الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 4 أيلول 2024 العدد 6001 Wed. 4 . Sep. 2024 Issue No. 6001

02 الراوي والمرويّ في قصة الزير سالم

04 تعتيق الأدب للوصول إلى الاكتمال

07 كلوديل ضدّ رودان

9 غزّة وشعراء (زوزو)

10 هندسة القارّات

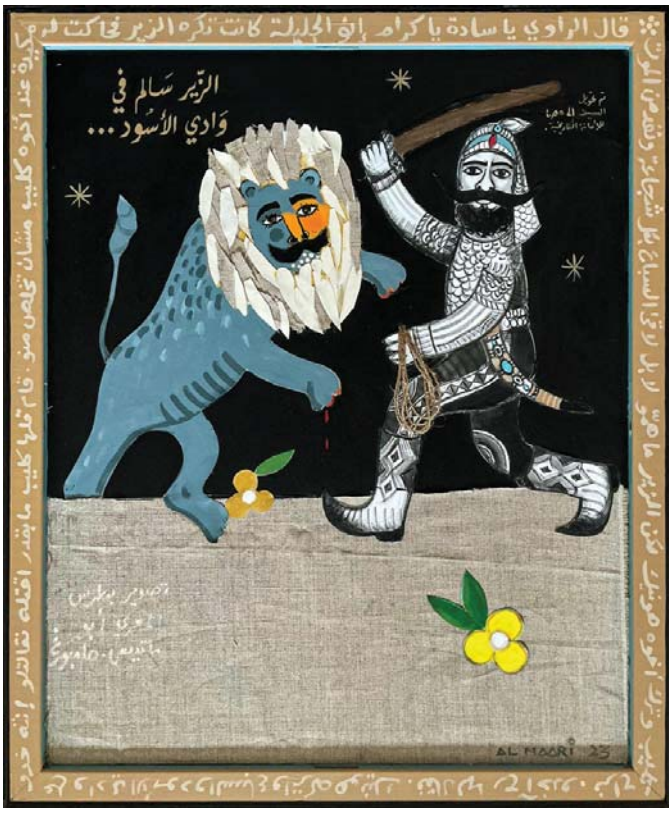
14 الذكاء الاصطناعي أدبياً

ch.editor@alsabaah.iq

الراوي والمروي عليه
في قصة الزير سالم

سلوى عباس

تُعدّ السيرة الشعبية من أكثر الأشكال التعبيرية في الأدب الشعبي انفتاحاً على بقية أشكال التعبير سواء النثرية أو الشعرية، كما تعد من أكثرها توظيفاً لها، إذ يمتزج في السيرة عالم الحقيقة وعالم الخيال امتزاجاً شديداً بحيث يصعب الفصل بينهما، والسيرة الشعبية تمثل عالماً إبداعياً فسيحاً، بسبب ما امتلكته من خصوصيّات ومزايا فنية وشكلية ومضمونية سهّلت لها استقطاب العديد من الأشكال الفنيّة والأدبيّة في حركة تناغم وتفاعل سلسة مرنة لا يمكن فهم فوارقها ومزاياها إلا من خلال النظرة المتفحّصة الناقدة والدقيقة.



قصة الزير هي قصة خيالية بقدر ماهي واقعية وتاريخية حدثت في التاريخ

وقد غنّى العرب منذ القدم بسيرة "الزير سالم"، متخذين من حرب البسوس التي اشتعلت نارها بين قبيلتي "تغلب وبكر" مادة دسمة لجلسات السمر والسهر وحكايات الأجداد، تلك السيرة الشعبية التي كانت محور اجتماعات المقاهي منذ القديم، ومادة جوهرية في حكايات الحكواتي الذي كان يقدم تلك السير بأسلوب حكائي مشوّق يشد الحاضرين إليه، ومن إحدى ميزات الزير كبطل تراجيدي تطرّفه الذي جعله لا يعرف الاعتدال بشيء ولقبه بـ"المهلهل" أتى من خروجه على المألوف.

فجأة هذه الشخصية المسلوبة من ذاتها ومن واقعها، ترى نفسها أمام ظروف مختلفة حيث تحوّل "الزير" من شخص مهمل لشؤون الحياة وغير مهتم بشيء، إلى شخص تقع على عاتقه مسؤوليات كبيرة حمّلَه أعباءها مقتل أخيه "كليب" من قبل "جساس" الذي تمثّلت شخصيته بطابع الشر بالنسبة للمتلقي، وهنا تتجلّى ظاهرة الثأر كسبب رئيس ومباشر لقيام الحرب بين قبيلتي بكر وتغلب، وما يظهر من أحداث خلال جولات الحرب التي قامت بين القبيلتين يبيّن كم كانت هذه الأحداث تبحث عن مصداقيتها التاريخية، وهنا يطرح السؤال نفسه علينا: لماذا كان "الزير" يقاتل في حرب تدوم أربعين عاماً ولا يقتل "جساساً"؟ لتؤكد لنا الأحداث في ما بعد أنه لم يكن في أعماقه يريد قتله، وإنما نمت في داخله رغبة القتل والانتقام من واقع مضى كان "الزير" فيه شخصية مهزومة أمام سطوة أخيه "كليب".

في كتاب "السيرة الشعبية في قصة الزير سالم بين الراوي والمروي عليه" للدكتور منذر حسن شباني الصادر عن دار "كنعان" بدمشق يتناول المؤلف مفهوم السيرة الشعبية في قصة الزير سالم ضمن فضاءات النقد المتعددة، كما يقدم السيرة الشعبية بوصفها تأليف المروي عليه بقدر ما هي من تأليف الراوي، وبقدر ما هي أيضا حكاية حقيقية جرت في التاريخ، وفي هذا الخصوص فإنّ طابع الأدب التراثي إنما يهدف إلى البحث عن اليقين التخيلي أكثر من البحث عن اليقين التاريخي.

يتألف الكتاب من ثلاثة فصول وخاتمة جاء الفصل الأول بعنوان: "الراوي وأسطرة الواقع في الحكاية الشعبية" وتضمن ثلاثة محاور تناول المحور الأول "البروتوكولات السردية أو الواقع المحكي"، حيث ينبش المؤلف في ذاكرة التاريخ عبر سبره العوالم السردية للحكاية ضمن علاقة الواقع بالخيال بكل ما تمتلكه هذه العلاقة من محاولة لتحقيق اليقين الخيالي، وأهمية وظيفة خلق الشخصيات لأنّ الراوي والمروي عليه ينشدان حضور التخيل السردي هرباً من الواقع، فالراوي على الرغم من أنه يؤكد الطابع الواقعي لقصة الزير نجده يتحول إلى مؤرخ يحاول أن يبحث في أخبار العرب والقبائل، ليس فقط لكي يعطي الزير وجوداً تاريخياً ونسباً قومياً، ولكن لكي يؤكد للمروي عليه أنّ قصة الزير هي قصة خيالية بقدر ماهي واقعية

الصباح الثقافي
هيأة التحرير
نائب رئيس التحرير
أحمد العبيدي
رئيس القسم الثقافي
نزار عبد الستار
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
مطابع شبكة الإعلام العراقي IMN PRESS

وتاريخيـة حدثـت في التاريـخ، مما يعنـي أنَّ المروي عليه يشـارك الراوي في إنتاج الإطار السـردي للقصة، وهذه إحدى خصائص المروي عليه الرئيسة التي تجعله عنصراً أساسياً من عناصر عملية الحكي والقص.

المحـور الثانـي جـاء بعنـوان "ميثولوجيـا الحـدث الحكائي"، فتحول قصة الزير من الشفاهي إلى الكتابي هـو مـا يأخذنا نحـو الحديث عـن ميثولوجيـا الحدث الحكائـي، فالـراوي فـي قصـة الزيـر يعبّر عـن الروح الشـعبية، وبقـدر ما ينطـوي الأدب الشـعبي على كم هائل من الميثولوجيا الشعبية، فإنه أيضاً ينطوي على كـم هائل من الصدق الحكائي، وهو صدق يتم التعبير عنـه بالكلمات، إذ إنَّ هناك مـن الباحثين من رأى أنَّ الفرق بين الأدب الشعبي والأدب الفني، أنَّ الأول ينبع من الروح الشـاعرة الجماعية، في حين أنَّ الأدب الفني ينبـع من روح الفرد الشـاعرة، ولهذا فـإنَّ الأدب الفني يُعـرف مؤلفه، أما الأدب الشـعبي فلا يُعـرف له مؤلف لأنه حصيلة الجماعة.

في محور "الواقع التفاوضي بين السرد القصصي والسرد التاريخي" يتسـاءل المؤلـف عن تحديـد طبيعة قصة الزير، وفيما إذا كانت تنتمي إلى السرد التاريخي أو إلى السـرد القصصي، اللذين يختلفان عن بعضهما البعض مـن حيـث أنَّ السـرد القصصـي يعتمد علـى الخيال والابتـكار، بينما يعتمد السـرد التاريخـي على الادعاء بالصدق والمطابقة مع الخارج.

وتحـت عنوان: "ملحمة الملك اليماني (في مفهوم توقع المروي عليه)- تناقضات تأويلية ودلالية" يشير المؤلف إلـى أنَّ ملحمة الملك اليماني بتناقضاتها الدلالية في ما يخص شخصية هذا الملك وموقعها في الحدث الحكائي قد مثلّت لحظة حاسمة في سيرورة السرد، خصوصاً في ما يتعلق باسـتجابة المروي عليه وتوقعاته التي لم تعد ممكنة، سوى على صعيد الإشارات النصية.

الفصـل الثانـي مـن الكتاب حمـل عنـوان: "الحكاية الإطارية الشـعبية بين الراوي والمـروي عليه" وتناول الكاتب في محوره الأول "الحكاية الإطارية وبنية السرد في قصة الزير"، إذ يمكن أن نلاحظ قصة "الزير سالم" بوصفها نمطاً حكائياً تراثياً تفصح عن بنية سـردية ذات مستويات بنائية. وفي محور "الحكاية الإطارية والمصير المؤجل (مصير الراوي ومصير السرد)" يرى الكاتب أنَّ تنظيم المرويات بيـن الراوي والمروي عليه يحضر بقوة فـي مصير الزير، هـذا المصير الذي يبدو مرتبطاً أشـد الارتباط بمصير السـرد، وأما التناسـل الحكائي فيبدو أمراً لابد منه من أجل استمرار عملية الحكي.

أما في محور "عملية الحكي بين الراوي والمروي عليه" فتقـوم من خلال التزام حكائي، بما يمكن أن نسـميه العوالم الحكائية الممكنة، فالحكاية هي عالم الممكن ورسـم مصير الشـخصيات، والراوي قـادر على خلق شخصيات متعددة.

في محور "الزيـر المحكي ونمط المروي عليه" نرى أنَّ قصة "الزير" منذ بدايتها حتى تصاعد الحدث الحكائي عنـد وصول العجوز أخت الملـك "التبع اليماني" إلى مضـارب بنـي مُـرّة ولقائها مـع "جسّـاس" ومحاولتها بث الفتنـة بينه وبين أبناء عمـه، كان الراوي في كل الأحـداث التي رواها قد قدّم شـخصية الزيـر بطابعها الخرافي والواقعي معاً.

الفصل الثالث من الكتاب حمل عنوان: "المروي عليه والبناء السردي الحكائي" ويتضمن ثلاثة محاور هي: "المـروي عليـه وإنتـاج البطـل (الزير) فـي الحكاية الشـعبية" إذ إنَّ الاسـتلزام التحادثي الذي يفصح عن بنـى حكائية، يهـدف إلى إظهـار فعل الحكـي الذي أخذ يتسـارع بعد مقتل كليب مـن أجل ولادة البطل الشـعبي وهو الزير هنا، هذا بالإضافة إلى إيجاد تلاؤم حكائي مع المروي عليه.

المحـور الثانـي يتنـاول "الشـخوص في قصـة الزير والتأسـيس لرواية الأصوات (المنولوج)" حيث تحتل الشـخصية الحكائية في البحث عن البنى السردية في القصة والرواية والمسـرحية بشـكل عـام، دوراً مهماً لأنَّ الشـخصية هي أحد مكونـات العمل الحكائي من حيـث أنها تظهر بوصفها عنصراً حيوياً يقوم بالأعمال والأفعال الحكائية، ومن الملاحظ أنَّ الزير في شـعره يمثل نمطاً مهماً من أنماط رواية الأصوات.

أما فـي محور "السـرد ومسـتويات اللغة" فـإنَّ قصة الزير تنطوي على شكلين من اللغة هما: اللغة العامية واللغـة الفصحـى، والبحـث فـي طبيعة اللغـة التي يسـتخدمها الراوي في القصة يتطلـب البحث في بنية الـراوي وبنية المـروي عليه، فالراوي لا يسـتخدم لغة عربيـة فصيحة على امتـداد القصة بـل أنَّ اللغة التي يستخدمها هي خليط بين العامية والفصحى.

وفي محور "زمن القص وزمن السرد" تبدو جدلية زمن الحكاية وزمن السـرد واضحة في قصة "الزير"، ولكن هـذه الجدليـة هنا تعود إلـى جدلية الـراوي والمروي عليه، وأهمية المدة الزمنية في عملية الحكي لا يمكن قياسـها على نحو دقيـق، لكن يمكن تبيّـن وظيفتها الزمنيـة ومـا تخدمه فـي عملية الحكـي، فيكون زمن السـرد في قصـة الزير هو الزمن الحاسـم بين كل من الراوي والمروي عليه.

ويختـم المؤلـف كتابـه بخلاصـة تفيـد بأنَّ السـيرة الشـعبية تنصاع للمـروي عليه وخصائصـه أكثر مما تنصـاع للراوي وما يقصده وما يريده، وعلى هذا النحو فإنَّ دراسة المروي عليه دراسة نقدية قد تفيد في إعادة قراءة السير الشعبية في ضوء المروي عليه، إذ إنَّ هذا الاهتمام بخصائص المروي عليه قد يفيد في الكشـف عن خصائص السـرد في السـيرة الشـعبية واختلافه عنـه في أشـكال الأدب الأخـرى من الرواية والشـعر والمسرح.

كيف يقول الشاعر ما لا يقال؟

أحمد عبد الحسين

ما لا يقال، ما لا تسـتطيع اللغـة التعبير عنه وما لا يقع تحـت فهـمٍ أو إدراكٍ لأنَّ الـكلام عاجز عـن نقله، وما يمتلئ به العقل أو القلب أو الوجدان لكنْ لا سـبيل إلى إيصالـه كاملاً. كلّ ذلك محنـة مَنْ لديه حقيقة أكبر من وعـاء اللغة كالأنبياء والفلاسـفة لكنّه فـي الوقت عينه ينبوع الشعراء.

محنة موسـى كليم الله الذي يضيق صـدره بحقائقه فلا ينطلـق لسـانه لأنّ الأمـر أكبر من أن تحتمله الألسـنة "ويضيـق صـدري ولا ينطلق لسـاني". ومع أن تفسـير أهل الظاهر يقول إن صدر النبي يضيق بتكذيب قومه، أو أنّ موسـى يعاني حبسـة في كلامـه، إلاّ أنّ من خبر امتحـان أهـل الحقائـق مع اللغة وشـؤونها يعـرف أنّ الحقيقـة الإلهية تفيـض على كأس اللغـة الضيّقة، وأنّ الفاعل "الله" واسـع عليم لكن القابل "الإنسـان" فقير ضئيل.

