الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 1 آذار 2023 العدد 5624 Wed. 1 . Mar. 2023 Issue No. 5624

02 شُعراء الممنُوعَات

09 احتضار الروح البشريّة عند تشيخوف

12 هل كل الناس فلاسفة ؟

14 المسرح.. فن الإمتاع المهذب

ch.editor@alsabaah.iq

تشويه الوجوه بدافع التأمل

شُعراء الممنُوعَات

مهند الكوفي

قبل سنوات، كنتُ مع ليزا على شاطئ نهر الفولغا جنوب روسيا، ليزا قارئة نهمة للأدب الكلاسيكي الروسي والأدب الأمريكا اللاتينية. ما قرأته من ترجمة سامي الدروبي كان كافياً لمشاركة النقاش معها.

أما قرأت "ليالي مصرية" لبوشكن؟ نطت ليزا فوق رصيف الشاطئ متسائلةً! ما رأيك في أعمال بونين؟ ما عرفته عن بطل رواية "الفقراء" لدستوفسكي؟ بينما كنت أتساءل في نفسي: كيف نُشرت هذه الكتب رغم رقابة الاتحاد السوفيتي؟ كيف تسلل نتاجهم عبر الحدود؟ هل الأدب الكلاسيكي صنيعة المترجمين؟

الصباح الثقافي
هيأة التحرير
مدير التحرير
نزار عبد الستار
سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد
رئيس القسم الفني
مصطفى الربيعي
الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852
العلاقات العامة
موبايل: 07809174853
pr@alsabaah.iq
info@alsabaah.iq
التوزيع والاشتراكات:
موبايل: 07809210536
dist.imn@alsabaah.iq
مشاريع شبكة الإعلام العراقي
IMN PRESS

الأمريكي كارل بروفر، أستاذ اللغة الروسيّة وآدابها، مؤسس دار أرديس للنشر والتوزيع.

خبأتُ كفَّها في كفّي لتسارع برودة الطقس، وأنا أتساءل: كيف نُشرت هذه الأعمال رغم رقابة الحكومة السوفيتية على الأدب؟ قالت: كارل بروفر..! قلتُ: لم أسمع عنه، حتى اسمه ليس روسيا..! فأجابتْ: نعم، إنه أمريكيٌّ. في العام 1956 جاءَ بروفر إلى هنا وتعلمَ اللغة الروسيّة في سن الثالثة والعشرين، اكتسب الدكتوراه في علم اللغة وآدابها، وناقش أطروحته عن رواية "الأرواح الميتة" لغوغول. عاش وزوجه إلبندیا في الاتحاد السوفيتي، خلال مدة بقائه التقيا بالكاتبة ناديجدا ماندلستم ويوسف برودسكي وألكسندر إيفيتش وإلينا بولجاكفا زوجة الكاتب ميخائيل بولجاكف التي أعطتْ لبروفر مخطوطة مسرحية " شقّة زويكا" لميخائيل، بعد ثلاث سنوات نشرها بروفر بعد رجوعه إلى الولايات المتحدة الأميركية في نسختين تجريبيتين، على إثرها أسس بروفر دار "أرديس" للنشر في بلده. راحَ يجمع مخطوطات الأدب الروسيّ على شكل مخطوطات في كلّ عام وينشرها في أرديس. إن نهضة بروفر في طباعة الأدب المحظور انتشرت في الوسط الأدبي مثل -النار في الهشيم- مما جعل الأدباء الروس يبادرون في إرسال مخطوطاتهم عبر المسافرين غير الشرعيين إلى الولايات المتحدة الأميركية، لئلا يكشفهم أمن المحظورات آنذاك. أول من بادر بإرسال مخطوطته الروائية فاضل اسكندر "ساندرا من تشيغما" و "الأرانب والثعابين". ورواية "منزل بوشكن" لأندريه بيتف. ورواية "إسكندرنا" لسبرجي دوفلاتف. و "كتاب حديدي غير مرئي" و"قطعة ذهبية" و "حرق" و "منظر طبيعي من الورق" لفاسيلي أكسينف. نشرت مجموعات من قصائد يوسف برودسكي وشعراء معاصرين، لاسيما مجموعة من كتاب أوائل القرن العشرين الذين لم ينشروا أعمالهم في الاتحاد السوفيتي، -على سبيل المثال- قصائد آنا أخماتفا ومارينا تسفيتيفا وأوسيب ماندلستام، و"الحفرة" لأندري بلاتونف و "القرسان" لإسحاق بابل. نشرت الدار ما يزيد عن 500 كتاب لكل كتاب عشر نسخ.

إنَّ ما فعلهُ بروفر للأدب الروسي يمكن مُقارنتُهُ باختراع يوهان جوتنبورغ؛ لأنه أعاد له المطبعة! من خلال نشر أعماله باللغتين الروسية والإنجليزية التي لم يقدرْ لها أن تُصبح في متناول العالم. أنقذ العديد من الكتَّب والشعراء الروس من النسيان والتشويه واليأس. علاوةً على ذلك، فقد غيَّر مناخ الأدب في روسيا. حينها كان الكتَّاب يمارسون الكتابة عبر "الساميزدات" نوع من الكتابة والنشر مارسه الكتَّاب المتمردون في الاتحاد السوفيتي ودول الكتلة الشرقية فكان تحدياً للرقابة على الكتابات المعارضة. حينها تُكتب النصوص الممنوعة باليد وتُمرر من قارئ إلى آخر. وقد كانت هذه الطريقة محفوفة بالخطر، وكان من يُدان بنشر أو تداول مثل هذه المنشورات يواجه عقوبة الموت..! من شعراء الممنوعات: برودسكي، فلاديمير فيسوتسكي، وبيلا أحمدولينا، وأندري فوزنيسينسكي، ويوز أليشكوفسكي وأندري بيتوف وغيرهم. منعت أرديس بعد علم الأمن الرقابي على الكتب المحظورة في الاتحاد السوفيتي ومنع بروفر من دخول الأراضي السوفيتية. لم تكن أرديس دار النشر الوحيدة في نيويورك التي طبعت الأدب الروسي. في عام 1952، أسس الدبلوماسي جورج كينان دار تشيخف للنشر. وإرسلتِ الكتب المطبوعة هناك سراً، حسب ميثاق دار النشر. وكان جزءاً من "النضال الأيديولوجي ضد الشيوعية". نشر جورج كينان أعمال الكتاب المهاجرين مثل: مارينا تسفيتيفا، إيفان بونين، مارك ألدانف، فلاديمير نابوكف.

وجه الحقيقة الضائع

أحمد عبد الحسين

تحضر الواقعة السورية، بفواجعها كلّها في كتاب خالد سليمان الناصري "بلاد الثلاثاء" الصادر عن دار المدى. لكنها تحضر من دون تلك التقنيات الشعرية التقليدية التي تخفّف من ثقل الواقعة وفداحتها و"واقعيتها"، فهي خالية من إعدادات تجعل المكتوب قابلاً للقراءة من دون أن يشير إلى الدم والدموع اللذين كتبا به.

ليست القصيدة هنا مجرد عمل احترافيّ جماليّ منبتّ عن حمولته الفجائعية التي نلتقطها في عواجل الأخبار، لكننا نلتقطها هنا بعين الضحيّة ذاتها، الضحية التي هي ذات الشاعر وصوته، إلى حدّ تبدو القصيدة أشبه بدعوة لنا نحن القرّاء إلى أن نشارك الضحايا ذات النافذة التي يرون منها العالم.

لهذا تتلبّس القصيدة بالوضوح، ويبدو أن الوضوح منجانا الأخير في هذا التيه المعمّى الذي يريد أن يخلط وجوه القتلة والمقتولين ليلتبس الأمر علينا. يسمّي الشاعر أسماء قصائده بأسماء مغدورين ماتوا وفي أفواههم رغبة بالكلام، أولئك الذين لم يكن لهم صوت ولم يكنْ أحدٌ صوتهم، يستعير الشاعر ألسنتهم وأسماءهم. في قصيدة "حمزة الخطيب":

(يا حمزة كيف لك أن تكون منتفخاً وواضحاً هكذا رغم هذي الثقوب؟)

وفي قصيدة بعنوان "إبراهيم القاشوش" نقرأ:

(ننصت لهذا الرحيل كله، ننصت ونتذكر، لكن الذاكرة تضرب الآن بالهراوات والرصاص، أية ذاكرة متورمة ومثقوبة ستكون لنا؟)

وليست القصيدة عند خالد الناصريّ إبحاراً في المجرّد، في فكرة الموت والخراب، بل تلمّس لأيدي ووجوه المغدورين، هي تعيد علينا هيئة المناحات التي كتبها شعراء العراق القدامى "مناحات أور" التي يخرج من يقرأها وفي باله مشهد شاعر جوّال يدور في الأزقة الملأى بالجثث التي تركتها العاصفة.

في قصائد مؤذية كهذه، نحو من أنحاء السير ضدّ مجرى الشعر السائد في قصيدة النثر الذي تسفر قراءته عن خلاصة مؤداها أن للشعر قدَراً في أن يغدو شهادة على ذاتٍ هي ذات الشاعر غالباً، وتوقاً إلى عرض هذه الذات في انكسارها وضعفها أو تسمية شؤونها الألفية، ففي "بلاد الثلاثاء" لا تكاد تتلمس هذه الرفاهية، رفاهية أن يدلّ الشاعر على حياته، وإذا قُدّر لك أن تعثر على ما يشي بهذه الحياة، فلن تجدها إلا بوصفها قطعة منتقاة من هذا خراب عميم.

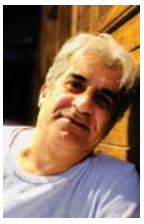
لا تترك الوقائع الكبرى للشاعر حرية اختيار نافذة يطلّ منها على العالم، وكلما كانت الواقعة أفدح قوي سلطانها في اختيار مقعدنا أمام الشاشة، كما قويتْ قدرتها على خلق نظرتنا وتثبيت الهاجس الذي نباشر به الرؤية، ففي تضاعيف شعر منشغل بهول ما يقع لا تجد مزيد تأمّلٍ يفترض إغماضاً مؤقتاً عمّا يحدث ومراجعة ما يمكن أن يقال عنه. وإذا كان للشاعر عينٌ تتوجّه إلى داخل ذاته لرؤية ما خلّفه الخارج فيها، فإنّ الشاعر في هذا الكتاب يستعيض عنها بعينين، كلتاهما مشدودتان إلى خارج يبدّد أية فرصة للتأمّل.

لهذا لا تخلو كثير من قصائد الكتاب من منحى تفسيريّ ضاغط، تحتّمه رغبة الشاعر الملحة في استيفاء المشهد كاملاً، فنحن نضطرّ إلى التفسير عادةً حين يلوح لنا أن ما نقوله عصيّ على التصديق، كأنما الشاعر يخشى. لهول ما يصف. أن يكون عرضة لعدم الإقناع، فيلجأ لتثبيت تواريخ وإيراد أسماء وتشخيص ضحايا وقَتَلة وأناس يتساقطون ولا يعرفون لماذا. وهو في ذلك كلّه، يكسرُ فهماً ألفياً عن الشعر بوصفه إقناعاً دون براهين ودلائل، فهنا يترافق التدوين الشعريّ مع سجلّ للوقائع في إشارات مباشرة تروم إنشاء قول للإدانة الصريحة بالتزامن مع القول الشعريّ.

لا اعرف إن كان التشبيه دقيقاً هنا، لكني أرى عمل الناصريّ هنا أشبه ما يكون برسم البوستر الشعريّ، مقارنة مع اللوحة، إذ يفترض البوستر ألواناً أقلّ وتشخيصاً أكثر ودلالات تذهب إلى هدفها مباشرة دون تعمية.

كتب الشاعر قصائد هذا الكتاب وهو مشدود للنصّ على حقيقة يراها عياناً، وهي تتجاوز الشعرَ بما هو كلمات، لتصل إلى صفوة ما يراد أن يقال أيضاً بالصمت والبكاء والغضب.

