القافلة

العدد 714 | يناير-فبراير 2026

القافلة

مجلة ثقافية منوعة تصدر كل شهرين
المجلد 75 | العدد 714 | يناير - فبراير 2026

يتناول ملف العدد "المنارة" بموقعها الشاعري بين البر والبحر، وفرادتها المعمارية وأناقتها الفنية، ويتحدث عن تطورها عبر قرون وتأثيراتها الثقافية المختلفة.
الصورة لمنارة لا جومين على الساحل الغربي لفرنسا، التُقطت عام 2016م، خلال عاصفة وصل خلالها ارتفاع الأمواج لأكثر من 15 مترًا.

الصورة: Getty Images

الناشر

شركة الزيت العربية السعودية (أرامكو السعودية) - الظهران

رئيس أرامكو السعودية، كبير إداريها التنفيذيين
أمين حسن الناصر

النائب التنفيذي للرئيس للموارد البشرية والخدمات المساندة
نبيل عبدالله الجامع

النائب الأعلى للرئيس للاتصال المؤسسي
خالد عبدالوهاب الزامل

نائب الرئيس لأعمال الاتصال والمواطنة المؤسسية
حسين نبيل حنبظاظة

مدير إدارة المحتوى وقنوات الاتصال
سامر أسامة عبدالجبار

رئيسة قسم قنوات الاتصال بالوكالة
سارة جهاد الكاظم

رئيس التحرير: مصلح جميل الخثعمي
شؤون التحرير والقنوات المساندة: عدنان المناوس، قيس عبداللطيف، أسامة بوجبارة، سعود الدعيج، حسام نصر

ردمد ISSN 1319-0547

· ما ينشر في القافلة لا يعبّر بالضرورة عن رأيها.
· لا يُسمح بإعادة نشر أي من موضوعات أو صور القافلة إلا بإذن خطي من إدارة التحرير.
· لا تقبل القافلة إلا أصول الموضوعات التي لم يسبق نشرها بأية وسيلة من وسائل النشر.

تحرير وإخراج
روناء rawnaa

طباعة
مطابع اليوم

تابعونا

لطلبات الاشتراك الخاصة باستلام الأعداد المطبوعة من مجلة القافلة، ولإلغاء اشتراكك أو تحديث البيانات الخاصة به، يُرجى التواصل معنا عبر البريد الإلكتروني للمجلة: alqafilah@aramco.com

توزع مجانًا للمشتركين
العنوان: أرامكو السعودية ص.ب 1389 الظهران 31311 المملكة العربية السعودية

البريد الإلكتروني:
Alqafilah@aramco.com

الموقع الإلكتروني:
Qafilah.com

شركة الزيت العربية السعودية (أرامكو السعودية)، شركة مؤسسة بموجب المرسوم الملكي رقم م/8 وتاريخ 1409/04/04هـ، وهي شركة مساهمة بسجل تجاري رقم 2052101150، وعنوانها الرئيس ص.ب. 5000، الظهران، الرمز البريدي 31311، المملكة العربية السعودية، ورأس مالها 90,000,000,000 ريال سعودي مدفوع بالكامل.

العالم يتغيَّر سريعًا من حولنا

يتحركُ العالمُ من حولنا اليوم بإيقاعٍ متسارعٍ، لا يمنحنا ترف الانتظار أو التقاط الأنفاس. إنَّ سرعةَ التحولاتِ التي نشهدها اليوم مع مطلعِ العامِ الجديد 2026م، تتجاوز حدود التطور التقني لتصل إلى إعادة صياغة المفاهيم التي استقرَّت في الوعي البشري لقرونٍ. فالتغيُّر لم يَعُد نموًا تدريجيًا، وإنما هو قفزاتٌ كبرى تجعل من أدوات الأمس تبدو كآثارٍ تاريخيةٍ.

وبالحديثِ عن التحولات الكبيرة، تبرزُ قضيةُ "الكتابةِ في عصر الذكاء الاصطناعي" بوصفِها واحدةً من أكثرِ الأسئلةِ إلحاحًا في وقتنا الراهن. هل يمكنُ للآلةِ، ببراعتِها التقنية، أن تستبدل أصالة ما تخطُّه أيدي الكتّاب؟ وهل سنعيش في عالمٍ يتلاشى فيه الصوتُ الإنساني؟

إنَّ ما يمكننا الرهانُ عليه اليوم في ظل هذا التحوُّل، يتركّزُ حولَ جوهرِ الإبداع الإنساني؛ ذلك الجوهرُ الذي ينبثقُ من التجربة، ومن الذاكرةِ المثقلةِ بالتفاصيلِ الدقيقة. وإن كانت الكتابةُ هي نبضُ الروحِ وتجلي الهوية، وهي الأثرُ الذي يتركهُ الإنسان خلفه؛ ليدلَّ على عبورهِ الفريد في هذا الوجود، فإن التمسك بها، بوصفها أهم المنجزاتِ الإنسانية في ظلِّ تدفُّق النصوص المولّدة آليًا، صار ضرورةً قُصوى؛ لتبقى الكلمةُ المكتوبةُ بوعيٍ بشريٍّ كاملٍ هي المنارة التي تحمي المعنى من الغرقِ في محيطِ التكرارِ والتشابه.

ونقرأ في تفاصيل هذا التحوُّل الذي يطُولُ الجوهرَ ويمتدُ ليُعيدَ تشكيلَ المفاهيم التي ظُنَّت يومًا أنها ثوابت لا تقبل الجدل. فمن كان يتخيّل أن تصل رواية مصوّرة (كوميكس) إلى القائمة الطويلة لجائزة "المان بوكر"! ما يجسّد انزياحًا تاريخيًا في مفهوم "الأدب الجاد". لقد اهتزَّت القوالب الراسخة وهي في حالة تبدُّلٍ مستمرٍ؛ فما كان يُنظر إليه بوصفه فنًا هامشيًا أو أقل رصانةً، باتت النظرة إليه اليوم مختلفة.

وفي إطار النظرة الفاحصة للتغيّرات والتحوّلات، جاء اختيارُ "المنارة" لتكون هي موضوع ملف العدد، في محاولةٍ للبحث عن مرجعية صلبة وسطَ رمالٍ متحركة. المنارةُ البناء الذي يُرسل الضوء دليلًا للبحّارة في عُرْض البحر، والرمز للصمود والوقوف في وجه العواصف العاتية.

إن "القافلة"، وهي تفتتح دورةً جديدةً من عمرها، تقدّم دعوةً للتوقفِ قليلًا، والتقاطِ الأنفاسِ وسطَ هذا الركضِ العالمي المستمر. لنتأمل معًا هذا العالم الذي يتغيّر أمام أعيننا، ونحتفي بجوهر الإبداع الإنساني الذي يظلُّ الركيزة التي تقوم عليها كل قصةٍ.

رئيس التحرير

قبل السفر

04 | كتب عربية ومترجمة
06 | كتب من العالم
09 | مقارنة بين كتابين
08 | **أكثر من رسالة:** إيطاليا التي تكتبنا
09 | **أكثر من رسالة:** كيف ينقذنا الأدب من المعرفة الاستهلاكية؟
10 | **استطلاع:** مشاهدة الأفلام بين المنزل وقاعات السينما
12 | **قول في مقال:** هدايا صغيرة أكبر من نظرية موس

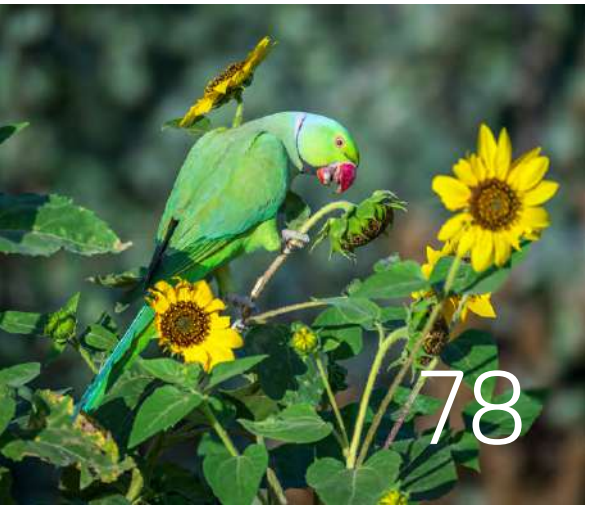
القضية

13 | الذكاء الاصطناعي وتآكل اللغة

أدب وفنون

23 | رحلة الأغنية السعودية
28 | محمود المسعدي.. امتحانُ الأيقونة
31 | **رأي ثقافي:** الترجمة: في الإعادة والتشارك
32 | الكوميكس: كيف تتحول الصورة إلى نقد فكري؟
36 | السيرة الذاتية.. متعة المعرفة والتلصص والاستئناس بخبرات النجوم
39 | ملامح الأشقاء في الروايات العائلية
43 | المهرجانات السينمائية بين توجيه الجمهور والتوجّه إليه
48 | **شعر:** مهذل الصقور
50 | **ضوء:** الحِسّ التوثيقي في أعمال معاذ العوفي.. الطبيعة صِنو الحضارة وليست نِدًّا لها

محتوى العدد



علوم

56 | جرائم الدماغ.. عندما يسرق التلف العصبي حرية الاختيار

60 | **مجهر:** من الاستدلال إلى الفهم

61 | التشارك مع الميكروبات لإنقاذ الكوكب

64 | **العلم خيال:** حين يرحل القمر

66 | الشيخوخة.. من حتمية بيولوجية إلى هدف علاجي

آفـاق

70 | نجوم ميشلان... حكاية دليل المطاعم الراقية من فرنسا إلى العالم

74 | الألعاب النارية.. لغة عالمية من الضوء والصوت والتقاليد

78 | حين تهاجر الأقفاص.. حكاية الطيور الغازية

82 | **عين وعدسة:** شفشاون.. أقربُ مدن المغرب إلى السماء

88 | **فكرة:** عندما نقرأ الكتب في أماكنها

الملف

89 | المنارة

الدادائية وتمثُّلاتها في التصميم الجرافيكي المعاصر

تأليف: باقر باسم فيصل
الناشر: دار خطوط وظلال، 2026م

يناقش هذا الكتاب تأثير "الدادائية"، فكرًا وأسلوبًا، في الفن التشكيلي عمومًا، والتصميم الجرافيكي على نحو خاص. فقد مثَّلت هذه الحركة الفنية توجُّهًا حداثيًّا سعى إلى تغيير المَعالِم الفنية السائدة والمستقرة، من خلال التعبير عن طاقاتٍ أقرب إلى التجريد، رافعةً شعار "كل شيء لا شيء".

يُشير باقر باسم فيصل، في كتابه الذي تضمَّن عددًا من المباحث النظرية والتطبيقية وُزِّعت على ثلاثة فصول، إلى أن "الدادائية" كانت مُوجَّهةً، في المقام الأول، إلى الاهتمامات الفنية التعبيرية، وهي تُعنى بالجوهر، وكانت تسعى إلى إحداث تغييرٍ حقيقي، لكنها لم تُفهَم في بداياتها، شأنها شأن نزعات التَّحرُّر من القيود الاجتماعية في ذلك العصر الذي ظهرت فيه. وبخاصة أنها تمرّدت على العقل، وناقضت المنطق، بل تجاهلت الأُسس الفنية القيِّمة، بما فيها الأُسس المرتبطة بعِلم الجمال.

أما عن تمثُّلات "الدادائية" في التصميم الجرافيكي المعاصر، وهو الموضوع الرئيس للكتاب، فقد أجرى المؤلف دراسة تحليليَّة لاثنين وثلاثين ملصقًا من أعمال المُصمّمين الجرافيكيين العالميين، الذين تبنَّوا هذا النمط الفني، مثل: "ديفيد كارسون" و"لودريس زوليزي" و"كيلين هاتاناكا" في الفترة ما بين عامي 1922م و2019م، الذين اعتمدوا على التِّقنيات الرقمية المعاصرة في محاكاة الفكر والأسلوب "الدادائي". وقد ضمَّ الكتاب ملحقًا لجميع الأعمال المدروسة؛ حتى يتسنى للقارئ العادي فهم التحليل المرتبط بكل نموذج.

ومن ضمن النتائج التي توصَّل إليها المؤلف، أن الأسلوب "الدادائي" في التصميم الجرافيكي المعاصر قد تجسَّد عبر استعمال الغرابة، وغير المألوف، والتفكيك والتوزيع الغريب للعناصر، واستخدام تقنية "الفوتومونتاج" لدمج الواقع والخيال، مع تداخُل الصور والألوان؛ بهدف توضيح الأفكار المُتباينة للملصقات. وأدى استخدام تقنية "الكولاج" المعاصرة إلى إعادة بناء الأفكار وحياكتها باستخدام الكمبيوتر من أجل جذب المتلقي والتأثير فيه، وهو الأمر نفسه الذي تحقّق من خلال استخدام النصوص والحروف والكلمات عشوائيًّا، وكذلك عبر استخدام الصور بوصفها أداة يُعبّر بها الفنان "الدادائي" عن التداخُل بين الزمان والمكان، والجمع بين لحظتي الحاضر والماضي، والربط بين ما هو حقيقي وما يندرج في عالم الأحلام.

ماذا حدث في مطبخ جون سافوكا؟
قراءة في المكان السينمائي

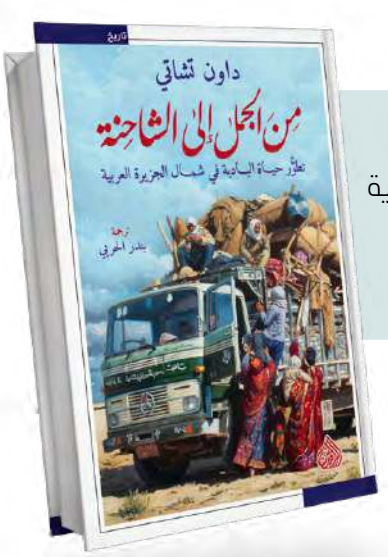
تأليف: هدى جعفر
الناشر: منشورات حياة، 2025م

تطرح الناقدة السينمائية هدى جعفر، في هذا الكتاب مجموعةً من الأسئلة، منها: هل يوجد مكان في الأفلام يجذب المشاهدين أكثر من سواه؟ وما المكان في السينما أصلًا؟ وأين يبدأ المكان المقصود وأين ينتهي؟ ونجحت في الإجابة عنها عبر سرد سلسٍ ينقل خيال القارئ إلى أمكنة متنوعة ضمها 468 فِلمًا عربيًّا وأجنبيًّا.

يتضمن الكتاب سبعة فصول ناقشت أهمية المكان السينمائي، والأماكن التي تُفتح وتُختم بها الأفلام، والدلالات النفسية للأماكن، وعلاقتها بأسماء الأفلام، وتستعرض الأماكن الطبيعية والمتحركة، والأجزاء المُكوِّنة للبيوت. كما تناولت الحديث عن الأفلام التي تُوصف بأنها تدور في مكان واحد انطلاقًا من فِلم "12 رجلًا غاضبًا" للمخرج الأمريكي "سيدني لوميت"، عُرض عام 1957م؛ إذ اختارت المؤلفة عنوان عملها من مكان محدد ورد ذكره به، وهو مطبخ الصبي الإيطالي "جون سافوكا" الذي يتمحور الفِلم حوله؛ إذ يُتهم بقتل أبيه. وتشير هدى جعفر إلى أن هذا المطبخ له دلالته؛ لأنه ارتبط بالحالة العاطفية للبطل، فهو المكان الذي جرى فيه التحقيق معه، وشهد انهياره، وحمل دليل براءته أيضًا، ومع أن لا أحد من المشاهدين قد رآه، كما لم يَرَه المخرج، ولم يَرَه "سافوكا" نفسه، "فإننا رأيناه جميعًا"؛ لأنه موجود في صُلب القصة.

