الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 22 تشرين الثاني 2023 العدد 5820 Wed. 22 . Nov. 2023 Issue No. 5820

04 المديح وتمثلاته عبر العصور

06 الكسندر دوماس وكلاسيكيات الأدب القديم

08 الطيب العياط يرسم العالم على مقاس قلبه

09 التخييل بوصفه صانعاً للتقاليد

10 تحصينات روما في العراق وسوريا

15 الثقافة المقاومة

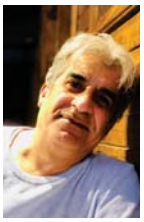
ch.editor@alsabaah.iq

Habermas
حين تكون الحقيقة حذاء

هابرماس: سينهار نظام العقل إذا اتهمنا إسرائيل بالإبادة الجماعية

باتاي: الأخلاق كثيرة وتملأ كلّ شيء

الحقيقةُ بوصفها حذاءً مستعملا



أحمد عبد الحسين

واهمٌ مَنْ يطلب الحقيقة من إنسان. لأنّ أشياءً مغرقةً في الصدفة والاعتباط والعمى هي التي تخلق المواقف. ومنها هوامات الطفولة في الصغر وخفايا اللاوعي في الكبر، مع كثيرٍ وكثيرٍ من العاطفة والوجدان، اللذين هما في آخر الأمر مطبّان صناعيان يعثر فيهما التفكير. ولهذا فنحن جميعنا ننطق عن الهوى.

وهنا بالذات تكمن قوّة الفلسفة وضعفها في آن.

قوّتها: أنها الحقل الوحيد الذي أخذ على عاتقه المهمة الأكبر، وهي ادّعاء إعمال العقل وحده لا شريك له، نابذاً الأحكام المسبقة التي ينتجها اللاوعي أو الجذبة النفسيّة أو الشطح العرفاني، الذي يتشبه بالتفكير، فالعرفان يأخذ من المعرفة شكلها وهيأتها، لكنه يضرب عميقاً في أرض الهوى والرغائب.

وضعفها: أنها هي نفسها وصلتْ إلى التحلّل من مهمتها تلك، حين ظهر أنْ لا حقائق كبرى فيها، وأن وظيفة العقل وهو يباشر عمله وظيفة مزدوجة من إثبات ونفي وإقرار وإنكار، وأنّنا إذا استقصينا الحقائق، التي لا يرقى لها شكّ أبداً فلن نظفر بأكثر من البديهيات الرياضية والفيزيائية. أما المفاهيم فهي مواضع نزاع عقليّ أبديّ.

الحقيقة إعدادٌ ثانويّ

لأجل ذلك صارت الحقيقة عند نيتشه إعداداً لا جوهراً، أداة وليستْ مبتغى. وحين ترى مَنْ يبحث عن الحقيقة، فإنما يبحث عنها ليرفعها حجة ودليلاً ورصيداً، لدعم وترميم وإسناد موقفه الذي صُنع هناك، في أرض الرغائب، وهو قد صُنع على الأغلب بيدين من صدفةٍ واعتباط. وإذا أمعنّا النظر جيداً فإن كل الحقائق التي نعرفها إنما هي في خدمة هوانا.

قرون من التفكير صنعتْ للإنسان حقائقَ كثيرة، وصارتْ هذه الحقائق متاحة للاستخدام، فهو يوردها في المورد الذي يحبّ، لا حباً بالحقيقة "التي هي أغلى من أفلاطون!" ولكنْ لجعل هواي متماسكاً مبرراً وقابلاً، لأن أجهر به وأعلنه من دون أن أبدو مخطئاً أو متناقضاً. وفرة الحقائق تشبه تماماً وفرة الأخلاق التي قال عنها باتاي: "الأخلاق كثيرة وتملأ كلّ شيء".

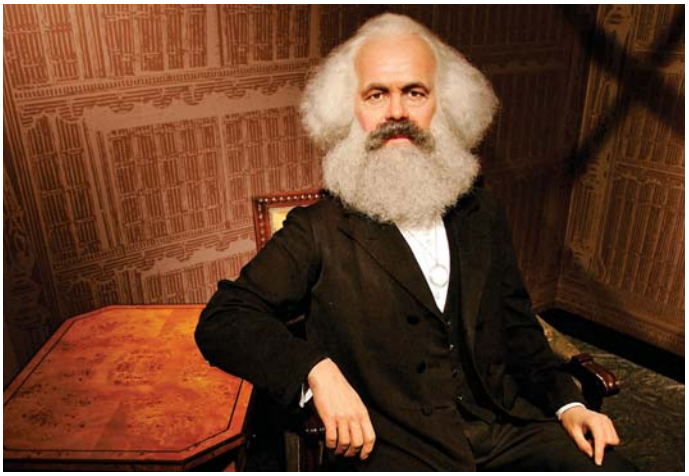
ولهذا فإن صاحب كل موقف سيجد أن بمقدوره أن يأخذ من هذه الحقائق ما يشتهي ليجعل منها دعامات تسند موقفه، ومثله غريمه الذي اتخذ موقفاً مضاداً له تماماً لن تعوزه حقائق، تجعل موقفه متماسكاً هو الآخر. فمخزن الحقائق كبير وفيه من كلّ شيء، وحتى الحقائق المستخدمة سابقاً قابلة للاستعمال مرة واثنتين وثلاثاً. الحقائق أحذية لا تبلى بكثرة الاستعمال.

مخزن الأحذية

في حدثٍ جللٍ كالإبادة الجماعية التي تجري في غزة هذه الأيام، يُسمع صوت فيلسوف كبير مثل هابرماس هامساً "والهمس علامة اليقين كما قال أبو العلاء المعرّي". هذا الصوت الخافت يصدر عن هوامات وهواجس طالعة من أرض طفولته، من منبت الهوى، لكنه يسند هذا المعمار الرغائبيّ بدعامة من حقائقه العقلية والأخلاقية. فمثلاً هو يشدّد على "إعطاء الحق لإسرائيل بالانتقام من هؤلاء، الذين يريدون القضاء على الحياة اليهودية"، لكنه يشترط أن تكون هذه الإبادة "مترافقة مع نيّة إسرائيل في إحلال السلام

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

أدورنو وهوركهايمر: إسرائيل وطن طبيعي للناجين من المحارق



ماركس: يستخدمون العقل بطريقة لا عقلانية

مستقبلاً"! ثم يخلص شيخ الفلاسفة الأحياء إلى هذه النتيجة المدعمة بالحقائق، وهي نتيجة مهولة وإرهابية: "إن معايير الحكم تتدهور تماماً عندما تنسب نوايا الإبادة الجماعية، إلى تصرفات إسرائيل". أي أن المنطق كله سينهار، والعقل سيتقهقر، ونظام العالم يتداعى ومعايير الأحكام تتهاوى، إذا ما قلنا أن ما تفعله إسرائيل هو إبادة جماعية.

هذه فلسفة أيضاً، وهذا قول لفيلسوف ينطق عن هواه ككلّ بني آدم، واحتاج إلى حقائق لدعم هذا الهوى فوجدها وأعطاها لنا. ولأنّ الحقائق أحذية فقد اختار هابرماس حذاءه من مخزن الحقائق المترامي الأطراف.

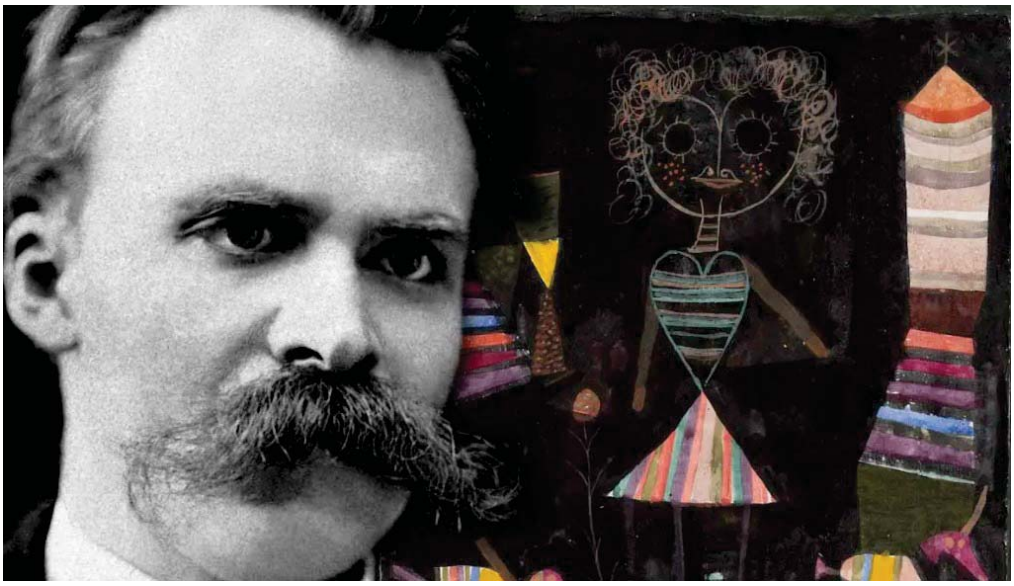
والآن كيف نتعقّل هذا؟

والآن، كيف يمكن لي .باعتباري قارئاً لهابرماس .أنْ أتعقّل موقفه المساند لإسرائيل في كل المناسبات التي تكلّم فيها عن قضية فلسطين؟

هابرماس ساند الكيان المحتلّ أثناء العدوان على غزة سنة 2015 . ثم ساند الكيان ضدّ مواطنه "غونتر غراس"، الذي كتب قصيدته الشهيرة "ما يجب أن يقال" منتقداً فيها الكيان، وداعياً إلى تخليص ألمانيا من ذكرى المحرقة. وها هو اليوم يساند الكيان وهو يحرق الأطفال والنساء في غزة.

لطالما قُدّم مشروع هابرماس الفلسفيّ بديلاً عقلانياً و"نضالياً اجتماعياً" لكل مشاريع ما بعد البنيويّة، لكنني لا أجد في مواقفه تجاه الكيان رائحة عقلانية ولا "ديمقراطية" ولا "تواصلية"، لأنه يحرص هو قبل غيره على ردّ هذه المواقف إلى أصل شخصيّ، إلى التكفير عن هوى طفوليّ.

في حواره مع "هارتس" بعد مجازر غزة 2015 قال ما مؤداه "لا ينبغي لأبناء جيلي الحكم على إسرائيل". فمنع نفسه ومنع كل أبناء جيله من انتقاد الكيان



نيتشه: الحقائق مجرد إعدادات ثانوية

المحتلّ. ثم في تسفيهه لقصيدة غونتر غراس كتب بعد أن وصم غراس بالحمق بأن "كلام غراس غير مقبول من الجيل الذي ننتمي إليه أنا وغراس". واليوم في مساندته للمجازر يعيد ذكرى مقولة زملائه في مدرسة فرانكفورت، الذين كتبوا في بيان لهم سنة 1949 إن "إسرائيل الملاذ الطبيعي لكلّ الناجين من الهولوكوست".

شعور بالذنب عظيم يطارد هابرماس، ويجعله يرى بأنه هو وجيله غير مؤهلين لأعمال عقولهم في كل واقعة تكون إسرائيل طرفاً فيها. فالغلبة تكون حينها للمحرقة، التي تطاردهم ولا يجدون خلاصاً منها إلا بمساندة أبدية للقوم، الذين أُحرقوا حين كان هابرماس وجيله شهوداً.

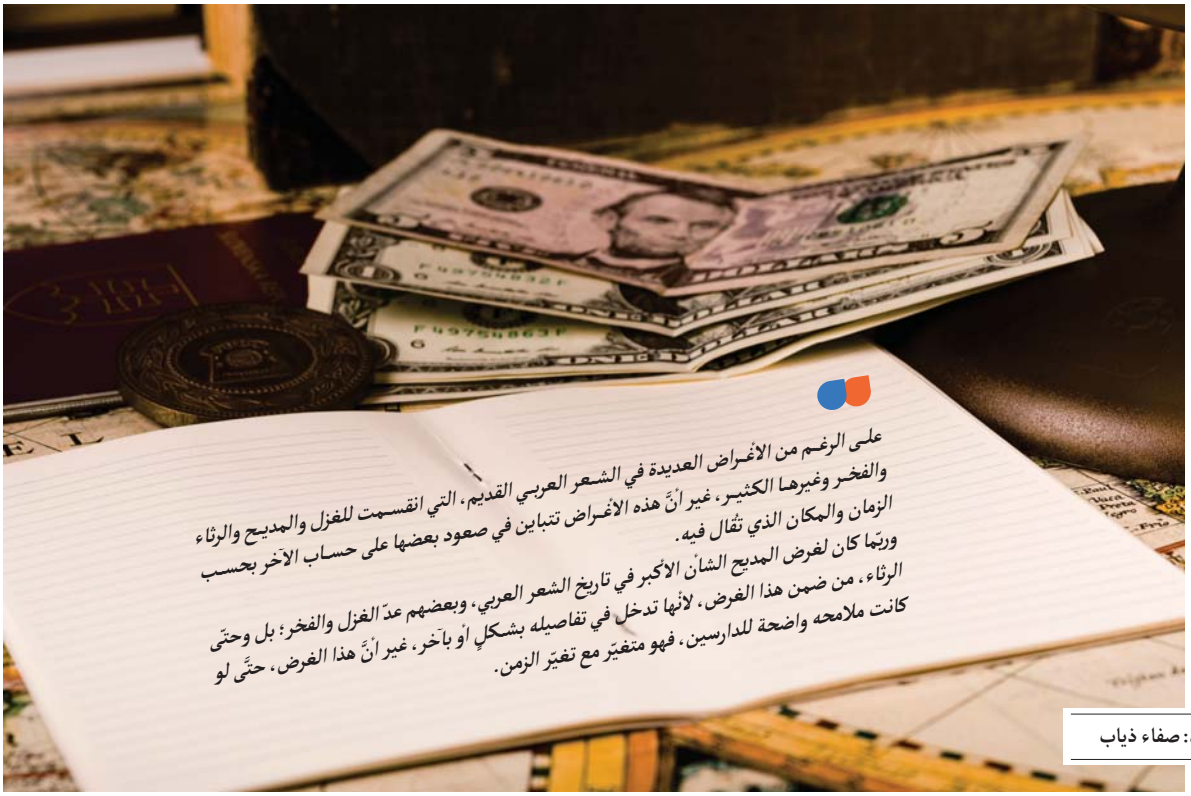
والحقيقة أن هابرماس لم يكن شاهداً فقط. كان في شبابه عضواً في "شباب هتلر". تنظيم يشبه فدائيي صدام بالضبط كما كان أبوه نازياً، ما يجعل ذنبه أكبر ولا يمكن غفرانه إلا بعهد مساندة أبديّ للضحايا الذين كان هو وعائلته في الجهة المضادة لهم.

كوجيتو المحرقة

ليس أمراً عقلانياً أن يتوقف الزمن عند فيلسوف في نقطة تاريخية، ويتوقف تبعاً لذلك منسوب نقده وتقييمه وعقلانيته عند حادثة محددة، مهما كانت تحمل من ألم ومهما رسمتْ ندوباً في روحه وشعوراً متعاظماً بالذنب.