أريد أن أؤمن .مع صديقي المعتّق خالد الناصري .بخلاصة أعتبرها خلاصة حياتي: بالشعر، وبالشعر وحده، تسترّدّ الحقيقةُ وجهها الضائع، ويلتئم جرح العالم.



الروحانية الرومانسية

ألبيرت جيرارد

ترجمة: ياسر حبش

فن اللغة، والشعر هو بالضرورة التعبير والتواصل عن تجربة، بالمعنى الأوسع الذي يمكن أن يُعطى لهذا المصطلح. أدت التجارب الأكثر تنوعًا، من الأكثر روعة إلى الأكثر شيوعًا، من الأكثر عمومية إلى الأكثر تفردًا، مع مرور الوقت، إلى ظهور قصائد لا تُنسى: دليل على أنه لا توجد خبرة، بطبيعتها، ليست شعرية. عندما يتعلق الأمر بإيقاظ إلهام الشاعر، يقوم بالمهمة نامية هزيلة ومستهلكة، وكذلك ابنة مينوس وباسيفاي. هذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن كل شاعر قادر على تحويل أي تجربة إلى شعر. لا يوجد شيء في حد ذاته شاعري. لا تؤدي التجربة إلى ظهور القصيدة إلا إذا اكتشف عقل ما، أن فيها انجذابًا سريًا، واستشعر فيها قيمة لا تزال غير واضحة، مما يدفعها إلى إطالة أمدها، و "نشرها" بالتعبير عنها.

ويليام وردزورث

بمعنى آخر، يرغب الشاعر في التعبير عن التجارب التي يبدو له أنها تستحق التعبير عنها ونقلها فقط، وهي الخبرات التي في نظره تحظى بالأهمية. هذه وحدها تلهمه الحاجة إلى صياغتها بالطريقة التي تبدو أكثر ملاءمة له. غالبًا ما يتم التغاضي عن هذه الحقيقة الأساسية. ومع ذلك، فهو يعطينا مفتاحًا على الأقل لجزء من لغز الشعر: يتم تحديد التوجه العام لعمل الشاعر من خلال طبيعة التجارب التي منحها أهمية. الضفيرة الشقراء هي مجرد موضوع ثري بالنسبة لنا. لكنها كانت نقطة البداية لقصيدة طويلة صقلها بوب بعناية فائقة: في هذا التناقض غير المجدي، تتعارض ثقافتان مع بعضهما البعض. لفهم الشعر ونظرية الشعر في عصر ما من منظور تاريخي ونفسي سليم، يجب أن نبدأ من هذا العنصر الملموس: ما هي التجارب التي شعر الشعراء بأنها شعرية؟ بعبارة أخرى، ما هي أنواع التجارب التي انجذبوا إليها تلقائيًا؟ هل هناك قواسم مشتركة بين تجارب مختلف الشعراء؟ ما هي هذه السمات المشتركة؟ في أي مناطق يمكن اكتشافها؟ في الحافز الخارجي، من هو السبب العرضي؟ في بنية عقل الشاعر وقت التجربة؟ في كلتا الحالتين ربما؟ أوصاف استطرادية: وردزورث وشيلي. المذكرات الشعرية: دير تينترن وذا إيوليان هارب.

منذ بداية الفترة الرومانسية، قدّم وردزورث وصفًا كاملاً ودقيقًا نسبيًا للتجربة الشعرية: قلت إن الشعر هو التدفق العفوي للمشاعر القوية: إنه ينبع من العاطفة التي يتم تذكرها في سكون العقل: يتم التفكير في العاطفة حتى من خلال نوع من رد الفعل، يختفي الهدوء تدريجياً، وعاطفة مماثلة لتلك التي كانت في السابق. ينشأ موضوع التأمل تدريجياً ويوجد في الذهن. في هذه الحالة الذهنية يبدأ التكوين الناجح عادةً، ويستمر في نفس الحالة الذهنية، لكن العاطفة، مهما كانت طبيعتها ودرجتها، يتم تعديلها من خلال ملذات مختلفة، بحيث يجد الذهن نفسه، إجمالًا، في حالة من البهجة، في وصف المشاعر طواعية مهما كانت. ومن خلال "التدفق التلقائي للمشاعر القوية"، يعني وردزورث ما أطلقناه للتو الشعور بالاهتمام، والأهمية، والقيمة، والذي يوقظ الرغبة في الكتابة، والتعبير، والتواصل، مما يحرر الطاقة اللازمة لعمل تعبير. ويمكن أن يكون موضوع التجربة نفسها أكثر مشهد يومي، أو أكثر تجريدًا أثيريًا. يمكن للشاعر أن يبني عمله حول صيّاد علقة أو فكرة الحرية. يعتمد ذلك على إطاره الذهني، وتوضّح الاختلافات في المزاج، بدورها، تنوع الشعر الرومانسي، فضلاً عن العديد من الخلافات التافهة بين الشعراء. وردزورث "نوع من الخصي الأخلاقي" لأن مؤلف مايكل، بدا له مرتبطًا بموضوعات واقعية جدًا؟ ومع ذلك، أمام الموضوعات المتباينة، لدى الشعراء الرومانسيين مواقف مماثلة. نظرًا لأنه تم استحضار معارضة للتو بين وردزورث وشيلي، فليس من دون مصلحة وضعها، بجانب الوصف الذي قدمه وردزورث، الذي كان شيلي فيه، في رسالة إلى جودوين، تكشف حالة عقله خلال نشأة ملحمة تمجيد الحرية، ثورة الإسلام: ولدت القصيدة من سلسلة من الأفكار التي ملأت ذهني بحماس مستمر لا حدود له. شعرت بعدم استقرار وجودي، وقررت، في هذا الكتاب، أن أترك بعض الآثار لنفسي. كتب الكثير مما يحتويه المجلد بنفس الشعور، على أنه حقيقي، وإن كان أقل نبوءة، كما قد يُلهم الرسالة الأخيرة لرجل يحتضر.

إليكم الأمر، معبراً عنه بأقصى قدر من الإخلاص، هذا "الشعور القوي" الذي يشهد في نظر الشاعر على قيمة خبرته، والذي يحفّز النشاط الشعري.

ما هو الهدف من هذه التجربة؟ سيكون من العبث أن ترغب في تحديد الكثير. كما كتبنا أعلاه، تبين أن أكثر التجارب المتنوعة عرضة للتحول الشعري.

دعنا نلاحظ فقط، لتأكيد هذه الملاحظة، أن وردزورث يستخدم كلمة عاطفة، التي تردّد صدى السجلات العريضة للعاطفة، بينما يستخدم شيلي مصطلح الفكر، الذي يستحضر الضوء الصافي والمركّز للذكاء. مهما كان الأمر، من أجل الرغبة في صياغة وإيصال التجربة المهمة لإثارة الشعر، يجب استيفاء شروط معينة. هل كان وردزورث، في الوقت الذي كان يكتب فيه السطور التي تم تحليلها هنا، قد بدأ بالفعل من قبل كولريدج في ألغاز جماليات كانط؟ من غير المحتمل تمامًا. نحن نعتقد بالأحرى أن الشاعر، من خلال مساراته المفضلة في التأمل الذاتي، قد توصل وحده إلى استنتاجات معينة لفيلسوف كونيغسبرغ حول طبيعة الشعور الجمالي. لا شك في أن كانط يتحدث عن حكم الذوق، ووردزورث عن الإبداع الشعري. ومع ذلك، فإن الشاعر الإنجليزي يستخدم المفاهيم التي تعتبر عمومًا على أنها كانتية نموذجية: متعة التمثيل والتفكير النزيه.

إن مصدر الشعر ليس العاطفة، التجربة الفعلية: إنه "عاطفة تُذكر في سكون" العقل. التجربة الحية تمس الرجل مباشرة وعادة ما تثير استجابة نشطة. لكي تكون شاعريًا، يجب إنشاء علاقة جديدة بين التجربة والعقل، والتي تسميها الجماليات الحديثة "المسافة النفسية".

يجب أن نتذكر، يجب أن يتم تمثيل العاطفة، كما

يقول وردزورث "متأملة"، إلى أن يمسك العقل "مشابه" ولكنه لا يزال مختلفًا جوهريًا ليترأس عمل التكوين. كيف تختلف هذه المشاعر الثانية عن العاطفة الأولى، يحددها وردزورث عندما يضيف أنها مصحوبة بالضرورة بالمتعة. وهكذا يتم رسم بنية التجربة الشعرية. يبدأ النشاط الشعري من خلال حزمة من ثلاثة عناصر، هناك أول تجربة، حيث يتحرك العقل ليشعر ببعض المعاني المهمة، في المرحلة الثانية، يتم استحضار هذه التجربة والعاطفة المصاحبة لها قبل الذكرى وتأملها، حتى تعيش مرة أخرى أمام مرأى الذهن؛ في نفس الوقت، مهما كانت التجربة الأصلية مأساوية أو مثيرة للشفقة، فإن تمثيلها يتلقى صبغة جديدة بسبب المتعة التي تملأ ذهن الشاعر في تلك اللحظة. هذا التحليل الذي أجراه وردزورث، والذي يعود تاريخه إلى عام 1800، لا يحلم المرء بالادعاء بأنه يتوافق من جميع النواحي مع مفاهيم الشعراء الرومانسيين الإنجليز الآخرين: لا في كيتس ولا في شيلي، سيجد المرء صدى مفاهيم المتعة واللامبالاة التي يحتوي عليها. إنه على الأقل يسلط الضوء، بطرق معينة، على القاسم المشترك بين تجربتهم الشعرية. كما لاحظ السيد ميلي ذات مرة، إنه وصف استطرادي لعملية ليست خاصة بوردزورث، ولكن كوليريدج ووردزورث قد صاغا بالفعل بشكل شاعري، الأول، في عام 1795، والثاني، في عام 1798، في خطوط تتكون على بعد أميال قليلة من ديرتينترن. لقد قدم ميلي وصفًا دقيقًا للتوازي بين العملين: يكفي هنا تلخيص العناصر الأساسية بإيجاز. يتذكر وردزورث رحلته السابقة إلى هذه المنطقة قبل خمس سنوات، يستحضر كوليردج الأمسيات عندما يستمع بصحبة خطيبته إلى أصوات إيقاعية لقيثارة إيولية: الذاكرة، والاستحضار، إنها التجربة الشعرية، وهي التأمل في تمثيل تجربة سابقة. هذا التأمل هو أكثر من مجرد عودة إلى الماضي. تعود التجربة إلى الذاكرة لأنها كانت مهمة، وبالتالي "لا تنسى" لكن التأمل الذي يشكل التجربة الشعرية يسمح لكلا الشاعرين بأن يميزا بشكل أوضح سبب أهمية هذه التجربة السابقة. اللحظة الشعرية، لحظة الإخصاب، هي عندما تظهر التجربة، بعد الاستقرار في اللاوعي، في عيون الوعي، أكثر نقاءً. منذ بداية مسيرتهما الشعرية يعرّفنا قائدا الرومانسية الإنجليزية على جوهر الأمر، لأنهما أوضحا التجربة الأساسية التي جذبت مغناطيس خيالهما، وبالتالي فقد حددا بشكل لا لبس فيه القطب المغناطيسي الذي تتجه إليه الحركة الرومانسية بأكملها.

لماذا استخلص كوليردج من أعماق ذاكرته، تجربة القيثارة الإيولية؟ كيف كان هذا السمع العابر مميزًا ويستحق أن يستمر في قصيدة؟ القيثارة هي رمز. المعنى الرمزي الذي يكشف عن نفسه لكوليردج في لحظة التذكر تمت صياغته في أربعة أسطر حيث يتخيّل الشاعر أن جميع الأشياء ذات الطبيعة الحية هي مثل القيثارات العضوية، بأشكال مختلفة، يمر فوقها نسيم روحي هو "روح كل واحد". وإله الجميع. تدمج قصيدة كوليردج في هيكل معقد ومحكم، تجربة مزدوجة: في نفس الوقت الذي يستمع فيه الشاعر إلى اللحن الجوي يفكر الشاعر في أشياء الطبيعة. إذا كانت كل تجربة من هذه التجارب مهمة، فذلك لأنها تدعو العقل إلى تجاوز مجرد الإدراك لإلقاء نظرة على المعنى: في ظل أشكال الطبيعة التي تصل إلى عينيه من اللحن، يعتقد الشاعر أنه يكتشف نفسًا روحانيًا ذلك الأنهي، من ناحية أخرى، فإن القيثارة الإيولية ليست فقط مصدر الموجات الصوتية التي تضرب طبلة الأذن: إنها رمز هذه الحركة للطبيعة.