تؤكد المؤلفة أنه مع تصنيف بعض النقّاد لبعض الأفلام بأنها ذات مكان واحد، فإن ذلك يُعدُّ أمرًا مستحيلًا نظريًّا وعمليًّا، و"ينسف السينما من أساسها"؛ لأنها "قائمة على الحركة في المكان، عبر زمنٍ معينٍ، فإن كان المكان واحدًا فقط، فلا حركة إذًا، وإذا انعدمت الحركة، فلا فِلم هناك". وهكذا، يستدعي كل مكان يظهر على شاشة السينما أماكن أخرى نظيرة ترتبط به أو تُناقضه، فليس ثمّة "مكان معزول أو مقصي أو مستقل".

ولعل أبرز ما يميز هذا الكتاب استعراض مؤلِّفته التحليلي الذي قدّمته بمسحة فلسفية واضحة لطبيعة الأدوار التي تؤديها الأماكن العلوية والسفلية، والمغلقة والمفتوحة، والفارغة والمزدحمة، وتوظيفها في حبكة كل فِلم. إضافة إلى ما سمَّته هدى جعفر "الأمكنة المُغتالة"، وقصدت بها الأماكن السينمائية التي يُنتهك أمانُها بعشرات الطرائق، وكل طريقة منها تحمل احتمالات كثيرة تتشكَّل وفقًا لها قصص الأفلام.



من الجمل إلى الشاحنة
تطوّر حياة البادية في شمال الجزيرة العربية

تأليف: داون تشاتي
ترجمة: بندر الحربي
الناشر: دار الرافدين، 2025م

صدرت الطبعة الأصلية لهذا الكتاب في عام 1986، وهو يُعد دراسة محورية تستكشف التحولات الاجتماعية والاقتصادية للمجتمعات الرعوية في المشرق العربي، وتحديدًا في سوريا ولبنان وشمال الجزيرة العربية، ويمتد على 272 صفحة مقدمًا وثيقة أكاديمية وشهادة حية تستند إلى بحث ميداني.

يفنِّد الكتاب الصور النمطية التي تصوِّر البدو كبقايا ماضٍ منقرض، ومؤكدًا على مرونة الثقافة البدوية وقدرتها على إعادة ابتكار أساليب العيش. وتعتمد المؤلفة على منهجية أنثروبولوجية دقيقة لترسم لوحة حية لتاريخ البدو؛ حيث يبدأ الكتاب بتتبع نشأتهم وتطور حياتهم الرعوية في فصله الأول، ثم ينتقل في الفصل الثاني إلى استعراض تأثيرات الاستعمار وتقسيمات الحدود كـ"سايكس-بيكو" على استقرار أوضاعهم.

ويغوص الفصل الثالث في الديناميكيات الاجتماعية، موضحاً العلاقات المعقدة والتكاملية بين الرحّل والحضر والتحالفات القبلية، مفككًا بذلك الثنائية القديمة بين البدو والحضر. أما الفصل الرابع، فيركز على رمزية الجمل في الحياة الأسرية التقليدية، مُصوِّرًا إياه كرمز للاستقلال والترابط الاجتماعي.

التحول المركزي الذي يدرسه الكتاب يتجسد في الفصل الخامس، الذي يفحص دور الشاحنة بوصفها رمزًا لدخول الحداثة، حيث تبرز المؤلفة كيف أحدثت الشاحنة ثورة في التنقل والتجارة، مما أتاح للبدو الاستمرار في الرعي المتنقل بكفاءة أعلى على الرغم من تحديات الحدود الحديثة والاندماج في الاقتصاد النقدي، مدعومة برسوم بيانية وإحصاءات اقتصادية. والأهم أن الكتاب يرصد عملية "إعادة التفسير الثقافي للرمزية"؛ حيث ورثت الشاحنة المعنى الرمزي للجمل (القوة والاستقلالية)، مما يثبت قدرة الثقافة البدوية على "هضم" أدوات العصر الحديث لخدمة قيمها الجوهرية.

ويؤكد الكتاب أن الهوية البدوية انتقلت إلى "فضاء الشبكة"، حيث تُرقمن آليات التضامن القبلي مثل طلب المساعدة عبر تطبيقات الهاتف، مما يضمن استمرارية أنماطهم الاجتماعية التقليدية بأحدث أدوات العصر. يبقى "من الجمل إلى الشاحنة" عملًا مهمًّا لفهم قصة الحداثة في الشرق الأوسط.

سكرين شوت
رؤية فلسفية للحياة

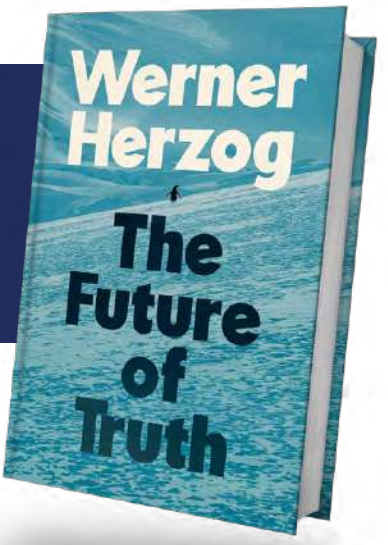
تأليف: بيرجور إبي
ترجمة: ياسمين سلطان
الناشر: العربي، 2025م

يحاول الكاتب الأيسلندي بيرجور إبي، أن يلفت الانتباه بطريقةٍ تتماشى مع مضمون كتابه من صفحته الأولى التي جاءت تحت عنوان "تنويه". في ثناياها يُعلن ترحيبه بكل قارئ مُحتمَل؛ شريطة أن يكون إنسانًا "من لحمٍ ودمٍ"، وذلك بأن يُبرهن أنه ليس روبوتًا عبر الضغط على مربعٍ يَبرُزُ وسط الصفحة، وهو المربع الشهير الذي يعرفه جميعُ مستخدمي المواقع الإلكترونية، الذي يأذن لهم عند التأشير عليه بولوجها.

ولا تُقلِّل طرافة هذا المدخل من جدية الأفكار المطروحة في هذا العمل الذي يمكن عَدُّه مراجعةً دقيقة لما أحدثه تطوُّر التكنولوجيا الرقمية من تغييراتٍ عميقة طالت المجتمعات الإنسانية على تنوُّعها.

يروي الكتاب "حكايات" قد تبدو للوهلة الأولى غير مترابطة، لكنها تنطلق من فكرةٍ مركزية مفادها أن ثمّة خطرًا بات يُهدِّد المنتمين إلى هذا العالم الرقمي، ولشِدَّته تمكَّن من زرع الشك حول إمكان الإيمان بوجود المستقبل. والمستقبل، من منظور المؤلف، يعني تقاسُم البشر قصصًا ينسجون عبرها أحلامهم في حياة أفضل. ولكنه يرى أن وسائل التواصل الاجتماعي، التي تكون للخبرة الفردية فيها الأهمية القصوى، جعلت مستخدميها لا يرضَون بفكرة الاختلاف، وأفضت إلى حالة من العزلة بين جدران صماء "حيث لا نسمع إلا صدى أصواتنا، ولا نُميز إلا خطوط أيدينا".

وهكذا، يُعلِن المؤلف أن المستقبل "سُلِب من بين أيدينا"، وتوقفت النبوءات بشأنه. لكنه، مع ذلك يؤكد أنه لا يزال متمسكًا بالإيمان بوجوده، فهو لم يصبح بعدُ سرابًا، بل "توارى في مكانٍ ما، حيث يستقر أسفل كومةٍ من الغبار". ويُوضِّح أنه من أجل استعادة هذا المستقبل، فلا بدّ من فهم عالمنا في لحظته الراهنة أولًا، وهذا لن يحصل إلا بالغوص في تاريخ تطوُّر التكنولوجيا نفسها. لذلك نجده يناقش، مُطوَّلًا، تطوُّر السيارات لفهم فلسفتها وحدود تأثيراتها، وهي التي غيَّرت وجه العالم مع اختراعها، مقارنًا بينها وبين الوضع الرقمي الذي تحياه مجتمعاتُنا. فمثل هذه المقاربات التي تتخذ شكل "سكرين شوت"، بحسب ما يشير الكاتب، هي ما نفتقر إليه في عصرنا؛ لأنها تُظهِر الصورة الكبرى لعلاقة الجنس البشري بالتكنولوجيا على مدار التاريخ، وتُسلِّطُ الضوء على تفاصيلها كافة. ومن ثَمَّ، يُمكنها المساعدة في فهم عالمنا الرقمي الحالي، الذي مع أنه يشعُّ بالمعلومات، "لا يزال مُعتمًا".



كتاب
مستقبل الحقيقة

The Future of Truth by Werner Herzog, translated by Michael Hofmann

تأليف: فيرنر هرتزوغ
ترجمة: مايكل هوفمان
الناشر: 2025م، Penguin Press

يبدأ صانع الأفلام والكاتب الألماني فيرنر هيرتزوغ كتابه المؤلف من 128 صفحة بتقديم مفهوم الحقيقة، ليس بوصفه هدفًا ثابتًا يمكن الوصول إليه، بل رحلةً غامضةً تخوضها الروح عبر "غابة شاسعة من الظلام". تمنح هذه الرحلة الحياة عمقها ومعناها، وتُميز الإنسان عن باقي الكائنات الحية.

وعلى الرغم مما تحمله من تحديات، وما يرافقها من أوهام وتحريفات، فإنها تبقى مسعى ضروريًا. يرفض هيرتزوغ التصوُّر التقليدي للواقعية في الأفلام الوثائقية، المعروفة بـ"سينما الحقيقة"، ويصفها بأنها تشبه "حقيقة المحاسب"؛ أي نوع من الحقيقة التي تركّز على الأرقام والبيانات الحسابية والعقود المالية والوثائق الرسمية، التي تفشل في التعبير عن الحقائق العميقة التي تنبع من المشاعر والتجارب الإنسانية الداخلية. بل أكثر من ذلك، فهو يقول إن بعض درجات الخداع أو التلاعب الإبداعي قد تكون ضرورية لكشف المعاني الأعمق التي تتجاوز الوقائع البسيطة.

على مدار صفحات الكتاب، يعرض هيرتزوغ مجموعة من الأمثلة التاريخية والمعاصرة التي تكشف عن تعقيدات الحقيقة وطبيعتها المتنازع عليها. بدءًا من خداع الرومان في معاركهم، مرورًا بظاهرة "قرى بوتيمكين"، وهي القرى الزائفة التي شُيّدت في القرن التاسع عشر بأمر من القائد العسكري الروسي غريغوري بوتيمكين، لإخفاء الأوضاع المتردية في شبه جزيرة القرم في أثناء زيارة الإمبراطورة كاترين الثانية، ووصولًا إلى فضائح العصر الحديث، مثل منصات تداول شركة إنرون الوهمية؛ إذ أدَّى موظفو الشركة مشاهد تمثيلية متقنة على أرضيات تداول خالية لخداع محللي "وول ستريت" في أواخر تسعينيات القرن الماضي. كما يتناول انتشار الفيديوهات المزيفة بعمق وتفصيل، ليشكّل بذلك خريطة معقدة تتداخل فيها الحقيقة مع الزيف.

باختصار، يدمج الكتاب بين الرؤية الفنية لهيرتزوغ وتفكيره العميق حول تحديات العصر الحديث، حيث يذكّرنا دائمًا بأن الحقيقة ليست نقطة نهاية، بل هي مسار مستمر وحيوي يشكّل جوهر إنسانيتنا ويحفّزنا على الاستكشاف الدائم والتجديد الفكري.

أصول الكفاءة
The Origins of Efficiency by Brian Potter

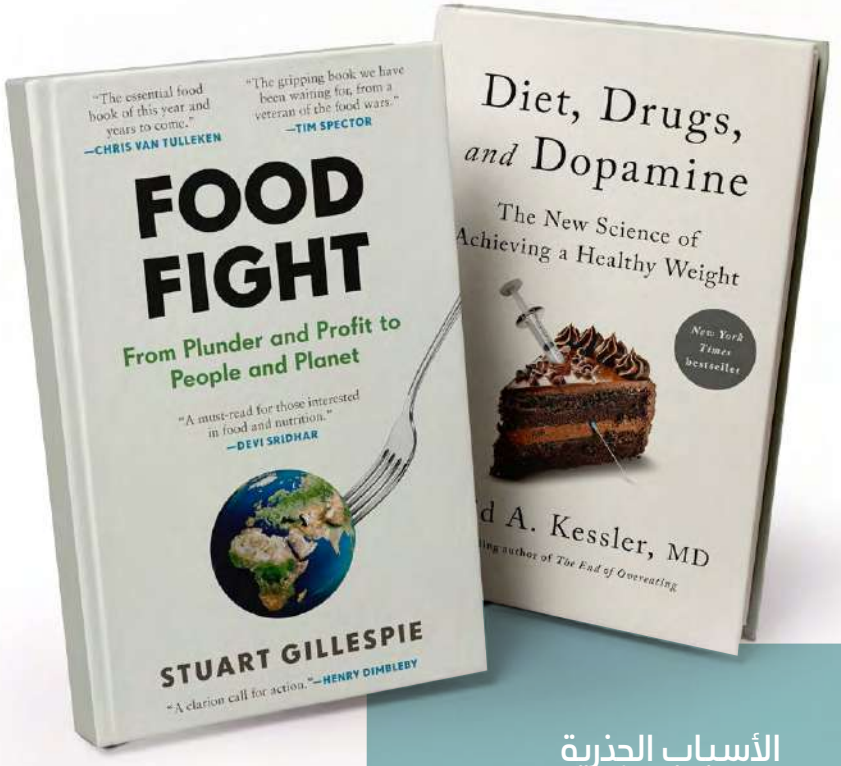
تأليف: برايان بوتر
الناشر: 2025م، Stripe Press

الكفاءة هي القوة التي تُحرك الحضارة الإنسانية؛ فهي السبب في انخفاض معدلات المجاعة بشكلٍ كبير، وارتفاع معدلات الإلمام بالقراءة والكتابة، وتحسين متوسط الأعمار والحالة الصحية، مقارنةً بفترات ما قبل الثورة الصناعية. ولكن، من أين تأتي التحسينات في كفاءة الإنتاج؟

في هذا الكتاب، يرى الكاتب برايان بوتر أن تحسين كفاءة الإنتاج؛ أي إيجاد طرق لإنتاج السلع والخدمات في وقتٍ أقصر، وبجهدٍ أقل، وباستخدام موارد أقل، هو القوة الدافعة وراء بعض أكبر التغييرات وأهمها في تاريخ البشرية. يُطلق الاقتصاديون عليه "اسم الإنتاجية"، ولكن بوتر يختار الكفاءة بوصفها عدسةً أوسع لفهم معناها الحقيقي وكيفية تحقيقها بشكل محدد أكثر.