ليس هابرماس وحده. بل كثير من مفكري أوروبا ممن عايش المحرقة؛ يتعاطى وإياها بوصفها مفهوماً لا حادثة، باعتبارها كوجيتو تتأسس عليه المقولات وليست مجرد واقعة مؤلمة. وهنا ترتدّ الفلسفة هنا إلى أصلها الشخصي "أو الجيليّ كما عند هابرماس" وهو أصل هووي رغائبي لتصبح هذه الواقعة السياسية المؤلمة مقياساً لكلّ الوقائع التي تليها إلى انقضاء الدهور.

الأمر يذكرني بمقولة ماركس عن "استخدام العقل بطريقة غير عقلانية". لأنّ هذه الشيزوفرينيا تضرب بعمق في جوهر العقلانية، وتجعل من الحقيقة حذاء قديماً ملطخاً بغائط الفلاسفة!



البصرة: صفاء ذياب

قد يبيع الكاتب والفنّان نفسه من أجل الحصول على العطايا

المديح وتمثلاته عبر العصور

كيف ننظر لمدّاحين تجاوزوا بيئاتهم لمغازلة دول أخرى؟

فمدائح المتنبي- على سبيل المثال- لها حيثياتها، حتى لو كانت تكسّباً، لأنَّه غرض رئيس في زمنه، غير أنَّ مدائح العصر الحديث أخذت بُعداً آخر، فقد مزجت بين المديح والفخر وحتى الغزل، فشعراء ما سُمّي بـ(قادسية صدام) و(أم المعارك) حاولوا أن يدمجوا الأغراض الأدبية كلّها في قصائد تكسّبية، في الوقت الذي يرى فيه الكثير أنَّ قصائد مثل هذه في العصر الحديث تعدُّ انتقاصاً من الشعر ومن الإنسان في الوقت ذاته، فأن يبيع الكاتب والفنّان نفسه من أجل الحصول على العطايا، بعيداً عن الفن، وعن قيم الإنسان، انتقاص من الإنسانية نفسها، لاسيّما أنَّ من يُمْدَح، يُذبَح على يديه آلاف المواطنين بشكل يومي، إن كان في حرب أو سلم.

وإذا كنّا- حالياً- ننظر لهذه القصائد والنصوص المسرحية والأفلام والأغاني والكتابات الصحفية على أنها استجداء وامتهان للفن نفسه، إذا كان من يمدح يتحدّث عمّن في بلده، فما الذي يمكن قوله عمّن يمدح رؤساء وملوكا لبلدان أخرى، ربّما لا يعرف أنّهم أنفسهم يقتلون شعوبهم، أو حتّى يمنعونها من الكلام... وهو ما رأيناه في مدائح الجواهري للملك الحسين بن طلال وحافظ الأسد وغيرهما الكثير، الأمر نفسه نجده لدى كريم العراقي وعبد الرزاق عبد الواحد حين مدحا أمراء الإمارات، وهناك من تغنّى ببلدان أخرى في سبيل الوصول إلى مكاسب ليست أكثر من مادية.

فإذا كنّا نسمّي نصوص الحرب ومديح القائد نصوصاً تعبوية، فماذا نسمي مدّاحي سلاطين الدول الأخرى؟ وكيف نقرأ هذه النصوص إبداعياً؟.

ذاكرة قائمة

يرى الدكتور طه جزاع أنّه ليس على الشعراء حرج، ولا لوم ولا عتب على المغنين والشعراء العاميين وكتّاب الأغاني الشعبيين، في كلّ ما أنجزوه من أعمال "تعبوية" تطلّبتها ضرورات الحقبة التاريخية التي عاشوها قديماً وحديثاً، ولا ينبغي أن يُحاكم الحاضر بمنظار الماضي، ولا أن تُطبَّق معايير اليوم على قضايا الأمس، فلكلّ زمانٍ أحكامه ومقاييسه ومفاهيمه، ولكلّ زمان دولة ورجال كما قالت العرب، ولكلّ بلاطٍ وعرش وكرسي، شاعر ومغنٍّ وعازفٍ ونديم. لكن لا بدَّ من التفريق بين أمرين، الأوّل يخصُّ النتاجات الشعرية والفنّية والأدبية من روايات ومسرحيات وقصص قصيرة استوجبتها الأحداث التي مرّت بها البلدان من حروب وانقلابات ونكبات وتحدّيات، يختلط فيها "التعبوي" بالمدح الموجّه لرأس الدولة ملكاً كان أو رئيساً أو سلطاناً أو رئيس قبيلة، ومن ذلك يأتيك إبداع كثير قد لا يقصده الشاعر والكاتب والمغنّي نفسه، لكنَّ نتاجه أبى إلا أن يكون للإبداع.

والثاني يخصُّ القصائد والأغاني وما شاكلها التي تكتب لغرض المدح وحده، وهي كذلك على نوعين، الأول نابع عن قناعة شخصية ورغبة صادقة نابعة من محبّة وإعجاب وتقدير لشخص الممدوح، والثاني طلباً لحاجة أو هدية أو مكرمة أو مكسب مادي، وذلك شائع جدّاً في أدبنا العربي على امتداد تاريخنا الشعري، ومن النوعين كليهما أيضاً يأتيك إبداع كثير.

إنَّ من الخطل أن نشطب على نتاجات أدبية وفنّية لحقبة زمنية كاملة من التاريخ، تحت ذريعة أنَّها "تعبوية"، أو أنَّها لمدح فلان أو علّان من الملوك

والزعماء والقادة والرؤساء، فمعيار الإبداع ينبغي أن يقوم على قواعد ذوقية وجمالية ولغوية لا يختصم فيها اثنان، ولا ينتطّح فيها عنزان، بغضّ النظر عن الأسباب التي أدّت بالمبدع شاعراً كان أم أديباً أم فناناً، إلى هذا الموقف أو ذاك في مدائحه، وفي نتاجه "التعبوي" الذي هو في النتيجة جزءٌ لا يتجزّأ من ذاكرة شعب، وتاريخ وطن.

تفرّد نادر

ويشير الدكتور محمد عبد الحسين هويدي إلى أنَّ ظاهرة التكسّب بالشعر قديمة مرتبطة بنشأة الشعر العربي وتطوّره، كلون من ألوان العلاقة الملتبسة بين الشعر والسلطة، وهذه العلاقة الإشكالية تجعل الشاعر إمّا بوقاً للسلطة أو معارضاً معادياً لها، وقد يكون الاثنان معاً كما فعل محسن الكاظمي عندما هجا الإنكليز في مصر ومدحهم في الحجاز، أو الرصافي عندما ذمَّ الأمير فيصل وسرعان ما مدحه بعد أن تصالح مع عبد الرحمن النقيب، لأنَّه كان من حاشية الأخير، لكنَّ هذا النمط الكلاسيكي من العلاقة انكسر في العصر الحديث بظهور النزعة الإنسانية التي تنتصر للإنسان وقضاياه، ولذلك غدَّ الخروج عن الخط الإنساني المبدئي سواء أكان لأغراض إنسانية أم أيديولوجية سنَّةً في تأريخ الشاعر، وموقفاً محرجاً لأنصاره ومريديه، فهذه الشطحات يصعب تبريرها منطقياً، بل ربَّما تسيء إلى الموقف المتفق عليه ضمناً بين الشاعر وجمهوره، لأنَّ هذه القصائد مدفوعة الأجر وربَّما تكون المجاملة ورد الإحسان غايتها المباشرة.

وهذه المدائح تكشف عن جانبين من العلاقة بين الحاكم والشاعر، فالحاكم تلمّع صورته وتسوق للجمهور بوسيلة إعلامية تقليدية هي الشاعر، الذي يمثّل الجانب الآخر من المعادلة والطرف الأضعف فيها، فتُستغل ظروفه وتخضع شخصيّته ونصوصه، وهنا تحدث المفارقة فيتحوّل الموقف الإنساني الأبدي للشاعر في خدمة الموقف العابر الوقتي لسلطة الحاكم، وربَّما كان مظفّر النواب الاستثناء المتفرّد الوحيد الذي ظلَّ وفيّاً لمبدئه حتَّى النهاية، ومن أجله حدثت له جفوة مع الجواهري الذي هادن في بعض محطّات حياته طلباً للسلامة ورداً للمجاملة، الأمر الذي رفضه النوّاب رفضاً مطلقاً، وفي هذا المقام يمكن استعراض نماذج كثيرة لا يسعنا إلَّا الاكتفاء بالإشارة العامة لها.

خسائر الفن

ويؤكد الشاعر علي نوير أنَّ ظاهرة جعل الفن والأدب في خدمة الحاكم ونظامه وحروبه ليست جديدة، لا في واقعنا العراقي ولا في واقع وتاريخ الشعوب الأخرى، وهي تصاحب عادةً الأنظمة الشمولية، ومنها نظام صدّام وأنظمة أخرى في المنطقة العربية، ورأينا كيف وظّف عدد من الشعراء والكتّاب والفنانين العديد من نصوصهم لهذا الرئيس وذلك الملك أو الأمير،

الكثير من الشعراء اعتاشوا على شعر المديح

وذكر الجواهري هنا كمثال جاء بسبب شهرته الكبيرة حسب، وإلّا فهناك آخرون كثر، على غراره، لا يتّسع المجال هنا لذكرهم جميعاً.

وأحسب أنّ أسباب هذه الظاهرة لا تبتعد كثيراً عن دواعٍ بعينها، سواء في نسختها العراقية أو العربية، إذ تتمثّل في رغبة المادح في التقرّب إلى الممدوح طمعاً في مكرمةٍ أو جاهٍ أو حماية، ولا فرق إن كان الممدوح جديراً بهذا أو لا، أو أنَّ هذا اللون من الخداع متوائم مع رسالة الفن أم غير متوائم، وهو في الأحوال كلّها له أهدافه العرضية والمعلومة والمحدودة كذلك. وبقدر تعلّق الأمر بالممدوح، عراقياً أو عربياً، فالأمر كما أرى سيّان.. وإذا كان الدافع في النسخة العراقية يخالطه شيء من الرهبة والخوف أو محاولة اتّقاء شرّ الممدوح (وقد لا ينطبق هذا على كلّ مَن مدح)، فلا أرى في النسخة العربية (أي أن يكون المادح عراقياً والممدوح عربياً، أو بالعكس) إلّا الجانب التكسّبي، أو لطلب الحماية، بحسب الذي ألفناه عند عدد من الشعراء العرب من قبل ومن بعد. وفي الأحوال كلّها الخاسر الوحيد هنا هو الفنّ.

مكاسب كبرى

وتبيّن الشاعرة غرام الربيعي قائلة: إنَّ واحدة من رسائل ومهام الأديب الشاعر أن يكون قريباً من قضايا مجتمعه ومرايا للأحداث التي تحيط به، منطلقاً من وطنيّته وواجبه الوطني والإنساني، ولاسيّما في الحروب والمعارك لشحذ الهمم وخلق روح الحماسة لدى القائد لتلك الظروف، وهذا من ضمن أغراض الشعر المتعارف عليها في تاريخ الشعر..

لذا اعتمد كثير من الدارسين على الشعر لتأرخة الأحداث ومعرفة ما جرى من تفاصيل وتحليل المواقف ووصف الأمكنة إلى غيرها من أمور، وهذا دور الأدب الأخلاقي والوطني.

أمّا المديح فالأمر مختلف تماماً، فإمّا ينظم من أجل علاقات شخصية ضيّقة تحاول تعظيم الملك أو القائد للحصول على غنائم وعطايا، وإمّا من أجل التكسب، وأحياناً بأمر من السلطة للتحضير لمناسبة مخطّط لها.

وهنا يخرج الشعر من مصداقيته الأخلاقية إلى نظم تحت الخوف أو التبعيّة والذلّة أو التزلّف للسلطة، فيعتمد على التضخيم والحمد المبالغ للتخلّص من تبعات الأمر...

وربَّما يجد الشاعر قناعته الشخصية التي قد لا تتفق مع الجمع في أنَّ الممدوح يستحقُّ هذا النص لبيان أهمّيته.. فالتسميات مختلفة وواردة وما عادت منطقاً متفقاً عليه بقدر رؤى متفق عليها، أو حتّى مختلف عليها، لكنني شخصياً أجد أنَّ أيَّ نص مهما امتلك من صفات النظم الجيّد من حيث قواعده وأحكامه يفتقد لروح الشعر ونزاهة الفكرة والهدف.

ولا يخفى على أحد أنَّ الكثير من الشعراء اعتاشوا على شعر المديح الذي يعظّم شخصية المسؤول ملكاً أو حاكماً من خلال الغلو في مدحه. ولا تختلف أغراض الشعر هنا عمَّن يكتب لدول أخرى أو حكّامها لكسب رضاها والحصول على المكاسب الكبرى منها، لاسيّما المكوث فيها أو جني مصالح معيّنة من خلال التقرّب بالشعر والمديح.

تجارب حيّة

ويسرد الشاعر والكاتب جمال علي الحلّاق حكاية يقول فيها إنّه مرّة، قرب نهاية الثمانينيات من القرن الماضي، في (كازينو النسيم) في شارع أبي نواس، دخلت في حوار مع شاعر عمودي كان مجايلاً للسيّاب، ويكتب- كلّ أسبوع- قصيدة في مدح صدّام حسين ينشرها في صحيفة القادسية، قلت له: "كيف تقول فيه ما ليس فيه؟".

قال: "أريده أن ينتبه لأهميّة ما ليس فيه".

ويبرّر أحد أصدقائنا الشعراء في التسعينيات كتابته بالعوز والحاجة إلى المكافأة الماديّة. وقال لي آخر بعد أن أخبرته بأنّني عملتُ حدّاداً في بغداد: "لا أعرف حرفة غير الكتابة".

وبصلافة قال آخر: "الكتابة نوعان، إبداعيّة ومعيشيّة، ونحن لا نحاسب على ما كان بدافع المعيشة".

أحاول هنا أن أنجو من ميلي الشخصي قدر ما أستطيع، وأقول إنَّ النصوص التي تُكتب نتاج تجربة حقيقيّة- وفي أيّ مجال- لا تخلو من قيمة إبداعيّة (تجربة المتنبّي مع سيف الدولة نموذجاً)، لكنّني لا أستطيع قراءة ما كان تخاذلاً واستجداءً، وهذا الرأي لا ينحسر على الشعر فقط، بل على مجالات الإبداع كلّها.

النصوص التي تُكتب نتاج تجربة حقيقيّة لا تخلو من قيمة إبداعيّة

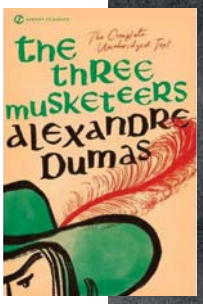
الكسندر دوماس وكلاسيكيّات الأدب القديم

لا يحتاج "الكسندر دوماس-Alexandre Dumas" لكثير من التعريف؛ فهو المؤلف الذي قدم شخصيات مثل "بورثوس" و"أثوس" و"آراميس"؛ الفرسان الثلاثة ذوي مقولة: "الفرد للجميع والجميع للفرد"، و"دارتانيان"، و"أدموند دانتس" كونت مونتي كريستو، و"الرجل في القناع الحديدي" وغيرها.. وبعد نحو قرن ونصف على وفاته ما زالت أعماله تحظى بشعبية تتخطى حدود بلاده، وصلت إلى الشاشات والمسارح بمئات التنويعات من وسائل الاقتباس، وصولا إلى عروض الباليه الروسي. أطلق الفرنسيون اسمه على محطات المترو وحولوا منازله إلى متاحف، ووضعوا رفاته في مقبرة البانثيون، أسوة بـ"زولا" و"فيكتور هوغو". وبرغم ذلك؛ وحتى في فرنسا وخلال حياته؛ لم يحظ دوماس مطلقا بالتقدير الكامل الذي يستحقه قط.. إذ لم يكن أبدا مجرد كاتب قصص نابليونية متهورة ذات طبيعة مغامرة عالية، وروايات كانت تُنشر بالتسلسل في الصحف. وهناك جانبٌ آخر لأعماله يُعنى بمنظور الأدب الكلاسيكي القديم..