وبالتالي، فإن القيمة الشعرية للقيثارة الإيولية هي دالة لعلاقتها بتجربة أخرى ذات مغزى جوهري: الشعور بإدراك حقيقة روحية لا يمكن الوصول إليها من قبل الحواس التي تحيي أشكال الطبيعة.

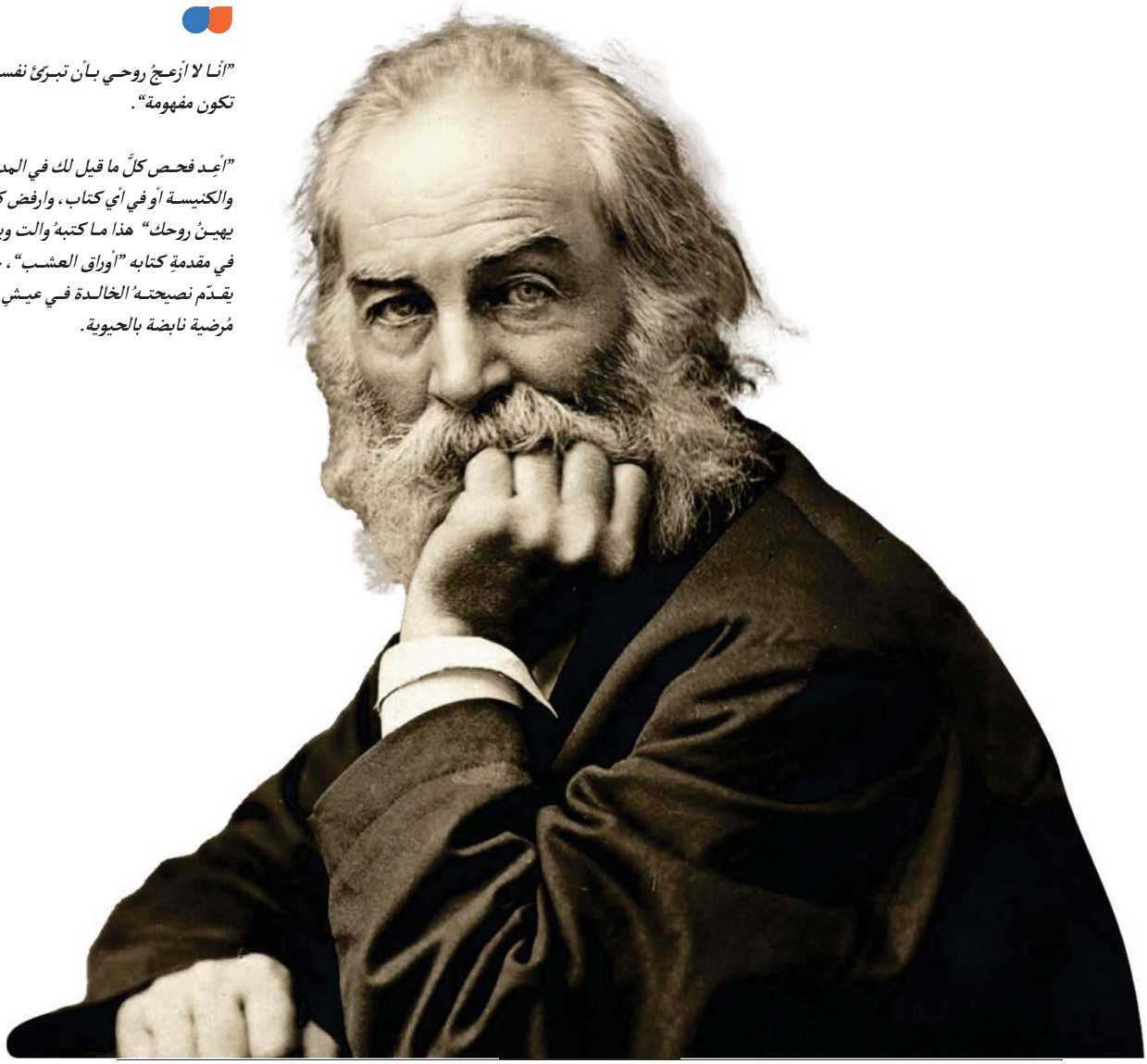
لا شيء يتعارض مع توجه الرومانسية الإنجليزية أكثر من هذا التمجيد للذات وأحاسيسها. بعيدًا عن الاعتقاد، مثل أوبرمان، أن "بلاغة الأشياء ليست سوى بلاغة الإنسان"، فهم مقتنعون بأن التجربة الشعرية تربطهم بواقع يتجاوزها ويوجد بالفعل. إن القيمة الشعرية للتجربة، والاهتزاز الفردي الذي يحرّك خيال الشاعر، والنوعية السحرية التي تثير فيه "مشاعر قوية" لا يمكن اختزالها في المتعة النرجسية بوعي ذاتي أكثر كثافة وأكثر تشويشًا، إنها تنبع من شعوره بأنه على اتصال بواقع روحي وحيوي. ومع ذلك سيكون من الخطأ تخيل التجربة الرومانسية كحالة من التوازن التام. إذا كان لديهم الحدس الشديد للمطابقة بين الذات والهدف من ناحية، وبين المادي والروحي من ناحية أخرى، فليس أقل صحة أن الرومانسيين يهتمون بشكل خاص بالذاتية والروحية. كان هذا التوجه واضحًا مع شيلي - لدرجة أن تجربة شيلي التي تُرى في الاستعارات السائدة التي تعبر عنها، يمكن أن تبدو مختلفة جذريًا عن تلك الخاصة بالرومانسيين الآخرين.

كيف تمنع النقد من إغراق روحك؟

والت ويتمان وضبط الثقة الإبداعيَّة

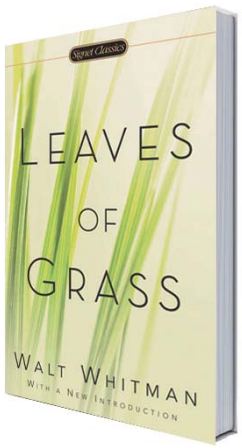
ماريا بوبوفا

ترجمة: رزان الحسيني



"أنـا لا أزعـجُ روحـي بـأن تبـرئ نفسـها أو تكون مفهومة".

"أعِـد فحـص كلَّ ما قيل لك في المدرسـة والكنيسـة أو في أي كتاب، وارفض كل ما يهيـنُ روحك" هذا مـا كتبهُ والت ويتمان في مقدمةِ كتابه "أوراق العشـب"، حيث يقـدّم نصيحتـهُ الخالـدة فـي عيـشِ حياةٍ مُرضية نابضة بالحيوية.



حين نشـر "ويتمـان" رائعتـه عـام 1855م، قوبلت باستهانة تخللتها دفقاتٍ من النقدِ الحاد، من الصعب تخيّـل كمّ الأهانة التي لحقت بروح الشـاعر الشـاب جراء اسـتقبالٍ كهذا، وكيف عانىٰ ليتجاهله ويسـتمرّ فـي الكتابة. إن ما شـحذ همّته خلال تلـك الموجة المتناوبة من السـلبيّة هي رسالة تقدير استثنائية من رالف والدو إيمرسون، "صانع الذائقة" الأكثر احتراماً في عصره، وبطل ويتمان الأكبر، والذي ألهم الشاعر "أوراق العشـب" من خـلال إحدىٰ مقالاتـه. ارتدى الشاعر مدح إيمرسون "الأشياء الفذّة تُقال بشكلٍ فذّ" مثل درع، حرفياً تقريباً، فقد حمل الرسالة مطويّةً في جيبِ سـترته فوق قلبه، وكان يقرأهـا بانتظام لرفقتهِ وأحبّاءه.

إن الأمـر أسـهل بالتأكيـد، رغم أنه ليس سـهلاً، أن تتجاهل ما يُهين روح المرء من قِبل ناقدٍ لم تُكسـب ثقتـه، "لا تأخـذ رأي مـن لا تحترم" هذا مـا اقترحته جينين ونترسـون فـي قواعدها العشـر الحكيمة في الكتابـة. ولكن أن نتجاهل إهانة الروح من شـخصٍ نحترمه -أو الأسـوأ، شـخص نحبّه- يتطلّب الأمر قوة روحيّـة خارقة. كيف نتمسـك بقناعتنا ورؤيتنا سـواء كانت ابتداعيّة أو وجوديّة، بصلابةٍ واستقامةٍ، حين يتـم تحدّيها ولومها من قبلِ شـخصٍ نعتبـرهُ ذا رِفعةٍ ذهنيّة عاليّة ورقّةً في القلب ؟.

صـاغ ويتمـان ذلـك بعنايـةٍ فائقة فـي مقابلتـهِ مع إيمرسون نفسه.

في ظهيرة منعشـة من فبراير/شـباط عـام 1860م، بعد خمس سـنوات من نشـرِ أوراق العشب، تجوّل الرجلان لسـاعتين علىٰ امتداد بوسطن كومون. كانا قد أصبحا صديقيّن وشـكّلا علاقـةً مهذّبة وصادقة، تمثّـل نموذج إيمرسـن عـن الصداقـة: الصديق هو من يمكننـي أن أكون معـهُ صريحاً. فـي ذلك اليوم الشـتويّ، وجد ويتمان أن إيمرسـون "في ذروته، بصيـراً وجذّابـاً جسـدياً ومعنوياً، ومسـلّحاً من كلّ جانـب، وحيـن يقـرر، فهـو يقبـض علـى العاطفة كمـا يقبض علىٰ المنطـق. حين وصل نقـدهِ، عرّف ويتمان أنّه نبع من ذلك المصدر بالذات، من الصفة الشـخصيّة التي يحترمها بعمق، ويبجّلها حتّى. وبدلاً من أن يتشطّى بالشكّ الذاتي، كان ويتمان قادراً على البقاء راسـخاً برؤيته ومبادئه. يكتبُ في Specimen Days (مكتبـة عامة)، المجاميع المثمـرة بلا نهائية من المقطوعات النثرية ومقدمـات اليوميّات، والتي منحتنا ويتمان كحكمة الأشـجار، وقوّة الموسـيقى، ولـبّ السـعادة، ومعنـى الفـن، والتفـاؤل كقـوّة للمقاومة، يقول:

فـي أثناء تلـك السـاعتين، كان هـو المتكلّـم وأنا المسـتمع، كان جدالاً أولاً، ثم بحثـاً، ثم مراجعة، ثم الهجوم والتأكّد. (مثل ترتيب سلك الجيش، الدفاع، الفرسـان، المُشاة)، وكل ما يُمكن أن يقال ضد هذا الجزء "أبناء آدم"، وهو الأهم في بناء قصائدي. كان ذلك الخطاب أغلى مـن الذهب لديّ، حيث أن كل نقطة من حديث إيرنستون كانت قاطعةً، ما من قرارٍ قـاضٍ أكثر كمالاً وإقناعاً، ولم يكن بمقدوري سـماع النقاط بشـكلٍ أفضل من هذا، ثم الشـعور بأعماق روحي بالقناعـة الجليّـة والبيّنة لأن أعصـي الجميع وأواصل بطريقتي الخاصّة. "ماذا سيبقى لديك للقول إذاً لأشـياء مثل هـذه ؟" يقول إيرنسـتون، ويتوقف في الختام. "حين لا أسـتطيع الـردّ عليهم مطلقاً، لا يمكنني الشعور برسـوخٍ أكثر قط، لتمسّكي بنظريّتي الخاصة، وتجسـيدها" ذلك ما أجبت بصراحة. بعد ذلك ذهبنا وتناولنا عشـاءً جيداً في البيت الأمريكي، ومذلـك الحين لم أتردد بعد ولـم تراودني الهواجس أبداً (كما اعترفت مرتين أو ثلاث سابقاً).

