الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
www.dohamagazine.qa
العدد 153 - يوليو 2020

@aldoha_magazine
Doha Magazine aldoha_magazine

غالب هلسا
شرف الكتابة

العُنصريَّة فيروس
«اقتصادُ التنمية الذاتيّة» بالعَالَم العربيّ
مآل الطقوس الجماعيّة

كارلوس زافون.. أفول نجم
نعوم تشومسكي.. التوقيع على الانقراض السادس!
آدَم حَنين.. وَريثُ الصَّلابَة

الدوحة 153
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 13 - العدد 153 - ذو القعدة 1441 - يوليو 2020
Year 13 - No. 153 Dhu al-Qidah 1441 - July 2020

مُلتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

دراما لتعزيز القِيم والوعي الجمعيّ

مِن البديهيّ أن كسب المعركة الإعلاميّة بات الطريقة المُثلى في كسب باقي الميادين، ولكن اصطلاح الإعلام مغرق في الشموليّة ووراءه تفاصيل وفروعٌ كثيرة، وإنما نحن بصدد جزئيّته الأهم وهي الدراما، وبالطبع تكمن أهمّيّتها في اتّساع جمهورها واستئثارها بالقسطِ الأكبر مِن المُهتمِّين والمُشاهِدين. وهذا يُعزى إلى عُنصر التسلية والجذب، لأنّ غالبيّة المُجتمعات تبحث في الإعلام عن غايات الترويح وقضاء وقت الفراغ بالتسلية، وهذا يجعلها تُفضِّل السينما على غيرها من البرامج الوثائقيّة، والندوات الثقافيّة، ونشرات الأخبار، والبرامج التي تُعنى بالمعرفةِ العلميّة، أو التحليل السياسيّ.

مِن هذا الباب تأتي أهمّيّة السينما، فهي تجتذب المُجتمع عامة بعُنصر التسلية والتشويق الذي تُبنى عليه المُسلسلات وتُتابع فيه الحلقات، حتى ترى عُشَّاق بعض المُسلسلات ينهمكون بأخبارها وبتخمينات الحلقات القادمة. وإذا حازت السينما على الجماهير العريضة، واستحوذت على النسيج المُجتمعيّ الخام، فمُهمَّة الترشيد والتوجيه، أو التضليل والتحريف تصبح سهلةَ المنال، حيث يُصبح بمقدورِ السينما أن تُوجِّه بوصلة الوعي المُجتمعيّ في الاتجاه الذي تُريد، وهذه الفرصة الذهبيّة التي تمتلكها السينما في إحياء التراث التاريخيّ للشعوب، وحشد المُجتمعات كالبنيانِ المرصوص حول العادات والأخلاق والأعراف السائدة بطريقةٍ شيِّقة. فالسينما هي إحدى الجوامع العامة التي تستطيع أن تُحرِّك المشاعر الشعبيّة المُشتركة، وأن تبعث التاريخ ليكون حاضراً، وأن تُجدِّد تراث الأجداد في الأحفاد، وتوقظ الشعور الجمعيّ الذي يساهم في تلاحم مُكوِّنات الأفراد والشعوب حول وحدةِ المصير والمصلحةِ المُشتركة.

مِن الأمثلة اللافتة والناجحة في هذا الصدد، نجد «الدراما التركيّة» التي شهدت قفزةً في الأداء، وطفرةً في المُتابعين داخل المُجتمع التركيّ والمُجتمعات العالميّة لتصل إلى عشرات الملايين من المُشاهِدين. على سبيل المثال، السلسلة الشهيرة التي تتحدَّث عن نشأة الغازي أرطغرل في مرحلة التأسيس للدولة العثمانيّة والمُسمَّاة بـ«قيامة أرطغرل»، والسلطان عبد الحميد، والمُؤسِّس عثمان، والتي بغض النظر عن التفاصيل الدراميّة والأحداث التاريخيّة، إلّا أنها تناولت مرحلةً تاريخيّةً حاسمةً بشكل دراميّ لافت وجذاب يبعث الفرد التركيّ على الافتخار بتاريخه والتمسُّك بجذوره وتراث أجداده، وعلى النضال لحفظ المُكتسبات والمبادئ والقيم التي رسَّخها التاريخُ الإسلاميُّ المجيد. ولقد شاهدت هذه السلسلة وشغفت بها لدرجة متابعة أكثر من عشر حلقات في اليوم الواحد، ومن خلالها لمست قوةَ الدراما الهادفة، ودورها التربويّ في ترسيخ الأخلاق والثوابت وإعادة بناء الهويّة الجامِعة، في سبيل لَمّ شمل المُجتمعات، وتعزيز لبنات البناء الحضاريّ، وأيضاً لتطويق بعض السلاسل الدراميّة الهوليووديّة التي تعمل، كالمعول الهدَّام، على بثِ العُنصريَّة، والرذيلة، وإثارة نزعات التنمُّر، والعدوانيّة، والاستعلاء.

لقد عملت الدراما التركيّة على خطاب المُجتمع التركيّ عبر ميوله القوميّة، وشجَّعت فكرة النضال التي تحتاجها الأمة في ظلِّ التحدّيات التي تحيط بها، وشجَّعت الكثير من أعمالها السينمائيّة على فكرة الإيثار، والتضحية، والصبر على الشدائد، وهي مُقوِّمات الأمم الناهِضة، حتى أصبح الشعب التركيّ يتمثَّل الدراما في واقعهِ اليوميّ على جميع الأصعدة... ويجدر بالدراما العالميّة أن تحشدَ الجماهير على الجوامع الإنسانيّة لا أن تُقسِّمها لأعراقٍ، وتيارات، وفِرق، وقوميّات، حسب نزعاتها، وحريٌّ بالدراما العربيّة أن تقوم بذلك الدور، ولا سيما أننا نملك أرشيفاً تاريخيّاً خصباً، ومرجعاً مُشرقاً.. وقد قامت قطر في بادرةٍ طيِّبة بدبلجة سلسلة «قيامة أرطغرل» وغيرها وبثها، لتسهل متابعتها على عامةِ الناس، وهذه الخطوة مُهمَّة بقدر أهمِّيّة الرسالة الأخلاقيّة التي تنطوي عليها هذه الدراما ورسالتها القِيميّة العظيمة.

رئيس التحرير

رئيس التحرير

فالح بن حسين الهاجري

مدير التحرير

خالد العودة الفضلي

التحرير

محسن العتيقي

نور الهدى سعودي

التنفيذ والإخراج

رشا أبوشوشة

هند البنسعيد

فلوه الهاجري

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

editor-mag@mcs.gov.qa

aldoha_magazine@yahoo.com

تليفون : 44022295 (974+)

فاكس : 44022690 (974+)

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

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد
153

السنة الثالثة عشرة - العدد مئة وثلاثة وخمسون
ذو القعدة 1441 - يوليو 2020

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

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

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

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

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

التوزيع والاشتراكات

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

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

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

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

وكلاء التوزيع في الخارج:

سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 009682464937/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/ المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214

الأسعار

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

الغلاف:

| تقارير | قضايا

10

نعوم تشومسكي:
نحن نوقع على الانقراض السادس!
(حوار: ديفيد بارساميان - ت : مروى بن مسعود)

12

من أدب المُساعدة الذاتيّة إلى «الماد ماكس»
«اقتصادُ التنمية الذاتيّة» بالعَالَم العربيّ
(محمد الإدريسي)

18

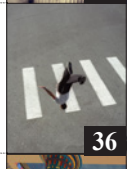
كيف سيكون المشهد بعد الوباء؟
صناعة النشر
(توني فيتزجيرالد - ت : عبدالله بن محمد)

22

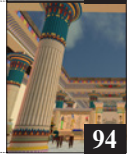
مهن «الباك أوفيس»
الشرف المستعاد
(دوني مايار - ت : حياة لغليمي)

28

بيونغ تشول هان:
مآل الطقوس الجماعيّة، ونهاية الليبراليّة
(حوار: سيزار رينديليس - ت : رشيد الأشقر)


36

خافيير برنييه:
أن تعيش، هو أن تكون متنقّلاً
(حوار: جيل فومي - ت : م. م)


94

في مواجهة الجائحة
متاحف بلا جدران
(محمد أدهم السيد)

4-9
العُنصريَّة
- كَيف تنتشر وكيف يمكن القضاء عليها؟
- تتوارى خلف الكثير من الأمور الحياتيّة
- ميلاد عنصريَّة جديدة

38-57
غالب هلسا
شرف الكتابة
(صبري حافظ)
(فخري صالح)
(فيصل دراج)
(خالد بلقاسم)
(محمد الشحات)
(محمد برادة)

أزمةُ سوقِ الكِتاب أمْ أزمةُ تضخُّمِ إنتاجِ الكُتب؟ (م. ب) 16
التعليم عن بُعد.. تحدّيات استراتيجيّة ورهانات ثقافيّة (رشيد طلبي) 24
إدغار موران: ما يجب أن تتوفّر لنا (حوار: باسكال غريبوفال وإنجريد بيلول - تـ: عبدالرحيم نورالدين) 26
الحداثة وما بعد الحداثة في العزل الوبائي (علي بدر) 32
مقاومة الحجْر سمحت باستمرار الحياة على نحو ما (كمال الرياحي) 34
غونزالو فرناندز باريا.. الترجمة بين العربية والإسبانية (حوار: حسن الوزاني) 64
«منطاد دائخ» لصالح العامري.. أغنيّة معاصرة للحرّيّة (إبراهيم سعيد) 68
المنفى يستحق السفر! (عبد الرحمان إكيدر) 70
العشرينات الصاخبة (ألكسيس بروكاس، وأوريلي مارسيرو - تـ: ع. م) 72
«تغيير مسار الطريق» لويس سيبولفيدا (تـ: خالد الريسوني) 78
«ذوّاق الملِك» و«تمثال الملك» (ليلى عبدالله) 80
أفلام الغرب الأميركيّ.. كيف بدأت ولماذا انقرضت؟ (أمجد جمال) 84
وَريثُ الصَّلابَة.. في رحيل آدَم حَنين (بنيونس عميروش) 88
كريستو فلاديمير.. التكفينُ الصَّرْحيّ كَقيمَةٍ احْتِفاليَّة (ب. ع) 90
الفنّ والحرب.. أزمة ثقة بين المُثقّفين وقضاياهم الوطنيّة (طلال معلّا) 104
شهاداتٌ فنيّة عن جَائِحة أنفلونزا 1918 (أثير محمد علي) 108
جان بودريار «مُؤامَرة الفنّ» (تـ: محمد مروان) 110
هكذا عرَفَتْ المقاهي (آدم فتحي) 112

98-103
ماذا يأكل الرسّامون؟
(إبراهيم الحَيْسن)

58
كارلوس زافون
موليا ظهره لعالم الشهرة والنجومية
(رشيد الأشقر)

62
عبد الكريم جويطي:
للرواية العربية وظائف مستعجلة
(حوار: سعيد الفلاق)

66
محسن الموسوي:
السِّياق الإسلامي «لألف ليلة وليلة»
(بروس فادج - تـ: ربيع ردمان)

74
مارك ألكسندر أوهو بامي
لَقَدْ أُلْغِيَ الْغَدُ
(تـ: فيصل أبو الطُّفَيل)

كَيف تنتشر العُنصريَّة وكيف يمكن القضاء عليها؟

العُنصريَّة فيروس

حسناً، لِنَكن واضحين، لقد وُلِدَتْ العُنصريَّة وتحيا، ورُبَّما تموت يوماً ما. إنَّها مُعْديَّة، وتنتقل من إنسانٍ إلى آخر. لكن سرعة انتقالها تختلف باختلاف المكان والمَوْقِف. فضلاً عن ذلك، نستطيع أنْ نخلق مواقف من الصِّفر تعمل على زيادة سرعتها وقُوَّتها، بينما تعملُ حالاتٌ أخرى على التقليل منها. في بعض الأحيان، يَتِمُّ الإعلانُ عن موجاتٍ جديدة في الأفق. وَمِنَ المدهش أنْ تُحذِّر علاماتُ الإنذارِ المبكِّر من الخَطرِ الوَشيكِ، فالبطالةُ والفقرُ المُدْقِع والعنفُ الحضريُّ وغيابُ المُجامَلة هي عوامل قادرة على التَّعجيلِ بظهورها في فضاءٍ كان حُضورها فيه جَنِينِيّاً. لكنْ، للعُنصريَّة خصوصيَّة هي أنَّها لا تُولَدُ أبداً في المكان الذي نُوجَد فيه. إنَّها فيروس يأتي دائماً من مكانٍ آخر.

إذا ارتفعت البطالةُ فجأةً، نُوجِّهُ أصابع الاتهام إلى القادمين الجُدد الذين يحتفظون في أنفسهم، على ما يبدو، بهذا الجِينِ من الفقرِ المُدقع الذي يسمح بتخصيب العُنصريَّة. فمن خلال رؤية المريض، نكتشف وجود الفيروس، وإلَّا فإنَّه يبقى غير مَرْئي. وهذا يُثبت فكرة أنَّ المريض مسؤول عن المرض. إذا اعتقد الرَّجل الأبيض أنَّ هذا الفيروس وصل إلى أميركا مع الرَّجل الأسود، فإنَّ الأسود يظن أنَّ جشع الأبيض والرَّغبة في استغلال طاقَته هما ما يُبْقيانه على قَيْد الحياة. لا يوجد أسود بدون أبيض، كما لا يوجد أبيض بدون أسود. فَوُجود أحدهما يَفْرض وُجود الآخر. هذا منتوج هويَّة أميركيَّة جديدة مثل الهامبرغر. هويَّة أنْشَأَها الفيروس. ونحن نوَدُّ مُعاينة هذه الولادة في المُختبر. أما بخصوص الهنود الأميركيّين فهم لايزالون في الحَجْرِ على الاحتياطات.

اللَّحظة التَّاريخيّة

إنَّنا نتساءل متى بدأ كلّ شيء في أميركا؟ قبل 400 سنة مع تجارةِ الرَّقيق. وصلت أولى سُفن الرَّقيق، في ذلك الوقت، إلى سواحل أميركا. قد يبدو الأمر قديماً، لكن تاريخيّاً يظهر وكأنه كان بالأمس. يقوم أحفاد العبيد بكلّ شيء لِتذكُّر «هذه القرون الدَّمَويَّة»، في حين أنَّ أحفاد المُسْتَوطنين يفعلون كلَّ شيء لنسيانِها. نحن لا نُفكِّر دائماً بالشيء نفسه وفي الوقت ذاتِه. ويمكننا تتبع مفهوم الفيروس عندما بدأت أوروبا تتخيَّل هذه الطَّاقة المجَّانيّة التي لا تَنضب: قوة عمل العبيد، فالهدفُ هو المال، وجعل الآخرين يعملون بدون مقابل، مع التَّحكُّم في حقهم في الحياةِ والموت. ومازلنا نجد أشخاصاً في الولايات المُتحدة يَحِنّون إلى هذه المرحلة. أقول الولايات المُتحدة، لأن الأحداث الأخيرة وقعت هناك، ولكنني ابتسم لرؤية أوروبا مُندهشة من عنف العُنصريَّة الأميركيَّة، مُتَناسِيَةً أنها كانت مَصْدر هذه القصَّة بأكملها. كان أوَّل وباءٍ، حيث كانت ثلاث قارَّات على الأقلِّ مَعْنِيَّة: أوروبا وإفريقيا وأميركا.

اللُّغز

هناك نقطة لا تزال غامضة: يمكن للعُنصريَّة أن تظهر في المناطق النَّائيّة، حيث يَغيبُ الفقرُ المدقع والبطالةُ، وحتّى الرَّجل الأسود. ومع ذلك، اعتقدنا أنَّنا نعرف طريقةَ اشتغالها. وهل أراضيها محدودة؟ وهل وقتها لا نهائي؟ هناك أشياء كثيرة لا نعرفها عن سلوك الفيروس؛ وحين نُبْحرُ على مَدِّ البصر، فإنَّ الشيء البديهيّ الوحيد هو المعاناة التي يمارسها على مجموعة: السُّود. وسوف نتفاجأ بتَنوُّع الدراسات التي أُجريت على سلوك هذا الفيروس. مثلاً؛ هل يمكن للفيروس أن ينتقل من الإنسان إلى الحيوان؟ قد نعتقد ذلك حينما نرى نَشْر: «ممنوع على الزُّنوج والكلاب» في أماكن عامَّة، جنوب الولايات المُتحدة، في وقتٍ ليس ببعيد. وقَد نظُنُّ أنَّ هذا خيالُ باحثٍ في المُختبر، وهو في الواقع جزءٌ من عمليَّة تجريد الإنسان من إنْسانِيَّته.

تجريدُ الإنسان من إنْسانيَّته

لكي يتقبَّل العَبْدُ حالتَه كوَحْشٍ، فإنَّ هذا يتطلَّب مشاركة جميع الحِرَف التي لها تأثير مُعيَّن على المُجتمع. وقد تَعهَّدَت النُّخبة السيَّاسيَّة والفكريَّة والدِّينيَّة، في ذلك الوقت، بإقناع العَبد أنَّه كان في مكانِه في تنظيم المُجتمع الاستعماريّ. ما هو؟ مُجرَّد سِلْعة بسيطة نُحاول بيعها لِمَنْ يدفع أكثر. وتجعله الكنيسة يفهم أنَّ الكثير من المعاناة سيُكافأ بمكانٍ مُعيَّن في الجَنَّة. وتنُصُّ مادة من قانون الأسود، الذي يحكم جميع جوانب حياة العَبيد، على أنَّ «الزُّنوج مِلْكيَّة قَابِلة للنَّقْل».

نحن في ذروة عصرِ الأنوار، ومع ذلك فإنَّ العبوديَّة ستنمو خلال هذه الفترة من الفلسفة الرَّفيعة والتَّقدُّم العِلمي، حتى أنَّنا نتساءل ما إذا كان الرَّجل الأسود يملك روحاً. ثم نلاحظ أنَّه كلَّما زاد انتشار الفيروس، زادت قوَّة الشرطة في اعتقادهم. وَبمُجرَّد وصوله، يصبح من الصَّعب إخراجه من الجسم؛ فنبحث عن لِقاحٍ لقتله أو نَتظاهر بذلك. وعصر الأنوار هو الذي يقترح هذا اللِّقاح مع فِكرة التَّقدُّم في جميع المجالات. حاولت الثَّورة الفرنسيَّة للحظةٍ وجيزةٍ وَضع حَدٍّ للعبوديَّة. («إتلاف المُستعمرات ليس مجرّد مبدأ» روبسبيير Robespierre عن العبوديَّة). ولكن في الواقع، كان ذلك دون الاعتماد على القطعة المركزيَّة الأولى، وهي: المَالُ، لأنَّ الجميع كان يسعى للثَّراء من تجارةِ الرَّقيق، وحتى الفلاسفة- فولتير في المُقدِّمة- كانوا يملكون أسْهُماً في شركة الهُنود.

المَالُ

المالُ هو الذي يسمح للفيروس بالانتشار، فهو يتغذَّى على رغبةِ الإنسان النَّهِمة في الثَّراء بأقلّ كُلْفَة، وعلى العُمَّال الذين لسنا مضطرِّين لِدَفْع أجْرهم. في الولايات المُتحدة، يعتقد أبراهام لينكولن أنَّ العبوديَّة لا تسير في ظلّ خطته الرَّامية إلى إنشاء أميركا الجديدة. ففي الحرب الأهليَّة يفوز الشمال، وعلى نطاقٍ واسع، يذهب السّود إلى الشمال ليصبحوا موظَّفين. أُصبنا بخيبة أمَلٍ سريعة. لَقد أصبح العبيد السَّابقون عُمَّالاً يتقاضون راتباً الآن، لكنهم يعملون تقريباً كما كانوا من قَبل، وكان عليهم العيش في أحياءٍ فقيرة تعيش فيها الفئران، دفعوا ثمنها باهظاً. ويكتشفون أنَّ العَامِل عَبدٌ يَدْفع فواتيره الخاصَّة، لكن حالته ليست مختلفة عن حالته السَّابقة. وتظلّ المُشكلة قائمة. أمرٌ صعب، ولكن الرَّأسماليَّة ليست مُزحة أيضاً.

إنَّ الشمالَ جنوبٌ خالٍ من الذَّنب. يتكيَّف الفيروس بسرعة مع الوضع الجديد. ولوضع الأصبع على المُشكلة، من الضروري وضع الأبيض (الشماليّ والجنوبيّ) على أريكة الدكتور فرويد Freud، لأن الفيروس قد اختبأ جيداً في طيَّات الجسد الاجتماعيّ، لدرجة صار من المُستحيل العثور عليه، وصار العُنصريُّ يتساءل عمَّا يَتَّهم به. وهذا أشبه كثيراً بالمُغْتصِب عندما يبدأ في الاعتقاد أنَّ الفتاة الصغيرة هي التي تحرَّشتْ به.

التَّباعُد الاجتماعيّ

إذا كانت جنوبُ إفريقيا قد أتقنت هذا التَّوجُّه بالفصلِ العُنصريّ، فإنَّ أميركا كانت تدرك قبل فترةٍ طويلة أنَّ المسافة الاجتماعيَّة مطلوبة. ومن الغريب أنَّ التباعُد الاجتماعيّ، هذه المرَّة، يسمح للفيروس بالحفاظ على قوَّته ونشاطه. سرعان ما وضعت الولايات الجنوبية نظاماً صحيّاً يُبعد الأبيض عن الأسود في كلّ أعمال الحياة. لا ينبغي أنْ يكونا معاً في الغرفة نفسها، ولا يجب أنْ يمرَّا عبر الباب ذاته للدخول إلى مكانٍ عام أو خاص (السُّود عبر الباب الخلفيّ، والبيض عبر الباب الأماميّ). ولا ينبغي أنْ يتردَّدا على الحَانات نفسها، إلَّا إذا كان هناك مدخلان وغُرفتان غير مُتَّصلتين. إنَّهما لا يأكلان في المنزل عَيْنِه، ولا يرقصان ولا ينامان فيه (بيتُ السَّادة، وفي خلفيَّة الفناء أكواخُ العبيد).

تَمَّ الالتزام بالقواعد بدقَّة في ذلك الوقت، لأن العقوبات كانت ثقيلة، وكان على السُّود أن يحافظوا على المسافة. يمكن للأبيض أن يتجوَّل في كُوخ الأسود، ولكن على هذا الأخير تجنُّب وجوده في طريقِه حتى ولو وجده مع زوجته.

فيروس من نوع خاصّ

لست أدري بأي منطقٍ غريبٍ استنتجنا أنَّ فيروس العُنصريَّة ليس في الأبيض، بل في الأسود، وأنَّه ليس في السَّيِّد، بل في العَبد؛ كما كُنَّا نعتقد أنَّ المرأة هي المسؤولة عن اغتصابها. ولهذا السَّبب فوَّضْنا للشرطةِ أمرَ حمايةِ البيض من السُّود، لأنَّ الخطأ خطؤهم إذا كان البيضُ عنصريِّين، ونحن لا نلومه على شيءٍ سوى كونه أسود اللَّون.

لقد أقَرَّ المُفكِّرون أنَّ أي شخصٍ يمكن أنْ يكون عنصريّاً، وأي شخصٍ يمكن أن يكون لقيطاً أو قاتلاً، لكن العُنصريَّة هي فيروس من نوع خاص. هو يحتاج إلى شَخصٍ حاملٍ لاعتقاد أنَّه مُتفوِّق على أي فردٍ آخر مختلف عنه، في حين يتصوَّر السُّود في الدرجةِ السُّفلى. ولا بُدَّ أن يكون عُضواً في مجموعة مُهيمِنَة. وقبل كلِّ شيء، يَتعيَّن عليه أنْ يؤمنَ بأن تفوُّقه يعود إلى عصورٍ قديمة. ومن ناحيةٍ أخرى، يجب على النِّظام أن يضمن قَبول السُّود لهذه الحُزمة من الامتيازات بوصفها أمراً بديهيّاً. والنتيجة: عندما يلتقي رجل أبيض بأسود، حتى في أميركا هذه، يعرف أنَّه قَبل عِدّة قرون كان هذا الرَّجل من «ممتلكاته القابلة للنَّقل».

للاختبار: إذا فشلت في الإجابةِ عن هذه الأسئلة، فلأنك لا تحمل الفيروس.

حَاملو الفيروس بدون أعراض

كان يُعتقد، لفترةٍ طويلة، أنَّ العُنصريِّين يشبهون أولئك الرَّجال الذين يرتدون أقنعةً مُدبَّبة وفساتين بيضاء ليتجمَّعوا ليلاً، تحت أشجارٍ كبيرة، بمصابيح كاشفة وصليب مُشْتعل، ويُلقون خطاب الكراهيَّة الذي يؤكِّد سيادة البيض. وفي وقتٍ لاحق، كان يُظَنُّ أنَّ الجيل الجديد يتألَّف من عصاباتٍ عنصريَّة شابَّة حَليقة الرَّأس ولها نظرة حادَّة كالسّكين، يتناجون بخليط من الصُّراخ مرفوق بالتَّحيَّة النَّازيَّة، مع بيع نُسخٍ قديمة من «كفاحي» («Mein Kamp»).

من المعروف اليوم أنَّ الفيروس وصل إلى جميع أنحاء العَالَم تقريباً، بعد أربعة قرون، وأنَّ معظم حامليه لا تبدو عليهم أعراضُ المرض؛ أي أنَّ الفيروس أصابهم، ولكنَّهم لا يعانون منه، لكنَّ الأسوأ من ذلك أنَّه يمكنهم نقل العدوى.

لنفترض أنَّنا أُصبنا جميعاً: أولئك الذين يُعانون يشبهون أولئك الذين تلحقهم العدوى، ولا يوجد علاجٌ ممكن دون جُهدٍ جماعي. لقد رأيتَ الطاقة والمال المُنْفقيْن على الفيروس الآخر، حتى من دون أملٍ في القضاء التَّام عليه. إذا بدَّلنا الجُهد نفسه، حتى لو اضطررنا إلى حَجْبِ النِّظام لفترةٍ من الزَّمن، لاستئصال هذا الفيروس من جسم الإنسان للأبد؛ مجرد جُهد لتدمير هذا الفيروس، دون ربطه بعِرْقٍ أو حتى بمَاضٍ دَمَويٍّ وظالم كذلك، سيكون ذلك عمليَّةً بطيئةً للغاية. ولكنْ إذا نجحنا، فسيكون لدينا انطباعٌ بأنَّنا أقلُّ غباءً، وسيكون بوسعنا أن نضحك عندما نحكي للأطفال، في وقتٍ لاحق، أنَّ العالَم كان منذ بضعة قرون فقط مُنقسماً إلى أجناس، وأنَّ الفرد قد يموتُ بسبب لون بَشَرَته.

■ **داني لافرير** □ **ترجمة: أسماء كريم**

المصدر:

https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20200610.OBS29913/le-racisme-est-un-virus-par-dany-laferriere.html.

يونيو 2020

شتيفان جرونفالد:

تتوارى العنصريّة خلف الكثير من الأمور الحياتيّة

لماذا عاود مفهوم «العنصريّة» الطفوَ بقوةٍ مؤخَّراً؟ وما سرُّ ذلك الالتفاف والحشد الذي حظيت به الاحتجاجات ضد العنصريّة في أكثر من دولة؟.. لماذا يشتعل فتيل أزمات تمَّ إخمادها في السابق، لتعاود الظهور بهذه القوة رغم ما يعصف بالعَالَم من أزمةٍ صحيّة طاحنة فرضتها جائِحة كورونا؟ هذه التساؤلات طرحها موقع «شبيجل أونلاين» في حوارٍ أجراه مع الكاتِب وعَالِم النفس الألمانيّ «شتيفان جرونفالد»، وهو مؤسِّس معهد «راينجولد» البحثيّ المُتخصِّص في دراسة وتطبيق المنهجيّات النفسيّة العميقة، إذ يجد «جرونفالد» أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين انتعاش مثل هذه العوارض الاجتماعيّة والتبعات النفسيّة التي خلَّفتها تجارُب الكثيرين مع الجَائِحة.

فرضت الجَائِحة واقع العُزلة على الجميع كأسلوب حياة للحماية من المرض القاتل، ولكن مع ذلك، رأينا جُموعاً غفيرة تخرج للاحتجاج دون غضاضة أو اعتبار لإجراءات التباعُد الوقائيّة.. في رأيك، ما السبب؟ وهل ما يحدث محض صدفة؟

- بالطبع ليست صدفة، ومن المنطقي أن هناك محفِّزات ملموسة على أرض الواقع كانت ستحشد هؤلاء حتى قبيل الجَائِحة، ولكن اللافت للنظر أن أجواء التعبئة ومظاهر الحشد بدت أكثر قوة بالتزامن مع الجَائِحة.. وهو الأمر الذي بدا محل تساؤل، خاصّة وأن أغلب الأولويّات الحياتيّة انحسرت في تأمين فرص النجاة والحصول على رعاية صحيّة. وبالنظر، بصورةٍ أعمق، إلى هذا الظرف الاستثنائيّ نجد أن أزمة الفيروس الغامض جعلت نِسَب الاستثارة الشعوريّة لدى المُواطنين أعلى من ذي قبل بحكم الاستنفار النفسيّ الذي نحياه، لدرجة تحوَّلت معها تلك الحالة إلى «عادة» وليست مجرَّد «عرضاً طارئاً».

من منظورٍ نفسيٍّ بحت، ماذا فعلتْ بنا الجَائِحة؟

- عايشنا تجربة كورونا كـ«مصيرٍ جماعيّ» يضعنا على قدم المساواة أمام فرص النجاة والهلاك، كأي فيروس لا يعرف فوارق طبقيّة ولا يتوقَّف عند شخصٍ بعينه. في المرحلة الأولى، كانت لدينا روح جماعيّة وحياة قيد الإغلاقِ وحظر للعديد من الأنشطة بعد إجماع الأطباء والسياسيّين ووسائل الإعلام والمُواطنين على ضرورة كبح جماح الحياة الاجتماعيّة. ولكن في المرحلة الثانية، تكشَّفت العديد من الفوارق الاجتماعيّة تحت مجهر التأمُّل والعُزلة وتفاوت التجارُب، فعلى الرغم من أننا جميعاً نمر بنفس الظروف، إلّا أن النتائج والتبعات اختلفت بالطبع من فردٍ إلى آخر.

أي فوارق تَقصِد؟

- تجربة الحَجْر الصحيّ عكست حجم الفوارق الخامدة تحت رماد المُجتمع، والكامنة أسفل قشرة نفسيّة وهنة مُعرَّضة لـ«هزات» غضب عنيفة سرعان ما كشفت عن إرثٍ اجتماعيّ ثقيل.. هناك مَنْ امتلكوا رفاهية المكوث في المنزل الصحيّ المُناسب للحَجْر، وهناك مَنْ لم يكن لديهم سوى بضعة أمتار تتكدَّس بينها أسرة مكوَّنة من عِدّة أشخاص.. هناك مَنْ كفلت له أوضاعه الماديّة رفاهية المكوث في المنزل، وهناك مَنْ لم يتمكَّن من توفير نفقاته الأساسيّة بعد خسارة وظيفته. لقد رصدنا من خلال الدراسات واستطلاعات الرأي حجم التفاوت الهائل في واقع الحياة خلال هذه المرحلة التي وضعت كلَّ فرد، دون مواربة، أمام مكتسباته الحقيقيّة وخسائره اللاإراديّة. لقد جسَّدت «الجَائِحة» بالنسبة للبعض، حالةً من عدم اليقين الوجوديّ والمجهول المُعتم في ضوء شعورهم بالعجز التام وصولاً إلى انهيارٍ نفسيّ ومعيشيّ، بينما انعزَل آخرون في منازلهم وسط كلّ سُبل الراحة، وهُم يتابعون أنباء تخفيف الإجراءات الاحترازيّة دون أن يتكبَّدوا مشقة هذه الفترة الحرجة مثلما تكبَّدها البعضُ الآخر.

نعترف بوجود مظاهر عديدة تعبِّر عن عدم التكافؤ في مجتمعاتنا، ولكن، على سبيل المثال، لا أحد يحتج ضد الارتفاع المُفرط في الإيجارات أو من أجل المُطالبة بزيادة أجور أطقم التمريض. لكننا الآن قرَّرنا الاحتجاج ضد العنصريّة، لماذا؟

- دائماً وأبداً ما كانت العنصريّة سبباً في نزول الكثيرين إلى الميادين، فهي إشكاليّة متجذِّرة وذات طابعٍ تفاعليّ يقترن بالأحداث ونقاط الاستثارة، كالنار تحت الرماد، فما أسهل أن يشتعل فتيلها في أي لحظة. ولكن من الواضح أن أزمة كورونا أتاحت للكثيرين فرصةً سانحةً من الوقت للتأمل وإعادة ترتيب الأولويّات.. ربّما لأننا ما زلنا آملين في أن تدفعنا الجَائِحة نحو إصلاح أخطاء الماضي، وصولاً إلى واقع يلقى فيه الجميع التقدير المُناسب.

في المرحلة الثانية، كما أطلقت عليها، كانت هناك أيضاً احتجاجات ضد الإجراءات الاحترازيّة المفروضة لمواجهة فيروس كورونا سواء في ألمانيا أو في الولايات المُتحدة. في رأيك، ما وجه الاقتران بين الاحتجاج والأزمات؟

شتيفان جرونفالد ▲

- علينا أن نتوقَّع مشاهَدة مزيد من مظاهر التعبير عن الغضب والرفض بين الأفراد.. «كورونا» ليس تهديداً مألوفاً، وإنما يكتنفه الغموض والغرائبيّة.. وبالتالي يعجز الأفرادُ عن إيجاد آليّة واضحة للتعامل معه، ولا يجدون أي شيء يمكن القيام به لدرء الخطر.. التجربة ظلالها ثقيلة، نظراً لما تنطوي عليه من تَخبُط وارتباك. فمنذ أن خرج الفيروس عن نطاق السيطرة، كان علينا أن نتوقَّع تنامي المخاطر التي تشكّلها مشاعر التهديد والاغتراب واستيعاب تأثيراتها السلبية على أغلب البشر. نحن في حربٍ مع عدوٍ خفيّ، ومعرَّضون في أي لحظة أن نكون «كبش فداء». ما نحياه حالياً بمثابة تربة خصبة تزدهر بها نظريّات المُؤامرة وسيناريوهات العنصريّة والتنمُّر. وهي، في النهاية، محاولات لتأطير وضعية الآخرين بالنسبة لبعضهم البعض، لصناعة طرف مذنب يتمُّ توجيه اللوم إليه وصبّ كلّ مشاعر الغضب ناحيته.. يمكنني أن أصف ذلك بـ«الإزاحة النفسيّة»، إذ يقوم البعض بتوجيه مشاعر الغضب واللوم للدولة أو المسؤولين، لعجزهم عن توجيه تلك المشاعر نحو المشكلة الأساسيّة، ألا وهي، الجَائِحة التي فرضت وجودها بالقوة على حياتنا، وطمست ملامحها التي اعتدناها.

على الأغلب، لقد تخطينا المرحلةَ الثانية، فهل هناك مرحلةٌ ثالثة؟

- نعم.. مرحلة عودة الحياة تدريجيّاً وإلغاء تعليق كافة الأنشطة الحياتيّة التي سبق إيقافها في بداية الأزمة. والواقع أننا في هذه المرحلة سنواجه الحياة في عَالَم يتخبَّط ما بين الوهَن والفوضى واللا جدوى. علينا تدارُك المُنعطف الذي نمضي نحوه.. لقد أصبحت حياتنا التي نختبئ فيها خلف أقنعة الوقاية، تضج بالكثير من مظاهر التباعُد النفسيّ والجسديّ، وكأننا داخل «لعبة الأشباح». هذه المرحلة ستكون زاخرة بالحزن والاضطراب. وعلى ما يبدو، سنضطر أن نقول «وداعاً» لكلّ مظاهر حياتنا السابقة.. ولكن أولئك الذين يسمحون لحزنهم بالطفو، سيصبحون أكثر عزلةً، وستتولّد لديهم مساحات من عدم الثقة فيما هو آتٍ.. ومن هنا يتشكّل خطر أكبر، ألا وهو، أن تتحوَّل مشاعر الحزن لدى البعض إلى وقود يشعل جذوة الغضب والتحدّي، سعياً منهم، باستماتة، إلى استعادة حيواتهم القديمة، مهما كلّفهم الأمر، دون منطق فيما يفعلون أو تقدير لجدواه.

يبدو أن التحيُّزات العنصريّة لم تعد تنحصر في المفهوم الكلاسيكيّ القديم القاصر على فئات مجتمعيّة بعينها، فلا أحد بمعزلٍ عن نزعةِ التمييز التي عاودت الانتشار مرةً أخرى.. ما رأيك؟

- دعني أقل نقطةً مُهمَّة، ألا وهي، إنّ فترات الحداد والحزن بمثابة وقتٍ مثاليّ لمُراجعة الذات. والشيء المُؤكّد أن العنصريّة ليست حكراً على مجتمعات دون غيرها.. لو نظرنا للأمر بمزيدٍ من الحياديّة والتوازن، لوجدنا أننا جميعاً نمارس العنصريّة وفق مساحاتنا الخاصّة ذات الحساسيّة سواء التاريخيّة أو السياسيّة أو العرقيّة التي تؤدي في النهاية لمُمارسة أحد أشكال التمييز، التي قد تتجلّى أبسط صوره في عدم احترام الرأي والرأي الآخر، والتشبُّث بوجهات نظر حيال أمورٍ ما، ومن ثمَّ سنجد «العنصريّة» تتوارى خلف الكثير من الأمور الحياتيّة، ولكن يتمُّ محاكاتها مجتمعيّاً بطرقٍ متباينة.

في كتابك «ألمانيا تدق» الذي تصدَّر الكتب الأكثر مبيعاً العام الماضي، تطرَّقتَ للاضطرابات في أوروبا، مع التركيز على تلك الشكوك العميقة المُتولِّدة لدى الطبقة الوسطى من أداء النُخَب.. هل كانت لديك مؤشرات تُمهِّد لما يحدث الآن؟

- كثير من المُجتمعات تبدو هادئة ومستقرة، ولكن البركان يقبع تحت السطح.. والضمانة دائماً تتمثَّل في مدى استقرار منظومة القيم.. الأغلبية يختبرون مجتمعاتهم على اعتبارها نظاماً من مستويين، إذ يراودهم مشاعر بأن النخب لم تعد تتضامن من أجل إتاحة ظروف معيشيّة أفضل للضعفاء.. هذه المرة، انقلبت حياتنا رأساً على عقب. والوضع يختلف كثيراً عن أزمات أخرى مررنا بها كـ«الأزمة الماليّة»، و«أزمة المناخ»، ليبقى الفارق الجوهريّ في أننا كُنا قادرين على إبقاء المخاطر الرئيسيّة بعيدةً عن محيطنا القريب. لكن مع أزمة الجَائِحة، لاحظنا كيف أمكننا التخلّي عن أشياء لا داعي لها، بل وتغييرها. لقد خاطرنا بالإغلاق الكامل، حتى لا نضطر لاتخاذ قرارات غير إنسانيّة. كُنّا على استعداد لتحمُّل الأضرار الاقتصاديّة لتعزيز الصالح العام للأفراد.. ومن زاوية مثاليّة بحتة، أرى أن المشاعر المُناهِضة حالياً للعنصريّة واللاإنسانيّة ستظلُّ مثمرةً لفترةٍ طويلة، وعلينا الاستفادة من ذلك لتقويم مسار التعاطي مع هذه الإشكاليّة.

■ **حوار: زافير كراناخ □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر:

Spiegel online, 2020/6/11

إليزابيث بادنتير:

ميلاد عنصريَّة جديدة

تشيد «إليزابيث بادنتير Elisabeth Badinter»، الفيلسوفة وإحدى أكبر المُختصِّين في دراسة فكر الأنوار، بالصحوةِ التي شهدها العَالَمُ بعد مقتل جورج فلويد، لكنها أيضاً تحذر وبشدَّة من ظهور تيارٍ «مُناهِض للعُنصريَّة» يركِّز على ما يُميِّز بعضنا عن بعض عوضاً عن أنْ يركِّز- بالأحرى- على ما يُوحِّدنا.

بماذا توحي لك موجة المشاعر والسخط والاحتجاج التي أعقبت وفاة جورج فلويد؟

شعوري هو أن هذه الجريمة الشنعاء كانت بمثابة «القشة التي قصمت ظهر البعير». وقد أثار ذلك غضب الكثيرين على مستوى العَالَم كلّه. وليست هذه للأسف المرّة الأولى التي يُقتَل فيها أميركيٌّ أسود بهذه الطريقة. إنما الفرق هنا هو أنّ جزءاً كبيراً من سكان العَالَم أدركوا أن الأمرَ يتعلَّق بجريمةٍ ضد الإنسانيّة جمعاء. لذا، فأنا أؤكِّد بأن هذه المُظاهرات مشجِّعة، لأنها سلميّة في الغالب، ولأن مَنْ بادر إليها وانخرط فيها أساساً، هم شباب أدركوا أن الأمور لا يمكن أن تستمر على هذا النحو. وفي الوقت نفسه، يجب أن أعترف بأنني متشائِمة إزاء ما يحدث. فأنا لا أؤمن بالسحر: إذ يمكننا أن نعاقِب مَنْ يتلفَّظ بكلامٍ عنصريّ، أو مَنْ يأتي أفعالاً عنصريَّة، ولكن التاريخ قد علّمنا بأن من المُستحيل القضاء على العُنصريَّة واقتلاع جذورها بشكلٍ نهائيّ، لأنها منتشرة في كلِّ مكان، وفي جميع الثقافات. وحتى في البلدان الإسكندنافيّة، التي كان يُنظر إليها بوصفها النموذج الأسمى للديموقراطيّة الإنسانيّة، فقد شهدنا بروز موجة من الكراهية إبان الأزمة السوريّة ووصول الأجانب. إنّ استمرار الشر يدفعني أحياناً إلى الاعتقاد بأن لدى الإنسان خوفاً أزليّاً يصعب اقتلاعه في غيابِ التربية، وفي غيابِ التعليم.

ونتيجة للاحتجاجات ولما خلفته من صدى في النقاش العموميّ، تمَّ تطبيع عبارات من قبيل «امتياز البيض» أو «معرقنون» (والتي يقصد بها جميع الأفراد من ذوي البشرة غير البيضاء). بماذا توحي لك هذه المُفردات؟

هذه المُفردات الجديدة هي بصقةٌ في وجهِ رجال الأنوار. وعندما أقول رجال الأنوار، فالعبارة تمتدُّ في الزمن لتشمل أيضاً عَالِم الأحياء «فرانسوا جاكوب François Jacob»، الذي أقبر مفهوم العِرق، مما أدى في نهاية المطاف إلى سحب هذا المُصطلح من الدستور الفرنسيّ، ولكننا الآن نسجل عودةً كبيرة إلى الوراء، مع هذه المُفردات المُستورَدة من الولايات المُتحدة. لماذا يتمُّ إقحام العِرق في جميع المواضيع؟ أعتقد أن الأمرَ يتعلّق بميلاد عنصريَّة جديدة، تتجسَّد في «الإنسان الأبيض» هذه المرّة، وهذه العُنصريَّة يمكن أن تقودنا إلى انفصاليّة حقيقيّة. لقد أذهلني أن الناس أصبحوا الآن يقولون «أبيض» عوضاً عن «غربيّ»، لأن هناك- على وجهِ التحديد- رغبةً في إعادة طرح إشكاليّة العُنصريَّة، أي إشكاليّة الإقصاء. إنها نهاية مفهوم الغير بوصفه أنا أخرى، وتأسيس لمفهوم الآخر بوصفه أجنبيّاً وعدواً أيضاً.

بالنسبة لك، لا يتعلّق الأمر بمجرد مفردات. هل هو مشروع سياسيّ إذن؟

هو رفض لقيم ولثقافة مَنْ يتمُّ نعتهم بـ «البيض». نعم، هناك إرادة سياسيّة وراء ذلك. فهناك مَنْ يعمل على إقامة الحواجز: «على البيض ألّا يتدخلوا نهائياً في الأمور التي تخصنا». مَنْ كان يتصوَّر أن بعض النقابات مثل SUD أو Unef' (الاتحاد النقابيّ «متضامنون» والاتحاد الوطنيّ لطلاب فرنسا)، تقوم الآن بتنظيم اجتماعات يُمنَع فيها الاختلاط (أي أنها لا تسمح بدخول الأفراد من ذوي البشرة البيضاء)؟ هذه العُنصريَّة الجديدة ترفض التراث الغربيّ، ولكن إذا كانت البشريّة قد أحرزت الكثير من التقدُّم نحو سيادة المذهب الإنسانيّ فالفضل في ذلك يعود لفلسفة الأنوار خلال القرن السابع عشر! فالفضل يعود لمُفكِّريّ هذا التيار في منح مفهوم الإنسانيّة وجوده الملموس في الواقع. وقد أدى وعي الأفراد بحقيقة أن لديهم من القواسم المُشتركة أكثر مما لديهم من الاختلافات إلى إحراز تقدُّم مذهل. لقد كان «كوندورسي Condorcet» - ومعه آخرون- أول مَنْ بدأ النضال من أجل مكافحة استعباد السود، كما بدأ الترويج لخطاب المُساواة بين الجنسين. فمن هذه اللحظة التاريخيّة، لحظة فكر الأنوار، نشأ وعيٌّ حقوقيٌّ ما فتئ ينتشر يوماً بعد يوم. لذا، فأنا أتفق مع النقد الذي يُوجَّه عادةً للأفكار واصفاً إياها بالتجريد، ولكنني أعتقد أيضاً بأنها تبقى مع ذلك أساسيّة لتغيير العقليّات، وتغيير العَالَم، وهذا بالضبط ما حقَّقه فكر الأنوار! واليوم، يسعى رواد الحركة الإنديجينية أن يحملونا على القبول بتراجع خطير: فكرة أن الآخر غريب لا علاقة لنا به. ومن الواضح أننا نتجه نحو صراعاتٍ خطيرة من خلال تداول هذه النظريّات. البعض يقول بأن فلاسفة الأنوار لم يكونوا جميعاً على قدر مثالية كوندورسي. ويستدلون على ذلك مثلاً بما كتبه فولتير في مُؤلَّفه Traité de métaphysique: «البيض متفوِّقون على هؤلاء الزنوج...».

يجب علينا ألّا نغفل بأن هؤلاء المُفكِّرين قد شكَّلوا هم أنفسهم نقطة تحوُّل حاسمة. فقد ألَّف فولتير هذا الكتاب سنة 1734 وتُوفي في سنة 1778، ولكن فكره خلال هذه الفترة قد تطوَّر بقدرٍ كبيرٍ من الحرّيّة والجدة اللتيْن يصعب كثيراً تصديقهما على مَنْ يعرف جيداً الحقبة الزمنيّة التي أنتج فيها هذا الفكر. دعونا نأخذ مثال عقوبة الإعدام: في

عام 1757، تمَّ إعدام «روبير فرانسوا داميان Robert-François Damien» بتهمة محاولة قتل الملك، وكان ذلك اغتيالاً مروعاً. ولم يقمْ حينها أي فيلسوف بإدانته. ثم بعد مرور سبع سنوات، كتب المُختصّ في القانون والفيلسوف الإيطاليّ «سيزار بيكاريا César Biccaria» نصاً أساسيّاً حول عقوبة الإعدام، وإذّاك فقط تحرَّك الباقون ليحذوا حذوه. لا بد للأفكار من وقتٍ تنضج خلاله قبل أن تبدأ في تنوير العقول. تلك هي الأفكار إذن: لحظات تحوُّل فارقةٍ تتغيَّر معها رؤيتنا للعَالَم.

في فرنسا، يتجسَّد إرث هذه الأنوار في الكونيّة - التي تفيد بأن في الجمهوريّة «المُواطن هو الإنسان غير الموصوم» على حدِّ تعبير «ريجيس ديبري Régis Debray»، ولكنه نموذج يعيب عليه خصومه بأنه يُنكِر الاختلافات، ويقود بالتالي إلى العُنصريَّة..

بطبيعة الحال، لا وجود لإنسان «غير موصوم»، إنّ هذا محض تجريد. كلّ واحد منا هو موصوم بشكلٍ أو بآخر. إن لدينا اختلافات، ولكن لا ينبغي لنا أن نعتبرها جوهريّة. إن غَايتنا هي تجاهل هذه الاختلافات- سواء ما تعلَّق منها بالنوع، أو بلون البشرة، أو ما دون ذلك- ومنح الأولويّة لما يجمعنا. والحال أن هناك اليوم محاولات لجعل هذه الفوارق الخاصة، التي لا يستطيع أيُّ منا تغييرها، المُحدِّد الوحيد لهويّتنا. وبجانب هذه الاختلافات، هناك تلك التي يمكننا أن نختار الاحتفاظ بها -مثل الدين- والتي ينبغي أن تظلَّ محصورة في المجال الخاص لكلّ فرد، كي يتسنى لنا التركيز على ما هو أساسيّ: إنّ ما يوحِّدنا هو أكثر أهميّة ممّا يميِّز بعضنا عن البعض الآخر. فالكونيّة لا تنفي الاختلافات بين البشر، ولكنها فقط تضع هذه الاختلافات في مكانها الصحيح.

واليوم، يستنكر البعض «مصادرة» التعبير عن قضايا التمييز من قِبل أشخاص بيض غير معنيين بها في المقام الأول. هل تحملك هذه الحُجة على مراجعة موقفك أم أنك ترين في ذلك نوعاً من التخويف؟

نعم، إنه تخويف ودعوة لمُمارسة الرقابة أيضاً. وهو بالمناسبة سلوك ينتشر بسرعة بين صفوف الشباب في بلدي. إنها سيادة لمنطق إسكات الآخر. غير أنه من غير الممكن تقييد الحق في الكلام إلى هذه الدرجة. يمكننا أن نتحدَّث عن كلِّ شيء: الرجال عن النساء، والنساء عن الرجال، السود عن البيض، والبيض عن السود، إلخ. يبدو لي هذا أمراً طبيعيّاً. أيُّ عالَم مجنون هذا الذي نسير إليه؟! يجب أن نحارب هذا التخويف بكلّ ما أوتينا من قوة. فإذا لم نعد قادرين حتى على تبادُل الحديث وتبادُل الأفكار والتصوُّرات، فماذا عساه يكون شكل عَالَمنا في المُستقبل؟ نعم للحوار، ولا لتكميم الأفواه، الذي لن يقود سوى إلى المُواجهة والقتال. حين يدافع الفرنسيّون العرب أو السود عن الكونيّة الجمهوريّة، يُقال عنهم أحياناً بأنهم «يؤدون الدور المُنتظر منهم».. بماذا يوحي لك ذلك؟ كلما عُرضت أمامي حالة كهذه، إلّا وأحسست بالكثير من التفهُّم لوضعيّة هؤلاء، فأقول لنفسي: «يا للشجاعة!». فمن الصعب جداً أن يقف المرءُ ضد أفراد طائفته ليدافع عن الكونيّة. وكلّ مَنْ يمتلكون هذه القوة، لأنهم يشعرون بأنها ضروريّة على المُستويين السياسيّ والفلسفيّ، كلّ هؤلاء يثيرون لدي إعجاباً كبيراً.

بالنسبة لعَالِم السياسة «لوران بوفيه Laurent Bouvet»، فقد دخلنا في عصر يتمُّ فيه الاستناد بشكلٍ مبالغ فيه إلى الهويّات لتحديد من نكون، سواء أتعلّق الأمر بهويّات الجنس أم النوع أم «العِرق». وهو يعتبر كذلك بأن هوس بعض أطياف اليسار بمسألة الهويّة يعتبر نظيراً لهوس اليمين المُتطرِّف بها...

أتفق مع هذا الطرح. وأعتقد أن الهوس بالهويّة له ارتباط بانتشار الأنانيّة والفرديّة. كما لو أن الشعور بالاختلاف أصبح شرطاً أساسيّاً لشعور الفرد

بذاته. إنّ هذا الاختلاف هو ما يُبرِّر للإنسان وجوده، ويحدِّد بالتالي القضايا التي يجب أن يناضل من أجلها. إنّ هويّتنا أصبحت تتحدَّد من خلال ما يفصلنا عن الآخرين. ولكن بما أن الفرد لا يمكن أن يعيش وحده، وأنه يحتاج إلى نسج علاقات اجتماعيّة -وقد لاحظنا ذلك خلال فترةِ الحَجْرِ- فإنه يلجأ إلى الاجتماع بأشباهه. إنّ الأشخاص الذين يحسون بأنهم مقصيّون من المجتمع الوطنيّ، بغض النظر عمّا إذا كان ذلك حقيقة أم مجرد وهم، يميلون إلى الاختلاط بأشباههم، وبالتالي فإن النزعة الطائفيّة لا تتعارض مع هذه الفرديّة الحديثة، بل العكس. يريد الأشخاص أن ينتموا إلى طوائف صغيرة تشبههم، وفي الوقت نفسه يرغبون في أن يكونوا متميِّزين عن باقي المجتمع.

■ **حوار: توما ماهلر وآن روزنشير □ ترجمة: عزيز الصاميدي**

العنوان الأصلي والمصدر:

- Elisabeth Badinter: C'est la naissance d'un nouveau racisme.
- L'express, 18 Juin 2020.

نعوم تشومسكي:

نحن نوقّع على الانقراض السادس!

يرى الباحث نعوم تشومسكي أن الأثر الأعظم في السياسة يأتي من «النشاط اليوميّ الدؤوب، وطبيعة الأشياء التي تغيِّر الظروف الاجتماعيّة، والفهم، والخلفيّة التي يمكن أن تحدث فيها التغييرات».. في هذه المقابلة يناقش تحديّات الاستجابة لفيروس كورونا، ومستقبل علاقتنا بالتكنولوجيا، ودروس التاريخ للنهوض مُجدَّداً.

احتفلنا مؤخراً بالذكرى الخمسين ليوم الأرض، بينما نشهد أزمةً بيئيّة كبيرة اليوم. يشير الدكتور ستيفن بيزروشكا إلى أن فقدان الموائل وإزالة الغابات قد جعل المملكة الحيوانيّة على اتصال أوثق مع الجنس البشريّ، مما تسبَّب في نمو الفيروسات التاجيّة.

- هذا بالضبط ما حدث في الصين. لكنه وضع عام. مع تدمير الموائل، فإن الحيوانات التي لم يكن للبشر أي اتصال معها قد تخطّت نطاق الغابات، واقتربت من البشر. هناك اتصال أكبر. واحدة من أخطر الحالات، كما ذكرت، الخفافيش، التي تحمل مجموعاتٍ هائلة من الفيروسات التاجيّة. لهذا السبب كان العلماءُ الصينيّون الشجعان يغامرون في أماكن خطيرة للغاية، في أعماق الكهوف وما إلى ذلك، لسنوات- ومات الكثير- في مسعى لجمع معلومات حول الفيروسات التاجيّة. وجدوا الكثير من المعلومات. كان العلماءُ الأميركيّون يعملون معهم لبعض الوقت، لكنهم توقّفوا بعد ذلك. وبشكلٍ عام، هذا صحيح. بينما نقوم بتوسيع الزراعة عالية التقنية، في حدِّ ذاتها غير مستدَامة، فإنها تدمِّر التربة السطحيّة- لن تكون للأجيال القادمة التربة السطحيّة- إذا استمرت الأنشطة الزراعيّة الصناعيّة غير المُستدَامة، وتدمير الموائل.

ماذا سيحدث؟ المزيد من الأمراض التي لا نعرفها. ربّما الفيروس التاجيّ، ربّما شيء آخر. لذلك نحن نعمل من عِدّة جوانب، ليس لتدمير أنفسنا فقط، إنّما الحياة على الأرض. دعونا لا ننسى أن الأنثروبوسين، كما نسمِّيه الآن، الفترة منذ الحرب العالميّة الثانية، الحقبة الجيولوجيّة عندما يكون للإنسان تأثيرٌ هائل ومدمِّر على البيئة العالميّة، ليست فقط فترة من الاحتباس الحراريّ، المُتزايد والسيئ بما فيه الكفاية، ولكن أيضاً تدمير البيئة - الموائل، والبلاستيك المُدمِّر لحياة المحيطات، والقمامة والصرف الصحيّ العشوائيّ، والزراعة غير المُستدَامة، وإنتاج اللحوم الصناعيّة، بشكلٍ وحشي وقاس، وهو ما يفتح الباب أيضاً للأوبئة. كما أنّ الاستخدام المُتهوِّر للمُضادات الحيويّة يعني أن البكتيريا تتحوَّل بسرعة أكبر، لذلك توجد الآن بكتيريا نجهل علاجاتها.

كلّ هذه الأعمال والتصرُّفات، مدفوعة بالحاجة إلى المزيد من الربح والسيطرة، تسبِّب دماراً كبيراً للأنواع. نحن بحق في منتصف ما يُسمَّى «الانقراض السادس». حدث الانقراض الخامس قبل 65 مليون سنة، عندما ضرب كُويكب ضخم الأرض، وقتل معظم الأرواح على الأرض. نحن نفعل نفس الشيء اليوم. نحن نوقِّع على الانقراض السادس. ليس البشر فقط، فمجموعات الحشرات تختفي بسرعة. في الأماكن التي من المُمكن حصرها- من الصعب جداً حصرها- نرى بأن معظم أنواع الحشرات تختفي اليوم. نحن نعيش على أساس الحشرات. وكذلك تفعل العديد من الأنواع الأخرى. إنه دمار هائل.

لحُسن الحظ، هناك طرق للخروج. كلّ مشكلة من المشاكل التي تحدَّثنا عنها، والعديد من المشاكل التي لم نتحدَّث عنها، لها حلول ممكنة. ولكن علينا أن نفعل أي شيء حيال ذلك. في سياق جائحة فيروس كورونا، يمكننا معرفة كيفية التعامل معها، ولكن هذا ليس جيّداً إذا لم نفعل أي شيء بالمعرفة. هذا الأمر يتكرَّر مع كلّ أزمة من هذه الأزمات. لدينا المعرفة والفهم، لكن ينقصنا العمل.

كتب روب لارسون كتاباً باسم «Bit Tyrants»، وقد راجعته بشكلٍ إيجابيّ. إنه قلق للغاية بشأن مقدار القوة التي جمعها العمالقةً غوغل، وفيسبوك، وأمازون، ومايكروسوفت، وآبل، (الشركات الخمس الكبرى)، وبخاصّة الآثار المُترتبة على مخاوف الخصوصيّة والمُراقبة.

- لقد استمرّ هذا لبعض الوقت. هذا ما تسمِّيه شوشانا زوبوف، عالِمة الاجتماع في جامعة هارفارد، «رأسماليّة المُراقَبة». كتبت كتاباً بهذا العنوان حوله قبل عام أو عامين. حتى قبل الوباء، الذي يقدِّم كميات هائلة من المعلومات لشركات التكنولوجيا الكبرى، وبالطبع للحكومة، كانت هناك مجموعات ضخمة من المعلومات التي يتمُّ جمعها عن الجميع.

إذا كنت تقود سيارة، فإنّ كلّ القمامة الإلكترونيّة الموجودة حولك تلتقط معلومات حول ما تفعله، وإلى أين تذهب، كلّ شيء آخر مرتبط بقيادتك. هذا جيّد لشركات التأمين. نحن نصل إلى النقطة التي قد تحصل فيها على تحذير يقول لك: «لقد مررت بضوءٍ أحمر. إذا فعلت ذلك مرّةً أخرى ستزيد حصّتك من التأمين». وإذا اكتشفوا أنك تحب المطاعم الصينيّة، ستتلقى إشعاراً يفيد بوجود مطعم صينيّ على بُعد نصف ميل. هذا لا يبدو سيئاً للغاية. إنه سيئ.

لكنه يؤدّي إلى السيطرة والتحكّم؛ انتهى الأمر، لقد وصل بالفعل إلى

نعوم تشومسكي ▲

مرحلة التجارب- بدأ هذا بالفعل في السويد، عن طريق زرع رقائق في العاملين. الحافز هو، إذا كانت لديك رقاقة، يمكنك الحصول على مشروب الكوكا مجاناً من آلة البيع. لكن الشريحة تراقب أيضاً تحركاتك. هذا يحدث بالفعل بطرقٍ أقلّ تدخلاً. لذلك تراقب الشركات الكبرى سائقي الشاحنات. يمكن أن تفعل ذلك من خلال جميع القمامة الإلكترونية من حولهم. إذا توقفوا لفترةٍ طويلة في مكان للذهاب إلى الحمام أو شيء من هذا القبيل، فإنهم سيحصلون على نقاطٍ سلبيّة؛ وإذا توقفوا، حيث لا يجب، فستخصم من رصيدهم مجموعة من النقاط. وهناك الكثير من الأمثلة، عملك دائماً في خطر. يزعمون أنهم قاموا بتحسين الكفاءة بشكل كبير بهذه الطريقة- المزيد من التسليمات بعددٍ أقلّ من الأفراد. يعمل أمازون بهذه الطريقة. في مكان العمل في أمازون، تتمُّ مراقبة الأشخاص بإحكام شديد. إنك تسلك المسار الخاطئ بين هذا المكان وذلك المكان، وستتلقى إشعاراً إلكترونيّاً بشأن ذلك.

المثال الذي نتّجه إليه يشبه الصين، حيث مدن بالكامل تعمل على ما يُسمَّى بنظام الائتمان الاجتماعيّ. تحصل، لنقل على، 1000 نقطة، وأنت تحت مراقبة مشدَّدة: نظام الكاميرات، تحديد الوجه، الإلكترونيّات. إذا كسرت إشارة المرور، ستخسر رصيدك من النقاط؛ إذا قمت بمساعدة سيدة عجوز تعبر الشارع، فستحصل على أرصدة. قريباً جدّاً كلّ شيء يصبح داخليّاً. لدرجة أنك لا تلاحظ شيئاً. إنه مثل التوقُّف عند الأضواء الحمراء. إنها مجرَّد طريقة لتسيير العَالَم. أنت تعيش تحت مراقَبة مشدَّدة ومستمرة. إذا فكّرت في الأمر، حتى الحصول على وظيفة ستكون بهذا الشكل.

سيزداد الأمرُ سوءاً عندما تنتقل إلى ما يُسمَّى بإنترنت الأشياء. تحتوي ثلاجتك على بعض الأجهزة الإلكترونيّة، لذا إذا كنت تقود سيارتك إلى المنزل، فيمكنك الاعتماد عليها لنَقْلِ شيءٍ من الفريزر أو شيءٍ من هذا القبيل. كلّ هذه الأشياء ستلتقط معلومات عنك. سيتم مراقبة كلّ ما تفعله وتنقله لشركات التكنولوجيا الكبرى والأخ الأكبر الذي يجمعها في مكانٍ ضخم للاستخدام، إذا لزم الأمر.

لا شيء من هذا يجب أن يحدث. بادئ ذي بدء، يمكن تفكيك شركات التكنولوجيا الكبرى. قد يُطلب منها تلبية نفس شروط الخصوصيّة، على غرار الصحف. إذا تعرَّضت للتشهير في إحدى الصحف، فيمكنك تقديم قضية في التشهير. وإذا تعرَّضت للتشهير على فيسبوك، فلا يمكنك فعل شيء. لماذا يجب أن يكون لديها هذا الامتياز الإضافي؟ شخصيّاً لا أؤمن بدعاوى التشهير، ولكن إذا كانت موجودة، فيجب أن تكون هي نفسها للجميع.

هناك الأنانية، وهناك أيضاً تضحياتٌ هائلة قدَّمها أشخاصٌ أثناء الوباء. أذكر الأطباء والمُمرضين وفرق الطوارئ الطبيّة ومقدِّمي الرعاية الذين قاموا بعملٍ غير عادي.

- إنه أمرٌ لا يصدَّق. إنها إشارة حقيقيّة لما يمكن أن تحقّقه الروح البشريّة. في جميع أنحاء العالم- البرازيل، هنا، وفي بلدان أخرى، غالباً في المُجتمعات الأكثر فقراً- يجتمع الناس للتو في مجموعات دعم متبادل. دعنا نجتمع ونساعد ذلك الرجل المُسن الذي علق في منزله في مكانٍ ما وليس لديه أي طعام. أو دعنا نلتقِ وننظّم وننشئ بنك طعام، وما إلى ذلك. الناس قادرون على كل أنواع الأشياء.

بالمُناسبة، هناك أيضاً على الصعيد الدوليّ، أحد الأمثلة على دولة تُظهر الأممية الحقيقيّة. هناك كيان يُسمَّى الاتحاد الأوروبيّ. هناك بلدٌ غني، ألمانيا، تعامل مع الجَائِحة بنجاح. على بُعد ميلين إلى الجنوب هناك دولة تُسمَّى إيطاليا، وهي في وضعٍ صعب. يوجد في شمال إيطاليا جائِحة خطيرة. هل ساعدتهم ألمانيا؟ كلاّ، بل دولة أخرى. إنها كوبا، البلد الذي حاصرته الولايات المُتحدة لمدة 60 عاماً، وحاولت سحقها. إنهم يرسلون الآن الأطباء في جميع أنحاء العَالَم إلى الخطوط الأماميّة لتعويض ما لا يفعله الأغنياء والأقوياء. هذا ليس بجديد. لقد كان يحدث لفترةٍ طويلة. لكن لا يُسمح لنا بملاحظة ذلك.

■ **حوار: ديفيد بارساميان □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
https://lithub.com/noam-chomsky-what-history-shows-us-about-responding-to-coronavirus/
مايو 2020

من أدب المُساعدة الذاتيّة إلى «الماد ماكس»

«اقتصادُ التنمية الذاتيّة» بالعَالَم العربيّ

خلال العقدين الماضيين، هيمنت كُتب «التنمية الذاتيّة» (الورقيّة، الإلكترونيّة، والصوتيّة) على قوائم الكُتب الأكثر مبيعاً، بالأسواق العالميّة كما العربيّة، وأضحت تنافس مبيعات الروايات وكُتب العلوم الإنسانيّة؛ إذ لم تتفوَّق عليها في كثير من الأحيان. لكننا اليوم، نشهد طفرةً متواصلة في مجال «أدب المُساعدة الذاتيّة» أصبحنا بموجبها أمام «صناعة واقتصاد للتنمية الذاتيّة» قارب رقم معاملته 12 مليار دولار سنة 2019 بالولايات المُتحدة الأميركيّة لوحدها وفقاً لتقرير مركز (Marketdata Enterprises).

لم نعد نتحدَّث عن كُتب ودورات وحلقات تُقدَّم من قِبَل كُتَّاب، باحثين، أشخاص ناجحين أو عوام من أجل تحسين حياة الناس فيما يشبه السرد الأدبيّ الممزوج بإرشادات نفسيّة واجتماعيّة ومقولات فلسفيّة لتشكيل الذات الاجتماعيّة، وإنما عن اقتصاد وصناعة مُرسمَلة تُستثمَر في التفاوتات الاجتماعيّة، اللايقين، حلم النجاح السهل ورهان تحقيق العيش الكريم وتحوُّلات العصر الرقميّ من أجل تقديم كُتب رقميّة وصوتيّة، دورات تكوينيّة، برامج معلوماتيّة، مدربين ومحفِّزين، معاهد ومراكز للتدريب... سمحت للبعض بتقاسم تجاربه ونجاحاته مع العموم وفتحت المجال أمام آخرين للعب على اللاشعور الجمعيّ بهدف تحقيق المكاسب الماديّة. فما هي مقوِّمات اقتصاد التنمية الذاتيّة خلال العصر الرقميّ؟ كيف انتقلنا من أدب للمساعدة الذاتيّة نحو اقتصاد التنمية الذاتيّة قائم على نمط اقتصاد الماد ماكس النفسي (الندرة=اليقين، النجاح، العيش الكريم...)؟ وإلى أي حَدٍّ يمكن القول بأن «اقتصاد التنمية الذاتيّة» يعيش عقده الذهبيّ بالعَالَم العربيّ؟

«إذا كنت تبحث عن كتب المساعدة الذاتيّة، فلماذا تقرأ كتاباً كتبه شخصٌ آخر؟ هذه ليست مساعدة ذاتيّة، إنها مساعدة! لا يوجد شيء اسمه مساعدة ذاتيّة. إذا قمت بها بنفسك، فلن تحتاج إلى مساعدة»، بهذه العبارة نبَّه الناقِدُ الاجتماعيّ الأميركيّ «جورج كارلن George Carlin» إلى البُعد الاقتصاديّ والماديّ المُحرِّك لكتب المُساعدة والتنمية الذاتيّة خلال سبعينيّات وثمانينيّات القرن الماضي، والتي تبيِّن بوضوح القدرة «العجيبة» للمنظومة الرأسماليّة على إعادة تسليع المآسي التي تنتجها (التفاوتات الاجتماعيّة، اللايقين...) في ثوب وصفات جاهزة للنجاح السهل والنجوميّة الوهميّة. بعد عقودٍ، وبفعل تحوُّلات العصر الرقميّ، تبيَّن بالملموس أن الطابع المُقاولاتي للمنظومة الرأسماليّة وقدرتها على هدم وإعادة تشكيل العالم قد جعلها تنتقل من مستوى أول لتسويق السلع الحقيقيّة (الموارد الطبيعيّة...) إلى مستوى ثانٍ لتسويق السلع غير الحقيقيّة (الأرض، الطبيعة، والإنسان) نحو مستوى ثالث لتسويق الندرة (اقتصاد الماد ماكس)؛ لكن هذه المرّة ليس النفط، السماد أو الماء (كما في سلسلة أفلام (Mad Max))، وإنما النجاح، النجوميّة، الثروة، اليقين، والعيش الكريم، وغيرها من مرتكزات الحياة الإنسانيّة التي فُقِدَتْ بفعل تفضيل نمط المساواة في الحظوظ والفرص الاقتصاديّة على نمط المُساواة في المواقع الاجتماعيّة.

ظلّت مقولة المُساعدة الذاتيّة ملازمةً لتاريخ الأدب الإنسانيّ، بحيث يُعَدُّ كبار الكُتَّاب والروائيين موجِّهين حقيقيّين فيما يتعلَّق بالمسائل الاجتماعيّة، النفسيّة، الوجدانيّة، والوجوديّة. إننا نقرأ الروايات، على سبيل المثال، من أجل استلهام تجارب الآخرين ضمن نطاق تجربتنا الوجوديّة وعيش تجربة غيرية دون أن نعيشها على أرض الواقع. كما أن اقتران المساعدة الذاتيّة بالعلوم الاجتماعيّة والنفسيّة خلال القرن الماضي جاء في إطار مساعٍ مجتمعيّة واقتصاديّة لخفض نسب القلق، الاضطراب واللايقين المُصاحبَ للثورات الصناعيّة وتحوُّلات العوالم الحضريّة. مع ذلك، أصبحنا اليوم أمام انفجار كبير في «مهن» المُساعدة والتنمية الذاتيّة، خارج إطارها الأدبيّ أو العلميّ، والتي تدعي تقديم الحلّ السحري لمشاكل التفاوتات الاجتماعيّة والطبقيّة وتحقيق النجاح المهنيّ والاجتماعيّ خارج المسار الكلاسيكيّ المعهود وتستفيد من تحوُّلات الأنفوسفير من أجل تسليع العواطف والوجدانيّات الإنسانيّة.

يمكن أن نميِّز بين مرحلتين اثنتين ضمن مسار تطوُّر اقتصاد التنمية الذاتيّة بالمنطقة العربيّة. أوّلاً، ما قبل الأنفوسفير والثورة الرقميّة. ثانياً، ما بعد الأنفوسفير والثورة الرقميّة. في المرحلة الأولى، انحصرت المساعدة الذاتية في نطاق الرسائل الأخلاقيّة والإنسانيّة التي يقدِّمها الأدب عامّة، والدراسات والأبحاث العلميّة المرتبطة بالعلوم الاجتماعيّة والنفسيّة خاصّة. وقد ظلّت ظاهرة «كتب ودورات التنمية الذاتيّة» محدودة الانتشار ومرتبطة بأسماء ومراكز تدريب معيَّنة. بوجهٍ عام، كان القارئ يتجه مباشرةً نحو عَالَم الإبداع والكُتب والمُؤلَّفات العلميّة ويفضِّل ثقافة العين على ثقافة الأذن. ضمن المرحلة الثانية، انفجرت ثورة العَالَم الرقميّ والتقانة خلال العقد الأخير فاسحةً المجال أمام تطوُّر ثقافة «الترفيه والتسلية» وتزايد حِدَّة اللايقين والفوارق والتفاوتات المحليّة والعالميّة، بالموازاة مع مأسسة

حقيقيّة لاقتصاد التنمية الذاتيّة. أضحت دور النشر العريقة تُقبل على ترجمة ونشر مُؤلَّفات التنمية الذاتيّة دون اهتمام حقيقيّ بمصداقيّتها العلميّة والمعرفيّة. تناسلت مراكز التدريب ودورات التنمية الذاتيّة على نطاقٍ إقليميّ واسع، وتزايد التهافت على «انتحال» صفة مدرب أو كوتش لغاياتٍ أيديولوجيّة وربحيّة بعيدة عن منطق المساعدة والتوجيه نفسه. لم يتوقَّف الأمر عند هذا الحَدِّ، بحيث أدرك القائمون على هذه الصناعة مبكِّراً أن العزوف عن القراءة سيطال كُتب التنمية الذاتيّة عما قريب. وتبعاً لذلك، تمَّ الاستثمار في المنصات الرقميّة (يوتيوب، فيسبوك، توتير، انستغرام...)، الكُتب الرقميّة والصوتيّة، التطبيقات والبرمجيّات، البرامج التليفزيونيّة، الكوتشينغ، والتدريب الرقميّ، مراكز التدريب الشبكيّة... وتركيز الاهتمام على المُراهقين والشباب الباحثين عن أسهل طرق للنجاح الفوري خارج مجال المدرسة والعمل. ولا غَرابة في أن كُتب المُساعدة والتنمية الذاتيّة مازالت تهيمن على نسب مبيعات المكتبات والمعارض، ومازال العديد من المُدرِّبين ومراكز التدريب يحظون بملايين المُتابعين والمُعجبين بمختلف دول المنطقة العربيّة (خاصّة في ظلّ جَائِحة كورونا وتزايد حِدّة التباعُد الاجتماعيّ). من أسرار النجاح المدرسي، قوة الشخصيّة، القضاء على التوتر وصولاً إلى عقليّة المليونير... يتمُّ فردنة الفشل من جهةٍ، وتقديم نماذج نجاح استثنائيّة تخلق نوعاً من الإعجاب لدى المُراهقين والشباب إلّا أنها تعمِّق مشاعر الخوف، والقلق، والإحساس بالنقص لديهم من جهةٍ أخرى، كما يؤكِّد «مارشل سنكلير Marshall Sinclair».

منذ أول كتاب مكرس لموضوع «المساعدة الذاتيّة» (كتاب (Self-help لـ«ساموبل سميل - 1859) «Samuel Smiles) إلى اليوم، لا يبدو أننا أمام مُؤلَّفات وبرامج تدريبيّة لمُناشدة «الإنسان الأعلى» (نيتشويا) بقدر ما نحن أمام صناعة رأسماليّة جاءت استجابةً لتطوُّر المُجتمع الاستهلاكيّ، حيث لا يتمُّ تقديم «مفاتيح النجاح» المُروَّج لها، وإنما فقط نصائح لمكافحة روتين العمل والحياة الاجتماعيّة، يضيف «مارشل سنكلير»، وتضبيط النفس مع اللامعنى الذي يصاحب تطوُّر تقسيم العمل والضجر المرافق لتحوُّلات «مجتمع المخاطر المُنعدمة». مع ذلك، مازلنا أمام اقتصاد أكثر تماسكاً يحقِّق رقم معاملات كبيراً جدّاً بدول الشمال، ويسير في اتجاه المأسسة الشاملة والشرعيّة الاجتماعيّة والاقتصاديّة الشعبويّة بالمنطقة العربيّة.

بالولايات المتحدة الأميركيّة لوحدها، قارب رقم معاملات قطاع التنمية الذاتيّة 12 مليار دولار سنة 2019 وفقاً لتقرير مركز (Marketdata En-terprises). ينفق حوالي 100 مليون أميركيّ ما يقرب من مليار ونصف المليار دولار على مختلف الأجهزة والمنتجات المُرتبطة بالمُساعدة الذاتيّة (الأدوات الرياضيّة، الوصفات الغذائيّة...)، تُقدَّر مبيعات كُتب المُساعدة الذاتيّة (خاصّة الإلكترونيّة والصوتيّة) بحوالي مليارَيْ دولار سنويّاً، تجني تطبيقات المُساعدة الذاتية مئات الملايين سنويّاً من عائدات الإعلانات والباقات المدفوعة، يتجاوز رقم معاملات سوق الكوتشينغ المليار دولار (قد يجني الكوتش أو المُدرِّب في التنمية الذاتيّة حوالي 100 ألف دولار سنويّاً، ويمكن أن يتجاوز المُحفِّزون والمُؤثِّرون على التليفزيون والوسائط الرقميّة هذا الرقم بأضعاف)، يُقبل مئات الآلاف على مراكز وبرامج التدريب التي يصل سعر الحصة الواحدة فيها إلى أزيد من ثلاثة آلاف دولار... قد لا تبدو هذه الأرقام كبيرةً مقارنةً بصناعة المُوسيقى، الأفلام والمحتويات الترفيهيّة عموماً، إلّا أنها تبيِّن إلى أي حَدٍّ أصبح تسليع «الندرة» واللّغة الناعمة أساس تطوُّر منظور جديد لاقتصاد المادماكس المُستثمَر في قيم وغاياتٍ إنسانيّة مفقودة اليوم (الثقة بالنفس، النجاح...).

لا يَختلف وضع قطاع التنمية الذاتيّة بالمنطقة العربيّة عن باقي بلدان العالم، خاصّة وأننا أمام اقتصاد مُسوقَن ومُسلعَن على نحوٍ كونيّ. في ظلّ غياب إحصاءات ودراسات حقيقيّة في المجال، لابد من الإشارة إلى نقطتين اثنتين. أولاً، استثمار دور النشر الكبرى بالمنطقة، خلال السنوات الخمس الأخيرة، في ترجمة ونشر كتب ومُؤلَّفات التنمية الذاتيّة على نطاقٍ واسع، عبر استغلال الظرفيّة الاجتماعيّة والاقتصاديّة التي يعيشها المُراهقون والشباب العربيّ بعد حركات الربيع العربيّ، والترويج للمُؤلَّفات والأفكار الحاملة لحلولٍ سحريّة للفقر والبطالة والفوارق الاجتماعيّة في

ثوب لغةٍ ناعمة وسوريالّية أقرب إلى التخدير الاجتماعيّ منها إلى العلم والمعرفة؛ وكأن تغيير أسماء وتوصيفات الظروف الاجتماعيّة والنفسيّة سيُغيِّر هذه الظروف بلغة جورج كارلن. ثانياً، تناسل مراكز التدريب والتطوير الذاتيّ التي تقدِّم محاضرات ودورات التنمية الذاتيّة-تتراوح بين عشرات إلى آلاف الدولارات- بالقدر نفسه الذي تنتج فيه مزيداً من المُدرِّبين والمُحفِّزين؛ وكأن الهدف الرئيسي هو إضفاء الشرعيّة المُؤسّساتيّة على صفات الكوتش والمُدرِّب والمُحفِّز أكثر من رهان المُساعدة والتنمية الذاتيّة للمُستفيدين. الشهادات، الدبلومات، حقائب التدريب، الاعتماد... هي المُحرِّك الأساسي لهذه الصناعة الجديدة التي أضحت تركِّز أكثر على المُراهقين والشباب، وتُمارَس في الغالب من قِبَل فاعلين خارج الدوائر العلميّة لمجال المُساعدة والتنمية الذاتيّة.

أسهمت ثورة الأنفوسفير والعوالم الرقميّة في تطوير العديد من مرتكزات اقتصاد التنمية الذاتيّة بالمنطقة العربيّة. بما أن المُستهلِك العربيّ يُقبِل بشكلٍ رئيسيّ على الكُتب المُترجَمة في المجال، الدورات التكوينيّة الأجنبيّة وحتى المحاضرات الرقميّة، فقد أضحى المُدرِّبون والمُحفِّزون يستثمرون أكثر في المنصات الرقميّة والتطبيقات والبرمجيّات لاستمالة المزيد من المُستهلكين. أصبح عدد المُتابعين، الإعجابات، التعليقات... المُحدِّد الجديد لـ«نجوميّة التنمية الذاتيّة» والمُتحكِّم الرئيسيّ في الأسعار والمداخيل والإشعاع القُطريّ والإقليميّ. بالإضافة إلى ذلك، لا ننسى أننا أمام صناعة اقتصاديّة قائمة على علاقات قوى شبكيّة بين فاعلين من مجالات مختلفة تروم الترويج لمنتوجٍ خدماتيّ يقدِّمه مدرِّبون «مصنوعون» وفقاً لشروط تسويقيّة لا تختلف كثيراً عن ثقافة نجوميّة الكلاوت ضمن عَالَم المُوسيقى المُعاصِرة (قد يصل دخل المُدرِّب إلى عشرات الآلاف من الدولارات، ورقم معاملات بعض مراكز التدريب إلى مئات الآلاف من الدولارات سنويّاً). تجدر الإشارة كذلك إلى أن اشتغال مراكز التنمية الذاتيّة يندرج تحت غطاء مراكز البحوث والدراسات العلميّة، الأمر الذي يفتح المجال أمام انتحال العديد من الصفات باسم التخصُّصات المُرتبطة بمجال التنمية الذاتيّة والعلوم الاجتماعيّة والنفسيّة.