يبدأ بوتر بالإشارة إلى أن لكل شيء عملية إنتاج تتضمن المواد والأفعال والإجراءات والأشخاص، وبالطبع التقنية، سواءً كان ذلك لتنظيف منزل، أو إدارة مطعم، أو تصنيع سيارة. فالكفاءة تنبع من مجموعة تعديلات متناغمة بين كل هذه العناصر، وليس من اختراع أو تقنية واحدة. يقدّم بوتر استكشافًا مُعمّقًا لكيفية إنتاج عالمنا "للوفرة" التي "حررتنا من حياة الكدح شبه الدائم"، ويكشف آلية عمل مختلف عمليات الإنتاج من خلال إلقاء الضوء على تصميم الكفاءة؛ فيُحلّل مجموعة متنوعة من الأمثلة، بما في ذلك الإنتاج المبكر للمسامير، والكتب، والمصابيح الكهربائية، والسيارات. على سبيل المثال، نكتشف أن قصة البنسلين، "الدواء المعجزة" الذي قلّل الوفيات الناتجة عن الأمراض المعدية في ساحات المعارك خلال الحرب العالمية الثانية بنسبة 80%، تتجاوز مجرد لحظة اكتشاف اختبرها ألكسندر فليمنغ؛ إذ إن الزيادة الهائلة في الطاقة الإنتاجية لهذا الدواء وتصنيع ملايين الجرعات بدلًا من كميات ضئيلة لعدد قليل من الناس، لم تحدث بمجرد اكتشاف فليمنغ لهذا الدواء، بل جاءت بعد تظافر جهود العلماء ولسنوات طويلة لتحسين الكفاءة الإنتاجية. يروي بوتر مجموعة الأفكار والتقنيات والتجارب، التي ابتكرها روّاد كفاءة إنتاج عقار البنسلين المجهولين، والتي أنقذت أرواحًا كثيرة بفضل وفرة المضادات الحيوية.

يحثّ هذا الكتاب القرّاءَ على التفكير النقدي في الاتجاهات المجتمعية الحالية، ويدعو إلى الالتفات إلى الجوانب السلبية المحتملة للكفاءة المُفرطة، مثل: التدهور البيئي، والتفاوت الاجتماعي، وفقدان الإبداع. كما يدعو إلى فهم أدق يُوازن بين الكفاءة وقيم أخرى، مثل: الاستدامة والكرامة الإنسانية.



الأسباب الجذرية لمشكلة السمنة

1 **النظام الغذائي**
الأدوية والدوبامين: العلم الجديد لتحقيق وزن صحي
Diet, Drugs, and Dopamine: The New Science of Achieving a Healthy Weight by David Kessler
تأليف: ديفيد كيسلر
الناشر: Flatiron Books، 2025م

2 **صراع الغذاء**
من النهب والربح إلى الناس والكوكب
Food Fight: From Plunder and Profit to People and Planet by Stuart Gillespie
تأليف: ستيوارت غيلسبي
الناشر: HarperCollins Publishers، 2025م

يتناول كلٌّ من الكاتبين ديفيد كيسلر وستيوارت غيلسبي الأسباب الجذرية لأزمة السمنة في كتابين صدرا حديثًا، أحدهما يقدّم فهمًا علميًا معمّقًا للأزمات الصحية الشخصية الناجمة عن أنماط الغذاء الحديثة، والآخر يُطلق دعوة للعمل الجماعي الضروري لمنع هذه الأزمات وضمان العدالة الغذائية على مستوى العالم.

كان ديفيد كيسلر، الكاتب والمفوض السابق في إدارة الغذاء والدواء الأمريكية، قد سلّط الضوء في كتابه الأكثر مبيعًا "نهاية الإفراط في الأكل" (2009م) على التأثيرات العميقة والسلبية للأطعمة التي يصفها بـ"المصمَّمة بشكل فائق" في صحتنا. تتجاوز هذه الأطعمة مجرد المعالجة الفائقة التقليدية، فتُحضَّر بعناية دقيقة لتعزيز ملمسها وقوامها ولونها ونكهتها، بحيث تحتوي على مزيج غني من الدهون والسكريات والأملاح، وهو ما يجعلها ذات طاقة عالية وقيمة غذائية منخفضة، ويصعب مقاومتها. في ذلك الوقت، لم يكن كيسلر يصف هذه الأطعمة بأنها مسببة للإدمان، لكن مع تطوُّر أنواع جديدة من أدوية فقدان الوزن، باتت آليات إدمان الطعام أكثر وضوحًا. يقدّم كيسلر في كتابه الجديد "النظام الغذائي.. الأدوية والدوبامين"، شرحًا علميًا مبسطًا لهذه الفرضية التي تربط بين الطعام وسلوك الإدمان.

تؤثر الأطعمة المصمَّمة تصميمًا فائقًا في أنظمة المكافأة في الدماغ ومسارات الدوبامين العصبية، وتؤدي إلى تغيّرات في الهرمونات التي تنظّم استجابة الجسم للسكر في الدم وتضعف إشارات الإحساس بالشبع. يؤدي ذلك إلى تقلبات مزاجية، ورغبة قوية لا يمكن مقاومتها، وإلى استهلاك زائد للطعام. وعندما نستمر في تناول هذه السعرات الحرارية بإفراط، لا تتراكم الدهون تحت الجلد فقط، بل تتحوَّل إلى "دهون سامة" في أعضاء حيوية، مثل: الكبد والقلب والبنكرياس، وهو ما يُعرقل إنتاج الأنسولين ويزيد من أخطار الإصابة بأمراض القلب والسكتة الدماغية والسكري.

يؤدي الدوبامين دورًا مهمًا أيضًا في تكوين الذاكرة، فحينما يمنحنا تناول الأطعمة السريعة مكافأة دوبامينية خلال فترات التوتر، يحتفظ الدماغ بهذه الإشارة ويحفزنا على تكرار هذا السلوك، ما يؤدي بسرعة إلى اعتياده. يرى كيسلر أن الأطعمة السريعة أصبحت بمنزلة "السجائر الجديدة"، مؤكدًا أن حل مشكلة السمنة لا يمكن أن يعتمد فقط على قوة الإرادة للحد من السعرات الحرارية، بل يتطلب تطبيق نهج شامل لعلاج الإدمان بطريقة تشمل استخدام أدوية إنقاص الوزن خلال فترة إعادة التأهيل الأولى، وذلك لأن هذه الأدوية تُخفِّف من دوائر الإدمان التي تُسيطر على اتخاذ القرارات العقلانية، تليها تغييرات في نمط الحياة وعلاج نفسي للحفاظ على وزن صحي ومستدام.

أما الجانب الاقتصادي والدوافع التي أوصلتنا إلى هذه الحالة، فهي محور كتاب المتخصص في الشؤون الغذائية ستيوارت غيلسبي "صراع الغذاء"، الذي يرى النظام الغذائي العالمي الحالي متشابكًا مع أزمات متتالية: انتشار وباء السمنة وتفشي سوء التغذية في الوقت نفسه، وتدهور المناخ، وفقدان التنوُّع البيولوجي، والفقر، وعدم المساواة. يقول غيلسبي: إن الطعام أساس الحياة، لكن نظامنا الغذائي الحالي يهدّد صحتنا. فقد صُمِّم هذا النظام في عصر مختلف ولأهداف مختلفة؛ إذ كان الهدف الرئيس إنتاج كميات كبيرة من الأطعمة الرخيصة لمنع المجاعات. غير أنه اليوم أصبح السبب الرئيس وراء زيادة معدلات السمنة وتدهور الصحة، إضافة إلى إسهامه في أزمة المناخ. لذلك، بات من الضروري إعادة تشكيل هذا النظام ليتمكن من توفير التغذية الملائمة لجميع سكان العالم الذين تجاوز عددهم ثمانية مليارات، بالإضافة إلى حماية كوكبنا.

من منظور القوى والسلطة، يعرض غيلسبي تطور إنتاج الغذاء عبر ثلاثة أنظمة: الاستعمار، والحرب الباردة، والنظام الحالي. في الأولى، كان النظام استغلاليًا، مبنيًا على العبودية وإفقار صغار المزارعين. وفي الثانية، شهد العالم "الثورة الخضراء" التي عملت على تحسين البذور واستخدام الأسمدة والمبيدات المعتمدة على الوقود الأحفوري بكثافةٍ. وكانت برامج الدعم الزراعي أداة سياسية أدَّت إلى فائض في محاصيل محددة، مثل: الذرة، والصويا، والقمح، والسكر، ومنتجات الألبان واللحوم، التي استخدمت بوصفها مكونات رخيصة للأطعمة المصنعة والإغاثة الغذائية في فترة ما بعد الحرب. أما النظام الثالث الحالي، فيُهيمن عليه عدد قليل من شركات متعددة الجنسيات أصبحت أقوى من الدول نفسها في كل قطاع من قطاعات الغذاء.

يركّز غيلسبي على الحلول المتاحة بين أيدينا، ويُسلّط الضوء أيضًا على قصص نجاح من مختلف أنحاء العالم، يقودها مواطنون متميزون، وحركات اجتماعية، وصانعو سياسات، وساسة. تقدّم هذه القصص أملًا في أنه من خلال التنظيم والمشاركة والتعلم، يمكننا بناء مستقبل غذائي أفضل لأنفسنا ولأطفالنا.

باختصار، من خلال هذين الكتابين، تتضح الحاجة إلى دمج الفهم العلمي العميق لآليات أزمة السمنة مع الرؤية الشاملة للعمل الجماعي من أجل بناء نظام غذائي عادل ومستدام، بحيث يفتح كلٌّ من ديفيد كيسلر وستيوارت غيلسبي آفاقًا جديدة تدعو إلى حلول مبتكرة تضمن صحة الأفراد وصحة كوكب الأرض على حدٍّ سواء.

إيطاليا التي تكتبنا

هناك بلاد لا نحتاج أن نزورها كي نتورّط في سحرها، وإيطاليا إحداها، بلد الفنّ والتاريخ والحضارة، فكأن الجمال هو اللغة الرسميّة لتلك الأرض.

إنْ أدهشتني مناظر كاناليتو الفينيسية في لوحاته، بدقّتها التي تشبه نَفَس المعماري، فإن كارافاجيو أخذ دهشتي إلى مستوًى آخر في لوحته "النرجس"؛ هناك، حيث يبدو الضوء وكأنه يفكّ شفرة النظرة الأولى إلى الذات.

وقد اقتربتُ من إيطاليا أكثر عبر موسيقى لودوفيكو إناودي؛ وتلك المقطوعات التي تترك في الروح رجفةً لا تفسير لها. إلّا أن الأدب هو الذي فتح لي الباب الأوسع هناك، في الروايات الإيطالية، فقد شعرتُ أن إيطاليا لا تكتفي بأن تُروى، بل تكتبنا بدورها.

إيلينا فيرانتي، هذا الكيان الشبحي الذي أثار العالم بهويته المجهولة، لا يهمّ من يكون؛ فالتخفّي هنا جزء من صدقها الذي أدركه في كتاباتها. أسرتني "رباعية نابولي" منذ الصفحات الأولى؛ ذلك العالم الذي بَنَتْهُ فيرانتي بلا تجميل ولا مراوغة. كتبت عن نابولي ككائن حيّ، مدينة قادرة على تشكيل مصائر مَن يسكنها. وكتبت عن تعقيدات الصداقة كأنّها ميدان حربٍ داخلي، علاقة تشبه الحُمى بقدر ما تشبه العزاء، يتجاور فيها الحبّ مع الغيرة، والإعجاب مع الخوف، والنجاة مع الخذلان. وكتبت عن الحُبّ كما يُعاش في الظلّ لا كما يُحكى في الضوء. في روايتها "أيام الهجر" مثلًا، وصفت انكسار الزوجة بطريقة لا يمكن للقارئ أن يظلّ محايدًا أمامها، وكتبت عن الأمومة تحديدًا بجرأةٍ نادرة. كان أثر الشعور بالذنب الناتج عن اضطرابات علاقتَي البنوّة والأمومة واضحًا في هذه الرباعيّة، كما كان مكثّفًا في أعمال أخرى لها كرواية "الابنة الغامضة".

لا تخشى إيلينا الإفصاح عن المشاعر المظلمة التي نحاول عادةً دفنها عندما نصبح أمّهات: الغضب الذي نحمله في صمت، والسَّأم من الأدوار الاجتماعية المفروضة، وذلك الشعور الخفيّ بأننا نعيش حياةً ليست لنا بالكامل. وبهذا هي لا تقدّم بطلاتٍ ملهماتٍ بالمعنى المريح، بل نساءً يُواجهْن أنفسهن قبل أن يواجهن العالم.

بهذا كله تبدو أعمال فيرانتي نوعًا من الأدب الذي لا يكتفي بأن نقرؤه، بل يقرؤنا، ويضيء زوايا لم نكُن نريد الالتفات إليها. قد يكون الضوء مزعجًا في بدايته، لكنّه رحيمٌ في أثره.

ومع نيكولو أمانيتي يذكّرنا الأدب الإيطالي بأن الخوف جزءٌ أصيل من حكاية الإنسان. قدّمت روايته "أنا لا أخاف" صورة مؤلمة للعالم حين يُرى بعيني طفل، حيث لا يكون الخوف مجرّد إحساس، بل بوابة مبكّرة لاكتشاف حقيقة البشر. إن فقدان البراءة لا يعني انتهاء الطفولة، بل بداية الوعي بأن الضمير أثقل مما يبدو، وأن الشجاعة ليست غياب الخوف، بل القدرة على مواجهة ما لم يعُد بريئًا في العالم. ففقدان البراءة هو لحظة ولادة جديدة، مؤلمة وهادئة في آن، يخرج منها الإنسان حاملًا بصيرة لا يمكن التراجع عنها.

ومن الخوف، بوصفه اختبارًا مبكرًا للوعي، يأخذنا إنريكو دي لوكا في روايته "اليوم ما قبل السعادة" إلى مساحة أخرى من التحوّل في حياة طفل، حيث يتشكّل النور ببطء داخل العتمة، ويلمس للمرة الأولى المعنى الذي تمنحه الحريّة والمحبّة، فيتبدّل فهمه لمدينة نابولي وللناس من حوله. وبرغم الفقر، والوحدة، والخيبات الصغيرة، تنمو داخله رغبة في الحياة. لم يكتفِ دي لوكا بملاحقة آلام الإنسان، بل تتبّع تلك اللحظة الدقيقة التي تنمو فيها إمكانيّة الفرح رغم كل شيء.

ويذهب جوزيه كاتوتسيلا إلى الجانب الآخر من التجربة الإنسانية؛ إلى الحلم حين يولد تحت وطأة الخوف نفسه. في روايته "لا تقولي إنك خائفة" ننتقل من شوارع نابولي إلى القرن الإفريقي، لنرى "سامية"، تلك الطفلة التي تحلم بأن تصبح عدّاءة أولمبية، بينما الحرب والفقر والاضطرابات السياسية تسحق كل ما حولها. تتمسّك بقدرتها على الجري كما لو أنها طريقةٌ للنجاة من قسوة العالم. وهنا يتجلّى الأدب مسرحًا للمقاومة.

