الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 6 تشرين الثاني 2024 العدد 6044 Wed. 6 . Nov. 2024 Issue No. 6044

02 بنية بيدرو بارامو

04 إعادة بناء ذواتنا

09 أزمة هويَّة في كوريولانوس

12 السرد في قصص الحيوان

13 العَالمُ يستيقظُ على صوتِ قُرنفّلة

14 ما دور الزمن في حياتنا؟

ch.editor@alsabaah.iq

الحقيقة بمعزلٍ عن الأخلاق

(بيدرو بارامو)
بِنْية الرواية والترجمات

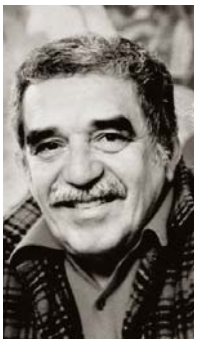
قد يكون كل قارئ لأدب أميركا اللاتينيّة قد سمع نسخة من نسخ هذه القصة المتعلقة بقراءة ماركيز لرواية (بيدرو بارامو) لأول مرة: كانت السنة هي 1961 وماركيز وصل حديثاً الى مكسيكو ستي، مفلساً مالياً، وغنياً بالطموح الأدبي في الوقت نفسه، ويكافح للاشتغال على رواية جديدة. كان ذات يوم جالساً في مقهى لا هابانا الأسطوري، الذي قيل أنَّ جيفارا وكاسترو وضعا فيه خطة الثورة الكوبيَّة. دخل خوليو كارتاثار حاملاً نسخة من رواية (بيدرو بارامو) وبحركة رشيقة، كما لو كان يلعب الورق، رمى الكتاب على منضدة ماركيز وهو يقول له: "اقرأ هذه وتعلم".

ترجمة: جودت جالي

خوان رولفو من الكتّاب الذين يجعلون الغرابة تتسلل الى المألوف ويقلبون اليومي العادي الى خارق

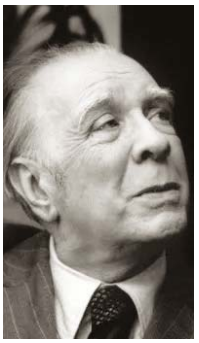
قرأها ماركيز تلك الليلة بجلسة واحدة محمومة أرقة. لقد تملك أحاسيسه بعمق ذلك الكتاب النحيل الذي تدور أحداثه في قرية ريفيَّة مليئة بالأشباح وأصداء الماضي، بحيث إنه قرأه مرة أخرى تلك الليلة وأخذ يحفظ مقاطع منه، وأخيراً في اليوم التالي كان قادراً على البدء بكتابة (مئة عام من العزلة). هذه هي النسخة التي سمعتها عندما كنت طالباً، وقد تبين أن فيها بعض الأخطاء، فالمكان لم يكن المقهى بل شقة ماركيز المتواضعة، ولم يكن الشخص الذي أعطاه الكتاب كورتاثار بل ألفارو موتيس، والباقي صحيح. ما أحببته بخصوص القصة ما رواه ماركيز في مقدمة لترجمة جديدة للرواية سنة 1980، هو أنها لا تقول شيئاً عن ماركيز الكاتب، عن ذاكرته الفوتوغرافية والصوتية وحماسه الأدبي الباروكي واعترافه المتواضع بأن هذه الرواية المكتنزة هي التي دلته على طريق العودة الى الكتابة وبالنتيجة جعلت من الممكن خلق رائعته الأدبية. ما أحببته فيها بخصوص ماركيز، القارئ، وبشكل أوسع، ما نقوله بخصوص السحر الذي يلقيه كتاب رولفو على العديد من المعجبين به.

نشرت (بيدرو بارامو) أولاً في المكسيك سنة 1955،



ماركيز

كورتثار



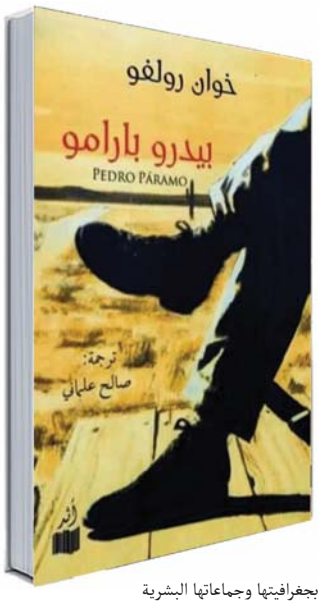
بورخيس

وكان رد الفعل الحماسي هو الغالب. قال بورخس بأنها واحدة من أعظم الأعمال، ووصفتها سوزان سونتاغ بأنها أعظم الروائع الأدبية في القرن العشرين، وقال إنريك فيلا-ماتاس عنها بأنها "الرواية الكاملة"، وربما من دونها لم يكن لرواية روبيرتو بولانو (2666) وجود، وقد أظهرت للقارئ كيف يعيد القراءة بالطريقة التي تفعلها (الأرض الخراب) و(يوليسيس) بالتصرف بالقواعد الأدبية بطريقة غاية في المهارة، غاية في التحرر، بحيث يتوجب بعدها على القواعد أن تتغير.

قرأت الرواية لأول مرة في المدرسة الثانوية في المكسيك في صف يسمى (القراءة والتنقيح والتمهيد للتحقيق الوثائقي). كنت في الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة ولم يكن الانطباع هو الحب لأول مرة. كان الصف ليس بذلك المستوى. لم أقدّر ما أنجزه خوان رولفو إلا في ما بعد، وقرأتها ومعي آخرون كما يتوجب قراءة الأشياء الصعبة، ببطء، وجماعياً، وبصوتٍ عالٍ، والقلم في اليد، على اختلاف لهجاتنا التي تبدو أن لهجة رولفو قد وحدتها. لم نستطع أن نلفظها بشكل صحيح آنذاك، ولكني واثق بأننا كلنا شعرنا بها، شيء ما بلا زمن وبلا حدود في تلك القصة الفوق - محلية، عن الفلاحين والملاكين خلال الثورة المكسيكية، عن الذين بلا أرض ويثورون ضد أسيادها. إنها قصة عن الاغتصاب والاقتلاع والعنف الجنسي. لكنها في الأساس حكاية رحلتين، أو رحلة واحدة تنفتح اثنتين، الأولى الخيطية هي عن رجل يبحث عن أبيه المفقود. الراوي خوان بريسيادو يذهب الى مدينة والديه بعد وفاة أمه ساعياً الى أبيه بيدرو بارامو المبعد طويلاً. يخطط لطلب تصحيحات ولكن ما يجده هو مدينة أشباح. ثم يموت، وهذا ليس إفساداً للقصة بل تستمر بعد موته كأنَّ شيئاً لم يكن.

أما الرحلة الثانية فهي دانتية: نزول حلزوني الى عالم تحت-أرضي، ولكن بعكس رحلة دانتي المنظمة

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



بجغرافيتها وجماعاتها البشرية

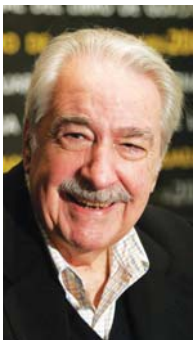
فـإن رحلـة رولفـو حسـبة غالبـا ومكتظـة بالأصوات وترددداتها التـي لا نهاية لها. العديد من القراء الأميركيين اللاتينيين يعرفون الجملة الافتتاحية، ومن هذه البداية نجد أنفسنا في فضاء-زمن غير مستقر نضعه موضع المساءلة وإعادة التعريف فيما نمضي في الرواية قدماً، وبالنسـبة الى قـراء الإنكليزية فـإن الاختلافات الرئيسـة بين ترجمتين لسـطر البداية تسـاعد في إلقاء الضـوء على هذا الغمـوض، فترجمـة 1994 لمرجريت سـايرس بيدين تقول: "قدمت الى كومـالا لأني أُخبرت بأن أبي، رجل يسمى بيدرو بارامو، عاش هناك"، وآخر ترجمة لدوكلاس جي وذرفورد تقول: "قدمت الى كومالا لأنـي كنت قـد أُخبرت بأن أبي عاش هنا، رجل يسـمى بيـدرو بارامو". إذا كان التبديل مـن (هنا) الى (هناك) يغير جذريا حيز القصة المكاني (حيث يتكلم الراوي)، فإن استخدام (كنت قد أُخبرت) وليس (أُخبرت) يحول الحيـز الزماني الذي يحدد متى يحدث السـرد. لا شـيء يقـع في مكانه فـي رواية لا يملك فيها المؤلف سـيطرة على وضوحها الزمني، سـواء كانت تجري في خط زمني مسـتقيم أو خطوط زمنية متعـددة، ففي رواية متعددة الزمن يجب أن يكون تسلسل الأحداث محكوماً بمنطق خـاص به، منطق تبرره مسـائل الكتـاب المركزية. إن الاهتمام المركزي في (بيدرو بارامو) هو كيف ينتاب عالمُ الأحيـاء عالمَ الأموات، وليس العكـس، كما في أغلب قصص الأشباح، والزمن له مد وجزر كالموج. إن الرواية ليسـت دائرية فالدوائر مغلقة ولكنها دورانية. الأموات يعذبهـم الأحياء الذين لم يعودوا معهم ولكن ذكرياتهم تشـتغل عليهم مراراً وتكراراً، مولدة تيـاراً تحتياً مطرداً مـن تذمـرات وملامات ودمدمـات وثرثرات وهمسـات واعترافات هادئة. تمطر السـماء كثيراً في (بيدرو بارامو) حتى ليبـدو أن الماء هو الذي يحـدد انتقالات المكان-الزمان فـي الرواية. يصبح الأمـوات قلقين حين تمطر. تقول شـخصية عن امـرأة مدفونة :" لا بـد أن الرطوبة وصلتها بحيث تتقلب في نومها". يبدأ الموتى يصغون، وكالبـذور تحـت الأرض يبـدؤون يتحركـون بقلـق، ويدخلون في أحاديث. بينما ينقم المطر التربة تنساب الأصوات عبرها وتصبح مسموعة.

إنْ كان (أين نحن ومتى نحـن) في (بيدرو بارامو) دائم التحول فإن الصوت هو المركبة الرشيقة المتعرجة التي تنقلنا خلالها. الحقيقة أني كنت أتضايق من قراءة (بيدرو بارامو) أو تدريسها لطلبتي بالإنكليزية. لقد استبعد أول مترجم للرواية سـنة 1959 جملاً بكاملها منها عادّاً إياها مبهمة، بينمـا أضافت مرجريت سـايرس عند ترجمتها سـنة 1994 العديـد من الكلمـات لنثر رولفـو الصارم، متبعة أسلوبها نفسه في الترجمة لآخرين ومنهم إيزابيل اللندي. لكن الترجمة الأخيرة هي الأفضل.

لقـد عدّوا خـوان رولفو دون وجه حق كاتبـاً من كتاب الواقعية السـحرية، وأرى أن الأصوب جعله في كوكبة كتـاب أمثال اليـوت وبيكيت وكافـكا، كتاب يأخذون الأدب الى حدود لغتهم ويكتبون بلسـان "أجنبي" بحيث يجعلون الغرابة تتسـلل الى المألوف ويقلبـون اليومي العادي الى خـارق. إن كان الـرأي القائل بـأن ماركيز استعار بكثافة من رولفو مقبولاً على نطاق واسع فإننا نشعر بأن دين كورماك مكارثي له أكبر فـي ثلاثيته (الحد) لا بـل إن آثار (بيدرو بارامو) واضحة في (الطريق) وأكثر مـن هـذا توجد شـخصية تدعى (سـنيور بيدرو بارامو) في رواية (العبور).

Valeria Luiselli. The new york .times book review

سوزان سونتاغ



ألفارو موتيس

التنكيل بالحقيقة

أحمد عبد الحسين

التنكيل بالحقيقة على أشدّه هذه الأيام.

شـعوب تنام، إذا اسـتطاعت النوم، على رعـبٍ من أن لا يكون لها غدٌ، وتستيقظ، إذا استيقظتْ على صواريخ تدكّ البيوت والمستشـفيات ودور العبادة. بشر يقتلون بالآلاف أطفالاً ونساء وشيوخاً. وفي الضفة الأخرى شعوب تصطفّ فريقين: واحد مع القاتل وآخر مع القتيل وربما وجد فريق ثالث لا يأبه لما يحدث.

المحزن في الأمر أنّ من بيـده كتابة الحقيقة والنصّ عليها والحكم بمقتضاها هم المتفرجون لا الضحايا.

أشـبه شـيء هذا بملعب كرة قدم. إذ الولاء لهذا النادي أو ذاك لا يحكمه سـوى الهوى والاعتباط، ومن يشجّع فريقاً سيظلّ يشجعه سواء لعب جيداً أو لا، وسواء ربح أو خسر فهو في آخر الأمر فريقنا.

لكـنّ هذه الحـرب في نظر جمهـرة من مثقفـي العرب هي حرب للفرجة من دون تعاطف. وما يحدث هو التالي: فريقي أنا ليس من بين هذين الفريقين اللذين دخلا الملعب.

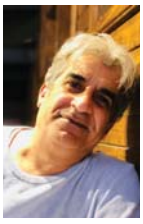
أرقب بدهشةٍ عظيمة مواقف مثقفين عربٍ قذف بهم الهوى والاعتبـاط إلى أن يكونوا مجرد نظارة لما يحدث، وجمعوا لتمتيـن موقفهم وترميمه إعدادات شـتى، أهمهـا وأقواها رغبتهم في التخلّص من إسـلاميّة امتلكت الشـرق خلال العقود الماضية. إنهم أشربوا في قلوبهم هذه الرغبة بحيث أنّ مشاهد الإبادة اليومية تظهر على شاشاتهم خفيفة هيّنة لأنّ هواهم أقوى من هذه الحقائق.

الهوى الطائفيّ حاضرٌ عند كثيرين، خصوصاً عند المثقف الذي يسـتطيع أن يخفي هذا الهوى ببراعة فائقة، فتراه في سمتٍ ليبراليّ علمانيّ في حين أن الوحش الذي كان يربيه في أعماقه ويتستر عليه قد انتصر أخيراً وخرج. في لحظات الضعف يكـفّ المثقف عن قدرته على التمثيل وتخرج إلى النور اشـباحه. كنت أعرف شـاعراً كبيراً عاش عمره المديد يسـارياً صلباً وأدّى دوره بامتيـاز، لكنه ما أن وهن عظمه حتى ارتدّ إلى أصلٍ طائفيّ غلبه في آخر أيامه.

مثقفـون عرب كثر يـرون في ما يحدث حربـاً بين فئاتٍ لا يعرفونها حقّ المعرفة، حرب بين قوى لا يفهمونها جيداً ولا يمكـن لأحدٍ منها أن يكون موضوعـاً لهوى لمثقف. فهناك اليهـود ذوو الصـورة المرذولـة في قعر ذواتنـا مهما كانت ثقافتنا وانفتاحنا، يقابلهم "الشـيعيّ" ذو الصورة الشوهاء في أذهان أغلب مثقفي العرب "احملْ اسماً شيعياً كاسمي لتـرى ردود فعل مثقفين كبار حيـن يقابلونك وجهاً لوجه في عواصـم العرب"، وبينهما المقاومون من الإسـلاميين كحماس وسـائر مشـتقات الإخـوان. وكلّ واحد من هؤلاء هـو النقيض التـامّ لكلّ ما يمكـن أن يخلق هوى في نفس مثقف عربيّ.

هذه الحرب هي حرب الآخرين، تدور في بلادٍ ليس المثقف فيها سوى سائح.

في الأمر تنكيل بالحقيقة وحطّ من شـأنها لأنّنا اعتدنا على أن يكـون مدخلنا إلـى الحقائق هوانا. وهوانـا غير متعلّق بهؤلاء الذين يتحاربون.



افتتح أرسطو طاليس التنظير لمفهومي الخيال والتخيّل، ليمهّد الطريق أمام الباحثين والنقاد في طرح الآراء حول هذين المفهومين في مختلف حقول المعرفة، فيقول في (كتاب النفس) "أمّا التخيّل فهو شيء متميّز عن الإحساس والتفكير، ولو أنّه لا يمكن أن يوجد بدون الإحساس وأنّه بدون التخيّل لا يحصل الاعتقاد. أمّا أنّ التخيّل ليس تفكيراً، ولا اعتقاداً، فهذا واضح، ذلك أنّ التفكير متوقّف علينا كما نريد (لأنّنا نستطيع أن نتخيّل شيئاً أمامنا كما يفعل أولئك الذين يرتبون الأفكار في مواضع معيّنة للذاكرة ويكوّنون منها صوراً) على حين أنّ الظن لا يتوقّف علينا، لأنّ الظن الذي يحدث عندنا، إمّا أن يكون صادقاً، وإما أن يكون كاذباً؛ وأيضاً فإنّنا حين يحصل عندنا ظن بأنّ شيئاً مرعباً أو مخيفاً، ننفعل في الحال، وكذلك إذا كان الشيء مطمئناً".