ختاماً، إننا أمام صناعة واقتصاد حقيقيّ يتوافق وقواعد السوق المفتوح. سواء أكانت الأهداف والرهانات حسنة أم لا، فإن الأمر يتجاوز مجرَّد التنمية الذاتيّة ومساعدة الأفراد في تشكيل ذاتيّتهم الاجتماعيّة فقط. قد نتفق على أننا نعيش في قرن الوفرة والرفاهية (الموارد الاقتصاديّة والثروات الطبيعيّة)، لكننا أصبحنا نفتقر إلى الصِّحةِ النفسيّة المُتوازنة والسليمة. وسواء أتعلَّق الأمر بعدم قدرة أدمغتنا على معالجة الكمّ الهائل من المعلومات والمُعطيات اليوميّة أو تزايد حدّة الفوارق والتفاوتات التي ينتجها «السوق المفتوح»، فإنّ قيماً وأهدافاً حياتيّة مثل النجاح، العيش الكريم، الثقة في النفس، السعادة... أصبحت سلعاً نادرة بالشكل الذي يدفعنا إلى إنفاق آلاف الدولارات سنويّاً على الكُتب، الدورات التدريبيّة، والنصائح العامة، المُقدَّمة بلغةٍ ناعمة وسلسة، التي تدَّعي تقديم وصفاتٍ سريعة للنجاح والسعادة في حين أنها تعمل على جعل هذه القيم أندر وأندر ضمن سياق عصرٍ رأسماليّ - رقميّ فَقَدَ فيه الإنسانُ معنى سلوكاته وأفعاله الوجوديّة الأساس... تلك هي الصورة الجديدة لاقتصاد ماد ماكس من نوعٍ جديد. ■ **محمد الإدريسي**

المراجع:

- The Market For Self-improvement Products & Services, (Report), Marketdata LLC, USA, October 2019.
- William Cho, The Growth of the Self-Help Industry: An Economic Examination, https://kisbp.com/2019/04/04/the-growth-of-the-self-help-industry-an-economic-examination/.
- Marshall Sinclair, Why the Self-Help Industry Is Dominating the U.S.A brief history of self-improvement, https://medium.com/s/story/no-please-help-yourself-981058f3b7cf.

Jon Crucian
(روسيا)

أزمةُ سوقِ الكِتاب أمْ أزمةُ تضخُّمِ إنتاجِ الكُتب؟

بعيداً عن العرض والطلب

سُلِّطتْ الأضواء، منذ اجتياح فيروسِ كورونا للعَالَم، على أزمة الكِتاب والمنشورات الورقيّة، وعلى معاناة سوق وسائط التثقيف ومنتوجات الإبداع المختلفة. والواقع أنّ أزمة سوق الكِتاب بخاصّة، مطروحة منذ سنواتٍ بسبب عوامل تعود إلى منافسة الوسائط الرقميّة والإلكترونيّة التي تتفوَّقُ في جذبِ المُستهلكين أكثر ممّا تستطيعه الكُتب. وجاءت مناسبة كورونا لتؤكِّد تفوُّق المساحات الرقميّة الشاسعة على بقية وسائط التثقيف الأخرى. تأكَّد ذلك، خاصّةً، من خلال فتح تلك المساحات الرقميّة مجاناً أمام طُلاب الثقافة والتسلية، بلْ ونقلها إلى داخل البيوت والمكَاتِب.

محمد برادة

مثلُ هذه الأحداث والتحوُّلات في وسائط الثقافة تفرض، ولا شكّ، إعادة التحليل واستقصاء المُتحوِّل والثابت، وانعكاس ذلك على مجال جوهريّ يتمثَّل في تنشيط الحقل الثقافيّ وتفعيل مسالكه. يمكن، إذن، أن ننطلق من التحليل الذكيّ الذي أنجزته الروائيّة البريطانيّة فيرجينيا وولف (1882 - 1941) في كِتابها «غرفةٌ تخصّ المرء»، حيث اشترطتْ عنصريْن اثنيْن لتتمكَّن المُبدعة أو المُبدع من الكِتابة؛ وهُما: امتلاكُ غرفةٍ خاصّة تتيح الاختلاء بالنفس والإنصات إلى الذات، ثمّ التوفُّر على مبلغ مالي شهري، يكفلُ العيش اللائق لِمَنْ أراد أن يتفرَّغ للإبداع. بعبارةٍ ثانية، هي تؤكِّد على الشروط الماديّة الضروريّة التي لا مناص منها لمَنْ يريد أن يُغامِر في فضاء الكِتابة والإبداع. لكنها لا تتوقَّف في كتابها عند هذا الجانب، بل تلامس أيضاً الحالة النفسيّة المُتيحة لانبثاق النصوص الجديرة بأن تُعتَبَر حاملةً لإضافةٍ فنّيّة أو فكريّة... غير أن هذا الجانب يبتعدُ بنا عن الموضوع الذي نعالجه الآن. لنقُلْ بأن كلَّ كاتِب، مهما كان وضعه الاجتماعيّ، مطالبٌ بأن يُؤمِّن تلك الغرفة الخاصّة مع موردٍ ماليّ ثابت يسمح له بالتفرُّغ للكتابة. وهذه ليست مسألةً سهلة، وكثيراً ما كان غيابُها يؤول إلى وأدِ مواهب واعدة، وتعطيل إبداعاتٍ لم تكتمل الشروط الماديّة لولادتها...

مهما يكنْ، استطاع الكِتابُ خلال عِدّة قرون، أن يضطلع بدورٍ أساس في نقلِ وحفظِ العلوم والنظريّات، وتوصيل الإبداعات على اختلاف أجناسها التعبيريّة، وأن يكون وسيلةً لا مناص منها في تشييدِ ثقافاتِ الأمم ومَدّ جِبالِ الوصل بينها. لكنْ، منذ الرّبْع الأخير من القرن العشرين، ومع الإنجازات المُذهلة، المُتواصلة في مجال الإنترنتْ والرقمنة واختراع وسائط للقراءة والكِتابة بعيداً عن الورق والقلم، أصبح الكِتَابُ في مهبِّ التنافُس والمُزاحَمة والإبدال، وبات مُهدَّدا بأن يُحال على مخازن حفظ الأشياء القديمة التي لم تَعُدْ صالحةً للاستعمال. إلّا أن الكِتاب استطاع أن يُقاوم وأن يصمد في وجهِ الوسائط الإلكترونيّة والرقميّة، مُحتفظاً بتلك الخصوصيّة التي تجعل منه تميمةً حميمة يختلي بها القارئ ليُمارس جزءاً من حرّيّته المُصادَرة، وذلك عبْر القراءة وتقليب الصفحات، والتعليق على ما يستثيرُ حاسّته النقديّة والعودة إلى فقراتٍ ظلّتْ تلاحق فكره وخياله... لِنَقُلْ إنّ قراءةَ الكُتب متعةٌ استثنائيّة تُوهِمُ القارئ أنه يُحقِّق ما لا يستطيع أن يفعله من خلال وسائط القراءة غير الورقيّة التي أصبحتْ مشاعاً بين الجميع. ولعَلّ هذا من أهمّ الأسباب التي جعلت الكِتاب لا يزال حيّاً يُرزَق ويُرزِق، حريصاً على تطوير الإخراج وأناقة الطبْع.

مع ذلك، أخذتْ أزمة سوق الكِتاب تعبِّر عن نفسها في مجالٍ حيويّ وحساس، يتعلَّق بانخفاض المبيعات، وتقلّص مساحة تخزين الكُتب، وتقلّص عدد الكُتَّاب

الذين يتعيّشون من إنتاجهم، خاصّة في مجال الإبداع الأدبيّ. وطبعاً حديثنا هنا، هو عن الأقطار التي تغلّبتْ على الأُميّة ولها تقاليد عريقة في تشييدِ الحقلِ الأدبيّ وترسيخ عادة القراءة وعادة شراء الكُتب. في مثل هذه الأقطار، أعلنت الأزمة عن نفسها من خلال ظاهرة تضخُّم إنتاج كميّة الكُتب السنويّة، بخاصّة في حقل الإبداع الروائيّ. وإذا كان للكُتب العلميّة والأكاديميّة جمهورها المُتخصِّص، فإن كُتب الإبداع الأدبيّ ليس لها جمهور مُحدَّد، وقرَّاء مواظبون على اقتنائها، لأن مُنتجيها يتجدَّدون كلّ سنة، ولأن الحاجةَ إلى متابعة الإبداع لا تخضعُ لقانون الطلب؛ ومن ثمَّ فإن العرضَ لا يُلبّي طلباً محدَّداً كما الحال في بقية مجالات الاقتصاد. بعبارةٍ ثانية، كُتّابُ الأدب يكتبون وفق تجربتهم وذوقهم الجماليّ ومستواهم الثقافيّ، والقُرَّاء الذين يشترون الكُتب يختارون ما يُلائم ذوقهم وتكوينهم المعرفيّ. وتتجلّى أهمّية هذا العنصر المُتحكِّم في سوق الكُتب، وبخاصّةٍ الإبداعيّة منها، من خلال ما تسجله المبيعات التي دأبتْ منذ عقودٍ، على تأكيد تفوُّق الرواية على غيرها من الأجناسِ الأدبيّة والفكريّة. ونجد ذلك واضحاً ومُتواتراً في سوق الكُتب بفرنسا، حيث بلغ عدد الروايات المعروضة كلّ سنة ما يفوقُ خمسمئة رواية، علاوة على النصوص المُترجَمَة. أمام هذا الإنتاج السنويّ، يحارُ القارئ وتصبح طاقته الشرائيّة قاصرة عن اقتناء ما يستحق القراءة والاعتبار. نتيجة لذلك لم يَعُدْ عدد لا بأس به من الروائيّين، بخاصّةٍ الجدُد منهم، يحظون بالبيع والرّواج. وفي حوارات واستطلاعات نشرتها الصحف الفرنسيّة، منذ أشهر، أعربَ الناشرون والكُتّاب وأصحاب المكتبات عن هذه الأزمة، موضحين أنها تعود أساساً إلى ظاهرتيْن: الأولى تتمثَّل في الكساد النسبيّ الذي أضحتْ سوق الرواية تعرفه نتيجة لتضخُّم العرض وصعوبة الاختيار، خاصّة أن وسائط التعريف والنقد لم تَعُدْ قادرةً على ملاحقة كلّ ما تلفظه المطابعُ سنوياً. والظاهرة الثانية تتمثَّل في تقلّص عدد الكُتّاب الذين يتعيّشون من أقلامهم، إذ قلَّ عددُ الذين يبيعون ما بين خمسين ألفاً ومئة ألف نسخة. لكنْ، في الآن نفسه تستمرّ ظاهرةُ الإقبال على الرواية «الأكثر مبيعاً» (البيستْ سيلر)، وإنْ كان عددُ المُستفيدين منها لا يُجاوز أصابع اليد. والمحظوظون من هؤلاء الروائيين يبيعون ما بين خمسمئة ألف ومليون ونصف المليون نسخة. ومعروف أن هذا النوع من الروايات يتوخَّى التسلية، واعتماد الحبكة المُشوِّقة، واللّغة السهلة المسكوكة...

أمام هذه الأزمة التي تواجهُ الكُتبَ الجيّدة، انقسم مَنْ يعملون ويُنتجون في هذا المجال إلى فريقيْن: الفريق الأول يرى أنّ من الضروري أن تستمرّ دُورُ النشر في طبع ما تجدُه مُستحقاً للقراءة، خاصّة من إنتاج الشباب، لكيْ يظلّ الأدب والفكر مرآةً للتحوُّلات المُتبلورة في أعماقِ المُبدعين، والتي لا تجد متنفّساً إلّا في كتابة النصوص الجيّدة...

والفريق الثاني، يدعو الناشرين إلى أن يُمارسوا المزيد من التدقيق والغربَلة عند اختيار ما يستحق النشر، لكيْ لا يؤدِّي تضخُّم عدد الكُتب المنشورة إلى تناقص عدد القُرَّاء وإلى الحيلولة دون تواجد كُتّابٍ مُحترفين يُراهنون على الإبداع لكسْب قوتِهم والاستمرار في بلورةِ رؤاهم الفنّيّة والفكريّة...

نحن أمام مأزقٍ دقيق لا يمكن الخروج منه بالاختيار بين الاستمرار في نشر النصوص الجيّدة أو تقليص عددها لحماية دُور النشر وصناعة الكِتاب. ذلك أن «مهنة الكتابة والشعر» هي ذاتُ طبيعة خاصّة تعلو بها على مستوى العرض والطلب، لأنها تلامس المشاعر والأفكار والمُعتقدات، وتنحو صوْبَ: «تكسير بحر الجليد الرابض بأعماقنا»، على حَدِّ تعبير كافكا. إنّ الكِتابة التي تستحق الاعتبار، تعانق بذور الرفض وتدعو إلى تخطي الحدود المُصطنعة الرامية إلى مصادرة الحرّيّة. من ثمَّ، فهي لا يمكن أن تصادف القبول لدى أغلبيّة المُجتمع الملهوفة على مُعانقَة وَهْمِ «السعادة» في الدنيا قَبل الآخرة. لكنْ، لحُسنِ الحظ، أن النصوص الجيّدة تلاقي، في نهاية المطاف، الاعتراف والتقدير والإقبال على قراءتها، غالباً بعد موت مُبدعيها، حين يلتفت النُّقّادُ والحقلُ الثقافيّ إلى أهمّيّتها. من هذا المنظور، جازَ القولُ بأنّ الكِتابة ليست مهنة مثل باقي المِهَن، بل هي مغامرة واستكشاف ومُجابَهة، يخوض المرءُ غمارَها إذا أراد أن يجهر بمشاعر وحقائق تُحرِّر النفوس والعقول، لا أن يتخذها مهنةً تضمن العيش الرغيد. وإذا أصبحت الكِتابةُ مُطابقةً للمُراوغة، حريصةً على تملُّق جُمهورٍ يبحث عن السهولة والسعادة الوهميّة، فإنها تُصنَّفُ حينئذٍ ضمن المِهَن العَضَليّة!!!

كيف سيكون المشهد بعد الوباء؟

صناعة النشر

في وقتٍ مُبكِّر من تفشّي جَائِحة كورونا، تمَّ تداول سؤال في مجتمع الكِتابة مفاده أنّ شكسبير ألَّفَ «الملك لير» أثناء الحَجْر الصحيّ زمن الطّاعون الدبلي. ما لم يتطرَّق له السؤال، والذي يمكن أن يكون أكثر فائدةً للكُتَّاب، كيف تغيَّر مجتمع المسرح بينما كان شكسبير في الحَجْر الصحيّ؟ هل خرج روّاد المسرح من الحَجْر المنزليّ في القرن السابع عشر متعطشين للترفيه؟ هل أقبلوا على الأعمال الترفيهيّة أم الجادة بعد أشهر من التحديق في جدران منازلهم؟ وهل ابتعدوا عن مسرحيّات الطاعون؟

بينما تستعد الشعوبُ للخروج مرةً أخرى من الحَجْر الصحيّ، سيواجه مجتمع النشر أسئلةً كثيرةً من هذا النوع، رغم تكيُّفها تماشياً مع مقتضيات عصرنا. سيترك الوباء تأثيراتٍ دائمة على المُؤلِّفين والمُحرِّرين، والوكلاء والقُرَّاء. بأي شكلٍ سيظهرون؟

... بعد التحدُّث مع أشخاصٍ من جميع الجهاتِ في هذه المسألة، أمكن لنا معرفة بعض التوقُّعات.

رواية الوباء العظيم غير مطروحة

هناك حقيقةٌ معلومة في عَالَم النشر: تزدهر مبيعات الرومانسيّة خلال الأوقاتِ الصعبة. عندما يكون البقاءُ غير مؤكَّد، يلجأ معظم الناس إلى أي شيء يمكن أن يصرف انتباههم عن الكارثة، ويبعد عنهم ذكراها السيئة في حياتهم. والسؤال هو كَمّ من الوقت يحتاج الناس للبقاء بعيداً عن الواقع؟ هل يمكن أن تزدهر الكُتب الوبائيّة على المدى القريب؟ أم أننا على بُعد عقدٍ من ظهور كتابات أدبيّة عن الجَائِحة الراهنة؟

لكن التاريخ يرجِّح هذا الاحتمال الأخير. أفضل الكُتب عن حرب العراق، وإعصار كاترينا، وأحداث 9/11 - وجميع الأحداث الثقافيّة التي ميَّزت العشرين سنة الماضية- قد ظهرت بعد سنواتٍ من تلك الأحداث. يحتاج الناس إلى مساحةٍ للفهم، ووقتٍ للمُعالجة، ولا يقتصر هذا الحدث على يومٍ أو أسبوع. تستمر عواقب الوباء في الظهور بعد أشهرٍ من اكتشاف الفيروس. وغالبية الناس لا يفضلون في الوقت الحالي قراءة القصص الخياليّة أو الواقعيّة التي تُركِّز على (كوفيد - 19).

وهناك أدلةٌ قصصيّة تؤكِّد ذلك. تقول آن بوغل، التي تستضيف بودكاست الكُتَّاب بعنوان «ما يجب أن أقرأه لاحقاً؟» إنّ معظم القُرَّاء الذين تحدَّثت معهم يريدون الترفيه المُمتع. «يرغب مجتمعنا في قراءة الكُتب التي تبعدنا عن الواقع، والمُناسِبة لفتراتِ اهتمامنا الجماعيّ، سواء القصيرة أو الآنية. نحن نريد كُتباً لا تتطلَّب الكثير من الجهد الذهنيّ».

ربَّما لا يرغب الأشخاصُ الذين يواجهون الموتَ، والصعوباتِ الماليّة، وانعدام الأمن الوظيفيّ على أرض الواقع في قراءة تلك المواضيع في الروايات. تقول سيندي هوانج، نائبة رئيس مجموعة بيركلي للنشر ومديرة التحرير: «معظم الأشخاص يرغبون في قراءة مواضيع تنسيهم تفاصيل الحياة من حولهم». «الكثير من الناس يبحثون عن شيءٍ ما، ولو لبضع ساعات، يخفِّف عنهم وطأة ظروفهم الصعبة».

الكاتبة مورجان بادن ليست استثناءً. «في الوقت الحالي أفضّل أن لا أكتب أو أقرأ (أو أشاهد أو أسمع) أي شيءٍ عن الأوبئة ووضعيّات الإغلاق والتباعد الاجتماعيّ. «أريد أن أهرب»، تقول بادن، بعد أن أجبرت على الحَجْر الصحيّ مع ابنتها البالغة من العمر 5 سنوات، وابنها البالغ من العمر 3 سنوات، وزوجها، عندما كانت بصدد الانتهاء من تأليف كتاب مدرسي. «أستمتع بشيء خفيف وسحري مع كتاباتي الآن، وحتى خياراتي في القراءة بدأت تميل نحو القراءات الشاطئيّة والسَّحرة. أظن أن العديد من القُرَّاء يعيشون التجربة نفسها، لذلك لن أتفاجأ بالإصدارات العديدة في السنتين أو الثلاث سنوات القادمة التي تميل كثيراً للفكاهة والمرح».

لدى بعض الكُتَّاب رغبة للكتابة عن الوباء

الكُتَّاب جزءٌ من هذه البشريّة. هم في الغالب يريدون تناول الكربوهيدرات، والإفراط في مشاهدة (نتفليكس)، وتطهير البقالة أثناء الحَجْر الصحيّ، لكنهم في النهاية، شعروا بهذا الميل. والكُتَّاب يعالجون القضايا باستخدام كلماتنا.

تساعدنا الرمزيّة والقياس والاستعارة على فهم ما يربكنا. في ذاكرتنا الحديثة، لم تظهر مشكلة وطنيّة محيّرة وأكثر إلحاحاً أو إحباطاً من الوباء. تُفكِّر أدريانا هيريرا في الكتابة عن مشاكل الحياة الواقعيّة الضرورية للتحضير لمسلسلها الرومانسيّ Dreamers. وتقول إنها ستتطرَّق على الأرجح للفيروس التاجيّ في إحدى كتاباتها المستقبليّة: «أعيش في مدينة نيويورك، وكان تأثير (كوفيد - 19) هنا عميقاً جدّاً، وقد يُجبرني على الكِتابة عن بعض جوانب الجَائِحة في مرحلةٍ ما». «أميل إلى استكشاف مواضيع مثل العدالة الاجتماعيّة وتأثير أنظمة القمع على المُهمَّشين، والتأثير المُدمِّر وواسع النطاق الذي أحدثه هذا الفيروس على الأسر ذات الدخل المُنخفض».

الكُتَّاب الذين يكتبون حكايات وتجارب تتعلَّق صراحةً بالعام 2020 يجب

أن يقرِّروا ما إذا كانوا سيتطرَّقون لتفشّي المرض في مواضيعهم. تعمل ميريديث تالوسان، التي أصدرت مذكراتها مؤخَّراً في مايو/أيار، على رواية تدور أحداثها في صيف عام 2021. أدركت أثناء الحَجْر الصحيّ أنه يجب أن تعيد صياغة أجزاء من الكِتاب: «الفصل الأول يدور حول حفل عشاء يُقام في يونيو 2021». «لقد بدأت بالفعل في إجراء بعض المُراجعات، مع تدوين المُلاحظات لنفسي حول ما قد يكون مختلفاً في ذلك الوقت».

كيفين بيغلي، مؤلِّف رواية «كومافيل» Comaville، يُراوح بين سنوات 1850 إلى 1980 و2020 في روايته الثانية، التي هي الآن قيد التنفيذ. قبل بضعة أشهر، بدأ في كتابة قسم 2020، لكنه يشعر بعدم التأكُّد من كيفيّة المُتابعة. «إذا بدأت بكتابة القصّة الآن، فمَنْ سيقول بأن القصّة ستستمر حتى يوليو؟». «أعمل إلى حَدٍّ ما على تأجيل قراري لبعض الوقت للتريُّث وتوضيح الرؤية. أو ربَّما سأقوم بإعادة الأحداث إلى 2019 بدلاً من ذلك. أنا أوازن بين جميع هذه الخيارات».

ويتوقّع المُحرِّرون أن يؤثّر الوضعُ الحالي على التقديمات المُتوقَّعة. تقول ديان موغي، نائبة رئيس التحرير في «Harlequin»: «في الرومانسيّة، على سبيل المثال، أتوقَّع أننا سنشهد زيادةً في مقترحات المخطوطات التي ستتضمَّن عناصر من أدب المدينة الفاسدة، وأخرى تنطوي على القُرب القسري. أن تكون محاطاً بالثلوج في مقصورة، كمثال، كان دائماً مُغامَرة رومانسيّة شعبيّة». «أنا متأكّدة من أن العديد من المُؤلِّفين يعملون الآن على قصص عن بطلة يتمُّ عزلها مع رجل - عدوها اللدود. أتوقَّع أننا سنرى أيضاً المزيد من الأبطال والبطلات الواقعيّين- العاملين في مجال الرعاية الصحيّة والشرطة، وما إلى ذلك- يصبحون رواداً في الرومانسيّة مستقبلاً».

تسويق الكتب سوف يكون على أكتاف المؤلِّفين بالأساس

حتى قبل الوباء، يقوم معظم المُؤلِّفين بتسويق كتبهم بأنفسهم. لقد مرَّت سنوات وسنوات منذ أن عرض الناشرون خدماتهم على أي شخص باستثناء كبار الكُتَّاب أصحاب أعلى المبيعات.

كان لدى بوغل مواعيد لجولة مقرَّرة في جميع أنحاء البلاد خلال فصل الربيع للترويج لكتابها الثالث الذي تمَّ إصداره مؤخَّراً، (لا تفكِّر فيه كثيراً). بعد أن وصلت إلى كونيتيكت ونيويورك في أوائل مارس، اضطرت لإلغاء الجولة.

ثم جاءت فكرة الانطلاق: تواصلت مع مؤلِّفين آخرين عبر مجموعة من الأعمال بهدف الترويج لجولة كتاب بعنوان «ألزموا منازلكم»، سلسلة من الأحداث التي استضافتها في أواخر مارس/آذار وأوائل أبريل/نيسان عن طريق مؤتمرات الفيديو، تسمح للقُرَّاء والمُعجبين بتسجيل دخولهم للمنصة في وقتٍ محدَّد والاستماع للمُؤلِّفين بصدد مناقشة أعمالهم.

تقول بوغل، التي روَّجت للجولة في مدونة أسلوب حياتها الثرية بالكتب، Modern MrsDarcy.com: «ما كنا نحاول القيام به من خلال جولة الكِتاب «ألزموا منازلكم» كان استنساخاً قدر الإمكان لتجربة الذهاب إلى حدثٍ مجانيّ في المكتبة المحليّة المُستقلّة». «أعتقد أنه قد يكون من المُحبط حقّاً أن يتمَّ سحب وسيلة رئيسيّة للترويج من بين يديك. إنها طريقة سهلة للتواصل مع القُرَّاء وفي غاية الأهمّيّة للمبيعات، وللمعنويّات أيضاً».

لقد سارت الأمور بشكلٍ جيّد لدرجة أن بوغل تنوي القيام بجولات كُتبٍ افتراضيّة إضافيّة في المستقبل. قد يشعر الناشرون أن مثل هذه الخيارات (التي لا تتطلَّب جهداً أو مالاً) قد تكون مناسبةً، ويمكن اعتمادُها بعد الوباء أيضاً.

التقديمات الإجماليّة يمكن أن ترتفع

بغض النظر عن مزحة «الملك لير»، فإن الوباء منح بعض الكُتَّاب الوقت الذي سلبته منهم مشاغل الحياة «العادية». على سبيل المثال، أولئك الذين ربما قضوا ليلة الأربعاء، لنَقُلْ، في مشاهدة مباراة كرة قدم للأطفال أو حضور اجتماع في الكنيسة، قد حصلوا من حيث لا يعلمون على ساعاتٍ إضافيّة للكتابة. يتوقّع المُحرِّرون أن يؤدّي ذلك إلى ارتفاعٍ في نسبة التقديمات. تقول ديان موغي: «من المُؤكَّد أننا سنشهد زيادةً في أعداد الطلبات، لأنَّ الكُتَّاب الذين لديهم أوقات فراغٍ أطول سيجدون الوقتَ للانتهاء من الكُتب التي تحدَّثوا عنها طويلاً».

ومع ذلك، لن يستفيد جميع الكُتَّاب من أوقاتِ الحَجْر الصحيّ للكِتابة.

الكِتابة ليست وظيفة بدوامٍ كامل لمعظم هؤلاء الكُتّاب. قد تجعل الظروف الطارئة على غرار تسريحات العُمّال المُؤقّتة والإجازات وتحديّات رعاية الأطفال من تخصيص أوقاتهم بالكامل للانتهاء من أعمالهم قيد الكتابة أمراً مستحيلاً.

وبطبيعة الحال، لدينا مشاكل صحيّة خطيرة يجب التعامل معها أيضاً. هذا ما حدث مع الكاتِبة والمُحرِّرة المُستقلّة باربرا إيفرز ودفعها لتأجيل روايتها بعد أن التقت هي وحفيداها اللذان تربيهما مع طبيبٍ مُصاب (بكوفيد - 19) في مارس/آذار الماضي. أجبرت على الالتزام بالحَجْر الصحيّ لمدة 14 يوماً. تقول إيفرز: «استنزف هذان الأسبوعان كلّ جهدي وأنا أحاول توعية الطفلين بضرورة الحذر أكثر». «كان ذلك صعباً منذ البداية، لكنه ازداد سوءاً بعد ذلك. خلال تلك الفترة، لم أنجز أي عمل من أي نوعٍ كان، وكنت أخلد إلى الفراش مرهقةً كلّ ليلة».

قد يلجأ بعض المُؤلّفين للكتابة استجابةً للضغوط الهائلة بسبب الوباء. تقول موغي: «أعلم أنه من الصعب على المُؤلّفين تجاهل الأحداث التي تدور في العالم من حولهم». «في الواقع، سيحوّل بعضهم تلك الأحداث إلى مصدر للإلهام، وأنا أعلم أيضاً أن العديد من مؤلّفينا سيشعرون بالراحة طالما أنهم يُؤلّفون كُتباً تهدف بالأساس لاستكشاف الرحلة إلى نهاية سعيدة - بكشف الجوانب الإيجابيّة في الحياة».

متاجر الكتب ستتغيَّر، لكننا لا نعرف كيف؟!

هناك ثلاثة عوامل رئيسيّة أثّرت على بائعي الكُتب خلال جَائِحة كورونا:

1. لم يتمكّن الناس من مغادرة منازلهم للذهاب إلى المكتبات.
2. الحَجْر الصحيّ أجبر المتاجر على الإغلاق لضرورة التباعُد الاجتماعيّ.
3. أدّى الارتفاع الكبير في البطالة إلى انخفاض عدد المُشتريات الاختياريّة، مثل الكُتب.

وقد استجاب باعة الكُتب بطرقٍ ذكيّة لجمع الأموال وجذب العملاء. أطلقت ما لا يقل عن عشرين مكتبة لبيع الكُتب حملاتٍ GoFundMe لجمع الأموال بهدف تغطية نفقات الإيجار، والمرافق، والرواتب. واستخدم باعة كُتب آخرون وسائل التواصل الاجتماعيّ لطلب الدعم بالتشجيع على الشراء عبر الإنترنت. وطوَّر الكثيرون أفكاراً جديدة لبيع الروايات في الوقت الذي نكافح فيه الفيروس المُستجَد. عقدت Midtown Scholar، المكتبة المُستقلّة بهاريسبورغ، بنسلفانيا، سلسلةً من محادثات المُؤلِّف الافتراضيّة بدلاً من المُحادثات الشخصيّة. واستضافت MahoganyBooks في واشنطن العاصمة أندية كُتب افتراضيّة على منصة Facebook Live. «نحن نبذل قصارى جهدنا لدعم باعة الكُتب خلال هذه الفترة، بما في ذلك تذكير القُرَّاء بإمكانية الوصول إلى الكُتب الإلكترونيّة، وسهولة التسليم إلى المنزل»، كما تؤكِّد موغي. وتضيف «إن ما يخبئه المُستقبل لمحلات بيع الكُتب يعتمد إلى حدٍّ كبير على مدى سرعة عودة الحياة إلى (وضعها الطبيعي)».

وتقول هوانج: «بصراحة، نأمل أن تتمكَّن الكثير من المتاجر من العودة بعد أن أغلق جلّها». «إنه فظيع حقّاً. ونأمل أن تستمر الكثير من المكتبات في الحصول على تمويل أيضاً، بمجرَّد إعادة فتح كلّ شيء. أشعر أنه من السابق لأوانه معرفة ذلك، لكنني أرى الكثير من الناس يتجهون إلى الكُتب الإلكترونيّة، لأنهم لا يقلقون بشأن التسليم». وقد يصبح ذلك أيضاً إرثاً دائماً للوباء.

حالة عدم اليقين، والخوف، والأمل - كلّها أجزاءٌ من قصّةٍ مثيرة، ولكن بالنسبة للنشر الوبائيّ، النهاية لم تكتمل بعد.

■ **توني فيتزجيرالد** □ **ترجمة: عبدالله بن محمد**

المصدر:

The Writer, يونيو 2020

Jon Crucian
(روسيا)

مهن «الباك أوفيس»

الشرف المُستعاد

لطالما تغنَّت النزعة الفرديّة الليبراليّة بوهم غياب المُجتمع. ولكن ماذا لو كان من بين الدروس المُستفادة من جَائِحة كورونا إعادة الاعتبار للمهن المستهجنة (مهن الباك أوفيس back office)، ووضعها تحت دائرة الضوء؟ تلك هي فرضيّة عَالِم الاجتماع «دوني مايار Denis Maillard»، الذي يدعو إلى إعادة التفكير في الصراع الطبقيّ وفق أسسٍ جديدة.

في كتابه «رصيف ويغان - Le quai de Wigan» والصادر سنة 1937، يتحدَّث جورج أورويل عن عُمَّال المناجم العميقة في شمال إنجلترا، إذ يشبههم بتماثيل «كارتيد قذرة»، لأنّ حياة المجتمع بكامله تتوقَّف على نتيجة كدحهم تحت الأرض. إنّ عملهم القائم على استخراج الفحم هو في الواقع «عَالَم بعيد ومختلف، من الوارد جداً للمرءِ ألّا يراه ولو مرّةً واحدةً طيلة حياته، بل من المُحتمل أن معظم الناس يفضلون ألّا يسمعوا عنه شيئاً. مع أنه يشكِّل في حقيقة الأمر النظير الإلزاميّ لعَالَمنا الفوقيّ». وبالتالي، فإننا نعتمدُ عليه في «جميع الأنشطة التي نمارسها تقريباً، سواء أتعلَّق الأمر بتناول الآيس كريم، أو عبور المحيط الأطلسيّ، أو طهي الخبز، أو كتابة رواية».

وفي فرنسا، لم يعد هناك وجود لعُمَّال المناجم، ولكن ظهرت فئةٌ أخرى شغلت موقعهم في المُجتمع، وهي فئة المُشتغلين بمهن «الباك أوفيس»، أي صغار العُمَّال، وَقَّادو الاقتصاد- من عُمَّال التوصيل إلى أُمناء الصندوق- الذين خاطروا بحياتهم، إلى جانب مُقدّمي الرعاية الصحيّة، للحفاظ على الخدمات الأساسيّة، وذلك منذ شهر مارس/آذار وإلى الآن. فالحَجْرُ قد سلَّط الضوءَ على دورهم الحيويّ داخل المُجتمع، كما سلّط الضوءَ أيضاً على البنية التحتيّة التي يقوم عليها النظامُ الاقتصاديّ والمُجتمع ككلّ.

إن عبارة «الباك أوفيس» (وتعني حرفيّاً: المكتب الخلفيّ) يمكن أن تخلق بعض الالتباس: ففي المقاولات، تستعمل عبارة «الفرونت أوفيس» (وتعني حرفيّاً: المكتب الأماميّ) لتسمية المُوظفين الذين هم على اتصال مباشر مع العملاء أو الزبائن أو المرضى. و«الباك أوفيس» يشير إلى أولئك الذين ينتجون البضائع، وينقلونها، ويقومون بتوصيلها. ولسوء الحظ، فإنّ هذا التمييز، الذي هو وصفيٌّ بحتٌ، لا يعكس المكانة التي يشغلها كلّ فرد، بشكلٍ ذاتيّ، في عملية الإنتاج، فضلاً عن أنه لا يترجم التجربة الحيّة للعمَل الذي يستمده منها.

دعائم المجتمع غير المرئيّة

ومع ذلك، يمكننا أن نتحدَّث عن «المكتب الخلفيّ للمُجتمع»، لأن هذه المهن الأساسيّة تمثل البنية التحتيّة الضروريّة لنا من أجل الحصول على الطعام والرعاية الصحيّة والأمن والتعليم. والواقع أن مجتمع الخدمات، الذي بتنا نعيش فيه الآن، قد عمل بشكلٍ مضمر على إعادة توزيع أساسيّة للأدوار الاجتماعيّة، حيث رسم مع مرور الزمن معالم مجتمع منقسم بين أولئك الذين يقفون على الجانب غير المرئي من العمل، المُجبرين على خدمة الغير- الباك أوفيس- وأولئك الذين يتمتَّعون بالوقوف على الجانب المرئيّ من العمل والمُعترف بقيمته، حيث تتنامى قدراتهم وتزداد - الفرونت أوفيس. ويضم الباك أوفيس عدداً لا يُحصى من المهن المُسخَّرة لدعم وخدمة الأشخاص الذين يشغلون مناصب تحظى بأكبر قدرٍ من الاحترام ومن القيمة، إنْ على المستوى المالي أو الرمزي.

وتندرج هذه المهن ضمن فئاتٍ ثلاث: أولاً البنية التحتيّة اللوجستيّة، المُتكوِّنة في الغالب من الذكور (جامعو النفايات، عمال الشحن والتفريغ، سائقو الرافعات، وعمال النقل والسائقون على اختلاف أنواعهم، وأمناء التخزين وعُمَّال التوصيل... إلخ)؛ تأتي بعدها البنية التحتيّة التجاريّة، وتضم 70 % من الإناث (المُكلفات باستخلاص الأثمنة، البائعات، ولكن أيضاً حراس الأمن، وغاسلو الصحون، والنوادل، والمضيفات، ومُقدِّمو الخدمات عن بُعد... إلخ). وأخيراً، البنية التحتيّة الصحيّة والمنزليّة المعروفة أيضاً باسم مهن الرعاية «Care» وتضم 75 % من الإناث، حسب مركز الدراسات Ifop، (عاملات الحضانة، والمُربيّات، والمُشتغلات بالبيوت ،وعُمَّال الصيانة، وفنيّو البستنة، والمُتعهِّدون برعاية كبار السنّ، ومساعدو التمريض والمُمرضات، ولكن أيضاً المُعلِّمون). ولا يملك هؤلاء العُمَّال، الذين يعاني معظمهم من الفقر، حرّيّة اختيار مكان العمل أو توقيته أو ظروفه أو الشروط المُنظِّمة له. فتكون النتيجة مزيداً من التشدُّد والتكثيف في العمل مما يُعرِّضهم لمشقةٍ كبيرة.

بيد أن الفترةَ الاستثنائيّة التي نعيشها سلَّطت عليهم الضوءَ بشكلٍ غير متوقَّع، إذ إنهم حصلوا على اعترافٍ لم يكن أحد يُبديه لهم من قَبل. ينضاف إلى ذلك اكتشافٌ فلسفيّ: إذ إنّ مفهوم الباك أوفيس

بقدر ما هو اجتماعيّ فهو ظاهراتيّ، بل أنثروبولوجيّ أيضاً. إنّ الضوءَ الذي سلّطته الأزمة على هذه المهن يتيح لنا الغوصَ مباشرةً في قلب البناء الاجتماعيّ لفهم الكيفيّة التي يشتغل وفقها، سواء على المستوى الواقعيّ أو على المستوى الرمزيّ.

يمكن القول بأن وجود الباك أوفيس جاء ليمثِّل تجسيداً اجتماعيّاً واقتصاديّاً للديموقراطيّة الليبراليّة كمشروعٍ فلسفيّ. وكما تنبَّأ بذلك كلٌّ من «ألكسي دو توكفيل Alexis de Tocqueville» أو «بنجامين كونستان Benjamin Constant» في القرن التاسع عشر، فإنّ المجتمع تمَّ تنظيمه بحيث يمكن لأفراده أن يعيشوا ويضمنوا لأنفسهم فرص النماء الذاتيّ دون أن يهتموا لشأن المجتمع نفسه، ولا للكيفيّة التي تجعله قائماً، بل دون أن يهتموا لوجوده أصلاً. وهذا ما وصفه كونستان بـ«حرّيّة العصر الحديث». وبفضل الدولة والحقوق الفرديّة التي تضمنها، يمكننا أن نعيش «منفصلين - معاً». فمن وجهةِ نظرٍ فلسفيّة، يعتمد الجميع على حقوقهم الفرديّة لشق طريقهم وتحقيق نمائهم الذاتيّ دونما الاهتمام بالآخرين. أمّا من وجهة نظر ماديّة، فالجميع يعتمد على مهن الباك أوفيس لتحقيق هذا النماء الذاتيّ. ومع أن الباك أوفيس يمثل العنصر الماديّ الملموس الذي يتيح لنا العيش في المجتمع إلّا أنه يظلّ غير مرئي. ولا تنكشف هذه الحقيقة الاجتماعيّة إلّا خلال الأزمات. ومنذ 15 مارس/آذار، قفز الباك أوفيس إلى دائرة الضوء وأصبح مرئيّاً وأساسيّاً في نظر الكلّ. ورأينا الجميع يقف ليشكرهم ويصفق لهم ويعترف بدورهم. ولكن هل يعني ذلك أنهم سيأخذون حقوقهم؟ وهل يكون لهم وزنٌ في «عالم الما بعد»؟ هل تكون الحفلة قد انتهت فور بدايتها؟

هناك عِدّة أخطار تتهدَّد مهن الباك أوفيس: ومن عجيب المُفارقات أن تأتي في مقدِّمة هذه الأخطار «المُكافأة» التي وُعِدَ بها مَنْ يعملون بالمستشفيات باعتبارهم كانوا على الخطوط الأماميّة في مواجهةِ الوباء. إذ يمكن لهذه المُكافأة أن تصم الآذان عن مطالب قطاعات الباك أوفيس الأخرى التي لا تقلّ أهمّيّة ولا مشروعيّة عن مهن الرعاية الصحيّة، خاصّة وأن من المُنتظر أن نشهد وضعاً يغلب عليه الكثير من التناقض: فمن ناحيةٍ، سيتم تسريح عددٍ هائل من العاملين في القطاعات التي لن تستطيع العودة بسهولة إلى سابق عهدها قبل الوباء؛ ومن ناحيةٍ أخرى، ستعرف ظروف العمل تشديداً بالنسبة لجميع مَنْ سيحافظون على وظائفهم في أقسام مُعيَّنة من ميدان الخدمات اللوجستيّة وميدان الرعاية. وفي ظلّ هذه الظروف، لا يتوقَّع حدوث زيادة في المُرتبات.

وعلاوةً على ذلك، فإنّ الفترةَ القادمة ستكون فرصةً مواتية لبروز ظاهرةٍ أخرى، وهي تعويض الإنسان بالآلة في هذه المهن. إذ سيهم ذلك بالخصوص جزءاً من موظفي الباك أوفيس العاملين في الخدمات اللوجستيّة أو المُكلّفين بالبيع. فعالم «اللا تلامس» الذي فرضه الحَجْرُ من المُنتظر أن يمتدَّ بسرعة ليُغيِّر شكل المهن الروتينيّة التي يمكن فيها للآلة أن تعوِّضَ الإنسان. ولما أصبح الحفاظ على الصحة يقتضي التباعُد فهذا يعني إعادة هيكلة كاملة لسوق العمل في اتجاه الحَدِّ من الاتصال البشريّ؛ وهناك صلة وطيدة بين التشغيل الآليّ ومكافحة الوباء. وهذا الأمر يهمُّ مثلاً موظفات استخلاص الأثمنة اللائي يتحدَّث الجميع حالياً عن جدارتهن، وعن شجاعتهن. ولكن الحظر الصحيّ الذي يجعلهن مفيدات اليوم قد يكون هو نفسه السبب في تسريع اختفائهن في المستقبل؛ وينطبق الأمر نفسه على أمناء المخازن والمُعدِّين الذين أصبح متاحاً اليوم تسييرهم عن طريق التحكُّم الصوتيّ. يبدو أن الظروف كلّها تتضافر في اتجاه نشأة عالم يكون فيه الشرف المُستعاد لمهن الباك أوفيس قصير العمر. والمجهود السياسيّ الرامي إلى توحيد هذه المهن وحمايتها والدفاع عنها سيشكّل أكثر من أي وقتٍ مضى الرهان الأقوى خلال «مرحلة الما بعد».

■ **دوني مايار** □ **ترجمة: حياة لغليمي**

المصدر:

Philosophie Magazine, يونيو 2020

تحدّيات ورهانات

التعليم عن بُعد

كيف يمكن أن يكونَ التعلُّم عن بُعد عنصراً مُهمَّاً ضمن مشروع التعلُّم مدى الحياة؟ وما هي أهم التحدّيات الاستراتيجيّة التي يفرضها؟ وأهم رهاناته الثقافيّة في ظلّ تحدّيات العصر الراهنة؟

يقول «بيل جيتس»: «إن طريق المعلومات السريع سوف يُحوِّلُ ركيزة العملية التعليميّة من المؤسَّسة إلى الفرد. كذلك سيتغيّرُ الهدف النهائي للتعلُّم من (الحصول على الشّهادة) إلى الاستمتاع بالتعلُّم على مدى سنوات العمر»[1]. من هنا، يظهر أن مسألة التكنولوجيا الحديثة ذات أهمِّية قصوى، خاصّة في القرن الحادي والعشرين، وما تعرفه من ثورة الاتصال والمعلومات، بما فيه إشارة ملحة إلى مسألة التعليم عن بُعد الذي أصبح اليوم يعدُّ من أهمّ عناصر هذه الثورة، وذلك، في نقل المعارف واستخدامها وتطويعها وتوظيفها في بناء الرأسمال البشريّ، لتحقيق تنمية اقتصاديّة واجتماعيّة وعلميّة، وإتاحة بيئة جديدة في اتصال الأفراد ومختلف مصادر المعرفة في أيّ مكان تتواجدُ مثل هذه الشبكات.

من أشهر التعاريف لمفهوم التعلُّم مدى الحياة، الذي أصبح معيارياً انطلاقاً من أواخر التسعينيات، التعريف الذي صاغته اليونسكو في تقرير 1996، الموسوم بـ«التربية، فيها كنز دفين»، والمعروف أيضاً باسم تقرير دولور: «عشية القرن الحادي والعشرين، أصبحت المُهمّات الموكلة للتربية، والأشكال المختلفة التي بإمكانها اتخاذها، تشمل، من الطفولة إلى نهاية الحياة، كلّ المساعي التي تتيح لكلّ فرد الولوج إلى معرفة دينامية بالعالم وبالآخرين وبنفسه، بما يجمع في مرونة بين التعلُّمات الأربعة[2] الأساس (...) هذه الديمومة التربوية، المتصلة بامتداد الحياة والموسعة لتشمل أبعاد المجتمع، هي التي اختارت اللجنة الأوروبية أن تعرّفها، في هذا التقرير، باسم «التكوين مدة الحياة». فهي ترى فيها مفتاح الدخول إلى القرن الحادي والعشرين، وشرطاً لا مناص منه، فيما وراء التكيُّف الضروري مع متطلبات عالم الشغل، للتحكم المتواصل والمتزايد في وتائر وأزمنة الفرد البشريّ».

وقد ارتبط مفهوم التعلُّم مدى الحياة بعدّة مرجعيات غربيّة، على إثر انفجار الثورة المعلوماتية. مثل المرجعية الفرنسيّة التي تجسَّدت في قانون 1971 حول «التكوين المهني المستمر». والمرجعية السويديّة التي عمدت إلى فكرة التربية المستمرة، بصفتها فرصة ثانية في متناول الجميع. والمرجعية الألمانيّة التي زاوجت بين ثنائية التمدرس والتكوين داخل العمل. لكن تبقى المرجعية البريطانيّة من أهمّ هذه المرجعيات، من خلال «الكتاب الأبيض» (New Training Initiative) سنة 1980. وقانون (Employment and Training Act) سنة 1983، حيث تمَّ التخلص من نظام تعليميّ تقليديّ، وقيام نظام جديد هو نظام التأهيل المهني الوطني (NVQ) الذي جاء بفكرة أثرت بقوة على التعلُّم مدى الحياة في أوروبا وباقي البلدان المُتقدِّمة، وهذه الفكرة مفادها وضع نظام وطنيّ موحَّد للشهادات في التكوين الأصلي والمستمر، ثم تركيز مرجعيات الكفاءات على معايير من الأداء في وضعية العمل.

تكمنُ قوة النموذج البريطانيّ، من خلال التأهيل المهني الوطني (NVQ)، في إدماجه لأوّل مرّة تكنولوجيا الإعلام والاتصال الحديثة في مسارات التعلُّم. التي تُتيحُ للعاملين والأفراد بشكلٍ عام الحصول، وبانتظام، ووفق جدول أوروبيّ للمُصادقة، على اعترافٍ بالكفاءات المكتسبة على طول مسارهم المهني. وتقوم هذه الفكرة على المرونة في الشغل التي تعدُّ ضرورية في مجتمع سائر في طريق التعلُّم، كما أن المرجعيات الوطنيّة للكفاءة تضفي مرونة أيضاً منصفة على حركة وتثمين الرأسمال البشريّ في سوق الشغل.

من هنا، يتبدّى أن التعليم عن بُعد، يعدُّ حلْقةً مُهمَّة من حلقات مشروع مجتمعي هو التعلُّم مدى الحياة. وبذلك، يتطلّبُ دعم العملية التعليميّة العمل على توفير مناخٍ تعليميّ مناسب يستوعب الإمكانات الحديثة لأسلوب التعليم عن بُعد وتكنولوجيا الوسائط المُتعدّدة، والمعامل الافتراضيّة، والمكتبات الرّقميّة، حتى يتم مسايرة المُتغيّرات والتطوُّرات المستقبلية لمنظومة التعليم، في أفق مواكبة العصر وتحقيق التنمية الشاملة.

وعلى الرغم من التطوُّر الذي عرفه مجال التربية والتكوين، سواء على مستوى المناهج والبرامج التعليميّة أو على مستوى طرائق التعليم الجديدة، فإن التحوُّلات التي أصبح يعرفها العصر الراهن، خاصّة بعد الثورة المعلوماتية، أدت إلى أن يواجه النظام التعليميّ التقليديّ جملة من التحدّيات الكبرى، في أفق توفير فرص تعليميّة أوسع، ممّا دفع بالعديد من المؤسَّسات التعليميّة حول العالم أن تواجه هذا التحدّي

الذي أصبح يتمثَّل أساساً، وبشكلٍ جادّ، في إمكانية تطوير برامج التعليم عن بعد (Distance Learning)[3].

رهانات ثقافيّة

تبعاً للتحدّيات الاستراتيجية المُلقاة على عاتق منظومة التربية والتكوين، فإنّ التّعليم عن بُعد لابُدّ أن يرتبط بجملة من الرهانات الثقافيّة، فهو امتداد للمدرسة التربويّة الوطنيّة التي تُسهم في تكوين الفرد والمُجتمع، في سياق العولمة المُتميّز بتسارع التغيُّرات والتحوُّلات. ولعلّ التطوُّر السريع للتكنولوجيا الحديثة ووسائل الإعلام والاتصال له التأثيرات المباشرة وغير المباشرة على المنظومة التعليميّة والتربويّة، ممّا قد يُسفرُ عن تداعيات على التدريس والتعليم والاندماج الاقتصاديّ والاجتماعيّ، بل على الثقافة المجتمعيّة والقيم والمواقف الفرديّة والجماعيّة.

ففي ظلِّ عالَم يتميّز بالتحوُّلات السريعة التي ارتبطت بشكلٍ أو بآخر بتكنولوجيا المعلومات ووسائل الإعلام والاتصال، في مقابل السرعة البطيئة التي تتطوَّر بها الثقافة المجتمعيّة. في ظلِّ هذا التناقض الظاهر، تأتي المؤسَّسة التعليميّة والتربويّة لتحقيق نوعٍ من التوازن، حيثُ من الصعب تصوُّر نظام تعليميّ تربويّ دون قاعدةٍ ثقافيّة، مع العلم أن التكنولوجيا الجديدةَ لا تتوقَّفُ عن التطوُّر، بل أكثر من هذا، لا تتوقَّفُ عنْ إنتاج وسائلها التعبيرية وأشكالها الثقافيّة الخاصّة بها، ممّا ينبغي إعادة النّظر فيها باستمرار، وتقويمها، في أفق تحديد أنماط التعامل الحكيم والعقلاني معها، من لدن المدرسة وشركائها الحقيقيين. لذلك، إنّ الجهات التي ستتفوق (مستقبلاً) على غيرها، (أي) في حقبة ما بعد عصر المعلومات، هي تلك الدول التي توخَّت جانب الحكمة باستثمارها في تطوير رأسمالها الفكري»[4].

ويعدُّ الرّهان الثقافيّ من أهم الرهانات التي ينبغي الوعي بها والحرص عليها. ويتمثَّلُ في عملية تدبير (صدام الثقافات)؛ في ظلِّ التعارُض الحاصل بين ثقافة متمسكة بتاريخها وقيمها وأسسها المجتمعيّة والقوميّة، وثقافة منفتحة على بحر لا ساحل له، من المعارف والقيم الجديدة، والمتوفّرة للجميع.

وإذا كان هدف التعليم عن بُعد، باعتباره امتداداً للمدرسة، هو تحقيق الانفتاح، وبناء الثقة في الذات، والحرّيّة على الاختيار، والتكوين المستمر، بل مدى الحياة. فإنّ الثقافة في معناها العام؛ تخرُجُ إلى ما وراء المدرسة، لتشمل الشارع والأسرة، وباقي الفضاءات الأخرى المُخصّصة للفعل الثقافيّ مثل وسائل الإعلام والشبكات الاجتماعيّة، هذا بالإضافة إلى تعدُّد مُكوِّنات منظومة التربية والتكوين؛ سواء أكانت مؤسَّسات عموميّة أو خاصّة أو تقنيّة أو عصريّة أو عتيقة وغيرها. وهذا من طبيعة الحال، يعكس تنوُّعاً وثراءً على مستوى المضامين التربويّة والبيداغوجيّة لدى كلّ فردٍ دون غيره، وهذا التنوُّع يفضي إلى تكوينات ومسارات مختلفة، ومن هنا فالمدرسة لابد أن تقوم على إكساب الفرد بنية من القيم والمعارف التي تساعدُه على تحقيق النجاح الذاتي، مع القدرة على الاندماج في النسيج الاقتصاديّ والتماسك الاجتماعيّ.

يقولُ بيل جيتس أيضاً: «على أنه أياً كانت المشكلات التي يمكنُ أن يسببها هذا الوصول المباشر للطلاب لمعلوماتٍ غير محدودة، فإن الفوائد التي سيجلبها ستقدِّمُ ما يفوق التعويض عنها. لقد استمتعتُ شخصيّاً بالدراسة في المدرسة، لكنني مارستُ اهتماماتي الأعمق خارج الفصل الدراسيّ. وكلّ ما أستطيعه الآن هو أن أتخيّل كيف كان يمكنُ للوصول المباشر إلى هذا الكم الهائل من المعلومات أن يغيِّر تجربتي المدرسيّة الخاصّة. إن طريق المعلومات السّريع سوف يُحوِّلُ ركيزة العملية التعليميّة من المؤسَّسة إلى الفرد. كذلك، سيتغيّرُ الهدف النّهائي للتعليم من- الحصول على الشهادة- إلى الاستمتاع بالتعلُّم على مدى سنوات العمر»[5]. ■ **رشيد طلبي**

الهوامش:

1 - بيل جيتس؛ المعلوماتيّة بعد الإنترنت، طرق المستقبل. ترجمة: عبد السلام رضوان. عالم المعرفة. عدد231. مارس 1998. ص281.

2 - ويقصد هنا بالتعلمات الأربعة وفق ما جاء في التقرير: (تعلم العيش المشترك - تعلم المعرفة - تعلم الفعل - تعلم العيش).

3 - أنظر يوسف يعقوب مدن؛ التعليم المبرمج. الإطار النظريّ. مجلة التربية. عدد 8. 2002. ص64.

4 - جيف سبرينج؛ التعليم والعالم العربيّ: تحدّيات الألفية الثالثة. مركز الإمارات العربيّة للدراسات والبحوث الاستراتيجيّة. 2000. ص221(بتصرف).

5 - بيل جيتس؛ سابق.

إدغار موران:

ما يجب أن يتوفَّر لنا

يُلقي إدغار موران من علياء مئة سنةٍ من الخبرة تقريباً، نظرةً واضحةً على عصرنا. التقيناه قبل الأزمة الصحيّة والعزل المنزليّ بفترةٍ وجيزة؛ وأطلعنا على رؤيته للعَالَم القادم وللأزمة البيئيّة. هذه العبارات هي الأكثر صلةً بالوضع الحالي.

في العشرين من عمرك، كنت قياديّاً في المُقاومة. والآن في الـ98، ما هي معاركك؟

- المعركة كلمةٌ ضخمة، أنا أفضِّل مفهوم المُقاومة. أعتبر أن هناك همجيّتين قويّتين للغاية. الأولى، نعرفها منذ بداية التاريخ البشريّ: إنه الاحتقار، والهيمنة، والتعذيب، إلخ. هذه الهمجيّة، تعود بهذا القدر أو ذاك في كافة البلدان. ليس فقط عند الإرهابيّين وغيرهم من المُتحمِّسين، ولكن أيضاً في بلدنا، وفي انغلاق الفكر تجاه الأشخاص من أصلٍ أجنبيّ، وتجاه المُهاجرين... أصبحت هذه الهمجيّة نفسيّة، بينما هي في أماكن أخرى عنيفة، وقد تصبح عندنا أيضاً عنيفة. أمّا الهمجيّة الثانية، فهي قادمة من قلب حضارتنا: إنها إطلاق العَنان للربح المُنظَّم إلى حدٍّ ما، والذي يظهر من خلال القدرة الكليّة للحساب لفهم المشاكل البشريّة. ماذا تعرف حكوماتنا عنَّا؟ الناتج الوطنيّ الخام، معدَّل النمو، العُمر المُتوقَّع، استطلاعات الرأي. إنه عهد الكَمّ! وهذا يتوافق تماماً مع عهد الربح والمصلحة الشخصيّة. باسم التنافسيّة، يثقل كاهل أولئك الذين يشتغلون في المكاتب والشركات بحملٍ ثقيل، وهو عبءٌ زائدٌ يؤدّي إلى الإرهاق والانتحار. هذه هي الهمجيّة الثانية! نحن نعاني من المكننة، ومن تصنيع الحياة اليوميّة، اللذين نقاومهما بالطبع، في الحياةِ الأسريّة، وفي الحياةِ الحميمة، وعندما نذهب إلى السينما، وما إلى ذلك، ولكن من الواضح أننا نتعرَّض أيضاً لهذه الهمجيّة بكيفيّة حميمة.

هل هذه «الهمجيّة الأخرى» هي سبب الأزمة البيئيّة؟

- من الواضح أن هذه الهمجيّة لا تنفصل عن الأزمة البيئيّة، لأنها وُلِدَتْ من إطلاق ثلاثة محرِّكات: العلم، والتكنولوجيا، والاقتصاد. هذه المُحرِّكات الثلاثة مقترنة في ما بينها، ولا واحد منها خاضع للتحكُّم. إذ يمكن مثلاً استخدام العِلم للتلاعب، وصُنع الأسلحة النوويّة، وما إلى ذلك.

كيف نشأ ضميرك البيئيّ؟

- في السبعينيّات، كُنت في كاليفورنيا في معهد سالك (Salk) للأبحاث البيولوجيّة، ودعاني أصدقائي المُختصون في علم الأحياء في بيركلي لحضور ندوةٍ حول التلوُّث في المدن، ونصحوني بقراءة «تقرير المراعي» الصادر سنة 1971. لقد دُهشت لأننا لم نفكِّر في ذلك من قَبل. هكذا استيقظ ضميري البيئيّ...

ما هو توصيفك لهذه الأزمة؟

- هذه الأزمة هي تدهور كلّ أشكال الحياة، ليس فقط شكل التنوُّع البيولوجيّ، وليس فقط شكل اجتثاث الغابات، وتلوُّث البحار، والمحيطات والأنهار... هي حقولنا الصالحة للزراعة التي تُسلَّم للزراعة الصناعيّة، والتي ساء وبسوء حالها تماماً. وهي حيوانات التربيّة الصناعيّة التي تعطينا طعاماً فاقداً للمذاق تماماً، بل ويشكّل خطورةً على صحتنا. إنّ المشكلة هائلة، وهي تتعلَّق بجميع مناحي الحياة. في مواجهة هذا الانفجار غير المُنضبط، عندما توقع دولة مثل الولايات المتحدة الأميركيّة اتفاقيات باريس- المُتواضعة للغاية- يأتي الرئيس ترامب ليتبرَّأ منها على الفور. لماذا؟ لأنّ الشركات يجب أن تستمر، وتلوِّث، إلخ. لا ترى هذه الماكينة سوى ما هو فوريّ، سوى الربح الفوريّ. العَالَم أعمى، لا يهتم الناس إلّا بمصالحهم قصيرة المدى، وهذا يؤدّي إلى سلسلة من الكوارث.

كيف تفسّر أن الحكومات لم تفعل أي شيء، خلال أربعين أو خمسين عاماً، لحلّ الأزمة البيئيّة التي تلوح في الأفق؟

- أفسّره بكون الحضارة الغربيّة- التي كانت سائدةً حتى الآن- قائمةً، في رأيي، على «الإسلاميّة - اليهوديّة - المسيحيّة». هذه الديانات الثلاث تقوم على الكِتاب المُقدَّس كأساس. فماذا يقول الكِتابُ المُقدَّس؟ أوّلاً، خلق اللهُ الإنسانَ على صورته. الإنسان مُكوَّن إذن من ماهية إلهيّة، وليست له أي علاقة بعَالَم الحيوان. ثانياً، يعلن بولس، مؤسس المسيحيّة، قيامنا نحن البشر، ولكن دون التصريح بقيام للحيوانات: قطيعة ثانية بيننا وبين العَالَم الحيّ. في المسيحيّة، وحده فرانسوا داسيز (François d'Assises) الشجاع، مَنْ يُفكِّر قليلاً في الحيوانات، وفي الطبيعة، وأيضاً... فرانسوا، البابا الحالي، بالطبع! العنصر الثالث، قال ديكارت سنة 1637، بشكلٍ واضح للغاية، في كتابه «خطاب المنهج»: يمكن للعلم أن «يجعلنا أسياداً ومالكي الطبيعة»، معرباً عن فكرة أن مُهمَّة الإنسان هي السيطرة على العَالَم والطبيعة. وأخيراً، لم نفهم إلّا في القرن العشرين، أنّ الكونَ لم يكن مقتصراً فقط على النظام الشمسيّ، بل هو عددٌ لا يُحصى من النجوم والمجرَّات، لا يشكِّل نظامنا بينها سوى شيء بائس. لكننا عشنا في فكرة غزو الطبيعة، وتستمر هذه الفكرة في الترانسهومانزم (تخطي البشريّة)، التي تدفعنا دفعاً نحو مفهوم الخلود، إلخ. لقد أبطأ هذا الدين الثقافيّ إلى حدٍّ كبير الوعي البيئيّ. ومع ذلك، فمن الواضح أننا كائنات حيّة، وأننا مكوَّنون من خلايا، وأننا فقاريّات، وثدييّات، وقرود، مع

شيء مزيد هو نمو الدماغ. وبالتالي فنحن كائنات حيّة وثقافيّة في الآن ذاته. لكن هذا لا يلج عقولنا. قد نعرف جيّداً، بفضل داروين، وبفضل كلّ اكتشافات علماء ما قبل التاريخ، أن الإنسان هو نتاج تطوُّر، لكننا ما زلنا نُفكِّر، ونُقسِّم مُقاربة الإنسان إلى قسمين، بين العلوم الإنسانيّة والعلوم البيولوجيّة.. الدماغ في العلوم البيولوجيّة، والعقل في العلوم الإنسانيّة. نحن منشطرون إلى نصفين. باختصار، تخبرنا الثقافة: «آه، نعم! المناظر الطبيعيّة جميلة، إلخ». لكن أن نقول إننا أيضاً طبيعة، وإننا نعتمد على ما يعتمد علينا، لا! هذا ما يجعل الأمر صعباً.

بعيداً عن «تفكيرك المُركَّب»، هل يمكننا القول، من خلال اللجوء إلى الكاريكاتير، إنّ أجيال «الثلاثين المجيدة» (Trente Glorieuses) هي التي نهبت الموارد الطبيعيّة أكثر من غيرها؟ وهل يجب على الأشخاص الذين تتراوح أعمارهم بين 60 و 70 اليوم أن يعترفوا بذنبهم، وأن يعطوا التدخل الأولويّة، أم أنه من الصعب عليهم قطع الغصن الذي يجلسون عليه؟

- نحن جميعاً مشبعون بالسنوات الثلاثين المجيدة، وسعيها للنمو! وإلى حدود اليوم، ما زلنا نقول «النمو، النمو!». يعلم الجميع أن النمو في عالم محدود غير ممكن. لكننا نواصل، بدلاً من القول إنه يجب علينا تقليل عددٍ من الأنشطة الاقتصاديّة، وتنمية تلك التي تُجسِّد قيم التضامن والحيويّة أكثر. كل شيء مُهدَّد بخطر التفاقُم. ولكن يمكن أن تكون هناك مفاجآت. غالباً ما أستشهدُ بهولدرلين (Hölderlin) الذي يقول في قصيدته «حيث يزيد الخطر، ينمو أيضاً ما ينقذ». بالطبع، سيكون هناك عددٌ لا يُحصى من الكوارث، ولكن، كما هو الحال في «ماد ماكس» (Mad Max)، لن يتمَّ تدمير كلّ شيء - قد تكون هناك انحطاطات مروِّعة، كما حدث بالفعل في التاريخ. نحن نتجه نحو الكوارث من ناحيةٍ، ونحو نخبةٍ صغيرة من الأشخاص الأقوياء والأثرياء الذين سيعيشون في دوائر مُغلَقة ومتخطين للبشريّة، مع شقق ذكيّة، ومدن ذكيّة، وسيارات ذكيّة... وهراء خاصّ بهم!

في مذكراتك، تتذكَّر كيف كنت تتأرجح في الثلاثينيّات بين الثورة والإصلاح. اليوم، أمام هذه الأزمة البيئيّة، هل ما زلت تتأرجح؟ أم أن الثورة تبدو ضرورية في نظرك؟ إذ إننا نرى بوضوح أننا لا نتقدَّم مع الإصلاحات.

- إن الثورة، كما كنا نفهمها في الماضي، غير ممكنة بالمعنى الذي يفيد، في المقام الأول، ممارسة إكراهٍ على الأغنياء يجبرهم على شكلٍ من أشكال التقاسم، لأن ذلك أمرٌ صعبٌ للغاية بسبب التهرُّب الضريبيّ. كما أن الضرائب، بصيغتها الحالية، لا يمكنها أن تقلل من عدم المساواة. من ناحيةٍ أخرى، مع تفكُّك الأحزاب السياسيّة، واليسار على وجه الخصوص، لا توجد قوى قادرة على اقتراح رؤية سياسيّة ثوريّة. حالياً، انطلاقاً من وعي المُواطنين فقط، الذين هم- في الوقت نفسه- مُستهلِكون، يمكننا أن نقمع هذه القدرة المُطلقة للمال، التي تسيطر على جميع الوزارات. على سبيل المثال، إذا استهلك جميع المُواطنين الأطعمة التي تأتي من البستنة المحليّة والزراعة العضويّة النظيفة، فسوف يكون هناك بالضرورة انخفاضٌ في الزراعة والتعليب الصناعيّين. سيعود الناس إلى تتبيل وتخمير مواد طعامهم. وبالمثل، إذا اخترنا بوعيٍ عدم استخدام الأشياء التي يمكن التخلص منها، والأشياء ذات التقادُم المُخطط له، فإننا نؤخِّر هنا أيضاً هذا الجنون الذي يجعلنا نغيِّر سيارتنا كلَّ عامين، ونرمي شفرات حلاقتنا، ونرمي كلَّ شيء. إنه تبذير هائل. انطلاقاً من هذا، سنقلّل من قوة الإشهار الذي يريد أن يبيع لنا النشوة مع السيارات أو العطور. إذا كان هذا الوعي، وإذا توحَّدت كلُّ حركات التضامن التي تتخمَّر، وإذا وُلِدَ شكلٌ سياسيٌّ جديدٌ يسير في اتجاه «الطريق» (La Voie) (كِتاب ألَّفه إدغار موران)، يمكننا أن نأمل في التغيير. لن نقول: هذا هو نموذج المجتمع المثاليّ. سوف نقول: هذا ما يجب أن نتجه نحوه من أجل تحوُّل تدريجيّ، والذي سيؤدّي إلى انبثاق شيءٍ آخر. إنّ تحوُّل اليرقة إلى فراشة، كما تعلمون، لا يتمُّ على هذا النحو، فهو يستغرق وقتاً، ويحصل عبر قدرٍ من المُعاناة. لكن الشروط، والإعدادات لم يتم استيفاؤها بعد. أنا أقدِّم الإعدادات.

كان «التحوُّل التدريجيّ» هو عقيدتنا عند إنشاء مجلّة كايزن، لكن هذا يضع المسؤوليّة على الأفراد. بيد أن هناك أيضاً رجل السياسة الذي يجب أن يتحمَّل مسؤوليّاته، وقوة اللوبيّات التي تبطئ الوعي بالقضايا المُلحة...

- أجل، يجب أن ننشئ منظَّمةً سياسيّة جديدة، ويجب أن نعيد العمل الذي قام به كارل ماركس في زمنه، والذي كان رؤيةً للعَالَم، ورؤيةً للإنسان، ورؤيةً للتاريخ. إذا لم تتوفَّر لك رؤية للإنسان والتاريخ والعالم والمعرفة، فماذا يمكنك أن تفعل؟ ينبغي إعادة هذا العمل. كان ماركس بالفعل، وقد أعطى الكثير من الأشياء. بدوري، هذا ما أحاول القيام به بمنهجي وبرؤيتي. أمّا بالنسبة للوبيّات، فهي بالطبع قويّة، لقد رأينا ذلك مع مادة «غليفوزات» (glyphosate)، أو المُنتجات الصيدلانيّة، ولكن إذا مُورِسَتْ سُلطة المُواطنين، فسوف تتراجع اللوبيّات أيضاً.

■ **حوار: باسكال غريبوفال وإنجريد بيلول □ ترجمة: عبدالرحيم نورالدين**

المصدر:
مجلّة كايزن Kaizen- عدد 50 ، مايو ويونيو 2020.

بيونغ تشول هان..

مآل الطقوس الجماعيّة

يُعَدُّ الفيلسوفُ الألمانيّ، ذو الأصل الكوريّ الجنوبيّ، «بيونغ تشول هان» (مواليد 1959- بسيئول)، الأستاذ بجامعة الفنون ببرلين، من أشهر المفكّرين والفلاسفة العالميّين في السنوات العشر الأخيرة، بفضل دراساته ومقالاته المُثيرة التي تحظى بتداول كبير بين قرّاء اليوم، ومنها: (مجتمع التعب)، و(احتضار الإيروس)، و(مجتمع الشفافيّة) و(ماهية السلطة). و(طوبولوجيا العنف)، وغيرها. وهي أعمال يستعرض فيها «بيونغ شول هان» رؤيته النقديّة الاجتماعيّة للنظام الرأسماليّ المُعاصِر، ولتداعيات الليبراليّة الجديدة في مظاهرها وتجليّاتها المُختلفة.

في كتابِكم الأخير، تُعرِّفون «الطقوس» بأنها ممارسات رمزيّة تساهم في تشكيل جماعة، دون أن يكون هناك بالضرورة اتصالٌ بين أفرادها. بالمقابل، ترون بأنّ المُجتمعات المُعاصِرة، وعلى الرغم من شِدّة الاتصال فيما بين أفرادها، فهي لا تؤلِّف جماعة. كيف تتصوَّرون مجتمعاً بلا تواصل؟ الأمثلة التي تقدِّمونها تنتمي إلى الماضي، أو تُحيلنا على جماعات قرويّة صغيرة، وتصرّون على أن الليبراليّة الجديدة هي سبب هذا التدمير لكتلةِ الجماعة. فهل يعني هذا أنّ الليبراليّة، في مراحلها السابِقة، كانت أكثر انفتاحاً على الطقوس؟ أهناك تعارُض بين الحداثة وبين الجماعة، أم أنّ عدم التوافق لا يحصل سوى بين الرأسماليّة وبين الجماعة؟

- اختفاء الطقوس في الوقت الحاضر، علامة على زوال الجماعة؛ فثورةُ الاتّصال الناجِمة عن الطفرة الرقميّة الحاليّة، وإنْ جعلتنا أكثر «اتصالاً» فيما بيننا، إلّا أنها لم تجعلنا أكثر ارتباطاً ولا أكثر اقتراباً بعضنا من بعض. لقد قضت وسائل التواصل الاجتماعيّ الحديثة، على البُعد الاجتماعيّ في عمليات الاتصال بين الأفراد، لأنها جعلت من «الإيغو» مركزاً ومداراً لاهتماماتها. فعلى الرغم من ثورة الاتصال الرقميّ الحاليّة، يزداد الشعور لدينا بالوحدة وبالعُزلة. اليوم، أصبحنا مدعوّين في كلِّ مرّة إلى الإفصاح عن آرائنا وحاجاتنا ورغباتنا واختياراتنا، بل حتى إلى سرد فصول حياتنا الشخصيّة. كلُّ واحدٍ منّا يُعيد تقديم وتمثيل ذاته. كلّنا يمارس عشق وعبادة أناه. لذلك قلتُ في كتابي، إنه إذا كانت الطقوسُ تُسهم في إنتاج الجماعة، ولو بدون اتصال فيما بين أفرادها، فإننا اليوم، نعيش في مجتمع يسوده الاتصال دون أن يؤلِّف أفرادُه لُحمةً جماعيّة منصهرة. لم نعد اليوم نولي اهتماماً كبيراً بالأنشطة والمُمارسات الجماعيّة. أصبحنا نفضِّل اللحظات الفرديّة. يجب أن نتحرَّر من الوهم الذي يدفعنا نحوه مجتمع الاستهلاك، الذي يزعم أن السعادة تكمن في التلبية المُستمرة لرغباتنا ونزواتنا الشخصيّة. إنّ المُمارسات الجماعيّة لا علاقة لها بالرغبات الفرديّة؛ ففي لعبة جماعيّة مثلاً، لا يجد المُشارِك نفسه مشدوداً إليها بدافع رغبة ذاتيّة، وإنما بحافز الشغف بقواعد اللعبة. ولا يعني هذا أني أدعو للعودة إلى الماضي، وإنما أطالب بابتكار أشكالٍ جديدة من الأنشطة والمُمارسات التي تتجاوز «الإيغو»، وتتعدَّى مطمح الرغبة والاستهلاك. وتؤدّي في نهاية الأمر إلى خلق الجماعة. وبهذا المعنى، فإنّ كتابي يمضي في اتجاه مجتمع المُستقبل. لقد أغفلنا حقيقة مُهمَّة، وهي أن الجماعة مصدر للسعادة. لقد صرنا اليوم نحدِّد معنى الحرّيّة من منظورٍ فرديّ، مع العلم أنّ الأصل المُعجميّ لكلمة (Freiheit) في اللغة الألمانيّة، يعني (أن نكون مع الأصدقاء)، فثمَّة علاقةٌ دلاليّةٌ بين الحرّيّة وبين الصداقة. وما الحرّيّة في نهاية المطاف سوى مظهر من مظاهر العلاقات الجماعيّة المُتكامِلة. من هنا يمكننا تحديد الحرّيّة من منظورٍ جماعيّ كذلك.

وصفكم لعَالَم اليوم وقد ازداد ابتعاداً عن الطقوس، يتعارض مع الموقف الذي يرى أنّ الرأسماليّة جعلت المُجتمعات المُعاصِرة أكثر احتفاءً بالشعائريّة وبالطقوس. من هذا المنظور الذي تنتقدونه، فإن سلوك الاستهلاك يحمل في طيّاته أبعاداً طقوسيّة قويّة، بل نقول تعبُّديّة في أقصى تقدير؛ فالأسواقُ التجاريّة الكبرى، والملاعب الرياضيّة الضخمة، هي بمثابة معابد بالنسبة لإنسان اليوم. لماذا لا تجيزون تفسير المُمارسات الرأسماليّة كشكلٍ من أشكال المُمارسة الطقوسيّة؟

بيونغ تشول هان ▲

- لا أدعم الأطروحة التي ترى الرأسماليّة ديناً أو عقيدة. فمحلاتُ التسوُّق التجاريّ تختلف كلَّ الاختلاف عن دور العِبادة: في الأسواق التجاريّة، كما في الرأسماليّة عموماً، تهيمن أنواع خاصة من الرغبات، تحوم كلها حول «الإيغو»؛ والرغبة الذاتيّة صوت الروح، كما يقول الفيلسوف الفرنسيّ «نيكولاس مالبرونش»، بينما داخل المعابد، يسود نوع مختلف تماماً من الرغبات، إذ تتجه العناية إلى أشياء لا تُدرَك بالأنا. الطقوسُ تُبعدنا عن أنواتنا، بينما يقوّي الاستهلاك هوسنا بها (...) نحن اليوم، نتعامل مع الأشياء بطريقةٍ مختلفة. نستهلكها إلى حدِّ الاستنزاف والتدمير، بينما في الطقوس الجماعيّة، نباشرها بكامل الرفق كما لو أنها صديقة لنا. تتميَّز الطقوس عموماً بخاصيّة التكرار، لكنه تكرار حيويّ نشط، ولا علاقة له بالتكرار الأوتوماتيكيّ أو البيروقراطيّ الرتيب. نحن اليوم في ركضٍ دائم خلف حوافز ومشاعر وتجارب جديدة. ومعها، نغفل تماماً عن متعة فنِّ التكرار. إنّ كلَّ جديد سرعان ما يؤول إلى الابتذال ليتحوَّل إلى مللٍ وضجر، إنها بضاعة كُلَّما استهلكناها، إلّا وزادت من تأجيج رغبتنا في استهلاكٍ جديد. ومن أجل الهروب من الرتابة والفراغ، نجد أنفسنا في بحثٍ مستمرّ عن حوافز، ومشاعر، وتجارب جديدة، إنّ الإحساس بالفراغ هو ما يُحرِّك الاتصال والاستهلاك. وما الحياة «المُكثفة» التي يدّعيها النظام الليبراليّ، سوى «تكثيف» للاستهلاك، لا أقلّ ولا أكثر. هناك أنماطٌ من الرتابة والتكرار هي ما تُحقِّق هذه «الكثافة» المنشودة؛ فأنا مثلاً أعشق «سيباستيان باخ»، وقمت بعزف مقطوعته الرائعة (تنويعات غولدبيرغ) آلاف المرَّات، وفي كلِّ مرّة، كنت أخوض تجربة سعادة مختلفة، لا أحتاج معها إلى شيءٍ جديد. فأنا أعشق الإعادات، وأعشق معها طقوس الرتابة.

هناك فكرة لافتة في كتابِكم تذهبون فيها إلى أنّ الطقوس، تؤدِّي إلى تمثّل القيم الجماعيّة جسديّاً. وهي فكرة تبدو لي قريبة مما قاله «باسكال» ذات يوم: (إذا لم تكن مؤمناً، فاركع على ركبتيك، وتصرَّف كما لو أنك سوف تؤمن، ثمّ يأتيك الإيمان من تلقاء ذاته). بالمقابل، ترون بأنّنا نعيش اليوم داخل مجتمعات تحكمها الرغبات، ويطبعها ميل نرجسيّ عميق نحو التفرُّد.

- الطقوسُ ترسِّخ الجماعة في الجسد، وتجعلنا أكثر إحساساً بها. فخلال أزمة الكورونا الحاليّة تحديداً، حيث صار كلّ شيء يجري عبر الوسائل الرقميّة، افتقدنا كثيراً إلى القرب الجسديّ. صحيح أنّنا جميعاً مرتبطون رقميّاً، لكن ينقصنا ذلك الارتباط الفيزيقيّ الذي يُجسِّد الجماعة ماديّاً. فالجسدُ المُفرد الذي نقوم بتمرينه معزولاً داخل صالات الرياضة، يظلُّ مفتقِداً لهذا البُعد الجماعيّ (...)، أمّا الطقوسُ الجماعيّة، فتحوِّل الجسد إلى مسرح لعرض أسرار ونبوءات وأحلام الجماعة. لقد ولَّدت الليبراليّة الجديدة نمطاً من ثقافة التفرُّد يجعل من «الإيغو» مركزاً لكلِّ شيء. وهذه الثقافة قد ساهمت في إضعاف التوجُّه نحو بقية أشكال التفاعُل الجمعيّ والاحتفاء الطقوسيّ.

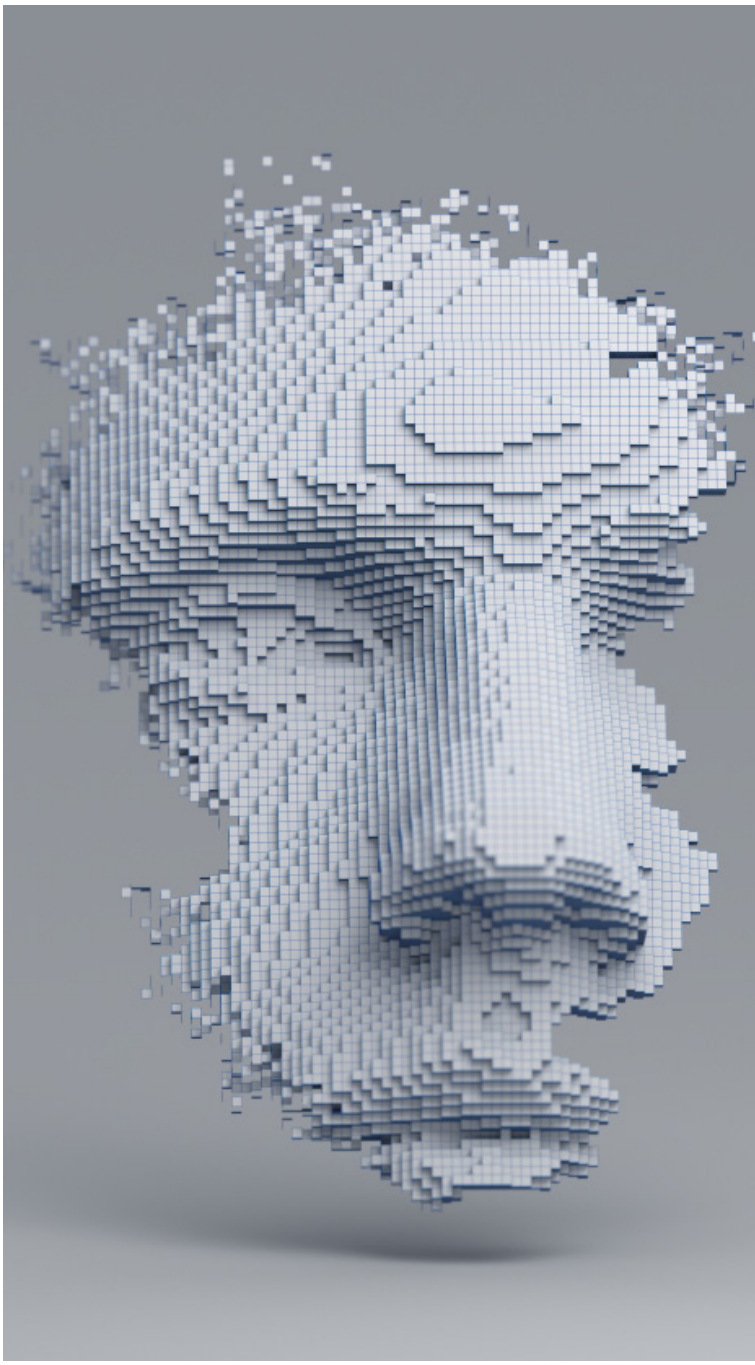
ألا ترون بأن دعوتكم للعودة إلى الطقوس وإلى الجماعة، تلتقي مع توجُّهات أنصار اليمين الراديكاليّ؟ ما الفرق بين تصوُّركم حول «الجماعة»، وبين الفكر الطائفيّ الذي يتبنّاه اليمين الصاعد المُتطرِّف؟

- لا تتحدَّد الجماعة دائماً بمعيار رفضها للآخر؛ فهي قد تكون أكثر انفتاحاً وقبولاً للأغيار. الجماعات التي يرتبط بها اليمينيّون تفتقد إلى المضمون، لذلك فهي تبحث لنفسها عن معنى عبر إقصائها للآخر المُختلف عنها. إنها جماعات يسكنها الخوف وتغذِّيها الكراهية.