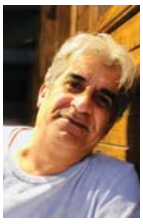
الحقائـق الإلهية تتنزّل، والأمر تنزيـل لأنّها تكون على قدرنا ونحن في أسـفل ممكنات الفهـم والتعبير. والآية "إنا أنزلناه قرآنـاً عربياً لعلكم تعقلون" تامّة الدلالة على ذلك: تنزيل من أعلى لأسـفل، وتخصيص لغة بعينها، وبيان أنّ علة التنزُّل هي التعقّل. لأنّنا لا نتعقّل ولا نفهم إلا ما في وسـعنا. أمـا الحقيقة كما هي لا كمـا تقال فقد بُيّنـت في الآية التي تليها مباشـرة "وإنه فـي أمّ الكتاب لدينا لعليّ حكيم".

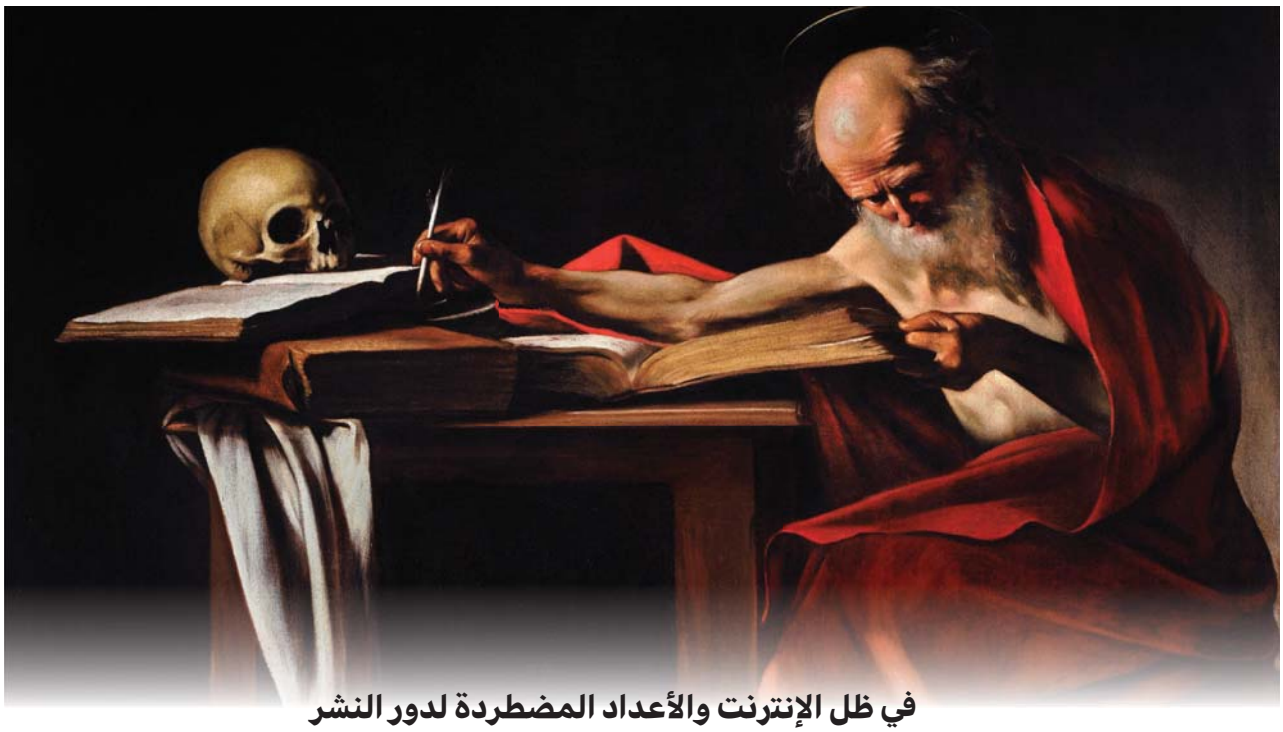
مـا لا يقال هو امتحـان الأنبياء لكنه أيضـاً امتحان كلّ صاحـب حقّ جوهـريّ لا يبقى علـى حاله مـن الصفاء والقـوّة إذا تخلـل اللغـة. ألم يقـل العرفـاء إن الحرف تحريـف، وإن الكلمة عاجـزة عن أن تخبر عن نفسـها فكيـف تخبـر عن سـواها، وإن الحرف حيـث ينصرف فجيم الجنّة هو جيم الجحيم.

ومـا لا يقال ينتهـي عند الفلاسـفة إلى الصمـت. كتب فيتغنشـتاين "مـا لا يسـتطاع التعبيـر عنـه ينبغي أن يصمـت عنه". لكنّ هذه المحنة النبويّة عينها هي ينبوع الشـعراء ومَن فـي حكمهم ممـن يتوازن لديهـم الحقّ بالجمال من المتألهين والعرفـاء. كتب النفريّ: "إنْ لم تشهد ما لا يقال تشتّتَ بما يقال".

مـا يضيـق به الصـدر فـلا تسـعفه اللغة يصبـح طاقة محرضـة على جعـل اللغـة احتفـالاً والـكلام مهرجانَ كشـوف واللسـانِ بيتاً للذائذ، ففي آخـر الأمر لا يصدر الشـاعر "أو العـارف" عن فكرة أو مفهـوم واضحين بل عن هذه السـحابة من الغموض، لا يسكن الشاعر النور ولا الظلمـة بـل بين بين، فـي الحيز الـذي تتكاثر فيه الظلال.

يسـتمدّ القـول الشـعري قوّته ممـا تضيق بـه الصدور والعقول، فيصبح ما لا يعبّر عنه مادة كل تعبير ممكن. ما لا يقال هو صمت الفلاسـفة وحيرة الأنبياء لكنه ربيع الشعراء.





في ظل الإنترنت والأعداد المضطردة لدور النشر

هل نحتاج لتعتيق نتاجنا الأدبي وصولاً إلى الاكتمال؟

صفاء ذياب

يُروى أنّ الشاعرة الروسية أنّا إخماتوفا كانت تُسرع- بعد إنجاز كتابها- بإرسال الكتاب إلى الناشر، فقد تورّطت في أكثر من مرّة بعدم قناعتها بطباعة كتبها بسبب مراجعاتها العديدة وتغيير نصوص كتابها مرّة بعد أخرى، بل إنّها تلغي ما كتب قبل إرسال الكتاب للناشر.. ولهذا قرّرت أنّها بمجرد إعداد الكتاب يطبع مباشرةً.

في حين بقي أستورياس يراجع روايته (السيّد الرئيس) أكثر من عشرين عاماً حتى قرر طباعتها، وكانت هذه الرواية- فضلاً عن أعماله الأخرى- سبباً لنيله جائزة نوبل للآداب في العام 1967.

وما بين تجربة إخماتوفا وأستورياس يعيش ملايين الكتّاب في عالم متخبّط، بين النشر سريعاً والتمهّل، بحثاً عن الكتاب المكتمل... وربّما لا يوجد كتاب مكتمل في الأحوال كلّها، غير أنّ الكاتب عليه أن يعيش مراحل السعي للكمال... وفي ظلّ هذا يرى العديد من النقّاد أنّ أغلب الكتّاب العراقيين غير صبورين، فالكاتب العراقي يريد ثمناً فورياً لنتاجه، والثمن هو نشره سريعاً ورؤية تفاعل الناس معه. مع أنّ كتاباً عالميين كثيرين خبّؤوا نتاجهم مطولاً قبل أن يطلقوه معولين على الثمن الآجل والتأثير اللاحق الذي هو أدوم. فماذا لو عمد الكاتب إلى تعتيق نتاجه وتخبئته، فلربّما ستكون له رؤية أخرى تجعله أنضج، وتشكّل له قرّاء آخرين ربّما يكونون أكثر وعياً؟ وهنا: كيف نقرأ هذه الثنائية: النشر السريع مقابل إعادة القراءة مرّات عدة؟.

آثار عميقة

يكشف القاص والمترجم الدكتور علي عبد الأمير صالح عن أنّ من حقّ الكاتب أو المؤلف أن يحظى بالشهرة، والجاه، والمجد، غير أنّ الجري واللهاث وراءها من دون انضباط وتأنٍ وإعادة التفكير والتأمل، والتبصّر، والتذكّر، قد يلحق الضرر الفادح بالموضوع أو بالكتاب الذي نؤلّفه أو بالهدف الذي نسعى إليه. علينا ألّا نستعجل الكتابة أو التأليف كي ندفع الكتاب دفعاً من رحم الصمت. لأنّنا لا نرسم الشخصيات ونصف الأحداث التي خبرناها، أو خبرها أبطال رواياتنا فقط، بل نجسّد ما تركته هذه الأحداث في أنفسنا، أو أنفسها، من آثار عميقة بثّت في خيالنا، أو أخيلتها، وأحلامنا وأحلامها، يقظةً شاملة؛ آثار نُقشت على صفحات قلوبنا وقلوبها وغيّرت فينا طبائعنا، وطرائق تفكيرنا، ونظرتنا للحياة والوجود والموت والحرية؛ ذلك أنّنا أدركنا، على مدى سنوات طوال، أنّ ظلمة الكابوس نفسه لا تخلو أحياناً من بارقة أمل، وينتابنا إحساسٌ عميق بأنّنا سننجو من الشر، والحرب، والإبادة، والظلم، ولا بدّ من أن يجود علينا الدهر بمثل هذا الأمل. غير أنّ ذلك لن يتحقق من دون أن نكافح كي نستمد العزيمة من الطبيعة حيناً، ومن العلم حيناً آخر، ومن الفن تارةً أخرى، ولا بدّ للقلب البشري من أن يستيقظ في كلّ مرّة، وأن يتجدّد العقل في كلّ حين، لأنّ نفوسنا تمتلئ بمرارة التجارب الحياتية التي خلّفتها الأعوام الفائتة، ومن شأن هذه التجارب التي عاصرناها، أو عاصرها أبناء جيلنا، أن تجدّد وعينا، وتوقظ فينا أعمق الأحاسيس، وأكثرها نبلاً، وتثير فينا قدراً هائلاً من الطاقة تحفزنا كي نؤمّن عالماً أفضل لأطفالنا، وللأجيال القادمة. وليس من الحكمة أن نتجاهل هذه التجارب، أو نغفلها، أو نتناساها، ومن حقّنا أن ننتفض، ونثور، ونمتلئ حياةً وحماسةً، كي ينبجس العقل وتنطلق قوى النفس المكبوتة طامحةً إلى حياةٍ مفعمة بالعواطف والأحاسيس، دافعةً إلى الكفاح والأمل، وهكذا تتجدّد حياة المرء وتتوثّق صلاته مع الآخرين ويعتنق آمالهم وآلامهم، وكي ننجز هذا لا بدّ للكاتب من أن يتعلّم فن الصبر والانتظار كي

علي عبد الأمير صالح

عبد العظيم السلطاني

كامل فرعون

يستوعب تفاصيل المراحل المرعبة التي مرّت وتمر بها البشرية، وبمرور الزمن سوف يُدرك أنَّها مراحل زائلة ولا ضرورة لأن يخافها، ولا مفرّ من أن يأتي يومٌ يكفُّ فيه العالم عن الخروج عن السيطرة، ويتناقص فيه عدد الأبرياء الذين يموتون في جهات العالم الأربع، وتقل الأعمال الوحشية التي يرتكبها البشر بعضهم بحقّ بعضهم الآخر.

الموضوع مسبباً

ويرى الناقد الدكتور عبد العظيم السلطاني، أنَّ ما يحرّك النشر الفوري والثمن الفوري من خلال تفاعل الجمهور، مزاج أفرزه عصرنا الذي يعجُّ بضروب وسائل التواصل والسيولة التي يحقّقها للناس في كلّ شيء، فهناك فرق بين النصوص القصيرة والنصوص الطويلة كالكتب مثلاً، ولعلَّ تأخير نشر النصوص القصيرة لن ينفع النص، لأنّه قصير ليس بحاجة إلى زمن طويل بعد الكتابة، لتأمّله واختبار صحّته.

ويوضّح السلطاني أنّه من جهة علاقة النصوص بالحدث الذي تتناوله، لا تكون النصوص على خطٍّ واحد في درجة استجابتها للتعتيق والصبر عليها قبل النشر، فثمّة نصوص لابدّ من أن تُنشر في حينها، لأنَّها تعالج موضوعاً آنياً قد يموت مع التقادم، لذا من الحكمة أن ينشر الكاتب نصّه (سواء أكان قصيراً أم طويلاً كالكتاب) متزامناً مع الحدث، فانطفاء الحدث يؤدّي إلى التقليل من أهمّية الكتاب حين يُنشر لاحقاً. وثمّة كتب مرتبطة بكتب نُشرت، وهنا أيضاً يكون تأخير نشر الكتاب اللاحق ليس من صالح الكتاب، لأنَّ فائدة تأخير نشر الكتاب لفرض التعتيق في هذه الحالة أقل من فائدته من نشره متوهجاً من خلال ارتباطه بالحدث.

ومن جهة نوع النصوص فنياً، ثمّة كتب قد ينفع معها التعتيق لمدّة معقولة قبل النشر، كالكتب الإبداعية لاسيّما الرواية، أو الكتب الفكرية التي تعالج موضوعات غير آنية، فهي بحاجة إلى مزيد من التأمّل، كي تنضج على نار زمن هادئ. لكنَّ المشكلة أنّ النصوص التي ترتبط بذات الكاتب ارتباطاً روحياً هي التي عبّرت عن الذات في لحظتها، وتأخير نشرها قد يغري الكاتب بالحذف في بعض المواضع أو التغيير في النص بما يفقده بعض حرارة الصدق وبريق التماسك. فقد يؤدّي التغيير إلى تذبذب في الأسلوب، وقد يكون التغيير مؤدّياً إلى التناقض من دون أن يشعر به الكاتب، لاسيّما حين يعود إلى نصّه بعد طول زمن.

تنمية الحس النقدي

وبحسب الفنان التشكيلي والكاتب هاشم تايه، فإنَّ تجارب إنتاج الآثار الفنيّة أثبتت حقيقة أنَّ جريانها- بعيداً عن الأضواء- في سيرورة زمنيّة ملائمة تعيشها في ظلال مُنتجيها قبل إشهارها، وتكفل لها الحياة، والولادة بأعضاء مكتملة، سليمة تُمكّنها من الثّبات، والرّسوخ على أرض الآثار الفنيّة الباهرة السّابقة، أثبتتْ، تلك التجارب، ضرورة أن يتأنّى الكاتب/ الفنّان قبل إخراج أيّ أثرٍ له إلى العلن، وأنّ عليه أن يضع ما يتخلّق لديه تحت اختبار الزّمن، وعلى مدار عملية نُضج الأدوات، وتكامل الخبرات، وبالمقارنة، أخيراً، مع رفعة مستويات ما تمّ إنتاجه من قبل آخرين في مجاله الفنيّ. وسيكون بالغ الأهمية من أجل الاطمئنان إلى بلوغ الأثر الفنيّ درجة الكمال المتوخّاة في شكله، ومحتواه، أن يضعَهُ منتجُهُ إلى جانبه في مستطيلٍ زمنيّ مديد للصّيرورة الحيّة، يمكن معها إجراء جراحات متفاوتة مع الأوقات لأعضائه كلّما جرى اكتشاف خللٍ فيها. تلك حقيقة مُسلّمٌ بها؛ فالكثير من أعمال الأدب والفن التي أُنتجها أصحابها في مقتبل تجاربهم، ونشروها مُتسرّعين، يودّون، اليوم، لو مزّقوها أرباً، في ضوء ما بلغوه من نضجٍ فنيّ هم عليه الآن. ذلك يُظهر الحاجة إلى أن يقوم الكاتب/ الفنّان بتنمية الحسّ النّقدي في شخصيته، من أجل تقويم آثاره قبل إشهارها، وأن يكون متطلّباً على الدّوام، ولا يعجبُهُ العجب. مع هذا لا بدّ من الاعتراف بأنَّ كتّاباً وفنّانين أنتجوا آثاراً باهرة دفعةً واحدة في تجاربهم المُبكّرة؛ بامتلاكهم قدرات استثنائيّة فائقة. لا بدّ من الاعتراف، أيضاً، بأنَّ تعليق الأثر الفنيّ طويلاً، بوضعه في الاستئناف المديد لتخليقه مرةً بعد مرّة، قد يُفسده.

