الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 24 نيسان 2024 العدد 5917 Wed. 24 . Apr. 2024 Issue No. 5917

02 مستقبل الرسوم التوضيحيَّة في المحاكم

06 عوالم يوسا السحريَّة

09 غيلان دنيا ميخائيل

10 العلمانيَّة وما بعد العلمانيَّة

13 جدل الشرق والغرب

14 إيتيل عدنان: في البدء كان اللون

ch.editor@alsabaah.iq

هل أصبحت القراءة موضة الزمن الحالي؟

الإعلام ومستقبل الرسوم التوضيحيَّة في المحاكم

في بريطانيا، يعد الرسم في المحاكم مهنة تخصصية بامتياز، رغم أنها أصبحت مؤخرا مهددة بالزوال بعد إقرار قوانين جديدة في كانون الثاني2020، تسمح بدخول الكاميرات لقاعات المحاكم لنقل ملاحظات الحكام في القضايا الجنائية البارزة. وإذا كنتَ قد قرأتَ صحيفة في هذه البلاد يوم ما، فمن المرجح أنك قد اطلعت على عمل لواحدة من أربع نساء بلغن مرحلة الاحتراف في هذا النوع من الرسم، وهن كل من بريسيلا كولمان، وسيان فرانسيس، وجوليا كوينزلر، والیزابیث کوك.

جيني بروير

ترجمة: مظفر لامي

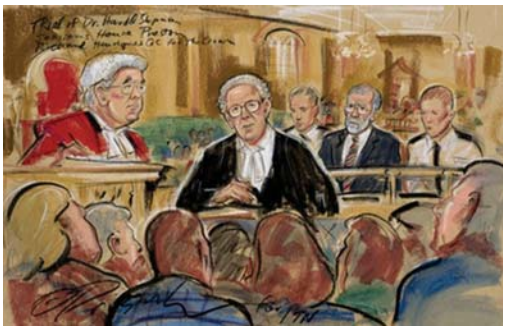
بريسيلا كولمان أثناء عملها برسم جلسات المحكمة

وأيا كان الرسم، كنت ستلاحظ مميزات الأسلوب الذي ترسم به أعمال ميدانية كهذه؛ فهي حافلة بالعناصر والشخصيات التي تظهر بأوضاع حركية تجسد انفعالاتها، وكل ذلك يتم لسبب وجيه؛ فالأمر الذي يجهله معظم المتلقين لهذه الأعمال أن الرسم في قاعة المحكمة أو التقاط صورة فوتوغرافية هو أمر غير قانوني في المحاكم البريطانية. لذا، لا يتعين على هؤلاء الفنانين أن يكونوا رسامي بورتريه ذوي مهارة عالية فحسب، بل يتوجب عليهم أيضا أن يمتلكوا ذاكرة تشبه ذاكرة الأفيال في ما يتعلق بالوجوه والمساحات لكي ينجزوا أعمالهم الفنية. وهم يقومون كذلك بتدوين ملاحظاتهم أثناء انعقاد الجلسة قبل أن يهرعوا لغرفة الصحافة لإتمام الرسم والتلوين بالسرعة الممكنة، وعادة ما يكون ذلك خلال ساعة أو ساعتين من الموعد النهائي للوصول إلى الزبون أو الناشر أو القناة التلفزيونية.

تقوم بريسيلا كولمان بهذه المهمة منذ انتقالها من الولايات المتحدة في الثمانينيات، بعد أن عملت كمديرة فنية في وكالات الإعلان وشركات الطباعة. وهي لم تبتعد كثيرا عن عمل والدتها كرسامة أزياء، المهنة الأخرى التي تحتاج إلى سرعة كبيرة في إنجاز الرسم. في سن مبكر، شاهدت بريسيلا فنانين يصورون جلسات الاستماع لفضيحة ووترغيت. ومع رغبة الصحف المتزايدة بإظهار ما يجري داخل المحاكم على صفحاتها، حصلت على فرصتها الأولى لرسم وقائع الجلسات في قضية التشهير الخاصة بجيفري آرتشر، ومنذ ذلك الحين لم يقف أمامها عائق للمضي قدمًا في هذه المهنة المثيرة. وفي سياق جرائم مروعة كهذه تكون مراجعة يوم عمل أمرا محببا للغاية، فبريسيلا لديها عدد لا يحصى من الحكايات حول التدافع المجنون لإنجاز عملها الذي يتم غالبا في ظروف صعبة يغلب عليها الهزل والطرافة. تقول (يبدو الأمر كما لو كنت تحفظ استعدادا لاختبار، فأنت تنسى التفاصيل وتكون بحاجة لكتابة ملاحظة تنشط ذاكرتك. ذات مرة، اضطررت إلى رسم مجموعة من خاطفي الطائرات، وكان لديهم جميعًا شعر أسود لكن بتسريحات مختلفة، أحدهم كان لديه سوالف طويلة، فكتبت (إلفيس)، والآخر كان نحيفًا، وصفته (برجل الهيكل العظمي)، وآخر (أنف البطاطس) أو (الشعر المقلي)، وآخر ذكرني بصديق سابق فكتبت اسمه، على أية حال، وجوه الناس مدهشة).

تبدأ المتعة بعد تدوين الملاحظات، حيث يشق الفنانون طريقهم لما تسميه بريسيلا غرفة الصحافة (البدائية)، ليقوموا بوضع ملخص لهيئة وملامح الشخصيات بالسرعة الممكنة – الادعاء والقاضي والمدعى عليه -وأجواء المحكمة في صورة واحدة. تستخدم بريسيلا الأحبار المائية والباستيل الزيتي، وأحيانا أوراقا بقياسات كبيرة تضطر للوقوف لكي تغطي مساحتها. ويمكن التعرف على رسوماتها من خلال الألوان النابضة بالحياة والخطوط البيضاء حول شخصياتها التي تكسبها مزيدا من الحيوية.

في المقابل، تبدو رسومات جوليا كوينزلر والیزابیث كوك التي تستخدمان فيها ألوان الباستيل أيضًا أكثر ثباتًا. تقول منسقة المعارض كاتي ماكوراش: (تختار جوليا التركيز على واحدة أو اثنتين من الشخصيات الرئيسية، كما لو أنها تركز على تفاصيل أساسية لذكرى ما). ويذكر جون هيويت الرسام المحاضر في كلية مانشستر للفنون أن أسلوبي جوليا والیزابیث مناسبان بنفس القدر لأجواء المحكمة. على النقيض من ذلك، نلاحظ أن رسومات سيان فرانسيس توضيحية وأكثر تقليدية، إذ تستخدم خطوطا بقلم الرصاص والألوان المائية، وهي مهارة تتطلب السرعة في العمل، كما تقول كاتي مضيفة: (إنها تستخدم مساحة الورقة لتصور قاعة المحكمة بأكملها، وهي في ذلك تظهر الاهتمام والسرعة). تعلمت سيان هذه المهنة من والدها، الذي كان أيضًا رسامًا في المحاكم، بينما



هيأة التحرير

مدير التحرير
نزار عبد الستار

سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد

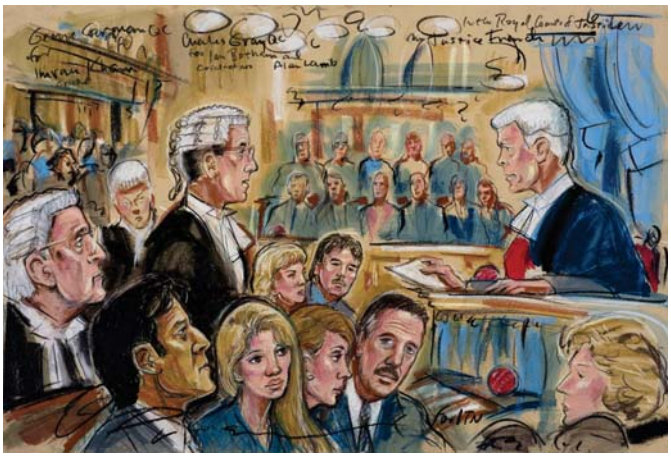
رئيس القسم الفني
مصطفى الربيعي

التصميم
خالد خضير

الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852

العلاقات العامة
موبايل: 07809174853
pr@alsabaah.iq
info@alsabaah.iq

التوزيع والاشتراكات:
موبايل: 07809210536
dist.imn@alsabaah.iq



تدربت جوليا على رسم الصور الشخصية في النوادي الليلية. والملاحظ هنا أن الرسامات الأربع قد تعلمن هذا النمط من الرسم بجهودهن الشخصية.

في عام 1925 تم حظر التقاط الصور في المحاكم البريطانية في أعقاب الأحداث التي رافقت محاكمة الزوجين البريطانيين اللذين أدينا في نهاية القضية بقتل زوج طومسون بيرسي. كان الزوجان شابين لهما شعبية ومكانة اجتذبت جمهورا عصريا كبيرا لقاعة المحكمة، بينما تعاملت الصحافة مع القضية على أنها حدث منسوب للطبقة الراقية، تطلبت تغطيته التقاط صور لجميع الحضور، الأمر الذي اضطر القاضي لتقديم شكوى اتهم فيها ذلك السيرك الإعلامي بالتدخل في عدالة المحكمة. ونتيجة لذلك، أصبح من غير القانوني التقاط أي صورة في قاعات المحاكم في المملكة المتحدة. وفي الولايات المتحدة الأمريكية حدث أمر مماثل، إذ أدت محاكمة أوجيه سيمبسون والجنون الإعلامي الذي أعقبها إلى حضر الكاميرات في العديد من المحاكم، وعودة الرسوم التوضيحية.

يقول جون هيويت: (المجرم ذو الشخصية الكاريزمية هو هدية للوسائل الإعلامية، والكاميرات تستهوي محبي الظهور. بالإضافة لذلك، فقدان رسوم قضايا المحكمة يعني التخلي عن المساهمة المنتظمة الأخيرة للفنانين في تقارير الأخبار. ومما لاشك فيه أن رسوم الفنانين في المحكمة توثق مجريات القضايا التي تكون بمثابة ذاكرة للمحكمة يمكن أن تستخدم كأداة إثبات. فهي عبارة عن وصف سردي أو قصة مرئية تصور كل لحظة في المحاكمة، خلافًا لصورة الكاميرا التي تظهر لحظة واحدة فقط). على أية حال، الرسوم التوضيحية ما زالت موجودة في الصحف، والقراء يواصلون متابعة قضايا المحاكم من خلالها، فهي تضفي طابعا رسميا ورصانة على القضايا، وهو أمر يحظى بتقدير كبير. وبخصوص نقصان شعبيتها بسبب بعض الرسوم الكئيبة، ترى بريسيلا أن الفنانين الشباب مدعوون لأخذ هذه المهنة في اتجاه مختلف، رغم ما يلاقون فيها من مصاعب. إذ تقول: (أود أن أرى بعض الأعمال الفنية الرائعة في الرسوم التوضيحية التي تنجز في المحاكم).

بانتظار الله

أحمد عبد الحسين

مقولةُ نيتشه: "الانتظار يفسدُ أخلاقَ المرء" أعمقُ مما تبدو عليه، فهي ناظرة إلى الإرجاء الأبديّ للخلاص سواء أكان هذا الخلاص تحققاً لل"حقيقة" التي هي في أفق انتظار دائم، أو تحققاً للحقّ المعبَّر عنه في المدوّنات الدينية بالرؤى القيامية، وفي حكمها القيامات الصغرى كظهور المُسحاء أو المهديين، والكبرى كيوم الحساب والدينونة.

الانتظار ممضّ ومضنٍ وهو لا يفسد الأخلاقَ وحدها بل يفسد القلوب والعقول. في الآية القرآنية "فطال عليهم الأمد فقستْ قلوبهم" تبيانٌ أنّ الإنسان المتروك لانتظار الخلاص انتظاراً طويل الأمد سيكون عرضة للكفر بخلاصه ذاته. ولذا فإن المخلِّص يموت قبل الأوان، نحن نقتله تحت وطأة ألم انتظارنا الذي لا يُحتمَل. لأنّ مَرّ الايام والليالي من دونه مشعرٌ لنا بأنه إن أتى فسيأتي بعد الأوان، أيْ بعد أن نكون قد اندثرنا، وخلاصٌ من دوننا هو أقلّ من أن يُسمى خلاصاً. نحن نقتل المخلِّص قبل الأوان لئلا يأتي بعدنا!

نيتشه قتل إلهه لهذا السبب. مقولته "مات الله ونحن مَنْ قتلناه" هذا هو مغزاها الأوفى. انتظاره لله "انتظاره للحق والحقيقة" مؤلماً كان وبلا أمل، وكان قتله لله نوعاً من الخلاص الأصغر الذي يشفي من مرض انتظار الخلاص الأكبر.

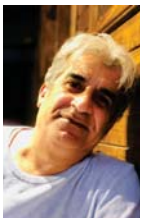
في الأمر نزوع انتحاريّ. المنتحرون شديدو الإيمان "الانتحاريون .الاستشهاديون" لا يفعلون سوى هذا: إنهم يستعجلون القيامة التي تأخرتْ عليهم طويلاً. ولم يعودوا يطيقون مسكن الانتظار الذي هم فيه يقضون وقتهم سدى، فلا مخلّص يكلمهم ولا خلاص يبعث لهم ما يخفف عنهم ثقل انتظارهم الممضّ. إذا لم تأت القيامة فسنذهب لها نحن. في الأمرين كسر للانتظار، مرة بقتل الإله وأخرى بقتل النفس.

المدوّنات الإسلامية أشارتْ في مواضع عدّة إلى أن الانتظار عبادة، بل هو خير العبادات: "انتظار الفرج أفضل العبادة" "أفضل عبادة أمتي الانتظار"، وهو لم يصبح كذلك إلا لأنه شاقّ، إنه مختبر للقلوب والعقول، منزلٌ يخرج منه الناس على اصناف شتى: قساةُ القلوب "كما يقول القرآن" فاسدي الأخلاق بتعبير نيتشه، منتحرين مستعجلي القيامة، أو متعبدين مسلّمين.

كتب بورخس عن طفولته هذه الحكاية الصغيرة المؤسية "أمضيت طفولتي من دون الخروج من البيت. ولعدم وجود أصدقاء لنا، اخترعنا، أنا وأختي، رفيقين متخيلين، وعندما شعرنا بالملل منهما قلنا لأمنا إنهما ماتا".

لا أحد بمقدوره الانتظار طويلاً ريثما يحضر المتخيّل ليكون حقيقة، لأن الوقت المؤلم الذي يفصل بين التوهّم وتحقق المتوَّهم وقت ثقيل لا تطيقه النفوس. منتظر "الحقيقة" مديداً سيكفر بها أو سيتخذ له حقائق صغرى تلهيه عن انتظارها، ومنتظر الخلاص سيقتل مخلصه لئلا يظهر بعده، ومنتظر القيامة سيقتل نفسه ليلاقيها بدلاً من التعبّد المؤلم وهو ينتظرها، ومنتظر الله يضيق ذرعاً به في انتظاره الألفيّ الطويل فيعلن موته.

غير أن الحقيقة لا تُبلَغ إلا بالانتظار، انتظار مؤلم وطويل وممضّ تُختَبَر فيه النفوس والعقول والقلوب. ولهذا حديث آخر في وقت آخر.