في المُقدِّمة، تعلنون بصراحة أنّ هذا العمل ليس كتاباً نوسطالجيّاً، لكنكم تلجأون باستمرار إلى عقد مُقارَنات ترجِّح كفّة الماضي على الحاضر. ففي الفصل المُخصَّص للحرب مثلاً، تدافعون باستماتة عن القيم الحربيّة القديمة مقابل نظيراتها في الحروب الآليّة المُعاصِرة.. ألا تقدِّمون بذلك تصوُّراً مثاليّاً للحروب القديمة؟ فعلى امتداد التاريخ البشريّ، لا نعدم سلاسل طويلة من المذابح الإنسانيّة الفظيعة. إنّ التقتيل غير المُقنَّن ولا المُبرَّر، في نهاية المطاف، ليس اختراعاً رأسماليّاً.

- لا بدّ من الإشارة أولاً إلى أن الثقافة الإنسانيّة في طريقها إلى إلغاء

الطقوس والشعائر الجماعيّة؛ فتحوُّل الإنتاج والمردوديّة إلى قيم مُطلَقة، قد ساهم في تدمير القيم الجماعيّة. ففي قيم الفروسيّة الأوروبيّة خلال القرون الوسطى مثلاً، لم يكن الهدفُ الأساسيّ من المُواجهة الحربيّة هو قتل الخصم، وإنما كانت هناك أشياء أكثر أهمّيّة كالشرف والكرامة، بينما في حروب «الدرونات» المُعاصِرة، أصبحت تصفية الخصم، باعتباره مجرماً، هي الهدف الأول والأخير للاقتتال. وبعد إنجاز مُهمَّة القتل بنجاح، يُمنح ربابنة «الدرونات» بطاقة تنقيط تثبت عدد القتلى الذين أسقطوهم. وهذا يعني أنّه حتى في حالة القتل، فإنّ المردوديّة هي الأهمّ. وهذا - في نظري- أمرٌ قذرٌ ومشينٌ. لا أريد بهذا الكلام القول إن الحروب القديمة كانت أفضل من الحاليّة. ما أريد التنبيه إليه هو أنّ كلَّ شيءٍ أضحى اليوم خاضعاً لمعيار المردوديّة والإنتاج، ليس فقط في الحروب، بل حتى في ممارسة الحياة ككل.



تقيمون في كتابكم ربطاً وثيقاً بين ازدهار البايانات الضخمة (البيغ داتا)، وبين التطوُّر الحاصل في تصوُّرنا للمعرفة، التي صرنا نفهمها على أنها شيءٌ يحصل بطريقة ميكانيكيّة، لتنتهوا إلى خلاصة مفادها أنّ التحوُّل «البياناتيّ» الحاليّ، يناظر التحوُّل «الأنثروبولوجيّ» الذي شهدته أوروبا في عصر الأنوار. فهل يعني هذا أنّ «البياناتيّة» هي نهاية مسار حتميّ تمتدّ جذوره إلى عصر الحداثة؟

- «البياناتيّة» أسلوب داعر في المعرفة، لأنه ببساطة يُلغي الفكر. لا يوجد فكر يقوم على البيانات. العمليّات الحسابيّة والرياضيّة وحدها تقوم على البيانات. المعرفة ذات طبيعة شبقيّة، لذلك كان الفيلسوف الألمانيّ «هايدغر» يشبّهها بالإله «إيروس»، الذي تداعب أطرافَه رفرفةُ جناحيه كلّما تقدَّم خطوةً جديدة في تفكير يغريه بالمُغامَرة نحو عَالَم مجهول. الشفافية هي أيضاً ادّعاء خادع؛ فكما يقول «بيتر هاندكه» في بعض تدويناته: (مَنْ قال إنّ العَالَمَ أصبح مكشوفاً؟)؛ فالعَالَم أكثر غموضاً ممّا نتصوَّر.

لا شكّ أنّ لوباء «كوفيد- 19» انعكاسات كبيرة، ليس على المجال الصحيّ والاقتصاديّ فحسب، وإنما على وجودنا الجماعيّ المُشترك كذلك. فخلال بضعة أيام فقط، يطفو على السطح من جديد مفهوم «البيوسياسة». فإلى أيّ حدٍّ ترون أن هذا الاتصال الفاقد للتواصل الذي يميِّز- في نظركم- مجتمعات اليوم، قد أرخى بظلاله على الطريقة التي نحيا بها الأزمة الوبائيّة الحاليّة؟

- أزمة الكورونا قد قضت نهائيّاً على الطقوس والشعائر الجماعيّة. فلم نعد قادرين حتى على مدِّ الأيادي للمُصافَحة. المسافة الاجتماعيّة تدمِّر كلّ إمكانية للتقارُب الجسديّ. لقد أحالت الجَائِحة الناس إلى مجتمعاتٍ معزولة فاقدة للحسّ الجماعيّ. صحيح أنّ ارتباطنا الرقميّ، لم يُفقدنا اتصال بعضنا ببعض، لكنه اتصال يخلو من كلِّ عمقٍ جماعيّ يحقِّق ارتياحنا وسعادتنا. لقد أجبر الفيروس الناس على العُزلَة، بل أنّه ضاعف من وحدتهم التي هي من سمات مجتمعات العصر. الكورونا ساهمت في اختفاء الطقوس الجماعيّة، وبعد زوال الجَائِحة، أتوقع أن نعمل على إعادة استكشافها مرّةً أخرى.

هل تعتقدون أنّ الوباء الحاليّ يشكِّل منعطفاً تاريخيّاً شبيهاً بأزمة 2008، وبالتالي سوف تترتّب عنه تحوُّلات سياسيّة بعيدة المدى؟ إذا كان الأمر كذلك، فأيّ نوعٍ من التحوُّلات الاجتماعيّة ترون أنّ أزمة الكورونا ستفرزها لاحقاً؟

- أزمة الكورونا ستجعلنا نتجه نحو نظام المُراقبة «البيوسياسيّة». الوباء كشف إحدى نقاط الضعف الكبيرة داخل المنظومة الرأسماليّة. وربّما أمكن القول إنّ «البيوسياسة» الرقميّة، التي جعلت الأفراد تحت رحمة الرقابة الشاملة، تكفي لجعل النظام الرأسماليّ غير مُحصَّن أمام ضربات الفيروس؛ فنظامُ المراقبة البيوسياسيّ، يؤشر إلى نهاية الليبراليّة. وبهذا المعنى، فالليبراليّة لم تكن سوى حلقة قصيرة ضمن سلسلة طويلة من التحوُّلات. لا أتوقَّع أن تفلح المُراقبة البيوسياسيّة في القضاء على الفيروس. فالأوبئة هي نتاج التدخُّل العنيف للإنسان ضدّ نظام بيئيٍّ هشّ. إنّ عواقب التغيُّر المناخيّ سوف تكون أسوأ من الجَوائِح؛ فالاعتداءات التي يمارسها الإنسانُ على الطبيعة، سوف تعود عليه بكوارث وويلات أشدّ هولاً وبلاءً. لقد أصبح الكائن البشريّ مُهدّداً أكثر من أي زمنٍ آخر.

■ **حوار: سيزار رينديليس □ ترجمة: رشيد الأشقر**

المصدر:
يوميّة (البايس) الإسبانيّة، 17 مايو/ أيار 2020

كتاب الدوحة

Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

الحداثة وما بعد الحداثة

العزل الوبائي

عاد الوباء إلينا من عالم قديم، بعدما اعتقدنا أن بعض مظاهر الوجود في العالم القديم قد اختفت عن الأرض كلّياً. وبما أن العزلة المفروضة، اليوم، هي أحد مظاهره الجديدة فيحقّ لنا أن نتساءل: هل ستصبح هذه العزلة ممارسة اجتماعية خاصّة بالجانب المظلم والمأساوي لعصر ما بعد الوباء؟ هل تتحوَّل هذه العزلة بالنسبة لجيلنا إلى أسلوب حياة خاصّة بما يمكن أن نطلق عليه (عالم ما بعد - بعد حداثي)؟ فبماذا تختلف عزلتنا عن صومعة الراهب، واستوديو الفنَّان، وتشرّد المصلحين، وتفرّد الفلاسفة؟

العزلة مفهوم رائع ومتجدِّد، فهو يتراوح بين عظمة المفكّر المستوحد ونشوة القديس الصوفي. وقد تجول بوذا وحده في الغابة مثل وحيد القرن، كما يقول جيل فرونسدال، قبل تأسيسه لتواصل اجتماعي.

يقول فيكتور هوغو في قصيدته «La Fin de Satan» إن: «الجحيم كلّه موجود في كلمة واحدة: العزلة»، لكنه يعترف فيما بعد فيقول إن: «العزلة جيّدة للعقول العظيمة، ولكنها سيئة للعقول الصغيرة. إنها تزعج العقول لأنها لا تضيء».

ومع ذلك، لم يكن هوغو قادراً على الذهاب إلى أبعد حدّ في حياته الخاصّة، على خلاف ما حدث مع شعراء البحيرات الرومانتيكيين الإنجليز مثل: كولريدج الذي قدّس الوحدة، ووليام وردزورث الذي كانت العزلة بالنسبة له «نعيماً» يملأ القلب بالفرح. ولا تشبه وحدته وحدة مونتين التي ألهمته التأمُّلات، ولا وحدة نيتشة التي ألهمته ما وراء الخير والشر، كما أنه قصر كثيراً عن وحدة هايدغر حين قضى آخر أيامه في الغابة السوداء، فقال: «الطبيعة شفاء، والغابة السوداء- وحدها- هي التي تُلهمني».

أما نحن؟ فما هي عزلتنا مع (كوفيد- 19)؟

يستبنى عصر الحداثة في تحقيقه لأهدافه في الرفاه، والتقدم الاجتماعي، والأهلية السياسية على تمكّنه من تقويض وهزيمة ثلاثة أعداء رافقت البشرية منذ وجودها على الأرض، وهم: الوباء، والمجاعة، والحروب. ولكن بعد أن انتصر عصر الحداثة على أعدائه الثلاثة، جاءنا عصر ما بعد الحداثة بثلاثة أعداء، أيضاً، وهم: الضجر، والقلق، والعزلة. ومع أننا أصبحنا نموت من التخمة أكثر من المجاعة، ومن الشيخوخة بمعدل أكثر من الموت بالأمراض المعدية؛ وأصبح المنتحرون من الضجر وأمراض العصر أكثر من عدد الجنود الذين يموتون في الحروب، كما يقول يوفال نوح هراري، ولكننا اليوم مع (كوفيد- 19) فيمكننا أن نقول إن العزل الوبائي وفرض هذه الوحدة، أو العزلة القسرية، قد جمع أعداء البشرية في عصر الحداثة مع أعداء البشرية في عصر ما بعد الحداثة.

اللعب مع الموت

الوباء ليس جديداً على البشرية فقد عانت منه طويلاً، فهي لم تتهدَّد بحروب أقسى وأوجع من الأوبئة والأمراض المعدية، وغالباً ما تضرب هذه الأوبئة المدن التجارية الكبرى بسبب نشاطها الذي يقوم على تدفق التجار والحجاج، فإن حدث (كوفيد- 19) بأوهان الصينية؛ فذلك لأنها مدينة صناعية، بينما في العصور القديمة كانت أثينا هي عاصمة الأوبئة بلا منازع، وفي العصور الوسطى كانت فلورنسا في إيطاليا.

ومن أكثر الأوبئة قسوة في التاريخ هو الطاعون الأسود الذي اندلع في العام 1330 في مكان ما في شرق آسيا أو آسيا الوسطى، وانتشر عبر جيش من الفئران والبراغيث بسرعة في جميع أنحاء العالم، وفي أقلّ من عشرين عاماً وصل هذا المرض إلى شواطئ المحيط الأطلسي. وقد توفي بسببه ما بين 75 و200 مليون شخص، أكثر من ربع سكّان أوراسيا. وفي إنجلترا، توفي أربعة من كلّ عشرة أشخاص، وهبط عدد السكّان من 3.7 مليون إلى 2.2 مليون، وفقدت فلورنسا نصف سكانها البالغ عددهم 100.000 نسمة، ولكن من زمن، أصبحت الأمراض المعدية تُكافَح في مكانها ذاته، حتى خُيّل لنا أنها تنتمي إلى العالم القديم، وأن الحداثة قد قضت على هذا العدو، وحذفته من أجندتنا تماماً.

الإعدام جوعاً

أمّا المجاعة فهي الأخرى قد نسيناها، بينما كان معظم البشر، في التاريخ القديم، يموتون من الجوع.

الجوع هو من أسوأ أنواع الإعدام في التاريخ، لأنه يقوم على عذاب مبرح طويل، وهلاك بدني موجع بشكلٍ قاسٍ، ومن يقرأ مذكرات الصينيين في سنوات القحط، والتي تجعل الأمّ تأكل أبناءها كما صوّرها الروائي الصيني مو يان في روايته الرائعة «لعبة الموت والحياة»، يدرك قسوة هذه الفكرة، ولنتخيل أن تفوتك وجبة واحدة من الطعام،

▲ Jon Crucian (روسيا)

فتشعر بهبوط كلّ طاقتك الحيوية، ثم وجبتان، ثم عليك أن تنام وأنت لم تأكل. وقد جربتُ هذا الشعور، على الصعيد الشخصي، أيام كنتُ جندياً في الحرب، فعندما تطول المعارك، وتنقطع الأرزاق، تصبح اللحظات التي يعيشها الجندي رزينة بشكلٍ مذلّ ومهين. فالصوم بسبب شحّ الخبز يدفعك إلى أكل الحجر، وهو أقسى من الموت وعذابه أكبر عذاب.

ومع أن الخوف من الجوع قد غادرنا، الآن، ولكن ما أن تفتح كتاب التاريخ حتى تجده مملوءاً بأخبار مرعبة عن السكّان الجائعين أو المدفوعين للهلاك بسبب الجوع. فقد كان يموت أكثر من عشرة بالمئة من سكّان الكرة الأرضية بالمجاعة سنوياً حتى وقت قريب. وقد حدثت المجاعة في كلّ العالم، ولم تكن مقتصرة على آسيا وإفريقيا، بل حتى أوروبا، ففي فرنسا عام 1694، وقبلها بعام مات نصف السكّان من الجوع في أستونيا، ثم في أسكتلندا، وفي العام 1698، قضت المجاعة على عشرين بالمئة من السكّان في فنلندا، وفي العام 1680، اجتاحت المجاعة كلّ شمال أوروبا في القرن السابع عشر.

أخطار بلا أخطار

لقد كان انتصار عصر الحداثة، في الواقع، كاسحاً، ويروي ستفان زفايغ في مذكراته الرائعة «عالم الأمس» كيف اختفى المشوهون، وذوو العاهات، ومرضى الغدة الدرقية الذين كانوا يملأون شوارع أوروبا بلمح البصر في بداية القرن العشرين، فقد انتصر العلم بشكلٍ كاسح، وانتشرت النظافة، وعمّ الرفاه الاجتماعي الطبقات الفقيرة، وحصلت تطوُّرات هائلة على جميع الصعد، إذن نحن أمام معجزات كبيرة كان عالم الأمس يفتقدها، ومن الحري أن البشرية لا تسعى إلّا إلى بلوغ السعادة الأرضية المطلقة، لكن النتائج تقول عكس هذا تماماً، فقد ظهرت، مع خمسينيات وستينيات القرن العشرين، حقيقة جديدة؛ وهي ثلاثة أسئلة فلسفية تخصّ الوجود: الضجر، والقلق، والوحدة.

ففي الوقت الذي كانت تنشغل فيه الفلسفات القديمة في قهر الطبيعة من أجل الوصول إلى الرفاه والسعادة الإنسانية، أفاق عصر ما بعد الحداثة على الأمراض النفسية والفكرية المرافقة لهذا الكفاح ولهذه المسيرة والتي جعلت البشرية أسيرة، مرّة أخرى، لليأس الذي يقود إلى التطرف الفردي. في الواقع إن علامات هذا التطرّف الفردي هو الانتحار، والإرهاب، والجنون. هذه الأشياء الثلاثة هي من لوازم عصر ما بعد الحداثة الذي نعيش فيه اليوم. ويكفي أن ننظر إلى الفلسفات بعد منتصف القرن العشرين حتى نجدها حافلة بمفاهيم الضجر، والوحدة، والقلق، وتركيز السياسة على الإرهاب، لكن ما هو مستجد- فعلاً- هو عودتنا إلى الوباء، أو عودة الوباء إلينا، وهو من العالم القديم حتى كدنا نصدق أن بعض مظاهر الوجود في العالم القديم قد اختفت عن الأرض كلّياً. وبما أن العزلة المفروضة - اليوم- هي أحد مظاهره الجديدة فيحق لنا أن نتساءل: هل ستصبح هذه العزلة ممارسة اجتماعية خاصّة بالجانب المظلم والمأساوي لعصر ما بعد الوباء؟ هل تتحوَّل هذه العزلة بالنسبة لجيلنا إلى أسلوب حياة خاصّة بما يمكن أن نطلق عليه عالم ما بعد-بعد حداثي؟ فبماذا تختلف عزلتنا عن صومعة الراهب، واستوديو الفنَّان، وتشرّد المصلحين، وتفرّد الفلاسفة؟.

أعتقد أن الأمر لن ينتهي بمشكلة عارضة خاصّة بوباء جاء وسيزول حتماً، ولكن هذه الإجراءات التي حدثت هي إجراءات تنتمي إلى ما يطلق عليه ألتوسير بـ«تكنولوجيا السلطة» وهي الإجراءات والممارسات الأيديولوجية التي تشكِّل قائمة الممنوعات، وهي نوع من القمع الثقافي يفيد في تشكيل الكتل البشرية والسيطرة عليها. هذا العزل ليس ممارسة طبية وحسب، إنما يتعداها إلى ممارسة ثقافية لها علاقة بالسيطرة على الأفراد، ولها علاقة حتمية بالماهية السياسية لثقافتنا المعاصرة. ■ **علي بدر**

مقاومة الحجْر سمحت باستمرار الحياة

الملل المنتج والضجر الخلاق

«الثرثار الذي تتمثَّل متعته الأسمى في التحدّث من فوق منصة أو منبر، يغامر، تماماً، بأن يصبح مجنوناً مسعوراً في جزيرة روبنسون» كما يقول «شارل بودلير» معقباً على الصحافي الذي ذكّره بأن الوحدة مؤذية للإنسان. اعتبر صاحب «سأم باريس» أن الصحافي ليس له الحقّ في أن يوجه الاتهام إلى عشاق الوحدة، ويعتبر أن الذين «يسارعون إلى نسيان أنفسهم في الحشود هم خائفون لا ريب من العجز عن تحمّل أنفسهم بأنفسهم» أناس تعوّدوا على تبذير وجودهم في الأسواق، وأصواتهم في الهتاف، وهم الأغلبية التي لا تشعر بوجودها إلّا عبر الحشود، ويصوّرون ذلك النزوع إلى القطيع في كلمات أخرى أكثر أناقة، وغموضاً، وتضليلاً كالمدنية والاجتماعية.

يدفعنا الملل إلى إعادة اكتشاف الذات، ويحدث ذلك في البداية بالصدفة؛ عندما نتخلص، بالإكراه، من مشاغلنا اليومية وعاداتنا، فالحجْر الصحي كما الإكراهات الأخرى كالاعتقال، والمرض، والحصار، يفرض علينا في البداية شللاً ما عبر تثبيت الحركة، وسرعان ما يتحوَّل ذلك العجز إلى فضاء جديد لإنتاج الحركة، قد تكون حركة جديدة لم نتصور أننا قادرون عليها، أو حركة مؤجلة، كانت تنتظر هذا الفضاء الجديد لكي تخرج وتتحقَّق.

فالعجز الذي ضرب جسد الرسامة المكسيكية «فريدا كالو»، مثلاً، إثر حادث السير الذي تعرَّضت له، والذي أقعدها في السرير أشهر دون حراك، هو الذي وقف وراء عبقريتها في الرسم، لا لتوفر الوقت فقط لكي ترسم، إنما في اختيار توجهها في رسم الأوتوبورتيه ذات الطابع التعبيري السوريالي، على الرغم من رفضها وصف أعمالها بالسوريالية. وكذلك الأمر حدث للصحافي الفرنسي «جان دومينيك بوبي» صاحب كتاب «بذلة الغوص والفراشة» الذي كان يحلم بكتابة رواية، ولكنه لم يستطع، وعندما أصيب بـ«متلازمة المنحبس»، وشُل جسده بالكامل، كتب الكتاب برمش عينه اليسرى، وهو العضو الوحيد الذي ظلّ متحرّكاً. وذلك ما حدث مع «فرانز كافكا»، ومع «مارسيل بروست»، وأبي القاسم الشابي، و«أنطون تشيخوف»، وكلّ المصابين بأمراض مزمنة (السُلّ، ضيق التنفس، الالتهاب الكبدي، الربو) كانت تفرض عليهم عزلة وقتية أو دائمة، استطاعوا ترويضها من أجل خلق حياة مختلفة، صنعت بدورها إبداعاً خالداً، تغمره خصوصية كبيرة.

أمّا في الحجْر السجني، فلنا في «كارلوس ليسكانو» مثال دال على انقلاب العين إثر الملل والضجر في سجون أميركا اللاتينية، وكيف حوّل السجن والتعذيب نظرته للعالم ولذاته وللسجان، نفسه، في كتابه السيري الموسوم بـ«عربة المجانين»، أو كتابه عن الكتابة والكاتب الموسوم بـ«الكاتب والآخر».

والملاحظ عبر تاريخ الحجْر بأنواعه، ومن ضمنه الحجْر الصحي، الذي عاشته وتعيشه البشرية سنة 2020، هو هذا الطابع الأوتوبيوغرافي للإنتاج، عامّة، حيث يسعى الفرد في الحجْر إلى التعبير عن وجوده من خلال مهاراته ومواهبه الفردية، وهو بذلك يحاول مقاومة الملل والضجر الذي يشعر به في وحدته من ناحية، وإثبات أهمّيته في العالم، وحاجة العالم إليه من ناحية ثانية، ويروج ذلك من خلال عرض تلك المواهب والمهارات للناس عبر شبكات التواصل الاجتماعي، واليوتيوب، أو بقية المنصات الإعلامية إن كان ذلك بالكتابة أو الصورة أو الفيديو.

بادر الإيطاليون، في هذا الحجْر، بمساءات الغناء من النوافذ؛ لمقاومة الملل، كما نقلت لنا الشاشات تحدي رجال الأمن للملل والضجر بالرقص والغناء، ومساهمة الفنَّانين في حفلات مجانية من شرفاتهم ومن بيوتهم في فرنسا، وغيرها من عواصم العالم؛ لإسعاد الناس، وإطلاق المثقَّفين للمبادرات الافتراضية؛ للتواصل مع العالم المُعطّل داخل البيوت.

كما تابعنا ازدهار فن كتابة «اليوميات» في كلّ أنحاء العالم، وهو الجنس الكتابي الحميم والمرافق- دائماً- للنكبات الفردية والجماعية عبر التاريخ. فهو «كورديلو» المسافر في البحر، أو في البر، أو في الوقت. حيث يصبح تسجيل اللحظة المملة والثقيلة هو الحركة، وهو الفعل المضاد لانعدامها، فاليومية هنا لا تسجل الحركة في المكان، بل الحركة في الذهن؛ لتنقل لنا كلّ الانفعالات التي تمرّ بها الذات الكاتبة من الملل إلى الخوف إلى الرعب إلى اليأس.

كلّ تلك الأشكال من المقاومة لواقع الحجْر سمح باستمرار الحياة على نحو ما، وأكّد مقولة «لارس سفندسن» بأن «الوحْدَة أفضل الأوقات التي نقضيها، فالانعزال يخبرنا الكثير عن أنفسنا، وعن مكاننا في هذا العالم». لم يهتم الإعلام بما أحدثه الملل والضجر من آثار سلبية في الناس عامّة، وفي المبدعين خاصّة. ويبدو أننا لن نحصي خسائرنا إلّا بعد وقت طويل، فالعالم- الآن- يُحصي عدد الموتى، ولا شيء يعلو على

فريدا كالو▲

صوت الموت وسيرته، فلا يمكن أن ننتبه لحالات الجنون التي حدثت، ولا للاضطرابات النفسية والعصبية، غير أن بعض ما تسرب في الصحافة العالمية، والفرنسية خاصّة، كان يشير إلى تنامي العنف الأسري، والعنف ضدّ المرأة تحديداً. كما بدأت أخبار الانتحارات تصلنا من الصحافة العربيّة والعالميّة؛ على الرغم من أن الأخبار الأولى تُنْسِبها إلى الفقر والحاجة، ولكنّ الحياة علمتنا أن الجوع نادر ما يدفع الإنسان إلى وضع حدّ لحياته، فما السبب وراء انتحار هؤلاء إذا لم يكن الملل والضجر والكآبة؟.

يذكّرنا الانتحار بسبب الضجر بالكاتب الأميركي «ديفيد فوستر والاس» الذي قاده الملل والضجر إلى الاكتئاب، ومنه إلى الانتحار، فأنهى حياته سنة 2008. نقرأ ذلك الإحساس بالملل والضجر في خطبته الشهيرة التي ألقاها في حفل بكلية «كينيون»، سنة 2005، وقد نُشِرت الكلمة إثر انتحاره عن ستة وأربعين عاماً، تحت عنوان «عن الحياة والعمل وحب الملل» حيث يصف افتراض يوم عادي، أنهاه شخص ما في العمل، ونَسِي ألا شيء في البيت ليأكله، فاضطر إلى الخروج من جديد؛ بحثاً عن أي طعام، فتعترضه كلّ أشكال التعطيل، ممّا يدمّره نفسياً، ويحوّله إلى وحش جريح، يشعر بالقهر والظلم، وينقلب العالم، كلّه، في عينيه إلى جحيم. يقول، في ترجمة لأحمد الشافعي، «سوف يبدو جليّاً للعالم كلّه، وكأن كلّ الناس تعترض طريقي، ومن يكون هؤلاء المعترضون طريقي؟ وانظر كم هم مقرفون، وكم هم أغبياء، وكم هم بقر، وكم هم موتى العيون، وغير إنسانيين في طابور الدفع، أو ما أشد وقاحتهم وإثارتهم للضيق أولئك الذين يتكلّمون في الهواتف المحمولة رافعين أصواتهم، وهم وقوف في منتصف الطابور، فانظروا كم هو ظالم ذلك كلّه: لقد قضيت اليوم كلّه، أعمل بجد، وأنا- الآن- ميت من الجوع ومرهق، وليس بوسعي مجرَّد الرجوع إلى البيت؛ لآكل وأرتاح...».

وها هو «فرناندو بيسوا» في يوميّاته، ترجمة المهدي خريف، يتحدَّث عن وحدته في عدم قدرته على التخلص من وجوده الميتافيزيقي: «أنا، اليوم، أكثر وحدة ممّا كنت، معزول أكثر ممّا كنت، شيئاً فشيئاً، تتفكك كلّ روابطي تلقائياً. عما قريب سأبقى وحيداً تماماً. أسوأ آلامي يكمن في عدم قدرتي، أبداً، على نسيان حضوري الميتافيزيقي في الحياة. هنا مكمن خجلي المتعالي الذي يُفرغ جميع حركاتي، وينزع، عن جميع عباراتي، روح البساطة والانفعال المباشر. بيني وبين العالم ضبابة تمنعني من رؤية الأشياء كما هي في حقيقتها، كما هي بالنسبة إلى الآخرين. هذا ما أحس. سأعاني، ما حييت، جحيم كوني إيّاي...».

ولكن تبقى العزلة والعزل مفاهيم ملتبسة وغامضة بحسب تصوراتنا لها، وتربية مفهومها عندنا، فهل العزل مع أناس حميميين كالزوج والأبناء، على سبيل المثال لا الحصر، دائماً، هو عزل مقابل الوجود بين الحشود؟ ألا نهرع للحشود- أحياناً- لكي نكون في عزلة، حيث تجعلنا كثرة الأصوات في الرأس لا نسمع أحداً؛ لذلك يخلق الفنَّانون والكتَّاب أعمالهم في المقاهي الضاجة بالأصوات. ووفقاً لذلك، تنقلب مقولة الملل والضجر ومصادرها الرئيسة، هل نَمِلّ من الكثرة أم من العدم؟ متى يمكننا أن نقول عن ذلك الشعور إنه ملل وضجر؟ أليس الملل باعثاً للحياة- أيضاً- في دائريتها وتكرارها حيث يعيش الإنسان سلسلة من الارتدادات والانفعالات التي خبرها، واختراقه بجديد غير مألوف هو الخطر الوحيد الذي يتهدَّده حيث تقف مناعته عاجزة عن صدّه، وتقف ملكاته عاجزة عن حلّ شفرته؟ هكذا عاش «سيوران» المتشائم دون أن ينتحر، وهكذا عاش «شوبنهاور»، ملك التشاؤم، دون أن يضع حدّاً لحياته. فما الذي سينتجه الكائن الملول الضجر- اليوم- بسبب هذه الجائحة؟ وأي صورة سيكون عليها وهو يواجه العالم الخارجي إذا ما انتهت الجائحة يوماً ما؟ هل سيركض نحو البحر مردّداً أغنية فيروز المتفائلة: «شايف البحر شو كبير ...كبر البحر بحبك»، أم سيهرع إلى البحر كما هرع «كينكاس» بطل «ميتتان لرجل واحد» للبرازيلي «جورج أمادو» ليدفن نفسه في الماء صائحاً: «سأدفن كما أشتهي»؟. ■ **كمال الرياحي**

خافيير برنييه:

«أن تعيش، هو أن تكون متنقِّلاً»

هل أرادَ الجغرافيّ خافيير برنييه، مدير مختبر الوساطة بجامعة السوربون، أنْ يُربكنا بكلماتِه «أن تعيش هو أن تكون متنقِّلا»؟ في هذه المُقابَلة، نستوضح من المُفكِّر والمُتخصِّص في علوم الجغرافيا، هذه العبارة وأهم أفكاره، ونحن نستعد للخروج من فترةِ الحَجْرِ المنزليّ.

«أن تعيش هو أن تكون متنقِّلاً». هكذا تقدِّم نفسك في الصفحة الرئيسيّة لموقعك. هل يُعَدُّ ذلك شكلاً من أشكال الاستفزاز، لكلّ مَنْ يحاول استكشاف عملك كجغرافيّ في فترةِ الحَجْرِ المنزليّ من مارس/آذار إلى أبريل/نيسان 2020؟

- إنّ طرح السؤال بهذه الطريقة يكشف عن الأسئلة الاجتماعيّة والسياسيّة التي تدور اليوم حول حركتنا، التي أصبحت أكثر إلحاحاً بالفعل في فترةِ الحَجْرِ المنزليّ. أصبح «الانتباهُ لكلّ ما يتحرَّك» عقيدةً جديدةً في سياق يتميَّز بوفرةِ الخطاباتِ عن القيم على نطاقٍ واسع وفي المُناقشات. إنها مقارنةٌ إلى حَدٍّ ما بين فرط حركة العَالَم في عالَم قبل الجَائِحة وتوقّفها بعد الكورونا. انقلابٌ للقيم سنقبل به، ونتعايش معه في المُستقبل، إن لم يكن كذلك الآن، في ظلِّ خطابات تحميل المسؤوليّات وتحديد أولويّات المُمارسات.

إذا لم يكن كلّ شيء بنفسِ القدر والأهمّيّة، لا تزال هناك رغبةٌ في تسريع الخطواتِ مع كلّ المخاطر التي ينطوي عليها ذلك. أولاً، لأن التنقُّل يجعل العالم، كما فهمه الفيلسوف ديموقريطس «عالمنا موجود، لأنّ كلَّ شيء فيه يدور». ثم، بالنسبة للعلوم الاجتماعيّة، فإن العيشَ ليس مرادفاً للإقامة. إنها جميع أساليب الوجود في العالم وممارستها، والعيش وإيجاد مكانة هناك، مع الآخر والآخرين. إذا كان الحَجْرُ المنزليّ قد ألزمنا الإقامة في البيوت، فإن العائق أمام «العيش» كان جزئيّاً، وقبل كلّ شيء مؤقَّتاً. كان تعليقاً مؤقَّتاً، وليس انقطاعاً أو تعطيلاً كليّاً.

«أن تعيش هو أن تكون متنقِّلاً» تشبه اللافتة التي تعكس عملي كجغرافيّ. لا يقتصر التنقّل على الانتقال من النقطة (أ) إلى النقطة (ب)، بل يشير إلى الروابط، وأحياناً الأشكال المُعقَّدة للغاية من تحديد وإعادة تحديد مساحات عيشنا والتبادُلات في ما بيننا. إن المرور والعبور والتجوال والتحرُّك والمشي كلّها أعمال تؤدِّي إلى التنقُّل والانتقال والعبور... ولا يمكن أن تكون متطابقةً، لذلك تهمّني، وبشكلٍ خاص، الطريقة التي يؤسِّس بواسطتها الأفرادُ المُتنقِّلون في فضاءٍ ما المُجتمعاتِ. يتعلَّق الأمر هنا بالسعي إلى فهم عالَم متشابِك من العلاقات.

أنت تشرف على تخصُّص الماجستير في النقل والتنقّل في جامعة السوربون. كيف يتخصَّص الجغرافيّ في مثل هذه العلوم؟

- يقوم ماجستير النقل واللوجستيّات والأقاليم والبيئة (TLTE) بتدريب الطلاب على مدار الخمسين عاماً الماضية في مجالات النقل والخدمات اللوجستيّة والتنقُّل والتبادُل. إنه مجال يقع في صميم عمل الجهازِ الإنتاجيّ، ولكن أيضاً الاضطرابات المُجتمعيّة. خلال فترة الحَجْرِ الصحيّ، رأينا أهمّيّة تجسيد اللوجستيّات في حين شهدت عمليّة رقمنة التبادُلات تسارعاً سيحدِّد المُستقبل طابعه الذي لا رجعة فيه تقريباً. ولأنه قائم على الاحترافيّة، فإنّ هذا المجال سيمكّن الجغرافيّين من التخصُّص في أدوات وأساليب الفاعلين في هذه التحوُّلات.

ترتبط أعمالك العلميّة إلى حدٍّ كبير بالجبال، ولا سيما مسألة العبور. كيف تفسِّر أنّ راؤول بلانشارد، أحد مؤسِّسي ما يمكن تسميته بجغرافيّة الجبال، كان يفضّل النقوش والتضاريس بدلاً من الوديان؟ لأنه في النهاية، يمكن اعتبار الجبال مناظر طبيعيّة، ولكن بالنسبة للجغرافيّين، فهي أماكن نمشي فيها دائماً. هل هي فرصة لتقويض فكرة «العوائق» التي تلتصق بالجبال؟

- إن مسألة المرور عبر الجبال، ومن خلالها وخارجها، هي بالفعل مسألةٌ قديمة للغاية. منذ بداية القرن العشرين على وجهِ الخصوص، هناك شكلٌ من أشكالِ الحتميّة الذي يربطها بصورة العقبات والحواجز. كان يتمُّ اعتبار جبال الهيمالايا والقوقاز أحياناً على أنها «حدود طبيعيّة» حالت دون انتشار بعض الأوبئة... لم تصمد هذه الأفكار لفترةٍ طويلة أمام التحليل. من القائد حنبعل وأفياله إلى الجيوش النابليونيّة، ومن ملاحم الطريق إلى التطوُّر الحالي للأنفاق الأساسيّة الكبيرة مثل غوتهارد، كانت جبال

الألب، على سبيل المثال، مناطق عبور وحركة تنقّل مكثّفة لفترةٍ طويلة. ستساهم أعمال راؤول بلانشارد، وخاصة كتابه «جبال الألب الغربيّة» (1938 - 1953)، في تعريف جديد للمُرتفعات. ومن المفارقة... سيضع هذا الأخير الحواجز والوديان كخطوطٍ مرجعيّة جديدة. وقد أصبحت بالفعل مسارات مرور رئيسيّة، ومن الدلالة بمكان أنّ المُصطلح في علم الجيومورفولوجيا، «علم جبال الألب»، أصبح يستخدم تدريجيّاً لوصف توسُّع المناطق الحضريّة وعمليّات الانتقال بين جنيف وفالنس...

ضمن الأماكن التي يتمُّ زيارتها خلال الإجازات، تظلّ الجبال وجهات رئيسيّة. كيف تفسِّرون هذا الانبهار بالقمم؟ هل الرؤى العلويّة مُهمَّةٌ للغاية في الرؤى البشريّة للفضاء؟

- لقد أظهرت العديد من الدراساتِ الاستقصائيّة الأخيرة أن الجبال، ضمن الحدود الوطنيّة، مقدَّر لها أن تصبح وجهةً مفضلةً للمُصطافين هذا العام. إنّ هذا المنعكس لما بعد أزمة الصِّحة ليس جديداً ولا مفاجئاً، طالما أن صورة هذه الأماكن مرتبطة بالنقاء والصِّحة. ومع ذلك، تتعرَّض البيئات الجبليّة للتلوث شأنها شأن السهول. هل يجب أن نتذكَّر أيضاً أنه من بين المجموعات الفرنسيّة الأولى التي انتشر فيها فيروس السارس - كوفيد 2، نجد مقاطعتي «Contamines-Montjoie» و «La Balme-de-Sillingy» الجبليّتين في إقليم هاوت سافوي...

بالعودة إلى موضوع مُهمّ جدّاً لديك: فكرة «العبور». هل أن نظرةً خاصّة إلى علاقاتنا بالفضاء جعلت هذا العملِ البشريّ على خشونته، والذي يتميَّز بطول المسافات، يتطلَّب جرعةً لا بأس بها من الخيال ليبلغ نهاية رحلته؟

- إنّ الأشكال المُختلفة للمعابِر، بغض النظر عن المقاييس المُتصوَّرة، تمثّل مادةً مختارة لتطوير البحث في الجغرافيا، سواء تعلّق الأمر بعبور «مسافات كبيرة»، أو الأنشطة السياحيّة أو الرياضيّة، أو حتى التنقُّلات الحضريّة، كميّة التكوينات يمكن دراستها. إنها من أشكال الاتصال التي تعني الكثير عن المُجتمعات والأفراد.

وباستخدام تعبير بيير مين دي بيران، يجب التأكيد على مقدار «الجهد الذي يخلق العائق». لا يُعَدُّ عبور الشارع عملاً تافهاً كما يبدو على سبيل المثال... ولا كذلك عبور الفضاء الداخليّ أثناء فترة الحَجْرِ المنزليّ. هذه الخريطة التي أعدَّها الفنَّان كيرا تيل حول التنقُّل من المنزل إلى العمل في زمن فيروس كورونا تمثّل أحد التعبيرات الرسوميّة، على غرار خريطة المترو، لشبكات التنقُّل داخل المنزل. لقد أتاحت تنقُّلاتهم اختراع «المنزل» أو إعادة اختراعه مؤقَّتاً...

مختبرك الجديد يُسمَّى «الوساطة - علوم المكان، علوم الروابط». أنت تعتبر أن ما يُسمَّى بجغرافيا «علم الروابط» تخصُّصاً جديداً، أليس كذلك؟

- لقد ظهر بالفعل مختبر أبحاث جديد هذا العام في جامعة السوربون. يجمع حوالي 30 معلم باحث ونحو خمسين طالب دكتوراه. تشير التسمية إلى أكثر أشكال الشبكات تنوُّعاً واتساعاً. بالرجوع إلى أصل الكلمة (الوساطة)، Médiations، نجد أن صداها يتردَّد عبر جميع الدوائر وفي جميع البيئات ومكانة المرأة والرجل في تنظيم المجتمعات. المُعاملات الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة، والبحث عن حلول للصراعات المُتعلِّقة بمُخططات التهيئة، والمناظر الطبيعيّة التي تمَّ إنشاؤها، والتفاوض بشأنها، وتصنيفاتها، ومسمياتها، والمُمارسات التكيفيّة أو العدوانيّة المُتعلِّقة بها، والتبادُلات والاتصالات... كلّها موضوعات للنقاش بين الأعضاء.

أبعد من الانسجام بين الارتباط والمكان، هناك الرغبة في الإصرار على الأبعاد العلائقيّة للجغرافيا. منذ بداية الأزمة الصحيّة، ظهر عددٌ كبيرٌ من المقالاتِ حول ملف «تأمُّلات في السارس - كوفيد 2 في فضاء المُجتمع».

في باب «لا شيء على الإطلاق»، الذي كتبته مع أوليفييه لازاروتي وجاك ليفي على موقع Espaces Temps، أنتم تعكفون على دراسةِ العَالَم كما هو. في أبريل/نيسان 2020، اشتركت في التوقيع على «التعايش مع الكورونا. السعادة الحقيقيّة، تبدأ الآن؟».. كيف يمكننا دحض الأفكار المُسلَّمة؟ حتى نكتشف، في ما يشبه الرهان، وجهة نظر الجغرافيّ الذي يأخذك إلى حيث لم يخطر على بالِ أحد؟

- في عام 2018، أطلق ثلاثتنا إصداراً شهريّاً يُسمَّى «Riens du tout»، بالشراكة مع مجلّة «Espacestemps.net» وفي علاقة بالموقع الأم «choros.place». وكان قسماً دقيقاً جدّاً ويمكن النفاذ إليه، وهو يدعو، عند التطرُّق لحدثٍ صغير أو حقيقة تبدو ضئيلةَ الأهمِّيّة، للتساؤل، باستخدام جميع الموارد المعرفيّة المُفيدة، عن مدى اعتبارها حقيقة اجتماعيّة إجماليّة. هذا اللاشيء يمكن أن يصبح شيئاً، إذا كنا نرغب في فهمه، وربطناه بالكلّ. وفي الأخير نتبيَّن أن هذا «الشيء» الصغير ليس صغيراً بهذا الحجم.

في أبريل/نيسان 2020، في قلب فترة الحَجْرِ المنزليّ، اخترنا الاختباء وراء كِتاب جان جاك روسو: «أحلام المُشاة الانفراديّة، 1776 - 1778»، وكذلك «المشي الخامس، إقامة في جزيرة سانت بيير من 12 سبتمبر إلى 25 أكتوبر 1765». العيش في العالم بسعادة: غالباً ما ارتبطت هذه الفكرة بالحركة. يُقدِّم المُؤلِّف هنا شهادة عن تجربته في الحَجْرِ الذاتيّ. لكن دون أن يغفل عن صدى تسلسل الحَجْر المنزليّ الأخير...

■ **حوار: جيل فومي** □ **ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
Libération.fr
2 يونيو 2020

بصمات
غالب هلسا

« إنتاج غالب هلسا شهادة على مرحلة خصبة في الثقافة العربيّة برمتها، مرحلة تبلور آليات الحساسية الجديدة، لتعميق أواصر العلاقة بين المثقّف والناس من ناحية، ولطرح الطهارة الثقافية وأخلاقيات الكتابة، وشرف ممارستها من ناحية أخرى » ◄◄◄

Jon Crucian
(روسيا)

الثورة والأنموذج ومرثية العمر الجميل

كان غالب هلسا بحقّ رمزاً من رموز الحلم الستيني بالثورة والمستقبل الجديد، وتجسيداً لمسيرته التي مرّت بالسجون العربيّة في عمّان، وبغداد، والقاهرة دون أن يفقد صلابته أو يتخلّى عن رغبته في الوصول إلى الوطن الحر، والشعب السعيد. وعبّر عن نفسه بالشعر والنثر على السواء..

صبري حافظ

هذه آخر الأرض، لم يبقَ إلا الفراق
سأسوي هنا لك قبراً،
وأجعل شاهده مزقة من لوائك،
ثم أقول سلاما
زمن الغزوات مضى، والرفاق
ذهبوا، ورجعنا يتامى.

كانت هذه الأبيات من قصيدة أحمد حجازي «مرثية للعمر الجميل» تتردّد في داخلي كلّما أمسكت القلم للكتابة عن غالب هلسا منذ أن بلغني نبأ رحيله المباغت، ذات صباح شتوي قاس، فاستعصت علي الكلمات. فمرثية حجازي، التي كتبها عقب موت عبدالناصر، هي مرثية هذا الحلم الشعبي الكبير الذي لما اغتالته يد الغدر اغتالت معه روح جيل بأكمله، وحكمت عليه بالغم والهم والتشتت والضياع. كانت تلك الأبيات تجيئني كلّما استعصت علي الكلمات، وأحسست، حقّاً، بمرارة اليتم، كلما تناقص عدد رفاق الرحلة الأماجد وأبناء الجيل الذي ظلّت كوكبة منه قابضة على الجمر برغم كلّ الظروف. فمن أين يُنتِج القلم، والأمر لا يتعلق هنا برثاء كاتب كغيره من الكتاب، أو حتى بنعي صديق عزيز يؤلمني رحيله، فقد علمني تساقط أعلام جيلنا غيلة الصبر على الشدائد منذ أن ساخت في الصمت أقدام محي الدين محمد، والتهمت حياةَ يحى الطاهر عبدالله سيارةٌ طائشة، وفتَّ المرض العضال في جسد وحيد النقاش ثم أمل دنقل، ومات عبدالجليل حسن في أرض غريبة بعد أن ألجمت السبعينيات قلمه الحاد الجسور. وإنما يتصل الأمر، هنا، برثاء الذات، لأن غالب هلسا جزء عزيز من رحلة مرحلة التكوين وجسارة التجربة مع الوعي ومع الحلم بالتغيير، وبنعي مرحلة كاملة من العمر كان غالب هلسا يمثِّل أجمل وأنبل ما فيها. ويجسد بالقول وبالفعل معاً كلّ طموحاتها الزاهية التي تألّقت في فورة الحلم في الستينيات، ثم تحوّلت إلى معاناة مقبضة عندما تكسرت قوادم الأحلام على وقع الهزيمة المزلزلة التي لم تكتمل فصولها إلّا بارتفاع أعلام العدو في أهم حاضرتين عربيتين، تشكلان مركز الثقل الثقافي العربي برمته: في القاهرة بالتطبيع، وفي بيروت بالاجتياح الدامي الذي كرّس فصول المهانة العربيّة، وبلغ بالتقوض غايته. وقد ظلّت المعاناة مستقرة في قلب كلّ من عاش أحلام الستينيات المترعة بالأمل كدملة خبيثة تنزّ ألماً وصديداً، وتسمم الجسد والروح حتى عصفت بالقلب المفعم بالحياة وهو لم يعرف بعد:

من تُرى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا
المغني الذي طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه
أم هو الملك المدّعي أن حلم المغني تجسد فيه
هل خدعتُ بملكك حتى حسبتُك صاحبي المنتظر
أم خدعتَ بأغنيتي، وانتظرتَ الذي وعدتك به ثم لم تنتصر
أم خدعنا معاً بسراب الزمان الجميل.

كان غالب هلسا بحقّ رمزاً من رموز هذا الحلم الستيني بالثورة والمستقبل الجديد، وتجسيداً لمسيرته التي مرّت بالسجون العربيّة في عمّان، وبغداد، والقاهرة دون أن يفقد صلابته أو يتخلّى عن رغبته في الوصول إلى الوطن الحر، والشعب السعيد. وعبّر عن نفسه بالشعر والنثر على السواء على صفحات مجلّة (الآداب) منذ مطلع الستينيات؛ حيث كانت تلتقي فيها الأقلام العربيّة مجتاحة الحدود المفتعلة بين أجزاء الأمة الواحدة؛ ضاربة عرض الحائط بكلّ المخططات التي شاءت لهذه الأمة أن تتمزَّق أو تظلّ أسيرة للتخلف. كانت شخصية غالب هلسا هي المعادل العصري لشخصية جمال الدين الأفغاني الذي قرأنا أنه وفد على قاهرة في القرن الماضي فألهم جيلاً بأكمله، وأنه كان يوزع السعوط بيمناه والثورة بيسراه في مقهى «ماتاتيا» في النصف الثاني من القرن الماضي، ولكن بعد أن استوعبت تلك الشخصية النادرة مسيرة قرن كامل من التنوير والتثوير، تغير فيه الخطاب السياسي والفكري، وتبدَّلت فيه طبيعة الرؤى والاستقطابات الطبقية والاجتماعية، وتخلقت فيه خريطة جديدة للتكتلات والتحالفات، وبعد أن تخطت حاجز العمر وحاجز الزمن.

لكن الفرق بين غالب هلسا وجمال الدين الأفغاني ليس فارق مرحلة فحسب، ولكنه فارق في المنهج كذلك. فقد كان غالب هلسا متعدّد المواهب، كان مفكّراً (كتب العالم مادة وحركة) وناقداً (له مجموعة كبيرة متناثرة من الدراسات النقدية اللامعة)، ومترجماً (ترجم جماليات المكان، ورواية سالينجر الشهيرة)، ومبدعاً ألَّف العديد من القصّ والروايات، وقبل هذا وبعده صانعاً للرؤى، ومؤسّساً للمنطلقات الجديدة. فقد تحوّلت شقته الصغيرة، بشارع التحرير في الدقي، إلى جامعة شهدت العديد من حلقات الدرس والتفكير، قلّ أن تجد نظيراً لها في أي جامعة عربية. وتحوّل شخصه النبيل إلى بؤرة تتجمع حولها مجموعة واسعة من الاتجاهات الفكرية والأدبية من (أبو المعاطي أبو النجا)، وفاروق شوشة، ووحيد النقاش، وبهاء طاهر، وحتى صلاح عيسى، وطارق البشري، وعبدالرحمن الأبنودي، وسيد حجاب، مروراً بما يمكن تسميتهم بالجماعة العربية من حسين الحلاق، وخالد الساكت، وعبدالله المسعود. وبرغم كثرة معارفه وتعدد علاقاته ظلّ هناك عامل واحد مشترك في كلّ تلك العلاقات وهو النقاء، والانحياز للذين يحترمون شرف الكلمة.

كان غالب من جيلنا، ولكنه خاض قبلنا تجربة السجن، وحوّل قبلنا تجربة الحلم العربي المشترك إلى واقع مُمض، لم تنجح شراسته في اجتثاث الحلم أو النيل من تألقه. وسرعان ما أصبح غالب هلسا أحد قسمات قاهرة الستينيات الفوارة بالأحلام، وفد إليها في الخمسينيات طالباً لدراسة الصحافة، وثائراً ضاق به فضاء الأردن الخانق وفضاء العراق الملكي الرجعي، ولم يستوعبه إلّا مناخ القاهرة الرحب؛ عندما كانت تلك المدينة العريقة قاهرة بحق، تباهة بعروبتها، فخورة بقوميتها، معتزة بحلمها واجترائها على كلّ المحرمات السياسية التي فرضتها، آنذاك، السطوة الاستعمارية القديمة على العالم الذي يسمونه ثالثاً.

كانت قاهرة تلك الأيام واحدة من عواصم التحرر في العالم، تنبض بالثورة على كلّ القيود، وتنفض عنها مواضعات عالم الاستعمار القديم، بل وتقود معركة التحريض الدولية على التخلص منه، وتمد يدها بالعون والمساندة والتأييد لكلّ من يريد أن يطيح به. وتتطلَّع بثقة وعزم إلى مستقبل بدا، وقتها، مفعماً بالأمل الوضيء وقابلاً للتحقق. وعندما يتم التأريخ الحقيقي لتلك المرحلة الهامة في الثقافة العربيّة سندرك حقّاً كم كان تأثير هذا الشاب الهادئ المفعم بالثورة والحياة، والذي لم يعرف دعة الاستقرار الخامل أو الهدوء السقيم، على المشهد الثقافي المصري والعربي برمته.

فلم يتعامل غالب هلسا، من البداية، مع القاهرة كمدينة جاء للدراسة فيها، وإنما كمدينة جاء للحياة فيها كمواطن عربي، يتبنى همومها، وينشغل بهاجس الثورة والتقدم فيها، ويندلع في مسارب تيارات ثقافتها التحتية، يتشرب عبيرها، ويستوعب إيقاعاتها حتى أصبح من العسير علينا تصنيفه في زمن التشتت والفرقة والتجزئة هذا. فإذا كان غالب هلسا أردني المولد، فإنه مصري التكوين والثقافة والإسهام الأدبي، كما يشهد، على ذلك، عالمه الروائي والقصصي الذي انفتح على الفضاء العربي الرحب، ولكن ظلّ نبضه مصرياً حتى النخاع، وظلّت ملامح القاهرة منطبعة على تكوين شخصياته وعلى تضاريس أمكنته وعلى خرائط تواريخه. فالصوت القصصي الأساسي والمسيطر على كلّ صغيرة، وكبيرة في عالمه، بل والمحدد لمنظور الرؤية الذي يشمل كلّ التفاصيل هو صوت طالع من قلب تلك المدينة التي اختارها، لأنه يعرف حقيقة دورها وقدرها معاً. هذا الصوت القاهري الذي لا يقل قاهرية عن صوت نجيب محفوظ ابن القاهرة ومؤرِّخها الروائي، ظلّ منطبعاً على كلّ شخصيات عالمه القصصي، حتى تلك الوافدة إليها من خارجها كما هو الحال مع غالب نفسه. تعذبها مسألة الشد والجذب بين قاهرة الحلم والثورة والماضي الجميل، وقاهرة التناقضات الغريبة التي دفعت شاعراً ستينيا آخر، هو الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور الذي اغتالته مواضعات الهزيمة، وقهر الهوان إلى تجسيد هذا كلّه في تغنيه بها:

لقاك يا مدينتي حجي ومبكايا
لقاك يا مدينتي أسايا
وحين رأيت من خلال ظلمة المطار
نورك يا مدينتي، عرفت أنني غللت
إلى الشوارع المسفلتة
إلى الميادين التي تموت في وقدتها خضرة أيامي
أهواك يا مدينتي
أهواك رغم أنني أُنكرتُ في رحابك
وأن طيري الأليف طار عني
وأنني أعود لا مأوى ولا ملتجأ
أعود كي أشرد في أبوابك
أعود كي أشرب من عذابك.

لكن غالب هلسا الذي طرده عسس الغدر والخيانة عن القاهرة التي أحبها، وخلّد الكثير من لحظاتها وتضاريسها وهواجسها في العالم الثري الذي تخلقت ملامحه على مدى سبع روايات، ومجموعتين من القصص القصيرة، لم تخلُ أحدها من عبق أيامها، لم يستطع أن يعود إلى قاهرته التي عشقها، ولو كي يشرد في أبوابها، أو حتى ليشرب من عذابها؛ لأن مواضعات الفرقة والتجزئة فرضت عليه أن يحمل جوازاً

لم يختره، وأن يُستخدم هذا الجواز العربي لمرارة المفارقة ضده، فيعود إليها الخونة والأعداء؛ بينما تصدّ عن أبوابها عشاقها الحقيقيين. فقد كان غالب هلسا، عند لقائي الأخير به في ملتقى القصّة الخليجي، في الكويت، عام 1988، وقبل عام من رحيله، مشتاقاً إلى العودة إلى قاهرته، مليئاً بذكرياته الحلوة فيها، وبإحساسه بالتحقق في قلب حركتها الأدبية. كان لقاؤنا هذا بعد غياب سنوات من التشريد فرّقت أبناء رحلة العمر والتجربة الواحدة، حيث كان التشتيت واحداً من سبل الإجهاز العديدة على قوة هذا الجيل، والعصف بفعاليته في زمن التراجع والتردي. ولم أكن أعرف أن هذا اللقاء الذي دام لأسبوع من السهر المستمر، هو لقاؤنا الأخير، وأنني سأجلس، هنا، في مدينة غريبة أخرى أتلقى فيها نبأ موته، وأذرف مع الدمع كلمات الرثاء حزناً عليه؛ لأن في أعناقنا جميعاً، هؤلاء الذين عرفوا غالب عن قرب، ديناً للذين لم يسعدهم الحظ بمعرفته. فمن واجبنا أن نتيح للذين وفدوا إلى ساحة الكتابة، ودخلوا خريطة الحياة الأدبية في القاهرة بعد غيابه عنها أن نحفر في ذاكرتهم صورة لهذا الكاتب الكبير الذي عشق تلك المدينة، وجعلها حياته بالرغم من كل الصعاب، والذي تفوق مشاركته في صياغة عقلها الحقيقي إسهام الكثيرين.

ولقد عرفت غالب هلسا منذ مطلع الستينيات، وعشت معه كل سنواتها العامرة بما في ذلك تجربة سجنه الأولى بالقاهرة في العام 1966، وقرأت كلّ ما كتب في القاهرة، وكثير مما نشره بعد خروجه من القاهرة، كان قد كتبه فيها ومعظم ما كتبه بعد ذلك، وتابعتُ عن كثب أخباره برغم أن السنوات الأخيرة قد فرقت بيننا. ولهذا سأكتفي هنا بتقديم صورة سريعة لغالب حتى يعرفه القرّاء الذين لم تتح لهم الظروف الاقتراب منه، وحتى يدركوا فداحة الخسارة: خسارتنا جميعاً.

ولد غالب هلسا في مدينة مأدبا في الأردن، عام 1932، وتوفي في دمشق في 18 ديسمبر/كانون الأول 1989، وبين التاريخين عاش غالب واحدة من أكثر الحيوات خصوبة واشتباكاً بتاريخ المنطقة الفكري والأدبي. فقد قرر، من البداية، وهو لا يزال طالباً في مدرسة المطران الثانوية في عمّان، ألا يكتفي بالمشاهدة كما يفعل الكثيرون، وعمد إلى المشاركة الفعّالة التي أوقعته في براثن الملاحقة والسجن. ففرّ إلى العراق، لكن اتصاله هناك بثواره ما لبث أن أوقعه في نفس الأنشوطة، فرحل إلى بيروت ثم إلى القاهرة التي أكمل فيها دراسته الجامعية، وتخرج من قسم الصحافة بالجامعة الأميركية فيها، ثم عمل في عدد من وكالات الأنباء. وعندما عرفته، عام 1962، في ندوة الناقد الكبير أنور المعداوي بالدقي، كان يعمل في وكالة أنباء الصين الشعبية، وحتى صاحب الندوة هذا الأبيّ الجسور الذي ترفّع عن الصغائر، واحتمى وراء كبريائه سرعان ما خطفته يد الموت.

أما نجوم تلك الندوة، من أبناء جيلنا، الذين ملأوا سماء الستينيات بالرؤى الجديدة، والكتابات الجسورة المغيرة، فما أن جاءت السبعينيات حتى انفض شملهم بعد أن عصفت بهم ضرباتها القاصمة: محي الدين محمد كان أول من خاض تجربة المنفى الاختياري الكامل، وكفّ كلية عن الكتابة، وعبدالجليل حسن مضى هو الآخر بعد أن انقطع كلية عن المشاركة في ساحة الثقافة منذ ضربة السبعينيات، وأمل دنقل سقط تحت كلاكل المرض القاصمة، وكذلك صلاح عبدالصبور الذي كان يأتي لِماما، أما أبوالمعاطي أبو النجا، ومحمد عفيفي مطر فقد لجآ لحضن المنفى العربي، بينما سافر بهاء طاهر، وصبحي شفيق

لمنفى أوروبي، وبقي سليمان فياض، وعبدالمحسن بدر، ونفر قليل معهم يخوضون حرباً جسورة بعد أن انفض الجمع.

كنا نلتقي، مساء الخميس، في ندوة المعداوي في الدقي، ويتردّد عدد منّا في ضحى الجمعة على ندوة نجيب محفوظ، ونجتمع في أوقات الظهر الحارة في فيء مقهى إيزافيتش، نسد الأود بسندويتشات فوله الشهيرة، ونواصل الجدل حول الحلم بمستقبل أفضل، وحول أوفق السبل لتحقيق هذا الحلم القريب العصي. وتلتقي كلماتنا واجتهاداتنا جميعاً لبلورة رؤى جديدة في الفكر والأدب، على السواء، على صفحات مجلة (الآداب)، وعلى صفحات (المجلة) التي كان يرأس تحريرها يحيى حقي، ويشارك فيها أنور المعداوي نفسه، وفي صفحة (المساء) الثقافية التي كان يشرف عليها عبدالفتاح الجمل، ويحيلها بحساسيته المرهفة إلى ساحة تعجّ بالحياة والإبداع.

وكان غالب من أكثرنا تفرداً، ليس، فقط، لأنه كان يجيد الإنجليزية، ويقرأ بها، في وقت لم تتح فيه تلك الإجادة لعدد كبير منا، ولا لأن قراءته المستمرة فيها أتاحت له أن يقدّم عدداً متميّزاً من الكتب والدراسات، ولكن - أيضاً - لأنه كان قد خاض منذ بواكير حياته تجربة سياسية غنية، وعاش بسبب هذه التجربة كثيراً من الأفكار والحيوات التي كانت لا تزال مجرَّد تصوّرات نظرية بالنسبة للكثيرين منّا؛ لذلك عندما نشر دراسته الهامة «الثورة والأنموذج»، في عددين من مجلة (الآداب)، كانت تلك الدراسة بمثابة البيان الفكري لهذا الجيل، الذي كان في تبنيه لفكر الثورة القومية العربيّة الاشتراكية أكثر وعياً من الداعين لها والمستفيدين من مدّها، وأكثر قدرة على رؤية مهاوي التجربة الناصرية وسلبياتها، وأشدّ حرصاً على إيجابياتها.

فقد كانت تلك الدراسة، بل وكثير من الكتابات التي نشرها هذا الجيل في (الآداب)، وفي (المجلة) من نوع رؤى زرقاء اليمامة التحذيرية التي بكى الراحل أمل دنقل، بين يديها، حينما تحقّقت أبشع نبوءاتها، وفات أوان التحذير. وقد أحسّ بعض أبناء هذا الجيل باقتراب الخطر، وارتفعت صرخاتهم التحذيرية حادة، في بعض الوقت، حتى أقلقت حدّتها حادي الثورة نفسها. ووجدنا أنفسنا جميعاً، في صبيحة يوم خريفي من العام 1966، في سجن القلعة، وكان معنا غالب هلسا. لم يسأله أحد عن جواز سفره في تلك الأيام، ولا فكّر النظام الناصري في أنه ليس مصرياً، ولا حاول غالب هلسا نفسه أن يستغل هذا التميز ليخرج وحده من السجن، وأن يغادر بسبب هذا التميز مصر، وإنما فضّل أن يُسجن في مصر مع رفاق الحلم الواحد والمسيرة المشتركة، وأن يتحمل بنبل وشجاعة مرارة التجربة، في الوقت الذي آثر فيه بعض «المصريين»، الذين يتمتعون بصفحات أكبر صحفها، الآن، خيانة الفكر والرفقة والمبدأ، وواصلوا بعدها حتى خيانة الوطن ذاته، ومع ذلك عاد أمثال هؤلاء الخونة إلى مصر لا لسبب إلا لأنهم يحملون جواز سفر يتنكر لهم، وينكرهم لو نطق، بينما امتنعت القاهرة على غالب حتى في أيامه الأخيرة، أليست هذه من آيات الزمن الرديء الذي لم يحتمله قلب هذا المناضل الكبير، فكفّ ذات صباح دمشقي كئيب عن الخفقان.

فقد كان غالب هلسا يؤمن بأنه جزء من الحركة الثقافية العربيّة في مصر، ومن هنا فإن المشاركة في قلب قضاياها والنزول إلى خضم معاركها أمر طبيعي بالنسبة له. وهذا هو ما فعله في العراق الذي قضى فيه عدة أعوام بعدما طُرد من القاهرة في سبتمبر/أيلول 1976، وفي بيروت التي ذهب إليها بعدما ترك العراق، وفي قلب المعركة الفلسطينية التي انخرط فيها منذ أن أُجبر على مغادرة القاهرة عنوة، واُستخدم الجواز ضده تعلّة لعقابه الأفدح بالطرد من الوطن الذي تبنّى معاركه وقضاياه، لكن مشاركة غالب هلسا لم تكن مشاركة مناضل سياسي فحسب، وإنما مشاركة كاتب ومفكّر ومثقّف بالدرجة الأولى، خاض منذ بدايات حياته الأدبية معركة لا تقل أهمّية عن الكثير من المعارك السياسية التي انخرط فيها، بل وتتسق كلية معها، لأن إيمانه بطهارة الكتابة لا يقل عن طهرانيته الثورية نقاء وأصالة، وهي معركة تغيير الكتابة العربيّة، وإرساء جماليات أدبية جديدة. فقد كانت مواهب غالب الأدبية المتعدّدة في الكتابة النقدية والقصصية والروائية تتجه كلّها نحو عملية تغيير الحساسية الأدبية، وتغيير مفهوم هذا الجيل لجماليات الإبداع. وعندما ظهرت مجموعة غالب القصصية الأولى (وديع والقديسة ميلادة وآخرون)، عام 1986، تجلّت فيها بوضوح ملامح تلك الحساسية الجديدة.

ومنذ صفحاتها الأولى، أثارت المجموعة قضية التعبير الأدبي، وقدَّمت حلولاً جديدة، غيّرت طبيعة الخطاب القصصي ذاته، من خلال منهج تعبيري يكتسب قيمته وأهمّيته إذا ما تمت موضعته في السياق القصصي الأدبي الذي ظهر فيه. فقد كانت القصّة العربيّة في مصر، وفي غير مصر قد وقعت في براثن منهج تعبيري يعتمد على السرد، وينحو إلى تقديم الخلاصات الوعظية للأحداث، دون تجسيدها في حضور قادر على منح مختلف الجزئيات فيضاً من الدلالات والإيحاءات. وكان الحديث عن الشخصية؛ أخلاقها، وطباعها، وصفاتها هو المنهج الأثير في تناولها، دون الكشف عن حقيقتها عبر المواقف والأحداث، وبعيداً عن الاستقصاءات والتهويمات الاستنتاجية. ومن هنا انصب اهتمام معظم كتَّاب القصّة حتى ذلك الوقت على اعتصار مغزى التجربة التي يعبّرون عنها، لا على تقديم تلك التجربة في حضورها الطاغي المؤثّر، أو تجسيد قدرتها على الإفضاء بما تريد أن تقدمه دون تدخل من الكاتب أو تعليق منه. وقد ساهم هذا المنهج التعبيري الخاطئ في حشو القصّة بفيض من التأمُّلات والاسترسالات أو التحليلات النثرية السقيمة حول أسباب الأحداث ودوافع الشخصيات.

من الضيق بآليات هذا المنهج القديم في صياغة البنية القصصية، انطلقت تجربة غالب هلسا الجديدة في مجموعته الأولى، لتؤسس عدداً من القواعد المغايرة للكتابة، في محاولة واعية منه لتحرير القصّة المصرية من عثراتها المزمنة، حتى تتمكن من التحليق في آفاق الفنّ الرحيبة. كان غالب هلسا، الناقد الحساس للأعمال الأدبية، قد نبّه في كثير من مقالاته اللامعة في (الآداب) إلى أهمّية التخلص من كلّ تلك الأساليب القصصية القديمة، وجاء مع مجموعته الجديدة أوان تقديم النموذج الناصع للأساليب الجديدة التي اعتمد منهج غالب فيها على الاهتمام بالخط المباشر بين العين والموضوع، وبين الموضوع والقارئ، حيث يصبح دور الفنَّان هو دور العين الحساسة الفاهمة الذكية التي تسجل ما تراه، دون أن تُجمّله أو تشوهه، دون أن تضيف إليه من حضورها الثقيل، أو أن تتكهّن بما في داخله، وإنما تقدّمه وحده من خلال أكثر زواياه قدرة على الإفصاح، وأقدرها على أن تضيء في أعماق القارئ إمكانية اكتشاف نفسه وواقعه بصورة أعمق.

فالخارج في أسلوب غالب هلسا التعبيري هو المفتاح الوحيد للداخل، وهو أوفق الأساليب في الوصول إلى جوهره بعيداً عن التكهنات الضحلة أو الأحاسيس المبهمة. هذا الأسلوب الفنّي هو الذي قدّمت مجموعة غالب الأولى (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) ملامحه باقتدار ومهارة، منذ فترة باكرة في تاريخ هذا المنهج الجديد في القصّ. فبالرغم من تأخر صدور هذه المجموعة حتى عام 1968، فإن أحدث قصصها كُتبت عام 1962، وبعضها يرجع إلى العام 1956. وقد أدّى تأخر نشر هذه القصص في مجموعة، إلى ظهور مجموعات قبلها تتضمن قصصاً عديدة، تعتنق هذا المنهج التعبيري في القصّ، وإن كان معظمها قد تأثَّر بشكل أو بآخر بأعمال غالب هلسا وبأفكاره.

وبالإضافة إلى هذا المنهج التعبيري الذي نجد تجلياته في كثير من كتابات أبناء هذا الجيل اللامعة وخاصّة لدى سليمان فياض، وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، ومحمد البساطي، فإن مجموعة غالب الأولى تلك طرحت منهجاً آخر سرعان ما أثرى القصّة المصرية والعربيّة من بعدها، وهو اللجوء إلى الموروث الشعبي كوسيلة للتعبير عن الشخصيات الأمية. فالقصص الثلاث التي تتناول موضوع المثقَّف

المغترب في هذه المجموعة وهي (عيد ميلاد) و(الغريب) و(العودة) لم تستعمل الموروث الشعبي، ولا حتى حومت بالقرب منه. أمّا القصتان اللتان تتحدَّثان عن عالم القرية، وعما يدور فيه، وهما: (البشعة) و(وديع والقديسة ميلادة وآخرون) فقد لجأتا إلى استخدام الشعائر الشعبية للتعبير عمّا يدور في أعماق الشخصية، وصياغة ملامح موقفها المتميّز من العالم. فالموروث الشعبي ليس مجرَّد الشكل الخارجي للشعائر الاجتماعية، ولكنه بالدرجة الأولى محتواها، والمبلور لرؤية ممارسيها ولموقفهم من العالم.

إنه المخزون الثقافي المتوارث ببساطة وبلا كهنوت عبر الأجيال. فالشعائر العديدة التي تضعها الموروثات الشعبية للكثير من المواقف الاجتماعية والتي يتغلغل معظمها في الوجدان القومي إلى مسافات سحيقة تمتد لعشرات القرون، هي صياغة شفرية لمجموعة من الرؤى والقيم القادرة على بلورة ملامح الشخصية الإنسانية في العمل الفنّي. فهي لا تمنح الشخصية مذاقها الفريد وأصالتها، ولا تمدّ جذورها بعمق في تربة الواقع فحسب، ولكنها تصوغ معها الكثير من التفاصيل الدقيقة الراسمة للوحة المجتمعية العريضة، والناقلة لشتى مكونات الوجدان الاجتماعي ومعتقداته.

وقد استطاع غالب هلسا منذ مجموعته الأولى تلك أن يستخدم الموروث الشعبي باعتباره مجموعة من الأنساق الشفرية التي تتخلق عبرها لغة بالغة الثراء، يستطيع النصّ القصصي استخدامها ببراعة. ولا يتعارض اللجوء إلى هذه الشفرة الثرية مع منهج غالب هلسا الأثير في التعبير القصصي، لأن أغلب الموروثات الشعبية أشياء متجسّدة، وليست مجرَّدة، أفعال وأشكال إجرائية لا ذهنية، وهي مصاغة من الصور الأقرب إلى الطبيعة الشعرية، منها إلى النثر العادي. وقد وضع غالب هلسا يده على مفاتيح التعامل القصصي مع هذا المخزون المعرفي الهام، مما فتح الباب أمام استقصاءات بارعة في هذا المجال في أعمال عدد كبير من كتاب الستينيات مثل: سليمان فياض، ويحيى الطاهر عبدالله، وعبدالحكيم قاسم، ومحمد البساطي، ومحمد مستجاب وغيرهم.

وعلاوة على هاتين الإضافتين طرحت مجموعة غالب الأولى تلك قضية هامة أخرى، لا شكّ في أهمّيتها البالغة في تشكيل ملامح الحساسية الأدبية الجديدة، وهي قضية الإيقاع. فقد كشفت قصص هذه المجموعة عن أن إيقاع القصّ هو العنصر الفاعل في تخليق العلاقات التحتية في النصّ القصصي والقادرة على بلورة بنية قصصية مُحكمة. ولذلك اهتمت مجموعة غالب بالإيقاع، وبكلّ العناصر المشاركة في صياغته، من طريقة تركيب الجملة، واختيار الألفاظ ذات الجرس الموحي، والاهتمام بوصف الطبيعة، وهو شيء غير التسخير الساذج لها بالصورة التي أصبح فيها هذا الوصف مقتضباً، وفي صلب الموضوع. ويمكن أن يتضح هذا الإيقاع الذي يهتمّ الكاتب بإبرازه منذ السطور الأولى في أي قصّة من قصصها. فلو أخذنا، مثلاً، قصّة «البشَعَة»، والتي أصبحت من كلاسيكيات القصّة العربيّة القصيرة، سنجد أن سطورها الأولى تخلق ملامح الإيقاع الذي تتماسك به بنية العمل كله. إذ نقرأ :

«أخذت الدار تعتم شيئاً فشيئاً. وتسللت الظلمة من مخازن الحبوب والتبن القصية، ثم تمدّدت على السقف. من كوة في الجدار الغربي كان يمتد حبل من الضوء، ويستقر على ظهر أحد الجالسين مكوناً دائرة مرتعشة، في داخله تتراقص آلاف الذرات. وأصوات الرجال تتزاحم في غمرة من الجُمل القصيرة السريعة. انزلق قرص الشمس وراء التلال، ولم يبقَ منه إلّا جزء صغير ضاحك، ثم سقط، فجأة، وأخذت السماء تفقد زرقتها اللامعة المخلخلة. تكوّنت غيوم وردية جعلت السماء شديدة الاتساع، ثم بدت نجمة الغروب شاحبة مرتجفة. ومن الشرق، من جوف الانحدار الصحراوي، أخذ ظلام رمادي يزحف نحو القرية. انفتح حبل النور الممتد من الكوة، وسقط الظلام على الدار مصمتاً ثقيلاً. ومع انبعاث النور من المصباح المغبش، انتهت تلك الطقوس التي ترافق انقضاء النهار».

في هذه البداية القصصية الجميلة التي توشك أن تكون لوحة متحركة، لا يحدد غالب هلسا طبيعة العالم الذي يتناوله، أو الموضوع الذي يعالجه فحسب، وإنما يرينا، ولا يخبرنا، العالم في تألّقه، ونصاعته، وقد شفّ عن الكثير من المعاني والدلالات الموحية. وأصبح الإيقاع هنا، هذا الإيقاع البطيء الواثق العادي الذي يصوغ قوانينه، هو الخيط الذي يُسلك الكاتب فيه كلّ الجزئيات، ويحمل تنويعات اللون والظلمة، بمجموعة من الرؤى والمعاني التي تتكشف عنها القصّة بالتدريج.

وقد ترسَّخت ملامح هذا المنهج المتميّز في الكتابة القصصية في روايته الأولى (الضحك) في العام 1970، ومجموعته الثانية (زنوج وبدو وفلاحون) في العام 1972، ثم تتابعت، بعد ذلك، رواياته (الخماسين) في العام 1975، و(السؤال) في العام 1979، و(البكاء على الأطلال) في العام 1980، و(ثلاثة وجوه لبغداد) في العام 1984، و(سلطانة) في العام 1987، و(الروائيون) في العام 1988. وباستثناء (سلطانة) التي تنتج من ذاكرة الطفولة في الأردن، وإلى حد ما (ثلاثة وجوه لبغداد) التي يمكن اعتبارها جزءاً من تجربة أدب الخروج المصري الذي يتعامل مع تجربة المصري في المنافي العربيّة، كتب غالب بقية أعماله الأخرى في مصر، وعن مصر، فأصبحت جزءاً من تجربة الكتابة العربيّة الجديدة في مصر، برغم بعده القسري عنها. فعالم غالب هلسا القصصي ينحت قسماته من أديم الواقع المصري، ويسجل بعداً هاماً في التجربة المصرية في الستينيات، قَلَّ أن نجد له نظيراً في أي من الأعمال التي كتبها أبناء جيله.

ففي أعمال غالب القصصية التسعة، يؤسّس هذا الكاتب الكبير ملامح تلك الحساسية الجديدة التي تعيد رسم قسمات العلاقة بين النصّ والواقع على أساس جديد. لا ينهض على المحاكاة المبتذلة للواقع، ولا على النقل عنه، وإنما يعمد إلى إعادة خلق علاقاته، وجوهر تركيبته الاجتماعية والفكرية، وإخضاع هذا كله لأيديولوجية النصّ التي تتسلل في كلّ ثناياه، كاشفة من خلال التجاور بين التفاصيل والجزئيات عن حقيقة البنية الأساسية فيه، ومقدمة من خلال تقنية النصّ، وتشابك العلاقات بين الأحداث والشخصيات، نصّاً مُضمراً، يتميّز بالثراء الدلالي والاستعاري، بينما يبدو وكأن النصّ السطحي يتسم بمضاهاة الواقع، ويعكس شتى تفاصيله.

هذا الالتباس بين التوازي والمضاهاة نابع من استخدام غالب الحاذق للزمن في النصّ القصصي، فالكتابة عنده ليست كتابة للزمن، ولكنها كتابة في الزمن، والحدث عنده لا يستهدف استحضار الحدث على الورق، وإنما كتابته أثناء حدوثه، بالصورة التي تصبح الكتابة معها حدثاً وفعلاً، لا تسجيلاً لهما. من خلال هذا الحضور الحاد يطرح غالب الكتابة في وجه الموت، وفي وجه القمع، وفي وجه السُّلطة الغاشمة؛ لأن غالب مشغول، منذ اللحظة الأولى، وعلى مدّ آلاف الصفحات التي كتبها، بالعلاقة بين المثقَّف والسُلطة من ناحية، وبين المثقَّف والناس من ناحية ثانية، وبين المثقَّف وهموم الكتابة من ناحية ثالثة. هذه المحاور الثلاثة هي التي استأثرت بالاهتمام الرئيسي في عالمه الأدبي، وهي التي جعلت إنتاجه شهادة على مرحلة خصبة في الثقافة العربيّة برمتها، مرحلة تبلور آليات الحساسية الجديدة، لتعميق أواصر العلاقة بين المثقَّف والناس من ناحية، ولطرح الطهارة الثقافية، وأخلاقية الكتابة، وشرف الممارسة في وجه السلطة من ناحية أخرى. فالحساسية الجديدة في الكتابة ليست لها جمالياتها الجديدة، فحسب، ولكنها تنطوي في داخل بنية نصوصها ذاتها على أخلاقياتها الجديدة، كذلك، التي لا تتسامح مع ابتذال الكتابة، ولا تتهاون مع صلابتها البنائية والدلالية على السواء. ومن هنا، حملت كتابات غالب هلسا من الحسّ بالمسؤولية الثورية، ما حملته ممارساته النضالية التي سعَت إلى أن تُرسخ مكانة المثقَّف، وأن تعيد للناس ثقتهم فيه، في زمن تكاثر فيه الزيف، واختلط فيه الحابل بالنابل.

استعادة بعد ثلاثين عاماً من الغياب

عقود ثلاثة انقضت منذ رحيل الكاتب والروائي الأردني الكبير غالب هلسا الذي ولد ومات في اليوم نفسه (18 ديسمبر/كانون أول 1932 - 18 ديسمبر/كانون أول 1989)، وقد غادر بلده عام 1956، مُلاحقاً لكونه عضواً في الحزب الشيوعي الأردني، وعاد إليه في كفن بعد وفاته بأزمة قلبية في العاصمة السورية دمشق. وما بين ذلك الخروج، وتلك العودة المأساوية تنقَّل غالب بين عواصم عربية عديدة، بين بيروت وبغداد والقاهرة ودمشق، حيث كان، على الدوام، جزءاً من الحركة الثقافية والجدل المحتدم في حياة كلّ عاصمة عاش فيها، بغض النظر عن طول الإقامة أو قصرها، لكن إقامته في القاهرة كانت الأطول، والأكثر تأثيراً في تجربته الإبداعية وتكوينه الثقافي، وكذلك في الموضوعات التي شكّلت محور انشغالاته الأدبية والفلسفية والسياسية.