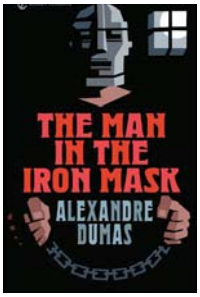
بول ت. م. جاكسون

ترجمة وإعداد: مي إسماعيل

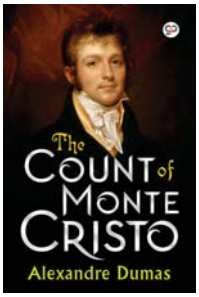
الكاتب الفرنسي الكسندر دوماس (1802 - 1870 م)



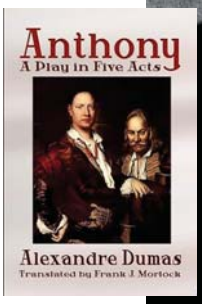
غلاف رواية "الفرسان الثلاثة"



غلاف رواية "الرجل في القناع الحديدي"



غلاف رواية "الكونت مونت كريستو"



غلاف مسرحية "أنتوني"

سحر الأساطير

كان والده الجنرال "دوماس" قارئا متعطشا لنتاجات بلوتارخ (الفيلسوف والمؤرخ اليوناني) وقيصر؛ لكنه توفي قبل أن يبلغ ابنه سن الرابعة. وبرغم ذلك كان دوماس مسحورا بالأساطير منذ طفولته؛ كما يروي في مذكراته حول قراءته المتواصلة لنتاجات مثل: "رسائل إلى إميلي عن الأساطير، بقلم تشارلز ألبرت ديموستييه" و"أساطير الشباب، بقلم هنري تارديو-دينيسل". ويمضي دوماس قائلا: "لم يكن هناك من إله أو نصف إله، ولا مخلوق أو جن، ولا بطل لم أكن أعرف صفاته؛ هرقل ومهامه الاثنتي عشرة، وجوبتير وتحولاته العشرين، وفولكان ومصائبه الست والثلاثين.. كانوا جميعا في متناول يدي؛ والأمر الأكثر غرابة هو أنهم ما زالوا كذلك..".

تلقى دوماس لاحقا تعليمه على يد الأب "جريجوار"؛ ويستذكر دوماس ذلك بالقول.."إن جل تعليمه اقتصر حينها على ذلك القدر من اللاتينية التي استطاع الأب جريجوار أن يُدرسّه له.."؛ مع كتابات "فيرجيل" و"تاسيتوس" في جوهر منهج دروسه. يعترف دوماس قائلا: "لقد عشقت ((أدب)) فرجيل دائما؛ فقد أثر في قلبي تأثيرا عظيما منذ البداية تعاطفه مع المنفيين المتجولين، وصوره المهيبة عن الموت، وحدسه بوجود إله مجهول؛ وكان للحن أبياته سحر خاص بالنسبة لي، وكنت أحفظ مقاطع كاملة من "الإنيادة" (ملحمة فرجيل الشعرية) عن ظهر قلب". في الواقع كان دوماس يحفظ نحو 300 - 400 بيت من الإنيادة. وبرغم أن دراسات الإغريق القدماء لم تكن ضمن مناهج دراسته؛ لكن المؤرخين، ومنهم "أندرو لانغ" وصفوا تقدير دوماس لـ"هوميروس" بالقول: "يكتشف دارسو أدب دوماس، بناء على تحليل لأي من نتاجاته (باختيار عشوائي)، أنه لم يكن منحازا لهوميروس فحسب؛ بل كان عارفا ضليعا بتلك النتاجات".

دوماس ذاته أعلن: "آه ياهوميروس القديم، عزيزي الطيب النبيل، أفكر بين الفينة والأخرى أن أترك كل شيء وأتفرغ لترجمة أعمالك.. أنا الذي لا أعرف كلمة يونانية واحدة. كم هي فارغة وكئيبة النسخ التي يقدمها الناس عنك، في الشعر أو في النثر..". وبالفعل، وفي مرحلة لاحقة من حياته حينما أنشأ دوماس جريدته الخاصة: "الفارس-Le Mousquetaire"؛ شرع بنشر ترجمة إلياذة هوميروس؛ إذ بات قادرا على تقديم تصورات مُرضية (وحتى أنيقة) للكلاسيكيات. كما كتب إلى ولده يُسديه النصيحة قائلا: "أسعدتني رسالتك كما هو الحال دوما؛ إذ أوضحت أنك تقوم بما هو صواب. طلبت مني أن أستخدم ((أنشر)) الأبيات اللاتينية التي تضطر إلى تأليفها، لكنها ليست ذات أهمية.. ومع ذلك تتعلم بواسطتها موازين الشعر؛ مما يُمكنك من التمعّن بشكل صحيح وفهم الطابع الموسيقي لشعر فيرجيل وحرية وسهولة أعمال هوراس (الشاعر الروماني). مرة بعد أخرى ستكون عادة التمعن تلك أمرا نافعا لك إذا اضطررت للتحدث باللاتينية في هنغاريا؛ إذ يتحدث بها كل فلاحٍ هناك. تعلّم اليونانية بثباتٍ وشمولية؛ حتى تتمكن من قراءة ((أعمال)) هوميروس، وإسخيليوس، وسوفوكليس، ويوريبيديس، وأريستوفانيس بالنص الأصلي".

طموح على خشبة المسرح

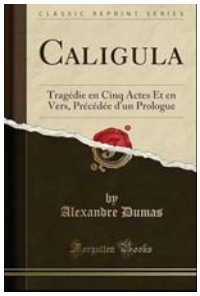
غادر دوماس مسقط رأسه في سن الثالثة والعشرين إلى باريس حيث صنع اسمه؛ ولكن ليس كروائي، بل ككاتب مسرحي. هناك كان تأثير "راسين" (شاعر مسرحي فرنسي. المترجمة) و"كورنيل" (كاتب مسرحي فرنسي. المترجمة) ونتاجاتهما من المآسي الكلاسيكية الجديدة لا يزال محسوسا بوضوح؛ مسرحيات مثل الإسكندر الأكبر، وأندروماش، وبريتانيكوس،

وإيفيجينيا، وفيدير؛ وميديا، وهوراس، ووفاة بومبي. حينها، وبعد قرنين من رحيلهما كان "دي جوي" و"أرنو" (كاتبان مسرحيان وسياسيان فرنسيان) قد أمسكا بزمام الأمور في مسرحياتهما؛ مثل بيليساريوس وسولا، ولوكريشيا، وكوينتيوس سينسيناتوس وغيرها.. وفي هذا المناخ من الأدب الكلاسيكي الجديد جاء الرومانسيون. كان دوماس (الذي شاهد مسرحية "سولا" من تأليف دي جوي، عند افتتاحها بمسرح باريس عام 1822) يحمل طموحا كافيا لمحاولة الفوز بالجمهور الباريسي عن طريق إشعال جذوة عظام المسرح الجافة؛ ومدركا أن مهمة تقديم المسرحيات ستقع حتما في أيدي الأكاديميين الذين يكتبون وفقا للقواعد، وبالتالي حولوا الدراما إلى حالة هامدة. طموح دوماس هذا؛ المتمثل ببث الحياة في الأدب الراكد؛ سيلازمه طوال حياته المهنية. دعمت مسرحيته "كريستين" عام 1830 المنظور نحو الاتجاه الكلاسيكي للدراما اليونانية القديمة؛ إذ قامت على التقاليد الكلاسيكية وتوافقا مع وحدة الزمان والمكان والحدث على النحو الذي وضعه أرسطو. كما أفرط بتقديم التجاوزات الصادمة والمثيرة بأفضل ما يمكن من خلال مسرحيته الفاضحة عن الزنا "أنتوني". وتلك الأخيرة أثارت ضجة كبيرة، ولاقت نجاحا أكبر بكثير مما كان دوماس يجرؤ على الأمل فيه؛ إذ عرضت لنحو 130 ليلة بمسرح "دي لا بورت سان مارتين"؛ في وقت كانت فيه الحالة السياسية بباريس تؤثر في عمل المسارح (بعد عام واحد من ثورة 1831).. ولعل مما يجدر ذكره هنا أنه كان حينها في الثامنة والعشرين، وأن مسرحية "انتوني" في الواقع فرضت تأثيرا قويا في المسرح الفرنسي؛ حتى أصبح دوماس معروفا للأجيال القادمة كاتبا مسرحيا أكثر من كونه روائيا.

تاريخ "سهل الهضم"

قدّم دوماس مسرحية "كاليغولا" عام 1847، ثم "كاتلين" عام 1848، و"شهادة قيصر" عام 1849، ثم "أوريستيا" عام 1856؛ لكن خشبة المسرح لم تكن الواسطة الوحيدة لتقديم اهتماماته الكلاسيكية. فبعد عامين فقط من نجاح "أنتوني"، وإذ كانت كتاباته المسرحية في ذروة قوته، نشر مؤلفا تاريخيا بعنوان "الغال وفرنسا".

لم يستطع معجبوه أن يتصوروا سبب اهتمام دوماس بالتاريخ الجاف والراسخ، واستاء الأكاديميون من تطفله على مجال عملهم؛ ومع ذلك لم تكن "بلاد الغال وفرنسا" تجربته الوحيدة في هذا المجال. فشخص "قيصر" الذي ظهر في "بلاد الغال وفرنسا" سيعاود ظهورا آخر أكبر وأوسع بعد نحو عشرين عاما.. وهذا ما يصفه "هنري بليز دي بيري" كاتب سيرة دوماس كالتالي: "قال أحد دارسي التاريخ المحليين يوما لدوماس؛ متعجبا من تعرفه على تمثال نصفي لقيصر: "لم أعرف أنك من طلبة علم الآثار". فأجابه دوماس قائلا: "لستُ كذلك؛ بل لعلني أعرف عن قيصر قدر ما يعرف الآخرون.. لقد كتبتُ عنه تاريخا فقط". فسأل الدارس: "أنت مؤرخ! حسنا؛ لكن لم يجرِ الحديث عن هذا العمل مطلقا بين العلماء". قال دوماس: "العلماء لا يتحدثون عني أبدا". قال الدارس:



غلاف مسرحية "كاليغولا"

غلاف مسرحية "أكتيه"

غلاف مسرحية "كريستين"

> ***في بداية عمله أعلن دوماس أن هدفه محاولة إيصال كمية أكبر من التاريخ إلى القراء مما يفعل التاريخ الأكاديمي؛ وهو انتقاد ضمني لتلك المؤلفات التاريخية غير القابلة للقراءة والهضم، والتي كان يعتبرها مماثلة لمسرحيات "الكوميدي فرانسيز" الخالية من الحياة***

"ومع ذلك، كان من شأن تاريخ قيصر أن يثير بعض الضجة..". رد دوماس: "عملي لم يُثر ضجة.. لقد قرأه الناس، وهذا كل شيء.. التواريخ غير القابلة للقراءة هي التي تثير ضجة؛ فهي تشبه الطعام الذي لا يمكنك هضمه.. لكن وجبات العشاء سهلة الهضم لا تمنحك أي سبب للتفكير بها في اليوم التالي". كان ذلك الكتاب "قيصر" دوماس الخاص؛ وقد امتد لنحو ستمئة صفحة.

في بداية عمله أعلن دوماس أن هدفه محاولة إيصال كمية أكبر من التاريخ إلى القرّاء مما يفعل التاريخ الأكاديمي؛ وهو انتقاد ضمني لتلك المؤلفات التاريخية غير القابلة للقراءة والهضم، والتي كان يعتبرها مماثلة لمسرحيات "الكوميدي فرانسيز" الخالية من الحياة؛ ويجادل قائلا: "حينما يُعرض علينا الإغريق والرومان؛ نرى الكثير من التماثيل والقليل من الناس". وهذا هو دوماس النموذجي، الراغب في أن يجعل التاريخ (كما المسرح) في متناول الجميع، ويجعله مترابطا وممتعا وغير ممل.. لم يكن يريد التدريس فحسب؛ بل أراد أن يرضي ويحرك المشاعر.. لم يبحث دوماس عن الإلهام من مصادر جافة؛ بل من نماذج أكثر قربا من قلبه.. وضع دوماس بنفسه عام 1848 شخصية "هاملت" التي كتبها على خشبة المسرح الفرنسي؛ إذ يخاطبه قائلا: "أه يا شكسبير العظيم؛ أنت يا من فهمت تلك القضايا أفضل من أساتذتنا البائسين في التاريخ الروماني!". قد يكون تاريخ دوماس أكثر ميلا إلى الفن مما هو إلى العلم؛ ولكن، وكما كان الحال في مسرحية "كاتلين"؛ فإن الشخصيات التي قدمها دوماس (مثل- سالوست وسيسرو (أو شيشرون) وبلوتارخ) كانت جميعها مدروسة فعليا وجيدا. وكذلك كانت شخصيات "سوتونيوس وفيليوس وأوروسيوس، ماكروبيوس، وفيرجيل وأوفيد" وغيرهم.

نوع أدبي جديد

عام 1839 قدم دوماس؛ كاتب الدراما المسرحية الذي صار مؤرخا؛ واحدة من أوائل رواياته التي تدور أحداثها في العصور القديمة: "أكتيه"، عن أغريبينا ونيرو وعشيقته التي تحمل اسمه. وهي الرواية التي ستُلهم لاحقا "هنريك شتاينبك" الفائز بجائزة نوبل لتأليف رواية "كيو فاديس". حملت رواية "أكتيه" ملامح متميزة؛ إذ تصور، ربما لأول مرة في الأدب الروائي؛ سباق عربات رومانية من البداية إلى النهاية. وأيضا قدمت نيرون (ربما للمرة الوحيدة في التاريخ) بصورة إيجابية.

عاد دوماس إلى نيرون ثانية عام 1852 في ملحمة تاريخية أخرى غير مكتملة: "اليهودي التائه". لكنها لم تُنشر ولم يبق منها سوى جزأين (في 500 صفحة). قضى دوماس نحو 25 عاما في تلك الرواية، ولم يضع قلمه على الورق إلا حينما شعر بأنه مستعد تماما للكتابة. جمع خلال تلك الفترة كما من المواد المصدرية (بشكل غير عادي حتى بالنسبة له). مواد مثل: "الحمار الذهبي" لأبوليوس، و"وصف اليونان لبوسانياس"، و"تاريخ هيرودوت"، و"بروميثيوس مقيدا" لإسخيلوس، و"حياة أبولونيوس من تيانا" لفيلوستراتوس؛ ثم أدخل تلك المواد في ما قدمه من أجزاء؛ إضافة للفلسفة واللاهوتية والعقائدية.