القارئ الفعّال

من جهته، يبيّن القاص الدكتور كامل فرعون، أنَّ عوامل كثيرة تعتمل في نفس الكاتب تدفعه لنشر ما ينتجه، وبالسرعة التي قد تنعكس سلباً أو إيجاباً على مجمل تجربته، إذ يتحقّق بها الوجود الفعلي للنص وتكتمل عناصر العملية الإبداعية، بوصوله للقارئ، لا أقصد القارئ العادي، بل الفعّال الذي يعيد إنتاج العمل، ويمنحه مستويات من الفهم والتأويل. فالتأنّي في النشر، بتقديري، عامل إيجابي يترك أثره في النص والمتلقي، من دون أن يتحوّل إلى حالة تأخّر مُفرطة يفقد فيها النص حضوره واستمراره، ما عدا بعض التجارب التي تشكل استثناءً من القاعدة. أمّا السرعة في النشر فهي صفة تلازم البدايات، بدافع تأكيد الذات، والسعي وراء الشهرة، لكنَّها عندما تتحوّل إلى مبدأ ثابت تفقد النص وكاتبه الاتّزان والقدرة على إثارة أسئلة من شأنها مباغتة القارئ واستفزازه، ولا أجد التبرير مقنعاً عندما يعزو الأمر إلى التحوّلات في وسائل الاتصال، والرغبة في مسايرة التطوّر الحاصل في هذا المجال، حيث السرعة مطلوبة لتعدّد منافذ النشر والتواصل في العالم، ومنافسة النشر الإلكتروني للكتاب الورقي، وهو عذر واهٍ يتحجّج به البعض لإثبات رؤيته لما يحصل في عالم الكتابة والنشر، فالتعدّد في دور النشر مع أهمّيته؛ هدفه الربح على حساب جودة ورصانة العمل، متجاهلة مسؤوليتها تجاه الأعمال التي تقدّم لها، بعيداً عن التعميم، إلّا أنَّ الواقع لا يقترح سوى القليل ممّن يتعاطون بوعي لما يقدّم لهم لنشره. تبقى ثنائية السرعة والتأنّي تحكم عملية الإنتاج الإبداعي، مع تعالي الأصوات بالركون لما ورثناه من تراثنا الثقافي، أو ما جاءنا عن طريق المثاقفة مع الغرب.

هاشم تايه

أوس حسن

صبر النحّات

السيناريست والقاص محمد توفيق، يشير إلى أنَّ الكاتب الذي يفتّش عن الشهرة السريعة مقابل نتاجه وعلى حساب نضج عمله الأدبي، كمن يطير بجناحين من الشمع سرعان ما يسقط على الأرض واهياً ضعيفاً منكسراً، علماً أنَّ النص الأدبي يحتاج إلى كثير من التروي وإعادة النظر تنقيحاً وتنقية وصياغة وبحثاً عن فكرة طازجة ومعالجة غير تقليدية، حتّى يخرج هذا النص للمتلقّي بطريقة ناضجة حيّة بعيداً عن بعض الكتابات الإنشائية البسيطة التي لا قيمة لها. إذ يحتاج العمل الأدبي في أثناء الكتابة إلى كثير من الجهد والنحت والتركيز والصبر لا الركض وراء الشهرة السريعة التي سرعان ما تنتهي ويخفت بريقها. ولهذا فإنَّ الأعمال الأدبية العظيمة بقيت حيّة تعيش معنا برغم مرور سنوات طويلة على إنجازها من قبل أصحاب المواهب الكبيرة، الذين بذلوا جهوداً كبيرة في صناعة إنتاجهم الأدبي بكلّ صبر وأناة، مدعمة بموهبة استثنائية. ولهذا، فمثل هذه الأعمال أصبحت لها قيمة كبيرة وبقيت حيّة ومؤثّرة برغم مرور سنوات طويلة على إطلاقها للنور.

زمن متسارع

ويختتم الكاتب أوس حسن موضوعنا قائلاً، إنَّه لا يمكننا اعتماد قاعدة منهجية ثابتة بالنسبة لإنجاز أيّ عمل أدبي أو فكري، فهناك ظروف موضوعية وذاتية تتحكّم في الكاتب ومساراته وخياراته. هناك أعمال روائية كبيرة أنجزت في سنة أو شهور أو عدّة أيام، وهناك روايات كتبت في اليوم نفسه، في الطرف المقابل هناك أعمال عظيمة امتدّت مع الكاتب على مدى عمره لتشكّل له مشروع حياة كاملة.

بالنسبة لعصرنا الراهن، يرى حسن أنَّ السرعة والعجلة ثيمتان في هذا العصر قبل كلّ شيء، فوسائل التكنولوجيا جعلت الزمن في تسارع مستمر، ونستطيع ملاحظة هذا على مدار اليوم الذي نحياه. السرعة في طباعة الكتب وتقديم منجز سريع يتماشى مع السلعة الرأسمالية يعتمد على عدّة أسباب:

أولاً: لا توجد هناك أيّ مركزية في عصرنا، فكلُّ شيء متخلخل وغير ثابت، فبالتالي هناك تبدّلات في الأفكار والطموحات والمشاعر والأهداف، فنلاحظ كثيراً من الأدباء والشعراء الذين أخرجوا نتاجهم الأول إلى النور، لكنَّهم لم يستمرّوا وتحوّلوا إلى عالم التجارة والأموال. وانغمسوا في أمور حياتية أخرى.

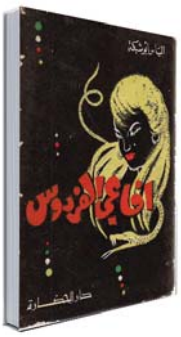
ثانياً: انعدام المعنى، والبحث السريع عن الشهرة، الأمر الذي خلق انفلاتاً وتسيّباً وتشظياً في طباعة الكتب الأدبية والفكرية، وحتّى الترجمات أيضاً.

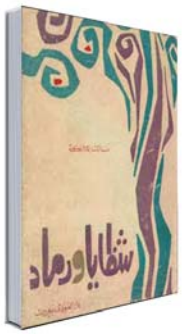
أخيراً، فإنَّ ما أودُّ قوله، هو أنَّ التأني لسنوات طويلة تمتد مع عمر الكاتب في عصرنا الراهن.. هو بحدّ ذاته شجاعة ومجازفة كبيرة، فنحن نعيش في زمن غير متوقّع ومتبدّل في كلّ مرّة، والموت متربّص بنا في كلّ لحظة.

التوظيف القصدي
لمقدّمات الدواوين

أحمد الشطري

شكّلت مقدّمات الدواوين والبيانات الشعرية ظاهرة لافتة للنظر منذ مطلع القرن العشرين وأواخر القرن التاسع عشر، تماهياً مع ظهور الصراعات الإيديولوجية والمدارس النقدية، كتعبير عن تبني وجهات نظر معينة، تمثل سمة أسلوبية وفنية وفكرية لنتاج ذلك الشاعر أو تلك الجماعة الشعرية.





وفي محاضرة عبر منصة الزوم في 4/ 8/ 2024 باستضافة من الصالون الثقافي العراقي في لوس أنجلس. قدّم لنا الناقد العراقي البارز الدكتور حاتم الصكر عرضاً لأهم البيانات الشعرية والمقدمات عبر قراءة تحليلية موضوعية معمقة، اتسمت بسعة في الرؤية والوضوح في الطرح كاشفاً عن أهم ما يميز تلك المقدمات والبيانات ودواعي كتابتها، واستضاءة بما جاء في تلك المحاضرة نقدم هنا رؤيتنا لما يتعلق بمقدمات الشعراء لدواوينهم والتي كانت فعلاً شائعاً اعتمده كثير من الشعراء في القرن المنصرم، توضيحاً لرؤيتهم للشعر، أو ترويجاً لها، أو بياناً لالتزامهم نهجاً أو مساراً معيناً.

وقد تمثل هذه المقدمات بيانات فردية يطمح الشاعر إلى إشاعتها وتحشيد التأييد لها، كما في مقدمة نازك الملائكة لديوانها (شظايا ورماد) الصادر عام 1949م. أو مقدمة السياب لديوانه (أساطير) الصادر عام 1950م. أو غير ذلك من المقدمات، التي كانت بمثابة إعلان عن ولادة نوع جديد، أو خرق لقاعدة شعرية مترسخة، وهو ما تمثل بالدعوة إلى الثورة على سيمترية العروض ووحدة القافية، وظهور ما سمي بـ(الشعر الحر) أو بـ(قصيدة التفعيلة) في ما بعد. بينما نجد أنّ هناك مقدمات تقدم رؤية لما تنطوي عليه قصائد المجموعة الشعرية من حيث الأسلوب والبناء الفني والمضمرات الرمزية والفكرية تأثراً بالمدارس النقدية التي ظهرت خلال العقود الأولى من القرن العشرين أو رفضاً لها، ومثال على ذلك ما جاء في مقدمة الشاعر إلياس أبو شبكة لديوانه (أفاعي الفردوس) إذ يقول: "قد يعمد بعض هواة النظريات إلى تحديد الشعر بالطريقة الفلسفية، وفي هذا دليل على شك هذا البعض في الشعر نفسه؛ في جوهر الحياة؛ فالمرء لا يلزم جانب التفلسف إلا عندما يخالجه الشك، مزعزع الاعتقاد بمطابقة المدارك الحسية لحقيقة الأشياء المدركة."

ولم تكن تلك المقدمات موجهاً قرائياً فحسب- كما نرى- بل هي محاولات توجيهية وهيمنة مقصودة، أو عفوية تهدف إلى قيادة المتلقي وزرع افتراضات معينة في ذهنه قد تكون موجودة أو غير موجودة في النصوص، أو ليست موظفة بالشكل الذي يمكن أن يجعل منها قيمة فنية وجمالية لتلك النصوص.

ولعل هذا ما نجده في المقدمة التي وضعها السياب لمطولته (فجر السلام) إذ نراه يعمل على تحديد الأبيات، أو بيان طريقة توزيع المقاطع وما تعنيه، أو ما تحمله من خطاب فيقول: "والآن أود إلقاء بعض الأضواء على أجزاء هذه القصيدة لأكون قد أديت الرسالة كاملة على أتم وجوهها:

فالمقطع الأول (لا شهوة الموت... فدولار) يتحدث عن يد الشعوب هذه اليد الخيرة... والمقاطع القصيرة التالية واضحة لا تحتاج إلى شرح..." إلى آخر ما جاء في هذه المقدمة من توضيحات لما انطوت عليه القصيدة من خطاب.

وكما نلاحظ فإنّ السياب يقود القارئ إلى حيث يريد هو ولا يدعه يكتشف الأشياء أو المقاصد بذاته، وهذا الفعل ناتج عن أحد أمرين: إما أن يكون الشاعر غير واثق من أنه استوعب موضوعه وقدمه إلى المتلقي بالشكل الذي يطمح إليه، أو أنه غير واثق من قدرة المتلقي على فهم أفكاره واستيعاب ما يتضمنه نصه من معان وقيم، وكلا الأمرين ينطوي على سوء ظن إما بالمتلقي أو بأدوات الشاعر وقدراته التعبيرية.

وفي ديوان (الأرجوحة هادئة الحبال) كتب الشاعر حسين مردان مقدمة دعا فيها إلى الاستغناء عن الوزن قائلاً: "وبالنسبة للوزن فهو حبل قصير جداً لا يصل إلى القاع لذلك لابد من الاستغناء عنه والسقوط إلى الأعماق لنفرك التراب اللزج في القاع فتشع المعادن الكامنة فيه..."، في حين أنّ كل قصائد الديوان تلتزم الوزن، وكان من المفترض أن تأتي هذه المقدمة مشفوعة بما يلائمها من تطبيق، وكأنّ الشاعر هنا يخبرنا ضمناً أنّ قصائد ديوانه هذا هي بعيدة عن (القاع) ولم تلامس (المعادن المشعة) في أعماقه، ومن ثم فإنّ هذه المقدمة يمكن أن تكون عامل تنفير وليست عامل جذب كما يفترض.

ثم يضع في آخر الديوان دعوة إلى اتباعه في طريقة استخدام بعض الكلمات العامية في الشعر و"ذبح الكلمات الفصحى المريضة لتحل مكانها الكلمات العامية التي تحمل صفات الحياة النابضة".

ودعوة مردان هذه ليست بالجديدة فنحن نعرف أنها قد سُبقت بالكثير من التجارب في استخدام المفردات العامية في الشعر الفصيح كما فعل السياب ونزار وغيرهم.

وعلى الرغم من أهمية العديد من المقدمات التي جاءت محملة بأفكار ورؤى تنظيرية مهمة، وهي ليست مما يعد موجهاً قرائياً للنصوص، وإنما تحمل فكرة عامة أو دعوة إلى تبنّي مسار أو وجهة تجريبية؛ لخلق نوع من المغايرة أو التحديث في القصيدة، نجد أنّ هناك كثيراً من تلك المقدمات قد اتخذت شكلاً آخر يهدف إلى توجيه القارئ نحو افتراضات محددة وهو ما يمكن أن يكون- كما أرى- نوعاً من الخداع أو التخادع بين المنشئ والمتلقي العام على أقل تقدير، استناداً إلى ما يمتلكه الشاعر من قوة تأثير يمكن أن ينخدع بها ذلك المتلقي، سواء أكانت تلك الافتراضات موجودة في النص- كما أشرنا- أم غير موجودة، وقد يكون نوعاً من النرجسية المتأتية من فرضية أنّ المتلقي غير قادر على كشف خبايا النص بذاته.

عام 1892 قدمت النحاتة الفرنسية "كاميل كلوديل- Camille Claudel" طلباً إلى وزارة الفنون الجميلة الفرنسية للحصول على كتلة من الرخام. وكما جرى العُرف؛ أرسلت الوزارة مفتشاً ليتفقد عملها المُخطط ويقرر ما إذا كانت تستحق دعم الدولة. كتب المفتش أن نموذج الجص الأولي الذي يُصور رجلاً وامرأة يرقصان الفالس هو "نموذج موهوب".. وحتى مُعلمها "أوغست رودان" لم يكن بإمكانه أن.. "يدرس بمزيد من البراعة الفنية والوعي الحياة المرتعشة للعضلات والجلد". ولكن؛ ورغم أن الوزارة أجازت أعمالاً ذات طبيعة حسية لرودان في تلك الحقبة؛ فقد رفضت دعم مثل تلك الأعمال لنحاتة امرأة؛ بالقول إن.. "وقفة الراقصين كانت حميمية لأجراً مما ينبغي..".