فخري صالح

لم يكن غالب هلسا روائياً أو كاتب قصّة قصيرة فقط، بل كان من ذلك النوع من المثقَّفين العرب العضويين، المنشغلين بالسياسة والثقافة والفكر، يساجلُ في تلك الصيغ المختلفة من رؤية العالم، طامحاً إلى تحديث المجتمعات العربيّة، لا إلى تحديث الثقافة، أو تطوير الأشكال الإبداعية فقط، بل إلى تطوير الرؤى النظرية التي نفسِّر بها حركة المجتمعات، والثقافة، والسياسة، والفكر في الآن نفسه. انطلاقاً من هذه الرؤية، أنجز غالب في العمر القصير، نسبياً، الذي عاشه، أعمالاً في الرواية، والقصّة القصيرة، والنقد الأدبي، والفلسفة والفكر، والترجمة، ومقالات كثيرة في السجال السياسي، جاعلاً من الأشكال المتعدّدة للكتابة طُرقاً مختلفة للنظر إلى الوجود الإنساني، مُقلّباً هذا الوجود على وجوهه المتعدّدة من خلال السرد، والفكر، وقراءة التجارب الثقافية والفكرية للشعوب والمجتمعات الأخرى، ساعياً إلى فهم الإنسان العربي، والمجتمعات العربيّة. فإلى جانب رواياته ومجموعتيه القصصيتين، كتب غالب عن «العالم مادة وحركة» (في محاولة ماركسية مادية لفهم بعض مفكّري المعتزلة)، و«الجهل في معركة الحضارة» (في رد على كتاب للمفكّر الإسلامي الفلسطيني منير شفيق)، و«قراءات في أعمال: يوسف الصايغ، يوسف إدريس، جبرا إبراهيم جبرا، حنّا مينه»، كما ترجم «الحروب الصليبية» للروائي الإسرائيلي عاموس عوز، و«الحارس في حقل الشوفان» للروائي الأميركي جي. دي. سالينجر، و«جماليات المكان» للفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار. وهو ما يدلُّ على تعدد انشغالاته وطاقته الفكرية والإبداعية التي جعلته واحداً من الكُتَّاب المؤثِّرين في الثقافة العربيّة في النصف الثاني من القرن العشرين، الذين يستحقون مواصلة النظر في منجزهم الإبداعي والنقدي والفكري.

لكن الملمح الأساسي في تجربة غالب هو أن عالمه الروائي ينتسب إلى مصر أكثر مما ينتسب إلى وطنه الأردن؛ لأسباب تتصل بشخصياته الروائية والجغرافيا التخيلية التي تتحرَّك في فضائها تلك الشخصيات، فهو في معظم أعماله الروائية يتحرَّك ضمن الفضاء السياسي والاجتماعي المصري لقاهرة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي. لا يشذ عن ذلك من أعماله القصصية والروائية إلا مجموعتاه القصصيتان «وديع والقديسة ميلادة وآخرون» (1968، وبعض قصص هذه المجموعة تتخذ من القاهرة فضاءً لأحداثها) و«زنوج وبدو وفلاحون» (1976) وروايته «سلطانة» (1987). أمّا في باقي أعماله الروائية فإنه يكتب عن القاهرة، ويبني من أحيائها الشعبية، وشخوصها المهمَّشين في معظم الأحيان، ومن نقاشات اليسار المصري وانشقاقاته، عالمه السردي،

مازجاً ذلك كلّه بتذكرات شخصية «غالب»، أو «خالد»، الذي عادة ما يأخذ دور الراوي في الروايات، وتتصفى، من خلاله، الرؤى التي تحملها الشخصيات؛ كما أن هذه الشخصية تُذكرنا، من حين لآخر، بماضيها أو طفولتها البعيدة في مسقط رأس غالب هلسا، وبلدته مَعِين، أو مكان دراسته الإعدادية والثانوية في مدينة مَأدَبا، ومدرسة المطران بعمّان.

من هنا يبدو غالب مسكوناً بالحياة الثقافية والسياسية المصرية، في فترة مُعقَّدة من تاريخ العلاقة بين اليسار المصري والحكم الناصري، في خمسينيات القرن الماضي وستينياته. وتتصل الجغرافيا التخيلية لرواياته وقصصه بتلك الحقبة الزمنية التي عمل خلالها في كلّ من وكالة أنباء الصين الجديدة، ثم وكالة أنباء ألمانيا الديموقراطية لفترة تتجاوز الستة عشر عاماً، مشاركاً بفاعلية في الحياة الثقافية المصرية إلى أن أُبعد من القاهرة بأمر من السادات، عام 1978، مغادراً إلى بغداد، ثم إلى بيروت، عام 1979، ومن ثمَّ إلى دمشق بعد الحصار الإسرائيلي لبيروت عام 1982. ولعلّ اتصاله الحميميَّ بالبيئة المصرية، وصعود اسمه كروائي وناقد على صفحات مجلات اليسار المصري وصحفه، جعل هويّته الجغرافية ملتبسة بالنسبة للعديد من النُقَّاد والباحثين. فهو كان مصريَّ اللهجة، ظلّ يتحدَّث بها أينما ذهب بعد إبعاده من مصر مازجاً تلك اللهجة من حين لآخر بلهجات العواصم التي سكنها. كما ظلّ يختزن العوالم القاهرية ليعيد إنتاجها في رواياته التي كتبها، لاحقاً، غيرَ قادر على التخلص من مخزون السنوات الاثنتين والعشرين التي عاشها في القاهرة. ويمكن أن نلحظ ذلك في أعماله الروائية الأولى التي كتبها في القاهرة: «الضحك» (1970)، و«الخماسين» (1975) و«السؤال» (1979)، و«البكاء على الأطلال» (1980)، وحتى في عملين أخيرين «ثلاثة وجوه لبغداد» (1984)، و«الروائيون» (1988) التي ينتحر فيها بطله غالب ممروراً، معتزلاً العالم، وشاعراً بالخراب الذي يسكن التاريخ.

لكن الحنين الجارف إلى مسقط الرأس تجلّى في بعض أعمال هلسا الروائية على هيئة تذكر جانبي، أحياناً، أو من خلال إفراد رواية كاملة «سلطانة»، التي يستعيد الكاتب فيها ذكريات الطفولة البعيدة، معيداً تتبع خطى بطله في طفولته وصباه، ما يجعل «سلطانة» قريبة من روايات التكوين والتعلّم، ويجعلنا نعيد النظر إلى أعماله الروائية الأولى على ضوء هذه الرواية المميّزة لغة وشخصيات وطرائق حكي، واصلين عالم «سلطانة» بتلك التذكرات الجانبية التي نعثر عليها في قصصه ورواياته الأخرى.

من هنا يبدو من الصعب انتزاع غالب من حنينه الطفولي إلى مسقط رأسه، وتغليب مرحلة الشباب والنضج على خلفية نموه الثقافي والأدبي. وقد برزت مرحلة الطفولة والصبا في أعماله الأخيرة كنوع من الاستعادة الحميمية لذكريات الطفولة التي غيّبها النسيان. ومن ثمَّ فقد فتح خزائن ذاكرته، وأعاد عجن هذه الذكريات مع أحلامه واستيهاماته وطريقة نظرته إلى مسقط رأسه وسنوات تكونه.

ولعل كتابة غالب لـ«سلطانة»، بوصفها الرواية الوحيدة المكتوبة ضمن جغرافيا أردنية، هو ما أعاده إلى مسقط رأسه إبداعياً، إلى حد أنها ذكّرتنا بـ«زنوج وبدو وفلاحون» التي كانت عملاً قصصياً روائياً، نهل من بيئة سياسية واجتماعية غير البيئة القاهرية، لكن رحيل غالب، في نهاية ثمانينيات القرن الماضي، جعل من «سلطانة» رواية وحيدة منقطعة السياق، تقريباً، عن أعماله الروائية الأخرى، وهي الرواية التي شكّلت مع «زنوج وبدو وفلاحون» نوعاً من الثنائية السردية الضدية حيث تُعيد «سلطانة» تأمّل الطفولة البكر، والعالم الفردوسي، فيما تصور «زنوج وبدو وفلاحون» قسوة العلاقات الاجتماعية التي تربط البدو بأهالي القرى، وتقيم تراتبية معقّدة بين المكونات السياسية والاجتماعية والديموغرافية للدولة الأردنية الحديثة.

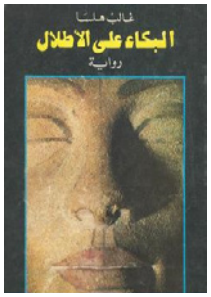
يمكن النظر إلى أعمال غالب الروائية، استناداً إلى هذه الخلفية، بوصفها توتراً بين الفضاء المديني الصاخب المعقّد، والمكان الريفي البسيط الذي يرتبط بالحلم الفردوسي، وحضن الأم، والشعور بالحماية الذي افتقده الراوي في أعمال غالب، التي تتخذ من المدينة فضاء لحركة شخصياتها. ويتجلّى هذا التوتر، الذي يتخذ هيئة قوس مشدود على مدار السّرد في معظم روايات الكاتب، في الحضور الوافر للأحلام، وأحلام اليقظة بصورة أساسية، التي تقطع سياق السرد، وتعيد الرواية في العادة إلى الطفولة وفردوسها الريفي المفقود. بهذا المعنى تُمثّل المدينة، في عالم هلسا، كياناً مهدّداً باعثاً على الرعب، وعدم الاستقرار، وافتقاد الطمأنينة، أياً كانت هذه المدينة: القاهرة، أو عمّان أو بغداد. وهذا ما يفسّر وفرة الأحلام وأحلام اليقظة التي تعيد الراوي، في العديد من روايات هلسا، إلى مسقط الرأس، وفردوس الأمومة المفقود.

لتوضيح الرؤية السابقة سآخذ عملين روائيين لغالب هلسا هما، «الضحك»، وهي أولى رواياته، و«البكاء على الأطلال»، وهي من بين أعماله التي نشرها في بداية الثمانينيات من القرن الماضي، وإن كانت مكتوبة في القاهرة في فترة سابقة عام 1975، لنرى صيغة التوتر في كلّ من الروايتين بين فضاء القاهرة، وأحلام الراوي، وتذكّراته لطفولته، ومطلع شبابه.

يبدأ الفصل الأول من «الضحك»، وعنوانه «جنة اليقين» الذي يوحي بمفارقة ضدية، بوصف لحالة الراوي بعد أن أقام علاقة مع بغيّ. كلّ ما في هذا الفصل من الرواية يوحي بالشعور بالدنس والقذارة، وامتزاج الروائح العطرية بروائح العرق والجسد الآثم، بالحنين إلى النظافة وبراءة الطبيعة، يختلط ذلك كله بالإحساس بوجود خطر قريب يتربّص بالراوي دون أن يكون واعياً له، وبحلم يعيد تركيب الخطر والإحساس به.

ومع أننا لا نستطيع تحديد مكان الحلم، إذ إن الراوي يشاهد فيه منظراً من قريتِه مسقطِ رأسه، حيث يتحدّث عن أكوام من الحجارة التي تتكدّس كتلال صغيرة، ويحلم أنه يسير في شوارع مسقوفة تشبه الأنفاق، إلّا أننا نتبين، في نهاية الفصل، أنه «كان يركض في شوارع القاهرة»، التي «كانت خالية واسعة»، و«عماراتها كتلاً صماء كبيرة قد ملأ الظلام فجواتها»، لينتهي إلى غرفة تحقيق، يُحاكَم فيها بارتكاب جريمة لم يقترفها.

يبدو هذا الفصل إرهاصاً وتكثيفاً لما سيحدث في باقي فصول الرواية. إن الراوي، وهو عضوٌ في حزب يساري، يشعر بالخطيئة والدنس والقذارة في المدينة، مطلق مدينة، التي تمثّل الرذيلة، وانحدار القيم، والتحلل والتلاشي، والإحساس بالبرد بمعناه الفيزيقي والرمزي.



لا تُخَفف، من ذلك الإحساس، الآمالُ الكبيرة التي يتشبث بها المثقَّفون الذين يظهرون في خلفية الرواية، أو علاقةُ الحب العميقة التي تقوم بين الراوي ونادية، أو الروحُ الرفاقية التي تنشأ بين المشاركين في معسكر تدريب المتطوعين الذين يرغبون بالدفاع عن المدينة؛ إذا ما هاجمتها إسرائيل. إن المدينة، التي يتنقَّل الراوي في شوارعها، وبين مقاهيها وفنادقها، تظل كياناً مهدّداً بارداً مصمتاً، يتراءى للراوي في أحلامه الهذيانيَّة المتكررة على مدار فصول الرواية.

في مقابل مدينة القاهرة، تبدو مدينة مسقط الرأس مثالاً لمدينة المنفى، مدينة البوليس والبغاء والزيف، حيث المال سيد الموقف، والرجال والنساء يبيعون أنفسهم من أجل النفوذ والمال. إنّ الراوي، الغريب عن البلدة، يحاول كتابة تاريخها، والكشف عن «أكاذيب مثقّفيها وادعائهم، ورعب نسائها، وجشع تجارها بكروشهم الكبيرة، وقاماتهم القزمة، ووجوههم المترهلة البيضاء، وأصواتهم النسائية... والحقد الذي يملأ قلوب صغار موظفيها». ويحكي الراوي أنه أتى إلى البلدة مقيّد اليدين، في إحدى عربات البوليس؛ ليُنفَّذ به حكم الإقامة الجبرية بعيداً عن قريته، بتهمة الإخلال بالأمن حيث يجد نفسه شاهداً على وحشة المدينة، وقبحها، وموت البراءة فيها، واهتراء نسيجها الاجتماعي الذي يتشكَّل من قادمين من القرى والمدن المجاورة، ومن شخصيات إنجليزية، لا منتمية، آتية لتجرب حظها في هذه المدينة الطالعة على أطراف الصحراء الشامية.

القرية مسقط الرأس هي المكان الذي يعادل الإحساس بالبراءة واليقين حيث يستعيد الراوي، في مواضع قليلة من الرواية، حنينه إلى «البلدة الصغيرة التائهة بين الجبال»، و«الشوق إلى الإحساس القديم بمحدودية العالم وباليقين.. إلى خلود الإنسان الذي لا يعرف الخوف من الموت، ولا يعرف القلق»، وكذلك عندما يستعيد صور الأرض المشمسة، ومشهد الحصّادين الذين يتناولون طعامهم وقت الظهيرة، والنساء وهن يتحلّقن حول أباريق القهوة المُرَّة...

وإذا انتقلنا إلى «البكاء على الأطلال» فسنجد أنها تعتمد أسلوب المعارضة Pastiche، وهي تقنية أساسية، تنبني فصول العمل الروائي حولها، وتبدو المادة التاريخية المقتبسة من كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، موضوعاً للمعارضة في موضع معيّن من الرواية، وللمحاكاة الساخرة كذلك، ولتأمّل الحالة الشخصية للراوي في ضوء تلك الحكايات التاريخية المقتبسة في مواضع أخرى.

وبغضِّ النظر عن درجة معقوليَّة استخدام هذه التقنية الأسلوبية في بناء العمل الروائي، ومدى إسهامها في توضيح معنى العمل وتكثيف الدلالة، فإن «البكاء على الأطلال» هي محاولةٌ لإضاءة نصّ روائي حداثي، يعتمد، بصورة أساسية، الحلمَ، وحلمَ اليقظة بصورة لا تخطئها العين، عبر معارضته حلمَ اليقظة وهلوسات الراوي الحسيَّة الشهوانيَّة التي يجتمع فيها الهلعُ الشديد من فكرة الموت مع الإحساس ببرد العالم والحنين إلى الطفولة، بمادة تراثية تدور حول الشهوة العارمة، والمثال الحسيِّ التراثي المُجسد في حكاية عائشة بنت طلحة مع من أحبوها وتزوجوها، حسب ما يروي أبو الفرج الأصفهاني في «الأغاني».

لكن هذه المعارضة لا تكتمل إلّا في إطار بعث حلم يقظة يتكوَّن من زمن الطفولة، وتذكر الراوي مشهداً مستلاً من ماضيه في القرية، ليشكِّلَ هذا المشهد فعلَ تحفيزٍ للعمل الروائي، ويُعيد الراوي، بالاستناد إليه، تركيبَ المادة السردية ويتمكّن، من ثمَّ، من تأويل حاضره، وسقوطه في يأس شامل، وعلاقات جسدية متعثّرة، وفقدانه القدرةَ على الاحتفاظ بمن يحب، ويمثّل له الشفاء من السقوط في العدميَّة الحسية والروحية، في آن معاً، في جو مدينة كبيرة لا تبالي بسكّانها.

من رواية اليقظة إلى رواية الأفول

قاده اتساقه الفكري إلى دراسات نقدية عن نكوص المثقَّفين وزئبقية مواقفهم، بقدر ما دفعه ارتباطه بالمعيش إلى نقد الروائيين: إبراهيم جبرا، وحنّا مينة. لم يكن ينقُد كارهاً، وهو البريء الذي لا يعرف الكراهية، إنما كان ينقُد مخلصاً للحياة ولأفكاره، ولمعنى الرواية.

فيصل دراج

بعد أن أنجز هلسا أعمالاً روائية متميّزة، احتضنت «الضحك، والخماسين، وثلاثة وجوه لبغداد»، استعاد شبابه الأوّل والزمن الذي سبقه في روايته الأكثر اكتمالاً: «سلطانة»، حيث تحضر الطفولة، والصبا، وأطياف غائمة وأخرى أكثر وضوحاً. كما لو كان ادّخر خبرة كتابية؛ لتنقل مرحلة أثيرة لديه.

تدور «سلطانة» حول امراة أشبه بالحلم، تسير ناظرة إلى السماء، تُلزم الناظر إليها بتجربة عشق فريدة، تلازمه حياته كلّها. جمع الروائي بين زمن البراءة الأولى، الذي يتطيّر من الدنس، والأنثى الأصل ذات الجمال النموذجي، الذي يمسّه الزمن ولا يغيّر فيه شيئاً حال عاشقها الذي يمرّ على مدن عديدة، ويستبقي عشقه بلا تبديل. ومع أن صورة المعشوقة يمكن أن تغفو، فهي تستيقظ بلا نقص، كلما لمح «أسيرها» قامة، وكأنها التبست بموقع الطفولة، والميلاد، والدفء الأمومي، وفضول التعرّف على العالم.

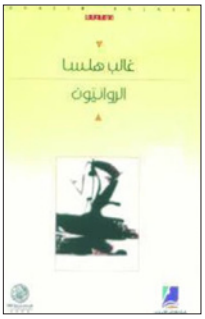
أنتج هلسا في «سلطانة» أنثى ملتبسة، حملت رغبات الطفل الذي كانه، وأحلام الشاب الذي سيكونه، وصور بلدته «معين» التي كانت مفعمة بالنقاء ذات مرّة. أدرج الروائي في «حكايته الكبرى» تصوّراً رومانسياً؛ يمزج الأنثى والأصل بسحر غامض لا يزول، وتصوّراً واقعياً عرفها واستنشق اسمها، وسار وراءها في أكثر من مكان ومدينة. وواقع الأمر أن الأنثى الفريدة تنوس بين الفتاة الرهيفة الأركان، وشخصية الأمّ التي تقبع في اللاوعي أمّاً وأنثى معاً، بل أن «سلطانة»، في وجهيها المتعارضين المتكاملين، هي التي وضعت، في روايات غالب هلسا، حضوراً أنثوياً دائماً، يواجه به المغترب اغترابه، ويتكئ عليه الروائي المغترب؛ ليتحمّل الغربة وشقاء الوجود. يصف السارد المرأة التي أرضعته أثناء مرض أمّه: «آمنة في الذاكرة، صاغت رؤيتي للنساء، وأعادت إنتاجها في كلّ مرحلة من مراحل العمر. هي وسلطانة حلم القرية الشبقي السريّ، الملعون، الفاجع، الممنوح، والمستحيل معاً..».

تعيّن «سلطانة»، في حضورها المهيمن المستمر، ساردَها، أي غالب هلسا، شخصية رومانسية تتوالد منها أنثى متعالية، وفضاءً كثيفاً يجمع بين الذكر والأنثى والسياسة، يتكشف، دائماً، في شخصيات مشتقة منه، كما هو الحال في «نادية» الرهيفة المتمردة في رواية غالب الأولى: الضحك. ومع أن في الإنسان الرومانسي ميلاً إلى «ابتداع شخوصه» كي تكون صورة عنه، فإن «سلطانة» قلبت الصيغة، وعيّنت ذاتها صانعة لغالب إنساناً وروائياً معاً.

ولعلّ العلاقة الغامضة الواضحة بين غالب وأنثاه القروية الجميلة هي التي قرَّرت «الاغتراب» موضوعاً مستمراً في رواياته جميعاً، سواء كان ذلك في «الضحك، وثلاثة وجوه لبغداد»، أو في عمله الصغير الكبير «الخماسين» الذي رجم القهر البوليسي، واستنجد بالسماء سائلاً الرحمة. والاغتراب، نظرياً، أن ينقسم الإنسان وأن يكون نصفه خارجه، وأن ينتظر لحظة لا تناقض فيها، تُعيد إليه طبيعته الأولى. وطبيعة غالب الأولى نقاء الريف، ودفء الأمّ، والكتب المتحاورة التي تحدثت عن العاشقة الخائبة «مدام بوفاري، ومرتفعات وذرنج في حديثها الواسع عن الحب الآسر، والشر، وآلام فيرتر التي تمزج الحب بالعذاب»، كما جاء في رواية «سلطانة».

تتراءى «سلطانة» مجازاً جمالياً دينامياً يخترق الأزمنة، ملبيّاً رغبات فردية توحد بين الأنا والمجموع. لن تكون أنثى غالب، والحالة هذه، إلا ثورة عارمة مشتهاة، تحقق العدل والحرّية، تشتعل وتخبو وتقترب وتبتعد وتظل، دائماً، ماثلة في الأفق. ولن تكون إلّا الرواية التي حلُم بكتابتها، وهو المثقَّف النقي الحالم بعالم لا اغتراب فيه. فكلّ مثقَّف ينزع إلى العدل يحمل في أعماقه رواية، يكبتها وتظل غائبة، أو يُفرج عنها وتُصبح قابلة للقراءة.

إذا كان في المثقَّف الحالم رواية تؤرقه، ففي المثقَّف الذي غادره الحلم رؤية أخرى تشيّع أحلامه. لذا تناول غالب في آخر رواياته: «الروائيون» 1989 أحلاماً أصابها العطب قبل أن تعصف بها الريح. عاد إلى «قاهرة» ما قبل حرب يونيو/



حزيران 1967 وبعدها. كان الكاتب، في زمن الكتابة في أواخر كهولته، ورغبات الشباب كساها الرماد. عاد إلى الماضي، وترك الحاضر المكشوف التداعي، وسرد حكاية عن ماضٍ مريض، تأجّل الإعلان عنه، حتى سقط عارياً.

بعيداً عن «سلطانة» التي جمالها يوقظ الوجود، وضع غالب في «الروائيون» موتاً صريحاً وخطاباً أيديولوجياً، له شكل الحكاية. سرد مآل نخبة «ثورية» مصرية، لم تعرف الفرق بين الشعارات البسيطة وإمكانيات العدالة المعقّدة. بنى فضاءً روائياً قاتماً يُعبّر عن غروب فترة بدت مشرقة، ويُعبّر، أكثر، عن عالم الروائي الذهني في مدينة دمشق، التي لا يعرفها، وتختلف عن مدينة عشقها طيلة حياته هي: القاهرة. ولمّا كانت «سلطانة» مقياس الأزمنة السعيدة، استعاض عنها في «الروائيون» بأنثى تغايرها شكلاً وسلوكاً، فيها خفة تقترب من الانحلال. يغيب، في الفضاء القاتم، حضور «الأم»، ولا تتبقى منها إلّا إشارات سريعة ماضية: «منذ زمن بعيد لم يعد يتذكّرها، فما الذي جاء بها صارمة، تحمل إليه اللوم والإدانة؟». يشهد حضور الأمّ الرحيمة على سوء الأزمنة، ويعلن لومها عن زمن لم يشأ ابنها الوصول إليه. تتراءى في «الروائيون» سيرة ذاتية منقوصة مليئة بالشجن. فبعد البلدة الأردنية البعيدة التي شاهدت طفولته، تحضر مدينة كأنها منفى، وبعد الأنثى التي تغسل الروح تأتي أخرى لا ملامح لها، بقدر ما يغيب زمن الفضول المعرفي الذي يسائل العالم، وتهيمن تساؤلات ذاتية تطرد اليقين، ولا تقول شيئاً عن المستقبل.

في زمن «سلطانة» كان غالب يلغي المسافة بين البطل الروائي ورسالة المثقّف التي تلازمه، وفي زمن الكهولة المتأخّرة غدا المثقّف، صاحب الرسالة، كالوجود كلّه، موضوعاً للمساءلة، أخفق الأول في رسالته، وبدا الثاني شاحباً ماسخ الطعم. لا غرابة أن تصيّر روايته الأخيرة شهادة على مساره ومسار جيل أخطأ ما أراده. ولهذا أنتج، متقصداً، شكلاً فنّياً مخلخلاً يتراءى فيه ضياع الحقيقة. اكتفى الروائي، وهو يعاين شخصيات يكتسحها التداعي، بوصف الشخصيات من خارجها، عاشت حالمة، وعرفت السجن، ثم سقطت في الهزيمة.

منذ بداياته الروائية جعل هلسا من الحياة اليومية بطلاً روائياً، وصاغ حواراته قريباً من المعيش المباشر بعيداً عن القاموسي الجامد. جمع بين ما عاش وما كتب، وأعفى اسمه، في معظم رواياته، لبطله الروائي مؤكّداً أنه يكتب عن ذاته، وهو يكتب عن الحياة، ويسرد وجوه الحياة، ويكون حاضراً فيها. ولعل هذا التصوّر، الذي حافظ عليه طويلاً، هو ما يجعل من موت البطل في «الروائيون» إعلاناً واعياً، أو بلا وعي عن العالم الداخلي لغالب في عامه الأخير، ذلك أنه رحل، وبلا مقدّمات كبيرة، بعد أن أنهى كتابة روايته، المشار إليها، بزمن قصير. تردّد كثيراً، كما يعرف أصدقاؤه في اختيار نهايتها، التي جاءت قاتمة على أية حال، يتوّجها موت لا هروب منه.

لم يتخذّ غالب هلسا من كتابة الرواية مهنةً، أو عملاً منظّماً لا بدّ منه، بقدر ما اختارها نهجاً في الحياة. يطوّرها بثقافته المتطورة، ويتطوّر معها موحداً، بلا انقسام، بين الإنسان العفوي الذي كانه والمحتفظ ببراءة لا تغيب، والمثقّف المنغمس بالشأن العام والمتابع لحياة البشر، والروائي الذي يجمع مواده السردية من حياته مع آخرين، ويُرسل بها إلى مُتخيّل خصيب، يتحاور فيه المرجعان الداخلي والخارجي. وكان الناقد الأدبي الثقافي المعتمد على معارف راسخة تمتد من الجاحظ، وأبي حيان التوحيدي إلى روايات فوكنر، وكتابات الألماني ثيودور أدورنو الذي بدأ في قراءته في الطور الأخير من حياته.

قاده اتساقه الفكري إلى دراسات نقدية عن نكوص المثقّفين وزئبقية مواقفهم، بقدر ما دفعه ارتباطه بالمعيش إلى نقد الروائيين: إبراهيم جبرا، وحنّا مينة. لم يكن ينقد كارهاً، وهو البريء الذي لا يعرف الكراهية، إنما كان ينقد مخلصاً للحياة ولأفكاره، ولمعنى الرواية.

إشارات:

- غالب هلسا: «سلطانة»، الأعمال الروائية الكاملة، المجلد الثاني، عمّان، دار أزمنة، 2003.
- غالب هلسا: «الروائيون» عمّان، دار أزمنة، 2002.

الكتابة بالحُلم

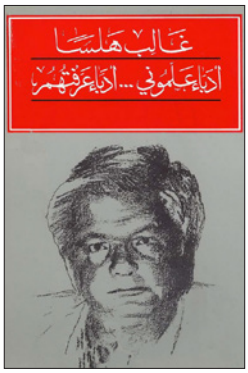
مارس غالب هلسا الكتابة، بوصفها مُقاومةً غيرَ منفصلةٍ عن حُلم شاسع، مِن مواقعَ مُختلفة، واحتفظ لتحقّقاتها، حتى في صُورتها الصحافيّة والسياسيّة، بسنَدها المعرفيّ والفكريّ. ذلك أنّ غالب هلسا لم يكُن يتردّد حتى في تناوُله لموضوعاته السياسيّة عن إدماج صَوت الفلسفة والفكر والأدب في استجلاء المعنى وبناء الموقف. ومن ثمّ، تتطلّبُ قراءةُ أعماله ودراستُها الحفرَ، في تعدّدها وتنوّعها، عن الخيوط التي تُعيدُ بناءَ الحُلم الذي صبَا إليه، انطلاقاً من إضاءةِ ما يَصلُ الكلمة بالفِعل عنده، وما يَصلُ الفكر والنقد والإبداع بالحياة في أشدّ تفاصيلها تعقّداً.

مِنَ الحُلم جاءَ غالب هلسا إلى الكتابة، التي انجذبَ، مُنذ الطفولة، إلى أسرارها. ما دوّنَهُ في هذا الانجذاب الطفوليّ الأوّل، الذي يَحتفظُ، دوماً، بغُموضه في حياةِ كلّ كاتب، كان مُستمَدّاً مِمّا رآه في الحُلم قبْل أنْ يَمزجَهُ، في البدْء، برَغبات الطفولة، وبما أمْلتْهُ، في وقت لاحق، مَرجعيّاتُه ومُنطلقاتُهُ الفكريّة ومُيولاتهُ السياسيّة، التي جعَلت الحُلمَ يَكبرُ ويتشعّبُ، ويأخذُ بُعدَه المعرفيّ والفكريّ والإبداعيّ، ويتلوّنُ بملامح تفاعُله مع تعقيدات الحياة، كما جعلتْ هذا الحُلمَ يُضمرُ خيْباته باعتبارها جُزءاً مِن الحياة العربيّة التي انخرطَ غالب هلسا في قضاياها المصيريّة؛ نضالاً وكتابةً، مُنذ خمسينيّات القرن الماضي إلى نهاية الثمانينيّات التي فيها كانت وفاته.

لقد ظلّ الحُلم، حتّى وهو يَبتعدُ عن صُورته الطفوليّة الأولى التي قادَت غالب هلسا إلى الكتابة، نواةً صُلبةً في كلِّ أعماله، وفي تصوّره، بوَجه عامّ، للكتابة بوَصفها مُقاوَمةً مِن أجْل الحُلم. لذلك تنطوي صلةُ الكتابة بالحُلم، في مُمارَسة غالب هلسا الأولى للكتابة، على قوّتها التأويليّة، وعلى ما تُهيّئهُ مِن مُصاحبَةٍ لحُلم الكتابة، وهو يَتشكّلُ لديه ويَنمو ويتشعّبُ وَفق الأسُس الفكريّة والنقديّة والإبداعيّة والسياسيّة التي صارَت الرّوافدَ الرئيسَة لتجربةِ غالب هلسا الكتابيّة. في النصّ الأوّل المُعنوَن «الزير سالم»، من كِتاب «أُدباء علّموني.. أُدباء عرفتهم» لغالب هلسا المنشور بَعد مَوته، بمُبادرة مِن ناهض حتر الذي جمعَ الكتابَ وحقّقه، يقول غالب هلسا وهو يُشدّدُ على مَصدر الانبثاق الأوّل للكتابة: «بدأتُ مُمارَسة الكتابة وأنا صغيرٌ جدّاً. لا أذكرُ السّنّ بالتحديد، قد تكونُ العاشرة. كنتُ أستيقظُ مُبكّراً جدّاً، قبْل استيقاظ التلاميذ في المَدرسة الداخليّة، وأجلسُ لأكتُبَ أحلامي. كانَت أحلاماً جَميلة، ولكنّني وأنا في داخلها، كنتُ أعرفُ أنّني أحلمُ».

لم تكُن الكتابةُ في انبثاقها الأوّل، وهي تتّخذُ مِن الحُلم مادّةً لها، سوى تمديدٍ له، لأنّ غالب هلسا الطّفل لم يكُن يَفصلُ الكتابةَ عن الحُلم الذي قادَهُ إليها. إنّه أمرٌ شديدُ الدّلالة أنْ تتحقّقَ الكتابة، مُنذ صُورتها الأولى في مُمارَسة هذا الكاتب، مِن قلب التداخُل بين الرّؤى والحُروف، وأنْ تعملَ، في هذا التحقّق، على توسيع الحُلم، الذي غدا لهُ، لاحقاً، معنى آخَر بَعد أنْ صارَ ما يُشكّلهُ مُستمَدّاً، لدى غالب هلسا، مِن الوقائع الملموسة والصراعات المُعقّدة، ومِن انشغال وُجوديّ بالتغيير وبالتصدّي لِما يَعوقُ الحياة الحُرّة. لقد كان الحُلمُ، وهو ينفصلُ عن مَصدره الأوّل، يتلوّنُ بمُوَجّهات كتابات غالب هلسا وبنضاله من أجل القضيّة الفلسطينيّة التي جعلها أسَّ هذا الحُلم ومدارَه. إنّ ما لهُ اعتبار، في الإمكان القرائيّ الذي تُهيّئُهُ الطفولةُ لتأويل تشعُّبات المَسار الذي شهدَتهُ حياةُ غالب هلسا، هو أنّ الوَشيجة التي تحقّقَت، في البدْء، بين الحُلم والكتابة بنَتْ، بمَعنى ما، جانباً مِنْ تصوّره للكتابة التي مارَسَها، في مُختلف أطوار هذا المَسار، بوَصفها حُلماً وبناءً لحُلم في الآن ذاته، ما جعلَ الحُلمَ، وهو يَتمدَّدُ في الكتابة وبها، يَتوسَّعُ مُنفصِلاً عن صُورته الأولى، ومُتعدِّداً، في الآن ذاته، مِن حيث دلالته.

لم يكُن تَمكينُ الحُلم مِن الامتداد، عبْر ما تُتيحُهُ الكتابةُ، مُنفصلاً عن الوَجه الآخَر للحُلم، أي عن الخيال، الذي هيّأتْهُ القراءةُ لغالب هلسا في سنّ مُبكّرة. لقد كان خيالُ القراءة في هذه السّنّ، وتشعّباتُ هذا الخيال اعتماداً على ما تُغذّيه الطفولةُ، لقاءً بين الكتابة والقراءة مِن مَوقعِ الحُلم، ذلك أنّ القراءةَ مكّنَتْ هي- أيضاً- مِنْ تمديدِ الحُلم،



عبْر ما أتاحتْهُ لغالب هلسا الطفل مِن خيالٍ وتمثّلات واستيهامات. فرُؤى المنام، التي تسلّلَت إلى الكتابة الأولى وشكّلَتْ بَذرةَ مُمارَستِها عند غالب هلسا، تشابَكت مع شُخوص مقروءاته الأولى، التي انفتحَ فيها، مِن بَين ما انفتحَ عليه في الوقت ذاته الذي انجذبَ فيه إلى الكتابة، على روايات الكاتب الفرنسيّ «موريس لوبلان - Maurice leblanc» مُبدع شخصيّة «أرسين لوبين - Arsène lupin»، وعلى روايات «روبير لويس ستيفنسن»، وحكايات «ألف ليلة وليلة». هكذا اضطلعَت القراءةُ، التي باشرَها غالب هلسا هي- أيضاً- في سنّ مُبكرة، بتأمين امتدادِ الحُلم وَفق ما تَهَبُهُ القراءةُ في الطفولة مِن أخْيلةٍ شبيهةٍ بما يَحصلُ في المنام، ووفق ما يُتيحُهُ هذا المقروءُ القائمُ أساساً على الخيال والإمكان والاحتمال. ثمّة في لقاء غالب هلسا الأوّل مع الكتابة والقراءة، تشابكٌ دالٌّ بين الحُلم والخَيال، على نحو مكّنَهُ فيما بَعد مِن تحصين رُؤيته للواقع مِن كلّ تضييق، بل إنّ التشعّبَ الذي شهدَهُ هذا التشابُك مُضيءٌ لقُدرةِ غالب هلسا على الجَمْع بين النضال والكتابة دون أن يُحوِّلَ الثانية إلى مُجرّد أداة، إذ ظلّ، في الغالب العامّ، يُحصّنها بمُتطلّباتها المعرفيّة، وبما يَستلزمهُ سُؤالُ الشّكل فيها من أساس نظريّ، وبما يَحتاجهُ النقد الذي يُغذّيها مِنْ خلفيّة فكريّة؛ فليس سَهلاً، من الناحية المعرفيّة والإبداعيّة، على أيّ كاتب أنْ يُؤاخي بين النضال والكتابة ويؤالفَ بينهما، دون أن تتحوّلَ الثانية، في مُنجزه، إلى مُجرّد أداة.

إنّ ملامحَ التكوين الثقافيّ الأوّل في طفولة غالب هلسا يَسمحُ باستثمار أمرَيْن في تأويل مَساره؛ وهو نفسه كان يُولي طفولةَ الكتّاب أهمّية في القراءات التي أنجزَها عن بَعضهم، ويُولي- أيضاً- طفولتَهُ الشخصيّة اهتماماً بالغاً انطلاقاً مِنْ حرصه على استحضارها في تأمّلاته وفي رواياته. أوّل هذيْن الأمرَيْن، المَجيء إلى الكتابة من الحُلم، أي المَجيء إليها من منطقة لا حَدَّ لاتّساعها، على نحو منذور لأنْ يَجعلَ مَنْ كانَ الحُلمُ نواةَ كتابته طَموحاً ومُتطلّباً، ويجعلَ، في الآن ذاته، علاقتَهُ بالواقع دائمةَ التوتّر والمُساءلة، ومحكومة، في الآن ذاته، بالرّغبة في الاستشراف والتغيير، وهو ما انطوَت عليه، بوَجه عامّ، حياةُ غالب هلسا وكتاباتُه وسجالاته. ثاني الأمرَيْن، قراءةُ الخيال الإبداعيّ على أنّه واقعٌ حيّ والتفاعُل معه، في القراءة الطفوليّة، على أنّهُ فعلاً كذلك، وقد حكى غالب هلسا، لمّا استحضرَ قراءاته الطفوليّة الأولى، في بداية كتابه «أُدباء علّموني.. أُدباء عرفتهم»، أنّهُ لمْ يَستَوعب إطلاقاً أن تكون شخصيّة «أرسين لوبين» خياليّة، بَعد أنْ تماهَى مع مُغامَراتها. لقد أتاحَت لهُ هذه القراءة الطفوليّة رُؤيةً حيَويّةً كان لها امتدادُها الخفيّ في مُقاربَته للأشياء، وهي الرؤية التي تحقّقَت له مِنْ طريقةِ فَهْمه الأوّل لسيرة «الزير سالم» ولحكايات «ألف ليلة وليلة»، إذ فهمَها انطلاقاً ممّا كان يَعيشهُ في حياته اليوميّة، أي انطلاقاً من واقعه؛ بما هيّأ لهُ التفاعُلَ مع الشخوص بانفصالٍ تامّ عن السياق التاريخيّ، على نحوٍ لا يُمْكنُ إلّا أنْ يقودَ إلى خَلْطِ الأزمنة والأمكنة، ويَمنحَ الخيالَ اتساعاً يجعلُ التاريخَ حاضراً في اليَوميّ.

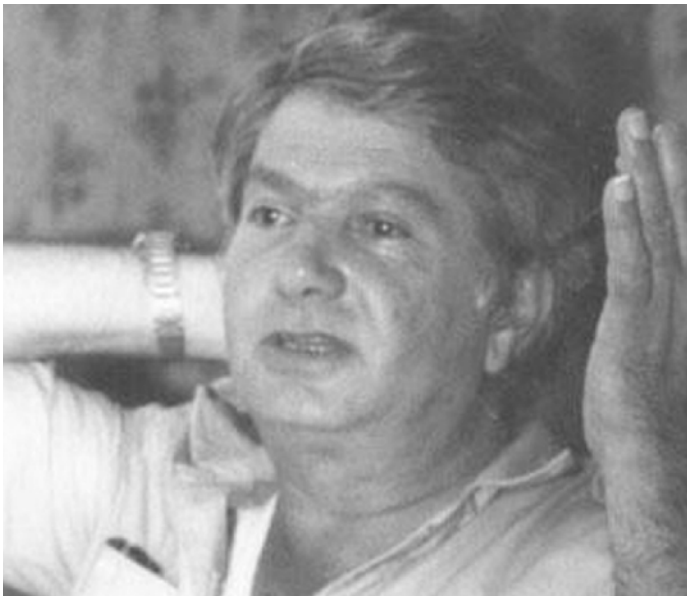
لعلَّ هذا التشبُّعَ الأوّل بالخيال، والتماهي معه على أنّه واقعٌ حيّ، هو ما احتفظَ بوَجه خاصّ لعلاقةِ الكتابة الإبداعيّة بمَوضوعاتها، في مسار غالب هلسا، بالانفتاح الذي أمّنَ للخيال حصّتَهُ في فهْم الواقع مِن أمكنة مُختلفة، وإلّا لِمَ انشدّ غالب هلسا إلى الكتابة الروائيّة؟. يقولُ عن قراءاته الطفوليّة التي كانت تتمُّ دُون التقيُّد

بسياق الأحداث والوقائع: «رُبّما كانت تلك ميزةُ فُقدان السياق التاريخيّ؛ إذ يَنطلقُ الخيالُ دُون حُدود، ونعيش التاريخَ بكلّ تحيّزاته ومآسيه كأنّهُ تحقّقَ «الآن وهُنا»». لابدّ من التشديد على حيَويّة هذه الطريقة الأولى في اللقاء المُبكّر مع القراءة لدى كاتب صارَ السياق التاريخيّ، لاحقاً، مفهوماً مَركزيّاً في قراءاته ودراساته وتآويله، انسجاماً مع مرجعيته التي أمْلَت عليه أنْ يُوليَ اهتماماً منهجيّاً للسياق التاريخيّ والاجتماعيّ، وأن يستندَ إلى مفهوم الصراع الطبقيّ في تفسير الظواهر. لقد كانت القراءةُ من خارج السياق، التي ترتّبَت على خيال الطفولة وعلى نمط النصوص التي تَهيّأ للطفل الاطّلاع عليها، تحصيناً صامتاً للقراءات والدراسات اللاحقة، وهي تتّخذُ من السياق مفهوماً رَئيساً في التحليل والتأويل، مِن كلّ ضيق أو انغلاق. تحصينٌ يَصعبُ تحديدُ تجلّياته في كتابة غالب هلسا، غير أنّ قارئ أعماله باختلاف حُقولها المعرفيّة يلمسُ ظلالَ هذا التحصين سارياً في كتابةٍ لم تتخلّ عن إدماج السؤال في تآويلها وعن الاستناد إلى المعرفة، إدراكاً منها باتّساع الاحتمال وبنسبيّة الأشياء. وقد أشار غالب هلسا نفسهُ إلى أنّ التداخل بين الواقعيّ والخياليّ لازَمَ رُؤيتَهُ للوقائع والأحداث، إذ يقول في سياق حديثه، ضمن نصّ «الزير سالم»، عن هذا التداخل الذي تحقّقَ له في قراءته الطفوليّة: «مُنذ تلك اللحظة وحتّى الآن وأنا أعيش ذلك اللَّبْس بين الواقع وإمكاناته الخياليّة. الواقع يُخفي سرّاً على الدوام، وهو ما يَجعلهُ مُتأهّباً، في كلّ لحظة، لأنْ يكشفَ عن عالمه السّريّ الغرائبيّ».

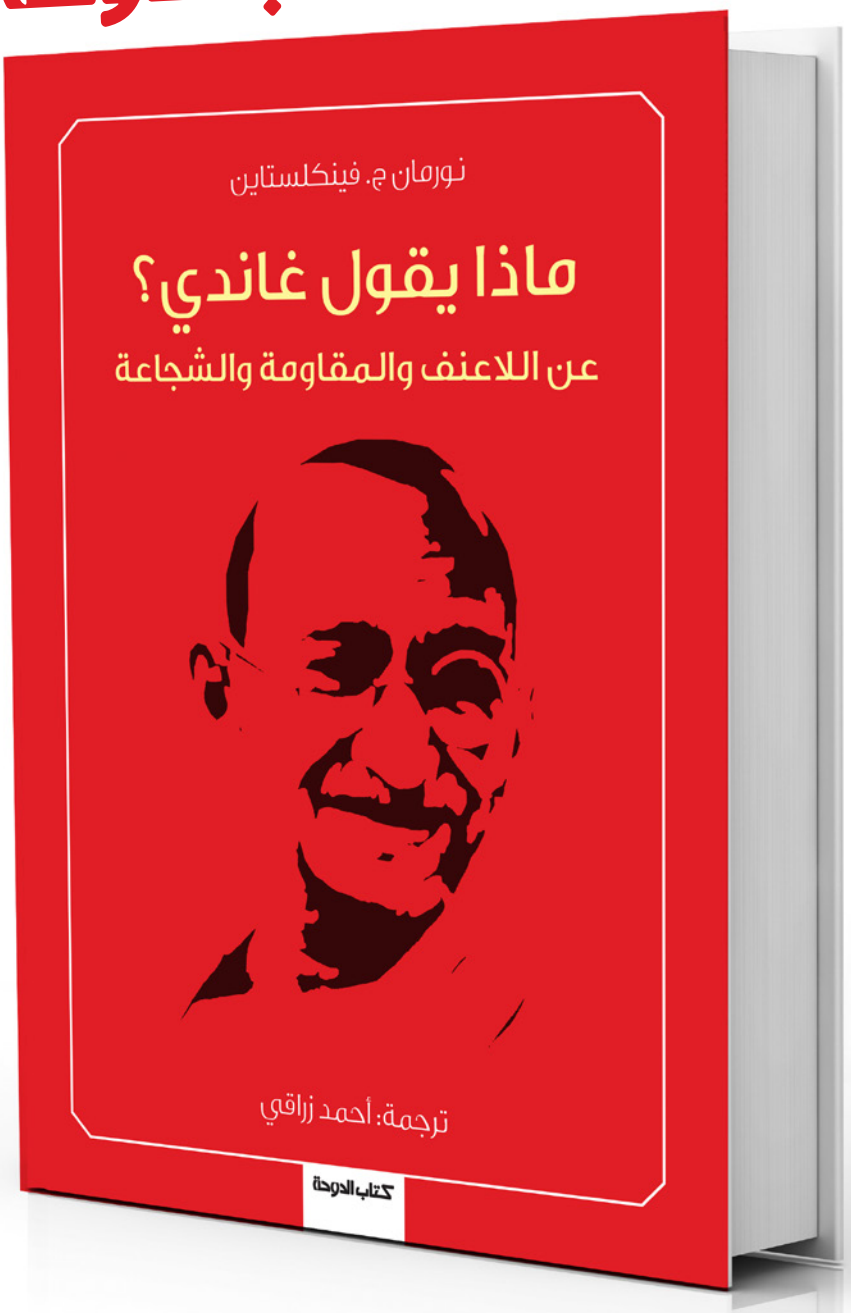
كان الحُلمُ الذي قادَ غالب هلسا إلى الكتابة حيَويّاً، وهو يتغذّى في البَدء بالخيال القرائيّ، لكنّه لم يبْقَ حُلماً طفوليّاً، إذ أخذ، فيما بَعد، مَنحيين مُتداخليْن. في المَنحى الأوّل، عملَ غالب هلسا على أنْ يجعلَ الحُلمَ خليقاً بالانتساب إلى الكتابة، وحَرصَ، في المَنحى الثاني، على أن يَستنبتَ الوشائجَ التي تَصِلُ الحُلمَ بالرّؤية التي تبنّاها، وَفق قناعاته الفكريّة والسياسيّة، في التحليل والمُساءلة والاستشراف. كان غالب هلسا واعياً أنّ الانتسابَ إلى الكتابة لا ينفصلُ إطلاقاً عن إدمان القراءة، لأنّ بها يتّسِعُ هذا الحُلمُ، وبها يُسائلُ دلالتَه ويُجدّدُها على مُستوَييْن؛ مُستوى جعْل الحُلم في الكتابة ذا سَنَدٍ معرفيّ، أي مُرتبطاً بما أرْسَتْهُ الكتاباتُ التي راهنَتْ على الحُلم، ومُستوى بناءِ الحُلم اعتماداً على تحليل علميّ للواقع، وعلى مُساءلةٍ مُتجدّدة لسَيرورة الأحداث العالميّة والعربيّة. بشأن المُستوى الأوّل، مثلاً، يقولُ غالب هلسا في سياق حديثه عن تشعُّب عوالم حُلمه الأوّل الذي قادَه إلى الكتابة: «حين قرأتُ كافكا، فيما بَعد، انفجرَت عوالمُ الحُلم في داخلي، ولهذا كنتُ أفهمُ جيّداً عبارة ألبير كامو: «كافكا دائماً بإزائي». هكذا صارَ الحُلمُ في الكتابة، مثلما صارَت الكتابةُ بالحُلم، جُزءاً من حُلم أكبر؛ هو السَّعي إلى امتلاك تقنيات الكتابة الأدبيّة، والتمرُّس على عناصر بناء الشكل الكتابيّ، والتمكّن من الصّوغ الجَماليّ. وهو ما أدركهُ غالب هلسا، من داخل انشغاله بالقضايا الاجتماعيّة والسياسيّة، وحرَصَ على تعلّمه وتَطويره. تبدّى هذا الحرص من مقروئه، بوَجه عامّ، وهو ما صرّحَ به لمّا تساءلَ عن الغاية من حديثه عمّن علّمهُ مِنَ الأدباء الأجانب والعرب، إذ أجاب بما يُفيدُ وعيَهُ بمُتطلّبات الكتابة، وبمُتطلّبات الرُّؤية التي تَبْنيها الكتابة، قائلاً: «لقد علّموني كيف أرَى العالمَ مِنْ حولي بشكل جديد، وكيف أضَعهُ في سياق العمل الروائيّ، بمعنى أنّني لولاهم لمَا أصبحتُ كاتباً». بقراءة أعمال هؤلاء الأدباء، تحقّق حُلمُ الكتابة بَعد أنْ كانت الكتابة، في البَدء، مُحاولةً لتمديد حُلم المنام. فحُلمُ الكتابة تسنّى لغالب هلسا، كما يُصرّحُ هو نفسهُ، في حديثه عن الأدباء الأجانب والعَرب في الكتاب المُشار إليه سابقاً، ممّا تعلّمَهُ من «هيمينغواي»، بشأن علاقة الأدب بالواقع، وبشأن مُتطلّبات البناء الروائيّ، وأهمّية تكثيف اللغة عبْر الإيجاز والتركيز، وممّا تعلّمَهُ مِن «دوس باسوس»، على مُستوى الشكل الكتابيّ، ومن «فوكنر» في استعادةِ الحياة الخاصّة، وإعادة صَوغ تجارب الطفولة. غير أنّ هذا المَنحى في الكتابة، الذي يفرضُ الالتزامَ بتقنيات بناء الشكل، لم يكُن ليُشفي، تماماً، حاجة غالب هلسا إلى تصريف مواقفه ورُؤاه المُستمدّة من نضاله العمليّ، ومن انخراطه في الثورة الفلسطينيّة. لذلك ظلّت كتاباتهُ السياسيّة والصحافيّة تُحقّقُ لهُ ما لا يَتمُّ بالوَتيرة ذاتها في الكتابة الإبداعيّة، التي يَحتفظ زمنُها وعناصرُ بنائها على ما تختلفُ به هذه الكتابة عن المُتابَعة الصحافيّة والسياسيّة.

في كتابة غالب هلسا الصحافيّة والسياسيّة، تبدّى الحُلمُ بوصفه مُقاوَمةً على جبهات عديدة، وبوَصفه- أيضاً- استيعاباً للخَيبات والانكسارات. لعلّ ذلك ما يُستشفُّ من مقالاته عن القضية الفلسطينيّة التي كانت امتداداً لنضاله في المَيدان. مقالاتٌ كان ينشرُها في صُحف ومجلات مُختلفة، وهي التي جمعَ بعضَها- أيضاً- ناهض حتر، بَعد موت غالب هلسا، في كتاب اختارَ لهُ اسماً دالاًّ، استمدَّهُ من عُنوان إحدى المقالات التي سمّاها غالب هلسا «اختيار النهاية الحزينة»، وهو عنوانٌ يَعكسُ نهاية حُلم آمَنَ به. في هذا الكتاب، يَرتسمُ تصوّرُ غالب هلسا للقضية الفلسطينيّة ولتعقّداتها الداخليّة والخارجيّة، ويتكشّفُ وجهُ هلسا المناضل والسياسيّ والصحافيّ. فقد انبنَت مقالات الكتاب على نقد شديد للسياسة الفلسطينيّة، وفي ثنايا هذا النقد وتقويةً له، قاربَ هلسا مفهوم الثورة، والسلطة، والمُثقّف، وشِبه المُثقّف، والصراع الطبقيّ، وغيرها من المفاهيم التي كانت موضوع صراع زَمنئذ، كما كشفَ عن إيمانه بمُقاوَمة الكادحين، وبمُقاومة المُخيّمات، وبمُنظمة «فتح - الانتفاضة» التي انتمَى إليها، وراهنَ عليها قبل أنْ يُعلن مَوقفهُ ممّا سمّاهُ «نهايتها الحزينة».

وبالجُملة، لقد مارس غالب هلسا الكتابة، بوصفها مُقاومةً غيرَ منفصلةٍ عن حُلم شاسع، مِن مواقعَ مُختلفة، واحتفظ لتحقّقاتها، حتى في صُورتها الصحافيّة والسياسيّة، بسنَدها المعرفيّ والفكريّ. ذلك أنّ غالب هلسا لم يكُن يتردّد حتى في تناوُله لموضوعاته السياسيّة عن إدماج صَوت الفلسفة والفكر والأدب في استجلاء المعنى وبناء المَوقف. ومن ثمّ، تتطلّبُ قراءةُ أعماله ودراستُها الحفرَ، في تعدّدها وتنوّعها، عن الخيوط التي تُعيدُ بناءَ الحُلم الذي صبَا إليه، انطلاقاً من إضاءةِ ما يَصلُ الكلمة بالفِعل عنده، وما يَصلُ الفكر، والنقد، والإبداع بالحياة في أشدّ تفاصيلها تعقّداً. ■ **خالد بلقاسم**



كتاب الدوحة



Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

سرديّة المغترب الأبدي

في وسط البلد، في ستّينيّات القاهرة وسبيعينيّاتها، حيث كان العالم أكثر رحابة واستيعاباً للاختلاف والتنوّع الثقافي، التقى غالب هلسا بكلّ من يحيى الطاهر عبد الله، ومحمد البساطي، وعبد الحكيم قاسم، وبهاء طاهر، وعبد الرحمن الأبنودي، وأبو المعاطي أبو النجا، وعلاء الديب، وسليمان فيّاض، وعبد المحسن طه بدر وغيرهم الكثير من كُتّاب تلك الحقبة التي كانت محتشدة بروائيين، وشعراء، ونقّاد، ومفكّرين، ومترجمين، وصحافيين من طرازٍ متفرّد، كما كانت محتشدة- أيضاً- في الوقت ذاته، بشعارات السرديّات الكبرى والأحلام الثورية التي تترقّب عالماً أكثر عدلاً وأكثر حرية.

- 1 -

عندما أفكّر في غالب هلسا (1932 - 1989)، أو جبرا إبراهيم جبرا، أو عبد الرحمن منيف، أو أهداف سويف، أو ليلى أبو العلا، أو من شابههم، أجدني أتساءل بالضرورة: هل يمكن للكاتب العربيّ، أي كاتب، اختيار الهويّة التي ينطلق من مرجعيّاتها في تأسيس نصوصه وعوالمه الإبداعية؟ أم أنه لا سبيل للكاتب، أي كاتب، لممارسة أي درجة من درجات الاختيار عندما نفكّر في «الهويّة». فالهويّة كما يتصوّرها الكثيرون بعيدة كلّ البعد عن مجرَّد اختيار من بين بدائل مطروحة. الهويّة قدَر لا فكاك منه، يُشبه علاقتنا بأعراقنا التي ننتسب إليها، ولغتنا الأم التي نتحدَّث ونتواصل بها. من زاوية أخرى، ثمّة سؤال سوف تصوغه هذه المقدمة (المنطقية) يتمثَّل في طبيعة المنظور الذي تنظر منه شريحة بعينها من الكُتّاب والفنّانين إلى علاقة الأنا بالآخر، وقضايا الهويّة والوجود، وسبل التفاعل بين الثقافات والهويّات. أقصد، على وجه التحديد، مجموعة الكتّاب المنفيّين أو المغتربين طوعاً أو قسراً (على اختلاف المساحات المفهومية بين المنفى والغربة والاغتراب من ناحية، أو اختلاف المساحة التمثيلية- أيضاً- بين المنفيّين والمغتربين واللاجئين والمنبوذين، أو اختلاف حالات نزوحهم، وقدرة كلّ منهم على التعايش مع الأوطان البديلة التي وضعتهم فيها أنظمة سياسية قمعية، أو ظروف اجتماعية، أو اقتصادية طاردة في أحسن الأحوال وأسوئها). في كتابه (صور المثقَّف: محاضرات ريث سنة 1993) يصف إدوارد سعيد «المَنْفَى» كأحد أكثر الأقدار مدعاةً للكآبة. وفي أزمنة ما قبل العصر الحديث كان الإبعاد عقاباً مرعباً؛ لأنه لم يكن يعني، فقط، أعواماً يعيشها الإنسان تائهاً دون هدف، بعيداً عن الأسرة وعن الأماكن المألوفة، بل يعني- أيضاً- كما يقول سعيد: أن يكون أشبه بمنبوذ دائم، لا يشعر، أبداً، كأنه بين أهله وخلّانه، لا يتفق البتّة مع محيطه، لا يتعزّى عن الماضي، ولا يذيقه الحاضر والمستقبل إلّا طعم المرارة. فالمنْفِيّ يعيش حالة وسطى، لا ينسجم، تماماً، مع المحيط الجديد، ولا يتخلّص كلياً من عبء البيئة الماضية، تضايقه أنصاف الحلول، و«هو نوسْتَلْجِيّ وعاطفي من ناحية، ومقلِّد حاذق أو منبوذ لا يعلم به أحدٌ، من ناحية أخرى». ما يريد إدوارد سعيد التأكيد عليه هنا هو أن تجربة النفي تُلقِي بظلالها على الإنسان المنْفِيّ، من حيث هو كائن منبوذ، دائماً، يحيا في زمان ومكان غريبين عنه، وإلى جوار بشر آخرين يلفظونه ولا يألفهم.

لكنّ الواقع العربي المعيش يقول إن ثمة كُتّاباً بأعينهم اختاروا أوطاناً أخرى، أو مجتمعات بديلة، اندمجوا فيها دون إحساس بالنفي المباشر، ولم تعبّر مرويّاتهم عن المنفَى بتمثيلاته السياسية المباشرة، بل راحت تقدّم وجوهاً شتّى للاغتراب المكاني أو الوجودي، إلى جوار تمثيلات سردية وثقافية أخرى مثل أغلب نصوص غالب هلسا، وأهداف سويف، مثلاً، في روايتيها «في عين الشمس - In the Eye of the Sun» و«خارطة الحب - The Map of Love»، وغيرهما من الكتّاب والأدباء. لذا، فقد استطاع غالب هلسا أن يخلق ما أطلق عليه فخري صالح اسم «الجغرافيا التخيّلية» لرواياته وقصصه خلال تلك الحقبة الزمنية التي عمل فيها في كلّ من وكالة أنباء الصين الجديدة، ثمَّ وكالة أنباء ألمانيا الديموقراطية لفترة تتجاوز الستة عشر عاماً، مشاركاً بفاعلية في الحياة الثقافية المصرية إلى أن أُبعِد من القاهرة بأمر من السادات في نهاية السبعينيات، مغادراً

إلى بغداد ثمَّ إلى بيروت، وبعدها دمشق. ويمكن للباحث أو للناقد المعنِيّ بسردية هلسا الرجوع إلى رواياته وقصصه القصيرة، وفحصها وفق هذا المنظور الذي قد يفسِّر لنا الكيفية التي استطاع بها غالب هلسا تشييد «جغرافيا بديلة»؛ هي مزيج من صور القاهرة، وبغداد، وعمّان، وبيروت وغيرها من المدن العربيّة التي أقام فيها أو تَنَقَّل بينها.

- 2 -

تتنوّع نصوص غالب هلسا ما بين القصص القصيرة، والروايات، والنصوص الفكرية، والترجمات الأدبية والثقافية، لكن تظلّ بعض قصصه ورواياته مثل «وديع والقديسة ميلادة»، و«الضحك»، و«الخماسين»، و«ثلاثة وجوه لبغداد»، و«سلطانة»، و«الروائيون»، وترجمته لكتاب جاستون باشلار «جماليات المكان»، على وجه التحديد، هي أكثر نصوصه تردّداً بين القرّاء والباحثين العرب، بصفة عامّة، والمصريين، بصفة خاصّة. وأقصد بالمصريين، هنا، مجُايلة غالب هلسا لعدد كبير من المثقَّفين والكتَّاب والصحافيين المصريين في حقبتي الستينيات والسبعينيات ممّن أسهموا بحديثهم الدائم عنه، حتى بعد وفاته بسنوات، سواء في شكل أحاديث ومرويّات شفاهية على المقاهي وأروقة الندوات القاهرية، أو في شكل حوارات صحافية منشورة بالصحافية المصرية والعربيّة، في ذيوع اسمه روائياً كبيراً، ومترجماً، ومثقَّفاً بارزاً. من بين هذه المتابعات النقدية ملف خاص أصدرته مجلّة «فصول» بمناسبة مرور عشر سنوات على رحيله، ضمن ملفات عدد «زمن الرواية» (المجلد الثاني عشر، العدد الأول، ربيع 1993) ضمّ خمس مقالات نوعية لكلّ من: علاء الديب «شموع من أجل غالب هلسا»، وسليمان فياض «المغترب الأبدي»، ومحمد برادة «غالب هلسا، حضور متجدّد»، وإدوار الخراط «ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائياً»، وعلي جعفر العلّاق «الروائي ناقداً: دراسة في نقد غالب هلسا». في سياق الحديث عن دائرة التلقّي المصري لأدب غالب هلسا وإنتاجه المتنوّع، يمكن القول إنه لم يكن روائياً أو كاتب قصّة قصيرة عابراً، بل كان من ذلك النمط من المثقَّفين المنخرطين في قضايا واقعهم من المحيط إلى الخليج، المنشغلين بعوالم السياسة والثقافة والفكر والاقتصاد والاجتماع، بحيث تُشكِّل رؤيته لقضايا عصره «رؤية للعالم» بمفهوم لوسيان جولدمان، وهي رؤية تطمح إلى تحديث المجتمعات العربيّة ككلّ، لا إلى تحديث الثقافة وحدها، أو تطوير الأشكال والأجناس الإبداعية؛ لذا، فإن غالب هلسا كاتب متعدّد الوجوه والصور، مؤثّر في محيط ثقافته العربيّة في النصف الثاني من القرن العشرين. وتلك شريحة من الكُتَّاب تستحق مواصلة النظر في منجزها الإبداعي والنقدي والفكري مهما تباعدت عنا في الزمان، أو تباعدنا نحن عنها.

ثمّة ملامح متعدّدة يمكن من خلالها النظر إلى تجربة هلسا القصصية، بيد أن الملمح الأكثر بروزاً هو قدرة غالب على «تذويت الكتابة» (بمصطلح محمد برادة) في وقت باكر، ربّما لم يسبقه إليه الكثيرون من الكُتَّاب العرب نظراً لقراءاته المنتظمة في اللغة الإنجليزية في تلك الفترة، جنباً إلى جنب ارتياده الكثير من الموضوعات غير المألوفة والإسهام في تطوير تقنيات السرد والتركيب الفنّي. من ناحية أخرى، يمكن رصد بعض الملامح الأخرى من قبيل شيوع ثيمة «الاغتراب» الأبديّ، وتشابه رواة قصصه ونصوصه، كأننا بصدد عالم سردي واحد مُمتد في الزمان والمكان. وهذا أمر يمكن أن نلمحه في رواية «ثلاثة وجوه لبغداد»، على وجه التمثيل لا الحصر، حيث نعثر على غالب الروائي والمرويّ والمرويّ عنه، في آن، كما نعثر على بلاغة النصّ «الجروتسكي» المشبّع بمستويات الشبق، وعذابات السجن، وقلق الهويّات الحائرة؛ كما في روايته «الروائيون» التي تنتهي باختيار الموت بديلاً عن حيوات أخرى محتملة .

- 3 -

ينتسب غالب هلسا، الروائي والقاصّ، والمثقَّف الأردني الجنسية، إلى مرجعية الثقافة المصرية أكثر مما ينتسب إلى وطنه الأول (الأردن)؛ ربما لأسباب عدّة تتصل بأنماط شخصياته الروائية المتخيّلة، وطبيعة الجغرافيا، والمرجعيات الثقافية التي تتحرّك في حدودها، وكلها ملامح وفضاءات سياسية واجتماعية وثقافية قاهرية، على وجه الخصوص، تُحيل إلى زمكان الستّينيات والسبعينيات من القرن العشرين. لقد كان غالب يكتب عن القاهرة، ويبني عوالمه القصصية من أحيائها الشعبية، وشخوصها المهمّشين في معظم الأحيان، لا على طريقة نجيب محفوظ، أو جمال الغيطاني، أو غيرهما، بل من معايشته هو للمكان وللبشر، ومن حوارات كثيرة دارت بينه وبين رفقائه من المنتمين إلى اليسار المصري، مازجاً ذلك كله باسترجاعات شخصية «غالب»، أو «خالد» الذي يظهر، فجأة، ليحتلّ دور الراوي في الروايات بحيث تتصفّى من خلال وعيه المرآوي العاكس رؤى متعدّدة، تنتجها الشخصيات بدلالاتها الرمزية والواقعية في آن. من هنا، يبدو غالب مسكوناً بالحياة الثقافية والسياسية المصرية في فترة معقّدة من تاريخ العلاقة بين اليسار المصري والحكم الناصري في خمسينيات القرن الماضي وستّينياته. وهكذا، تتحرك مدينة السرد لدى غالب- وهي تعادل «مدينة المتاهة»- في المساحة بين الفضاء المديني الصاخب والمكان الريفي البسيط؛ لأن غالب المؤلّف والفنّان كان يمتاح صوره وتمثيلاته من شخصيات زملائه وأنماط أصدقائه المصريين الذين كانوا يفدون على شقّته في «وسط البلد» يوماً بعد يوم. هكذا يقول عنه علاء الديب:

«في أواخر الخمسينيات، كنتُ في العشرين من عمري، هو يكبرني بسنوات. أكاد أبدأ كلّ شيء. هو قادم من وراء البحر، وحيد في القاهرة بلا عائلة. يُنهي دراسته في الجامعة الأميركية، ويعمل بالترجمة. حياته عريضة، المدينة، والشارع، والمقهى. الكلّ له أصدقاء. سعيد، جميل، ساخر، سياسي، مثقف، كاتب قبل كلّ شيء. رغم «أردنيّته» يسبح هنا في مياه مألوفة، يحبّها، وتحبّه». (مجلة «فصول»، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، ربيع 1993). ■ **محمد الشحات**

حضورٌ مُتجدِّد

لا أذكر أنني رأيته قبل خريف 1979، أي قبل مُلتقى الرواية العربيّة بمدينة فاس. ورغم أنني عشت بالقاهرة من 1955 إلى1960، ثمَّ ظللت أتردَّد عليها بانتظام منذ غادرتها، فإن الفرصة لم تسمح بأن ألتقيه هناك.
كنت قد قرأت لغالب هلسا (الضحك) و(الخماسين)، ومجموعته القصصيّة (وديع والقديسة ميلادة وآخرون)، وأعجبت بتركيبه الفنّيّ، وبجرأته وقدرته على السخرية والإضحاك. لفت نظري، بالخصوص، حرص غالب على إبراز الذات في نصوصه ليجعل من حضورها معيناً للتجربة، وعنصراً لتخصيص اللّغة والفضاء، ومجالاً لرصد ردود فعلها تجاه ما يحدث خارجها.
كان طبيعيّاً، إذن، خلال إشرافي على تحضير ندوة الرواية العربيّة بفاس، في إطار نشاطات اتحاد كُتّاب المغرب، أن أفكِّر في استدعاء المرحوم هلسا، لأننا كنّا نتطلَّع، آنذاك، إلى توفير شروط ملائمة لحوار صريح ومتعمِّق بين مجموعة من الروائيّين والنُّقّاد، بعيداً عن أجواء المُوارَبة والمُجاملة التي تسود مناقشات اتحاد الأدباء العرب.
أول ما أثار انتباهي، عندما سلمتُ على غالب وتحدَّثنا قليلاً، هو البشاشة والألفة، وجنتاه المُمتلئتان، وعيناه الغائرتان قليلاً، الضاحكتان باستمرار وسط وجهه المدوّر الوسيم، تجعلك تحس كأنك تعرفه من زمان.. وشيئاً فشيئاً تكتشف بعداً لعبياً في شخصيّته وقدرة على المُشاكسة قد تنقلب إلى عنادٍ يقلق في بعض الأحيان، لكنه لم يكن المُشاكس العنيد الوحيد في المُلتقى، بل كان هناك أيضاً المرحوم عبد الحكيم قاسم، الذي أضفى على الندوة طابع المُواجهة، وإعادة النظر في جميع ما يطرح من أفكار وأطروحات.
أذكر، بالخصوص، أن غالب هلسا اشتبك في حوا رحادّ (جارح أحياناً) مع عبدالرحمن منيف حول ضرورة تخصيص المكان واللّغة في الرواية، وجعلهما حجر الأساس في البناء. كان يأخذ على منيف أن نصوصه، آنذاك، تميل إلى تجريد المكان، وإلى استعمال لغة موحَّدة المستويات، في السرد مثلما في الحوار، تجعل رواياته بدون تضاريس.. وكان بعض النُّقّاد المغاربة الحاضرين بالندوة قد بدأوا «يكتشفون» آراء ميخائيل باختين، وبخاصة مسألة تعدّد اللّغات وتلازم الزمان والمكان، فحاولوا إخراج ملاحظات هلسا من نطاق الانتقاد الشخصيّ إلى مستوى نظري مطروح على الرواية العربيّة في مسيرتها التجريبيّة. وأظن أن ذلك الحوار قد لفت انتباه غالب هلسا إلى الكتابات النقديّة لباختين، لأنني قرأت له فيما بعد بمجلة (العربي)، مقالتين تعرضان بعض مفاهيم باختين عن تعدّد اللّغات والأصوات. وأذكر أننا أقمنا حفل عشاء بمنزل أحد الأصدقاء، عند انتهاء المُلتقى، وأحضرنا جوقاً لطرب «الملحون» المغربي ليجعل جمع المُنتدين يخرجون عن وقارهم ويشاركون في الغناء والرقص. فكنت أداعب غالب بأن زيارته لفاس ستضع حداً لعزوبته الطويلة، وأن اتحاد كتّاب المغرب سيتولى عنه الاختيار لتزويجه بحسناء فاسيّة، وعندئذ نقيم حفلات العرس لمدة سبعة أيام حسب التقاليد العريقة!
والمرة الثانية والأخيرة التي التقيته فيها كانت ببيروت سنة 1981 خلال مؤتمر لاتحاد الكُتّاب والصحافيين الفلسطينيين. استغرقتنا أحاديث السياسة ومستقبل العمل الفلسطينيّ بلبنان. وكان غالب ينشر، آنذاك، سلسلة من المقالات بصحيفة (الحرية) ينظر فيها لمقاومة مسلحة جذرية ترفض جميع المُساومات والمُفاوضات، وتعتمد حرب العصابات لتغيير ميزان القوى داخل العَالَم العربيّ وفي مواجهة إسرائيل. لم أكن أشاطره تلك الطروحات، ولم أكن أستحسن تحليلاته السياسيّة فاعتبرت ما دار بيننا من قبيل التنفيس الطوبويّ عن حالة مُعقَّدة ما فتئت تزداد منذ هزيمة 1967.
افترقنا على أمل أن نلتقي في مؤتمر قادم أو في مناسبة من المُناسبات، ولكن السنوات مرّت وأنا أسمع من بعض الأصدقاء عن تنقله بين بيروت وبغداد ودمشق، وعن شوقه الكبير إلى القاهرة، وعن حزنه وتدهور صحته، لكنني سعدت كثيراً بقراءة روايته «سلطانة» عام 1987، واعتبرتها أهمّ نصّ يبلور مطمح هلسا الروائيّ، إذ إننا نعثر في معظم نصوصه الأخرى على نوبات وتيمات تتكرَّر أو تتقاطع، والكاتب يعود إليها في إلحاح وكأنها هوس لا يستطيع منه فكاكاً. أمّا في «سلطانة» فقد وجدت ذلك النصّ الكليّ، الشامل، الذي طالما جرى غالب وراءه: المتح من الطفولة وأجوائها، حضور المرأة في تجلّياتها المُتناقضة، استيحاء التجربة السياسيّة ووضعها موضع تساؤل، تركيب الشكل من أجناس تعبيريّة متخللة ومن تعدّد في اللّغات والأصوات...
إنني، وأنا أحاول أن أستعيد تلك اللحظات التي جمعتني بغالب هلسا، أستحضر نهايته الحزينة، قبل الأوان، بعيداً عن مسقط رأسه، وعن مصر التي أحبها حدَّ العبادة، وأستحضر تجربته التي شخّصت صورة جيل عاش، على امتداد الوطن العربيّ، انكسار أحلام كبيرة تحطمت على صخرة الواقع السياسيّ والتخلف الاجتماعيّ. جيل عاش محاصراً ولا يزال، وسط خطابات التدجين والسلطويّة القامعة. لكن غالب هلسا عرف كيف يدفع راية التحدّي من خلال الكتابة رغم محن المنفى، وضيق الأنظمة بفكره الحرّ.
لقد كتب في السياسة والنقد الأدبيّ والفكريّ، وترجم عن اللّغة الإنجليزيّة، وحافظ على فضوله المعرفيّ وسعيه إلى التجدّد حتى أيامه الأخيرة. لكن حضور غالب هلسا بيننا سيظلّ مرتبطاً برواياته، لأنها موصولة بأسئلة الرواية العربيّة في حاضرها ومستقبلها، ذلك أن غالب كان أحد السبَّاقين إلى «تَذْويت» الكتابة، وارتياد الموضوعات المُحرَّمة، والإسهام في تطوير تقنيات السرد والتركيب الفنّيّ.
كم نحتاج إلى قلمه في هذه الفترة «الانتقاليّة» التي لا تنتهي إلّا لتبدأ. ■ **محمد برادة**

أشهر الروائيّين الإسبان بعد «سرفانتيس»

كارلوس زافون.. أفول نجم

كان «كارلوس زافون» مولياً ظهره لعَالَم الشهرة والنجوميّة والظهور الاستعراضيّ على صفحات المجلات وقنوات التلفاز. (لا أحبّ التظاهر، ولا أريد أن أقول هراء)، هكذا كان يبرِّر دائماً عزوفه عن الخروج العلنيّ إلى الجمهور، وتفضيله للخلوة والعُزلة عن الناس. وحتى إنْ اضطرَّ للجلوس إلى حوارٍ أو نقاش، فلا حديث يستهويه غير حديث الكِتابة والكُتب. لم تفارقه قطّ روح الفُكاهة والمرح، لكن تربيته الدينيّة، وإحساسه الفنيّ والأدبيّ المُرهَف، جعلاه حريصاً دائماً على حفظ المسافة الاحترازيّة بينه وبين بقية العَالَم. إنها صورة «المختلف»، و«الغامض»، و«المُعتزل»، التي عمل «زافون»، طيلة عمره، على ترسيخها لدى قرَّائه وجمهوره. لقد كان «شخصيّة أسطوريّة»، كما يصفه الناشِر «إيميلي روساليس».

في التاسع عشر من شهر يونيو/ حزيران الماضي، تُوفي بـ«بيفرلي هيلز»، بمدينة «لوس أنجلوس» الأميركيّة، الروائيّ الإسبانيّ «كارلوس رويز زافون»، عن عمر لا يتعدَّى الخامسة والخمسين سنة، بعد مرضٍ عُضال لم ينفع معه علاجٌ منذ سنتين. ويُعَدُّ الروائيّ البرشلونيّ «كارلوس زافون»، الكَاتِب الإسبانيّ المُعاصِر الأكثر حضوراً ضمن قوائم أفضل المبيعات على الصعيدِ الدوليّ، ممّا جعل منه رائداً لحقبة جديدة من السردِ الروائيّ الإسبانيّ خلال العقدين الأولين من هذا القرن. كما تُعَدُّ روايته (ظِلّ الريح)، الصادرة سنة 2001، والتي تجاوزت مبيعاتها خمسة عشر مليون نسخة، أكثر الأعمال الروائيّة الإسبانيّة شهرةً وتداولاً بين القُرَّاء في العَالَم، بعد خالِدة (دون كيخوطي) لـ«سرفانتيس».

(إنه ليوم حزين لدى كلّ أفراد طاقم «بلانيتا» الذين يعرفون المُتوفَى حقَّ المعرفة، وقد تعاملوا معه طيلة عشرين سنة، نسجوا خلالها مع الفقيد أواصر صداقة تجاوزت حدود المجال المهنيّ). هكذا نعتْ دار النشر الإسبانيّة العريقة (بلانيتا)، لجمهور القُرَّاء، خبر وفاة «كارلوس زافون»، واصفةً رحيله بـ(أفول نجم أحد أفضل الروائيّين المُعاصِرين في العَالَم).

وُلِدَ «كارلوس رويز زافون» سنة 1964 بمدينة «برشلونة» التي سيجعلها أحد أبطاله الروائيّين في بعض أعماله السرديّة. بدأ أولى محاولات الكتابة وهو في سنِّ المُراهقة. ومن طريف الصدف، أن أوّل محاولة روائيّة كتبها «زافون»، تقدَّم بها إلى «فرانسيسكو بورّوا»، ناشر رواية (مئة عام من العزلة) لـ«غابرييل غارسيا ماركيز». وبطبيعة الحال، رفض «بورّوا» نشر الرواية، لكنه بالمقابل، نصح «زافون» الشاب، بمواصلة مُغامَرة الكِتابة. بعدها تفرَّغ لدراسة علوم الإعلام، ثم اشتغل بعددٍ من كبريات شركات الإشهار والإعلانات. وفي عام 1993 ، نشر أول أعماله السرديّة تحت عنوان (أمير الضباب)، التي فازت بجائزة (إيديبي) المُخصَّصة لأدب الشباب.

بعدها، سيغادر «زافون» عالَم الإعلانات والإشهار، ليتفرَّغ نهائيّاً إلى الكِتابة الروائيّة والبصريّة. ونظراً لانشغاله بالمجال السمعيّ - البصريّ، سينتقل للإقامة بولاية «كاليفورنيا» الأميركيّة، وتحديداً بمدينة «لوس أنجلوس» الأميركيّة، وإنْ كانت صلته بـ«برشلونة» لم تنقطع بفعل تنقله الدائم بين المدينتين. وعقب النجاح الباهِر الذي حقَّقته رواية (ظِلّ الريح)، الصادرة سنة 2001، سوف يستقرّ «زافون» نهائيّاً بـ«بيفرلي هيلز»، إحدى المُقاطعات الشهيرة التابعة لمدينة «لوس أنجلوس»، حيث يقيم عددٌ من نجوم «هوليوود». داخل هذه المدينة الباذخة، يمتلك «زافون» إقامةً مزدوجة: واحدة منفردة، حيث كان يقضي فيها الساعات الطويلة منهمكاً في القراءة والكِتابة، وأخرى عائليّة لم يكشف عنها يوماً للصحافة والإعلاميّين.

كانت انطلاقة «كارلوس زافون» من داخل إسبانيا، حيث حقَّقت أعماله الأُول نجاحاً تجاريّاً ملحوظاً على مستوى المبيعات، ثمّ ما لبث أن انطلق سريعاً في رحلة إشعاعه الدوليّ، خاصّة بعد أن تُرجِمت أعماله إلى عددٍ من لغاتِ العَالَم، لتصبح رواياته المُتعاقِبة، تحتلّ صدارة المبيعات في عددٍ من البلدان، كإيطاليا والولايات المُتحدة وأستراليا والصين، كما حظيت هذه الأعمال باحتفاءٍ وتقديرٍ نقديٍّ كبير من لدن عددٍ من الهيئات والمُؤسّسات الثقافيّة العَالَميّة، التي أفردت أعمال «كارلوس زافون» بجوائز خاصّة، كمُؤسّسة (لارا)، أثناء تكريمها لأفضل كِتابٍ أجنبيّ منشور داخل فرنسا، والمكتبة العموميّة لمدينة «نيويورك» التي منحت «زافون» جائزة (أفضل كِتاب لعام 2004). كما نالت أعماله جائزة (بورنسون) للجدارة والاستحقاق الأدبيّ بالنرويج.