> ***كان التصور أن دوماس، في محاولته للتوفيق بين التاريخ والأساطير والدين وحتى العلم قد ابتكر بشكل أساسي نوعا أدبيا جديدا تماما؛ إذ تتشابك الأسطورة والنصوص المقدسة بسهولة وسلاسة كشكل هجين غير مألوف***

جرت مقارنات بين "اليهودي التائه" و"الأسطورة الذهبية" التي كتبها "جاكوبوس دا فاراجين" (عن سيرة حياة القديسين. المترجمة) و"حياة يسوع" لإرنست رينان؛ نظرًا للعدد الهائل من الأساطير الموجودة فيها. وحتى في القليل الذي لدينا هناك تجسيدات مظهرية للشيطان، ورحلات هوميروس، وهبوط فرجيل إلى العالم السفلي. لكن ذلك العمل أكثر بكثير من مجرد "وفرة" من الأساطير؛ إذ كان التصور أن دوماس، في محاولته للتوفيق بين التاريخ والأساطير والدين وحتى العلم (إذ كان يمكن التعرُّف على تأثير كتابات التطور لـ"داروين" المعاصر لدوماس) قد ابتكر بشكل أساسي نوعا أدبيا جديدا تماما؛ إذ تتشابك الأسطورة والنصوص المقدسة بسهولة وسلاسة كشكل هجين غير مألوف. ومن تلك الملحمة الجارفة والممتدة، التي تدور في أنحاء العالم وتتحرك عبر العصور، ومن خلال أمثلة من الشعر المحض ولحظات من الخيال الخالص، يسير بطل الرواية الفخور (كإحدى شخصيات الشاعر "لورد بايرن")، والفكرة المهيمنة فيها.

شغف بالتاريخ

على خلاف ما جرى حين تأليف روايات أخرى لدوماس؛ مثل "الكونت مونت كريستو" و"الفرسان الثلاثة" (التي استعان فيها بمساعده "أوغست ماكيه" لجمع المصادر)؛ كان "اليهودي التائه" جهدا خالصا لدوماس مكتوبا بخط يده فقط، وقد قدمها ابنه لاحقا للمدينة التي ولد فيها. كان دوماس يعتبر هذا العمل أفضل إنتاجاته، وأنه سيضاهي الإلياذة والأوديسة، راغبا في أن يكون متاحا للجميع. وطالب أن تجري قراءته بالكامل قبل الحكم عليه؛ وهذا لم يعد ممكنا بسبب فقدان النص غير المكتمل. لكن توقف عمل ما أتاح الفرصة لإنجاز أعمال أخرى؛ كان منها "مذكرات هوراس"، المنشورة في أربعة مجلدات عام 1860 في صحيفة "القرن".

كل هذا يكشف عن حب دوماس وتعلقه بالأدب الكلاسيكي الذي أبهره منذ الطفولة؛ وانعكس ذلك في نتاجه الأدبي المسرحي والروائي، والفلسفة التي قرأها. كان يقضي أشهرا في المواقع التي تدور فيها أعماله؛ روما ونابولي وبومبي وهركلينيوم وقرطاجة. وليس هذا بالمفاجئ؛ إذ غالبا ما يشير في كتاباته إلى العالم القديم والأساطير. وكما يرى المتصفح لأي من كتابات السفر العديدة الخاصة به المليئة بالحكايات عن العالم القديم؛ وقاموسه الموسوعي الكبير للمطبخ، المكون من نحو ألف صفحة (نُشر عام 1873 بعد وفاته)، الغني بالتلميحات التاريخية والأسطورية والكلاسيكية. ومع ذلك لم يجرِ تقدير الكسندر دوماس كما ينبغي؛ فالأعمال التي ذُكرت هنا تبقى مجهولة نسبيا (خاصة للناطقين بالإنكليزية)؛ برغم ما يحظى به من شهرة واسعة.. للمفارقة!.

عن موقع "الكلاسيكيات للجميع"

الطيب العياط

من غير المعروف أو المؤكد متى ظهر الفنانون الفطريون أول مرة ،إذ أنه ومنذ بداية تاريخ الفن حتى اليوم، ابتكر هؤلاء الفنانون أعمالاً لا نزال نعجب بها، وتدغدغ في داخلنا مشاعر غريبة ربما تمتد بعيداً إلى طفولتنا إلى زمن النقاء والبراءة والصفاء .إلا أن الخبراء يقولون إن مصطلح الفن الفطري نشأ في العام 1885عندما أصبح الفنان بول سينياك على دراية بمواهب هنري روسو .

امتاز الفن الفطري ببساطة التنفيذ وعدم التعقيد وبسبب ذلك عدَّه الحداثيون تمثيلاً غير دقيق لفن أنشأ داخل ضوابط تقليدية .امتازت الأعمال الفطرية بالاهتمام بالتفاصيل كما أن هناك ميلاً لاستخدام الألوان المشبعة اللامعة بدلاً من خلط الألوان، كما يلاحظ غياب المنظور في أغلب هذه الأعمال .

رولا حسن

التونسي الطيب العياط يرسم العالم على مقاس قلبه

ومع ظهور الحداثة في فنون مطلع القرن العشرين ،ظهرت نزعة تستلهم فنون المناطق البكر والنائية في العالم ويمجد بدائيتها وفطريتها وثقافتها حتى أنها استلهمت من قبل الفنانين الأكثر تجديداً وجموحاً.

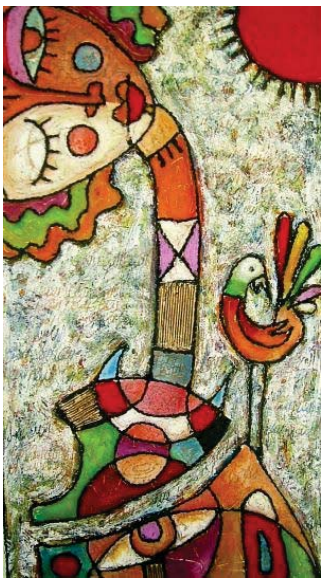
الطيب العياط فنان تونسي ينتمي بقوة إلى تلك المدرسة ، تعلم الفن على يد أساتذة كبار أمثال عبد الرزاق الساحلي والكبير الهادي ،ومن ثم تابع دراسة الفن في مدينة همبورغ الألمانية .

في لوحات العياط تظهر المرأة الأمازيغية بكثرة وكأنها محور العالم شمسه وقمره ،يمجّدها محولاً إياها إلى زمان ومكان غير محددين فتبدو مختالة بشعرها الطويل وعينيها الواسعتين، وكأنهما دلالة على القدرة على رؤية العالم والتبصُّر به، تحاط هذه المرأة برموز الطبيعة، الأشجار، والعصافير حتى أنها في أحدى اللوحات تبدو قدميها الأرض ذاتها في إيحاء واضح إلى الأمومة التي يتوالد منها العالم ، وإلى مجتمعاتنا المتجذّرة في أموميتها .

الوالدة الخزافة

يتحدث العياط عن والدته الأمازيغية باعتبارها فنانة وخزّافة ألهمته الكثير فقد فتح عينيه، وهي تصنع من الخزف أجمل اللوحات ببساطة شديدة كبساطة الحياة التي تعيشها، بيديها السمر تحول العالم إلى قطعة جميلة وساحرة من الخزف ،الأمر الذي حفر عميقاً في ذاكرة الطفل الصغير وأشعل في قلبه حب الألوان وفن التشكيل .

حكايات والدته ،أسرارها ،وتفاصيلها كانت الدافع الحقيقي وراء هذا الفن الزاخر بصور النساء و وجوههن المضاءة بالحب والطيبة والسكينة على اختلاف حالاتها، وكأنهن صور متعددة لامرأة واحدة.



يستخدم العياط ألواناً واضحة تتكرر في أغلب لوحاته الأحمر (لون الحناء) الذي يتكرر بشدة في أغلب اللوحات ،الأخضر ، والبنفسجي والأسود ،والأصفر ،وتجدر الإشارة هنا إلى الدور الذي تلعبه الألوان في الفنون البصرية فهي موظَّفة بشكل دقيق ، ولها معانيها الدينية، والروحية، والطقسية وتختلف وظيفة هذه الألوان من مكان إلى آخر، وربما يتفق ذلك مع ما تستخدمه الشعوب التقليدية من ألوان صارخة .

من أعماله

لذا فإن اللون الأحمر هو اللون المفضل غالباً بكل تدرجاته إلى جانب الأبيض والأسود في أغلب الأعمال الفنية .وإن هذه الألوان الثلاثة لها معنى طقسي مقدس أما الألوان الأخرى كالأخضر والأزرق فلم يكن لها ذات أهمية في الفنون، وقد جاء استعمالها مؤخراً ،وذلك بتأثير الاتصال الحضاري مع الحضارات الأخرى عن طريق التقليد أو المحاكاة .

منذ التسعينات إلى منتصف الألفية عكف العياط إلى استخدام الرمل والحبال في رسم لوحاته حيث يقوم بداية بمزج الرمل مع الألوان ومن ثم يبدأ تشكيل اللوحة ، أما الحبال فيستخدمها لتحديد تفاصيل معينة في اللوحة تضيف للوحة ما قد يريد إيصاله إلى عين المتلقي . يحاول العياط التعبير عن الحالة العاطفية للإنسان الذي يخوض معارك نفسية ومادية حامية الوطيس في حياته المعاصرة ففي مجموعته التي رسمها أثناء جائحة الكورونا وقد عنونها بـ"الخروج من الجنة "عبر فيها ببساطة عن قلق الإنسان وخوفه الوجودي محولاً مشاعره الداخلية إلى ألوان تتكلم داخل اللوحة فهو يرسم ما يشعر به أكثر مما يراه وكأنه ينحو نحو الرسامين التعبيريين الذين يرسمون ما يشعرون به لا ما هو موجود على أرض الواقع بضربات فرشاة جريئة واضحة ومكثَّفة مبتعدين عن قواعد مدرسة الرسم الكلاسيكية الصارمة والمعايير النموذجية للجمال.

ينفصل العياط في لوحاته عن المراجع الفنية الصارمة والدقيقة ،ويثير بدلاً من ذلك المشاعر والأحاسيس من خلال اللون والشكل فقط ويمكن القول بتعبير آخر أنه يسعى جاهداً إلى استنطاق اللون وتحميله القول الفني برمَّته .وبناء على ذلك لا يتحتم على اللوحة دوماً أن تكون واقعية بل المهم أن تحرّك عاطفة ما لدى المتلقّي.

لذا تبدو الألوان هي أول ما يشدُّك في لوحات العياط ،ثم تنتبه فجأة إلى ملامح تلك الوجوه ، وإن طفت الوجوه الأنثوية على أغلب لوحاته ،وحتى حين يرسم الوجه الذكوري فإنه لا يخلو من ملامح أنثوية وكأنه يؤكد ما قاله ابن عربي :"كل ما لا يؤنَّث لا يعوَّل عليه "حتى الطبيعة حول تلك الوجوه أو في اللوحات المنفردة بكل تفاصيلها وبتلك الألوان الواضحة التي تميل إلى أنوثتها أكثر من أي شي آخر الفراشات ، الأشجار ...إلخ .لكن ما يميز تلك الوجوه هي العيون الواسعة سواء حين تفتحها أو تغمضها وكأنها تغفو على حلم إو في عناق هي تغمض على الجميل في العالم وليس عما فيه من قسوة .

يؤكد العياط في حواراته على إعجابه، وافتنانه بالفن الفطري الإفريقي "فهو عفوي وذو ألوان مبهجة ووجوه جميلة ،وهناك فنانون عالميون تأثروا به مثال على ذلك الفنان العالمي بيكاسو ،وكوني أعيش في أوروبا فإني أردت أن أعكس هذا الطابع الإفريقي الجميل بإسلوبي الخاص " والكلام يعود له .

الخيال وحده لا يكفي لصنع رواية

التخييل بوصفه صانعاً للتقاليد

د. نادية هناوي

لا يصنع الخيال الواقع حسب، بل هو يضيف إليه أيضاً، والأصل في الخيال أنه وسيلة تساعد الإنسان على التكيُّف بإزاء معضلات وجودية تتفاوت في أبعادها وتأثيراتها وقد تطحن الإنسان تحت معاولها الهدَّامة فلا يكون أمامه من خيار سوى السرد انغماساً في التخييل وقبولاً بمواجهة الموضوعي بما هو فني في محاولة لكسب الزمن وجعله في صالحه، يصنع به ما يشاء.

والعلاقة بين الإنسان والخيال هي انعكاس لعلاقة الإنسان بالزمان وعلى وفقها يوجّه الكاتب فنَّه الروائي. وما من كاتب يتفاعل مع الواقع سردياً إلا هو واقع تحت تأثير هذه العلاقة؛ فإما يخضع لضوابطها فيكون محاكياً الواقع أو لا يخضع فيكون غير محالٍ للواقع وفي كلا الحالين يكون السرد تعبيراً عن تجربة إنسانية ما. من هنا غدت الواقعية تقليداً به يكسب الكاتب هوية أو سيرة أو عطاء، وواقعية السرد تعني تحشيده الجمالي شكلاً ومحتوى وإنتاجاً وصيرورة. فتغدو المحصلة النهائية في الظاهر عبارة عن نظام أدبي إبداعي وفي الباطن عملية انتهاج تأليفي جمالي. ولا أهمية لنص بلا نظام كما لا أهمية لسرد هو بلا هدف محدد.

ولقد سار السرد الأوروبي على خط واقعي متَّسقٍ مع خطٍّ لا واقعي مما عرفته أعمال القصاصين الأوروبيين في الحقبة الكلاسيكية وفيما بعد أخذ النهج الواقعي يزداد مقابل خفوت النهج غير الواقعي. وبالتدريج صارت الواقعية هي الأساس في تمثيل الواقع الموضوعي كتجارب إنسانية مُعاشة وتصوّرات جمالية عميقة أو متواضعة العمق.

وغدت الواقعية هي النظام والنظام هو الواقعية، وأكثر الروايات واقعية هي أكثرها استقراراً في نظامها. ولم تعد لحرية الكاتب أهمية. وأدت مناهج النقد الأدبي ونظرياته دوراً في ذلك فاختلط النظام بالبناء، وصار النظر إلى المؤلف تابعاً لنص هو المتبوع، فانعزل النص في واقعيته عن مؤلفه. بيد أن ذلك كله يبقى مجرد حكم نقدي وهو لا يعني أن المؤلف كفَّ عن التجريب بل هو يظل متحرراً ينفر من أي استقرار ومن ثم يمكنه أن يأتي بالجديد، ويصنع مما هو ثابت استثناءات واختلالات وخروقات وزحزحات وتعقيدات توصف بأنها فنية وموضوعية لكنها لن تلغي تاريخية النظام.

بهذه الطريقة جرَّبت الرواية في مرحلتها الكلاسيكية البناء على قاعدة اللاواقعية فاهتدت إلى إجناسيتها وجرَّبت في مرحلتها الحداثية الارتكان إلى تلك القاعدة بنظام واقعي. وها هي في مرحلتها ما بعد الحداثية تخلخل هذا النظام، مستعيدة ما داومت الرواية الكلاسيكية عليه ولعلها ستهتدي إلى نظام سردي جديد.