ينصـح إيمرسـون، القديـس الحامي للثقـة بالنفس: "ثـق بنفسـك، كل القلوب تميـل أمام ذلـك الوتر الصلب". أقدّر بلا شـك هذا التوجيه الروحيّ. يذهب عالم الطبيعة الأكبر، جون بوروز، وهو كاتب سـيرة ويتمـان الأول والأبـرز، أبعد بدراسـته عن شـعريّته الرفيعة:

كان ويتمان بنواحٍ عديدة، وبشـكلٍ لا واعٍ لنفسـه، الرجل الذي اسـتدعاه إيمرسـون وصلّى مـن أجله، الرجل المعوّل على نفسـهِ تماماً، الذي يجد أن يومه وأرضه كافيان له، والذي لا رغبة له بأن يكون يونانياً، أو إيطالياً، أو إنكليزياً، غير أن يكون نفسه فحسب، والتي يجب ألّا تئـنّ ولا تعتذر، ولا ترتحل، يجب ألّا تتنازل، أو تسـتنكر، أو تقترض، والتي تسـتطيع أن تبصر -من خلال تنكّرات عصرنا وانحطاطاتهِ- ملامح الآلهة نفسها التي سلبت لب الشعراء القدامى.

لـم يسـتبعد ويتمـان النقـد بشـكلٍ كامـل، ولكنّه قـام بفصـل القمحِ عن القشـر بفربال الثقـة والرؤية الإبداعية الراسـخة. ولكنّه اعتقـد بأن يمكن للنقد أن يكـون أكثـر قيمةً من المديـح. في أوراق العشـب، كتب تحت عنوان "دروس أقوى":

هل تعلّمت دروسـاً من الذين قدّروك وكانوا عطوفين معـك، ووقفـوا بجانبـك فحسـب ؟ ألـم تتعلم من الذين رفضوك وسـلّحوا أنفسهم ضدّك ؟ أو من الذين احتقروك، ونازعوا الدرب معك ؟

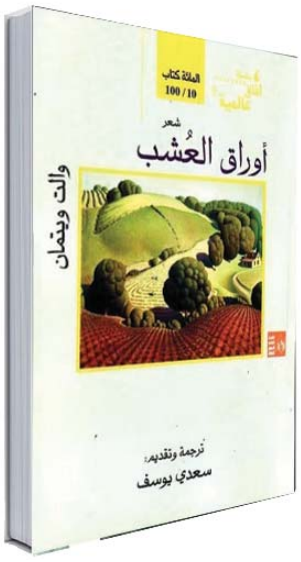
إن نوع النقد الذي رفضه ويتمان فوراً هو النقد الصادر مـن النقّـاد المحترفين, أولئـك الذيـن يهدفون إلى تحطيم فن الكاتب بدل تطويره، لأن أحكامهم تستند إلـى معاييـر عصرهـم، وبالتالي يميلون لاسـتهجان أي قطـعٍ حـادٍ بالتقاليد. وهؤلاء النقّـاد يميلون أيضاً لوصمِ أي عملٍ أصيلٍ بالسـيئ، ثم يجسّدون ما قاله ويسـتن هيو أودن في ملاحظته الثاقبة: لا يمكن للمرء مراجعةِ كتابٍ ما دون أن يتباهى.

لاحـظ بـوروز ذلك في سـيرته عـن ويتمـان، والتي كتبـت في حقبـةٍ ما زال الشـاعر فيها مرفوضـاً أكثر مـن أن يُحتفى به: لا توجد صفحـات في التاريخ أكثر قيمة وقوّة من سـيرة الرجال الذين واجهوا اللاشعبية والإنـكار والكـره والسـخرية والانتقـاص، تضحيـةً لصوتهـم الداخلـي، ولم يفقدوا مع ذلك، الشـجاعة وحسن الخلق قط.

تأسـس شعر ويتمان على أسـاسٍ لا يتزعزع من رؤيته الروحيّـة والإبداعيـة، قاده ذلك فـي النهاية إلى قمة البانتـون لـلأدب الإنكليزي. تعد أوراق العشـب من أكثـر الأعمـال الشـعريّة المحبوبة، والتـي أثّرت في عدة أجيالٍ من الكتّاب وعززت كبد الحياة الاعتيادية خلال أسوأ الأزمات الوجوديّة، هذه هي قوّة الحقيقة الشعرية الموجّهة بثباتٍ صارم بالثقة والرؤية.

اسـتكمل مـع ديـكارت فـي مفهومـهِ حـول الفـرق الجوهـريّ بيـن الثقة والغـرور، وبروس لـي عن قوّة الإرادة والثقـة بالنفس، وبعـض النصائح الجيّدة من الكتّـاب العظماء عـن كيفية تجاوز النقـد، ثم راجع ويتمـان فـي الإبداعيـة، الديمقراطيـة، ونصيحتـه للشباب، ومفهومه المباشر عن السعادة.

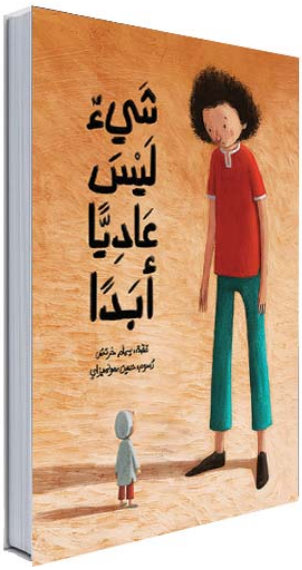
كان ويتمـان بنـواحٍ عديدة، وبشـكلٍ لا واعٍ لنفسـه، الرجـل الـذي اسـتدعاه إيمرسـون وصلّى مـن أجله، الرجـل المعـوّل على نفسـهِ تمامـاً، الـذي يجـد أن يومه وأرضـه كافيان له، والذي لا رغبة لـه بأن يكـون يونانياً، أو إيطالياً، أو إنكليزياً، غير أن يكون نفسه فحسب



اقتناص الفكرة في جملة مناسبة

يمام خريتش والقصَّة الطفليَّة

سريعة سليم حديد



تكتب بألوان بهيّة, وتزرع الدروب أمام الأطفال سنابل خضراء, لا تلبس أن تتلوّن, وتيبس, فتنثر بذورها, وتشعل الطرقات ازدهاراً وبهاء من جديد.

كاتبة تعرف كيف تفتح للطفل نوافذ على القصة ليدخلها بمتعة, ويخرج منها وقلبه معلّق بها, ويداه متمسكتان بصفحاتها.

الكاتبة السورية يمام خرتش لها العديد من القصص الطفلية المميزة, وتنشر في الكثير من دور النشر والمجلات.

قصة شيء ليس عادياً أبداً. قصة تلفت انتباه المتلقي الصغير إلى أهمية موضوع تقبُّل الآخر من خلال شخصية الطفل (سعدون) الذي يمتاز بطوله أكثر من المعتاد مما دفعه للبحث عن مكان آخر لا ناس فيه يتضايقون منه.

تجري أحداث القصة يشدها خيط التشويق, وخاصة أنَّ الكاتبة تستعمل أماكن يذهب إليها (سعدون) ليست بعيدة عن معلومات الطفل الجغرافية, فقد اختارت جبل (طوبقال) والبحر الميت وصحراء الربع الخالي, هذا مما يسهِّل الفهم على الطفل, ويجعل خياله نشطاً مع تسرب المعلومات الجغرافية إليه بشكل لطيف.

ولا تزال القصة في خضمِّ التشويق حين ينتقل (سعدون) من مكان إلى آخر, ويجد تضايق الناس منه من جديد.

ـ تحط أحداث التشويق رحالها في المشهد الأخير, حين تصل إلى (سعدون) رسالة من قريته (كركرون) توجه إليه دعوة للعودة إليها لأنَّ كل الناس قد اشتاقوا إليه, وتُختم القصة ببناء بيت مناسب لحجم (سعدون) الكبير, وتأقلم الجميع مع طوله الغريب.

اعتمدت الكاتبة اختيار عنوان القصة وفق المفهوم العكسي لطبيعة الشخصية, هذا مما زادها ألقاً, وجعلها أكثر ظرافة ومتعة. أضف إلى ذلك محاولة الكاتبة إضفاء روح المرح على القصة, نقتطف:

"فرح الأطفال بسعدون, فراحوا على كفيه يتأرجحون, وعلى ظهره يتزحلقون, أما الكبار فانزعجوا كثيراً من حجم سعدون. لماذا؟ هل تعرفون."

كذلك اعتماد الكاتبة بعض المحسنات البديعية في القصة, كما يتضح ذلك في المثال المقتطف.

كذلك اختارت اسم القرية (كركرون) لتجذب انتباه الطفل إلى موضوع التباين الذي هو في الأساس عماد القصة وموطن اهتمام الكاتبة. وقد تجسَّد هذا في اختيار الأماكن التي سافر إليها (سعدون) أعلى مكان في البلاد العربية, وأخفض منطقة في البلاد العربية أيضاً, كذلك مكان يُعرف من خلال اسمه بالخلو من البشر وهو صحراء الربع الخالي..

ما يشدُّ الانتباه أيضاً اللوحات الفنية المرفقة بالقصة, فهي تضفي عليها بهجة ومتعة وخاصة أنها لوّنت بألوان بهية.

تتوجه قصة (هل تريد أن تمشي الآن يا علي؟) إلى الفئة العمرية ما دون عمر الخامسة, تسير الأحداث بأسلوب لطيف جذاب, يلفت انتباه الطفل إلى جمال الطريق وبالتالي الاهتمام بما حوله من أشجار وأزاهير عن طريق تنشيط حواس الذوق عنده.

الطفل عندما يذهب مع أمه في نزهة إلى الحديقة, يطلب منها دائماً أن تحمله, فتجري أحداث كثيرة على الطريق, ولكن (علي) بمنأى عنها, فلماذا لا يشاهد سباق الدعسوقة مع النملة, أو يرى الأقحوانة الصفراء, وهي تطرح عطرها, أو يلمس قطرات الندى المتجمّعة على أوراق النباتات, كل ما حدث سببه أنَّ (علي) تحمله أمه, وهو بعيد عن الأرض.

ـ تعتمد الكاتبة على الجمل اللطيفة المبهرة التي من شأنها أن تحرّك ذائقة الطفل وتلفت نظره إلى جمال ما حوله, وترفد الجمل في نهاية كل مقطع بالسؤال نفسه: "هل تعرفون لماذا؟" هذا مما يحفز عامل التفكير عند الطفل, ويجعله يخمّن أسباباً عدة لما يحدث, نقتطف:

"تفوح رائحة طيبة من الأقحوانة الصفراء, ولكن لا يشمُّها علي! هل تعلمون لماذا؟"

ـ قصة "البحث عن فرات", هذه القصة نشرت على تطبيق عصافير مرفقة بالرسومات اللطيفة والصوت التمثيلي المتفاعل مع الأحداث والنبرات الكلامية, مما أضفى عليها المتعة والجمال.

ـ قد تبدو القصة منذ المشهد الأول للوحة قطرات المطر أنها مثلها مثل أي قصة تحكي عن طبيعة تشكل الغيم ومن ثم تحوله إلى مطر ورحلة قطرة مطر عادية, ولكن تسير القصة على غير المتوقع, فقطرة المطر التي كانت خائفة من السقوط تمسك بيد صديقتها فرات وتسقطان, ولكن لا تسقطان على الحقل أو النهر أو في البحر بل تسقطان في كوب ماء كان بيد سامي, سامي الذي كان يجمع ماء المطر ويشربه, ثم تنتقل القطرتان إلى بلعوم سامي, وتدخلان عبر الدم, فتصل فرات إلى مسام الجلد وتتبخر, بينما تتابع القطرة الأخرى طريقها إلى أن تصل إلى المثانة, ومن ثم الصرف الصحي, ومن ثم مرحلة التعقيم, لتصل أخيراً إلى الحقل, وتدخل في جذر نبتة دوار الشمس, وتجد نفسها أخيراً قد رشحت ووقفت على إحدى التويجات الصفراء, وتفرح كثيراً بالمرحلة القادمة من التبخر والعودة للسقوط من جديد.