صفاء ذياب

في إعادة بناء ذواتنا أدبياً

الخيال والتخيل.. من الواقع إلى عالمٍ آخر

يقول ابن منظور (ت 711هـ) في لسان العرب، إنَّ مصدر (خيل) من "خال الشيء يخال خيلاً وخِيلة وخالاً وخِيَلاً وخَيَلاناً ومَخالة ومَخيلة وخَيْلُولة: ظَنَّه، وفي المثل: مَنْ يسمع يَخَل أي يَظن". فإذا كان الخيال عند ابن منظور بمعنى الظن، وهو يقترب من معناه لدى الفلاسفة العرب كما سنرى، فإنَّ العلاّمة الجرجاني (ت 816 هـ) يرى أنَّه "قوّة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة، بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك ومحله مؤخّر البطن الأول من الدماغ". يربط الجرجاني في كتابه (التعريفات) بين الخيال وبين التذكّر، ففقدان الأشياء المحسوسة، أو التي مرّت علينا وتعاملنا معها بوساطة الحواس، مشاهدةً أو لمساً أو سمعاً، يمكن للعقل تذكّرها بوصفها خيالات بعد غيابها، في حين يشير المصطفى موبڤن في كتابه (بنية المتخيّل في نص ألف ليلة وليلة) إلى أنَّ الخيال لغةً "يعني الصورة التي يرى النائم في الحلم، أو المتخيّلة في اليقظة. ويُحدّد الخيال بكونه مجمل العمليات الذهنية التي تتولّد عنها الصور؛ وقد تنشأ عن عملية استحضار الإحساسات في حال غياب الأشياء، التي كانت سبباً في عملية الاستحضار". ومثلما ربط الجرجاني الخيال بالتذكّر، فإنَّ موبڤن لا يبتعد كثيراً عن هذا الرأي، لكنَّه يضيف إليه الحلم، والصور الذهنية التي تتولّد عن المحسوسات نفسها، وليس بإعادة الصورة بشكلها الكامل.

في حين يربط الدكتور شاكر عبد الحميد بين الخيال والأساطير القديمة، إذ يرسم مخطّطاً، طرفاه الأسطورة والحكاية الخرافية، وما بينهما يضع الأدب الخيالي والفانتازيا وقصص الرومانس (البطولية)، وبهذا يشير عبد الحميد في كتابه (الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي) إلى العلاقة بين العقل البدائي والعقل الجمعي، فالعقل البدائي هو الذي أنتج الأسطورة، أمّا العقل الجمعي فهو الذي أنتج الحكاية الخرافية.

ومن هذا التوزيع الذي قدّمه الدكتور شاكر عبد الحميد، يمكننا النظر إلى أنَّ هناك خيالاً بدائياً، وخيالاً متطوّراً، يمكن تحديده في بحثنا هذا بالخيال الجمعي، وإذا كان الخيال البدائي منبعه العقل غير المتعلّم الذي كان يبحث عن تفسيرات للطبيعة والحقائق الكبرى التي لم يجد تفسيراً لها، فإنَّ الخيال الجمعي يسعى لطرح بدائل عمَّا هو موجود في الواقع.

من جانبه، يتحدّث موريس بورا في كتابه (الخيال البدائي) عن الخيال البدائي قائلاً إنَّ مجاله "ما فوق طبيعي، الذي يتوجّه إليه البدائي بكلّ ما لديه من اهتمام وتبصّر. وهذا يعني أنَّ ما يقوم به الخيال البدائي من نشاط إنّما هو محدّد ومقيّد، ولكنَّه رغم ذلك كلّه بالغ الفعالية والحيويّة، فضلاً عن غائيّته الخاصة المرتبطة بما ينفع البدائي ويفيده في حياته. إنَّ المعتقدات البدائية على درجة بالغة من الغرابة إلى الحدّ الذي يستلزم خيالاً قوياً يجعلها مفهومة وملموسة، وإلاّ فإنَّه من الممكن أن تتبدّد أغلب الأساطير في هلامية غير محدّدة ما لم تقدَّم بأسلوبٍ صارمٍ يلحُّ على كلّ ما هو مهم فيها، ويمكنه أن يصلَ بوضوحٍ فعّال إلى عقل المتلقّي. والذي دفع المبدع البدائي إلى ممارسة العملية التخييلية على هذا النحو إنَّما هو- في الغالب- محاولته فهم ما تعنيه المعتقدات ويحاول تفسيرها من خلال نظرته الخاصة إلى العالم. والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة أنَّ كلَّ الموجودات اللامرئية أو اللامحسوسة التي يؤمن بوجودها تصبح موجودات واقعية تلج دائرة فنه الواقعي تدخل في إطار عالمه المألوف". هذه النظرة البدائية للعالم نابعة من كون المتخيّل البدائي ليس لديه أيّة تفسيرات لما يدور حوله، فضلاً عن نقاء تفكيره الذي لم تدخل فيه العلوم الوضعية التي تسعى لتقديم تفسير لمختلف الظواهر الطبيعية.

ويضيف بورا أنّ "الخيال البدائي يتعامل أساساً مع ما فوق الطبيعي وغير المحسوس، فضلاً عن أنّه غالباً ما يندفع إلى الحركة والفعل بطريقة لا واعية ليحقّق الأهداف التي تفرضها عليه موضوعاته الخاصة. وهو يقدّم إلى عقل المتلقي شيئاً مرئياً، وذلك من خلال خلعه صفات المنظور والمألوف على غير المألوف أو المنظور". فالصفات التي يخلعها العقل البدائي على الآلهة أو الجان مثلاً، صفات يستقيها من الملموس الذي يعرفه جيّداً، لهذا نجد أنّ الآلهة في الأساطير السومرية والإغريقية؛ على سبيل المثال، تتحدّث وتتزوّج وتطلب الأكل والشراب، لأنّ العقل الذي أنتج هذه الأساطير تخيّل أنّها لا تختلف كثيراً عن البشر، وهو ما سنراه في السير الشعبية حين تقدّم الجان والأشباح، فإنّها تتخذ من الجسم البشري نموذجاً لها، مع المبالغة في أعضاء هذه المخلوقات.

نظرة بورا للخيال البدائي لم تخرج كثيراً عن نظرة أرسطو، وهو أوّل من تحدّث عن الخيال وحاول تفسيره فلسفياً، فـ"مذهب أرسطو أن الخيال حركة يسبّبها الإحساس، بحيث لا يتأتّى للخيال أن يوجد بدونه، وهما أي الإحساس والخيال مختلفان، ومتى لم يوجد الخيال والإحساس لم يتأتَ وجود التصوّر conception وليس الخيال والتصوّر متطابقين"، كما ينقل جيمس تيودور في كتابه (قاموس أرسطو). يقرأ الدكتور عاطف جوده نصر تفسيرات أرسطو للخيال، ويحاول من خلال قراءته أن يطرح فهماً خاصاً لهذه التفسيرات التي جاءت من وجهة نظر فلسفية، مؤكّداً أنّ أرسطو كان مؤسّساً لهذا المفهوم حتّى وإن طرحه قبله أفلاطون. فضلاً عمّا طرحه أرسطو عن الخيال، فإنّه انتقل بعد ذلك إلى التخيّل، ومن خلال قراءة نصر لهذه الانتقالة، يشير إلى أنّ أرسطو اهتمّ "بتعريف التخيّل بإحالته على الإحساس، ويُنبئ قوله إنّ التخيّل حركة ناشئة عن الإحساس بأمرين، الأول أنّ الإحساس والإدراك أصل التخيّل، والثاني أنّ كلمة الحركة الواردة في التعريف تدلّ من قريبٍ على أنّ التخيّل عمليّة دينامية، وإذا كان التخيّل ناتجاً عن الإحساس، فإنّ صور الإدراك الحسّي قد تبدو مشابهةً لصور التخيّل مع فارق بينهما تحكمه فكرة القوّة والضعف، وتوجّهه مقولة الوضوح والغموض". مبيناً أنّ إدراك الأشياء المحيطة بالإنسان كانت السبب الأول للتخيّل، ومن ثمّ إحساسه شيئاً فشيئاً بأنّ هناك أشياء لم يتأتَ له فهمها فهماً صحيحاً، وهذا ما جعله يذهب نحو تخيّلها، وتخيّل ما هو قريب منها.

الإدراك والإحساس كانا عدّة الشاعر في بناء عوالمه وفهمها، وبالتالي بناء عوالم جديدة تختلف عن العالم الواقعي. الدكتور سعيد جبار يفسّر قول أرسطو "عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة؛ فإنّ المؤرّخ والشاعر لا يختلفان بأنّ ما يرويانه منظوم أو منثور (.....) بل هما يختلفان بأنّ أحدهما يروي ما وقع على حين أنّ الآخر يروي ما يجوز وقوعه". مشيراً إلى أنّ أرسطو يضع في قوله هذا "حدوداً أولية بين الوقائعي والتخييلي فربط الأول بعمل المؤرخ الذي يهتم برواية ما وقع بالفعل، وربط الثاني بعمل الشاعر- ويبدو أنّ الشاعر هنا يحيل على ناظم الملاحم السردية- الذي يروي ما هو غير واقعي ولكن محتمل الوقوع". هذه الحدود التي رسمها أرسطو بين الواقعي والمتخيّل كانت اللبنة الرئيسة في بناء عوالم الأدب، ابتداءً من الشعر، مروراً بالملحمة، والقصة، وصولاً إلى المسرح وعوالمه. وبالعودة إلى آراء دارسي السيرة الشعبية؛ مثلاً، فإنّ التخييل الذي بنيت عليه هذه النصوص كان انتقالاً من الواقع الذي تعيشه الجماعة الشعبية، إلى عالم متخيّل تتمنى هذه الجماعة لو كان بديلاً لعالمهم الذي يعيشون فيه.

كان تأثير أرسطو على الفلاسفة الذين جاؤوا بعده تأثيراً واضحاً، لاسيّما في الفلسفة الإسلامية التي نقلت آراءه وحاولت التوسّع فيها، فلم يكن الفارابي وابن سينا والكندي ومن ثمّ ابن رشد بعيدين عن هذه الآراء، بل شرحوها وبثّتوا وجهات نظرهم فيها. ويؤكّد الدكتور عاطف جودت نصر أنّ الفارابي اعتمد على فلسفة أرسطو في التخيّل، "ومهّد بإقامته نظرية المحاكاة على أساس سيكولوجي، الطريق لمن تلاه من الفلاسفة من أمثال مسكويه وابن سينا وابن رشد، وأوضح لهم الصلة بين الشعر والتخيّل، ومن ثمّ بدأت كلمة التخيّل ومشتقاتها تدخل في دائرة المصطلح النقدي والبلاغي، تقترب منه على استحياء في النصف الثاني من القرن الرابع، ثمّ يتدعّم وجودها مع إضافات ابن سينا في القرن الخامس، وابن رشد في القرن السادس، حتّى تصل إلى أقصى درجات القوّة والوضوح عند حازم القرطاجنّي في القرن السابع". رؤية أرسطو وفلسفته للتخيّل وقبلها المحاكاة لم تتوقّف عند الفلسفة الإسلامية، بل ما زالت آثارها لدى الباحثين والنقّاد المعاصرين، حتّى وإن كانت تفسيراتهم تبتعد قليلاً عنها، إلاّ أنّها كانت المرجع الرئيس للتخيل ومفاهيمه المتعدّدة. وهذا ما يؤكّده المصطفى مويقن الذي يشير إلى أنّ المقاربات المعرفية حول الطبيعة الوظيفية للتخيّل تباينت، وتغيّرت رؤاها في تكوّن المعرفة وحصولها على الرغم من اللغز الكامن في عمليّة التخيّل نفسها، فقد "ذهب الفلاسفة إلى اعتبار الصورة نسخة صادقة عن الإحساس وترتبط بالجسد. فقد كان التخيل على الدوام عنصراً مشوشّاً وملغزاً للفلاسفة حتى الوقت الحاضر"، كما يرى مويقن. فقد ارتبط التخيّل بالتوهم والتمثّل على يد الفلاسفة المسلمين من جهة، ومن ثمّ فهو عملية تأليف بين الصور، وكيفية تشكيلها لدى النقاد المعاصرين. ويؤكّد مويقن أنّ مفهوم التخييل ارتبط في "فترات متقدّمة من الثقافة العربية بالتشبيه المتمثّل بالممارسات الشعرية والبلاغية التي عرفها الشعر العربي. بحيث بنيت نظرية التخييل العربية على الشعر العربي، ما دام هذا الأخير يشكّل (ديوان العرب)، في غياب قواعد مؤسّسة، في المقابل، لقيام نظرية تهمّ النثر العربي وقصصه بخاصة". وإذا كانت الثقافة العربية قد تحدّثت طويلاً عن الخيال والتخييل في الشعر، لأنّه النوع الأدبي الأكثر انتشاراً لديها، فإنّها في الوقت نفسه عملت مع التحوّلات الجديدة فيها على الالتفات إلى النثر والتنظير للتخييل في نصوصها القديمة والحديثة معاً، على مستوى الحكايات القديمة أو السير الشعبية وصولاً إلى الرواية الحديثة.

وفي البحث عن رؤية جديدة لهذا المفهوم، يُلاحظ أنّ الروائية إيريس مردوخ مثلاً، ترى أنّ "التخييل fictionalization في الحياة يحدث لأنّ الناس يبنون حول أنفسهم أساطير، ما تلبث بعد ذلك أن تأخذ بزمام حياتهم. إنّهم يشعرون بالحصر ومن ثمّ يقع اختيارهم على آخرين لكي يلعبوا أدواراً في حياتهم"، كما ذكرت باتريشيا ووه في كتابها (الميتافكشن.. المتخيل الواعي بذاته: النظرية والممارسة). هذه الرؤية لم تكن حصراً لدى الجماعات الإنسانية البدائية، بل ما زالت حتّى اليوم تشغل عقل المبدع الذي يحاول تقديم تفسيرات للحياة ولما يدور حوله، وبهذا كان السرد عملية إبداعية لبناء عوالم جديدة بعيداً عن العوالم الواقعية، وهذا يكمن في رغبة المبدعين بالهروب من هذه العوالم، و"استناداً إلى هذه الرغبة [رغبة في استعادة ما خفي عنه وما تجاهله أو ضيّعته صروف الدهر في غفلة منه] لن يكون النشاط السردي عنده سوى محاولة حدود عالم إنساني مضاف يتحرّك عن (البدايات) في مجال السرد التخييلي عن الرغبة في تلمّس البدايات الأولى للكون إلا في الظاهر. فبدايات السرد ليست سوى صورة مصغّرة عن البدايات الكبرى في الوجود" بحسب الناقد سعيد بنكراد في كتابه (الشرعية وسلطة المتخيّل). فالتخييل في العوالم السردية، القديمة منها والحديثة، عودة للجذور وعوالم التفكير الأولي، في محاولة من قبل مبدعي هذه النصوص للعودة إلى يوتوبيا مفقودة، و"بذلك يكون هذا العالم الموصوف في السرد جزءاً من تصوّر شعبي للحياة يُسنده فكر تناظري قائم على التشابه بين كائنات وأشياء وظواهر وطبائع مختلفة. وتلك هي القوّة الضاربة للسرد وذاك مصدر طاقات التأثير داخله. فهو ليس حجاجاً يعتمد المنطق في بناء حقائقه، بل يستند إلى المحتمل الذي يبني عوالمه خارج سلطته الزمنية الواقعية، لذلك لا يبشّر بحقيقة قابلة للتصديق، بل يبني عالماً هو مرجع ذاته ومرجع حقائقه. (فلا صلة للسرد بالواقع، إنّه يكتفي بمنح معنى لأشيائه). ورغم ذلك، فإنّ ما يستهوينا هو هذا المعنى بالذات، لأنه لا يقيّدنا بل يغرينا بممكنات تعشّش في الافتراض وحده". فالتخييل في النصوص السردية معني بإنشاء عوالمه الخاصة، تلك العوالم التي من شأنها أن تعيد بناء الواقع الذي لم تستطع الجماعة الشعبية التكيّف معه، لذا كان عليها أولاً، وعلى المبدع ثانياً بناء عوالم بعيدة عن الواقع.

وعلى الرغم من الطروحات القديمة التي حاولت فهم الخيال والتخييل، ومحاولة الفلاسفة والباحثين والنقّاد طرح مفاهيمهم الحديثة حوله، غير أنّ حدود هذا المفهوم ما زالت غير مرسومة بشكل واضح، وهو ما دعا الدكتور سعيد جبار لنقل التحوّلات التي تدور حول هذا المفهوم من وجهة نظر الناقد لوران جيني، ومن ضمن تعريفاته:

أ. التخييل نقيضاً للحقيقة: ويمكن أن نعتبر التخييل في هذه الحالة نوعاً من الكذب المقصود أو الهادف.

ب. التخييل بوصفه بناءً تصورياً: وهو المعنى الذي يقرّبنا من المفهوم الفلسفي للتخييل بالصورة التي يحدّدها كانت (Kant) وهو يتحدّث عن الزمن والفضاء كتخيلات استكشافية. إن هذه التخيلات التصورية ليست مخالفة للحقيقة كما هو الشأن بالمعنى الأول، بل هي تصوّرات ذهنية مساعدة على تأويل الواقع.

ج. التخييل بوصفه عالماً دلالياً: ويتعلّق هذا المعنى بعوالم التخييل المدمجة في الأعمال الأدبية، التي تصف هذه العوالم وتحدّد علاقاتها بالواقع؛ وتستلهم العوالم دلالتها من نظرية العوالم الممكنة.

د. التخييل بوصفه جنساً أدبياً: اعتادت الدراسات في المجالات الأنكلوفونية والفرانكفونية على استعمال لفظ (التخييل) للدلالة على نوع أدبي يقابل (اللاتخييل)، أي مجموع الأنواع الجادة (مثل السيرة الذاتية والشهادات...).