في النهاية، تتحوّل القصة إلى شهادة على هشاشة الحلم الإنساني وعلى قوته في آنٍ واحد؛ حكاية فتاة آمنت بأن الحياة تستحق أن تُركض حتى آخر خطوة، حتى ولو لم تصل.

ومع أومبرتو إيكو، يتّخذ الأدب الإيطالي بُعده الفكري العميق؛ ففي "اسم الوردة" يبرز صراع الإنسان مع الجهل والخوف والسلطة، بينما يكشف في "الشعلة الخفيّة للملكة لوانا" عن معاناة فقدان الهوية والذاكرة، وفي "مقبرة براغ" يبيّن كيف يمكن لكلمة مُحرّفة أو وثيقة مُزوّرة أن تخلق كراهية تتجاوز الفرد إلى التاريخ كله. رواية تذكّر بأن المعاناة أحيانًا تبدأ من نَصّ، قبل أن تتحوّل إلى واقع.

وهكذا، من صراعات الصداقة والأمومة لدى فيرانتي، إلى مخاوف الطفولة عند أمانيتي، ومن الضوء الذي ينبثق من العتمة في كتابة دي لوكا، إلى هشاشة الحلم كما يراها كاتوتسيلا، وصولًا إلى أسئلة الهوية والمعرفة عند إيكو، تتحوّل إيطاليا إلى طريقة في التأمّل في الإنسان أكثر من كونها موقعًا على الخريطة. تظهر كرمز لذلك المكان الغامض في أعماقنا، تكتب الحكايات لتعيد ترتيب خرائط أرواحنا. وتبقى، بكل فنونها ورواياتها، فضاءً يذكّر بأن الإنسان يكتب العالم، لكن العالم، أحيانًا، يكتب الإنسان أيضًا.

هناء جابر

كيف ينقذنا الأدب من المعرفة الاستهلاكية؟

عندما يعرض أحد برامج الذكاء الاصطناعي على كاتب ما أن يلخّص له نصًا كتبه، لا بدَّ من أن يتبادر إلى الذهن السؤال الملحُّ دائمًا حول تكريس المعرفة في عصرنا بصفتها محض سلعة، التكريس الذي يضطلع الذكاء الاصطناعي بدور رئيس فيه.

لإحقاق الحق، ليس الاختزال المطَّرد للمعارف وليد اليوم. إذ خضعت كل أشكال المعرفة في العقود الأخيرة لإعادة قولبةٍ تُيسّر استهلاكها؛ فصارت المقالات الإخبارية تُعدّد النقاط المهمة قبل عرض الخبر، وباتت ملخصاتُ نتائج الأبحاث العلمية أساسَ النقاشات حولها، واستحالت المقاطع القصيرة و"الريلز" وجباتٍ خفيفةً تُغني عن التهام الأطباق الرئيسة.

ما ميَّز مختلَف نماذج اللغة الكبيرة، هو إتاحتها لتسليع المعرفة ووضعها في متناول يَد كل فردٍ قادر على ولوج العالم الرقمي. فلم يعُد مُستغربًا استحضار (Grok) لتلخيص المنشورات ومساءلتها، وتكاثر النقاشات التي تستعين بـ(ChatGPT) في بناء الطرح أو الرد عليه، بحيث تصبح الغلبة في صف القادر على حيازة المعرفة الجاهزة بسرعةٍ وكثافةٍ أكبر. هل يختلف هذا التصوُّر عن الهايبرماركت الذي تصطفُّ على أرففه منتجات أكثر حداثةً وعددًا؟

الأدب عصي على هذا المنطق

في ظل كل ذلك، يطلُّ الأدب دائمًا بوجهه العصيِّ على النمط الاستهلاكي واستلابه. وعلى الرغم من محاولات اختزال الأدب عبر العقود في مدخلات موسوعية قصيرة، أو كتيّبات إرشادية، أو كتب مدرسية وجامعية، ثمَّة ما يستوجب على القارئ المرور بتجربة القراءة نفسها في سبيل تحصيله. ذلك أن معارف الأدب تتولَّد في فضاءٍ تتمازج فيه لغوية النص بسياقات يؤدي القارئ دورًا رئيسًا في تشييد معانيها، وهو ما يقتضي استحالة اختزالها في بضعة أسطرٍ تلفظها نماذج اللغة الكبيرة. لا مكان في الأدب لمنطق الاستهلاك القائم على أولوية الحيازة والاستبدال السريعين، المنطق الذي يربط قيمة الشيء بقابلية استهلاكه ويُيسِّرها.

يمكن إعادة صياغة الفكرة من منظور مبدأ "استخراج القيمة"؛ في ظل هذا المنطق، تبدو المعرفة كما لو أنها قيمة كامنة في الشيء، بحيث يصبح استخراجها هدفًا رئيسًا وممكنًا. وارتباط هذا التخيّل بنفعية الرأسمالية الاستخراجية واضح. ولكن، ما ليس واضحًا هو تصوُّر أن المعرفة ليست مستقلة عن "شكلها". فوفق التصوُّر الاستهلاكي للمعرفة، فالشكل ليس سوى حاملٍ خارجي لها، أو وعاءٍ تُوضع فيه حين تقديمها. وهذا ما يُتيح، نظريًّا، إعادة قولبتها دون المساس بجوهرها؛ إذ لا فرق بين كتابٍ من مئات الصفحات ومقطعٍ من بضع دقائق سوى اختلاف الشكل القابل للاستهلاك.

تغييب صناعة المعرفة

إن ما يُطمس في معمعة كل ذلك، هو "عملية صناعة المعرفة". حين نتصوّر المعرفة جاهزةً دون إلمام بكيفية صناعتها، نصبح حبيسي منطق استهلاكي يفصل معنى المنتج عن عمليات إنتاجه. وكأن المعرفة بالفعل منتج على رف "هايبرماركت". والحقيقة عكس ذلك؛ إذ لا معنى للمعرفة خارج الارتباط العضوي بين الشكل والمضمون في عملية توليدها. بعبارة أخرى، ليس ثمَّة معرفةٌ مستقلة عن قالبها وأساليب توظيفاتها؛ فاختلاف الوسيط يقتضي اختلاف مفهوم المعرفة وغائياتها، وهذا ما يتيح صياغة قيمة للمعرفة على ضوء استعمالاتها البشرية بمعزل عن أي قيمةٍ متعاليةٍ عن الواقع.

هذا التلازم بين الشكل والمعنى هو مكمن "ثورية الأدب"؛ إذ يستحيل تناول ما يقوله النص دون التطرُّق إلى كيفية قوله. فخلافًا للمنطق الاستهلاكي، الذي يُمكّن تحوُّل المنتج من شكلٍ لآخر دون الإخلال بجوانبه (ما يعني ضرورةً أن المنتج مسطَّح وقَطعيٌّ لا يحتمل تسرّبات المعنى)، ينطوي الأدب من حيث تكوينه على درجةٍ من الغموض واللاتنبؤية، بحيث يُتاح للقارئ تقصّي أفق شاسع لمعانٍ محتملةٍ.

ذلك أن معنى العمل الأدبي مرتبط ارتباطًا وثيقًا بشكله، والمتحقِّق بدوره في ذهن القارئ بكل ما يستحضره من سياقات. فليست بُنية الرواية، مثلًا، ولغتها وإيقاعها ومنظورها، محض إضافات تكميلية على فكرة أو مضمون تريد الرواية إيصالهما، بل لا يقوم معنى العمل إلا بواسطتها وبتفاعلها مع قارئ قادر على الإتيان بتوليفاتٍ مختلفة بينها. المعنى لا يسبق الشكل، بل يتكاملان معًا. وإذا ما نظرنا إلى ثالوث (الشكل، والمضمون، والمعنى) بعين القارئ، فلا عجب أن تقترن تجربة القراءة بأي معرفةٍ تتوَّلد عنها.

ومن هنا، تكتسب تجريبية الأدب مقاومتها للمنطق الاستهلاكي. فبينما تتلاشى الوجبات السريعة والسلع المتراكمة والمعلومات المُجتزّة، يُجبر الأدبُ قارئَه على التباطؤ والتصبُّر في معرض بناء المعنى. وفي حين تعتاش الاستهلاكية على الطرق المختصرة وسرعة التبادل، يقف الأدب سدًّا منيعًا عبر تأجيل عملية الإدراك وتعويم طيف المعاني المتاحة. وهذا موطن فشل الذكاء الاصطناعي المستمر؛ إذ إن اختزال النص الأدبي في تلخيص مضمونه، هو إساءةٌ لفهم نطاق المعاني التي تستوجب الاستنطاق المتأني.

ففي ظل ثقافة تحكمها المعارف القابلة للاستهلاك، وحتى لو ازدادت محاولات الذكاء الاصطناعي للإتيان بملخَّصاتٍ أكثر دقة، أو قراءاتٍ أكثر إلمامًا بما هو سائد، فلا شك أن الطلب على التجارب الثرية، شكلًا ومعنى، سيزداد بدوره. إن إصرار الأدب على تكامل الشكل والمضمون في توليد المعنى، يقدّم للقارئ ما أخفقت ثقافة الاستهلاك في تقديمه: قراءةً تُفرِد التجربة الإنسانية في حدِّ ذاتها.

حسين آل إسماعيل

مشاهدة الأفلام بين المنزل وقاعات السينما

للتجربة السينمائية في السعودية شكل فريد ومميز. إذ إن علاقة المشاهدين بالأفلام لم تبدأ في دور العرض وصالات السينما، وإنما في المنزل. ولذلك فإن تجربة مشاهدة الأفلام عند معظم السعوديين كانت فرديةً بحتة، أو ربما بين جماعة محدودة من أفراد العائلة والأصدقاء. هذه الحالة شهدت تغيّرًا جوهريًّا مع عودة صالات السينما التي فتحت أبوابها لاستقبال الجمهور بعد غياب دام لعقود، في العام 2018م. كيف عاش محبو السينما هذا التغيير؟ وهل أدى توفُّر صالات العرض وسهولة الوصول إليها إلى تغيير في سلوك مشاهدة الأفلام لديهم؟ هل ما زالت المشاهدة المنزلية هي الخيار المُفضَّل، خاصّةً مع الصعود السريع الذي شهدناه خلال الأعوام القليلة الماضية لمنصات العرض الرقمية؟ أم أن عودة السينما بعد غياب جعلت الجمهور يفضل المشاهدة الجماعية؟ نتوجه بهذه الأسئلة حول تفضيل المشاهدة السينمائية بين دور العرض والمنزل إلى أربعة مشاركين، لنعرف أي خيارات المشاهدة يفضلون، ولماذا اختاروا هذا التفضيل.

تركي الثبيتي

عروض أسعار التذاكر هي المحرض الرئيس لزيارتي دُور السينما

أفضّل مشاهدة الأفلام في دور العرض السينمائية. ويعود هذا التفضيل إلى التجربة السينمائية المتكاملة التي أعيشها هناك. فالمشاهدة الجماعية تمنحني إحساسًا فريدًا بالمشاركة، إذ أتقاسم المشاعر نفسها مع من يجاوروني في المقاعد، أصدقاء كانوا أم غرباء؛ ففي قاعات السينما نتقاسم معًا لحظات الدهشة أو التوتر أو الضحك. هذه المشاركة غير المُعلَنة تضيف بُعدًا إنسانيًّا للتجربة لا يمكن الحصول عليه عند مشاهدة الأفلام في المنزل.

ومن أكثر العوامل التي تدفعني لمعاودة زيارة صالات السينما، أنني عادةً ما أذهب إلى صالة سينمائية تقدّم التذاكر بأسعار مناسبة، لا تتجاوز 25 ريالًا في منتصف الأسبوع، إضافةً إلى خصومات خاصة لطلبة الجامعات والمعاهد خلال بقية الأيام. هذا الوصول السهل والمُيسّر يجعل تجربة المشاهدة أكثر جاذبية واستمرارية.

ويزداد شغفي حين تُعرض بعض الأفلام الفنية أو "المستقلة" داخل دور السينما التجارية، فهذه الفرصة نادرة نسبيًّا ومثال ذلك مشاهدة فِلم وثائقي في دار سينما تجارية؛ فهذه الفكرة وحدها كفيلة بإثارة فضولي ودفعي لخوض التجربة، وتُشكّل عندي تجربة مختلفة كليًّا عن مشاهدة الفِلم في المنزل. إذ تمنحني صالة العرض فرصة الاستمتاع بكامل العناصر البصرية والصوتية المُصمّمة في الفِلم، ما يُعزِّز تفاعل المشاهد مع العمل الفني.

لذلك، يمكنني القول بأن توزيع الأفلام وبرمجتها في دور العرض، إلى جانب أسعار التذاكر، هي العوامل الأساس التي تحفّزني على الزيارات المتكررة لدور السينما، سواء التجارية منها أو المستقلة.

عبدالرحمن الدوسري

رشيد الحميدي

ماريا الخنيزي

دار السينما هي المنزل الأول للأفلام

السينما في المملكة كانت موجودة في مراحل مبكرة، ثم مرّت بفترة توقف طويل. ومن عاصروا المرحلتين تكوّنت لديهم علاقة خاصة بالسينما، خصوصًا أولئك الذين خاضوا تجربة سينما الأحواش في بعض المناطق، إضافة إلى عروض الأفلام التي كانت تقدّمها أرامكو السعودية في مراكزها الترفيهية داخل أحيائها السكنية.

وفي المقابل، لم يلغِ غياب دور العرض لفترة طويلة ارتباط الجمهور بالأفلام، بل شكّل نوعًا مختلفًا من العلاقة معها. فجيل كامل من محبي السينما، وأنا منهم، نشأ على مشاهدة الأفلام عبر القنوات الفضائية. الجيل الذي سبقنا اعتمد على أشرطة الفيديو، ومن هنا يبرز السؤال: هل أحببنا السينما بوصفها شاشة كبيرة وتجربة جماعية؟ أم أحببنا الأفلام نفسها أولًا؟

برأيي، أننا أحببنا الأفلام قبل أي شيء، وهذا الحب هو الذي دفع جيلي والجيل الذي سبقنا إلى الفرح الكبير بعودة دور العرض، حتى وإن لم نعاصر عصر وجودها الأول. ومن هنا جاء الاندفاع الحالي نحو صالات السينما في المملكة.

التجربة مختلفة، أنت لا تمسك جهاز التحكم وتشاهد الفِلم؛ بل تتوجّه إليه. وهذا "الذهاب" يضفي على الفِلم قيمةً إضافية، هي قيمة التجربة نفسها. فأنت تدرك أنه لو كان في القاعة مائة شخص يشاهدون المشهد نفسه، فإن لكلٍّ منهم تجربته الخاصة وفهمه المختلف.

لذلك، أستطيع القول إن دار السينما هي المنزل الأول للأفلام، وستظل المكان الذي يمنح العمل قيمته الكاملة، ويقدّم تلك التجربة الآسرة التي تغيّر شيئًا في المشاهد وتمسّ روح الجمهور.