تُعَدُّ روايته (ظِلّ الريح)، الصادرة سنة 2001، عملاً روائيّاً استثنائيّاً، ونقطة تحوُّل كبرى في المسار الأدبيّ لـ«كارلوس زيفون»، إذ نقلته من كاتِب ناجح لروايات الفتيان والشباب، إلى الروائيّ الأكثر مبيعاً في مجال الكِتابة السرديّة المُوجَّهة إلى الكبار. فمنذ صدورها، حقَّقت (ظِلّ الريح) نجاحاً

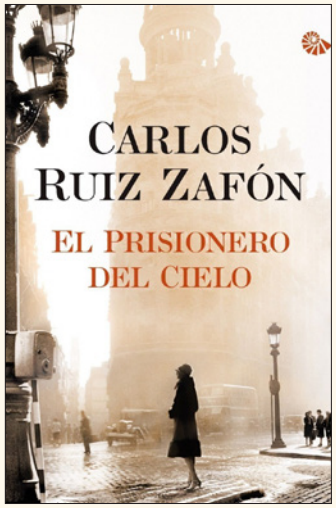
تجاريّاً منقطع النظير؛ إذ تُرجمت إلى أكثر من أربعين لغة، وأعيد طبعها وتوزيعها في خمسين دولة، كما بِيعت منها أكثر من خمسة عشر مليونِ نسخة بمختلف جهات العَالَم، لتصبح بذلك، العمل السرديّ الأكثر تداولاً لكاتِب إسبانيّ خارج إسبانيا منذ الانفتاح الديموقراطيّ الذي شهدته البلاد ابتداءً من منتصف سبعينيّات القرن الماضي، بل يرى كثيرٌ من النُّقَّاد، أن (ظِلّ الريح)، هي الرواية الإسبانيّة الأكثر ذيوعاً في العَالَم بعد رائعة (دون كيخوطي) لـ«ميغيل دي سرفانتيس». أمّا بعضهم، فيصنِّفها ضمن خانة الروايات المُتفرِّدة، التي تمتلك تلك القدرة النادرة على استدراج قرَّاء لا تدخل القراءة ضمن عاداتهم المُستحَبة.

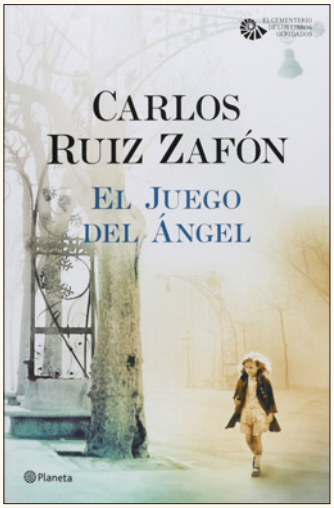
فازتْ الرواية بعددٍ من جوائز الاستحقاق الأدبيّ. وتمَّ اختيارها ضمن لائحة أفضل مئة رواية مكتوبة باللّغة الإسبانيّة خلال الخمس وعشرين سنة الأخيرة، التي أشرف على إعدادها، في عام 2007، واحد وثمانون كاتِباً وناقِداً من إسبانيا ودول أميركا الجنوبيّة. كما أشاد بالرواية كُتَّاب غير لاتينيّين، في مقدِّمتهم رائد الرواية الأميركية المُعاصِرة «ستيفن كينغ». (ظِلّ الريح)، هي الإصدار الأوّل من رباعية روائيّة تحمل اسم (مقبرة الكُتب المنسيّة). وهو عنوان يُحيل على فضاء فانتازيّ متخيّل، تتكدَّس داخله آلاف الكُتب والمطبوعات المنسيّة والمُهمَلة. استوحاه الكاتِب من ذاكرته الطفوليّة بـ «برشلونة»، أيام كان يجوب شوارع المدينة بحثاً عن كُتب ومجلات يُشبع بها نهمه القرائيّ، ويُشفي بها لوعة عشقه للكلمة المطبوعة. ومن بين الأماكن التي كان يتردَّد عليها في صغره، أملاً في العثور على كِتابٍ نادر، أو مجلّة طريفة، مكتبة (سرفانتيس كانودا) بقلب «برشلونة»، وقبوها المُظلِم المُشبع بالرطوبة الذي يضمُّ ركاماً من الكُتب والمجلات المُهمَلة والقديمة.

رباعية (مقبرة الكُتب المنسيّة)، التي تشمل كذلك (لعبة الملاك) 2008، و(أسير السماء) 2011، و(متاهة الأرواح) 2016، تؤلِّف في مجموعها حبكةً روائيّة غاية في التشابُك والتعقيد، وهي وإنْ كانت تنهج نفس الاستراتيجيّة الحكائيّة واللُّغويّة، للسرديّات التجاريّة والقصص الميلودراميّة التي شاعت في العقود الثلاثة الأخيرة، فضلاً عن تأثرها الواضح بالرواية الأميركيّة السوداء التي سادت خلال سنوات الثلاثينيّات من القرن الماضي، إلّا أن ما يميِّز رباعية «زافون»، هو الفضاءات التي تجري فيها الوقائع والأحداث، إذ ينقلنا السردُ إلى أجواء مدينة «برشلونة» السحريّة والخفيّة، ليرسم لنا صورةً دقيقة للوجه الأدبيّ الداكن لهذه المدينة الميتروبوليّة، من بداية القرن العشرين إلى يومنا هذا، ممّا يدعو القارئ إلى وقفة تأمُّل عميق لواقع الكِتاب والكِتابة الأدبيّة، في سياق التطوُّر التكنولوجيّ الحالي، وتغيُّر عادات القراءة لدى الجمهور.

عموماً، تظلُّ (مقبرة الكُتب المنسيّة)، برواياتها الأربع، مشروعاً سرديّاً ضخماً، كلّف كاتِبها عشرين عاماً من التخطيط والبناء والتدقيق، لينتهي إلى تشييد هذه المَعلَمة الروائيّة العتيدة، بقوة شخصيّاتها، وبراعة هيكلها المعماريّ، وسحر أجوائها المُشوِّقة الفاتنة. هذا فضلاً عمّا تزخر به الرباعيّة من حواراتٍ حادّة، ومنظوراتٍ إنسانيّة عميقة، ولمسات فكاهيّة ساخرة، وحب طافح لمدينة «برشلونة»، وشغف غير منقطع بالقراءة وبالكِتاب. ولعَلَّ هذا ما دفع بدار النشر الأميركيّة (بينغوين)، أثناء إصدارها في عام 2015، لسلسلةٍ خاصة تحت عنوان (كلاسيكيّون خالدون)، إلى إدراج اسم «كارلوس زافون»، رغم صفته المُعاصِرة، ضمن كبار الكُتَّاب الذين طبعوا ببصماتهم تاريخ الرواية العالميّة، أمثال الفرنسيّيْن «مارسيل بروست» و«غوستاف فلوبير»، والإيرلنديّ «جيمس جويس»، والألمانيّ «هيرمان هيس»، وغيرهم. ولم تشمل السلسلة غير عددٍ قليل من الروائيّين المُعاصِرين، كان من بينهم، إلى جانب الإسبانيّ «كارلوس زافون»، البريطانيّان، «كازو إيشيغورو» الياباني الأصل، و«سلمان رشدي» الكشميريّ الجذور.

على المستوى الفنّيّ والجماليّ، يقدِّم «زافون» رباعيّته الروائيّة بأسلوبيْن روائيّيْن مختلفيْن: الفانتازي والأسود. وهما الأسلوبان الروائيّان اللذان كانا يحظيان بقبولٍ واسع لدى نصف جمهور القُرَّاء بالعَالَم، خاصّة في الولايات المُتحدة الأميركيّة التي انتقل «زافون» للإقامة بها منذ سنة 1994، ليشتغل سيناريستاً في القطاع السمعيّ - البصريّ بمدينة «لوس أنجلوس». وقد اختار لرباعيّته لغةً نثريّةً شفيفة، تجري بسلاسة على لسان الشخصيّات، عبر حواراتٍ تعكس صفاتها الخلقيّة وحالاتها النفسيّة. وهو أسلوب، يعترف «زافون» نفسه بأنه من تأثير اشتغاله





المُباشر بالمجال السمعيّ - البصريّ.

وخلف هذه السهولة والرشاقة اللُّغويّة الظاهرة، تكمن خاصيّة أخرى تُميِّز الأسلوب الروائيّ لـ«كارلوس زافون»، وتتمثَّل في هذا التداخُل والتشابُك الذي يميِّز البناء السرديّ لأعماله. فإذا ما نظرنا إلى الروايات الأربع التي تؤلِّف (مقبرة الكُتب المنسيّة)، وجدناها شبيهة بلعبة «الدمى الروسيّة»، حيث تختفي قصص وحكايات الرباعيّة داخل بعضها البعض، عبر سيرورة زمنيّة متطوِّرة كرونولوجيّاً. وهذا ما يؤكِّده «إيميلي روساليس»، الكاتب والناقِد والناشِر بدار (بلانيتا)، الذي يعود إليه الفضل في اكتشاف «زافون» وتقديمه إلى جمهور الكبار، عندما وافق على نشر روايته (ظِلّ الريح)، بعد النجاح الكبير الذي حقَّقه «زافون» في مجال التأليف للشباب. يقول «روساليس» ردًّا على مَنْ يقول ببساطة الأسلوب الروائيّ في رباعية «مقبرة الكُتب المنسيّة»: (إنها روايات لا تخلو من تعقيد؛ فبناؤها السرديّ يُقحم القارئ داخل متاهة مغلقة. إنّ الرباعيّة شبيهة بصرحٍ شامخ، يتألَّف من أربعة أجنحة متداخِلة بوقائعها ومشاهِدها وطبقاتِها الزمنيّة. إنها بمثابة أربعة مداخل، تؤدِّي كلّها إلى نفس الفضاء الحكائيّ).

أما شخصيّات أعماله الروائيّة عموماً، ومنها شخصيّات الرباعيّة، فهي كائناتٌ يائسة ومحبَطة، مُحمَّلة بقصصٍ وحكايات تخفي بين جوانحها حقائق روحيّة عميقة. شخصيّات تغمرها الكآبة والقنوط، تعكس إلى حَدٍّ ما شخصيّة مُبتكِرها الذي عُرِفَ بميوله المُحافِظة وطبعه المُنغلق. كان «كارلوس زافون» مُقلّا في خرجاته الإعلاميّة، حريصاً على عدم الإفصاح عن المعلومات الحميمة المُتصلة بحياته الشخصيّة. لم يكن يحبِّذ اللقاءات المُباشرة مع الصحافة وجمهور قرَّائه، فهو، وإنْ لم يكن يرفضها على الإطلاق، كبعض المُعتزلين النُسَّاك من أدباء القرن العشرين، أمثال «جيروم سالينجر» و«توماس بينتشون»، إلّا أنه كان يحصر مثل هذه اللقاءات في بعض المُناسبات المُحدَّدة، كحفلات توقيع رواياته، وفعاليّات بعض الندوات واللقاءات الأدبيّة المعدودة. كان «كارلوس زافون» مولياً ظهره لعَالَم الشهرة والنجوميّة والظهور الاستعراضيّ على صفحات المجلات وقنوات التلفاز. (لا أحبّ التظاهر، ولا أريد أن أقول هراء)، هكذا كان يبرِّر دائماً عزوفه عن الخروج العلنيّ إلى الجمهور، وتفضيله للخلوة والعُزلة عن الناس. وحتى إنْ اضطرَّ للجلوس إلى حوارٍ أو نقاش، فلا حديث يستهويه غير حديث الكِتابة والكُتب. لم تفارقه قطّ روح الفُكاهة والمرح، لكن تربيته الدينيّة، وإحساسه الفنيّ والأدبيّ المُرهَف، جعلاه حريصاً دائماً على حفظ المسافة الاحترازيّة بينه وبين بقية العَالَم. إنها صورة «المختلف»، و«الغامض»، و«المُعتزل»، التي عمل «زافون»، طيلة عمره، على ترسيخها لدى قرَّائه وجمهوره. لقد كان «شخصيّة أسطوريّة»، كما يصفه الناشِر «إيميلي روساليس».

تزوَّج «زافون» من رفيقة عمره، الناقِدة والمُترجِمة «ماري كارمن بيلفر»، ليؤلِّفا معاً (وحدة مثنوية) كما نعتها في الإهداء الذي يتصدَّر روايته الشبابيّة (لعبة الملاك). وقد صرَّح «زافون» في بعض حواراته، بأنَّ زوجته «بيلفر»، هي أول قارِئة وناقِدة لكافة نصوصه الروائيّة. لم ينجب منها أولاداً، لكنها ساهمت إلى جانبه في إنجاب ورعاية رصيدٍ وافر من المُؤلَّفات، ليس فقط تلك التي كتبها «زافون»، وإنما تلك التي قرأها أيضاً، وتقاسم قراءتها مع زوجته «بيلفر»؛ فقد كان «كارلوس زافون» يتبنَّى مقولة «بورخيص» الحكيمة: (أنْ تقرأ، خيرٌ لك من أنْ تكتب)، كما كان يُشاطره الرأي في أنّ حياةً مكرَّسةً للقراءة، هي حياةٌ نحياها بالفعل، وعلى أكمل وجه.

منذ 2018، توقَّف «كارلوس زافون» عن نشاطِه الكِتابيّ، ربّما بسبب إصابته بالسرطان، أو لشعوره بثقل المسؤوليّة بعد مسارٍ كتابيٍّ متألِّق طويل. لقد كانت (أمير البارناس)، الصادرة سنة 2018، آخر أعماله الروائيّة التي وجدت طريقها إلى الجمهور. وربما استكشافه الصادم، قبل عامين، للداء الفتّاك، جعله يفكِّر بإتمام مشاريع روائيّة كانت قيد الإنجاز، والتعجيل بإعدادها للنشر. ■ **رشيد الأشقر**

كتاب الدوحة

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

عبد الكريم جويطي:

للرواية في العالم العربي وظائف مستعجلة

عبد الكريم جويطي، من بين الروائيين المغاربة الذين بصموا اسمهم في سجلّ الرواية العربية. صدرت له ست روايات: «ليل الشمس»(1992) (الفائزة بجائزة اتّحاد كتّاب المغرب للأدباء الشباب)، و«رمان المجانين» (1998)، و«مدينة النحاس» (2004)، و«زغاريد الموت» (1996)، و«الموريلا الصفراء» (2002)، و«كتيبة الخراب»(2007)، و«رواية المغاربة» (2016) الحاصلة على جائزة المغرب للكتاب، والتي وصلت إلى القائمة الطويلة (بوكر،2017).

بداية، هل كنت تتوقع أن تصبح روائيّاً؟ ومتى صارت ورطتك الرسمية مع الكتابة؟

- لا يولد أحدنا كاتباً، إنما يصير كذلك. الوصول الى الكتابة صيرورة يتم التأسيس لبدايتها في مرحلة الطفولة، ثم تغتني مثل نهر بعشرات الروافد التي تصب فيها. أعتقد أن هناك ثالوثاً مقدساً يحكم هذه الصيرورة: الأوَّل هو: الألم: تولد الكتابة في رحم الألم، وكلما كان الألم عظيماً، وَلَّدَ رغبة كبيرة في توبيخ العالم والصراخ في وجهه. «الفرح جواب والحزن سؤال»، يقول الشاعر كمال خير بك. ولا يمكن لأي كتابة أن تعرش في خرائب العالم إلا بألم ممضّ، وحزن قاتل يولِّدان أسئلة حارقة. والثاني هو الإيمان بأن أعظم ما يحدث في العالم يحدث داخل اللغة، والعالم لا شيء، إن أفرغ من اللغة، وحُرِم من التسمية. منذ الطفولة تبدأ علاقة خاصة مع اللغة، قِوامها الافتتان والسحر والدهشة. الكاتب مربِّي كلمات، كما يربِّي البحر الأسماك، لأنها هي من تتقمص روحه، وتهبه الحركة وتعطيه، خصوصاً، نعمة ألّا يكرر نفسه كل يوم. ومثلما يولد البحر في كل سمكة جديدة، تولد الحياة في كل كلمة واستعارة وصورة شعرية. أما الثالث فهو: اللوذ بالخيال، وتعنيف الواقع بالممكن، وشق مسارات وسط الأنقاض. داخل كل خيال طاقة رهيبة على التجاوز؛ ولهذا تعمل الأسرة والمدرسة وكل أجهزة الدولة الإيديولوجية على قتل الخيال أو -على الأقل- تحجيمه وتطويقه. بالألم واللغة والخيال، يصير أحدنا كاتباً، وبتلك الكيمياء الخلاقة، بين كل هذه العناصر، يصير الكاتب مهمّاً ومؤثراً، أو عاديّاً...

يلزمني حيز كبير لأتحدث عن طفولتي. يكفي أن أقول إنني بدأت قراءة الأدب والافتتان به في وقت مبكر، وحاولت كتابة رواية وأنا في السنة الإعدادية الثانية، وفشلت وعاودت الكرة حين امتلكت الثقافة والخبرة اللازمتَيْن. كتبت رواية «ليل الشمس» بعد حصولي على الإجازة في الأدب العربي. كنت أدرس في السلك الثالث، بالرباط، وكانت حصص الدرس يوم الجمعة فقط. كان لدي الوقت والحماس لكتابة نصي الأول، وحين أنهيته لم أعرف ما أفعل به. انتظرت ثلاث سنوات، حتى قرأت -بالصدفة- إعلاناً عن جائزة المغرب للأدباء الشباب (الدورة الأولى)، فرشحته لها لأتخلص منه، وفاز بالجائزة، بل إنه أحيط باحتفاء نقدي كبير. صارت ورطتي مع الكتابة رسمية.

بعد «ليل الشمس» بأربع سنوات، ستصدر رواية «زغاريد الموت». تبدو عناوينك دالة، بوضوح، على المناطق المظلمة والهامشية...

- لا أفكر كثيراً في العنوان.. أنتظر، دوماً، أن يعطيني النص عنوانه.. كل عناوين رواياتي موجودة داخل النصوص، وفرضت نفسها عليَّ، إلا في حالة «كتيبة الخراب»، فهو من اختيار الصديق الشاعر حسن نجمي. العنوان تلخيص ميتافزيقي للعمل، فكما يُلَخَّص الكون في الميتافزيقا يريد الكاتب أن

يُلَخِّص غابة من الكلمات في كلمة أو كلمتين، أو هو ذلك الجزء الذي يطفو من جبل الجليد، فتراه ولا ترى إلا ما يحجبه؛ لذلك على العنوان -بوصفه عتبة وفاتحة- أن يحوي النص مثلما تحوي حبة القمح السنبلة القادمة، أو يلوِّح به كأفق واحتمال.. هناك طباق في العناوين معاً (oxy-more) كاستعارة لحياة يحمل فيها كل شيء نقيضه؛ فالشمس، في سنوات الجفاف، تصير ليلاً آخر يدمي قلوب الفلاحين، والزغاريد التي ترتبط بالفرح تُلقى، أيضاً، في الحروب، وفي أثناء دفن أعزب. الحياة تموت بالدلالة الواحدة والاحتمال الواحد، وتغتني حين تكون مفتوحة على التعدد وكثرة المسارات.

انفتاح وتعدد، وفي الوقت نفسه انغماس في عوالم «الخراب» و«السّواد» والألم الذي يسكن الإنسان العربي. تنحاز إلى تقديم سرد بديل، لا يعرف المداهنة، بقدر ما يميل إلى الفضح والكشف أو بلغة «غويتيسولو»: «أنت تنحاز إلى مملكة للشك». أليس كذلك؟

- منذ دونكيشوت والرواية تحارب اليقين بالشك، والواحد بالمتعدد، والمتماسك بالمفارق، والجد بالهزل، والإجماع بالعصيان والرفض. تقوم أخلاق الرواية على الانتصار للمنهزم والوضيع والشاذ؛ لذلك اعتبرت صوت الأزمنة الحديثة، بكل إشكالياتها، هو الصوت القوي والعميق. لقد حملت الرواية، بداخلها، قدرة عجيبة على التكيف وتحطيم النفس، وإعادة بنائها من جديد. تقدر الرواية على استيعاب وامتصاص كل الأجناس الأدبية بداخلها، لكن لا أحد من تلك الأجناس الأدبية له القدرة على تملُّك الرواية... أعتقد أن للرواية، في العالم العربي، وظائف مستعجلة إلى جانب وظائفها المعتادة؛ بما أن الأبحاث السوسيولوجية والنفسية ضعيفة جداً عندنا، وبما أننا مرضى بكل ما في الكلمة من معانٍ. ويكفي أن تفتح شاشة لترى الإنكار العصابي للواقع، والهستيريا، وكل أنواع العصاب، وبإمكان الرواية أن تقدم خدمة تشريح هذه المجتمعات المريضة التي تصر على أن لا تكون لها مكانة في التاريخ.. أتصور أن بإمكان الرواية أن تحفر، وتقلب التربة، وتخرج الديدان السيئة..

إذن، أنت ترى أن الرواية مَصحة نفسية قادرة على تقديم الدواء لمجتمع مريض، وقادرة -من جهة أخرى- على فضح زيفه وجهله وخوائه؟

- تمتلك الرواية قدرة كبيرة على النفاذ إلى عُقَد المجتمع الحديث، وأمراضه، ولديها القابلية لتحليل المجتمع، وكشف ما يغيِّبه ويخفيه. ولا غرابة أن نجد الروايات الكبرى مخترقة بالمعرفة، وفي صفحات كثيرة يخيل إليك بأنك تقرأ بحثاً فلسفيّاً أو تحليلاً سوسيولوجيّاً أو نفسيّاً لظاهرة معيَّنة. تمثلت قوة الرواية، دوماً في كونها مفتوحة على كل المعارف الإنسانية. ولا غرابة في أن تلهم روايات «بلزاك» و«ماركس»، وتشخص وجود طبقات متصارعة في المجتمع. وهناك روايات يمكن اعتبارها وثائق تاريخية حول مرحلة معينة.. لا تقتات الرواية على فضلات مجتمع معين، إنما على مخازيه وأعطابه، وما يشل قدراته على التطور نحو احترام الإنسان؛ لهذا تتملك كل رواية جيدة روحاً تدفعها للنزول إلى أعماق النفس البشرية لكشف نوازع الشر، وللبحث عن الكيفية التي تحمل بها الأحاسيس نقيضها... ■ **حوار: سعيد الفلاق**

غونزالو فرناندز باريا:

الترجمة بين العربية والإسبانية تعيش عصرها الذهبي

يُعتبر «غونزالو فرناندز باريا» أحد أهم الأسماء التي تطبع مشهد الحوار الإسباني العربي، عبر واجهات اشتغاله المتعددة، سواء بوصفه باحثًا في مجال الأدب العربي أو بوصفه مترجمًا له. درّس الأدب العربي في أكثر من جامعة، من بينها جامعة أوتونوما، في مدريد، ومدرسة الملك فهد العليا للترجمة في طنجة، ومدرسة الترجمة في جامعة القدّيس يوسف اللبنانية، وجامعة كاليفورنيا في بيركلي الأميركية، بالإضافة إلى توليه إدارة مدرسة طليطلة للمترجمين، التي تُعتبر الأهم والأعرق من نوعها، على مستوى أوروبا. راكم غونزالو فرناندز باريا عددًا من الدراسات في مجال الأدب العربي، من بينها «الأدب المغربي المعاصر»، و«الاستشراق والترجمة»، و«السيرة الذاتية والأدب العربي»،بالإضافة إلى أعماله في مجال الترجمة، حيث نقل إلى الاسبانية مجموعة من النصوص، منها نصوص لعبد الله العروي...

ما الأسباب التي كانت وراء اختيارك للّغة العربية لغةً للترجمة وللدراسة والبحث؟

-كنتُ في مرحلة شبابي، كما كل الشبان، أريد أن أتعلم اللغات، وأن أسافر، وأن أعرف عوالم أخرى، ومن بين هذه العوالم كان المغرب الذي ظل، دائمًا، قريبًا وبعيدًا، في الوقت ذاته. وكانت اللغة العربية،حينها، تُدرّس في جامعة مدريد. وكان من الممكن أن أختار لغةً للدراسة من بين اللغات القديمة، مثل اللاتينية واليونانية، أو اللغات المعاصرة كاللغة الإنجليزية أوالفرنسية. ولأسباب ما، اختارتني العربية.

* كيف تعيش، إذن، تجربة هذ الاختيار، على مستوى الحياة؟

- بدون شك، إن تعلُّم لغة مثل العربية في مرحلة الشباب، يفتح أمام الإنسان عوالم جديدة وغير معروفة. كما أن ذلك يتيح إمكانية الانطلاق من الأنا نحو الآخر، لندرك- في نهاية المطاف- أنه ليس هناك آخر. ولكن من خلال التماهي الصوفي، نكتشف أن الذي اعتقدنا أنه الآخر فيه جزء من الأنا. وكان اكتشافي العجيب عندما أدركت أن أصدقائي المغاربة أقرب إليّ من الإسبان؛ إذ كانت بيني وبينهم عوالم مشتركة، من خلال الأدب والفن والتجربة الحياتية، وذلك بالرغم من اختلاف الجنسية والدين واللغة.

ترجمتَ عددًا من النصوص العربية إلى الإسبانية. ما الذي يعنيه ذلك، بالنسبة إليك؟

-في الحقيقة لا أعتبر نفسي مترجمًا كبيرًا، وإن كنتُ قد ترجمت عددًا من النصوص العربية كرواية «خواطر الصباح» لعبد الله العروي... كما شاركتُ، منذ تأسيس مدرسة طليطلة للمترجمين، في تشجيع حركة الترجمة من العربية إلى الإسبانية، وما زلت أحرص، حتى الآن، على ذلك، بفضل موقعي مديرًا لسلسة «ذاكرة المتوسط» الخاصة بالترجمات من العربية إلى الإسبانية، التابعة لمنشورات الشرق والمتوسط، وهي الدار التي أصدَرت أكثر من عشرين عملًا مترجمًا، من بينها أعمال محمود درويش، وعبد الرحمن منيف، وجبرا إبراهيم جبرا، وصنع الله إبراهيم، ومريد البرغوتي، ورضوى عاشور، بالإضافة إلى أعمال عدد من الكتاب المغاربة، من بينهم عبد الكريم غلاب، وعبد المجيد بن جلون. بالإضافة إلى ذلك، كانت مناسبة مشاركتي، بصفتي عضوًا ضمن لجنة تحكيم الجائزة العالمية للرواية العربية، وراء إنشائنا، على مستوى دار إسبانية، لسلسلة جديدة اسمها «تورنر كتاب»، وهي خاصة بترجمة الأعمال الفائزة بهذه الجائزة أو الموجودة ضمن اللوائح الطويلة واللوائح القصيرة.

ما الذي يقودك في اختيار ما، تترجمه؟

-الحقيقة أنني لا أبحث عن النصوص التي تقارب، بشكل خاص، قضايا وإشكالات العالم العربي. ما يهمني أكثر هو ما تحمله هذه النصوص من قوة على مستوى التقارب العاطفي بينها وبين القارئ، وهو ما قد يتم من خلال الأعمال التي تتناول التجارب الإنسانية البسيطة، وذلك مع الحرص على توفر النص الأصلي على شروطه الأدبية والجمالية الخاصة. ما هي، في رأيك، أهم العقبات التي يمكن أن تواجه المترجم الذي يشتغل على النصوص المكتوبة باللغة العربية؟

- أظن أن هذه الصعوبات هي صعوبات عادية قد تخص اللغة العربية أو اللغة الإسبانية. وفيما يخص اللغة العربية، هي لغة تتسم بانتشارها الجغرافي الكبير خلال قرون، كما تتميز بثروة كبيرة، يعود جانب كبير منها إلى لهجاتها المختلفة. وفي كثير من الأحيان، تنعكس هذه الثروة من خلال النصوص الأدبية؛ وهو ما قد يطرح مشاكل أمام المترجم. غير أننا، لحسن الحظ، مع العولمة والهجرات المختلفة، قد نجد متحدثين بكل اللهجات في مدينة مدريد أو في غيرها، وليس من الصعب البحث عن صديق عراقي أو سوري أو مصري أو مغربي قَصْدَ سؤاله عن هذه

غونزالو فرناندز باريا▲

الخصوصيات اللغوية المحلية.

بدأتَ البحث في الأدب المغربي منذ فترة طويلة. هل ما زال ذلك يغريك؟

- بالفعل، ما زلتُ أشتغل على الأدب المغربي، عبر كل جوانبه، سواء ماتعلّق منه بالمكتوب باللغة العربية، أو المكتوب بالفرنسية. كما أنني أهتم، في السنوات الأخيرة، بالأدب الأمازيغي لكي أفهم التطورات العظيمة التي يعرفها، باعتباره مكونًا أساسًا للحضارة المغربية.
بموازاة مع ذلك، أشتغل، في السنوات الأخيرة، على الظواهر المرتبطة بالتداعيات الثقافية للهجرة الكبرى للمغاربة، إلى أوروبا، وخصوصًا إسبانيا. ولعل من بين هذه التداعيات ازدهار الأدب المغربي المكتوب باللغة الإسبانية واللغة الكتلانية. كما أشتغل، حاليًّا على تاريخ الأدب المغربي، من خلال كتابات عبد الله كنون، ومحمد ابن العباس القباج، مع استحضار تطورات تصورات هذا الأدب، سواء قبل فترة الاستقلال أو بعده.

كيف ترى وضعية الترجمة بين اللغتين: العربية والإسبانية، على مستوى الاتجاهين؟

- أظن أنه ما زال يتوجب علينا أن نبذل جهودًا أكبر، على مستوى حركة الترجمة بين اللغتين: العربية والإسبانية. لكني، بدون شك، أعتقد أننا نعيش ما يشبه العصر الذهبي؛ إذ إننا، الآن، نترجم أكثر مما ترجمناه في الماضي، من اللغة الإسبانية إلى اللغة العربية، ومن اللغة العربية إلى الإسبانية. وهو ما يهم- بشكل خاص- أعمال الكتّاب المغاربة، سواء المكتوبة باللغة العربية أو المكتوبة بالفرنسية. كما أن الحضور الثقافي الإسباني والأمريكو-لاتيني، في المغرب، هو أقوى مما كان عليه من قبل. كما أن هناك أجيالًا جديدة من المترجمين يتوفرون على تكوين جيد في المجال، وبإمكانهم فتح آفاق جديدة، في المستقبل القريب، أمام مجال الترجمة في الاتجاهين.

كيف تجد وضعية الحوار بين الثقافتين: العربية والإسبانية؟

- أظن أن الحوار بين الثقافتين: العربية والإسبانية، هو حوار مستمر، ويستند إلى عناصر مختلفة. ولعل أولها، من حيث الأهمية، هو المكوّن الأندلسي. وأعتقد أنه يشكل عنصرًا استثنائيًّا على مستوى العالم. وإن كان لهذا المكوّن جانبه الإشكالي الذي يرتبط بالنوستالجيا، التي تفرض على الإنسان إعادة تمثُّل الماضي عبر عملية تجميل ما حدث. بينما يجب على الباحث أن يحلل الأشياء كما حدثت، بعيدًا عن التأثيرات العاطفية. أما العنصر الثاني فيتجلى في الاستعمار الإسباني الذي حَلَّ، بشكل خاص،شمال المغرب.

كنتَ عضوا ضمن لجنة تحكيم «بوكر» للرواية العربية. هل تؤمن بأن زمن الرواية قد حل على حساب الشعر؟

- أظن أن هذا الأمر يرتبط بنقاش طويل لا نهاية له. وقد سبق لي أن نشرتُ دراسة تحت عنوان «الرواية، الشعر الجديد للعرب»، وإن كنت قد درستُ، في إطارها، ظاهرة نشأة الرواية. وأظن أنه في كل الأزمنة التي تعرف ازدهارًا أدبيًّا؛ فهو يعمُّ كل الأجناس الأدبية، سواء أتعلّق الأمر بالرواية أم تعلّق بالقصة أم تعلّق بالشعر؛ من ثَمّ، ليس هناك ازدهار للرواية بدون ازدهار الشعر، وهو الأمر الذي تعكسه الحركية التي تعرفها القصيدة العربية بمختلف أنواعها، سواء أتعلّق الأمر بالقصيدة المكتوبة باللغة العربية، أم تعلّق بقصيدة الزجل، أم بغيرها. ■ **حوار: حسن الوزاني**

محسن الموسوي..

«السِّياق الإسلامي لألف ليلة وليلة»

هذا الكتاب موضع ترحيب، وإن كان المؤلف مبالغاً في تقديره، في بعض الأحيان. وبما أن معظم الدراسات التي تناولت «ألف ليلة وليلة» حتى الآن، قد ركزت على التاريخ الأدبي والنقد النصي، فإن تحليل الموسوي المواضيعي تحليل جديد ومثير للاهتمام، وإن كان مؤرخو الأدب وعلماء اللغة سوف يعارضون العديد من افتراضاته.

يعطي عنوان كتاب محسن الموسوي انطباعاً جيداً عن موضوعه الذي يؤكد فيه أهمية «العامل الإسلامي» في مجموعة حكايات «ألف ليلة وليلة». فلماذا أهمل الدارسون والطلاب، بشكلٍ كبير، «السياق الإسلامي» لعمل أدبي تم إنتاجه في سياقٍ إسلامي؟ فالازدراء المتوارث الذي مارسه علماء ومثقفون مسلمون تجاه «ألف ليلة وليلة» وقصص التسلية والترفيه، بشكلٍ أعم، أمرٌ معروف تماماً (يمكننا أن نضيف أن ازدراء هذا النوعٍ من القصص لم يقتصر على المسلمين، فقط، فقد مورِسَ في ثقافات أخرى)، وقد يكون صحيحاً أنه ليس هناك اهتمامٌ كبير، في مجموعة حكايات الكتاب، بالقضايا التي كانت موضع عناية الفقهاء ورجال الدين وعلماء اللغة عادة (رغم أن الكتاب يتضمن الكثير مما قد يتوقعه المرء من قضايا الفقه واللغة). وقد اتّبع الدارسون الغربيون هذه الدعوى إلى حدٍ كبير. ويبدو أن هناك ردة فعل عكسية ضد مزاعم القرنين: الثامن عشر، والتاسع عشر، في النظر إلى «ألف ليلة وليلة» بوصفه «مرآة للعالم الإسلامي»، وإلى ترجماته المتضمنة للشروح (التي قام بها إدوارد لاين، وهنري بريتون)، بوصفها أدلة ميدانية وإثنوغرافية؛ لذا فإن العمل على دراسة «السياق الإسلامي» لـ «ألف ليلة وليلة»، هو موضع ترحيب خاص.

يغلُب على معالجة الموسوي، في هذا الكتاب، طابع المنافحة، «فالإسلام» يتوافق مع المُثُل العامة للمحبة والأخوّة والعدالة والمساواة بين الجنسين، وغير ذلك من الفضائل الليبرالية الحديثة. ويدَّعي أن هذه الفضائل كانت الأبرز في بغداد العصر العباسي الأول، ولم ينجح الفقهاء (معظمهم كانوا من الشاميين) في تجاوزها إلا في القرون المتأخرة (أي أن «الفقهاء الأوائل كانوا أكثر انفتاحاً وتقبلاً للتغيير من الفقهاء المتأخرين» [ص84]).

إن تحديد مختلف العواطف والمُثُل العليا، ووضعها ضمن رؤية «عَالَم إسلامي» هو، في الجزء الأكبر منه، أمر واضح المعالم. وفي بعض الأحيان، تُلْقِي معالجةُ الموسوي بأضواء كاشفة واستفزازية، وأحياناً محيّرة، كما هو الحال عندما يذكر أن حكاية الإطار [حكاية شهريار وأخيه شاه زمان] «تكشف عن عدم المساواة والتمييز». قد يكون الاختلاط أو الحب بين الجنسين، والطبقات، والأعراق في حكاية الإطار، مرعباً بالنسبة إلى الأزواج والملوك الذين تعرضوا للخيانة، ولكن «من دون موضوعات الخيانة وأدلة الانحراف، كان يمكن أن تكون القصة متوافقة مع «السياق الإسلامي»، فالتأكيد على المساواة، بقطع النظر عن اللون والعرق، هو ما تُشدِّد عليه السُّنّة النبوية» (ص 41 - 42). ولا بدَّ لي من الاعتراف بأنه لم يخطر ببالي، أبداً، أنه يمكن النظر إلى الحفلات المختلطة العابرة للأعراق على أنها تدعم المثل العليا للسنّة النبوية! كما لم يخطر لي التفكير في حكاية الإطار من دون «موضوعات الخيانة»؛ ما الذي قد يبقى من الحكاية، إذا استثنينا الخيانة والانحراف؟

لكن من حسن الحظ أن معالجة الموسوي تمضي إلى ما هو أبعد من مجرد المنافحة؛ إذ يوضح، في عدد من الحكايات، خلفية بنية الدولة الإسلامية التي تتمحور حول حكمة الخلفاء وسلطتهم، كما تجسّدت (مثاليّاً) في الخلافة العباسية المبكرة، خاصّةً في خلافة هارون الرشيد. إنها عالم يقوم على نمط من النظام والسلطة، ولكنهما (النظام والسلطة) يخضعان للتذبذب في نطاقهما وفعاليتهما وقواعدهما الاعتبارية والأخلاقية والدينية. يلتقط الموسوي، بشكل رائع، الطرائق التي تنطوي فيها فنون السرد على التوتر بين «إيديولوجية دينية تتطلب بنية قوية تعطي للنظام مزيةً على العدالة، وبين «مدينة فاضلة» حيث يمكن للمظلوم أن يتوقع أن تكون الغلبة في نهاية المطاف لنوع من العدالة. كما يربط المؤلف بين موضوع الفدية في سرد القصص، والعلاقة بين الخليفة والفقيه. ولعل الفصل السادس المُعَنْوَن بـ «الإطار العام لتنظيرات السرد الإسلامي» هو الأكثر قيمة في الكتاب، وبالرغم من أنه يحمل عنواناً مضللاً، فإن المؤلف يُقدِّم فيه قراءة رائعة للتغيير الذي طرأ على الأذواق الأدبية، والدور الذي لعبه «القارئ» في هذا التغيير. وهنا تتجلى معرفة الموسوي بمصادر العصر العباسي الأدبية والعصور اللاحقة، كما يُقدم لنا رسماً تخطيطياً مشوّقاً ومضيئاً لدور النثر الأدبي، ووظيفته فيما يتصل بالشعر والوسط الحضري ومطالب الجمهور وتراجع ثروات الدولة المركزية

(لكن يتوجب عليَّ القول إن الصلات بين «ألف ليلة وليلة» والأعمال التي نوقشت في هذا الفصل، قد لا تكون واضحة أو مباشرة كما تبدو عليه افتراضات المؤلف).

تهيمن مجموعة من العناصر على قراءة الموسوي، ولكن أهمها البيئة الحضرية، وخاصة العاصمة الكوزموبوليتانية (بغداد)، والوسط المتعدد الثقافات والأعراق في الحاضرة العباسية. يتم التشديد على الطبيعة الحضرية للحكايات، على امتداد الكتاب؛ الإغراءات والفرص المتاحة، وحالات الإبعاد، ولَمّ الشَّمْل، والتباين بين المدينة والريف وطبيعة حدودهما، وتعايش المجموعات المتنافسة، والضغوط. على سبيل المثال، يعتبر الموسوي حكايات الدراويش الثلاثة «نسخاً متمدنة من حكايات الصوفية»، فهي حكايات تبناها جمهور حضري من التجار. فالمُثُل الإسلامية في الحاضرة العباسية، عرضة للتقلبات والتعديلات؛ فمن ناحية، تشكل هذه التقلبات والتعديلات المادة الخام لسرد القصص كله، ومن ناحية أخرى، يرى الموسوي أن هناك العديد من الطرق التي تصطبغ بها تقلبات الوجود الحضري بالمنظور الإسلامي؛ ما يكشف عن نقاط التقاء بين السلوك البشري والعقيدة الدينية بطريقة فريدة من نوعها (وفق تقديري). وبالنسبة إلى كتاب «ألف ليلة وليلة»، الذي تمت قراءته في ترجماته على نطاق أوسع من قراءته في لغته العربية، إن إعادة التركيز على السياق الثقافي لنسَخه الأصلية تعدُّ بمنزلة قوة دفع مضادة ومفيدة للاتجاه السائد في النظر إلى الكتاب بوصفه أدباً عولميّاً أو عالميّاً.

يربط الموسوي بين القصص و«الإسلام»، على عدة مستويات. وكثيراً ما يستحضر نظرية ابن خلدون في الصعود والسقوط الدوري للمصائر السياسية، بوصفها خلفية لتقلبات الحب، والثروة، والسلطة التي تظهر في حكايات الكتاب. فعلى مستوى التفاصيل السردية، مثلاً، يشير إلى حالات المعاملات المالية التي يتم تنفيذها طبقاً للشريعة الإسلامية، وعلى وجه التحديد خصائص الشخصية الإسلامية، مثل الالتزام «بالأمر بالمعروف». والأمر الأكثر إثارةً للاهتمام هو أنه يحدد نقاط تقاطع الإسلام «الرسمي» مع هذا الأدب غير الرسمي في الأمور التي يشغلها «المُحْتسِب» (مفتش السوق). وبما أن كتاب «ألف ليلة وليلة» يبدو، بشكل عام، في جزء منه، وكأنه نتاج فئة/ جماعة تشتغل بالتجارة، فإن السوقَ لا بد أن يكون مكاناً خصباً للسعي إلى إثارة المخاوف والتوترات التي تخيم على الحكايات، فضلاً عن المجتمعات التي أنتجتها. إن إشارات الموسوي المقتضبة إلى كتيبات الحسبة توحي بأن هذا المجال قد يكون مثمراً لإجراء دراسة أكثر منهجية، مستقبلاً.

وعلى الرغم من كل هذا، فالكتاب مخيّب لآمال القارئ، فهو يفتقر إلى العمل التحريري الدؤوب، إذ يكثر فيه التكرار والإشارات والتلميحات غير المسوّغة والأخطاء الوقائعية البسيطة؛ فأسلوب المؤلف يتسم بالكثافة وعدم الانتظام.

تبدأ هذه النغمة من فقرة الكتاب الافتتاحية حيث يتحدث المؤلف عن مجموعة الحكايات: «لكن بمجرد أن تمت كتابة الحكايات، جرى التلاعب بها وتمحيصها، وكانت محتوياتها تخضع للرقابة بطرق مختلفة. فعلى سبيل المثال، تتضمن طبعة بولاق (1835) حكاية، يظهر فيها مصطلح «رافضي»، لم يستخدمه القصاصون السابقون، كما نجد، مثلاً، في نسخة أنطوان جالان من القرن الرابع عشر» (ص1). وهذا يعني أن الحكاية التي عُثر عليها في إحدى النشرات المطبوعة في القرن التاسع عشر قد تغيرتْ عن نسختها السابقة في أقدم مخطوطة معروفة (هي المخطوطة التي حصل عليها أنطوان جالان، وترجمها) لتضاف إليها تلك الإشارة. فالملاحظ أن الموسوي لا يحيل، في اقتباسه المذكور، إلى أية مراجع، ولكن مصطلح «رافضي»، بحسب علمي، لم يظهر إلا في حكاية «علاء الدين أبو الشامات» التي لم تكن، قط، جزءاً من مجموعة جالان. وهذا يعني أن إدعاء الموسوي بأنه «تم التلاعب بالحكايات» و«خضوعها للرقابة» (لستُ متأكداً من خضوعها للتمحيص الدقيق) لا يؤيده المثال المشار إليه خلافاً للعادة، و - من ثَمَّ - يدفع القارئ إلى التساؤل عمّا إذا كان الاتهام يتمتع بأية مصداقية، على الإطلاق. قد يبدو المثال تافهاً، لكن هناك أمثلة كثيرة مشابهة، والموسوي لا يعود، أبداً، إلى هذه المسألة. (وإذا كنتُ مخطئاً بشأن ورود مصطلح «رافضي» في مخطوطة جالان، فيسعدني تصحيح هذه المعلومة)

ينشأ القدر الكبير من هذا الخلط، نتيجة الرغبة في دراسة «ألف ليلة وليلة» بكل تجلياتها عبر العصور، بوصفها كياناً واحداً متناسق الأجزاء. وهذا المنظور، الذي يركّز على الغابة لا على الأشجار، إلى جانب معرفة الموسوي الواسعة بالثقافة الأدبية العربية، يتيح له إجراء التحليل المواضيعي الواسع الذي يمثل نقاط القوة في الكتاب. بيد أن هذا المنظور التاريخي قد يغدو عائقاً عندما يُستخدم لتعزيز الحجج التاريخية.

دعوى الموسوي أن مجموعة أساسية من الحكايات كما نتداولها، اليوم، جرى تداولها بشكل مماثل جدّاً في بغداد القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، وهذا أمر غير مرجَّح، على الإطلاق، لأنه ليس بحوزتنا أية آثار حول تاريخ مجموعة الحكايات تظهر لنا التحولات المهمة بين التاريخ الذي يذكره الموسوي والتاريخ الذي تعود إليه أقدم مخطوطة معروفة لدينا(ربّما قبل القرن التاسع التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي). وبشأن ما ورد عن الشاطبي (المتوفّى سنة 790هـ/ 1388م) في «حكاية الحلاق»، يكتب، ببساطة، أن ذلك «يطرح عدداً من المشاكل. فإما أنها مفارقة تاريخية، أو أن المخطوطة التي جلبها جالان معه كانت مكتوبة في ذلك الوقت» (ص120). لكن الموسوي، بشكل عام، مستعد لأن يفترض أنه في حال تم تحديد حكاية ما في بغداد هارون الرشيد، فمن الممكن أن تُعامل على أنها نتاج ذلك الزمان، وذلك المكان.

وتعدّ معالجة «قصة الجارية تودُّد»(غير موجودة ضمن مخطوطة أنطوان جالان) أنموذجاً جيداً لمقاربة الموسوي للتاريخ الأدبي. يفترض الموسوي أن أقدم وقت ممكن يرجع إليه تاريخها هو القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، ويربط القصة بالاحتجاجات ضد السلطة غير المرضية في خلافة سامراء، ويرى فيها المسعى التخريبي لتحقيق المساواة نفسه، الذي كان وراء ثورة الزنج (القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي) (ص 24 - 25). إن ذكر الحُلَل والعباءات التي تنازل عنها العلماء كتكريم للجارية «تودُّد» والإقرار بفوزها يفضي إلى إشارات عن أهمية اللباس في اثنين من المصادر الفقهية، من القرنين: الثامن، والرابع عشر الميلاديين؛ ومن ثَمَّ، يذهب الموسوي إلى القول إن القصة تمثل استعادة الدين من السلطة المؤسّسيَّة. و«يغدو الإسلام، في الحكاية، ملكيةً مشتركة، ويتحول الدين إلى عقيدة يتم تطبيقها وممارستها من قِبَل جميع المسلمين الذين يسعدون بتعاليمه المتعلقة بالمساواة، وينعمون برحمته غير المحدودة»(ص75). ومن المؤكد أن هذا التصور مخالف لوجهة النظر الأكثر معياريةً، التي ترى أن مضمون الحكاية العقائدي، وطبيعتها المركبة لا يمكن أن يظهرا قبل القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، كما تُشدِّد وجهة النظر هذه على أن العناصر التي تتكون منها الحكاية (رجل يخسر جاريته ثم يستعيدها؛ السرد القائم على الأحجية؛ امرأة يثبت تفوقها على الرجل) عُرفت جيّداً في مواضع أخرى في الأدب العربي بشقَّيْه: الرسمي، والشعبي، وأن قصة الجارية «تودُّد» نفسها وُجدتْ في نسخ مختلفة. يُسلِّم الموسوي بأن القصة قد تعرضت للتغيير مع مرور الوقت: «فهناك مخطوطة في بغداد، تعود إلى أواخر القرن التاسع لا تتطابق مع مخطوطة أخرى جرى تداولها في القرن الثاني عشر في الشام أو القاهرة» (ص25). لن أجادل في ذلك، ولكن عندما يعود تاريخ أقدم مخطوطة معروفة لحكاية الجارية «تودد» إلى مطلع القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، فإن عبارة الموسوي المذكورة، آنفاً، عبارة مضلّلة في أفضل تقدير. وهناك أمثلة كثيرة مماثلة.

يمكننا الانتهاء إلى القول: إن كتاب «السياق الإسلامي لـ «ألف ليلة وليلة» يتضمن العديد من النقاط المثيرة للاهتمام والاستفزازية، وأن المشروع كله، والذي أُطْلِقُ عليه «إعادة أَسْلَمة» «ألف ليلة وليلة» (المصطلح لي وليس للموسوي)، هو موضع ترحيب، وإن كان المؤلف مبالغاً في تقديره، في بعض الأحيان. وبما أن معظم الدراسات التي تناولت «ألف ليلة وليلة»، حتى الآن، قد ركزت على التاريخ الأدبي والنقد النصي، فإن تحليل الموسوي المواضيعي تحليل جديد ومثير للاهتمام، وإن كان مؤرّخو الأدب وعلماء اللغة سوف يعارضون العديد من افتراضاته.

■ **بروس فادج*** □ **ترجمة: ربيع ردمان**

---

*أستاذ الدراسات العربية بجامعة جنيف.

«منطاد دائخ» لصالح العامري

أغنيّة معاصرة للحرّيّة

يكتب الشاعر العماني صالح العامري، في مجموعته الشعرية الجديدة «منطاد دائخ»، بطريقته الاستثنائية الخصبة، مثل سماء تهطل أو محيط يفيض على بحار وشواطئ بلا نهاية..

يتكوَّن الديوان من جزأين اثنين مرقّمَين، الثاني منهما هو «منطاد دائخ»، وهو عنوان المجموعة التي تحوي أغلب نصوص المجموعة، أمّا الأوّل الذي لا يزيد على ستّة نصوص قصيرة، فهو بهذا العنوان الطويل «زهرتك الوحشية التي تفيض بالعسل وتزلزل المدينة».

تصوِّر النصوص الستّة، في الجزء الأوّل، انكشافًا، ونوعًا من رحلة شعرية خاصّة، لها ضميرها المشار إليه في العنوان بضمير المخاطب المستتر (أنتِ)، وهو الضمير نفسه الذي يتكشّف في نصّ (موعد)، إذ يوجه الشاعر إليها خطابه مباشرةً:

يا حرّيّتي التي تسطع على جبيني/ وردة من حرائق/ يا حرّيّتي المقذوفة في داخلي/ جوادًا وحشيّاً/ يحمحم باللحن الأزلي/ أسير في فجري إليكِ/ مؤمنًا بالحبّ وحده (ص١١)

أما زلنا أمام النافذة الحرّة، نتأمَّل النهر العظيم.. نتأمَّل ما لم يحدث؟ ها نحن الآن نرى الشاعر وهو يغنّي حرّيّته، في أيّ زمن نحن الآن؟ ألسنا في زمن يحاصر الحرّيّات، الجمعية، والشخصية؟؛ زمن أصبحت فيه الخصوصيات سلعة، تعبث أصابعه الإلكترونية في خصوصيّاتنا، وتعرضها للبيع والشراء، والابتزاز.. حتى الآراء أصبحت مقيّدة ومراقَبة، حتى المزاح البريء أصبح متّهَمًا؛ غدونا مراقَبين من داخلنا، في ألعابنا، في اتّصالاتنا وهواتفنا الخلويّة، فيما نحبّ ونكره، في رسائلنا العارية التي انقرضت اغلفتها.. ها نحن ندرك، متأخّرين، أن الطير والطائرة المرسومَين على أغلفة الرسائل كانا إشارة انقراض، وبعد الأغلفة صارت كلّ الرسائل مكشوفة، حتى وهي مشفّرة.

لا أثر لنقاط نهاية السطر في ديوان «منطاد دائخ». هناك خطأ ما، فهل كان ذلك من أجل إرباك القراءة؛ تلك القراءة التي اعتادت، عبر ملايين الكلمات، أن تجد النقطة هناك، في النهايات، وتنتظرها كشيء مؤكَّد ومحتوم ومفروغ منه ومنتهٍ، هكذا،أم لعلّ هذه طريقة مبتكرة لإشراك القارئ في كتابة ما يقرؤه، وعلى القارئ أن يضيف النقطة، أن يحدّد موضعها، أن يضيفها في النصّ الذي يتشكّل في ذهنه؟ولا يبدو، في كلّ الأحوال، أن انعدام النقطة في هذه المجموعة الشعرية جاء مصادفة، بل هو أمرٌ مدبّرٌ مرصود.

أقرأ قطرة المطر، وأتذكّر النقطة الغائبة، النقطة التي كان يمكن أن تكون هنا بين يدي، لكنها لم تحدث:

يا قطرة المطر الصغيرة/ أيّتها الماسة النقيّة/ التي يدكّها مدفع الثبور (ص104)

وأجد قطرة المطر مرّةً أخرى، وأتذكّر النقطة (ص140)

في كلّ قطرة مطر/ سفرٌ طويل للنار

هناك خطأ ما، متعمَّد. لعلّ انتفاء وجود النقطة نوع من التعويذة، تطيّر من النهايات المنقوطة، من النهايات القاتلة، وتوجّهٌ نصّيّ لِقبلة البدايات المفتوحة المتحرّرة هناك خطأ، ولا شكّ، لكن كيف يمكن مناقشة الخطأ مع نصّ شاعر يتجسّد الخطأ حتى يعرّف نفسه بأنه هو الخطأ؟:

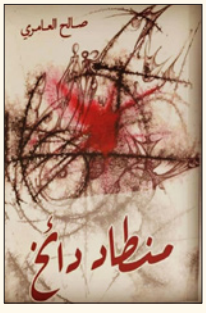
أنا الخطأ، وهذه كهوف عيني، وعروقها المتشابكة، اللعنة لا تخطئني (ص62)

وإذا كان هناك خطأ ما، فها هو يقدّم نفسه بوصفه الخطأ:

أنا الخطأ، أشتدّ كزوبعة تكسر قمقمها، فينساب الصقر في الأعالي/ مُسبّحًا باسْم الكينونات والرياح الذاهلة (ص62)

هو الخطأ، إذًا،لكن مع تمييز جليّ واضح ومدوّن:

أنا الخطأ لا الإثم، الخطأ لا الجريمة، الخطأ المائل لا الجريرة



المنتصبة (ص64)
وبتجسّده ذلك، يكشف الصواب ويعلو عليه:
أنا الخطأ، أقرفص مرّةً، في صدوركم، امرأة حلوة، نائمة، يحرسها بلبل أبكم (ص63)
خطأ يعرف نفسه بوضوح وجلاء، عن الالتباس بأيّ نوع آخر من الأخطاء:
هأنذا، الخطأ المبلّل بالشهوة والضحكات، الخطأ الراقص في حشدكم ومعانيكم، الخطأ الذي يكرع عصير الأبواب الخشبية والنوافذ المعدنية عند خطّ الشفق، عند وداع الشمس (ص63)
كلّنا يعرف الخطأ، أو- على الأقلّ- يعرف له وجهًا خاطئًا من وجوهه، فالخطأ يعيش بيننا، ونخبّئه كي ندّعي الصواب، وهو الخطأ الذي يكشف عن الصواب، الخطأ النزيه الذي لا ينكر كينونته، ويفضح الدعوى الزائفة بالصواب المطلق، الخطأ الذي يمنعنا من دعوى الطهرانية الكاذبة، وهو الخطأ الذي، لعلّه الباحث الحقيقي الوحيد عن الصواب.
إذًا، هناك خطأ أصيل، لا غبار عليه، يثبته النصّ بانعدام نقاط نهاية السطر، وهناك هذا الخطأ الذي يتجسّد في كينونة الشاعر، ليعود إلى مرجعية أساسية، حياتية، وبذلك لا يكون انعدام النقطة، في هذه المجموعة الشعرية، إلّا إشارة في الطريق، الخطأ.
ما دام الشاعر هو الخطأ؛ فمن الطبيعي أن نجده يخاطب الخطيئة: أنا حافرك النزواني/ فاقذفيني إلى البحر أو إلى السماء،/ أنا حصاتك الأولى/ فاحبكي نسيج مكائدك حولي (ص49)
نحاول البحث عن جذور ذلك الخطأ، فنجد، بين أيدينا، لحظة غريبة، خاطئة هي الأخرى، بشكل لافت؛ لحظة لم تحدث بل كادت تحدث، لربّما كانت تلك اللحظة التي لم تحدث، هي الصواب، وما حدث هو الخطأ، الذي تعرّفنا إليه. إذًا، لنقرأ لحظة الصواب التي لم تحدث وكادت؛ تلك التي يكتبها الشاعر قصيدة مؤلمة:
كدت أحبّكم كثيرًا، كاد لعابي يسيل لأعناقكم المشرئبّة، لفجركم الذي ينضح باللآلئ المخبوءة في بحر عمان (ص51)
كدتُ، يا بريد الشعراء، يا نوقها الذهبية، أسرف في الغناء، أسرق اللحن اللجيَّ الذي للقلوب المنخلعة من الفرح. كدت أقفز من أيّة نافذة حرّة لأسبح بكم في النهر العظيم (ص52)
نقف برهةً أمام النافذة الحرّة، تلك المؤدّية إلى النهر العظيم، نتأمّل المشهد صامتين، لنرى ما أتيحت لنا رؤيته، ما كاد أن يحدث، لكنه لم يحدث، بل حدث الخطأ:
لكن، يا ويلتاه! لم يعد بمقدوري، الآن، سوى أن أحمل، في يميني الدامية، المدينة الجريحة، وفي شمالي الراعف سعالي المؤبّد الذي يصغي لهدير الغيلان
يا ويلتاه! لا روح ولا جسد، لا قبر ولا مومياء (ص53)
يحاول كلّ شاعر إدراك وجوده، لكن هذا شاعر يحاول إدراك نقص وجوده، ولا أدري كيف، لكنه يكتشف، بقصيدته، غيابه:
هأنذا، لا أراني/ غائبًا عني/ في خاصرتي موسيقا زرقاء/ وفي جوفي منطادٌ، يصعد بي، على مهل حزين،/ أبراج الدوخة/ وأناشيد الينبوع (ص43)
لنا أن نتساءل: كيف يتمكّن الشاعر من إدراك غيابه؟ لكن إدراك الغياب ذلك، يحيل إلى درجة من الوجود الدائخ، إلى الحزن البشري، الذي يتمسّك بأناشيد الينبوع، تلك التي تعيده إلى إنسانيّته، و-بالأحرى- إلى حرّيّته الإنسانية، ذلك الطبيعي الذي غدا حلمًا بعيدًا.

...

أيكون انعدام وجود النقطة، في هذه المجموعة الشعرية الدائخة بمنطادها، جاء تقديسًا لهذه الحرّيّة التي هي رفرفة أجنحة وجودية، يستمدّ منها الشاعر بيته ومقامه وطاقة اندفاعاته؟ هذا سبب وجيه، برأيي، للتخلّص من النقطة؛ كرمى للحرّيّة. من هناك، يكون الصعود نحو المنطاد الدائخ، إشارة لانعدام الجهات، التحرّر من الجهات، الانسياب في السماء الزرقاء:
بعينين ساكنتين كصفحة بحيرة مودعة في خفارة الفجر (ص16)
أخيرًا، سنعثر على النقطة، بعد تقليب وبحث دقيقَيْن، سنجدها في النصّ، لكن بشكل غير متوقّع، تكون فيه النقطة نحن، والشاعر يجسّدها:
هأنذا أراني/ مجرّد مسحوق منذور للنسائم/ مجرّد نقطة/ مجرّد ذرّة تراب/ ترقص في إيقاع النغم الجارف (ص42)
من تلك النقطة، يطير الشاعر وإن بأجنحة متكسّرة، نحو حرّيّته المشتهاة، وبعد بلوغ الشاعر تلك الحرّيّة المشتهاة، الحرّيّة المتوّجة بالأغاني، يعلن موته، موت ما انسجن منه، العديم الحرّيّة، موت غيابه:
لقد متُّ الآن، ولن تتحرّك شعرةٌ واحدة في هذا العالم، ولن تأسى بصيلة، ولن تتأثّر نملة، ولن تسقط دمعة على رصيف ما (ص30)
بين الدفتر الحياتي، المَعيش، وبين الدفتر الشعري، هناك موت، وهنا دوخة، لكن الدوخة حياة، وربّما ولادة، كدوخة الوليد التي تجعله كثير النوم. الشاعر يعيش بالشعر، كما يعيش به غيره، وكلّما ازداد ضغط الواقع ينهض الشاعر حتى بالرماد، ويحوّله إلى سخرية:
سأكتب قصيدة الرماد الذي يسخر من كلّ صحو ولغو (ص30)
يتحرّر الشاعر بموته، بغيابه ذاك، ويكتب من تحرّره، من حرّيّته، كأنه بلغ موضعًا ما خارج المدارات، وكيف بلغه؟ بالموت، وبإعلانه: لقد متّ الآن. ويعلن، بذلك، تحرّره حتى من ذاته:
لست هنا/ لأن الوطن يأكلني بضفادعه ودموعه الحزينة،/ لست هنا مع أني أقود الجسر/ وأورّط الضباب/ لست هنا، ووسادتي التي كانت تحت رأسي النائم/ تطير بعيدًا عني، محلّقة في الهواء/ لست هنا/ مع أن يديَّ تسوقان المحراث الضائع/ في الأكمات المألوفة/ في البراري التي أحبّ/ في السفوح التي كانت تطردني/ كأنني لعنة أو مجرم أو قصيدة مسمّمة (35)
مات الشاعر، وأعلن النصّ موته. وما دام يكتب فلا فرق بين الموت والميلاد : لا فرق بين أن أولد لأكتب نصّي، وبين أن أموت لأكتبه؛ لأن الزمن الذاهل يتصبّب بالألحان المجنونة (ص 31)
وعندها، يعيد تسجيل سيرته بين محطّتين، نقطتين، في المختصر المكثّف، نقطتَي الولادة والموت:
ولدتُ مثل طائر/ وسأموت مثل غيمة (ص21)
الطائر والغيمة، حالتان من تعابير الحرّيّة، يغنّي الشاعر، إذًا، حالات حرّيّته، درجات حرّيّته، أجنحته، ليلفتنا إلى جذرٍ من جذورنا الإنسانية؛ جذر الحرّيّة الأوّل، ذلك الجذر الذي لا غنى عنه، والذي نتحوّل، بدونه، إلى مومياوات، وأرقام بمسمّيات أخرى شرائية، سوقية، تحصر الإنسان في كونه كائنًا مشتريًا، مستهلكًا، عميلًا، زبونًا، مشاهدًا، متفرّجًا، وبذلك يضيق الأفق الإنساني أكثر.
لا غرو، في هذا العصر الساحق، أن يقاوم الشاعر بروحه وبكلماته، يحيي صمود قلبه (ص23). ويوصيه في (ص24):
لا تكُ، يا قلبي، إلّاك، بنحلتك المعتادة التي تعرف الزهرة/ عاصرًا الزمن المدمدم على السلالم،/ حاملاً الخزانة السمراء/ والأسرار المخبوزة في فرن الجوع
يكتب صالح العامري، في مجموعته الشعرية الأخيرة، بطريقته الاستثنائية الخصبة، مثل سماء تهطل أو محيط يفيض على بحار وشواطئ بلا نهاية، ناثرًا كنوزًا من المعاني:
أسير كأنني لا شيء/ أطير كأنني لا أحد/ مجرّد قلب دائخ بالمطر..

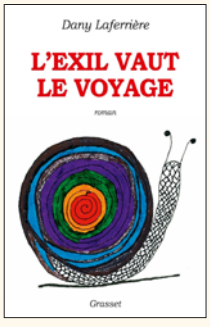
■ **إبراهيم سعيد**

المنفى يستحق السفر!

شكل النفي، في معظم الأحيان، حدثاً قاسياً ومحنة شديدة الوطء على حياة المبدع، حيث يغدو المكان فضاءً لا يطاق، وجحيماً لا يُحتمل، وتظل فكرة العودة هاجساً مؤرقاً، بَيْد أن هناك العديد من التجارب التي تكشف لنا أثر هذا الحدث في بزوغ أعمال إبداعية نالت إعجاباً وشهرة؛ وذلك لما قد يوفره فضاء المنفى من حرية ورحابة، وهذا ما يسعى الكاتب «داني لافرير - Dany Laferrière» أن يبينه في كتابه «المنفى يستحق السفر - L'exil vaut le voyage»، من إصدار دار النشر «غراسي - Grasset» في مارس، 2020، ويمكن اعتبار هذا العمل شهادة مبدع عاش تجربة المنفى بشكل مغاير غير معتاد.

عُدّ داني لافرير روائياً استثنائياً وكاتباً متفرداً بأسلوبه الأدبي، وتناوله للمواضيع الجريئة ذات البعد الإنساني. ولد في مدينة بورت أو برنس في هايتي، سنة 1953، وهو عضو الأكاديمية الفرنسية، وقائد فيلق الشرف، وقائد الفنون والآداب، والحائز على الوسام الكندي من درجة ضابط... حصل على سبع دكتوراه فخرية من جامعات كندية، وأمريكية، وفرنسية، ونال العديد من الجوائز الأدبية كجائزة مونتريال الأدبية الكبرى، وجائزة ميديسيس.

ارتبطت جل أعماله بتيمَتَي المنفى والهوية؛ انتقد فيها الصور النمطية المعادية للأجانب، إضافة إلى تطرقه إلى التمييز الاجتماعي العنصري، بالكثير من الفكاهة والخيال. ومن أبرز هذه الأعمال: (رائحة القهوة)، 1991، و(بلد بلا قبعة)، 1996، و(بكاء الطيور المجنونة)، 2000، و(أنا كاتب ياباني) 2008، و(لغز العودة) 2009، و(صورة ذاتية لباريس مع قطة)، 2018. ليعود، من جديد، في كتابه المعنون بـ(المنفى يستحق السفر)، لطرح موضوع المنفى محافظا على طبيعة المواضيع المطروقة عنده، إلا أنه، في هذا الكتاب، عمل على رصد التفاصيل الدقيقة لتجربته الشخصية في المنفى، إضافةً إلى الانزياح المرتبط بالشكل؛ فالكتاب جاء في حجم كبير، مكتوب بخط اليد، بالكامل، تتخلله خطوط ورسومات وألوان، ويمتد ذلك من بداية الكتاب إلى لائحة البيبليوغرافيا، بل وحتى رقم ISBN، وحقوق الطبع والنشر.



يشير «داني لافرير» إلى أنه اضطر للهروب في جنح الظلام، سنة 1976، من هايتي إلى مونتريال الكندية، وهو ابن 23 سنة، وقد بدأ، حينها، حياة المنفى. كانت المغادرة بطريقة صادمة ووحشية، دون جمع للأمتعة أو توديع للأحبة، يقول: «كنت في الثالثة والعشرين من عمري، صحفياً ضد دكتاتورية «دوفاليي -Duvalier»، الذي قتل أصدقائي، وقد اضطررت لمغادرة البلاد على عجل، أنا الآن على وشك مواجهة أكثر الوحوش المخيفة المجهولة».

يتساءل المؤلف، في مقدمة الكتاب: هل هذه تجربة فظيعة كما يقال؟ ليعقد، بعد ذلك، مقارنة بين تجربته الشخصية وتجارب عدد من الكتّاب المنفيين العظماء؛ من أمثال «فيكتور هيغو - Victor Hugo»، و«مدام دي ستال - Madame de Staël»، «خورخي لويس بورخيس - Jorge Luis Borges»، «فرجينيا وولف - Virginia Woolf»، «نابوكوف - Nabokov»، «أوفيد - Ovide»، «غراهام غرين - Gra-ham Greene»، والروائي الكوبي العظيم «خوسيه ليزاما ليما - José Lezama Lima»، والعديد من الشخصيات التاريخية مثل القائد «الهايتي توسان لوفرتور - Toussaint Louverture»، ومن عازفي الجاز المنعزلين في المقاهي المزدحمة. يقول «لافرير»: «وإذا كان المنفيّون لهم نصيبهم من الصراع والوجع، فإنهم، أيضاً، يمنحون رؤية مغايرة للعالم؛ ومن هنا هم منفيون مثمرون، لقد لاحظت أن المنفيين يتحدثون عن المنفى بنبرة حزينة، مليئة بالأنين. لكن، بالنسبة إليّ، لم يكن عقاباً بل كان ترفيهاً ... لقد قادني المنفى لإعادة اكتشاف الحياة، بعد أن وضعت أسسها على (مأساة يونانية)، وقد مكنتني هذه التجربة من التعرف إلى ثقافة جديدة، ومعرفة أشخاص جُدد، وتبنّي عادات غذائية أخرى، وكل هذا، من بلد إلى آخر، هو ما يحدث أمام أعيننا».

تتسم هذه الرواية بطابع غير مألوف في الكتابة، فهي رواية كاليغرافية مشبعة بالمرسومات، تنفجر بالألوان، وتقدم للقراء طريقة مختلفة في القراءة. يقول في هذا الصدد:

«وأنا أستمتع بغناء (نينا سيمون) في نادٍ صغير لموسيقى الجاز في مونتريال، تولدت لديَّ فكرة كتابة رواية باليد، وبألوان وأحلام وخطوط؛ وهذا سيضفي طابعاً فنياً لكتابي، سيجعل من المنفى رحلة تستحق كل هذا العناء: قصة مرسومة ومكتوبة باليد وليس هناك شيء أفضل من ذلك. إن كلمة المنفى التي نفهمها، تكون، في معظم الأحيان، مصحوبة بالمعاناة والدموع والحزن ... وهذا ما أردت تجاوزه. إن الخط، واختيار الألوان، وكتابة النص باليد ... كل هذه الأشياء تعكس العواطف الصريحة والحيوية التي تملأ هذا العالم المصغر بمواجهاته الحقيقية والفنية (...)، فلا يوجد موضوع معين لهذا الاتجاه الجديد في كتاباتي. أجد أنه من الطبيعي أن أكتب باليد. هذه الكتابة اليدوية التي يتحدث عنها «جان كوكتو - Jean Cocteau» عندما يقول إن الكتابة هي طريقة أخرى للرسم. إلى جانب ذلك، إن الأطفال الذين يكتبون ويرسمون، في الوقت نفسه، يعرفون ذلك جيداً (لطالما اعتقدت أن الفن مصدره الطفولة). من خلال الكتابة والرسم، أردت العودة إلى طفولة الفن».

يقول المؤلف: «عندما تولد في بلد مثل هايتي، تواجه حالات استثنائية شبه يومية، تتساءل، من خلالها، كيف تهرب. لقد بدأت بالقراءة، ثم جاءت اللحظة التي تكون فيها حياتنا في خطر. اضطررت لاتخاذ قرار حاسم: أن أذهب إلى المنفى أو أذهب في رحلة. أدركت أن هدف الدكتاتور هو جعل حياتي درباً طويلاً من الحزن، وعندها قررت أن حياتي ستكون سلسلة لا نهاية لها من الرحلات. غالباً ما يحدث أن أشعر -بقلق- خاص، أنا متحمس في معظم الأوقات، كطفل متشوق يريد معرفة نهاية قصة رائعة تحكيها والدته. إن هذا التناوب بين الحزن والفرح هو الذي يبني وضعي بصفتي كاتباً».

ويضيف: «بصفتي كاتباً، بدأت أفكر في وضعي الحقيقي، كنت شاباً في مقتبل العمر، عشت في مونتريال تلك المدينة الجميلة، في غرفة ضيقة، حيث يمكنني التحكم في مصير جيبي. كان أول شيء فعلته إنشاء مكتبة، على رفوفها عدد من المنفيين. كنت سعيداً في ذلك الوقت، وأدركت ذلك، كما قال صديقي «هنري ميلر». لقد اندهشت من أن جميع هؤلاء الكتاب المنفيين الذين قرأتهم، تحدثوا عن المنفى بلكنة من الألم. بينما يوجد في المنفى هذه الإمكانية للعثور على حياة مفعمة وجذابة، وهذا حلم كل شاب وصل، للتو، إلى مدينة جديدة».

ومع هذا كله يبقى «لافرير» مشدوداً، دائماً، إلى وطنه، بَيْد أنه يرفض أن يبقى سجيناً داخل جدران مكان ولادته. فهو يعرّف عن نفسه منذ زمن بعيد بأنه (كاتب) يتخطى الحدود والانتماءات على أساس الهوية، كما هو الشأن في كتابه (أنا كاتب ياباني). لا يشعر بأنه مهاجر إلا أمام رجال الجمارك، ولايستطيع التفكير إلا في أثناء رحلاته، ذهاباً وإياباً إلى مسقط رأسه، في أن كل إنسان طبيعي هو غريب حتى داخل عائلته، وأن السفر والعودة يمثلان تحركا يقوم به الناس، باستمرار، في أثناء حياتهم، وأن من لا يفعلون ذلك هم أشخاص محدودون، يخشون الغريب وكل ما هو جديد.

إذا كانت كلمة المنفى، في كل من القاموس ومعجمنا اليومي، مرتبطة بنوع من العقاب والقمع الممارس من الأنظمة الاستبدادية، فإن المؤلف أعطى لهذه الكلمة معنى آخر؛ فالمنفى عنده رحلة نحو فضاء أرحب وأفق مغاير وحياة جديدة بكل تحدياتها، رحلة تستحق خوض كل تلك الصعاب والآلام. يقول : «يجمع هذا العمل جميع ألوان المنفى الزاهية. لأنني سئمت من أننا نربط المنفى فقط بالألم».

يبرز المؤلف في هذا العمل القوى الأدبية المذهلة في المكان والزمان؛ يقدم لنا نثراً رائعاً، هو بمثابة خلاصة تجربة حياة، يخبرنا فيها هذا المبدع عن كل شيء يبعث بالأمل والتفاؤل ومواصلة الحياة. إنه كتاب مليء بالمشاعر الإنسانية، والشعر، والنغم، والومضات التي نلتقي فيها «بورخيس»، و«هيغو»، و«باسكيات» وغيرهم، ليتأكد لنا أن المنفى، مثل جميع المواقف الصعبة، يمكن أن يعاش بسعادة معينة.

إن المنفى -وفقاً لـ«داني لافرير»- يخفي، أيضاً، ثرواته وابتساماته ومواجهاته الرائعة: «إنها فرصة لمقابلة أشخاص جدد، مع كتاب ونساء وقطط!، فالعالم مليء بالثروات، وهذا الكتاب يجعلنا نكتشفها بسحر وروح الدعابة، ولكن، أيضاً، في بعض الأحيان، بغنائية متواضعة».

وهكذا، يعرض لنا «لافرير» وجهة نظر مغايرة حول الشعور بالنفي، معتبراً أن تقبلنا لهذا الحدث، والترحيب به عن طريق فتح أعيننا وعقولنا، سيُثرينا بلا شك. ■ **عبد الرحمان إكيدر**

كيف كانت الصدمة الثقافية؟

العشرينات الصاخبة

لم تكن سنوات العشرينات هادئة كما نراها اليوم، على بعد قرن! كانت صاخبة بالأعياد والكتابة، وأحدثت ثورة في العادات، والفنون، والتكنولوجيا... سنوات العشرينات الصاخبة كانت في سباق نحو الحداثة، وانتهت إلى الهاوية، لكن زخمها لم ينتهِ: يتردّد صداه في أعمال كوكتو وفي تجارب الطليعة، في أصداء الجاز، وفي الحشود التي تملأ روايات «دوس باسوس».

الاعتقاد بأن لحظات التحرّر، في التاريخ، تفرز أشكالاً فنية رائعة، أمر مغرٍ، لكن يُخشى من أن تكون أكثر تعقيداً في الواقع. الثورة الفرنسية لم تنتج رواية كبيرة، بعد ذلك، باستثناء محللين عظماء (شاتوبريان) ومؤرخين استثنائيين (ميشيلت). والعمل الذي لا يمكن تجاوزه للثورة الأمريكية كان دستور 1776، ولم يكن الروس قد عرفوا تولستوي، ولا دوستويفسكي بعد. كما أعاقت أحداث (مايو، 68) أي تعبير أدبي متقن. فهل أفرزت تلك التحولات التاريخية، من خلال إيقاظ أحلامنا، رومانسيتها الخاصة، بعد أن وقف أمامها الخيال المكتوب عاجزاً؟ أحياناً، يكون للحروب، هادمة اليوتوبيا، تأثيرات عكسية. لم تعد الثمرة الأدبية للحملات النابليونية بحاجة للإثبات، من ستندال إلى بلزاك، عبر تولستوي. ومع هلاك ملايين الجنود في الجبهات بسبب الحرب الكبرى (1914 - 1918) شعر المبدعون - بمرارة- أن العالم بصدد الدخول في عصر الجماهير.

وباعتباره نتاجاً للرواية البلزاكية أو الفلوبيرية أو الزوليسكية، لم يعد الفرد، في مواجهة المجتمع، وحدة قياسية لتدوين التاريخ: في غموض الخنادق، كان مجرد مكوّن من هذا الخليط من الطين واللحم والمعدن والرصاص، حيث يسقط القتلى والجرحى. جاء هذا المشروع الضخم للمساواة، الذي لا يزال مرئياً في الصلبان المصفوفة في مواكب الدفن، بالمقابر العسكرية، في نهاية عصر فنّي شجّع على التعبير النقدي، وعبادة الذات. لقد أزعج هذا المشروع الكُتاب الذين نشأوا في ضبابية الرمزية، والذين استندوا إلى أحلامهم لتأكيد الجانب الأكثر تفرداً لديهم. أجبرتهم الوقائع على التفكير، مرةً أخرى، في الوجود المادي للجماهير، المستبعدة والمحرومة، حينها، من رغباتها الفنية.

مدفوعة بنشوة العشرينيات الصاخبة، كانت تلك الصدمة الثقافية مثمرة. شجّعت المؤلفين على جعل المدن والشعوب تتحدث بصوت واحد، ودفعهم إلى أقصى

حد ممكن. في وقت مبكر من عام 1903، كان حدس الشاعر والكاتب الفرنسي «جول رومان» يشير إلى «كائن كبير وأساسي، شكّلت شوارعه وسياراته ومارَّته بنيَتَه، وحيث إيقاعه يطغى على إيقاعات الوعي الفردي». بدأ، في عام 1930، بكتابة «الرجال ذوو النوايا الحسنة»، من أجل وصف المجتمع بمختلف طبقاته، وفي الوقت نفسه، لتحرير روحه الجماعية. هل كشف فرويد عن القبضة الاستبدادية، أحياناً، للّاوعي الفردي؟ سوف يُظهر أدب ما بعد الحرب أننا -أيضاً- جزء من هذا اللاوعي الجماعي، الذي حاول «علم نفس الحشود» لغوستاف لوبون، بالفعل، كشفه في عام 1895. وهل كان لكتاب «الإجماع» لـ«جول رومان» تأثير مباشر على «دوس باسو»؟ يبقى السؤال محل نقاشات مستمرة. لكن الروائي الأمريكي، الذي عمل مسعفاً خلال الحرب الأولى، سعى -أيضاً- إلى تجميع الواقع الإنساني لبلده حَدَّ الملحمة، من خلال ثلاثيَتَيْن، «الولايات المتحدة الأمريكية» (1930-1936) ثم «مقاطعة كولومبيا» (1939 - 1940)، مستخدماً تقنيات مستوحاة من السينما، والكولاج، والتحرير، والتزامن. وفي وقت سابق، سعى «دوس باسوس» إلى تأسيس الترابط المذهل للمصائر التي بدأت ملامحه في نيويورك، من خلال رواية «نقل مانهاتن» (1925) الأسطورية، تماماً، كما سعى «جويس»، عبر تجربة التجوال الحضري لـ«ليوبولد بلوم»، وفي فترة يوم واحد (16 يوليو، 1904) ، إلى إعادة بناء الحياة النشطة في مسقط رأسه (دبلن) في رواية «يوليسيس» (مكتوبة من 1914 إلى 1922). وبدأت مدن، بأكملها، تتحدث، وتتجول ضمن حركة الهيجان التي تعصف بها. في بعض الأحيان بدت وكأنها تدعو إلى شكل من أشكال التحليل النفسي البري، على غرار «بول موراند» في «نيويورك» (1930) ، وسرعان ما تبعتها «لندن» (1933)، ثم «بوخارست» (1934). هذه الصدمة عمّقت، في الوقت نفسه، حدس الشعراء الذين أدركوا، على العكس، حتى قبل الحرب، كيفية استشعار الحشد الصغير الذي يتجمع في داخل كلّ واحد منا. لقد شجع ذلك «بيسوا» على أن يضع نفسه في خدمة الشعراء المجهولين الذين كانوا سيجادلون في قلمه، طيلة خمسة وعشرين سنة، ولكلّ منهم أسلوبه، ورؤيته للعالم، وجماليته، مثل جوقات الترتيل الطليعية التي انتشرت في لشبونة، وباريس، وسانت بطرسبرغ، وصولاً إلى أمريكا اللاتينية. كما حرّك الكاتب والمسرحي والشاعر الإيطالي «لويجي بيراندیلو» الربيع العقلي لـ«مئة ألف شخص وشخص» (1926)، الرواية التي يتوقف فيها البطل المعادي عن رؤية ذاته ككائن فريد، كما يلزمنا النظام الاجتماعي بذلك، ويقرّر الاستفادة من مئة ألف شخص يظهرون ويموتون بداخله، عبر كلّ لقاءاته بالآخرين.

الأنا العميقة

حدود الفرد، التي ما انفكت تبرز، باستمرار، منذ عصر النهضة، قد ضعفت خلال العشرينات الصاخبة. بعد أن كشفها دعاة اللاوعي، حفّزت الفوضى النفسية بداخلنا ظهورَ تيار الوعي في الأدب، وتهدف هذه التقنية إلى تحويل فوضى الأحلام والأوهام التي تحرّك ذواتنا العميقة. بتكرار مفهوم الشخصية، ستميل الرواية التجريبية لعشرينات وثلاثينات القرن العشرين («يوليسيس» لجيمس جويس، «أمواج» لفيرجينيا وولف) إلى جعل المزيج النفسي للشخصيات التي تفتقد لكلّ إطار، يشبه قاعات المحطات حيث تتقاطع الحشود المنتظرة والقطارات المغادرة، كما توقع النمساوي «إرنست ماخ»، في «تحليل الأحاسيس» (1886). هذه الرغبة في إعادة دمج الفرد في الجماعة، لم تؤثر، فقط، في أوروبا الغربية أو الولايات المتحدة، بل نجدها -أيضاً- في «بطرسبورغ أندريه بيلي» (1922)، حيث بطلها الحقيقي ليس نيكولاي أبيلوكوف، الطالب الذي يغريه الإرهاب، وإنما مدينة سانت بطرسبرغ. وبالمثل، كانت أعماق العاصمة الألمانية في قلب رواية «ألفريد دوبلين» «برلين ألكسندر بلاتز» (1926) ، هذه الرواية الكورالية في تسعة أجزاء تغذيها قصاصات الصحف والأغاني والخطب السياسية ...

