الأدب فوق كلّ اعتبار؟

- أعتقد أن هذا التبرُّع كان وسيلة لإعادة مَدّ الروابط مع أصوله. إنها طريقة للعودة إلى الطفولة، إلى مكان نشأته عام (1929)؛ فهذا البلد هو، أيضاً، الذي لم يسمح له بالعودة إلى وطنه بسلام. لقد رغب في هذه العودة كثيراً، لكن نُشِر بحث تاريخي يشكِّك في بعض الأحداث من ماضيه جعله يفطن إلى أنه ليس، بالضرورة، موضع ترحيب. كما اكتشفت هذه الحقيقة، أيضاً: وفي فرنسا، «كونديرا» يُعَدّ محطّ تبجيل، بينما ليس الأمر كذلك في بلده، وهذا يفاقم البعد التراجيدي لوجوده. لأن ما أرويه، أيضاً، في هذا الكتاب، هو قصّة رجل في خريف عمره ما عاد يعرف في أيّ مكان يحيا، ومَنْ يكون، وما هي اللّغة التي يتحدَّث بها؛ فهو الآن يتحدَّث التشيكية بينما كان، في السابق، يتحدَّث الفرنسية. كلّ ما يعرفه هو أنه تشيكي أكثر من كونه فرنسياً، وهذا أمر مؤكَّد.

ما الغاية من وراء نشر تحقيقك في كتاب، بعد أن صدر على شكل صفحات في صحيفة «لوموند»؟

- «أدريان بوسك»، صاحب دار النشر «سو-سول Sous-sol»، هو مَنْ أقنعني بتحويل المقالات إلى كتاب، وقد اتَّخذ النصّ شكلاً جديداً، مستوحى، إلى حَدٍّ ما، من أحد أهمّ كتب الصحافة الجديدة، هو «سيناترا مصاب بالزكام». في هذا الكتاب، يسعى «غي تاليز»، بكلّ جهده، لينجز بورتريهاً حول سيناترا، لحساب صحيفة «إسكواير Esquire». ولم يُرفَض طلبه: تنقَّل، إذاً، إلى المدينة التي يسكنها سيناترا، وأخذ ينتظر، بعدما وعده وكيل الأعمال بأن يرتب له موعداً مع الفنّان الكبير، لكن الأمر انتهى به إلى إنجاز تحقيق حول غياب سيناترا؛ إذ التقى، على سبيل المثال، بمصفِّف شعر سيناترا، الذي أخبره أن هذا الأخير يقرأ مجلّات السيّارات في صالونه، وهذا النوع من التفاصيل التافهة والصغيرة هو الذي تكشف ماهيّة الأشخاص. في النهاية، أخبر وكيل الأعمال «غي تاليز» أن المقابلة لن تكون ممكنة، لأن «فرانك مصاب بالزكام»، والكتاب صدر بهذا العنوان. ولكن، قد يكون هذا أفضل بورتريه كُتِب حول «فرانك سيناترا»، على الإطلاق. وأنا لا أزعم أنني أردت أن أضاهي ما أنجزه غي تاليس، لكن كتابه كان مرشداً لي، بلا شك.

وبما أن دار «سو سول» هي بيت الصحافة الجديدة، بامتياز، فقد سمحت لذاتيَّتي أن تبرز قليلاً في الكتاب، فاستخدمت ضمير المتكلّم «أنا»، على سبيل المثال، وهو ما لم أفعله، أبداً، في صحيفة «لوموند». لقد تحرَّرت قليلاً. لكن الأمر الذي كان مهمّاً، بالنسبة إليّ، والذي لولاه لما أقدمت على تحويل هذه المقالات إلى كتاب، هو أن وصف التقدُّم في إنجاز التحقيق، وكواليس صنعه، كان شيئاً ذا أهمِّيّة في حَدّ ذاته.

هل يمكنك القول إن الأدب قد فرض نفسه على كتابتك، في الوقت الذي عجزت الصحافة فيه عن الإحاطة بكونديرا، بسبب اختفائه؟

- لقد تَمَّ تصنيفي، في مهرجان «ميتز»، ضمن خانة «الكتّاب، كتّاب المقالة»، وهذا أمر جميل، لكنني لست كذلك، وأنا أرفض هذه المصطلحات. ليس بمقدوري أن أكتب المقالة، وأفضِّل أن أُنعَت بصفة «المؤلِّفة» لا غير. المؤكَّد أنني لن أكتب الرواية أبداً، لأنني لا أملك الخيال اللازم لذلك، لكن لا شكَّ في أنني قد حاولت القيام بشيء يقترب ممّا يعرف بأدب الصحافة الجديدة.

وإذا شئنا استخدام التعبير المأثور لسفيتلانا أليكسيفيتش، فأنا أحبّ أن أروي الجانب العادي لشخصيّات غير عاديّة، والجانب غير العادي لشخصيات عاديّة. كما أني مولعة بالتفاصيل الدقيقة.

هل هذه التفاصيل تتيح لك، أيضاً، تفادي التطرُّق للبديهيات؟

- إلى حَدّ ما. ولكن، لماذا لا ينبغي أن نسعى لاكتشاف الكيفية التي يشتغل بها الكتّاب؟ فالمشهد الذي يصوّر «ميلان كونديرا» في منطقة «بيل إيل أن مير»، في الهواء الطلق، وهو يبدع مؤلَّفه «كتاب الضحك والنسيان»، بصوت عالٍ، مرتدياً زيّ السباحة، بينما «فيرا» ترقن النصّ على الآلة الكاتبة، هو مشهد روائي أو سينمائي بالغ الجمال.

■ **أنطوان أوري** □ **ترجمة: عزيز الصاميدي**

العنوان الأصلي والمصدر:

«Tout le tragique du XXe siècle se lit sur le visage» de Milan Kundera
https://actualitte.com/article/105544/interviews/tout-le-tragique-du-xxe-siecle-se-lit-sur-le-visage-de-milan-kundera

جودت فخر الدين:

التنافس بين الشعر والرواية ظاهرة مفتعَلة

يرى الشاعر والأكاديمي اللبناني جودت فخر الدين أن الإنتاج الأدبي العربي يطغى عليه الكَمّ، على حساب النوع؛ الأمر الذي يجعل القول بوجود مشهد أدبي أو حركاتٍ أو ظواهر أدبيةٍ أو فنّيّة، مسألةً مستبعَدة، وإنما يمكن القول -بدلاً عن ذلك- بوجود أفرادٍ يعملون في ظروفٍ شديدة الصعوبة، نظراً إلى حالات التشرذم والتخبّط والضياع التي يعاني منها الواقع العربي.

وُلد جودت فخر الدين في العام (1953)، في بلدة السلطانية جنوب لبنان. درَّس الأدب والنقد العربيَّيْن في الجامعة اللبنانية من (1985) حتى (2017). يدرّس، حاليّاً، في الجامعة الأميركية في بيروت، بالإضافة إلى عمله السابق في مركز الأبحاث اللغوية والتربوية في بيروت...

بعد أربع عشرة مجموعة ، وغيرها، إلى جانب أعمال شعرية سابقة، منها: «أوهام ريفية»، و«للرؤية وقت»، و«أيام ومياه وأصوات»،و«منارة للغريق»،و«سماوات»، و«ليس بعد»، و«ما بين عمر وآخر»، و«فصول من سيرتي مع الغيم»، و«ثلاثون قصيدة للأطفال»، و«حديقة الستين»،كيف تنظر إلى رحلتك الأدبية؟

- إنها رحلة عُمْر تشكّلتْ من أعمار كثيرة، فكلّ مرحلة من مراحل حياتي تجسّدتْ بديوان، وكلّ ديوان إنما هو واحدٌ من أعماري تلك. هكذا، جعلني الشعر أعيش أكثر من الزمن الذي مضى عليّ، ذلك لأنه جعلني أتعرّف بنفسي، مرّةً بعد مرّة، وعلى نحْو يزداد عمْقاً واتّساعاً، مرّةً بعد مرّة. واعتقادي بأنّ هذا هو شأنُ الشعر، جعلني أضعُ هذا العنوان «ما بين عمرٍ وآخر» لمختاراتٍ من شعري، صدرَتْ في العام (2010) ضمن سلسلة «آفاق عربية» عن «الهيئة العامّة لقصور الثّقافة» في القاهرة.

لنبدأ من البداية: كيف كان دخولك إلى عالم القصيدة؟

- نشأتُ على حبّ الشعر واللّغة العربية، في عائلة معنيّة بالأدب؛ أبي كان شاعراً، وكذلك جدّي، وأنا منذ طفولتي كنتُ أستمع إلى عيون القصائد العربية منهما. وعندما بدأتُ القراءة، واجهتُ، أوّلاً، دواوين الشعر في مكتبة أبي. أذكر منها على سبيل المثال، دواوين كلٍّ المتنبي، وأبي نواس، وأبي فراس الحمداني، والمعلّقات بشرح الزوزني. إلى ذلك، نشأت على حبّ الطبيعة في قريتي الصغيرة في لبنان الجنوبي. هذه النشأة على حبّ اللّغة والطبيعة، والشعر جعلتني أكتب القصائد في سنّ مبكرة، ووجّهتني في سبيلي الذي ما زال يقودني من مرحلة إلى مرحلة، ومن أفق إلى أفق.

أنت واحد من رموز الثّقافة اللبنانية في السنوات الأخيرة. كيف تجد موقعك في مقدّمة مشهد إبداعي يثير تساؤلات مستمرّة، على ضوء التطوُّرات الحاصلة؟

- المشهد الإبداعي في لبنان، وفي الوطن العربي، يمكن تلخيصه بالقول إن كمّيّات الإنتاج (في الأدب، خصوصاً) كثيرة، أمّا النوعيات الجيّدة فقليلة جدّاً، بل نادرة. لم يعُدْ هنالك من مشهد، يمكن فيه الكلام على حركاتٍ أو ظواهر أدبيةٍ أو فنّيّة، بل أصبح الأمر متعلّقاً بأفرادٍ يعملون في ظروفٍ شديدة الصعوبة، نظراً إلى حالات التشرذم والتخبّط والضياع التي يعاني منها وطننا العربي. أمّا عن المواكبة؛ مواكبة الثّقافة للتطوُّرات الحاصلة، فيمكن القول إن دور الثّقافة العربية، في أيّامنا هذه، يزداد انكفاءً وانحساراً، بل إن هذه الثّقافة تجدُ نفسها متفاجئةً بما يحصل، بدلاً من العمل على أن تكون مؤثّرةً في الوقائع، وقادرةً على قراءة الحاضر، واستشراف المستقبل، وفتح آفاقٍ جديدةٍ للتفكير والتعبير والتطوّر.



كيف ترى واقع الشعر، وتلقّيه؟

- ربَّما يصحّ القول إن الإقبال على الشعر يتراجع في العالم كلّه، نتيجةً للتحوُّلات التي أوقعت البشر في وتيرة من العيش تتّسم بالسرعة، وتطغى عليها قِيَمُ الاستهلاك. وقد يصحّ القول، أيضاً، إن الشعر في البلاد العربية يعاني من مشكلات إضافية، في رأسها مشكلة اللّغة؛ فالعرب باتوا في حالة من الغربة حيال لغتهم، حتى في مؤسسات التعليم، وفي مؤسَّسات الإعلام، حيث ينبغي ألا تكون الهوّة واسعة بين اللّغة والناطقين بها أو العاملين في حقولها. في حالة كهذه، كيف يكون تلقّي الشعر؟ وكيف لا يكون في محنة؟

كيف يمكن مواجهة هذه المحنة؟

- في ظنّي أنّ المشكلة هي، في أساسها، تعليميةٌ تربوية. فالمناهج والبرامج المعتمدة في مدارسنا العربية تجعل التلامذة لا يُقبلون على اللّغة والشعر، بل تجعلهم ينفرون منهما. هنالك مسؤوليّات تقع على المعنيّين بمؤسَّسات التعليم، وبتطوير وسائله، وبإعداد ذوي الكفاءات للعمل فيه. أما الشعراء فلهم أن يلعبوا دورهم الإبداعي في إنتاج النصوص الشعرية الجميلة، التي فيها تنمو اللّغة، وتزدهر، وتتطوَّر.

هل تراجع الشعر أمام الحضور الطاغي للرواية؟ وهل فكرت في الهجرة نحو الرواية؟!

- لم يخطرْ ببالي، يوماً، أنْ أكتب رواية؛ ربَّما لأنّ الشعر لم يترك لي فرصةً للتفكير في غيره. كنت مشغوفاً به منذ البداية، وظلّ شغفي به يزداد مع الوقت. أمّا بالنسبة إلى هجرة الشعراء إلى الرواية، فأنا لا أدري متى تكون هذه الهجرة ملحّة.

أظنّ أن المنافسة التي يجري الكلام عليها كثيراً، بين الشعر والرواية، هي منافسةٌ مفتعَلة أو متوهَّمة. فلماذا يتراجع الواحد منهما أمام الآخَر؟ لماذا لا يتقدّمان معاً أو يتراجعان معاً؟. صحيح أن الرواية تتفوَّق، اليومَ، على الشعر في سوق البيع والشراء، نظراً لطبيعة كلٍّ منهما، أو لسهولة القراءة هنا، وصعوبتها هناك، إلّا أنّ هذا لا يعني تراجعاً أو تقدّماً في المستويات الفنّيّة؛ ففي هذه المستويات، لكلٍّ منهما مشاكله. وإذا كان لا بدّ من الكلام على تراجع، فهو يصحُّ، في نظري، على الأدب، بعامّة.

ذهاب الكثيرين من الشعراء إلى كتابة الروايةٍ ليس كافياً للقول إن هذا الزمن هو زمن الرواية. فلكلٍّ من هؤلاء أسبابه الخاصّة التي قد لا تكون فنّيّةً أبداً، أي أن التحوُّل من الشعر إلى الرواية، أو الجمع بينهما، قد لا يكون خياراً فنّيّاً، وإنما قد تكون له دوافع لا تمتّ بصلة إلى طبيعة الرواية أو طبيعة الشعر. على أيّ حال، أيّ زمنٍ هذا هو الزمن الذي نعيش فيه؟! إنه زمن التخبّط والضَياع وفقدان المقاييس. وكما قلتُ، ليس التنافس بين الشعر والرواية سوى ظاهرةٍ مفتعَلة.

صدر، مؤخَّراً، ديوانك «أكثرُ من عزلة، أبعدُ من رحلة». كيف كانت ولادة هذا العمل؟

- هذا الديوان، كتبتُ معظمه في العام (2020)، أي خلال العزلة القسرية التي فرضها علينا وباء (كورونا). والحقيقة أن هذه العزلة جعلتْني أكتب بوتيرة لم أعهدْها من قبل، لقد تأتّى ليَ الشعر في موضوعاتٍ متنوّعة، لم تنحصر بالوباء وآثاره وتشعّباته. في الديوان، مجموعةٌ من القصائد بعنوان «أكثر من عزلة» تتناول انعكاسات الوباء على حياتنا اليومية، وعلاقاتنا بالوقت، وبالأشياء، وبالوجود بمختلف معانيه وتجلياته وأسراره. وفيه مجموعةٌ ثانيةٌ من القصائد بعنوان «أبعد من رحلة»، كنتُ كتبتُها خلال بعض الأسفار التي قمتُ بها قبل انتشار الوباء. أما القسم الأكبر في الديوان، فهو مجموعةٌ من ثلاث وثلاثين قصيدة قصيرة بعنوان «مراكبُ للنجاة»، تنطوي على تأمُّلاتٍ تتضافرُ في رسْم رؤيةٍ جديدةٍ إلى العالم من حوْلي.

في قصائد الديوان، تستوقف القارئ مشاعر اليأس والسوداوية. هل هذه الصورة ضمنيّة، بشكل مباشر؟

- لا أظنّه اليأس أو السوداوية، وإنما هو البحث، أو الرغبة في البحث وراء الظواهر والوقائع، ولكن

انطلاقاً من الحديث مع الأشياء والمحسوسات. هذا الأمر يجعلني لا أثق بشيء. إنه الارتياب إذاً.. الارتياب الذي يدفع إلى المزيد من المعرفة. ولمّا كان البحث (الشعري)، في هذه الأيّام، محاصراً بشتّى المصاعب والانهيارات، فقد يكون من الطبيعي انطواؤه على قدْرٍ كبيرٍ من الحذر والتحفّظ والتوجّس وعدم الثقة.

في أعمالك الشعرية، نجد، أيضاً، شاعراً يفكّر في القصيدة، ومن خلال القصيدة..

- نعم، أرى أنّ القصيدة هي كيانٌ لغويٌّ، أوّلاً وأخيراً. ولغة الشاعر ليست محايدة، بل هي مضمّخةٌ بتجاربه الخاصّة، بانفعالاته ومشاعره وتصوّراته. وهي ليست ترجمةً لأفكاره أو تعبيراً عنها، وإنما هي لغةٌ مفكّرة. فاللّغة تفكّر من خلال الشاعر كما يفكّر الشاعر من خلال اللّغة. والمعاني، في هذه العملية، لا تكون جاهزة أو مُسْبَقة، وإنما يقود إليها ذلك الالتباس بين الشاعر ولغته؛ الالتباس بمعنى التداخل والتفاعل والاغتناء، واحدهما من الآخَر.

بالإضافة إلى ذلك، هناك اهتمام بتفاصيل الأمكنة، والأشخاص، والأشياء...

- اهتمامي بالتفاصيل مرتبطٌ برغبتي الدائمة في الكشف عن علاقاتي بما حولي، وخصوصاً بالأشياء وبكائنات الطبيعة. أخاطب هذه الأشياء والكائنات، أستنطقها، وأحاورها. وبهذا، يكون لها حضورها الخاصّ في قصائدي. وعندما يتعلّق الأمر بمكانٍ معيّن، أعمل على التغلغل في تفاصيله لتظهر، في القصيدة، أبرز المزايا التي تحدّدُ له شخصيَّته. هكذا، أحاول القبض على روح المكان الذي أصوّره في شعري.

حتى وأنت تصوّر لحظة أمل، هناك حزن مخبَّأ.. هل يتعلّق الأمر بخذلان ما؟

- لا أقول إن الحياة خذلتني في المستوى الشخصي، وإنْ كنتُ أشعر بأنها خذلتنا جميعاً. ربَّما يصحّ القول إن الحزن هو طابعٌ لمعظم ما كُتِب من شعرٍ حديث، وإنْ كان هذا الطابع قد ارتبط، في بدايات الحَداثة (في الخمسينيات خصوصاً)، بنزعةٍ تفاؤلية، أو -بالأحرى- بتطلّعٍ إلى التغيير. إلا أن التطوُّرات التي توالت بعد ذلك، أدّت إلى نتائج وظروف مخيِّبة. لقد بدأتُ بنشر قصائدي، منتصف السبعينيات من القرن الماضي، ومن ذلك الوقت أخذت الأمور تزداد تعقيداً ومأساويّةً، في لبنان وفي الوطن العربي، وكان لا بدّ لتلك المشاكل والمآسي أن تفرض انعكاساتٍ لها على الشعر.

في مجموعتك «حديقة الستّين» محاورات مع الموت، تستميلهُ حيناً، وتستخفّ به حيناً آخر. هل يوهمنا الشعر، في هذه الحالة، بالتحايل على الخوف؟

- ربّما. بل هو الأرجح؛ ذلك أن الشعر إذْ يتناولُ الموت بهذه الطريقة أو تلك إنما يعمل على استدراجه إلى منازلة مكشوفة، أو -بالأحرى- إلى منازلةٍ يشترك فيها الطرفان، فلا يتحكّم بها طرفٌ واحدٌ (هو الموت) تحكُّماً كاملاً. بهذا يوهمنا الشعر، وبهذا يخفّف قليلاً من الخوف.

قلت إن «حديقة الستّين» منصّةٌ للنظر في مختلف الاتّجاهات. قرِّبْنا أكثر من بوصلة هذه الاتّجاهات؟

- «حديقة الستّين» هي القصيدة الأولى في ديواني الذي يحمل العنوان نفسه، والذي صدر في العام (2016)، وكنتُ قد بدأتُ أكتبها على مشارف الستّين من العمر. شعرتُ بأنني على شرفةٍ تتيحُ لي الرؤية في جميع الاتّجاهات: إلى الماضي، وإلى الآتي، إلى الداخل وإلى الخارج، إلى الذات وإلى الآخَر، إلى العالم وإلى ما وراء هذا العالم. شعرتُ بأنني في نقطةٍ تدفعني إلى المراجعة والتبصُّر، كما كنتُ أفعل دائماً، ولكنْ هذه المرّة من شرفةٍ باتت أكثر عُلُوّاً.

على غرار ذلك، يتَّضح تعريفك للحداثة الشعرية. لكن، كيف يكون الشاعر شاعراً، بغضّ النظر عن المفاهيم؟

- أن تكون شاعراً حديثاً يعني أن تكون لك لغتك الخاصّة، وأن تكون قادراً على تطويرها. تبتكرها، وتعيد ابتكارها. بهذا وحده، يمكن لرؤاك وأفكارك وتصوُّراتك أن تتجدّد، وأنْ ترى العالم من زاويتك الخاصّة بك.

في سياق هذه الرؤية للعالم، يبرز، أيضاً، دور المثقَّف اللبناني. ما المهمّة التي يضطلع بها المثقف؟

- دور المثقَّف اللبناني كدوْر أيَّ مثقَّف عربي آخَر؛ يتمثّل بالعمل على إنتاج القِيَم الثّقافيّة الجديدة، التي ينبغي أن تحلّ محلّ القِيَم السائدة التي ما زالت تُنتج لدينا المزيد من التخلّف والتعصّب. وإذا كانت المشكلة الأساسية، في لبنان، تتمثَّل بالطائفية التي تُنتج الفساد، والتي تحْكم التركيبة الاجتماعية، وتُضعف مؤسَّسات الدولة، فليس هنالك من خلاص إلا بالعمل على التخلُّص من الطائفية، وبتحقيق العدالة والمساواة في دولةٍ مدنية، تفصل بين الدين والسياسة. وفي هذا السبيل، يمكن لدور المثقَّفين أن يكون رائداً، ومؤثّراً، وفعّالاً.