صالات السينما الوسيلة الأمثل للفُرجة

للفرد في السعودية علاقة خاصة مع السينما، ربما تميّزه عن بقية شعوب العالم، وخصوصًا أولئك الذين عاصروا غياب دور العرض السينمائية في مرحلة بلوغهم. ولا أبالغ إن قلتُ إننا، في تلك الأيام، كنّا نَعدُّ الشخص الذي دخل السينما مميّزًا ومحظوظًا.

وشخصيًّا، لا يمكن أن أنسى أول تجربة لي عام 2011م لمشاهدة فِلم في السينما في دولة الكويت، وهو فِلم "The Ides of March". احتفظت حينها بتذكرة الدخول تباهيًا بهذه التجربة. ومنذ ذلك الحين، وفي كل مرة أدخل فيها صالة السينما، أشعر بسحر التجربة وكأنني أدخلها للمرة الأولى.

تبدأ الفتنة عندي منذ أن يُطفئ الموظفون إنارة الصالة جزئيًّا وتبدأ إعلانات الأفلام بالعرض على الشاشة. كنتُ أتابع تلك الإعلانات بحماس وشغف، منعزلًا عن الضوضاء الخارجية، إلى أن تُطفأ الأنوار كاملة وتبدأ شارة الفِلم بالظهور، حينها أدرك أنْ هكذا يجب أن تُشاهَد الأفلام.

ولكن لأن خيارات الأفلام المعروضة في الصالات محدودة، نلجأ إلى مشاهدة عديد من الأفلام في منازلنا. وللمشاهدة المنزلية ميزة حرية الاختيار التي توفرها منصات العرض الإلكترونية، وهذا ما يدفعني أحيانًا لمشاهدة أكثر من فِلم في اليوم الواحد، أو متابعة مجموعة أفلام لمخرج واحد على مدار أيام. وتتميّز المشاهدة المنزلية أيضًا بحرية إعادة المشاهد متى نشاء. ولكن تبقى دور العرض السينمائية الوسيلة الأمثل للفرجة، منذ اللحظة التي تغادر فيها منزلك إلى اللحظة التي تعود إليه.

لكل تجربة مُشاهدة ميزاتها ومتعتها الخاصة

ليس لديّ تفضيلٌ شخصي لطريقة بعينها في مشاهدة الأفلام. كلا الخيارين يمنحني متعةً خاصة، ولا يمكن أن تعوِّض إحداهما الأخرى. ففي صالة السينما، يبدأ الشغف عندي منذ لحظة شراء التذاكر، وحتى الدخول إلى القاعة التي تغمرها العتمة تدريجيًّا، تلك العتمة التي تهيّئك نفسيًّا للاندماج الكامل مع الفِلم، وتفصلك عن صخب العالم الخارجي.

إن متعة المشاهدة الجماعية وصوت القاعة يمنحان التجربة طابعًا احتفاليًّا فريدًا. فالجميع يعيش اللحظة عينها ويختبر المشاعر نفسها؛ فإن حمل المشهد حزنًا وألمًا، قد يتسلّل إلى أذنك نشيج بكاء خافت من أحد المشاهدين، وقد تكون أنت واحدًا منهم. وإن كان المشهد مرحًا ومُضحكًا، تتردّد القهقهات العالية من مختلف أرجاء القاعة فيتضاعف تأثيرها فيك. وفي لحظات الخوف والفزع، يتشارك الحضور الصرخات أو الصمت المهيب، أما في مشاهد الإثارة والتشويق فترتفع صيحات الحماس كأنها نبضٌ واحد ينبعث من قلوب متوترة يضخ فيها الأدرينالين. وهذا التفاعل الجماعي يترك أثرًا عميقًا، ويجعل الفِلم راسخًا في الذاكرة.

وفي المقابل، تبقى مشاهدة الأفلام في المنزل تجربة مريحة وقريبة إلى قلبي. فهنا أمتلك حرية إعادة اللقطات وتحليل المشاهد، والتوقف عند التفاصيل التي تلفت انتباهي. كما أستطيع الاختيار بين مشاهدة الفِلم وحيدةً في أجواء العزلة الهادئة، أو مشاهدته مع العائلة. وهكذا يكمل الخياران بعضهما، فلكل منهما جوّه الخاص وسحره المختلف، ولكل منهما قدرة على منحي تجربة ممتعة لا يمكن أن تحل إحداهما محل الأخرى.

هدايا صغيرة أكبر من نظرية موس

أسامة بوجبارة

في ملف العدد السابق من القافلة "الهدية"، كان من اللافت استحضار نظرية "موس" وكتابه "مقالة في الهبة"، وهي أطروحة العالم الفرنسي مارسيل موس، التي يحلّل فيها ظاهرة الهبات في الثقافة البشرية. فالمقال، انطلاقًا من هذه النظرية، يؤسّس لفكرة أن الهديةَ شكلٌ ملزم من أشكال التبادل النفعي المُتوقَّع بين أطرافها.

عندما يحاول كاتبٌ تحليل ظاهرة إنسانية، فغالبًا ما يستند إلى الأدبيات الأكاديمية لتوفِّر له إطارًا نظريًّا يعطي رأيَه مشروعيّة وقبولًا. ولكن مشكلة الركون إلى نظرية اجتماعية تهدف إلى تفسير ظاهرة بشرية "كونية" أنها، وإن ذاع صيتها كما تفعل نظرية موس مع ظاهرة الإهداء، قد تدفع إمَّا إلى التغاضي عن أشكالٍ من الإهداء لا تدخل ضمن النطاق التفسيري لنظرية موس، وإمَّا إلى التكلّف والتعسّف في تفسير تلك المظاهر المختلفة كي توائم أطروحته.

وقبل الحديث عن نظرية الهبة، علينا ألّا نغفل عن أمورٍ منها: أن موس، على أهمية أطروحته، وما أثاره من نقاش وجدال في الأوساط الأكاديمية، هو في نهاية المطاف ابن حقبته؛ أي تلك الحقبة التي شهدت البدايات المبكرة لعِلم الاجتماع المعاصر. ومن المهم أن يدرك القارئ أن عِلم الاجتماع قد نشأ وروّادُه متأثرون بالفتوحات العلمية الكبرى والباهرة التي شهدتها الفيزياء الكلاسيكية آنذاك؛ من اكتشاف قوانين الجاذبية، والتوصّل إلى تفسير علميٍّ ورياضي لحركة الكواكب والمذنّبات وما شابهها. فكان المنهج العلمي الذي حلّق بالفيزياء عاليًا، بدا حينها قادرًا على تفسير جميع المظاهر الكونية بأسلوب كميّ ورياضي. فكان طموح علماء الاجتماع، آنذاك، هو نقل هذا المنهج إلى دراسة الظواهر البشرية والاجتماعية؛ للتوصّل إلى قوانين صارمة ومُطلقة قابلة للتعميم، وقادرة على تفسير المظاهر البشرية كافة. ولهذا، سُمّي علم الاجتماع في أول أيامه بـ"الفيزياء الاجتماعية". وهذا يُفضي بالضرورة إلى نتيجةٍ مفادها: وُحْدة الدوافع التي تحرّك البشر، شأنهم في ذلك شأن المواد في المختبر التي تستجيب بطريقةٍ واحدة إذا ما تعرّضت للعوامل نفسها.

الهدف النهائي للأطروحة

الأمر الآخر أن الهدف النهائي لأطروحة موس "مقالة في الهبة"، ليس تفسير ظاهرة التهادي وحسب، بقدر ما كان يهدف منها إلى تقديم سردية بديلة عن السردية الشائعة عن نشوء الأسواق، القائلة إن عملية البيع والشراء النقدي هي التطوّر الطبيعي والتلقائي من عملية البيع بالمقايضة. لذا، استند موس في سرديته تلك إلى ممارسات المجتمعات "البدائية"، على اعتبار أنها الصورة الأصلية والنقية للمجتمعات البشرية "المتحضّرة". فاستنتج، بناءً على رصدٍ محدود، أن المجتمعات البشرية كانت في أصلها تعتمد التكافل عبر الهبة والإهداء (وليس المقايضة)، ثم يكون هناك التزامٌ أخلاقيٌ و"دينيٌّ" على المُهدى إليه بردّ العطاء بالمثل.

ولكن لمارسيل موس أيضًا تصوّره عن ماهيّة "الإنسان المُهدي"، فهو يجرّده من أي دافعٍ ذاتي نبيل للهبة؛ فيقول في مقدمة أطروحته متحدّثًا عن ظاهرة الإهداء: "على الرغم من أن واقعها الفعلي لم يتضمن سوى الوهم والالتزام بالشكل والكثير من الرياء الاجتماعي، فإننا لم نجد في أعماقها سوى الإلزام والمصلحة الاقتصادية".

ولكن السؤال: هل نظرية مارسيل موس استطاعت فعلًا التوصّل إلى الدافع الحقيقي وراء ظاهرة الإهداء (العطاء مقابل انتظار الرد بالمثل)؟

هدايا لم يتطرق إليها

إحدى مشكلات نظرية "العطاء الشامل وإلزامية الرد" أنها تُقصي ألوانًا متنوّعة من الإهداء في المجتمعات البشرية؛ ومنها إقصاؤها للهدايا الرامية إلى تأكيد الفروق الطبقية بين المانح والممنوح، مثل هدايا أصحاب الطبقات العليا إلى غيرهم؛ إذ لا يتوقع أحد أن المانح يضمر توقعًا بأن الممنوح سيرد عليه هديته بمثلها، كما أنه ليس على الممنوح أي التزام أخلاقي أو اجتماعي يفرض عليه هذا الرَّد. أما في ثقافتنا العربية والإسلامية، فتتنوع أشكال الهدايا والهبات، ومنها ما قد يتحدّى فكرة التبادل الملزم، مثل ذلك النوع من الإهداء الذي يمكن أن نسمّيه بـ"الإهداء الروحي"، والمقصود منه: الأعمال الدينية والتعبدية التي يمارسها الإنسان، مثل دفع الصدقة، بغرض أن يهدي ثوابها إلى أعزائه من المُتوفِّين. فهي هدية تُمنح للمتوفّى بدافع الحب الخالص من دون انتظار مقابل منه. فبغض النظر عن الجانب الإيماني في ذلك، فهو يعطينا تصوّرًا آخر عن الدافع وراء العطاء، بعيدًا كل البُعد عن منطق المنفعة الاقتصادية و"الرياء الاجتماعي".

صحيح أن أطروحة موس تفسّر جانبًا مهمًّا من ظاهرة الهبات والتهادي، وتُعدُّ فتحًا ثقافيًّا وإنسانيًّا كبيرًا، ولكنها إن أُخذت على علّاتها، فستمنعنا من استيعاب الأبعاد المتعددة والمتباينة الكامنة في عملية الإهداء، مما يُنتِج عندنا فهمًا مشوّهًا ليس عن الإهداء وحسب، بل عن أنفسنا أيضًا وحقيقة الدوافع التي تحرّكنا. خصوصًا أن فكرة الكرم والعطاء وتنوّع أشكالهما في ثقافتنا العربية، كما أشارت المقالة، تستأهل بحثًا خاصًّا يستوعب خصوصية الثقافة العربية. وأهم من ذلك، أن هذا النقاش يستدعينا لإعادة السؤال مرة أخرى: هل يمكن حقًّا إنتاج نظرية تفسّر الظواهر الإنسانية كما تفسّر الرياضيات الظواهر الفيزيائية؟

اقرأ القافلة: الملف "الهدية"، من العدد نوفمبر - ديسمبر 2025.

الذكاء الاصطناعي وتآكل اللغة

هل سنعيش في عالمٍ بلا صوتٍ إنساني؟

تسارَع دخول الذكاء الاصطناعي إلى مُختلف مجالات العمل الإنساني، بما فيها الكتابة، المُنجز الإنساني الأكبر منذ فجر التاريخ. فبعد أن كانت الكتابة إبداعًا إنسانيًّا خالصًا، صارت النماذج اللغوية تُكرِّس أساليب الكتابة بمختلف أنواعها؛ من المراسلات اليومية، إلى الكتابة الإبداعية والأدبية والمُترجمة. فكيف تُنتَج هذه النصوص وعلى أي أساس تختار أسلوبها اللغوي؟ وإذا ما تكلمنا عن النصوص العربية تحديدًا، فهل هناك جهة تراجع ما تنتجه هذه البرمجيات من نصوص وتتأكد من سلامتها وجودتها؟

وإذا كان الجميع متأثرًا بالنماذج اللغوية المُولَّدة، إما باستخدامها مباشرةً، أو بالتعرُّض لها يوميًّا، فهل لنا أن نخشى من أن تواجه الكتابة الإنسانية الأصيلة خطر الاندثار؟ ألا يُقال إن الكاتبَ نِتاجُ ما يَقرأ؟! وإن كان الحال هكذا ولم يمضِ إلا أقل من عقد واحد على إتاحة تطبيقات الذكاء الاصطناعي اللغوية للعامة، فكيف سيَؤُول بعد عدّة عقود وهو آخذٌ في تطوُّرٍ متسارع لا يمكن التنبؤ به؟

تطرح "القافلة" هذه القضية على المتخصص في الذكاء الاصطناعي وتعلّم الآلة، الدكتور فارس القنيعير، والمترجم محمد السعيد، والروائية أمل الفاران.

1 كيف يولّد الذكاء الاصطناعي النصوص باللغة العربية؟

د. فارس القنيعير

توليد النصوص في النماذج اللغوية الضخمة

اللغة هي نافذة العقول ووسيلة التواصل والتعبير عمّا يدور في دواخلنا. ومع تطور اللغة تطوَّرت الكتابة ووسائلها وأدواتها. فكانت بداياتها تهدف إلى تقييد المعاملات التجارية وحركة الأموال، ثم اتسع استخدامها تدريجًا لتشمل المراسلات والكتب التي حملت تاريخ الأمم وثقافاتها عبر آلاف السنين. وقد حفظت كتابات العلماء والحكماء والأدباء والشعراء أرقى تجليات الوعي الإنساني.

ومع الرقمنة، انتقلت الكتابة من الورق إلى الشاشة، وصار من اليسير تدوين الأفكار ونشرها خلال ثوانٍ لتصل إلى أقاصي العالم. ثم جاءت النقلة الأحدث حين دخل الذكاء الاصطناعي المشهد. فصار ينسج المحتوى ويترجمه ويلخصه ويستخلص جوهره بآليات مؤتمتة بالكامل، وأصبح في وسع أيٍّ منّا أن يضغط زرًّا فيتولّد أمامه نصٌّ كامل في ثوانٍ معدودة، قد يلتبس على قارئه إن كان كاتبه إنسانًا أو خوارزميةً حاسوبية.

من هنا، يصبح من المهم فهم كيفية إنتاج هذه النصوص، لا بدافع الفضول فحسب، بل لفهم العوامل التي تشكّل أسلوبها، وصياغتها، ومواطن قوتها، وحدودها.

كيف تنسج الآلة النصوص؟

شهد الذكاء الاصطناعي خلال العقود الماضية تحوّلًا متسارعًا في قدرته على التعامل مع اللغة البشرية. ولفهم هذا التحوّل، ينبغي أولًا الإلمام بموجزٍ عن تاريخ توليد النصوص بالآلة وتطوّره، ثم استيعاب آلية توليد الآلة لنصوصٍ متّسقة.