الحداثة، وبنسق متسارع!

لقد أدى التقدم التقني إلى قلب دورة الزمن، بما في ذلك حياة الكتّاب، وصولاً إلى الكتابة التلقائية. «لم يبق شيء دون تغيير، باستثناء الغيوم»؛ هكذا وصف وولتر بنيامين الانطباع بانهيار عالم بعد نهاية الحرب. باختصار، كان لابد من إعادة اختراع كلّ شيء، بدءًا من القرن العشرين في حد ذاته، وقد بدأ «جون دوس باسوس»، في عام 1919، بذلك، في الواقع. لم تنتظر الطليعة معاهدة فرساي للتعبير عن رغبتها في الابتكار: في عام 1917، ظهرت رواية «الحمّامات العمومية» لدوشامب، لفترة وجيزة، في نيويورك، وفي باريس، قدم «فيليب سوبولت» المساعدة لبلاز سندرار (الروائي والشاعر السويسري المولد، تجنَّس بالفرنسية عام 1916، وكان له تأثير كبير في الحركة الحداثية الأوروبية) في طريقه ليصبح أحد سحرة الحداثة في 1920، مع «الطفل كادوم» و«فانتوم».

كلمات «مرسومة»

هذه ليست أقل المفارقات في هذه الحقبة التي يسيطر عليها التقدم التقني، ومبدأ المنفعة والفردية. دون مقدمات، يتم إعادة تأهيل جميع الكلمات «المرسومة». تقوم خدمة الراديو وخدمات النصوص، مع تطبيقاتها، بتعديل طرق الاتصال. ومع تطوير أجهزة الإرسال الأولى، تصل الصحف المنطوقة والبرامج الموسيقية وحتى الحملات الانتخابية إلى آذان الجميع، في وقت واحد. ألهم الهاتف «كوكتو» بأن يبرز الشكل المعبر، ذاتيّاً، عن الصوت البشري. وفي الوقت الذي كانت فيه شبكة الطرق تتطور بسرعة عالية، تستمر القطارات السريعة الرئيسية في زيادة رفاهية خدماتها، ويتم تحويل السفن عبر المحيط الأطلسي إلى متاحف عائمة «آرت ديكو». حتى قبل عبور الطيار «تشارلز لندبرغ» المحيط الأطلسي، لأول مرة، تم إنشاء أول خطوط الملاحة الجوية المدنية، مما طوّر تجارب الطيران من عصر السجلات الرياضية إلى عصر تسويق السماء. في روايته، يصف «بول موراند» أحاسيس أول مسافرين يتم نقلهم «على الهواء المرن» والمناظر الطبيعية المتحولة إلى «قطع مطروزة» وإلى «عينات».

تمتد الحداثة -أيضاً- الى المناطق الداخلية؛ هذا هو شكل المطبخ النموذجي، كما وصفه «بيير ماك أورلان»: «جنباً إلى جنب، في مطابخهم النيكل والأواني الفخارية البيضاء، والغسالة الكهربائية، والموقد الكهربائي، والأدوات التي تعمل بمفردها من مطحنة القهوة إلى غسالة الصحون»؛ التي يجب أن نضيف إليها الثلاجة والمكنسة الكهربائية وكلّ هذه «الأجهزة الصغيرة المضحكة التي تقوم بالأعمال المنزلية»، كما يطلق عليها بلاز سندرار، والتي يمكن أن نراها معروضة في صالون الفنون المنزلية التي يعود تاريخ طبعته الأولى إلى عام 1923: أفران كهربائية، ولاعات غاز، ملمعات أحذية، علب قمامة، وغير ذلك. هل كان الأدب متفوقاً زمنيّاً على مذاق الأتمتة؟ على أي حال، لقد اخترعت «الكتابة التلقائية» التي تتكون من «تعبئة ورقة بيضاء بالحبر الأسود»، بأقصى سرعة ممكنة، دون تفكير في النتائج الجمالية. وهكذا، خرج من قلم «بريتون وسوبول» غير القابل للترويض رواية «المجالات المغناطيسية»، التي أنتجت السريالية. ولكن، إذا لم يرَ «بلاز سندرار» أو «فرناند ليجيه» في الآلات إلا «التفاؤل الجميل»، فإن «بيير يوجين دريو لاروشيل»، الكاتب الفرنسي للروايات والقصص القصيرة والمقالات السياسية، يتساءل: «كيف سيتعايش الرجل مع زيجاته بحضور الآلة؟» ، بينما أظهر «فاليري» وعياً بيئياً: «فكّر فيما يتم استهلاكه، يومياً، من هذه الكمية من المحركات بجميع أنواعها، وتدمير الاحتياطيات في العالم».

■ **ألكسيس بروكاس، وأوريلي مارسيرو □ ترجمة: عبدالله بن محمد**

المصدر:
Le Nouveau Magazine Littéraire (أبريل 2020)

لَقَدْ أُلْغِيَ الْغَدُ

مارك ألكسندر أوهو بامبي

يُعَدُّ مارك ألكسندر أوهو بامبي (Marc Alexandre Oho bambe) من أبرز الشُّعراءِ الذين نشأوا بين أحضان الكتب والقصائد. وُلِدَ سنة 1976، بمدينة دوالا، العاصمة الاقتصادية للكاميرون. تَحَصَّلَ على جائزة «بول فيرلين» من الأكاديمية الفرنسية، سنة 2015. يقتفي هذا الشاعر آثار الأدباء ذوي النزعة الإنسانية، من قبيل: رينيه شار، وإيمي سيزير..، وتتغنّى قصائده بمجموعة من القيم، من بينها: الإيثار، والحُبّ، والثورة، والبحث عن الإنسان، والحضّ على المشترك الإنساني. تأتي قصيدته «لقد أُلْغِيَ الغَدُ» لتُعيد تجسيد هذه القيم في ظل الأزمة التي نعيشها الآن، حيث نظمها في أثناء الحجر المنزلي الذي صادفَ إقامته بمدينة «أبيدجان».

ألكسندر أوهو بامبي▲

لَقَدْ أُلْغِيَ الْغَدُ.
هَلْ هِيَ نِهَايَةُ العَالَمِ
أو، بالأَحْرَى، نِهَايَةُ عَالَمٍ مِنَ العَوالِم؟

رَحَلَ المُسْتَقْبَلُ.
تَوَقَّفَتِ العَوْلَمَة
إلى أَجَلٍ غيْرِ مُسمَّى.
رُبَّما تَبْدَأُ العَالَمِيَّة..
رُبَّما!

مَا فَائِدَةُ الشِّعْرِ؟
سُؤَالٌ رُوحِيٌّ مَا فَتِئَ يَتَرَدَّدُ في دَوَاخِلِي مُنْذُ أَكْثَرَ
مِنْ عِشْرِينَ سَنَة.
وفي دَوَاخِلِي، ما يزال صَوْتُ سيزير يُعيدُ على
مَسامِعِي جوابَهُ الجَامِعَ المَانِع:
«يُفِيدُنَا الشِّعْرُ في تَحَمُّلِ العالَم».

كُلُّ شَيْءٍ قِيلَ.
ولكنِّي أقول، أيضًا، على خُطَى الأستاذ، والأَمَلِ،
وبكل تواضع:

الشِّعْرُ
يُذَكِّرُنَا
بِأَنْفُسِنَا،
ضُعَفَاءَ
حِينَ تُنْحِلُنَا الهَشَاشةُ
لا مَقرَّ لَنَا.
بشرًا
قادرين
ومُذْنِبِين
بما اقترفَتْ أَيَادِينَا ؛ خَيْرًا وَشَرًّا.
أولئك الناسُ الذين يُطِلُّونَ مِنَ النَّوافِذ وَيُغَنُّونَ
وَيُصَفِّقُونَ.

هُوَ ذَا الشِّعْرُ:
فِي كُلِّ وَاحِدٍ مِنَّا
مَحْجُورٍ.
كُلُّ مَوْجَاتِ التَّضَامُنِ هَاتِهِ، كُلُّ عِبَارَاتِ المَحَبَّةِ والتَّعَاطُفِ
هَاتِهِ، نَحْوَ الخَلاَصِ،
هُوَ ذَا الشِّعْرُ:
كُلُّ تِلْكَ المُبَادَرَاتِ الإِبْدَاعِيَّةِ الخَلَّاقَةِ، التي تُزْهِرُ في الرَّبِيعِ،
وَتُبْدِعُ الجَمَالَ والانْسِجَامَ، تِلْكَ المُشارَكَاتُ، بالآلافِ،
لِلْمُوسِيقى، لِلصُّوَرِ والكلماتِ، لِلْمَشاعِرِ الغَالِيَةِ، لِلثَّقَافَةِ،
التي تُنْهِضُنَا وَتَسْمُو بِنَا؛
هُوَ ذَا الشِّعْرُ.

كُلُّ الأَيْدِي التي تَقْبِضُ على القُلُوبِ، لِكَوْنِها لا تَمْلِكُ أنْ تَمُدَّ
أيَادِيَ تَهُبُّ إلى المُسَاعَدَةِ، إلى المَحَبَّةِ، إلى مَحَبَّةِ المُسَاعَدَة..
هُوَ ذَا الشِّعْرُ؛
الشِّعْرُ الذي يُذَكِّرُنَا
بِأَنْفُسِنَا.

سَنَحْلُمَ
سَنَبْتَكِرُ
أو سنموتُ
معًا.
الشِّعْرُ يُذَكِّرُنَا بِأَنَّنَا، أَحْيَانًا، نُعَارِضُ
أَنْفُسَنَا.
إِنَّهُ يَجْعَلُنَا نَقِفُ
وَجْهًا لِوَجْهٍ
أَمَامَ حَالاَتِنَا المُسْتَعْجَلَةِ المَنْسِيَّة
حَيَوَاتِنَا المُزَيَّفَة
أَحْلَامِنَا المَهْزُومَة
مَسَاراتِنَا الدَّاخِلِيّة الضَّائِعَة
في جُنُونِ الأيَّامِ التي تَمُرُّ
بِنَا أَوْ بِدُونِنَا..
وَجْهًا لِوَجْهٍ
أَمَامَ أَنْفُسِنَا.

إِذَنْ،
بِكُلِّ شَفَافِية وَصَرَاحَة..
دُونَ حِجَابٍ
دُونَ سِتَارٍ
أو أَقْنِعَةِ مَطَرٍ.
وَجْهًا لِوَجْهٍ
أَمَامَ مهازل انْتِظَامِ
اللاَّنِظَامِ العَالَمِيّ
الذي هُوَ نَفْسُهُ يَسْتَمْتِعُ بِنَا،
ما دَامَ يُجْبِرُنَا على العيْشِ دُونَ البحْثِ عنِ المَعْنَى،
وُجُوهُنَا إلى الأَرْضِ، مُنْكَفِئِينَ على المِقْوَد ،
لِنَرْتَطِمَ بالحَائِطِ، بِسُرْعَةٍ عَالِيَة.

لَقَدْ أُلْغِيَ الْغَدُ.
هل هي نهاية العالم
أو، بالأحرى، نهاية عالَمٍ مِنَ العَوالِم؟

في جراند- بسام،
على شاطئ يُعَذَّبُ ،
أَطْفَالٌ يَلْعَبُونَ
سُذَّجٌ بَرِيئُونَ
مِثْلَ جَمِيعِ أَطْفَالِ العَالَمِ.
أَنْظُرُ إِلَيْهِمْ وَهُمْ يَتَقَاسَمُونَ الحَيَاة..
يَرْكُضُونَ جَمِيعًا
خَلْفَ الفَرَحِ الدَّائِرِيِّ
مِثْلَ كُرَةٍ زَاهِيَةِ الأَلْوَانِ،
بِابْتِسَامَةٍ في العَيْنَيْنِ
مُثبتَةٍ على أَفْكَارِي؛
هُوَ ذَا الشِّعْرُ.

الجَمِيعُ، ذُكُورًا وَإِنَاثًا،
في شُرْفَةِ المَنْزِلِ
مِثْلَمَا كُنَّا أَمْسِ في شُرْفَةِ
ذَوَاتِنَا؛
هُوَ ذَا الشِّعْرُ.

أَمَامَ الأَسْلِحَةِ الخَارِقَة،
مُوَاطِنَاتٍ، وَمُوَاطِنِينَ،
لَنْ نَنْجُوَ دُونَ أَنْ يُحِسَّ
كُلٌّ مِنَّا بِالآخَرِ؛
هُوَ ذَا الشِّعْرُ.
مَحْجُورًا
فِي كُلِّ وَاحِدٍ مِنَّا، ذَكَرًا أَوْ أُنْثَى،
مُحَاصَرًا،
أَحْيَانًا،
بِالزَّمَنِ الذي نَفْتَقِدُه
وَبِكُلِّ تِلْكَ الأَشْيَاءِ التي تَحُثُّنَا على الإِسْرَاعِ في الحياة.
وَلَكِنْ، هَلْ هَذِهِ هي الحَيَاة؟
دُونَ فَرَحٍ عَمِيقٍ، فَرِيسَةً لِلْيَأْسِ،
لِضُغُوطِ الحَيَاةِ اليَوْمِيَّةِ التي نَفْرِضُهَا
على أَنْفُسِنَا طَوَاعِيَة!

الشِّعْرُ يُعِيدُنَا
إِلَى شَاطِئِ أَحْلَامِنَا المُؤَجَّلَة
إِلَى قَافِيَةِ آمَالِنَا المُهَجَّرَة
إِلَى وَقْفِ «أَنَانِيَّتِنَا» المَغْرُورَةِ التي لا نَظِيرَ لَهَا
إِلَى الفَنِّ الذي يَرْبِطُنَا وَيُسْلِمُنَا
إِلَى سِرِّ النُّجُومِ المُلْتَقَطَة
في الطِّينِ أو تَحْتَ الأَحْجَارِ المَرْصُوفَةِ لِهَذَا الشَّاطِئ،
شَاطِئِ إفريقيا الخَالِدَة.
الشِّعْرُ يُذَكِّرُنَا
في وَرَقَاتِ هِيبْنُوس، وفي صَوْتِ شَار، الجَهْورِيّ،
بِأَنَّ عَلَيْنَا «أَنْ نُحِبَّ نَفْسَنَا كَثِيرًا، هَذِهِ المَرَّةَ، أيْضًا، وَأَنْ
نَتَنَفَّسَ بِقُوَّةٍ تَفُوقُ رِئَةَ الجَلَّاد»
الشِّعْرُ يُذَكِّرُنَا
بِأَنْفُسِنَا
أَحْيَاءً
مُفْعَمِينَ بِالحَيَاة
بَشَرًا فَانِينَ
يتصرَّفُونَ، غالبًا،
وكأنَّهم غَيْرُ وَاعِينَ
بفَنَائِهم،
ساخرين من الأشْخَاصِ الخَيِّرِينَ، الصَّالِحِينَ
الذينَ يَسْعَوْنَ إلى التَّصَرُّفِ بِأَنَاقَةٍ
مَعَ السَّاخِرِينِ والمُبْتَذَلِينَ،
الذينَ هُمْ في صِرَاعٍ مُسْتَمِرٍّ،
في حَرْبٍ
ضِدَّ المَعْنَى
ضِدَّ النُّبْلِ
ضِدَّ السِّلْمِ
ضِدَّ الأَرْضِ
ضِدّنَا جَمِيعًا، رِجَالًا ونِسَاءً،
وَضِدَّ أَنْفُسِهِمْ،
أَيْضًا،
يَسْتَقِلُّونَ
ظَهْرَ الرِّيحِ
بِابْتِسَاماتٍ مُتَبَادَلَةٍ بَيْنَ الرَّجُلِ والمَرْأَةِ هُنَاكَ؛
هُوَ ذَا الشِّعْر.

الرَّسَائِلُ النَّصِّيَّةُ الّتِي يَكْتُبُهَا إِلَيَّ فريد وأَلْبِير، عَبْرَ وَاتْسَاب،
مُنْذُ أُسْبُوعٍ، تَقْرِيبًا، في نفسِ السَّاعَةِ الزَّرْقَاءِ، سَاعَتِنَا؛
هُوَ ذَا الشِّعْرُ.
كُلُّ تِلْكَ القُلُوبِ المُكَوَّمَةِ التي يُعَانِقُ بَعْضُهَا بَعْضًا، مُتَقَابِلَة..
كُلُّ أُولَئِكَ الأَشْخَاصِ الذينَ يَهَبُونَ فَنَّهُمْ، يَقُومُونَ بِدَوْرِهِمْ،
وَيَقِفُونَ دِرْعًا وَاقِيًا في وَجْهِ الخَوْف؛
هُوَ ذَا الشِّعْرُ.
الأَخُ الرَّفِيقُ الّذي قَابَلْتُهُ قُرْبَ أَذْجَامِي، وَاضِعًا قِنَاعَهُ الوَاقِيَ
عَلَى جَبْهَتِه، صَائِحًا بِصَوْتٍ قَوِيٍّ وَوَاضِح: «الفيرُوسُ
هُنَاكَ، لا يَسْتَطِيعُ الوُصُولَ إِلَى هُنَا، فَلَدَيْنَا الفُلْفُلُ الحَارّ،
غنامنكو والشَّمْس، فَكَيْفَ يُمْكِنُ لِلْفيرُوسِ أَنْ يَصِلَ إلى
هُنَا؟». قَالَ لي ذَلِكَ، وَهُوَ يَطْلُبُ مِنِّي قَلِيلاً مِنْ مُعَقِّمِ
اليَدَيْن!
هُوَ ذَا الشِّعْرُ..
فِي القَهْقَهَاتِ الَّتِي تَلَتْ جُمْلَتَهُ المُتَوَهِّجَةَ بِرُوحِ الدُّعَابَة.
لَقَدْ أُلْغِيَ الْغَدُ!

هَلْ هِيَ نِهَايَةُ العَالَمِ
أو، بالأَحْرَى، نِهَايَةُ عَالَمٍ مِنَ العَوالِم؟

رَحَلَ المُسْتَقْبَلُ
تَوَقَّفَتِ العَوْلَمَة
إلى أَجَلٍ غيْرِ مُسمَّى.
رُبَّما تَبْدَأُ العَالَمِيَّة!
رُبَّما!

«مَا الحَاجَةُ إلى الشُّعَرَاءِ فِي زَمَنِ الضِّيقِ وَالشِّدَّة؟»
يَتَسَاءَلُ هُولْدِرْلِين.
وَأَسْمَعُ هُوجُو يُجِيبُ بِكُلِّ إِجْلَال:
«إِنَّ الشَّاعِرَ، فِي الأَيَّامِ الجَاحِدَة،
قَادِرٌ عَلَى إِعْدَادِ أَيَّامٍ سَعِيدَة؛
فَهُوَ إِنْسَانُ المُدُنِ الفَاضِلَة
قَدَمَاهُ هُنَا، وَعَيْنَاهُ هُنَاك.

هُوَ الّذِي يَعْتَلِي جَمِيعَ الرُّؤُوس
فِي كُلِّ زَمَانٍ، مِثْلَ الأَنْبِيَاء،
وَفِي يَدِهِ، الّتِي يُمْكِنُ أَنْ تَحْمِلَ كُلَّ شَيْء
يَنْبَغِي، سَوَاءٌ أَذَمَمْنَاهُ لِذَلِكَ أَمْ مَدَحْنَاه،
يَنْبَغِي أَنْ يَجْعَلَ المُسْتَقْبَلَ مُتَوَهِّجًا
مِثْلَمَا يَتَوَهَّجُ المِشْعَلُ الّذِي يَهُزُّهُ بِيَدِه».

لَمْ أَنَأَ بِنَفْسِي، يَوْمًا، عَنِ الشِّعْر.
الشِّعْرُ حَقِيقَةٌ وَاحْتِفَاءٌ بِالرُّوحِ، يَتَغَيَّا إِنْقَاذَ الحَيَاة.
يَمْنَحُ نَفَسًا لِلنَّفَس، يُجَدِّدُ الرُّؤْيَة.
لِهَؤُلَاءِ، المُؤَدْلَجِينَ، المُضْطَهَدِينَ، الذينَ أَعْمَاهُمُ النِّظَامُ الذي انْمَحَى اليَوْمَ، بَعْدَ أَنْ حَاوَلَ، وكان قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى مِنْ أَنْ يَنْجَحَ، تَقْرِيبًا، فِي مَحْوِ قِيَمِ الكَرَامَة، والرَّأْفَةِ، وَالتَّعَاطُف، وَاخْتِلَافِ الآخَرِ، والبَشَرِيَّةِ المَسؤولَةِ مِنْ رُبُوعِ الدُّنْيَا بِأَسْرِهَا.

لَسْتُ آبَهُ، إِذَنْ، بِالاتِّهَامَاتِ
تَلْحَقُنِي؛ لأَنِّي أَعْتَقِد..
أَعْتَقِد بِأَنَّ الْغَدَ يُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ،
لأَنَّ غَدًا سَيَكُونُ
مِثْلَمَا أَعْدَدْنَاهُ.. سَنُنْجِزُهُ مَعًا.
نَعَمْ لَسْتُ آبَهُ بِالاتِّهَامَاتِ.
«دِفَاعًا عَنْ نَفْسِي، سَأَقُولُ إِنِّي شَاعِر»
مِثْلَمَا يُؤَكِّدُ رُودْنِي، حَامِلُ النَّار.

وَالشِّعْرُ، أَيْضًا، يَدْعُونَا
إلى اصْطِنَاعِ مَسَارَاتٍ جَدِيدَةٍ فَوْقَ البَحْر.
فَوْقَ الحُبّ.
وَالشِّعْرُ يَدْعُونَا
إلى الحَرْبِ
لِنُفَوِّتَ فُرْصَةَ مَوْتِنَا
وَلِنَتَعَلَّمَ العَوْدَةَ إِلَى الحَيَاةِ مُجَدَّدًا،
عَلَى قَدْرِ عَزْمِنَا، رِجَالًا ونِسَاءً،
مُتَمَاسِكِينَ وَمُنْصِفِينَ.

□ **ترجمة: فيصل أبو الطُّفَيْل**

▲ (المملكة المتحدة) Antony Gormley

تغيير مسار الطريق

لويس سيبولفيدا

حقّق لويس سيبولفيدا شهرة عالمية من خلال أعماله السردية، وخاصّة روايته «العجوز الذي كان يقرأ روايات الحب» (1988). عاش فترة الاعتقال السياسي بعد انقلاب «بينوشيه»، ثم تجربة المنفى في العديد من دول أميركا الجنوبية وأميركا الوسطى، وعاش اللحظات الحاسمة لانتصار الثورة السندينية في «نيكاراغوا»، قبل أن ينخرط في حركة النضال من أجل البيئة. من أشهر أعماله: باتاغونيا اكسبرس (1995)، اسم مصارع ثيران (1994)، عالم نهاية العالم (1996)، حكاية النورس والقطّ الذي علّمه الطيران (1996)، حكايات هامشية (2000)، الخطّ الساخن (2000)، أسوأ حكايات الأخوين غريم، ومصباح علاء الدين (2008)، ظلّ ما كنّاه (2009)، حكاية الكلب المسمّى ليال (2016)، قصّة الحلزون الذي اكتشف أهمّيّة البطء (2018)، قصّة حوت أبيض (2019) . توفّي نتيجة إصابته بفيروس (كورونا - 19)، في 16 أبريل/نيسان، 2020.

في يوم الثلاثاء: 17 مايو/أيار، 1980، غادر قطار «أنتوفاغاستا - أوروروـ» المحطّة التشيلية في رحلة روتينية. تألّفت القافلة من عربة البريد وعربة أخرى لشحن السلع وعربتَين لمسافري الدرجتين: الأولى والثانية،على التوالي.

كان عدد قليل جدًّا من الركّاب يسافرون فيه، ونزل معظمهم في «كالاما»، في منتصف الطريق الطويل حتى حدود «بوليفيا». وأولئك الذين بقوا، هم أربعة في عربة الدرجة الأولى، وثمانية في عربة الدرجة الثانية، استعدّوا للنوم متمدّدين على المقاعد، يهدهدهم، بمسرّة، اهتزاز القطار الذي سيصعد، ببطء متعب، ثلاثة آلاف من الأمتار بزيادة قليلة، إلى أن يصل إلى سفح بركان «أولاغوي» والمدينة التي تحمل الاسم نفسه.

وهنالك، كان على المسافرين الذين يرغبون في مواصلة رحلتهم إلى «أوروروـ» أن يركبوا قطارًا بوليفيًا، وسيستمرّ قطار «أنتوفاغاستا - أوروروـ» السريع، في سيره لمسافة مئة كيلومتر أخرى، تقريبًا، عبر الأراضي التشيلية حتى التوقّف في «أوخينا»، محطّة نهاية الرحلة. لماذا كان يُطلَق على القطار السريع اسم «أنتوفاغاستا - أوروروـ»، وليس- ببساطة- «أنتوفاغاستا - أوخينا»؟؛ ذلك شيء لم يفهمه أحد، على الإطلاق، ولا يزال الأمر مستمرًّا على هذا النحو.

كانت رحلة مملّة. لقد ماتت سهول «بامبا ملح البارود» منذ فترة طويلة، ولم تقدّم القرى المهجورة، حتى من قِبَل أشباح عمال المناجم، أيّ مشهد جدير بالذكر. حتى «الغواناكو»، الذين كانوا يعانون من السأم، أحيانًا، وهم يشاهدون عبور القطار بملامح تعبير بلهاء، كانوا ضجرين. كان المرء يرى واحدًا منهم كما لو أنه يراهم جميعًا.

كان يسافر، في عربة الدرجة الأولى، رجل وامرأة متزوّجان حديثًا. كانا يرغبان في التعرّف إلى بوليفيا (كانا يخططان للوصول حتى تياهواناكو)، وتاجر ملابس داخلية لديه قضايا عالقة في «أوروروـ»، ودارس متعلّم لحلاقة الشعر كان قد فاز بتذكرة ذهاب وإياب إلى «أوخينا» في مسابقة بالراديو. سافر حلّاق المستقبل غير المقتنع كثيرًا بأن مثل هذه الجائزة تكافئ- إلى حدّ، ما وبشكل عادل- الإجابة الصحيحة على الأسئلة العشرين في مسابقة «السينما وأنت».

في عربة الدرجة الثانية، كان يحاول النوم ملاكمٌ من وزن «ويلتر»، والذي سيكون عليه، بعد ثلاثة أيّام، أن يواجه في «أوروروـ» بطل الهواة البوليفي من فئة الوزن نفسه، ومعه وكيله، والمدلّك، وخمس أخوات راهبات صغيرات من المؤسّسات الخيرية. لم تكن الراهبات ينتمين إلى الوفد الرياضي، فقد بقين في «أوياغوي» لممارسة بعض طقوس الخلوة الروحية.

كان القطار يحمل سائقين للقطارات، والمكلّف بعربة البريد، ومراقب التذاكر.

كانت قاطرة الديزل تسحب قافلة العربات بسلاسة، ودونما مشاكل. لقد قضوا، خلال رحلتهم، ثماني عشرة ساعة منذ أن غادروا «أنتوفاغاستا»، وكانوا يمضون بمحاذاة المنحدرات الأولى التي تحرس بركان «سان بيدرو» وارتفاعاته التي تشارف ستّة آلاف متر، تقريبًا. بقيتْ حوالي خمس ساعات أخرى من السفر، حتى يدخلوا «أوياغوي» مقلقين الخفافيش في أبراج الأجراس.

لاحظ سائق القطار الذي كان في القيادة، بغتةً، ظهور كتل من الضباب، لكنه لم يهتمّ بالأمر. لقد كانت كتل الضباب تشكّل تفاصيل روتينية، لكنه- تحسُّبًا لكلّ طارئ- أبطأ سرعة القطار. قائد القطار الآخر كان نائمًا وهو جالس، وعندما شعر بالحركة التي قام بها زميله، فتح عينيه.

- ماذا يحدث؟ اللامات المتوحّشة، مرّةً أخرى؟

- هناك ضباب كثيف جدّاً.

- تصرّفْ بشكل عاديّ. لا أقلّ ولا أكثر.

اقتحمت القاطرة كتل الضباب مثل سهم، واكتشف قائد القطار شيئًا غير عاديّ. شعاع ضوء العاكس لم يكن يخترق الضباب، بل كان يرتسم دائريًّا، كما لو كان يسقط على جدار رماديّ ورطب. وبشكل غريزي، زاد السائق تقليص السرعة إلى الحدّ الأدنى، وفتح رفيقه عينيه مرّةً أخرى.

- ماذا يحدث؟
- الضباب. لا شيء يُرى. لم يسبق لي أن رأيت ضبابًا بمثل هذه الكثافة.
- أنت على حقّ. من الأفضل أن توقف الآلة.
وهذا ما فعلاه. تراجع القطار بضع سنتيمترات، ثم توقّف.
فتح سائق القطار الذي في غرفة القيادة نافذة، وأطلّ برأسه محاولاً النظر نحو الحزمة الضوئية للشعاع، لكنه لم يرَ حزمة الضوء القويّة للأضواء الأمامية. في الواقع، لم يرَ شيئًا على الإطلاق. وفي حال من الذعر، أدخل من جديد رأسه. وعندما نظر إلى الأمام، لم يستطع، أيضًا، أن يرى العاكس مشتعلًا.
- يا للقرف! لقد احترقت شمعة الإشعال.
أخذوا شمعة إشعال جديدة وخرجوا إلى الممشى يحملان صندوق أدوات العدّة. كان الرجلان يحملان في أيديهما مصباحَيْن يدويَّيْن. أوّل الخارجين تقدّم خطوتَيْن ثم توقّف. كان يعتقد أن مصباحه قد تعطّل، لكنه لمّا وجّهَه نحو الأعلى، تأكّد من أنه كان مشتعلًا. لم يكن الضوء يتمكّن من اختراق الضباب، فقد كان يسلّط على بعد بضعة ميليمترات من الزجاج، ثم يموت.
- شريكي، هل أنت هناك؟
- نعم، أنا خلفك، لكني لا أراك.
- أنا مفزوع . أعطني يدك.
تحسّسا المكان في الظلام الدامس، وأمسك كلّ منهما بيد الآخر، وبجسديهما التصقا بدرابزين الممشى، ثم تقدّما حتى العاكس. لقد كان مشتعلًا. وعند تمرير اليد فوق الزجاج الواقي، كانت حزمة الضوء القويّة تصير شفّافة، لكنها لا تستطيع اختراق حتى سنتيمتر واحد في الضباب.
- دعنا نرجع. لا ينبغي أن ننتظر أكثر من ذلك، ليس أكثر من ذلك.
وعند العودة إلى قمرة القيادة، شغل القائد الثاني للقطار مقبض الراديو للإبلاغ عن التوقّف، وعن التأخير المحتمل في الوصول إلى محطّة «أوياغوي».
- يا لها من لعنة كبرى!
- والآن، ماذا هنالك؟
- الراديو. لقد مات! إنه لا يعمل.
- لم يعد ينقصنا سوى هذا. ماذا نفعل؟
- يجب أن ننتظر، ونصبر.
بدأت الساعات تمضي بطيئة، كما هو الحال في جميع وضعيات الالتباس. حلّت الساعة الرابعة صباحًا، ثم الساعة السادسة، ثم الساعة المحتمَلة للوصول إلى «أوياغوي»: الساعة السابعة. لقد اكتملت أربع وعشرون ساعة منذ أن غادروا «أنتوفاغاستا». واستمرّ الضباب على حاله، كثيفًا، لدرجة أنه كان يمنع مرور ضوء النهار، ولمعان الضوء الممزِّقُ للصباحات الأنديزية.
- يجب التحدّث إلى المسافرين.
- حسنًا. ولكن، دعنا نذهب معًا.
ونزل سائقا القطار من القاطرة، يمسك أحدهما بيد زميله، ملصقَيْن جسدَيْهما إلى القطار، ووصلا حتى عربة البريد. لقد ابتهج المسؤول عندما سمعهما، وأوصلهما إلى عربة الدرجة الأولى، فصعدا إليها. المراقب، الذي كان يرفع صوته، وهو يحاول تقديم تفسيرات لتاجر الملابس الداخلية، استقبلهما بارتياح.
- حتّامَ سنظلّ متوقّفين؟ أنا تنتظرني أعمال مهمّة في «أورورو»، تحجّجَ الرجل.
- ألم تطلّ من النافذة؟ ألا ترى الضباب الموجود في الخارج؟ قال أحد السائقين.
- وماذا بعد؟ مسارات السكك تستمرّ على الأرض، أضاف.
- كن متعقّلًا. قائدا القطار يعرفان ما يفعلانه، قالت المتزوّجة حديثًا.
- شريكي، اذهب للبحث عن ركّاب الدرجة الثانية. من الأفضل أن يكونوا كلّهم مجتمعين.
عبَر المشار إليه إلى العربة الأخرى، وكان أوّل من ظهر هم: الملاكم والتقنيان المرافقان له. أبقى الملاكم الباب مفتوحًا لكي تمرّ الراهبات.
دارت مناقشة قصيرة، كشفت عن أن المتزوّجَيْن حديثًا، ومتعلّم الحلاقة كانوا هم الوحيدين الذين يتمتّعون بالصبر داخل المجموعة، وتمّ الاتفاق على الخطّة التي يجب أن يتّبعوها.
ووفقاً لحسابات قائدي القطار، كانوا موجودين في مكان قريب جدًّا من بركان «سان بيدرو»، في جزء من المنحنيات الحادّة التي يُنصح فيها بعدم تحريك القطار وسط ذلك الضباب، ولكن من المحتمل، أيضًا، أن كتل الضباب لن تكون جدّ واسعة. ولربّما تنتهي في المنعطف التالي، وإذا كان الأمر كذلك، فإنهما مستعدّان لاستئناف الإقلاع عندما يعبرون المنعطف.
لكن، قبل ذلك، يجب أن يكونوا في أمان؛ ولهذا ينبغي أن يكون هنالك متطوّع يرافق أحد قائدي القطار مشيًا، للاستكشاف عبر مسار السكّة. تطوّع الملاكم للتوّ، معلّلًا بأن قليلًا من الحركة سيكون مفيدًا له.
وحتى لا يكونا مضطرَّيْن للسير، ممسك أحدهما بيد الآخر، ربط الملاكم والقائد الثاني للقطارجسديهما، عند الخصر، بحبل، كما يفعل متسلّقو الجبال، وشرعا في السير. لكن ما إن خطَوَا أكثر من خطوة حتى افتقدهما المسافرون، ولم يعودوا يروهما. لكن الغياب لم يدم طويلًا.
وهو يسحب الملاكمَ الذي لم يفهم سبب قرار الرجوع، عاد قائد القطار إلى الجماعة.
- نحن فوق جسر، قال السككي.
- ماذا؟ ليس هناك أيّ جسر في مسار الرحلة كلّها! قال الآخر.
- أعرف ذلك، مثلك تمامًا، لكننا الآن فوق جسر. تعال معي.
فكّوا رباط الملاكم، وتمّ ربط السائقين معًا بواسطة الحبل.
لم يكن كلّ من الرجلين يرى الآخر. وكانت رطوبة الضباب تجعل التنفّس صعباً .
- دُس النائمين. سوف نخطو خطوتين. أنت جاهز؟. حاول الآن وضع قدمك ما بين النائمين.
كان السككي الآخر على وشك فقدان توازنه. اجتازت قدمه الضباب، دون أن تجد مقاومة.
- يا للمصيبة! هذا صحيح. أين نحن؟
- هل لديك شيء ثقيل؟ أريد أن أعرف إن كان ثمّة ماء في الأسفل.
- فهمت. انتبه. سوف ألقي المصباح اليدوي.
انتظرا، وهما يحبسان أنفاسهما، كلّ الوقت، ما استطاعا ذلك، لكنهما لم يسمعا الضوضاء.
- حسنًا. يبدو أنه عالٍ. أين نحن؟
عادا إلى العربة، ووجهاهما الحائران أخرسا المسافرين.
وزّعت الراهبات ما تبقّى من القهوة التي كنّ قد حملنها معهنّ في (الترمس)، وراجع تاجر الملابس الداخلية جدول التزاماته.أما العروسان فقد أمسك كلّ منهما بيد الآخر، ومشى الملاكم بعصبية من طرف العربة إلى الطرف الآخر، بينما كان مدبّر أعماله يلعب لعبة الداما مع المدلّك، بينما أخرج متعلّم حلاقة الشعر، في خجل، راديو ترانزستور من حقيبته.
- فكرة جيّدة! ربّما هناك أخبار عن أحوال الطقس، فالساعة الآن، هي السابعة صباحًا، وقد حان موعد الأخبار، صرخ أحد السائقين.
احتشدوا قرب الفتى. وبالفعل، استمعوا إلى نشرة الأخبار، بتكذيب، أوّلاً، وبعدئذ باشمئزاز، وأخيرًا بخضوع أمام الوضوح.
تحدّث المذيع عن الانحراف المأساوي لقطار «أنتوفاغاستا - أورورو» عن سكّته، والذي حدث في الليلة الماضية بالقرب من بركان «سان بيدرو». يبدو أن سائق قافلة العربات المقطورة، وبسبب عطب في نظام الكبح، قد قفز عن مساره، وسقط في منحدر، ولم يكن هناك بين المسافرين ناجون، وكان من بين الضحايا الرياضي البارز ...
نظر كلّ منهم إلى الآخر في صمت. لا أحد منهم سينفّذ خططه أو سيصل، في الوقت المناسب، إلى موعده المحدّد. دعوة أخرى غامضة وغريبة، مع مرور الوقت، سوف تستدعيهم للعبور إلى الجانب الآخر من الجسر، عندما سيتلاشى الضباب. □ **ترجمة: خالد الريسوني**

ذوّاق المِلك

ليلى عبدالله

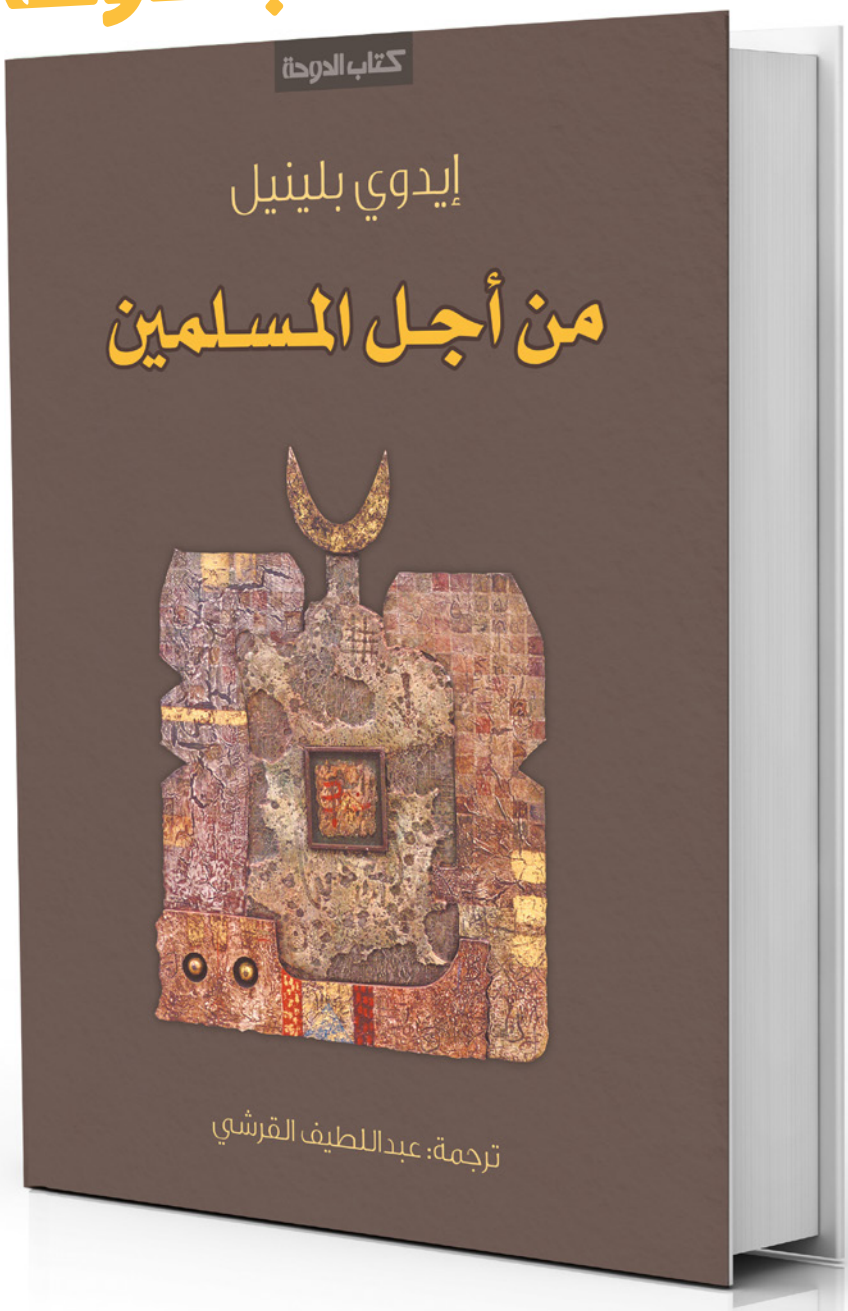
كان آخر أحلامي أن أموت بداء الملوك!
إذ لم أفكّر في ميتة مختلفة عمّا ألفَه مئات الفقراء أمثالي في هذه المملكة. إلّا أن الفكرة خطرت ببالي حين أذاع بوّاق القصر عن حاجة الملك إلى متذوّقين لطعامه مقابل خمس قطع ذهبية؛ نقود لم تمنح حتى لجندي يتفانى في ساحة المعركة. لابدّ للملك أن يكون سخيًّا؛ فهو يعي أن من يمتلك الشجاعة للتقدّم إلى الوظيفة؛ سيعرّض روحه للمغادرة باكرًا. لقد مات عشرات من البسطاء الذين أغراهم رنين الذهب، وربَّما يكون مصيري كمصيرهم، خاصّةً أن للملك خصومًا يحيكون مؤامراتهم في قصره.
ما حيلتي؟ حياتي أشبه بالموت. سأقبل بالمقامرة رغم معارضة زوجتي؛ لعلّي أنقذها وأطفالي من شبح الجوع..
سرت إلى القصر كمن يلقي بنفسه في بحيرة عامرة بتماسيح جائعة.
كنت مع آخرين من طهاة وسقاة وذوّاقين، تحت إشراف الملك نفسه، طواقم متعدِّدة في بلاط المطبخ الملكي، يعدون أطعمة مختلفة. لا أحد يدري من أي طاقم سيختار الملك طعامه الشخصي. وفوق ذلك كان الذواقون يتوزّعون تحت متابعة مربّية الملك ليتذوّقوا كلّ الأطعمة، بأخذ لقمة من كلّ قِدر، قبل أن يختار الملك طعامًا لذوّاقه الخاصّ.
في أوّل ليلة، تملّكني الذهول لحجم المأكولات، ما لذّ وطاب منها. بقيت حائرًا: أيّها ستقتلني؟
كان الملك شديد الحرص أكثر مما توقّعت؛ فهو لا يكتفي بجعل ذوّاقه الخاصّ يتناول عيّنة من الطبق بل ينتظر لدقائق، فإذا لم يسقط غارقًا في رغوة بيضاء تخرج من فمه، يكون بذلك قد نجا الطبق من سمّ الأعداء. كنت على يقين بأنني سأموت خلال تذوُّق الطعام؛ لذا عقدت

العزم على الاستمتاع بكلّ لقمة أضعها في فمي. تعمّدت أن آخذ لقمة كبيرة وأبطئ في مضغها.
كنّا قليلين، والطعام الملكي وفير، وما يتبقى يُرمى قبل أن يفسد.
يا إلهي، ما ألذّ لحم فخذ الغزال الطرّي وهو يسري في جوفي! شيء كالسحر، بل هو السحر عينه!
مرّت الليلة الأولى. لم أصدّق نفسي! لقد نجوت!
في الليلة الأخرى، ذهبت كمحارب إلى وليمة الموت، كنت على أتم الاستعداد، قد ينتهي أمري هذه الليلة، لكني سأموت شبعانًا كما تمنّيت، وهذا الشعور المتدفّق، بحد ذاته، كان يدفعني نحو الموت منتصرًا.
فُرشت أمامنا مائدة عامرة. البخار يتصاعد من أطباقها الشهيّة. الرائحة، من لذّتها، تكاد تدوّخني. ذلك اليوم، دخل علينا الملك، وأمرني أن أبدأ بالطبق الرئيس، وأن أقتطع الذبيحة من منتصفها، فعادة ما يكون السمّ مدسوسًا في قاع الوجبة لا في أطرافها. كم كان الملك متشكّكًا!
كنت ألتهم دون خوف؛ ما جعل الملك وأعوانه مندهشين! آكل بشراهة، وشحم الشواء يفيض، بطراوته، من بين أصابعي.. ألعق بلساني الرطب كلّ إصبع من أصابعي بلذّة مضاعفة، ثم أمدّ يدي اللزجة إلى الطبق وأنتشل لقمة كبيرة من فخذ الذبيحة وأحشوها في فمي، بينما دهنها يسيح على ملابسي مخلّفًا بقعًا ذهبية. كان همّي أن أشبع قبل أن أشهد نهايتي على يد عدوّ خفيّ أجهله تمامًا، ويجهلني؛ عدوّ لستُ غايته.
انتهى عشاء الليلة الثانية، ولم يكن عشائي الأخير، على ما يبدو.
كم أنا محظوظ! التهمت كلّ الأطباق. لقد نجا الملك كما نجوت أنا بمعدة ممتلئة، لم أعبّئها بهذا القدر من الطعام منذ ولادتي.
طلبني الملك لأكون ذوّاقه الخاصّ. كان يستمتع بطريقة التهامي للطعام أكثر من استمتاعه بوجبته.
بمرور الأيّام، تفاقمت أعباء الحكم، وازداد الجياع في الخارج، وتكالبت شكوك الملك، خصوصًا بعد ما مات أحد الذوّاقين، وأخذ نصيب معدة الملك يقلّ من الطعام..
يتناول لقيمات معدودة، بينما يراقبني وأنا أزدرد ما تصل إليه يداي. أزداد تخمةً، بينما الملك يزداد نحافةً. كان الملك يرى في نجاتي تهديدًا مبطّنًا وحيلة، يريد منها أعداؤه أن يسترخي مطمئنًّا ويستغني بها عن متذوّقه، فيكون، حينها، لقمة سائغة! لكن.. هيهات . هيهات.. كم كانت نبرة الملك حادّة وهو يرفع سبّابته مهدّدًا أعداءه الوهميّين!
صار، بمرور الأيّام، يطلب مني أن ألتهم نصف الولائم، بل زاد تشكّكه الصارم إلى حدّ أنه استغنى عن تناول الأطباق، واكتفى بتناول القليل من الفواكه. تضاعف حجمي، وصار جسمي مترهّلاً من الشحوم، وبدا الملك، من النحول،كأنه خيط رفيع سينقطع في أيّة لحظة.
بعد ثلاث سنين قضيتها في القصر، قضى الملك نحبه بسبب سوء التغذية، وظلّت المؤامرات تعيش بعده. عدت إلى أسرتي، وقد تحسنت أحوالهم بفضل ما أرسله لهم من بريق الذهب، غير أني عدت مريضًا بالنقرس.

تمثال المِلك

في زمن غابر، تجمهر أهل قرية جبليّة نائية حول مبعوث الملك ومعه رجال يحملون تمثالاً كبيرًا.
لم يكونوا يعرفون اسم الملك وبطولاته إلّا من خلال تاجر القرية الذي ينقل إليهم، في مجلسه، ما يحدث خلف الجبال.
حاول التاجر وصف ملامح الملك لهم، لكنها ظلّت غامضة بالنسبة إليهم، خصوصًا أنهم لم يروا وجهه إلّا في التمثال الكبير المنصوب في السوق؛ لذلك نُقِل لأتباع الملك هذه المعضلة: «الجبليون لا يعرفون ملامح الملك».
وحتى لا يتكدّر بال الملك، إن علم بأن في مملكته من لا يحفظ تقاسيم وجهه، أصدر أتباعه أمرًا بنحت تمثال لمليكهم، ووضعه في مكان بارز في القرية الجبلية النائية.
لم يقدّم البلاط الملكي لتلك القرية، من خدمات، سوى ذلك التمثال. ويا لها من خدمة!
وُضِع التمثال على كومة حجرية في وسط القرية؛ حتى يراه الرائح والغادي. اقترح بنّاء القرية موقعًا آخر لأتباع الملك؛ فهو يستفيد من الكومة باستخراج الصلف، وهي شرائح حجرية مناسبة لتبليط أرضيات البيوت وجدرانها الخارجية؛ لكن تدخُّل التاجر وبعض وجهاء القرية جعل ميزان اقتراحه خفيفًا.
كانت نساء القرية يقتربن من التمثال بحذر، ويحرصن على تغطية وجوههنّ؛ حياءً.. قمن يتهافتن عليه مسحًا وتلميعًا حتى يبرق تحت أشعة الشمس وكأنه قطعة ذهب، إلى أن انتهى بهنّ المطاف إلى التبرُّك به، وتقديم النذور. بينما أخذ الرجال ينحنون أمامه مبدين الولاء الكامل له، والذود عنه في كل الظروف . أما الأطفال، فحين يقفون أمامه يشعرون بالدهشة لما يقوم به الكبار، فهم لا يرون فيه سوى ملامح متحجّرة.
بعد أن بعث البلاط إلى القرية معلمًا وطبيبة، بدأوا ينشدون للتمثال أغانيَ تبجّل مكانته الرفيعة، ثم سرعان ما تدفّقت أصواتهم بحماس مفرط، داعين الله أن يمنحه الصحّة والعمر المديد ليكون ملاكهم الحارس إلى أبد الآبدين.
في أحد النهارات، وصلت إلى القرية فرقة من المسلَّحين يحملون معهم لوحات مرسومة لوجه شابّ، فاجتمعوا بكبار القرية وأقنعوهم بتعليق اللوحات في بيوتهم، كما أقنعوهم بأمور أخرى، وقبل أن يغادروا حطّموا، بمساعدة شباب القرية، تمثال الملك. بينما كان أهل القرية في ذهول يتساءلون: ما معنى طاغية؟.....

كتاب الدوحة



Doha Magazine aldoha_magazine @aldoha_magazine

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

أفلام الغرب الأميركيّ..

كيف بدأت ولماذا انقرضت؟

القبعات، الخيول، الأزياء، المنازل الخشبيّة، خطوط السكك الحديدية، الأسلحة النارية، والطبيعة البريّة. كلها سمات فيلمية جذابة لأفلام الغرب الأميركيّ تعلّقت بها قلوب وأعين محبي السينما لفتراتٍ طويلة من عمر هذا الفنّ تتجاوز النصف قرن، وهي المدة التي ظلّت فيها تلك النوعية في ذروتها منذ فجر السينما وحتى نهاية العصر الذهبيّ لهوليوود مع مطلع السبعينيّات، قبل أن تتحوَّل وتتحوَّر وتجفّ خطوط إنتاجها بالتدريج، وتكاد تكون اختفت الآن.

هناك ادعاء بأنّ أفلام الأبطال الخارقين حلّت محلّها. أو قد تكون تلاشت، لأنها ببساطة قدَّمت كلّ ما لديها، ولم يظهر مَنْ يعيد اكتشافها ويجدِّدها مثلما حدث مع نوعيات سينمائيّة أخرى! وهناك مَنْ يذهب لأن صعود تيار اليسار الجديد، وتسيُّد ثقافة الصحوة والصوابيّة في هوليوود أدّيا لاستبعادها بشبهة عدم المُلاءمة سياسيّاً؛ لأنها تعرض ماضياً اجتماعيّاً شائكاً خاصّة في نظرتها للسكّان الأصليين للولايات المُتحدة.

أياً كانت الأسباب، فافتقاد هوليوود لهذه النوعية يعد أحد الأعراض على انتكاسة سينمائيّة قد تمتد لتكون انتكاسة ثقافيّة وقوميّة كذلك. أفلام الغرب أو «رعاة البقر» كما يسمّيها البعض، عمرها من عمر السينما، أسهمت الطبيعة الشكليّة لهذه النوعية في تطوُّر أساليب السرد البصريّة والمُساعدة في مزيد من الاستكشاف لذلك الوسيط الفنيّ.

الغرب هو السينما في صورتها النقيّة

فيلم «سرقة القطار الكبرى» (1903) للمُخرج إدوين بورتر لهو خير دليل على ذلك، يُصنَّف من أوائل أفلام الغرب، ومن أوائل الأفلام التي استوعبت مفردات السينما في الحكي، الفيلم المُكوَّن من 13 دقيقة، وتغلب على أحداثه المُطاردات والكَرّ والفَرّ، قام بتعريف صُنَّاع السينما الأوائل على أسلوب القطع المُتعارض (cross-cutting montage)، والذي يعني باختصار عرض مشهدين مختلفين يحدثان بالتزامن، وذلك عن طريق القطع والوصل من هنا وهناك بشكلٍ مستمر، هذا الأسلوب بقدر ما يبدو بسيطاً الآن، كان بمثابة ثورة في عالَم حكي القصص بصريّاً آنذاك، لأنه وضع خطاً فاصلاً جديداً بين السينما والمسرح والرواية، حين لم تعد الأفلام تُروى بالتتابع المشهديّ الخطيّ (الستاتيكيّ)، بل بمنطق الشعر والأحلام.

في رأي مُنظِّر السينما «أندريه بازان» أفلام الغرب هي النوعية السينمائيّة التي تتطابق أصولها مع أصول فنّ السينما نفسه، مدللاً على ذلك بعنصر الحركة فيها، كيف تتنقل عناصرها الشخصيّة هنا وهناك وسط الطبيعة الفسيحة، والخيول الرامحة، وقطعان الماشية المُترحلة، ومطاردات الهنود الحمر، والمعارك والمُبارزات التي لا تنتهي داخل عالَم لا تظهر حدوده. هذا من الناحية الفنيّة والشكليّة.

لكن بطبيعة الحال استفادت أفلام الغرب كذلك من الناحية الموضوعيّة، فهي تؤسس لهويّة وتراث الشعب الأميركيّ بتصوير سنوات المُراهقة التاريخيّة لهذه الأمة، حيث تدور أحداث تلك الأفلام إمّا في القرن الـ 19، وإما في زمان مُجهل يتماشى مع نفس الحقبة الزمنيّة، عصر ما قبل وبعد وأثناء الحرب الأهليّة، حين كانت معظم الأراضي الأميركيّة البعيدة عن سواحل الأطلنطي غير خاضعة لمركزيّة سياسيّة مستقرّة ونافذة، وهي بيئة خصبة للخيال، شُيِّدت عليها صراعات وتيمات تلك الأفلام.

بين الأسطورة والتاريخ

أحياناً يُستدعى الجدل حول تصنيف المادة المعروضة في تلك الأفلام، أهي تاريخ أم أسطورة؟

الكفّة تميل لصالح «الأسطورة» التي تعكس «حقيقةً» ما، فمعظم حكايات وسمات هذه الأفلام تمَّ اقتباسها من القصص الخياليّة المُصوَّرة التي طبعت في نهايات القرن الـ 19، والتي كانت معادلاً لقصص الكوميكس في زمننا، بفارق أنَّ أبطالها الخارقين كانوا أكثر تعقيداً وإنسانيّة في تركيبتهم. ويرى بازان أن العلاقة بين الحقيقة التاريخيّة وأفلام الغرب ليست علاقة مباشرة أو لحظيّة، لكن علاقة ديالكتيّة. ويمكن تبسيط هذا المعنى بالرجوع لجملة على لسان شخصيّة الصحافي بتحفة أفلام الغرب «الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس» (1962) للمُخرج جون فورد، حين فضَّل هذا الصحافي أن يتجاهل الحقيقة التي اكتشفها عن أسطورة تاريخيّة صنعت سمعة زائفة لبطل القصّة، قائلاً، «نحن في الغرب، عندما تتصادم الحقيقة مع الأسطورة نقوم بطباعة الأسطورة».

أفلام الغرب ليست حالة خاصّة من الأساطير الشعبيّة، في كلّ الحضارات الإنسانيّة وجدت نماذج قصصيّة من هذا النوع، بالطريقة

سرقة القطار الكبرى (1903) ▲

جاي هوبيرمان: «أفلام رعاة البقر كانت الوسيلة التي تشرح أميركا بها نفسها لنفسها. مَنْ يضع القوانين؟ ماذا يعني النظام؟ ما الذي يؤدِّي برجلٍ لاقتراف ما عليه فعله؟ وكيف يفعله؟»

التي لخصها الكاتب الألمانيّ «هانز بورينجر» في عبارة مثيرة تذهب كالتالي: «الإغريق لديهم الإلياذة، واليهود لديهم العهد القديم، والرومان لديهم الإنيادة، والإنجليز لديهم أساطير فرسان أرثر، والإسبان لديهم السيد (...)، والأميركيّون لديهم جون فورد»، وخصَّ المُخرج جون فورد تحديداً، لأنه صاحب النصيب الأكبر والأهم في صناعة أفلام الغرب، مع تمرير فكرة يصعب نفيها بأنّ أفلام رعاة البقر هي المُنجز الثقافيّ الأميركيّ الأكثر محليّة وأصالة. نسى الكاتب الإشارة لأسطورة الساموراي اليابانيّة، وأسطورة «الفتوة» المصريّة التي كتب عنها نجيب محفوظ، وكلهم يدخلون في نفس المعادلة بالتقريب.

لكن عدسات السينما فضَّلت الأسطورة الأميركيّة على غيرها لعِدّة أسباب، أولها التفوُّق الاقتصاديّ والعسكريّ للولايات المُتحدة في السنوات التي تزامنت مع نشأة السينما، فقد كانت عاصمة لهذه الصناعة، ونموذجاً للعَالَم الجديد بشكله وأفكاره الجديدة، وبالتالي لها الحق المُكتسب في تصدير ثقافتها، وقد أجادت في ذلك. ثانياً، أن الأسطورة الأميركيّة هي الأقرب تاريخيّاً لثمار الحداثة، لأنها تتلو أو تتزامن مع نظريّات السوق الحرّ والعقد الاجتماعيّ والثورة الصناعيّة، فهي تجمع بين التراث والمُعاصَرة، سواء في المرجعيّة القيميّة، أو في السمات الشكليّة، وهو ما أعطاها الجاذبيّة والأهميّة.

أميركا تعرض وتشاهد نفسها

الأهمّيّة الأكبر لأفلام الغرب تكمن في أنها نافذة يمكن من خلالها التعليق على الحالة الإنسانيّة في أي وقت، وتحديداً الولايات المُتحدة. وتزداد الأهمّيّة في تلك الأيام تحديداً مع تأزم الوضع السياسيّ هناك عقب مقتل المواطن «جورج فلويد» بدمٍ بارد على يد شرطيّ، وما تبعه من ردود أفعال يساريّة تدعو إلى إلغاء تمويل الشرطة، وتكذيب التحقيقات، ورفض القضاء، وتشريع الغضب الذي يؤدِّي إلى عمليّات النهب والسرقة العشوائيّة، في مقابل دعوات يمينيّة برفع الطوارئ وباستخدام القوة الباطشة لفرض النظام، وتنشيط المادة الأولى من الدستور الخاصّة بحمل السلاح لحماية النفس والمُمتلكات، والاستعانة بالقوى الفيدراليّة لوأد التمرُّد في مدن وولايات بعينها.

هناك مَنْ يشعر بأن الولايات المُتحدة تمرُّ بتحوُّل تاريخيّ بسبب الحادثة، والحقيقة أنه لم يطرأ سوى أن صعدت للسطح الهواجس الدفينة المُترسِّخة داخل النفوس منذ قيام هذه الأمة. وتلك الهواجس والصراعات كانت جوهر أفلام الغرب، فقد اعتادت أن تطرح الأسئلة الصعبة وتجيب بالحقائق الأصعب. لا أخصُّ الفئة العميقة من أفلام هذه النوعية، ولكن حتى أبسطها وأخفّها، فالتعليق الذي تقدِّمه تلك الأفلام ينبع تلقائيّاً من سماتها الدراميّة التأسيسيّة، كالحياة في قرى بعيدة عن المركزيّة السياسيّة، الخيط الرفيع بين النظام والفوضى، الغاية التي تبرِّر الوسيلة، الشجاعة حين تكون معياراً وحيداً للنبل، نزاع مَنْ يملك الأحقيّة بتطبيق القانون، من أين تأتي شرعيّة السلطات؟ وهل العنف أخلاقيّ لو كان أداة لوقف عنفٍ آخر؟ وهل الكراهية مبرَّرة لو كانت الطريق الوحيد لانتصارٍ قومي؟

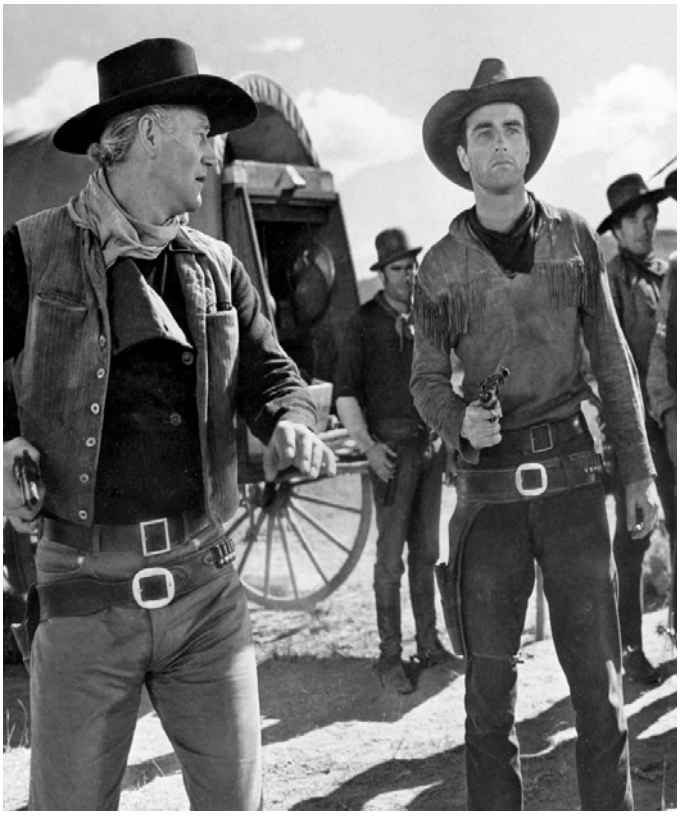
بالطبع أفلام الغرب إشكاليّة، فهي بطبيعتها تنكأ الجراح الأميركيّة القديمة، تكفي سمة التسليح الذاتيّ لمعظم أبطال تلك الأفلام، والتي تقول شيئاً ضمنيّاً، الأيادي حين تمتد اختلاساً ناحية الأحزمة الأنيقة التي تحمل المُسدسات، يا له من مشهدٍ كلاسيكيّ! غالباً ما تتبعه أيادٍ مضادة تتحرَّك ناحية حزام مسلح آخر بغرض الردع أو المُبارزة، لكن القتل في تلك المُبارزات يكون أسرع وأكثر مباغتة مقارنةً بمُبارزات السيوف والعصا بأساطير الشعوب الأخرى. وهو سببٌ آخر لجاذبية وتفوُّق أسطورة راعي البقر سينمائيّاً، وقرينة بأنّ الحاجة لحمل السلاح ليست زخرفة إثاريّة بتلك الأفلام، بل مكوِّناً رئيسيّاً في الشخصيّة الأميركيّة، وقد يكون سبباً في قيام هذه الدولة بعد سنوات الاقتتال والانقسام الأولى، لولاه لبقت تلك الدولة العُظمى مجرَّد مجموعات انتفاعيّة متصارعة فيما بينها. ولكن بتطوُّر الزمن، بات حمل السلاح محل تساؤل الآن، وهي نقطة نزاع مشتعلة بين الليبراليّين والمُحافظين.

مع الأحداث الأميركيّة الأخيرة، انتشر مقطع فيديو على مواقع التواصل لمُسلحين يستعدون لاقتحام مطعم للمأكولات الإيطاليّة، ولكن فوجئوا بأصحاب المطعم يخرجون للدفاع عن مطعمهم مشهرين المدافع،

وكان ردُّ الفعل أن تراجعَ المُقتحمون، وابتعدوا عن المطعم فوراً. هذا المشهد يحدث في عام 2020 إلّا أنه مشهدٌ كلاسيكيٌّ من سينما الغرب!

النهر الأحمر

الطبيعة الترفيهيّة الخالصة لأفلام الغرب أخفت درجة المضمون الاجتماعيّ والسياسيّ في كثيرٍ من الأفلام. «النهر الأحمر» 1948 للمخرج هوارد هوكس، يراه البعض مجرَّد فيلم مغامرات مثير، امتدحه النقَّاد وقت صدوره، لأنه خلافاً لأفلام جون فورد (منافس هوكس الأبرز حينها) بدا محايداً أيديولوجيّاً، لا إشارات على كونه يدس السمَّ السياسيّ في العسل، أو يتضمَّن رؤية اجتماعيّة ما، فقط منشغل بعرض القصة الشيقة عن الفارس توم دونسون (جون واين)، الذي يعتزل القتال بعد



النهر الأحمر (1984) ▲

الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس (1962) ▲

انتهاء الحرب الأهليّة ويستولي على أرض يحوِّلها لمزرعةٍ حيوانيّة، يُربِّي فيها أسطولاً من الماشية على مرِّ سنوات، ثم يقرِّر قيادة هذا الأسطول أقصى الغرب لبيع اللحوم وكسب الثروة، في الطريق يواجه التهديدات التلقائيّة في أفلام الغرب، كالصراع مع الطبيعة، وقبائل الهنود، ثم تظهر تهديدات أخرى من رفاق رحلته تتمثل في صراع على القيادة.

أشهر ناقدات السينما الأميركيّة «بولين كايل» امتدحت الفيلم، ونعتته بـ «أوبيرا الخيول المُدهشة». الناقد «كيل كريتشون» كتب: «لا أحد يستطيع إلقاء البروباجاندا في فيلم مليء بالماشية والخيول واستعراضات الأسلحة والنساء الجريئات والرجال الشجعان». أندريه بازان اعتبر الفيلم نموذجاً لأفلام الغرب الفريدة المُخلصة لتيمات الغرب التقليديّة دون تشتيت بفرضيّات اجتماعيّة.

هذه النظرة التبسيطيّة للفيلم سقطت بعد ثلاثين عاماً من صدوره بفضل دراسة لاحقة نشرها المُؤرِّخ «روبرت سكلر» أستاذ السينما في جامعة ميتشيجان، وهو يرى الفيلم استعراضاً لفكرة التوسعيّة وتأسيس الإمبراطوريّات، التي يكون نتاجها إعادة تشكيل العلاقات بين النساء والرجال، وبين الرجال بعضهم البعض، وهي مسائل أساسيّة بالنسبة للنظام الاقتصاديّ. يقول: «النهر الأحمر فيلم عن الماشية والخيول واستعراضات الأسلحة والنساء الجريئات والرجال الشجعان.. والرأسماليّة!». ويطبِّق سكلر صراعات الفيلم على التاريخ التأسيسيّ للولايات المُتحدة، باعتبارها الحضارة الرأسماليّة الرائدة، بمجرَّد أن انتهى القتال بدأت التجارة، وتحوَّلت العلاقة بين أطراف الإمبراطوريّة الأميركيّة لعلاقة اقتصاديّة براغماتيّة.

قبل بداية المُغامرة السينمائيّة يجتمع دونسون مع رجال القرية ويعرض عليهم فكرة قيادة الماشية في رحلةٍ طويلة وعرة من أجل بيعها والفوز بثروةٍ كبرى، سيكون لكلّ منهم فيها نصيبٌ، بشرط أن يوقّع كلّ رجل منهم على عقد اتفاق بأنه إذا أقدم على الذهاب فهو يسلم أمره وقراره إلى دونسون، وأنّ عليه المُضي قدماً مهما كانت المخاطر، ولا يحقّ له العودة في منتصف الرحلة، ومَنْ لا ينفذ الأوامر تكون حياته هي الثمن.

في دراسته أشار سكلر إلى أن فكرة العقد في جوهرها إشارة للانتقال من عصور التجارة البدائيّة المحكومة بالعهود الكلاميّة، إلى عصر آخر من الاشتراطات المحكومة بقوة القانون، وهي من قيود السوق الحرّ، وقد نصَّب دونسون نفسه رأس السلطة والقانون؛ فقط لكونه يملك القوة والكاريزما والحصة الأكبر من الثروة.

لكن العقد بما يمثله من نقلة طابعها الحداثة، قد يتحوَّل بسهولة لصورةٍ سوداء من الاستبداد، وهو الأمر الذي يتحقَّق أثناء الرحلة فعلاً، دونسون يسيء استغلال سلطته وينكل برفاقه حتى يثوروا في وجهه بزعامة «مات جارث» (مونتغومري كليفت) ابنه الروحي الذي انتزع من أبيه حق القيادة (أسقط الوصاية الأبويّة) وتركه مُقيَّداً في منتصف الرحلة، بعد أن حظي بحب وتعاطف بقية الرجال. ومن ثمَّ تحوَّلت الرأسماليّة الديكتاتوريّة إلى رأسماليّة الأخوة والمُساواة والإنسانيّة. هنا يطرح الفيلم واحداً من أسئلة أفلام الغرب الكلاسيكيّة حول السلطة بشكلٍ مُبتكَر، ويترك رسالة ضمنيّة بأنّ الرخاء الاقتصاديّ مرتبط شرطيّاً بمنظومة العدالة. وأن العدالة نفسها قيمة أكثر مرونةً من أن تُحدَّد بوثيقة منزوعة الروح.

الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس

«الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس» (1962) للمُخرج جون فورد، اكتسب مكانةً مميّزة وسط أفلام الغرب بسبب الأداء التمثيليّ لنجميه «جيمس ستيوارت» الذي يجسِّد دور رانسي ستودارد رجل القانون، الحالم، المثالي، الرافض لاستخدام العنف مع المُجرمين وقُطَّاع الطرق. و«جون واين» الذي يجسِّد دور توم دونفون، وهو على النقيض، راعي ماشية ذو بأسٍ وشجاعة، ماهر في استخدام السلاح،

جاك كرول: «الغرب كان ساحة للحلم الأميركيّ، منظر طبيعيّ على رغباتنا الوطنيّة، وميدان للمُواجهة بين الحرّيّة الفرديّة المنشودة وبين الحاجة لنظامٍ اجتماعيّ»

حادثة قوس الثور (1942) ▲

ومتحمِّس لإرساء القانون والنظام داخل قرية «شينبون» بما يفوق حماسة «الشِريف» نفسه (شِريف sheriff: وظيفة شائعة في أفلام الغرب، وتعني مأمور الشرطة المُكلَّف من الولاية لحفظ الأمن في كلّ قرية).

أمّا الشِريف في هذا الفيلم فهو رجل خانع وجبان، يؤثر سلامته الشخصيّة على المُواجهة وفرض النظام. هذا الفراغ الأمنيّ الذي يتركه الشِريف يحاول سده من ناحية رانسي: صوت الدبلوماسيّة والأخلاقويّة السلبيّة. ودونفون: صوت القوة والشجاعة الفرديّة. وبيبودي: صحافي القرية الذي يحاول التغيير بالكلمة. وللثلاثة هدفٌ مشتركٌ هو وضع حدٍ لليبرتي فالانس، المُجرم وقاطع الطرق الذي يهدِّد وعصابته أمن ومصالح أهل القرية بصفةٍ مستمرة.

الفيلم يطرح أسئلة أفلام الغرب بطريقته، ويجيب بطريقة جون فورد المُعتادة: القوة والميثولوجيا هما كلمتا السرِّ والوسيلة لقيام واستقرار أي مجتمع، ومن ثمَّ الدولة. أمّا القوة فتتمثَّل في التراكمات التي تغيِّر من شخصيّة رانسي وتدفعه للتخلّي عن مبادئه بخصوص حمل السلاح والردّ على العنف بالعنف في مواجهة أخيرة بينه وبين ليبرتي فالانس تنتهي بمقتل الأخير. لكن لأنه جون فورد فهو لا ينهي الأمور بتلك البساطة، ويعود ليسأل: أليس خيار استخدام القوة ذاته يستلزم امتلاك القوة أولاً؟ هذا ما ينقص رانسي، فلا يعقل أن يكون نجح في القضاء على ليبرتي فالانس بسلاح القوة الذي لا يملكه، لذا تأخذنا التواءة الحبكة إلى الإجابة بالميثولوجيا، لنعرف أن قاتل ليبرتي فالانس الفعليّ هو دونفون، وترك الجميع يتوهمون بأسطورة، أن رانسي الضعيف هو الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس وأنقذ القرية من شره.

تُدفن الحقيقة في سبيل الإيمان بالكذبة، لأن الكذبة في هذه الحالة ستعود بمنفعةٍ أكبر على القرية، حين يُصوَّر للعامة أن رانسي هو مَنْ فعلها، وبالتالي تزيد شعبيّته ويتمكّن من الترشح للكونغرس، ويمتلك سلطة برلمانيّة تمكنه من فرض أفكاره النبيلة بالطريقة التي أرادها من البداية. وهنا يمهدنا جون فورد لنقبل بأنّ اللبنات الأولى في بناء القانون والديموقراطيّة قد تستلزم الخروج على القانون والديموقراطيّة أولاً.

حادثة قوس الثور

«حادثة قوس الثور» 1942 للمُخرج «ويليام ويلمان» فيلم غرب تدور أحداثه في قرية صغيرة بولاية نيفادا عام 1885، تستيقظ هذه القرية على خبر مقتل راعي الماشية المحبوب «لاري كينكيد» أثناء رحلة قام بها خارج القرية لتسويق بضاعته، وتتردَّد الشائعات بأن قاتليه سرقوا ماشيته وما زالوا مختبئين أعلى الجبل على حدود القرية. شخصيّات الفيلم يتشابهون مع تركيبات أفلام الغرب الشهيرة لجون فورد، بحيث يمثل كلّ فرد فئة، هناك القاضي، ورجل الدين، والجنرال المُحارب، والإقطاعي، وأصحاب الحِرف، وحتى الصعاليك. المشكلة الوحيدة أن مأمور الشرطة (الشِريف) في مُهمَّة خارج القرية، ولا يوجد مَنْ ينفِّذ القانون بديلاً عنه سوى مُساعِد مشكوك في كفاءته.

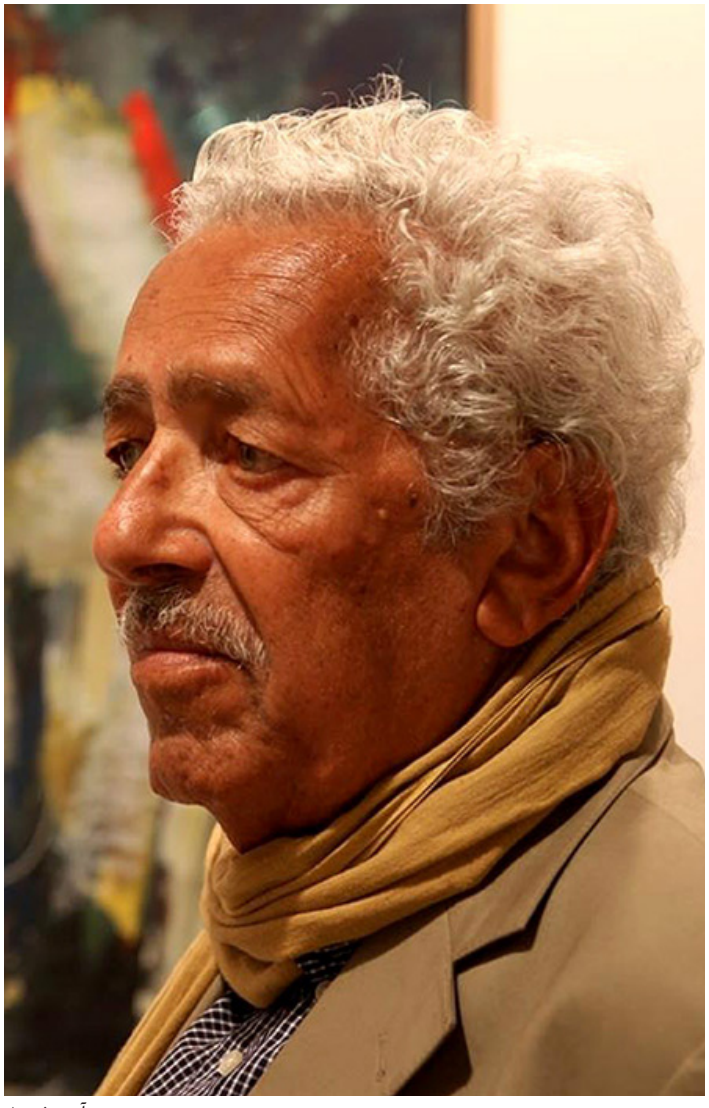
الأغلبية تتفق على الخروج في حملة للقبض على المُشتبَه بهم والاقتصاص منهم دون انتظار الشِريف وإجراءات العدالة البطيئة التي تمكِّن المُجرمين من الإفلات بشرورهم. القاضي يعترض ويحثهم إما بأن ينتظروا عودة الشِريف من أجل التصرُّف، وإما القدوم بالمُتهمين إلى محكمة القرية ليواجهوا محاكمة عادلة. صوت الكثرة يغلب صوت العقل، وبالفعل يخرج رجال القرية، ثم يعثرون على ثلاثة من الرجال المُشتبَه بهم، يدَّعون أنهم اشتروا الماشية من لاري دون أن يعطيهم قسيمة شراء، وينكرون قيامهم بقتله، ولا يمرُّ الكثير حتى يُعلِّقوا على المشانق بقرار رجال القرية فيما عدا بطل الفيلم «جيل كارتر» (هنري فوندا) الذي ساورته الشكوك، وحاول منع رفاقه من تنفيذ حكم الإعدام، لكن دون جدوى. وبعد عودة الشِريف للقرية يتضح أن لاري ما زال على قيد الحياة، وأن ثلاثة أبرياء قتلوا بلا ذنب.

يطرح الفيلم قضية «المقاصل الشعبويّة»، وربّما يعتبرها البعض من القضايا التي تجاوزتها الإنسانيّة في عصر وثائق ضمان الحقوق وقاعدة «المتهم بريء حتى تثبت إدانته». لكن هذا غير حقيقيّ، فكرة المقاصل الشعبويّة حاضرة في زمننا، ربّما بصورٍ أخفّ وأقلّ دمويّة من الماضي، لكنها موجودة خاصّة عبر الساحات الافتراضيّة، متمثلة في ثقافة الإلغاء والتنمُّر والاغتيالات المعنويّة المُنظمة التي تستهدف الشخصيّات العامة في الداخل والخارج. عصرنا أيضاً بات في أمسِّ الحاجة لأسئلةٍ عن سير العدالة المُنضبطة. والواضح من النماذج الثلاثة لأفلام الغرب في هذا المقال أن الإجابات والمواقف تكون مختلفة باختلاف الفيلم وهوية صانعه.. أفلام الغرب شائكة بالفعل، ليس لإجاباتها عن الأسئلة، بل لأنها تطرح الأسئلة. ■ **أمجد جمال**

في رحيل آدَم حَنين..

وَريثُ الصَّلابَة

افتقد المشهدُ التشكيليّ مؤخَّراً أحد أبرز نحاتيّ العَالَم العربيّ المُعاصرين في القرن العشرين، برحيل النحَّات المصريّ آدم حنين (اسم الميلاد: صمويل هنري)، الذي وافته المنية صبَاح يوم الجمعة 22 مايو/أيار 2020 عن عمر ناهز الواحد والتسعين عاماً بعد صراع مرير مع المرض. وعلى طول مساره الفنيّ، لم يدَّخر جهداً في توطيد وتطوير المُمارسة النحتيّة، منذ معرضه الفرديّ الأوّل بميونخ (1958)، وبالقاهرة (1961)، بدافعٍ إبداعيٍّ قلَّ نظيره، إذ ظلَّ وفيّاً لتعبيريَّة الحَجْم (le volume) التي منحها كلّ طاقته الذهنيّة والعضليّة بذائقةٍ واعيةٍ ويقظة، تنطلق من الأصول، فيما تستشرف الجديد والمُبْتَكَر.



آدم حِنين ▲

بعد ولوجه كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام 1949، حيث أنفق فيها أربع سنواتٍ تكوينيّة ليتخرَّج في 1953، سيباشر آدم حنين (المولود بالقاهرة في 1929) أول إنتاجاته بمرسم الفنون الجميلة في الأقصر (1954 - 1955)، وذلك إلى حين نَيْله منحةً دراسيّة لمدة عامَيْن، مَكَّنَتْه من الالتحاق بأكاديميّة الفنون الجميلة في ميونخ بألمانيا سنة 1957، حيث عَمَّقَ تكوينه في محترف أنطوني هيلر. عمل كرسَّام في مجلّة «صباح الخير» في 1961، كما اشتغل مستشاراً فنيّاً بدار التحرير للطبع والنشر في 1971، وهي السنة التي سَيَشُدُّ فيها الرحال رفقة زوجته (عفاف الديب الباحثة في الأنثروبولوجيا) إلى فرنسا، حيث استقرَّ بباريس، وأقام معمله في الدائرة الخامسة عشرة. وخلال هذه الإقامة الطويلة التي امتدت إلى ربع قرن من الزمان (1971 - 1996)، وهب نفسه لممارسة فنّهِ بكلّ الإمكانات الذاتية والمادية التي يمتلكها، ليخبر مختلف التقنيات والمُعالجات الحَجْمِيَّة بعديد الخامات من البرونز والنحاس والجرانيت والبازلت إلى الحَجَر الجيريّ والخشب والجص والسيراميك.