يقول الماغوط في سيرته: «أريد أن ألغي المسافة بين هذه التعريفات: النثر، الشعر، المقالة. كلّها عندي نصوص. إذا قلتَ عني لست بشاعر...لن تهتزّ بي شعرة»

هل تتّفق مع هذا الطرح؟

- هنالك، دائماً، تداخلٌ والتباسٌ بين الشعر والنثر، وقد عمل أسلافنا من النقّاد والبلاغيين، في العصر العباسي، على التمييز بين الشعر والنثر، وتحديد الفوارق بينهما، لكن ذلك لم يُزِلْ ما أشرْتُ إليه من تداخل والتباس، ولنا في قول لأبي حيّان التوحيدي دليلٌ على ذلك، فهو يقول إنّ أجمل الكلام ما هو شعرٌ وكأنه نثر، أو نثر وكأنه شعر. أمّا السجال، في أيّامنا، بين من يدْعون إلى التخلي عن الوزن في كتابة الشعر وبين من يتمسَّكون به، فهو سجالٌ له طابع الفوضى، ويشترك فيه الكثيرون ممَّن لا يملكون المعرفة الكافية لمثل هذه المساجلة. والكثيرون من المتساجلين يُظهرون تعصّباً للوزن أو ضدّ الوزن. أنا، شخصيّاً، ضدّ التعصُّب من هنا أو من هناك، ولا أجد في السجال الراهن، الذي بدأ قبل عقود، سوى معارك لا طائل تحتها.

لكن السجال مستمرّ إلى يومنا، في مواقع التواصل الاجتماعي..

- كما قلتُ لك، لست متعصّباً لهذا الشكل أو ذاك من أشكال الكتابة. ليس لديّ مواقف مُسْبَقة. أكوّن رأيي في أيّ نصٍّ بعد قراءته، موزوناً كان أو بلا وزن. هكذا، يمكنني أن أعجبَ بقصائد نثر، وإنْ كنتُ أكتب القصائد الموزونة، وأحسب أنّ لي طريقةً في استخدام الأوزان. إذاً، هنالك قصائد نثر تعجبني، لكنها ليست كثيرة. أمّا الذي يُنشَر في مواقع التواصل الاجتماعي، فلا أظننا نستطيع البناء عليه في إطلاق أحكام دقيقة. على كلّ حال، هو كثير جدّاً، وأنا لا قدرة لي على متابعته.

في ظلّ التغني بالحداثة، كيف ترى حال القصيدة العمودية؟

- ما زال كثيرون، اليومَ، يكتبون القصائد العمودية، وأنا لا أرى ضيراً في ذلك، فربّما هم يحاولون التجديد من داخل عمود الشعر، أي من داخل الشكل الشعري الموروث. وهذا التجديد، من الداخل، كان قد قام به شعراء في العصر العباسي كأبي تمام، وأبي نواس وابن الرومي، وصولاً إلى المتنبّي، وبعده المعرّي. لا أرى ضيْراً في محاولات التجديد عبر التمسُّك بالشكل الموروث، أو عبر التخلّي عنه. هذا من حيث المبدأ، أمّا في الواقع فإن ما يُكتب، اليومَ، من قصائد عمودية، يقفُ مقصِّراً أمام النماذج الفذّة في تراثنا الشعري.

فازت مجموعتك «ثلاثون قصيدة للأطفال» بجائزة الشيخ زايد لأدب الطفل والناشئة (2013 - 2014). ما الذي قادك إلى كتابة قصائد للأطفال واليافعين؟

- لم يكن في نيّتي أن أكتب قصائد للصغار. مصادفتان قادتاني إلى ذلك: الأولى في أوائل التسعينيات من القرن الماضي، عندما كنتُ أعمل في مركز الأبحاث اللغوية والتربوية في بيروت. طُلب مني، يومها، ولأهداف تعليمية، أن أكتب قصائد للصغار على الأوزان القصيرة من مختلف البحور الشعرية المعروفة، فكتبتُ ما يزيد على المئة قصيدة. بعد ذلك بقليل، كانت المصادفة الثانية، إذْ طلبتْ مني (دار الحدائق) في بيروت، التي كانت تُصْدر مجلَّتيْن للأطفال: «أحمد» و«توتة»، أن أكتبَ قصيدةً في كلّ شهر لإحدى المجلتين. وهكذا تجمّع لي عددٌ آخر من القصائد الموجّهة إلى الصغار. في العام (2013)، اقترحتْ عليّ (دار الحدائق) أن نرشّح كتاباً لجائزة الشيخ زايد للكتاب، فاخترْنا ثلاثين قصيدةً أصدرتْها (دار الحدائق) في كتاب أنيق، زيّنتْهُ رسومٌ جميلةٌ، أعدّها ابني علي، وكان أن فاز الكتاب بالجائزة، في دورتها الثامنة، في العام (2014).

ظلَّ النقد العربي أسير المرجعيات الأوروبية. كيف يمكن طرح مفهوم نقديّ عربيّ؟ وفي السياق نفسه، هل الشاعر ناقد، بالضرورة؟

- طبعاً، هو ناقدٌ بالضرورة. هو ناقدٌ لنفسه، أوّلاً؛ فالشاعر له نظرةٌ في جماليّات الكتابة تتبلور، وتتطوَّر مع الوقت، ومع اتّساع الخبرة. والشاعر الذي يُحْسن النظر في ما يكتبه هو، يُحْسن النظر في ما يكتبه غيرُهُ.

نعم، لم يستطع النقد الأدبي _على مدى العقود الأخيرة الماضية_ أن يواكب الحركة الأدبية على نحْو مؤثّر أو فعّال. ظلّ، في الغالب، يردّد أصداء الأدب الذي ينبغي نقدُه، من جهة، ويجهد في اقتباس المناهج النقدية الغربية، من جهة ثانية. وفي رأيي أن الضعف في النقد الأدبي ناتج عن مشكلة أساسية تتجاوز الأدب إلى مختلف البنى الاجتماعية في بلداننا العربية؛ إنها مشكلة الفكر النقدي الذي هو غائبٌ، تقريباً، أو محظور؛ والسبب في كونه غائباً أو محظوراً يعود إلى نوعيّة الأسس والمبادئ التي تقوم عليها بنى المجتمع. هنا، يجب أن يكون التغيير، الذي من شأنه أن يقود إلى مجتمع جديد قادر على الانفتاح، وعلى تقبّل النقد من كلّ نوع.

لكلّ شاعر حلمه.. ما الذي يشغل أفق تجربتك الشعرية؟

- كثيراً ما أحلم بأن تكون القِيَمُ الشعرية هي القِيَم السائدة في المجتمع، وأقصد هنا كلَّ قيمة تتنافى مع الطمع، أو اللهاث وراء المنفعة أو المصلحة الآنية. القِيَمُ الشعرية، في نظري، هي التي تمثِّلُ ما يتراءى حقّاً أو حقيقةً، هي التي تتجاهل كلّ حسابات الربح والخسارة. القِيَمُ الشعريةُ، بهذا، هي الأخلاق الحقّة.

■ **حوار: السيد حسين**



ديفيد إل أولين

هل مات الأدب؟

«ديفيد إل أولين»، روائي ومحرِّر أميركي، «فنّ القراءة المفقود» من أشهر كتبه. يعرض «أولين» سيرته الذاتية، بصفته قارئاً وكاتباً، مع تقاطع مع ابنه، بصفته عقلاً جديداً غير ميّال للقراءة، على حساب الشاشات والترفيه.

تناول «أولين» حال القراءة اليوم، وإذا ما زالت القراءة عملاً إبداعياً لفهم أنفسنا، والتوازن بين المعرفة وعدم المعرفة، واكتشاف شخص آخر في نفسك.

المقال الآتي جزء من الكتاب خاص بالسؤال: هل مات الأدب؟

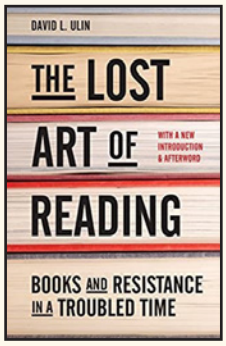
في مساءٍ ليس ببعيد، أخبرني ابني نوح، البالغ من العمر (15) عاماً، أن الأدب قد مات: كنّا على مائدة العشاء، ناقشنا «جاتسبي العظيم»، التي كان يقرؤها من أجل صفّ العلوم الإنسانية في سنته التاسعة. جزء من مهامّ الصفّ، تضمَّن تدوين تعليقات على النصّ، وهو ما كرهه نوح لأنه استمرَّ في إخراجه من القصّة، مع التوقّف كلّ بضعة أسطر من أجل تسجيل ملاحظة، ووضع علامة اقتباس لإثبات أنه كان يهتمّ بما قرأه.

«سيكون الأمر أسهل بكثير، إذا سمحوا لي بقراءتها». كنت أستمع إليه يبدي امتعاضه، ولم أستطع إلّا أن أتذكّر تجاربي مع الفصول الدراسية، وتقطيع أبيات الشعر إلى أجزاء، وبيان الجملة، والتفتيش بين البنية والمجاز. تذكّرت قراءة «سيِّد الذباب» في المدرسة الإعدادية، الرواية التي قرأها نوح في المعسكر الصيفي، وأحبَّها، وكتب لي رسالة على (فيسبوك) مفادها أنها «قد قلبت كيانه» -وتذكّرت قيام مدرِّستي بالإسهاب في الحديث عن البنية الرمزية، وإيجاد فوارق دقيقة، حرفيّاً، في كلّ جملة، إلى درجة أن ما كانت تقوله كان مستحيلاً. تساءلت كيف استطاع «ويليام جولدنج» أن يكتب روايته بشكل واعٍ هكذا، وما زال بإمكانه الكتابة؟ كيف كان بإمكانه تتبُّع كلّ ذلك؟ ومع ذلك، كنت على دراية بأنني أريد أن أصبح كاتباً، وبدأت أقرأ كيف يُبنى كتاب أو قصّة، وإذا كانت هيمنة الشعور بالوعي هي ما يتطلَّبه الأمر، فلن أكون بارعاً، أبداً، بما يكفي.

الآن، أدرك أن هذا أحد مغالطات تدريس الأدب في الفصول الدراسية؛ الحاجة إلى البحث عن حساب كلّ شيء، وتصوُّر إطار للعمل، أنموذج قياسي، يكون لكلّ قطعة صغيرة معنى فيه. الأدب (على الأقلّ، الأدب الذي أتعاطى معه) لا يعمل بهذه الطريقة؛ إنه واعٍ. نعم، لكنّ هناك مجالاً للصدفة، وتوازناً دقيق بين الصنعة والفنّ؛ ولهذا يصعب على الكُتّاب، عادةً، الحديث عن أسلوبهم، لأن الترابط مع تدفُّق السرد، يظلّ أمراً غامضاً حتى بالنسبة إليهم. «يجب القول إنه، بالنسبة إلي، تطوّر بشكل تلقائي»، كما قال «فيليب روث» ذات مرّة، في مشهد من روايته «كلّ رجل»: «لم يكن لديّ أيّة خطة». وإذا كان مثل هذا الوحي محبطاً لأولئك الذين يريدون رؤية الخدعة، الغامض وراء السحر، فهو (الإلهام) الحلّ الوحيد للكاتب الذي يعمل لأسباب هي، في جوهرها، عكس المخطَّط له: عاطفية، غامضة، لا يمكن تحديدها بالكامل، على الأقلّ، إذا كانت الكتابة جيِّدة. مع ذلك، يصعب تدريس هذا النوع من الكتابة؛ ما يتركنا ممتلئين بالتحليلات والشروح، وكلّ هذه الجلبة وهذا الغضب عبارة عن طنين



ديفيد إل أولين ▲





من التفاسير يحجب نبض قلب الكتاب.

بالنسبة إلى نوح، يجب أن أقول: لم تكن هذه هي المسألة. ليس بهذه الشروط على أي حال، فكلّ ما أراده، ببساطة، هو إنهاء المهمّة حتى يتمكَّن من الانتقال إلى شيء يفضِّله، كما اعترف أنه ليس قارئاً، وهذا يعني أنه، على عكسي، لا يؤطِّر العالم من خلال الكتب. هو يقرأ حين تستثيره القراءة، لكن هذا قلَّما يحدث؛ هو مثل العديد من أصدقائه، تتشابك حياته الداخلية داخل دوائر الكمبيوتر المحمول الخاصّ به، وسرعته الإلكترونية، وأزيزه. لم يتأثَّر بحجَّتي القائلة بأن «جاتسبي العظيم» كان كتاباً رائعاً. نعم. نعم. بدت عيناه المغمضتان تخبراني: هذا ما تقوله دائماً. لم يهتمّ لثرثرتي الغامضة حول «فيتزجيرالد» والحداثة، من خلال فكرة أن من بين التوتّرات الغريبة لقراءة الرواية، الآن، مقارنةً بما كان عليه عندما ظهرت لأوَّل مرّة، رؤية مزدوجة لا مفرّ منها؛ ما يشير إلى مقدار التغيُّر الذي طرأ على المجتمع، وإلى ضآلة هذا التغيُّر. ولم يكن مرتاحاً لملاحظتي أنه أيّاً كان الأمر، كانت «جاتسبي العظيم»، وما تزال، جزءاً من الخيال الشعبي، تُظهِر عهدها بطريقة يصعب على أيّة رواية أن تفعله اليوم.

هذه هي المعضلة الكبيرة وسط أيّ حديث عن الأدب في الثّقافة المعاصرة: مسألة التخفيف والتجزئة، وما إذا كانت الكتب مهمّة، وكيف يمكن أن يكون تأثيرها. نتحدَّث عن الحاجة إلى القراءة، والقراءة في خطر، وعن القرّاء المتردِّدين (معظمهم من الصبية والمراهقين مثل نوح)، ولكن يبدو أننا غير مستعدِّين لمواجهة تداعيات ملاحظة واحدة بسيطة: الأدب لا يقدر، أو لا يملك أن يكون له تأثيره نفسه في الماضي. بالنسبة إلى «كورت فونيجوت»، الكاتب الذي جعلني أرغب في أن أصبح كاتباً، كان الجاني هو التلفزيون. «عندما بدأت (يتذكَّر فونيجوت عام 1997)، كان من الممكن كسب الرزق كوني كاتباً روائياً مستقلاً، لأن الوقت كان هو العصر الذهبي للمجلّات، وبدا أن ذلك يمكن أن يستمرّ إلى الأبد ...، ثم أدّى التلفزيون (المكان الأفضل للمعلنين لا أكثر)، دون سابق إصرار إلى توقُّف عمل المجلّات». وبالنسبة إلى الإعلاميين الرجعيين الجدد، مثل «لي سيجل»، و«أندرو كين»، إن المشكلة تكمن في التكنولوجيا، والانحرافات اللانهائية للإنترنت، وانهيار السلطة في عصر المدوّنات وتويتر، وفي انهيار السرد إلى عالم الشبكات متعدِّدة الارتباطات التشعُّبية. ما تغفله هذه الحجّة، بطبيعة الحال، هو أن الثّقافة الأدبية، كما نعرفها، كانت نتاج ثورة تكنولوجية، تلك التي بدأت باختراع «يوهانس جوتنبرج» (مخترع الطباعة الحديثة). نحن ننظر إلى الكتب، ومحو الأمِّيّة، على نطاق واسع،

كأمر مسلَّم به، لكنه، في الواقع، شيء لا يعود إلى ألف عام، بل هو ظاهرة حديثة العهد. قبل أقلّ من أربعمئة عام، بعد قرن ونصف على جوتنبرج، تقريباً، كان «جون ميلتون» لا يزال يفخر بنفسه لقراءة كلّ كتاب متاح في ذلك الوقت، وقراءة التاريخ الكامل للفكر المكتوب. عندما كنت في الكلِّيّة، عملت مع صديق على فيلم قصير، لم ينتهِ أبداً، فيه وجد «ميلتون» نفسه، بطريقة ما، قد تَمَّ تقديمه في الوقت المناسب لخفض مكتبة ستراند في مانهاتن، وسبَّبَ الحجم الهائل من العناوين نوعاً من الحمل العقلي الزائد، ما جعله يركض وهو يصرخ، من المتجر إلى برودواي، لتصدمه حافلة مدينة نيويورك.

كان «ميلتون» (الحقيقي) جزءاً من فكر أصيل، أحدثت فيه الكتب (والطباعة نفسها) فرقاً في العالم. يمكن قول الشيء نفسه عن «توماس بين»، الذي نشر، في يناير (1776)، الكتيَّب المجهول؛ «الفطرة السليمة»، وبذلك أشعل فتيل الثورة الأميركية. كانت أميركا المستعمرة مرتعاً للتمرُّد المطبوع، مع ثقافة كتيبات نشطة أتخيَّلها كمدونات في عصرها. هنا، لدينا تفنيد آخر للرجعيين المناهضين للتكنولوجيا، لأن أحد أسباب أسبقية المطبوعات هو أنها كانت في طليعة التكنولوجيا. مثل المدوَّنات التي تشبهها، جاءت معظم الكتيِّبات ثم ذهبت، وبيعت بضع مئات من النسخ، وتحدَّثت إلى جمهورها المختار. من ناحية أخرى، أصبح كتاب «الفطرة السليمة» من أكثر الكتب مبيعاً في فترة الاستعمار، حيث حقَّق مبيعات وصلت إلى (150.000)؛ كما نُشر على نطاق واسع وقُرئ بصوت عالٍ؛ ما أوصله إلى مئات الآلاف غيره. كان العمل مؤثِّراً إلى درجة أن «توماس جيفرسون» استخدمه أنموذجاً، عندما جلس بعد بضعة أشهر لكتابة إعلان الاستقلال، واستخلص العديد من الأفكار بين (الكرامة الطبيعية للإنسانية، والحق في تقرير المصير) في كلٍّ من المحتوى والشكل. بالنظر إلى هذا المستوى من الإشباع، ليس من الصعب تقديم حجّة لكتاب «الفطرة السليمة»، باعتباره أهمّ كتاب نُشر، على الإطلاق، في أميركا، لكنه، من وجهة نظر الحاضر، يثير أسئلة يصعب حلُّها بسهولة، منها: هل يمكن أن يكون لكتاب، أيّ كتاب، هذا النوع من التأثير في المجتمع المعاصر؟ ماذا عن فيلم أو موقع على شبكة الإنترنت؟ نعم، اجتذب موقعَيْ «ديلي كوس»، و«538»، على الإنترنت، جمهوراً متحمّساً في الفترة التي سبقت الانتخابات الرئاسية لعام (2008)، لكن النسَب المئويّة (والتأثير) لم تكن قريبة ممّا حقَّقه «توماس بين». حتى فيلم «مايكل مور» «فهرنهايت 9/11»، الذي صدر قبل ستّة أشهر من انتخابات عام (2004) في المسارح المزدحمة والنقاش العامّ، جاء ثم ذهب في غمضة عين. ويرجع ذلك، جزئيّاً، إلى أن «مور» داعية، و«بين فيلسوف». إن مفتاح الفطرة السليمة هو أناقة حجَّته، والطريقة التي يوازن بها بين الجدل والإقناع، ومخاطبة طرفَيْ قضيّة الاستقلال، والحرص، دائماً، على البحث عن أرضية مشتركة. مع ذلك، إن سرعة محادثتنا العامّة، وتجزئتها لا يقلّان أهمِّيّة عن ذلك، وهي سرعان ما انتقلت إلى قضيّة زوارق سويفت، وغيرها، ساحبةً البساط من «مايكل مور». بحلول نوفمبر، كانت «فهرنهايت 11 / 9» أكثر من فكرة متأخِّرة، وبعد ستِّ سنوات -إذا تذكَّرناها أصلاً - هي بمنزلة أثر قديم، أو مشروع لم تستمرّ صلاحيَّته حتى فترة الانتخابات التي سعت إلى تغييرها.

هذا، بطريقة موجزة، هو ما كان يريد نوح الوصول إليه: كيف ترتبط الأشياء بنا في ثقافة تتزايد فيها المعلومات والأفكار بسرعة كبيرة بحيث لا يتوفر لدينا الوقت لتقييم إحداها قبل أن تحلّ محلَّها الأخرى؟ كيف تحافظ القراءة على سيطرتها على خيالنا؟، أو هل هذا، أصلاً، يستحقّ الطرح بعد الآن؟ قد لا يكون نوح قارئاً، لكنه محصَّن ضدّ سحر الجملة الجميلة؛ بعد أسابيع قليلة من محادثتنا على مائدة العشاء، أخبرني أنه أنهى «جاتسبي العظيم»، والفصول القليلة الماضية تضمَّنت أجمل كتابة قرأها على الإطلاق. «نعم، بالطبع»، قلت له، مسروراً بالملاحظة، لكنني لم أستطع تذكّر حديثنا السابق عن الرواية، والذي انتهى بوقوف نوح، قوله بنبرة صريحة وحادّة: «لهذا لم يعد أحد يقرأ». قلت: «ماذا»؟ لقد عاد للحديث عن الحواشي، ولكن كان هناك شيء آخر؛ كلام ضمنيّ في حديثه: «لهذا السبب انتهت القراءة. لا أحد من أصدقائي يعجبهم. لا أحد يريد فعل ذلك بعد الآن».

أطال التحديق فيّ كما لو كان يتحدَّاني لتقديم حجّة مضادّة. باختصار، فكّرت في الردّ، لكن لم يكن هناك ما أقوله. من ناحية، كان هذا هو الصراع الأساسي: أعلن ابني استقلاله، وأخبرني أن القراءة لا تهمّ في غرفة مليئة بالكتب، وكتبي ضمنها، وآلاف منها على الرفوف. استسلمت يائساً، في النهاية.

مع ذلك، على الرغم من كلّ ما يمكنني التعرُّف إليه، وجدت نفسي مهزوزاً. نعم، كان ذلك ردّ فعل نوح. نعم، جعلني أدرك أين أقف.

مع ذلك، ما لم أكن أتوقَّعه هو أنني، عندما يغادر نوح الغرفة، سوف يتملَّكني وعي مربك: الوعي بجوهر هويَّتي. لقد مات الأدب، كما قال لي نوح؛ ولهذا انتهت القراءة.بالفعل، رأيت الآن، بقوّة الوحي، عدم قدرتي على القول: إنه كان مخطئاً. ■ **ترجمة: جابر طاحون**

المصدر:

https://www.theparisreview.org/blog/2018/08/27/is-literature-dead/.