وعلى الرغم من اعتراف بعض النقاد الغربيين بتملُّص الرواية من تقاليد السرد الأوروبي الحديث غير أنهم لا يقرّون بوجود تقاليد أرسخ وأسبق رجع إليها الروائيون الكلاسيكيون وتمثلوها، وإنما يقولون كما يذهب مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن (لقد هرب الكثير من الكتّاب في العالم من الواقع وعدوه أما راكداً لا يثير الخيال وأما سريالياً مقززاً لذلك حولوا الرواية إلى مناسبة هاجموا عن طريقها كل ما هو منتظم وغير منتظم) وكأن الروائي الأوروبي يجرب في الفراغ أموراً لم يسبقه السابقون إليها منذ قرون بعيدة جداً. وهو ما ترفضه قوانين الإبداع ومعاملات الذكاء التعبيرية والنفسية ونظريات الأدب كالمحاكاة والتناص فالسرد نشاط ذو حلقات موصولة لا انقطاع فيها، وما مارسه الإنسان في الماضي الغابر يمكن له ان يستعيده في الواقع الحاضر. ومن ثم لا موت للواقعية بل هي تتجدد عبر التضاد مع الواقع نفسه.

وهذا التوق إلى تقليد الواقعية والرجوع إلى تقليد اللاواقعية إنما يتضح في الاهتمام بالتحرر من الواقع بالخيال؛ فالخيال وحده لا يكفي لصنع رواية كذلك الواقع وحده لا يكفي من دون الخيال لصنع عمل روائي. انطلاقاً من حقيقة أن الفن ليس تزييفاً للواقع بقدر ما هو صدمة التعرف على حقيقة الواقع. فما نراه أمامنا في الحياة هو واقع مزيَّف أصلاً وتمثيله فنياً يعني استعادة حقيقته بالسرد الذي فيه يكون جلياً ما في الواقع من تشويه وزيف وفساد.

وهو أمر كان الحكاء في العصور الغابرة قد حدسه بالفطرة، فالعالم غريب وغير مفهوم والمنطق الوحيد لفهمه هو تسخيفه وأسطرته وتخريفه.

إنها صنعة المؤلف الذي بنى سرده على قاعدة منها انطلقت تقاليد السرد القديم، مخالفاً بذلك ما حاول منظرو الرواية تأكيده وهو أن الواقعية هي الأصل الذي ينبغي أن تبنى عليه تقاليد السرد الأوروبي الحديث، مع أن عمر هذا السرد لا يؤهله بعد للرسوخ والذي هو أهم سمة من سمات أي تشكيل أو تمثيل يراد له أن يكون تقليداً من التقاليد.

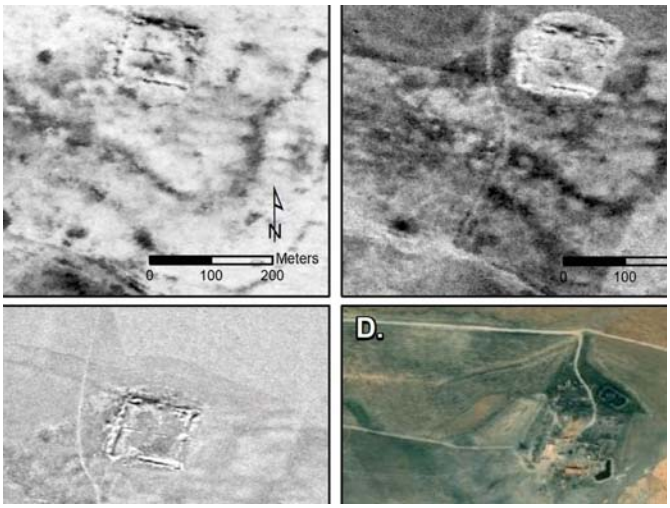
ووفقاً لهذه القاعدة فإن التخييل هو فرس الرهان الذي به تكسب الرواية تميُّزها وتكمل مهمتها في فهم الواقع فالتخييل وحده هو الذي يسوّغ المتناقضات ويوفّق بين المختلفات ويسمح برصد ما لا يمكن رصده واقعياً في أبعاده الموضوعية والفنية. والكاتب الحقيقي هو الذي يترجم أعماقه في رواياته محولاً غير الواقعي إلى واقع أو محولاً الواقع إلى لا واقع مجسداً على الورق رواية تتمثل من دون أن تحاكي أو تحاكي ما هو متمثل. ويظل الخلق الأدبي رهناً بالتقاليد وكلما كانت راسخة، بدا أمر النجاح في اتباعها مضموناً، أما الشطح عنها وتجريب غيرها، فسيكون محفوفاً بالمخاطر.

باستخدام الصور التي رفعت عنها السريَّة من برامج التجسس

جدار أم طريق؟ تحصينات روما في العراق وسوريا

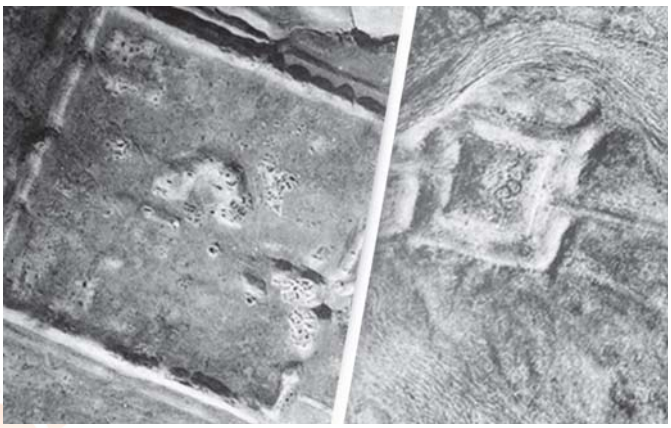
خلال مسح جوي رائد للشرق الأدنى في عشرينيات القرن العشرين، سجل الأب أنطوان بويدبارد مئات المباني العسكرية المحصّنة التي كانت تتبع الحدود الشرقية للإمبراطورية الرومانية. بناءً على توزيعها، اقترح بويدبارد أن هذه الحصون تمثل خط دفاع ضد التوغّلات من الشرق. باستخدام الصور التي رفعت عنها السرية من برامج التجسس الفضائية (CORONA) و (HEXAGON)، أفاد المؤلفون بتحديد 396 حصناً إضافياً موزعة على نطاق واسع عبر شمال الهلال الخصيب. إن إضافة هذه الحصون تشكِّك في أطروحة بويدبارد عن الحدود الدفاعية وتشير بدلاً من ذلك إلى أن الهياكل لعبت دوراً في تسهيل حركة الأشخاص والبضائع عبر السهوب السورية.

ترجمة: سلام جهاد



الصور التجسسية التي رفعت عنها السرية للصحراء السورية تكشف عن الحصون الرومانية الغامضة

في عشرينيات القرن الماضي، في بداية "عصر الطيران"، أجرى الكاهن الفرنسي الأب أنطوان بويدبارد واحداً من أوائل المسوحات الأثرية الجوية في العالم، باستخدام طائرة ذات سطحين وكاميرا لتوثيق مئات الحصون القديمة والمواقع الأخرى في جميع أنحاء ما هو اليوم سوريا والعراق والأردن. بعد أن قاد طائرة خلال الحرب العالمية الأولى، أصبح بويدبارد فيما بعد كاهناً في جامعة القديس يوسف في بيروت وانضم إلى فوج الطيران التاسع والثلاثين التابع لقوات المشرق الفرنسي، الذي بدأ من خلاله مسحه الجوي الموسع للمناطق الصحراوية. على الرغم من أن بويدبارد يُذكر اليوم في المقام الأول لابتكاره التكنولوجي في استخدام التصوير الجوي كأداة للمسح الأثري، وهو إنجاز أذهل أيضاً معاصريه، فإن جوهر واستناد تحقيقه إلى رسم خرائط لحصون العصر الروماني والمنشآت الدفاعية على طول المحيط الشرقي للإمبراطورية. في دراسته الرائعة (La Trace de Rome dans le desert de Syrie)، يعرض بويدبارد مئات الحصون والمواقع الأخرى غير المعروفة سابقاً على مساحة تمتد لأكثر من 1000 كيلومتر على طول الحدود الرومانية.



منذ ثلاثينيات القرن العشرين، ناقش المؤرخون وعلماء الآثار الغرض الستراتيجي أو السياسي لنظام التحصينات هذا، لكن القليل من العلماء شككوا في ملاحظة بويدبارد الأساسية بوجود خط من الحصون يحدد الحدود الرومانية الشرقية. كما يعرض هذا البحث نتائج مسح إقليمي قائم على الاستشعار عن بعد باستخدام صور الأقمار الصناعية التجسسية (CORONA) (وHEXAGON) التي رفعت عنها السرية من الستينيات والسبعينيات، التي توضح أن هناك حصوناً أكثر بكثير مما كان معترفاً به سابقاً، وتمتد على منطقة أكبر بكثير. كجزء من برنامج منهجي لرسم خريطة للمواقع والمعالم الأثرية عبر منطقة الدراسة في شمال الهلال الخصيب، الممتد من غرب سوريا إلى شمال غرب العراق، وجدنا 396 حصناً غير موثق سابقاً أو مباني شبيهة بالحصون، مقارنة بـ116 حصناً مسجلاً بواسطة بويدبارد في نفس المنطقة. ومن الجدير بالملاحظة أن التوزيع المكاني للحصون التي رسمناها على الخريطة لم يعد يدعم فرضية بويدبارد المركزية القائلة إنها تشكل خطاً واسعاً من الشمال إلى الجنوب على طول الحدود الشرقية للإمبراطورية. بدلاً من ذلك، نبين أن الحصون تشكل خطاً شرقياً غربياً تقريباً يتبع هوامش الصحراء الداخلية، ويربط الموصل على نهر دجلة في الشرق مع حلب في غرب سوريا. وفي حين لا تزال هناك العديد من الأسئلة، فإن نتائجنا تتحدى بشكل أساسي فهم عدد وتوزيع ووظيفة هذه العناصر المميزة للمناظر الطبيعية في الشرق الأدنى القديم.

في مسحه الجوي، شرع بويدبارد في البحث عن أدلة على تحصينات الفترة الرومانية على طول الحدود الشرقية للإمبراطورية. وركز على طريق يمتد من بورصة

على الحدود الأردنية، شمالاً عبر تدمر والرقة، وفي الجنوب الشرقي على طول نهر الفرات حتى التقائه مع نهر الخابور، ثم شمالاً مرة أخرى إلى نصيبين على الحدود التركية الحديثة، وينتهي عند نهر دجلة. في عهد سيبتيموس سيفيروس (211-145 م) ودقلديانوس (305-284 م)، قامت الإمبراطورية الرومانية باستثمارات ضخمة في البنية التحتية العسكرية والنقل على طول حدودها الشرقية ، وتتبع المسح الذي أجراه بويدبارد طريقاً تم بناؤه تحت طبقات دقلديانوس. سجل بويدبارد مئات المباني العسكرية المحصَّنة، بما في ذلك بعض الحصون الرومانية الأكثر شهرة في المنطقة. وقام بتصوير جميع هذه الحصون من الجو وفحص العديد منها على الأرض أيضاً، حيث أجرى عمليات سبر للعديد منها وأجرى حفريات واسعة النطاق في القلعة في تل براك، في سوريا. بناءً على هذه الأدلة، وأصر بويدبارد على أن هذه الحصون بُنيت في الغالب خلال القرنين الثاني والثالث الميلاديين، وكانت تعمل بشكل أساس كجدار لتحصين المقاطعات الرومانية الشرقية ضد غارات البدو العرب أو الجيوش الفارسية.

تمت الإشادة ببويدبارد من قبل معاصريه لإنجازاته التقنية واكتشافاته واسعة النطاق، وساعدت النتائج التي توصل إليها في إلهام تاريخ طويل من المنح الدراسية التي استكشفت الأبعاد العسكرية والاقتصادية والسياسية الرومانية. السياسات على طول محيطها الشرقي، مع ذلك، فقد جادل العديد من العلماء بأن الحصون لا يمكن أن تكون بمثابة جدار لأنها تقع بعيداً عن بعضها البعض لمنع المرور إلى المقاطعة. وبدلاً من ذلك، قيل إن الحصون كانت تحرس عادةً الواحات الستراتيجية، ويفترض أنها توفر الحماية لحركة القوافل العسكرية والتجارية، وجادل آخرون بأن الحصون كانت تعمل في المقام الأول على الدفاع عن السكان المستقرّين ضد الغارات التي تشنُّها المجموعات البدوية، التي تنتقل عادة في جميع أنحاء المنطقة، ربما على وجه التحديد للحماية من التهديد الدائم المتمثل في أخذ الأسرى والإغارة على العبيد. وربما كانت هذه القضايا حادَّة بشكل خاص مع بدء أعداد متزايدة من الشعوب البدو السابقة في الاستقرار في الأراضي الرومانية بعد القرن الثالث الميلادي، في نفس الوقت الذي تم فيه تفويض المزيد من عمليات الشرطة إلى الحلفاء المحليين المجموعات القبلية.

على الرغم من الاهتمام الطويل الأمد بين المؤرخين، لم يكن هناك سوى بحث أثري محدود حول تحصينات الكلس الروماني الشرقي. قام ديفيد وجوان أوتس بالتنقيب في القلعة الكبيرة في عين سينو، الواقعة شرق جبل سنجار في شمال العراق، وكشفوا عن قلعة وثكنات تعود إلى القرن الثاني إلى القرن الرابع. وركز مشروع ألماني في التسعينيات على المنطقة الواقعة بين تدمر والرقة، حيث قام بالتنقيب في قلعة سورا الرئيسية على نهر الفرات، وقلعة تيترابرجيوم والرصافة، وحصن شوله الصغير. وبالمثل، قام مشروع مسح في منطقة جبل بشري، جنوب الفرات، بالتحقيق في العديد من الحصون الرومانية والمتأخرة واكتشف معسكراً عسكرياً غير موثق سابقاً إلى الجنوب، في

قصر بشير، وهو أحد أفضل الحصون الرومانية المحفوظة في الشرق الأوسط ، وواحد من سلسلة من الحصون التي تم بناؤها لحماية الحدود الرومانية الشرقية

الأردن حالياً، قام مشروع (Limes Arabus) طويل الأمد باستكشاف التحصينات الرومانية بشكل مكثَّف في المنطقة الواقعة شرق البحر الميت، وحفر أربعة مواقع، بما في ذلك قلعة الفيلق الكبيرة في اللجون، وإجراء مسح إقليمي عثر على مئات المواقع الأخرى، بما في ذلك العديد من الحصون التي يعود تاريخها إلى العصر الحديدي وحتى العصور الوسطى. لكن القليل من الحصون التي حدَّدها بويدبارد في شرق سوريا وشمال غرب العراق تم التحقيق فيها أثرياً، ولم يتم تحديد سوى عدد صغير من الحصون الإضافية منذ نشره الأولي.

وتستند التحليلات الموضحة أدناه إلى نتائج مشروع وويل الأمد يستخدم صور الأقمار الصناعية (CO-RONA) و (HEXAGON) التي رفعت عنها السرية في حقبة الحرب الباردة لإجراء التحقيقات الأثرية. شكلت هذه الصور جزءاً من أول برامج التجسس عبر الأقمار الصناعية في العالم، حيث تم جمع صور (CORONA) من عام 1960 إلى عام 1972، وصور (HEXAGON)، التي تم جمعها من عام 1970 إلى عام 1986. ونظراً لأن هذه الصور تحافظ على منظور مجسَّم عالي الدقة للمناظر الطبيعية التي تأثرت بشدة بتغيرات استخدام الأراضي في العصر الحديث، بما في ذلك التوسُّع الحضري والتكثيف الزراعي وبناء الخزانات، فإنها تشكل مورداً فريداً للأبحاث الأثرية. مع ذلك، تم التقاط الصور على فيلم طويل بالأبيض والأسود باستخدام نظام كاميرا بانورامي متقاطع غير عادي، ما أعطى تشوُّهات مكانية غير خطِّية شديدة في الصور، وأدى إلى تعقيد دمج هذه الصور في التحليلات المعاصرة المستندة إلى نظم المعلومات الجغرافية (كاسانا): لقد طوَّر بحثنا كجزء من مشروع أطلس (CORONA) طرقاً أكثر كفاءة ودقة لتقويم صورها، بالإضافة إلى إنشاء توزيع مفتوح الوصول عبر الإنترنت منصة (ibution) للبيانات التي تم التحقق منها.