بعد أن كرَّس اسمه على الصعيد الدوليّ، قرَّر عودته النهائية إلى مصر في 1996، تاريخ تأسيسه «سمبوزيوم أسوان الدوليّ لفنِّ النحت»، في اتجاه المزيد من رفع راية الحُجوم في بلد النحت، وطنه الذي أحاطه بخيوط الوصال عبر اشتغاله مع وزارة الثقافة بين 1989 و1998 ضمن عمليات ترميم آثار فرعونيّة بالجيزة. في حين، أقام على ملكيته الأرضية متحفه الخاصّ بقرية «الحرانية»، بعد بناء منزله بالطوب الطينيّ وفق تصميم المهندس المعماريّ رمسيس ويصا، وهو المسكن الذي لحقه الهدم، وتمَّت إعادة بنائه ليحتضن المتحف الذي تتكلَّف مؤسَّسة آدم حنين للفنِّ التشكيليّ بإدارته. يضم المتحف حديقة متحفية ومبنى من ثلاثة طوابق بارتفاع تسعة أمتار ليكون الفضاء الداخلي قابلاً لعرض القطع المُجَسَّمة بطريقةٍ لائقة. وقد تمَّ افتتاح «متحف آدم حنين» في 2014، بعد أن تحوَّل منزل الفنَّان إلى متحف يحتضن مقتنياته وأعماله التي أنجزها في مراحل مختلفة من عمره الإبداعيّ والبالغة في مجموعها أربعة آلاف قطعة.

إذا كان مواطنه الرائد محمود مختار (1891 - 1934) قد حوَّل النحت الفرعونيّ من دائرة العبادات إلى طقوس الحياة الشعبيّة بحسٍ تجديديّ دون المساس بمَلْمَحِه الأصيل، كما هو مُلاحظ في عمله الصرحيّ «نهضة مصر» (القاهرة، 1928)، فإنّ رؤية آدم حنين تبنَّت بدورها مقاربةً تحليليّة، عمل من خلالها على تَبْئير أوجه البساطة والاختزال، ضمن أسلوبٍ إقلالي (Minimaliste) يميل إلى محو الجزئيات وتكثيف الكتلة، لتوكيد صفة

متحف آدم حَنين▲

الثّبات (الوضع السْتَاتيكي Statique)، الذي يجعل الآثار النحتية حيَّة وصامدة منذ آلاف السنين، باعتبار الثَّبات في الأصل، خاصية إجرائيّة أساسيّة تُحَوِّل التمثال في الفنِّ المصريّ إلى كتلةٍ متراصَّة قائمة بذاتها، لتكون مشحونةً بدرجةٍ قصوى من الصَّلابة التي تفيد تمديد زمن حياة (La durée de vie) القطعة النحتيّة، طبقاً للقوانين الفيزيائيّة الموصولة بمقاومة المواد (Résistance des matériaux). إلّا أن هاجس الثبات، لم يمنعه من تبنّي التوليفات الديناميّة التي تعضِّد خاصية الصَّلابة من الداخل، كما هو الشأن في العديد من نماذجه الحيوانيّة، وبخاصة تلك المُتعلّقة بالطيور الكاسرة، كما هو الأمر في تمثال الصقر الذي يتأهَّب للخروج من فتحة أعلى السقف أمام مبنى الأهرام.

من جانبٍ آخر، تقترب إبداعِيَّة آدم حنين مع الحساسية الماديّة لدى «كونستانتين برانكوزي 1957 - 1876) «Constantin Brancusi) على صعيد الإدراك الوافي لقوانين المادة والتقدير المُلازم لطبيعتها، إذ يؤكد برانكوزي على أنك «في الوقت الذي تنحت الحَجَرَ تكتشف آنئذ روح مادتك وخصائصها الفريدة، فيداك تُفَكِّران وهما تتعقبان أفكار المادة»(1). وفي منحى تعميق الوعي بماهية المادة وكيفيات تطويعها، يتقاطعان أيضاً من حيث مبادئ التبسيط التي تُوَجِّه الأسلوب لبلوغ المدارج القصوى للتناغم بين الكتلة والمحتوى، إذ شكَّلت البساطة أحد المُقوِّمات الجماليّة الأساسيّة في التطوُّر الحَجْميّ للنحت الحديث، حيث يتمثل المظهر الخارجيّ البسيط في مواجهة المظهر الخارجيّ المُعقَّد للشكل العضويّ بتعبير هربريت ريد، ذلك أن «البساطة ليست هي الهدف، لكن المرء يصل إلى البساطة على الرغم منه كلما اقترب من المعنى الحقيقيّ للأشياء»(2) كما يرى برانكوزي. من هذه الزاوية يمكن تَلَمُّس خطوات محاورة آدم حنين لمواده الخام، وقدراته في التمييز بين حدودها التعبيريّة، وكذا خصائصها البنيويّة في بُعدَيْها الكيميائيّ والسيميائيّ، حيث استواء الروح يكمن في اكتمال الحَجْم، ما يُعزِّز الطابع الإحيائيّ (Animistique) في مشروعه النحتي الموسوم بديمومة استناده إلى قواعد تعبيريَّتِه المُتفاعلة مع ما تقتضيه طبيعة المادة من إحاطةٍ شاملة تخص البنية والقوة والمتانة والنِّسب (Pro-portions) وتوازن الكتل.

يُعَدُّ نموذج «أم كلثوم» الرخاميّ، النموذج الأكثر وضوحاً لملامسة أسلوبه القائم على أَسْلَبَة (Stylisation) معيارية دقيقة لصالح الكتلية الأحاديّة التي تذوب فيها التفاصيل والملامح والتقاسيم والفجوات، باستثناء المنديل كمفردةٍ كفيلة بتحريك الوجدان، ولعب دور الاستدلال لاستقبال همة الوحدة العضويّة في «تمثيل» كوكب الشرق، التمثيل الرمزيّ المُوَجَّه باختزالٍ حذقٍ ومتناهٍ، على مستوى التكوين والنعومة كما على صعيد الصفاء والانسيابيّة الموزونة بعنايةٍ فائقة. من ثمَّة، فإنّ المُهمّ والجوهريّ والدفين في أعمال آدم حنين سرعان ما يتناغم مع دواخل المُتلقيّ ويثير شعوره وخياله، كأن المسألة تتعلَّق بتقابل بصري بين الباطن والظاهر السطحيّ للمادة الذي يكتسب قوته المرئيَّة عبر الاشتقاق من قوة الباطن ذاته، بحيث نتحسَّس الحركة المُقيمَة في صُلب الكتلة الصَّمّاء، ومعها ينكشف ذلك الإيقاع الداخليّ الذي يقرِّبنا من سرائر التمثال الموسوم بروح صانعه. هكذا، يحافظ آدم حنين، وريث الصَّلابة، على المميزات الصرحيّة في أعماله المُفعمة بسكونٍ حي، ينضح بجاذبيّة عاطفيّة تنبع من خاماته النبيلة ذات السطوح المصقولة بإدراكٍ عميق وشاعريّ للغاية.

إضافة إلى النحت، مارس آدم حنين فنَّ التصوير (La peinture) دون الاستناد بالأساس إلى القماشة والألوان الزيتيّة، إذ عُرِفَ أكثر باعتماده أوراق البردي كأسناد يشتغل عليها بالأصباغ التقليديّة الطَبيعيّة الممزوجة بالصمغ العربيّ، لإحياء التقنيات والأحبار اللونيّة التي طالما استعملها الفنَّان في الفنِّ المصريّ القديم الذي ظلَّ يشكِّل مرجعيّته الأساس في صوغ التعبير التصويريّ. وفي السياق ذاته، فقد أنجز تصاوير خاصّة بكتاب «رباعية صلاح جاهين» للكاتب صلاح جاهين، وهي الرسوم التي نفَّذها بالحبر الهنديّ على الورق.

لعَلَّ هذا المسار المُكابر والغنيّ بالإنجازات والمُنعطفات الكبرى، كان كفيلاً بحصول الفنَّان آدم حنين على الجائزة الكبرى لبينالي القاهرة الدوليّ في 1992، وجائزة الدولة التقديريّة في الفنون عام 1998، والجائزة الأولى للإنتاج الفنيّ في 2004. وهو مسار الفنَّان عينه الذي زَكَّته مكتبة الإسكندرية، إذ خَصَّتْه بإصدار كاتالوج فنيّ في 2018، ضم العديد من النصوص النقديّة بتوقيع نُقَّاد فنيّين مصريّين وعالميّين. بينما تبقى معالمه الإبداعيّة شاهدةً على آثاره الفاتنة والمُؤثرة، وبخاصّة منها أعماله الصرحية من قبيل «حامل القدور» (1960) في حديقة النحت الدوليّة في مدينة دالاس بولاية تكساس، و«الطائر» بحديقة أكاديميّة الفنون بروما، و«المحارب» في فناء مكتبة القاهرة الكبرى. ■ **بنيونس عميروش**

الهوامش:

1 - هربرت ريد، النحت الحديث - تاريخ موجز، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص 170.

2 - Ibid، ص 168.

كريستو فلاديمير

التكفيُن الصَّرحيّ كَقيمَةٍ احْتِفاليَّة

عُرِفَ الفنَّانُ الأميركيّ - البلغاري «كريستو فلاديمير جافاشيف 1935 - 2020» (Christo Vladimir Javachef) بتدخُلاته الفَخمة عن طريق تغليف وتحويل المساحات والصروح المعماريّة باعتماد كميّات كبيرة من الأقمشة والحبال وغيرها من المواد، ضمن اختيارات دقيقة ومدروسة لمواقع بعينها، في البوادي كما في المجالات المدنِيَّة، إذ ارتكزت إبداعاته على جوانب إجرائيّة مبتكرة من زاوية ارتباط الفنّ بالبيئة عموماً، فيما تجاوبت مع مفاهيم فن الأرض(1) (Land-Art, Earth art) لتتفاعل مع الطبيعة ضمن رؤية أكثر شساعة، تستوعب الأرياف والحواضر، بحسٍّ فنيّ متوافق يُشْرِك بين التشكيليّ والإيكولوجيّ والمهندس معاً.

بعد أن درس الفنون الجميلة بالعاصمة البلغارية صوفيا، هَجر كريستو- الذي تُوفي مؤخّراً- مدينته غابروفو ضمن معارضة حكم الحزب الشيوعيّ حينها، ليصل إلى باريس في 1958، حيث تعرَّف إلى زوجته «جان كلود دينات» (1935 - 2009) التي أمست مساعدته وشريكته في إنجاز المشاريع الفنيّة. هناك، حيث أقام إلى غاية 1964 ليقرِّر الاستقرار في نيويورك بعدها، تردَّد في باريس على جماعة الواقعيّين الجُدد الذين باتوا يفضلون «عروض الحركة» ويشتغلون بعناصر المُجتمع الاستهلاكيّ السائر في الانتشار، عناصر من قبيل البلاستيك وقطع السيارات وغيرها من مواد المُخَلَّفات. من ثمّة، سيعمل كريستو ورفيقته على ربط فنهما بالبيئة، فخرجا بدورهما إلى الأراضي الشاسعة ليشتغلا بمزاج احتفاليّ على الفضاءات الطبيعيّة مثل فنَّاني البيئة[2]، فكانَ عليهما ابتكار نهج مُغاير وطريف عبر تَبَنِّي مبدأ الإفراط القائم على تحديد ضَخامة المساحات التي قد تتسع لكيلو مترات على الأرض والكُتَل البنائيّة الفخمة من المعالِم الشهيرة التي تتحوَّل إلى موضوع مادّي للتدخُل والمُعالجة، ليُحَقِّقا تفعيل اللَّفّات العملاقة التي وَسَمَتْ تمييز الفنّ المُعاصِر.

لكن، بالرغم من الزوال السريع لهذه اللَّفّات السحرية التي ينحصر بقاؤها المادّي في بضعة أيام معدودة، فإن إنجازها يتطلَّب في معظمها عدّة سنوات من التحضير والدراسات والتدابير. وإذا كانت تتطلب مبالغ كبيرة للغاية، فإنها لا تمس أموال دافعي الضرائب. وفي هذا الصدد يوضح كريستو أنه، من حيث المبدأ يرفض أية رعاية أو دعم رسميّ، لأن «هذا يسمح بحرّيّة فنّيّة حقيقيّة واستقلالية تامة». وإن باتت ذاكرة هذه الأعمال العابرة مُثْبَتَة كوثائق مرئيّة في الرسوم والمجموعات والنماذج والصور، فإنّ التصاميم والدراسات التحضيريّة للفنَّان، تقدَّر بأسعارٍ هائلة مقارنةً بدراسات المُهندس المعماريّ، إذ

تتحدّد بسومة مرتفعة في مزادات علنيّة غير مسبوقة، وهي المبالغ التي تُتيح للفنَّان تمويل مشاريعه الفنيّة الخاصّة، إذ أصبح سياق المُمارسة والإنجاز أهم من الأثر والعمل الفنّيّ في فنون ما بعد الحداثة، وذلك في مقابل المُشاهَدة العابرة والتذوُّق الاحتفاليّ لمظهريّة الإنجاز التي تكتسيها الفضاءات البيئيّة والمعماريّة في الموقع، في «الآن هنا»، حيث تُقام التظاهرة الممنوحة للجماهير مجاناً.

في هذا الأفق، ضاعف الثنائيّ كريستو وجان كلود مجهودهما ليصيرا معروفَيْن لدى الجمهور الواسع من خلال العديد من الأعمال التي يتمُّ تنفيذها في مواقع مختارة بعناية، مع إعطاء بعدٍ مشهديّ جديد للتغليف عبر تغطية فسحات شاسعة وآثار بنائيّة بكاملها، إذ عملا بشكلٍ خاص على تغليف متحف شيكاغو للفنِّ المُعاصِر في 1969، وطرحا سِتارة برتقاليّة بالغة المساحة في وادي كولورادو في 1972، وقاما بتلفيف 40 كلم من الحواجز بالقماش شمال سان فرانسيسكو في 1976، كما عملا على تحويط

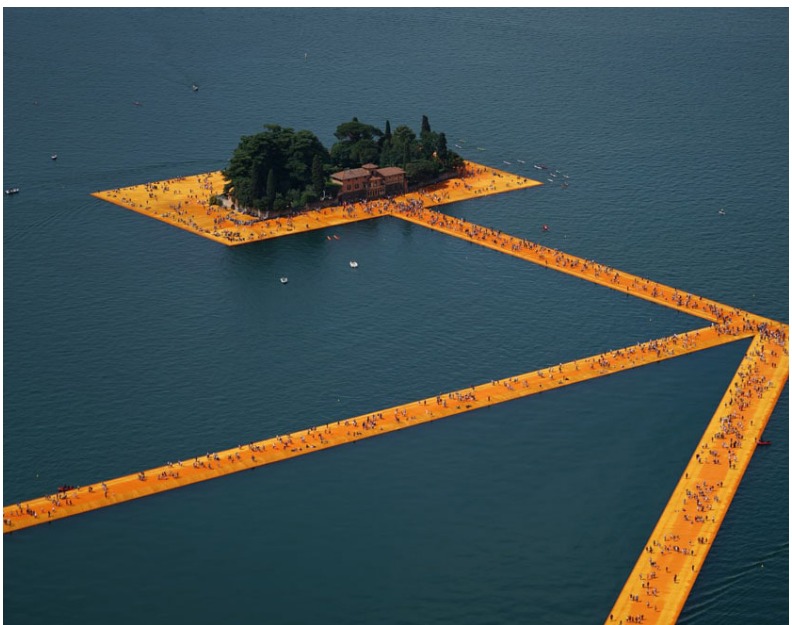
جزر خليج «بيسكاين - Biscayne» في ميامي عام 1983، وقاما بتركيب 7500 من الأروقة المُعلَّقة بالنسيج في سنترال بارك في نيويورك عام 2005. بل قبل هذا التاريخ، بين عامي 1998 و1999، تولى كريستو وجان كلود المبنى الصناعيّ لقياس الغاز الضخم (Gazomètre) الذي تمَّ إنهاء تشغيله في 1988 بمدينة «أوبراهاوزن - Oberhausen» في ألمانيا، باعتباره أحد أكبر خزانات الغاز في العالم، بارتفاع 117 متراً وبقُطْر يبلغ 68 متراً، وقد تمَّ بناؤه في (1928 - 1929) لتخزين غاز فرن الصهر الخاص بمُعالجة الحديد الخام، ما جعل الموقع جديراً بالتتبُّع لدى الفنَّانَيْن اللَّذَيْن تدخّلا في فضائه الكبير الذي تحوَّل إلى مكانٍ للعرض، وذلك عبر بناء جدار مُركَّب من 13000 وحدة من براميل النفط، بارتفاع 26 متراً ووزن إجماليّ بلغ 300 طن. وفي عمل مختلف يعود إلى سنة 2016، أنجز كريستو «الأرصفة العائمة» (The Floating Piers)، بالاستناد إلى دمج التجهيز (Installation) الضخم مع صناعة البناء لربط بلدة «سولزانو - Sulzano» الصغيرة بجزر مونتي إيزولا وسان باولو على بحيرة «إيزيو - Iseo»، حيث اتخذ العمل شكلاً مرصوفاً عبر 220 ألف وحدة من مكعبات البولي إيثيلين عالي الكثافة، لتطفو على طول ثلاثة كيلو مترات على سطح الماء، بينما الحبال المصنوعة من (UHMPE) (البولي إيثيلين عالي الوزن الجزئيّ جدّاً) تُتيح ربط هذا الجسر المُؤقَّت بالمَراسي لتثبيته. غير أن ذلك لم يمنع الزوار الذين يمشون على الهيكل من إمكانية الشعور بالموجات التي تجعل المنصة مشحونةً بحركة متموِّجة. مع الإشارة إلى أن كريستو، ظل يُذَيِّل ملفات مشاريعه بالتوقيع الثنائيّ طوال حياته حتى بعد وفاة شريكته جان كلود في 2009.

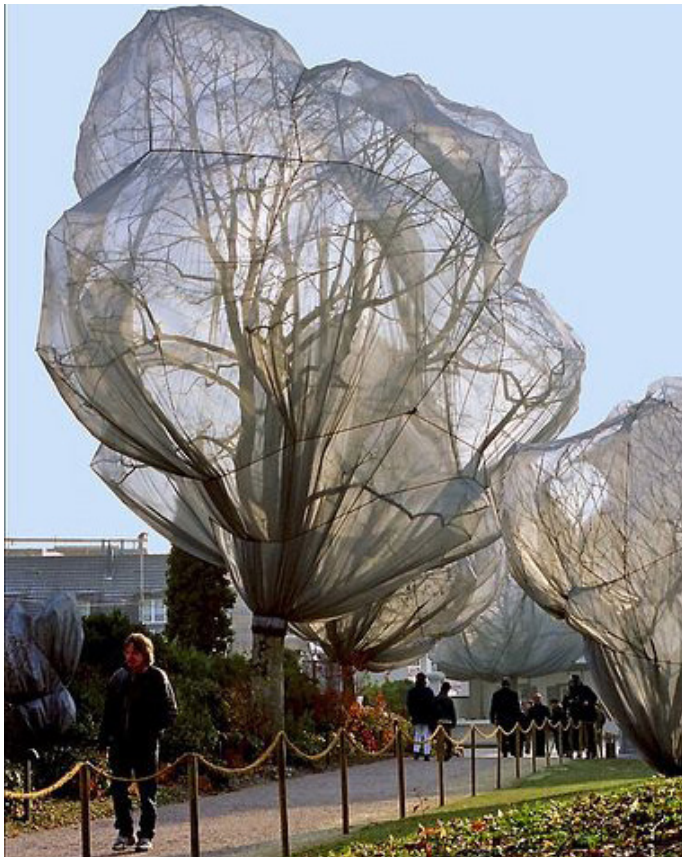
حَظِي الثنائيّ كريستو وجان كلود بأعظم إنجاز على الإطلاق، حين سُمِحَ لهما بتكفين «الرايخستاغ[3] - Reichstag Le» في برلين سنة 1995، بعد أن صوَّت النواب الألمان في «البوندستاغ Le Bundestag» (البرلمان الاتحاديّ) لصالح مشروع صعب التصديق في 25 فبراير/شباط - 1994 (292 صوتاً مقابل 223)، ما دفع هلموت كول لوصف الإعلان النيابيّ بالفضيحة حينها، معتبراً ذلك «هجوماً على كرامة الرمز القوي لتاريخ البلاد»، خاصّةً أن الرايخستاغ شُيِّد زمنئذ ليكون برلمان ألمانيا المُوحَّدَة، ما يدل على قيمته الرمزيّة كمَعْلَمَة معماريّة دالة. في قبول المشروع، رأى كريستو حلمه يتحقَّق، إذ عاش حياته الزاخرة ولم يتخيَّل ما بدا له مستحيلاً فحسب، بل أدركه

أخيراً، على المستوى التنفيذيّ كما على الصعيد الرمزيّ أيضاً، بحيث تتقاطع في هذا الإنجاز سيرته الشخصيّة الموصولة بهروبه من بلغاريا الشيوعية في 1957 والذاكرة الجماعيّة لألمانيا المُوحَّدَة بعد أربعة وأربعين عاماً من الانقسام. من ثمَّة، عرفت هذه التظاهرة الإبداعيّة صدى منقطع النظير، حيث قُدِّر عدد المُشاهدين بحوالي خمسة ملايين، وهو الجمهور الذي احتفى بكريستو وبتظاهرته الفريدة من خلال تنظيم زيارات ونزهات وإقامة حفلات موسيقيّة في المروج المُجاورة. كان الإنجاز آيةً في الإبهار الذي أوجد له سبعة ملايين دولار من تمويله الخاص، وهي الميزانيّة التي يمكن تصوُّرها بالنظر إلى ضخامة مقاييس المبنى الذي تمَّ تَكْفينه بمئة ألف متر مكعب من قماش البولي بروبيلين الفضيّ، وقد تمَّ تصنيعه خصيصاً من لدن خمسة معامل ألمانيّة، بالإضافة إلى فيلتر عملاق للاستخدام الصناعيّ المُغطى بالألمنيوم، وأكثر من ثمانية آلاف متر من الأحبال الزرقاء، مع تشغيل 220 من العُمَّال لفَكّ القماش.

في حين، شهدت فرنسا أحد أبرز أعمال الفنَّان الثنائيّ، المُتمثِّلة في تقميط أقدم جسر في باريس، إذ تنحدر بداية تشييده على نهر السين باعتماد الأقواس السفلية (Pont en arc par-dessous) إلى عام 1578، بينما يُسمَّى «الجسر الجديد» (Le Pont Neuf). في 1985، تطلَّب تغليف الجسر المُمتد على طول 140 متراً، أربعين ألف متر مربع من القماش و12 طناً من الكابلات الفولاذية، مع تدخل 300 عامل تحت إمرة 12 مهندساً، حيث أشغال تلفيفه وحدها شكَّلت فرجة خاصّة، فباتت مَظْهَريَّة الجسر متحولة بنظرة جديدة معروضة للزوار على امتداد أسبوعيْن. ففي تغطية الجسر بكامل جُزئيّاته المعماريّة «يبقى فقط جوهر الجسر الجديد» بتعبير كريستو، وأولئك الذين ساروا على القنطرة لا يمكنهم نسيان تلك التجربة الاستثنائيّة المحفورة في الذاكرة التي تُنْعِش ديمومة العمل بعد زواله.

في العاصمة باريس أيضاً، كان من المُقرَّر أن يَحْزِم كريستو «قوس النصر» (L'arc de triomphe) الذي تمَّ تشييده بين 1806 و1836، وهو الصرح الذي كان وزوجته يحملان خُططاً لتلفيفه في شبابهما، منذ 1962. وبصدد مشروعه ذات الصلة (الموسوم بـ:Projet pour Paris, Place de l'Etoile-Charles de Gaulle)، وعد كريستو بأن يُشَكِّل أحد أكثر الأحداث إثارة في سبتمبر/أيلول 2020، غير أن المشروع تأجَّل لمدة سنة جرَّاء الشكوك المُرتبطة بوباء (كوفيد - 19) حينها. وعلى إثر ذلك، أعلن الوفد المُرافق له أن المشروع ما يزال «على المسار الصحيح» في أفق الفترة الفاصلة بين 18 سبتمبر/أيلول و3 أكتوبر/تشرين الأول 2021، ليتمّ تكفين قوس النصر كله بما لا يقل عن 25 ألف متر مربع من القماش المُصَنَّع بلونٍ أزرق فضيّ، وسبعة آلاف متر من الحبال ذات اللون الأحمر، فيما يضمن متطوعون ومنظمات العناية الكاملة لنصب الجندي المجهول وشعلته في الوقت الموازي لأشغال التغليف، وفق ما جاء في بيان مشترك بين كريستو ومركز بومبيدو الثقافيّ ومركز الآثار الوطنيّة في فرنسا. إلّا أن زمن الوباء حسم رحيل الفنَّان كريستو في 31 مايو/أيّار، 2020، في نيويورك، عن عمر ناهز 84 عاماً.





في ارتباطه المُستدَام بالأرض وميله إلى البوب آرت[4] (Pop'art) في بعده الشعبيّ بخاصة، ظلّ وفيّاً لمفاهيمه التي تنتصر للوفرة والضخامة الممنوحة للعموم في المواقع المفتوحة كفضاءات تواصل بعيداً عن القداسة الجماليّة. ففي تغليف المعالِم الهائلة التي يقدِّمها بمَرْئِيَّة الهدايا، يَدُلنا التلفيف (L'emballage) الخاضع للحزم والشّدّ على طبيعة التقميط لتنبثق أبعاد التقويم والتسوية والتقوية، بينما يحيلنا على فِعْل التكفين الذي يضعنا أمام صور الفناء والموت الذي يتحوَّل مع كريستو إلى طقس حي، بحيث يضحى التكفين الصَّرحيّ قيمةً احتفاليّة وفرجويّة تتخذ معها المَعالِم المعماريّة حياة رمزية جديدة، أثناء العرض وبعده، من خلال ما يثيره الإنجاز ومواده السابقة التجهيز، لتكون الأقمشة متناغمةً مع ما يقتضيه سياق الإبصار من طيّات وملامس (Textures) وألوان، وما يليها من ظلال وكُمْدَة وضوء ولمعان ضمن تفاعُل طبيعيّ مع الشمس والرياح والمُناخ بعامة، لتستمر حياة العمل في ذاكرة ووجدان المُتفرِّجين بعد اختفائه. هكذا دأب الفنَّان التشكيليّ كريستو الذائع الصيت خلال أكثر من نصف قرن على تشذيب فنِّ الخبرة الشاملة، الجديرة بفخامة فنّه الذي ذاع في أنحاء العَالَم، ليوطد أسلوبه الصَّرحيّ كعلامةٍ فريدة ومُفارقة في فنون ما بعد الحداثة. ■■ ب. ع

هوامش:

(1) «فنّ الأرض» (Land art): ظهر في الستينيّات والسبعينيّات في الولايات المُتحدة وهولندا وبريطانيا العُظمى، وانسحب على نزوع حول انْشِغالَيْن: الرفض المُقابِل للمظهر التجاريّ والمُتفاقم في الفنّ، والاهتمام بكل حركة إيكولوجيّة جديدة. من ثَمَّ، فإنّ أتباع «فنّ الأرض» يتدخلون في مجال الطبيعة (Le paysage) ويواجهون العناصر الطبيعيّة، متوجِّهين إلى «الأرض» (بوصفها جزءاً من الكون) لتصبح المجال المُشترك بينهم، فجعلوا منها قاعدةً (Socle) لأعمالهم «النحتيّة»، حتى تكون مُنْبَتَة على مستوى الطبيعة والعَالَم.

- انظر مادة Land art:

Robert Atkins, Petits Lexique de l'art contemporain, Traduction de l'anglais et adaptation par Jeanne Bouniot, ed. Abeville S.A.R.L, France,1992.

(2) من بين إنجازاتهم: عمل «ألان سونفيست» Alan Sonfist على تأثيث المواقع المدنيّة بالطبيعة (Sites paysagés) محاولاً استرداد هذه الأراضي إلى عصور ما قَبل التاريخ، أو إلى حالتها الطبيعيّة. حَوَّل «ميخائيل هيزر Michael Heizer» و«روبرت سميثسون Robert Smithson» أطناناً من التراب والحصى إلى غرب الولايات المُتحدة، بغية خلق بنيات ضخمة تَمُتُّ- أحياناً- إلى الحشوات القديمة، بحيث تتخذ أشكالاً حلزونيّة، وتعبِّر في الوقت ذاته عن «النظام والفوضى» و«الصدفة والضرورة» باعتبارها ظواهر طبيعيّة.

شيَّدت «نانسي هولت Nancy Holt» بناياتها التي تعتمد على معطيات أستروفزيائيّة (Astrophysiques)، وهي أبنية صرحيّة: «أنفاق الشمس» والحلقات الحَجَريّة والأبراج (1977 - 1978).

(3) «الرايخستاغ» Reichstag هو مبنى البرلمان السابق في الرايخ الألمانيّ، افتُتح في 1894 بعد أن بدأ تشييده في 1871. تمَّ إحراقه في 1933، ويعتبر برلماناً للنظام النازيّ بين 1933 و1945. تمَّ تغيير اسمه إلى البوندستاغ Le Bundestag في 1990.

(4) عبارة «بوب آرت» (Pop'art) تُعتبَر اختصاراً لكلمة Popular التي تعني: شعبيّ، تحدِّد حركتين مختلفتين، بيد أنهما ظهرتا بشكلٍ موازٍ بكلٍّ من بريطانيا العُظمى والولايات المُتحدة في سنوات الستينيّات. تشترك الحركتان في كونهما راسختين في الثقافة الشعبيّة، وكلتاهما تتمسك بإثبات تأثير وسائل الإعلام في تحويل رؤيتنا للعَالَم، إلّا أنهما تنضويان تحت ثقافتين مختلفتين جدّاً، حيث تتقلّدان خصائص مُتناقِضة في بعض الأحيان. بعد انتشار الحركة في أوروبا، تمَّ من خلالها التعبير عن الموقف النقديّ تجاه المُجتمع الرأسماليّ والاستهلاكيّ أسير الواقع المُصطنع، بينما بقي هذا «الفنّ الشعبيّ» بالمفهوم الأميركيّ، عبارةً عن تقييمٍ بصريٍّ للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسانُ الأميركيّ.

- انظر مادة Pop'art، Robert Atkins، Op-Cit

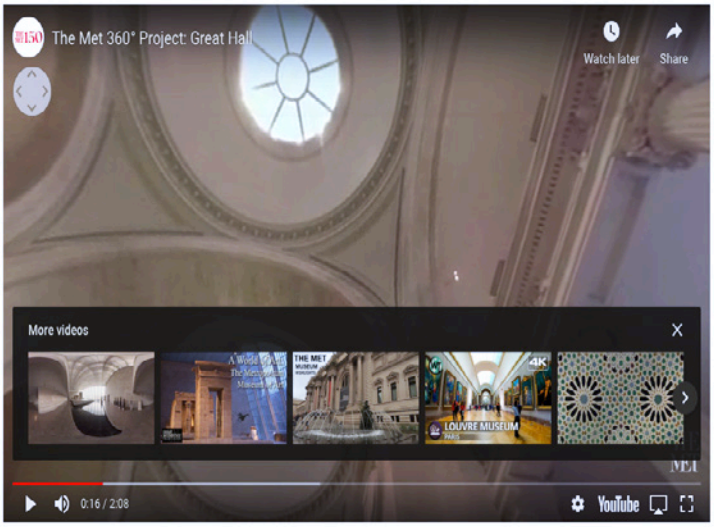
في مواجهة الجائحة

متاحف بلا جدران

استيقظ العالَمُ في مطلع العام الحالي على وضعٍ استثنائي غير مسبوق مع انتشار جائحة عالمية خطيرة وصل تأثيرها إلى كافة دول العالم تقريباً، وحصدت حتى الآن الكثير من الأرواح، بينما لازالت تلحق المزيد من الأضرار والإصابات، الأمر الذي هدَّد العديد من الأنظمة الصِّحيّة، حتى في أكثر دول العالم تقدُّماً، من إمكانية استيعاب الحالات المتزايدة أو تقديم الرعاية الصحّية اللازمة للمصابين. وما زاد الأمر سوءاً أن فيروس كورونا (COVID-19) دفع أغلب دول العالم تقريباً إلى التوقّف تماماً عن العمل، وتمَّ إغلاق العديد من الشركات الخدميّة والصناعيّة والتجاريّة إلى جانب المؤسَّسات الفنّيّة والثقافيّة في البلدان المتضرّرة، ووضع الملايين في جميع أنحاء العالم في الحجر الصِّحيّ، أو تمّ فرض هذا الحجر بطريقةٍ ذاتية.

في الوقت الذي انبرت فيه الكثير من المنظَّمات الدوليّة والمؤسَّسات الطبيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة للتصدّي لهذه الجائحة المرعبة والبحث عن حلول مبتكَرة للتعامل معها، لم تقف المؤسَّسات الثقافيّة، التي اضطرت لإغلاق أبوابها وتعليق نشاطاتها خلال هذه المرحلة على الأقلّ، مكتوفة الأيدي أمام هذا الوضع الاستثنائيّ، وخاصّة المتاحف الأكثر شهرةً وحضوراً في العالم، إذ لجأ أكثر من 2500 من هذه المتاحف، في سابقة ربَّما لم يشهد التاريخ مثيلاً لها، لفتح أبوابه الإلكترونية والسماح للعموم من كافة أنحاء العالم بزيارة هذه المتاحف والتجوُّل في قاعاتها وأقسامها بطريقةٍ افتراضيّة عن طريق تطبيق غوغل للفنون والثقافة، أو عرض مجموعاتها المتحفية أو الكثير منها على الأقلّ بدقةٍ عالية دون الحاجة لمغادرة المنزل.

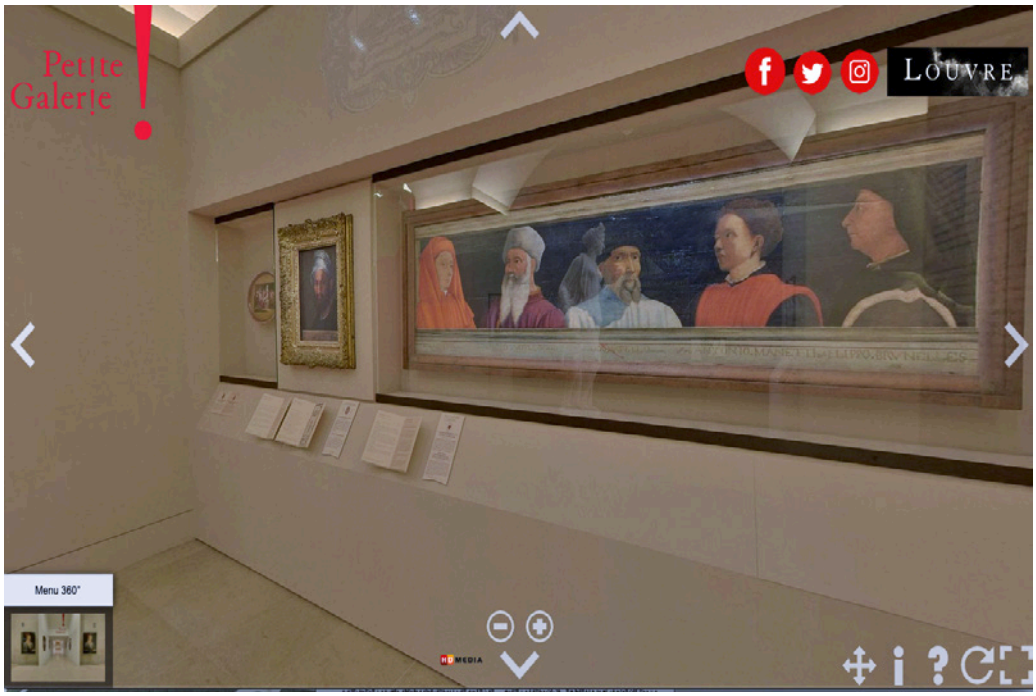
يمكن اعتبار هذه الخطوة أمراً استثنائيا في تاريخ البشريّة، إذ لم يكن الهدف من هذا المسعى التعريف بالكنوز التي تختزنها هذه المتاحف عن بعد فحسب، بل الأكثر أهمّيّة دعم كافة الجهود الدوليّة الرامية إلى تحفيز الناس على البقاء في منازلهم لمواجهة هذه الجائحة الاستثنائية، وهو العلاج الوحيد الذي يبدو متوفّراً حتى كتابة هذه الكلمات على الأقلّ. وفي هذا المقال سوف نسلّط الضوء على بعض المتاحف العالميّة الأكثر شهرةً وحضوراً التي فتحت أبوابها للعموم خلال الشهرين الماضيين، وأهمّ العروض والمجموعات المتحفية التي قدَّمتها للزوار الافتراضيين.



متحف اللوفر

لم يعتمد متحف اللوفر في باريس على تطبيق غوغل للفنون والثقافة للقيام بجولات افتراضيّة ضمن المتحف الأكثر شهرةً وحضوراً على مستوى العالم، بل عمل على إطلاق جولات افتراضيّة ضمن بعض أقسامه على الموقع الرَّسميّ للمتحف على الإنترنت. وشمل هذا العمل عدّة معارض افتراضيّة أهمَّها معرض «مغامرة الفنَّان»، الذي يستكشف مجموعة من أهمّ الأعمال الرائعة لعدد من الفنَّانين المشهورين، مثل الفنَّان الفرنسي فرديناند فيكتور أوجين ديلاكروا، وهو من رواد المدرسة الرومانسيّة الفرنسيّة؛ والرَّسام الإيطالي جاكوبو كومين المعروف باسم «تينوريتو»، وهو من الرَّسامين الذين تركوا بصمةً مهمّة في تاريخ الفنّ الإيطالي ويرتبط اسمه بمدرسة النهضة في البندقية، وأخيراً الفنَّان الهولندي الشهير رامبرانت هرمنسزون فان راين.

وفي معرض آخر بعنوان «الآثار المصرية»، يأخذنا المتحف في رحلة افتراضيّة عبر الإنترنت لزيارة عددٍ كبير من القطع الأثرية والتحف النادرة التي تعود للحضارة المصريّة القديمة من العصر الفرعونيّ، والتي يمتلكها المتحف في الطابق الأرضي والأوّل من بنائه. بينما يستعرض المتحف في زيارة افتراضيّة أخرى بقايا خندق متحف اللوفر، إذ كان المتحف في الأساس حصناً بناه الملك الفرنسي فيليب أوغست في عام 1190، ضمن مجموعة من الأبنية والمرافق الأخرى، للدفاع عن مدينة باريس في حال تعرُّضها للهجوم من قِبل الغزاة عبر نهر السين، قبل أن يتحوَّل في مرحلةٍ لاحقة إلى واحدٍ من أهمّ المتاحف في العالم.



متحف بيرغامون في برلين

يعدُّ متحف بيرغامون في برلين أحد أهمّ المتاحف العامّة في ألمانيا، وقد تأسَّس للمرّة الأولى في عام 1569، وأعيد افتتاحه مجدَّداً في عام 1910. ويضم المتحف مجموعة كبيرة ومتميّزة من الآثار التاريخيّة والقطع الفنّيّة التي تعود إلى حضاراتٍ قديمة في التاريخ، يعود أقدمها إلى ما يقرب من أربعة آلاف سنة قبل الميلاد. وقد وضع متحف بيرغامون أعداداً كبيرة من مجموعته الرائعة في رحلات افتراضيّة عبر موقعه الرَّسميّ على الإنترنت.

يتضمَّن متحف بيرغامون، الذي يقع على ضفاف نهر شبريه في قلب العاصمة برلين، ثلاثة أقسام رئيسة، القسم الأوّل منها يشمل مجموعة الآثار الكلاسيكيّة للحضارتين اليونانيّة والرومانيّة. ومن أهمّ الأعمال التي يقدِّمها المتحف في هذا القسم الممتلكات الفريدة التي تعود لمدينة بيرغامون اليونانيّة القديمة في تركيا، والتي استوحى منها المتحف اسمه التاريخيّ، ومن أهمّها مذبح بيرغامون العظيم، ونموذج أكروبول بيرغامون التاريخيّ.

القسم الثاني من المتحف يركِّز على الشرق الأدنى القديم، ويضمّ مجموعة فريدة ومتنوِّعة من الكنوز والتحف التي تعكس حضارة وثقافة المنطقة، لعلّ أهمّها النسخة الأصليّة من بوابة عشتار التاريخيّة، وهي البوابة الثامنة لمدينة بابل الداخلية التي بناها نبوخذ نصر في عام 575 ق.م، وأهداها لعشتار آلهة البابليين، قبل أن يتمَّ العثور عليها في عام 1899 من قِبل المُنقِّب الألماني روبرت كولداوي ونقلها لمتحف بيرغامون في وقتٍ لاحق. كما يضمّ هذا القسم أيضاً العديد من الرسومات والكتابات المسمارية التي تمّ حفرها فوق ألواح من الطين والحجر والشمع والمعادن ومجموعةً فريدة من التحف الفنيّة المصنوعة من الخزف والفخار.

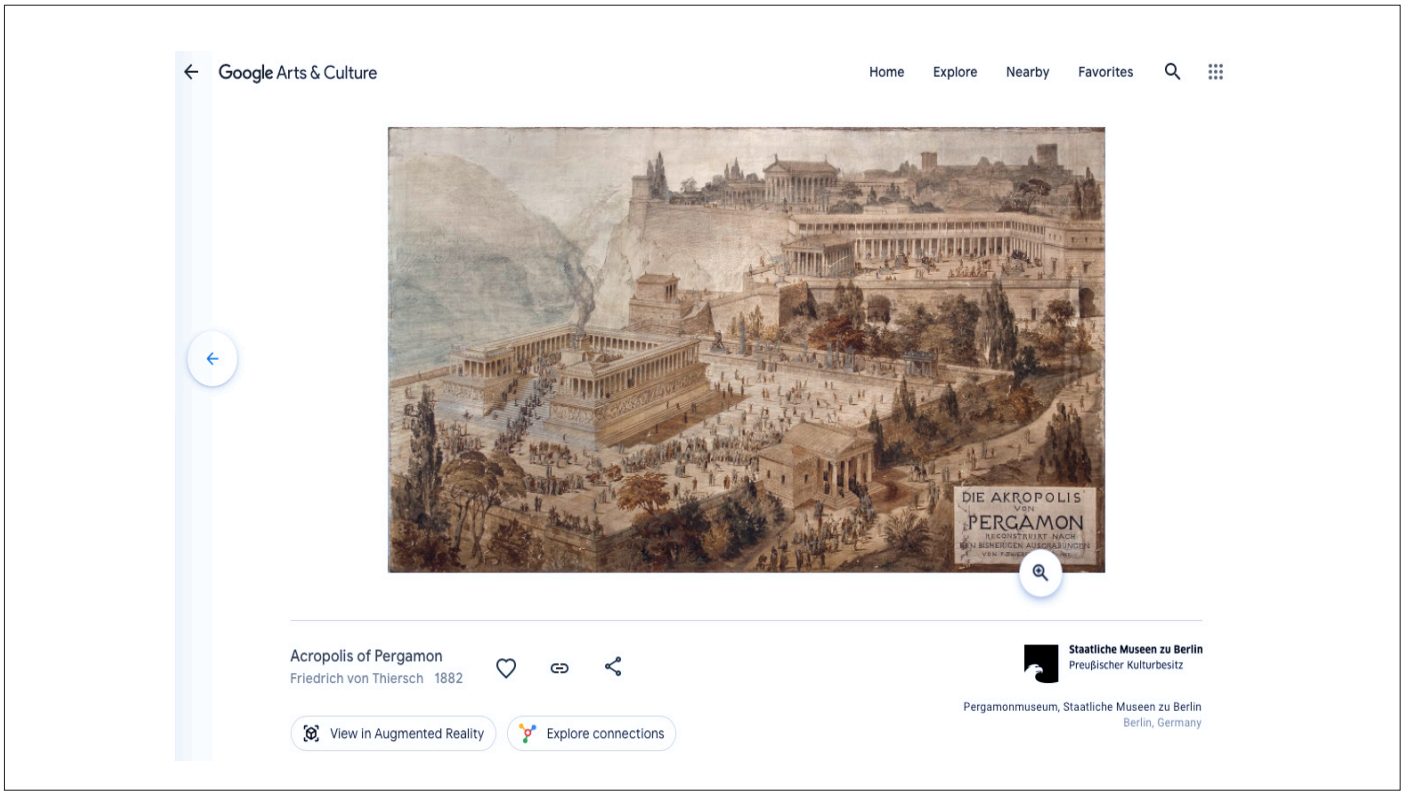
أمّا القسم الثالث فيعدُّ أقدم وأكبر فضاء مُخصَّص للفنّ الإسلاميّ في أوروبا، ويضمّ نحو 93 ألف تحفة وقطعة فنيّة تعود لفتراتٍ مختلفة من التاريخ الإسلاميّ، وتمثِّل طيفاً واسعاً من مناطق العالم الإسلاميّ على مرّ العصور، من القرن الثامن إلى القرن التاسع عشر الميلادي. وتشمل هذه التحف مجموعة كبيرة من اللوحات التي تعكس الخط العربيّ، والزخارف الإسلاميّة القديمة، والحرف اليدويّة، والتحف الزجاجيّة، والسجاد الشرقيّ، والمنحوتات العاجيّة، والمجوهرات والمخطوطات النادرة.

متحف الآغا خان في كندا

تأسس متحف الآغا خان في عام 2014 في مدينة تورنتو في كندا بهدف التعريف بالمساهمات الفنّيّة والفكريّة والعلميّة التي قدَّمتها حضارات المسلمين للتراث العالميّ، ويعتبر المتحف الإسلاميّ الأوّل من نوعه في القارة الأميركية الشمالية. تتألَّف المجموعة الدائمة التي يضمّها المتحف أكثر من 1000 تحفة أصليّة نادرة تعكس مجالات مختلفة من حيث الأنماط الفنّيّة والمواد المُستخدَمة، وتشمل الصور، والمنسوجات، والمنمنمات، والمخطوطات، والأعمال المصنوعة من السيراميك، والبلاطات، والنصوص الطبيّة، والكتب، والآلات الموسيقيّة التي تمثِّل مجتمعةً أكثر من عشرة قرون من التاريخ الإنسانيّ والتنوُّع الجغرافيّ للحضارة الإسلاميّة التي تمتد من الساحل الليبيري حتى الصين.

مع بداية انتشار الجائحة، أطلق متحف الآغا خان برنامجاً استثنائياً بعنوان «متحف بلا جدران»، يسمح من خلاله للزوار الافتراضيّين التجوُّل في بعض قاعات وردهات المتحف والتمتع برؤية التحف التي لا تقدَّر بثمن من مجموعة المتحف، فضلاً عن الاستمتاع بالعروض الحيّة، ورؤية الأحجار الكريمة المسجلة في أرشيف المتحف، والانخراط في حوارٍ مباشر مع الفنَّانين والمُنسقين من خلال ندوات مباشرة عبر الإنترنت، والانضمام إلى المحادثات الجارية بين عددٍ من الفنَّانين والزائرين عبر قنوات التواصل الاجتماعيّ الخاصّة بالمتحف.

ويشمل البرنامج مساحة خاصّة على الإنترنت يتمّ تحديثها بشكلٍ دوري لعرض أحدث النشاطات والعروض الافتراضيّة والمجموعات الحصريّة. كما يتضمَّن البرنامج أيضاً جولة ثلاثية البعد في الفضاء الذي يُدعى «غرفة بيليريف». وتعرض هذه الغرفة مجموعة مختارة من مجموعة الخزف للأمير الراحل صدر الدين آغا خان والأميرة كاترين آغا خان. وتضمّ الغرفة ما يقرب من 60 قطعة سيراميك يعود تاريخها إلى العصور الإسلاميّة المُبكّرة حتى القرن السابع عشر. وتعكس هذه القطع المساهمات التكنولوجيّة والجماليّة المُبتكرة للخزافين الإسلاميّين عبر العصور، والتي



كانت في كثيرٍ من الأحيان تتأثر بالحوار الدائر مع مناطق أخرى بعيدة من العالم مثل الصين وأوروبا.

في مساحةٍ افتراضيّة أخرى يمكن للزائر الاطلاع على أكثر من 200 قطعة فنّيّة وأثريّة معروضة من بين مجموعة تضمّ نحو 1000 قطعة من ممتلكات المتحف. تعود هذه القطع إلى فتراتٍ مختلفة من التاريخ الإسلاميّ وتشمل أيضاً عدداً من المخطوطات الأثريّة القيمة والنادرة والمجسمات الرائعة. بينما يمكن شراء عدد من الهدايا التذكارية لنماذج فنّيّة وتقليديّة رائعة تعكس أنماطاً مختلفة من الفنون الإسلامية، قام بصناعتها وحياكتها وتصميمها عددٌ من الفنّانين والحرفيين المحلّيين من كافة أنحاء العالم. كما يشمل برنامج «متحف بلا جدران» أيضاً عدداً من الأنشطة التعليميّة والفنون المسرحية والعروض الموسيقيّة والأفلام التي يمكن متابعتها جميعاً من المنزل عن طريق الإنترنت.

متحف ريكز في هولندا

تأسّس متحف ريكز للفنون في عام 1800 في مدينة لاهاي قبل أن ينتقل إلى أمستردام في هولندا في عام 1808 استجابةً لطلب الملك لويس بونابرت، شقيق نابليون بونابرت. وقد صمّم هذا المتحف المهندس المعماري بيير كاوبيرز، ويضمّ أكثر من 200 عملٍ فنيٍّ نفيس، إضافة إلى مجموعة كبيرة من التماثيل ونحو 800 ألف لوحة فنّيّة لفنّانين هولنديين مشهورين، وفي مقدّمتهم الفنّان الكلاسيكي الأشهر رامبرانت. ويزور المتحف سنوياً أكثر من 2 مليون زائر من كافة أنحاء العالم.

ورغم أن المتحف أشعل ثورةً في عالم المتاحف عندما حوّل في عام 2012 أكثر من 700 ألف لوحة وتحفة فنّيّة من مجموعته الخاصّة إلى صور رقميّة عالية الدقة وتقديمها بالمجان لزواره عبر الموقع الإلكترونيّ الخاصّ به، لتصبح مصدراً رئيساً للإلهام للمُصمّمين وعشاق الفنّ في جميع أنحاء العالم، إلّا أنه مع بداية انتشار الجائحة، واضطراره لإغلاق أبوابه أمام العموم، وضع المزيد من هذه اللوحات والصور في رحلاتٍ افتراضيّة ممتعة ضمن قاعات وصالات المتحف، إضافة للنشاطات الحيّة والبرامج الخاصّة بالمشاهدين ضمن المنزل.

المتحف الوطنيّ للفنّ الحديث والمعاصر في كوريا الجنوبية

منذ افتتاحه في عام 1969، عمل المتحف الوطنيّ للفنّ الحديث والمُعاصِر على التعريف بالفنّ الكوري. وامتدَّ هذا العمل ليشمل أربعة متاحف مختلفة ضمن كوريا الجنوبية تحوَّلت مع مرور الوقت لمؤسَّسة تمثِّل الفنّ الكوري الفريد بمختلف أنواعه وأنماطه. وكغيره من المتاحف الأخرى التي أغلقت أبوابها في وجه العموم مع تفشي الفيروس في البلاد، أطلق المتحف الوطنيّ للفنّ الحديث والمُعاصِر مجموعة من المعارض الافتراضيّة عبر الإنترنت لتشجيع الناس على البقاء في بيوتهم والمشاركة في النشاطات الثقافيّة الافتراضيّة في البلاد.

ولعلّ من أهمّ هذه المعارض وأكثرها حضوراً معرض «الحديقة» الذي يتضمَّن ثلاثة أقسام رئيسة، القسم الأوّل منها يحمل عنوان «لقاء»، ويقدِّم لزواره الافتراضيّين أعمالاً فنّيّة تعكس الجوانب المُثيرة والمُتنوِّعة في حياتنا، من خلال مجموعة من اللوحات والمشاهد المليئة بالأحاسيس المتباينة التي تشمل الحب والحيويّة والإشباع والفرح من جهةٍ، والألم والكفاح والجنون من جهةٍ مقابلة. أمّا القسم الثاني فيطلق عليه اسم «استراحة»، ويتزيَّن بمجموعة من اللوحات والأعمال الفنّيّة الحافلة بالألوان، إلى جانب لوحة ضخمة بالأبيض والأسود لغابة كثيفة الأشجار تحت شلّال رائع يساعد الزائر على أخذ استراحة هادئة تحيي القلب وتنشط العقل. بينما يقدِّم القسم الأخير من المعرض والذي يحمل اسم «حوار» عدداً من التراكيب والأعمال الفنّيّة الغريبة التي تشجع على الحوار وطرح الأسئلة.

إلى جانب الأمثلة التي أتينا على ذكرها في هذا المقال، هنالك العديد من المتاحف المُهمّة الأخرى التي عملت على فتح أبوابها الافتراضيّة أمام العموم في كافة أنحاء العالم، مثل متحف جوجنهيم في نيويورك، والمتحف البريطانيّ في لندن، ومتحف أورساي في باريس، والمتحف الوطنيّ للفنون في واشنطن، ومتحف فان كوخ في أمستردام، والكثير غيرها. ولازال الكثير من هذه المتاحف تطرح برامجها الافتراضيّة حتى اليوم، والتي يمكن الوصول إليها من خلال زيارة المواقع الإلكترونيّة الرَّسميّة الخاصّة بها على الشبكةِ العنكبوتيّة. ■

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

PDF
download

www.dohamagazine.qa

علاقة الفن التشكيلي بالطعام

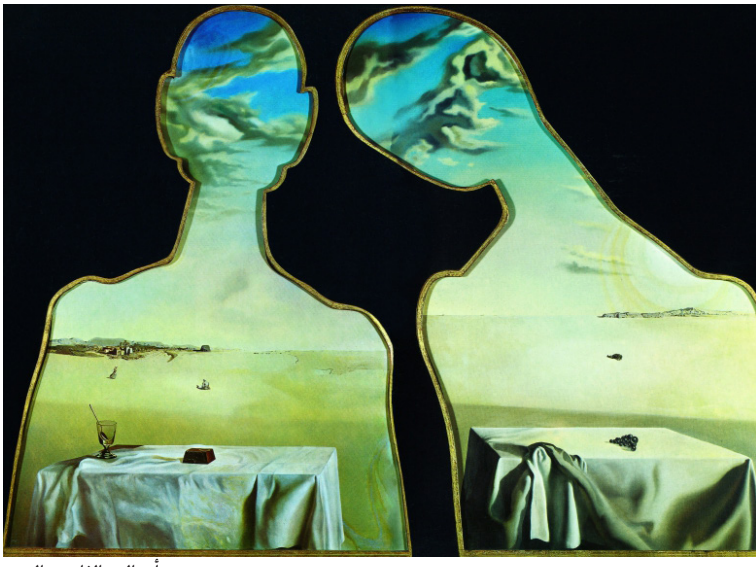
ماذا يأكل الرسّامون؟

ماذا يستهلك الرسّامون والمصوِّرون من أشربة وأطعمة؟ ما هي حاجتهم إلى الأكل[1]؟ وما هو نسقهم الغذائي؟ وكيف جسَّدوا علاقتهم الطبيعية مع الطهاة؟ وإلى أيِّ مدى أسَّسوا أنظمتهم الذوقية - Gustème وفقاً لطقوسهم الإبداعية الخاصّة؟ وهل هناك أغذية معيَّنة تساعدهم على التفكير والتأمُّل والاشتغال داخل المراسم والمحترفات؟

نقارب في هذا المقال علاقة الرسّامين بالطعام خلال الفترة الممتدة بين عصر النهضة في القرن الخامس عشر والقرن العشرين بما شهدته من إبداعات وروائع فنِّيّة خالدة Chef-d'œuvres، وثّقت الصلة بين المبدعين وفن الطعام، مع ما صاحب ذلك من طقوس وممارسات اجتماعية متنوِّعة. وتشير بعض الأبحاث إلى وجود «اكتشافات أثرية عديدة» أظهرت أن المطبخ وبعض محتوياته كانت محور اهتمام فنَّانين إبَّان الإمبراطورية الرومانية مروراً بالعصور الوسطى والعصور الحديثة، وقد حضر، بصفته موضوعاً، في الكثير من الأعمال الفنِّيّة من تصوير ونحت وخزف، ولاحقاً تناولته الأعمال الفوتوغرافية والإرساءات التشكيلية والعروض الأدائية التي تمحورها الجسد البشري وموقفه الطبيعي من الطعام والغذاء.

في الحاجة إلى الطعام

الطعامُ حاجةٌ بشريةٌ لا محيد عنها، لأنه يشكل مادة رئيسية لتغذية الجسم، وتمكينه من العيش والبقاء على قيد الحياة. تاريخيّاً، تمَّ تصنيف موضوع الطعام في (علم الإناسة) ضمن مناطق وسياقات أخرى، اعتبرت ذات صلات نظرية أكبر بالموضوع. في الحقيقة، لم يُكتب سوى القليل عن موضوع الطبخ باعتباره شكلاً من أشكال الفنّ، خاصة من وجهة نظر الأنثروبولوجيا في الفنّ[2]. ويطلق اليابانيون على المطبخ اسم كامادو - Kamado الذي يعني «موقد الطبخ» ويحظى في ثقافتهم بمنزلة خاصّة حيث يربطونه بالبيت وائتلاف الأسرة.



من أعمال سالفادور دالي ▲

ومنذ مطلع ستينيات القرن الماضي، كتب «رولان بارث - R. Barthes» مقالة بعنوان: «من أجل سيكولوجيا للتغذية المعاصرة»[3] أبرز فيها أن «الغذاء نسق تواصلي» من خلال تجسيد العديد من الصور والمواقف المتصلة بآداب المائدة. ولم يكتفِ بارث بهذا المقال، بل اقترح منهجاً دلاليّاً للأغذية، وبيَّن أن الطبيخ، والذوق الغذائي يستمدان مسوغاتهما من السيميائية الغذائية، كما في عملية «إمبراطورية العلامات» و«ميثولوجيات»[4]. في السياق نفسه، يبيِّن الباحث «أ. ريتشاردز - A. Richards» أن «الغذاء نسق توالدي لا يخلو من وظيفة تعبيرية وترميز. فالطعام مادة الغذاء، وهو المحدِّد الأساسي للعلاقات، والمنتج للبنى، والمولد للنسق الاجتماعي»[5].

كما أن «كلود ليفي ستراوس - C. Lévi Strauss» اعتبر الطبخ نسقاً مثل اللغة؛ يُعبِّر به المجتمع عن بنيته[6]، وفي بحثه الموسوم بـ«المثلث المطبخي - Triangle culinaire»، وَصْفٌ تضمَّن ثلاثة أنواع من الطهي: الغليان، والتحميص، والتدخين، وقد أبرز من خلاله كيف أن الطعام مفعم برسائل ترسم التراتب الاجتماعي، وتُجسِّد معنى الحياة. في حين يعتقد «ج. ب. بولان - J. P. Poulain» أن الغذاء «يحوِّل الإنسان تحويلاً ماديّاً ونفسيّاً ورمزيّاً، ويُبيِّن هويّته»[7]، كما أبرزت ذلك - أيضاً- دراسات متخصِّصة؛ منها كتاب عالم الاجتماع الألماني «جورج سيمّل - G. Simmel»، (1858 - 1918)، الموسوم بـ«علم اجتماع المائدة»، والصادر سنة 1911، ينطلق فيه مؤلفه من أن للإنسان «ثقافة مطبخية» باعتبار أن الطعام والشراب حاجة بشرية، لا محيد عنها، مكّنت البشر من الانتقال من المستوى الحيواني إلى المستوى الإنساني عن طريق الاجتماع على مائدة الأكل، مع ما يرافق ذلك من قواعد وطقوس..

موقف دافنشي من اللحوم

من فنَّاني القرن الخامس عشر، يُحكى أن رسام عصر النهضة الإيطالي «ليوناردو دافنشي - L. de Vinci» كان عاشباً ونباتيّاً، ولم يكن يُعير أي اهتمام للّحوم التي ابتعد عن تناولها منذ سن مبكرة، وتكوَّنت لديه مبادئ و«فوبيا» حول وحشية قتل الحيوانات والكائنات المتحرِّكة، وسلخها من أجل العيش والبقاء، معلِّلاً موقفه بالقول: «لقد تخلّيت عن استهلاك اللحوم في وقت مبكر جدّاً، وسيأتي وقت سيكون فيه جميع الرجال راضين عن الخضار. قتل الحيوانات أمر يستحق اللوم!!»، وفقاً لما حكى عنه الكاتب «ديميتري ميريكوفسكي - D. Merejkovski».

كما كان دافنشي يشتري الطيور في أقفاص، ويسعد كثيراً بإطلاق سراحها، وتمتيعها بالحرّيّة، مع مفارقة هي أنه يُنسب لهذا الرسّام صنع آلية ميكانيكية لتقليب المشاوي في عصره، بعد أن كان الأمر يقتصر، في السابق، على المواقد الحجرية. ورغم التنوُّع الذي يَسِمُ المطبخ الإيطالي، إلاَّ أن صاحب «العشاء الأخير - L'Ultima Cena»، فريسكو كان يكتفي، في الغالب، بتناول الشوربات المحضرة بالخضار إلى جانب البَيْض المسلوق والتفاح، ولم يكن لديه الوقت الكافي للطهي والمكوث داخل المطبخ من أجل الأكل، وقد

غيسيبي أرسيمبولدو - بورتريه، 1590 ▲

إدوارد مانيه - سمك السلمون، 1896 ▲

رسم هذه الجدارية الضخمة في ما بين سنتي 1495 و1498، وهي تغطي الجدار الخلفي لصالة طعام داخل دير سانتا ماريا ديلي غراتسي في ميلانو. فنَّان آخر من عصر النهضة الإيطالي هو «غيسيبي أرسيمبولدو - Giuseppe Arcimboldo»، (1527 - 1593)، المنتمي للحركة الفنِّيّة المسمَّاة النهجية أو الأسلوبية - Maniérisme، والمعروف بأعماله الفنِّيّة التركيبية المرحة التي خصَّصها لشخصيات شهيرة من أبناء عصره، وهي مكوَّنة، بالكامل، من الفواكه، والخضار، والغلال، والزهور، والحشرات، والأسماك.

خلال هذه الحقبة، انتعش المطبخ الفينيسي، وأزهر بفضل العلاقة التجارية مع الشرق، التي سمحت باستيراد التوابل (الفلفل، الزعفران، القرفة، الخردل، جوزة الطيب..) إلى جانب تعزيزه بمأكولات جديدة، اعتمد تحضيرها على الذرة، والبطاطس، والطماطم، والكاكاو، ومجموعة من الفواكه كالأناناس، والمانغو، والأفوكادو وغيرها.

عقب ذلك، توالى الاهتمام بالطعام والغذاء الذي كان يقوم، بالأساس، على الحبوب؛ وبالأخص الأرز الذي وصل إلى أوروبا متأخراً، إلى جانب إدخال البطاطس، في سنة 1536، عن طريق التصدير والتبادل عقب الغزو الإسباني لإمبراطورية الأنكا، كبرى الإمبراطوريات في أميركا الجنوبية، إثر معركة «كاخاماركا - Cajamarca»، سنة 1532، وكذلك الفاصوليا والقمح اللذين كانا من نصيب الفئات الحاكمة، والنبلاء، وعلية القوم الذين كانوا يستهلكون اللحوم الطازجة والأسماك النهرية بالإضافة إلى أنواع عديدة من الفواكه والخضروات، وكانت لهم مطابخ خاصّة منفصلة عن قصورهم وبلاطاتهم لحمايتها من الأدخنة وروائح الأطعمة المزعجة، بينما ظلَّ طعام الفقراء يتشكَّل، في الغالب، من الأخباز والأطعمة المملحة التي يتمُّ تخزينها باعتماد التجفيف والتخليل للحفاظ عليها أطول مدة ممكنة، كلحم الخنزير المقدَّد والدواجن، وكذلك الحليب، والألبان، والجبن، والفول المدمس، والخضروات وغيرها. وهناك مستندات ومخطوطات يدوية محفوظة عن فنون الطهي وصناعة الطعام خلال العصور الوسطى، وقد استلهم منها فنَّانو تلك المرحلة العديد من الرسومات والأيقونات التي عكست صلتهم الاستثنائية بالطعام، هذا إلى جانب اهتمام بعض الفنَّانين بمواضيع مستوحاة من عالم المطبخ بعد أن ظلّت المدارس الفنِّيّة الإيطالية والفرنسية تهتم، لوقت طويل، بالتيمات السردية (دينية وأدبية) والصور الشخصية (البورتريهات)، حيث شاع رسم «الطبيعة الصامتة - Nature mortes» بشكل غير مسبوق؛ والمكوَّنة من الخضار، والفواكه، واللحوم، والأسماك، وموائد الطعام المتنوِّعة.

أندرياس غورسكي - سوبرماركت سيدة أو امرأة مع عربة تسوق، 1969 ▲

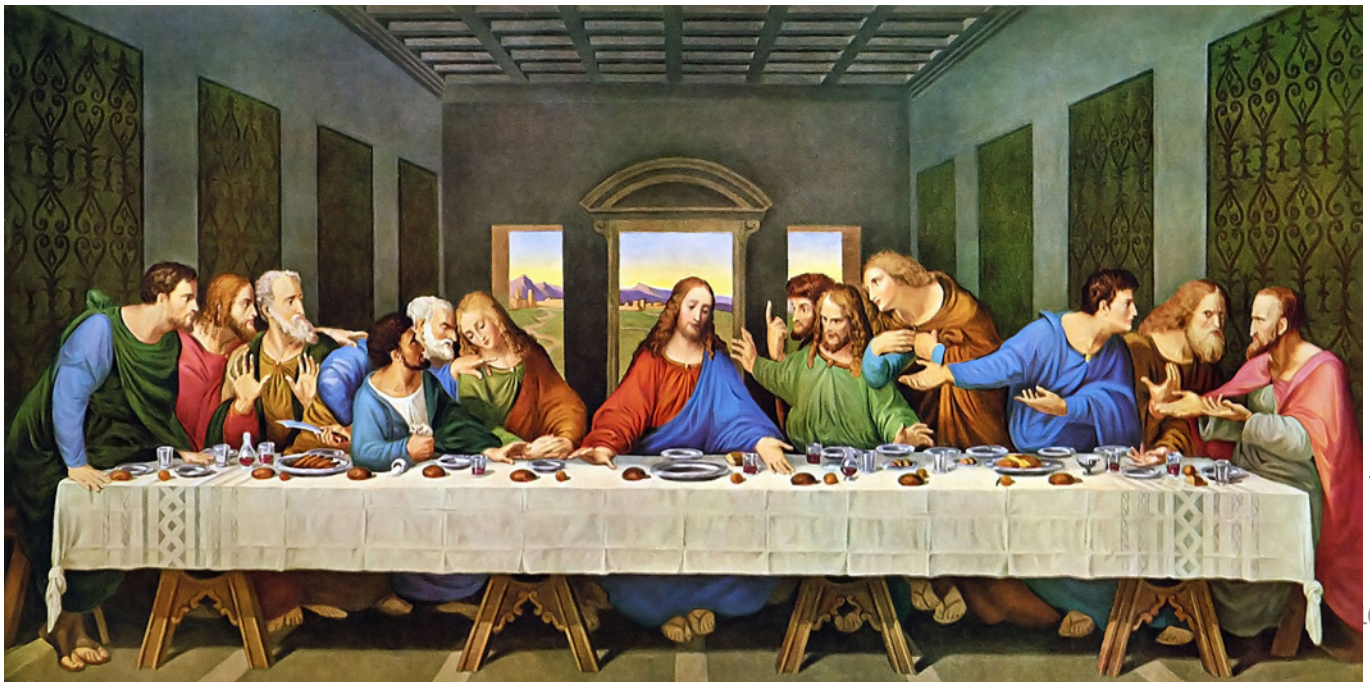
إفطار فيلاسكيز

طوال الحقبة المذكورة، وعلى امتداد عقود كثيرة تالية شكّلت العصر الباروكي في الفن، وبدءاً من أواخر القرن السادس عشر ظهر- بشكل لافت للنظر- الفنَّان الإسباني «دييغو فيلاسكيز - D. Vélasquez»، (1599 - 1660)، المتأثر بالرسّام الإيطالي «كارافاجيو - Caravaggio» من خلال أسلوبه الفنّي الموسوم بواقعية مذهلة، وتخصُّصه في رسم الصور البورتريه؛ ما مكَّنه من الاشتغال كفنَّان معتمد في البلاط الملكي للملك فيليب الرابع الذي كان يسعد برسم صورته الشخصية. فهذا الفنَّان، المولود في إشبيلية، والمُتوفَّي في مدريد، رسم لوحات بديعة جسَّد فيها مشاهد الطعام، أبرزها لوحة «الإفطار - Breakfast»، زيت على قماش، 102x108,5 سم، سنة 1617، ولوحة «امرأة عجوز تقلي البَيْض - Vieille femme faisant frire des œufs»، زيت على قماش، 100,5x119,5 سم، سنة 1618، كما برز - أيضاً، في تلك الفترة، بشكل

ملحوظ، فنَّانون وأساتذة الرسم من أوروبا، يتقدَّمهم فنَّان الباروك الهولندي «جان فان دير هيدن - J. Van der Heyden» إلى جانب مواطنه الفنَّان «يان ستين - Jan steen» صاحب لوحة «المطبخ الكبير» التي رسمها سنة 1650م.
ومع بداية القرن السابع عشر، تطوَّرت المواقد والمراجل والأفران باعتماد الغاز لأوّل مرّة، لاسيما في الولايات المتحدة، وبعد ذلك في أوروبا التي شهدت اختراع أفران الخشب، والفحم، والحديد، والغاز، والأفران الكهربائية. وظهرت آنذاك العجينة المنتفخة، وانتشرت زراعة الأرز والبطيخ عند الأميركان. خلال هذه الحقبة، تميَّز المطبخ بالعديد من الابتكارات المتعلقة بـ«فن الطهي - Gastronomie»، وإدخال مكوِّنات مطبخية جديدة مع التركيز على مرق اللحوم المختلفة (البقر، الماعز، الدواجن..) والمنكَّه بالأعشاب العطرية مع إضافة القمح أو دقيق اللوز.
أما في نهاية القرن الثامن عشر، فقد انتعش استهلاك الأطباق الفرنسية من قبيل كعكة الدوقة - Gâteau de la duchesse والجبن المحمص. كما شاع استهلاك المعكرونة الإيطالية (غذاء العامّة)، والنقانق الألمانية وأبرزها السجق المشوي؛ وهو نوع مصنوع من لحم الخنزير أو لحم البقر، ثمَّ حساء الشعرية الإيطالي، ولاحقاً حساء الخبز المعروف باسم «البانكوتّو - Pan--cotto»؛ وهو شوربة مصنوعة من الخبز والأعشاب البرية، يُعطى للأطفال خلال مرحلة الفطام، بينما بَدأ الناس، في الثامن عشر، يعرفون المعجنات والكعك، وشاعت عمليات بيع البيتزا في الأسواق العامة، فضلاً عن شروع الروس في إنتاج الحليب المجفَّف المعروف باسم «حليب البودرة - Lait en poudre» الذي اخترعه الصيدلاني الروسي مي درافوش وجرى استخدامه بديلاً عن الحليب السائل.
في الفترة نفسها، ظهرت بعض الكتب التي احتوت على طقوس الطهي وأسرار المطابخ؛ منها كتاب «فن الطهي - L'art du cuisinier» لـ«أنطوان بوفيليرز - Beauvilliers A». وهو صاحب مطعم معروف في باريس، لتتناسل، عقب ذلك، مجموعة من المطاعم والمقاهي المشهورة التي شكَّلت مصدر وحي لكبار الرسّامين والكُتَّاب، أبرزها المقاهي الواقعة في حي «مونمارتر - Montmartre» المعروف بأزقته الضيِّقة التي تنبت في أعالي باريس والذي اشتهر باحتضان أهمّ الحركات الطليعية في الفنّ إلى جانب التيارات الفوضوية في السياسة. ومن بين الفنَّانين الذين قطنوا به أو زاروه: بابلو بيكاسو، وفان كوخ، وسالفادور دالي، إلى جانب حي «مونبرناس - Mont-parnasse» موطن فكرة نشأة الحركة السيريالية في الرسم والأدب، وهو من أشهر أحياء المدينة الذي ضمَّ تكتُّلاً لفنَّانين مرموقين، يتصدَّرهم مارك شاغال، وأمادو موديغلياني، وفاسيللي كاندانسكي وغيرهم.

وجبة مع الانطباعيين

فنيّاً، وفي القرن التاسع عشر، ذاع الرسم الانطباعي، وبرزت كوكبة من الرسّامين المتأثِّرين، بداية، بواقعية «غوستاف كوربيه - G. Courbet» الذين تشبعوا بالثقافة الغذائية الأوروبية المتنوِّعة، واستهوتهم كثيراً الأطباق المشهورة في ذلك الوقت؛ فأطلقوا العنان لريشاتهم وفراشيهم، وشرعوا في التصوير في الهواء الطلق مزوَّدين بحوامل لوحاتهم (الشوفاليه)، قبل أن ينصرف كثيرون منهم نحو التخصُّص في رسم مشاهد حفلات الغداء والعشاء، والموائد، والمطاعم، والمقاهي بشكل مكثَّف، ولافت للنظر.
ضمن هذه المجموعة الفنِّيّة، كان الفنَّان الفرنسي «كلود مونيه - C. Monet» أكثر رسّامي الانطباعية عشقاً للطعام، وكان يخطط لوجباته الخاصّة داخل دفاتره وكرَّاساته الفنِّيّة، ويُحكى أنه اشتهر بولعه الشديد بـ«عجة البَيْض - Omlette» المُمَلّح والمصحوب بالفلفل الأسود الناعم والثوم المفروم إلى جانب بعض الأعشاب والخضروات الموجودة في حديقته، فضلاً عن إعداده الجيِّد للنقانق المحشوة بلحم الدجاج، ولزميله الفنَّان «إدوارد مانيه - E. Manet» لوحة بعنوان «غذاء على العشب»، زيت على قماش، 214x270 سم، التي تظل تمثِّل أبرز تصوير صباغي نفّذه مانيه، وعَرَضَه سنة 1863م، وأعاد مانيه رسمه بعد ذلك بسنتين. ولمانيه لوحة أخرى بعنوان «النادلة»، 78x97 سم، رسمها، في سنة 1879م، بالزيت على الكانفس، إلى جانب لوحة أخرى تحمل عنوان «الليمون»، عام 1880م، مُشكَّلة، فقط، من ليمونة واحدة موضوعة على صحن صغير، تحتل المساحة الإجمالية للوحة، معروضة بمتحف أورساي، زيت على قماش، 27x19 سم، وله - أيضاً- طبيعة صامتة بعنوان «سمك السلمون»، نفذها سنة 1896م، بالصباغة الزيتية على قماش، 89,9x71,8 سم.
كما برز، في السياق نفسه، الرسّام «بيير أوغست رينوار - P. A. Renoir» المتخصِّص في رسم المطاعم الباريسية التي كانت قد انتعشت، في ذلك الوقت، بما تتميَّز به من موائد، وأطباق، وحفلات مصاحبة للولائم، والأعشية الجماعية، منها لوحة «غداء القوارب - Le Déjeuner des canotiers» التي رسمها بواسطة الصباغة الزيتية على القماش، 130x173 سم، في الفترة ما بين صيف 1880 وشتاء 1881، وذلك بشرفة منزل فورنيز ببلدة شاتو، وتُعتبر هذه اللوحة من آخر اللوحات الانطباعية التي رسمها رينوار، وتظهر فيها مجموعة من أصدقائه، وعددهم أربعة عشر شخصاً: خمس نساء وتسعة رجال، يتناولون عشاءً جماعيّاً على قارب للصيد، تتقدَّمهم «ألين شاريغوت - Aline Charigot» (زوجة الرسّام المستقبلية) مع كلبها الصغير، واللوحة محفوظة في مجموعة فيليبس بواشنطن في الولايات المتحدة.
هذا إضافة إلى الرسّام «بول سيزان - P. Cézanne» المختص في رسم



▲ ليوناردو دافنشي - العشاء الأخير، 1498

فانسان فان كوخ - آكلو البطاطس، 1885 ▲

الفواكه، والمُولَع بالتفاح والبرتقال، والذي رسم كثيراً موائد الطعام كطبيعة صامتة، لازمت جلّ قماشاته التي تؤرِّخ للفترة ما بين 1839 - 1906، أبرزها لوحتا «الفواكه» و«الإفطار»، ولوحة «ستارة وإبريق ماء وفاكهة» وهي أغلى لوحاته سعراً، وقد بيعت، في فترة ما، بأكثر من ستين مليون دولار أميركي، وأيضاً، الرسّام «فانسان فان كوخ - V. Van Gogh» من خلال لوحاته الانطباعية الرمزية العديدة ذات الصلة، تتصدَّرها لوحة «آكلو البطاطس - Les mangeurs de la pomme de terre» التي نفذها في بلدة نوينين الهولندية، بالزيت على القماش، 82x114 سم، في أبريل من سنة 1885م، تظهر فيها عائلة فقيرة، تتناول عشاءها الليلي المكوَّن من وجبة بسيطة من البطاطس، وقد تمَّ إنجاز مطبوعات حجرية «ليثوغراف» لهذه اللوحة الموجودة في متحف فان كوخ بأمستردام، وغيرها من النماذج الكثيرة.

يقول الفنَّان فان كوخ عن هذه اللوحة: «أشعر بهذه اللوحة بشكل جيِّد لدرجة أنني أستطيع رؤيتها كما هي في المنام»، مضيفاً، سنة 1887، في إحدى رسائله المعتادة إلى أخته «ويل - Wil»: «من بين أعمالي الفنِّيّة، أعتبر لوحة الفلاحين الذين يأكلون البطاطس أفضل ما أنجزته حتى الآن».

كما أن الفنَّان «كاميل بيسارو - C. Pissaro» (1830- 1903)، الذي تفرَّغ للرسم منذ عودته إلى باريس سنة 1855م، وتكوَّنت لديه علاقة وطيدة مع الفنَّانين مونيه وسيزان، كان مولعاً بالطعام وبروائح الطهي والوجبات الغذائية التي كانت تعدُّها زوجته الطباخة الشابة «جولي فيلاي - Julie Vellay».

أما الفنَّان «هنري دي تولوز لوتريك - H. T. Lautrec»، (1864- 1901)، فقد تركّز رسمه على مقاهي اللهو، وترك إرثاً فنيّاً وافراً رغم الحياة القصيرة التي عاشها، خلاف «إدغار ديغا - E. Degas»، الرسّام والنحات، الذي اهتم برواد المطاعم وأحاديثهم في أثناء تناول الوجبات، وقد تميَّز عن غيره من الرسّامين الانطباعيين بمهارته في تصوير الحركة في اللوحة.

وقد دفع شغف الرسّامين الانطباعيين بالطعام الباحثة «جوسلين هاكفورث جونس - Jocelyn Hackforth-Jones» إلى تأليف كتاب يوثّق لهذه التجربة الفنِّيّة الفريدة، سمّته بـ«وجبة مع الانطباعيين»[8] حيث أوردت فيه حكايات الفنَّانين الانطباعيين، وأذواقهم، واختياراتهم في الطهي، مع الاهتمام بروائعهم الفنية التي جسَّدت احتفالاً جماليّاً بملذات الموائد.

مطبخ «بيكاسو»

للفنَّان التكعيبي «بابلو بيكاسو - P. Picasso» علاقة «طقوسية - Rituel» مع المطبخ، كما تشهد، على ذلك، العديد من تصاويره ولوحاته الصباغية التي جسَّدت حبَّه الشديد للأكل، لاسيما السمك، منها- مثلاً- لوحة «المطبخ» التي نفذها خلال إقامته بالعاصمة الفرنسية، في نوفمبر/تشرين الثاني عام 1948، بألوان زيتية على قماش، 175×252 سم، وهي موجودة في متحف بيكاسو الوطني في باريس، وأيضاً، لوحة «رَجُل عند موقد» باريس، سنة 1916، التي استعمل في إنجازها ألواناً زيتية على قماش بحجم 130×81 سم، وتوجد في المتحف نفسه. إلى جانب لوحات أخرى جاد بها معرض «مطبخ بيكاسو» الذي أقيم قبل سنتين في متحف الفنان في برشلونة،

سالفادور دالي ▲

بابلو بيكاسو ▲

وقد ضمَّ مئتي عمل فنيّ من رسومات وقطع خزفية متنوِّعة. كان بيكاسو يقضي معظم أوقاته في المطبخ بجانب زوجته، وقد حكى عنه المُخرج الإيطالي الشهير «فيديريكو فيلليني - F. Fellini» حين زاره، سنة 1962، برفقة زوجته الممثِّلة «جوليتا مازينا - Giulietta Masina» مبرزاً في مؤلفه «كتاب أحلامي» (فلاماريون، 2010، مذكرات ضمَّت مختارات حلمية) أنهم كانوا يقضون وقتاً طويلاً داخل المطبخ، محاطين باللوحات والأعمال الفنِّيّة التي كانت تتمحور حولها أحاديثهم ونقاشاتهم الممتدة.