هـ. التخييل حالةً ذهنية: وفي هذا الإطار يزداد المفهوم اتّساعاً ليشمل تلك الحالات التي تتقمّص فيها الشخصيات أدواراً خاصة على خشبة المسرح أو في السينما؛ إضافة إلى الحالات الذهنية التي تتولّد عن قراءة عمل تخييلي ما.

وبهذا يحدّد لوران جيني حدود التخييل وأنواعه، وهي حدود ليست نهائية، والتعريفات التي قدّمها كانت من وجهة نظره هو، أمّا التعريف الذي خرج به الدكتور سعيد جبار بعد مناقشته لهذا المفهوم منذ أرسطو مروراً الفلسفة الإسلامية ووصولاً إلى المفكرين المعاصرين، فيحدّده بقوله "التخييل إذن هو محيط معرفي ممتد الأطراف تتحرّك فيه الذاكرة الإنسانية لتبدع من خلاله ما تعتقد أنّه يلامس الحقيقة من بعض جوانبها، وترى فيه نموذجاً لما تطمح إليه وترغب في تحقيقه، فهل يمكن أن يكون تعويضاً عن الواقع المحدود الذي يتحرّك فيه الإنسان مادياً؟". وإذا كان التخييل يستند إلى الذاكرة، وكيفية إعادة إنتاج الصور المرئية والمسموعة والملموسة، فإنّه في الأدب الشعبي عموماً، وفي السيرة الشعبية تحديداً، يعمل على إعادة إنتاج الماضي بصوره العديدة في سبيل رسم مستقبل يخلّص الإنسان من وطأة القهر والتسلّط، ويعيد له القيم التي كان يحلم بها.

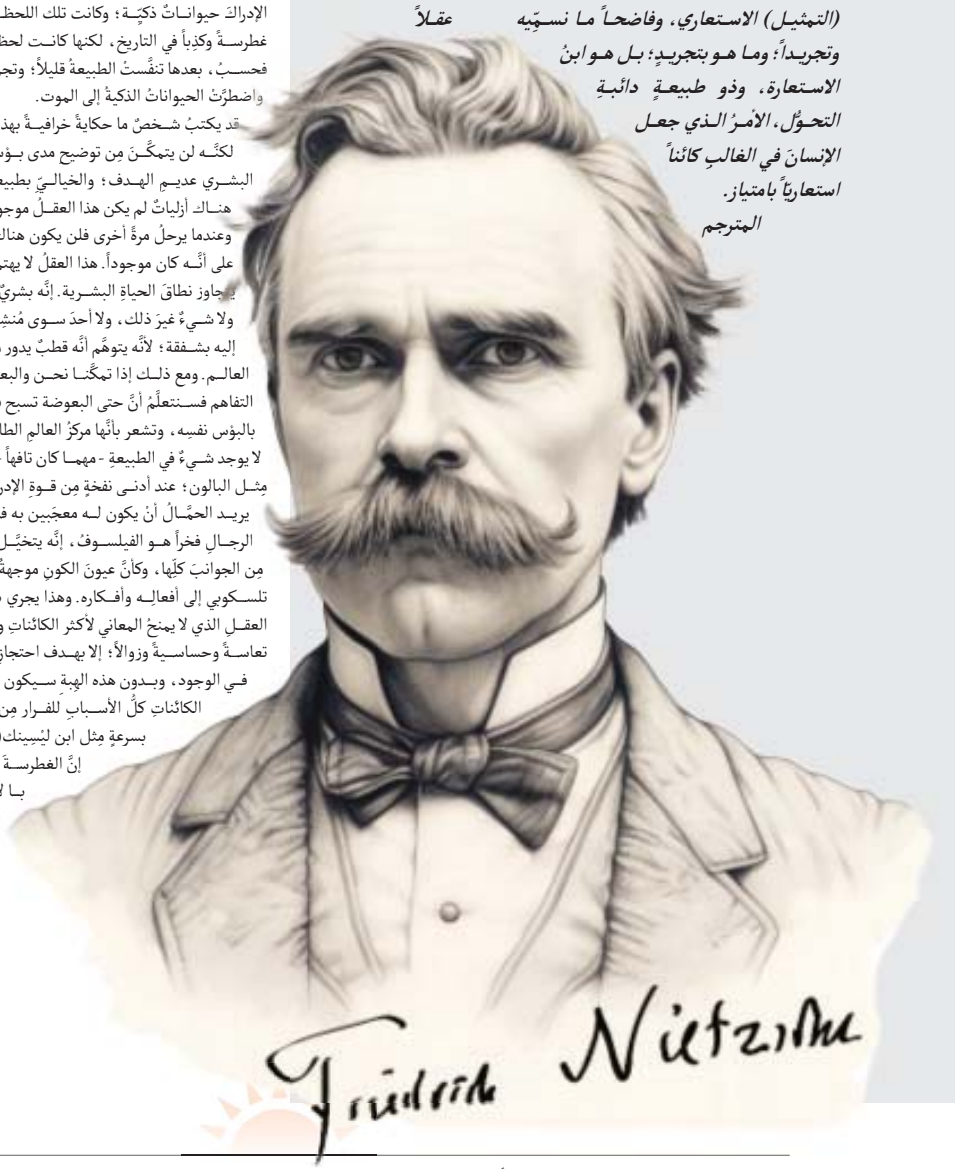
حولَ الحقيقةِ والزيف بمعزلٍ عن الحُكمِ الأخلاقي

فريدريك نيتشيه

ترجمة: د. فارس عزيز المدرس

هذا المقالُ كتبَه نيتشيه عام 1873؛ ولم يُنشرْه في حياتِه، ولم يُترجمْ إلى العربية، وهو مثقلٌ بالتشكيف، توقَّع فيه نيتشيه العديدَ مِن الثوراتِ؛ في الفلسفةِ واللغويات؛ لافتاً الانتباهَ إلى خطورةِ (التمثيل) الاستعاري، وفاضحاً ما نسمِّيه عقلاً وتجريداً؛ وما هو بتجريدٍ؛ بل هو ابنُ الاستعارة، وذو طبيعةٍ دائبةِ التحوُّل، الأمرُ الذي جعل الإنسانَ في الغالبِ كائناً استعارياً بامتياز.

المترجم



في زاويةٍ نائيةٍ مِن الكونِ انتشرَ عددٌ لا يحصى مِن الأنظمةِ الشمسيّة، كان هناك ذاتَ يومٍ نجمٌ لَقَّفتْ عليه الإدراكَ حيواناتٌ ذكيّة؛ وكانت تلك اللحظةُ الأكثرَ غطرسةً وكذِباً في التاريخ، لكنها كانت لحظةٌ واحدةٌ فحسبُ، بعدها تنفَّستْ الطبيعةُ قليلاً؛ وتجمَّدَ النجمُ واضطرَّتْ الحيواناتُ الذكيةُ إلى الموت.

قد يكتبُ شخصٌ ما حكايةً خرافيةً بهذا النمط؛ لكنَّه لن يتمكَّنَ مِن توضيح مدى بؤسِ العقلِ البشري عديمِ الهدف؛ والخياليّ بطبيعته، إذ هناك أزلياتٌ لم يكن هذا العقلُ موجوداً فيها، وعندما يرحلُ مرةً أخرى فلن يكون هناك ما يدلُّ على أنَّه كان موجوداً. هذا العقلُ لا يهتمُّ بشيءٍ يتجاوز نطاقَ الحياةِ البشرية. إنَّه بشريٌّ مَحضٌ؛ ولا شيءٌ غيرَ ذلك، ولا أحدَ سوى مُنشِيئِه ينظر إليه بشفقة؛ لأنَّه يتوهَّم أنَّه قطبٌ يدور مِن حولِه العالم. ومع ذلك إذا تمكَّنا نحن والبعوضةُ مِن التفاهم فسنتعلَّمُ أنَّ حتى البعوضة تسبح في الهواءِ بالبؤس نفسه، وتشعر بأنَّها مركزُ العالمِ الطائر.

لا يوجد شيءٌ في الطبيعةِ - مهما كان تافهاً - لا ينتفخ مِثل البالون؛ عند أدنى نفخةٍ مِن قوةِ الإدراك. وكما يريد الحمَّالُ أنْ يكون له معجَبين به فإنَّ أكثرَ الرجالِ فخراً هو الفيلسوفُ، إنَّه يتخيَّل أنَّه يرى مِن الجوانبَ كلّها، وكأنَّ عيونَ الكونِ موجهةٌ بشكلٍ تلسكوبي إلى أفعالِه وأفكاره. وهذا يجري بواسطةِ العقلِ الذي لا يمنحُ المعاني لأكثرِ الكائناتِ والأشياءِ تعاسةً وحساسيةً وزوالاً؛ إلا بهدف احتجازِها لحظةً في الوجود، وبدون هذه الهِبةِ سيكون لدى هذه الكائناتِ كلُّ الأسبابِ للفرار مِن الحياة؛ بسرعةٍ مِثل ابن ليْسِينك(1).

إنَّ الغطرسةَ المرتبطةَ بالإدراك، والإحساس، والتي تنشر ضباباً مُبهراً أمامَ أعينِ البشر وحواسِّهم تخدع نفسَها فيما يتعلَّق بقيمةِ الوجود؛ نظراً لأنَّها تحمل في داخِلِها التقييمَ الأكثرَ إطراءً للإدراك، وتأثيرُ الإدراكِ هو الخداع، وحتى تأثيراتُه الأكثرَ خصوصية لها شيءٌ مِن الخداع في طبيعتِها.

إنَّ العقلَ بوصفِه وسيلةً للحفاظِ على الفرد يطوِّر قوتَه في الادّعاء، والإنسانُ لا يستطيع أنْ يقاومَ إلا بالتملُّق، والكذب، والاحتيال، والافتراء، والتنكر، والتذبذبِ المستمر؛ ذهاباً وإياباً حول شعلةٍ واحدةٍ هي الغرور. كلُّ هذه الأشياء هي القاعدةُ والقانون، إلى حدِّ أنَّ الأشياءَ أكثرُ غموضاً من الطريقةِ التي يمكن أنْ ينشأَ بها دافعٌ صادقٌ نقيٌّ نحو الحقيقةِ بين البشر المنغمسين في الأوهام وخيالات الأحلام؛ ولا تنظر أعينهم إلا إلى سطحِ الأشياء، وإحساسُهم لا يقودُهم إلى الحقيقة؛ بل يكتفي بتلقّي المنبهات.

يسمح الإنسانُ في الليلِ لأحلامِه بالكذبِ عليه طوال حياته، دون أنْ يحاولَ حِسُّه الأخلاقيُّ منعها، ويُقال: أنَّ هناك أناسٌ تغلَّبوا على عادةِ الشخير مِن خلالِ الإرادةِ القويةِ، فما الذي يعرفُه الإنسانُ عن نفسه؟. آه لو كان بإمكانه أنْ يرى نفسَه مُكتملاً مرةً واحدةً، كما لو كان موضوعاً في علبةٍ زجاجية مضاءة!. ألا تخفي الطبيعةُ عنه معظمَ الأشياء، حتى عن جسدِه؟؛ كتجاعيدِ الأمعاء، والتدفق السريع لتيارات الدم، والاهتزازاتِ المعقدةِ للألياف، حتى تنفيه وتحبسه في معرفةٍ خادعة متكبّرة؟.

لقد ألقت الطبيعةُ المفتاحَ بعيداً؛ وويلٌ للفضولِ المشؤوم الذي قد يكون قادراً ولو للحظةٍ على النظر مِن خلال شقٍّ في حجرةِ الوعي؛ ليكتشفَ أنَّ الإنسانَ غيرُ مبالٍ بجهلِه، ويرتاح إلى عديم الرحمة: (الجشع) ذلك النَّهِمُ القاتل؛ وكأنه معلَّق في أحلامِه على ظهْرِ نمر، فمِن أين في هذا العالم الواسع — والحالُ هذا - ينشأ الدافعُ إلى الحقيقة؟

عندما يحاول الإنسانُ المحافظةَ على نفسِه مِن الآخرين فهو في الحالةِ الطبيعية غالباً لا يستخدم عقلَه؛ إلا للتظاهر والتمويه؛ ولكنْ بما أنَّ الإنسانَ - بسبب الضرورة - يريد أنْ يعيشَ اجتماعياً؛ فلابدَّ مِن أنْ يحققَ السلام، ويسعى على الأقلِّ إلى التسبُّبِ في اختفاء أعظم أشكال الحرب ضد الجميع، وهذا الميلُ للسلام يجلب معَه شيئاً يبدو وكأنَّه الخطوةُ الأولى نحو تحقيقِ الميلِ الغامض إلى الحقيقة، لأنَّ ما كان مِن المفترض أنْ يكون "حقيقة" أصبح الآن ثابتاً؛ مع أنه مزيفٌ؛ أي أنَّ تسميةَ الأشياءِ صحيحةٌ وملزمةٌ بشكلٍ مُوحَّد، كما أنَّ تشريعَ اللغةِ يعطي القوانينَ الأولى للحقيقة: وهنا

ولأولِ مرةٍ ينشأ التناقضُ بين الحقيقة والزيف.

إنَّ الكـذابَ يسـتخدم الكلماتِ والأوصـافَ الصحيحة ليجعـلَ مِن غيـر الحقيقيِّ يبـدو حقيقياً؛ فتـراه يقول: "أنـا غني"، في حيـن أنَّ الوصفَ الصحيـحَ لحالتِه هو "فقير". إنَّه يسـيءُ اسـتخدامَ الأعرافِ الثابتة مِن خلال اسـتبدال المصطلحـات أو حتى قلْبهـا. وإذا فعل ذلك بطريقـةٍ أنانيةٍ ومؤذيـةٍ فلن يثق بـه المجتمع، وبهذه الطريقةِ لا يتجنَّبُ النـاسُ الاحتيال؛ بل الأذى الناجمَ عن الاحتيال. وفي هذه المرحلـةِ لا يكره الناسُ الخداعَ بل يكرهون العواقبَ العدائيّة لبعضِ أنواعِ الخداع.

على نحوٍ محدود يرغب الإنسـانُ بالحقيقة؛ لأنَّه يشتهي العواقبَ السارَّةَ التي تنقذ الحياةَ من الحقيقة؛ وهو غير مبالٍ بالمعرفة النقيّة غير الفعّالة؛ بل هو معادٍ للحقائق التـي قد يثبُتُ أنها ضارةٌ أو مدمرة، فما هي أعرافُ اللغة إذن؟ هل هـي نِتاجُ المعرفة، أو حـبُّ الحقيقة؟ وهل تتطابق فيها التسـمياتُ والأشياء؟، أو هل اللغةُ تعبيرٌ مناسبٌ عن الحقائق؟.

عن طريقِ النسـيان فحسبْ يتصوَّر الإنسانُ أنَّه يمتلك "الحقيقة"؛ إلى الدرجةِ التي أشـرنا إليها للتوّ، فإذا كان لا يقصد أنْ يكتفي بالحقيقةِ في هيئةِ تكرارٍ، أيْ بقشـور فارغة؛ فسيحصل على الأوهام؛ بدلاً مِن الحقيقة.

ما الكلمات؟

إنَّهـا تعبيـرٌ عـن الاسـتجابةِ العصبيّـة؛ مِـن خـلال الأصـوات، لكـنَّ الاسـتدلالَ بوسـيلةٍ خـارج المنبّـهِ العصبـي هو بالفعل نتيجةٌ لتطبيـقٍ خاطئ، وغيرُ مبررٍ لمقتـرحِ السـببيّة، فكيـف نجـرؤ على قـولِ ذلك؛ لو أنَّ الحقيقـةَ نشـأت مع نشـأةِ اللغـة؟، أو كان اليقينُ بالتسمياتِ حاسماً؟؛ كيف نجرؤ على القول: إنَّ الحجرَ صلـبٌ؛ كما لـو أننا نعـرف "الصلابةَ"، وليـس مجردَ محفّزٍ لغويّ!.

إنَّنا نقسّـمُ الأشـياءَ وفقاً للجنسـين؛ ونجعل الشجرةَ مذكراً، والنباتَ مؤنثاً، فيا لها من اسـتعاراتٍ تعسـفية! يـا لهـا مـن تجـاوز قاعـدةِ اليقيـن!. إننا نتحـدث عن "الثعبـان"(2)؛ والتسـميةُ تصـف التعـرُّج، وبالتالي يمكـن أنْ ينطبـقَ هذا أيضـاً على الدودة، فيـا لها مِن تفضيـلاتٍ أحادية؛ تُعطَى أحياناً لهـذه النوع، وأحياناً لنوع آخر مِن الأشياء!.

إنَّ اللغـاتِ المختلفـةِ تُظهر أنَّ في توليـفِ الكلماتِ لا تهمُّ الحقيقة، أو التعبير المناسـب؛ وإلا لَمَا كان هناك الكثير مِن اللغات، و"الشـيءُ في حدِّ ذاته" غيرُ مفهومٍ تماماً لدى مُنشـئ اللغة، ولا يسـتحق بـذلَ جهدٍ كبيرٍ للحصـول عليـه، إنَّه لا يشـير إلا إلى علاقاتِ الأشـياءِ بالبشـر، وللتعبير عن الأشياء يسـتعين الإنسانُ بأكثر الاستعاراتِ جرأة. إنَّه حافزٌ عصبيٌّ تحوَّل أولاً إلى إدراك! وهذه هي الاستعارةُ الأولى. ثمَّ يتحوَّلُ الإدراكُ مرةً أخرى إلى صوت! وهذه الاسـتعارةُ الثانية!، وفي كلِّ مرةٍ يقفز الإدراكُ مِن مجالٍ إلى آخر؛ مختلفٍ تماماً.