على الرغم من اهتمام الفلاسفة والباحثين بما يعرف بـ(نظريات القراءة) منذ عشرات السنين، وبروز مدارس خاصة، مثل مدرسة ياوس وآيزر، وغيرهما من النقّاد، غير أنَّ ما جاء مع انتشار التقنيات الحديثة غيّر هذه المفاهيم ككل. ففي الوقت الذي كان النقّاد معنيين فيه بنظرية الأدب، وتحوّلاتها، وصولاً إلى المصطلحات التي ركّزت على القارئ بعد أنْ مات على يد رولان بارت منذ أكثر من نصف قرن، إلّا أنّنا نعيش اليوم في زمن يختلف في مفاهميه للقراءة، فأصبحت هذه الكلمة (مطيّة) من يريد أنْ يكتب أيَّ شيء، حتى أنَّ الكثير من القصاصين والشعراء والروائيين، حينما يكتبون تقارير صحفية عن كتب قرؤوها، يصدرون كتباً تحت مسمى (القراءة)، ما دفع غيرهم الكثير لتبني هذه العنونات التي انتشرت بسرعة البرق، وأصبحت بالتالي الأكثر مبيعاً في دور النشر ومعارض الكتب، فكيف لا؟ والقراء الجدد يريدون قراءة مقالات بسيطة تصل حدّ السطحية، ليتحدّثوا بعد ذلك عن هذه الكتب وطرح ثقافتهم التي لا تتعدى غلاف الكتاب فحسب.

صفاء ذياب

نظريات كثيرة غيّرت من مفاهيمها

هل أصبحت القراءة موضة الزمن الحالي؟

والآن، بعد أنْ انتشرت الكتب المعنيّة بالقراءة (بالتحديد)، وتوجّه الكثير من الشباب إليها، فضلاً عن انتشار الروايات الكلاسيكيّة على الإنستغرام ووسائل التواصل، هل أصبحت القراءة موضة الزمن الحالي بعد أن كانت توجّهاً معرفياً..؟

أجيال متصارعة

يدرج الكاتب علاء الدين شهاب شذرة فلسفيّة بعنوان (جيل الوعي الشقي) عقد بها الفيلسوف عبد السلام بنعبد العالي مقارنة بين جيلين من القرّاء والمثقفين فيقول: "لم يكن الجيل-ويعني به الجيل السابق- ليتساءل عمَّن هو المثقف، ولا ليعقد الندوة تلو الأخرى ليبحث علاقة المثقف بالسلطة. لكنّه كان يعيش حركة ثقافية فعلية، حركة تشكّل سلطة ضدَّ السلطة، حركة مغروسة في المجتمع، تحلم بأحلامه وتفصح عن رغباته وتعبر عن مطامحه وتنطق لغته. كانت الثقافة بالنسبة لهذا الجيل إذن عادات وسلوكاً وأذواقاً، ولم تكن قط مهرجانات ومؤتمرات وندوات، كانت إبداعاً ونقداً ونضالاً طبقياً على مستوى الفكر...

نحن هنا بحسب رأي صاحب (جرح الكائن) وغيرها من الكتب الفلسفية النقدية، أمام أزمة ثقافيّة حقيقيّة تعاني صراعاً شرساً بين جيلين؛ جيل قديم يبحث عن الأصالة والعمق المعرفي، وجيل حديث يبحث عن التسطيح والانتشار والشهرة على حساب رصانة المعلومة ودقّة البحث والتحقيق، ولعلّ البحث اليوم عن الأضواء والشهرة والجوائز والتكريم قد عمّق الهوّة بين الجيلين، وجعل المسافة تستعصي على الردم والتقريب.

ولعلَّ أبرز مشكلة تواجه الجيل الثقافي الجديد اليوم هي المجاملة الشخصية على حساب الثقافة والفكر والأدب، إذ لابدَّ من تهيئة جيل جديد ملتزم بحريّة التعبير وتحمّل مسؤولية النقد الفكري الحرّ، بعد أن يتمكّن من آلاته ووسائله وخطابه، فدراسة النقد المعرفي ولغة الحوار الهادئ وتفعيل دوره هي واجب الوقت اليوم من أجل ردم الهوّة بين جيلين، أحدهما يحمل راية الأصالة والعمق الثقافي والمعرفي والآخر ينادي بلغة الإعلام والانتشار وإن على حساب المفاهيم الأخرى، وكلّ له دوره بلا شكّ في رفد الثقافة وتعزيز لغة الحوار للانتقال بالقراءة وتحويلها من مجرّد موضة ثقافية مؤقتة إلى مسؤولية حرّة هادفة ودائمة.

موجهات القراءة

ويؤكدّ الروائي نعيم آل مسافر أنّه بعد أن مرّت عملية القراءة بمراحل كثيرة، وتغيّرت مفاهيمها كفعل ثقافي واجتماعي ومعرفي، واختلف موقع القارئ ودوره في خضمّ هذه التغيّرات، فمن المؤكّد أن تتغيّر صورة ذلك القارئ، ولاسيّما داخل نمط ثقافي تعزّزه أغلب الكتب المعنية بالقراءة، صورة (كليشيه) للمثقف القارئ، ومن تلك المراحل موت المؤلّف على يد رولان بارت وولادة القارئ ليكون النص متعدّد التأويلات، ويكون القارئ منتجاً جديداً للنص بدلاً من أن يكون مستهلكاً فقط، ثمَّ جاء موت الناقد أو موت القارئ التقليدي الذي ألغيت هيمنته. أي أنَّ القراءة لم تعد مقتصرة على القارئ النموذجي الذي يوجّه القراء. وذلك بسبب ظهور وسائل التواصل الاجتماعي التي جعلت القراءة متاحة للجميع، وأصبح إبداء الرأي متاحاً للجميع، وحسب مرجعياتهم الثقافية. كما ساعد على ذلك ظهور الكتب المعنية بالقراءة، والكتب الالكترونية والروايات على وسائل التواصل الاجتماعي والحكايات التي يحسبها بعضهم قصصاً أو روايات.

لكنّها- في الأعم الأغلب- قراءة سريعة غير فاحصة لا يوجّهها الدافع المعرفي. لأنَّ هذا النوع من المتلقّي ذو عقلية (شفاهية)، فبعد عصر الكتابة والطباعة لم تعد هنالك ثقافة شفاهية، بل تلقّ (شفاهي). حيث يعد (والتر وانج) وسائل التواصل الاجتماعي شفاهية ثانوية، مقابل الشفاهية الأولية التي كانت حاضرةً قبل عصر الكتابة والطباعة. وبما أنَّ وسائل التواصل الاجتماعي هي موضة العصر، فإنَّ هذا النوع من القراءة غير الفاحصة هو موضة العصر أيضاً.

من المثقف إلى الكائن

ويبين الشاعر علي إبراهيم

الياسري أن مواقع التواصل هيمنت على الفعل القرائي لكثيرين، لدرجة تحوّلت معها القراءة إلى اللا فعل، وهذا ما دفع المضامين لتتحوّل إلى "وجبات سريعة" لتجد لنفسها مكاناً في عالم السرعة، بل على المقروء أن يكون محتوى جاهزاً بالسرعة القصوى، لا مزيد من الوقت لأن تتشكّل المفاهيم رويداً رويداً، أغلب القرّاء يبحثون عن كتب سريعة الهضم، صالحة للاقتباس.

صارت القراءة موضة نعم، يلبسها عارض الزي، وينزعها بعد "نظرات المتفرجين"، من دون أن تترك شيئاً، يبقى في الذاكرة، فات زمن الكتب المعمّرة! مع وجود استثناءات طبعاً.

مضيفاً: أن تمتلك توجّهاً معرفياً في العراق مثلاً، أمر يتعلّق بالاستعداد للخسارة، المعرفة في مجتمع تتسيّده الجهالة، تعني أن تكون قلقاً، ولا تحظى بحياة اجتماعية مستقرّة، أعرف بعض المثقفين الذين يشربون من دون علم زوجاتهم، خوفاً على كيان الأسرة من الضياع من وجهة نظرهم! فكيف سيتبنّى، هذا المثقف الخائف من التعبير عن نفسه في أمر بسيط كهذا أمام الزوجة، توجّهاً معرفيّاً صعباً (أمام الجميع) سيجعله حافلاً بالخسارات ؟!

طبيعة مواقع التواصل، حوّلت المثقّف إلى كائن، يريد أن يكون محبوباً من الجميع، ومتفقاً عليه، لا يرغب في الاصطدام بأحد، ستجد صفحته حافلة بالرقّة المفتعلة وحبّ السيئين والجيدين على حدٍّ سواء!

حتّى من يشار لهم بالبنان، مشغولون بجمع المريدين ومن يضغطون "لايك" باستمرار، أمّا المعرفة فيبدو أنّها وحيدة تشغل "بال الوحيدين" في زمن المعلومات المجانية التي تتراكم في الرؤوس الخاوية من دون أن تشكّل شيئاً يذكر.

طُفَيليات نَفعيّة

وتكشف الكاتبة والمترجمة رغد قاسم أنّ لهذا الانتِشار جوانِب إيجابيّة وسَلبيّة؛ فقَد يُسهم باستِفزاز عقول الأَفراد، لتُصبح مِثل هذه الكتب بَوّابة لتَشجيع الفُضول للبحث والقِراءة العَميقة، فتَعمل كمَدخل لاكتِساب مَهارات القِراءة الواعِية، لاسيَّما بَينَ صِغار السِنّ. في المُقابِل فإنّ انتِشار الكتب الَّتي تتحدَّث عَن القِراءة، لا يَبدو مُتَوازياً مع انتِشار القِراءة ذاتها! فقد أَصبحَ الاهتِمام بالكتب بصورة عامة يُركّز عَلى الجاذِبيّة البَصَريّة للغِلاف، والمُحتوى السَهل، البَسيط، فيَراوحُ كثيرون مَكانهم بينَ أَسماء الكتب والمَفاهيم الفِكريّة دونَ لَمس جَوهر الفَهم، مِمّا يُحيد التَركيز عن القِراءة العَميقة والتَفكير النَقديّ. هذِهِ السَطحيّة في التَعامل مع الكِتاب، تَضخُّ أعداداً غير قَليلة مِن المُتطفِّلين في المَشهد الثَقافيّ، طُفَيليات نَفعيّة لا تقرأ ولا تُنتج، تَضرُّ بالحَراك الفِكريّ، ولا تَنفع؛ شَخصيّات تَتسيَّد المَشهد الثَقافيّ، وتَقوده نحو الهاوية، بسبب حُبّها للظُهور، فتطغى على أَصوات المُثَقّفين الأَجِقّاء. والقِراءة حين تُصبح تَمثيليّة للثَقافة بدون فَهم وتَمحيص، تُفقد قيمتها الحَقيقيّة كأَداة للتَثقيف والتَحوُّل الفِكريّ.

طقوس خاصّة

ويعتقد الشاعر زين العابدين سرحان أنّ هذا النمط المنتشر في وسائل التواصل الاجتماعي، كاد يخلو من التوجّه المعرفي بمعناه الحقيقي، الذي يبحث عنه القارئ المتعطّش للمعرفة والبحث عن المعلومة، وحتّى الاستمتاع بما تحتويه هذه الكتب الكلاسيكية من جماليات أدبية، تساعد على بناء مجتمع مثقف.

فقد اتخذت المواقع والصفحات المعنيّة بالترويج لهذه الكتب طرقاً تخلُّ برزانة كتب مهمّة، حتّى صارت مشهورة على نطاق واسع تداولها أناس غير معنيين بالقراءة سوى أنّهم يدعون الثقافة والمعرفة لأغراض عديدة، فنحن نشاهد ما ينتشر على هذه المواقع من روايات مهمة لكتّاب عالميين مثل ديستوفسكي أو كافكا، وحتّى نجيب محفوظ، تنتشر بصورة مستهلكة، وبعيدة عن قيمة هؤلاء المبدعين، ممّا جعلت أعمالهم تبتعد عن قائمة القرّاء الحقيقيين، لما لها من تأثير بشكل شعبوي على الذي يبحثون عن الكتب التي تثريهم، وتفتح أمامهم آفاقاً مهمّة، لأنّ القراء لهم أمزجتهم وطقوسهم الخاصة، فلا حظهم يميلون إلى ما هو أقل رواجاً في أحيان كثيرة.

ومن جانب آخر أقل حدّة، أعتقد أن هذا الرواج مهم أيضاً، لأنّه يحرّك بشكل أو بآخر الجانب الثقافي الذي أنهكته وسائل التواصل الاجتماعي، التي قلّلت من ساعات القراءة والبحث عن المتعة الأدبية، فلقد صارت نادرة وغير مألوفة إلّا على نطاق ضيق، فلم نرَ منذ دخولنا في عالم الانترنت شخصاً يقرأ صحيفة أو يتصفّح كتاباً في حافلة أو مكان عام إلّا ما ندر، إذ كان الناس في السابق يقرؤون الصحف، والكتب الأدبية بشكل جيّد، عكس ما نراه اليوم.

لكنّني أستمتع أحياناً بما تنشره بعض المواقع من كتب مهمّة، وأحاول اقتناءها إذا كانت متوفّرة ورقياً أو حتّى بصيغة إلكترونية، وعليه لنهوض بهذا الواقع يجب أن تهتم المؤسسات الثقافية بدعم الكتب الجيّدة، وإبعادها عن الإسفاف الحاصل لها من جرّاء ما يتداوله قليلو الخبرة في المجال الأدبي، الذين أسدلوا ستارة المعرفة، محاولين تهذيبهم وإرشادهم إلى كيفية التعامل مع الكتب بصورة تخدمهم، وتخدم الحركة الثقافية التي باتت تتلاشى.

بين الحاجة والتسلية

من جانبه، يشير الشاعر مالك مسلماوي إلى أنّ أقرب توصيف للقراءة هو أنّها توجّه معرفي، فهي مصدر المعرفة الأوّل، وهي الوسيلة المتيسّرة عبر الزمان والمكان، ومن وجهة نظر اجتماعية ترتبط بمستوى الوعي المجتمعي من ناحية وبمجمل الظروف الحاكمة في مرحلة ما. ولا تكون القراءة هدفاً مجرّداً، فإن كانت كذلك فيمكن أن نصفها حينذاك بـ(الموضة) وإن كان ذلك نادراً.. وبعيداً عن التسميات العدّة لأنواع القراءة، فسنحدّث هنا عن القراءة الحرّة، ذلك النشاط الفردي في عملية التعلّم أو التثقيف الذاتي الذي له الأثر الكبير في بناء الشخصية ورفع مستوى وعيها. والمتفق عليه حالياً أنّ هذا النشاط يعاني ضموراً حاداً في مجتمعنا الذي ما زالت نسبة الأمّية فيه تحافظ على معدّلاتها العالية.

ويضيف: في بحث ميداني أجريته على المدارس الإعدادية في محافظة بابل عام 1999 تناول واقع المكتبات المدرسية، من بين نتائجه أنّ نسبة استعارات الكتب إلى عدد الطلبة كانت أقل من 20%، وهو مؤشّر مؤسف. وأعتقد أنّ النسبة الآن قد تتدنّى الى حوالي 10%، كما أعتقد أنّ النصيب الأكبر سيكون للكتاب الديني.. ومن المؤسف أيضاً أن يشهد سوق الكتب كساداً مع حجم العرض الهائل المكدّس على الأرصفة أو على رفوف المكتبات، وفي البيوت نادراً ما تجد كتاباً أو مكتبة، وربّما وجدت كتاب أدعية أو (زيارة) للائمة والأولياء. إلى جانب ذلك نشطت القراءة الإلكترونية وتفوّقت بشكل واسع على القراءة الورقية، فهدفها الأول هو التسلية وسد الفراغ، والاختلاف كبير بين ما يضمّه كتاب رصين وما يعج به الإنترنت من ثرثرة واختلاط المفيد بالبليد والمهم بالتافه.