في حوزة الفنَّان بيكاسو لوحة أخرى بعنوان «طبق الفواكه»، عُرضت، سابقاً، في سنة 2001، للبيع بسعر يقدر بمليون دولار أميركي، إلى جانب لوحات أخرى تحمل عناوين تخصيصية مأخوذة من عالم الطعام، كلوحة «طبق فاكهة وزجاج» ولوحة «صحن خبز وفواكه على المائدة» التي يعود تاريخ إنجازها إلى سنة 1909، فضلاً عن زميله الرسّام «جورج براك - G. Braque» الذي أنجز سلسلة لوحات ذات الصلة، تحتوي على مشاهد نسوة يحملن الفواكه، وأخرى بها مواقد بزخارف وفاكهة وغيثارة، بجانب لوحة «الفاكهة على طاولة المائدة مع طبق» سنة 1925، التي استخدم فيها أسلوبه التكعيبي المعروف المفعم بالمساحات والأشكال المسطحة المتراكبة والكولاجات.

امتداداً لذلك، تزايد الاهتمام بالطعام فنيّاً مع فنَّاني «المستقبلية - Fu-turisme» منذ ظهورها سنة 1910، في ميلانو بإيطاليا، والتي قامت على فكرة السرعة والحركة والمبادئ التي ينتجها عصر الآلة والتكنولوجيا، وهي بالنسبة إليهم رموز تقدُّم القرن نحو الحداثة. وقد تزعَّم هذا الاتجاه الفني كلٌّ من أمبرتو بوتشيوني، وجياكومو بالا، وجينو سيفيريني وغيرهم من الفنَّانين الذين سعوا إلى محاربة التقاليد والبقايا الموروثة عن الماضي.

كان اهتمام فنَّاني (المستقبلية) بالطعام والمآدب التجريبية بالغ التأثير في فنّهم وإبداعهم، كما يُبرز ذلك الالتزام الذي صدر، سنة 1931، في كتاب بعنوان «المطبخ المستقبلي - La cucina futurista» عن منشورات «فيليبو توماسو مارينيتي - Ph. T. Marenitti» والمعروف بـ«بيان الطهي المستقبلي»[9] الذي صاغه الشاعر المذكور مارينيتي، في سنة 1909، ونُشر في 20 أبريل/نيسان من السنة نفسها، بمجلة لوفيغارو الفرنسية في باريس.

وقد بَدَا هذا البيان الفني غرائبيّاً، بحيث تضمَّن شروطاً غير مألوفة حول «آداب المائدة - Les manières de la table» والمؤاكلة دون استعمال الشوكات، والملاعق، والسكاكين، وطريقة الجلوس، وعدم الخوض في النقاشات السياسية إلى جانب ترك بعض الطعام على الطاولة، والاكتفاء بالتذوق عبر النظر والشم، حتى في حالات الجوع والرَّغبة في مواصلة الأكل!! ورغم أن الحركة المستقبلية، التي امتدت، أيضاً، إلى فنّ العمارة، لم تدم وقتاً طويلاً، إلاَّ أنها استطاعت أن تتصل بالسريالية عن طريق البعد الميتافيزيقي.

ولع «دالي» بالبَيْض

من جهته، شكَّل الطعام أحد وساوس الرسّام السيريالي «سالفادور دالي - S. Dali»، وقد حضر بأشكال عديدة في رسوماته وكتاباته «النرجسية»، وسيرته الذاتية التي أبرز في مقدمتها بأنه كان يتمنَّى أن يكون طبّاخاً منذ أن كان يبلغ عمره ست سنوات. وقد سبق له أن أنجز بورتريهاً لزوجته «غالا - Gala» حاملة لحماً مشويّاً على كتفيها، مثلما رسم لوحة بعنوان «فطام تغذية الأثاث»، وكذلك «طعم العسل ألذّ من طعم الدّماء»، وهو عنوان أهمّ لوحاته التي تؤرِّخ لأعماله السيريالية الأولى التي امتدّت إلى سنة 1929. كما رسم البَيْض في جلِّ لوحاته، وأبرزها لوحة «ميلاد» أو لوحة «بَيْضة على طبق بلا طبق»، سنة 1932، وقد نفذها بالولايات المتحدة الأميركية التي هاجر إليها هرباً عقب اندلاع الحرب العالمية الثانية، مثله في ذلك مثل الكثير من الفنَّانين والأدباء الأوروبيين. ومن أبرز تقاليعه و«مهاراته» المطبخية طهي ديك رومي دون ذبحه!! وكان يُصِرُّ على العلاقة الوثيقة بين المطبخ والرسم، فضلاً عن لجوئه أكثر من مرَّة إلى صنع أشياء غريبة على منوال أسلوبه السيريالي في الرسم؛ وذلك بواسطة قطع الخبز والرغيف الذي كان يخبزه في أشكال غريبة غير مألوفة ليضعه في بعض الفضاءات العامّة والفضاءات الخاصّة، منها حدائق «قصر فرساي - Le château de Versailles» المزيَّنة بالأشجار والزهور.

ولما بلغ من العمر ثمانياً وستين سنة، حقّق سالفادور دالي، سنة 1973، حلمه المذكور بأن يصبح طبَّاخاً، حيث نشرت له دار طاشن -Taschen كتاب طبخ مستوحى من الأماسي والحفلات التي كان يُقيمها دالي وزوجته غالا، بعنوان «أعشية غالا - Les dîners de Gala»[10]. يحتوي على رسومات إيضاحية مرفقة بنعوت وأوصاف خاصّة بالطبيخ والأطباق المهداة إلى غالا، بمساهمة مجموعة من المطاعم الباريسية. ويذكِّرنا هذا العمل بكتاب آخر

رينيه ماغريت - هذه قطعة جبن، 1936-1937 ▼

ألفه «موريس جوايون - M. Joyant» حول الطبخ[11] تضمَّن وصفاً لـ197 وجبة غذائية مشهورة في فرنسا، رافقتها رسوم شارحة، عددها 400، أنجزها الرسّام تولوز لوتريك المذكور، والمختص في الأعمال الفنّيّة الطباعية، وتصميم الملصقات الدعائية والثقافية والفنية.

بينما أبدع السيريالي الساخر «رينيه ماغريت - R. Magritte» أعمالاً فنّيّة مُغايرة، منها العمل المسمَّى «هذه قطعة جبن»، 1936 - 1937، والقائم على تغيير التصوُّرات المألوفة لدى المتلقي، وهو مكوَّن من رسم لقطعة جبن بواسطة زيت على قماش، وُضِع، بإطاره الخشبي الذهبي اللون، داخل إناء زجاجي شفاف.

مع الإشارة إلى الرسّام الهولندي «تجالف سبارناي - Tjalf Sparnaay» أحد أبرز فنَّاني «الواقعية المفرطة - Hyperréalisme» الذي عُرضت الكثير من أعماله حول الطعام في جميع ربوع العالم.

علبة حساء الطماطم

تشير بعض الأبحاث إلى أنه بدءاً من النصف الثاني من القرن العشرين وبداية القرن الحالي، تضاعف الاهتمام بالغذاء، لاسيّما عقب الحرب العالمية الثانية، حيث تطوَّر المجتمع الاستهلاكي، وانتعشت محلات السوبر ماركت بمنتجاتها المتعدِّدة والمتنوِّعة المُدَعّمة بإعلانات واسعة وغير محدودة.

في هذا السياق، برزت حركة (البوب آرت)، وهي حركة فنّيّة تعود إلى سنة 1921، وقد ظهرت بالولايات المتحدة الأميركية حين رسم الفنَّان الأميركي «ستيوارت ديفز - Stuart Davis»، في السنة نفسها، لوحة بعنوان: «لوكي سترايك - lucky strike»، وهو نوع معروف من التبغ الأميركي. داخل هذه الحركة نشط فنَّانو البوب الأميركيون الذين خلقوا فنّاً شعبيّاً أعاد إنتاج العناصر الحيوية داخل المجتمع (ثقافة الاستهلاك، النجوم والمشاهير، الإشهار..)، وأبدعوا أعمالاً فنّيّة مستوحاة من الحياة اليومية، لاسيما الطعام (وجبات سريعة، إعلانات المجلات..) احتفاءً بالمجتمع الاستهلاكي الأميركي بالتركيز على منتوجات شعبية ذات حمولة رمزية كبيرة من قبيل: زجاجة كوكا كولا، وحساء كامبل، وهوت دوج، وهمبرغر، وآيس كريم..إلى غير ذلك من المنتوجات التي تمَّ تجسيدها ضمن الأعمال الفنّيّة كاللوحات، والمنحوتات، والكولاجات، والإرساءات والأفلام.

من الأعمال الفنّيّة المشهورة التي مثّلت هذه الحركة، خصوصاً منها ذات الصلة بالطعام والغذاء؛ نذكر الأعمال السيريغرافية التي أنجزها رائد فن البوب الأميركي «أندي وارهول - A. Warhol» والمتمثِّلة في صور لعلبة حساء الطماطم Campbell's التي نفذها سنة 1962، وهي موجودة في متحف الفن الحديث بنيويورك. استغرق إنجاز هذه السيريغرافيات الفنّيّة، «علب الحساء»، والمكوَّنة من 32 لوحة، سنة كاملة، أبدعها وارهول بتقنية طباعة الشاشة الحريرية، بحجم 51×41 سم، وقد ظهرت لأوّل مرّة في التاسع من يوليو/تموز عام 1962 ضمن معرض فيروس في لوس أنجلوس.

عقب ذلك بسنتين، احتضنت صالة عرض «بول بيانشيني - P. Bianchini» في مانهاتن معرضاً جماعيّاً لفنَّاني حركة (البوب آرت) تحت عنوان «السوبر ماركت الأميركي»، شارك فيه الفنَّان أندي وارهول، حين عرض لوحة «علبة حساء الطماطم»، وأرفقها بكومة من علب حساء حقيقية ذات اللونين الأحمر والأبيض، وقد أضحت هذه اللوحات (علبة حساء الطماطم) من أشهر الأعمال السيريغرافية التي ظهرت في فترة ما بعد الحرب. ولفرط إعجابه بالطعام، كان وارهول يردِّد: «خرجنا لشراء بعض اللحم في كاليفورنيا، اشتريت كاميرا، هكذا بدأت أفلامي».

بقايا طعام على جدار

من الأعمال الإنشائية المعاصرة، نستحضر تجربة الفنَّان السويسري «دانييل سبويري - D. Spoerri»، من مواليد رومانيا، سنة 1930، الذي يُبدع قطعاً توليفية مكوَّنة من بقايا وجبات الطعام[12]: كراسي خشبية معلقة على الجدار مع الطاولة، وأكواب القهوة، وبَيْض مع قشوره، وأعقاب سجائر، وملاعق، وعلب صفيح، وغيرها من المواد التي يقوم بجمعها وتغريتها بعد انتهاء

كلاس أولدنبرغ - هامبرغر، 1962 ▲

بول سيزان - مائدة المطبخ، 1888 - 1890 ▲

المأدبة، وذلك بواسطة مادة «أبيوكس»، ليعرضها على حائط بقاعة «ستون غاليري -Stone Gallery»، في لندن، خلال سنة 1964. إلى جانب تجربة المصوِّرة الأميركية المعاصرة «هانا روثشتين - Hannah Rothstein» التي قامت بإعادة إنتاج عدة وجبات داخل صحون متقايسة، جسَّدت، بواسطتها، أعمال كبار فنَّاني العصر الحديث، أمثال: فانسان فان كوخ، وبابلو بيكاسو، وجورج سوراه، ورونيه ماغريت، وبييت موندريان، وجاكسون بوللوك، وغيرهم. مثلما نستحضر العمل الفنِّي «سيدة السوبر ماركت» أو «امرأة مع عربة تسوق» الذي عرضه الفنَّان «أندرياس غورسكي - A. Gursky»، سنة 1969، والذي يطرح فيه موضوع التسوق الجديد، والإقبال المتسارع على المواد الغذائية في الأسواق الأميركية، مع ما يرافق ذلك من تسليع جديد قائم على الدعاية المتقنة، وجودة التعبئة، وأشكال التغليف الملوَّنة وذات التصاميم المبهرة.

وفي تجربة أقرب إلى البرفورمانس (الجسد كعرض)، نذكر الأداء الحي «احتفال آكلي لحوم البشر - Festin cannibale» الذي قدَّمه الفنَّان «ميريت أوبنهايم - Oppenheim Meret» خلال افتتاح المعرض السريالي الدولي في غاليري كورديبه بباريس، سنة 1959، وقد تضمَّن مشهد عارضة أزياء/ دمية من السيليلويد، مستلقية على ظهرها، ومحاطة بالعديد من أدوات تناول وجبة غذائية كبيرة Buffet إضافة إلى مجموعة من الفواكه المبعثرة على جسدها، لنستحضر كذلك العمل الذي قدَّمه الفنَّان المفاهيمي «جوزيف بويز - J. Beuys»، سنة 1963، بعنوان «كرسي الدهون»، 90x30x30 سم، حيث يتعلَّق الأمر بكرسي مطبخ خشبي مطلي باللون الأبيض، مقعده مغطى بطبقة من الدهون بشكلٍ هرمي، وقد جمع فيه بويز بين عنصر مصنوع (الكرسي) وآخر طبيعي (الدهن)، بنيته لا توحي بالجلوس، لكنه يرمز إلى مراحل الإنسان الأولى غير المنظّمة.. إلى غير ذلك من الأعمال والقطع الفنّيّة الإنشائية وهي كثيرة ومتعدِّدة.. إضافة إلى الفنَّان السويدي «أولدنبرغ كلاس - Oldenburg Claes» الذي يجسِّد الأكلات الخفيفة الأميركية الصنع، ويعرضها بمقاسات كبيرة مثيرة، فهو يستخدم الطعام كهدف للتمثيل، حيث أقام معرضاً لتماثيل الهامبرغر والبيتزا، ويهتم بالموضوعات التجارية، والأشياء المعدَّة للبيع، والتسويق السريع، ويجد إلهامه في الحداثة والابتذال في أميركا، وكذلك الفنَّان «غونزاليز توريس فيليكس - Gonzalez Torres Félix» الذي يعرض أكواماً كبيرة من الحلوى المغلفة بالأزرق، والأحمر، والأبيض موضوعة رهن إشارة الجمهور، وهو فنان مفاهيمي معروف باستخدامه للأشياء اليومية المكبرة في المنشآت (كومة من الأوراق، المصابيح، الحلوى، الساعات..) وغيرها من التوليفات الفنّيّة التي يكشف الفنَّان، من خلالها، تعبيره عن الحياة وعن الموت.

ونخلص إلى الضجة التي أحدثتها «موزة» النحات الإيطالي «موريسيو كاتلان - Maurizio Cattelan» التي غرَّاها، السنة الماضية، بشريط لاصق على جدار في قاعة «آرت بازل»، في ميامي جنوب شرق ولاية فلوريدا، في الولايات المتحدة الأميركية، جاعلاً منها عملاً فنيّاً، بِيعَ بمبلغ 120 ألف دولار! أية سخرية هذه؟ وأيُّ جنون هذا الذي وقع، مباشرة، بعد رفع الستار عن الموزة المعلقة وسط فوضى إعلامية كبيرة.. وقد انتهت هذه الموزة، التي ترمز إلى التجارة العالمية، في بطن فنان أميركي استعراضي، يُدعى «ديفيد داتونا - D. Datuna» الذي أكلها أمام عدسات المصوِّرين بدعوى أنه كان «جائعاً»!!. ■ **إبراهيم الحَيْسن**

هوامش وإحالات:

1 - للقراءة والاستزادة:

- Les artistes ont-ils vraiment besoin de manger? - Collectif. Editeur: Monstrograph- 2018.

2 - جوي أدابون: فن الطهو والأنتروبولوجيا. ترجمة: ريمة سعيد الجباعي - (كلمة)- الطبعة الأولى، 2011 (ص. 69).

3 - Roland Barthes: Pour une psychologie de l'alimentation. In, Annales- ESC. No 6- 1961.

4 - Roland Barthes: L'empire des signes (1970), Mythologies (1970), Lecture de Briallat- Savarin; in psychologie du gout (1975).

5 - سهام الدّبابي الميساوي: الطعام والشراب في التُّراث العربي. منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، 2008 (ص. 36).

6 - ليفي ستراوس: أسطوريات Mythologies، وعلى الخصوص أجزائه الثلاثة من أصل أربعة: النيئ والمطبوخ (1964)، من العسل إلى الرماد (1966)، وأصل آداب المائدة (1968). الجزء الرابع يحمل عنوان: «الإنسان العاري».

7 - للقراءة والاستزادة:

J. P. Poulain: Sociologie de l'alimentation. PUF- Paris, 2002.

: Anthropos-Sociologie de la cuisine et des manières de table- Lille, Université de Paris VII, 1985.

8 - للقراءة والاستزادة:

- Jocelyn Hackforth-Jones: A table avec les impressionnistes. Éditeur: Adam Biro- 31 octobre 1991.

9 - صدرت طبعة فرنسية لهذا البيان بالعنوان نفسه في شكل كتاب أعدته الباحثة الفنية نتالي إينيك:

- Nathalie Heinich: Manifeste de la cuisine futuriste. Les Impressions Nouvelles- Collection «Hors série», 2020.

10 - Salvador Dalí: Les dîners de Gala. Edition: TASCHEN, 2016.

11 - Maurice Joyant: La cuisine de Toulouse-Lautrec et de Maurice Joyant. Editeur: Edita - Lausanne, 1996.

12 - Denys Riout: Qu'est-ce que l'art moderne?- Ed. Gallimard, Paris- 2000 (p. 457).

أزمة ثقة بين المُثقَّفين وقضاياهم الوطنيّة

الفنّ والحرب

حين تنعدمُ الأخلاقُ جرَّاء العنفِ فإننا نحتاجُ إلى المزيدِ منها، وعندما نواجه الافتقارِ إلى الوعي لدى بعض شرائح المجتمع، فإننا نحتاجُ إلى المزيدِ من الوعي.. إنه ما نحتاجه في الخطاب الثقافيّ، والذي يحث الفنَّانين لإيلاء موضوعات الحربِ أهمِّيةً أكبر في أعمالهم، والتعبير بمختلف الأشكالِ الثقافيّة لاسترجاع الواقع المُعاش من آثار العنفِ الذي لا يرتبِط بالحربِ فقط، بل يرتبط أيضاً بقضايا أخرى، كالإرهابِ الفكريّ، والعنصرية، والتشريد، والتهجير، والفقر، وتخلّي المُثقّفين عن قضايا أوطانهم، وهويّاتهم، وانتمائهم...

الفنُّ مفهومٌ عام، قادر على التعايُش مع تناقضاته، ومع تجريبيّته، كأحد عناصر التفكير الشاهِدة على التحوُّلات، التي تطال الأفكار والوجدان، والظفر بوعي التجربة الإبداعيّة بصورتها الكليّة، المُتشكلة من حماس الفنَّانين، وإيمانهم بدورهم المعرفيّ، وحلمهم بتجاوز كلّ الظروف، لإبداعِ كياناتهم في إطار فضاءٍ عام من التفكير البصريّ، الذي يعيد تكوين العَالَم والمادة والتجربة، بصياغاتٍ تتقارب وتتباعد، تتآلف وتختلف، تتناحر وتنسجم، لتحقيق التناسق من الفظاعة، ولجعل كلّ تجربةٍ من التجارُب تمضي إلى اكتساب صفة القبول، والرغبة بوجودها، وتحقيق الحيويّة المُتأتية من صلة هذه التجارب ببعضها البعض على مستوى الوعي.

والحربُ ظاهرةٌ مُعقَّدة يصعب اكتشافها، إذ طالما كانت مواكِبة للبشريّة في مختلف مراحل تطوُّر الحياة الإنسانيّة، ولعلّ التحليل التاريخيّ لأسبابِ الحروب يكشف عن هذه الظاهرة وكيفيّة تطوُّرها، وهذا يلقي على عاتق البشريّة ضرورة التفكير بالسُبل التي تحِدُّ من وقوعها والسعي باستمرار إلى إيقافها عبر التدابير التي تقع على عاتقِ الدول والحكومات والمُؤسَّسات والهيئات الدوليّة بما فيها التدابير السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة لإحقاق حق الشعوب ونشر العدالة.

في الحروبِ غالباً ما تكون أعمال الفنَّانين هدفاً للتحليلاتِ النقديّة، وأساساً للبحوث وإدارة الحوارات والنقاشات، كونها تعبِّر عن مآسي الحروب وويلاتها، وترتبط الأعمال الإبداعيّة للفنَّانين بالمفاهيم الفكريّة لدى المجتمع، بل إنّ مثل هذه النقاشات تبرز القوةَ الدافعة لإنتاج هذه الأعمالِ الفنّيّة التي من المُمكن أن تكون مذهلةً في تعبيراتها، وقد تكون مرعبةً بما تحتويه من مضمون، أقلّه على المستوى الأخلاقيّ، بما تعكسه هذه الأعمال من مقارناتٍ بين الخيرِ والشر، وهي مقارنات تنتمي إلى مجال الأخلاق، والقوانين الأخلاقيّة، التي تحكم العلاقات الإنسانيّة، على الرغم من أن ما نعيشه في هذا العصر من مآسي الحروب والجرائم الوحشيّة والمعاناة التي تكابدها الشعوب، إنما يبرز بأن المبادئ المثاليّة قد تعطّلت، وبلغت شراسة القوى الإرهابيّة الحدَّ الأقصى من العنف، ما يقتضي من الفنَّانين وكافةِ المُبدعين أن ينقلوا نبض الحياةِ تحت وطأة العنف كمبدأ في التفكير والرؤية.

إنها محاولات لإشراك المُشاهدين بمشاريع المُبدعين، وتصوُّر مستوى النهايات التي يمضي إليها الإنسانُ لتحرير الحياةِ من هذا الكابوس، وهي محاولات لجعل الفنّ القوة التي تفوق الواقع، وتتعالى على رائحة الحرائق وصور الدماء والخراب، علماً أن إيقاف ضجيج الحرب لا يوقف ضجيجها في الضمير الإنسانيّ، حيث تستمر الانكسارات وآثار المُعاناة والفقد.. هنا يبرز الفنُّ قدرته التي تجعل كلّ ذلك ملموساً في الأعمال الإبداعيّة كشواهد على الزمن والحقيقة.

في الحرب على الثقافة تتبدَّى صورة الحرب، وسيكون على الفنَّانين أن يكونوا في حالة حربٍ مع التغيير، ومع اللحظةِ الثقافيّة التي يعيشها المُجتمع، ويجد فيها الفنَّان نفسه ليمضي الفنّ في تذكير الناس بدروسِ الماضي ومعاني التوجُّه إلى المُستقبل.. إنها اللحظة التي يتبدَّى فيها دور الفنّ في بناء الثقافة والتشكيك بها. ولكي يمثل الفنّ النموذج المُتحرِّر من ذنب تاريخه فإنّ ذلك يقتضي أن يفضي إلى نموذج لا يُكرِّر أشكالاً ثابتة أو مسبقة التداول في الفنّ، بحيث يشكِّل إثر معاناة العنف والحرب مفتاحاً لقراءات مُتجدِّدة، ولإعادة صياغة الذاكرة.

حين يُعيد بعض الفنَّانين أحداثاً مضت، إنما يُعيدون تنظيم تلك الأحداث وفق رؤاهم المُعاصرة لوجودهم، ويكون عرض الماضي بناءً على قدرات إعادة تخيُّل تلك الأحداث إلى حدود تجعلها أحياناً خياليّة قياساً بالحاضر المُعاش، أو افتراضيّة في تخارُجها مع الزمن. إنها محاولة إعادة تكرار أو تمثيل أو ابتكار ما مضى وفق قيم قد تتطابق أو لا تتطابق مع مواقف المُجتمع التي تعتبر أن ما مضى قد مضى، وأن إعادة تمثله هو خارج مفهوم أصالة العملِ الفنّيّ، بمعنى أن المُنجز الفنّيّ في مثل هذه الحالات خاضعٌ للأطرِ المفاهيميّة التي تحدِّد شكل العمل الفنّيّ ومعناه وفق طروحات المُجتمع المُعاصِر له.

يسعى الفنُّ إذن لاستكشاف العلاقة بين الجوانب التاريخيّة والاجتماعيّة والمعاني المُتولِّدة جرَّاء محاولة إعادة صياغة الأحداث وبنائها من جديد وفق مفاهيم الحاضر المُتجدِّد، ونموذج الحياة المُعاش، والصيغ الظرفيّة بما في ذلك مختلف ردود الأفعال الحاصلة على تجاوزات الفنَّانين لكلّ ما يقع تحت سلطة الأصالة في عقول متابعيها والمُهتمِّين بها والمُؤمنين بأنها الحقيقة التي تبتكر العالم الذي يعيشونه ويعيشون فيه، الحقيقة التي تولِّد لدى جمهورها على المستوى اللغويّ الارتياح الناتج عن العمليّة الفنّيّة وتداخلهم معها، حتى لو كان الزيفُ عنوانها.

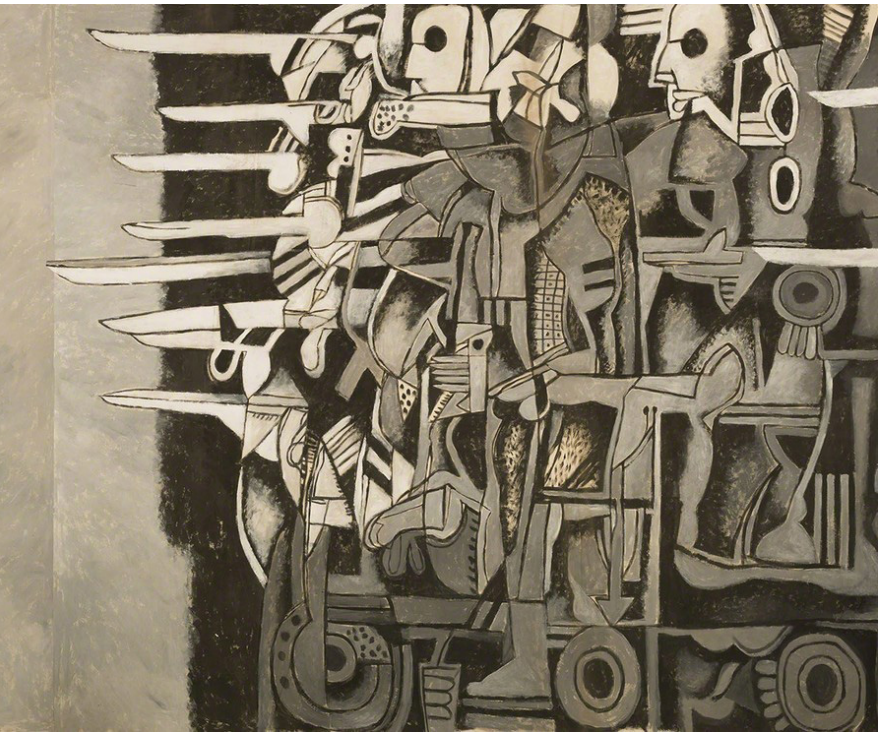
مهما كانت الأفكارُ التي يحملها المرءُ ويؤمن بها ويدافع عنها في أزمنةٍ يُفترَض أنها جزءٌ من فهمه للثورةِ والتغيير، إلّا أن ذلك كلّه لا يعفيه من

جون سينجر - الحرب العالمية الأولى ▲

اتخاذ الموقف الصحيح والصريح مما يحدث من عدوانٍ وتدميرٍ مُمنهَج واستهانةٍ بالحقوق والقيم الإنسانيّة، وكلّ ما يؤدِّي إلى العبث والفوضى جرَّاء الاجتياح الوحشيّ الذي يطال مختلف جوانب الحياة بما فيها ما تشتمل عليه البلادُ من إرثٍ ثقافيّ ومواقع حضاريّة وأثريّة وعمرانيّة. ولعلّ ما يزيد المرءَ حزناً ما تتناقله عادةً وسائل الميديا، والوسائط الاجتماعيّة، والأخبار عن النهب، والعبث، والتدمير، والاستهانة بالمُقدَّسات، والمكتبات، والمتاحف، والمخطوطات، والنفائس، والأعمال الفنّيّة، وكلّ ما يطال ذاكرة الأوطان.

لهذا لا يُمثِّل الفنَّان في إبداعه حاله المُعاش وحسب، وإنما يمضي إلى الماضي مُقتطعاً ما يتوافق وحاضره المُعاش، وبما لا يجعل هذه الصلة مضطربةً على المستوى المعرفيّ المُتولِّد من العملِ الفنّيّ، إذ لا يمكن تجاوز المعلومات الأساسيّة التي تمنح تفسيرَ المُتلقّي لهذا العمل الحقيقة المطلوبة، خاصّة إذا كان الموضوع على ارتباط بالعنف والخسارة التي تلحق بالمجتمع، والأمر كما يبدو على صلةٍ بالاستجابة المأمولة من التعمُّق بالقلق الذي يكتنف الفنَّان وأعماله الفنّيّة، كونها تديم الفعل المقصود، وتسجله في ذاكرة الحياة، كفعلٍ يبرز التوحُّش الذي تمَّت ممارسته من قِبَل الذين يعتدون على الشعوب، في زمن كان من المفروض أن تختفي فيه هذه المُمارسات المُدمِّرة للحياة بمختلف تفاصيلها، والأضرار شديدة التأثير التي تلحق بالناس، وكل ما يضطرهم لدمج وسائل العيش الطبيعيّة بنمطِ الحياة الذي تفرضه الحرب، حيث يكون الوقت متاحاً أكثر لتجاوز الحذر الذي يعيشونه، والقلق الذي كان يدفع لمزيد من التساؤل عن المستقبل، وكلّ ما كان يعمل على تشويه الإدراك، ويزيد الارتباك في التعبير عن التداعيات الجماليّة والاجتماعيّة والسياسيّة، لوضع أعمالهم في سياقها الموضوعيّ الذي يربط تجارب الفنَّانين ببعضهم البعض.

بعض الأعمال الفنّيّة تمضي في تصويرها للعنفِ إلى الأشكالِ غير المُباشرة، بحيث لا يمكن التقاط الخطوط التي تؤدِّي بالوعي إلى الحدث، وكأن الفنَّان يتجاهل الواقع المُعاش وتدهور الأمان فيقدِّم ما يعاكس هذه الحالات العنفية، إذ لا نجد الموتَ بصورته المُباشرة أو التعذيب والمُمارسات اللامعقولة مع النساء والأطفال، وبدلاً من ذلك يمكن ملاحظة الافتراضات البصريّة والثقافيّة بصورتها الشموليّة، والتي يمكن إحالتها بحسب الزمن إلى مواجهةِ العنف بالرموز المُتأصِّلة في ثقافاتِ الشعوب، والتي تبرز حيويّة وقدرة الحياة الإبداعيّة على البقاء



ضياء العزاوي ▲

في مواجهة الظلم المُتجسِّد في الواقع والخيال معاً ما يؤدِّي في النهاية إلى تكوين العمل الصادم.

يعبِّر الفنُّ إذن عن عنفٍ «خارجيّ» ذي طبيعة استفزازية (على المستوى البصريّ)، وتحيل الأعمال ذات الصلة إلى المُمارسات الدمويّة، والروح المُغمسة بالدم، والتفاصيل المأتميّة، وبشاعات الموتِ المفروضة على البلاد بفعل الاعتداءات والمُمارسات غير الإنسانيّة بحق الناس. فيما يمكن ملاحظة عنفٍ آخر «داخليّ» يتكرَّس في أعماق وعي الفنَّانين، يكون نقطة انطلاق لمثاليّة إبداعيّة تهتم بالعنفِ الفكريّ، وغياب العدالة الإنسانيّة، وانعدام الحوار بين الفنَّان ومنجزه البصريّ، وكل ما يتيح إطلاق مكبوتات الإبداع لكشف الحقائق ذات الصلة بالرموزِ الإبداعيّة، وأهمِّيّتها في مسار الفنّ وهو يمضي لإعادة بناء التصوُّر وفق نظامٍ ثقافيّ وفكريّ يستطيع تعيين فعل العنفِ في المُنجز الفنّيّ من جهةٍ، وإمكانية طرح الأسئلة التي تعكس خبرة الفنَّانين وسعيهم إلى فهم العلاقة بين قواعد الفنّ وملكية الناس لمعاني عروضهم وخطاباتهم البصريّة من جهةٍ أخرى، باعتبارهم موجهين ومعنيين بواقع هذه الخطابات وقيمها التشكيليّة

والأسلوبيّة. إضافة إلى كون المُمارسات العنفية الواقعة عليهم تؤثِّر في فهم دور الفنِّ أثناء الحروب في إطار التقاليد الثقافيّة والاجتماعيّة والقيميّة.

كان على الفنَّان أن يبحث عن اللغةِ الذاتيّة التي يمكن أن يعبِّر بها عن واقعه الحيّ أثناء الحرب، بل لعَلّ الشعور بضرورة أن يلجأ إلى إعادة تقييم الأشياء والمواضيع، وسبل الانفتاح على الأساليب والمواد والصيغ التي تعينه في التعبير، باعتباره منتجاً ثقافيّاً، وعليه أن يسهم في تغيير البنية الداخليّة لتجربته الشخصيّة أوّلاً إلى جانب إسهامه بإعادة تقييم موقعه في المُحترف الوطنيّ، سواء بالإيغال في تجربته، أو بتجاوزها نحو تجارُب أكثر طليعيّة، سواء في فترة الحرب أو في فنون ما بعد الحرب.

قد يكون من الصعب تحديد توقُّعاتنا في الفنِّ لأسبابٍ تتعلَّق بطبيعته المُتبدلة، أو ما يطال الفنَّ من تغييراتٍ في إطار فَهم آليّات النَّقدِ الاجتماعيّ، خاصّة مع الفنون المُعاصِرة بتقنياتها المُتنوِّعة وفضاءاتها المفتوحة المُفعمة بالحيويّة التي تدفع باتجاه موازاة أنظمة الفكر المُتبدِّلة على المستوى الإنسانيّ، ومنها التأكيد على أهمِّية التجربة الجماليّة كوسيلة لإشراك المُجتمع في إبداع الفنون باعتباره جزءاً لا يتجزَّأ من العمليّة الفنّيّة. فالفنُّ يلهم المُجتمعات وأفرادهم لأن ينظروا إلى القضايا والأشياء من منظورٍ مختلف، بل إنه يوفر للمُجتمعات فرصَ توحيد الآراء، وتشجيع إمكانيّات التغيير الاجتماعيّ.

لاأعلم إنْ كان ممكناً نسيان المشاهد الهمجيّة لأعداء الإبداع وهم يحطِّمون الفرائد الفنّيّة ويفجِّرونها في مختلف البلاد التي طالتها الحروب، أو وهم ينهالون عليها بالأدوات البدائيّة، يقطّعون أوصالها بالمطارق والفؤوس وبمختلف أدوات الهدم بطريقةٍ استعراضيّة، في حين كان بعضهم يقومون بمقايضة بعض هذه الأوابد بالسلاحِ لمزيدٍ من القتل والتدمير. ومهما كانت الأفكار التي يؤمن بها المرءُ، هل بإمكانه أن يساهم- بشكلٍ أو بآخر- بدعم الحروب تحت أي شعارٍ أو مقولةٍ، ليكون في المُحصلة وكأنَّه لا ينتمي لهذا الإرثِ وسماته الجماليّةً وتفاصيلِه الإبداعيّة التي عبرت الزمان لتصل إليه؟! ألا يكون هذا الكائنُ وكأنَّه يشنُّ الحربَ على ذاته وكيانه وقيمه، منحازاً للوجهِ الكريه من الحياةِ وتناقضاتها. وحين انقلبت المفاهيم، واتضح الكثيرُ مما كان خافياً على سرائر أولئك الذين دفعهم التطرُّف وعدم تقدير حقائق الأمور.. إثر ذلك كلّه ألم يتبدَ لهم جوهر ما تخلّفه الحروبُ من دمارٍ نفسيّ وجسديّ ومادي، وأن يبتعدوا عن إذكاء النار التي تمَّ إطلاق شرارتها المُرعبة على الوجدانِ الإنسانيّ، أم أنها كانت عبر رؤيتهم الضيِّقة ما زالت تحقِّق لهم مكاسب تافهة قياساً بما يلحق بأوطانهم وأهلهم من مآسٍ لا يمكن إعادة تصوُّرها، أو الحديث عن ويلاتها بالطريقةِ التي خلقتها الحربُ وهي تكشر عن أنيابها وتنهش الحقيقة والقيم الإنسانيّة قَبل أي أمرٍ آخر.

مع كلّ قذيفة هاون أو صاروخ موجَّه إلى أحياء المدنيين ومدارس الأطفال، كانت أسرار العنف والعدالة كقوتين متعاكستين تحتاجان لوعي الفنَّان، كي يحولهما إلى قوةٍ تساعد في تفكيك الواقع وولوج المُخاطرة الجماليّة التي تعبِّر عن مدى التَفاعُل مع الأحداثِ وإدراك مخاطر عدم الاكتراث، أو تزوير الوقائع الفكريّة الناتجة عن مواقف مُلتبسة وغير مفهومة عمَّقت أزمة الثقة بين المُثقَّفين وقضاياهم الوطنيّة، الأمر الذي يحتاج لمزيدٍ من التقصّي والتحليل لمواقف المُثقَّفين والفنَّانين من الحرب والعدوان.

حين تنعدمُ الأخلاقُ جرَّاء العنفِ فإننا نحتاجُ إلى المزيدِ منها، وعندما نواجه الافتقار إلى الوعي لدى بعض شرائح المُجتمع، فإننا نحتاجُ إلى المزيدِ من الوعي.. إنه ما نحتاجه في الخطابِ الثقافيّ، والذي يحث الفنَّانين لإيلاء موضوعات الحربِ أهمِّيةً أكبر في أعمالهم، والتعبير بمختلف الأشكالِ الثقافيّة لاسترجاع الواقعِ المُعاش من آثار العنفِ الذي لا يرتبط بالحربِ فقط، بل يرتبط أيضاً بقضايا أخرى، كالإرهابِ الفكريّ، والعنصرية، والتشريد، والتهجير، والفقر، وتخلّي المُثقَّفين عن قضايا أوطانهم، وهويّاتهم، وانتمائهم...

ستستمرُ الحياةُ، ولن يتضاءل الإنسانُ بعد كلّ هذا الموتِ والعنفِ الذي يعيشه العَالَم، سنحتاجُ إلى المزيدِ من القوةِ من أجل إعلاءِ قيمة الإنسان، وإذا كان العنفُ ينبع من الجهلِ والكراهية، فلا بد من تحقيق عَالَم ينتصرُ فيه العقلُ على الجهلِ، وسيكون الفنُّ شفاءً لمُعالجةِ المشاعر لكلٍّ من المُبدعين وجمهورهم التوَّاق إلى الإبداعِ وجماليّات الفنونِ على اختلافِ محاملها وتوجُّهاتها. ■ **طلال معلّا**

ويلات الحرب - غويا▲

أحمد معلا▲

Frank-Brangwyn-الحرب الأهلية الإسبانية ▲

Jon Crucian
(روسيا)

شهاداتٌ فنيّة

جَائِحة أنفلونزا 1918

مَنْ مِنّا لَمْ يَنْتَبْهُ الاستغرابُ والأسى، في هذه الفترات العصيبة من منظر الحاضرة المجبولة بالوجوم، بفعل الحَجْر الصحيّ وهيجان الفيروس التاجيّ. كثيرٌ من النُقّاد والمُهتمِّين بالفنّ، استحضر من الذاكرة لوحاتٍ يُعمِّرها استفهام الموت. وراح البعض ينقِّب عن التعابير الجماليّة حول الجَوائح التي انتابتْ تاريخ الإنسانيّة.

يتبدَّى البحثُ المحموم في الثقافةِ الأوروبيّة عن البُعد الإنسانيّ في لوحةِ الوباء، إلى جانب التفكّر في الوضع الراهن، كما لو أنه محاولة للسجال مع قول ما بعد الحداثة، أو محاولة لإعادة قراءة أبستمولوجيا ما بعد الحداثة؛ والتي هي بالنسبة للبعض، منتج تأمّلات فضاءٍ غربيّ ينغلق على مركزيّة نفسه، بقدر ما ينفتح على تعدُّدية العقل وذاتويّته، دون حسبان لاحتمال جَائِحةٍ بشريّة موحّدة جامعة، توعز بضرورة عدم غض الطرف عن مفهوم مطلق الإنسان في الواقع العمليّ كما النظريّ، وبالتالي في الفنّ؛ والتشديد على معايير وحقوقِ إنسانٍ كونيّة.

من جانبٍ آخر، من اللافت للانتباه أثناء التنقيب في ماضي التصويرِ التشكيليّ، ثراء الميراث الذي حاور الوباء عامة، واستجاب جماليّاً للتعبير عن الجَوائح المُتعاقبة، بل معالجتها أو مفاوضتها على مدار مساحةِ الرسم. ومن كلّ هذا الميراث البشريّ، لا يُستثنى إلّا المخزون الفنّيّ، حتى الأدبيّ، الذي بالكاد تناول، أو أتى على ذكر جَائِحة أنفلونزا عام 1918، الموسومة خطأً بالإسبانيّة؛ والتي لم تفارق حياتنا الدنيا، إلّا وقد أتت على ملايين من الضحايا البشريّة، متفوّقةً على ما حصدته الحربان العالميّتان منفردتين.

بدأت أنفلونزا 1918، عند نهاية الحرب العالميّة الأولى، في جهةٍ من الأرض لم يُتفق على تحديدها، وساعدت تنقُّلات الجنود على تسريع انتشارها. وكان للإعلام الأوروبيّ في البلدان المُشتبِكة بالقتال، أثره الكبير في التعتيم على الوباء (بالإهمال، أو من أجل معنويات الجنود على الجبهات)؛ في حين أن إعلام إسبانيا، التي لم تكنْ منخرطة بالحرب، شرع بالتنبيه للوباء الآخذ بالاستفحال والتدخُّل في الصراع على البقاء. هكذا كانت أخبار الأنفلونزا في الصحافة الإيبيرية، وراء وصمِ أنفلونزا 1918 بالإسبانيّة، بل حتى بـ«السيدة الإسبانيّة»، ودمغِ قبلتها بـ«المُميتة»، على طباقٍ نقيض مع «القبلة» الشهيرة في لوحة النمساويّ غوستاف كليمت (1862 - 1918)، الفنّان الذي قضى بالوباء في شهر فبراير/شباط، وشاء القدر أن يترك له مواطنه وتلميذه التعبيريّ إيغون شيلي (1890 - 1918)، رسماً لوجهه بعد الموت وهو مسجى في عنبر الجثث في فيينا، ويُعَدُّ هذا التصوير أحد الشواهد الفنّيّة على بصمةِ الجَائِحة. يعزو البعضُ قِلّة المُنجز الفنيّ الذي التفتَ لأنفلونزا 1918 مباشرةً، إلى المعنويات المُنهارة في جهات أوروبا الأربع بعد الحرب المُدمِّرة، ورغبةٍ جامِحة بنسيان الماضي القريب، والشروع في زمن يحاول الحاضر وهو يرى المستقبل. ويخلص المُطّلع على المُنجز الفنّيّ بين الحربين، إلى أن مناخ ما بعد الحرب العالميّة الأولى، والندوب الكارثيّة التي خلّفتها، قادت فنَّانيّ «الطليعة التاريخيّة» إلى الشعور بأعراض أزمةٍ حادة، قادتهم لضرورة مراجعة الإحساس «المُضاد للشعر»، والتماسهم السابق لـ«موت الفنّ»، أو «نفيه»، وهي مفاهيم كانت شائعة في كثيرٍ من الأوساط الثقافيّة قبل الحرب (من بين ضحايا الطليعة أحد ركائز السوريالّية وهو الشاعر أبولينر). واعتباراً من عام 1923 غدا الحديث يجري عن «الموضوعيّة الجديدة» كمولودٍ شرعيٍّ لـ«التعبيريّة»، رغم الاختلاف البيِّن بينهما على مستوى التوجُّه الفنّيّ. ذلك أن «التعبيريّة» أكّدت على عُقم اعتماد الفنّ على الواقع، بينما «الموضوعيّة الجديدة» هي بحثٌ جماليٌّ في خصوبة الصلة بينهما. هكذا تولَّد لدى كثيرٍ من الفنَّانين ضرورة إعادة النظر في المواقف المُتطرِّفة المُعارضة للرؤية الموضوعيّة والعالم الخارجيّ، والحاجة لإعادة خلق تشكيلات فنّيّة تؤكّد الحياة، وتوائم بين الموضوعيّة والأسلوب الذاتيّ دون أن تلغيه.

إدوارد مونك (تصوير ذاتي، 1919) ▲

من ذلك ليس بمستغرب القول، إنّ ما تبقّى من ذاكرة أنفلونزا 1918 فنّياً، ينتمي للتعبيريّة، عبر عملين أُنجزا في بلدين أوروبيّين، وهنا أشير إلى النمساويّ إيغون شيلي، والنرويجيّ إدوارد مونك (1863 - 1944).

يُعرف شيلي برسّام التعبيريّة النمساويّة بامتياز، إلّا أنه عمل بشكلٍ مستقلٍّ مغاير، حتى يمكن القول إنه كان مفرداً بتعبيريّته، وبتطويره لأسلوبٍ ذاتيّ في التصوير. وتجلّت خطوطه وألوانه مثقلةً بالوحشة والفضائحيّة، ومثيرةً في دراميتها وتوترها. تتضاعف فيها الشخوص كمرايا متعاكِسة تردّد بعضها بعضاً، داخل اللوحة الواحدة أو في تعدُّد اللوحات، دون أن تتوالف. وتبدو أعماله بالمُجمَل كشواهد لوطأة الحالة النفسيّة، وسعي كينونة مفردة للتحقُّق، وهي تتمرَّد على العُرف الاجتماعيّ والروحي للجسد، وتنعتق عبر الإغراق في بوهيميّة الغرائز والفضح.. فضح الذات وعبره الآخر والجماعة على حدٍّ سواء!

رغماً عن معاناة شيلي، كان عام 1918، عام سقوط الإمبراطورية النمساويّة - المجريّة، عاماً خصباً بالنسبة له، فقد أنجز فيه لوحاتٍ كثيرة، وشارك في معارض مختلفة باع فيها العديد من أعماله. وفي ذلك العام أخذ برسم لوحة «العائلة» ذات الأسلوب التعبيريّ بلا جدال، رغم عدم اكتمالها؛ وتمثل أسرة، مكوَّنة من رجل وامرأة وطفل، ويُقال إنّ مُحيَّا المرأة لا يتطابق تماماً مع زوجته إديث هارمز، التي تزوَّجها عام 1915، ولكن من المُؤكَّد أنه أضاف مرتسم الطفل إلى اللوحة بعد معرفته بحملها. بيد أن تصاريف الدهر كانت تترصَّد هذه الأسرة المُحتمَلة، ففي خريف 1918 تُصاب زوجته بالأنفلونزا وتموت وهي حامل في الشهر السادس. هكذا لوحة «العائلة» تستبطن عنف قول المصير دون قصدٍ من الرسّام، أو عساها رؤية الفنّان لواقع بديل ممكن، ما كان له أن يتحقَّق إلّا فوق قماش الرسم. وكأنَّ إيغون في لوحته أراد استبدال الواقع الفنّيّ والذهنيّ المُستقبليّ الذي يتوقه، بالواقع الماديّ. فاللوحة ليست أكثر من استعجالٍ لقولِ الحياة، وكأنها في سباقٍ مع الموت. ذلك أن إيغون نفسه تبع زوجته إلى القبر بعد ثلاثة أيام من وفاتها، عن عمر يناهز الـ28 عاماً، تاركاً اللوحة وفيها الطفل المولود في وَهم الرسم حيّاً يُرزق مع والديه.. تاركاً مناداته الجماليّة الأخيرة لواقع غير مرئي، كرباط الجنين برحم أمّه (الحياة في الفنّ). فاللوحة تعبِّر عن حلم وأمل شرد فيه الفنَّان لوهلة.. لتصير اللوحة شهادةً على الأنفلونزا الإسبانيّة.

وقبل أن نترك لوحة «العائلة» أودُّ أن أشير إلى أنها تبدو كما لو كانت في حوارٍ مفتوحٍ مع لوحةٍ أخرى، رسمها شيلي قبل الوباء عام 1910، موسومةً بـ«أم ميتة»، وفيها يصوِّر امرأة حُبلى متوفاة تعبِّر عن مدى قرب الحياة من الموت. أما إدوارد مونك فقد تعرَّف على سيرة الموت، وهو لا يزال صغيراً، حضره وهو يتسلّل إلى جسد أمّه وأخته. تأثَّر بحراك الشبان البوهيميّ في العاصمة النرويجيّة، الأمر الذي أثّر على أسلوبه وانزياحه نحو التعبيريّة. ولعب الفزع والموت الدور المُلهم والمُوجِّه لدفة زورق مونك الجماليّ، على حدِّ تعبيره، أثناء إنجازه لرسومه، خاصّة تلك اللوحات التي تنزف من الأمسيات الجنائزيّة، ملخصةً بالتصوير الإحساس المأساويّ للحياة، الذي يميِّز الثقافة الإسكندنافيّة من سترندبرغ إلى أبسن، حتى فلسفة كيركيجارد.

وأسوة بإيغون أثارت لوحات مونك السخط، واعتُبرت أعماله فضائحيّة؛ وفيها أشاح مونك وجهه بعيداً عن الانطباعيّة، والتفت إلى تصوير دخيلة النفس البشريّة، وعالمها الجوانيّ، وعمل على تقويض التشكيل الموضوعيّ ليعبِّر عن وجهة نظرٍ ذاتية محضة، حتى أن «الصرخة» (1893) هي اللوحة الأكثر تعبيريّة في الرسم الحديث.

أُصيب مونك بأنفلونزا 1918، ولكنه انتصر على الداء. وفي عام 1919 بدأ بالتماثُل للشفاء، وشرع برسم صورته الذاتيّة أثناء فترة النقاهة، وفيها بقي وفيّاً للميلِ التعبيريّ، الذي مارسه على شخوص مرتسماته السابقة، من خلال التحويرات الغروتسكيّة الحادة. وانتهت اللوحة إلى التعبير عن حالةِ عليلٍ يحاول التعافي، والخروج إلى النور والتلوين، من قتامةِ الاحتضار، على الرغم من أن صورته توضِّح متلازمة إرهاق الجَائِحة المُزمن.

ويُرَى مونك في اللوحة، بكلِّ هزاله وشحوبه، كَليلاً جالساً على كرسي خيزران قرب السرير، وقد غطّى أطرافه السفليّة ببطانيّة؛ يتطلَّع نحو المُتلقي بعيونٍ غائرةٍ كهفيّة وفمٍ فَاغِر؛ ولكنه بذاتِ الوقت، يتطلّع إلى نفسه، إلى دخيلته، لطالما هو رسمٌ ذاتيّ ينجزه الفنَّان عن الرسَّام الذي فيه، أثناء الإبراء من الداء، وكأن الفنّ هو وسيلة مونك للتفوُّق على الاعتلال. فالانتصار على الداء هو تحقُّق لماهيته، لتصير اللوحة واحدةً، من أهمّ الشهادات المُروِّعة المُباشِرة، التي تتفاوض فيها الحياة مع الموت.

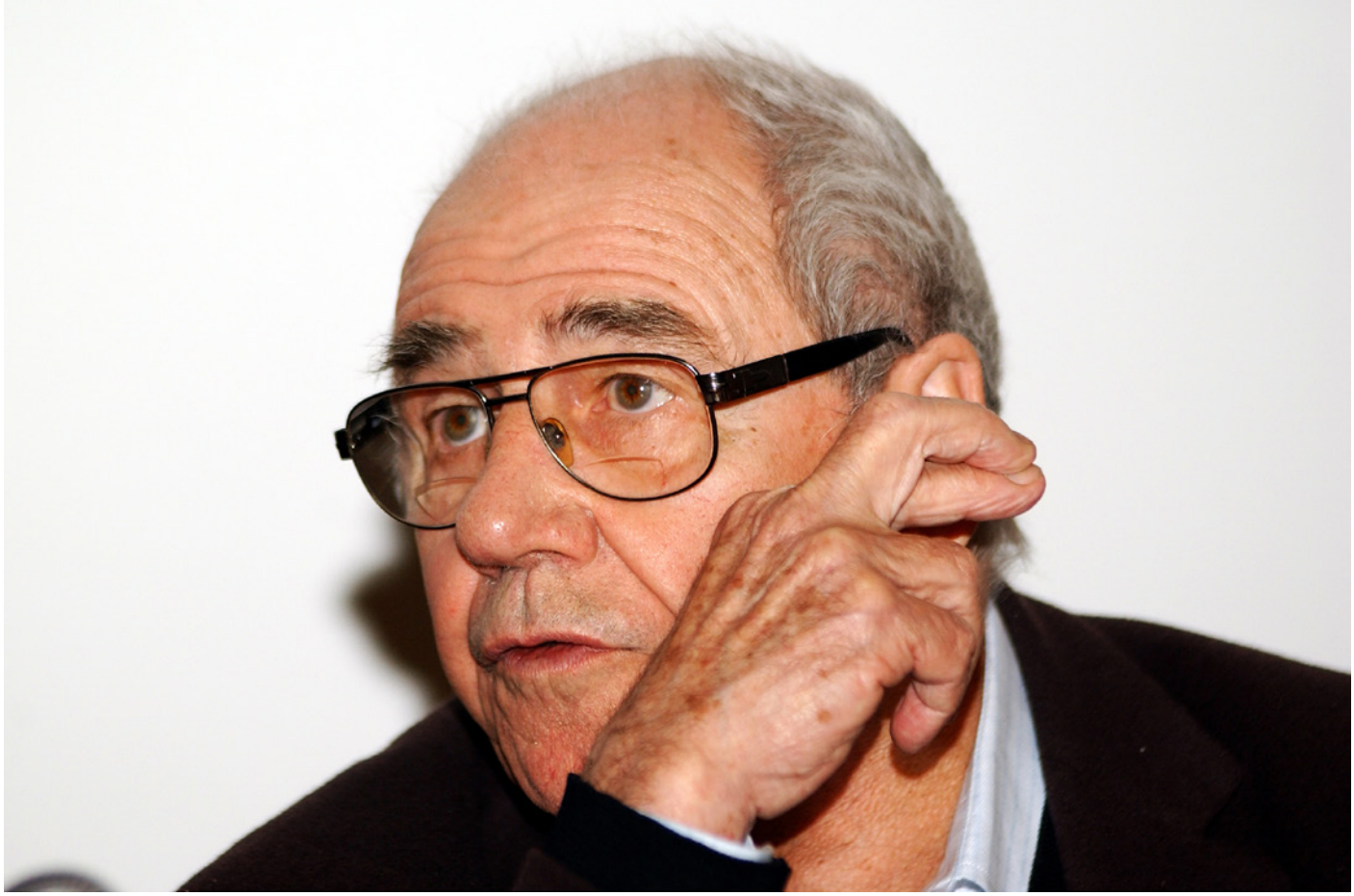
وقام بتكرار رسمه الذاتيّ هذا، ما لا يقل عن أربعة عشر عملاً في عام 1919، أسوةً بما فعله مع «الصرخة»، ليُؤكِّد في سلسلةِ التكرار، على الحياةِ والاحتفاء بنجاةِ نفسٍ على شفا حفرةٍ من موت، لتنضم اللوحة إلى بقايا أنفلونزا 1918 في تاريخِ الفنّ. ■ **أثير محمد علي**

جان بودريار

«مُؤامَرة الفنّ»

إذا كان وهمُ الرغبةِ هو ما افتُقد في الإباحية المُنتشرة، فإنّ ما افتُقد في الفنّ المُعاصِر هو الرغبة في الوهم. لا شيء في هذه الإباحية يدعُ مجالاً للرغبة أو يدفع إليها. بعد التهتك وتحرير جميع الرغباتَ، انتقلنا إلى التحوُّل الجنسيّ، بالمعنى الذي يفيد شفافية الجنس، وذلك في علامات وصور تمحو كلّ أسراره وكلّ ما هو غامض فيه. التحوُّل الجنسيّ الذي يعني أن الأمر لم يعد يتعلَّق أبداً بوهم الرغبة، وإنما بالصورة المُفرطة في واقعيّتها.

كذلك هو الشأن بالنسبة للفنّ الذي فقد، هو الآخر، الرغبة في الوهم، وذلك لصالح الارتقاء بكلّ شيء إلى التفاهة الجماليّة، وأصبح هكذا إذن متحوِّلاً إستطيقيّاً. بالنسبة للفنّ، كانت نشوة الحداثة تكمن في مرح تفكيك الموضوع والتمثل. في هذه الفترة، كان الوهمُ الجماليّ لا يزال قويّاً، مثله في ذلك مثل وهم الرغبة بالنسبة للجنس. إنّ طاقة الاختلاف الجنسيّ، التي تخترق مختلفَ أوجه الرغبة، تقابلها، في الفنّ، طاقة الانفصال عن الواقع (التكعيبيّة، التجريديّة، الانطباعيّة)، وهما معاً تقابلان، مع ذلك، رغبة في تعزيز سرِّ الرغبة وسرِّ الموضوع. وعندما تختفيان، يتراجع مشهد الرغبة ومشهد الوهم لصالح بذاءة التحوُّل الجنسيّ والتحوُّل الإستطيقيّ، بذاءة رؤية الأشياء كلها بشفافية قاهرة. وفي الواقع، لا توجد إباحية قابلة للتحديد على أنها كذلك، لأنّ الإباحية موجودة افتراضيّاً في كلّ مكان، ذلك أن ماهيتها صارت في قلب جميع التقنيات البصريّة والتلفزيّة. لكن، في العمق، نحن فقط نشخِّص كوميديا الفنّ، مثلما تشخص مجتمعات أخرى مسرحية الأيديولوجيا، مثل المُجتمع الإيطاليّ (لكنه ليس الوحيد) الذي يشخِّص كوميديا السلطة، وكما نجسد نحن كوميديا الإباحية في الإشهار الفاجر لصور الجسد النسائيّ. هذا التعرِّي الأبديّ، هذه الاستيهامات الجنسيّة المفتوحة، هذه المُساومة الجنسيّة من أجل أن يكون كل هذا حقيقيّاً، لا يمكن تحمُّل كلّ هذا واقعيّاً. لكن، لحُسن الحظ، كلّ ذلك واضح وبديهيّ ليكون حقيقيّاً. فالشفافية لها من البداهة والوضوح ما يجعلها حقيقيّة. أما الفنّ، فهو غاية في السطحيّة، مما يجعله عديم القيمة حقاً. يجب أن يكون فيه لغزٌ ما. تماماً مثل الصورة المُشوَّهة: لا بد من وجود زاوية تعطي معنى كاملاً للفجور الزائد للجنس وللعلامات؛ لكن، حالياً، لا يمكننا سوى التعايُش مع كلّ هذا بنوع من اللامُبالاة الساخرة. في لا واقعيّة الإباحية وغياب المعنى في الفنّ، هناك لغزٌ غير واضح، أو سرٌّ غامض، مَنْ يدري؟ هل يتعلَّق الأمر بصورة ساخرة لمصيرنا؟ إذا أصبح كلّ شيء غاية في الوضوح ليكون حقيقيّاً، ربّما بقيت فرصة للوهم. ماذا يتخفَّى خلف هذا العَالَم ذي الشفافية الزائفة؟ هل شكل آخر من الفهم أم عمليّة دقيقة ومعقَّدة وحاسمة؟ لقد استطاع الفنّ (الحديث) أن يشكِّل جزءاً من القدر اللعين، من حيث هو نوع من البديل المأساوي للواقع، ومن خلال ترجمته لاقتحام اللاواقع للواقع. لكن، ماذا عسى أن يكون معنى الفنّ في عالَم مفرط في واقعيّته سلفاً، عالَم بارد، شفَّاف وإشهاريّ؟ وماذا عسى أن يكون معنى الإباحية في عالم هو سلفاً إباحيّ؟ لا شيء، باستثناء إلقاء نظرة أخيرة، لا تخلو من مفارَقة، على واقع يضحك من نفسه في صورته الواقعيّة بإفراط، وعلى الجنس الذي يضحك من نفسه في أشدِّ صوره تعرّياً وافتضاحاً، وعلى فنّ يضحك من نفسه في صورته المُفرطة في الاصطناع: السخرية. وفي سائر الأحوال، فإن ديكتاتوريّة الصور هي ديكتاتوريّة ساخرة. إلّا أن هذه السخرية نفسها لم تعد تشكِّل جزءاً من الجانب الملعون، وإنما جزء من جنحة الاستخدام السيئ للمعلومات، من هذا التواطؤ الملغز والمخجل الذي يربط الفنَّان، وهو يستغل هالة السخرية، بالجماهير المُنبهرة والمُرتابة. إنّ السخرية تشكِّل، هي أيضاً، جزءاً من مُؤامَرة الفنّ. عندما كان الفنّ يتلاعب باختفائه الخاص واختفاء موضوعه، كان لا يزال عملاً فنيّاً عظيماً. لكن ماذا عن الفنّ الذي يتلاعب بإعادة تدوير ذاته على نحو دائم من خلال وضع اليد على الواقع والسيطرة عليه؟ من المعلوم أن الجزء الأعظم من الفنّ المُعاصِر يعمل من أجل هذا بالضبط: تبنّي التفاهة، الحقارة والرداءة كقيمة وكأيديولوجيا. في هذه الإنشاءات والإنجازات المُتعدِّدة، ليس هناك سوى لعبة توافُق مع واقع الأشياء، وفي نفس الوقت مع سائر الأشكال السابقة لتاريخ الفنّ. إن الاعتراف باللاأصالة، بالتفاهة وبانعدام القيمة، ارتقى إلى مستوى القيمة، وأكثر من ذلك، تحوَّل إلى استمتاع إستطيقيّ منحرف. طبعاً، كلّ هذه التفاهة تدعي التعالي من خلال العبور إلى المستوى الثاني والساخر للفنّ. إلّا أنها تظل عديمة القيمة وفارغة من المعنى في هذا المستوى الثاني، شأنها في ذلك شأن المستوى الأول. إن العبور إلى المستوى الإستطيقيّ لا ينقذ شيئاً، بل على العكس من ذلك: تصير التفاهة مُضاعَفة. يتظاهر الفنّ بأنه عديم القيمة قائلاً: «أنا تافه، أنا تافه»، وهو كذلك بالفعل. هنا يكمن التدليس الكامل للفنّ المُعاصِر: تبنّي التفاهة، غياب الدلالة، انعدام المعنى، استهداف التفاهة، بينما هو تافه أصلاً. استهداف اللامعنى، بينما الدلالة غائبة سلفاً. نشدان السطحيّة بمُصطلحاتٍ سطحيّة.



جان بودريار▲

ومعلوم أن التفاهة ميزة خفيّة لا يمكن أن يدعيها أو يتبنَّاها أيٌّ كان. فالتفاهة الحقة، والتحديّ المُفحم للمعنى، سلب المعنى، وفنّ محو الدلالة هو ميزة متفرِّدة تخصُّ بعض الأعمال النادرة والتي لا تدعي شيئاً من ذلك على الإطلاق. هناك شكل أصليّ للتفاهة، كما يوجد شكل أصليّ للاشيء أو شكل أصليّ للشر. إضافة إلى ذلك، هناك جنحة الاستخدام السيئ للمعلومات، ومقلِّدو التفاهة، والتفاخر بتفاهة مفتقدة لدى كلّ هؤلاء الذين يراودون اللاشيء ليتحوَّل إلى قيمة، والشر إلى غايات مفيدة. لا يجب التغاضي عمَّا يقوم به المُقلِّدون المُزيفون. عندما يلامس اللاشيء العلامات، وعندما ينبثق العدم في قلب نظام العلامات نفسه، فذلك هو الحدث الأساسيّ للفنّ. إن العمليّة الشاعريّة الحقة هي في جعل اللاشيء يظهر في قوة العلامة، ليس للتعبير عن التفاهة أو اللامُبالاة بالواقع، وإنما عن الوهم الجذري. بهذا المعنى كان «وارول Warhol» تافهاً حقّاً، بهذا المعنى الذي يفيد أنه أقام العدم في قلب الصورة. إنه يجعل من التفاهة والحقارة حدثاً يصير هو الاستراتيجيّة الحاسمة للصورة. أما الآخرون، فإنهم لا يملكون سوى استراتيجيّة تجاريّة للتفاهة، والتي يضفون عليها شكلاً إشهاريّاً، أو، على حدِّ تعبير «بودلير Baudelaire»، الشكل العاطفيّ للسلعة. إنهم يختبئون خلف تفاهتهم الخاصّة، وخلف تحوُّلات الخطاب المُتعلِّق بالفنّ، والذي يعمل بكلّ سخاء على تحويل هذه التفاهة إلى قيمة (بما في ذلك سوق الفنّ، طبعاً).

هذا الأمر هو، بمعنى من المعاني، أسوأ من لا شيء، ما دام أنه موجود، على الرغم من أنه لا يعني شيئاً، ويوفر لنفسه كامل الأسباب الوجيهة للوجود. هذه البارانويا المُتواطِئة للفنّ، تعدم إمكانية وجود أي حكم نقديّ ممكن للتفاهة، ولا تتيح سوى التقاسم وديّاً، مع المُقربين، لا غير. هنا تكمن مُؤامَرة الفنّ ومشهدها البدائيّ المُتكرِّر في جميع المعارض وافتتاحاتها، وفي تعليق اللوحات، والترميمات، والتجميعات، والهبات والمُضاربات، والذي لا يتأطر في أي مجالٍ محدَّد، ما دام يحتمي من قبضة الفكر، عن طريق الاختباء خلف خداع الصور.

أمّا الشكل الآخر لهذا التدليس، فإنه يكمن في إكراه الناس، من خلال خدعة التفاهة، على إعطاء قيمة وأهمّية لكلّ هذا، بذريعة أنه يستحيل أن يكون تافهاً مطلقاً، وأنه حتماً يخفي شيئاً ما. يستغل الفنّ المُعاصِر انعدام اليقين هذا، واستحالة قيام حكم قيمة إستطيقيّ مؤسَّس، كما يعتمد على اتهام أولئك الذين لا يفقهون شيئاً في الفنّ، أو الذين لم يفهموا أنه لا يوجد أصلاً شيء قابل للفهم. هنا أيضاً نقف على جنحة سوء استخدام المعلومات. لكن في العمق، يمكن أن نعتبر أيضاً، أن هؤلاء الناس الذين يحظون باحترام الفنّ، قد فهموا كلّ شيء، ما داموا يعبرون، من خلال إعجابهم نفسه، عن فهم مستبصر: فهم أنهم ضحايا شطط في استعمال السلطة، وأنه قد تمَّ إخفاء قواعد اللعبة عنهم، وتمَّ بالتالي خداعهم. بعبارةٍ أخرى، لقد دخل الفنّ (ليس فقط من وجهة النظر الماليّة لسوق الفنّ، وإنما أيضاً في تدبير القيم الإستطيقيّة) في السيرورة العامة لجنحة سوء استخدام المعلومات. علماً أنه ليس وحده المسؤول عن ذلك: فالسياسة والاقتصاد والإعلام ضالعة في هذا التواطؤ نفسه، وأيضاً في الخضوع الذي لا يخلو من سخرية، من جهة «المُستهلكين». «إن إعجابنا بالرسم هو نتيجة لسيرورة طويلة من التكيُّف تمَّت عبر قرونٍ عِدّة، وذلك لأسباب لا علاقة لها، في الغالب، لا بالفنّ ولا بالعقل. لقد خلق الرسم متلقيه الخاص، وهذه العلاقة هي، في العمق، علاقة اتفاقيّة» (من غومبروفيتش Gombrowicz إلى دوبوفيه Dubuffet). والسؤال الوحيد الذي يمكن طرحه في هذا السياق هو: كيف يمكن لآلةٍ كهذه أن تستمر في العمل في إطار خيبة الظن المُقلقة والهيجان التجاريّ؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب، فإلى متى سيدوم هذا التفنن في الخداع، هذا الرجم بالمجهول، مئة عام، مئتان؟ هل سيتمكن الفنّ من التواجد ثانية وبشكلٍ دائم، على غرار المُخابرات السريّة التي نعرف أنها لا تملك منذ زمان أسراراً يمكن سرقتها أو تبادلها، ولكنها، رغم ذلك، تزدهر بفعل وهم فائدتها، وتنفق الكثير على سجلها الأسطوريّ؟ □ **ترجمة: محمد مروان**

المصدر:

Libération, 20 Mai 1996

هكذا عرَفتْ المقاهي

بذْلة الغوَّاص

فقدانُ القدرةِ على الاختيار هو الذي يصنع القيدَ والسجنَ. وهو الذي منحَ «الحَجْرَ» بسبب الكورونا مذاقَه القياميّ. لقد أُكْرِهْنا على لزومِ البيت فكدنا نكرهُ مَا لو كنّا مُخَيَّرينَ ما غادرناه. بل إنّي كنتُ قد فقدتُ شهيّةَ السفر وأوشكتُ على الاعتكاف في بيتي، قبل أن يضطرّني الحَجْرُ الصحيّ إلى لزوم البيت والبلد، فإذا أنا أحنُّ إلى الشوارع والمطارات من جديد، ولا أفتقدُ شيئًا كما أفتقدُ حرّيّتي في التعامُل مع المكان.

آدم فتحي

خُيِّلَ إليّ للحظةٍ أنّنا جميعًا أبطال «بذلة الغوص والفراشة» لجون دومينيك بوبي. لَوْلاَ أنّ بذلة الغوص التي نرتطم بجنباتها ليست بحجم جسد، بل هي بحجم بلد، وربّما بحجم الكرة الأرضيّة. ولَوْلاَ أنّ اشتراكنا جميعًا في الرقص الهيستيريّ داخل البذلة نفسها، لا يُلغي شيئًا من البونِ الشاسع بين الراقص على الحرير والراقص على المسامير.

لم أنتظر هذا الكِتاب كي أكتشف استعارةَ بذلة الغوص، ولم أهْتَدِ إليها بفضل «الحَجْر»، فأنا مدينٌ بها إلى طفولتي الأولى، حين كان الوالد يُطيل التعزير والتوبيخ لأقلّ خطأ، فأتمنّى أن تبتلعني الأرضُ فيما هو يوبِّخ ويعزِّر. استعصت الأرضُ فشرعتُ أتدرَّب على حياكة نوعٍ مجازيّ من «طاقيّة الإخفاء» ألوذ بها وأنا في مكاني فلا أسمع ما أكره. أطلقت عليها في البداية اسم البئر، ثمّ سمّيتها الداموس قبل أن أختار لها اسم بذْلة الغوَّاص.

شيئًا فشيئًا أصبحت تلك البذلة سلاحي السريّ في وجه الزحمة والعزلة. أتفنّن في تأثيثها بما أريد وبمَنْ أريد، وأرتديها في كلّ فضاءاتِ الثرثرة الخرقاء والغباء المُتطاوس، كما أرتديها في لحظاتِ العُزلة، فإذا أنا في مكاني كيفما كان المكان ومهما كان الجليس. تعلّمتُ ذلك من المقاهي تحديدًا.

ليس من شكٍّ في أنّ «الحَضَرَ» مُنشِّطٌ للخيال. وليس من شكٍّ في أنّ أيّام الحَجْر كانت مؤاتيةً للسفر في الكُتب، والفضائيّات مُغرِيةً بالتواصل عبر الهواتف، والشاشات محفّزةً على السباحة في صفحات البحر الرقميّ الأزرق. لكن أين تلك الوسائط كلُّها من عَبَقِ الحقائب وهدير القطارات وأزيز الطائرات وحركة المسافرين والمارّة وروائح الأماكن الأليفة أو الجديدة، وأنت تلتقي أصدقاءك وصديقاتك وجهًا لوجه ويدًا في يدٍ وكتفًا إلى كتف ودفْئًا لدفء؟ بل أين تلك الوسائط كلّها من المقهى؟

لذلك لم أستسلم لإكراهات «الحَجْر» على الرغم من التزامي بها. كنت أرتدي بذلة الغوص في الوقت الذي أختار، وأقصد واحدة من مقاهيّ المُفضّلة، لا كمكانٍ، بل كحضنٍ شبيهٍ بذراعَيْ حبيبٍ، وصَدْرِ صديقٍ، ودفّتَيْ كتابٍ، وبابِ بيت. لا يهمّ أن يكون في قبلّي وقفصة، أو في باب الجديد، وباب سويقة. في قليبية، أو في المنستير. في القاهرة أو في باريس.

منذُ ثمانينيات القرن العشرين وأنا أجوب مدن تونس وقُراها من الشمال إلى الجنوب ومن الشرق إلى الغرب. منذ نهاية التسعينيات وأنا أسافر في القارّات الخمس ضيفًا على تظاهرات الشعر. لا أغادر مكانًا إلّا ولَدَيَّ فيه مقهى.

لعبت المقاهي الشعبيّة في البداية دور الملاذ أو الملجأ. احتميتُ بها مع أبناء جيلي لقِلّة ذات اليد وضيق الفضاءات وتحدّيًا للرقباء. هناك كُنّا نتدرَّب على توقّي الضربات. نكتشف طبقات مجتمعنا من القمّة إلى القاع. ننصت إلى ما يحتدم في باطنه. نُلقِي الشعر ونتحاور في السياسة. نتلقّى دروسنا الابتدائيّة في علم الاجتماع والاقتصاد. نُعِدُّ للتظاهراتِ والمُظاهرات.

ثمّ تطوَّرت علاقتنا بالمقاهي فإذا هي تلعب في حياتنا الدَّوْرَ الذي فرَّطت فيه المُؤسّسة التربويّة الرسميّة. دَوْر التربية عن طريق اللعب. صارت المقاهي ملاعِبنا المرحة ومكتباتنا المفتوحة على الجديد المُختلف. دُورَنا الثقافيّة الأكثر حيويّةً وحرّيّةً إلى جانب الفضاءات الجامعيّة والنقابيّة

والحُقوقيّة. فيها عرفتُ أغلب أصدقائي. طالعتُ أجمل كُتبي. كتبتُ معظَمَ نصوصي. درَّبتُ عَضَلاتي الفكريّة الأولى على المُحادثة والجدل. خضتُ أولى معاركي النقابيّة والسياسيّة.

ثمّ سرعان ما منحتنا المقاهي رحابةَ صدرٍ افتقدناها في البيت أو في الأسرة. فيها حظيتُ بأذنٍ صاغية ساعدتني على مواجهة همومي العاطفيّة الأولى. فيها وجدتُ المكان الذي يستر الوجه حين احتجتُ إلى دعوة ضيوف تونس. وظللتُ حتى اليوم آخذ إليها كلَّ مَنْ لا أريد له أن يتوقّف عند «البطاقة البريديّة». وفيهم مَنْ هو معروف حتى لدى غير المعنيّين بالثقافة. لكنّ زبائن المقاهي الشعبيّة يعرفون قيمة «مسافة الأمان»، ويحفظونَ للمقاهي إيطيقاها وإستطيقاها.

شيئًا فشيئًا أصبح للمقهى دورٌ أكبر وأشمل. لم تعد مكانًا لقتل الوقت أو للبطالة. إنّها مكان للعمل أيضًا، أو لنقل إنّه مكانٌ يُعيد تعريف العمل، قريبًا ممّا ذهب إليه برتراند راسل سنة 1932 في كتابٍ نُقِلَ إلى العربيّة بعنوان «مديح البطالة» أو «مديح الفراغ»، وأُفضّل ترجمته إلى «مديح العطلة».

نصٌّ ظللتُ أستحضره عند كلِّ «أزمةٍ اجتماعيّة» منذ اطّلعتُ عليه في طبعته الفرنسيّة سنة 2002. وتتمثّلُ أطروحتُه الرئيسيّة في أنّ العمل المهووس بالمردوديّة والربحِ طريقٌ إلى العبوديّة، لذلك لابدّ من النظرِ إلى العطلة بوصفها «عملاً» متحرِّرًا من ثقافة الربح، يُعيد الاعتبار إلى ما هو «بلا فائدة» في نظر السيستام: الإبداع، التفكير، العدل، التسامح، إنصاف المرأة، حماية الطفل، احترام البيئة...

لم أعد أجد ضيرًا في الانتساب إلى المقاهي بهذا المعنى. لا كمكانٍ «أقتل فيه الوقت»، أو أهرب إليه من الشارع، أو أنعزل فيه عن النّاس، بل ككوّةٍ مفتوحة على التفاصيل. كمنصّةِ انطلاق إلى أعماقِ البلاد والعباد. كمنفذٍ إلى أعماقي.

أمسك بمعمارها وأصواتها وروائحها كأنّي أمسك بمعصم أجسّ فيه نبض بلادي ونبضَ العَالَم. أغطس في دخانها وعرَقِها كأنّي أغتسل في موسيقى أوجاع الناس ومسرَّاتهم. مبتهجًا باكتسابي الحقّ في الاستماع يوميًّا إلى أوركستراها العفويّة. أوركسترا من كلِّ الطبقات والمشارب، تجتمع لتعزف بلا قائدٍ سولوهات، تُبدع تناغُمَها من تنافُرِها، فتصنع طربًا ساحرًا يترجم الغُربةَ إلى ألفة، والبردَ إلى دفء.

شيئًا فشيئًا تعلّمتُ فنّ «الغوص» في الضجّة والكثرة. قد يقترب منّي النادل يكاد يلصق فمه بأذني ليسأل إنْ كنتُ أريد شيئًا آخرَ بينما أنا «في عالمي» بعيدَ القرب قريبَ البُعد. وقد تشتدُّ النشوة بلاعبي الورق فيضرب أحدهم على الطاولة بقدمه، ويقابله الآخر بالشتيمة المقذعة، ويعلو الصراخ، ويمسك كلٌّ بخناقِ صاحبه، وأنا على بُعد مترٍ لا أشعر بشيء. حتّى إذا أفرغ المُتخاصمون ما في جعبتهم، وعادوا إلى اللعب وضع أحدهم يده على كتفي يعتذر، وما أكثر ما يفعلون، فإذا أنا أهتزّ للمسته، وما كنتُ قد شعرتُ بشيءٍ ممّا حدث.

تلك السنواتُ، بل العقودُ منحت المقاهي مكانةً محوريّة في حياتي. انسلختُ من بذلة الغوص الأولى، وارتميتُ في «عجقتها» ودخانها وحكايات زبائنها وموسيقى حياتها المُثخنة بالجراح والأحلام. ألفتُ زحْمتها ولم يعد في وسعي «التركيز» بعيدًا عن صخبها. فما العمل بعد أن أصبحتُ زوجًا وأبًا «مسؤولاً»؟! ما العمل كي أزرع صخب المقهى في البيت؟!

قد يبدو الأمر غريبًا على مَنْ يحتاج إلى الصمت والهدوء كي يكتب أو يقرأ، فهو لم يعش ما عشت، ولم يدمن ما أدمنت. أمّا أنا فالصمتُ والهدوء يصرخان في داخلي بما لا يسمح لي بالإنصات إلى العالم، وإلى نفسي، وإلى الكلمات وهي تناديني أو تستجيب إلى ندائي.

لذلك دأبْتُ منذ سنواتٍ طويلة على فتح الراديو والتليفزيون في البيت طلبًا للضجّة. كانت تلك طريقتي الوحيدة لزراعة المقهى في البيت كي أستطيع القراءة والكتابة. فأنا في حاجةٍ إلى إعادة إنتاج وقْعِ المقاهي وإيقاعها، بعْدَ أن تحوَّلَ صخبُها إلى «سترة أمان» لا غِنَى لي عنها في حربي مع الكلمات.

ولعَلّي لم أفتقد شيئًا خلال هذا الحَجْر مثلما افتقدتُ مقاهيّ وجلسائي. حتّى حين كنّا لا نتبادل كلمةً واحدةً، بل يجلس كلٌّ إلى كتابِه أو أوراقِه. بينما يمتلئ الهواء من حولنا بحوارٍ من نوعٍ خاصّ لا يفكُّ شفرته إلّا المُختارون.

هكذا عرَفَتْ المقاهي نقلتها الأخيرة في حياتي. أصبحتْ هي بذلة الغوّاص التي تمكّنني من الغطس دون أن أغرَق. تفصلني عمّا حولي دون أن تقطع صلتي بأحد. تتيح لي أن أكونَ منفردًا في العدد، وحيدًا مع الجميع، منعزلاً في الزحمة.

شيئًا فشيئًا تحوَّلتُ إلى فراشة حديقتُها المقهى، كدتُ أقولُ شَرْنَقَتُها المقهى. فأنا هناك داخل شرْنقةٍ حقًّا. شفّافة ومتحرِّكة. تحيط بي كالقماط. كالقوقعة. كبذلة الغوّاص، بل هي بذلة غوّاصٍ بكلّ ما تملك العبارةُ من دلالةٍ بالنسبة إلى كَاتِب.

هل الكَاتِبُ إلّا غوّاصٌ؟ هل الكِتابَة إلّا فنّ الغوص في الذات بوصفها شرخًا في المكان والزمان؟

الدوحة AL-DOHA MAGAZINE 153
السنة 13 - العدد 153 - ذو القعدة 1441 - يوليو 2020
Year 13 - No. 153 Dhu al-Qidah 1441 - July 2020

www.dohamagazine.qa

605546182007