يمكننا تخيُّلُ أصمَّ لم يشـعر قطُّ بالنغمة والموسيقى؛ تماماً كما قد يتعجَّبُ هذا الرجلُ مِن الأشـكال الصوتية التي رسمها]الفيزيائي والموسيقار[آنيست كلادني على الرمال، ليكتشفَ سببَ اهتزازاتِ الأوتار، ثم يعلنُ أنَّه يعرف الآن ما يسمِّيه الإنسانُ "نغمة"؛ تماماً كما يحدث لنا جميعاً مع اللغة.

حيـن نتحدَّث عن الأشـجارِ والألوان والثلـوج والزهور نعتقد أننا نعرف شـيئاً عن الأشـياءِ نفسِـها، لكنَّنا على الحقيقـة لا نملـك سـوى اسـتعاراتٍ للأشـياء، وهذه الاسـتعاراتُ لا تتوافقُ مـع الأساسـيات الأصلية. وكما يظهر الصوتُ كشـكلٍ حزين؛ فبالطريقةِ نفسِـها يُنظر إلـى الرمـز X الغامض للشـيء في حـدِّ ذاتـه؛ كمحفزٍ عصبي، ثم كمدرَكٍ أولاً، وثانياً كصوت.

لمْ تنشـأ اللغةُ على أسـسٍ منطقيـة، وكلُّ المادةِ التي يعمـل ويبنـي بهـا الباحـثُ عـن الحقيقـةِ والمحقِّـق االفيلسوف؛ إنْ لم تكن مُدنَ (نفلوْكوكّسِيجيا) Neph-elococcygia(3 فـي أرضِ السـحاب؛ فهـي ليسـت مِن جوهرِ الأشـياء. لنتأملْ علـى وجهِ الخصوص عمليةَ تكويـن الأفـكار؛ فالكلمةُ تتحوَّل إلى فكـرةٍ ليس لأنَّها تعمل كما قد نتصـوَّر، كتذكيرٍ بالتجربـةِ الأصلية التي حدثـت؛ بـل لأنَّها تصبح فكـرةً فرديةً، وهـي التجربةُ التـي تدين لهـا هذه الكلمـةُ بأصلهـا، لأنَّهـا يجب أنْ تتناسبَ في الوقتِ نفسِه مع عددٍ لا يحصى مِن الحالاتِ المتشابهة؛ (لكنها لا تتساوى أبدا).

كلُّ فكرةٍ تنشأ مِن خلالِ مساواةِ الأشياءِ غيرِ المتساوية، ونحن لا نستطيع اعتبارَ أيِّ ورقةٍ من أوراق الشجرِ تُشبه الأخـرى تمامـاً، ولكنْ مِن المؤكـد أنَّ فكـرة "الورقة" تشكَّلتْ من خلال إغفال تعسُّفيٍّ للاختلافاتِ الفردية، مِن عِبرِ نسـيانِ الصفاتِ المميزة، وهـذه الفكرةُ توقظ فكرةً افتراضيـة مفادها: أنَّ الطبيعةَ تحتوي - فضلاً عن الأوراق - على شـيء "يُسـمَّى الورقة"، ربما شكلٌ أولي نُسِـخَتْ وفقاً له جميعُ الأوراق، ورُسِـمتْ، وقِيسـت، ولوِّنت، وتجعَّدت؛ بحيث لم تظهرْ أيُّ نسخةٍ صحيحةٍ وجديرةٍ بالثقة كنسخة حقيقية مِن الشكل الأولي.

نطلـق على الإنسـانِ لقبَ "صـادق"؛ ونسـأل: لماذا تصرَّف اليوم هكذا؟ وتكون إجابتُنا: "بسـبب صدقِه"، ونحـن لا نعرف أيَّ شـيءٍ عن صفةٍ جوهريـةٍ يمكن أنْ نسـمِّيها الصدق، ولكننا نعرف عن العديـدِ مِن أفعالٍ فرديةٍ شـاهدناها نسـمِّيها أفعالاً صادقة. وأخيراً نصوغ منها صفةً خفيَّةً نُسمِّي "الصدق".

إنَّ الطبيعةَ لا تعرف أشـكالاً وأفكاراً؛ وبالتالي لا تعرف أنواعـاً سـوى X(4)، والتي لا يمكن الوصـول إليها ولا يمكن تعريفُها، على الرغـم مِن أننا لا نجرؤ على القول: بعـدم التوافق بينها، لأنَّ هذا سـيكون تأكيداً عقائدياً؛ وبالتالي لا يمكن إثباتُه مثلُ نقيضِه.

مـا الحقيقةُ إذن؟ إنَّهـا جيشٌ متحرِّك من الاسـتعاراتِ والمجازاتِ والتشـبيهات، ومجموعةٌ من العلاقاتِ التي تكثَّفت وتحوَّلتْ وزُيِّنت شـعرياً وبلاغيـاً، وباتت بعد الاسـتخدامِ الطويل تبدو كياناً ثابتـاً. إنَّ الحقائقَ أوهامٌ نسـيَ الناسُ أنَّها أوهـامٌ؛ واسـتعاراتٌ مهترئة أصبحت عاجـزةً عن اسـتثارة علـى الحواس؛ وعمـلاتٌ معدنية طُمس وجهُها.

إننـا لا نعرف بعـدُ مِن أين يأتـي الدافعُ إلـى الحقيقة؛ لأننـا لم نسـمعْ إلا عن الالتـزام الذي يفرضـه المجتمعُ مِن أجـل الوجود؛ بأنْ نكون صادقين، أيْ نسـتخدم الاستعاراتِ المعبِّرَ عنها أخلاقياً. لقد سمعنا عن الالتزامِ بالكذب وفقاً لاتفاقيّةٍ ثابتة وهي الكذبُ بشـكلٍ جماعيّ وبأسـلوبٍ ملزمٍ للجميع. والآن ينسى الإنسانُ أنَّ الأمورَ تسـير معه على هذا النحو؛ فهو يكذب على هذا النحو؛ دون وعيٍ، ووفقاً لعاداتٍ راسخة منذ قرون. ومن خلال هذا اللاوعي والنسـيان يصـل إلى إحسـاسٍ بالحقيقة. ومِن خلال الشعور بأنَّه ملزمٌ بتسميةِ شيءٍ ما "أحمر"، وآخر "بارد"، وثالث "أخرس" تستيقظ عاطفةٌ أخلاقية تتعلَّق بالحقيقة. ومِن خـلالِ النقيض "الكذّاب" الذي لا يثق به أحدٌ؛ والذي يسـتبعده الجميع يُظهِرُ الإنسانُ لنفسِه وقارَ الحقيقة ومؤثوقيتها وفائدتها. وبوصفه كائناً "عقلانيـاً" يخضِـعُ أفعالَـه لسـيطرةِ التجريـدات؛ ولا يسـمح لنفسِـه بالانجرافِ وراء الانطباعـات المفاجئة، والأحاسيس، فهو يعمِّم الانطباعاتِ بأفكارٍ أكثر شحوباً وبرودة، مِن أجلِ ربطها بسفينةِ حياتِه وأفعاله.

"إنَّ كلَّ مـا يجعلُ الإنسـانَ يبرز فـي مواجهةِ الحيوان يعتمـد القدرةَ على تحويل الاسـتعاراتِ الملموسـة إلى مخطـط، وبالتالـي تحويـل الإدراكِ إلـى فكـرة، وفي نطـاق هـذه المخططات يصبـح من الممكـن حدوث شـيء لم يكن لـه أنْ ينجح أبـداً في ظـل الانطباعات الإدراكيـة الأولى، ألا وهو بناءُ نظامٍ هرميّ، وخلْق عالمٍ جديد مـن القوانين والامتيـازات والمرتبات والحدود، يقـف في مواجهـة العالـم الإدراكي الآخـر للانطباعات الأولى، فـي حين أنَّ كلَّ اسـتعارةٍ لـلإدراك فرديةٌ ولا مثيـل لهـا، وبالتالي تعـرف كيف تهرب مِـن محاولات تصنيفها، فالصرحُ العظيمُ للأفكار يظهر انتظاماً صارماً لـ كولومباريوم روماني] مقبرةٌ رومانية على شـكل كوّة، يُحفظ في داخلها رماد الموتى. المترجم [يتنفَّس قسـوةً وبـرودةً؛ كالتي نجدها في الرياضيـات. إنَّ مَن نفخ في العقـلِ هذا الهـدوء لا يصدق أنَّ الفكـرةَ قابلةٌ للتبديل مثـلُ النرد، وتظل مجردَ بقايا مجاز، وأنَّ الوهم يتمثَّل فـي التحوُّل الفني لمحفّزٍ عصبي للإدراكات، وهو إنْ لم يكن الأم؛ فهو الجدَّة لكلِّ فكرة.

فـي لعبةِ النرد تعنـي "الحقيقة" اسـتخدامَ كلِّ نردٍ كما هو محدَّدٍ، وحساب نقاطه بعناية، وتشكيل تصنيفات دقيقـة، وعدم انتهاك نظام الطبقات وتسلسـل الرُّتب. وكمـا قـام الرومـان بتقطيع السـماءِ بخطـوطٍ رياضية ومنعوا إلهاً ما من أنْ ينشيء معبداً في مساحةٍ محدودةٍ بهـذه الطريقة، فكلُّ أمةٍ لديها فوق رأسـها سـماءٌ مِن الأفكار، وهي تفهـم أنَّ المطالبةَ بالحقيقةِ تعني أنَّ كلَّ إلـهٍ مفاهيميٍّ يجب أنْ نبحثَ عنه فـي مجالِه الخاص، "فالإنسـانُ قد يعجب بالإنسـان الذي نجح في بناءِ قبّةٍ معقـدة مِن الأفكار؛ على أسـاس متحـرك؛ وكأنه فوق مياهٍ جارية، بوصفه عبقرية معمارية.

لكي يتمكَّن الإنسـانُ مِن بنـاءِ مثلِ هذا الأسـاس لابدَّ مِـن أنْ يكون مثلَ مبنىً مكوَّمٍ من نسـيجِ العنكبوت، هـشٍّ إلـى حدٍّ قد تحملـه الأمـواجُ، وقويٍّ إلـى المدىً الـذي لا تهدمه ريـح. وعلى هـذا النحوِ يرتفع الإنسـانُ بوصفه عبقريـاً ومعمارياً عالياً فـوق النحلة؛ فهي تبْني بالشمعِ الذي تجمعه، أمَّا هو فيبني بمادةٍ أكثر دِقة مِن الأفكار، والتـي لابدَّ مِن أنْ يصنعها أولاً داخل نفسِـه. إنَّـه هنا يسـتحق الإعجاب، ولكن ليس بسـببِ دافعه إلى الحقيقة، أو ميله إلى الإدراك الخالص للأشياء. فإذا أخفى شخصٌ ما شـيئاً خلفَ شُجيرةٍ، ثم بحث عنه مرةً أخـرى ووجده في المكانِ نفسـهِ؛ فلـن يكون هناك ما يفخـرُ به. وعلـى هذا النحو فإنَّ الأمـورَ تقف مع البحث عن "الحقيقة" والعثور عليها داخل عالمِ العقل.

إنَّ الباحـثَ عـن هذه الحقائق يبحث في الأسـاسِ عن تحوُّلِ العالمِ في الإنسـان، إنه يسـعى إلـى فهمِ العالمِ كشيءٍ يشبه الإنسان، ومن خلال معركتِه هذه يكتسب في أفضلِ الأحوال شعوراً بالاندماج. وكما يتأمَّلُ المنجمُ النجومَ لخدمةِ البشر؛ وما يتعلَّق بسعادتهم وتعاستهم؛ فالباحثُ يتأمل مثله العالمَ؛ بوصفه مرتبطاً بالإنسان، وصـدى مُمتـداً بـلا حـدود لصـوتٍ أصلي: والإنسـانُ بوصفه نسـخةً مضاعفـةً للنموذج الأصلي فإنَّ أسـلوبَه هـو أنْ يجعـلَ منه معياراً لـكلِّ الأشـياء، وبذلك يبدأ خطـأُ الاعتقادِ بأنَّ الأشـياءَ التي أمامه أشـياءُ خالصة، وبالتالي ينسـى أنَّ الاسـتعاراتِ الأصلية للإدراك مجردُ استعارات؛ بل يعدُّها الأشياءَ نفسَها.

" لا يسـتطيع الإنسانُ العيشَ في هدوءٍ وأمانٍ وراحةٍ إلا مِن خلال نسـيانِ العالمِ البدائي مِن الاستعارات، عِبرَ تجميـد وتخثر كتلةٍ أصلية من التشـبيهات والتصورات التي تتدفَّق كسائل ناري من مَلَكةِ الخيال البشري، من خـلال الإيمانِ الـذي لا يقهر بأنَّ هذه الشـمسَ ... هذه النافـذة ... هذه الطاولة حقيقةٌ في حدِّ ذاتها. وباختصار مِن خلال حقيقةِ أنَّ الإنسـانَ ينسـى نفسَه كموضوع، ومـا هو أكثر من ذلك: كموضوع مبدعٌ فنياً. ومِن خلال هذا يسـتطيع العيشَ في هدوء وأمـانٍ وراحةِ بال. وإذا كان قادراً على الخروج مِن جدران سـجن هذا الإيمان، ولو للحظة؛ فوعْيُه الذاتي يتحرَّر على الفور.

"لقـد كلَّفته بعـضَ المتاعـبِ أنْ يعتـرف لنفسِـه بأنَّ الحشـرةَ والطائـر يـدركان عالمـاً مختلفاً عـن عالمه، وأنَّ السـؤال حـول أيِّ مِن إدراكيّ العالَميـن أكثرُ دقةٍ هو سـؤال لا معنـى له، لأنَّ حلَّ المسـألةِ هذه يتطلَّب تطبيقَ معيار الإدراك الصحيح، وهو معيارٌ غيرُ موجودٍ. وفي المُجمـل يبدو أنَّ "الإدراك الصحيح" - الذي يعني التعبيرَ المناسـبَ عن موضوعٍ ما في الذات - هو شـيءٌ غيرُ موجود ومليء بالتناقضات.

"إنَّ كلمةَ "ظاهرة" تحتوي العديدَ مِن الإغراءات، ولهذا سـأتجنَّبها؛ فليس صحيحاً أنَّ جوهرَ الأشـياء يظهر في العالـم التجريبي، فالرسـامُ الذي لا يملـك يدَين ويريد التعبيـر عـن الصورة فـي ذهنه مِن خلال قـوة الأغنية سيكشـف عـن الكثير؛ من خـلال هـذا التبديل بين المجالات؛ أكثر مما يكشفه العالمُ التجريبي عن جوهرِ الأشياء.

إنَّ العلاقةَ بين المنبّه العصبي والإدراك الناتج ليسـت ضروريـةً في حدِّ ذاتهـا؛ ولكن إذا أُعيـدَ إنتاج الإدراكِ ملايين المراتِ وكان إرثاً لأجيالٍ عديدة متعاقبة؛ وظهر لجميع البشـر نتيجةً للسبب نفسه؛ فإنه يكتسبُ في النهايـة الأهميةَ ذاتهـا؛ كما لـو كان الإدراكَ الضروري الوحيد. وكما كانت العلاقةُ بين المنبّه العصبي الأصلي والإدراك الناتـج علاقـةً سـببيةً وثيقة؛ فهـو يُدرك كما الحلـمُ المتكـرِّرُ إلـى الأبـد، ويُحكم عليه كمـا لو كان

◄◄

حقيقياً، ولكنَّ تجمّدَ الاستعارةِ لا يضمن ضرورةَ تلك الاستعارة وتبريرها.

لا شك في أنَّ كلَّ إنسانٍ يرتاح إلى مثلِ هذه التأملات يشعر بعدمِ ثقةٍ عميقٍ تجاه أيّ مثاليةٍ من هذا النوع؛ كلَّما أقنع نفسَه بصلابةِ قوانين الطبيعة الأبدية وحضورها في كلّ مكان وعصمتها عن الخطأ. لقد وصل إلى استنتاج مفاده: أنَّه بقدر ما نستطيع اختراع مرتفعاتِ التلسكوب، أو أوغلنا في أعماقِ العالم المجهري، فإنَّ كلَّ شيء آمنٌ وكاملٌ ولانهائيٌّ ومتواصل.