«اليد»، كاميل كلوديل، برونز، نحو عام 1889

المُنافِسة الحقيقيّة لرودان

كاميل كلوديل: ثورة ضد الطبيعة

فرح بيترسون*
ترجمة: مي إسماعيل

قضت كلوديل أشهراً أخرى لتطوير نموذج "يُخفي" قوام المرأة؛ وكانت النسخة البرونزية الناتجة بعنوان: "الفالس" بمثابة انتصار فني .. عمل أثيري من الرومانسية والطلاقة والحركة الإنسيابية.. أصبح "الفالس" أكثر أعمال كلوديل شهرة، أُنتجت منه نسخاً عديدة في إصدارات مختلفة، جمع البعض منها في معرض جديد لأعمال كلوديل، جرى افتتاحه في معهد شيكاغو للفنون العام الماضي.. ولكن كلوديل لم تحصل قط على الرخام الذي تقدمت بطلب للحصول عليه!

صناعة الاسم

بذلت كلوديل كلَّ جهدٍ ممكن لتصنع لنفسها إسماً فنياً؛ غير عابئة بالأعراف والتقاليد التي كانت تقيد عصرها. ورغم أنها نالت الثناء في ذروة حياتها المهنية القصيرة؛ إلا أن سُمعتها تلاشت خلال عقود بعد وفاتها. ورغم الاهتمام المتجدد بأعمالها خلال ثمانينات القرن العشرين؛ فإن قصة حياتها المضطربة ودور "أوغست رودان" فيها كانا سبباً لصرف الانتباه عن فنها؛ وخاصة في الولايات المتحدة. يقول "هـ. و. جانسون" مؤرخ الفن في كتابه الشهير "تاريخ الفن": "..يمكن أن يجري نسب خيرة أعمال كلوديل إلى رودان"؛ ولكن لا يمكن تجاهل مجموعة أعمال كلوديل بسهولة؛ خاصة استحضارها الحساس والمؤثر لدواخل حياة المرأة. وذلك المعرض الأخير يؤكد على موقع كلوديل بين أعظم النحاتين الفرنسيين للقرن التاسع عشر. يحفّز المعرض التأمل؛ ليس فقط بأن أعمال كلوديل (التي تنوعت بين الطين والجص والبرونز والحجر) تقدم موهبة متفردة؛ بل التصميم الاستثنائي الذي تطلبه تحقيق نجاحها.. حينما طاردها رودان كي تصير عشيقته؛ طلبت منه أن يدعم مهنتها الفنية، وأسقطت جنيناً حملته خلال تلك المرحلة؛ ولم يكن ذلك بالأمر السهل.. وفي السنوات التي أعقبت نهاية شراكتهما؛ أنتجت كلوديل بعض أكثر أعمالها تأثيرا.

كاميل كلوديل: ضحية سوء تقدير الفن

توقيع الفنانة كاميل كلوديل على احدى منحوناتها

لكن كلوديل بقيت؛ رغم كل شيء؛ تعتمد على الرجال الذين كانوا في حياتها؛ من أجل الرعاية ومواد العمل، وفي النهاية- من أجل حريتها نفسها.. فبسبب تصرفاتها المضطربة عمدت أسرتها؛ بقيادة أخيها "بول" إلى إيداعها مصحاً عقلياً وهي في الثامنة والأربعين من العمر.. وهناك بقيت (بعد فترة طويلة من دفع الأطباء للإفراج عنها) حتى وفاتها بعد 30 عاماً؛ سنة 1943. وهو ما رأى شقيقها أنه كان بمثابة تكفير عن الإجهاض.. لم تقدم كلوديل أعمالاً أخرى بعد المصّحة؛ لكن المعرض يتركنا نتساءل عما كان بوسعها أن تعرضه لو سُمح لها بمواصلة رؤيتها..

حس جمالي عابث

كانت موهبة كلوديل واضحة فعلاً حينما وصلت إلى استوديو رودان نحو عام 1884؛ ويرى "ماتياس مورهارت" الناقد الذي تابع مسيرتها المهنية عن كثب، أن رودان.. "لم يعد معلماً لها على الفور؛ بل بات أشبه بشقيق للفنانة الشابة التي أصبحت لاحقاً زميلة عمله المخلصة الذكية". بات رودان يستشير كلوديل

الروماني الشاب، كاميل كلوديل، 1882، جص ملون

كاميل كلوديل: جذع امرأة رابضة. التصميم أعوام 1884 و1885، والصب عام 1913 تقريبا

تمثال لرودان من نحت كاميل كلوديل، نحو عام 1884 - 1885

حول.. "كل شيء.. كل قرار..."؛ ولا يشرع بالعمل حتى.. "يصبح الاثنان على اتفاق حول الموضوع". ولعل المتابع لمسيرتها المهنية قد يجد الأمر واضحاً في معرض أعمالها الأخير بشيكاغو. يبدأ المعرض بالأعمال الأولى لكلوديل؛ ولعلها منحوتات رآها رودان في لقائهما الأول عام 1882؛ حينما كانت طالبة فنون في السابعة عشرة وهو فنان في الحادية والأربعين بدأ يتمتع بنجاحه التجاري. هنا نرى تمثال "الروماني الشاب"، وهو صورة كلوديل الرقيقة لبول؛ الأخ الذي سيصبح سجانها. أظهرت كلوديل بالفعل حسها الجمالي العابث؛ حينما قامت بتسطيح جبين أخيها وتوسيع خطوط خديه لتقليد الشبه الروماني المثالي بأفضل شكل؛ مع الحفاظ على التفاصيل المميزة لوجهه: الالتواء الطفيف في شفته السفلى وشحمة أذنه الطويلة، ونظراته الساهمة. وليكتمل الانطباع الكلاسيكي قامت كلوديل بطلاء النسخة المصنوعة من الجص من ذلك التمثال لمحاكاة طبقة البرونز القديمة التي قد تتكون حينما تكون القطعة مغمورة في مياه البحر، مع أطيافٍ خضراء وصفراء؛ ربما حيث استقرت في قاع البحر الأدرياتيكي.

رغم أن أعمال تلك الحقبة تكشف إمكانيات كلوديل الفنية؛ لكن صعود مكانتها لم يكن أمراً مفروغاً منه.. حينما كانت الأفكار النسوية المبكرة قد بدأت تنتشر في المقاهي وقاعات المحاضرات، بل حتى في الصحافة الشعبية؛ لكن كثيرين في فرنسا نظروا إلى طموح مثل طموح كلوديل بعين الريبة والشك. وبالنسبة للبيروقراطيين المسؤولين عن توزيع الدعم الحكومي الحيوي لفن النحت؛ كانت المرأة تُعتبر متطفلة في مجال الفن الذي يهيمن عليه الرجال. من هنا لم تكن الدعوة للعمل في استوديو الفنان رودان مجرد فرصة للتعلُّم؛ بل كانت بمثابة شريان حياة أتاح لكلوديل الوصول إلى المواد الباهظة الثمن وتكليفات العمل واسعة النطاق التي احتاجتها من أجل ترسيخ نفسها كفنانة.

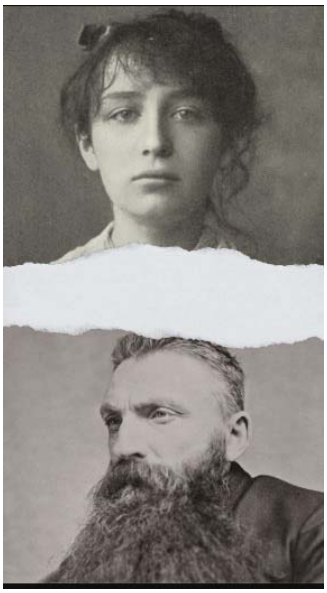
لا شك أن وضعها القَلِق لم يكن بعيداً عن ذهن كلوديل حينما بدأ رودان بملاحقتها بلا توقف بعد فترة وجيزة من بدء عملها معه. وسرعان ما أصبحا عاشقين.. لكن يبدو أنها وضعت شروطاً معينة؛ إذ جاء في وثيقة وجِدَت بين أوراقه أن رودان وافق على الترويج لأعمال كلوديل بين أصدقائه المتنفذين ودفع كلفة تصويرها بشكل احترافي، واستبعاد طلابه الآخرين؛ كما كتب.. "لكي يتجنب مخاطر المواهب المُنافِسة؛ رغم أنه من غير المحتمل أن نصادف ((فنانة)) موهوبة بشكل طبيعي ((مثلها))". بالمقابل كان على كلوديل السماح له بزيارة مشغلها أربع مرات شهرياً وأن تعيش معه أجزاء معينة من العام. لم يتزوج الاثنان أبداً، ولم يحسم رودان رأيه حول قطع علاقته مع عشيقته الأخرى "روز بوريت" التي أنجب منها ابناً؛ لكن التحالف الإبداعي والرومانسي بين كلوديل ورودان دام عقداً من الزمان تقريباً.

"إمرأة جاثمة.."

تُظهر أعمال كلوديل خلال سنوات وجودها في مشغل رودان عمق تعاونهما الفني وانبثاق منظور كلوديل. ورغم أن البعض ينظر إلى أسلوبها أحياناً على أنه تقليد لأسلوب رودان؛ إلا أن القائمين على المعرض ومنهم "إيمرسون بوير" (أمين متحف سيرل للرسم والنحت الأوروبي بمعهد شيكاغو للفنون) و"آنا ليز ديسماس" (أمين أول /رئيسة قسم النحت والفنون الزخرفية بمتحف جيتي) يوضحان بشكل مقنع أن التأثير والاقتباس كان متبادلاً بكلا الاتجاهين.. فهناك تمثال "اليد" البرونزي المُعبّر من تصميم كلوديل الذي يستحضر اهتمام رودان المعروف بهذا الموضوع. قد يبدو هذا اشتقاقاً لفكرة من فكرة أخرى؛ حتى نكتشف أن كلوديل نفذت العديد من أيدي وأرجل منحوتات رودان حتى اشتكت أن انشغالها بتلك المنحوتات لم يترك لها وقتاً لأعمالها هي. وهناك أيضاً تمثال كلوديل من الطين لفتاة صغيرة تحمل حزمة من الحشائش، والذي يُعرض غالباً جنباً إلى جنب مع تمثال جالاتيا الرخامي الشهير لرودان.. وبينما يؤكد التشابه الكبير بين التمثالين تأثير رودان في أعمال كلوديل؛ علينا أن نتذكر أن تمثال كلوديل لم يكن نسخة بل سبق تمثال رودان زمنياً. لكن الأسلوب الفني للإثنين تنوّع في الوقت نفسه من نواحٍ مهمة؛ وكان ذلك واضحاً بشكل لافت للنظر في تصويرهم للنساء.. فهناك تمثالا "المرأة الجاثمة" لكلا الفنانين.. متشابهان بالموضوع ومختلفان في التأثير النهائي.. تبدو امرأة تمثال رودان جاثمة بوضع وحشي وغير متوقع.. رقبتها مشدودة للأمام وعيناها مغلقتان وركبتاها منحنيتان.. لعل رودان التقط فكرة؛ لكنه لم يُصوّر إنساناً؛ بل ما أسماه أحد النُقّاد: ضفدعة"!. يُشدد بعض النُقاد على أن كلوديل اتخذت من عمل رودان مثالاً لها؛ لكن نظرة إلى امرأة كلوديل الجاثمة تُبدد أي فكرة كهذه.. تتكوّر امرأة كلوديل على نفسها، وتشبك ذراعها على رأسها مغطية وجهها بحركة توحي بحماية وطمس الذات. تصوّر طيات الجلد في البطن والذراع التي ترتكز على الركبة، والفراغ بين أجزاء العضلات واقعية رسمٍ مذهلة وكأنها قابلة للحركة..

استكشاف الغرابة الأنثوية

نالت أعمال كلوديل استحساناً في معرض "صالون



كاميل كلوديل وأوغست رودان: منافسة وعاطفة

الجمعية الوطنية للفنون الجميلة عام 1893"؛ وكان من بينها منحوتات: "الفالس" و" كلوثو-Clotho" (= شخصية من الأساطير اليونانية القديمة، تغزل خيط الحياة البشرية. المترجمة، عن موسوعة ويكيبديا). وهذه الأخيرة أظهرت أن كلوديل لم تخجل من استكشاف الغرابة الأنثوية، وأنها قادرة على إيجاد القوة في الغرابة. وبعد عقود من نحت الحوريات الرشيقات والنساء المهيبات وآلهات اليونانيات الممتلئات؛ فإن تمثال كلوثو مبهج بسبب عدم اكتراثه التام بالنظرة الذكورية. شكّل نجاح كلوديل في صالون 1893 بداية فصل جديد في حياتها؛ إذ قدمها مكانها في استوديو رودان لشبكة من الفنانين والصحفيين وجامعي التحف، الذين أصبح العديد منهم من المؤيدين الدائمين لها، مما ساعدها على وضع منحوتاتها في المتاحف والفوز بالعمولات والرعاة. لكن كلوديل كانت قد بدأت تشعر بالامتعاض من رودان؛ فاتخذت خطوات لإنهاء علاقتهما وانتقلت إلى استوديو خاص بها، عازمة على إثبات جدارتها الفنية المستقلة.

مع نيلها استحسان النقاد، حيّرت موهبة كلوديل العديد من معاصريها؛ فوصفها أحد النقاد البارزين بأنها "ثورة على الطبيعة: امرأة عبقرية". وتلمس آخرون طريقهم لوصف قوتها التعبيرية؛ فانتهى بهم الأمر أحياناً لوصفها بأنها "ذكورية".. وبدلاً من إعطاء كلوديل حقها، استمر البعض بإيجاد سهولة أكبر أن ينسبوا نقاط قوتها إلى وصاية رودان. وأخيراً أعلن أحد النقاد أنه.. "لم يعد بإمكاننا أن نسمي الآنسة كلوديل طالبة لرودان؛ بل هي مُنافِسة"..

كان لرودان ذاته مشاعر متضاربة بعد ظهور كلوديل كنحاتة عظيمة بحد ذاتها؛ إذ قال عنها في شيخوخته: "عندما تمتلك النساء البرونز والرخام والطين، وهي المواد التي تُصنع منها الإبداعات، فإنهن يجدن في النحات حبيباً فقيراً جداً!".. ولعله كان يشعر بالقلق إزاء إبداعها؛ وهو جزء منها لم يستطع السيطرة عليه قط.. ورغم أنه أراد تكريم كلوديل حينما خصص قاعة لأعمالها في متحف "رودان"؛ فإن أحد آثار هذا القرار هو ضمان دمج إرثها الفني مع إرثه لزمن طويل..

"استاذة ومؤرخة بجامعة شيكاغو - موقع "ذا اتلانتك"

كاميل كلوديل، «حلم بجانب المدفأة»، 1899 - 1905، رخام أبيض ورمادي معروق وبرونز

صلاح جاهين

غزّة وشعراء زوزو

عادل الصويري

بعد نكسة حزيران 1967 أصيب المشهد الثقافي العربي القومي بحالة اكتئاب كبيرة جداً بعد ضياع الحلم الذي كان مجرّد هباء شعاراتي ردّده العسكر وصدّقه الناس.