صدر في

كتاب الدوحة









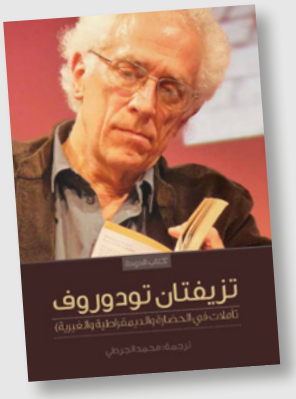
































الإبداع أمام أسئلةٍ مُحرجة

مع المسافة الزمنية التي تفصلنا عن خمسينيات وستينيات القرن الماضي، يمكن أن نلاحظ أن مياهاً كثيرة جرتْ تحت جِسر الأدب والفنّ، وأحدثتْ تغييرات عميقة في مفهوم الإبداع وتحققاته، وأيضاً في مناهج تحليله وتقييمه.



محمد برادة

في خضمّ التحوُّلات المُتتابعة، الحاملة لأوضاعٍ تحاصر موروثَ الحضارة الإنسانية من العادات والقيم والتفاعل مع الطبيعة، تبْرزُ أسئلة مُحرجة تتصل بالإبداع في أشكاله المُتباينة ورهاناته الآنية والمُستقبلية. ذلك أن الشطط في التعامل مع الطبيعة، وما آلتْ إليه البيئة من تدهور وردود فعلٍ خطيرة، واستمرار النظام الليبرالي المُتوحشّ، وسيادة القيم البراجماتية والنفعية الضيّقة، ولجوء الدول الكبرى المسؤولة عن «مصير» العَالَم إلى الرعونة وخوض الحروب، فضلاً عن «ازدهار» الأوبئة الفتّاكة، كل ذلك جعل العَالَم يعيش، في حاضره، مَشاهدَ من «القيامة» المصحوبة بالخوف والحجْر وفُقدان «المحجّة البيضاء»... وإذا أضفنا إلى هذا المشهد القيامي تلك التطوُّرات المُذهلة في الرّقمنة والتقانة والذكاء الاصطناعي، فإنّ حالة الضياع وفقدان البوصلة تبدو أمامنا، مُجسّدة لقلقِ الفترة الراهنة، ولانْبهام العلائق بين المُكتسب والذي هو في طوْر المَخاض... من هذا المنظور، لم يعدْ مُجدياً الاستمرار في طرح إشكالية علاقة الأدب والفنون بالالتزام على النحو الذي دأبَ النقد على طرحها منذ أربعينيات القرن الماضي.

إذا أردنا أن نعيد النظر في صياغة عناصر إشكالية علاقة الأدب بالالتزام اليوم، علينا أن نبدأ بالتذكير بالعناصر التي كانت تؤطّر هذه الإشكالية إلى حدود مطلع القرن 21، والتي كانت تميّز بين التزام للأدب توجّهه العفوية والتفاعل التلقائي بين مبدعين وسياقاتٍ اجتماعية وفكرية تستدعي تفاعل المُبدعين والمُفكّرين معها، على نحو ما سجّله تاريخ الأدب والنقد من تفاعل بين المُبدعين وأسئلة عصرهم، خلال العصر الكلاسيكي بفرنسا مثلاً، حينما استوحى «موليير» في مسرحياته قضايا اجتماعية وأخلاقية، مثل «البخيل» و«طارتيف»؛ أو ما عبّر عنه «شكسبير» في تراجيدياته... أيْ أن طبيعة ذلك الالتزام لم تكن تستند إلى تصوُّر فكري أو أيديولوجي شامل، وإنما كانت سليلة سياق اجتماعي يترجم مشاعر ومواقف تُعانِق تجليّاتٍ للقيَم الإنسانية المُشتركة. وفي مقابل ذلك الالتزام العفوي، ومنذ انطلاق حركة الحداثة في الأدب والرسم سنة 1850، وبداية تكوُّن استقلالية الحقل الأدبي والفني، منذ ذاك أخذ الالتزام يستند إلى تصوُّرات وقضايا تلامس أسئلة المُجتمع وصراعاته ووعْيه بالتاريخ. على هذا النحو، يمكن أن نشير إلى ثلاث لحظاتٍ أساسية في مسيرة الالتزام، مثلما فعل النّاقد البلجيكي «بونوا دوني» في كتابه «الأدب والالتزام» (دار لوسويْ) 2000، (وكنتُ قد ترجمتُه إلى العربية، ضمن المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2005). في هذا الكتاب، ينقسم مسارُ الالتزام إلى ثلاث حِقب: الأولى تبدأ مع قضية دريفوس في نهاية القرن 19، وما صاحبها من جدال عن

ضرورة التزام الأدب، ودور الكاتب «زولا» في الدفاع عن براءة الضابط دريفوس... والفترة الثانية المُميزة في هذا المسار، هي «الهيْمنة السارترية (1945 إلى 1955)، والتي استندتْ إلى تنظير فلسفي وتاريخي، أنجزه «سارتر» في كتابه «ما الأدب؟. ثمَّ أخيراً فترة انحسار الالتزام منذ 1960، من خلال بروز حركة نقدية جديدة دشّنها «رولانْ بارتْ» بكتابه «الدرجة الصفر للكتابة» (1953).

مع المسافة الزمنية التي تفصلنا عن خمسينيات وستينيات القرن الماضي، يمكن أن نلاحظ أن مياهاً كثيرة جرتْ تحت جِسر الأدب والفنّ، وأحدثتْ تغييرات عميقة في مفهوم الإبداع وتحققاته، وأيضاً في مناهج تحليله وتقييمه. لا يتسع المجال هنا، للوقوف على التحوُّلات الكثيرة التي طرأتْ على الإبداع الأدبي والفني في العقود الأخيرة، لكننا نستطيع أن نلاحظ أن الشكل الجمالي أصبح عنصراً أساسياً في الإبداع، لأنه يميِّز التجربة الحياتية عن باقي تجارب العيش الرتيبة، إذْ يشحنها بذلك الزنبرك المُستَمَدّ من منطقة العواطف والحلم والتخييل، لِيُعيد القارئ والمُتلقي إلى مضمار المشاعر الحميمة المُنغرسَة في الكيْنونة وفي ما هو مُتخطٍّ لليوميّ المكرور... من هذه الزاوية، سجل بعض المُلاحظين أن الأدب والفنّ لم ينفصلا عن إشكالية الالتزام، ولكن العاملين في هذا المجال أصبحوا حريصين على أن يُلائم شكل الإبداع القضيةَ التي تستحق الالتزام. ومن ثمَّ فإن مسألة ابتداع أشكال جمالية تستوعبُ الحالات غير المسبوقة من تجارب البشرية باتتْ تطرح نفسها بقوّة. غير أن هذه الإشكالية، في سياقها الحاضر، تكتسي صعوباتٍ جمّة يتعذَّر معها إيجاد حلول سريعة. ولا بأس أن نتذكَّر هنا، المُلاحظاتِ التي سجّلها «بّولْ أمولين» المُشرف على معرض «في مواجهة التاريخ» الذي نُظِّمَ بـ«مركز بامبيدو) سنة 1996، حيث استخلص من ذلك المعرض الهادف إلى إبراز التمثيل الفني للعَالَم، أن الرسم والنّحت قد فقدا قوتهما التأثيرية، بينما الفوتوغرافيا والأفلام الوثائقية قد احتلتا المكانة الرّاجحة في تحسيس الجمهور بالقضايا والظاهرات المُثيرة للانفعال والتفكير. ويعود هذا الرجحان إلى قدرة الصورة والتشخيص والمُوسيقى على التأثير، عبْرَ قنواتٍ جمالية تحتفظ بالمُتعة إلى جانب شحذ الوعي.

من هذه الزاوية، تكتسي إشكالية علاقة الإبداع بالمُجتمع والتاريخ، طابعاً بالِغ التعقيد يستدعي إعادة النظر في حصيلة «الحلول» التي تراكمتْ عبر قرون من ممارسة الإبداع. فعلاً، تحوُّلات المُجتمعات والعَالَم في سيرورتها الراهنة، غير مسبوقة وذات طابع شمولي يُلامس مجالات العيش ومناطق الشعور، وبخاصّة العلاقة مع الطبيعة. ذلك أن الهدف الذي راهنتْ عليه حضارةُ الأزمنة الحديثة، أي تطويع الطبيعة وإخضاعها لرغبات الإنسان وتطلعاته إلى الرفاهية، قد آلَ إلى اختلال فظيع في البيئة ونواميس الطبيعة. فضلاً عن ذلك، فإن بناء الأزمنة الحديثة من خلال التوازي بين الطبيعة والثقافة لم يؤدِّ إلى الحفاظ على التوازن الضروري بينهما، ولم ينتبهْ إلى ذلك «التهجين» الذي جعل مشروع الحداثة يزيغُ عن أهدافه ويُولد أخطاراً قاتلة، مثل تلوث الهواء والأنهار، وانتشار الفيروسات والأوبئة، واختراع القنابل الفتاكة، والانجرار إلى الحروب بأحجامها المُختلفة... من ثمَّ، استفاقت حضارةُ هذه الحداثة غير المُتوازنة لتجد نفسها أمام سديم يبتلع جميع الموازين والقيَم. وإذن؟ قد يتعلَّق عمقُ أزمة زوغانِ الحضارة الإنسانية عن أهدافها بما حللهُ عالِم الأنثروبولوجيا والعلوم السياسية، «بْرينو لاتورْ» في كتابه: «لمْ نكنْ قطّ حداثيين «(لاديكوفيرتْ؛ 1997). أمام هذا الالتباس والزوغان ودخول الأزمنة الحديثة في مأزق (Nous n'avons jamais été modernes) بعيد الأغوار، أصبح الأدبُ والإبداع يواجهان أسئلة دقيقة تقتضي إعادة النظر في أشياءٍ كثيرة، مثل أشكال التعبير عن إبداعاتٍ تستطيع أن تخاطب المُتلقي اليوم وهو يعيش تحت وطأة التدهور الشامل في الطبيعة وفي تنظيم حُكْم الناس وضبط العلائق بين الدّول داخل فضاء جيو-سَياسي أصبح لا يحترم حرّيات الشعوب وحقوقها. بعبارةٍ ثانية، أصبح حاضرُ الإنسانية المُضطرب والمُتوجّس خيفة من كل شيء، هو المقياس الذي يُستَنَدُ إليه عند تحليل الإشكاليات التي تهمّ عالَمَ اليوم. والإبداع يُواجه بدوره هذا المأزق: كيف يفرض نفسه في عالَم مشدودٍ أكثر فأكثر، إلى الحاضر حيث الناسُ منشغلون أساساً بهموم «الاستمرار في العيش» غير ملتفتين لا إلى ماضٍ ولا إلى مستقبل، ضمنَ مُناخ يجعل الموتَ والأوبئةَ هي المعالِم البارزة والمُسيطرة على الحاضر وعلى ما بعده من مجهولات؟

تراودني هذه التساؤلات منذ حين، لكنني لا أزعمُ أنني أتوفَّر على أجوبةٍ ترتقي إلى مستوى التعقيدات المُتصلة بهذا المناخ «الحضاري»، الكوْني. لذلك أكتفي باستحضار تلك التجربة الرائدة التي اجترحها «فرانز كافْكا» في مطلع القرن العشرين، من خلال ابتداعِه لِشكلِ رواياته المُعتمد على استجماع عناصرِ الكوابيس والسّديم والموت المُترصّد، ليصوغ منها شكلاً يستوعبُ تلك الإيحاءات التي كانت تستشعرُ، منذ ذاك، سلسلة المُحاكمات التي تلاحق الإنسان «الحديث»، سواء كان مجرماً أو بريئاً... ومن ثمَّ انطوتْ رواياته على نبوءاتٍ يحبَلُ بها فضاءُ الحضارة الحداثية وهي ما تزال في أطوارها الأولى. يضاف إلى كلّ ما تقدَّم، أن العَالَم اليوم وهو يسابق الزمن، قد ابتعد كثيراً عن مرحلة التخييل الكافكاوي، وأخذ يرتادُ مجالات أصبحت فيها الشخصياتُ والفضاءات المُتخيَّلة واقعاً ملموساً، يُناقض ذلك الأفق المُشرق الذي كانت الإنسانية، وما تزال، تتطلَّع إليه.



في الحادي عشر من سبتمبر/أيلول الماضي، توفّيَ واحد من أعلام الأدب في العصر الحديث، عن عمر يناهز السبعين، إنه «خافيير مارياس» الذي يصفه النُّقَّاد بأنه واحد من أعظم الكُتَّاب في هذا العصر، حتى قال عنه أورهان باموق: ««خافيير مارياس»، واحد من الكُتَّاب الذين يجب أن يحصلوا على جائزة نوبل». وقال عنه إدواردو مندوثا: «منذ سنوات، قلت إن مارياس أفضل كاتب مازال على قيد الحياة، ولم يحصل أيّ شيء لأغيِّر رأيي».

وكان ناشره «Alfaguara»، قد أفاد، في (15) أغسطس/آب، عام (2022)، في بيان له: «بالنظر إلى القلق الذي أثارته الحالة الصحِّيّة للكاتب خافيير مارياس، نبلغكم بأنه يعاني من مرض في الرئة، وهو الآن في طور التعافي». ثم أكَّدت عائلته خبر وفاته في الصحف الإسبانية، ومنها صحيفتَيْ «El País»، و «ABC»..

«خافيير مارياس» روائي وقاصّ ومؤرِّخ ومترجم، ولد في (1951)، في مدريد، وعمل أستاذاً جامعياً في أعظم جامعات لندن، والولايات المتَّحدة، وجامعات إسبانيا. من رواياته: «ميدان الذئب» (1971)، «عبور الأفق» (1973)، «القرن» (1983)، «الرجل العاطفي» (1986)، «كلّ الأرواح» (1989)، «قلب أبيض جدّاً» (1992)، «حيوات مكتوبات» (1992)، «فكِّر في غداً في أثناء المعركة» (1994)، «خلفيّة الزمن الأسود» (1998)، «وجهك غداً» (2004)، «المفتونون» (2011)، «هكذا يبدأ السيِّئ» (2014)، «فينسيا» (2016)، «جزيرة بيرتا» (2017). الواضح أنه كان مغرماً بأخذ بعض عناوين رواياته من أعمال شكسبير. ومن أعماله القصصية: «بينما هما نائمتان» (1990)، «عندما كنت ميِّتاً» (1996)، «طبع سيِّئ» (1996). وقد ترجمت أعماله إلى كثير من لغات العالم، والقصّة التي بين أيدينا، هي من مجموعته القصصية الأولى «بينما هما نائمتان». ■ **مراد عباس**

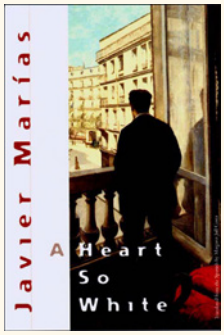
خافيير مارياس

الكاتب الإسباني الشهير الذي مدّد الزمن والجُمَل

تعود شهرة «مارياس» إلى رواياته الأربع عشرة، بما في ذلك «قلب شديد البياض» التي فازت بجائزة (IMPAC) الدولية لدبلن الأدبية، في عام (1997)، و«غداً في المعركة، فكّر بي»، وثلاثية «وجهك في الغد». أمّا روايته الأخيرة، «توماس نيفينسون»، فقد نُشرت في مارس/آذار (2021). وحتى وفاته، كان «خافيير مارياس» هو الفائز المستقبلي المحتمَل بجائزة «نوبل» للآداب في إسبانيا. تُرجمت أعماله إلى (46) لغة، وحصل على العديد من الجوائز الأدبية الدولية، وبيعَ أكثر من ثمانية ملايين نسخة من رواياته، في جميع أنحاء العالم.

تعتبر روايات «مارياس»، وقصصه القصيرة استمراراً لنهج الكاتب المسرحي والروائي والشاعر الإسباني «ميغيل دي سيرفانتس»، وافتنانه بالخط الفاصل بين الواقع والخيال، لا سيَّما في الأعمال التي تتطرّق إلى موضوعيّ السّرِّية، والخيانة، وتشمل الموضوعات البارزة الأخرى حدود وأعاجيب الترجمة، والتفاهم بين الثقافات، وتأثير الماضي في الحاضر.

يستخدم «مارياس»، الذي كان يتميّز بذكاء شديد، الخيال لتجاوز قيود التجربة الحيّة. في رواياته، عمل على إبطاء وتيرة الزمن، عبر التمديد في اللحظات العابرة، لإتاحة وقت للتفكير أكثر ممّا تسمح به الحياة في الواقع. كان يبتكر جملاً وعبارات مشهورة، ساهمت في دفع اللّغة الإسبانية إلى ما وراء حدودها النحوية السابقة، فكان، مثلاً، مستخدماً للفاصلة بشكل متسلسل، وكان يوظّفها لربط عدّة جمل متتالية.



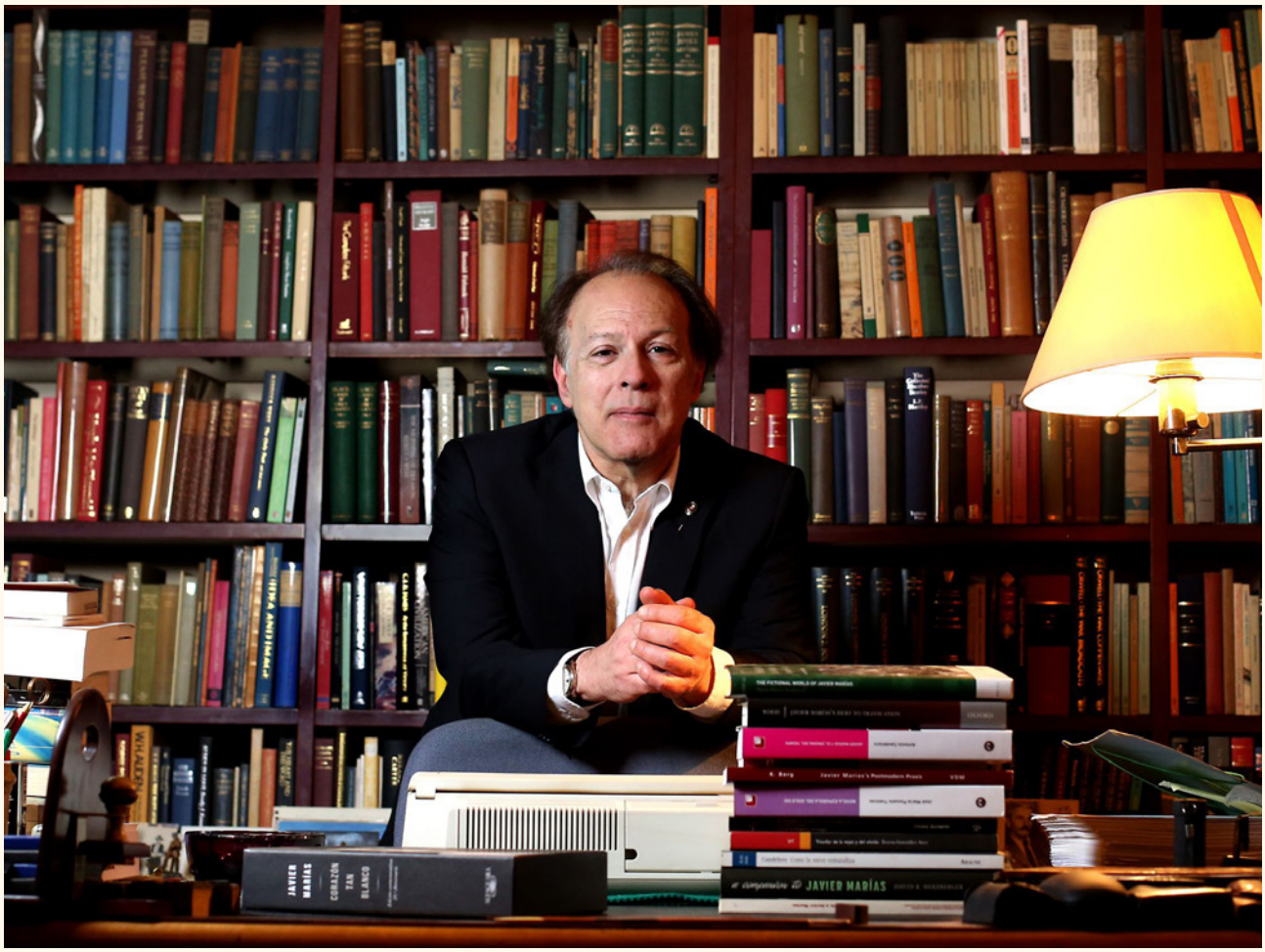


تبادل ثقافي

وُلِد «خافيير مارياس» في مدريد، عام (1951)، في عائلة فكرية وفنّية تأثّرت، على غرار العديد من العائلات الأخرى، بالحرب الأهلية الإسبانية. اعتُقِل والده «جوليان»، الفيلسوف الشهير الذي درس مع «خوسيه أورتيغا وغاسيت»، وسُجِن بسبب تعاطفه مع اليسار. بعد الحرب، مُنع «جوليان» من التدريس في الجامعات الإسبانية؛ بسبب رفضه التوقيع على وثيقة الولاء للديكتاتور اليميني «فرانسيسكو فرانكو».

ورغم أنه وُلِد في مدريد، أمضى «خافيير مارياس» السنة الأولى من حياته في الولايات المتّحدة، عندما تولّى والده منصباً تدريسياً في كلّيّة ويليسلي. وهناك، عاش الطفل «مارياس» في المبنى نفسه الذي كان يسكنه الكاتب «فلاديمير نابوكوف»، الذي ترجم قصائده، لاحقاً، إلى الإسبانية.

تميّزت سنوات «مارياس» الأولى بهذه الحركة العرضية بين إسبانيا مغلقة، تعاني من ركود ثقافي كبير، من جهة، وانفتاح ومشاهد نابضة بالحياة في الولايات المتّحدة، من جهة أخرى. في إسبانيا، لم يكن «مارياس» يميل إلى التعليم الديني



القمعي لمعاصريه، عندما سجّله والده في أحد مدارس النخبة القليلة التي يسمح بها النظام.

وفي السابعة عشرة من عمره، هرب إلى باريس، حيث عاش مع عمّه «خيسوس فرانكو» (لا علاقة له بالديكتاتور) ، وهو منتج ومُخرج أفلام رعب. وترجم له سيناريوهات أفلام، وكتب روايته الأولى، «سيادة الذئب»، التي نُشرت وهو في التاسعة عشرة من عمره.