أوقات ضائعة

ويرى الكاتب سعد فتح الله أنّ للقراءة آثاراً إيجابية عديدة للشباب بشكل خاص، إذ إنّها تنمّي عقولهم وتغذّي فكرهم وتوسّع إمكاناتهم وتطوّر لغتهم، فضلاً عن أنّها تكون من أفضل الأعمال التي تشغل أوقاتهم، لاسيّما الأوقات الضائعة التي كثيراً ما تذهب هباءً خلال التنقّل من مكان إلى آخر في ظلّ الازدحامات الخامسة التي نعاني منها في العراق بشكل عام، وفي بغداد بشكل خاص.

ويبقى التساؤل: هل أنواع القراءة مفيدة كلّها ؟ الجواب برأيي نعم، لأنّ القراءة تطلع القارئ على التنوّع في الآراء والأفكار والثقافات ومنها توسّع إدراكه لهذا العالم الذي يتغيّر بسرعة لا ندركها إلّا باستغلال الوقت أفضل استغلال ممكن.

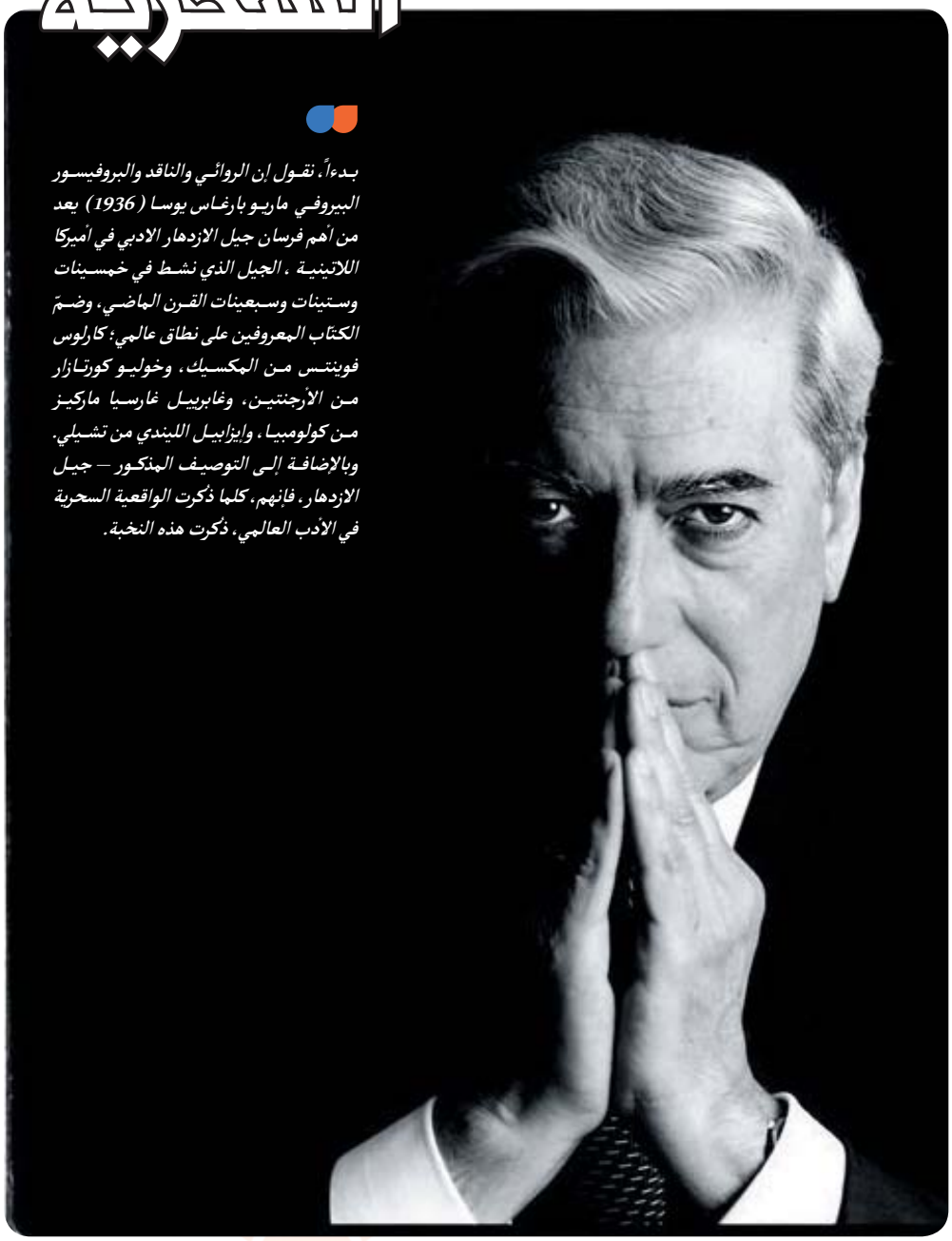
وللأسف الشديد فمعظم الشباب لا تهمّهم إلّا قراءة الكتب الدراسية المفروض عليهم، وهذه الكتب تخسر تفكيرهم في نطاق محدود جداً برغم أنّها تمنحهم بعض المعلومات التي تغيّر من إمكاناتهم العلمية.

إنّ الجهود التي يبذلها بعض المثقفين في إشاعة ظاهرة القراءة تعدُّ جهوداً تخلّف جيلاً مثقفاً مدركاً ملتزماً، وقد تخلّف فيهم تقبّل الآراء المختلفة وحب الثقافة التي تنمّي وطنيّتهم وأخلاقهم لمجتمعاتهم وتطويرها.

المتهكّم الذكي

عوالم ماريو بارغاس يوسا السحريّة

باقر صاحب



بدءاً، نقول إن الروائي والناقد والبروفيسور البيروفي ماريو بارغاس يوسا (1936) يعد من أهم فرسان جيل الازدهار الادبي في أميركا اللاتينية ، الجيل الذي نشط في خمسينات وستينات وسبعينات القرن الماضي، وضمّ الكتّاب المعروفين على نطاق عالمي: كارلوس فوينتس من المكسيك، وخوليو كورتازار من الأرجنتين، وغابرييل غارسيا ماركيز من كولومبيا، وايزابيل الليندي من تشيلي. وبالإضافة إلى التوصيف المذكور – جيل الازدهار، فإنهم، كلما ذُكرت الواقعية السحرية في الأدب العالمي، ذُكرت هذه النخبة.

والواقعية السحرية، بحسب الويكيبيديا، تُعرّف بأنّها تقنيةٌ أدبيةٌ ظهرت في كثيرٍ من الأعمال الروائية والقصصية في الأدب الألماني منذ مطلع خمسينات القرن الماضي، وأدب أميركا اللاتينية بعد ذلك، ثمّ وجدت طريقها إلى بعض الأعمال في آداب اللغات الأخرى. ويستثمر هذا التيار الأدبي مزج تنويعاتٍ فنتازية مع قوانين الواقع، بشكلٍ يذهل القارئ ويربك حوّاسه فلا يستطيع التمييز بين ما هو حقيقي وما هو خيالي، هذه التنويعات ماثلةٌ في الخرافات والحكايات الشعبية والأساطير وعالم الأحلام والكوابيس.

حظي بارغاس يوسا بشهرةٍ عالميةٍ في ستينات القرن الماضي منذ صدور أولى رواياته؛ المدينة والكلاب، والبيت الأخضر، وحديث في الكاتدرائية. وتناولت رواياته مضامين متنوعة ، مثل ألغاز جرائم وموضوعاتٍ تاريخيةٍ وأحداثًا سياسية، وتحوّل عديد أعماله إلى أفلام، مثل: بانتاليون والزائرات، و العمّة جوليا وكاتب النصوص . حصل على عديد الجوائز، اهمها جائزة ثيرفانتس (1994)، جائزة نوبل في الآداب عام (2010).

من أعماله المترجمة إلى العربية؛ قصة مايتا 2013، وحرب نهاية العالم 2021، ودفاتر دون ريغوبرتو 1997 ، وامتداح الخالة 1999، ومن قتل بالومينو موليرو2001 ، وحفلة التيس2018، والفردوس على الناصية الأخرى 2004 ، ورسائل إلى روائي شاب 1997 ، وشيطنات الطفلة الخبيثة، 2006 ، وليتوما في جبال الأنديز 1993 ، والجراء (رواية قصيرة 2007، والرؤساء (مجموعة قصصية) 2007، وحلم السلتي 2012، والبيت الأخضر 2015، والبطل المتكتم 2016 ، وخمس زوايا 2021، وزمن عصيب 2021 .

يستثمر بارغاس يوسا السخرية السوداء في عديد أعماله الروائية، ولذا كان من الالقاب التي أطلقت عليه (المتهكّم الذكي) مثلاً، رواية "العمة جوليا وكاتب السيناريو"، المُترجمة إلى العربية عام 2023 ، لم يُتح لنا الحصول على نسخةٍ منها، ولكن كتب عنها بأنّها روايةٌ غارقةٌ في الفكاهة وحبّ المراهقين، وأنّها روايةٌ تتحدّث عن سحر المدينة المفقودة، وهي "نوعٌ من السيرة الذاتية لبارغاس يوسا". تغمر قارئها بالسرور والبهجة، وتتناول حنين بارغاس يوسا إلى ليما – عاصمة البيرو- في خمسينات القرن الماضي. وهي رواية ممتعة "تمتلئ بالأشخاص الغريبي الأطوار وخطوط الحبكة التي تمزج الخيال بالحقيقة". ويمكن

أن نتناول هنا بشكلٍ موسّع، روايتيه المهمتين (بانتاليون والزائرات)، و(قصة مايتا)، لما فيهما كما نرى، من رؤى تراجيكوميدية كتبهما بارغاس يوسا بشكل ذكيٍ ومُحترف.

بانتاليون والزائرات

صدرت هذه الرواية بطبعات عديدة، آخرها عن دار الجمل 2022، ترجمة صالح علماني. وتدور أحداثها في البيرو، موطن الروائي، ويمكن إيجاز حبكتها بما يلي: بعد تلقّي المؤسسة العسكرية في البيرو شكاوى كثيرةً عن اعتداءات الجنود في مناطق الأمازون على نساء الفلاحين وبناتهم، ابتكرت هذه المؤسسة فكرة تأسيس خدمة زائرات" نساء غانيات" يتكفّلن بتوفير المتعة الجنسية للجنود. وللمفارقة، الطابعة لأعمال بارغاس يوسا، فإنّها، أي المؤسسة العسكرية، تكلّف أشدّ ضباطها التزاماً في حياته العسكرية والاجتماعية النقيب المُرقّى حديثاً بانتاليون بانتوخا بتأسيس خدمة دعارةٍ للقوات المسلّحة، فيحقّق نجاحاً باهراً فيها، انعكس على تسميتها شعبياً)بانتالاند(، لكنّ هذا النجاح لبطل الرواية عسكرياً والعاطفة المشبوبة تجاه أجمل نساء خدمة الزائرات، وتدعى البرازيلية أولغا، الامرأة الوحيدة، من بين اللاتي يقدّمن تلك الخدمة، التي تجرّأت على جسّ نبض عواطف بانتوخا، لما امتاز به من صرامةٍ في تعامله مع الزائرات. هذا النجاح، لابدّ من دفع ثمنه الباهظ لجهة مهنته العسكرية وحياته العائلية، فتهجره زوجته بوتشيتا مع ابنتهما الحديثة الولادة، بعد انكشاف أمره مع العشيقة البرازيلية، ومن ثمّ انكسار بطل الرواية بانتوخا إلى وضعٍ لا يُحسد عليه، نتيجة الحملة الشرسة التي قادها إعلامي إذاعي مُمثّلاً بشخصية سينتشي، لفضح هذه الخدمة، ومن ثمّ السكوت من جانبه عنها مقابل رشىً. لكنّ السكوت والمديح جاءا بعد افتضاح أمر بانتوخا. ومن التطوّرات التي رافقت تلك الخدمة وأصابتها في مقتل، خطف مدنيين من قرى البيرو النائية زائرات، واغتصابهنّ بوحشية، كان من نتائجها التراجيدية مقتل البرازيلية فنعاها بانتوخا، وظهر في المقبر مرتدياً الزي العسكري، متجاهلاً أو متناسياً تحذيرات القادة الكبار بارتداء الزي المدني لإخفاء علاقة الجيش بالخدمة، فأدّى ذلك إلى انهيارها.

وترى الناقدة والأكاديمية السورية الأردنية شهلا العجيلي، في معرض قراءتها للرواية بأنّها تثبت بأنّ ما يصنع الروايات الجيّدة، ليس الأفكار الخطيرة، ولا الأحداث العظيمة، بل تلك التي تجعل أيّة حادثةٍ بسيطةٍ حدثاً مهماً في واقع النصّ. فنّ الرواية، بحسب العجيلي، بحاجة إلى حكاياتٍ، لا إلى أفكار فحسب، وفي الوقت ذاته "هذا لا يعني أنّ الرواية بعيدة عن التاريخي والدينيّ والسياسيّ والإديولوجيّ. إنّها تقاربهم، وتستعملهم من غير أن يستعملوها".

أدرج المتهكم الذكي بارغاس يوسا، على طول صفحات الرواية، تقارير الجيش الرسميّة المؤرخنة، مع الالتزام بتفاصيل التقارير جميعها: "الطريقة، الخطاب، المفردات، الاعتذارات، الحواشي، الخواتيم، كما استعمل الردود على التقارير" كما ثبّتت العجيلي في قراءتها للرواية. كما استثمر بارغاس يوسا سردنة الوثائق، عندما ضمن

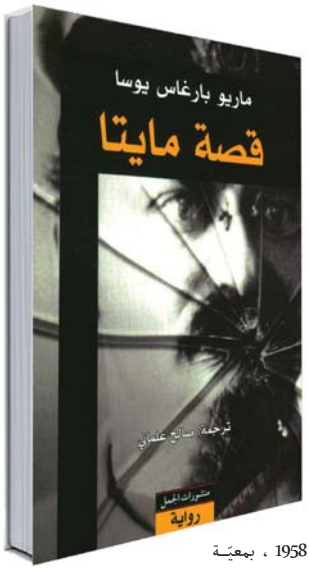
الرواية سيناريو نصياً عن تدخّلات الإعلامي الإذاعي سينتشي، سعياً منه في تأليب الرأي العام ضدّ بانتوخا، من أجل الحصول على رشىً منه، وحين اضطرّ بانتوخا إلى التسليم بالأمر وإرسال مبلغٍ شهريّ، انقلبت البوصلة باتّجاه كيل المديح لبانتوخا وفريق الزائرات، وهنا سخريةٌ واضحةٌ من الإعلام المدفوع الثمن، الذي ظاهره الدفاع عن المبادئ وباطنه الابتزاز والرشى.

استثمر بارغاس يوسا الريبورتاجات الصحفية، لنقل الوقائع الكاملة لمقتل البرازيلية أولغا، كما نشرت صحيفة (أوريونتي) في عددٍ خاصٍ لها وقائع تشييع جثمان القتيلة، ومراسم دفنها بالمقبرة العامة، وتكريمها بوصفها "شهيدة الخدمة"، وضمّ العدد الخاص كلمة النعي التي ألقاها بانتوخا، والتأثّر المفرط الذي كان بادياً عليه إلى حدّ البكاء. وبما أنّه عددٌ خاص، فقد نشرت الصحيفة وقائع جريمة ناوتا، المنطقة التي وقعت فيها أحداث الجريمة. ونشر تاريخ العدد الصادر للصحيفة يوم 5 كانون الثاني 1959 ، يوحي للقارئ بأنّها أحداثٌ حقيقية، وهنا يتّضح أثر مصداقية الواقعية السحرية على القارئ، من خلال تلك الأرخنة، بحيث يلتبس على القارئ هل ما يقرأ؛ واقعٌ أم خيال ؟ كما أنّ التشييع المهيب لقتيلةٍ تعتبر اجتماعياً سيئة السمعة، يفصح لنا أنّها روايةٌ تراجيكوميدية، يدهشنا فيها البناء الروائي المُحكم في (بانتاليون والزائرات) حينما تتراصّ هذه الملهاة" تقديم الخدمة الجنسية للجنود" مع السياقات العسكرية الرصينة.