ـ لقد امتلكت القصة عنصر التشويق والمتعة في السرد, وقدَّمت سيرة حياة القطرة بجرأة, وقدَّمت معلومات للطفل عن قطرة الماء التي تدخل جسم الإنسان بشكل غير مباشر, هذا مما يطلق تفكير الطفل وينشط خياله, ويدفعه لتأويل الكثير من مصائر حياة قطرات الماء.

ختاماً نقول: تمتلك الكاتبة يمام خرتش أسلوباً مميزاً في القص الطفلي

في أعمال القرن الثامن عشر الأدبيّة تجلّت مساعي أنطون تشيخوف لاكتشاف الحياة ليس فقط في ظواهرها العامة، ولكن في تعابيرها الخاصة من جوانبها اليومية. كتب تشيخوف عن المثقفين وأوهامهم وارتباكاتهم، حول تناقض أفكارهم عن الحياة. وقد تجلى ذلك بوضوح في ثلاثية "الرجل في حالة"، "عنب الثعلب"، "عن الحب" فأبطالها صنعوا عالمهم الخاص وعاشوا به.

احتضار الروح البشريَّة في قصص أنطون تشيخوف

أويس الحبش

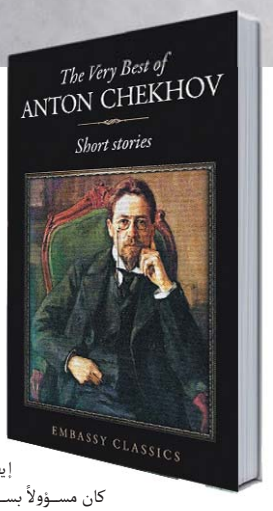
ففي قصة "الرجل في حالة" قام المدرس "بيليكوف" بعبارته الشهيرة "بغضّ النظر عما يحدث" بتقييد حياته عن طريق اتباع التعليمات والأوامر بحذافيرها، و"إيفان إيفانوفيتش جمايليسكي" في قصة "عنب الثعلب" قد أخضع حياته لفكرة واحدة وهي الامتلاك، وحلمه بشراء وإدارة مزرعة للعنب.

أما بطلنا العاشق "إيونيتش" الذي أحب فتاة من القرية، فلم يستطع أن يتجنب أوهامه، وانهار حبه من تلقاء نفسه. كل من هؤلاء الأبطال كان قد أخضع حياته لروتين ضيق، كما لو أنه أبقى عليها في علبة.

في قصة "الرجل في حالة" عبّر عن صورة معلم اللغة اليونانية بيليكوف بوصف حالته بأنَّ كل ما يحيط به من أثاث المنزل حتى ساعة يده كانت تحت غطاءٍ أو حماية، فتراه هو نفسه حتى في الطقس الحار يرتدي معطفاً طويلاً وحذاءً مطرياً ويحمل مظلته ويغطي وجهه بنظارات داكنة ويضع صوفاً قطنياً في أذنيه، فانغلاقه ما هو إلا وسيلة للاختباء من الحياة والابتعاد عن الحاجة إلى اتخاذ قرار للقيام بأي شيء.

يكمل تشيخوف وصف بيليكوف بأنه ضعيف، خجول ووحيد، بالإضافة إلى ذلك، خائف لحد مرضي، هذا هو السبب في أنه يعلم اللغة اليونانية القديمة التي لا يتحدث بها أحد، واتباعه المراسيم والتعليمات في أدق تفاصيل حياته، ومع ذلك، فإنَّ هذا "الرجل في حالة" بطريقة غريبة يبقى المدينة بأكملها في قبضة أخلاقية. مظهره الذي يبعث للتشاؤم يعبث بعقول سكان المدينة وبجميع شؤونهم وحتى محادثاتهم. وفاة بيليكوف كانت اكتساب رمز لانغلاقٍ أبدي من قبله، فيقول أحد معارفه عندما رآه في التابوت: "ولا عجب أنه كان يرقد في التابوت سعيداً تقريباً". أصبحت صورة "الرجل في حالة" رمزاً للرغبة في الاختباء من الحياة ففي القصة أعطى تشيخوف وصفاً تشاؤمياً دقيقاً لسلوك المثقفين في ذلك الوقت.

في قصة "عنب الثعلب" أدرك إيفان جمايليسكي حلمه في الحياة فاشترى مزرعة أراد فيها زراعة عنب الثعلب.



إيفان كان مسؤولاً بسيطاً في المحكمة، والده كان جندياً. وبعد أن أصبح مالك ارض ولد من جديد فتحول من شخص طيب جميل الوجه ومحبوب من أصدقائه إلى رجل مادي وتافه فتراه يتحدث عن الحاجة إلى العقاب البدني للفلاحين. تشيخوف يصف شخصيته ببشاعة: "إنه يشبه الخنزير، كلبه السمين وطاهيته السمينة يشبهان الخنازير". إنَّ فكرة إيفان المتعصبة التي أخضع بها حياته بشكل عام: هي أنَّ الشخص الجيد نوعاً ما هو أيضاً حالة تربط الروح الحرة بنفس حالة التذمر والحرص كالتي كانت عند مدرس اللغة اليونانية "بيليكوف".

وبنفس الحالة تم تقديم بطل قصة "عن الحب"، إذ تم فصل الأفكار حول الخطيئة والفضيلة عن الحياة الحقيقية.

في الثلاثية كان الموضوع الرئيس هو عدم التوصل لمعنى وهدف للحياة، مما أدى إلى إعادة تكوين مفهوم الأخلاقيات من قبل أبطال هذه الثلاثية. أظهر تشيخوف صورة تفصيلية لدمار وموت الروح البشرية بشكل خاص في قصة "إيونيتش" بطل قصة "عن الحب" يمر البطل بثلاث مراحل في حياته، مراحل متكررة لكنها تخضع فجأة لتغييرات سريعة لم يستطع التعامل معها فتسببت بانهياره.

يأتي ديمتري إيونيتش ستارتسيف كطبيب إلى مستشفى القرية، كانت لديه مثل عليا لخدمة الناس في ذلك الوقت فتجده لا يخلو من تصور رومانسي للحياة، يحب الموسيقى، يملك من الأحلام بمقدار ما يملك من مشاعر، فيقول إيفان في إحدى المرات: إنه "قادر على الشعور بجمال ليلة قمرية".

قدّمه الكاتب في القصة السابقة كصورة مثالية للإنسان المحب للحياة، ففي البداية كان لا يأخذ المال من الفقراء للعلاج، على الرغم من أنه ليس بالرجل الغني، فعادة ما يذهب لعمله سيراً على قدميه.

فعندما رفضت "القطة" (كما سُميت في القصة) عرض ستارتسيف بالزواج، عانى من حالة اكتئاب قوية، اعتزل بسببها عن الجميع لمدة ثلاثة أيام. فترى هنا أنَّ حماس الحب تحول لقسوة تجلت في عزائه لنفسه بعبارة "إنَّ الحب لا يجلب سوى مشكلات غير ضرورية".

لا يتحدث تشيخوف بالتفصيل عن سنوات حياة ستارتسيف، لكنه يحدد فقط المعالم الرئيسة. البطل الذي اختلف عن سكان المدينة بأحلامه السامية ومشاعره الحماسية عن الحب والحياة ينتقل فجأة لحياة هادئة ومعزولة لأبعد حد، فسكان المدينة بنسبة لستارتسيف لم يتغيروا، ستارتسيف نفسه تغير. أصبح يأخذ الآن المال من جميع المرضى ولا يحادث أحداً وصار بليداً جداً فقصّ قلبه بحيث لم يستطع أن يحب مجدداً، فظل يفكر بشكل متكرر "من الجيد أنني لم أتزوج في ذلك الوقت".

يصف تشيخوف التغيير الكبير في الشخصية الرئيسة بالانهيار الأخلاقي، فتحوله إلى (إيونيتش) رجل سطحي، كسول، سمين، مفرغ من الأفكار الحية، قد صار لا يأخذ المال فحسب، بل يأخذ أيضاً كل ما يجلبه المرضى من هدايا؛ يتجول في المدينة على عربة تجرها الخيول اشتراها لنفسه وفي المساء يجمع ويعد المال ويفحص المنازل المخصصة للبيع. مصالحه الآن هي الثروة فقط، على الرغم من أنه شخصياً لا يعرف لماذا يحتاج إلى الكثير من المال، "لا توجد رغبات، لا أحلام لايونيتش بعد الآن" يخاطب البطل نفسه.

يُظهر تشيخوف أنَّ البيئة والأعراف السطحية تؤثر على الإنسان، ولكن هذه عوامل ثانوية فقط، السبب الرئيس لانهيار العالم الداخلي للبطل هو البطل نفسه، في عدم قدرته على المقاومة، على مقاومة المستنقع الذي يسحبه. عادة ما يحاول الناس فصل مفاهيم مثل الخير والشر، الحب والكراهية، الحزن والفرح... على عكس الكاتب الأدبي الذي كلما كان عالمه الداخلي أكثر وضوحاً، كان شعور القارئ أكثر تعقيداً عند التعرف على أعماله. هذا هو الحال مع تشيخوف: المضحك حزين بالنسبة له والمحزن مضحكٌ، وهناك عدد كبير من ظلال الكوميديا والدراما في أعماله.

أنطون تشيخوف يريد أن يجعل الناس واقعيين، أن يتقبلوا فكرة الحياة بواقعيتها. ربما هذا هو السبب في أنَّ قصص أنطون بافلوفيتش حزينة أكثر من كونها مضحكة، فالدراما وخاصة في قصصه القصيرة مخفية وراء الطابع الهزلي لسلوك الشخصيات، ولكن تدريجياً سرعان ما تختفي الحبكة الهزلية ويفسح المجال لتلك الحزينة فيلاحظ القارئ السوداوية في أعمال تشيخوف التي تعكس قذارة الواقع في شبع وبلادة الأغنياء، وعجز الفقراء.

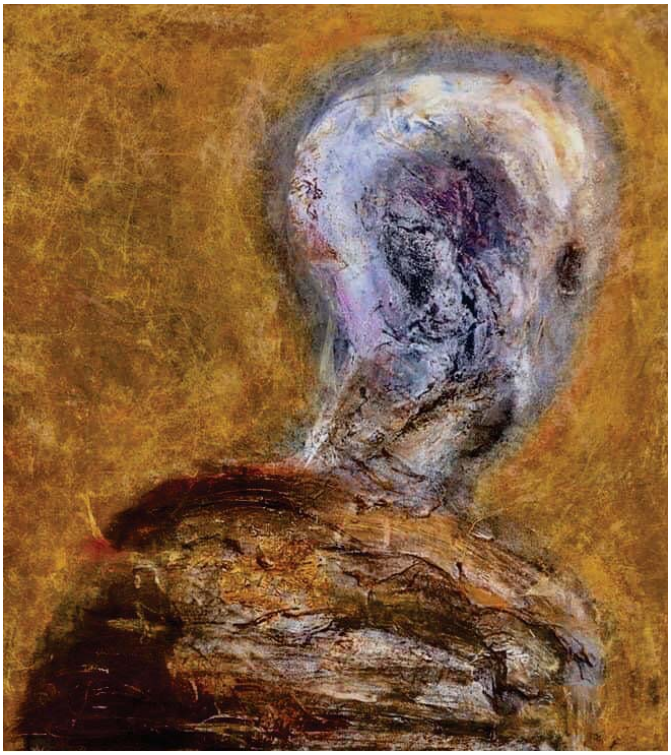
إنَّ موضوع أعمال تشيخوف بقدر ما يستطيع القارئ أن يحكم عليه هو موضوع شخصية إنسانية انتهى بها الحال في ظروف الحياة الواقعية وهذا يعني انعكاس الحزن على الشخصية، فالفكرة الرئيسة هي تحول الأشخاص ذوي التفكير التقدمي والمثقفين إلى أشخاص ماديين وسطحيين و"انغماسهم التدريجي في الوحل" هذه المأساة التي كانت مصير مثقفي روسيا في ذلك الوقت رآها تشيخوف فأظهرها لنا في ثلاثيته (الرجل في حالة- عنب الثعلب- عن الحب).