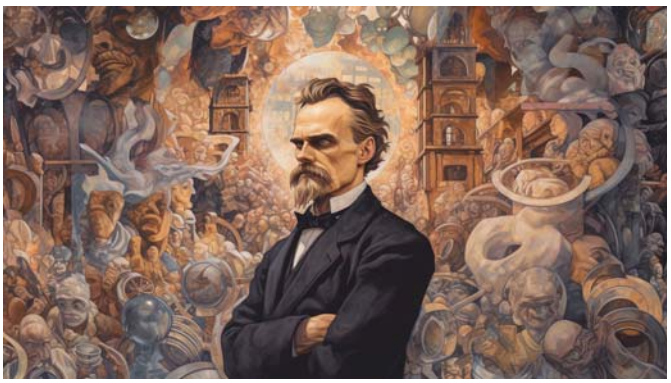
"إن العلمَ لابدَّ أنْ يحفرَ في هذه الأنفاق بنجاح، وأنْ يكون كلُّ ما يعثر عليه متناغماً وغير متناقض مع بعضه، وهذا أولاً لا يشبه نتاجَ الخيال، لأنَّه لو لم يختلف عن الخيال؛ لمّا كان مِن الضروريّ أنْ يكشف في مكان ما عن طبيعتِه الظاهرية وغير الواقعية. ويمكننا أنْ نعترضَ بأننا نتمتَّع بحساسيةٍ مختلفة، وقادرين على إدراك أنفسنا أحياناً كطائر، وأحياناً كدودة، وأحياناً كنبات، أو إذا رأى أحدُنا الحافزَ نفسَه باللون الأحمر، وآخر باللون الأزرق، وإذا رأى شخص ثالثٌ ذلك كنغمة، فلن يتحدَّثَ أحدٌ عن مثل هذا النظام في الطبيعة، بل سيتصوَّرها كبُنية ذاتيةٍ للغاية فحسب.

ثانياً: ما هو قانون الطبيعة بالنسبة لنا؟ إنَّه ليس معروفاً في حدِّ ذاته؛ بل في آثاره فحسب، أيْ في علاقاته بقوانين الطبيعة الأخرى، والتي لا نعرفها إلا بوصفها مجموعةً من العلاقات، لذلك كلُّ هذه العلاقات لا تشير إلا إلى بعضها البعض، وهي غيرُ مفهومةٍ لنا في جوهرها؛ وما نضيفهُ فحسبُ هو: الزمان والمكان، أيْ علاقاتِ التسلسل والأعداد، وهو ما نعرفه فيها حقاً.

ومع ذلك فكلُّ ما نتعجَّب منه في قوانين الطبيعة، وما يتطلَّبُ تفسيراً؛ ويغرينا بعدم الثقة في المِثالية يكمن في الصرامةِ الرياضية، وحرمة مفاهيمِ الزمان والمكان فحسب. إننا ننتج هذا داخلَ أنفسنا ونلقي به بتلك الضرورة التي يدور بها العنكبوت؛ نظراً لأننا مضطرون إلى تصور كلِّ الأشياءِ تحت هذه الأشكال المنطقية، ولم يعدْ مِن المدهش أننا في كلِّ الأشياء لا نتصوَّر في الواقع سوى هذه الأشكال؛ لأنَّ كلاً منها يجب أنْ يحملَ في ذاتِه قوانين العدد، وهذه الفكرةُ عن العددِ هي الأكثر روعةً في كلِّ الأشياء.

"إنَّ كلَّ طاعةٍ للقانون تطبعنا بقوةٍ في مدارات النجوم، والعمليات الكيميائية تتفق في الأساس مع تلك الصفات التي نلصقها بأنفسنا بتلك الأشياء، بحيث نكون نحن الذين نترك الانطباعَ على أنفسنا، ومن هنا يتبيَّن أنَّ التشكيلَ الفنيَّ للاستعاراتِ الذي يبدأ به كلُّ إحساسٌ فينا يفترض بالفعل تلك الأشكال، وبالتالي لا يكتملُ إلا داخلها؛ ومِن خلالِ استمرارِ هذه الأشكال الأولية يمكن تفسيرُ إمكانيةِ تكوين بنية من الأفكارِ مِن الاستعارات نفسِها؛ لأنَّ الأخيرةَ تقليدٌ لعلاقاتِ الزمانِ والمكان والعدد في عالم الاستعارات.

إنَّ اللغةَ هي التي عملت منذ البدايةِ على بناءِ الأفكار، وفي العصور اللاحقة أصبح العلمُ هو الذي عمل ذلك. وكما تعمل النحلةُ على الخلايا وتملأها عسلاً فالعلمُ يعمل بلا هوادةٍ على ذلك الكولمباريوم العظيم



كلَّ فكرةٍ تنشأ مِن خلالِ مساواةِ الأشياءِ غيرِ المتساوية

للأفكار [مقبرةُ الإدراكات]؛ فيبْني طوابقَ جديدة؛ ويدعم الخلايا القديمةَ ويطهِّرُها ويجدِّدها؛ ويسعى قبل كلِّ شيءٍ إلى ملءِ ذلك الإطارِ العملاق، وينظمه كمثلِ العالم التجريبي، أيْ العالمُ المجسَّم.

كما يربطُ الإنسانُ العمَلي حياتَه بالعقلِ من أجل تجنُّبِ الانجراف والضياع؛ فالباحثُ عن الحقيقةِ يبني كوخَه بالقربِ مِن صرح العلم الشامخ؛ مِن أجل التعاون معه؛ وإيجاد الحمايةِ؛ وهو يحتاج إلى الحماية؛ لذا فهناك قوى رهيبةٌ تضغط عليه باستمرار، وتقاوم "حقائقَ" العلمِ المُصاغة بطريقةٍ أخرى، والتي تحمل أدواتٍ ذاتَ طابعٍ غيرِ متجانس. إنَّ هذا الدافع الأساسي للإنسان نحو تشكيل الاستعاراتِ لا يمكن استبعادُه بالمنطق؛ بل يجب استبعاد الإنسانِ عنه بمنطقٍ لا يُهزم ولا يُقهر؛ لأنَّ مِن دافعِ تشكيلِ الاستعاراتِ الأفكارُ، وهذا الدافع يبحث عن عالمٍ جديدٍ من العمل وقاعٍ نهَرٍ آخر، ويجده في الأساطير وفي الفن.

هذا الدافع يخلط باستمرار بين عناوين وخلايا الأفكار؛ مِن خلال طرحِ مجازاتٍ وكناياتٍ واستعاراتٍ جديدة. والفنُ لا يكتفي بإظهار شوقِه الشديدِ إلى تشكيل العالم الحالي للإنسان اليقظ، فهو عالمٌ متنوعٌ وغيرُ منتظمٍ ولا متماسكٍ وجديد إلى الأبد، كما هو الحال مع عالم الأحلام. ولا يتضح للإنسانِ اليقظِ أنه يقظٌ إلا من خلال نسيجِ الأفكار الصارمة المنظمة، ولهذا السببِ يعتقد أحياناً أنه كان يحلم؛ حين يُمزق نسيجَ الأفكار بواسطة الفن.

إنَّ باسكال مُحقٌّ عندما أكَّد على أنَّه إذا كان الحلمُ يأتي إلينا كلَّ ليلةٍ فسننشغِلُ به؛ كما ننشغل بالأشياء التي نراها كلَّ يوم؛ وعلى حدِّ تعبيره: "إذا كان الحرفيُّ متأكداً مِن أنه سيحلم كلَّ ليلةٍ لمدةِ اثنتي عشرة ساعة كاملة بأنَّه ملك؛ فأرى أنَّه سيكون سعيداً مثل الملك الذي يحلم كلَّ ليلةٍ لمدةِ اثنتي عشرة ساعة بأنه حرفيٌّ". أن وقت اليقَظة لشعبٍ سريع الانفعال - كالشعب الإغريقي الذي عاش في كنَفِ العجائب التي فرتضها الأساطير - هو أقربُ إلى الحلم؛ منه إلى يوم المُفكر الذي يفيق مِن غفلتِه بسببِ الصمت.

لدى الإنسان ميلٌ لا يقهرُ إلى السماح لنفسِه بالخداع، وهو أشبه بمسحورٍ بالسعادة عندما يروي له عازف الرابسودي قصة رومانسية ملحمية بطريقة تجعلها تبدو حقيقية، أو عندما يجعل الممثلُ على المسرح الملكَ يبدو أكثر ملكيةً مما يظهره الواقع. إنَّ العقلَ سيد التظاهر، وهو حرٌّ ومُعفى من خدمته كعبد؛ طالما أنَّه قادرٌ على الخِداع دون إيذاء. إنه يُلقي بالاستعاراتِ في ارتباك، ويغيِّر أحجارَ حدود التجريدات، ويسير كالجدولِ بوصفه الطريقَ المتحرك الذي يحمل الإنسانَ إلى ذلك المكان الذي ما كان ليذهبَ إليه لولا ذلك الجدول، وبذلك يتوهَّم أنه ألقى عن كتفيْه شعارَ العبودية.

تحاول الاستعارةُ وبكلِّ وقاحةِ الإشارةُ إلى طريقِ الفرد الذي يطمع في الحياة، وتسعى إلى النهب والسلب مثل الخادمِ لسيده، ولكنها أصبحت هي نفسُها سيداً، وقد تمْحو عن وجهها تعبيرَ الفقر. إنَّ كلَّ ما تفعله الاستعارةُ مقارنةً بأفعالِها السابقةِ يحمل في طياتِه التظاهرَ؛ مثلما حملت أفعالُها السابقة طابعَ التشويه. إنها تقلِّد الحياةَ البشرية، لكنَّها تعتبرها شيئاً جيداً، ويبدو أنَّها ترتاح لهذا تماماً.

إنَّ هذا الإطارَ الهائلَ مِن الأفكار الذي ينقذ الإنسانَ المحتاج لنفسِه لا يمثِّل بالنسبةِ للعقل المحرِّر سوى لعبةٍ لأعظم مآثِره، وعندما يحطِّمه إلى قطع ويلقيه بارتباك؛ ثم يجمعه بشكلٍ ساخرٍ يُزاوج بين أغرب العناصر، ويفْصل بين أقربها، ويظهر أنه لا يحتاج إلى هذه البدائلَ المؤقتة للبؤس، وأنه لم يعدْ تقودُه الأفكارُ؛ بل الحدْس، ومن هذا الحدس لا يوجد طريقٌ منتظمٌ يؤدي إلى أرضِ المخططات الطيفية. أمَّا التجريداتُ فلا تصنع الكلمة، وعندما يراها الإنسانُ يصبح أخرسَ، أو يتحدَّث باستعاراتٍ محظورة؛ وبتوليفاتٍ غير مسبوقة مِن الأفكار، مِن أجل التوافق بشكلٍ إبداعي مع انطباع الحدْس القوي؛ عن طريق تدمير الحواجز القديمة للأفكار والسخرية منها.

هناك عصورٌ وقف فيها الإنسانُ العقلانيُّ والإنسانُ الحدْسي جنباً إلى جنب؛ أحدُهما يخاف مِن الحدْس، والآخر يحتقر التجريد؛ والأخيرُ غيرُ عقلانيٍّ؛ بقدر ما يفتقر الأولُ إلى الفن. وكلاهما يرغب في السيطرةِ على الحياة؛ والأولُ يعرف كيف يلبّي أهمَّ الاحتياجاتِ ببصيرةٍ وحكمة وانتظام؛ والآخر بطلٌ «مفرطٌ في الفرح» يتجاهل تلك الاحتياجات ولا يعدُّ الحياةَ إلا حياةً حقيقية؛ تحاكي المظهرَ والجمال. وكلَّما استعرض الإنسان الحدْسي - كما حدث في التاريخ اليوناني - أسلحتَه بقوةٍ وانتصارٍ أكبر مِن خصمه - وفي ظروف مواتية - حينها يمكن للثقافةِ أنْ تتطورَ، ويتمكَّن الفنُ مِن فرضِ سيطرتِه على الحياة.

لا يشير منزلُ الإنسانِ ولا طريقةُ مشيِه، ولا ملابسه، ولا إبريقه الخزفي إلى أنَّ الضرورةَ اخترعتها، ويبدو الأمرُ كما لو كانت هذه كلُّها تهدف إلى التعبير عن سعادةٍ ساميةٍ، وسماءٍ صافية، وكأنها لعبةٌ جديّةٌ. بينما لا يدفع الإنسانُ الذي يسترشد بالأفكارِ والتجريدات إلا عن طريق سوءِ الحظ، دون أنْ يفرضَ لنفسِه السعادةَ مِن خلالِ التجريدات. وبينما يسعى الإنسانُ إلى تحقيق أكبرَ قدْر ممكن من الحريةِ والآلام؛ يحصل مِن حدْسه على حصاد؛ فضلاً عن صدِّ الشر، ويحقق تدفقاً مستمراً مِن التنوير والحيويةِ والفِداء.

حين يعاني الإنسانُ فهو يعاني لأنَّه لا يستطيع التعلمَ من التجربة، بل يسقط مراراً في الخندق نفسه الذي سقط فيه من قبلُ. وفي المعاناةِ يكون غير عقلانيّ كما هو الحال في السعادة؛ و«يصرخ بصوت عالٍ؛ ولا يجد عزاءاً. كم تختلف الأمور في المِحنةِ نفسها مع الرواقيِّ الذي تعلَّم من التجربةِ وحكمَ نفسَه بالأفكار!، ومَن يبحث بخلافِ ذلك عن الاستقامة والحقيقة والتحرُّر من الخداع والمأوى ومِن الشرَكِ والهجوم المفاجئ في محنتِه يُظهِر تحفّزَ التظاهر، تماماً كما فعل الآخر في سعادته؛ فلا يُظهر وجهاً بشرياً متحركاً مرتعشاً، بل قناعاً بملامحَ مَهيبة ومتناغمة؛ ولا يصرخ، ولا يغير صوتَه حتى، وعندما تنفجر عليه سحابةٌ رعديةٌ ثقيلةٌ يلفُّ نفسَه بعباءته ويمضي بعيداً من تحتِها ببطءٍ واعتدال.

(Endnotes)

(1) تزوج الشاعرُ الالمانيُّ ليُسينك من إيفا كونيج، ووُلد له ابن توفي في يومه. ولحقتْ به أمُّه بعد أسبوع. وفي رسالةٍ إلى إيشينبوكتب ليسينج: « لقد فقدته راغماً! كان يتمتَّع بفهمٍ كبير! لا تظن الساعاتُ التي قضيتها في الأبوة جعلتني أشبَه بالأب القرد!. ألم يكن الفهمُ هو الذي دفعه إلى الشلالِ في شرِّ هذا العالم؟ فاغتنم أولَ فرصة وفرَّ؟.

(2) في الألمانية، الشجرةُ der Baum مذكّر، والنباتُ die Pflanze مؤنث. المترجم.

(3) كلمة Nephelococcygia مأخوذة من مسرحيةِ "الطيور" لأريستوفان. وتدور حول مدينةٍ خيالية بُنيت في السحاب بواسطةِ الطيور، وهي صورة كاريكاتورية لمدينةٍ فاضلةٍ مليئةٍ بالعظيمة.

(4) في الثقافاتِ القديمة الرمزُ X أُستخدم في الاحتفالات الدينية للتواصل مع الآلهة. وجرى استخدامه لاحقاً لتمثيل أشياء مبهمة، ولا يزال رمزاً للقوة والإيمان، ولا نعرف على وجْهِ الدقةِ ما يعني به نيتشيه؛ سوى التجريد. المترجم.

أزمة الهويَّة والانتماء
كوريولانوس

ترجمة واعداد: مي اسماعيل

"كوريولانوس" من أواخر المسرحيات التراجيديَّة التي كتبها الشاعر البريطاني "وليام شكسبير"، غالباً في سنوات 1605 - 1608. تتعمق المسرحيَّة بتصوير عالم القوة والسياسة المضطرب في روما القديمة، وتحكي قصة "كايوس مارسيوس"، بطل الحرب الذي تحوّل (دون حماسة) إلى سياسي، والذي أدى صراعه ضد عامَّة الناس إلى عواقب مأساويَّة. وتتناول هذه الرواية المظلمة موضوعات الرجولة والشرف وتعقيدات الحياة السياسيَّة. تقف المسرحيَّة شاهداً على قدرة شكسبير لحياكة سرديات خالدة يتردد صداها عبر الزمن، وتعكس تعقيدات الطبيعة البشريَّة والهيكليات المجتمعيَّة، وتضع بالاعتبار التوازن الدقيق بين القناعة الشخصيَّة وتوقعات المجتمع؛ وهو موضوعٌ لا يزال ذا أهميَّة في الخطاب المعاصر.

الممثل فرانك بينسون بدور كوريولانوس، 1893

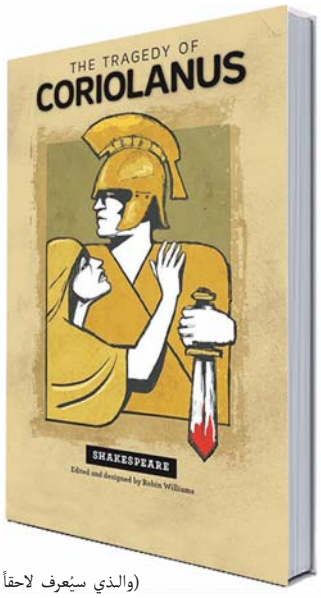
استخلص شكسبير النصَّ من أعمالٍ أدبيَّة بارزة؛ بما في ذلك كتاب "حياة" للفيلسوف والمؤرخ اليوناني "بلوتارخ" (45 - 125 م؛ من أهم مؤلفاته كتاب "السير المقارنة لعظماء اليونان والرومان"، وحاول استكشاف الطريقة التي يشكل بها الأفراد الأحداث التاريخيَّة؛ فكانت أعماله أزواجاً من السير الذاتيَّة أو "الحياة الموازية"؛ إذ تصاحب كل سيرة شخصيَّة يونانيَّة سيرة لشخصيَّة رومانيَّة). كما استلَّ شكسبير من كتاب "تاريخ روما" للمؤرخ الروماني "تيتوس ليفيوس" أو "ليفي-Livy" (نحو 59 ق.م - 17 م).