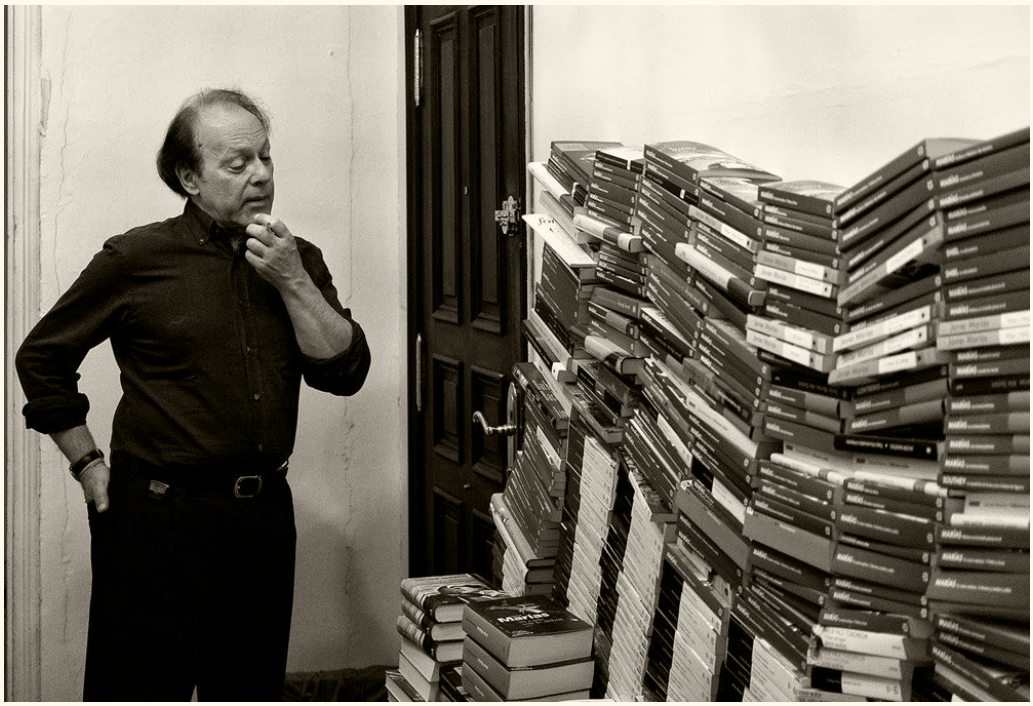
بشكل عامّ، تميّز مشروع «خافيير مارياس» الأدبي بالأنجلوفيليا؛ فقد اطّلع على الأدب الإنجليزي، والأدب الأميركي، وحصل على شهادة في فقه اللّغة الإنجليزية في الجامعة. وفي رواية صدرت عام (1996)، وصفه «مانويل فاسكيز مونتالبان»، المثقّف العام الراحل، وكاتب الجريمة ما بعد الحداثة، بكونه «أفضل روائي إنجليزي يكتب باللّغة الإسبانية».

تدور العديد من أعمال «مارياس»، كليّاً أو جزئيّاً، في إنجلترا، أبرزها روايته السادسة «كلّ الأرواح»، التي تدور أحداثها في السنتَيْن اللتَيْن قضاهما مدرّساً للترجمة، والأدب الإسباني في أكسفورد. ونتحدّث، هنا، أيضاً، عن الكثير من العناوين الشكسبيرية لعدد من رواياته، وكذلك ترجمته الحائزة على جائزة عام (1979) للروائي الأيرلندي «ستيرن»، بعنوان «تريستام شاندي» كدليل على شغفه بالأدب الأنجلوفيلي. لكن «تريسترام شاندي» كانت رواية بيكارسكية، وهو نوع أدبي ظهر في إسبانيا في القرن السادس عشر مع «لازاريلو دي تورميس».

وبدلاً من اعتبار «خافيير مارياس» مستورداً إسبانيّاً للحساسيات الأدبية الإنجليزية، قد يُنظر إلى مشروعه الأدبي بشكل أفضل، بصفته نتاجاً للتبادل الثقافي الناتج عن الحركة بين اللّغات، وعبرها، في الترجمة.

في الواقع، مثّلت الترجمة السمة المركزية لعمله. في رواية «كلّ الأرواح»، على سبيل المثال، بطل روايته هو أستاذ إسباني يدرّس الترجمة في جامعة أكسفورد. أمّا «قلب شديد البياض» -الرواية التي لفتت انتباه العالم في عام (1992)؛ فهي قصّة حبّ بين مترجم ومترجمة فوريَّيْن.

طوال حياته، كان «مارياس» يراوح بين الكتابة الإبداعية والترجمة. بالإضافة إلى «لورنس ستيرن»، ترجم، أيضاً، أعمال كلٍّ من «جوزيف كونراد»، و«توماس هاردي»، و«ويستن هيو أودن» و«جوزيف برودسكي» و«روبرت لويس ستيفنسون» و«جيه دي







سالينجر»، من بين آخرين، إلى الإسبانية.

لقد ساعدته الترجمة في أن يصبح كاتباً، لكن أسلوب «مارياس» الأدبي ينتمي إلى «لورنس ستيرن»، وإلى التقليد الإسباني للجمل الطويلة والاستطرادية التي تتخلّلها العديد من الجمل الفرعية. لقد ورث هذا الأسلوب من معلّمه «خوان بينيت»؛ إذ يمكن أن تمتدّ جمل وفقرات «مارياس» على طول صفحات كاملة. وكما هو الحال في الكليشيهات، إن الهدف ليس الوجهة، بل الرحلة العاكسة التي يقطعها القارئ.

يميل النُّقّاد إلى مدح رواياته الأخيرة أكثر من السابقة، مثل «وجهك في الغد»، لكنني أفضل رواية «قلب شديد البياض»، التي قرأتها في أواخر التسعينيات، في أثناء بحثي لنيل درجة الدكتوراه في برشلونة. تمزج الرواية بين التراجيديا، والغموض، والكوميديا بشكل مقنع، علاوةً على تركيزها على ترجمة المعاني الخفيّة، وكشف أسرار الشخصيات. بالنسبة إلى باحث مثلي يسعى وراء فهم ألغاز لغة أخرى، فجّرت الرواية صدًى عميقاً بداخلي.

آلة كاتبة، وجهاز فاكس

كان «مارياس» كاتباً عتيقاً يكتب بخطّ اليد، أو على آلة كاتبة «أولمبيا كاريرا دي لوكس»، بعد فترة طويلة من تطوّر البريد الإلكتروني، الذي أصبح أمراً ضرورياً، لكنه استمرّ في إرسال عموده الأسبوعي إلى صحيفة «El País»، عبر الفاكس، ثم تخلّى، مؤخّراً، عن الفاكس، وبدلاً من ذلك كان يلتقط صورة للعمود المكتوب، ويرسلها عبر (واتساب).

كانت سخرية «مونتالبان» من «خافيير مارياس»، كونه كاتباً إنجليزيّاً، تنطوي على نقد جوهري لمؤلّف عالمي منفصل عن إسبانيا، لكن موقفه تغيّر تماماً بعد أن نشر «مارياس» كتابه الضخم المكوّن من (1592) صفحة، بعنوان «وجهك في الغد»، في ثلاثة أجزاء، بين عامَيْ (2002) و (2007)، ويروي فيه، جزئيّاً، تجربة والده في أثناء الحرب الأهلية.

لم يجِدْ «مارياس» عن موقف والده المعارض للتداخل بين السياسي والأدبي في إسبانيا، ورفض قبول جوائز مؤسّسية أو أموال عامّة «لتجنُّب الارتباط بأيّ حزب سياسي أو سلطة». وفي عام (2012)، رفض تسلُّم جائزة السرد الوطني عن روايته «الافتتان».

وقد تأسّس موقف «خافيير مارياس» الرافض، احتجاجاً على عدم منحه أهمّ جائزة أدبية في إسبانيا، هي جائزة «سرفانتس» للأدب، على غرار نظرائه في المشهد «خورخي لويس بورخيس» و«ماريو فارغاس يوسا». مع ذلك، قبل العديد من الجوائز الأدبية الأجنبية، والجوائز، والتكريمات غير المموَّلة من الدولة، بما في ذلك انتخابه للأكاديمية الملكية الإسبانية في عام (2006).

قريباً، سيشغل مقعد «خافيير مارياس»، في الأكاديمية، شخص آخر، لكن ذلك لن يمحو، أبداً، مكانته؛ بوصفه واحداً من أهمّ الكُتّاب في إسبانيا.

■ **ستيوارت كينج*** □ **ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:

https://theconversation.com/javier-marias-the-renowned-spanish-writer-who-stretched-time-and-sentences-190444

* محاضر أوّل، في كلّيّة اللُّغات والآداب والثقافات واللُّغويات، جامعة موناش.

غوالتا*

(قصّة: خافيير مارياس)

حتى الثلاثين من عمري، كنت أعيش في هدوء ورفاهية، ووفقاً لما أريده في سيرتي الذاتية، لم أتخيّل، أبداً، أن الشخصيّات المنسيّة من قراءاتي في سنّ المراهقة، يمكن أن تتدخَّل في مجرى حياتي، ولا حتى في مجرى حياة الآخرين. صحيح أنني سمعت عن أزمات مؤقَّتة بسبب الهويّة الخاطئة، حيث يتصادف تشابه الأسماء المكتشفة في الشباب (وهكذا، شَكَّ صديقي «رافا زرزا» في نفسه عندما تشابه اسمه مع «رافا زرزا» آخر)، لكنني لم أتوقَّع أن أتحوَّل إلى «ويليام ويلسون» بلا دم، ولا في صورة غير منطقية لـ«دوريان جراي»، ولا في هيئة (جيكل) الذي يخفي (هايد)، ولم يكن (هايد) سوى (جيكل) آخر.

كان اسمه «خافيير دي غوالتا»، وكان كاتالونياً كما يظهر من اسمه، يعمل في مقرّ الشركة في برشلونة حيث كنت أعمل. كانت مسؤولية منصبه (المرتفع) مماثلة لمسؤوليّات منصبي في العاصمة. التقينا في مدريد في عشاء عمل وتعارف؛ ومن أجل هذا ذهبنا برفقة زوجتينا. تطابَقَ اسمانا، فقط، في الجزء الأول (اسمي خافيير سانتين)، ولكن، فيما عدا هذا، كانت صدفة التطابق مطلقة في كلّ شيء آخر. ما زلت أتذكَّر وجه «غوالتا» المذهول (الذي كان -بلا شك- وجهي)، عندما كان النادل في المطعم يدلّنا إلى طاولتنا، وتنحّى جانباً، تاركاً عينيه تتجوَّلان في ملامح وجهي، لأوّل مرّة. كنّا أنا و«غوالتا» متطابقَيْن جسديّاً، مثل التوائم في الأفلام السينمائية، ولكن الأمر لم يقف عند هذا الحدّ: أيضاً، كنّا نقوم بالإيماءات نفسها، في الوقت نفسه، وكنّا نستخدم الكلمات نفسها (كنّا نتلفَّظ حتى بالتعبيرات العامّيّة ذاتها)، وكانت أيدينا تمتدّ إلى زجاجة مياه معدنية (بلا غاز)، أو إلى جبهتَيْنا، أو إلى ملعقة وعاء السكر، أو إلى الخبز، أو إلى الشوكة في الأسفل. دائماً، كنّا في انسجام، في الوقت ذاته. كان من الصعب عدم الانهيار. يبدو الأمر كما لو كانت رأسانا متطابقتَيْن ظاهريّاً، كما كنّا نفكّر في الأشياء نفسها؛ في الوقت نفسه. بدا الأمر مثل تناول العشاء أمام المرآة.

لا داعي لأن أقول إننا اتَّفقنا على كلّ شيء، وذاك (رغم أنني حاولت ألّا أحصل على كثير من المعلومات عنه) كان هذا هو اشمئزازي ودواري. مساراتنا المهنية، والوظيفية، على حدّ سواء، كانت متوازية. هذا غير عادي، لقد لاحظت زوجتانا التشابه، بالطبع، وعلَّقتا عليه، بالنسبة إلينا («إنه أمر غير عادي»، قالتا. «نعم، إنه أمر غير عادي»، قلنا). إن اجتماعنا بسبب مصلحة الشركة جعلنا، نحن الأربعة، نتجاهل الوضع الشاذّ في منتصف ذلك العشاء، وتجاهلنا الحقيقة بعد الدهشة الأوَّليّة، وتظاهرنا بأن الأمر طبيعي. كنّا نميل إلى أحاديث العمل أكثر من الأحاديث الشخصية. الشيء الوحيد الذي لم يتطابق فينا هو النساء (لم تكونا، في الواقع، جزءاً منّا كما أننا لم نكن جزءاً منهنّ): زوجتي كانت نصباً تذكارياً، إذا جاز لي أن أعبِّر بهذا التعبير المبتذل، في حين كانت زوجة «غوالتا» فتاة نحيفة، غير جذّابة، لكنها مليئة بالزينة والجرأة بسبب نجاح زوجها.

لكن الشيء الخطير لم يكن التشابه بحدِّ ذاته (هناك آخرون قد تغلّبوا على هذا التشابه). لكني، إلى ذلك الوقت، لم أكن قد رأيت نفسي أبداً؛ أقصد الصورة غير المتحرّكة التي نرى فيها أنفسنا في المرآة، وففي المرآة نرى أنفسنا، دائماً، بشكل معكوس ومقلوب (أنا، مثلاً، رجل لديّ خطّ على اليمين، مثل «كاري غرانت»، لكن، في المرآة، يكون الخطّ على اليسار، مثل «كلارك غابل»)؛ وكذلك لم يسبق لي، أبداً، أن رأيته على شاشة التليفزيون أو الفيديو، ولم يكن مشهوراً، ولم يكن أبداً مولعاً بصانعي الأفلام؛ لذلك رأيت نفسي في «غوالتا»، أوّل مرّة، وهو يتكلّم، ويتحرّك، ويومئ، ويتوقَّف، ويضحك، ويظهر بصورة جانبية، ويمسح الفم



بمنديل، ويفرك الأنف. كانت هذه أوّل مرّة أرى فيها تجسيّداً كاملاً لي، إنه شيء فقط للمشاهير، للاستمتاع به، أو لأولئك الذين لديهم فيديو لمشاهدته.

لقد كرهت نفسي. أريد أن أقول إنني كرهت «غوالتا»، المطابق لي. هذا الشخص الكتالوني، لم يكن غير جذّاب، فحسب (على الرغم من أن زوجتي أخبرتني، لاحقاً، في المنزل، أنها وجدته جذّاباً، ولكني أفترض أنها كانت تتملّقني)، بل كان تقليدياً بشكل مفرط، واثقاً من أحكامه، ومهذّباً في إيماءاته، ومغروراً بقوّة شخصيَّته، بكاريزمته (الكاريزما التجارية)، وكان يمينياً، بشكل صارخ، في آرائه (كلانا، بالطبع، صوّتنا للحزب نفسه)، كان ناعماً في اختيار مفرداته، وعديم الضمير في تفاوضاته التجارية. كنّا حتى شركاء في فرق كرة القدم الأكثر تحفّظاً في المدن التي ننتمي إليها: هو من إسبانيا، وأنا من أتليتي. في «غوالتا» رأيت نفسي، وفي «غوالتا» استطعت استيعاب كلّ شيء. كما قلت سابقاً: لقد كرهت نفسي، بلا تردُّد.

ومنذ تلك الليلة - دون حتى أن أشارك زوجتي في قراري - بدأت أتغيّر.

لم أكتشف، فقط، أن في مدينة برشلونة، كان هناك شخص يشبهني، وكان مقيتاً بالنسبة إليّ، لكنني، أيضاً، كنت أخشى أن يكون هذا الكائن شبيهاً لي في كلّ مجال من مجالات الحياة، وفي كلّ لحظة من اليوم، يفكّر، ويفعل، ويقول، بالضبط، الشيء نفسه مثلي. علمت أنه كانت لدينا ساعات العمل نفسها، وأنه كان يعيش -بدون أطفال- مع امرأته..كان مثلي تماماً، ولا شيء يمنعه من أن يحتلّ حياتي نفسها.

كنت أفكّر: «كلّ شيء أفعله، كلّ خطوة أقوم بها، كلّ يد أمدّها، كلّ جملة أقولها، كلّ حرف أمليه، كلّ فكرة أمتلكها، كلّ قبلة أضعها على وجه زوجتي، يفعل مثلها، فيخطو، ويمدّ، ويقول، ويملي، ويمتلك، ويضع «غوالتا» قبلة على وجه زوجته. ألا يمكن أن يكون هذا ما يحدث؟».

بعد ذلك الاجتماع المعاكس، علمت أننا سنلتقي، مرّة أخرى، بعد أربعة أشهر، في الحفلة الكبيرة للذكرى الخامسة لتأسيس الشركة الأميركية المنشأ في بلادنا. وفي غضون ذلك في الوقت، كرّست نفسي لمهمّة تعديل مظهري: سمحت لشاربي بالنموّ، الشارب الذي كان يخرج ببطء. ولم أعد أرتدي ربطة عنق دائماً، فقد استبدلتها -هذا صحيح- بوشاح أنيق؛ بدأت بالتدخين (تبغ إنجليزي)؛ حتى إنني تجرّأت على تغطية رأسي بشعر ياباني مستعار...

بعد أربعة أشهر، في ذلك الاحتفال ببرشلونة، وجدت «غوالتا» آخر، كان قد أنبت شارباً متقزّماً، وكان -على ما يبدو- يملك شعراً أكثر ممّا كنت أتذكَّر، كان يدخِّن (JPS)، واحداً تلو الآخر، ولم يكن يرتدي ربطة عنق، بل كان يرتدي (البابيون). كان يضرب فخذَيْه عندما يضحك، ويدفع مرفَقَيْه، وكان يقول، في كثير من الأحيان «القرف المقدَّس، أنت»، لكنه ما يزال يكرهني كما كان. في تلك الليلة، ارتديت البابيون، أنا، أيضاً.

ومنذ ذلك الحين، أطلقت عنان نفسي لعملية تعديل ملفّ الرجل البغيض. كنت أبحث، بوعي، عن هذه الأشياء التي يكون الرجل المعتدل والسلس والرسمي والواعي مثل «غوالتا» (التقيّ، أيضاً) غير قادر على فعلها، وفي الساعات، وفي الأماكن التي كان من غير المحتمل أن يكون فيها «غوالتا».

في برشلونة، كان يكرِّس زمانه، ومكانه للتجاوزات نفسها التي أقوم بها أنا. بدأت أصل متأخّراً إلى العمل، ثم أغادر المكتب مبكّراً جدّاً، وأصبحت أتحدَّث، بفظاظة، للسكرتارية، وأستشيط غضباً لأيّ أمر تافه، وكنت أسبّ الموظّفين حين أعطيهم أوامري، وألزمهم بتنفيذ أوامري الخاطئة ذات العواقب الطفيفة، إن رجلاً مثل «غوالتا»، مع ذلك، لم يكن ليرتكب ذلك أبداً، لقد كان في قمّة اليقظة والكمال؛ هذا بالنسبة إلى عملي. أمّا بالنسبة إلى زوجتي التي كنت أحترمها، وأكرمها دائماً (حتى الثلاثين)، فقد تمكَّنتُ شيئاً فشيئاً، وبعد كثير من النقاش، من إقناعها بارتكاب أعمال ضدّ الطبيعة...

بعد ثلاثة أشهر أخرى، كنت أنتظر، بفارغ الصبر، لقاءً جديداً مع «غوالتا»، وكنت واثقاً من أنه سيكون، الآن، مختلفاً جدّاً عني، لكن الفرصة تأخَّرت. وفي النهاية، قرّرت السفر إلى برشلونة لقضاء عطلة نهاية الأسبوع على نفقتي الخاصّة من أجل أن أكمن في مدخل منزله، وأتحقَّق -وإن كان من بعيد- من التغيّرات المحتملة في شخصه، وشخصيَّته، أو -من الأفضل أن أقول- لأتحقَّق من فاعليّة عمليّات التغيير التي أجريتها لنفسي.

لمدّة ثماني عشرة ساعة (مقسَّمة بين السبت والأحد)، كنت مختبئاً في كافيتريا يمكنني، من خلالها، رؤية منزل «غوالتا»، في انتظار خروجه، لكنه لم يخرج، قطّ، وعندما كنت أهمّ بالعودة إلى مدريد والصعود إلى شقَّته، رأيت زوجته تخرج من البوّابة. كانت ترتدي ملابس بائسة، وكأن نجاح زوجها لم يعد كافياً لتجميلها بشكلٍ مصطنع، أو لن يصل تأثيره إلى الأعياد. ولكنها -بدلاً من ذلك- بدت، في هذه الليلة المظلمة التي تخفيها، امرأةً مثيرة للقلق والشفقة أكثر من تلك التي رأيتها في عشاء مدريد، وفي حفلة برشلونة. كان السبب بسيطاً جدّاً، وكان كافياً -بالنسبة إليّ- أن أفهم أن أصالتي لم تكن عميقة، ولا قياساتي كذلك. في تعبيراتها، تعرَّفت إلى امرأة شرِّيرة وذات ميول وحشية.. لكونها مختلفة، تماماً... كانت لديها النظرة المتقاطعة نفسها، و(الجذّابة جدّاً)، والمزعجة، والغائمة، إلى نصبي التذكاري.

عدت إلى مدريد، مقتنعاً بأنه إذا لم يكن «غوالتا» قد ترك مكانه في المنزل، طوال عطلة نهاية الأسبوع؛ فهذا لأنه في عطلة نهاية الأسبوع تلك كان قد سافر إلى مدريد، وكان متمركزاً لساعات في لاأوروتافا؛ الكافتيريا الموجودة أمام منزلي، يراقب احتمالات خروجي الذي لم يحدث لأنني كنت، في برشلونة، أراقب احتمالات خروجه التي لم تحدث لأنه كان في مدريد يراقب احتمالاتي. لم يكن هناك مفرّ.