شارا رشيد
تشويه الوجوه عبر دوافع التأمل

خضير الزيدي

لا توجد ثوابت في الفن طالما يعبر الشكل اكثر من مؤثر. فلكل عنصر في العمل اساس بصري وغاية معينة لهذا سيكون لزاما علينا ان نتأمل اللوحة وابعادها التعبيرية ونحن نقف امامها

وبما ان لكل فنان اجراءات بنائية يصعب فهما امام المتلقي فقد تتشوش لدينا الفكرة ونظل مشدودين للشكل طالما لا يمكن الامساك بخيوط معرفة المدلول وما يحمله من تأويل ووظائف ، نعم في الفن غايات كثيرة واتجاهات متعددة تجلب لتكريسها عدة مستويات لكن على وجه الدقة تبقى نتائج الفن مبهرة ومثيرة وهذا ما يوسع من افق اللوحة سواء بغنائيتها او بتراكيبها المتخيلة وحتى بجدل المتغيرات في اشكالها او انساقها التصويرية .هناك اكثر من مؤثر اتجاه المتلقي طالما الكثر من الحيوية والجذب يترشح عن رؤية العمل الفني ويخرج بوضوح وصورة تهتز امام اعيننا فما الذي تبتغيه فنانة مثابرة وواعية مثل شارا رشيد في معرضها الاخير بعد تقديمها لتجربة جديدة علينا عام 2022 من خلال مشروعها لفن أدائي(بيرفورمانس) وكان بعنوان (من نحن) عرض ضمن مهرجان معهد الفنون الجميلة في تلك السنة وحتى ان ذاكرتنا تحتفظ بصورة مكتملة عن منجزها السابق حينما قدمت معرضها الشخصي الأول (كلتور) عام 1996 ثم تلته في اقامة معرضها الشخصي الثاني والموسوم ب (حكايات) مع الفنان ماهر ستار في بغداد عام 2015 ثم تعزز وعيها ونشاطها الفني لتنجز المعرض الشخصي الثالث، على قاعة المتحف الوطني في السليمانية 2018 بعدها انجزت معرضا مشتركا (ستة قصائد بصرية) في كاليري آرت هوب ، أبو ظبي- دولة الأمارات 2019.وكان لكل معرض من تلك المعارض ما يجعلنا نرتقب اسما فنيا مثابرا فهي لم تكن في كل منجزها فنانة استعراضية لمواضيع متعددة او اسلوب يزيدها



اقترابا من الاخر كانت تصر على ان تفرض نوعا من الفن الذي يلامس جراح الواقع ومأساة الانسان بعيدا عن طبيعة هويتها الكردية شارا لم تفكر في ذلك ولم تمثل لوحتها انعكاسا لقوميتها بل على العكس كانت صاحبة موقف انساني فهي تنظر للإنسان كوحدة موضوعية في الغالب من فنها التعبيري وتبين مدى انجذاب نفسيتها اتجاه فن يستحق التخليد وهي لا تصف حالة الانسان بل توجه نداء داخليا عبر اجوائها النفسية للتخاطب مع الاخر كأنها تؤسس الى لحظة تأمل من نوع خاص في مستويات الادراك عند الانسان وبما ان الفن فكرة ذات سمات شكلية فقد استهوت عبر اشكالها لغة التجانس اللوني في العمل الواحد وهو في الاساس ايضاح فكرة ونزعة لون وخط يضاف له التعبير الحي.

هوس التعبيرية في معرضها الاخير

ضمن مشروع هيلان الفني في اربيل اقامت شارا رشيد في الخامس والعشرين من شهر شباط معرضها الموسوم ب (البحث عن الهوية) والذي يحييه معهد غوته الالماني في العراق بالتعاون مع الفريمينغ للتصوير الصحفي وسيف گاليري احتوى على العديد من الاعمال التعبيرية وكانت التشخيصية اكثر ما استثمر في طاقة العمل الفني وهو ما يؤكد خطاب الفنانة على التمسك ببناء اعمال فنية لها سمات خاصة تميل للاقتراب من تعاظم التشخيصية كأسلوب وايضا هي تكريس لتحديد هويتها الانسانية في التعبير عن انفعالات وشعور يعيشه الاخر. في الصياغات الفنية لا نجد تعقيدا بنائيا انما تستكمل لنا تصورا في منطق الانفعال اتجاه ما يحسه الانسان من غربة وضياع وهذا ما نتلمسه من الوجوه المشوه في التجسيد الفني كأنها ترغب بالقول ثمة ضياع في دورة حياة الانسان والبحث عن تلك الاثار التي تحتمل اللوحة بيانها او لنقل ترغب في تتبع مسارها ثمة ما يبرر لنا كمتلقين اسباب موضوعها الاساس وحسنا فعلت حينما غيبت التجريد وقدمت لنا فنا تشخيصيا لم يبتعد عن جذر المشكلة في البحث عن هوية الانسان ولعل الملفت هي اقترابها جماليا من لحظة المواجهة مع الامساك بالفن والحفاظ على سمات اسلوبية متوحدة في معرضها هذا وليس تتبع غواية الفن فربما لهذا السبب اجدها تسعى لإعلاء العلامات الظاهرة في وجوه اشخاصها كأنها لم تكتف بوجود علامات داخلية افترضها سياق تأويل اللوحة وهذه الممارسة تبدو جماليا ذات طابع عفوي لا يمكن تجاوزه لو وجدت توصيفا ونحن نوثق مثالية الفن ..نعم في الفن فكرة فطرية ولكنها تحتمل اكثر من قراءة ولا يمكن تجاهلها وهذه الفطرة تبدو نتاج شعور بإنسانية الانسان وحقائق لوجدان جمعي وما يحسب لشارا رشيد في اعمالها الفنية انها تدرك ما تنطوي عليه الحقائق وكيف يخوض المرء صعوبة في الالفة مع الاخر او المكان وغربته. لوحاتها ترتدي لباس العزاء كمقاربة لواقع يثير فينا الاسف فهي تتعقب على الدوام موضوعة هدم الانسان من الداخل فملامح الوجوه كانت في شد وجذب وبدت في موضع الاعجاز فهل ذهب خطابها التعبيري الى غاية علينا ان ندركه ولو بعد حين كي نفهم مغزى تأسيسه الرمزي امام اعيننا ونحن نتابع لوحاتها.

هل كل الناس فلاسفة

حازم رعد

يشيع في الدراسات الفلسفية تقسيمها إلى لونين، الأول ما نطلق عليه الفلسفة العملية والآخر ما نسميه النظرية والتقسيم المشار إليه الكلاسيكي وهو السائد للفلسفة والذي تلقيناه من أرسطو واستمر إلى يومنا الحاضر، مع أن بعض المؤسسات والفلاسفة لم يعودوا يعتمدونه في الدراسات الفلسفية.

مع الالتفات إلى أن الكثير من المنصّات الفلسفية في الحاضر والفلسفة المعاصرة لا تعتني بهذه التفريع للفلسفة، ولكن مماشاة مع السائد المنهجي والتاريخي إذا أردنا التعريف بالفلسفة بنظرة شاملة في هذا التقسيم يكون أهم أركان البحث الفلسفي .

طرحنا في عنوان المقال أعلاه تساؤلاً يقتضي الجواب عنه أن نعرف ماهي الفلسفة العملية أولاً لأن السائد العام في الفلسفة هو القول بأن جميع الناس من الناحية العملية لا أقل "فلاسفة" فيتوجب إذن أن ننقاد مع السائد المنهجي ونمضي في الكشف عن المعنى وهو "الإجابة" التي يتضمنها عنوان المقال أعلاه.

بادئ القول إن الإنسان بشكل عام يمارس في يومياته لوناً من الفلسفة [في طبيعة اعتقاداته وفي إيمانه في رفضه لجملة من الأمور والمسائل أو قبولها وفي الطريقة التي يجدها مناسبة في تعاملاته داخل الأسرة ومع الأصدقاء ومع الغرباء ، في وجهات النظر والانطباعات التي يكوّنها عما يجري حوله من أحداث ووقائع وأيضاً له طريقة يعتقد أنها صواب أثناء ما يمارس أعماله اليومية ويتصرّف من خلالها مع أشياء العالم] وهذا الأمر بحد ذاته يوضح لنا أن الأفكار الفلسفية منتشرة في الحياة العامة وهذه السلوكيات والأفعال يمارسها في المنزل "كتربية الأسرة" ويمارسها في السياسة كتدبير للمدن وإدارة شؤون التجمّعات البشرية "السياسية" بوصفها دولة ، وفي الاحتجاجات والمطالبة بالحقوق وكذلك يمارس لوناً من التصرّف في السوق "سوق العمل" في الاشتغال بالمؤسسة في التعاملات مع الآخر فمثلاً يحتاط الإنسان في تعامله مع صنف من الناس ويعمل بثقة مع صنف آخر في يومياته كل ذلك يمارسه الإنسان ونحن نطلق عليه فلسفة ، كذلك يمارس الإنسان نوعاً من أخلاقيات العمل والتعامل مع الآخرين والحدود التي يتم التقيّد بها في التعامل معهم "ما ينبغي وما يتوجب وما يصحّ وما لا يصحّ" والفلسفة على وفق هذه المقاربة من طبيعتنا كما يعبّر روبرت زيمر ، وجزء لا ينفك عن وجودنا ، بمعنى أنها مجموعة قوانين وقوالب ومنطق ليس غريباً على الذات البشرية ولعل المناطقة أيضاً ساروا باتجاه هذا الرأي حيث اعتبروا الإنسان "حيواناً ناطقاً" أي مفكر أو عنده القابلية للتفكير والتعقّل وهذا بحد ذاته تفلسف إذ النظر العقلي والتأمل والتفكير بالأشياء ليس شيئاً آخر غير الفلسفة وإذ يعتمده الإنسان في تعاملاته وممارساته وسلوكه العام حتى لو لم يلتفت إلى تلك الأبعاد النظرية الناظمة بشكل "احترافي" لسلوكياته إلا أنه يمارسها كلما فكر في الحياة والعالم وطريقة العيش أو كانت له وجهة نظر إزاء عقائد وأفكار هذا العالم وليست الفلسفة إلا رؤية عن العالم كما يقول لوكاتش .

فذلك كله فلسفة يتصرف الإنسان على غرارها في معيشه اليومي ولكنها فلسفة عملية أي هي "النشاط العملي الذي يمارسه الإنسان في حياته، ولذا يقال عادةً إن كل إنسان من ناحية عملية فيلسوف بالطبع" لأنه إنما يمارس ويتصرف وينتهي ويمتنع طبقاً لرؤية وتصور مسبق ووجهة نظر تكون الأرضية المعرفية لهذا الفعل وهذا التطبيق والممارسة معدّة قبلاً .