ديناميكيَّة الشخصيات والموضوع

"كوريولانوس" مأساة مُستَفزَة للتفكير، ورغم أنها تدور في أوائل سنوات جمهوريَّة روما؛ لكنها تكاد تصلح (أو تنطبق) على كثيرٍ من السياقات السياسيَّة عبر التاريخ والدول. وعلى نقيضٍ مباشرٍ من مسرحيَّة "أنطونيو وكليوباترا" تقدم كوريولانوس منظوراً أكثر قتامة عن السلطة والهويَّة.. يستقطب النسيج الفني للموضوعات والشخصيات اهتمام الجمهور، ويتحدى تصورهم للقيادة والولاء.

تتعزز حدة العواطف في المسرحيَّة من خلال تصوير العلاقات الأساسيَّة بين شخوصها؛ ولعلَّ "فولومنيا" والدة كوريولانوس من أهم تلك الشخصيات؛ إذ تمتلك نفوذاً قوياً في حياته. تشبّعت تطلعاتها لمسيرة ابنها بالمُثُل والشرف الرومانيين؛ لذا دفعته دفعاً نحو القيادة. وكان لطموحاتها تكلفة شخصيَّة باهظة؛ ما يكشف عن خللٍ مأساوي في سيطرة الأم.

الشخصيَّة الرئيسة هنا "كايوس مارسيوس- Cai-us Marcius" حينما يتحالف كوريولانوس (مدفوعاً بخيبة الأمل) مع



(والذي سيُعرف لاحقاً باسم "كوريولانوس-Coriolanus")

جنرال روماني مشهور ينتمي للطبقة الأرستقراطيَّة، يُجسّدُ الشجاعة والفخر العميق. تبدأ المسرحيَّة بعرض حال جمهوريَّة روما؛ حيث تسود حالة من الاضطراب.. يتضور المواطنون جوعاً ويشعرون بالاستياء، الأمر الذي يخلق أجواءً متوترة من التمرد.. هنا يظهر كوريولانوس؛ الذي يجري تقديمه بصفته جندياً شجاعاً معروفاً ببراعته العسكريَّة ولكنه مبتدئ في السياسة.. يتضح ازدراؤه لعامَّة الناس حين يعدُّهم "جُرَيبات مرضيَّة" و"زائدين عن الحاجة"، وهو الشعور الذي سيلازمه مع تقدم المسرحيَّة. مدفوعاً بوالدته الطموحة "فولومنيا- Volumnia" يسيطر على مدينة كوريوليس ويحصل على لقب كوريولانوس. وإذ يجري الاحتفال بنصره العسكري؛ تكون تلك نقطة بداية سقوطه السياسي.. يواجه كوريولانوس عند دخوله الساحة السياسيَّة صراعاً مع إعجاب الناس به؛ وهو ما لا يسعى إليه.. يعيق كبرياؤه (وتآمر الخصوم) طريقه نحو أنْ يصبح قنصلاً، وتصير غطرسته وعدم قدرته على الانصياع لإرادة المواطنين سيفاً ذا حدين يقود إلى عزلته ونفيه من روما في النهاية.. تتفاقم المأساة عدوه القديم "أوفيديوس- Aufidius" الذي حاربه مراراً درءاً لغزو روما؛ وتتأرجح علاقتهما بين العداوة وارتباط مصيريٍ مُعقّد يزيد من التشويق في السرد.

وعلى الجانب المقابل وقف المفوضون "Tribunes" ((المنتخبون في روما القديمة لحماية مصالح الشعب)) الذين يُمثّلون صوت المواطنين العاديين.. يتلاعب هؤلاء بميول الجمهور ضد كوريولانوس، مُعبرين عن تقلبات السلطة السياسيَّة. ينتقد شكسبير هنا المكائد السياسيَّة والصراع بين الارستقراطيين والعامَّة، مسلطاً الضوء على قضايا اجتماعيَّة مرتبطة بالمجتمع آنذاك والآن. ويلفت النظر كيف يمكن للديماغوجيَّة أنْ تطغى على القيادة الحقيقيَّة. وهذا الشد والجذب بين النخبة والجمهور يُقدّم تعليقات ثريَّة على الحكم تبدو مناسبةً للمواقف العامة في أزمان ودولٍ عديدة وحتى اليوم.

أما أوفيديوس فكان بمثابة اختبار لشخصيَّة كوريولانوس؛ فتعاملاتهما مشحونة بالتوتر، تتأرجح بين جوانب الولاء والخيانة.. قدّر أوفيديوس شجاعة كوريولانوس، وكشف عن أبعاد أعمق لرفقة المحاربين التي يدعمها احترام عميق غير معترف به، وكشف الحوار طبيعة تعاملاتهما المضطربة التي تتميز بالتنافس والجذب. استخدم شكسبير الاستعارات على نطاقٍ واسعٍ في هذه المسرحيَّة لإثراء النص ونقل معانٍ أعمق، ومن الاستعارات المهمة مقارنة كوريولانوس بالأسد، مع التأكيد على قوته ونبله ولكنْ أيضًا عزلته ونزوعه نحو العنف؛ إذ يقول أوفيديوس عن خصمه: "إنه أسد أفتخر بمطاردته".

البطل

كوريولانوس نبيل الأصل والشخصيَّة، ربتهُ والدته الحازمة على تقاليد الخدمة العامة والفخرالشخصي. لا يهتم كوريولانوس كثيراً بالمال أو الممتلكات، ولا يبدو أنه يرغب بالزعامة أيضاً.. الفخر الصافي صفته المميزة؛ حتى ليبدو أحياناً شديد التواضع. لا يرغب بسماع المديح من أحد؛ أو حتى أنْ يُتحَدث عنه إطلاقاً.. ولا يستطيع إخفاء ازدرائه لعموم شعب روما.. لقد بدأ محارباً فخوراً بقدرته العسكريَّة، وانتهى مأساوياً بسبب اختياراته والتأثيرات الخارجيَّة عليه؛ إذ جسّدَ خصائص البطل "المضاد" بغطرسته وازدرائه للجماهير.. رغم انه بطلٌ تراجيدي في مسرحيَّة لشكسبير؛ لكنْ لم يجرِ

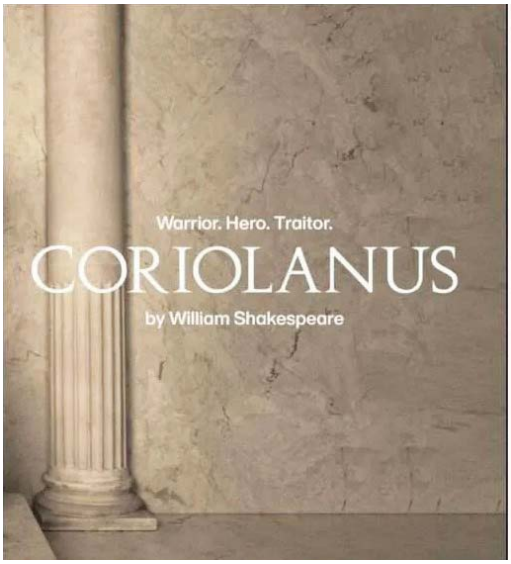
◄◄

تقديمه مثل البطل الروماني الكلاسيكي؛ من أمثال بروتس أو سينسيناتوس أو كاتو. ولعلَّ وصف شكسبير له يعني أن أنانيته (بالنسبة للمؤلف) أهم من وطنيته. كان الرومان يعدّون الولاء للدولة هو الفضيلة العليا؛ وكوريولانوس في النهاية فخورٌ جداً بحيث إنه لا يهتم لأي شيء أو لأي شخص أكثر من نفسه..

تُلهم شجاعته الشخصيَّة الجنود الآخرين ليتبعوه الى المعركة بإندفاعٍ يقترب من الحماس الديني؛ لكن المسرحيَّة لا تُقدمه كزعيمٍ طبيعي يشعر بالراحة مع مرؤوسيه أو يحترمهم. والخصال التي تجعله الجندي الأكثر شهرة في روما ليست هي السمات اللازمة للقيادة السياسيَّة الناجحة.. يبدو أنَّ كوريولانوس كان يُدرك ذلك؛ رغم عدم انهماكه مطولاً بتحليل الذات.. يتصرف كوريولانوس وكأنَّ خدمته العسكريَّة الاستثنائيَّة يجب أن تكون كفيلة لوحدها بمنحه الحق في منصب القنصل؛ وليس عليه أنْ يضطرَّ إلى استمالة الناخبين. يسلط العديد من المعلقين الضوء على غطرسة كوريولانوس، حيث يعدُّ كبرياءه الشديد عنصراً أساسياً في شخصيته. يصيح كوريولانوس غيظاً في إحدى مقاطع المسرحيَّة وهو محاط بأعدائه وحاسديه؛ حينما قادت غطرسته ورفضه الخضوع لإرادة الشعب إلى نفيه: "أنا أنفيك! هناك عالم في مكانٍ آخر.."..ولكن ليس ثمة عالم آخر لرومانيٍ مثل كوريولانوس؛ الذي نشأ على مبادئ خدمة الصالح العام ومحاربة الأعداء باسم روما؛ فهو يأخذ روما معه حيثما ذهب.. يرى الآخرون فيه شخصاً لا يرحم، وآلة موجهة للتدمير؛ وهذا كان رأي رفاقه القدماء الذين ناشدوه أنْ يفكَّ حصاره لروما. يدّعي كوريولانوس، وهو يقف وحيداً وعنيداً في هذا المشهد، أنه قادر على مقاومة دوافع الغريزة والوقوف كما لو كان رجلاً قد خلق نفسه كما يشاء ولا يعترف بأي أقارب آخرين. لكن كلمة "روما" و"روماني" تكررت خمس عشرة مرة في هذا المشهد وحده؛ عشر منها على لسان كوريولانوس. وحينما تتضرع إليه والدته (وزوجته وابنه الوحيد) أنْ يفكَّ الحصار؛ تصبح أعباؤه أثقل مما يمكنه تحملها؛ وهو يعرف أنه إذا أنقذ روما فسوف يهلك في نهاية المحنة.. وسيبقى منبوذاً مُبعداً على كل حال، لا يستطيع إيجاد وطنٍ له على أي مكان في الكوكب.

الحليف الخصم

"تولوس أوفيديوس"، الجنرال الفولسكي (Volsci = من قبائل إيطاليا التي ضُمت الى حكم الرومان) معروفٌ أساساً بمزاجه المتقلّب؛ رغم أنه مواطن مخلص لقومه ومقاتل نبيل. هو البطل العسكري الأهم لدى قومه، وكما هي الحال مع كوريولانوس؛ ترتبط هويته ارتباطاً وثيقاً بشهرته كمحارب. في بداية المسرحيَّة كان لديه عداءٌ شخصيٌ مع كوريولانوس (بعد خمس مواجهات في ساحة الحرب)، ولا يرغب بشيءٍ أكثر من القتال معه حتى الموت. ولكن حين يأتي كوريولانوس إليه في عقر داره بأنتيوم (Antium: مدينة ساحليَّة جنوب روما) طلبا للتحالف، يعانقه أوفيديوس كأخ. لكنه يندم سريعاً على ذلك بعدما يرى إعجاب قواته بكوريولانوس،



مسرحيَّة كوريولانوس، لندن، منذ أيلول 2024

كوريولانوس وأوفيديوس على المسرح، لندن

"أنا أنفيك! هناك عالم في مكانٍ آخر.." .. ولكن ليس ثمة من عالمٍ آخر لروماني مثل كوريولانوس؛ الذي نشأ على مبادئ خدمة الصالح العام ومحاربة الأعداء باسم روما؛ فهو يأخذ روما معه حيثما ذهب

ويشعر بالغيظ منه ثانية حينما يُقرر الأخير التفاوض على السلام مع روما؛ فيلتقي بمجموعة من المتآمرين، وعندما يعود كوريولانوس إليهم مرة أخرى يُتهم بالخيانة ويُقتل. بعد موت كوريولانوس يشعر أوفيديوس بالأسف ويرثيه بنبل.. يختلف أوفيديوس عن منافسه من نواحٍ عديدة؛ فهو رجلٌ عمليٌ ومحللٌ بارعٌ للمواقف. ولعلّه كان مخلصاً حينما بدأ تأبينه لكوريولانوس بالقول: "لقد زال غيظي، وأنا مصعوقٌ بالحزن.."؛ طالما أنه غالباً ما اعترف بتفوق كوريولانوس وانتقد أفعاله فقط، وليس طبيعته..

يفهم أوفيديوس شخصيَّة كوريولانوس جيداً؛ ويرى أنَّ خصمه لا يرتاح لمديح الناس، ويقترح عدة أسبابٍ لنفيه: كبرياءه، سوء حكمه على الأمور، أو مزاج المقاتل الذي لا يصلح للسياسة؛ ولا يتردد في التلاعب بوجود كوريولانوس أو استخدام شعب فولسكي للانتقام الشخصي منه. يرى بعض النُقّاد أنَّ أوفيديوس يفهم كوريولانوس جيداً لأنهما متشابهان كثيراً.. ورغم وجود بعض المصداقيَّة في اتهام أوفيديوس لكوريولانوس بخيانة حلفائه الفولسكان؛ لكنَّ ادعاءه التزدرائي بأنَّ كوريولانوس أنقذ روما بسبب.. "بضع قطرات من دموع النساء" يشي بنزق أوفيديوس أكثر من خلل في شخصيَّة كوريولانوس.

فولومنيا تناشد إبنها لفك حصاره عن روما، على المسرح، بلندن، 1959

كوريولانوس وأوفيديوس على المسرح، لندن، 2007

لا تُقدم المسرحيّة كوريولانوس كزعيم طبيعي يشعر بالراحة مع مرؤوسيه أو يحترمهم؛ والخصال التي تجعله الجندي الأكثر شهرة في روما ليست هي السمات اللازمة للقيادة السياسيّة الناجحة.. ويبدو ان كوريولانوس كان يُدرك ذلك

عقدة الأم- الابن

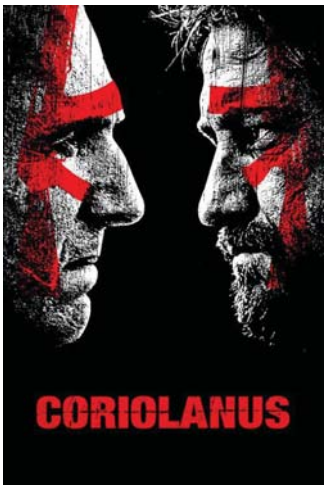
في إصرارها الشرس على أنها تهتم بمكانة ابنها البطوليّة أكثر من حياته؛ تبدو فولومنيا تمثيلاً للسيدة الرومانيّة النمطيّة، وهي تترنمُ بقيم الجمهوريّة. لكنها تبدو لاحقاً وكأنها أكثر ستراتيجيّة ومرونة الى حدٍ ما؛ خاصة محاولاتها الناجحة للتفاوض مع ابنها الوحيد كي يفك الحصار عن روما. جعلتها قدرتها على استمالة رأي كوريولانوس نحو التفاوض شخصيّة محوريّة في سياق السرد وتميُزها لتكون الوحيدة القادرة على التأثير فيه.

يعاني كوريولانوس وفولومنيا معا ديناميكيّة عقدة الابن- الأم ؛ فهي تتلاعب بأفكاره نحو الطموح السياسي، وتجعله يعيش الصراع ما بين الواجب الشخصي وبين توقعات الجمهور. تُصرّح الأم بفخر أنها تفضل أنْ يسقط ابنها في المعركة إذا كان ذلك يصبُ في هيكل مجده ورفاهيّة روما. يرى بعض النُقّاد أن دوافعها لترى ابنها مُكللاً بالغار تنبع من رغبتها الشخصيّة بأن تكون محاربة؛ وهو أمرٌ منعتها تقاليد روما منه. وبعد انتصاره في كوريوليس كانت أول من قال: "لم يبق إلا شيءٌ واحدٌ فقط.."؛ إشارة الى تولي ابنها منصب القنصل.. لم يُطرح قط التساؤل ما إذا كان هذا المنصب يُناسبه أو يُناسب طموحاته؛ لكنه كان يمثل ذروة طموحاتها لأجله.

تُخطط فولومنيا لتنصيب ابنها قنصلاً، وتضع استراتيجيّة لذلك.. فهي ترى أنَّ عدد جراحه في المعارك أمرٌ مهمٌ (سياسياً) ويجب أنْ يراه الشعب.. هنا تُشجعه للقبول بالتسويات والتنازل عن مبادئه؛ وهي ذات المبادئ التي زرعتها فيه منذ الصغر؛ للحصول على أصوات الشعب. ورغم انها علّمته احتقار المواطنين العاديين وتقدير مكانته بشدة؛ لكنها تدعوه لوضع تلك المبادئ جانباً وأنْ يتظاهر بما ليس فيه. وقد انصاع لها الابن كما أرادت.. وعند نهاية المسرحيّة تَحثه مجدداً على التنازل عن شرفه، وتتضرع له أنْ يعفو عن روما ويكون صانع سلام؛ وكأنها غافلة عن مفارقة أنها هي التي ربته ودربته ليكون محارباً.. وفي سياق حُجتها تنطق أقوالاً متناقضة؛ إذ تقول مرة في وصف إنجازاته: "ما من رجل في العالم".. كان "أكثر ارتباطاً بأمه". لكنها تقول له أيضاً: "لم تُظهِر في حياتك أبداً أي مجاملة لأمك العزيزة.." ثم تُشعرهُ بالخجل بالركوع أمامه؛ وهو انقلابٌ مذهلٌ في العادات الرومانيّة القديمة التي تنصُ على أنَّ الأولاد يجب أنْ يُوقروا والديهم. وتختم حديثها بأنْ تصفه بسبب موتها المحتمل، وأنها ستعود الى روما لتموت بين جيرانها حين تحترق المدينة (إذا لم يتراجع كوريولانوس عن حلفه مع أوفيديوس ويفك حصاره لروما).. وهي في كل ذلك الحوار تبدو غير مدركةٍ أنه إذا سحب الفولسكيين من حصار روما فإنَّ ذلك سيقود الى هلاكه؛ وهذا ما وقع في خاتمة المطاف..