قصة مايتا

رواية " قصة مايتا" يستثمر فيها بارغاس يوسا التهكّم السوداوي عن التطرّف الثوري في دول العالم الثالث، البيرو، نموذجاً، ومآل فشل هذا التطرف وهزيمة عرّابيه، وانزلاق موطن الروائي إلى أحداث عنفٍ وحربٍ أهليةٍ حدثت في البيرو بين عامي 1982 — 2000.

تقع أحداث الرواية عام 1958، بطلها، مايتا شخصيةٌ حقيقيةٌ (افتراضاً) قادت تمرّداً ثورياً فاشلاً في عام



1958 ، بمعيّة بعض المتطرّفين اليساريين، المنتمين إلى حزب العمال الثوري (التروتسكي)، الساعين إلى قيام دولةٍ اشتراكيةٍ في بلادهم. في الرواية يلتقي مايتا بملازم الشرطة بايبخوس، وهو الذي حرّض مايتا على القيام بهذا الحراك الثوري، في إقليم خاوخا عاصمة البلاد الأولى.

الراوي الأول هنا، هو الكاتب ذاته، أي يدخل كشخصيةٍ رئيسةٍ في الرواية، وهذه أحد التقنيات التي يحفل بها أدب بارغاس يوسا، وهي الرواية الصادرة بنسختها الاصلية عام 1986 ، هو يستنطق شخصيات الرواية، ويجمع شهادات عنهم عن التباسات قصة مايتا مع التغيير الثوري الذي يزعم هذا الأخير القيام به، ومن هذه الشخصيات، شخصية خوسيفا أوروسيوينيو، خالة مايتا وعرّابته، مثلاً هذا الحوار بين الكاتب واوروسيوينيو " هل جرت هنا الحفلة التي تعرّف فيها مايتا على بايبخوس ؟ هنا بالذات — تؤكد لي السيدة اريسوينيو ذلك.." الرواية: ص13، التحقيق المفصّل عن مايتا والتحولات في حياته، شاباً وكهلاً، أثار فضول خالته وشكوكها، وهو يثير فضول القارئ أيضاً، هل هذا التقصّي حقيقةٌ أم خيال ؟، بدليل صيغة إجابة الروائي، عندما تسأله الخالة..هل سيكتب سيرة حياته، فيجيبها كما ورد في الرواية " لا، ليس حياته — أجبتها وأنا أبحث عن صيغةٍ لا تسبّب لها مزيداً من البلبلة- أريد أن أكتب شيئاً مُستوحىً من حياته. ليس سيرةً وإنّما رواية. قصة حرّة، حول الحقبة، والوسط الذي عاش فيه مايتا والأشياء التي جرت في تلك السنوات": الرواية ص25 .

وهنا نسأل، هل تقصّيات الروائي حقيقةٌ أم خيالية، هل التداول العمومي للواقعية السحرية لدى القارئ يجعل كلّ شيء مُبلبلاً، إذ بالإمكان وصفها بأنها تخييلٌ أكثر واقعيةً من الواقع. وهنا لعبة الروائي في إثارة مزيدٍ من البلبلة والتفكير التأملي لدى القارئ فيما يقرأ، حيث يتوقّف ليتساءل هل هذا واقعٌ أم خيال. يرى القارئ أنّ الحوار بين الروائي وإحدى شخصياته مثيرٌ جداً، فهي تسأله لماذا اختار مايتا للكتابة عنه، وترك شخصياتٍ شهيرةٍ في البيرو. تساؤل خالة مايتا أثار بدوره تساؤلات لدى الروائي" ألأنّه في عمثيته وتراجيديته كان السبّاق ؟): ص23 . هذه التراجيكوميديا في شخصية مايتا تعكس" صورة شعاعية للتعاسة البيروية".

أرى في كلّ تعاسات البشر طرفين متناقضين، الملهاة والتراجيديا، ليس هناك شقيٌّ أو تعيسٌ لا يتهكّم عن حياته، وحيوات الناس من حوله، سعداء أو تعساء. الفكاهة السوداء ماثلةٌ في تضاعيف الرواية، من ذلك ما يقوله مايتا عن حديث بايبخوس عن الثورة" لقد أمتعه سماع من يتحدّث عن الثورة كمن يتحدّث عن لعبةٍ أو مأثرةٍ رياضية": ص24 ، وهو توصيفٌ ثريٌّ عن الثورة، واقعي — خيالي.

ما يحدث في (قصة مايتا) قلبٌ للوقائع، وابرازها بشكلٍ ساخر، مثلاً، عندما يقول بايبخوس بأن البيرو الحقيقية موجودة في سلسلة الجبال، وليس على الشاطئ، إنها موجودة ما بين الهنود ونسور الكندوز وذرى الأنديز ، كذلك ليما العاصمة، ليست الموجودة، الآن، هي الحقيقية، حين يصفها" المدينة المتأجنبة والمملّة واللابيروية": ص30 .

تنعكس طروحات بايبخوس على مايتا، حيث يصف الثاني الأول بأنه سياسي نقي، السياسة لديه" مشاعر وحسب، نزقٌ أخلاقي، تمرّد، مثالية، أحلام، سخاء، صوفية" ص30 .

ولكنّ ما جرى، لاحقاً، من تطرّفٍ ثوري في أحداث خاوخا عام 1958 ، أدى إلى انقلاب المفاهيم، وأصبح اللاواقع هو الواقع، والمثالية السياسية تحوّلت إلى وقائع حزينةٍ تثير المرارة والسخرية معاً. والدليل على ذلك تأملات مايتا بشأن الثورة، حيث هي" روتينٌ لا نهائي، وبخلٌ رصين، وإنها ألف تقشّفٍ وتقشف، وألف دناءة ودناءة، وألف وألف..." ص31 .

هناك سخريةٌ من قبل مايتا، تّجاه مثقفي بلاده" أخلاقهم تكاد لا تساوي إلا قيمة تذكرة سفرٍ بالطائرة إلى مؤتمر للشباب، أو للسلام، الخ": ص32. وعلى وتيرة التحقيق مع خالة مايتا، بايجع الروائي المشارك في الرواية تحقيقات وشهادات، تشكّل البنية الأساسية للرواية، عبر ثلاثة أزمنة؛ زمن الروائي، وزمن الرواة المُستجوبين، وزمن البطل، وبتداخل تلك الأزمنة، تتسع دائرة الرواية، لتصبح كما المتاهة اللاوقعية، وهذا ما يؤكده بارغاس يوسا، بالنص في الرواية "إنني واقعي، أحاول أن أكذّب دائماً في رواياتي وأنا أعرف السبب، إنّه أسلوبي في العمل، وأعتقد أنّها الطريقة الوحيدة لكتابة قصةٍ بالانطلاق من التاريخ": ص97. وهنا نقول إنّ الكذب، أي الخيال هو الملهاة، والصدق، أي الواقع، هو التراجيديا.

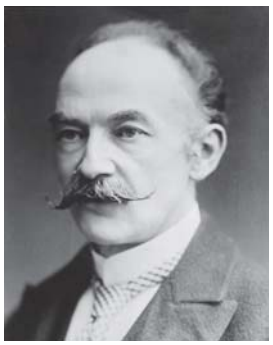
ما يريد أن يقوله بارغاس يوسا هو أنه اخترع بيرو " قيامبّة"، فبوساطة خياله الفانتازي الجامح والمنضبط في الآن ذاته، يقول الروائي" اختلقت بيرو قيامية، تعيث بها الحرب والإرهاب والتدخلات الأجنبية خراباً، ولن يتعرف أحدٌ بالطبع على أيّ شيء وسيعتقد الجميع أنّها محض خيال": ص 399 . لقد أذاب بارغاس يوسا الحدود بين التاريخ واللاتاريخ، بين الواقع واللاواقع، ليزرع في كل ما قرأنا الشك المثمر، الذي يحفزنا للبحث عن تاريخ أكثر صدقية.

الإبداع في المراحل الانتقاليَّة

شهد القرن الثامن عشر فترة زمنية طويلة كتوطئة لحركة قلبت وجه الأدب إلى الأبد. فمن خلال شعراء المقابر، ونهضة فن الكوثيك، وعصر الحساسية، والتقليد التصويري، والعودة إلى الفلكلور، تمّ التمهيد للرومانسية الإنجليزية. اتسمت هذه المرحلة الانتقالية بخصائص تشدها إلى الماضي التقليدي وخاصة على مستوى الشكل؛ واتسمت بالتجديد في ما يتعلّق بالمضمون.

عباس منعثر

هي إرهاصات لم تكن تنتمي إلى الكلاسيكية بشكل كامل ولا إلى الرومانسية بشكل كامل. غياب التطرف يؤدي إلى اللاشخصية، بمعنى أن توسطية هذه المرحلة جعلتها تمتلك خصائص سيتجاوزها الزمن، وخصائص أخرى متجاوزة للزمن في آن واحد. هذه الخلطة من الانتماء والتجاوز تخلخل المرحلة وتحيلها لا منتمية تماما ولا متجاوزة تماما. فالشاعر هنا يتغنى بالطبيعة غير أنه لم يحولها إلى مصدر إلهام مستقل بعد، ولم يعاملها كشيء من موجودات الحياة أيضا، فتصبح الطبيعة، بذلك، كائنا فيسيفسائيا متعدد النسيج، حتى تأتي الرومانسية على يد وليم بليك ووردزورث وكولرج لكي تستقل نهائياً عن الروحية الكلاسيكية ولترتمي في الخيال الرومانسي. وبالمثل، الرواية الإنجليزية مرّت بأمر مشابه أثناء تطورها. من المتعارف عليه أن جيمس جويس وفرجينيا وولف يمثلان قمة من قمم الحداثة الروائية في التقليد الأدبي البريطاني شكلاً وموضوعاً. قبلهما، أي في زمن الواقعية، اجتاز تاريخ الرواية منعرجات امتدت من دانيال ديفو، وصموئيل رجاردسون وهنري فيلدنك، إلى جين أوستن، وجالز ديكنز، حتى جورج إليوت. لكن، بين الشروع في تيار الوعي والحبكة غير المتعاقبة، وبين الواقعية الإنجليزية ثمة منطقة مهمة جدا، تلك التي دشّنها توماس هاردي وهنري جيمس حيث التخلص الجزئي من الوضوح التام، والتعاقب السردي، والمكافأة الشعرية والنهايات السعيدة. مع هاردي وجيمس، اختلفت الرواية الإنجليزية من ناحية المنظور واللغة والأسلوب قليلا عن فجر الرواية الإنجليزية. تلك المرحلة، تأخذ سمات الكتابة الخاصة بالرواد الأوائل وتتنبأ بما سيغلب على الرواية الحديثة من تجريب على يد وولف وجويس في ما بعد. برهان آخر على المسار التمهيدي لبعض المراحل الزمنية، ما يسمى بالتحقيب الإنجليزي، المدرسة الجورجية في الشعر الإنجليزي مع بدايات القرن العشرين، الواقعة بين الشعر الفيكتوري والشعر الحديث. هذه المناطق العتبية في تاريخ الأدب تشير إلى الفترة التي تحل فيها تغيرات وتحولات في الأساليب والموضوعات بين مرحلتين معينتين، إذ إنّ هناك تعارضا وتناقضا مع مرحلة سابقة ومحاولة تجريب وابتكار في الأساليب الأدبية والتقنيات السردية والتوجهات الفنية التي تنتمي إلى المستقبل، فيكون ثمة جمع بين العناصر التقليدية والعناصر المبتكرة والحداثية في نصوص الفترة الانتقالية. وعليه، ثمة عصور تاريخية أو فترات زمنية، بسبب الزمان والمكان، لا يمكن لها إلا أن تصبح ممرا وتمهيدا لتحول كبير يحمل في طياته رؤى جديدة. هذه المراحل لا توجد اعتباطا، إذ إنّ الماء في الكأس لا يفيض على جانبيه إلا بعد أن يمتلئ.



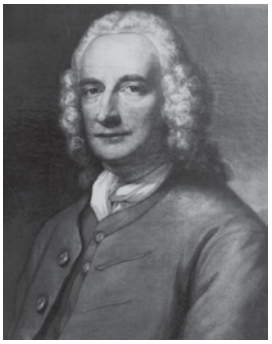
توماس هاردي

جين اوستن

وبالرغم من أن المراحل التي استشهدنا بها هي أمثلة محصورة بالماضي؛ إلا أن ثمة مراحل أخرى تمثل الحاضر، فبضعة من السنين، التي انتقلت من عصر التفاز والراديو إلى الحاسوب والشبكة العنكبوتية، هي مرحلة اهتزاز للوجود الإنساني، أقصى ما يمكن للإنسان الذي يعيش خلالها أن يمهد للإنسان القادم. بمعنى أنه ستكون لفلسفاتنا وعلومنا وتقنياتنا وآدابنا فعل التوطئة لشيء أكبر في المستقبل. ستكون عبقريات زمننا الانتقالي هذا مجرد ما يوضع قبل باب الدخول، تلك القطعة من القماش السميك التي نفرغ عليها طين وتراب الطريق لكي لا يتوسخ البيت الكوني. نحن الآن في مرحلتنا الانتقالية نتنبه إلى أشياء لم يتنبه إليها أسلافنا وسيتجاوزها أخلافنا. يصدق ذلك على القيم الأخلاقية والمبادئ الفكرية، مثلما يصدق على الأساليب الأدبية وطرق تأدية المعنى التي ستستنفد طاقتها وتنتهي لتولد قيم ومبادئ أخرى. سنستهلك الإشكالات المعرفية التقليدية، التي نعتبرها ما بعد حداثية، لتولد أشكال معرفية لم نكن قادرين على تصورها. فإلى ما قبل الذكاء الاصطناعي، ثمة تشابهات عدة في الفكر البشري، لا تنافسها في الاختلاف إلا التكنولوجيا الحديثة المقترنة بالشبكة العنكبوتية وتقنياتها المصاحبة. لكن اختلاف التكنولوجيا القادمة ما بعد الذكاء الاصطناعي عن التكنولوجيا المعاصرة، هو الذي سيحيل عصرنا إلى مرحلة تكنولوجية تصديرية، بحيث نسمع ونقرأ عن الإنسان الرقمي أو الإنسان الاصطناعي. التقنيات القادمة ستبتلع المعرفة والإبداع، وما نحن في المستقبل الأدبي إلا ممهدون لشيء قادم، فقد انتهى قبلنا عصر يعتمد اليد والحركة الفيزيقية وانتقلنا إلى عصر آخر يعتمد التقنيات المذهلة والحركة التجريدية، وكل شيء رهين بمديات شاسعة يدشنها الذكاء الاصطناعي.

جورج اليوت

هنري جيمس



هنري فيلدنغ

تشارليز ديكنز

جيمس جويس

فيرجينيا وولف

عراقيون وغيلان أخرى لدنيا ميخائيل:

من الكنايات الشعبويَّة إلى الرموز التاريخيَّة

د. كريم شغيدل

عالجت الشاعرة (دنيا ميخائيل) في قصيدتها (عراقيون وغيلان أخرى) موضوعة العنف، فقد ابرزت التنوع بصورة مباشرة من خلال توظيفها لبعض العلامات أو الكنايات الثقافية الدارجة، وهذه القصيدة بنيت على ثلاث دوائر سردية، جاءت الثالثة منها بمثابة الخاتمة، بينما مثلت الأولى بداية، ومثلت الثانية وسطاً، بحسب التقسيم الأرسطي، تشكلت الأولى من كنايات لا تخلو من تهكُّمٍ لوصف الشخصية العراقية في طور البداوة- إن صح التعبير- فتقول:

هم كائنات مخيفة.
لهم رؤوس داكنة ومتربّحة.
يجولون في الصحراء
بأجساد ثيران وأسود،
عيونهم الواسعة تلمع بالسيوف.
يفتلون شواربهم إذا وعدوا
أو توعدوا
أو تغزلوا.