يقول معاذ بن عامر : [إن الإنسان فيلسوف ضرورةً أياً كان الدور الذي يؤديه في هذه الحياة فالراقص والفنان والمعماري والمهندس وشرطي المرور والمذيع والمبرمج وعامل النظافة والشاعر والروائي والصيدلاني والطبيب

شركاء في اثنتين:

-1الإنسانية: إذ يسيرون بشكل أفقي إلى جانب بعضهم البعض من دون تمييز أو تميز

-2التفلسف إذ يتناوبون بشكل عمودي لبناء هرم الحضارة الإنسانية كل حسب تخصصه وبقدر اجتهاده العقلي]

وعليه من لا يمتلك رؤية في العمل والذي يمارس يومياته بغير تصور مسبق أو من مقدمات منهجية يتحرك على غرارها في خطواته ولو كانت بقدر بسيط بحدود فهمه وطاقته الاستيعابية يكون هذا الإنسان كالسائر بلا بصيرة وبلا رؤية لا يزداد من مسيره وحركته إلا بعداً عن الأهداف وعن النتائج وبالتالي عن الحكمة وتصنّف ممارساته في خانة العبث والفوضى، ولكن من يتصرف ويفعل الأشياء طبقاً لوجهة نظر عقلانية واستفادة من خبرة ويعي حقيقة ما يفعل فذلك إنسان فيلسوف من الجانب العملي.

وهذا اللون من الفلسفة يشترك فيه جميع الناس على حد سواء لا فرق فيه بين إنسان وآخر "فإن كل إنسان فيلسوف" كما يقول انطونيو غرامشي، والقاسم المشترك لكون الناس فلاسفة هو وحدة العقل عندهم فالناس سواسية فهو أعدل الأشياء قسمة بين الناس ويمكن للجميع استخدامه على أحسن وجه ويمكن أيضاً إهماله فيقع الإنسان في تخبّطات وأغاليط ومشكلات في الواقع.

واللون الآخر هو الفلسفة النظرية وهذا اللون من الدراسات هو ما نطلق عليه عملية إبداع المفاهيم أي صناعة الأفكار والقوالب الفكرية الكلية التي تعرف بالأشياء ومن خلالها يشار إليها أن صناعة المفاهيم وهي عملية تكثيف الألفاظ لاختزال جميع أشياء وأشكال العالم في قوالب فكرية ومفاهيم قليلة وعن مثل هذا المعنى يعبر فنتغشتاين (القوة في الفلسفة أنها تحوّل الأفكار الكبيرة إلى كلمات قليلة)وهذه نقطة جوهرية في الفلسفة ومن هنا نفهم أهمية الفلسفة في أن الإنسان يمارسها في كل لحظة من لحظات حياته وفي كل سلوك وتصرف يقوم به "فيقال هذه فلسفة هذا الإنسان إزاء هذا الشيء ، وتلك فلسفة الفلان الآخر إزاء الشيء الكذائي).

فهو أي الإنسان يمارس الفلسفة مع نفسه في تأملاته الشخصية فهو عندما يطلق عنان مخيلته فيصور لنفسه سلسلة معتد فيها من الأفكار عن حياته وعن الكون وعن مصيره وعن الأهداف التي ينشدها من أي سلوك يقوم به ويحاول أن يعالج الأخطاء التي يقع فيها ويخطط لما هو أفضل في المستقبل سواء المنظور أو الستراتيجي البعيد ، فكل ذلك فلسفة وتفكير إذا ما سلّمنا بأن الفلسفة في أحد جوانبها عملية تفكير عقلية في الأشياء واستحصال البراهين والأدلة على صحّة بعضها وخطأ البعض الآخر ، كل ذلك هو إعداد رؤية سواء مرحلية أو ستراتيجية ويستشرف مستقبله فذلك هو فلسفة وعليه فإن الإنسان يمارس الفلسفة في كل نَفَس ولحظة ويلوك في حياته.

المسرح.. فن الإمتاع المهذب

أ. د. باسم الأعسم

تتعدد وتتنوع المتع في مسرح الحياة، والإنسان يؤرقه أمر إشباع غرائزه بشتى المتع، عبر وسائل مختلفة، شرعية أو غير شرعية، ما دام الدافع الرئيس تحرير النفس من المكبوتات، ومن ثم التمتع بالمال أو البنون أو السلطة ، أو القراءة والكتابة ومشاهدة الفنون.. الخ.

وعادة أن الأفراد على اختلاف وعيهم أو ثقافتهم أو انحدارهم ومذاهبهم، قد جبلت نفوسهم على التمتع بمخرجات الفن ومنها: المسرح والسينما والتلفاز، إلى جانب الهوس في زيارة المتاحف والمتنزهات والمنتجعات والآثار والمزارات، لكن التمتع الناتج عن مشاهدة المسلسلات التلفازية والمسرحيات، يكاد يكون الأكثر جذبا، والتصاقاً بذائقة المشاهدين، لما للفنون البصرية من سطوة هائلة على حواس وافئدة الناس في العالم أجمع.

وما دمنا بصدد المسرح، بوصفه خطاباً ثقافياً وفنياً وجمالياً، وترويحياً، فإنه يتفرد عن سواه، كونه أبا الفنون السمعية، والبصرية، والحركية المدهشة، والباعث على المتع المهذبة، التي تتعدد وتتنوع بتباين أنساق خطاب العرض المسرحي مما يشكل، مصدر جذب مائز وشائق، منذ أن نشأ المسرح، إذ اقترن وجوده، واستمراريته بما يحوز عليه من متع ذات خصوصية فريدة، مبعثها الاتصال المباشر بالجمهور، وسحر الأداء التمثيلي، مع جمالية الفضاءات السينوغرافية، وبراعة الإخراج، إلى جانب نقل المضمون الفكري والفلسفي لنص خطاب العرض المسرحي.

لقد قرن (أرسطو) المتعة بالمحاكاة والتطهير والجمال، مثلما عدها (برتولد بريشت) متعة ذهنية وجمالية، بوصفها مفهوماً فلسفيا وجمالياً، يعزز الجانب التعليمي في المسرح الملحمي . ولم تعد المتعة مختصرة على المسرح، بل إن جميع أشكال الآداب والفنون، تشكل فيها المتعة مرتكزاً رئيساً يتحكم في طبيعة الاتصال الوجداني والعاطفي والفكري مع المتلقي، غير أن المسرح يتفرد عن سواه، باحتوائه على مختلف الفنون والآداب، ولذلك تتنوع المتع فيه: بدءاً من النوع الأدبي، أو المذهبي، كالتراجيديا أو الكوميديا أو الميلودراما أو المونودراما. ولكل نوع متعة خاصة، مشروطة بنوع الجنس، الذي يفرض نمط التلقي والاستجابة، مروراً بالأنساق الرئيسة المشدة لنص خطاب العرض البصري، كالتمثيل، والإخراج، إلى جانب الأنساق التشكيلية الأخرى، كالديكور والأزياء، والإضاءة، والاكسسوارات، التي تؤلف المنظومة السينوغرافية للعرض، وان لجميع الأنساق المؤتلفة ضمن تشكيلة العرض، متعة ترسي متعة المشاهدة (متعة المتلقي)، أي المتعة الجمالية، التي تعد العلامة الدالة على تألق العرض. وتفرده ، والباعثة على التشويق لكل ما هو جميل وجليل في الآن نفسه.

ومن الأسئلة المثيرة: متى سيكون المسرح باعثاً على المتعة المهذبة ؟ وهل المتع في الفنون الأخرى غير مهذبة ؟!.

قطعا ، أن شرط توفر المتعة المهذبة مقترن بوجود الفكر التقدمي التنويري، الذي يشكل الثقل الفكري لنص العرض، مدعوماً بجمالية المقاربة الإخراجية الحداثية، الباعثة على التشويق المسرحي، مع سيل المبثوثات الجمالية التي ترسلها سينوغرافيا العرض، الذي يفترض أن تكون جاذبة بنحو مثير، كيما يتأسس ذلك التلقي العفوي بين الجمهور ومرسلات العرض.

وبعكس ذلك، سوف يغدو العرض محض استعراض فج، لحالات وصور بليدة، تفتقر إلى المتعة المهذبة، كما هي العروض اللامسرحية التجارية، التي تنزاح باتجاه إثارة غرائز الجمهور لموضوعات وإشارات ما , وتلفيقات أدائية لا تمت إلى المتعة الجمالية المهذبة بصلة ، لأنها ذات منحى ملفق، ولا تحتكم إلى أيما ضابط إخراجي وأخلاقي وجمالي مبين، مثلما هي العروض الفامضة حد التعمية، والمبهمة المحشوة بسيل عارم من الحركات الأدائية الفائضة، والالتواءات الجسدية المكرورة والمقرفة . وثمة بعض العروض المسرحية السردية، التي يغلب عليها طابع الحكي المباشر، والروي المسهب، من دون داع فني , أو ضرورة درامية، فتكون في العادة سقيمة مانعة لكل أشكال المتعة والتشويق.

والخلاصة، أن المتعة في الآداب والفنون ومنها المسرح، تعد العتبة التي لا غنى عنها في استقطاب الجمهور بنحو تلقائي لحيثيات العرض المسرحي، وجمالياته، مما يؤكد للجميع أن المسرح الجاد والملتزم، هو من المتع المهذبة حسب، ولولاها لما بقي للمسرح أثر يذكر، بل العكس بوجودها قد ترسخ وازدهر.

لقد حظي العديد من العروض المسرحية، الأكاديمية ذات النزوع التجريبي لعدد من المخرجين الرواد ومن لحقهم، بمزيد من المتعة الجمالية والفكرية المهذبة، وكذلك بعض العروض الشعبية لفرقة المسرح الفني الحديث ومسرحيات حيدر منعثر، لأنها نأت عن التهريج، والإسفاف والسفسطة الجوفاء، فاستحقت الخلود الفني، ودرست كعينات قصدية منتخبة في الرسائل والأطاريح الجامعية، بينما همشت وأقصيت، بعض العروض المسرحية، التي افتقرت إلى الدهشة والجمال والمتعة المهذبة في الأنساق البصرية كافة.

الاشتراكيّون الطوباويّون: روبرت أوين

جون ستيفن كرايز

ترجمة: حيّان الغربيّ

تبدو أفكار وأعمال روبرت أوين (1771 - 1858) لدى مقارنتها بأفكار الاشتراكيّ الطوباويّ المعاصر له، شارل فوريه، آتيةً من سياقٍ تاريخيٍّ مختلفٍ بصورةٍ جوهرية. وعلى الرغم من أنه انخرط في قطاع صناعة النسيج، إلا أنه لم يطرد من عمله أو ينفصل عن عالمه وينغمس في التأملات التجريدية، بل إنه أصبح واحداً من أنجح صناعيي القطن مرتقياً درجات السلّم الاجتماعي وحاصداً الثروة والمكانة الاجتماعية المعتبرة.

روبرت أوين

وقد تفوّق على فوريه من حيث إدراكه لتعقيدات إرساء الصناعة، التي تقبّلها بطريقةٍ أكثر إيجابيةً، كما أنه أبدى انفتاحاً أكبر تجاه الآلات والتقنيات والحقول المعرفية الجديدة إذ رأى فيها خطوةً إضافية على الطريق نحو تحقيق السعادة الإنسانية. بيد أن أوين، في أيامه الأولى، لم يبدُ أكثر من مجرّد مالك مصنعٍ محسنٍ تكفّل موظفيه بالرعاية وأدخل الكثير من التحسينات على حياتهم، وقد تحدّث بلغةٍ ترددت فيها أصداء الاقتصاد الأخلاقي ما قبل الصناعي بما كاد يعكس رفضه للحضارة التجارية الحديثة. ولهذا السبب، اجتذب أوين اهتمام نبلاء الريف فضلاً عن السياسيين المناوئين للتحديث.

وقد تنامت شهرته بعد العام 1800 من خلال إدارته لمصنع نسيج في نيولانارك باسكتلندا، وأدخل تحسينات من قبيل تخفيض ساعات العمل، وتوفير شروط عمل أكثر صحةً وأماناً، فضلاً عن توفير الاستراحات الترفيهية، والمدارس للصغار والكبار، والتثقيف الأخلاقي، وصيانة المساكن وترميمها، وإنهاء عمل الأطفال، وخطط التأمين الممولة من خلال الخصم من الرواتب. ولعلّ ما يلفت الانتباه بشأن مصنع نيولانارك، هو أن أوين لم يحسّن حياة موظفيه من خلاله فحسب، وإنما نجح أيضاً في جني الأرباح. ولم تلبث نيولانارك أن أصبحت قبلةً للسيّاح الراغبين بالاطلاع عن كثب على تجربة أوين الاجتماعية في الإنتاج الناجح.