الآن، بلا إيمان عميق، ما زلت أقوم ببعض المحاولات لتغيير بعض التفاصيل الصغيرة، مثل أن أصبح عضواً في ريال مدريد (أفكِّر في أن شخصاً مثله لن يُقبَل في نادي برشلونة)، كما فكّرت في أن أشرب اليانسون والقرفة -المشروبات التي تثير اشمئزازي- في ضواحي باروشوس، وكنت على يقين من أن شخصاً حسّاساً مثل «غوالتا»، لن يقوم بهذه الأفعال. كما أنني قمت بإهانة البابا علانيةً، وكنت على يقين بأن منافسي الكاثوليكي المتشدِّد لن يجرؤ على شيء كهذا. لكنني، في الواقع، لم أكن على يقين من أيّ شيء، وأعتقد أنني لن أكون قادراً على التأكُّد أبداً.

بعد عام ونصف، منذ أن قابلت «غوالتا»، توقَّفت ترقُّياتي، تماماً، في الشركة التي مازلت أعمل فيها، وأنتظر الفصل في أيّ أسبوع (مع التعويض، نعم). زوجتي، التي لا أعرف ما إذا كانت قد سئمت الفساد الذي نقوم به، أم لا؛ لأن خيالي لم يعد كافياً للبحث عن مَواطن جديدة للفجور، تركتني، مؤخَّراً، بدون تقديم تفسيرات. هل يمكن أن تفعل البعوضة الميِّتة الشيءَ نفسه مع «غوالتا»؟

هل سيكون منصبه في الشركة هشّاً مثل منصبي؟ لن أعرف كما قلت، لأنني أفضِّل تجاهله الآن.

حسناً. لقد وصلت إلى اللحظة التي لو قابلت فيها «غوالتا» لكان من الممكن أن أتوقَّع شيئَيْن، كلاهما مرعب، أو أكثر من عدم اليقين: قد يحدث أن أجد نفسي مقابلاً للشخص الذي قابلته، ومطابقاً لنفسي الحالية: (أشعث، ومحبط، ومهمل، وهمجي، وعدمي، ومنحرف المزاج) الذي سيظلّ يبدو، ربَّما، مع ذلك، مروّعاً جدّاً بالنسبة إليَّ مثل (خافيير دي غوالتا) في المرّة الأولى. فيما يتعلَّق بالاحتمال الآخر، الذي هو أسوأ: قد أجد نفسي أمام «غوالتا» نفسه الذي عرفته: (التقي، النقي، المهذّب، الأنيق، المخلص، المنتصر). وإذا كان الأمر كذلك، فيجب أن أسأل نفسي، بمرارة لا أستطيع تحمُّلها: لماذا كنت أنا، من بين الاثنين، مَنْ كان عليه أن يستسلم، ويتخلَّى عن سيرته الذاتية؟.

□ **ترجمة: مراد عباس**

---

* نشرت، للمرّة الأولى، في ديسمبر/كانون الأول (1986)، في جريدة «البايس - El Pais».

صدر في

كتاب الدوحة













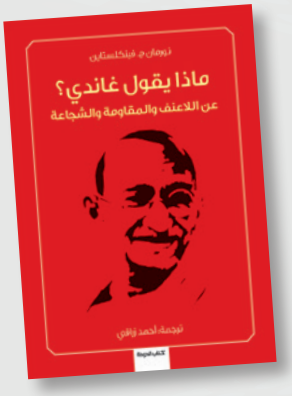














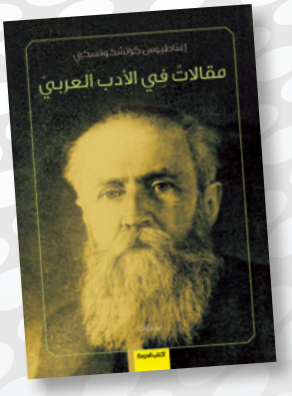














رواية «سميدرا» لعبد الرحمن الكواري

استئصال ورم خارج الحدود!

«سميدرا»، رواية تتنازعها عِدّة مسارب، وتتوزَّعها عدّة اتِّجاهات ومشارب؛ لذا تجد أنَّ كاتبها، د. عبد الرحمن الكواري، كلَّما حاول أنْ ينحوَ بها منحًى واقعياً جنحت به إلى الخيال، وكلَّما أراد أن يعالج بها قضيّة اجتماعية قفزت به إلى أخرى سياسية، وما إن يستقرّ بها على شاطئ التاريخ حتى تَعود به إلى مرفأ الوطن؛ فهي رواية شمولية الطرح والمعالجة، ولهذا إيجابيّاته، كما أن له، أيضاً، محاذيره التي ستتكشَّف للقارئ، شيئاً فشيئاً، عبر الغوص في أحداثها.

ترصد الرواية حالة وطن إبّان العقد المنصرم؛ فتتَّخذ من (سميدرا) أو (وردة الكَرْم) بطلة لأحداثها. وقد اختار الكاتب بطلة روايته فتاةً من مدينة «البيضاء» السوريّة؛ تلك الفتاة التي تنحدر من أصول عائلة معروفة بوطنيَّتها، ووجاهتها الاجتماعية، عَمَد الكاتب إلى أن يَكسِبَ تعاطف القارئ معها منذ الوهلة الأولى، فجعل يوم ولادتها هو يوم وفاة أمّها، فتنشأ في حِجر عمّها. ولعلّ في اختيار البطلة فتاة نوعاً من الانتصار للمرأة أو الأنثى في العالم العربي، عموماً، فهذا ما صرّح به الكاتب في المستخلص الذي قدّم به لروايته؛ إذ يقول: «عملت هذه الرواية على تخليص المرأة من الهيمنة بأشكالها المتعدّدة، وعالجت أزمة الذكورة والأنوثة في المجتمع الشرقي»، وإن لم تُظهِر أحداث الرواية تلك الأزمة بشكل لافت، باستثناء بعض المواقف التي ظهرت فيها على استحياء، ثم ما لبثت أن توارت خلف تسارع الأحداث، وتعدُّد الأمكنة.



المكان في رواية «سميدرا»

تتخطَّى الرواية عتبة المكان الواحد إلى أمكنة متعدِّدة، تظهر للقارئ، بلا جهد، عبر عناوين فصولها: (الوطن/سوريا - إسطنبول -باريس - كندا) إضافةً إلى الدوحة التي كانت إحدى محطّات البطلة في رحلة التعريف بقضيَّتها الحقوقية. وقد ظهر المكان من خلال الثنائيات المتقابلة؛ المكان العدائي، الطارد، المخيف مُمَثَّلاً في (سوريا/الوطن الجريح) في مقابل المكان المحبَّب، الجاذب، الآمن مُمَثَّلاً في إسطنبول، وباريس، وكندا والدوحة؛ تلك الأماكن التي اتَّخذت منها البطلة منبراً تعلن، من خلاله، عن قضيَّتها، وتدافع عن أبناء وطنها وحقِّهم في أن ينعموا بالحرِّيّة في ربوع أوطانهم.

والحقيقة أن المكان، بعدائيَّته، لم يقف عند حدود سوريا، بل تعدّاه إلى غيرها من البلدان العربية، التي اختار الكاتب شخصيات، تمثِّل كلٌّ منها أنموذجاً لكلّ دولة؛ فكانت (زينة) من لبنان، و(معن) من اليمن، و(تاج السرّ) من السودان، و(نرمين) من مصر، و(مؤيَّد) من العراق، و(خالد) من فلسطين، و(جاسم) و(عائشة) من قطر، إضافة إلى تونس. وإذا كان البعد السياسي ظاهراً، من خلال الثورات العربيّة



التي قامت في كلّ من تونس، ومصر، واليمن، والسودان، فإن قطر قد عانت من الحصار الذي أراد الكاتب أن يؤرّخ له من خلال حضوره الظاهر في تلك الرواية، في أثناء زيارة سميدرا للدوحة، وقد جاءت على لسان البطلة بعض العبارات والشعارات التي تعدّ تأريخاً لمرحلة الحصار، كقولها: كعبة المضيوم -أبشروا بالعز والخير- واليوم الوطني لقطر، وغيرها من العبارات، التي أراد الكاتب بها أن يضع قضيّة الحصار على المحكّ، وأن يؤرّخ لها من خلال أحداث تلك الرواية، خاصّة تلك القضيّة قد طُرحت من خلال الحوار الذي دار بين (سميدرا) و(جاسم).

والمُلاحَظ أن معالجة المكان من خلال طرف المعادلة الثاني متمثّلاً في [الآخر] الذي مثّلته باريس، وتورنتو، قد ابتعد عن الواقعية التي توخّاها الكاتب؛ حيث ظهر من خلال الاهتمام بـ(سميدرا) وتقدير جهودها، والاهتمام بحقوق الإنسان، وكأن كلّ صورة بشعة في الشرق [الأنا] تمثّلها صورة مضيئة مشرقة في الغرب، وليس الأمر، بالطبع، على هذه الشاكلة في الواقع المعيش أو في أغلبه، على أقلّ تقدير، فقد أظهر الكاتب الغرب في صورة ورديّة، وحالة مثالية قد تكون حقيقية في بعض أبعادها، لكن من المؤكّد أنها ليست هكذا في كلّ تلك الأبعاد.

الشخصيات في الرواية

يَصْدُقُ على رواية «سميدرا» وصف «رواية البطولة الواحدة» التي مثّلتها (سميدرا) أو (وردة الكَرْم)؛ إذ ظلّت هي محور الرواية، وقطبها الأوحد الذي دارت حوله كلّ الأحداث، تقريباً، فهي لم «تخطف الكاميرا» فقط، بحسب تعبير الإعلاميِّين، بل استولت عليها، أو -إن شئت- استأثرت بها، من بداية الرواية إلى نهايتها. وقد قدّم الكاتب مبرّرات مقبولة لتبنّي البطلة قضيّة «الوطن»؛ فقد قُتِل أبوها، وتبنّت عائلتها كلّها قضيّة النضال، واتّخذته سبيلاً لنيل الحرّيّة، وعلى الرغم من كون شخصية سميدرا نامية متطوّرة في الرواية، بَدَت مقنعةً في بعض المواقف، وغير مقنعة في بعضها الآخر، وفي اعتقادي أن عدم إقناعها نبعَ من تسليط الضوء عليها، على طول أحداث الرواية، إضافةً إلى أن التحدّيات التي واجهتها لم ترتقِ إلى مستوى عالٍ يخلق القدر المطلوب من المنطقيّة والإقناع اللذين ظلّ القارئ يترقّبهما من خلال حركة الشخوص في الرواية؛ فإذا بالبطلة تتغلّب على كلّ العقبات، وتتخطّى جميع الحواجز، ولم تخفق أمام أيّ عائقٍ أو اختبار تعرضّت له، ولو أنها نجحت وأخفقت، وتعثّرت ثم قامت، لكان لبنائها قيمة فنّيّة تربو وتزيد على حالتها التي بُنيت عليها في الرواية.

إن البطلة فيها ممّا يتمنّاه الكاتبُ على أرض الواقع أكثر ممّا اقتضته الضرورة الفنّيّة؛ فهو محبّ لوطنه (قطر)، ولوطنه العربي؛ لذلك، ساعد البطلة كثيراً في رحلتها للتفوُّق، وإبهار الغرب، ومحاولة نيل الحرّيّة، بل إنه جعل من كلّ الشخصيات العربية التي قابلتها البطلة شخصياتٍ إيجابية، ودودةً، متآلفة، متعاونة، باستثناء شخصيّة (أحمد) السوري، الذي صوَّره الكاتب على لسان (زينة) بأنه «شخصيةٍ مريضة غير سويّة، يعاني من خلل في السلوك، ويغطّي على هذا الانحراف بالانتقام من النساء..» والحقيقة أن شخصية (أحمد) جاءت، في البداية مقنعة منطقية في تصرُّفاتها التي عزاها الكاتب إلى الظروف التي عاشها في طفولته؛ إذ شنقت أمُّه نفسها بعد ولادته، كما كانت الأمَّهات يمنعن أطفالهنّ من اللعب معه صغيراً، وقد قدّم الكاتب تعليلاً لذلك بأنّ أمَّه إنما قتلت نفسها لجرم ارتكبته؛ إذ لم يكن زوجها ينجب، ومن هنا بدا فِعل الأمَّهات منطقيّاً في مثل تلك البيئات الريفية التي تُحمِّل الطفل -في كثير من الأحيان- جريرةَ والدَيْه؛ أحدهما أو كليهما.. لكنّ هذا المنطق أو الإقناع الفنّي لم يستمرّ إلى النهاية؛ فبالرغم من أن أحمد شخصية سلبية مستهترة، منحرفة، عدوانية، نجده يتخلّى عن كلّ تلك الصفات جملةً وتفصيلاً، ويتحوّل إلى شخصية أخرى، بعد أن نصحته (سميدرا) قائلة: «كفاك عبثاً ببنات الناس، ولتحذف الماضي خلفك، وتضع مستقبل

بلدك وأهلك أمامك؛ فإني أرى فيك بذرة طيّبة، فلا تترك وطنك يسقط» (ص 69). وتستمرّ أحداث الرواية لنُفَاجَأ به أحدَ أعضاء خليّة تعمل لصالح الوطن، بل يصبح في طليعة الوطنيِّين! فهل كانت تلك النصيحة التي أسدتها إليه البطلة، مسوّغاً فنّيّاً لتحوُّل شخصية أحمد مما كانت عليه، إلى النقيض؟!

لقد زادت مساحة الخير في قلوب شخصيات الرواية التي تعاملت مع (سميدرا)؛ وهذا -وإن ساعد البطلة، وسهَّل مهمتها في تحقيق أهدافها، والوصول إلى غاياتها النبيلة متمثِّلةً في الدفاع عن مقدّرات الوطن، وفَضْح جرائم الاستبداد- قد نال، بلا شك، من إحكام بناء الشخصية. أضف إلى ذلك أن الكاتب لم يخلق، في الرواية، أيّ نوع من أنواع الصراع بين الشرق والغرب، بل لم يخلق حتى صراعاً نفسيّاً داخل أيٍّ من شخصيات الرواية؛ فقد ظهر الغرب على أنه واحة أمن وأمان، ومظلّة سلم وسلام، كما لم يخلق داخل تلك الشخصيات العربية التي تعيش في الغرب، أيّ نوع من رفض الآخر، أو انتقاد بعض ممارساته؛ ربَّما لرداءة البديل متمثِّلاً في البلاد العربية التي قذفت بفلذات أكبادها إلى الغرب، وربَّما لاندماج تلك النماذج العربية في المجتمع الغربي، ويُخيَّل إليّ لو أن الكاتب كان قد خلق نوعاً من الاختلاف أو الصراع داخل شخصية ما من هذه الشخصيات، على سبيل المغايرة، لأضاف لروايته بُعداً جديداً.

إسقاطات واقعية

لم تخلُ الرواية من بعض الإسقاطات السياسية على الواقع؛ نجد ذلك في قول الراوي: «فاسترجعت بذاكرتها تاريخ الثورة الفرنسية، والتضحيات التي قدَّمها هذا الشعب في سبيل نيل حرِّيَّته... كفاح شعب وتضحيات من أجل الحرِّيّة» (ص92)، والجملة الأخيرة تنبئ عن مقارنة مُستدعاة بين حال الشعب الفرنسي، الآن، وما يعانيه الشعب السوري تحت بطش حاكميه.

وفي حضور المعرض السنوي لذكرى الثورة الفرنسية، تجذب البطلةَ لوحةٌ ذات طابع شرقي، فتلوذ إلى عالمها النفسي من خلال ذلك الحوار الداخلي: «هزَّت كيانها، وتسمَّرت عيناها، فلم يقوَ جسدها على التحرُّك. وهي تحملق في اللوحة، أخذت تحدِّث نفسها: يا إلهي!! جرّافة كبيرة تجرف كروم العنب!، وهذا شابّ سقط تحت هذه الجرافة مضرَّجاً بدمائه، يبدو أنه يدافع عن أرضه! وهذا والده قد جثا على الأرض باكياً.. إني أشتَمُّ رائحة بلادي، وعبق كروم العنب تحمله نسمات الفجر. إنهم يرتدون ثياب أهل الشام: هذا قمباز، وتحته سروال، وهذه صدرية، وهذه كوفيّة قد امتزجت بدماء الشابّ! يا إلهي!! إنها لوحة من بلادي!! من الشام!!» إن هذا المشهد يستدعي كلّ تفاصيل سوريا (الشام) التي لا تفارق خيال البطلة؛ إذ جعلت منها هدفها الأوَّل في الحياة، وقامت على تلك التيمة رواية «سميدرا» كلّها.

إنّ كلّ ما تراه البطلة، في فرنسا، من حضارة وتطوُّر ومزايا، يستدعي سورية وفق مبدأ المغايرة، سورية على الفور؛ ومن هنا كانت الإسقاطات السياسية على الواقع حاضرة في كثير من مشاهد الرواية، وقد لعبت دوراً فنيّاً جعل للقضيّة المحورية حضوراً على امتداد أحداث الرواية.

إنّ «سميدرا» -وإن كانت باكورة أعمال د. عبد الرحمن الكواري الروائية- رواية تضاف إلى اهتمامات له بالأجناس الأدبية الأخرى، أفادته، من غير شكّ، في هذا العمل، فله تماسّ مع السرد من خلال كتابة القصّة القصيرة، ناهيك عن تجاربه مع الشعر العامّيّ، وشعر التفعيلة، الذي وجدنا له حضوراً في الرواية.

وممّا لا يمكننا، هنا، تجاوزه ضرورة الإشارة إلى أنّ لمهنة الكاتب أثرها فيما يكتب، وليس كاتبنا بِدعاً بين غيره ممَّن ظهر أثر مِهَنهم في نتاجهم الأدبي، خاصّةً أن كاتبنا طبيب قبل أن يكون روائياً، ونحسب أنه قد تأنّى، في روايته، وتلطّف مع شخوصها وأحداثها، بخاصّة مع بطلته الأثيرة «سميدرا»، فلا غرو أن نجده قد أعمل مِبضعه، بلطف الطبيب الماهر أو الحكيم الحاذق، مع أحداث روايته، ومع تلك العلاقات والأواصر التي نسجها بين شخوصها، فقد ظهرت آثار مهنة الطبّ من خلال استخدام تلك الأدوات الطبية، يقول مصوِّراً حال الإهمال الطبّي في سورية: «وحملوا شاهيناز إلى السيّارة التي خلت من كلّ أدوات الإنقاذ عدا سرير خشبي، وأسطوانة أكسجين تتدلّى منها كمامة من البلاستيك» (ص 26). كما تظهر سيطرة المهنة ومفرداتها من خلال حديثه عن الفيروسات، إذ يقول: «والفيروسات كائنات دقيقة لا ترى بالعين، وتتكوَّن من الجينيوم، ويعض الأحيان من إنزيمات داخل غطاء بروتيني..» ويستمرّ الوصف والحوار بين الأستاذ الجامعي و(سميدرا) حول هذا الموضوع، إلى أن ينتهي الحوار باختيار عنوان البحث الذي ستعمل (سميدرا) عليه، والذي من خلاله سيظهر تميُّزها، وانبهار الغرب بها.

ختاماً، يمكن القول: إن الكاتب وإن رحل بنا، وارتحل، بشخصيّاته، من سوريا إلى إسطنبول في تركيا، إلى باريس، ثم إلى الدوحة، فتورنتو، ظلّ البعد الوطني، وفكرة الوحدة العربيّة الإسلامية يشكّلان هاجساً لديه، حاولَ نقله إلى القارئ من خلال عتبات هذا العمل السردي. ■ **عبد المنعم مجاور**

مهرجان أفينيون

بعد تعثُّر يوبيلَه الماسيّ

كنت أتطلَّع، منذ عامين، إلى تغيير مدير المهرجان، «أوليفييه بي» الذي أداره للأعوام الخمسة الماضية، وتعيين بديل له، يكون أكثر انفتاحاً على التجارب الأوروبية الثريّة، وأقلّ غيرةً من كبار مخرجيها المبدعين، لكن البرنامج الجديد أكّد أنه لايزال مديراً له، لهذه الدورة أيضاً.



صبري حافظ

قبل شهر من انعقاد الدورة السادسة والسبعين من مهرجان «أفينيون»، تلقَّيت برنامج العروض، وكان واضحاً أن المهرجان، هذا العام، سيستعيد شيئاً من ألقه وحيويَّته، بعدما تعثَّر لعامَيْن؛ بسبب جائحة الفيروس التاجي «كوفيد - 19»؛ لا لأنه استعاد موعده السنوي الثابت، بين السابع والسادس والعشرين من شهر يوليو/ تموز، مع عشّاق المسرح الذين يتوافدون إلى أكبر حدث مسرحي، بل، أيضاً، لزخم برنامج تضمّن أكثر من 1600 عرضاً، فضلاً عن (1570) عرضاً خارج القاعات تجوب شوارع المدينة.

لكن، وبعد غفوة دامت سنتَيْن، استفاق المهرجان بإضافة نوع مسرحي أو مشهدي جديد تحت عنوان «موسيقى/شعر - Mu-sique /Poésie» قُدِّمت فيه ثلاثة عروض، أبرزها، بالنسبة إلى الجمهور العربي، خاصّة، عرض «والأرض تورث كاللّغة» المأخوذ عن أشعار محمود درويش. فقد كان الجمهور الفرنسي مغرم بمحمود درويش، وأشعاره، وأذكر أن آخر أمسيّات الفقيد الشعرية كانت في مدينة «آرل» في جنوب فرنسا، قبل أن يسافر إلى الولايات المتَّحدة لإجراء الجراحة التي أودت بحياته. أمّا العرض الثاني فإنه يغيِّر العنوان التجنيسي «موسيقى/ شعر» إلى «شعر/ محاضرة/ عرض - Poésie - Lecture - Performance». وتحت عنوان (شاعرات)، تَمّ اختيارهنّ من عدد من البلدان العربية، ومن أفغانستان، سعى هذا العرض إلى إعلاء صوت المرأة الشعري، وإبراز سياقات فاعليَّته في الثقافات المأزومة، في مقابل نقيضها القادم من قلب أوروبا، وهو العرض الثالث في هذا النوع المسرحي الجديد، والذي خصّصت له ساحة الشرف في القصر البابوي في هذه الدورة.