إنَّ النص يبدأ بجملة تقريرية (هم كائنات مخيفة) ويتدرج في كناياته حتى يبلغ التهكُّم، والجملة الثانية قابلة للتأويل برغم تقريريتها الظاهرة (لهم رؤوس داكنة ومتربّحة) فالرؤوس كناية شاملة عن العقل والذاكرة والوعي والخيال والشخصية.. إلخ.. ووصفها بالغامقة المائلة للسواد/ داكنة، كناية عما يثقلها من هم وتركات وأحزان عبر التاريخ، أما متربّحة فهي كناية قابلة للتأويل، فقد تكون متربّحة طرباً، أو ثمالة، أو عشقاً، أو إشراقاً، وقد تكون متربّحة ألماً وذبحاً وتغييباً عن الوعي، أو استلاباً، وإسقاط الكناية المكانية (الصحراء) بوصفها علامة دالّة على الجفاف والقسوة وتستحضر كل صفات البداوة من غِلظة وترحال وخوف وعطش وجوع وحروب وتحمّل وصبر وبدائية، وكلها علامات تناقض علامات المدينة واستقرارها ورغد العيش فيها وليونة الحياة بين أفيائها، وهي كناية واضحة عما أفضت إليه الحروب من تحويل الحياة إلى صحراء قاحلة، ثم تأتي الكناية الحسية المزدوجة (بأجساد ثيران وأسود) عن القوة والبأس والهيمنة والتسلّط، ثم يستحضر النص صورة صحراوية أخرى تحيلنا إلى بيت عنترة بن شداد الشهير(فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسّم) بدلالة مقلوبة من المرأة إلى الرجل، ومن الثغر إلى العيون الواسعة كناية عن الحدة والترهيب، بعد ذلك يعرج النص على كناية اجتماعية (فتل الشوارب)، فإطلاق الشاربين والمبالغة بحجمهما كناية عامة عن الرجولة، والرجولة لا تعني الشجاعة فحسب وإنما تعني الأمانة والصدق والوفاء والفحولة مقابل الأنوثة، لذلك فإنَّ فتل الشوارب يأتي كناية عن الوفاء بالوعد، وعن الحزم في تنفيذ الوعيد، وعن الفحولة في التغزل بالمرأة تغزلاً ممزوجاً بالتفاخر والثقة بالنفس، وهذه كنايات متداولة اجتماعياً، ويتجسد التهكم في تناقضها، فقد تأتي بمثابة القسم والتعبير عن شرف الكلمة والشدة والقسوة والطغيان والاعتداد بالنفس، وتأتي للتقرب للمرأة وطلب ودها والإيحاء بالفحولة، وتستمر الدائرة السردية بطابعها الوصفي بخلوها من الحدث الحقيقي، وإسناد حركية النص إلى أحداث يمكن أن نطلق عليها افتراضية من خلال الأفعال المضارعة الدالة على الديناميكية: (يجولون، تلمع، يفتلون) وتتعمق سمة الافتراضية في الأفعال الماضية التي لا تخرج كثيراً عن وصفية السرد: (وعدوا، توعدوا، تغزلوا) على أن صيغة الجمع في الأفعال منحت النص حيوية كسرت سكونية الوصف، ويواصل النص تدفقه الوصفي:

من أنوفهم الهائلة
يخرج دخان كثير،
يعلو إلى السماء.
يهزون الأرض بقوة ينتبه لها الموتى
يعيشون في ظلمة،
بلا ماء ولا كهرباء.

الجمل الثلاث الأولى رسمت مشهداً واقعياً، إذا ما تلقيناه كما هو في ظاهره، لكن ما دلالة الأنف الهائل؟ هل هو وصف حقيقي أم مجازي؟ وما دلالة خروج الدخان الكثير منه؟ هل هو دخان السجائر كناية عن القهر والحزن واليأس؟ أم هي كناية عن دخان الحروب؟ إن وصف الأنوف في تقديري فيه إيحاء بالاختناق، فالأنف يتسع بايلوجياً في الأجواء الساخنة الرطبة التي يصعب فيها التنفس، كما هي الحال عند الأفارقة، وخروج الدخان الكثير كناية عن الحرائق الداخلية، ومع التغييب القصدي للشهيق، يكون التنفس أحادي، زفير عبارة عن دخان أو نفث حسرات ندم وحرقة، وهذا التغييب المتعمد أو إخفاء فعل الشهيق هو الذي أتاح لنا مشروعية التأويل، ووصول الدخان إلى السماء هو دلالة واضحة على عتمة الأجواء وتلبدها، ثم يعود النص لتكريس دلالة القوة بصورة شعرية مبنية على مفارقة دلالية (يهزون الأرض بقوة ينتبه لها الموتى) وربما هي استعارة بعيدة نوعاً ما للحرب الطائفية، فالأحياء يهزون الأرض في صراعهم نيابة عن الموتى الذين تركوا هذا الإرث من التطرف، وكأنَّ النص أراد القول بأنهم يتحركون في زاوية مظلمة من التاريخ، يستحضرون بها ثقافة الفرقة والصراعات الدموية التي راح ضحيتها الآلاف، وكأنهم يريدون أن ينبهوا رموزهم أو أسلافهم ويثأرون لهم، وينتقل النص من ظلام البيئة إلى بؤس المعاش ثم إلى ما يتداوله عوام الطوائف من علامات ثقافية تميز كل مكون باسمه الصريح، وهذه الكنايات مستمدة من الذاكرة الشعبية:

لهم عادات غريبة:
السنّي يردّد بأن الشيعي له ذيل.
الشيعي يحملُ مفتاحَ الجنة في جيبه تحسباً للموت.
الكردي يذهب إلى الجبل حين يقاتل
وحين يرقص "دبكة".
الكلداني يستشيرُ النجومَ في كل القرارات.
الآشوري يضع ريشة على رأسه
ليثبت أنه صرع النسرَ.
الأرمني يرمي نفسه في النهر حين ينزعج.
المندائي يحتفل بالأعياد
بأن يبقى ثلاثة أيام في البيت.
اليزيدي يحترم الشيطان
ويقدّسُ الخس.
التركماني ينتظر دائماً عودة السلطان.
أولئك العراقيون وباقي الغيلان

هكذا تنتهي الدائرة السردية بطابعها الوصفي العلامتي، وأقصد العلماتية الثقافية الشعبوية، الأمر الذي يجسد الاختلافات الثقافية من خلال عادات شعبية تمارس من قبل العامة، وقد اختارت الشاعرة علامات بعينها، تنطوي على مضامين خارج المألوف، على الأغلب هي لم تشكل أركاناً رسمية لثقافة هذا المكون أو ذاك، وليست جزءاً من خطابه الديني أو القومي، بعضها عادات يمكن تسميتها بالعقائدية، ثم تبدأ الحركة الثالثة الختامية:

(كلما تغيب الشمس
وتهدأ أصوات المدافع)
يُخرجون قيثاراتهم من الصناديق
يعزفون لمفقوديهم
جميعاً حتى الصباح.

يرسم النص صورة لما بعد الحرب، ويختار وقت غروب الشمس ليجسد أجواء الحزن والكآبة التي تهيمن على النفس البشرية في تلك اللحظة، ويعيد الجميع بكل متناقضاتهم إلى التاريخ الرافديني، إلى عراقيتهم الأسطورية والتاريخية، التي توحد ولاءهم للأرض، بدلالة القيثارة التي تنسب لحضارتي أور وسومر، وكان يعزف بها عند تقديم القرابين، ونبرات النعي عند العراقيين متوارثة ومعروفة بشجنها العالي، ربما امتداداً لرثاء شعب الرافدين لديموزي، بعد معاقبته من حبيبته الآلهة عشتروت.

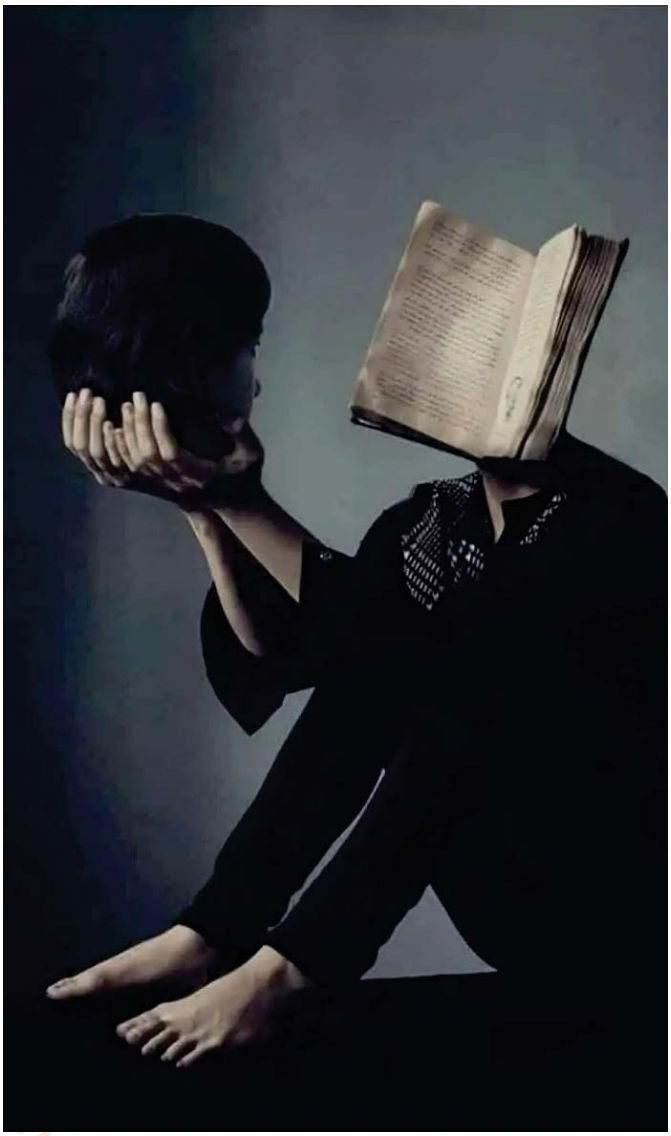
دنيا ميخائيل

العلمانيَّة وما بعد العلمانيَّة

د. طه ياسين

العلمانية هي مقولة حديثة مركزية الهدف منها هو التنظير لواقع مغايرلـ"الديني" وفهم هذا الواقع وتجربته, وتفهم العلمانية على أنها تحرر للعلماني (الدنيوي) من قبضة المؤسسات الأكليريكية والمعايير الدينية, والعلمنة توصف بأنها اضمحلال المعتقدات والممارسات الدينية من المجتمعات الحديثة, وهي تفترض أنها سيرورة تقدم بشري كونية.

هذا وصف مختصر للعلمانية, وقد أخذت حقها في البحث والتنظير من قبل المفكرين غربيين كانوا أم عرباً, لكن ما يهمنا هنا هو مصطلح جديد يظهر على الساحة الفكرية وهو" ما بعد العلمانية" لكن قبل أن نتعرف على هذا المصطلح سنعمل مراجعة بسيطة للما بعديات التي مرت على الفكر الإنساني قبل الما بعد علمانية.



الما بعد علماني: حالة وعي معاصر تتعايش فيه الرؤى الكونية للدين مع الرؤى العلمانية للكون

ما بعد الحداثة: وهو مصطلح جاء بفرض نفسه بعد مصطلح الحداثة بغض النظر عن كونها عصر: وما بعد الحداثة يمكن لنا القول بأنها حركة فكرية واسعة نشأت في النصف الثاني من القرن العشرين، كرد فعل على ادعاءات المعرفة القديمة المنتهية والمرتبطة بحداثة عصر النهضة، ويمكن فهم ما بعد الحداثة على أنها رد فعل على الحداثة، في أعقاب الدمار الذي لحق بالفاشية والحرب العالمية الثانية، والمحرقة، حيث أصبح العديد من المثقفين والفنانين في أوروبا لا يثقون في الحداثة، رغم أن الحداثة كانت ترتبط في كثير من الأحيان بالهوية والوحدة والسلطة واليقين وما إلى ذلك، في حين أن ما بعد الحداثة كثيراً ما ترتبط بالفروق والانفصال والنصية والتشكيك، ويعرفها جان فرنسوا ليوتار بأنها: تشكيكاً موجهاً نحو كافة الادعاءات الكبرى في الحياة.

ما بعد البنيوية: وهذه جاءت بعد البنيوية، وهي تسمية وضعها أكاديميون أمريكيون للدلالة على أعمال غير متجانسة لمفكرين فرنسيين في العقد السادس والسابع من القرن العشرين، حيث تشكك ما بعد البنيوية في إمكانية إجراء دراسة حقيقية للإنسان أو الطبيعة البشرية، وقد ظهرت ما بعد البنيوية كاستجابة للبنيوية التي ظهرت في أوائل النصف الثاني من القرن العشرين، والتي ترى بأن الثقافة الإنسانية يمكن فهمها عن طريق الوسائل البنيوية على غرار اللغة، والتي يمكن أن تميز بين تنظيم الواقع وتنظيم الأفكار والخيال.

ما بعد التفكيكية: وهذه جاءت بعد التفكيكية التي هي أسلوب فهم العلاقة بين النص والمعنى، وطبقاً لجاك دريدا فإن اللغة كنظام من الإشارات والكلمات لها معنى فقط بسبب الاختلاف والتباين بين هذه الإشارات، فإن للكلمات معان فقط بسبب تأثير التباين مع الكلمات الأخرى، لذلك فإن المعنى لا يكون موجوداً أبداً ولكنه يُحول إلى إشارات أخرى، ويشير دريدا إلى الاعتقاد بأن هناك معنى كاف ذاتياً، غير مُحول بأنه ما وراء الوجود، بالتالي فإن المفهوم لابد من فهمه في سياق ضده، مثل الكون والعدم.

والتفكيكية بأسلوبها هذا تنطلق من خلال التشكيك في العلم لينتقل بعدها التشكيك في كل شيء، حيث شككت في العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، وما بعد التفكيكية تنظر إلى التفكيكية على أنها منهج خطير في النقد ذلك لأنها تنطلق من زعزعت الاستقرار في كل يقين، ولابد من العودة إلى اليقين والاستقرار.

يتضح مما سبق أن العامل المشترك الذي يجمع الما بعديات هو الشك في ما يطرحه الما قبل ويأتي الما بعد كضرورة للتقويم، وما يهمنا هنا هو مصطلح " ما بعد العلمانية" والذي ظهر بعد العلمانية فهل عامل الشك هو ما دفع لظهور" ما بعد العلمانية"؟ اعتقد ومن خلال المعطيات التي لدي بأن عامل الشك أيضاً يشترك في ظهور مصطلح " ما بعد العلمانية"، لكن لنتعرف أولاً وقبل كل شيء على هذا المصطلح.

تشير عبارة" ما بعد العلمانية" إلى مصطلح حديث الولادة في المجتمع الغربي، وقد دارت حوله مطارحات. خلال العقد الأول من القرن الجاري، وهذا المصطلح لا يزال في طوره الابتدائي.

بل يجوز القول إن كل ما حفلت بها حلقات التفكير حول خصائص وسمات منظومة ما بعد الحداثة، قد شهدت غياباً لافتاً لهذه العبارة، وربما لهذا السبب لم تتحول" ما بعد العلمانية" إلى مفهوم تام القوام.