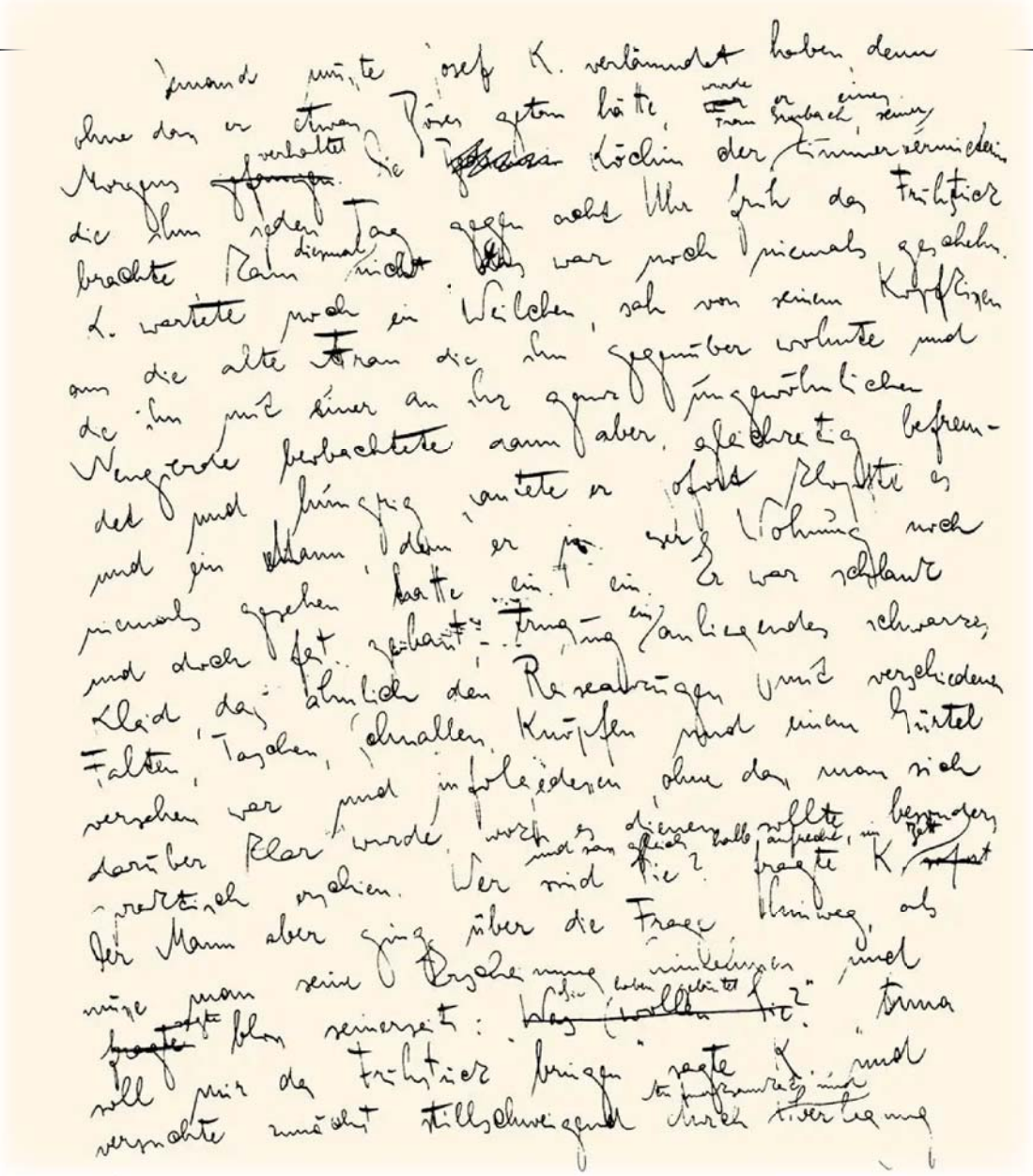
لعلّ مقته لنظام المصنع الحديث هو ما حثّه على اتخاذ القرار بتغييره جذرياً، فقد شجّع هذا النظام على التنصّل من المسؤولية الاجتماعية، والمنافسة المدمّرة، والفردانية اللاأخلاقية، بينما اتسم المجتمع ما قبل الصناعي، على النقيض من ذلك، بالضمير الاجتماعي الحي، والإيمان بأن ثمة أمراً إلهياً برعاية الفقراء والبؤساء، والإحساس القوي بالانتماء إلى مجتمعٍ يؤلّف بين الفئات العاملة. وفي عمله "نظرة جديدة للمجتمع" (1813)، أوصى أوين "بخطة واضحة بسيطةٍ عملية لا تنطوي على أي خطرٍ على أي فرد أو أي جزءٍ من المجتمع" وترمي إلى منح المفقرين الاستقلال والمقدرة على إعالة أنفسهم. وعلى الرغم من أنه حظي بدعم مناوئي الحداثة، إلا أنه سرعان ما اتضح أن القواسم المشتركة التي تجمع بين أفكاره وممارساته وبين الفكر الديمقراطي الراديكالي تفوق تلك التي تجمعها بالفكر الداعي إلى الحفاظ على الوضع القائم. وعلى غرار ما جرت عليه العادة في القرن الثامن عشر، رفض أوين المسيحية والتقاليد، مفضلاً الاهتداء بالعقل والطبيعة، وخلص إلى أنه من الممكن تغيير الطبيعة: فبما أننا جميعاً نتاج بيئتنا، إذن لكي نتغير لسنا بحاجةٍ إلا إلى تغيير البيئة، وقد أضحى هذا المذهب حجر الأساس لجميع النظريات والبرامج الاجتماعية خلال القرن التاسع عشر.

لكنه رفض أيضاً التشديد الديمقراطي الراديكالي على جهود المنافسة الفردية التي ثبت له، من خلال تجربته الشخصية، أنها تفضي إلى عواقب وخيمة. ففي حين أنه لم يكن على وفاقٍ مع توماس بين، وهو قد ذهب إلى أن المعيار الذي يجب أن يصمد أمامه أي نظام هو تحقيق أكبر قدرٍ من السعادة لأكبر عددٍ من الناس، بيد أنه لم يؤيد آدم سميث أو جيرمي بنثام في أن الطريقة المثلى لضمان السعادة الإنسانية هي بزيادة إنتاجية نظام السوق الحر. إذ إنه رأى أن التعاون والتخطيط المنسق كان ليسهم بشكلٍ أكبر في زيادة إنتاجية المجتمع وخدمة مصالحه.

تشبه أولى الخطط التي وضعها أوين حول مجتمعه الطوباوي تصوّرات فوريه حول جماعته بمعزلٍ عن ديناميات نظرية الجذب العاطفي. وقد أطلق على تلك المستوطنات "القرى التعاونية"، التي اتسمت بكونها مجتمعاتٍ زراعيةً مكتفيةً ذاتياً يمكن فيها للعاطلين عن العمل العثور على وظائف منتجة. وقد كان أوين واثقاً بأن قراه تلك لن تلبث أن تنتشر بسرعةٍ كبيرة نظراً لأنها تقوم على العمل التعاوني ولأنها قادرةٌ على أن تبزّ المشاريع الخاصة من حيث الإنتاج. بيد أن تلك القرى لم تعمّ الأرجاء البريطانية، فقد تعذّر عليه تحصيل رأس المال الكافي من الحكومة كما أخفق في تلقّي مساعدة كبيرة من القطاع الخاص، لا بل أبدى قادة الطبقة العاملة أنفسهم شكوكهم حيال أوين، فهو لا يعدو كونه مالك مصنع في نهاية المطاف. وما بين العامين 1805 و1815، استضافت نيولانارك نحو 15000 زائر، وواصلت القرى جني الأرباح، بيد أن الفكرة لم تنتشر، ولعلّ موقع نيولانارك يعتبر واحداً من الأسباب التي حالت دون انتشارها، فقد اعتمدت المدينة على الطاقة المائية بدلاً من البخار، كما كانت تعج بالعمّال الذين توجّب استيرادهم إلى المنطقة بالمعنى الحرفي للكلمة. إذن ربما كانت المسألة مسألة توقيت، إذ كانت نيولانارك تعمل في ظروفٍ نموذجيةٍ بالنسبة للمراحل الأولى من إنتاج النسيج، ولكن مع الزحف السريع للثورة الصناعية سرعان ما باتت هذه الظروف باليةً وجديرةً بالهجران.

لا يصح أن نقول إن نيولانارك شكّلت تجربةً اشتراكية، فقد كانت ملكاً لأوين وشركائه، كما أنه تولّى إدارتها بنفسه بمساعدةٍ ديمقراطيةٍ محدودة من العمّال، وهكذا احتفظت الملكية الخاصة وحوافز الربح بتأثيرها على الرغم من الإجراءات الإنسانية التي طبّقها أوين دون شك. وبالتالي، لا يعد إخفاق نموذج نيولانارك في الانتشار إخفاقاً لنموذج اشتراكي حقاً، وإنما لنموذج أوين الأبوي الإنساني. كما تجدر الإشارة إلى أن العمّال الذين تم استحضارهم إلى نيولانارك كانوا من فئةٍ متجانسة، فجميعهم كانوا من العمّال الاسكتلنديين من ذوي الخلفية الكالفنية، الذين أظهروا ميلاً للانضباط وعدم التذمّر وتحسين الذات.

وفي مطلع عشرينيات القرن التاسع عشر، إثر خيبة أمله إزاء العمى الذي اتسم به الإنكليز، قرر أوين تأسيس مجتمع في أميركا. وهكذا، أبحر في العام 1824 إلى الولايات المتحدة، فاستقبل في واشنطن بجلبةٍ أكبر. ومن ثم، واصل طريقه إلى نيوهارموني، بانديانا، حيث اشترى قطعة أرضٍ كبيرة. وغدت نيوهارموني المجتمع الأول والأشهر بين نحو ستة عشر مجتمعاً مما أسسه أوين في الولايات المتحدة بين العامين 1825 و1829. بيد أن أياً من هذه المجتمعات لم يستمر لأكثر من بضع سنوات بوصفها مجتمعاتٍ اشتراكيةً ناضجة. وانهارت نيوهارموني حين فرّ أحد شركاء أوين الأميركيين بجميع الأرباح. بيد أن نيوهارموني عانت من مشكلةٍ أخرى تتعلّق بالحوافز، فبينما حضر إليها العديد من العمال وهم مريدون مخلصون لنهج أوين، إلا أن عمالاً آخرين كانوا ينشدون الرقص والغناء واللهو فقط. وهكذا، اتضح له أنه لم يعد يتعامل مع العمّال الاسكتلنديين المجتهدين القنوعين. علاوةً على ذلك، أظهر الأميركيون القادمون من خلفية ديمقراطية تحفظاتهم حيال الإذعان لسلطة أوين، بصرف النظر عما إذا كانت أبويةً أم لا. ولم يمضِ أوين الكثير من الوقت في نيوهارموني، كما أن المشورة التي قدّمها لدى وصوله آلت إلى التجاهل والنسيان. وحين جوبه بالشقاقات والانشقاقات، حثّ سكّان المستعمرة على التفكير في ما يفعلون، فلعلهم يتبيّنون خطأهم ويثوبون إلى رشدهم. ولكن في نهاية المطاف، اتضح أن المبادئ الأزلية التي ادعى أوين اكتشافها لا تكفي للحفاظ على نيوهارموني. وفي العام 1828، تخلّى عن مغامرته الأميركية وعاد إلى إنكلترا، حيث انتهت به الحال منظّماً لفئات العمّال حتى وفاته بعد ثلاثين عاماً.



من مخطوطة «المحاكمة» لفرانز كافكا

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
www.alsabaah.iq
ملحق اسبوعي 16 صفحة
Wed. 1 . Mar. 2023 Issue No. 5624 الأربعاء 1 آذار 2023 العدد