توليد النصوص آليًّا امتدادٌ رقميٌّ لمسار الكتابة الإنسانية.

فقبل ظهور الخوارزميات الحالية لتوليد النصوص، اعتمد الذكاء الاصطناعي على نماذج لغوية إحصائية كلاسيكية مثل نماذج ماركوف، التي تحسب احتمالات الانتقال من كلمة إلى أخرى من خلال التدرّب على نصوص ضخمة. وعلى محدوديتها، كانت قادرة على توليد نصوص بسيطة ومقبولة وفق المعايير في حينها.

ثم جاءت مرحلة الشبكات العصبية التكرارية (RNN)، وتحديدًا نماذج (LSTM) و(GRU)، التي منحت الخوارزميات قدرةً أكبر على تذكّر السياق. ومع ذلك، كانت محدودية هذه النماذج في فهم العلاقات الطويلة بين أجزاء الجملة الواحدة أو الفقرة تمثّل تحديًا. هذه النماذج تنتج كلمات وجملًا، لكنها غير قادرة على بناء فقرات طويلة أو متعددة ومترابطة تحافظ على الاتساق الدلالي طويل المدى.

يمثّل عام 2017م نقطةً محورية. ففي ورقة "Attention Is All You Need"، قدّم فريق من غوغل معمارية "المحوّل"، وهي تطوير لخوارزميات الشبكات العصبية في الذكاء الاصطناعي، معتمدين على مبدأ "الانتباه الذاتي". وأتاح ذلك تدريب نماذج قادرة على توليد جُمل كاملة ومتسقة، كما أتاح تحديد الكلمات المترابطة. وبهذا، أصبح بالإمكان تدريب نماذج لغوية أضخم وأقدر على فهم السياق واستيعاب العلاقات البعيدة، وهو ما مهَّد لمرحلة جديدة في توليد النصوص، مكَّنت من امتلاك قدرات أوسع من السابق في مهام الكتابة، مثل التلخيص والترجمة وإعادة الصياغة وكتابة فقرات كاملة متماسكة. وبعد ذلك، ظهرت تباعًا نماذج متزايدة في الحجم والقدرة، أبرزها نموذج (GPT-3) عام 2020م، بعدد معاملات 175 مليارًا، الذي بُني عليه لاحقًا عام 2022م النموذج الأشهر (ChatGPT).

كيف تُدرَّب النماذج لتنتج نصوصًا متسقة؟

في البداية، يُدرَّب النموذج على مليارات الكلمات المأخوذة من مصادر مختلفة بعد أن تُعالج البيانات وتُنظَّف آليًّا ويُزال منها أي تكرار. ويرتكز تَعلُّم النموذج هنا على مهمة بسيطة في ظاهرها، وهي التنبؤ بالكلمة التالية. فتشكّل عملية التدريب هذه، التي تتكرَّر ملايين المرات، ما يشبه حدسًا إحصائيًّا باللغة، يسمح للنموذج في مراحل لاحقة بتكوين جملٍ مُتَّسقة.

في أثناء التدريب، تَستخدم النماذج اللغوية الضخمة آلية الانتباه الذاتي، التي تقيِّم العلاقة بين كل كلمة في الجملة وبين سائر الكلمات الأخرى في وقتٍ واحد. بهذه الآلية، يستطيع النموذج أن يفهم التراكيب والعلاقات والروابط البعيدة والأنماط الدلالية بصورة تتفوَّق كثيرًا على النماذج التقليدية.

بعد أن يكتسب النموذج حسًّا لغويًّا عامًّا، يخضع لمرحلة تدريبٍ ثانية تُعرف بـ"المواءمة" (Alignment)؛ إذ تخضع آلاف المُخرجات لتقييم بَشري، وتُرتَّب الإجابات بحسب جودتها. وتُستخدم هذه التفضيلات البشرية في تدريب إضافي عبر تقنيّاتٍ مثل التَّعلم المُعزَّز من "التغذية البشرية الراجعة"؛ لتصبح مُخرجات النموذج أقرب إلى أسلوب البشر وأكثر اتِّساقًا ووضوحًا وأقل عُرضةً للوقوع في الأخطاء أو الأساليب غير الملائمة. وهذا بالضبط ما جرى في نموذج (ChatGPT) وكثير من النماذج اللاحقة من جهات متعددة.

ماذا يعني هذا؟

يعني أن النص الذي يولّده الذكاء الاصطناعي اليوم ليس ناتجًا عن قواعد لغوية صريحة، ولا عن فهمٍ عميق بالمعنى الإنساني، بل عن إحصاءات هائلة استخلصها من التدرّب على بيانات مكوَّنة من مليارات الكلمات، وعن محاذاة بشرية صقلت سلوكه اللغوي، وعن بُنية تقنية تمكّنه من ربط أجزاء النص بعضها ببعض.

عوامل الميل الأسلوبي للنماذج

تُفضِّل النماذج اللغوية أسلوبًا على آخر ليس لامتلاكها ذائقة أدبية، بل لأنها تُعيد إنتاج أكثر الأنماط حضورًا في البيانات التي دُرّبت عليها. فإذا كانت المدوّنة (corpora) العربية التي دُرّبت عليها قائمة أساسًا على الصحافة والمحتوى الإخباري والنصوص الرسمية، فمن الطبيعي أن يطغى الأسلوب الفصيح المعياري على غيره، في حين يظهر الأدب والحوار باللهجة العامية بتمثيل محدود. وفي المقابل، حين تُدرَّب بعض النماذج على مجموعات بيانات ذات طابع اجتماعي أو لهجات محلية، يزداد حضور الأساليب العامية الدارجة في نصوصها.

بين رفوف الكتب وحدس الخوارزمية.

معظم المستخدمين يطلبون مهام تعليمية أو مهنية، مثل: التلخيص، والشرح، والصياغة الرسمية، وهو ما يعزِّز الأسلوب المحايد ويقلِّل حضور الأساليب الأدبية أو العاطفية.

ويبرز كذلك تأثير مرحلة "المواءمة"، حيث يُقيِّم البشر آلاف المخرجات، ويفضلون غالبًا النصوص الواضحة والمتماسكة البعيدة عن الغموض أو الأساليب غير المألوفة. وعندما ينعكس هذا النهج على العربية، يميل النموذج إلى الأسلوب الفصيح المحايد.

يمتد هذا الأثر إلى طبيعة الأوامر العربية الشائعة. فمعظم المستخدمين يطلبون مهام تعليمية أو مهنية، مثل: التلخيص والشرح والصياغة الرسمية، وهو ما يعزِّز الأسلوب المحايد ويقلِّل حضور الأساليب الأدبية أو العاطفية. وهنا يظهر عامل إضافي بالغ الأهمية، وهو سياق السؤال نفسه. فالنموذج يتأثر بالأمر، ويستنتج النبرة والأسلوب من كيفية صياغته، ومن طبيعة التفاصيل ونوعية الأمثلة المذكورة فيه. فإذا جاء الأمر رسميًّا، كُتب بأسلوب رسمي، وإذا جاء أدبيًّا أو ذا لهجة معيَّنة حاول محاكاة هذا الأسلوب في أثناء توليده النص. فالسياق هنا هو إشارةٌ توجيهية لا تقل أثرًا عن البيانات الأصلية.

أما فيما يخص مصادر البيانات التي تُدرَّب عليها النماذج العربية، فإلى جانب المدونات العربية المتاحة التي يغلب عليها المحتوى الصحفي والكتب والمدونات، تعتمد النماذج الحديثة على كميات كبيرة من البيانات المُستخلَصة من زحف الويب (Web Crawling) العربي بعد تنظيفها ومعالجتها، وتشمل المقالات والمدونات والمنتديات ومحتوى منصات التواصل الاجتماعي. ومع ذلك، تظل المؤلفات الورقية والأبحاث المحمية أقل تمثيلًا بسبب القيود القانونية أو عدم رقمنتها. وفي المقابل، تعتمد النماذج التجارية الكبرى مزيجًا مشابهًا من المصادر، إضافة إلى مدخلات المقيِّمين، وإن كان جزء منه غير مُعلَن بالكامل.

مراجعة النصوص العربية المُولّدة

لا توجد حتى الآن جهة عربية معتمدة، أو حتى عالمية، تتولى مراجعة جودة النصوص العربية المُولَّدة. إذ تخضع مراجعة النماذج المغلقة أو المفتوحة لمعايير الجهات المطوِّرة لها، سواء أكانت مراكز أبحاث أو شركات. وتعتمد النماذج العالمية على مراجعِين يعمل معظمهم على بيانات إنجليزية، وهذا ما يجعل جودة العربية متفاوتة. وفي النماذج مفتوحة المصدر، ينصبُّ التركيز على بناء نماذج عامة لعدة لغات، أكثر من مراجعة مخرجاتِ لغاتٍ محددة كالعربية، ما يترك القارئ العربي أمام نصوص ذات مستوى متفاوت، من دون معيار موثوق يحكم على سلامتها.

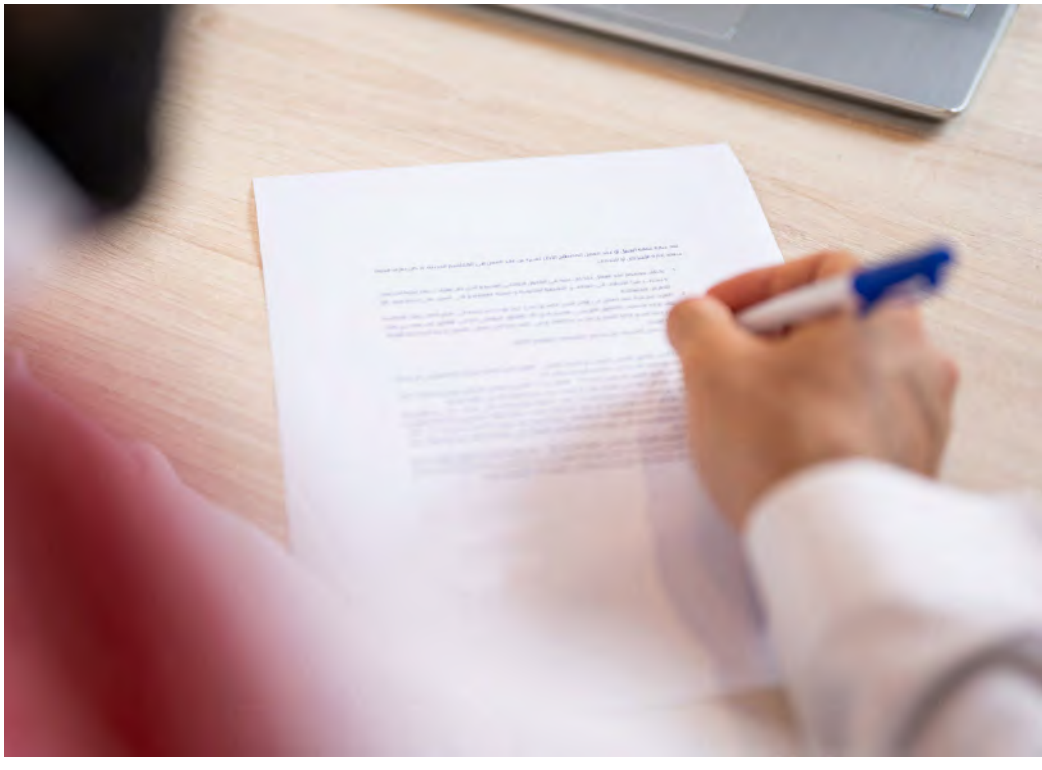
بين زخم الآلة وندرة الصوت الإنساني

أصبح من الواضح أن الذكاء الاصطناعي صار شريكًا بالفعل في عالم الكتابة؛ فهو ينسج النصوص بسرعة واتّساق، ويوسِّع إمكانات التعبير والترجمة والتلخيص. غير أن هذه الغزارة لا تعني بالضرورة اتّساع الكتابة بمعناها الإنساني، فالحرف الذي لم يمر بتجربة ذاتٍ كاتبة مُشبَعة بالمشاعر والخبرة يظل، مهما بدا مُحكَمًا، خاليًا من الأثر الشخصي والبصمة التي لا يستطيع غير الإنسان أن يمنحها. وفي المقابل، لا يمكن تجاهل ما تتيحه هذه النماذج من مساعدة الكتَّاب وتوسيع أفق الترجمة وفتح أبواب الكتابة والإبداع.

يبقى التحدي الحقيقي في الكتابة العربية قائمًا على شقين:

تقنيًّا: ويتمثّل في الحاجة إلى بناء نماذج أكثر تجذّرًا في العربية، ببيانات أدق وأشمل، وأساليب متنوعة أكثر، وبأطر تقييم ومراجعة قادرة على ضمان جودة المخرجات.

وثقافيًّا: في ضرورة الحفاظ على الكتابة البشرية بوصفها ممارسة واعية، لا استجابةً آلية تُنتج جُملًا متقنة، ولكن بلا روح.



ما لا تراه الخوارزميات، تلتقطه عين الإنسان.

النماذج العامة المُعدّة لعدة لغات، أكثر من مراجعة مخرجاتِ لغاتٍ محددة كالعربية، تترك القارئ العربي أمام نصوص ذات مستوى متفاوت، من دون معيار موثوق يحكم على سلامتها.

الآلة تنقل والإنسان يفسّر.

2 لَنْ تُترجِمَ لغتي

محمد السعيد

ما قيمة الترجمة الإنسانية؟

قد يتساءل المرء عن دوره، ولا سيما مع اطِّراد هيمنة تقنيات الذكاء الاصطناعي وشيوع تطبيقاتها في مختلف حقول الحياة، ولا يلقى إجابةً تُعينه على فهم ما يجري في كثيرٍ من الأحيان. هذه التقنيات بعينها ما هي إلا نماذج لغوية كبرى، تعالِجُ اللغات البشرية لفظًا ومعنى، وتربطها بمثيلاتها في شبكةٍ واحدة من العُصَيبات الرقمية الهائلة. تدلُّ المفرَدةُ على مفردةٍ أخرى ارتبطت بها في مجاميع البيانات وأحواضها، فتتناسل الكلمات وتَلِدُ ما ائتلفَ من سياقاتٍ في اللغة نفسها، وتُربطُ المعاني بمعانٍ أخرى تفوقُ الحاجة. ولكن ماذا يُقال حين تُسلَّم الكلمة، التي وُلِدت في ثقافةٍ احتضنتها وربَّتها ووهَبَتها معنى إثرَ آخر، إلى تقنيةٍ لا تفرِّق؛ تقنيةٍ لا تُحسن سوى الصمت في لغاتٍ تعجُّ بالأصوات والحياة؟

إن أكبرَ التحديات التي تواجه ترجمةَ الآلة اليوم، وفقًا لما يراه الباحث عز الدين غازي، يكمن في الغموضُ الدلالي؛ إذ يغيبُ عن الآلة فهمُ المفردات المُركَّبة، الناشئة في ظلِّ ثقافةٍ بعينها. قد يجري لفظٌ مُركَّبٌ على الألسن لا تُدرك الآلةُ حيثياته وأنّى جاء، وقد يتّفق أن يقع هذا اللفظُ ضمن حساسيةٍ ثقافية عصيَّة على الترجمة أساسًا. إنَّ مسألة الترجمة الإنسانية لم تطرأ حديثًا؛ إذ طُرِحَت سابقًا مع الترجمةِ الآلية باستعمال الأدوات المُساعِدة للمترجم (CAT)، التي تحفظ ذاكرةَ ألفاظٍ تقابليَّة بين لغتين وأكثر، ولكنَّها لم تترجِم نيابة عنه، فللمترجِمِ حقُّ اصطفاء كلمةٍ دون أخرى. والمترجم إنسانٌ له أهواءٌ وأحاسيس، والترجمة الإنسانية تستوجب معرفةً وخبراتٍ واسعة، بما فيها الخبرات المَعيشة التي تدخل في صلب العملية الإبداعية وتقوِّمُها.