تلك الخيبة وآثارها منعت المثقفين العرب- إلّا القليلين- من التفكير بأسبابها، وتحليل الأسباب التي أدت إلى تلك الخيبة الكبيرة.

في ذلك الوقت كان الصوت القومي عالياً في الغناء والقصائد، ولم تكن إيران بنسختها الإسلامية الشيعية قد وُلدت بعد.

ومع ذلك خرجت أصوات اعترفت بالحقيقة المُرّة حتى مع ميولها القومية الناصرية.

ومن هذه الأصوات الشاعر المصري (صلاح جاهين) الذي كان يقول في جلسات تجمعه مع عبد الحليم حافظ ومحمد الموجي وكمال الطويل وإحسان عبد القدّوس إنه أسهم بتضليل العرب بتلك الشعارات التي حوّلها إلى قصائد مغنّاة غنّتها الناس في غيبوبة، ثم جاءت النكسة التي مثلت صعقة صحو لهذه الأمّة المخدّرة.

عاش صلاح جاهين حالة من الاكتئاب والعزلة، ليس بسبب النكسة فحسب؛ بل لأنه اكتشف الحقيقة المتخفية خلف قشرة العروبة، ولم يكسر عزلته، ويتغلّب على كآبته، إلا بكتابة أغنيات تافهة في أفلام سعاد حسني مثل أغنية (خلّي بالك من زوزو)، وكأنّه يريد نسيان خدر الأمّة بخدر جديد، لكنَّ خدره الحداثوي هذا لم يُسعفه، ولم تستطع (زوزو) بث السعادة فيه فمات.

هذه الأيام أفكر في صلاح جاهين، وأنا أشاهد حال الشعراء العرب المعاصرين، وهم يعيشون ما يشبه النكسة الحزيرانية، لكنَّها نكسة هم صنعوها، وعملوا على تغذيتها بلذّة استثنائية لافتة، رغم أنَّ العدوَّ المشترك يتلقّى ضربات موجعة من طرف لا يريدون تصديق حقيقة موقفه؛ لأسباب مذهبية غبيّة. هم لا يحللون ولا يفكرون وهذا طبيعي جداً؛ لمحدودية مستواهم الثقافي، وضحالة الفكر الذي قوقعهم في وسائل التواصل.

إنّهم يتكدّسون عشوائياً في ذاكرة نكستهم المصنوعة برغبتهم اللذيذة. الرغبة التي يريدون فيها إعلان انتصار مذهبي مطلقٍ بغبار التاريخ ورثاثة اللغة، على طرفٍ يناصر قضيّتهم بالمعنيين: الإنساني والعقائدي، لكنّهم يصرخون بوجهه: لا نريدك؛ لأنك باختصار تجعلنا في أرق مزمن، وتُعرّي صمتَنا وخذلانَ أنظمتنا الحاكمة، ومستوى تفكيرنا وثقافتِنا الراكدة في الآسِنِ القيمي والأخلاقي.

لا نريدُكَ أيّها الحائكُ الماهرُ، والصاخبُ الهادئُ، والقادم من الحضارات القديمة؛ لتهذِّبَ بداوتنا التي تصرُّ على المكوث في قلّةِ الأدب. فاذهب واتركنا مستمتعينَ بعوائنا في القصائد، والتأمل في شريط أخبار سكاي نيوز، والرقص على أغنيات (ذا فويس) وهي تصنع أجيالاً تشبهنا في التفاهة الباردة، ومتابعة أخبار شيرين وحسام، والتنظير لتكرارنا البائس في لغةٍ صُنِعَتْ لنا، ولا نجيدُها إلّا من خلال شروحات علمائكم.

هؤلاء الشعراء لم يكتبوا (خلي بالك من زوزو)، لكنّهم عادوا بالزمن خمسين سنة إلى الوراء، وصاروا يكتبون القصائد الكئيبة غير الفنّية؛ ليستدرّوا العطف التواصلي الإلكتروني، فيجلدون ذواتهم بطريقة مصطنعة، ويمارسون الاختباء المكشوف خلف قشرة العروبة الطائفية المكشوفة أيضاً، فصارت (زوزو) عبارة عن قصائد عمودية تقريرية بائسة ترفض مقاومة الشيعة "الروافض"، بل وتغمز من بعيد إلى رفض مقاومة (حماس) السُنّيّة، وتكتفي بمنطق الستينات المهلهل، مع بعض العتب العبيط على الدول العربية التي لا تناصر القضية، والحرص طبعاً على عدم ذكر الإمارات؛ لأسباب تتعلق بالمهرجانات والمسابقات والدعوات في تلك الدولة المطبّعة علناً، والتي صارت (زوزو) الفعلية لكثير من هؤلاء الزوزويّين.

تعـدُّ القاراتُ فـي المفهومِ المعاصرِ كتلاً جغرافيـةً متواصلة، تفصل بينها مساحاتٌ واسعةٌ مِن المياه، وعلى الرغم من أنَّ أصلَها قديم؛ إلا أنَّ الاتفاقَ على تحديدِها لم يستقرَّ تاريخياً، ولم يُدرس كفايةً، والنظام القاريُّ السُباعِي لم يظهر بشكلِه النهائي حتى أواسط القرن العشرين، فلماذا؟.

أسطورةُ الجغرافية

مَن الذي هندس قارَّاتِ العالم؟

Martin Lwis
Karen Wigen

ترجمة: د. فارس عزيز المدرس

السوابقُ الكلاسيكية

علـى وفـق رؤية المـؤرخ البريطانـي آرنولـد توينْبي، كان التمييز القارِّي مِن ابتكار البحارة اليونانيين، الذين أطلقوا اسـم أوروبا وآسـيا على الأراضي الواقعة على جانبي الممر المائي الـذي يمتدُّ من بحـر إيجه وبحر مرمرة والبوسـفور والبحـر الأسـود؛ إلى بحـر آزوف. وكان هـذا الممر جوهرَ النظـام القـاري الذي حـدده اليونانيـون، بوصفـه الحدَّ الفاصـل بيـن الكتلتيـن الأرضيتين في عالمهـم. وبعدها أُضيفت ليبيـا (أفريقيا) لتشـكِّل مخططاً ثلاثـيَ القارات.

ومـن غيرِ المسـتغرَب وقوعُ بحـر إيجه في قلـبِ المفهوم اليوناني للأرض؛ فآسـيا كانت تشـير إلى الأراضي الواقعة إلى الشـرق منها، وأوروبا إلـى المَناحي الواقعة إلى الغرب والشمال، وليبيا تمثِّل الأراضي الواقعة إلى الجنوب.

كان الوضع الوسـطي الـذي احتلَّه الإغريق هو الشـذوذ في هذا المخطط. ويرى توينبي: أنَّ سـكانَ وسـط اليونان اسـتخدموا الحـدودَ بيـن آسـيا وأوروبـا لانتقـاد أقاربهم الأيونيين؛ الذين كان خضوعُهم للهيمنة الفارسية يتناقض مـع حريتهم، ومع ذلك لم يعـدَّ كلُّ اليونانيين أوروبيين. وكانـوا يرون القـارات ككياناتٍ ماديـةٍ ذات محتوىً ثقافيٍّ أو سياسـيّ ضئيل، وعندما كانوا يصدرون تعميماتٍ حول سـكانِ القارات المختلفة يقصرون مناقشـتهم على التباين بين الآسيويين والأوروبيين؛ بينما ليبيا كانت تعدُّ صغيرةً وقاحلة؛ ولا تستحق الاعتبار لديهم.

إنَّ النظامَ القارِّي الذي تبنَّاه الإغريق كانت له فائدة للذين لم تمتد أفقُهم الجغرافية أبعد مِن بحر إيجه، وشرق البحر المتوسط، وكان هيرودوت يشكِّك في النظام المكون مِن ثلاثـة أجزاء. وإحدى السـمات الإشـكالية للجغرافية التي انتقدها هيرودوت كانت تقسـيم آسـيا وأفريقيا على طول نهر النيـل، "وهو ما أدى إلى تمزيـق وحدة مصر. وكانت آسيا وأفريقيا متجاورتين، سـواء مع بعضهما أو مع أوروبا وكما قال: "هناك أمرٌ آخر محيِّر: لماذا أُطلِقَت أسماءُ ثلاث نسـاء على ما هو في الحقيقة كتلةٌ واحدة؛ ولم أتمكن مِن معرفة مَن وضع العلاماتِ على الحدود، أو من أين جاءت هذه الأسماء".

فـي عهد الرومان كانت تسـمياتُ أوروبا وآسـيا تُسـتخدم بمعنىً غير رسـميّ؛ لتعيين الأجزاءِ الغربية والشـرقية من الإمبراطوريـة. وفي ما يتعلَّقُ بالمسـائل العسـكرية جرى اسـتخدام مصطلح يوربنس بشكل أدق للمنطقة الغربية، كما اسـتُخدمَ لفظُ آسـيا للإشـارة إلى قسـمٍ سياسـيّ من الإمبراطورية الرومانية في غرب الأناضول.

العصور الوسطى وعصر النهضة

لِما يقارب ألفي عام بعد هيرودوت؛ ظلَّ تقسيمُ الأرض إلى ثلاثة أجـزاء يوجّه خيال الأوروبيين، وقـد تعزَّز المخطط القـاري في أواخـر العصور القديمـة، عندما قـام الكتابُ المسيحيون برسم خريطةٍ لقصة خلفاء نوح. ووفقاً للقديس جيروم (توفي 420 م)، "أعطى نوح لكلٍّ من أبنائه الثلاثة (سـام وحام ويافث) أحدَ الأجـزاءِ الثلاثة (آسـيا وأفريقيا وأوروبـا) علـى التوالـي"، وكان لهذا المفهـوم الفضلُ في تفسير الحجم الأكبر للكتلة الأرضية الآسيوية بالإشارة إلى البكورِيّة التي لسام.

فـي حيـن أدرك أفضـلُ الجغرافيين اليونانييـن الطبيعة التقليدية للقـارات، وأصرُّوا على أنَّ البحر الأحمر يشـكِّل حـدوداً أكثـر ملاءمة بين آسـيا وأفريقيا مِـن نهر النيل؛ ومثـل هـذه التفاصيل غالباً مـا ضاعت علـى نظرائهم في أواخر العصور القديمة والعصور الوسطى.

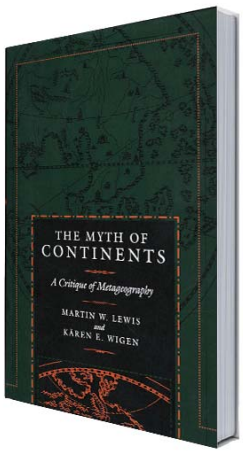
كان التمييز القاري مِن ابتكار البحارة اليونانيين

وفـي المقابل خـلال الفتـرة الكارولنجية (ملـوك الفرنج الأوائل)، بدأ الإطارُ الموروث للجغرافية اليونانية يتراجع، وكان مصطلح أوروبا يُسـتخدم للإشـارة إلـى الحضارة في الأراضي الفرنجية في العالم اللاتيني.

أمّا الدراسـات الجغرافيـة العلمية فكانت مسـألةً أخرى؛ إذ احتفـظ اليونانيـون بنظرتهم الثلاثيـة للعالم، ولكنَّهم نقلوها إلى نموذج كوني تجريدي، متخلِّين عن ادعاء الدقةِ المكانية. وتعكـس خرائط العصور الوسـطى - التي تمثِّل الأرض بهيئـة صليـب - النظـرةَ اللاهوتية لذلـك العصر، وكان رمـز الصليب يشـير إلـى المسـطحاتِ المائية التي يُفترض أنها تقسِّم أوروبا وآسيا وأفريقيا.

إنَّ الارتقـاءَ بالمخطـط القـاري إلى مسـتوى الحقيقة كان مشروطاً بمنعطفٍ مهم؛ ففي القرنين الرابع عشر والخامس عشر كانت الجغرافية المسيحية في حالة تغيُّرٍ؛ إذ تسبَّبت الفتوحاتُ التركيـة على أطرافها الجنوبية الشـرقية بتراجع المجتمعـات المسـيحية المتبقية في آسـيا الصغرى، في حين كانت الغزوات المسـيحية في الشـمال الشرقي تقهر آخرَ مَعاقل الوثنية في منطقة البلطيق. وفي الوقت نفسـه كان صعودُ الشعورِ الإنساني يشكِّل تحدياً للوحدة الثقافية للعالم الكاثوليكي، وقد اجتمعت هذه الظروف التاريخية لمنح المخطط القاري اليوناني أهميةً جديدة.

ومـع تراجع المسـيحية في الجنـوب الشـرقي وتقدمها في الشـمال الشـرقي، أصبحـت حـدود المسـيحية تتوافق بشـكلٍ متزايدٍ مع حدود أوروبا اليونانية، ولكن لم يمضِ وقـتٌ طويلٌ قبـل أنْ يتـوازن التوافق الجغرافـي الجديد بيـن أوروبا والمسـيحية مـرةً أخـرى؛ إذ أدت الفتوحات التركية المستمرة إلى جانب الانفصال النهائي بين التقاليد المسـيحية الشـرقية والغربيـة، إلى إخراج جنوبِ شـرق أوروبـا بالكامـل تقريباً مِن مدار الحضـارة الأوروبية التي كانت تتزايد هويتها الذاتية.



أصرَّ العديد من الجغرافيين الألمان في القرن التاسع عشر، على أنَّ أوروبا ليست سوى امتدادٍ لآسيا

العوالم القديمة والقارات الجديدة

ما إنْ عبرَ الأوروبيون المحيط الأطلسي حتى اكتشفوا أنَّ نظامَهم القاري الثلاثي لم يعد ملائماً، وكان لزاماً عليهم أن يأخذوا الأدلة التي تشير إلى وجود كتلةٍ أرضية " جديدة". ولكنَّ التحوُّل من نظامٍ قاري ثلاثيٍ إلى رباعي لم يحدثْ مباشرةً بعد كولومبوس، فأولاً كان عليهم أن "يخترعوا" أميركا فكرياً؛ بوصفها أرضاً يمكن النظر إليها جغرافياً؛ إنْ لم يكن ثقافياً. وبحلول القرن السادس عشر نجح البرتغالي دوارتي ونظيره الألماني فالدسيمولر في رسم خريطة للأميركتين بوصفهما قارة، في حين كانت الأعراف الخرائطية في تلك الفترة تجعل الكتلةَ الأرضية الجديدة مثلَ أفريقيا أدنى مرتبة من آسيا وأوروبا.

إنَّ قبولَ وجودِ كتلة أرضية عبر الأطلسي، يتطلَّب أكثر من مجرد إضافة قطعة جديدة إلى النموذج القاري، ففي المفهوم القديم كان مِن المُعتادِ تصور أوروبا وأفريقيا وآسيا على أنها تشكِّل "جزيرة عالمية" واحدة مترابطة. وكان اكتشافُ سكانٍ بعيدين في الأميركتين مِن شأنه تحطيمُ جزيرة العالمِ إلى أشلاء لا رجعةَ فيها. لكنْ على مدى القرون التالية أصبح مِن الواضح أنَّ العلاقةَ الأساسيةَ بين الكتل الأرضية الرئيسة في العالم قائمةٌ على الانفصال، وليس التجاور، وبعبارةٍ أخرى تفكَّكت الفكرةُ اليونانيةُ عن التضاريس البشرية الموحدة إلى القارات المكونة لها.