ولأنه عرض قادم من لندن، يمكن القول إنه يمثِّل أكثر أشكال هذا النوع من العمل المسرحي جدَّةً وطليعيّةً؛ فكاتبته هي الشاعرة والروائية والمسرحية الإنجليزية الموهوبة «كي تمبست - Kae Tempest» التي سبق لها أن حصلت على جائزة «تيد هيوز» الشعرية المرموقة عام (2013)، عن ديوانها «عتيقون بالغو الجِدّة - Brand New Ancients». وفي العام نفسه، قامت واحدة من أهمّ الفرق المسرحية التي تستشرف الجديد والتجريبي في المسرح الإنجليزي، وهي فرقة «Paines Plough»، بتقديم مسرحيَّتها الأولى «متفانون بلا أمل - Hope-lessly Devoted»، ثم تحوّل ديوانها الثاني «دعهم يأكلون الفوضى - Let Them Eat Chaos» إلى ألبوم مسموع ذائع الانتشار، قبل أن يصدر بصفته ديواناً شعريّاً، عام (2016). ولاقت روايتها «قوالب الطوب التي بنت البيوت - The Bricks That Built the Houses» عام (2017) اهتمام النُّقَّاد، ووصلت إلى قائمة أكثر الكتب مبيعاً، كما حصلت على جائزة الروائي الناشئ، في العام نفسه. أقول إن هذه الشاعرة، والعارضة الطليعية تمثِّل أكثر أشكال العرض جِدّةً، لأنها، منذ أن بلغت السادسة عشرة وبدأت كتابة الشعر، قرَّرت أن تقدِّم شعرها كعرض شفوي مسرحي، مصحوب بموسيقى من تأليفها الخاصّ، أيضاً، وأن تجول به في المدن البريطانية المختلفة، وتسعى به إلى الجمهور، ولا تنتظر طبعه في كتاب، وطرحه في السوق إلّا بعد أن يكون قد نضج في أثناء

هذا التفاعل المباشر بينه وبين الجمهور. وقد شاركت في مهرجان هذا العام بعرضها «الخطّ منحنى - The Line is a Curve».

لكن، دعنا نتريث قليلاً عند افتتاحية برنامج المهرجان، قبل أن نقدِّم للقارئ بعض عروضه التي شاقتني عبر ما انطوى عليه التقديم لها، والتي سعيت لحجز مقعدي، مقدَّماً، فيها. صحيح أنني كنت أتطلَّع، منذ عامين، إلى تغيير مدير المهرجان، «أوليفييه بي» الذي أداره للأعوام الخمسة الماضية، وتعيين بديل له، يكون أكثر انفتاحاً على التجارب الأوروبية الثريّة، وأقلّ غيرةً من كبار مخرجيها المبدعين، لكن البرنامج الجديد أكّد أنه لايزال مديراً له لهذه الدورة، أيضاً.

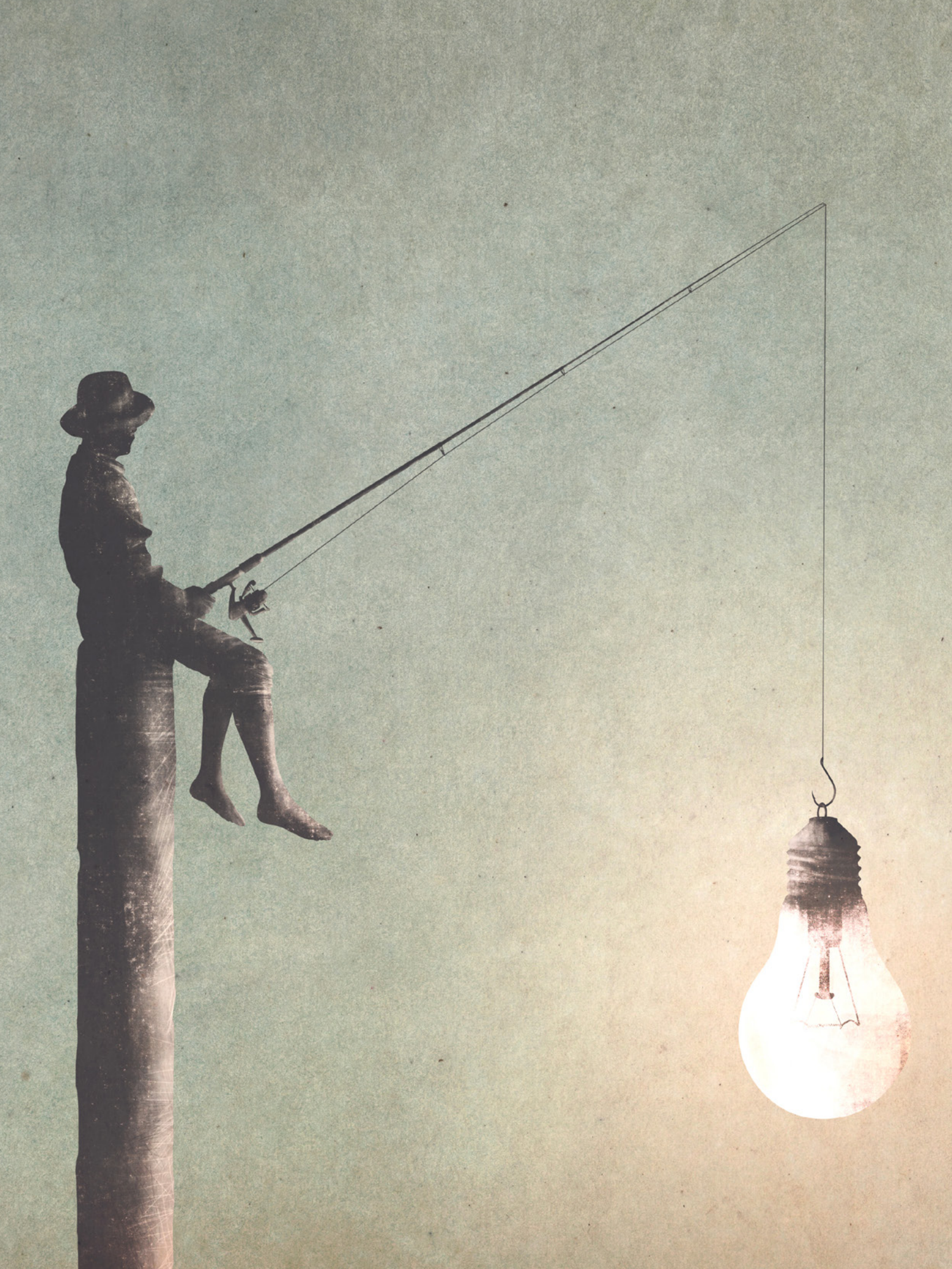
انطلق «أوليفييه بي»، في تقديمه للمهرجان، من أن كلّ جيل يشهد نهاية عالم يتداعى، وبداية عالم جديد، تتسلّل بعض ملامحه إلى أحلام الشباب وصبواتهم الإبداعية، وتتجلّى، أحياناً، في خطورة الأمل في عالم مغاير كلّياً، وأن تلك المرحلة البينية تتَّسم، عادةً، بالفوضى والتنافر والتشتُّت والدراما غير المكتملة. في مثل تلك اللحظة التاريخية الرجراجة، والمتَّصفة بقدر من السيولة، تندلع الحرب، فنعتقد، حينها، أن العنف سيكتب التاريخ، وكذلك عندما ينحرف السرد، ويتمّ تزييف التراث، ويسود الخطاب الشوفيني الضيِّق، والزعم بنهاية التاريخ. فهل انتهى التاريخ أو مات، حقّاً، كما يزعم البعض؟! وإذا كان التاريخ قد مات، فهل ماتت معه كلّ آمال العدل الاجتماعي، والتقدُّم الإنساني نحو المعنى؟ وهل ثمّة عدل دون توفّر التعليم والثقافة لمن حُرموا منهما؟ وهل يمكن لأيّ عدل أن يتوفَّر في غياب الحرّيّة؟ ثم يجيب عن هذه الأسئلة بالأمل في عالم جديد يتيح للشباب التحقّق، من خلال طرح سرودهم الجديدة، ورؤاهم المختلفة، على العالم، ومن خلال إتاحة المهرجان الفرصة لهم لتحقيق ذلك.

فهل وعد البرنامج بشيء من هذا؟ أميل إلى الإجابة المبكّرة بقدرٍ من الإيجاب؛ لأن البرنامج كان حافلاً بالكثير؛ ففي جانب الكلاسيكيات المسرحية، والتي لا ينضب معينها في فتح عيوننا على التعامل مع الحاضر، هناك (إيفجينيا) التي تدير عبرها «آن ثيرون - Anne Theron» حواراً خصباً مع مسرحية «يوربيديز». ولكن في عالم لا سلطة فيه، وليس الإنسان مسؤولاً فيه إلّا أمام نفسه، هل سيضحّي «آجاممنون» بابنته من أجل الانتصار في طروادة؟.

ولا يمرّ مهرجان دون أن يحتوي على عمل أو أكثر لعملاق المسرح الإنجليزي «وليام شكسبير»؛ فقد شارك مسرح «نانتر» تحت إدارة «كريستوف روك - Christophe RaucK» الجديدة، بمسرحية التاريخية «ريتشارد الثاني»، والمُخرج الإيطالي «ألساندرو - Alessandro Serra» بمسرحه (Teatropersona) مقدّماً معالجة درامية وجمالية لمسرحية شكسبير الكبيرة «العاصفة». وهناك، أيضاً، المسرحة الروسية المعاصرة لإحدى قصص «أنطون تشيخوف» القصيرة «الراهب الأسود». لكن الغريب في برنامج هذا العام خلوّه من كلاسيكيات المسرح الفرنسي، فلا «موليير» ولا «راسين» أو «كورني» كانوا ضمن عروض المهرجان!.

أمّا الأعمال الجديدة والمشتبكة بقضايا الراهن، فقد شارك «أوليفييه بي» -كالعادة- بعمل جديد استغرق عرضه أكثر من عشر ساعات، يبدأ في الثانية ظهراً، ولا ينتهي قبل منتصف الليل، بعنوان كاشف عن نرجسيَّته «شبابي الماجد - Ma Jeunesse Exaltée» ضمن سلسلة من مسرحيات سيرذاتية، عرضها في المهرجانات السابقة. ومن الأعمال التي أتوقَّع أن تشوِّق الجمهور العربي، نجد مسرحية «مِلْك» لـ«بشار مرقص»، المسرحي الفلسطيني الذي استحوذ على اهتمام متابعي المهرجان في العام الماضي حينما وفد إليه لأوّل مرّة، من «حيفا»، بمسرحيَّته «المتحف». وسيعود، أيضاً، علي شحرور، وفرقته اللبنانية للرقص الحديث، والتي استطاع أن يبرهن بها على أن الرقص الحديث، في لبنان، لا يقلّ تطوُّراً عن نظيره في البلدان الأوروبية المختلفة. بعد أن كان قد تردَّد بها على المهرجان في الأعوام: (2016) و(2018) و(2019)، قدَّم خلالها ثلاثية من العروض شبه المترابطة، تدور حول طقوس الموت والدفن الشيعية، في لبنان. وهو يجيء هذا العام بعرض جديد، بعنوان «كما روتها أمّي»، ينتمي -كما يقول لنا- إلى ثلاثية أخرى عن الحبّ. ومن بيروت، أيضاً، قدّمت حنان الحاج علي مسرحيَّتها «الجري تريُّضاً - Jogging»، التي تتناول فيها حياة أربع شخصيات نسائية عربية، تسعى عبرها إلى تبديد الصور النمطية الشائعة عن النساء العربيّات.

أمّا المسرحي الإيراني أمير رضا كوهستاني، الذي يعيش في المنفى الأوروبي، فقَدِم إلى المهرجان، هذا العالم، بعمل يحمل اسماً دالّاً «In Transit»، بما يشير إليه من تلك المساحة البينية المؤقّتة، والوجود بين محطَّتَيْن، يجمع بين السعي لمناهضة الفاشية الجديدة التي تتنامى من حولنا، حتى في أوروبا نفسها، وبين أوجاع الوضع البيني الذي يجد فيه المهاجر نفسه بعيداً عن الحيوات المتروكة من ورائه، وفي مواجهة أشكال متنوّعة من العنف العنصري، والرفض المُقَنّع. كما عاد المسرحي الصيني المرموق «منج جينغهوا - Meng Jinghui» الذي أذهل جمهور في دورة (2019)، بعرضه المدهش «بيت الشاي» لأحد أبرز أعلام الأدب والمسرح الصيني «لاو شي»، ليقدِّم، في هذا العام، مسرحيَّته «يو هوا - Yu Hua» (اليوم السابع)، والتي أتطلَّع، بشغف، إلى رؤيتها، والكتابة عنها للقارئ العربي، فمعرفتنا بما تنتجه الثقافة الصينية المعاصرة، تحتاج إلى الكثير من الاهتمام المفقود.



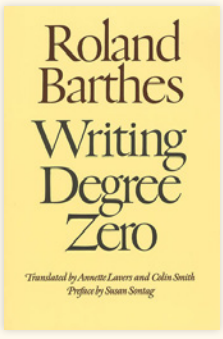
تزيفيتان تودوروف

من السيمياء إلى البلاغة

الخطوة التي يجب أن تقود السيمياء من حالة المشروع إلى حالة الواقع، يجب أن تقودها، في الوقت ذاته، خارج إطارها البدئي، أو يجب عليها -بالأحرى- أن تحوِّل هذا الإطار كلّيّاً؛ فالسيمياء لم تعد علم العلامات، بل أصبحت علم اختلاف نماذج الخطاب. وهكذا، تبدو كأنها الصدى البعيد لذلك العلم الكلاسيكي الذي حاول أن يضع أوَّل تنظيم للخطابات؛ ألا وهو البلاغة، وإن أصالتها ليست سوى أنها أكبر حجماً، وهذا ما يثير الفضول.

إذا كان صحيحاً، بشكل عامّ، أن كلّ كتاب جديد لمؤلِّف ما، ليس سوى تحويل لكتاب سابق، أو إذا كان المرء يكتب الكتاب نفسه على امتداد حياته كلّها، فإن هذه الصورة، بالنسبة إلى «رولان بارت»، يجب أن تكون متغيِّرة قليلاً إلى حَدٍّ ما، وما كان ذلك إلّا لأن كتابه ليس كتاباً واحداً بل كتابين؛ الأوَّل يعالج الأدب وأنماط الخطاب الأدبي (الكتابة في درجة الصفر، ميشليه، عن راسين، دراسات نقدية، نقد وحقيقة)، والثاني، يتكلَّم على الحياة الاجتماعية، وأشكالها: إنه يتمثَّل في الأساطير، ويتمثَّل، الآن، في «نسق الدُّرْجة»[1].

وليس ثمّة شيء، للوهلة الأولى، يقارب بين هذين المسارين؛ فـ«بارت»، في المسار الأوَّل، يتَّسم، في النصوص الأدبية، بنظرة جديدة وأصيلة قبل كلّ شيء، كما يتَّسم برهافة إحساسه الشعري. أمّا في المسار الثاني، فتهيمن عليه الميول النقدية؛ وكان ذلك لأن عمل «بارت» يمثّل عودة إلى الرشد: إنه يدين مجتمعنا إذ يصفه؛ لذا، استطعنا أن نتَّهم «بارت» الأوَّل بالشكلانية، وأن نتَّهم «بارت» الثاني بالماركسية.



إننا نشكّ في أن يكون هذا التعارض غير قابل للاختزال إلّا في الظاهر، ويوجد على هذا براهين ظاهرة وأخرى خفيّة. ويكفي أن نذكر من البراهين الأولى عمله الأكثر حداثة («نسق الدُّرْجَة» الذي أنهاه في عام 1968). وحول بنية القصّة (في مجلّة تواصل، 8)، يسائل بارت ظاهرة مرتبطة بالأدب تقليدياً. مع ذلك، كان مثَلُه المفضَّل (وكأنه مصادفةً) ليس «فلوبير»، بل «جيمس بوند»، فاختار القصّة بوصفها أرضاً للقاءٍ غير مجّاني. إنه يمثِّل لقاءً للُّغة الأدبية مع اللّغة الاجتماعية. فالقصّة تبدو، في وقت واحد، ممثِّلة للجانب الأدبي من الحياة الاجتماعية؛ وللجانب «المعيش» من الأديب.

ولكننا لسنا بحاجة لمثل هذه التظاهرة كي ندرك وحدة هذَيْن الإجراءَيْن. وفي الواقع، إن التحليلات التي أجراها «رولان بارت» عن الحياة الاجتماعية، قد قدَّمت هذه الحياة، دائماً، بوصفها لغة؛ وهذا يعني، من بين أشياء أخرى، أن قصده



رولان بارت ▲

قد حُمِلَ، على الدوام، بخصوص الأدب، على وظيفة عمل النسق أكثر ممّا حُمِلَ على المضمون. وهكذا، إن وحدة الميدانين لم تُصنَع، كم هي الحال عند الناقد الاجتماعي، بردِّ الأدب إلى مسبِّباته الاجتماعية، بل صُنِعَت من خلال تصوُّر للكتابة يفيض على ميدان النصّ المكتوب: ليست الحياة الاجتماعية سوى نموذج من نماذج الأدب.

يستدعي كتاب «نسق الدُّرْجة» تعارضاً آخر أيضاً، وإنه ليشار إليه، غالباً، بخصوص «رولان بارت» بما يأتي: إنه إجراء «أدبي»، وانطباعي، وفكرته جميلة، لكنها غير أكيدة -في نظر العلم، وفي كلّ نعوته الأسطورية: الموضوعية، الدقّة، العقل النسقي. وإننا لنميل، إلى الاعتقاد بالسمة العلمية (القبلية أو البعدية) للمؤلِّف «بارت»: سواء أتَّهمناه بأنه لم يتخلَّص من كلّ عاداته «الأدبية»، أم لم نتَّهمه، وحينئذ، نعيب عليه «الشكل الجميل»، والبراعة، والسهولة، وأناقة التعبير، أو نمدحه من أجل هذه الصفات نفسها، ناظرين إليها بوصفها علامة تجاوز للعلم، وذات علم متفوِّق، ونشاط يصنع توليفة الصفات المشهورة بأنها غير ملائمة.

وسيمثِّل كتاب «نسق الدُّرْجَة» خيبة أمل بالنسبة إلى هؤلاء، وأولئك، لكن العرض كان يتمّ بدقّة مدهشة، وكانت كلّ التصوُّرات محدَّدة على نحو واضح، كما كانت الإجراءات بيِّنة ودقيقة. أمّا المنطق، فقد كان مهيمناً في كلّ مكان، وكان مثيراً بمقدار ما كان الجهاز التصويري المستخدم فيه معقَّداً ومصفًّى. وقد كان لكتاب «بارت» كلّ المواصفات الضرورية لكي يصبح كتاباً وجيزاً تعليمياً من غير أن يكون مقدَّراً لذلك مسبقاً: إنه لمن الصعب أن نتصوَّر عرضاً للمنهج السيميائي أفضل من هذا، ويمكننا، في الوقت نفسه، أن نأسف لأن دقّة المنهج لم تكن لتسمح له بالابتعاد، غالباً، عن خطّ مساره، وذلك لكي يتقاسم معنا الأفكار التي يثيرها هذا التحليل. وثمّة بعض الصفحات مخصَّصة للتعارضات، مثل: يسار -يمين، أسفل- أعلى في الصفحات (من 1، إلى 10). وهي صفحات تجعلنا نرى كلّ غنى المنهج الممكن للقيم الأنتروبولوجية الخاصّة بالثياب وعناصرها.

إن السمة العلمية الدقيقة لهذا الكتاب، تُعَرِّضه لخطر حقيقي. وإننا لنعلم أن الفكر العلمي هو فكر منهجي قبل كلّ شيء، كما نعلم أن الموضوع الحقيقي للبحث العلمي ليس هو الذي يكوِّن مادَّته، بل المنهج نفسه هو الذي يكوِّنها. و«رولان بارت»، يَسِم عمله، بالضبط، بوصفه «كتاباً في المنهج»، وإن هذا المنهج، كما يقول لنا المؤلِّف، تحديداً، ليس أصليّاً: إنه منهج مستعار من اللسانيات؛ والمقصود، في الواقع، هو دراسة سيميائية للثياب؛ وهذا يعني أنه سينظر إلى الثياب بوصفها لغة. وإذا كانت الحال كذلك، فإن معارفنا عن اللّغة تأتينا من اللسانيات، وإنه لمن المنطق، إذاً، أن يكون المنهج السيميائي مستعاراً من اللسانيات، ولكن إذا كان الأمر هكذا، فما هو الجديد الذي يحمله لنا هذا الكتاب؟

وقد يبدو الخطر أعظم، لا سيَّما إذا اعتقدنا بأنه يكمن في التمهيد الذي وضعه المؤلِّف في الحيِّز بين إبداع الكتاب ونشره، فاللسانيات قد تغيَّرت على نحو محسوس؛ من هنا (وكذلك، لأسباب أخرى)، تكون الصورة التي نصنعها لأنفسنا، اليوم، عن اللّغة، مختلفة. فهل ستكون السيمياء علماً محكوماً عليه بألّا يكون إلّا تشويشاً لسانياً، يجب على نتائجه أن تكون ملغاة، منذ أن حدث تغيير في النظرية اللسانية؟

لقد تبيَّن أن هذا الخطر وهم، هذا على الأقلّ فيما يخصّ كتاب «بارت»، وذلك لأسباب عديدة، فالتصوُّرات التي تؤرِّخ، من جهة، ليس لها سوى دور مساعد في «نسق الدُّرْجَة» (تؤدّي المساعدات دوراً أقلّ، هنا، ممّا تؤدِّيه في الدُرْجَة نفسها). وهكذا هو دور المدوَّنة، أو دور المعلومة، وتجدّدها (الذي يأتي على كلّ حال من نظرية المعلومات، لا من اللسانيات). والعيب الوحيد الذي نستطيع أن نوجِّهه، بهذا المعنى، هو أن الصورة النهائية للدُّرْجَة تشبه الإحصاء لا النسق:

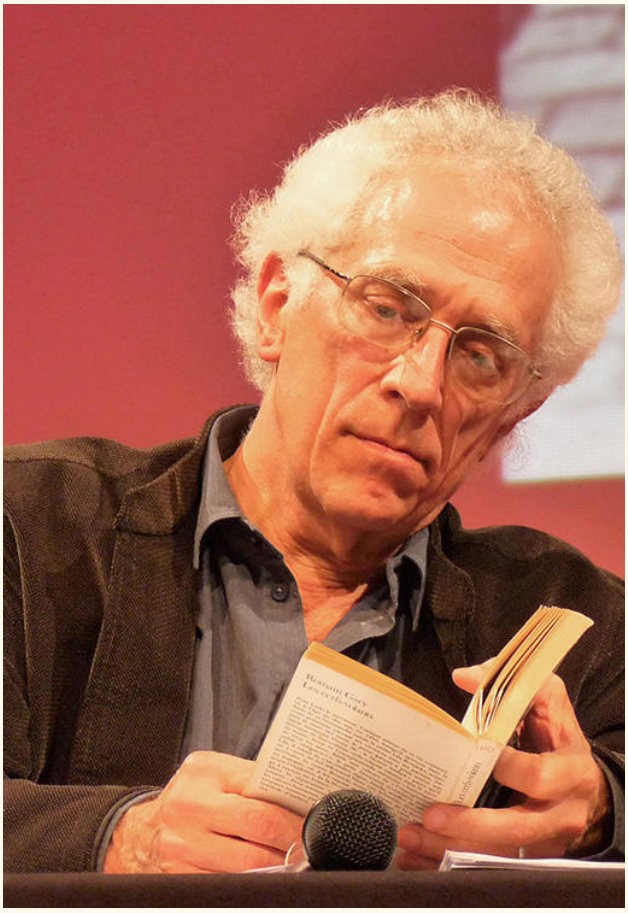
نتعرَّف، هنا، بوضوح، إلى تأثير «سوسير». وإذا كان اللسانيون يتكلَّمون، منذ عشر سنوات، عن المدوَّنة، فعليهم، أيضاً، أن يتجنَّبوا، اليوم، هذا المصطلح، فهذا يتناسب، بالأحرى، مع التغيير الإيديولوجي الخاصّ بالخطاب النظري، ومن غير نتائج عميقة تتعلَّق بالتقطيع الممارَس على موادّها. ويمكننا أن نعترف، أيضاً، بالجميل لرولان بارت لأنه جعلنا نعي هذه الواقعة، التي يستطيع العالم أن يشكّل فيها؛ لا جزءاً من مادّة الدراسة، فحسب، بل جزءاً من منهجها أيضاً.