وباستخدام صور (CORONA) المصحَّحة، أجرينا تحليلاً إقليمياً للمناظر الطبيعية الأثرية في شمال الهلال الخصيب، سعياً إلى توثيق المواقع والمعالم الأثرية عبر منطقة أكبر بكثير مما كان عملياً في السابق بالتركيز على منطقة تبلغ مساحتها 300 ألف كيلومتر مربع تمتد من غرب سوريا إلى شمال العراق، قمنا أولاً برسم خرائط لجميع المواقع الأثرية المنشورة مسبقاً في منطقة الدراسة هذه، وإنشاء قاعدة بيانات تضم حوالي 4500 موقعاً. بدأنا بعد ذلك جهداً منهجياً لتحديد المواقع غير الموثَّقة والميزات المشابهة للمواقع، وتقسيم منطقة الدراسة إلى شبكات مسح 5 × 5 كيلومتر وفحص كل مربع شبكي يدوياً، في النهاية حددنا أكثر من 10000 مثال جديد محتمل. وللسماح بعدم اليقين بين أعضاء فريق المشروع، تم أيضاً منح كل موقع محتمل جديد تصنيف ثقة، ما يسمح بتقييم هذه الملاحظات لاحقاً من قبل قادة المشروع. تم بعد ذلك تصنيف كل موقع وفقاً للمعايير المورفولوجية، مثل الشكل ووجود التلال وأنماط التآكل ورؤية السمات المعمارية. وسهَّلت مجموعة البيانات الكبيرة هذه مجموعة من المبادرات البحثية بما في ذلك رسم خرائط أنظمة الطرق الشعاعية، والتحقيقات في استدامة الاستيطان في الألفية الثالثة قبل الميلاد، وإمكانية تحديد المدن القديمة المعروفة تاريخياً وتوثيق عمليات النهب وتدمير المواقع المرتبطة بالحرب.

لقد تم تصميم إحدى الفئات المورفولوجية في تحليلنا الأصلي مباشرة على غرار حصون بوديبارد، الموصوفة في قاعدة بياناتنا كميزة معمارية مربعة يبلغ قياسها 50-100 متر لكل جانب. عند رسم خرائط المواقع المعروفة، حاولنا العثور على جميع الحصون التي سجلها بويدبارد في منطقة دراستنا؛ مع ذلك، فقد ثبت أن هذه مهمة صعبة حيث أن معظم الحصون في منشوره عام 1934 تظهر فقط على خرائط صغيرة الحجم دون أي أسماء أو تسميات. بالإضافة إلى ذلك، تضررت العديد من المواقع بسبب الاستخدام المكثَّف للأراضي في العقود التي تلت عشرينيات القرن العشرين، ما جعلها أقل وضوحاً أو غائبة تماماً في صور الأقمار للصناعية في الستينيات. وهكذا، في صور (CO-RONA) لم نتمكن إلا بثقة من التعرُّف على البقايا المعمارية الموجودة في 38 من حصون بويدبارد البالغ عددها 116. مع ذلك، توفر هذه المواقع المنقولة عينة تمثيلية لإظهار المظهر المتوقع لهذه الحصون، بالتالي تساعد بشكل كبير في تحديد الميزات المماثلة في أماكن أخرى.

قمنا بعد ذلك بتحليل نتائج جهودنا الأكبر في التنقيب عن الموقع، وتحديد جميع المواقع والميزات الشبيهة بالمواقع التي تم تصنيفها على أنها حصون محتملة. تمت إعادة فحص صور كل موقع من هذه المواقع

المحتملة لتأكيد التقييمات الأولية التي أجراها أعضاء الفريق ولتقليل الأخطاء بين المراقبين، ما يضمن أن السمات التي تم تحديدها كانت بالفعل أثرية وأن التقييمات المورفولوجية كانت متسقة. أخيراً، اخترنا منطقة دراسة أصغر في الخابور والجزيرة الغربية لإجراء تحليل أكثر كثافة باستخدام أشكال متعددة من الصور، في محاولة لتحديد المزيد من المواقع المحتملة. لقد اخترنا منطقة الدراسة المكثفة هذه جزئياً بسبب توفر صور (CORONA) و(HEXAGON) المتعددة عالية الجودة التي تغطي المنطقة، لكن أيضاً نتيجة ملاحظتنا، أثناء تقييمات الجودة، بوجود العديد من الحصون غير المسجلة في هذه المنطقة.

اعتمدت دراستنا الأولية حصرياً على صور كورونا باعتبارها الصورة الوحيدة عالية الدقة (6 أقدام / 1.83 م) التي رفعت عنها السرية والمتوفرة في ذلك الوقت. يستخدم محللونا بشكل عام مشهداً واحداً عالي الجودة للبحث عن المواقع المحتملة. في منطقة دراستنا المكثفة، استفدنا أيضاً من رفع السرية عن صور (HEXAGON) عام 2019، وهو برنامج خلف لـ (CORONA) يوفر بيانات عالية الدقة (2 قدم / 0.61 م) تم جمعها بين عامي 1970 و1986. استخدمت دراستنا مهمة (CORONA 1102) بتاريخ 11 ديسمبر 1967 ومهمة (5-4 CORONA 1105) نوفمبر 1968، ومهمة (17 HEXAGON 1204) نوفمبر 1974، والصور الملونة المكثفة الحديثة عالية الدقة التي تم الحصول عليها بين عامي 2011 و2019. تم اختيار هذه الصور للحصول على أعلى رؤية ممكنة للموقع، التي تكون عادةً في هذه المنطقة في أواخر الخريف أو أوائل الشتاء عندما تكون الحقول خالية من معظم المحاصيل وتكون الأرض مبللة بأمطار الشتاء.

البحث نجح في تحديد 396 سمة أثرية تبدو مشابهة جداً للحصون التي وثقها بويدبارد لأول مرة. تشمل هذه الحصون المحتملة 290 حصوناً عبر منطقة المسح بأكملها التي تبلغ مساحتها 300 ألف كيلومتر مربع، و106 حصون محتملة ضمن منطقة الدراسة المكثفة الأصغر في الجزيرة الغربية السورية. يمكن بسهولة تمييز المعالم الأثرية التي صنفناها على أنها حصون محتملة عن المباني الحديثة بسبب الظلال المميزة التي تلقيها الأخيرة، مقارنة بالجدران السفلية المتآكلة التي تظهر في المواقع الأثرية. الشكل الأكثر شيوعاً الذي نفسره على أنه حصن محتمل هو الشكل المربع الكلاسيكي، عادةً ما يتراوح بين 50 إلى 80 متراً لكل جانب. غالباً ما تكون هذه المباني معزولة وبعيدة عن المعالم الأثرية الواضحة الأخرى، وغالباً ما تقع في بيئات هامشية مع القليل من الأدلة الأخرى على الاستيطان القديم أو الحديث. بين الحصون الكبيرة والقلاع المتواضعة والأبراج الصغيرة. الميزات المربعة الصغيرة التي قمنا بتوثيقها توازي بشكل وثيق حجم وشكل وموقع العديد من القلعة أو الأبراج التي وثقها بويدبارد.

تشمل الحصون الأكبر حجماً التي سجلها بويدبارد العديد من المواقع الأكثر شهرة ضمن مسحه، مثل سورة والرصافة وعين سينو، بالإضافة إلى مجموعة من المواقع المحصنة الرئيسية الأخرى، منها عدد قليل منها، بما في ذلك مناطق مسكنة ودبسي. هذه "الحصون" مربعة أو مستطيلة الشكل، وعادة ما تحتوي على تحصينات كبيرة، يتراوح طول ضلعها من 100 إلى 200 متر، وغالباً ما تحتوي على أدلة على السمات المعمارية القريبة والمرتبطة بها. كما قمنا بتوثيق العديد من الأمثلة غير المسجلة سابقاً التي لها حجم مماثل لقلاع بويدبارد، بعضها يحتوي على أدلة على السمات المعمارية الداخلية والعديد منها تم بناؤها عمداً حول قلعة متراصة. وجدنا أيضاً أدلة على وجود العديد من القلاع الرئيسية غير الموثقة سابقاً ذات جدران تحصين ضخمة مربعة أو مستطيلة تشبه قلاع بويدبارد، بعضها يزيد طوله عن 200 متر لكل جانب. تتضمن العديد من هذه المواقع الكبيرة بقايا واسعة من المعالم المعمارية النائية المحيطة بالتحصينات أو داخلها، أو المباني المحصنة المتعددة أو القلاع الكبيرة. غالباً ما تحتوي هذه المواقع الكبيرة على أدلة على وجود احتلال حديث على التحصينات أو بالقرب منها، ربما لأنها تقع في مناطق أكثر ستراتيجية أو أكثر إنتاجية زراعية.

التوزيع المكاني للحصون

أحد الجوانب الأكثر لفتًا للانتباه في الحصون والأخرى الشبيهة بالحصون التي تم تحديدها في الدراسة هو توزيعها المكاني. الحصون التي سجلها بويدبارد تتركز في خط تقريبي على طول الطريق الذي فهمه على أنه الحدود الشرقية للإمبراطورية الرومانية، ويتبع بشكل أساسي طريق دقلديانوس العسكري. مع ذلك، تظهر النتائج الجديدة التي تم التوصل إليها أن توزيع حصون بويدبارد هو نتاج تحيز الاكتشاف. كما وصف بويدبارد في منشوره عام 1934، فقد طار بطائرته ذات السطحين فوق المناطق التي يعتقد أنه من المرجح أن توجد فيها الحصون، ووجد الكثير منها، ما يؤكد على ما يبدو نظريته حول وظيفتها في تحصين الحدود الرومانية.

يُظهر التوزيع الجديد للحصون التي وثقها البحث أنها، على عكس تفسير بويدبارد، منتشرة على منطقة هائلة تتجه من الشرق إلى الغرب. وتشكل خطاً خشناً يمتد من الموصل، على نهر دجلة في العراق، مروراً بمحافظة نينوى، عبر وادي الخابور والبليخ، ويستمر حتى السهول شبه القاحلة غرب نهر الفرات، وصولاً إلى غرب سوريا والبحر الأبيض المتوسط. هناك تركز كبير للحصون في الجزيرة الغربية بين نهري الخابور والبليخ، وهي منطقة هامشية زراعياً مع القليل من مصادر المياه السطحية الدائمة. تعود أكبر المواقع في المنطقة، مثل تل شويرا الذي يعود تاريخه إلى الألفية الثالثة قبل الميلاد، إلى المراحل المبكرة من عصر الهولوسين عندما ساد مناخ أكثر رطوبة في المنطقة. بالتالي، فإن التركيز العالي جدًا للحصون والمعالم الشبيهة بالحصون في هذه المنطقة يتناقض مع ندرة المواقع الأخرى، خاصة عند مقارنتها بالمناطق المجاورة في حوض الخابور أو وادي البليخ أو سهل حران.

النتائج أكدت أيضًا إلى حد كبير اعتقاد بويدبارد بأن خطًا من الحصون يتبع طبقات دقلديانا بين الرقة وتدمر. لقد حددنا عدة حصون جديدة على طول هذا الطريق؛ ومع ذلك، يكشف المسح الذي أجريناه أيضًا عن خطوط الحصون التي لم يتم اكتشافها سابقًا التي تمتد من الغرب إلى الجنوب الغربي من وادي الفرات، باتجاه أفاميا وغرب سوريا، بالإضافة إلى ربط نهري دجلة ونهر الخابور. تعزز هذه النتائج تفسير دور الحصون في دعم حركة القوات أو الإمدادات أو البضائع التجارية عبر المنطقة.

من الممكن أن تكون كثافة الحصون في بعض المناطق، والتوزيع الإجمالي الذي رسمناه على الخريطة، ناتجًا جزئيًا عن تحيز الحفاظ، حيث أن الحصون الموجودة في المناطق الأكثر خضرة في الشمال ربما تكون قد دمرت أو تم حجبها من خلال المستوطنات والأراضي الحديثة وممارسات الاستخدام. من المؤكد أن حقيقة أن العديد من الحصون التي وثقها بويدبارد غير مرئية في صور الأقمار الصناعية في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين تشير إلى أن استنزاف السجل الأثري كان كبيرًا، ومن غير المرجح أن تكون هذه العمليات قد تباطأت خلال العقود الفاصلة. بالإضافة إلى ذلك، سجل مسحنا المكثف باستخدام أشكال متعددة من الصور في منطقة فرعية من منطقة الدراسة 106 ميزات تشبه الحصن تم التغاضي عنها في مسحنا الأولي، ما يشير إلى أن التحقيقات التكميلية التي تتضمن دقة أعلى أو صور أقدم من المرجح أن تكتشف العديد من الحصون الإضافية .