من الضروري أولاً أن ننتبه إلى مشكلة صارت مألوفة في التعامل من المفاهيم المستحدثة، فالذي حصل في الغالب كان أشبه بانزلاقات عجولة من طرف النخب شرقاً وغرباً خصوصاً أولئك الذين أخذوا بناصية المفاهيم على غير هدى، في محاذاة" ما بعد العلمانية" ومحاكاتها، نرانا أمام شائعة نبتت على حين فجأة وسط زمن مكتظ بالالتباسات، لذا سنكون على حذر ونحن بإزاء مركب معرفي جديد لم تكتمل عناصره النظرية بعد.

شأن سواها من المفاهيم التي أدخلتها الحداثة الفائضة في سجل المابعديات فقد وقعت ما بعد العلمانية في مأزق دلالي مصحوب بارتباك اصطلاحي شديد، لقد جرى حملها كنظائر السابقات على غير محمل وشرح وقصد، تارة على مستوى دلالة اللفظ، وطوراً على مستوى دلالة المعنى والمحتوى، ولكن في أغلب الأحيان شاع حملها على محمل النهايات، أي نهاية ظاهرة ثقافية وولادة أخرى على أنقاضها، وهذا ليس بمستغرب ما دام الحديث عن أفول وقيامة المفاهيم هو أدنى إلى تقليد راسخ في حياة الغرب وثقافته، وقد أسلفنا القول في ذلك.

إن حال الأحداث في التاريخ كحال المفاهيم، هي منه وهي منها، ذلك بأن كل مفهوم ينشأ، لن يكون خارج الحدث والشروط الحاكمة على الفكر الذي ينتجه، المفاهيم أدوات معيارية للتعرف على الأحداث وفهمها، الحدث والفكر متلازمان ولا ينفك عقدهما أبداً ينشئان للمفهوم محرابه في عالم الفكر، ثم يعود التفكير من بعد أن أضحى في قلب الحدث لبقيمه على نشأة أخرى. تبين المعطيات أن المراجع التأسيسية لمصطلح "ما بعد العلمانية" تنحصر في أعمال بحثية صدرت بعد العام (2010)، وهذه الأعمال هي حصيلة مؤتمرات خصصت لتظهر هذه القضية في مقدم الأفكار والنظريات التي استندت إليها تلك الأعمال هي ما اشتغل عليه عدد من المفكرين وعلماء الاجتماع في مقدمتهم الفيلسوف الألماني يورغن هابر ماس، والكندي تشارلز تايلور، وعالم الاجتماع الأميركي بيتر بيرغر، وعالم الانثروبولوجيا من أصل اسباني خوسية كازانوفا، وهناك جمع من الباحثين في الفلسفة وعلم الاجتماع السياسي ممن أسهموا بصورة مباشرة وغير مباشرة في تسييل الكلام على فكرة "ما بعد العلمانية" وقد كان للألماني هابرماس ورفيقه تايلور على وجه الخصوص مجهود مميز في التأسيس لنقاش جدي بصددها.

ومن أبرز الأفكار التي شكلت خطوط الجاذبية في هذا النقاش، حديثهما عن عالم ما بعد علماني أخذت معالمه تظهر في المجتمعات الحديثة، وهو الأمر الذي ولد احتداماً فكرياً غير مألوف مؤداه: أن العصر العلماني قد بلغ منتهاه، وأن العالم الأوروبي المعاصر دخل في واقع جديد لم يعد فيه الكلام على العلمانية بمعناها الكلاسيكي أمراً جائزاً.

وهذا حدث بعد فرضية هابرماس القائلة أن " العالم الأوروبي بات يعيش في مجتمع بعد علماني" وقد نظمت الكثير من المؤتمرات والمنتديات تمحورت حول جدوى الاستمرار في التنظير للعلمانية باعتبارها الحل الأمثل للمجتمعات الغربية المعاصر، بل وحتى العربية المعاصرة.

ففي الثالث والرابع من نيسان 2009، عُقد مؤتمر في جامعة هارفرد تحت عنوان" استكشاف الما بعد علماني"، وبعد سنة واحدة جرى عقد مؤتمر آخر في كلية العلوم الدينية في جامعة واشنطن سانت لويس تحت عنوان" النقاش حول العلمانية في عالم ما بعد علماني"، هذا بالإضافة إلى مؤتمر ثالث انعقد في جامعة بولونيا بعنوان" السياسة والثقافة في المجتمع الما بعد علماني" عام 2011.

وهذه المؤتمرات كانت تتحرى ما يمكن وصفه بالثنائية الضدية بين العلمنة والدين، إذ لم يكن للعلمانية أن تتحول إلى سلطة تاريخية صارمة، لو لم تجعل من الدين نقيضاً وجودياً لها هذا في العالم الغربي، أما بالنسبة للعالم الإسلامي العربي فقد حاول علمنة الدين بل وحتى علمنة الوحي لمجرد قبول العلمانية في العالم الإسلامي، وعليه يستحيل الكلام على العلمنة في التجربة التاريخية لحداثة الغرب بمعزل عن الدين، بالتالي فإن الحديث اليوم عن عودة الدين كمنظومة قيم إيمانية ومجتمعية إنما يعكس مكانته الجوهرية في إعادة تشكيل الحضارة المعاصرة وهذا ما تبحث عنه الما بعد علمانية.

فالما بعد علمانية تتوضح من خلال الحركة النشطة التي ظهرت في المراجعات والنقد والشك التي سادت الوسط الفكري العلماني ودعت إلى رؤية جديدة تتجاوز التناقض الحاد بين ما هو ديني وما هو دنيوي، ويمكن تعريف المصطلح – الما بعد علماني- "بوصفه حالة وعي معاصر تتعايش فيه الرؤى الكونية للدين مع الرؤى العلمانية للكون"، وهذا التعريف يعود للأمريكي بيتر بيرغر، ويقول الأخير أيضاً" مثلما استهلت العلمنة رحلتها التاريخية بمقولتها المشهورة (إزالة السحر عن العالم)، افتتحت ما بعد العلمانية مسارها بمقولة معاكسة هي (إزالة العلمنة عن العالم) "، وبصرف النظر عما إذا كان بيرغر رفع شعار الإزالة كستراتيجية للتطبيق، أو كتوصيف لواقع مجتمعات ما بعد الحداثة، فإن هذه المقولة تبقى مشوبة بالغموض باستخدامه كلمة(السحر) فالعلمانية إزاحة الدين، فالسحر هنا يساوي الدين، وبنفس هو يسعى لإزاحة العلمنة، ويدعو إلى الما بعد علمنة، وهذه الأخيرة ترحب بعودة الدين والمساواة بين الدين والكون، فهذا تناقض صارخ عند بيرغر.

من خلال ما تقدم اعتقد بأنه قد أصبح واضحاً، المفهوم من مصطلح الما بعد علمانية، لكن ما يهمنا هنا هو الموقف الإسلامي العربي والذي هو لحد هذه اللحظة يحاول الترويج لقبول العلمانية في العالم الإسلامي العربي وهو منقسم بين رافض وبين قابل للعلمانية، والقابلون للعلمانية من أمثال أركون وحسن حنفي وغيرهم ممن ينتمون لهذا التيار قد عملوا على علمنة الدين وتحديثه ليكون غير متعارض مع العلمانية، واعتقد أنهم كانوا موفقين في مسألة التحديث-تحديث الدين-، لكن مع هذا التسارع في الفكر الغربي الذي هو على مسافة قريبة من الانتهاء من عصر العلمانية وطرح الما بعد علمانية التي تسعى لعودة الدين ماذا سيكون موقف الحداثويون ؟ على اعتبار أن الما بعد علمانية ستكون تأييد لما طرحه الأصوليون الذين كانوا في الضد من كل ما طرحه الحداثويون.

قصة

الجبل الحر

ناصر قوطي

كان اللاجئ الجديد يحمل زوّادته، بقايا صرّة من بلاد فقدها في البحر. حين منحوه سكناً في تلك القرية،، غرفة ضيقة بنافذة أشد ضيقاً من فرجة تابوت، فرح كثيراً تفحّص الجدران رمادية كانت.. لابأس.. همس في ذات نفسه.

"هل فكرت ملياً قبل أن تقدم على فعلتك تلك .. أتفحّصت الآماد في لوحتك الأخيرة، لِمَ هذا التردد، لِمَ لَمْ تكملها وأنت الفارق في تفاصيلها".

خطى بضع خطوات تجاه النافذة، وأزاح ستاراً قديماً فانهال الغبار على فروة رأسه الرمادية، ، نظراته الكليلة التي اتجهت صوب السماء..سماء..لا ترشح إلا بضع غيمات رمادية مبعثرة تحاول اللحاق برفيقاتها، وسرب غربان تتقاذفه الريح لاأكثر.لملم أفكاره الشاردة وتقهقر ثانية ليُمعن النظر في اللوحة.بضع لطخات من أزرق "الكوبالت" مع مسحة من الأبيض، سيرى الناظر سماء أقرب إلى الحقيقة. رضع مابقى من عقب سيجارته وراح ينفث دخانها على سطح اللوحة. استرجع كل تفاصيل حياته ثم همس ثانية "حتماً سترى سماء رائقة فوق رأس الحصان".

نهر بعيد يتلوّى كمداً، رصاصياً، يتعرّج بقتامة خبث رصاص متفجّم، ينأى بعيداً ,,النهر..، يجتاز خاصرة الحصان ..زمن يتراجع..زمن الحصان الذي خذلته المسافات..زمن راكد يذوب على أعشاب نائتة، ينبثق من بين شجيرات لم يرها من قبل، أوراق ألوانها تتصادى بين البنفسجي والبرتقالي ،أوراق بلون الثلج، بلون الزعفران.بلون سماوات مفترضة زهور تشرئب بأعناقها من بين القبور المزدانة بنصب وتماثيل ملائكة أكفُّها تتوسل، تستجدي السماء رحمة فقدت على هذه الغبراء. لطخات بنية من بقايا براز كلاب في كل مكان لم يغمرها الثلج، برار بيض شاسعة على مدى البصر تنفرش على سطح القماشة، فيما ضوء أصفر باهت يتلاشى مع آخر شعرة من ذيله_ذيل الحصان_ الصامت عند سفح الجبل,الذي تلاشى هو الآخر في أفق رمادي.للمرة الألف وذات السؤال يطرق رأسه: "حددخطوطك..خطواتك.أخطائك. خيباتك.. ليلتئم جرح اللوحة، جرحك الأزلي، فأنت وحدك من أقدم على ارتكاب هذا الخطأ الفادح، بل من ارتكب هذه الجريمة.فَلِمَ تحنط حصاناً على خرقة قماش وتسجنه، دعه يعدو في البراري الشاسعة. الأدهى من ذلك أنك نسيت_إثر خيباتك الممتالية_أن ترسم له حدوات وقوائم ليتسنّى له عبور تلك الوهاد الشاسعة والمستنقعات الآسنة.فكيف طاوعتك روحك أن تتخلى عنه. أن تتركه في هذا الغمر. أن تدعه يغطس في بركة أشد لزوجة ووحلاً من البرك التي اجتزتها، كيف.كيف لم ينتبه الحصان إلى موطئ أقدامه ومواطن عثراته وإخفاقاته التي مر بها وهو يعبر الأصقاع والضفاف المطحلبة الفاسدة، ليسقط في وحل أكثر نتانة ولزوجة من الأسطبل القديم.الأسطبل الذي لمّا يزل يغرز إبر أعشابه في روحك، الأعشاب المرسومة بدقة متناهية على سطح القماشة.يبدو ألا منقذ ولامكان أو مساحة تتسع لروحك.. رحلتك غير موفقة كانت أيها الحصان العجوز، فها أنت ذا تعيد مأساة "دون كيخوته" لأنك جئت في الزمن الخطأ والمكان الخطأ.هكذا إذن فلتدع الحصان كما هو فلاتبتأس"

همس بذلك وتقهقر باتجاه النافذة ونظر نظرته الأخيرة عبرها. كان الثلج ينهمر بغزارة، يكفّن الشارع والبيوت المنحنية الشائخة ، المقابر، الملائكة الحجرية براحاتها الباردة، والغربان لمّا تزل ترقص رقصتها بين رذاذ الثلج ، تتلاشى عند آخر بقعة رمادية، آخر غيمة رسمتها عند تخوم السماء. حين غادر الرسام تلك النافذة، ترك لوحته غير أنها ظلت _اللوحة_ معلقة لسنوات ست دون أن ينتبه لها أحد. في فجر يوم ما، يوم عاصف وبارد آخر، لم يجد اللاجئ الجديد وهو يلج غرفة الرسام، إلا إطاراً خشبياً قديماً نخره السوس وقماشة استحالت إلى رماد، قد علقت على جدار غرفة ضيقة كما لوكانت زنزانة، انتزعه بعجالة وألقاه في الحاوية.غير أنه رأى شبحاً على الجدار، ظلال باهتة من صورة حصان هارب وبقايا وهاد شاسعة وقمة جبل شاحب، ملامح انطبعت على الجدار، فكر.. مر كثيرون هنا وناموا بين هذه الوهاد، في هذه الغرفة بل ماتوا في هذا الأسطبل.. وعلى أن أعيد مشهد اللوحة ، وبقلم رصاص عثر عليه عند حافة النافذة، حاول أن يعيد مشهد تلك اللوحة كانت قوائم الحصان غير بادية للعيان، أعاد الكرة مرة أخرى ورسم بطريقة فجّة ومرتبكة قوائم للحصان، غير أنها جاءت أقرب ماتكون إلى قوائم لحمار، كان سعيداً في إنجاز اللوحة، لوحته.

لم يعرف اللاجئ الجديد أنه رمى الحصان والجبل في تلك الحاوية التي سيسقط فيها. في تلك القارة العجوز الباردة التي تحتضن قرية تدعى الجبل الحر"فرايبرك".

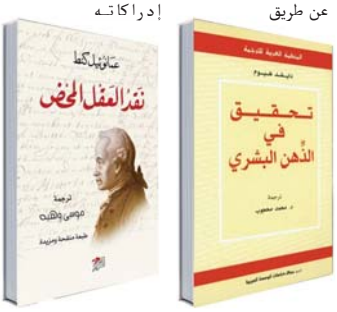
المحسوسات وصورة العقل البشري:
(النزعة العقلانيَّة والمدركات الحسيَّة)

ميثم الخزرجي

إن الاستقراء المعرفي الذي اتخذته الفلسفات على اختلاف مناهجها، منذ نشأتها الإغريقية وما بعدها مروراً بمدارس عصر التنوير، هو تحليل البنى الفكرية والأخلاقية والسوسيولجية التي تكوّن صيرورة الإنسان وتفكيك محتواها على وفق معايير خارجة عن الحتميات التي تبيد الشك وتنهي غرضه، غير أن استعادة طرح هذه المفاهيم تأتي عن طريق رؤية ناجمة عن خلاصة بحثية يتبناها الفيلسوف نفسه، وقد تخضع هذه الخلاصة إلى تشطير أو تهذيب في ما بعد، إمعانا باستحداث حراك جدلي له استنتاجاته العلمية المثمرة، ليتخطى هذا الحراك متبنيات التلميذ وأستاذه، كما حصل مع أفلاطون وتلميذه أرسطو، أو بين هيجل وماركس في تحديد الوحدة العضوية التي أسس الأخير عليها كتابه (رأس المال)، وعن تداعيات العلاقة بين العبد ومرؤوسه، أو بين الفلاسفة العقلانيين والتجريبيين حول طبيعة الفكرة الناشئة للكائن البشري، لتنتج عن طريق هذا الصراع الديالكتيكي مباحث تستكشف مستوى العمق الابستمولوجي، ولعلي أجد أن محور السؤال المركب عن طبيعة المعرفة ومساحتها داخل ذهن الإنسان، جاء عبر هذا الاحتدام، مستوفياً أصل المفاهيم الدائرة في هذا العالم، مثل الخير والشر وطبيعة العلاقات الإنسانية وما يترتب عليها من قيم اجتماعية، وغيرها من المزايا التي أحاطت بالمجتمعات، على الرغم من ذلك نجد أن فاعلية هذه الصفات ومنسوبها يتباينان بسبب طبيعة الأنساق الثقافية الخاصة بالكائن البشري، التي بدورها تعيّن قابليته على التقبّل أو الاستجابة أو الرفض، وطريقة التعاطي مع مخاضات الحياة، وهنا إشارة إلى ما تخطّه هذه الأنساق من طباع نفسية دالة على سلوكه وانفعالاته ومدى تأثره، كذلك ترسم الملامح العامة للفرد من حيث السحنة وفخامة الصوت واللهجة التي تشكل سياق الجملة.