انقسامات جديدة

وفي القرن الثامن عشر زعم ضابطٌ عسكريٌّ سويدي هو فيليب يوهان: أنَّ جبالَ الأورال تشكِّل الحاجزَ الأكثر أهمية، وقد أيَّد اقتراح فون بحماسٍ المثقفون الروس المرتبطون ببرنامج التغريب الذي تبنَّاه الإمبراطور بطرسُ الأكبر، وكان بوسع الروس التأكيدُ على الطبيعة الأوروبية للنواةِ الروسية التاريخية.

المسيرةُ مستمرة في المخطَّطِ القاري

على الرغم مِن التقسيم القديم للأرض إلى أوروبا وآسيا وأفريقيا - مع إضافة الأمريكتين لاحقاً، التي لم يجرِ تعريفها على أنها قارات قبل أواخر القرن التاسع عشر - كان مصطلحُ القارة الذي يؤكد على الطبيعة المتجاورة للأرض المعنية يُستخدم في ترجمة المفاهيم اليونانية واللاتينية المتعلِّقة بالتقسيم العالمي الثلاثي.

إنَّ تقسيم العالم إلى قارتين يجبرنا على الاعتراف كما فعل هيرودوت، بأنَّ أوروبا وآسيا وأفريقيا ليست منفصلة حقيقة، والواقع أنَّ الجغرافيين الفطنين كانوا دوماً منزعجين مِن هذا التقسيم، ففي وقت يعود إلى عام 1680، أبدى مؤلف الأطلسِ الإنجليزي رأيَه قائلاً: "يبدو هذا التقسيمُ غيرَ منطقيّ؛ لأنَّ آسيا أكبر القارات؛ كما أنَّ أوروبا لا تشكِّل توازناً متساوياً مع أفريقيا". وقد أصرَّ العديد من الجغرافيين الألمان في القرن التاسع عشر، ومن بينهم ألكسندر فون هومبولت على أنَّ أوروبا ليست سوى امتدادٍ لآسيا؛ ووافقهم على هذا الرأي العديدُ من الروس؛ المعارضين للمستشرقين الأكثر نفوذاً.

في أطالس القرنين الثامن عشر والتاسع عشر التي كانت تطبع وحداتِ العالم الرئيسة بحبرٍ ملوَّن مختلف؛ يمكن للمرء إيجادُ مخططاتٍ تقسيمٍ رباعية وخماسية وسداسية؛ واعتبار أمريكا الشمالية والجنوبية وحدةً واحدة أو وحدتين، بينما كانت أستراليا ملونةً أحياناً كجزء من آسيا، وأحياناً كجزيرة فحسب.

بنى مونتسكيو المفكر الجغرافي الرائد في عصر التنوير الفرنسي، نظرياته الاجتماعية على الفصل الجغرافي المطلق لأوروبا عن آسيا، وهو جوهر مخططه القاري الرباعي. وعلى نحو مماثلٍ زعم كارل ريتر؛ الجغرافي الأكثر نفوذاً في منتصف القرن التاسع عشر: "إنَّ كلَّ قارةٍ تشبه نفسَها وحدها... وكلٌّ منها تشكَّلتْ على النحو الذي يجعلها تؤدي وظيفتها الخاصة في تقدم الثقافة البشرية"، وحاول تأسيس المخطط برمته على الأنثروبولوجيا الطبيعية، وبعد أنْ خلط بين القارات والأعراق، نظر إلى أوروبا بوصفها أرضَ البيض، وأفريقيا أرض السود، وآسيا أرض الصُفر، وأميركا أرض الحمر؛ وهذه فكرةٌ خبيثةٌ لا تزال عالقةً في مخيلةِ العامة.

ومع إضفاء الطابع الرسميّ على النظام القاري في القرن التاسع عشر، أصبحت فئاتُه تكتسب طابعاً طبيعياً؛ حتى أصبح يُنظَر إليها ليس بوصفها نتاجاً لخيالٍ بشري قابلٍ للخطأ؛ بل بوصفها كياناتٍ جغرافيةٍ حقيقية "اكتُشِفَت" مِن خلال البحث التجريبي، ولقد ذهب بونبيري، وهو أحدُ أبرز دارسي الفكرِ الجغرافي في العصر الفيكتوري، إلى حدِ وصفِ هوميروس بأنه "جغرافي بدائي" لفشلِه في إدراكِ "تقسيمِ العالم إلى ثلاثِ قارات". وهذه قضية لا يختلف عليها المتعلمون، لكنَّ ما فقده الجغرافيون في القرن التاسع عشر هو إحساس هيرودوتس بأنَّ السببَ الوحيد لتقسيم أوروبا وآسيا على طول محور الشمال إلى الجنوب بدلاً من الشرق إلى الغرب هو العُرف. والواقع أن هيرودوتس ربما كان صاحب الحجةِ الأفضل وفقاً للمعايير العلمية.

في القرن العشرين

في أوائل القرن العشرين استخدمت كتبُ الجغرافيا المنشورة في بريطانيا والولايات المتحدة، النظامَ القارّي كإطارٍ تنظيمي لها، وخصَّصت فصلاً لكلٍّ من هذه الوحدات "الطبيعية"، وعند مسح هذه الكتب تلاحظ انحرافات طفيفة عن النموذج القياسي. وفي كتابِ "الجغرافيا الإقليمية للعالم"، ليونارد بروكس يتَّبع المخطط التقليدي، لكنَّه يخصِّص فصلاً إضافياً للجزر البريطانية وحدها. وهنا تتنازل المركزيةُ الأوروبية عن الصدارة لصالح المركزية البريطانية، مما يشير إلى ظهورِ قارة افتراضية جديدة في شمال الأطلسي.

ومع ذلك لم ينظرْ كلُّ الجغرافيين في أوائل القرن العشرين إلى القارات بوصفها تقسيماتٍ غير إشكالية؛ ففي كتابه "جغرافيا فان لون" الصادر عام 1937، يصف المخطط القاري بلمسةٍ خفيفةٍ ومرحة، وينظر إلى الترتيب القياسي على أنه يشمل خمسَ قارات: آسيا وأميركا وأفريقيا وأوروبا وأستراليا، ومثلُ هذه الفكرة ظلَّت شائعةً حتى الحرب العالمية الثانية، ولا يمكن أنْ يكون مِن قَبيل المصادفة أنْ تخدم هذه الفكرة التصاميم الجيوسياسية الأميركية في ذلك الوقت، التي سعت إلى الهيمنةِ على نصف الكرة الغربي، والانفصال عن قارات العالم القديم: أوروبا وآسيا وأفريقيا.

بحلول خمسينيات القرن العشرين، أصرَّ الجغرافيون الأميركيون على أنَّ الكتلَ الأرضية المتميزة بصرياً في أميركا الشمالية والجنوبية تستحق تسمياتٍ منفصلة، وكانت هذه أيضاً المدة التي أُضيفت فيها القارةُ القطبية الجنوبية إلى القائمة، على الرغم من افتقارها إلى السكان. وعندما حلَّت أستراليا محل أوقيانوسيا بوصفها قارةً؛ إلى جانب سلسلة من الجزر المعزولة والمتصلة قارياً، سرعان ما اكتسب النظامُ الناتج عن القارات السبع قبولاً في جميع أنحاء الولايات المتحدة.

وعلى الرغم مِن التحيُّز الأوروبي للمخطط القاري الجديد، فقد جرى تصديره إلى العالم؛ من دون أيّ استجابةٍ نقدية كبرى أو تعديل محلي، وقد جاءت التغييرات اللاحقة في المفاهيم العالمية اليابانية في أعقاب تلك التي حدثت في أوروبا؛ مع الفارق الواضح في أنَّ آسيا كانت تحتلُّ المرتبةَ الأولى دائماً.

ومن جانبهم تبنَّى جغرافيو العالم الإسلامي التقسيمَ العالمي الثلاثي للإغريق في وقت أسبق بكثير من الأوربيين، على الرغم من أنَّ القارات لعبت دوراً غير ذي أهمية في تصوراتهم للنظام الأرضي قبل القرن العشرين.

أمَّا سكانُ جنوب آسيا ممن تأثروا بالمعتقدات الدينية الهندية، فقد استخدموا نظاماً مختلفاً للتقسيمات القارية، وهو نظامٌ يهتم بالتقسيمات الكونيّة؛ أكثر من التقسيمات الجغرافية الطبيعية. ولكن مع انتصار الإمبريالية الأوروبية أصبحت النظرةُ الأوروبية لتقسيماتِ العالم تحظى بقبولٍ عالميّ تقريباً. وربما يختلف العلماء مِن بلدانٍ مختلفةٍ حول العددِ الدقيق للقارات؛ إذ لا يزال النظام القاري الخماسي مفضَّلاً؛ بدلاً من النظام السباعي، ولكن النظام الأساسي لم يلقَ معارضة قوية، ومع ذلك ظلت التقسيمات القارية القديمة قائمة بعناد في الصحافة الشعبية.

أثلاثُ الفتى
گلگامش

شاكر الغزي

گلگامش ملك حقيقي في سلالة أوروك الأولى

يوصف گلگامش في اللوح الأول من الملحمة بعبارة: (ثلثان منه إله، وثلثه (الباقي) بشر، وكلمة (الباقي) من إضافات الشُرّاح؛ فتُوضع بين قوسين. ولم يذكرها د.نائل حنّون في ترجمته للملحمة: (ثلثاه إلهٌ، ثلثه بشر).

فُهمت هذه العبارة على أنّ گلگامش نصف إله ونصف بشر؛ لأنّ آباه رجل اسمه لوگال بندا، وأمّه إلهة اسمها نِنسون. وقيل انّه يمتلك قوة بشرية خارقة بسبب كونه نصف إله!. وإلى عهد قريب كان يُنظر إلى گلگامش على أنه شخصية أسطورية؛ حتّى اكتشاف لائحة أثبات الملوك السومريين التي ورد فيها ذكر گلگامش كملك حقيقي في سلالة أوروك الأولى.

ولكنَّ الغريب هو أنّ الملحمة صريحة الدلالة في الحديث عن ثلاثة أثلاث، في حين أنّ الشرّاح يتحدّثون عن نصفين: إله وبشر!. ويزداد استغرابي حين افترض هؤلاء أنّ گلگامش محكوم عليه بالموت؛ فقط لأنّ فيه ثلثٌ بشري! ولا أعرف وفق أيّ مسوّغ حكموا بالغلبة لثلث بشريّ على ثلثيين إلهيين ؟.

وأوّل من فتح أعيننا على أنّ هذه العبارة هي مجاز أدبيّ له دلالة فلسفية عميقة تتعلّق بتقسيم الإنسان عموماً - متجسّداً في گلگامش بوصفه الأنموذج البشريّ الطامح إلى الكمالات والترقّي - إلى ثلاثة أثلاث، هو المفكّر الراحل عالم سبيط النيليّ في كتابه المثير للجدل (ملحمة گلگامش والنصّ القرآنيّ).

كلُّ إنسان، إذن، هو بثلاثة أثلاث، ثلثان منهنّ هبتان إلهيتان، يمكن أن يترقّى بهما إلى المصاف العليا، ويمكن أن يُشوّههما وينحدر إلى أسفل سافلين. والذي أبعد هذا التقسيم عن الأذهان هو اعتيادنا - حدّ الهيمنة - على تقسيمات الثنائيات الضدّية، حتّى باتت التقسيمات الثلاثية غير مألوفة لدينا.

وقد دُرج على تقسيم الإنسان إلى ثنائية (الروح والبدن)، والروح بلا شكّ هي جزء الإنسان الإلهيّ بدليل قوله تعالى: (قل الروح من أمر ربي)، أمّا البدن فهو الجزء الماديّ الأرضيّ، وهو وعاء الخطايا والشهوات، وهو - أيضاً - مادة الفناء والموت؛ ولو قُدّر لهذا البدن أن يستعصي على الهرم والانهيار لخَلُد الإنسان!.

غير أنّ هذا التقسيم ليس دقيقاً بحسب النيليّ، فالإنسان هو ذات شاعرة بوجودها وهي (النفس)، والتي تتألّف من جوهر الذات (القلب) وأداتها التي تُفكّر بها (العقل)، وهما يقومان بالعنصر الثالث (البدن)، وبالتالي فأثلاث الإنسان عنده: (القلب، العقل، البدن).

والقلب - بحسب النيليّ - هو الذات الآمرة، وبالتالي لكي يفكّر العقل بحيادية وموضوعية تامّة؛ فلا بُدّ من تخليصه من ربقة الذات الآمرة، ولا يتحقّق ذلك إلا بتخلُّص القلب من الأمراض والعلل التي يُمكن أن يعاني منها!.

ويكون المعنى الفلسفيّ وراء وصف گلگامش بأنّ ثلثاه إله وثلثه بشر، هو أنّ ثلثي النفس (القلب، والعقل) إذا تخلّصا من الأمراض والعلل النفسية خلُصا وصارا إلهيين تماماً، فلا يتبقّى في الإنسان جزءٌ بشريّ سوى بدنه الماديّ الأرضيّ.

واقترح النيليّ أنّ الترجمة الصحيحة لهذه الصفة أو النسبة هي: ثلثاه إلهيٌّ. وعنده أنّ هذا الوصف يمكن أن ينطبق على الأنبياء والأولياء الذي أخلصوا ذواتهم من العلل النفسية من خلال تساميهم وترفّعهم عن الحياة الدنيا (عشتار)، وسعيهم الدؤوب إلى الحياة الأبدية (الخلود)، وهذا ما فعله گلگامش الذي وُصف بالحكيم؛ حيث الحكمة هي حصيلة التسامي وتحرّر العقل.

ولعلّ النيليّ حين اقترح ترجمته هذه، انطلق من فهمه الصحيح وتحليله للنصّ لا غير، ولا شكّ عندي أنه لم يطلع على ترجمة الملحمة التي أصدرها عن الألمانية المترجم المصري عبدالغفار مكاوي عام 1994، حيث جاءت العبارة في ترجمته: (ثلثاه إلهيّ، والثلث (الباقي) بشريّ!.

وإنْ كنت أتفق مع النيليّ في فهمه الجديد هذا، إلّا أنّني أختلف معه في تعيين الأثلاث المذكور؛ فالنفس ليست سوى الجسد وملذّاته، أو قل إنّ النفس لها صورتان متراكبتان، صورة مادية، وهي البدن (الجسد)، وصورة معنوية وهي الغرائز والشهوات (ملذّات الجسد)، وكلّ متع ورغبات النفس البشرية لا يمكن تحقيقها، والتلذّذ بها، إلّا من خلال الجسد المادي ومستشعراته.

والنفس - من وجهة نظري - هي المرادف للحياة والعيش، ولا أراها مشتقّةً إلّا من النَفَس الذي هو دليل الحياة؛

ثلاثي منه إله وثلثه بشر

ولذلك فإنّ نقيض الحياة، الذي هو الموت، لا يقع إلّا على النفس، فهي التي تموت! (كلُّ نفسٍ ذائقةُ الموت).

والنفس هي الجزء الذي يتشاركه الإنسان مع سائر الحيوانات الأخرى، بل والكائنات الحية؛ فالنباتات ـ كما أعتقد ـ هي الأخرى تتنفّس وتموت.

وهذا المعنى هو الأصل الذي ردَّ إليه ابن فارس في معجم مقاييس اللغة كلمة (نفس)، فقال: النون والفاء والسين أصلٌ واحد يدلُّ على خروج النسيم، كيف كان، من ريح أو غيرها، وإليه يرجع فروعه، ومنه التنفُّس: خروج النسيم من الجوف. ويُضيف: والنَّفْسُ قِوامُها بالنَّفَس.