الخاتمة المأساويّة

الهويّة مشكلة بطبيعتها في هذه المسرحيّة؛ شخصياً واجتماعياً، ويُظهر لنا البطل أن الهويّة مستحيلة أساساً؛ إذ تكشف الحوارات استحالة التعريف المُطلق لها. يسعى كوريولانوس الى تعريف نفسه ككيانٍ مستقلٍ اجتماعياً؛ لكنه يكتشف أنَّ الذات ما زالت معتمدة على الحقل الاجتماعي الذي تقف فيه. ثم يحاول الانفصال عن والدته نفسياً، لكنه يفشل. وأخيراً يحاول تسمية نفسه لغوياً؛ لكنه يفشل مرة أخرى. يفشل كوريولانوس أنْ يصبح "صانع ذاته بذاته" على ثلاثة أصعدة، كما قادت هويته الذاتيّة الى نفيه. وأخيراً لقي حتفه لعدم رغبته بالتفاوض مع القوى التي تسعى لإسقاطه. وإذ جعلته براعته العسكريّة بطلاً أمام العامة؛ لكنه فقد قدرة التواصل مع الآخرين، وجعله خوفه من الديمقراطيّة العامة عدواً في أعين الشعب.. ولم يعُد له مكانٌ في الحياة السياسيّة الجديدة لمدينته.



الخصم- الحليف؛ فيلم "كوريولانوس"، 2011

بينما يشق كوريولانوس خضّم صراعاته المتقلبة؛ تصبح المواجهة النهائيّة أمراً حتمياً.. ممزقاً بين ولائه لوالدته ومدينته؛ يبحث عن الانتقام ضد روما وينضّم الى جانب أوفيديوس. لكن هذا التحالف يقود الى مأساة ملحميّة تكشف عن صراعات كوريولانوس النفسيّة الداخليّة والوجوديّة. يتصاعد التوتر بشكل حاد حينما تتضرع فولومنيا الى ابنها أن يُظهِر الرحمة (حينما أوشك أن يحتل روما مع حليفه).. تستقطب تلك اللحظة قلب المأساة حينما تتصارع الروابط العائليّة مع الالتزامات السياسيّة؛ وكان لعدم قدرته على التوفيق بين تلك القوى نتائج قادت إلى الخيانة والعواقب الوخيمة.. وأخيراً الى مصرعه.

في خاتمة المطاف تصلح شخصيّة كوريولانوس لتكون محط دراسة عميقة عن الكبرياء والاستقامة وتعقيدات العلاقات الإنسانيّة؛ إذ يرسم مساره صورةً لمخاطر الالتزام بالقناعات الشخصيّة في ظل بنية سياسيّة متقلبة.. كما تظل تجربته انعكاساً قوياً لكيفيّة تشويه التوقعات المجتمعيّة للهويّة الحقيقيّة، وتتحدى القارئ (أو المُشاهد) للتأمل في تأثير ديناميكيات القوة في حياته.

كوريولانوس بمنظور اليوم

غالباً ما تقبع مسرحيّة كوريولانوس في ظل مسرحيات أكثر شهرة لشكسبير؛ لكنَّ أهميتها تلقى صدى لدى الجماهير المعاصرة، إذ لا تزال موضوعات القوة والحالة الإنسانيّة قائمة في المشهد السياسي الحديث، وقد تكون لغتها الكثيفة وموضوعاتها المعقدة صعبة على الجمهور، رغم أنها استقطبت الاهتمام حديثاً. شهدت السنوات الأخيرة إعادة اقتباس "كوريولانوس" في المسرح والسينما، بمنظورٍ معاصرٍ يتجدد مراراً؛ فالطبقات المعقدة لشخصيّة كوريولانوس تدعو للتأمل عن حدود الفخر الشخصي ضمن السياق المجتمعي؛ ما يشير إلى أنَّ الماضي يستمر بالتأثير في الحاضر. وتدعو لغة شكسبير البليغة والتطور الغني للشخصيات القراء إلى التعامل مع حقائق غير مريحة؛ فالرواية المأساويّة تحفل بعواطف حادة وتعقيدات سياسيّة تحث على التأمل في الولاء والفرديّة. وبذا تقف كتذكيرٍ واضحٍ بمدى هشاشة القوة وطبيعة النضال البشري الدائمة. كل ذلك طرحه شكسبير بلغةٍ شديدة وقاسية في كثيرٍ من الأحيان، لتُقدّم الحقائق الوحشيّة التي فرضتها الحرب والصراع السياسي.

• المصادر: موقع "نيوبوك ريكومنديشن"، موقع "إي- نوتس"، موقع "إديو بيريدي"

صيغٌ سرديَّة في قصص الحيوان

يشكِّل الحيوان مادة سردية مهمة في المرويات التراثية، من خلالها يتمكن الأديب من التعبير عن ذاته والتفكير في الوجود والموجودات وتأمل العالم والبحث في خفاياه، مستعملا صيغتين سرديتين: الأولى فيها الحيوان وسيلة رمزية ويأتي توظيفه بشكل عرضي ضمن سياق أدبي محمل بإشارات ودلالات بلاغية غير مباشرة في رمزية ما تريد توصيله من أفكار ورؤى، والصبغة الأخرى فيها السرد وسيلة بلاغية والحيوان غاية يتم بلوغها بمقاصد مباشرة فكرية وعلمية.

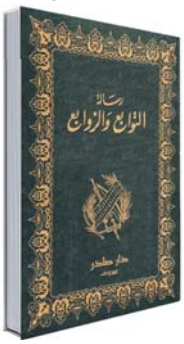
د. نادية هناوي

ومثال السرد الأول ما جاء في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي من قصص تأتي في إطار حواري، تتجادل فيه شخصيتان حول مسألة فكرية معينة حيث الشخصية الأولى سارد ذاتي والأخرى حيوان ناطق كما في قصة (الإوزة الأديبة) واسمها العاقلة وتكنى أم خفيف وهي ذات حظ من الأدب (فقلت: أيتها الإوزة الجميلة العريضة الطويلة أيحسن بجمال حدقتيك واعتدال منكبيك واستقامة جناحيك وطول جيدك وصفر رأسك مقابلة الضيف بمثل هذا الكلام .. وأنا الذي هممت بالإوز صبابة) فردت قائلة: (أيها الغار المغرور، كيف نحكم في الفروع وأنت لا تحكم الأصول؟ ما الذي تحسن؟ قلت: ارتجال الشعر واقتضاب الخطبة على حكم المقترح والنصبة، قالت: ليس عن هذا أسالك..) وتنتهي القصة وقد خسر السارد الذاتي جولة الجدل مع الإوزة، وبرر خسارته بأن استهزأ بإجاباتها على أساس أن لا عقل لها.

وأما مثال النوع الثاني من سرد الحيوان فقصة (حي بن يقظان) وتتأطر في بعدين هما في النهاية واحد: الأول فلسفي واقعي والآخر سردي غير واقعي. وكلما تسللت اللاواقعية إلى الحدث السردي الواقعي تداخلت الأبعاد الرمزية. وتبدأ القصة بولادة البطل (حي) من أب وأم، تزوجا سرا ووضعا مولودهما في تابوت وألقياه في البحر، فنقله البحر إلى جزيرة فيها ظبية ظنته ولدها، فحنت عليه وتعهدته ودفعت عنه الأذى (وألف الطفل تلك الظبية حتى كان إذا هي أبطأت عنه اشتد بكاؤه فطارت إليه.. فتربى ونما واغتذى بلبن تلك الظبية الى أن تم له حولان وتدرج في المشي واثغر وكانت هي ترفق به وترحمه وتحمله الى مواضع فيها شجر مثمر)

واتبع ابن طفيل في هذه القصة تقاليد السرد العربي، وأولها أن الحكاء صورة ابتدائية للسارد، وثانيها توظيف القطع والفصل الذي من خلاله يلم الحكاء بأطراف حياة البطل في ما قبل ولادته وما بعدها. وثالثها اتخاذ اللاواقعية قاعدة عليها يقوم السرد، وتتمثل بالظبية التي صارت أما حنونة لابن بشري، ورابعها الخيالية وتتمثل في الجمع بين ما هو مستحيل وممكن (ذكر سلفنا الصالح رضي الله عنهم ان جزيرة من جزر الهند التي تحت خط الاستواء وهي الجزيرة التي يتولد بها الإنسان من غير أم ولا أب وبها شجر يثمر نساء وهي التي ذكر المسعودي إنها جزيرة الواق واق) وخامس ا لتقا ليد الاستبطان وكثيرا ما يكون خاصا با لشخصية الآدمية أكثر من الحيوانية. وباستعمال الأسئلة يهتدي حي بن يقظان إلى التفكير العقلاني (فاقتصر في الفكرة في ذلك الشيء ما هو وكيف هو؟ وما الذي ربطه بهذا الجسد؟ والى أين صار؟ ومن أي الأبواب خرج عند خروجه من الجسد؟ وما السبب الذي أزعجه إن كان خرج كارها؟ وما السبب الذي كره إليه الجسد حتى فارقه إن كان خرج مختارا؟) ولأن هذه القصة كتبت في أواخر العصور الوسطى ظهر السارد كلي العلم يستبطن دواخل الشخصية ويكشف بعلمية عما يميز الإنسان عن الحيوان. وفي هذا تطوير لما كان السرد المقامي قد وظفه من متخيلات تحتكم إلى منطق اللغة وفنونها وقواعدها وليس إلى المنطق العلمي. وتتعقد الأحداث وتحتبك بموت الظبية. وشكّل الموت تحديا كبيرا لعقل الإنسان، فاندفع إلى محاولة إعادة إحيائها من جديد مستعملا طريقة التجريب والملاحظة (كان يطمع أن يعثر على موضع الآفة فيزيلها عنها فترجع إلى ما كانت عليه فلم يتأت له شيء من ذلك ولا استطاعه.. وكان إذا رجع إلى ذاته شعر بمثل هذا العضو في صدره ..فيتراءى له أنه كان يستغني عنها وكان يقدر في رأسه مثل ذلك ويظن أنه يستغني عنه. فإذا فكر في الشيء الذي يجده في صدره لم يأتِ له الاستغناء عنه طرفة عين) وبعد خمسين عاما من مكوث حي بن يقظان على الجزيرة يلتقي بكائنين بشريين هما أبسال وسلامان. وهذا ما زاد في محورية الشخصية الرئيسة. والطريقة التي بها ربط السارد بين القصتين هي قوله: (وبقي على حالته تلك حتى أناف على سبعة أسابيع من منشئه وذلك خمسون عاما. وحينئذ اتفقت له صحبة أبسال ومن قصته ما يأتي ذكره..) ويتفكر أبسال في أسباب وجود حي على هذه الجزيرة فتصور (أنه من العباد المنقطعين وصل تلك الجزيرة لطلب العزلة عن الناس كما وصل إليها) ويتفكر حي بن يقظان في وجه الحكمة من وجود أبسال وسلامان معه في هذه الجزيرة فلم يقف على فكرة محددة. ويحصل انعطاف كبير في مجرى السرد بالسفينة التي دفعتها الأمواج إلى ساحل الجزيرة وعليها جماعة تعجبوا من أمر حي الذي شرع يعلمهم ويبث أسرار الحكمة إليهم، وأخذ في وصف الفطرة والحق. وتنتهي القصة وقد تضاءل التخييل فتجلت الأبعاد الأخلاقية من وراء سرد الحيوان بفواعله الحيوانية والبشرية.

إن هذه الصيغ في الجمع بين البعدين الموضوعي العلمي والسرد التخييلي فضلا عن التركيز على ثيمة الموت هو الدليل على أن المقصد من سرد الحيوان فكري، وأن الغلبة هي دوما للعنصر البشري.



الطفل (حي بن يقظان) مع الظبية التي ظنته ولدها

العَالمُ يستيقظُ على صوتِ قُرنفّلة

طالب عبد العزيز

الى نيران البصّون

بالقمحِ أو بدونه، ستدورُ رحى الصَّبرِ الليلةَ
وسواءٌ أغثروا على جثّته أم لا، ستُشرقُ
شمسُ الغد،
ويأفلُ قمرُ البارحة ...
لذا، دعِ السُعداءَ وشأنَهم،
يعبرونَ الليلَ، أو يعودونَ منه..
أنامت النساءُ اللواتي بأعينهم أو لمْ تنم.
كنْ واحداً،
وأخرجْ من لقطةِ الفِيلم الرتيبةِ هذه،
الى النَّهار..
وليكن الغضبُ آخرَ ما ينهشُ قلبَك الصغير.
ستسخرُ الضِبّاعُ من وقوفِك صامتاً، أعلمُ ذلكَ
وقد يبدو كلامُ إمامِ المسجدِ صائباً في السَّاعة هذه
لكنْ، ليسَ هذا ما يدعوك الى قضْمِ الوقت وتبديدِ الامل.

****

أمسِ، سقط الثلجُ رماديّاً على سياجِ المدرسة
ولم ينم الحارسُ ليلتَه
ولم يقرضْ الجُرذُ الحبلَ الموصولَ بالباب
لكنني، نِمتُ، حتى أنَّ شعْريَ صارَ أطولَ
فيما ظلّت تنوّرةُ صديقتي تقصرُ وتقْصر..
والثلجُ مازالَ الى الآنَ أبيضَ يسقط
دخلَ المُعلِّمُ الصفَّ نصفَ غاضبٍ
ثم كتبَ ما يعني:
بأنَّ العالمَ يستيقظُ الآنَ على صوتِ قرنفلة.

***

تقول صديقتي بأنَّها مازالتْ تصفِّفُ شعْرَها
وهذه المرآةُ لا تريدُها بتسريحةِ الذِّئب.
أنا يهوديّة بما يكفي: تقولُ
وأقولُ: إذهبي الى الزّاويةِ الأكثر ظلاماً، إذنْ.
كان مهندسُ الصَّوتِ في الإذاعةِ يصيحُ بها معي:
إذهبي الى الزّاويةِ الأكثر ظلاماً
أيّتها اليهوديّة.

***

أرأيتَ كيف يفسِّرُ الجنودُ تسريحةَ شَعْري
ونصيبي كثيرٌ من أبي، صاحبِ (الجواهري بلسانِه وبقلمي)
وما حَملَته يدايَ من طينِ دجلةَ أمسِ
وكيف تدلّهمُ النافذةُ قبلَ أوانِها عليّ
عليكِ أمْ على العهْدِ القديم ؟: قلتْ
أترينَ بأنَّ قميصَك مازالَ أحمرَ تعبرهُ الرِّيحُ
الى بيتٍ في الرُّصافةِ، تندبين حِجارتَه الآن ؟
أكانَ المغيبُ الّلزجُ سيتحققُ ليلةَ البارحة.
أيّتها اليَهوديةُ: قلتُ.

****

هنا تركَ آبائي أحذيتهم،
وعلى الطاولةِ هذه تحطّمتْ إبتسامةُ أخي
ومن الشُّرفةِ تلكَ تدلّى خِنجرٌ وكتاب
أنا يهوديّةٌ، وأنتَ تحبُّ السفرَ على المِيدل إيست
لذا، لا ينبغي تركَ شجرةِ الزيتونِ بهذا الحشدِ من العصافير
فخذ الصّورَ، واخترْ للقائِنا مكاناً غيرَ بيروت!
تقول:
لكنني، سأغرسُ في الأسمنت من أولادي
ما يجعلكِ يهوديةً الى الأبد: قلتُ:
وسأُشهرُ القمرَ المحطَّمَ بوجهِك ثانيةً
وإنْ طوّقَ الضوءُ ابتسامتَك الكاذبة..
وإن لم أرَ الذئبَ بتسريحةِ شَعرك، هو يُشبهك
سأحثو بالياسمينِ، وبمنْ ظلَّ من الأطفالِ على رأسي
وإنْ أخفقوا في تفادي الدمَ والرصاص
وبالذينَ سيرثونني رسائلَ من عشِقوا، كذلك.

****

في المُعتم، من الزاويةِ تلكَ
تركتُ لكِ ما يُشبه إسمي، وقبّعتي
كان الضوءُ يسقطُ،
وتعبدُ الظِّلالُ ترتيبَ نفسِها على الطّاولة.
في الزاوية تلك،
كان الظلامُ يكررُ شكلَ الطّاولةِ، أيضاً
وكنتُ وحيداً، يَسلبني المكانُ حريتي.
لكنْ، ليسَ الامرُ بمنْ يغادرُ أولاً
إنّما بمن سيعود!
وسأعود.