بودي أن أتوقف عند ماهية نشأة الأفكار وصياغتها عند الإنسان، على وفق مناهج المعرفة ومقترحاتها الجدلية لبعض من الفلاسفة. واقعاً أن فلسفة أفلاطون جاءت عبر نظريته المشاعة في عالم المثل، التي ادعى فيها أن جميع الموجودات ما هي إلا ظلال لحقائق كامنة لا يدركها إلا العقل، لذا فإن العقل هو المحور الذي عن طريقه نستطيع أن نقرر طبيعة الأشياء ونستوعب محتواها الضمني، ولعلي أشير إلى المنطلق الذي يؤسس اعتبار الإنسان وتكوينه على أرض الواقع، وقد نوّه أيضا بأن معيار الحقيقة ناتج عن استيفاء العقل غرضه من قيمة الموجودات واستقصاء مخرجاتها، ليكون هو الدال الوحيد على إعطاء صورة حية لا تقبل الشك، وهنا تبيان واضح للمنظومة المعنية بفلسفته ومضمونها الجدلي الذي ورثه من أستاذه سقراط ودوّن محتواه في جمهوريته، ليؤسس منهجاً عقلانياً خالصاً عماده الجدل القائم على اعتبارية ردود الآخر، لذا فإن إثارة العقل للوصول إلى المعيار الأسمى لطبيعة الأسئلة المحيطة بالإنسان، هي المسار الذي يتخذه أفلاطون ليظهر لديه منسوب الوعي الذي يتحلى به الفرد عن طريق الأجوبة التي يتلقاها متخذا منها سلوكا حياتيا، يقوّم المجتمع في كيفية التعاطي مع مجريات الواقع، ليسير على هذا النهج عدد من الفلاسفة الذين أعطوا قدراً عالياً لقيمة العقل وجوهره في تحديد الأولويات التي تعنى بالبشرية، وقد خطّ كانط مشواره في نظرية المعرفة على وفق الأدلة العقلانية، مستنتجاً صحة البرهان ودلالته عبر التفكير القائم على تحليل مضامين الأسئلة الدائرة في هذا العالم والمفاهيم السائرة مع الإنسان، وعلى نحو متصل نشير إلى عصمة الآراء التي تمرر عن طريق العقل ومدى إجازة مقرراتها وتأثير نتائجها في الواقع، لنوكل اهتماما كبيراً إلى السياق الذي يدخره المتوارث والحتمي الذي يرفضه أصحاب هذا المنهج تبعاً لمعطيات منطقية تعنى برؤاهم، فنخلص إلى القول إن الحقائق العامة بما تتضمنه من مقترحات فطرية كانت أم استقرائية، لها مقاصدها التي لا تثبت مقبوليتها إلا عن طريق العقل. على الرغم من ذلك نلاحظ أن كانط انقلب على منهجيته العقلانية وتراجع في كتابه (نقد العقل المحض) معتبراً أن العقل لا يستطيع أن يستوعب المقدّرات جميعها، وأن التجربة هي المقوّم الأساسي للمعرفة، مانحاً لها الدور الرئيس والفاعلية الحقة التي تلعب دوراً في فهم مستحدثات العالم وقضاياه الكبرى.

أما في ما يخص أصحاب المنهج التجريبي (لوك وبركلي وهيوم)، فقد ذهبوا إلى أن نظام الإنسان المفاهيمي يدار عن طريق إدراكاته



الطبيعة البشرية قائمة على مجموعة الحواس المدركة للمحيط الخارجي

الحسية، ولو استقرأنا مبحث هيوم الجدلي حول هذا المضمون، فسنرى أنّه تطرّق في مفهومه للمعرفة ونظرته إليها، مزاولاً معول الهدم حيال الفلسفات التي تبشر بالمنهج العقلاني، فقد أشار إلى أن الانطباع هو الحقيقة المثلى التي عن طريقها نتعرف على الموجودات، وما العقل إلا وهم عظيم قاصر عن معرفة استدلال الحقائق، ليكون فهمنا للما حول والعالم والكون بعموميته، عبر المحسوسات، أما بخصوص المشاعر التي تنتج من جرّاء حدث معين، فهي نتائج التكرار أو التجربة التي أظهرت هذا التصرف، وأن ردود الأفعال لا ترتبط بالضرورة العقلية، بل حتى الظواهر الطبيعة التي احتلت ذهن الكائن البشري جاءت معرفتنا بها عن طريق العادة ليصبح حضورها مقترناً بنسق نفسي له مضمراته، وقد تناول ذلك في كتابه (تحقيقٌ في الذهن البشري) حول تناوب الأفكار المبيتة عند الإنسان، معتبرا أن الذهن هو الذي قرر حقيقتها فتصبح من المسلمات. لنأخذ على سبيل المثال ظهور الشمس صباحاً والقمر مساء، وكذلك ملامح اليوم بتعاقب فتراته الزمنية كلها - يقول هيوم - خبرتها العادة وأصّلتها الحواس لتمكننا من استجابة صورتها، أما في ما يخص طبيعة الأفكار التي نمنحها للعامة عبر تعرضنا لمواقف إنسانية، فجميعها مستقاة من انطباعاتنا الأولى التي تتوافد عبر إدراكاتنا الحسية، وهذا دحض واضح لمفهوم السببية الذي جاء عن طريق المنطق العقلاني كما ادعى أصحابه العقلانيون، فقد أكدوا وجوب الضرورة الحاصلة بين السبب والنتيجة، بينما فنّد هيوم هذه العلاقة عبر المسوغ الذي طرحه قائلاً، إن الرابط الوحيد بينهما هو الصلة التي أتت عن طريق الحواس المرتبطة ارتباطاً فعلياً بهاجس الفكرة وطبيعة تنشئتها، وما العقل سوى صور حسية لمجريات الواقع ومآلاته الكثيرة.

اعتبر هيوم أن الطبيعة البشرية بمدونتها الإنسانية وأفكارها الدائرة، قائمة على مجموعة الحواس المدركة للمحيط الخارجي، لياتي الاعتبار الذي يؤسس عليه الإنسان غرضه وتسيير حياته عبر سلسلة من التجارب التي تؤهله إلى اتخاذ القرار، وبالتالي فإن مفاد هذه التجارب متسق مع نتائج الأحداث التي يتعرض لها، وتصرفاته الحياتية التي يقوم بها عبارة عن منوال لأثر سابق، مصرّا في نظريته على أن العقل لا يستطيع حيازة المساحة الجدلية لتلك النتائج الكونية العظيمة من دون الرجوع إلى الحواس، بل لا يستطيع البرهنة على معرفة الحقائق، وهذا تبيان لمنطق السببية لدى هيوم الذي جرده من الضرورة المحتكمة إلى المعيار العقلي، رافعا عنها سمة الدليل القطعي الذي يفضي إلى حقيقة لا مناص من مواجهتها على الإطلاق.

جدل الشرق والغرب وتفسّخ المركزيَّة الغربيَّة

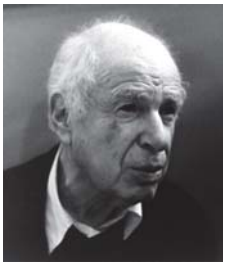
د. سعد عزيز عبد الصاحب

اتخذت الظاهرة المسرحية شكلاً جديداً في وعينا المعاصر لم يعد معه المسرح أدباً إلا في حدود تاريخية ضيقة وضمن تناول منهجي محدد . فلم يعد تأريخ المسرح تأريخ أدب متمتعاً بأسبقية مطلقة ، بل صار تأريخ المسرح الأدبي واحداً فقط من التواريخ التي ينبض بها تأريخ المسرح عموماً إلى جانب تاريخ الإخراج والأزياء والديكورات والمناظر وتاريخ الأداء المسرحي ومن منظور أكثر شمولاً : تأريخ العرض المسرحي ..

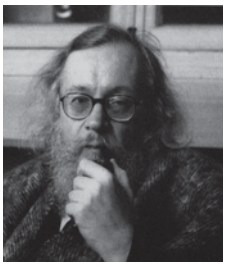
أن فرجات المسارح في الشرق لا تقوم على ما هو أدبي

إننا بصدد التحوّلات الكبرى داخل الممارسة المسرحية التي طالت القرن العشرين مع كل ما عرفه من تحوّلات سياسية وأيديولوجية وجغرافية وثقافية كبرى، عصر المخرجين والمعلمين والباحثين المجدِّين الكبار، والذين تحقق لديهم الوعي بعدم وضع فواصل ما بين التجريب والممارسة أو التنظير، لكن على وفق قواعد يلزم خلقها في تماهٍ مع ثقافات الغير، تقليص حدود الأنا بالانفتاح على الآخر، عصر طرحت فيه أغلب الأسئلة التي غيَّرت دفَّة المسرح الغربي بعد أن أصابه العقم والنضوب، متخلياً عن الهواجس الأدبية والسياقات (الأرسطية) السالفة، في سبيل إيجاد لغة جديدة لغة بديلة، ولربما فن بصيغ متعددة، وأسئلة لم يتم طرحها من قبل، كل ذلك من أجل تقليص (التفاوت الهائل في الحيز ما بين المحلية العتيدة والحجم الرهيب للعالم كله) كما يعبر الباحث الإيطالي (دان ريبيلاتو) في مضان كتابه المعروف (المسرح والعولمة) .. حقيقة لا توجد تفاصيل وثنايا هذا التحول في رحم التجربة المسرحية الأغريقية التي افترضت جينالوجيا الأشياء في المسرح وأصولها التي من الصعب العبور عليها أو محوها وإنما في ثنايا الفرجات التقليدية التي تخصُّ ثقافات العالم، على أهمية تنوعها وتجذُّرها الأصيل في وعي شعوبها، إذ ستدير أسئلة القرن العشرين دفَّتها الجمالية نحو المتلقّي ونحو الممثل وتعيد طرح سؤال الفضاء وحدود المتخيَّل بالواقعي، الحقيقي بالوهمي، دون الحاح على التمسُّك بماضٍ تليد وزهوٍ سالف، إذا ما تجاوزنا المسارح الرسمية، بل إن الرغبة الأكيدة يعوزها الانفلات من النمط الذي حددته أيديولوجيات صارت عقيمة، خاصة بعد نكسة (عصر الأنوار) وتفشّي الحروب المدمرة، وتقوي الدكتاتوريات، وانكفاء الكائن داخل عزلته، واغترابه عن كينونته الجريحة، وتبدّد الأحلام التي وعدت بها الحداثة والتقدم والعلم، داخل عالم يحكمه منطق السيد والعبد، إذن سيتم التنقيب بعيداً عن مدار ما تمت معرفته، عبر تقصّي لغة كونية جديدة، وعبر النبش عن الوسائل وأساليب التعبير التي لم تطرق بعد، الأمر الذي ستطوره المختبرات اللاحقة عن وعي بأن التقنية الواعية والعمل الشاق والتجريب والبحث عن صياغة جديدة للغة الممثل سيكون قوامها محو ما تمت معرفته من قبل ونسيانه، ذاك كان هدفاً مشتركاً لم يختلف عليه مجموع المبدعين الطليعيين على الرغم من اختلاف أساليبهم وتصوراتهم ورؤاهم عن مسرح الغد : ستانسلافسكي، مايرهولد، برخت، غروتوفسكي، يوجينيو باربا، بيتر بروك، جوزيف شاينا، اريان مينوشكين وغيرهم .. لقد وضعوا الممثل في قلب الحدث، ليس مجرد وسيط ما بين المؤلف وجمهوره، بل كياناً مستقلاً مبدعاً يطور خبراته بالعمل الممنهج الدقيق دون الامتثال لنمط محدد، وسواء كان الأمر فنياً أو تقنياً، بل ومن خارج النمط الغربي، ستكشف الهوامش / المستعمرات عن عراقة فرجاتها، سواء في أمريكا أو أفريقيا أو آسيا تلك المستعمرات التي تمت إعادة ترسيم خرائط جديدة لها، بعد أن اقتسم الغرب كعكة العالم، ومن ثم تشكلت جغرافيات جديدة لثقافات اكتنزت بفلسفات تقيم التوازن ما بين الروح والجسد، تكون الفرجات والاحتفالات أحد تعبيراتها الثقافية الصرفة، وسواء تعلق الأمر بأبعادها الدينية أو الدنيوية فإنها تبقى متأصلة وعريقة، ومن الجدير بالذكر أن فرجات المسارح في الشرق لا تقوم على ما هو أدبي، لكن عروضها تشكل وحدة متماسكة ينتظم داخل نسيجها ما هو شعري بما هو رقص وغناء وموسيقى وأزياء وماكياج وأقنعة، سواء حملت تلك الفرجات سمة القداسة داخل شعيرة دينية أو تمثلت كفرجة دنيوية، ستصير آنفاً هي المورد وأصل الخبرة التقنية التي نحتتها القرون، عبر التدريب اليومي للممارسين وبوعي راسخ بأهمية الشيخ والمريد، وسواء تعلق الأمر برقصات الكاثكالي الهندي أو النو والكابوكي الياباني أو الأوبرا الصينية، فإن فلسفة هذه الشعوب في التعلم والتدريب هي مفتاح لمستقبل المختبرات والمدارس المسرحية الغربية عبر التبني لفلسفة لا تستخف بما تؤمن به، فقد باتت الحاجة ملحة لرسم لغة أخرى يأخذ فيها الجسد أولويته كنص، ولكي يصير بليغاً ما على المبدع إلا أن يهذّبه ويطوّعه لكي يتقن ما يقول ويكون سيّد ما يفعل وسيّد معنى المعاني ودلالاتها المكتنزة .

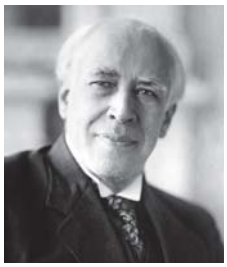
بريخت



بيتر بروك



جروتوسكي



ستانسلافسكي

هكذا إحتفى بها غوغل

إيتيل عدنان:
في البدء كان اللون

أجرت المقابلة: لور أدلر

ترجمة: عبود الجابري

كانت تقول إن كتابة عبارة في دفتر ملاحظاتها، أشبه بقيادة سيارة كبيرة على طريق سريع يخترق الصحراء الأمريكية، كما قالت إنك إذا نظرت إلى الجبل بعناية وإخلاص كل يوم، يمكنك أن تصبح صديقًا له.