هذا، وإن «بارت» يؤوِّل مصطلحات اللسانيات، ومبادئها، من جهة أخرى، وإن تأويله، حتى، وإن يكن معلناً عنه، يظلّ بعيداً عن أن يكون مطواعاً وتقليدياً، ويلتقي هذا التأويل، غالباً، مع التأويل الذي تتمسَّك به اللسانيات، اليوم، وهو -ربَّما- يتناسب مع تأويل الغد في حالات أخرى، ويأخذ «بارت» الجهاز اللساني بجدِّيّة العالِم، بصورة عامّة؛ وهذا ما يجعل عمله أصيلاً مثل عمل اللساني المجدِّد. وإذا كنّا لا نستطيع أن نتكلَّم على استعمال منهج ما، إلا أننا نستطيع أن نتكلَّم على كماله، وعلى شكّه، ويمكن أن نضرب أمثلة لهذه السمات.

إن الفارق، بالنسبة إلى «هيلميسليف»، في النسقَيْن الجوهريَّيْن الدالَّيْن، لا يكون ملائماً إذا كان شكلاهما متطابِقَيْن، وهكذا يكون الكلام والكتابة متعادلَيْن، تماماً، إذا كان النسقان متعادلَيْن. ولذا، وكان «بارت» إذا وُضِع أمام مشكلة شبيهة (المواجهة بين الثياب المكتوبة والثياب المعروضة)، فإنه يحكم -بعقل- بأن الأنساق لن تكون متطابقة إذا كانت الجواهر متباينة: «يوجد بين الثياب صورةً، والثياب كتابةً، فارقٌ في الموادّ وفي العلاقة؛ وهذا يعني وجود فارق في البنية» (ص 14).

إن الإجراء الذي يقترحه «بارت» لإنشاء «طبقة من الأنواع»، وإن كان مستلهماً من اللسانيات، فإنه يجد، هنا، تطبيقاً أكثر سعادة، وإن القوّة التي يعطيها لهذا الإجراء، تصنع منه سلاحاً قويّاً في دراسة كلّ الأنساق الدالّة الملحقة باللسانيات: «ماهو ملائم تركيباً (مثل: نسيج الكتان - الحرير الهندي - المرعى الجبلي) هو مشترك تركيبي، وما هو غير ملائم تركيباً (مثل: نسيج الصوف - الخفّ) لا يستطيع أن ينتمي إلّا إلى أنساق الأنواع المختلفة» (ص 102).

لقد اقترح «بارت»، إلى جانب هذا الإجراء التوزيعي، إجراءً آخر، توليفيَّ السمة، وموجَّهاً لإعطاء بيان عن الممكنات التوليفية، والذي لم يكن في مقدوره، حتى الآن، أن يطبَّق، بنجاح، على مادّة كلامية تماماً. وتذكِّر اقتراحات «بارت»، عن قرب، بأبحاث حديثة عن الدلاليات التوليفية، ويظهر، هنا، مفهوم «تكافؤ


تزيفيتان تودوروف ▲

العناصر» أو الاشتراك الممكن. ويلاحظ بارت أن كلّ عنصر من عناصر النسق «يجد أن عدد عناصره المتكافئة تحدِّده؛ والسبب هو أن النسق يقيس، على نحو ما، درجة عرض المعنى». وهكذا، نحن نقيم «بطاقة فعلية دلالية ذات قدرة على التعريف، وهي أكيدة مثل الباب المعجمي» (187). وقد نضيف -آسفين- أن مثل هذا القاموس لن يكون في اللسانيات إلّا مثل حلم بعيد.

وثمّة نقطة أخرى مهمّة، على وجه الخصوص، تشتمل، بمراجعة قليلة التركيز (وهذا حقيقي)، على مفاهيم للدالّ وللمدلول، كما تشتمل على مفاهيم للمعنى. ويبدو أن «بارت» كان يستلهم من بعض نظريّات «بورس»، عوضاً عن الأعمال المعجمية التي شاعت في الخمسينات من القرن العشرين . فالدال، بالنسبة إلى بورس، لا يحيل إلى مدلول ثابت ووحيد، بل يحيل إلى دوالّ أخرى في ديمومة مستمرّة؛ ولهذا يبدو أن نسق الدُّرْجَة ينزاح من غير توقُّف إلى جانب الدالّ، وأن تحليله يهيمن على كتاب «بارت» (فهل هذا غير إرادي ؟). ولدينا، هنا، صوغه الخاصّ: وهكذا، تنشأ دوالّ للمدلول، وهي سيرورة فكرية محضة، يكون المدلول، من خلالها، على نحو ما، فارغاً من أيّ مضمون، وهذا لا يفقده -مع ذلك- أيّ شيء من

قوَّته التمييزية، وتكوِّن هذه السيرورة الثياب، وهي تدلّ على شيء لا يكون، مع ذلك، شيئاً آخر إلّا هذا التكوين نفسه. ولكي نصف هذه القضيّة، على نحو أكثر دقّة، فإن الدالّ (أي ملفوظ الدُّرْجَة) يتابع، من غير توقّف، نشر المعنى من خلال الدلالة (موادّ، دعامات، متغيِّرات تراتبية للقوالب)، ولكن هذا المعنى ليس شيئاً أكثر من الدالّ نفسه. (ص 287)

يمكن مضاعفة هذه الأمثلة، ولكن ثمّة وجه آخر من وجوه منهج «بارت» يستحقّ، أيضاً، أن نقف عنده، فبعض العناصر تبدو كأنها أصلية، تماماً، في النسق الذي يقترحه، وهكذا هي الحال بالنسبة إلى التحليل الثمين لتركيب الشِرَع داخل نسق بسيط في ظاهره (فصل: 8)، ومثال ذلك أحد نماذج شِرَع الثياب. فالشِرعة الواقعية مضاعفة بشِرعة مكتوبة، تحمل، بدورها، نسقاً من الدلالة المباشرة التي استردَّها نسق بلاغي، أو استردَّها تعارض واضح بين مجموعتَيْن دالَّتَيْن في شِرعة الثياب، فواحدة تحيل إلى العالم، والأخرى تحيل إلى الشِرعة: «السترة بالنسبة إلى الريف»، أو «مكشوف الرقبة والكتفين على شكل سفينة من أجل حفل الشاي الراقص»، وإنهما ليعنيان ظرفاً معيَّناً من الحياة، كما يعنيان أن هذه الثياب هي ثياب الدُّرْجَة.

وثمّة اقتراح آخر من هذا المنظور، يبدو مهمّاً على نحو خاصّ: إنه «القالب م. د. مت». ولوصف المعنى في الثياب، يرى «بارت» نفسه مضطرّاً لكي يجعل الشكل بدهية قانونية. أمّا المقترحات الأخرى، فسينظر إليها بوصفها تحويلات لهذه البدهية. فالرموز «م. د. مت» = مادّة، داعم، متغيِّر. وفي جملة: (معطف من الصوف المحبوك المفتوح العنق)»، ثمّة عنصر هو (معطف محبوك) هو الذي يتلقّى المعنى. أمّا العنصر الآخر (عنق) فهو الذي يدعمه. أمّا العنصر الثالث «القفل»، فهو الذي يشكّله (ص 72).

إن هذا النموذج من المعنى، مهما بدا بسيطاً، هو الذي يعطي بياناً عن «كلّ العبارات، بوساطة تسوية منظَّمة» (ص 74). ويمكننا أن نتوقَّع، لمرّة إضافية، أن هذا القالب الذي يكشف عن نفسه مفيد بالنسبة إلى دراسة الشِرع الأخرى التي تُعَدّ جزءاً من الحياة الاجتماعية.

لا تكمن الأصالة العميقة لكتاب «رولان بارت»، في اختراعاته المنهجية؛ فهي تقع على النقيض من ذلك، قبل وجود الكتاب: إنها تقع في الطريقة التي اختارها بها، وبها حدَّد مادَّتها. كما تظهر، بالفعل، عدّة موادّ ممكنة أمام عيني هذا الذي يريد أن يعرف العالم. وثمّة اثنتان منها رئيستان: إمّا أن ندرس النسق الواقعي الذي تصوغه الثياب الإنسانية (تقانتها، معناها الرمزي، إلى غير ذلك)، وإمّا أن نثب على مفردات الدُّرْجَة بمساعدة المنهج اللساني المحض. وإننا نتعلَّق إمّا بالكلمات، وإمّا بالأشياء، ونحن لسانيون، وعلماء بالسلالات.

ويعود استحقاق «بارت» الكبير إلى أنه اكتشف نسقاً ثالثاً بين هذَيْن النسقَيْن، وقد عرفنا، الآن، أن هذا النسق هو الأكثر أهمِّيّةً من بينها، وتتمثَّل مادّة دراسته في الشِرعة «المكتوبة» . فنحن، هنا، نسائل الكلمات، لا الأشياء، وتُعَدّ هذه الكلمات، في الآن ذاته، كلمات «تشييئية»، وهي كلمات لا تكون كما نجدها في القاموس (لا علاقة لإجراء بارت بإجراء المعجميين)؛ لذا، إن النسق الثري، فعلاً، ليس في نطاق الدُّرْجَة، بل في الدُرْجَة المُتَكَلَّمَة، وهو، من جهة أخرى، ليس الكلمات بوصفها جزءاً تامّاً من المعجم، بل بوصفها نسقاً مشكِّلاً لمجموعات فرعية، ولشِرَع مُشَوِّشَة عالية البناء.

فما أسباب هذا الاختيار؟، وما معناه ؟ يدلُّنا «رولان بارت» نفسه على أحد هذه الأسباب: لا يوجد نسق دالّ، مهما قلَّتْ أهمِّيَّته، يستطيع أن يستغني عن دعم الكلام، «فالإنسان محكوم عليه باللّغة المتمفصلة، ولا يوجد أيّ مشروع سيميائي يستطيع أن ينكر هذا». «وقد يبدو، إذاً، أنه من غير المعقول إقامة واقع الثياب قبل كلام الشِرعة؛ فالعقل الحقيقي يريد، على العكس، أن نذهب من الكلام المؤسِّس نحو الواقع الذي يؤسِّسه» (ص. 9).

وثمّة طريقة أخرى لتبرير هذا الاختيار للثياب المعبَّر عنها كلاماً؛ وذلك لأننا نميل، تحديداً، وباختصار، إلى خلطه مع الثياب؛ فالمعطف والكلام عنه لا يمثِّلان نشاطَيْن متميِّزَيْن فحسب، بل هما متعارضان أيضاً. وإن كتاب «بارت» يتكلَّم عن هذا التعارض، وموقفه سيرغمنا أن نعي أهمِّيّة اللّغة، وهو يواجه تصوُّر النزعة الاختزالية التي لا يُعَدّ الكلام، بالنسبة إليها، سوى التعبير عمّا هو غير كلامي.

وهكذا، إن الخطوة التي يجب أن تقود السيمياء من حالة المشروع إلى حالة الواقع، يجب أن تقودها، في الوقت ذاته، خارج إطارها البدئي، أو يجب عليها، بالأحرى، أن تحوِّل هذا الإطار كلِّيّاً، فالسيمياء لم تعد علم العلامات، بل أصبحت علم اختلاف نماذج الخطاب. وهكذا، تبدو كأنها الصدى البعيد لذلك العلم الكلاسيكي الذي حاول أن يضع أوَّل تنظيم للخطابات؛ ألا وهو البلاغة. وإن أصالتها ليست سوى أنها أكبر حجماً، وهذا ما يثير الفضول.

■ **تزيفيتان تودوروف** □ **ترجمة: منذر عياشي**

هامش:

(1) منشورات سوي، 1967، ص(828).

الطفل الذي لا يريد أنْ يكبر

تُرى ما الذي حدث لهذا الطفل كي ينتحر؟ البعض يُشير إلى لعنة المُهرجين! البعض يلحّ على تبعات الإدمان! البعض يُذكّر بخيبات مهنيّة! البعض يتحدَّث عن مرض باركنسون! لكنّ الأرجح أنّ الطفل فيه اكتشف أخيرًا أنّه كبر رغمًا عن أنفه ولم يعد يستطيع أنْ يلعب بعد انكسار القناع الضَاحِك تحت ضربات الخذلان: خذلان الجسد وخذلان المهنة وخذلان المُجتمع. فاختار اللاعبُ ملعبًا آخرَ بعيدًا عنا، بعيدًا عن الخذلان، حيث يستطيع ربما أنْ يرقص فوق الطاولة ضاحكًا، مردِّدًا من جديد وإلى الأبد: اقطفوا يومكم الراهن..



آدم فتحي

يملك الواحدُ منّا أُسْرَتين على الأقلّ: الأسرة التي تختاره والأسرة التي يختارها. أسرته الأولى من أب وأمّ وإخوة وأخوات وأقارب يجد معظمهم قبلهُ ولا خيار له في الانتماء إليهم. أمّا أسرته الثانية فهي تنشأ معه وهو ينتقي عناصرها وأفرادها بنفسه ويبنيها يومًا بعد يوم على أسُس من الزمالة والصداقة والعِشْرة.

إلاّ أنّي أعتقد أنّ ثمّة أسرة ثالثة قد لا نعرف أشخاصها لحمًا ودمًا وقد لا نختلط بأفرادها على الإطلاق. أسرة نحبّها بشكل عميق وحميم ونتعايش أحيانًا مع أفرادها الرمزيّين أو «الافتراضيّين» أكثر ممّا نتعايش مع «أهلنا في الواقع».

هذه الأسرة هي تلك التي تتكوَّن من الكُتَّاب والمُبدعين والشخصيّات المُتخيَّلة في الروايات والمسرحيات والأفلام. تلك الشخصيّات التي ننتقيها بواسطة المُطالعة والمُشاهَدة والسفَر في الخيال المُبدع فإذا نحن نحبّها ونتعامل معها كأنّنا نتعامل مع أشخاص حقيقيّين. وسأحدِّث قُرَّائي هنا عن «فردين» من أفراد «أسرتي الثالثة».

***

أسّس الطاهر شريعة أيّامَ قرطاج السينمائيّة في 1966. اكتشفتُه عن بُعد في البداية، مع اكتشافي السينما، وبلغتني أصداءُ نضاله من أجل خصوصيّة سينمائية تونسية عربية إفريقية تحاور العالم وتنفتح عليه بندية. بَعد ذلك تابعتُ عن كثب خطواته وهو يحلم، ثمَّ وهو يرى حلمه يتحقق، ثمَّ وهو يراه يطير بعيداً عنه، وأحياناً في غير اتجاهه.

كان يبدو لي شخصية سينمائية جديرة بالتمثيل في أحد أفلام أورسن ويلز أو جون هيستون أو كوروزاوا. شَعرُ جون غابان في فيلم البؤساء. جبين براندو في فيلم القيامة الآن. عينا شاهين في باب الحديد. سحنة هوبكينز في صمت الخرفان. بسمة نيكولسون في طيران فوق عش الوقواق. حركات حامينة في وقائع سنوات الجمر. ضحكة أنطوني كوين في زوربا.

جلستُ إليه فيما بَعد في بيته واقتربت فيه من الأستاذ والشاعر والحكّاء والمُترجِم والسندباد الذي لا يكلّ. فإذا أنا أمام ساخر مقبل على الحياة زاهد فيها وكأنّه خليط من الجاحظ ورابليه وأبي ذرّ. وإذا أنا مثل من يرافق رحّالة يضرب في الآفاق منتقلاً من إفريقيا إلى أوروبا إلى آسيا، ومن الشعر إلى السينما إلى المُوسيقى، ومن الأدب إلى الفكر إلى الحكاية الشعبية، ومن حديث السياسة إلى حديث المائدة والأعشاب الطبية التي أخذ أسرارها من البحارة وحكماء القبائل الإفريقية، وتعلم استخراج رحيقها مستعيناً بها على جسده.

كل ذلك في هيئة طفل لاعب هو في الوقت نفسه بحّارٌ محارب يذكرك بآخاب وسانتياغو بطلي ملفيل وهمنغواي. ولعلّ هذا «الطفل» هو الذي أوصى بأن يوارى الثرى تحت شجرة زيتونة قرابة البحر. وذاك ما كان فعْلاً حين غادرنا سنة 2010. فإذا نحن لا نغفل لحظة عن أنّنا أمام تونسي من طينة أولئك الذين تعرف هذه الأرض كيف ترفد لديهم المجاديف بالجذور والجذور بالأجنحة، فلا المجاديف تمنعهم من الإبحار في اتّجاه طفولة الجذور، ولا الجذور تمنعهم من امتلاك أجنحةِ عملاق، ولا أجنحةُ العملاق تمنعهم من الطيران.

وأذكر أنّي زرته في بيته في مدينة «الزهراء» ذات شتاء قبل أشهر من وفاته. كان البرد شديدًا وطال طرقي على الباب حتى كدت أعود على أعقابي قبل أن يُفتح في اللحظة الأخيرة. عندئذ كانت المُفاجأة. كان «سي

الطاهر» في ملابس صيفيّة بالرغم عن البرد الشديد. ظلّ يضحك مستمتعًا بذهولي أمام المشهد الذي اقترحه عليّ مصرًّا على بساطة الموضوع، فتلك كما يقول عادة بسيطة من عادات «طفل تونسيّ» اعتاد أن «يلعب مع الشتاء».

***

أمّا روبين ويليامز فقد التحق بأسرتي الثالثة منذ شاهدتُه أول مرّة في «حلقة الشعراء المفقودين» في دور الأستاذ جون كيتينغ (إخراج بيتر وير وموسيقى موريس جار سنة 1989). لذلك هزّني اختيارُه الموت بقدر ما رجّني فيلمه على عتبة شبابي وحلّق بي عالياً وأخذني إلى مناطق مجهولة في أعماقي.

اختار روبين أن يغادر الحياة على إثر نوبة جديدة من الاكتئاب، هو الذي أتقن في أدواره (الكوميدية وخاصةً التراجيدية) تمجيد المرح مُلحًّا مرّة أخرى على أن الابتسامة ليست سوى جرح متنكر.

كان شبيهاً بشارلي شابلين من بعض النواحي، وتحديداً بشخصية شارلو، أي مُهرّجاً من ذلك النوع النادر الملغز الذي يعرف كيف يخفي شروخه الفاغرة تحت قناع الخفة.

مع «حلقة الشعراء المفقودين» انفتح أمام جيلي عالَمٌ يختلف فيه نموذجُ الأب والمُعلّم وتصبر فيه المجموعة على انشقاقيّة الفرد ويكفي فيه أن نقف على الطاولة كي نرى العالَم مختلفًا.

فجأةً أصبحنا كلّنا تود أندرسن ذلك الطالب الذي غيّر الأستاذ كيتينغ حياته وأخذ كلٌّ منا يردِّد في داخله تلك العبارة الذهبية التي تخلّلت الفيلم كله: Carpe diem. اقطف يومك الراهن. دون أن نعرف أيامها أن العبارة لشاعر تُوفي قبل ميلاد المسيح هو هوراس.

كان الفيلم مليئًا بالنصوص الشعرية، والأهم من ذلك كله أنه كان نصًّا شعريًّا في ذاته، تعانَقَ فيه الإخراجُ والمُوسيقى والأداء بشكلٍ زاده نجاحًا تصويرُ المَشاهِد وفق تسلسل غير معهود في ذلك الوقت.

لم أفوّت فيلمًا لروبين بَعد ذلك. وكثيرًا ما أحسستُ بأنه لا يحسن أحيانًا اختيار أفلامه وإنْ كان قادرًا على إخفاء هنّاتها بمجرّد حضوره على الشاشة. إلّا أني لم أشك لحظة في أني أمام ممثل كبير لا يختار دائمًا أدوارًا في حجمه، لأنّه طفل لا يريد أنْ يكبر.

أمّا صفات المُمثل الكبير فاذكر من بينها: المهارة في إخفاء المهارة تحت قناع العفويّة. إضفاء المصداقية على أيّ دور مهما كان عصيًّا على التصديق. القدرة على منح أي شخصيّةٍ مقدارًا خاصًّا من الكثافة فإذا نحن هي بشكلٍ أو بآخر.