وللنفس مظهر آخر في الإنسان والحيوان، وهو سيلان الدم؛ ولذلك عُبّر عن الدم بالنفس السائلة. يقول ابن فارس: والنَّفْسُ الدم، وهو صحيح، وذلك أنّه إذا فُقد الدم من بدن الإنسان فقد نَفْسَه، والحائض تُسمّى النُّفَساء لخروج دمها.

وليس هذا المعنى ـ في تصوّري ـ ببعيدٍ عن الأوّل! وإنْ لم يلتفت إليه العرب الأوائل، بل لعلّهم لم يذكروه لتعارفه بينهم. فثمّة علاقة وطيدة بين عملية التنفُّس والدم؛ حيث أنّ كُريّات الدم الصغيرة هي التي تقوم بعملية تنفُّس الجسم! إذ توزّع على كلّ أنحاءه الهواء (النفس) القادم من الشهيق، وتأخذ منها السموم والفضلات الخارجة مع الزفير.

وهذا المعنى تحديداً هو ما أوحى إلى الشعراء ـ وإن بعد انزياحات أو تراكمات ثقافية ـ باستعارته للدمع، ولا سيما عند توديع الأحبة، كقول مجنون ليلى:

وليس الذي يجري من العين ماؤها ولكنّها نفسٌ تذوبُ... وتقطرُ

فالدمع السائل هنا، هو دليل الحياة، وليس الدم السائل، وسبب الموت ليس أن يقطر الدم، بل الدمعُ حتّى آخر قطرةٍ تنتهي معها النفس!.

وهذا المعنى ـ أعني أنّ النفس ترادف الحياة والعيش والتنفّس ـ نجده في اللغتين السومرية والأكادية، فكلمة زي (zi) السومرية تعني: الحياة، الحيّ، العيش، التنفُّس، نفَسُ الحياة، النفس. ومن ذلك: (zi-gal) أي الكائنات الحية. وكلمة (napishtu) الأكادية تعني: النَّفس، الحياة، النفَس. وهي تطابق الكلمة العربية (نَفس) لفظاً ومعنى.

والرُّوح، كما قال ابن فارس، أصلٌ كبير مطّرد، يدلُّ على سعَة وفُسحة واطّراد، وأصل ذلك كلّه الرّيح، وأصل الياء في الريح الواو، وإنّما قلّبت ياءً لكسرة ما قبلها، فالرُّوح روح الإنسان، وإنما هو مشتقّ من الريح، وكذلك الباب كلّه.

وهذا يعني أنّ الروح أصلها من النفخة (الريح) التي نفخها الله في آدم، (ونفخت فيه من روحي)، وإنْ حملتْ هذه النفخة في طيّاتها المعارف التي بها يكون الإنسان إنساناً ويترقّى في سلّم الكائنات الحيّة؛ حتّى باتت الروح في معناها مرادفاً للمعرفة الإنسانية (نظرية المعرفة)، ويقتضي هذا الفهم أن ليس في الكائنات ما له روح سوى الإنسان، وربّما يلحق به الجنّ، إذا صحّ أنّ الروح هي مدار التكليف الإلهيّ.

والمعرفة الإنسانية (الرُّوح)، لها أداتان:

1 - أداة الإنتاج.

2 - أداة الإخراج.

وأداة الإنتاج هي (العقل) حيث تُنتج المعرفة من خلال عمليات (التفكير) التي هي ربط الأوليات: المُدخَلات أو المقدّمات، مع بعضها لاستخلاص النتائج. وعمليات (التكثير) التي هي استمرارٌ لعمليات التفكير من خلال ربط النتائج المستخلصة لإنتاج معرفة جديدة.

وأداة الإخراج هي (اللسان)؛ ولذلك سُمّي العلم الآليّ الذي يُعنى بقواعد التفكير السليم (المُنتِج): علم المنطق، اشتقاقاً من النطق؛ لأنّ التكلُّم هو أجلى مظاهر المعرفة والفكر، ومنه قيل في تعريف الإنسان بأنّه حيوان ناطق، أي: كائن حيّ متكلّم (مفكّر)، ومنه أيضاً، علم الكلام، الذي يُعنى بالنظر في المعتقد الدينيّ وإثبات صحّته بالأدلة والحجج والقياسات السليمة.

وأمّا القلب، بحسب ابن فارس، فله أصلان صحيحان، أحدهما يدلّ على خالص شيء وشريفه، والآخر يدل على ردّ شيء من جهةٍ إلى جهةٍ. فالأول قلب الإنسان وغيره سُمّي لأنه أخلصُ شيء فيه وأرفعه، وخالص كلّ شيء وأشرفه قلبُه، والأصل الآخر قلبتُ الثوب قلباً.

وبهذا المعنى يكون القلب ـ إذا صلُح وخلُص ـ أشرف شيء في الإنسان وخلاصته. غير أنّني لا أتفق مع ابن فارس في اشتقاق القلب من هذا المعنى الأول؛ بل هو من المعنى الثاني الذي هو قلْب الشيء من جهةٍ إلى جهة؛ فكثر ما وُصف القلْب بالتقلُّب، ومن ذلك قول النبيّ: لقلبُ ابن آدم أسرع انقلاباً من القِدْر إذا استجمعت غلياناً. وينسب إليه، أيضاً: إنما سُمّي القلب من تَقَلُّبِه، إنّما مثَلُ القلب مثل ريشةٍ بالفلاة تعلّقت في أصل شجرةٍ يُقلّبها الريح ظهراً لبطن.

يقول القرطبي: القلْبُ في الأصل مصدر قلبْتُ الشيء أقلبه قَلْباً، إذا رددْتُه على بَداءته. ثُمّ نُقِل هذا اللفظ فسُمّي به هذا العضو، الذي هو أشرف الحيوان؛ لسرعة الخواطر إليه ولتردُّدها عليه، كما قيل:

ما سُمّيَ القلْبُ... إلّا من تَقَلُّبِــهِ فاحذر على القلْبِ من قَلْبٍ وتحويلِ

فالقلب بمثابة بيضة الفُتّان بين الإلهيّ والبشريّ في الإنسان بحسب تقلّبه ذات اليمين وذات الشمال، فإذا كان سليماً (من أتى الله بقلب سليم)؛ ترجّحت كفّة الروح والقلب؛ فيرقى الإنسان إلهياً سماوياً، وإذا كان مريضاً (الذي في قلبه مرضٌ)؛ ترجّحت كفّة النفس والقلب؛ فينحدر الإنسان بشرياً أرضياً.

إذن، فالقلب يتقلّب بين حالتين:

1 - القلب السليم.

2 - القلب المريض.

بقي أن نعرف ـ في الواقع ـ أيَّ شيء هو القلب في جوف الإنسان حيث يقول الله: (ما جعل الله لرجلٍ من قلبين في جوفه)؟

ذهب د.محمد شحرور في (الكتاب والقرآن) إلى أنّ القلب مشتقّ من المعنى الأول: خالص شيء وشريفه، وأنبل عضو في جسم الإنسان هو (المخّ)، وقلب المخّ، أو أنبل ما فيه، هو قشرته الخارجية التي هي مركز الفكر والإرادة. ومن طريف ما جاء به، أنّ (الفؤاد) هو وظيفة القلب، وليس هو القلب نفسه، مثلما أنّ السمع وظيفة الأذن والبصر وظيفة العين؛ وبالتالي فالفؤاد هو الإدراك المشخّص المعتمد على حاستي السمع والبصر مباشرة، وهو المقدّمات المادية للفكر الإنساني.

وعندي أنّ تسمية القلب مشتقة من المعنى الثاني، لا الأول، وبالتالي لا معنى لكون القلب هو المخّ، ثمّ من قال أنّ المخ هو أنبل وأشرف الأعضاء في الإنسان؟ هذا ليس بصحيح، أشرف ما في الإنسان العقل، وهو ليس عضواً بل جِماع عمليات التفكير والتدبّر، والذي قلنا أنّه أداة الإنتاج المعرفية، وعمليات التفكير والاستنتاج ليس شرطاً أن تقع في المخّ، بل تساهم فيها عدّة أعضاء منها المخّ، ومنها القلب، الذي هو ثاني أشرف ما في الإنسان، وعندنا أنّه هو مركز القرار والإرادة وليس العقل، بل على العكس فإنّ مشاعر الحبّ والبغض والرأفة والرقّة التي ينسبونها إلى القلب عادةً، هي من ممارسات المخّ ووظائفه.

وأتّفق معه في أنّ الفؤاد ليس هو القلب، ولكنه ليس وظيفته كما قال، بل هو حالة من حالات القلب، والتي منها: الفقه، والعمى. وإنّ جاء في الشعر العربي مجازاً، أنّ الفؤاد معادل للقلب، كما في البيت لزُهير بن أبي سُلمى، ولغيره:

لسانُ الفَتى نِصْفٌ ونِصْفٌ فُؤَادُهُ فلمْ يَبْقَ إلّا صُورَةُ اللَّحْمِ والدَّمِ

وزهير هنا، يستخدم ذات التقسيم الثلاثيّ الذي أشارت له الملحمة؛ ولعلّ ذلك يشي برابطة قديمة بين المعلقات والملحمة، وقد يُوهم تكرار كلمة نصف مرتين بمغالطة أنّ التقسيم ثنائي؛ فاللسان هنا كما ذكرنا أنّه أداة إخراج المعرفة، أو هو تعبير عن الفكر والتعقّل (الروح)، والفؤاد هنا جاء به لأجل الضرورة كمعادل (للقلب)، وأما صورة اللحم والدم فهي (النفس)، بمعنى أنّ الإنسان إنما يكون إنساناً بروحه وقلبه، لا بنفسه، وهو تعبير بصيغة أخرى عمّا قالته الملحمة من أنّ گلگامش (الإنسان النموذجيّ) ثلثاه إلهيّ وثلثه بشريّ.

وإجابةً على سؤال: أيّ شيء ـ في الواقع ـ هو القلب في جوف الإنسان؟

نقول: هو العضلة اللحمية التي في القفص الصدريّ، وإن كان المقصود ليس كتلة اللحم بذاتها وإنما ما رُكز فيها من أبجديات المعرفة الإلهية التي نسميّها الفطرة، وإدراكات حسيّة نُسميها الوجدان، وما يعتريها من تقلبّات ومطامح ورغبات. وبمعنىً ما، فالقلب قد يُكافئ الإرادة والضمير (صبغة الله)، باعتبار أنّ الضمير هو المؤشّر (الوازع) الذي يدلّ على سلامة القلب وعدم تلوّث الأبجديات الفلسفية للفطرة الأولى.

وفي كلام مهمّ للغزاليّ في (إحياء علوم الدين)، فالقلب يُطلق على شيئين:

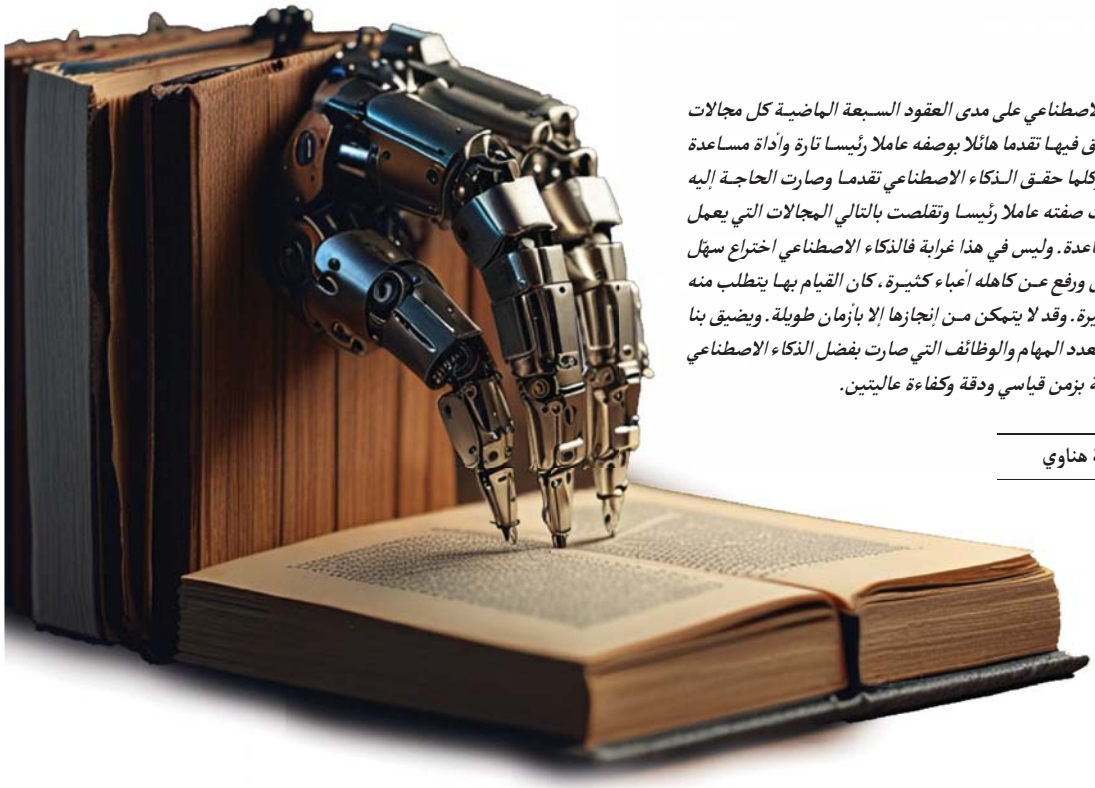
- مُضْغَةُ اللحم الصنوبريّة الشكل التي تضخّ الدم، وهي موجودة للبهائم. وهذا هو ما يعرف بالقلب الجسمانيّ.

- لطيفةٌ ربّانية رُوحانية لها تَعلُّقٌ بالقلب الجسمانيّ.

والمعنى الثاني هو المراد، والقلب بهذا المعنى هو حقيقة الإنسان؛ فهو المدرك العارف، والمخاطب والمعاقب والمطالب. وبحسبه؛ فإنّ جميع الحواسّ الظاهرة والباطنة أجناد مسخرّة للقلب، وهو المتصرّف فيها، وقد خُلقت مجبولةً على طاعة القلب لا تستطيع له خلافاً ولا عليه تمرّداً! وهذا يدعم ما ذهبنا إليه من أنّ القلب هو مركز الإرادة في الإنسان.

وإذا ما تحقّق ذلك؛ نقول بأنّ أثلاث الإنسان عموماً، وگلگامش خصوصاً، بحسب فهمنا هي:

الرُّوح	القَلْب	النَّفْس
إلهيّ		
بشريّ		
سماويّ		أرضيّ



ولج الذكاء الاصطناعي على مدى العقود السبعة الماضية كل مجالات الحياة، وحقق فيها تقدما هائلا بوصفه عاملا رئيسا تارة وأداة مساعدة تارة أخرى. وكلما حقق الذكاء الاصطناعي تقدما وصارت الحاجة إليه ماسة، ازدادت صفته عاملا رئيسا وتقلصت بالتالي المجالات التي يعمل فيها كأداة مساعدة. وليس في هذا غرابة فالذكاء الاصطناعي اختراع سهّل حياة الإنسان ورفع عن كاهله أعباء كثيرة، كان القيام بها يتطلب منه مجهودات كبيرة. وقد لا يتمكن من إنجازها إلا بأزمان طويلة. ويضيق بنا المقام ونحن نعدد المهام والوظائف التي صارت بفضل الذكاء الاصطناعي ميسورة التأدية بزمن قياسي ودقة وكفاءة عاليتين.