إن أي تفسير تاريخي أو ثقافي لأهمية الحصون الموثقة في هذه الدراسة يعتمد على الافتراضات المحيطة بتواريخ هذه المواقع. كان اعتقاد بويدبارد بأن الحصون قد تم بناؤها في المقام الأول في القرنين الثاني والثالث الميلادي مثيرًا للجدل دائمًا. على سبيل المثال، يشير أوتس إلى انتشار الاستيطان في شمال غرب العراق خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين،

369 حصنًا رومانيًا غير موثق سابقًا تم اكتشافه في شمال الهلال الخصيب وعبر سوريا يشير إلى استخدامها كمحطات سفر وتجارة محتملة

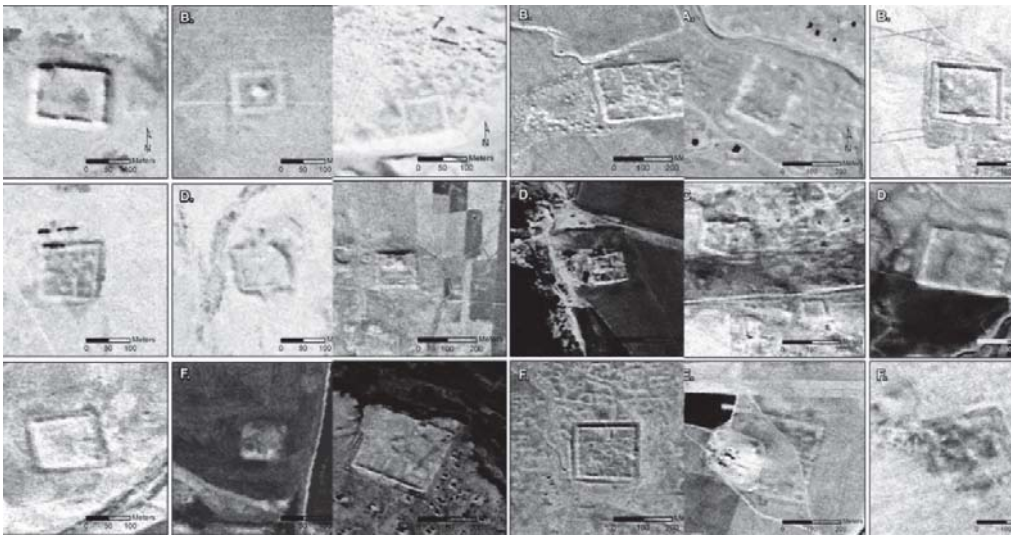
ويجادل بأن خريطة بويدبارد "هي في بعض الأماكن لمواد سابقة ولاحقة". تظهر التنقيبات في أربعة مواقع بين تدمر والرقة أنها شيدت جميعها في أواخر القرن الثالث الميلادي في عهد دقلديانوس، لكن أيضًا كان لها تاريخ احتلال أطول بكثير في العصر الأموي (750-661 م) على سبيل المثال، استمر استخدام قصير السيالة كدير بينما تم بناء العديد من القصور في الرصافة. تشير الحفريات في قلعة دبسي فرج على نهر الفرات السوري إلى الغرب أيضًا إلى بناء أولي خلال القرن الثالث الميلادي مع تاريخ طويل من إعادة الاستخدام وإعادة البناء طوال فترة العصور الوسطى في المقابل، فإن جميع الحصون الموثقة في منطقة جبل بشري جنوب نهر الفرات تعود بشكل مؤكد إلى العصر الروماني والفترات الرومانية المتأخرة، مع احتلال متأخر على ما يبدو. يأتي دليل التأريخ الأكثر شمولاً للحصون في بلاد الشام من مشروع (Limes Arabus) في الأردن، حيث تشير النتائج إلى أنه تم بناء 12-10 حصنًا في المنطقة في وقت مبكر من العصر الحديدي (1000-750 قبل الميلاد)، مع استمرار بعض الاستخدام والصيانة. توسعت هذه المواقع في العصر النبطي أو العصر الروماني المبكر (100 قبل الميلاد — 100 بعد الميلاد). كما هو الحال في سوريا، تم بناء معظم التحصينات الكبيرة في المنطقة في القرن الثالث الميلادي، على الأرجح في عهد دقلديانوس. يشير المسح الإقليمي إلى وجود 72 حصناً أو برجاً مربعاً يعود تاريخها إلى أواخر الفترة الرومانية/البيزنطية (500-284 م)، وقد تم التخلي عن جميعها تقريباً في وقت ما خلال القرن السادس الميلادي. على عكس شمال غرب العراق، لم تشهد المنطقة الواقعة شرق البحر الميت سوى القليل من الاحتلال في العصور الوسطى، مع وجود أدلة قليلة على إعادة استخدام الحصون في فترة ما بعد الرومان.

باختصار، تشير أدلة التأريخ المتوفرة من الحفريات والمسوحات الأخيرة إلى أن معظم مواقع الحصون تم بناؤها واستخدامها بين القرنين الثاني والسادس الميلادي. ويبدو أن نسبة صغيرة من الحصون قد تم بناؤها في فترات سابقة أو لاحقة، واستمر احتلال العديد من الحصون، وخاصة الأكبر منها، في القرون اللاحقة. بالتالي، افترضنا أن معظم الحصون المربعة المميزة الموثقة في هذه الدراسة تم بناؤها واحتلالها خلال العصر الروماني وأواخر العصر الروماني. مع ذلك، من المهم أن نتذكر أنه، مثل أي خريطة طوبة أثرية، فإن التوزيع الذي نرسمه هنا هو بلا شك طرس لما سبق و مميزات اتر.

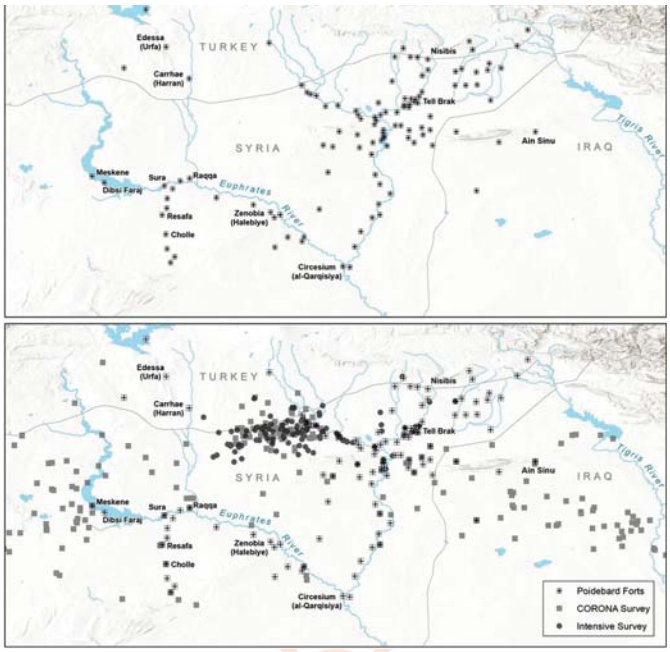
قد يكون بعض علماء الآثار متشككين بشكل غريزي في النهج المتبع في تحديد المواقع بناءً على الخصائص المورفولوجية التي يمكن ملاحظتها في بيانات الاستشعار عن بعد. لكن في حين أن التأريخ المبني على الأدلة المستخرجة هو بلا شك أكثر دقة، إلا أن هذا غير ممكن مع مئات المواقع المعنية هنا.

جدار أم طريق؟

عرضت هذه المقالة نتائج مشروع بحثي قائم على الاستشعار عن بعد، الذي قام برسم خرائط ووصف 396 حصناً أو موقعاً أثرياً شبيهاً بالحصون لم يتم تحديدها سابقاً في جميع أنحاء أطراف الصحراء في شرق سوريا وشمال غرب العراق. قام بويدبارد بالمسح الأثري الجوي الرائد في نفس المنطقة بتوثيق 116 حصناً في البداية، التي قال إن معظمها تم بناؤه خلال القرن الثاني أو الثالث الميلادي. مثل هذه المواقع التي تم تحديدها مسبقاً، فإن الحصون المكتشفة حديثاً والموثقة هنا هي في أغلب الأحيان تحصينات مربعة يبلغ طولها 80-50 متراً لكل جانب، لكننا وجدنا أيضاً العديد من القلاع الأكبر حجماً والأكثر تعقيداً والتي تتكون من مباني متعددة وجدران سباج أكبر يصل طولها إلى 200 متر لكل جانب. يبدو أن تأريخ بويدبارد للحصون، استناداً إلى الحفريات في القلعة في تل براك وعمليات السبر في عدة مواقع أخرى، قد تم تأكيده إلى حد كبير من خلال الحفريات الحديثة في شرق سوريا وشمال العراق وشرق الأردن. نحن نرى أن معظم مواقع الحصون الموثقة في هذه الدراسة، لكن بالتأكيد ليس كلها، من المحتمل أن تكون عصوراً رومانية ورومانية متأخرة. تشير الأدلة المقارنة أيضاً إلى هجر الحصون على نطاق واسع بحلول القرن السادس الميلادي، على الرغم من أن العديد من التحصينات الأكبر لها تاريخ طويل من الاحتلال اللاحق في فترة العصور الوسطى.



كشفت صور الأقمار الصناعية التجسسية التي التقطتها وكالة المخابرات المركزية خلال الحرب الباردة عن مئات الحصون الرومانية عبر الهلال الخصيب



الصور الجوية التي تم التقاطها في الستينيات والسبعينيات لها آثار هائلة على فهمنا لتصور العصور القديمة

ولعل الإنجاز الأكثر أهمية من عملنا يتعلق بالتوزيع المكاني للحصون عبر المناظر الطبيعية، حيث أن لهذا آثار كبيرة على فهمنا للغرض المقصود كذلك على إدارة الحدود الرومانية الشرقية بشكل عام. يعتقد بويدبارد أن الحصون تمتد على طول خط تقريبي بين الشمال والجنوب الذي فهمه على أنه الحدود الشرقية للإمبراطورية الرومانية، وهي فكرة تم قبولها في معظم الدراسات اللاحقة. مع ذلك، تظهر النتائج التي توصلنا إليها أن توزيع حصون بويدبارد هو نتاج تحيُّز الاكتشاف وأن مئات الحصون المماثلة تمتد في خط يتجه من الشرق إلى الغرب عبر السهوب شبه القاحلة، التي تربط نهر دجلة في العراق بغرب سوريا. يشير توزيع هذه الحصون إلى أنها لم تكن بمثابة جدار حدودي، مع سلسلة من الأبراج والمعسكرات المحصنة المصممة لمنع التوغلات غرباً من قبل الجيوش الفارسية أو لمنع الغارات على القرى الزراعية من قبل القبائل البدوية. بدلاً من ذلك، تعزز النتائج التي توصلنا إليها فرضية بديلة مفادها أن مثل هذه الحصون دعمت نظاماً للتجارة الإقليمية والاتصالات والنقل العسكري القائم على القوافل. ونظراً لأن الدراسات الحديثة تعيد تصوير الحدود الرومانية كمواقع للتبادل الثقافي بدلاً من الحواجز، يمكننا بالمثل أن ننظر إلى حصون السهوب السورية على أنها تتيح العبور الآمن عبر المناظر الطبيعية، وتوفر المياه للإبل والماشية، وتوفر مكاناً للمسافرين المتعبين لتناول الطعام والشراب والنوم، وبالتالي تلعب دوراً حاسماً في الجمع بين الشرق والغرب معاً.

الفكاهة السوداء والفنتازيا... في مسرحيَّة (حياة سعيدة)

رضا المحمداوي

في مسرحيتِهِ الجديدة (حياة سعيدة) التي شاهدنا عرضها المسرحي على خشبة المسرح الوطني بإخراج: كاظم نصار بدءاً من يوم 13/ 11/ 2023، يواصل المؤلف المسرحي المثابر والدؤوب علي عبد النبي الزيدي حضورَهُ المسرحي.

وقد يوصف كاتبنا المسرحي نتيجة لهذا الحضور المسرحي المتكرر والمتوّج بالجوائز بأنه غزير الإنتاج وبأعمال متلاحقة تشهد عناوينها في المسارح العراقيّة والعربية على حد سواء، إذ سبق لـ(علي عبد النبي) قد جاء بكادرِهِ الفني من الناصرية إلى بغداد لعرض مسرحية (صفصاف) التي شهدها مسرح الرشيد في شهر أيلول الماضي ضمن الموسم المسرحي الحالي، جامعاً تفاحتي التأليف والإخراج معاً في يد واحدة، وإن شاء أن يخفّف من وقع توصيف أو عنوان (الإخراج) المعروف والمتداول في عملِهِ واستبدلهُ بمصطلح (دراماتورج) الذي دخل حياتنا المسرحية في الآونة الأخيرة بمختلف المعاني والدلالات التي قد تبدو أحياناً غير واضحة الحدود أو المعالم.

إلاّ أنَّ تعدد تلك الأعمال على صعيد التأليف لـ(علي عبد النبي) لا يعني بالمقابل الاستسهال أو الاستهانة بعملية تقديم العمل الدرامي بقدر ما تؤكد مثابرة مؤلفنا ودأبه المتواصل لا سيّما بعد أن ترك بَصْمَتَهُ المسرحية الشخصية بشكل بارز وواضح.

فرضية درامية مشاكسة

وفي (حياة سعيدة) يؤكد(علي..) هذه الخصوصية بواسطة نص مشاكس يوظف فيه موقفاً أو حدثاً لعروسين في ليلة زفافهما يبحثان عن غرفة لإتمام ليلة الزفاف لكنَّهُ يقدّمهُ بإثارة واضحة مع إشارات إيروتيكية موحية وغير مباشرة طفتْ على الحدث الرئيس للمسرحية القائم أساساً من أجل إتمام الفعل التقليدي والمعروف في مثل تلك الليلة لكنها تصبح مهمة شاقة وعسيرة للعروسين (فرحان: حسن هادي) و(فرحانة: لبوة عرب)!!

يوظف المؤلف هذا الموقف ليبني عليه فنتازيا مسرحية صادمة، تلك الفنتازيا التي بدأتْ مع العروسين اللذين يبحثان عن غرفة أو سرير من أجل إتمام مراسيم تلك الليلة، ويزداد الموقف غرابة حين يدخلان إلى بيت أو غرفة أحد الشباب (الممثل علاء قحطان) الذي يستعد هو الآخر لإتمام ليلة زفافه وينتظر وصول عروسه في أيّ لحظة!

وهكذا نصل إلى (الفرضية الدرامية) التي أسّس لها المؤلف وسعى إلى تأثيثها بحكاية ثلاثية الأطراف (العريس والعروس وصاحب البيت) منبثقة من ذلك الموقف الفنتازي الذي ظل يدور في غرفة النوم فقط طوال ساعة كاملة وهو زمن عرض المسرحية.

لكنَّ تلك الفنتازيا سرعان ما تنزلق إلى فكاهة سوداء تنزّ ألماً وزاخرة بالسخرية المُرّة وهي تستشرف مصير الأجيال المقبلة ومستقبلها من أبناء وأحفاد العروسين اللذين لمْ يكملا تفاصيل ليلة الزفاف بعد! ذلك المصير أو المستقبل الذي يبدو محفوفاً بالمخاطر وسط أجواء الحرب وقذائف الموت التي تنهال على الحياة اليومية -من خارج البيت- وتسلب منها طمأنينتها وهدوءها حيث يتم استذكار أشكال وأساليب العنف وعمليات القتل وانتشار الملثمين وبروز الأسباب والدوافع للهجرة خارج العراق وغيرها من التحوّلات السياسية التي ألقتْ بثقلها على الواقع العراقي المأزوم والحياة الاجتماعية المضطربة.

معالجة إخراجية ذكية

وجاءتْ المعالجة الإخراجية والرؤية الفنية للمخرج القدير كاظم نصار لتدعم ذلك البناء الدرامي الفنتازي ليقدّمهُ بغرائبية أليفة كانت أقرب إلى الواقع بل بدتْ وكأنَّها قطعة مجتزأة منهُ، ولمْ نستهجنْ مجرياتها وتتابع مواقفها وتطوراتها، وذلك من خلال الاشتغال الإخراجي على أداء الممثلين الذين برعوا واجتهدوا في تقديم ذلك الأسلوب الفني الحيوي المتدفق.

فقد استثمر المخرج ذلك الأساس الموجود في النص لبيني عليه ويشدُّ من أزرِهِ باجتهاد فني قائم على الأسلوب الفكاهي صاحب المحمول الجاد والهادف وبنهج حيوي ومرن فرض سطوتَهُ على العرض المسرحي مِن بدايتِهِ حتى اللحظات الأخيرة منه، ومن هنا جاء توظيف الحوارات والجُمل والعبارات باللهجة الشعبية الدارجة داخل متن النص المكتوب باللغة الفصحى منسجماً ومتلائماً مع إحساس المفارقة الدرامية الساخرة التي حَفَلَ بها النص بدءاً من عنوان المسرحية وأسماء الشخصيات (فرحان وفرحانة) وأسماء الأولاد والأحفاد المفترضين (ابتسام وبسمة وبسام) التي توحي بالفرح والارتياح لكن مصائر تلك الشخصيات كانت تدور في عوالم الموت والقسوة والعنف، وحتى مفردات اللغة الفصحى لمْ تخلُ من هذا التهكم مثل التوقف عند معنى (الكنف) أو كلمة (المحك) وغيرها.