وأمّا الطفل الذي لا يريد أنْ يكبر فيكفي أن نعود بالذاكرة إلى عدد من أدواره الرئيسية:

دوره في فيلم «هوك» (سبيلبرغ 1991)، وهو يُجسِّد لنا بيتر بان (الطفل المُزمن) وقد أصبح أربعينيًّا مترهِّلاً ولم يستعد قدرته على الطيران إلّا حين تذكَّر ما يمثّله أطفاله بالنسبة إليه.

دوره في فيلم «السيدة داوتفاير» (كولومبوس 1993)، وهو المُهرّج المُزمن الذي يفقد عمله ويوشك على فقدان أسرته فيتنكّر في زيّ مربّية عجوز للاقتراب من أطفاله.

دوره في فيلم «جاك» (كوبولا 1996)، حيث يُولد بعد شهرين ونصف من الحمل ويكتشف الأطباء أنه ينمو بسرعة تفوق المُعدّل، ثمَّ إذا هو في العاشرة من عمره لكنّه في جسد رجل أربعيني.

دوره في فيلم «ويل هونتينغ» (غوس فان سانت 1997)، وهو طبيب نفساني يكتشف نفسه فيما هو يُعالج عبقريًّا (يقوم بدوره مات دايمون) غير معني بالسير على السكك الجاهزة.

في كلٍّ هذه الأفلام كما في فيلم «صباح الخير فيتنام» (ليفنسون 1987) وفيلم «جومانجي» (جونستون 1995) وغيرهما، تحضر تيمة الطفولة بإلحاح لا يمكن أن ننسبه إلى المُصادفة، لأن وراءه ذاتًا تعبِّر عن هواجسها من خلال انتقاء السيناريوهات.

في كلٍّ هذه الأفلام يفصح روبين ويليامز بشكلٍ أو بآخر عن الطفل فيه وهو يحاول أنسنةَ الجد باللعبِ ويُصرُّ على البقاء على الرغم من الشيخوخة والمرض والمُجتمع والحياة ذاتها.

تُرى ما الذي حدث لهذا الطفل كي ينتحر؟ البعض يُشير إلى لعنة المُهرجين! البعض يلحّ على تبعات الإدمان! البعض يُذكِّر بخيبات مهنيّة! البعض يتحدَّث عن مرض باركنسون!

لكنّ الأرجح أنّ الطفل فيه اكتشف أخيرًا أنّه كبر رغمًا عن أنفه ولم يعد يستطيع أنْ يلعب بعد انكسار القناع الضَاحِك تحت ضربات الخذلان: خذلان الجسد وخذلان المهنة وخذلان المُجتمع.

فاختار اللاعبُ ملعبًا آخرَ بعيدًا عنا، بعيدًا عن الخذلان، حيث يستطيع ربما أن يرقص فوق الطاولة ضاحِكًا، مردِّدًا من جديد وإلى الأبد: Carpe Diem. اقطفوا يومكم الراهن.

***

ما الذي يجمع بين هذين العلَمين: «سي الطاهر» التونسيّ و«روبين» الأميركي؟

كلاهما ابن السينما. وكلاهما أب من آباء السينما. كلٌّ في مجاله. ليس من شكٍّ في ذلك.

إلّا أن «المُشترك» بينهما في نظري هو السينما كوسيطٍ يتيح للمُتفرِّج إمكانيّة الدهشة، والطاقة على التفكير خارج القوالب، منقذًا طفولته من الهرم والشيخوخة.

ولعلّ السمة الأهمّ التي تجمع بينهما تتمثّل في قدرتهما معًا على كسر الجدار الفاصل بين الحياة والسينما. ورغبة كلٍّ منهما في أنْ يظلّ في السينما كما في الحياة، طفلاً يرفض أنْ يكبر. طفلاً يتحقَّق فيه ما نحلم جميعنا بتحقيقه: أنْ نكون «أطفالًا لا يكبرون».

ميشيل ويلبيك:

الخيال ليس مجرَّد متعة، بل حاجة مُلحَّة

يوضِّح «ميشيل ويلبيك» كيف يمكن للرواية أن تساعدنا على تحمُّل ما نكابده من معاناة وألم. وقد ألقى هذه المحاضرة في الخامس عشر من شهر يونيو/حزيران الماضي بجزيرة صقلية، في جامعة كوري دينا، التي منحته دكتوراه فخرية في ذلك اليوم.

لطالما أدهشني تكريمنا للكتّاب؛ إذ إن كبار المؤلِّفين يشتركون جميعاً (وهذا أمر مؤسف) في دأبهم على وصف عالم بلا أمل، تنخره المآسي، ويعمره بشر، غالباً ما يتَّسمون بالتدنّي، وأحياناً بالشرّ الفاضح. في هذا العالم، لا مكان للسعادة والفضيلة والحبّ، وأناسه ليسوا محلّ ترحيب، حيث يبدون كجزر صغيرة، وجودها مفاجئ، ويكاد يكون معجزة، وسط محيط من الآلام واللامبالاة والشرّ.

والأسوأ أننا، في الغالب، نجد المؤلّفين أنفسهم مهووسين جنسياً، وأحياناً متحرّشين بالأطفال، ومعظمهم مدمنون على الكحول أو متعاطون لمخدِّرات أخرى أكثر خطورة؛ فأنا، على سبيل المثال، ومنذ ما يفوق الأربعين عاماً، مدمن على التدخين بنَهم كبير. وإذا كان الكتَّاب بحاجة إلى كلّ هذا من أجل أن تتوفَّر لهم القدرة على تحمُّل الوجود، فذلك لأن رؤيتهم للعالم -والتي يحاولون، قدر الإمكان، مشاركتها معنا- هي رؤية خراب وفزع.

فهل من المشروع، حقّاً، والحالة هذه، مكافأة هؤلاء الناس، وإحاطتهم بالهالة التي تجلب لهم إعجاب الجماهير؟

نعم.

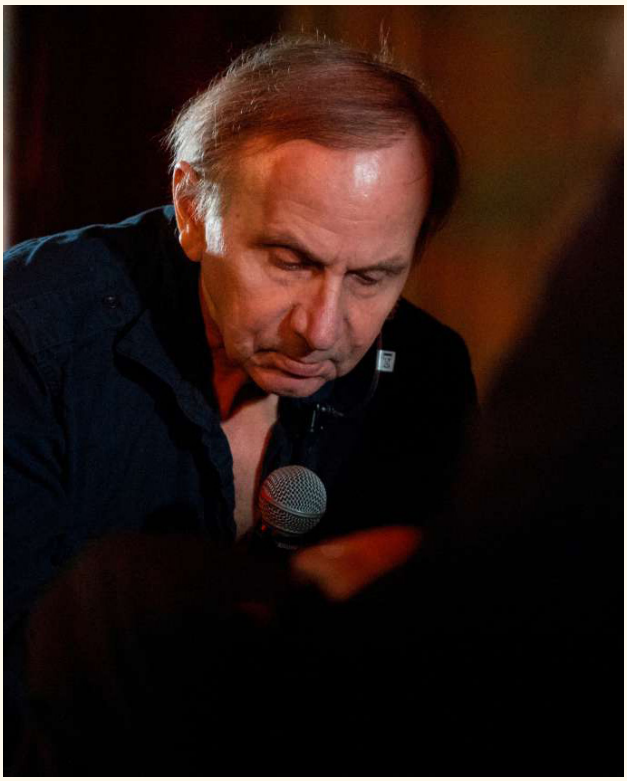
الأدب لا يساهم، بأيّ شكل من الأشكال، في إثراء المعرفة، ولا في التقدّم الأخلاقي للإنسان، لكنه يساهم، بشكل كبير، في رفاهيَّته، وبطريقة لا يمكن لأي فنّ آخر أن يحاكيها. وسيتعيَّن عليّ أن أدلي بملاحظات منفصلة، مستقلّة تماماً، لأشرح لكم كيف توصَّلت إلى هذه القناعة.

لقد اكتشفت، كسائر الناس، اللذَّةَ قبل أن أكتشف الألم. بالنسبة إلى الأطفال، اللذّة الأكثر شيوعاً هي لذّة الأكل، وأنا لم أكن طفلاً شرهاً للغاية. بعد ذلك، اكتشفت الحياة الجنسية. هذا الأمر، بالمقابل، أحببته كثيراً، وعلى الفور. ثم انتهى كلّ شيء، ولم يأتِ بعد ذلك أي اكتشاف آخر بالأهمِّيّة نفسها.

ربّما لم يكن لهذا علاقة بموضوع حديثي، لكنه، مع ذلك، يبقى أمراً مدهشاً: فمنذ آلاف السنين، عمل ذكاء الإنسان على خلق أشياء جديدة، ومنتجات مبتكرة. ولعدّة قرون، ظلّ يرتكز على الصناعة والرأسمالية؛ ما أدَّى إلى تسريع وتيرة تطوُّرهما بشكل كبير. ولكنه لم يتمكَّن، أبداً، من إنتاج أيّ شيء يدنو، ولو قليلاً، أو حتى يمكن مقارنته بالمتعة الجنسية التي يوفّرها لك وجود جسدك لا غير.

مع ذلك، إن المتعة الجنسية، وأكثر منها الشراهة، لا تؤثِّران إلّا في مناطق محدودة في جسم الإنسان. بالمقابل، إن الألم، الذي نكتشفه في وقت لاحق، عموماً، والذي تشتدّ وطأته علينا مع التقدُّم في السنّ، يمكن أن يغزو أيّ جزء من الجسم، فالآلام التي نتحمَّلها، إذاً، بالغة التنوّع. ولهذا، مع الأسف، لا مجال للشكّ بأن الألم أكثر ثراءً، وأكثر تنوّعاً من اللذّة.

أنا لا أؤمن بالخوف من الموت. ولنتذكَّر كلمة «أبيقور» المأثورة: «عندما نوجد نحن، لا يوجد الموت، وعندما



يوجد الموت، نتوقَّف نحن عن الوجود». نحن لن نواجه الموت أبداً، وليس لدينا أيّ شيء مشترك معه. هذا المنطق بسيط، ومقنع، ودقيق. الخوف الوحيد الذي قد يكون لدينا هو موت الآخرين، الذين نحبُّهم. وخوفنا الوحيد ممّا يمكن أن يصيبنا نحن، هو خوفنا من الألم.

كانت الثورة الفرنسية مروّعة في شراستها. ففي فترات معيَّنة، اقتيدت، إلى المقصلة، جماعات بشرية كاملة. تَصَوُّري هو أن من بين أولئك الذين كانوا «ينتظرون دورهم»، كما يقول «باسكال»، لم يكن أحد خائفاً من الموت، خاصّة أنهم، في ذلك الوقت، كانوا كلُّهم، تقريباً، يعتنقون الكاثوليكية، ومقتنعين بأنهم سيلتحقون، على الفور، بخالقهم. بالمقابل، كان الجميع خائفين من اللحظة المرعبة، تلك اللحظة غير المسبوقة التي ستقطع فيها الشفرة أعناقهم، إلى الحَدّ الذي تفصل فيه رؤوسهم عن أجسادهم.

حسناً، من بين أولئك الذين كانوا «ينتظرون دورهم»، كان عدد منهم لا بأس به، منكبّاً على القراءة؛ بعض أولئك الذين كانوا يقرؤون، ولدينا العديد من الشهادات على ذلك، قبل أن يمسكهم مساعدو الجلّاد، ويجرّوهم إلى المقصلة، وضعوا علامة التوقُّف عن القراءة في الصفحة المحدّدة التي توقّفوا فيها، وجميع الكتب، في ذلك الوقت، كانت تحتوي على هذه العلامات.

ما الذي يعني، في ظلّ مثل هذه الظروف، وضع علامة التوقُّف عن القراءة؟

لا يمكن أن يعني ذلك إلّا شيئاً واحداً فقط؛ هو أن الشخص، حينما كان يقرأ، كان منغمساً في كتابه إلى درجة أنه نسي، تماماً، أن رأسه ستُجزّ خلال دقائق معدودة.

أيّ شيء آخر، غير الرواية، يمكنه أن يمارس علينا مثل هذا التأثير؟

لا شيء.

هناك فرص ضئيلة لحدوث ثورة فرنسية جديدة في المستقبل... ولكن، هناك وضعية أخرى، مقلقة بالقدر نفسه، تطوَّرت كثيراً على مدى القرن الماضي، ومن المتوقَّع أن تتطوَّر أكثر: يتعلَّق الأمر بالفحوصات الطبِّيّة. فقبل قرن من الزمان، كان لدينا التصوير الإشعاعي، والأشعة السينية، فحسب، أما الآن فلدينا التصوير المقطعي المحوسب، والتصوير بالرنين المغناطيسي، وأشياء أخرى أكثر حداثة. هذا شيء جيّد، فالطب يتقدَّم، لكن الأفراد أصبحوا يجدون أنفسهم، وبشكل يزداد تكراره مع تقدّمهم في السنّ، في مواجهة وضعيّات ينتظرون فيها نتائج الفحوصات التي ستقرِّر الحالة التي ستكون عليها حياتهم في الأشهر القادمة، أو حتى السنوات القادمة، والتي -ربّما- ستقرّر، أيضاً، مقدار ما تبقّى في حياتهم من الوقت. إذ يمكثون هناك، في غرفة الانتظار، ربّما ساعة، وربّما ساعتين، وهذا طبيعي، لأن الأطبّاء يحتاجون إلى وقت لكي يفسِّروا نتائج الفحوصات.

ماذا عسانا نفعل في مثل هذه الحالة؟ بالضبط، ما فعله الأرستقراطيون المحكوم عليهم بالمقصلة: نقرأ.

فالموسيقى ليست ملائمة، لأنها تفترض كثيراً حضورَ الجسد، الذي نسعى نحن، في هذه الحالة، إلى نسيانه. والفنون التشكيلية تبقى خارج نطاق الموضوع تماماً. والسينما، حتى لو تعلَّق الأمر بفيلم إثارة مشوِّق، ليست كافية، أيضاً.

نحن، إذاً، نحتاج إلى كتاب؛ لكن الأمر ليس بهذه السهولة: فليست كلّ الكتب مناسبة في هذه الحالة؛ فلا الفلسفة ولا الشعر يفيان بالغرض. مسرحية؟ نعم، على الأقلّ. لكن أفضل شيء هو أن نمسك بين أيدينا رواية. من الضروري، على أيّة حال، أن نتوفّر على سرد، ويفضِّل أن يكون رواية، فالسيرة الذاتية لا تضاهي، أبداً، قوّة الرواية.

عندما كنت شابّاً، كنت أعتقد أن الشِّعر جنس أدبي أسمى من الأجناس الأخرى كلّها. وبالمناسبة، أنا ما زلت أعتقد ذلك، إلى حدٍّ ما؛ فصحيح أن ارتباط الصوت بالمعنى، الذي يضاف إليه، أحياناً، استحضار صور بيانية معيَّنة، يفضي إلى نتائج لا يمكن مقارنتها بأيّ نتاج أدبي آخر.

لذا، أنا ما زلت أعتقد بأن الشعر هو الأجمل، لكنني

توصَّلت إلى أن الرواية هي الأكثر ضرورةً.

في نهاية روايتي الأخيرة «إبادة»، يجد البطل نفسه في وضع مفزع للغاية؛ فهو يصاب بالسرطان، ولكي يحصل على فرص للبقاء على قيد الحياة، يجب عليه أن يخضع لعمليّات، ستُبتَر فيها أجزاء كثيرة من جسده، إلى درجة أن الجرّاحين تردَّدوا في اقتراح العمليّات عليه.

لكنه يكتشف فضائل الرواية في مرحلة أخرى من مراحل علاجه، فلم تسبِّب له الفزع، على وجه خاصّ، بل ألماً جسديّاً فقط. كان يخضع للحقن لمدّة تتراوح بين أربع وستّ ساعات؛ ولكي يشغل باله عن ذلك، ولكي يقاوم الفكرة التي تستحثّه، باستمرار، على خلع كلّ تلك المعدّات، كانت أفضل حيلة وجدها هي قراءة «كونان دويل».

أذكّر سريعاً أن «كونان دويل» مؤلِّف إنجليزي، كتب، في رأيي، العديد من الأعمال الجيّدة جدّاً، لكن عمله الأكثر شهرةً يبقى، بلا شكّ، دورة القصص القصيرة التي تتمحور حول شخصية «شيرلوك هولمز».

هنا، أودّ أن أسترعي انتباهكم إلى نقطة مهمّة، لأن اختيار «كونان دويل»، هنا، قد يحمل نوعاً من الالتباس. قد نعتقد أن أهمّ ميّزة في الرواية التي يُنتظر منها أن تساعدنا على الهروب ذهنياً من موقف مؤلم (الحقن لمدّة طويلة، انتظار نتيجة الفحوصات الطبّية)، هي أن تكون ما يسمِّيه الأنجلوسكسونيون «page-turner»؛ أي كتاب آسِر إلى درجة أننا نواجه صعوبة بالغة في التوقُّف عن قراءته.

إنها ميّزة مهمّة، مهمّة جدّاً، وهذا صحيح، لكنني لا أعتقد أنها الأهمّ.

أدعوكم إلى القيام بتجربة بسيطة: اذهبوا إلى الشاطئ، في ظهيرة يوم صيفي جميل، وانغمسوا في قراءة إحدى قصص «شيرلوك هولمز»، ففي أقلّ من صفحة، إذا أراد «كونان دويل»، فستجدون أنفسكم في قلب لندن، في ليلة شتاء باردة وممطرة، حيث الضباب يغزو الشوارع، أو -ربّما- في الشقة الواقعة في شارع «بيكر ستريت - Baker Street»، حيث موقد الفحم يُصدر قرقرة هادئة. «كونان دويل» ينقلنا إلى حيث يريد، وحين يريد، وإلى حميمية الشخصيّات التي اختارها. ولا يحتاج، في ذلك، إلّا إلى أقلّ من صفحة واحدة.

قد يتوقَّع البعض، من محاضرة كهذه، أن أدلَّكم على الكيفية التي يحقّق بها الكاتب ذلك، وعلى التفاصيل الدقيقة التي تنقل القارئ إلى العالم الذي خلقه المؤلِّف. ولكن، في الواقع، لا. لا ينهج كلّ الكُتَّاب الطريقة نفسها، لعدّة أسباب؛ أوَّلها، ببساطة، أن عوالمهم الإدراكية مختلفة.

قد يتوقَّع البعض، إذاً، من الكاتب، أن ينجز هذا التمرين على صفحة من صفحات كتبه، وسينجز، بذلك، ما يسمّى أعمالاً تطبيقية. ولكن، في الواقع، لا. لا يمكننا ذلك، لأن التفكير الواعي لا يؤدّي أيّ دور، فنحن نستشعر، في اللحظة التي نكتب فيها، ما هو الشيء المهمّ، لكننا ننساه، على الفور، ما إن ننتقل إلى صفحة أخرى. في بعض الأحيان، نعيد اكتشافه مرّة أخرى، عندما نعيد قراءة ما كتبنا بعد سنوات، فنقول لأنفسنا: حسناً. هذا التفصيل أو ذاك لا بأس به. ولكن الأمر يبدو كما لو أن الكتاب قد ألّفه شخص آخر، تماماً.

لذلك من غير المجدي، عموماً، عندما نتساءل عن السبب الذي يتيح لبعض الصفحات أن ترقى إلى مرتبة الأدب الرفيع، أن نسأل المؤلّف؛ لأنه لا يعرف شيئاً عن ذلك. من الأفضل كثيراً أن نترك للأكاديمي أمر تحديد التفاصيل المهمّة، والخصوصيات، والأساليب.

أنا مؤلّف، بالتأكيد، لكنني، قبل كلّ شيء، في حياتي اليوميّة، قارئ. ولعلّي قضيت وقتاً في القراءة أطول بكثير من الذي قضيته في الكتابة. وحياتي (قارئاً) على عكس حياتي (مؤلِّفاً)، قادتني إلى بعض الاستنتاجات القاطعة التي سأختتم بها هذا الخطاب المقتضب.

إن السبب الرئيس في وجود الفنّ الروائي هو أن الإنسان يمتلك، بشكل عامّ، دماغاً معقّداً للغاية، أكثر غنًى، بكثير، من الحياة التي يمكن أن يعيشها. الخيال، بالنسبة إليه، ليس متعة، فحسب، بل حاجة مُلِحّة، أيضاً. إنه يحتاج إلى حيوات أخرى، مختلفة عن حياته؛ ببساطة، لأن حياته وحدها لا تكفيه. هذه الحيوات الأخرى لا يشترط فيها، بالضرورة، أن تكون مثيرة للاهتمام. يمكن أن تكون كئيبة، تماماً، ويمكن أن تنطوي على العديد من الأحداث العظيمة، كما يمكن ألّا تتضمَّن شيئاً من ذلك. لا يفترض فيها، بالضرورة، أن تكون غرائبية، فقد تكون جرت قبل خمسة قرون، في قارّة مختلفة؛ كما يمكن أن تحدث في المبنى المجاور. الشيء الوحيد المهمّ هو أن تكون حيوات أخرى.

وربّما كانت هذه الحاجة إلى حيوات أخرى سياسيةً، بالمعنى الواسع؛ ولكن لا يبدو، حتى الآن، أنه قد تَمَّ اقتراح أيّ حلّ سياسي ملائم في هذا الصدد.

والمرجَّح أن هذه الحاجة هي، قبل كلّ شيء، حميمية، وجسدية، وعاطفية. لا يبدو أنه تَمَّ التوصُّل إلى حلول ملائمة، لعلاقة بين هذه الجوانب.

ولا أعتقد، على الإطلاق، أن إشباع هذه الحاجة يمكن أن يمرّ عبر العالم الافتراضي أو الميتافيرس؛ لأن ذلك كلّه هزل، فحسب.

والحقيقة هي أن الأدب لا يزال هو المجال الوحيد، حتى الآن، القادر على الاضطلاع بهذه المهمّة.

بالطبع، تبلغ هذه الحاجة إلى حيوات أخرى أقصى حدودها عندما تصبح ظروف عيش المرء مؤلمة وشاقّة؛ لهذا السبب، وعلى الرغم من كلّ ما قلته في البداية، ربّما، يكون من المعقول أن يتمّ تكريم الروائيِّين.

■ **ميشيل ويلبيك** ■ **ترجمة: عزيز الصاميدي**



أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa


shutterstock