د. نادية هناوي

الذكاء الاصطناعي في الأدب

المزايا والإخفاقات

ولا نكاد نجد اليوم مهندسا أو طبيبا أو طباخا أو بائعا يستغني في ميدان عمله عن تطبيقات الذكاء الاصطناعي. وهي تتوزع بين صنفين: صنف اعتيادي شاع استعماله منذ عقود كأدوات مساعدة. ومن أمثلته محركات البحث google وyahoo و Bing وصنف آخر غير اعتيادي لأنه سريع التطور وبطفرات مستمرة في إمكانياته وكيفيات الإفادة منه. ولذلك يسمى بـ(التوليدي Generative AI) ويرمز إليه اختصارا ((GenAIومن أمثلته تطبيق ChatGPT(روبوت المحادثة) ويكاد يكون اختراع هذين الصنفين متزامنا تقريبا، غير أن كثيرين يتصورون أن الصنف الأخير اختراع مستحدث وابتكار من ابتكارات الألفية الثالثة. ولعل استعمالاته التي هو فيها بالعموم عامل رئيس سبب من أسباب عدّه مستجدا؛ إذ قد تتجاوز قدراته ما كان قد برمج له على ما هو غير مبرمج له.

وعلى الرغم من أن المجالات الحياتية - باستثناء مجالي الأدب والفن - تجد في الذكاء الاصطناعي التوليدي بغيتها بسبب قدراته التي تتجاوز التصنيف والتنظيم والربط والفهم والتشخيص إلى التنبؤ النصي المتقدم وبطرق معقدة، فإن الطريق أمام هذا الذكاء لا تزال طويلة كي يثبت قدرته في تحقيق حلم مضاهاة البشر في التفكير الإبداعي والشعور العاطفي. وهذه أحد مآخذ الذكاء الاصطناعي التوليدي، وبسببه تتراجع التوقعات في أن يكون بديلا عن الذكاء البشري، كما تقل الطموحات في أن يكون نموذجا مختلفا تمام الاختلاف عن الذكاء الاصطناعي التقليدي.

وما يغيب عن أذهان الكثيرين هو أن فاعلية الذكاء الاصطناعي وأهميته تتوقفان على طبيعة استخدامنا له، ومدى معرفتنا بإمكاناته ومواضع قوته وضعفه ضمن المجال الذي نبغي توظيفه فيه. وإذا كان هذا المجال هو التعليم عامة والعالي خاصة، فإن التحدي يكون واضحا من ناحية التأليف والاحتواء وبناء بيئة تعليمية تستبدل التعليم الاعتيادي بالتعليم الآلي، فلا يكون الطلاب مجرد مستلمين بل يكونون بناة معرفة نشطين وواعين. هذا ما يتناوله كتاب صدر حديثا عن منشورات روتلدج بعنوان (الذكاء الاصطناعي التوليدي في التعليم العالي) 2024 تأليف توم كولوتون وسيسيليا كا يوك تشان. وفيه يؤكدان أهمية (أن نكون حذرين من النظر إلى الذكاء الاصطناعي التوليدي على أنه حل لكل مشاكل التعليم، لأن جوهر التعليم يكمن في اللمسة الإنسانية - شرارة الفضول، ولذة الاكتشاف، ودفء التوجيه. يجب أن يعمل الذكاء الاصطناعي، في أبهى صوره، على تعزيز هذه التجارب، وليس استبدالها)، وهذا ما نراه تحصيلا موضوعيا وعلى درجة من الأهمية؛ فجاذبية الذكاء الاصطناعي، لا تمنع من التأكيد على التوازن في عملية دمجه في التعليم العالي من دون إفراط أو تفريط، وإلا فإن النتائج ستكون عكسية.

ومما يناقشه هذا الكتاب، هو أن مستقبل هذا الذكاء في مجال التعليم العالي يبشر بالكثير، من ناحية تطوير أطره وبحثه المستمر في بناء نماذج تعليمية تدمج التطبيقات التوليدية بالنماذج التعليمية. وكثيرة هي التطبيقات، وتتراوح بين المساعدة في الوظائف المعتادة والطبيعية، والإفادة في المجالات الدقيقة والمتخصصة. وهذا ما يجعل الذكاء الاصطناعي مستقبلا تقانة لا يمكن الاستغناء عنها في المؤسسات التعليمية، تماما كما هو الحال اليوم في استعمالنا الأجهزة الذكية، وسيكون جزءا من الأعراف التعليمية وفي حالة تطور مستمر. ولأن فوائد هذه التقانة تتوقف على طبيعة التعامل معها، يحتاج مستخدموها إلى اكتساب مستمر للمهارات اللازمة لاستخدامها بفعالية أكبر وبطرق غير متوقعة، تدفع نحو مزيد من الشفافية والانفتاح في اكتشاف ما هو جديد. ومن دون ذلك يصبح الذكاء الاصطناعي التوليدي غير ذي فائدة فيكون على حد وصف المؤلفيْن "زوبعة في فنجان".

واستندا في تحليلاتهما إلى نظرية بلوم المعرفية، من أجل فهم قدرة الذكاء الاصطناعي التوليدي على قراءة " النصوص الأدبية" وتحليلها باستعمال تطبيق ChatGPT-3, 4O، وبما يمكّن من الوقوف على التقاطعات بين الذكاء الاصطناعي والذكاء البشري في أداء العمليات الذهنية المتضمنة في تصنيف بلوم لمستويات المعرفة الستة، وهي (التذكر، الفهم، التطبيق، التحليل، التقييم، الإنشاء الإبداعي).

الطريق أمام هذا الذكاء لا تزال طويلة كي يثبت قدرته في تحقيق حلم مضاهاة البشر في التفكير الإبداعي

وتحديد الآثار المحتملة في طرائق التعليم وتطوير المناهج التعليمية في التعليم العالي. وطرحا السؤال الآتي: إلى أي مدى يمكن لـ ChatGPT عند قراءة النصوص الأدبية أو تحليلها، أداء مستويات مختلفة من العمليات الذهنية التي تضمنها تصنيف بلوم ؟.

يمكن لـ ChatGPT أداء مجموعة متنوعة من الأفعال الذهنية عند توليد مختلف الأجناس والأنواع الأدبية، مثل الرواية والشعر والمقالة والمسرحية أو قراءتها، ويتم ذلك عبر تدريبه على التفاعل مع كمية ضخمة من النصوص الأدبية وتقييم ردود فعله حول عمقها ودقتها وملاءمتها بحسب العمليات الذهنية التي تضمنها تصنيف بلوم. فعلى مستوى "التذكر" يكون التقييم بثلاثة معايير: عمق الاستجابة، دقة الاستجابة، ملاءمة الاستجابة. وتساعد نتائج التقييم في اعتماد تطبيقات تعليمية متميزة، تتوافق كل واحدة منها مع مستويات تصنيف بلوم. والمثال التطبيقي هو قدرة ChatGPT على تحليل رواية "أوليفر تويست" لتشارلز ديكنز، فكانت النتيجة، إنجازه المهارات الذهنية الآتية على وفق تصنيف بلوم:

1. التذكر: القدرة على استرجاع المعلومات وحقائق محددة.
2. الفهم: القدرة على تفسير المعلومات وفهم معانيها.
3. التطبيق: القدرة على استخدام المعرفة والمفاهيم لحل المشكلات الجديدة أو لممارسة التطبيقات العملية.
4. التحليل: القدرة على تفكيك المعلومات إلى أجزاء وفهم العلاقات بينها.
5. التقييم: القدرة على اتخاذ قرارات بناءً على معايير محددة وتقييم الأداء أو المنتجات.
6. الإنشاء الإبداعي: القدرة على توليد أفكار جديدة أو إنتاج أعمال جديدة تمامًا.

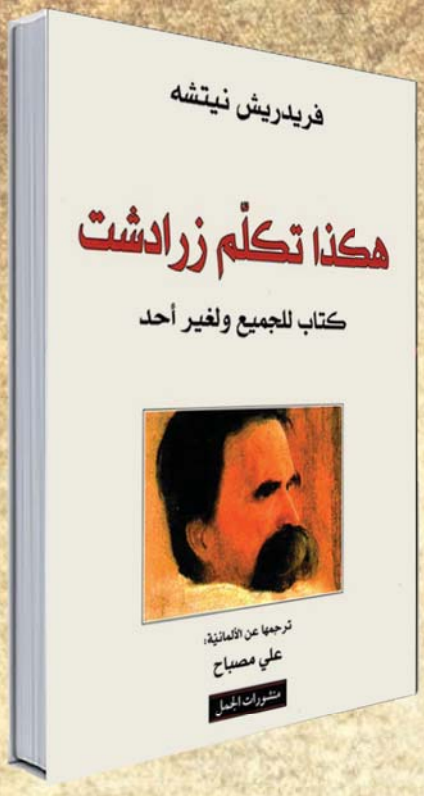
ويرى المؤلفان أن بإمكان الطلاب الإفادة من تحليل الذكاء الاصطناعي التوليدي وتطويره، إذ إن هدفه تعزيز التفكير النقدي وتطوير المهارات العقلية عبر مستويات متدرجة، تسمح للمتعلمين بالتقدم من المستويات الأساسية إلى المستويات الأكثر تعقيدًا. وهنا تساءل المؤلفان: كيف يمكن للطلاب أن يعززوا قدراتهم على التفكير النقدي وهم: 1/ يرتكنون إلى الذكاء الاصطناعي عاملا رئيسا يغنيهم عن مشقة رصد الدلالات وتحليل العناصر وتشخيص الظواهر. 2/ المستوى الذي يظهره الذكاء الاصطناعي التوليدي هو مستوى محاكاتي، أي أنه لا يبتكر جديدا، وإنما هو يكرر ما هو موجود ويعيد عرضه. 3/ تقييم مهارة الذكاء الاصطناعي التوليدي على الإنشاء الإبداعي جاءت عامة، وما من مثال تطبيقي يؤكد صحتها؛ فما هي مثلا الأفكار الجديدة التي جاء بها الذكاء الاصطناعي حول رواية أوليفر تويست ؟ وهل يمكن فعلا لهذا الذكاء أن يبتكر أعمالا جديدة لا تعيد صياغة هذه الرواية ؟.

أما قدرات الذكاء الاصطناعي التوليدي على بناء محتوى قصصي، فإن تقييم المؤلفين لها على وفق تصنيف بلوم كشف عن العمليات الذهنية الآتية:

1. يستدعي الأحداث ويدقق في التفاصيل ويقتبس مباشرة من النصوص الأدبية أو يقدم إشارات عند الضرورة.
2. يحدد العناصر الأدبية الأساسية مثل الحبكة والشخصيات والإعداد والموضوع، مظهرا فهماً لكيفية مساهمة هذه العناصر في بناء المعنى العام للنص.
3. يلخص النصوص الأدبية بدقة وباختصار، مظهراً فهماً للأحداث والأفكار الرئيسة، ويتجنب التفاصيل الزائدة مركزا على النقاط الرئيسة للنص.
4. يعرف المصطلحات الأدبية بدقة ويطبقها بشكل مناسب ضمن سياق التحليل الأدبي، مستشعرا التقانات الأدبية وتأثيرها في النص.
5. يظهر معرفة مرجعية بالمؤلف ويربط السياق التاريخي والثقافي بالأفكار الموجودة في النص.
6. يقدم تفسيرات مباشرة للنصوص الأدبية، مركزاً على المعاني السطحية والرموز الواضحة ويقدم شروحات مدعمة بأدلة من النص.

ويؤكد المؤلفان كولوتون وتشان، أن هذه التقييمات تختلف بناءً على الأهداف التعليمية الخاصة وطبيعة النص الأدبي الذي نرغب في تقييمه. وبالعموم فإن ما يقوم به الذكاء الاصطناعي التوليدي من عمليات في بناء محتوى قصصي، هو أنه مجرد أداة مساعدة للطلاب والكتّاب ليس غير. وما يورده المؤلفان من تقييمات ومعايير للعمليات الذهنية للذكاء الاصطناعي التوليدي، تبقى في جزء كبير منها في حدود البحث التعليمي الذي غايته إفهام الطلاب، وليس ابتداع أو ابتكار أدب قصصي اصطناعي يضاهي المخيلة البشرية، والدليل هو بساطة البناء الفني وغلبة البعد التوجيهي عليه، وعدم قدرته على الارتقاء بالتقانات أو المفاهيم إلى مستوى ابتداعي غير مسبوق. ويشدد المؤلفان على حقيقة أن الذكاء الاصطناعي رغم نقاط القوة في توظيفه، فإنه ليس مثاليًا، ومن المتوقع أنه (لن يكون قادرًا على التنبؤ بالمستقبل بشكل أفضل من البشر حول ما سيقع من الأحداث في العالم مستقبلا، وهذا أمر مهم يجب أن نتذكره. يجب ألا نثق في الذكاء الاصطناعي أكثر من كونه صديقا موثوقا به، وليس شخصا خبيرًا نثق به ثقة عمياء. نحن بحاجة إلى وعينا وصقل مهارات تفكيرنا النقدي لاتخاذ قرارات مستنيرة. ومع كل ذلك، سننتظر ونراقب باهتمام، لمعرفة ما إذا كانت هذه التوقعات ستتحقق، وما إذا كانت قد تم التنبؤ بها من خلال جهودنا التكهنية الخاصة، أو ربما من خلال قدرات التنبؤ الخاصة بالذكاء الاصطناعي التوليدي.

مراجعة



كعادة الفلاسفة صاغ الفيلسوف الالماني نيتشه افكاره في ملحمة شعرية اخذت عنوان "هكذا تكلم زرادشت" وهو كتاب نيتشة الأشهر والأكثر قراءة لعقود طويلة. تاثر نيتشه بنظرية التطور، فبنى نظرياته التي تهدف إلى هدم المسيحية وبناء الإنسان المتفوق وكذلك نظريته في التكرار، ففي سلسلة التطور، كل نوعٍ أوجد نوعاً جديداً متفوقاً عليه إلا الإنسان، وكان تطور تلك الأنواع ناتجٌ عن الانتخاب الطبيعي، حتى وصلت حلقة التطور إلى نوع الإنسان.

وبحسب نيتشه أن الانسان لا يستطيع اكمال مسيرة التطور إلا إذا تحول إلى نوع جديد واصبح متفوقا وبرأي نيتشه أن هذا لا يتحقق مع التكوين العاطفي والانساني ويجب هدم الدين والقيم كلها وصولا الى الانسان السوبر مان.

يرى نيتشه أن القوة هي رهان الانسان في التطور وان البقاء للأصلح. من هنا نتبين سبب تمسكه بأخلاق القوة وارادة التفوق التي بنى عليها نظرياته الأخلاقية.

هذا الكتاب يربك اليقين النائم ويشدنا الى التفكير فجماليته الاخاذة توصلنا بدهشة إلى قدرة نيتشه على الابهار في كل زمان ومكان.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
www.alsabaah.iq
ملحق اسبوعي 16 صفحة
الأربعاء 4 أيلول 2024 العدد 6001 Wed. 4 . Sep. 2024 Issue No. 6001