مشهد من المسرحية

مِن سمات مخرجنا (كاظم نصار) أنَّهُ يعرف ماذا يريد من عرضِهِ المسرحي ويتعامل معه بوعي تام مع الحرص الشديد والشعور بضرورة الاشتباك مع مجريات الواقع اليومي والاضطراب الأمني الذي يلقي بظلاله على المواطن العراقي الأعزل المُسالم الذي يبحث عن الملاذ الآمن.

وهذا الوعي المُتقدّم والجهد الإخراجي الدقيق كانا دائماً يقودان (كاظم) إلى عرض فني يتسّم بالدقة والنضج الفني.

ومن فنتازيا (علي عبد النبي الزيدي) والمعالجة الإخراجية الذكية للمخرج (كاظم نصار) استمدَّ العرض المسرحي (حياة سعيدة) نجاحَهُ الفني بواسطة تلك الحيوية والإيقاع المسرحي المتسارع الذي لمْ يفسحْ المجال لأيّ فراغات بأن تتسلل إلى مفاصله ومشاهده، حتى أننا لمْ نلحظْ الحضور الواضح لفواصل الموسيقى داخل بنية العرض، لكننا بالمقابل افتقدنا المؤثرات الصوتية الخارجية التي تذكّرنا بأجواء الحرب مثل أصوات القصف والرصاص والانفجارات وغيرها..

لقد شغلتْ الحوارات المتتالية والتدفق الحيوي للأداء كل مساحة العرض المسرحي ومن هنا جاء الثلاثي الفني (حسن هادي ولبوة عرب وعلاء قحطان) بأداء فني منسجم ومتناغم في ما بينهم من حيث التفاعل والمواءمة في الأداء الصوتي والحركي، وملؤوا مساحة المسرح بالحركة والأداء الحيوي والإيقاع المتدفق والمرسوم بدقة من قبل المخرج.

لكن الشخصية التي أدتها الممثلة (هديل سعد) في حضورها وغيابها، وظهورها واختفائها، وفي دخولها وخروجها، وبقامتها الفارعة وتنورتها القصيرة وإيقاع صوت كعب حذائها على المسرح لمْ تتوضحْ لنا وظيفتها أو دلالة أفعالها المساعدة مع الممثلين ولمْ نتعرفْ على هويتها الشخصية (مَنْ هي أو مَنْ تكون ؟).

وكان الديكور لدراماتورج العرض سعد عزيز عبد الصاحب متقشفاً لكنه جاء ذكياً في توزيعه للقطع المحدودة الثابتة المستخدمة مثل السرير على يسار المسرح ومائدة الطعام على اليمين وفي عمق المسرح كان باب الغرفة والجدران الساندة.

ولا بدَّ أخيراً من الإشارة إلى أنَّ هذا العرض الممتع لمْ يكنْ من اللائق به أن تحصرَهُ إدارة السينما والمسرح في تلك المساحة الصغيرة الخانقة والمقتطعة من خشبة المسرح الوطني، فالكراسي البلاستيكية المتحركة المخصصة للجمهور والتي تمَّ وضعها وتوزيعها على خشبة المسرح نفسها قد أربكتْ العرض المسرحي بتداخل حدودها مع المساحة الخاصة للعرض المسرحي ؟!

الخطاب المصور أصبح أكثر تأثيراً من الخطاب المكتوب

للصورة قدرتها على إثارة القلق في ثوابت المفاهيم

الثقافة المقاومة

حسن الكعبي

تحيّزات الإمبريالية الأميركية والغرب بعامة واصطفافها مع الكيان الصهيوني وما يرتكبه من جرائم إبادة بحقّ الفلسطينيين ومواطني غزّة، يفرض علينا مراجعة المفاهيم الثقافية التي ارتكزت عليها الإمبريالية الثقافية في تبرير جرائمها بحقّ العرب الذين تنظر إليهم بدونية وتعال يستهين بالموروث الثقافي المؤسس لهويتهم ومنظومتهم القيمية بتأطيرها ضمن نظرة تختزل هذه المنظومة ضمن المفاهيم الجاهزة التي دأب الغرب على توصيف هذه المنظومة بها كـ(الرجعية والإرهابية والمتخلفة... إلخ من توصيفات تعمل على تنميط صورة العرب ومنظومتهم القيمية انطلاقاً من المخيال الغربي المتمركز حول ذاته).

استناداً إلى هذه التوطئة، فإنَّ مراجعة الجهاز المفاهيمي للفكر الغربي ومخياله المتوحش، ونرجسيته، وعصابيته تجاه الآخر، تكمن في نقد هذا الجهاز ومخياله الجامح والمتوثب لتقزيم الآخر بل وإبادته ونفيه واستلابه وإعادة تمثيله وصياغته، كمقاصد حافة بالمشروع الإمبريالي للامتلاك والهيمنة وتدبر هذا الآخر وتقرير مصيره.

إنَّ نقد هذا المشروع ومركزيته يفرض استنهاض ثقافة مقاومة تؤسس لخصوصيتها ولثوابتها القيمية بإزاء هذه الثقافة المضادة، والتي يقصد بها مجموعة المتغيرات الثقافية التي طرأت على السياق الاجتماعي وبدأت تطمس معالم القيم الثقافية الثابتة أو تتهدد وجودها أو تجاورها في حالة تثير القلق، وتُعَدُّ وسائل الاتصال الحديثة في ظلّ هيمنة التكنولوجيا هي أجلى مظاهر هذه الثقافة المضادة التي نمت بفعل هيمنة الرأسمالية وشركاتها الاحتكارية الكبرى، فقد "أصبحت وسائل الاتصال الجماهيري كما يقول- عمر مصطفى- في زمن العولمة هي المصادر الأقوى في حياة الشعوب لصناعة القيم والرموز، وإذا أخذ بعين الاعتبار ما اعترى مؤسسات صناعة القيم في الوطن العربي- الأسرة والمدرسة- من خلل، تصبح المخاطر التي تتعرض لها الخصوصية الثقافية العربية أكثر وضوحاً وعمقاً".

تعمل وسائل الاتصال الحديثة على تهديد ثوابت القيم والمفاهيم عبر خطاب الصورة كوسيلة ثقافية استعمارية للوعي الاجتماعي لـ"أننا اليوم- يقول حفناوي بعلي- نعيش تطوراً وحركية سريعة مع الخطاب المصور الذي أصبح أكثر تأثيراً من الخطاب المكتوب وهذا يعود إلى أنَّ للصورة قدرتها على إثارة القلق في ثوابت المفاهيم".

وكما يقرر- عبد الله الغذامي- "يأتي التغيير الثقافي بتحوله من الخطاب الأدبي إلى خطاب الصورة ومن ثقافة النص إلى ثقافة الصورة وهو تغيير ستتغير معه قوى التأثير الاجتماعية وسيتغير قادة الفكر تبعاً لذلك".

وهذا يعني أننا إزاء خطاب ينتقل من وظيفة إمتاعية إلى وظيفة ثقافية تستعمر الوعي الاجتماعي وتغربه عن ثوابته وقيمه الثقافية الأصلية بإنتاج ثقافة زائفة تمرر أنساقها الاحتكارية عبر الطبيعة الإمتاعية والجمالية التي تحوزها الصورة، التي بدأت تهيمن على المنتوجات الثقافية في الفن والثقافة والإعلام والسياسة، وهي التشكيلات الثقافية التي بدأت تتحول من هذا المنطلق كما يقول- الان دونو- لأنظمة التفاهة، فـ"نحن نعيش مرحلة تاريخية غير مسبوقة، تتعلق بسيادة نظام أدَّى تدريجياً إلى سيطرة التافهين على جميع مفاصل نموذج الدولة الحديثة".

ويضيف "يلحظ المرء صعوداً غريباً لنماذج تتسم بالرداءة والانحطاط المعياريين: فتدهورت متطلبات الجودة العالية، وغُيّب الأداء الرفيع، وهُمّشت منظومات القيم، وبرزت الأذواق المنحطة، وأُبعد الأكفاء، وخلت الساحة من التحديات، فتسيدت إثر ذلك شريحة كاملة من التافهين والجاهلين ذوي البساطة الفكرية".

ولذلك فهو يدعو إلى ممارسة نقدية جوهرية ترتكز على المناشط المعرفية في نقد أنظمة التفاهة وتقويض أركانها، بتأكيده ضرورة وجود مثقف إشكالي جذري يمارس وظيفته في نقد التفاهة والذي يرمز له بـ"اللوغوس" ويكون بالضد من المثقف الخبير التقني الذي يسر إنتاجية الأنظمة والذي يرمز له بـ"الميثوس، المدرسي التبسيطي ولكن الذي يمتلك طبيعة مؤثرة"، وقد استعان- دونو-بتفصيله التقسيمي للوظيفة الثقافية باستبصارات- إدوارد سعيد- الذي نظر للوظيفة الثقافية في سياق ثنائية المثقف العمومي أو الهاوي الذي ينهض من الهامش لتقويض المركزيات الإمبريالية والمثقف المحترف الذي يتقاضى مبالغ معينة أو الذي تربطه مصالح من نوع ما مع المركزية الإمبريالية تكمن وراء تبريره لممارساتها الاستبدادية.

لأنَّ إدوارد سعيد كما يشير- محمد الجرطي- "لما كان لا يتغيا من وراء نقده للخطاب الاستشراقي توصيف آليات اشتغاله فحسب، إنَّما الكشف عن تحيزه وخدمته للإمبريالية، فضلاً عن الدعوة لمقاومته، فإنَّه انتقد فوكو لاقتصاره فقط على إظهار كيفية تحول الخطاب إلى قوة مادية، مجرداً بذلك الإرادة الإنسانية من إرادة المقاومة".

يُعَدُّ هذا التقسيم جوهرياً في خطاب إدوارد سعيد، والذي تمكن من خلاله من تخطي وتجاوز منظورات- ميشيل فوكو- على الرغم من أنَّ عمل- إدوارد سعيد- يدين له بوصفه المرجعية التي أقام عليه مشروعه في نقد الكولونية، لكنَّ مفارقة سعيد لخطاب فوكو وارتحاله عنه، تكمن في هذه النظرة الراديكالية لمفهوم المثقف، في حين أنَّ رؤية ميشيل فوكو هي رؤية استسلامية تنظر إلى أنَّ السلطة تمتلك هيمنة متعالية (ترنسندنتالية) لا يتمكن النقد من أن يتطاول عليها.

في هذا السياق يشير- بيل اشكروفت- إلى أنَّ "المشكلة التي لدى إدوارد سعيد مع ميشيل فوكو هي إحساس متردد بأنَّهُ مبهور بالطريقة التي تعمل بها السلطة، أكثر مما هو ملتزم بالمحاولة في تغيير علاقات السلطة بالمجتمع، إنَّ مفهوم فوكو للسلطة كونها شيئاً يعمل في كل مستوى اجتماعي لا يفسح مجالاً للمقاومة... أمَّا هدف سعيد فعلى العكس، ليس أن يقع في، بل أنَّ يبين ما هو كامن كي يقاوم ويخلق من جديد".

ينظر ميشيل فوكو إلى السلطة بوصفها قوة مسيطرة ومتفشية في كل شيء وتمتلك القدرة على المراقبة والمعاقبة من دون أن يطالها شيء سواء كان هذا الشيء فعلاً مقاوماتياً أم أداة نقدية، ففوكو يؤمن بقوة المعرفة ويرى أنَّ السلطة هي التي تمتلك المعرفة وقوة الخطاب والإنشاء كمؤسسات تابعة للسلطة، لكن إدوارد سعيد يخالف هذا التوجه ويرى ضرورة مقاومة السلطة بإنشاء خطابات معرفية مضادة، انطلاقاً من رؤية إدوارد سعيد الطباقية التي هي قراءة مزدوجة تستحضر الثنائيات والآثار المتبادلة بينهما، أي ثنائيات المستعمر والمستعمر والاحتلال والمقاومة والمركز والهامش والشرق والغرب، وفي ذلك فإنَّ إدوارد سعيد يعتني بأدب المستعمر والمستعمر وينظر إلى أثر أحدهما في الآخر، ويرى من خلال رؤيته الطباقية إمكانية مقاومة السلطة مهما كانت تمتلك من خطاب معرفي متعال.

إنَّ دونو يهدف باعتماده هذه الوظيفة الثقافية إلى وضع مشروعه المهم ضمن الدراسات ما بعد الكولونيالية التي تهدف إلى تقويض المركزية الرأسمالية في سياق هيمنتها على المناشط العلمية ومراكز التجارة والاقتصاد وعلى مؤسسات الإنتاج الفني والثقافي التي تمكنت الرأسمالية من السيطرة عليها وتكييفها لمتطلبات التبرير لإنتاجيتها التي تخلو من روح الإنسانية لصالح ذلك الهوس المادي ونفعيته المدمرة، وهو ما يعمل- دونو- على تقويضه ضمن مرتكزات النظام الرأسمالي، ولذلك يتسيد عند- دونو- ذلك الاهتمام الكبير بنقد النظام المنتج للتفاهة كأولوية في مشروعه الفكري، من دون أن يعنى بالظواهر التي يَعُدُّها مجرد أدوات تبريرية تسعى لتغطية الوجه القبيح للنظام، والذي يساهم في استعمار المجتمعات وتغريبها عن هويتها الثقافية ومنظومة قيمها، وهو ما يفرض على الفكر العربي أن يخضع الفكر الإمبريالي للنقد باستنهاض أدوات نقدية تركن إلى الخصوصية وموروثاتها بجعلها مركزاً يواجه التوجهات المركزية الراكزة في المشروع الغربي، لتخليق ثقافة مقاومة مضادة لهذه الوحشية الغربية المفروضة علينا باسم التقدم والديمقراطية الزائفتين.

ملف العدد المقبل

أين البرامج الثقافيَّة التلفزيونيَّة؟

لم تزل ذاكرتنا تحفل بالعديد من البرامج التلفزيونية الجميلة التي بنت ثقافتنا منذ الطفولة، برامج مخصصة للطفل الذي حين كبر تلقفته برامج أخرى ليبدأ بمشاهدة (عدسة الفن) الذي كانت تقدّمه خيرية حبيب، أو (سيرة وذكريات)، الذي قدّمته الروائية الراحلة ابتسام عبد الله وغيرهما.

تمكّنت هذه البرامج من بناء وعي أجيال كاملة، وغيّرت من توجّهات شباب كثر نحو القراءة والفن والأدب بشكل عام. غير أنَّ التحوّلات الكثيرة التي مرّ بها العراق، منذ تسعينيات القرن الماضي، مروراً بالانقلاب الكبير في العام 2003، وحتّى ظهور وسائل التواصل الاجتماعي، حرّفت الطريق نحو مشاهد أخرى كانت غائبة عن السلوك المجتمعي، ما أدّى إلى إهمال أيّة برامج ثقافية على الفضائيات عموماً، وفي القنوات العراقية على وجه الخصوص.

فعلى مدى عقود، كانت البرامج الثقافية التلفزيونية نافذةً للاطلاع على آخر المستجدات الثقافية العراقية والعربية، غير انَّها منذ عقدين بدأت بالتقلّص والندرة، وإن وجدت فهي الأقل مشاهدةً.

سؤالنا: كيف نقرأ الأسباب الكامنة وراء ذلك؟

الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة
www.alsabaah.iq

الأربعاء 22 تشرين الثاني 2023 العدد 5820 Wed. 22 . Nov. 2023 Issue No. 5820