والترجمة الإنسانية وليدةُ الثقافة التي أنشأت النص الأصل الذي وُلِد من خبراتٍ إنسانية لها تاريخٌ عريق مثل الشعر والأدب، وهما خيرُ مثالٍ للقيمة المهمة للترجمة الإنسانية. يرى الشاعر عزرا باوند صعوبة ترجمة الانفعالات غير المنطوقة التي يفيض بها الشعر والأدب عامَّةً، وهي انفعالات لا يُحِسُّ بها إلا إنسانٌ يمكنه تفكيكها والسعي في اصطياد معانيها نظرًا إلى المشترَك البشري، فهل يُعقل لآلةٍ ولّادةٍ للكلمات أن تدركها وتسبرَ أعماقها؟ ولا تُضاهي ترجمةُ ذكاءٍ اصطناعي ترجمةَ إنسانٍ في السياقات الدقيقة مثل الطب والقانون؛ فالآلة لا تفرّق بين نظرة لغةٍ

وأخرى إلى العالم، ولا بين دلالاتهما المعجمية والصرفية، ولا تستوعب التباينات الثقافية بين لغتَين تختلفان اختلافَ الليل والنهار، ولا سيَّما إذا كان النصُّ الأصل يجري في سياقٍ قانوني، كما خَلُصَ إليه الباحثان أحمد مناوس ويوسف سحاري. فإذا سلبتَ الإنسان ممارسةً يَعقلُ بها ويرى الآخر ويتعرّف عليه، فإنك تسلِبه جزءًا من آدميَّته وحقيقته.

ما الفرق بين نصٍّ يترجمه الذكاء الاصطناعي ونصٍّ آخر مترجم إنسانيًّا؟

يتجلّى هذا الفرق حينما يحملُ النص دلالاتٍ غامضةً تتطلَّب فهمًا لطبيعة ثقافة النص الأصل. فالآلةُ تترجِم ما يسعه مخزونها الرقمي؛ إذ لا تقدر أن تنشئ روابط بين فكرتين متباعدتين. وإنْ حدث، فالآلة تخفق في نقل المعنى والأسلوب. فعلى سبيل المثال، تجد الآلة صعوبةً في نقل التباينات بين ثقافةٍ وأخرى؛ لأنَّ التباين نفسه لا تدركه الآلة، فتترجمه بمعانيه المعجميَّة المرتبطة في مخازن بياناتها. وفي هذا الصدد، يرى عز الدين غازي أن ثمّة نقصًا هائلًا في المعجم الآلي، وقد يتحصَّل أن تُترجِم الآلة كلمةً بمقابلٍ ثقافي أو بمفردةٍ دالَّة أو بمفرداتٍ وصفية، ولكن الترجمة قد لا تحظى بمقابلٍ في اللغة الهدف (وهي اللغة التي يُترجم إليها)، فربما تمحو أثر اللغة الأصل وتفنِّده، وربما تتحاشى الترجمةَ الحرفية، وقد تترجِمُ أحيانًا بناءً على ترجماتٍ وروابط مضلِّلة، وقد تفتقد الموضوعية وتُؤْثِرُ أسلوبًا على آخر.

إن الترجمة الإنسانية، وإن كانت تصيب وتُخطئ، تقوِّم الخطأ، بل ربما تكشفنا على أفقٍ ترجميٍّ جديد، مثلما فعلَ ابن المقفع من المتقدمين في ترجمته لـ"كليلة ودِمنة"، ومثلما فعلَ بسّام حجار من المتأخرين في قراءةٍ كشفَت جوهرَ أدبيات الأشواق في "معجم الأشواق". والقصدُ أنَّ اللغةَ الهدف قد تترجم اللغةَ الهدفَ نفسها إلى مستوى دلالي أو تداولي آخر، إنْ أخذنا الترجمةَ بمعناها الواسع، ويمكنُ استحداث ألفاظ طارئة لا تقدرُ الآلةُ على أن تحلمَ بها يومًا. والمترجم الإنسانُ وحدَه القادرُ على إبداع أساليبَ لغويةٍ جديدة. فمَن يقرأ كتاب "المواقف" للنفَّري، يرى استعماله الفريد للغة العربية، ومن يقرأ "رحلات غوليفر" للإيرلندي جوناثِن سويفت يرى قدرته على ضخِّ المعنى إلى اللغة الإنجليزية. وهذان مثالان على الإبداع البشري الذي لا تدركه آلةٌ في الكتابة، فضلًا عن الترجمة. والحقول المعرفية كثيرة، وقد

الآلة تترجِم ما يسعه مخزونها الرقمي، لكنها لا تقدر أن تنشئ روابط بين فكرتين متباعدتين. وإنْ حدث، فالآلة تخفق في نقل المعنى والأسلوب، ووجود المترجم الإنساني سيبقى ضروريًا.

الترجمة البشرية باقية، وإن تغيّرت أدواتها.

تكون طارئة في ظلِّ التسارع المعرفي الذي نراه كل يوم، وبعضُها حسّاس. وقَد درَسَت الباحثة جانغ فان في فروقاتِ الترجمة الآلية والإنسانية في نقلِ الطرائف من لغةٍ إلى أخرى، ووجدت أن الترجمة الآليةَ السمع-بصرية تفتقر إلى حسِّ الطُّرفة وسلامة البُنية، وتحمل ضَعفًا في إيصالِ مضامين الثقافة المكنونة في ثنايا النص الأصل.

كيف أثّر الذكاء الاصطناعي في عملية الترجمة اليوم؟

باتَ الاعتمادُ على تقنيات الذكاء الاصطناعي في مختلفِ الحقول كبيرًا حتى أفقَدَ البشرَ قدرتهم على التفكير الفعَّال. وهذا ما ذهبت إليه دراسةٌ حديثة صدرَت عن "معهد ماساشوستس للتكنولوجيا". إنَّ الترجمةَ حقلٌ معرفي إنسانيٌّ شاسع، ولعلَّ مزاولةَ تقنيات الذكاء الاصطناعي تَعيبُ مهاراتِ المترجِم الظاهِرَة، مثل إتقان أساليب الترجمة للغتَين اللتين يترجم منهما وإليهما، ومثل مهارة المعرفة الثقافية والتخصصية في حقلٍ معرفي معيَّن. وقد يكون التأثير متراكِمًا على مَلَكاته في التفكير الناقد وحساسيَّته الثقافية التي قد يتَّخذها نبراسًا يترجم به. وصارَ الواحد منا يترجم كيفما شاء، ولا يرى أبعد من اللحظة الراهنة، ولا ينظرُ إلى التداعيات الأخلاقية التي يفرضها استعمال الآلة، مثل غياب الخصوصية في البيانات والنصوص المرسلة إليها وحساسيَّة بعضها، ولا إلى عيوب نماذجها اللغوية الكبرى، مثل الهلوسات التي قد تضرُّ النصَّ المترجَم فتضيفُ إلى المعنى ما ليس فيه. ونتجَ، مؤخرًا، عيبٌ يُسمَّى "لَوثَة الذكاء الاصطناعي" (AI Slop)، وقد اصطفيتُ مصطلح "لوثة" لأنه يصف حالَ الذكاء الاصطناعي وهو يعيد إنتاجَ ما أنتجَه من قبل، فتضمحل جودَةُ مخرجاته.

ولعلَّنا نلتمس أهميَّة الأمانة في الترجمة؛ إذ قيل إن الترجمة خيانة، ولو أدرك قائلُها الذكاءَ الاصطناعي لرأى أن ترجمتها لا تخون اللغة، وإنما تخون معها الإنسان نفسه. ولربما يميِّز القارئ ويفرّق بين الترجمة الإنسانية والترجمة الآلية، حيث تَظهر الأخيرة في الأماكن كلِّها، ولها علامات ظاهرة كالفشل في نقل المعنى واستعمال ألفاظ مكرّرة، ومعاملة النصوص المختلفة كأنها نصٌّ واحد بسياقٍ واحد، فلا تكاد تميِّزُ بين الترجمات الآلية؛ إذ إنها كلها ذات صِبغةٍ واحدة ومنطقٍ واحد. ولعل هَمَّ الترجمةِ بات مقرونًا بالمَواطن التي تتطلَّب هَمًّا معرفيًّا لا غير، ولكن هذه المَواطن قد أصابتها حُمى تقنيات الذكاء الاصطناعي حتى رأينا بأمِّ أعيننا ترجمةً آلية عصيَّة على الفهم والإدراك. ولو كلَّفنا الذكاء الاصطناعي بمهمات الترجمة بمعانيها الواسعة، لفقدنا إحساسنا بثقافتنا وثقافة الآخر، وصرنا نسكنُ عالمًا لا نفرّقُ فيه بين الأصل والترجمة، والحقيقة والمرآة، والأصل والهدَف.

هل سيختفي المترجم في المستقبل؟

أصدرت شركة مايكروسوفت بحثًا توقَّعت فيه انخفاضًا كبيرًا في مهنة الترجمة، والترجمة الفورية، وقد استعملت تقنيتها التوليدية "كوبايلوت" في رصد أسئلة المستخدمين وحَصْرها وتصنيفها على محرك البحث "بينغ"، ثم أحصَتْ احتياجاتهم ورتَّبتها، فظهرت الترجمةُ والترجمةُ الفورية على رأس القائمة.

لعله من محاسن الترجمة الآلية توفيرها الوقت والجهد والمال، ولكن ما زالت هناك حاجةٌ إلى المترجمين لتحسين مُخرَجَات تقنيات الذكاء الاصطناعي وترويضها وضمِّها إلى سيرِ عملهم؛ لتساعدهم في إنجاز ترجماتهم. ولكن لا ينبغي للمترجم أن يُسلِّم أمره لهذه التقنيات، وعليه أن يتذكَّر أساس عملها الذي يعيد إنتاج ما قد قِيل وما قد تُرجم.

إن وجود العنصر البشري في عمليَّة الترجمة ضروري، ولن تستقيم ترجمةٌ آليَّة من دونه. يقول المترجِم بيتر قسطنطين: "ما الذي تحاول أن تقلِّده الآلة؟ أيكونُ تغريبًا حَسَنًا ذكيًّا أم توطينًا بديعًا؟ أم تجعل من تشيخوف وكأنه قد كتب في لندن قبل عشر دقائق؟". إن العنصر البشري هو الضامن الوحيد القادر على مواجهة التحديات الطارئة في الترجمة. فقد يستعين المترجم بالذكاء الاصطناعي في بحثه، لا أن يُترجِمَ عنه أو يستبدله استبدالًا تامًّا، ولا سيَّما في السياقات والمعارِف الحديثة والمتسارعة. ومسكُ الختام ما قاله الباحث عبدالحق الزموري في حفل جائزة الشيخ حمد للترجمة والتفاهم الدولي: "تصبح عمليةُ الترجمة بحثَ المترجِم عن جزءٍ منه في المترجَم له، بحثٌ عن المشترَك الإنساني الذي تفرع عنه الاختلاف والتعدد والألسن، وهذه المهمة يستحيل على الآلة حتى مواكبتها مهما بلغت سرعتها ومراكمتها وقوتها"، وإن الإنسان كلّما ترجمَ فهو في الحقيقة "يترجم الآخرَ فيه، وبالنهاية يترجم نفسَه".

3 فرانكنشتاين يخنق اللغة

أمل الفاران

بين أسطورة الأمس وكابوس اليوم

أخبرني صديق في نقاش معه: "عصر الأساطير، وإن كان قد انتهى، أرى في رواية ماري شيلي (فرانكنشتاين) ما يجعلها بحق أسطورة العصر الحديث". وقد استشهد في حديثه بتوارد الاستحضار الدائم لحكايتها في مختلف الفنون: القصة، والرواية، والشعر، والمسرح، والفنون التشكيلة، منذ صدورها نحو 1812م وحتى اليوم. وتعقيبًا على حديثه، فإني أُرجعُ السبب إلى النبوءة التي أطلقَتها الرواية.

فالرواية جسَّدت بشخصياتها الرمزية مخاوف إنسان العصر من حداثته وما بعدها؛ صراع العلم والطبيعة الذي نعيشه منذ ثلاثة قرون. لقد أحْكَم البشر قبضتهم على العالم، وقضوا على كل وحوشه، فلم يعودوا يخشون إلا ابتكارًا قد ينزعهم عن عرش الوجود؛ كائنًا يُخلخل أنظمتهم الاجتماعية والسياسية، ويسرق وظائفهم، ويزيل الأمان الاقتصادي لطبقاتهم العاملة، أو أن يصل إلى ما هو أبعد، فيطور إرادة السيطرة ويفني البشر. أليست هذه هي كوابيسنا المعاصرة؟!

يتناسب حجم المخاوف عكسيًّا مع تمدُّن المجتمع. ففي حين تتنازع قِوى العالم الأول على توظيف قدرات هذه المنتجات لرفاهيتها وغلبتها، تتلمَّس المجتمعات النامية خيوط المؤامرة فيما يُلقى إليها من أدوات. ولعلَّنا نتذكر كيف هتف العالم الغربي لثورة الإنترنت التي ستنشر أضواء الحرية والديموقراطية في كل أنحاء العالم، بينما تحدث العالم الثالث عن الغزو الفكري!

تطبيقات الذكاء الاصطناعي هي اليوم "تسونامي مبهج" يجتاحنا ويتغلغل بيننا. وعلى عكس المنتجات الحديثة الأخرى، لم ينتظرنا لنرحِّب به أو نغلق الباب في وجهه. لم يدخل علينا كسابقيه؛ منتجًا نقرّر دفع المال للحصول عليه وتخصيص حيز له في منازلنا ومكاتبنا. هذا الجديد، وقبل أن نعي وجوده، تسلَّل بسرعة إلى عوالمنا. غفونا وانتبهنا له في هواتفنا الذكية، وأنظمة سياراتنا الحديثة، وساعات أيدينا، وبرامج المؤسسات التي نعمل بها أو نستفيد من خدماتها، وهو ما سهّل الكثير من العمليات وسرّعها.

الذكاء الاصطناعي يعيد تشكيل عادات الطلاب الدراسية.

تضييق حدود اللغة

هناك من يقول إن الذكاء الاصطناعي قد جثم أخيرًا مثل نسرٍ قريبٍ من وادي عبقر! ولا منطق الآن في اللجوء لأسلوب شَعبوي يبشّر بانهيار الأدب نتيجة دخول هذا الثرثار النشيط. ومع ذلك، فالأمر لا يخلو من مخاوف ينبغي الحديث عنها.