وهذا ما حدث لها. كل ما هو موجود في العالم كان يثير فضولها، وفي كثير من الأحيان يعجبها. لم تكن تشعر بالضجر أبدًا وكانت دائمًا في حالة تأهب، كما لو أن البقاء على قيد الحياة كان في حد ذاته بمثابة ضربة حظ لا ينبغي التخلي عن أي شيء فيها. كانت تحب الزهور البرية وشقائق النعمان ذات اللون الأحمر الدموي، كانت صديقة للزهور، إنها إيتيل عدنان، المولودة عام 1925 في بيروت، والتي توفيت في باريس في 15 نيسان من عام 2021.

التقيت بها قبل تسع سنوات في ظروف مواتية إلى حد ما، محاطة بفنانين مشهورين وصالات عرض مهمة. كان الجميع يتحدثون إلا هي، فقد زرعت نفسها وظهرها أمام الحشد في مواجهة مدفأة هائلة. وشاهدت النار من دون أن تتحرك. لقد شاهدتها بكثافة لدرجة أنني لم أجرؤ على الاقتراب منها. كنت قد قرأت بعضًا من كتاباتها: قصائد رائعة، ومقابلات مثيرة أذهلتني بوجهة نظرها حول العالم.

جئت أولاً إلى إيتيل لطرح الأسئلة. وسرعان ما عدت لرؤيتها، لأكون معها، لأستمتع بالتواجد معها.

-هل تعملين كل يوم ؟

• لا، لا أفعل أي شيء بشكل منهجي، ولم أقل يوماً طيلة حياتي إنني مشغولة، فأنا متاحة عندما يطلب مني شيء، أنا متاحة دائماً، تلك هي نوعية شخصيتي، ولا أبذل جهداً لأبدو كذلك.

وهذا يعني أنه إذا تمت دعوتي لتناول العشاء، فإنني أوافق من دون تردد، وكانت لدي العديد من الوظائف الغريبة قبل أن أصبح أستاذة، إذ تعاملت مع الأشياء كما هي. على سبيل المثال، ربما يقول لي أحد المحررين: "كما تعلمين، نحتاج إلى مقالٍ لمجلة ما"، فأقوم بكتابة نص من ثلاث صفحات، ثم يقول لي: " إنه قصير جدًا، عليكِ أن تكتبي المزيد"، لذلك قررت أن أكتب بصورة يومية، وأثمر ذلك عن كتابي "باريس، عندما تكون عارية"، المصادفة تلعب دورًا كبيرًا في حياتنا، فنعتقد أننا نوجه الأشياء، ولكننا أيضًا توجّهنا من خلال ما يحدث حولنا.

- كيف تولدت لديك الرغبة في الرسم ؟

• في الغرفة التي رسمت فيها لأول مرة، في قسم فلسفة الفن في إحدى الجامعات الأمريكية التي كنت أقوم بالتدريس فيها، كانت هناك لوحات قماشية وورق وفرش وسكاكين. عندما التقطت ورقة - وليس لوحة قماشية - أعطاني رئيس القسم أنابيب من الطلاء الملون، وهي أنابيب صغيرة تركتها ملقاة على الأرض. وجدت على الفور ما يعرف بسكين اللوحة - سكين الرسام، وليس سكين المطبخ - وأعتقد أن الشيء نفسه، بطبيعته، يسمح لك بعمل أشكال مسطحة فقط. لذا، لم أبدأ بالرسم بالفرشاة. لقد بدأت حقًا بهذه السكين، وبقيت أداتي. الأداة التي تستخدمها توجه ما تفعله إلى حد كبير. هناك تعاون بين الأشياء التي تستخدمها، وهذا ينطبق على ما هو أبعد من الرسم. أنا حساسة جدًا لدور الأشياء في حياتنا. إن حقيقة استخدامي السكين دائمًا تفسر سبب قيامي بصنع كتل ملونة مسطحة. في البداية، صنعتها بشكل طبيعي جدًا، كما جاءت، بشكل غريزي. بدا الأمر كما هو الحال مع الأطفال، فأنت لا تعلمهم الرسم، بل يرسمون بشكل طبيعي، نحن نتعلم الرسم بشكل طبيعي، كما نتحدث.

- بأيّ عنصرٍ تبدأ اللوحة ؟

• في البداية، بما أن لدي هذه الأصابع الصغيرة من ألوان الباستيل، كنت أبدأ بمربع أحمر، وهذا المربع الأحمر تتولد منه الإيماءات التي تلي ذلك. هذا هو الحال. أنت تصنع علامة، والعلامة تخلق موقفًا، وهذا الموقف يستدعي لفتاتٍ أخرى، تجعلك تتعلم ثم تذهب.

- هل تبدئين دائما باللون ؟

• نعم.

- ما هو اللون ؟

• لقد أمضيت عاماً فلسفياً إلى حدٍّ ما، اكتشفت خلاله اهتمامي بنيتشه. وقد قدم لنا نيتشه مخططاتٍ ومفاهيم تفسيريَّةً، وأحَدُ هذه المفاهيم هو إرادة القوة. حسنًا، لقد اكتشفتُ أنَّ اللونَ كان مظهرًا وتعبيرًا عن إرادةِ قوةِ المادَّة. هذا ما يفعله الفلاسفة العظماء، فهم يزودونك بالأدوات الأساسية للتفكير، إذن هناك لون، واللون هو تأكيد للحضور، قويٌّ جدًا لدرجة أنه يكادُ أن يكون حيّاً، ويكاد يكون إنسانياً، هناك قوة خارقة تسكن اللون.

لقد جاء صديقي إيفون لامبرت منذ بضعة أيام ومعه باقة من زهور الفاوانيا، والفاوانيا أعمق من الورود. لديها لون معين - أود أن أقول تقريبًا أكثر سوادًا وأكثر

حزماً، إنَّه لون شيق، ويكمن جماله في امتزاج الألوان. وبما أنني لم أتلق أي تدريبٍ رسميّ في الفن، ولم يعلمني أحد كيفية مزج الألوان، بل إن أحد أصدقائي الرسامين قال لي : "ليس من المفترض أن تخلطي هذه الألوان، وليس من المفترض أن تضعيها جنبًا إلى جنب، كيف تجرئين على فعلِ ذلك ؟" لأنه لم يخبرني أحد بعدم القيام بذلك، ولا أعرف لم يعاب علي ذلك، فهم يملكون أفكاراً مسبقة في التنظير، بينما أعتقد من خلال التجربة أن خلط الألوان أمر جذاب للغاية لأنك تشهد ولادة لون جديد. إنها حقًا ولادة، مثل وصول طفل. تضع لونًا أحمر معينًا، وتضع لونًا أبيض، ويصبح لديك لون وردي لم تره من قبل، يقودك إلى مرحلة جديدة في فضاء اللوحة.

- تقصدين أنَّ الألوانَ تتحدّثُ إليك إذن ؟

• هذا صحيح، إنها تتحدث معي، وأنا أجيبها، ثمة حوار يحدث بين الذات والورقة البيضاء التي تعمل عليها، حوار مثير يجعلك تنطلق إلى المجهول الذي يجدد نفسه من دون توقف، وكإنسانٍ، لن تعرف ما يمكنك فعله إلا إذا حاولت، عليك المحاولة.

كان دراستي أدبية للغاية، وهذا أمر يساعدك في إبداع نوع آخر من الفنون، سواء كان ذلك موسيقى أو شعراً، إنه يتولى تدريبك، هو نفس تراتبية الحياة، مشاكل التكوين والثقة، عندما تمشي في الشارع، لا تفكر بالخطوة التالية، فأنت تمشي فحسب .

الأمر ذاته ينطبق على العمل، تبدأ ثم تستمر، ويجب أن تكون لديك الثقة، وأن تطرح النقد جانباً أثناء العمل، بينما يلزمك بعض التواضع، هذا ما يمكنني فعله وأنا مضطر لقبول ذلك. هذا أنا.

- متى أدركتِ أنكِ قادرة على كتابة الشعر ؟

• أوه، لم أتوقع ذلك مطلقاً! وما قلت قط إنني شاعرة، على سبيل المثال، إلا عندما كتبت قصيدتي الأولى، عندما كنت في العشرين من عمري، وكان الأمر يتعلق بزواج الشمس والبحر، ومن المضحك أن قصائدي الأخيرة تحتوي تقريبًا على نفس موضوعات قصائدي الأولى، والتي لم تصبح كتبًا أبدًا. لم يتم نشرها.

- لماذا تعتقدين أننا بحاجة إلى الشعر، إذا استخدمنا تعبير إيف بونفوا ؟

• كإنسان، أنت بحاجة إلى تحرير الأشياء، وترتيبها، وإزالة الأشياء غير الضرورية لإفساح المجال في رأسك، بحيث يمكنُ للصورة أن تأخذ مكانها. بالنسبة لي، هذا هو الشعر، عندما يتعافى انتباهك ويستريح، فنحن نعيش وراء حجاب كما يبدو لي، ما يجعلني بحاجة إلى الخروج لتناول العشاء والعثور على نفسي، فأنا خارج نفسي تمامًا، نحن نعيش خارج أنفسنا، ونادرًا ما تكون لدينا لحظات توفر فيها الموسيقى أو الشعر الراحة، حتى لو تطلب الأمر الكثير من الاهتمام، فهو مريح، لأنه يكثف اهتمام العقل بالمعنى الحقيقي للكلمة، وهذا هو سبب حاجتنا للشعر وسط هذه الفوضى والثرثرة.

- هل تتحدثين عن "الترتيب".؟

• أفضل استعمال معنى أدق، التفريغ مثلاً، أو التخلص، رمي ما هو غير نافع، والحقيقة أن كلمة طرد تحمل معنى أفضل، وأنا أحبها، صديقتي سيمون تكره ذلك، ونتجادل حول ذلك، حتى انني أستغل غيابها للتخلص من الأشياء، لأنك تحتاج إلى مساحة عقلية، وتنظيف المنزل يعني التخلص من الأشياء الزائدة، لقد أكلتنا الأشياء وأصبحنا جليسات أطفال في منازلنا، لذلك عليك أن تقوم بالطرد، وهذا هو جوهر الترتيب.

- دعينا نتحدث عن الفلسفة، لقد درستِ الفلسفة في جامعة السوربون، وكان جاستون باشلار أستاذك، ماذا أضاف لك ذلك ؟

• الفلسفة ليست قطيعة مع الحياة اليومية، وان الحياة اليومية هي الشعر، وهذا مهم جدا، فنحن لا نعرف أصالة وحرية تفكير جاستون باشلار جيدًا، وكانت قراءته تقترب من العبادة، وكان الطلاب يصطفون في طوابير لحضور محاضراته، ومع ذلك، فإننا حتى الآن لم ندرك أهميته بالنسبة للفكر الفرنسي.

وكنت أجد كتاباته غير عادية مثل البيانات السريالية، السريالية فلسفة حقيقية أيضًا، لكنها فلسفة تسبق بكثير ما يعتبره الناس فلسفة، على سبيل المثال، كان هايدجر يقول: إن نتيجة الفلسفة هي الشعر، لقد قالت السريالية ذلك، وقاله باشلار من قبل، لقد حرر ونفض الغبار عن الصورة التي كانت لدينا عن الفلسفة كشيء منفصل عن العالم، واكتشف أمثاله من جديد أننا في كل بيئة نمثل خلاصة حياتنا وخلاصة العالم، نحن في كل ثانية نتاج حياتنا، وبيئتنا، وتاريخ العالم.

- لقد كانت تجربة الأحلام والأحلام مهمة جدًا في أعمال باشلار.

• عندما تحلم، نادراً ما تعرف ذلك، لكن عندما تستيقظ، تحمل في داخلك درجة حرارة الحلم تقريبًا، وكلمة "حلم" كانت تعني التدبر بحسب مفهوم باشلارد، هناك هالة تحيط بالفكر أحياناً، هناك سطح للفكر.

- وهل يعني الإبداع التخلي عن الفكر العقلاني والاستسلام للخيال ؟

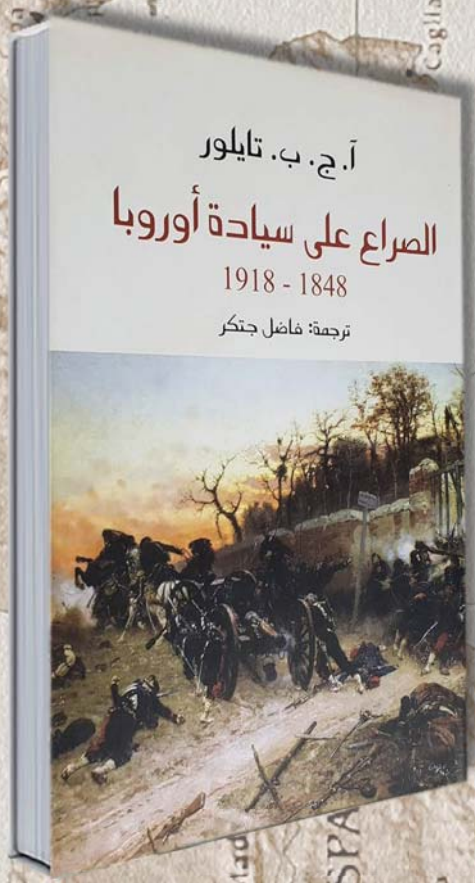
• الخلق هو شكل من أشكال التفكير، إنه التخلي عن عالم معين من الانشغالات من أجل الدخول في عالم آخر، أنا أحب كلمة جعل، كلمة خلق تذكرني كثيرا بالدين، لقد فصلنا المبدعين عن غير المبدعين، والجميع يبدع بهذا المعنى، الجميع يفعل الأشياء التي تولد عالم الفلسفة، حيث لا يوجد تقسيم مطلق.

تدهشني الأسئلة الميتافيزيقية التي يطرحها الأطفال، لديهم الحرية لدرجة أنهم قادرون على مفاجأتك بملاحظاتهم، ونحن لا نقوم بتدوينها، ولحسن الحظ أننا لا ننشرها، لكن هذا لا يعني أنها ليست لحظات من التفكير العالي، ومضات من الضوء، وقد توصلت مؤخرًا إلى نتيجة مفادها أنه على مستوى ما نسميه التفكير، كل شيء يفكر. نقول إن الحيوانات لا تفكر، ويقول ديكارت إنها آلات، لكن الحيوانات تفكر، وتتخذ القرارات، فالقطة تنظر وتقيس المسافة قبل أن تقفز، الحيوان لا يقذف نفسه في الهواء بعينين مغمضتين، كل ما هو حي يفكر.

- المصدر: مجلة باريس ريفيو

- لور أدلر: كاتبة وصحفية، عملت مستشارة ثقافية لمكتب الرئاسة الفرنسية من عام 1989 إلى عام 1992، أصدرت العديد من الكتب، بما في ذلك السيرة الذاتية لمارغريت دوراس.

مراجعة



تمخض سقوط مترنيخ في الثورات التي اكتسحت اوروبا في ١٨٤٨ عن تدشين حقبة قومية غير مسبوقة تكللت بانهيار أسر هابسبرغ وروماتوف وهوهنزولرن الحاكمة في نهاية الحرب العالمية الأولى. وعلى امتداد فترة الأعوام السبعين الفاصلة التي هي موضوع هذا الكتاب، شهدت حدود أوروبا تغيرا مسرحيا مثيرا عما كانت عليه تلك المقررة في فيينا سنة ١٨١٥ : تولى كافور ريادة حركة الريزورغيمنتو في ايطاليا، نجح بسمارك في انجاز توحيد ألمانيا ، في حين بقيت القوى العظمى متزاحمة على مكان تحت الشمس في أفريقيا. في هذا الكتاب يقوم تيلور بتسليط الضوء على كيفية قيام ميزان القوة بتحديد مسار التاريخ الأوروبي.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
www.alsabaah.iq
ملحق اسبوعي 16 صفحة
Wed. 24 . Apr. 2024 Issue No. 5917 العدد 5917 الأربعاء 24 نيسان 2024