ما دور الزمن في حياتنا؟

أنماط التصوّرات حول الزمن

عبد الغفار العطوي

يشكل مفهوم (الزمن) أكبر لغز في حياتنا، من حيث أنه من الصعوبة أن ندركه بمعزل عن انعكاساته على الأشياء التي حولنا. فالمتغيرات التي تطرأ في كل ما نراه أو نسمعه، أو ندركه نعزوه إلى الزمن دون أن نتحقق من حقيقة أثر الزمن في تلك المتغيرات، في إن كان للزمن دخل فيها أم هي تحدث من تلقاء نفسها، ويبدو أنَّ مفهوم الزمن قد ارتبط بالإنسان منذ أن وعى وجوده الكائن في هذا العالم، ونظر أو تخيل لدور الزمن في ما يمثله من علاقة بينهما.

لهذا بحث عن حقيقة أن للزمن تأثيراً قائماً بحد ذاته، أو هو من جملة التصورات الذهنية التي ابتكرها، كي يتغلب على الظواهر الملازمة لوجوده في حياته، فبإدراك أنَّ هناك دوراً ما له في المعرفة التي يتحصلها من عالمه بشرطه، أو بحضوره هو الدافع في جعله يتجه نحو التفكير بذلك الدور الحميم الملاصق له، لكن ارتباط مفهوم الزمن بحياة الإنسان أعطى لمفاهيم أخرى أن تتواجد في ساحة المعترك المحموم لهدف الزمن في أن يصبح مفصلاً مهماً في كينونته وقدره في أن يتفكر لم يدخل الزمن في حياتنا من أبواب متفرقة وليس من باب واحد، سألخص بعض الأفكار عن مفهوم الزمن تناولتها ثلاثة مصادر مهمة، الأول (تاريخ موجز للزمان) للعالم البريطاني الشهير (ستيفن هوكينج) والثاني (حول الزمن ثورة آينشتاين التي لم تكتمل) لـ(د- بول ديفيد) والثالث (تسعة تصورات عن الزمن السفر عبر الزمن بين الحقيقة والخيال) لـ(جون جريبين) على أمل تحقيق فهم واستيعاب النهم الشديد لدى الإنسان منذ القدم لوضع الزمن في إطار محدد لوعيه، في كونه مفهوماً غامضاً لحد الآن رغم ما قطعه العالم من تطورات هائلة في دراسة الزمن، من خلال علاقته بمفهوم الكون، كيف نشأ ومتى نشأ بعد الانفجار الكبير (البيك بانك)

Big bang

إذ اختلف في إن كان الزمن قد بدأ مع الكون في الحدوث، أو قبله، أو بعده، وهذا التفسير الملغز لعلاقة الزمن بالكون في النشأة هي التي لم يستطع الإنسان إيجاد حل أو تفسير مقنعين لها، ستيفن هوكينج في كتابه قد بين جملة من الظواهر المحيرة في تلك العلاقة، وكيف بدا للإنسان منذ القدم أن ما يراه من صورة الكون له صلة بالزمن، عندما كان يعتقد أن الكون لا يتحرك ولا يتغير رغم تعاقب الزمن، وتصور أرسطو أن السبب في هذا التصور هو أن الأرض هي مركز الكون وهي ثابتة، بينما الشمس وكل الكواكب في الكون تدور حولها، وتحولت نظرية أرسطو هذه على يد بطليموس إلى يقين ثابت دعمته الديانات التي أرست نظرية مركزية الأرض كحقيقة مطلقة لا تقبل الشك، وأن الكون والزمن خلقا معاً من بداية الكون إلى نهايته في اتجاه خطي نحو الفناء بعد الانسحاق الكبير، وأن الماضي أفضل من المستقبل في فكرة الانحدار القيمي الذي يعاني منه الكون بجميع مكوناته، ونبه هوكينج على قصور هذه الفكرة التي رفضها كوبرنيكوس بوضع نظرية معارضة لنظرية بطليموس، في مركزية الشمس، وأن الأرض هي التي تدور حولها، مما قلب صورة الكون رأساً على عقب، ثم جاء نيوتن بعده بنظرية الجاذبية التي أعطت مفهوم الزمن بعداً جديدا بعد تجارب غاليلو وكبلر، وانتهت حيرة العلماء من بعد ذلك قليلاً في تصوراتهم النمطية عن بعض مجاهل الزمن، بنظرية آينشتاين في النسبية، لقد صار الزمن بعداً رابعاً في تصور الكون بما يعني أن علينا فهم صورة الكون بالنسبة للزمن، أي حساب الزمن كما بينه د- بول دفيد في دراسة مختصرة للزمن، بوضع مصطلحات معينة

مفهوم الزمن قد ارتبط بالإنسان منذ أن وعى وجوده الكائن في هذا العالم

تجعلنا نعي مفهومه، فالزمن التخيلي والزمن الواقعي هما المفهومان الأساسيان في معرفة إن كان ثمة علاقة بين نشأة الكون بالوقت نفسه مع وجود الزمن، أي إن بول ديفيد يصر على أن الكون والزمن بقياس الزمن التخيلي يؤشر إلى أن ارتباط بداية الكون كان متساوقا مع بداية الزمن، وأن سهم الزمن كان باتجاه خطي واحد، ومن المدهش أن يتفق الدين والفلسفة والعلم على حقيقة ما توصّل إليه الإنسان، وان اكتشف الفيزيائيون في القرن العشرين حقيقة انهيار الكون مع الزمن في نقطة الانسحاق الكبير عبر قانوني الترموداينميك، لكنّ انهيار الكون مع نهاية سهم الزمن الخطي هو الذي جعلنا نفطن إلى أن الكون في طريقه للفناء يأخذ معه الزمن، وهذا التصور يرفضه العلماء بشدة، زاعمين أن اقتران نشأة الكون مع بداية الزمن تبدو ظاهرة غير موفقة، لأنَ الكون ربما يتعرض لما يدعى تعدد الأكوان، أو الأكوان الموازية التي طرحتها نسبية آينشتاين في نظرية ميكانيكا الكم، وكذلك نظرية الأوتار الفائقة، من حيث أن حركة الكون قد استوعبت الزمن رغم أننا لا يمكننا حساب الزمن في معزل عن الكون، فالكون ليس ثابتا، إنما هو متحرك، وهو كون نصفه مرئي يتضمن مليارات المجرات وهي تطوف في فراغ أسود واسع تهرع بحكم الاتساع المهول منذ 13 مليار عام من نقطة الانفجار العظيم نحو محيط الكون، أو ما يطلق عليه بـ(الجاذب الأعظم) وكون لا مرئي لا ندركه إلا وفق الزمن التخيلي، لهذا بدا أن فكرة السفر عبر الزمن مقبولة في حالة اكتشاف أن الزمن يمكن أن يكون سلبياً، أي يمكن استعادة الماضي، عن طريق السفر بسرعة تفوق سرعة الضوء التي تبلغ 458، 792، 299 مترا في الثانية جون جريبين في كتابه الأخير (تسعة تصورات عن الزمن) وضع تصوراته عن تلك الفكرة التي تقع بين الخيال والحقيقة، أي استغلال الزمن من أجل السفر فيه، وفق نظرية النسبية التي تزعم أن بمقدور المرء السفر نحو الماضي إذا ما تحرك بسرعة الضوء نحو المستقبل، ويطرح جريبين تصورات السفر عبر الزمن في تفرقته أولاً بين الخيال العلمي والخيال الخرافي، معتمداً على ثقافته الواسعة في هذا المجال، إضافة لخبرته في مسألة الخيال العلمي في مجال السفر عبر الزمن، الذي ابتدأه مجموعة من الكتاب، من هؤلاء على سبيل المثال جول فيرن واتش جي ويلز وآرثر سي كلارك وإسحاق اسيموف، وثانياً بدا أن الخيال العلمي قد قاد الإنسان نحو التفكير ملياً في كيفية السفر، بنقل هذه المحاولة من الخيال الكتابي نحو الحقيقة العلمية، لا سيما أن السفر خارج الغلاف الجوي للأرض قد اكتشف أنه أميل للخيال منه للحقيقة، لصعوبة تطبيق اختراق الضوء، لجملة من العوامل الأساسية التي عرضها علم الكونيات، تحول دون تخطيها، إلا أن علماء الكونيات ما بعد نسبية آينشتاين لخّصوا فكرة السفر عبر الزمن في تمركزها حول إيجاد نظرية تجمع بين نظرية ميكانيكا الكم والنسبية، أي أن تتم معايرة سرعة الزمن بسرعة الضوء، ويكون السفر في الزمن التخيلي.

الصباح الثقافي

هلْ المسرح مؤسسة أخلاقيَّة ؟

كانت لأعمال الكاتب الألماني الكبير فريدرش شيلر، الذي يعد مع نظيره الكاتب والشاعر فولفكانك غوته أهم ممثلي الحركة الكلاسيكية الألمانية، التأثير الكبير في أعمال برتولت برشت، حيث كان ذلك التأثير إلى جانب عوامل ومؤثرات كثيرة أخرى إسهاماتها الكبيرة في صياغة شخصية برتولت برشت المسرحية، والتي قادت فيما بعدُ إلى صياغة المسرح الملحمي. وكان لشخصية شيلر تأثير كبير في الكاتب المسرحي برتولت برشت سواء من حيث المعالجة التقليدية أو من حيث تركيبة الشخصية الثقافية، والتي كرَّست روح النظرية الجدلية والمحاججة في أعمالهِ.

بهاء محمود علوان

فريدريك شيلر

لوحة تكثل فريدريش شيلر وهو يغادر مسرح مانهايم

يتناول الكاتب (ماير) تلك العلاقة وذلك التأثير البائن فيقول: إن هذه العلاقة بين برشت والأعمال الكلاسيكية الألمانية وبالأخص منها تلك الأعمال التي كانت تمثل جذوة الكلاسيكية الألمانية، والتي تمثلت بأعمال الكاتب الكبير (فريدرش شيلر)، كانت علاقة ذات سمات فكرية متقاربة الرؤى التي تمثل بعض المفاهيم الإنسانية الملقاة على عاتق الحركة الأدبية بالعموم، والحركة المسرحية بالخصوص. إن ما يتم تناولهُ في الآونة الأخيرة من محاولة الربط بين تلك الأعمال الكلاسيكية و أعمال برشت لمْ تكن في السابق محل دراسة واهتمام. وبعد ما قام به (سيلكه ميلر) من محاولة لإيجاد تلك الوشائج هي التي ستساعدنا والأجيال القادمة أيضاً على رؤية المعنى المحدد لبرشت في أدبنا بشكل أكثر دقة. لقدْ أصبحت الجدالات والحوارات الدائرة حولَ هذهِ الوشائج بين الكاتبين الكبيرين في الوقت الراهن، والتي تحاول مد الجسور بشكلٍ عميق بين أعمال شيلر و أعمال الكاتب الشيوعي برتولت برشت، محط اهتمام ودراسة كبيرتين، هذا لأن لبرتولت برشت أثراً كبيراً في الحركة الأدبية الألمانية كونه شاعراً، وأديباً، ومخرجاً مسرحياً، وكذلك ممثلاً لامعاً.

إن ما قالهُ الكاتب المسرحي السويسري (ماكس فريش) يبدو متوافقاً مع ما جاء على لسان الكاتب (فريدرش دورنمات) حول برشت، وكذلك حولَ شيلر كونهما يدعوان إلى توظيف الأدب وتسخيره لخدمة المجتمع. إن من أهم العناصر التي لم يكن (دورينمات) يتقبلها، أو كان منزعجاً منها عند برتولت برشت هي نظرية (التغريب)، التي نظَرَ لها برتولت برشت والتي لم تكن موجودة في أعمال سلفهِ فريدرش شيلر.

من جانبٍ آخر، نجد أن برشت نفسه قدْ أكدَ في أكثر من مناسبة، بأنه لا يريد أن يتحدث باسم الأخلاق، بل باسم المتضرر، كما فعل في اقتباسه لرواية (كولهاس). ومع ذلك، أراد أيضاً أن يُنظر إلى مسرحه الملحمي على أنه (مؤسسة أخلاقية). وفي الاقتباس التالي يحاول برتولت برشت التمييز بين مفهوم شيلر للمسرح التعليمي و مفهومه: (ووفقاً لمفهوم فريدريش شيلر حول المسرح، فإنهُ يقول: (يجب أن يكون المسرح مؤسسة أخلاقية). وعندما عملَ شيلر لإثبات ذلك المفهوم، لم يخطر بباله، أن إلقاء المواعظ الأخلاقية على المسرح، قدْ يتسبب في ابتعاد الجمهور عن المسرح، وعدم تفاعلهم معه في ذلك العصر. ولم يكن في ذات الوقت لدى الجمهور أي اعتراض على الوعظ الأخلاقي، بل على تقبل تلك المواعظ على خشبة المسرح. وفي وقت لاحق انتقد الفيلسوف (فريدريك نيتشه) ما قام به فريدرش شيلر حول مفهوم الأخلاق على خشبة المسرح، وصوره ك (عازف البوق) الأخلاقي (حسب مفهوم نيتشه لما كان يقومُ بهِ شيلر على خشبة المسرح). ونجدُ الحال نفسه في ما يتعلق بالمسرح حينَ انقلب الكثيرون ضد هذا المسرح وما أسس لهُ، زاعمين أنه أخلاقي للغاية. بينما احتلت النقاشات الأخلاقية في المسرح الملحمي المرتبة الثانية بعد التركيز الواضح والجلي حول فقدان الحقوق والمظلومية التي يتعرض لها غالبية المجتمع. ومع ذلك، تمت دراسة المفهوم الأخلاقي في المسرح البرشتي بشكلٍ مستفيض للغاية.

إن الجسور المشتركة بين أعمال برتولت برشت وأعمال فريدرش شيلر تأتي من خلال التثقيف والتنظيرُ للأخلاق عند كلا الكاتبين، كما نجد تلك الجسور والوشائج من ذلك الكم الكبير من نقاط الالتقاء عند الكاتبين، في الهدفِ وفي الأسلوب، وإن اختلفت بعض الأدوات المسرحية عند كليهما.

لقدْ كان الغرض من دراسة الوشائج والجسور الممتدة بين أعمال شيلر وبرشت هو إيجاد حلول يمكن أن تقضي على اللبس الحاصل للمفهوم الأخلاقي لدى الشاعرين، وإن اختلفت الأساليب والأهداف.

وهنا لابدَ من الإشارة إلى ما جاء على لسان برتولت برشت حين قال: (لم نتكلم باسم الأخلاق، ولكن باسم الأطراف المتضررة. وهذان شيئان مختلفان تماماً، لأن النصيحة الأخلاقية غالباً ما تُستخدم لإخبار أولئك الذين تعرضوا للأذى بأن عليهم أن يتصالحوا مع وضعهم.، بل أن يستسلموا للظروف التي وضعتهم بموضع الضحية). أما بالنسبة لمثل هؤلاء الأخلاقيين، (فإن الناس موجودون من أجل الأخلاق، وليس الأخلاق من أجل الناس). وهنا يمكننا الربطُ بين العامل الأخلاقي والملحمية على خشبة المسرح، إذا سلمنا بأن المسرح هو مؤسسة أخلاقية.

وعلى الرغم من أن برشت كان قريباً جداً من مسرح شيلر كمؤسسة أخلاقية، إلا أنه لم يرغب في أن يُفهم على أنه (كلاسيكي)، لأن الكلاسيكيين كانوا ممثلين للبرجوازية. الكتابة تعني بالنسبة لبرتولت برشت هي (محاولة لجعل بعض المقترحات أكثر أخلاقية، كما أنهُ يمكننا من خلق النوع الجمالي الدائم للأشياء، ويمكننا من خلال ذلك من إعطاء شيء نهائي وحاسم، وبالتالي فهو يعدُ في نظره، (محاولة الفصل لتحديد الفترة الزمنية المتمثلة بإعطاء شكلٍ محدد للنهايات).

ختاماً يمكننا القول إن مسرح برشت، كما وصفه برشت نفسه: على أنه (المسرح كمؤسسة أخلاقية) له سمات كلاسيكية، كما أن برشت يرى نفسه خليفة لشيلر، فقد كسر التقاليد في بنية شخصياته.

المصدر:

فصل من أطروحة دكتوراه للباحثة الألمانية بريكيتا فولفا- جامعة بورتلاند

ماريا ستيوارت - في مسرح لونبورغ، يرفع مارتن بفاف مبارزة المبادئ والكراهية الإليزابيثية لفريدريك شيلر من قاعدتها

مراجعة

الفلسفات الآسيوية جانب مجهول في الغالب وذلك لهيمنة الفلسفات الاغريقية والغربية بشكل اعم وكل ما نعرفه عن الفلسفات الاسيوية يتلخص في عبادات متناثرة لا ترقى إلى التفهم. هذا الكتاب الثري والمفعم بالدهشة هو محاولة لتقريب الفلسفة الآسيوية المرتبطة بالمعتقدات الدينية إلى القارئ العربي. يسعى هذا الكتاب إلى الاجابة عن تساؤلات كبيرة بشأن الفلسفات الرئيسة التي صاغت ثقافات الشعوب الآسيوية وارشدتها فكرا وعملا على مدى العصور. وما يميز هذا الكتاب انه يكشف حقيقة ان الفلسفات الآسيوية هي على نقيض الفلسفة الغربية الحديثة لم تفصل الفكر التجريدي عن الممارسة العملية ولا الفلسفة عن الدين.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
ملحق اسبوعي 16 صفحة
www.alsabaah.iq
الأربعاء 6 تشرين الثاني 2024 العدد 6044 Wed. 6 . Nov. 2024 Issue No.