يقول فتغنشتاين: "حدود لغتي هي حدود عالمي"؛ ومن ثَمَّ، فالمجتمعات القوية هي مجتمعات ذات لغات حيَّة فَتيَّة، تتوسّع وتستوعب المحسوس والمُجرَّد. وقد تولّى التعليم دائمًا مهمة الحفاظ على هذه الحدود. أما توسيعها، فلا يحسنه مجالٌ مثل الإبداع الكتابي الذي يفجِّر اللغة. فالإبداع اللغوي يعيد ترتيب الوجود بضبط السردية دائمًا. ومع كل حاجة حياتية، يُنظِّم المفردات نَظمًا جديدًا ليصنع ظِلالًا مُتفرِّدةً مدهشةً، رغم أن مادتها الأصلية قديمة.

أما اليوم، فبكبسة زر يوسّع الذكاء الاصطناعي سيطرته، ويضيّق على اللغة المكتوبة والمنطوقة ويخنقها. فتآكل اللغة يستشري مع ما تسرقه الصورة و"الميم"، وحتى الرموز التعبيرية "الإيموجي" من مساحاتها، وقد يتفاقم هذا التآكل في اللغة بسبب هذه المنتجات التي تسهِّل إقصاءها وتغري به.

من ناحية أخرى، نحن نتواصل اليوم مع أدوات الذكاء الاصطناعي بالصوت بدلًا من الكتابة، ونطرح أسئلة غير واضحة ومتسرِّعة، وهو لا يطلب منّا، كما يفعل الآباء والمعلمون، أن نعيد صياغتها بنحوٍ مفهوم، بل يطمئننا بأنها أسئلة ذكية، ويقدم لنا إجابات ترضي غرورنا. لم نعُد بحاجة لمستوى تعليم معين لنحصل على معلومات متدفِّقة تعزِّز أوهام المعرفة.

إضافة إلى ذلك، هذه "الذكاءات"، ولأهداف تجارية بحتة، توجّه طاقاتنا توجيهًا خفيًّا يُبعِد الكتابة عن صيغها الإبداعية الحميمة المتفردة الذاتية صوبَ كتابةٍ عملية وظيفية توليدية، تدجّننا لنصبح نُسخًا متطابقة. وقد بتنا نسمع كل يوم شكاوى مؤسسات التعليم من تزايد اعتمادِ الطلابِ على الذكاء الاصطناعي في فروضهم الدراسية.

تفشّي الرداءة

بالعودة إلى التعامل الغربي، السبّاق دائمًا في الخير والشر، يبدو أن عددًا يتزايد من الروايات والقصص قد كُتبت فعلًا في الفترة الأخيرة باعتماد كبير على تطبيقات الذكاء الاصطناعي، ويأتي "شات جي بي تي" في الصدارة، ثم بعض المنصات الأكثر تخصصًا. ولعل من السهل تخيُّل ما قد تنتجه هذه البرامج من أعمال: كتب بأغلفة صقيلة، وعناوين رنّانة، وتسويق كبير. أما المُخرَجات، فهي على شاكلة (penny novel) في تدنّي قيمتها ومضمونها.

عربيًّا، لا تزال الريبة مسيطرة إلى اليوم. ومن يعلن اعتماده على هذه الذكاءات أو يكتشف الآخرون أنه فعل، سيُنتزع من طاولة الجدارة كفِطرٍ سام ويُنبذ. وغير بعيدةٍ عنّا النمائم عن صحفيين يعتمدون على الذكاء الاصطناعي في كتابة مراجعاتهم النقدية أو تغذية محتوى حساباتهم في وسائل التواصل. ولا ننسَ الاستقبال البارد الذي حظيَ به الكتاب الوحيد الذي أعلنت صاحبته أنها كتبته بالتعاون مع

مكتبات الماضي شاهدة على مخاوف الحاضر.

ذكاءٍ اصطناعي! إن شبح السرقات الأدبية ما زال مُخيِّمًا فوق رؤوسنا، ويشحذ أسنَّة مواهبنا، وهذا جيد.

ربما يكون مغريًا للبعض أن يَعدَ برنامجٌ ذكيٌّ بأنه سيصنع نيابة عن الكاتب حواراتٍ بين شخصيات روايته، ويحافظ على منطق الشخصية ويظهر مستوى تعليمها في اختياراتها اللفظية، وأن يضبط إيقاع العمل بحيث يحدد النقطة التي يجب أن ينتفض فيها البطل ويثور، ومتى ينضج ومتى يسقط. قد يشعر كاتب أن عبئًا ثقيلًا أُزيح عن عاتقه، وكلنا جرّب الإنهاك النفسي والجسدي في رحلة الكتابة. فما المانع من تسليم مهمة واحدة لمن يَعدُ بأنه لن يغفل عنها كما قد يغفل الكاتب؟ علمًا بأن البرنامج الذكي قد وفّى وعده! ولكن هل ستبقى متعة كتابة النص كما هي؟ لا أظن. خصوصًا أن هذا الجهد سيضرب في الصميم مصداقيةَ نسبة عملٍ إلى الكاتب! ولا حاجة لفتح ملف حق الملكية الفكرية هنا، فهو عريض متشعب.

الأمر الآخر، لو خَلَت الرواية من أي عيبٍ منطقي ظاهر في أحداثها أو شخصياتها، فهل هذا جيد؟ لا أظن أيضًا. فالروايات العظيمة، عظيمةٌ لا بكمالها، بل بهفواتها الصغيرة التي نسامح كُتَّابها عليها تقديرًا لأصالة العمل وجودته العامة. ولنتذكر أن الصرامة عدوٌّ آخر للإبداع.

الآلة بلا تجربة حياتية ولا خيال أصيل، لن تخلق للبشر ما ينير أرواحهم ويغذي مشاعرهم، وما زالت بعيدة عن مقاربة مستوى الابتكار البشري ولا مَنفذ لها إلى سِرِّه؛ لأننا لم ننجح في معرفة هذا السر.

ما يجب أن نخشاه على المدى القصير هو تفشي الرداءة واعتمادها معيارًا في التلقي، فهي ستُضعِف النخب القارئة برجمها رواياتٍ مليئة بشخصيات مصقولة، وأحداث مُركَّبة، وعوالمَ مبهرجة تُغشي أنظارهم. ستتآكل مهارات القرَّاء الصبورين، أبناء النصوص الذين يدخلونها متسلِّحين بكل حواسهم، ومخيلتهم حاضرة ليشيِّدوا فيها ما شيَّده الكاتب بلغته، ولينفخوا في أبطالها من أرواحهم، وليُحبُّوها ويبغضوها ويحاكموها. وفي عالمٍ مستوياتُ القراءة فيه ضعيفةٌ أساسًا، قد يُحبَط الكتّاب الجيدون، الذين لا ينالون من حاجتهم للتقدير والتواصل حدها الأدنى.

الباقيات الصالحات

لن تزيحنا برامج الذكاء الاصطناعي عن سُدَّة الإبداع كُرهًا. فحتى مع تسارع عمليات برامج الذكاء الاصطناعي التحليلية، لم تزِد قدرتها على إعادة لن تزيحنا برامج الذكاء الاصطناعي عن سُدَّة الإبداع كُرهًا. فحتى مع تسارع عمليات برامج الذكاء الاصطناعي التحليلية، لم تزِد قدرتها على إعادة تدوير ما تُغذَّى به من مدخلات أنتجها البشر سابقًا. وليس هذا لب الأدب ولا جذوة الإبداع.

الآلة بلا تجربة حياتية ولا خيال أصيل، لن تخلق للبشر ما ينير أرواحهم ويغذي مشاعرهم. الآلة ما زالت بعيدة عن مقاربة مستوى الابتكار البشري ولا مَنفذ لها إلى سِرِّه؛ لأننا ببساطة لم ننجح في معرفته. وإلا لكنّا أرضعناها إياه كما علمناها كيف تحلل وتفكك وتركب الجمل والصور والأصوات مثلنا.

ربما لا يتمرَّد الذكاء الاصطناعي على صانعيه كما تنبَّأت الروايات المتشائمة والأفلام، لكننا ببساطة قد نهلك وهو مقيم؛ إذ يبدو أننا نجحنا أخيرًا في ابتكار ما لا يفنى. قد ينقذنا هوسنا بالسيطرة على خطر انقلابه. ربما سنظل نُخضعه، كما نفعل مع كل ما تحت أيدينا، فلا يتعدى حدود إرادتنا، ثم بعد أن نفنى، تظل (Siri) وحفيداتها يرهفن السمع بانتظار أوامرنا لتلبيتها. ربما يبقى جِنّ عصرنا الحالي عمرًا بعدنا، ولا ينتبه أننا قد غادرنا حتى تأكل دابة الأرض بطارياتهم.

رحلة الأغنية السعودية

من الأداء الشعبي المحلي إلى الأوركسترا الوطنية

خليل إبراهيم المويل

كما هو حال الموسيقى والأغنية في كل ثقافات العالم، مرّت الأغنية السعودية بمراحل تطورها الطبيعي حتى وصلت إلى مرحلة النضج التي نعرفها اليوم. وأصبحت هناك بصمة موسيقية سعودية يمكن للمتخصصين والمهتمين معرفتها. ولم تأتِ هذه البصمة بين ليلة وضحاها، بل جاءت عبر أجيال أخلصت للفن وقدمته جاهزًا لنجني ثماره.

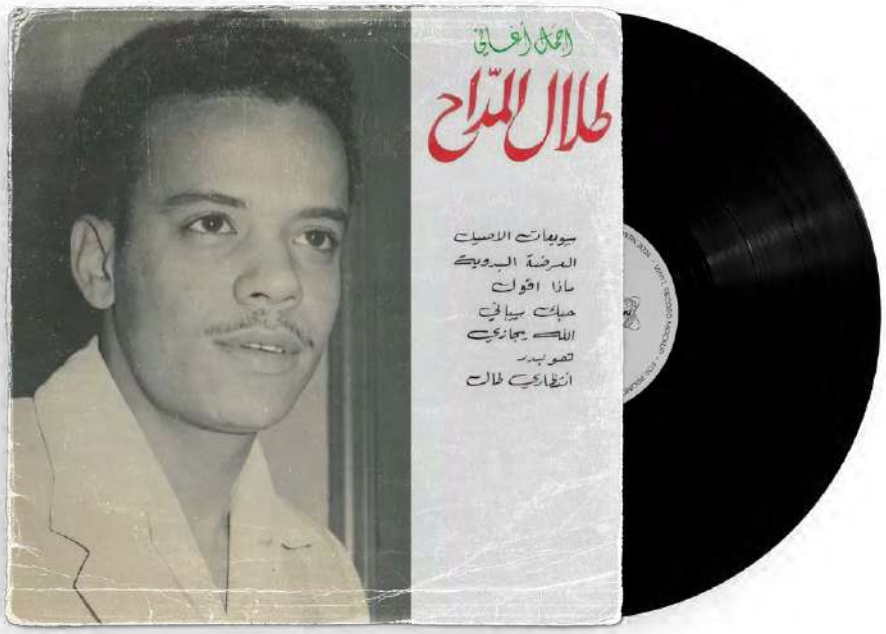
لا شك في أن البيئة والتضاريس الجغرافية تضع بصمتها على الثقافة والفنون بمختلف أشكالها. فموسيقى أهل الصحراء تختلف عن موسيقى أهل الساحل، وموسيقى أهل الساحل تختلف عن موسيقى أهل الجبال. وهكذا تكوّنت الموسيقى وطُرُق الأداء قبل أن يتكوّن عِلم الموسيقى والمقامات الموسيقية، مثله مثل علم العَرَوض الذي أسسه الخليل بن أحمد الفراهيدي؛ إذ كان العرب يقرؤون الشعر موزونًا قبل إيجاد الفراهيدي بحور الشعر.

ففي المملكة، وعلى امتداد مساحتها، نجد تباينًا في التضاريس يتبعه تباين في الطقس والمناخ، ولكل منطقة طابع خاص تعايش معه أهله وأنتجوا فنًّا مناسبًا له. وباختلاف إيقاع الحياة بحسب هذا التنوع، تختلف طرق الأداء والآلات المستخدمة. فالرعاة، مثلًا، يستخدمون آلات تختلف عن آلات أهل الساحل والمدن.

الموسيقى والكلمة في الأغنية السعودية

ترتبط الموسيقى بالكلمة لدى الإنسان العربي، وقد أعطت الموسيقى للكلمة بُعدًا جديدًا من الأحاسيس والمشاعر ارتبطت بحياة العربي في فرحه وحزنه وانتصاراته وانكساراته. وقد انعكس ذلك على الفنون الأدائية التي رفدت الأغنية السعودية بفنونها وأدائها. كما أنه في قديم الزمان، اتّبعت القبائل في الجزيرة العربية طُرقًا متنوّعة لبث الرعب في الأعداء، وكان أبرزها استخدام الغناء بنبرات مختلفة، وبمصاحبة رقصات محدَّدة توارثتها الأجيال، حتى أصبحت اليوم فنًّا شعبيًّا معبرًا عن كل منطقة. ومن أشهر الفنون الأدائية الشعبية التي استلهمتها الأغنية السعودية: فن العرضة والسامري من فنون المنطقة الوسطى، والربابة من فنون المنطقة الشمالية، والقادري والهيدة من فنون الأحساء، والفنون البحرية في المنطقة الشرقية، وفن الخطوة أحد فنون المنطقة الجنوبية.

تراكم أجيال من الملحنين والشعراء والمغنّين يوصل الموسيقى السعودية إلى العالمية، ويحفظ لها هويتها ضمن الحداثة.



طلال مداح.

الأغنية السعودية تأثّرًا وتأثيرًا

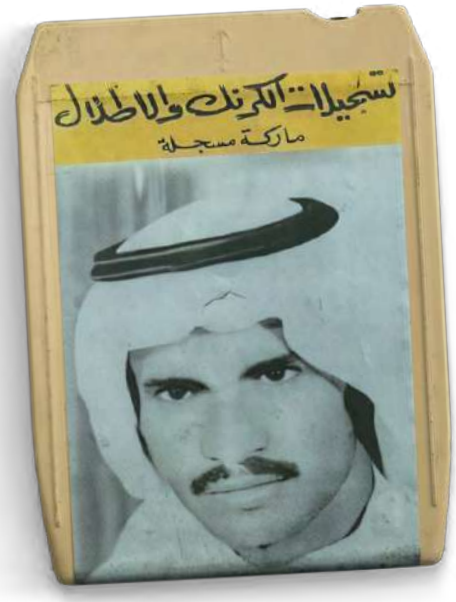
لم ينفصل المجتمع السعودي عن العالم تأثّرًا وتأثيرًا، خاصةً منطقة الحجاز التي هي ملتقى عالمي، يتوافد إليها الناس من مختلف الثقافات. ويتعزز التلاقي الثقافي والفني في المملكة عمومًا والحجاز خاصة؛ لأنها من المناطق الجاذبة للعمل لأناس من مختلف الجنسيات. وقد أسهم انتقال الفنون الغنائية، التي تشمل الأداء والغناء والحركة بمختلف أنماطها ورقصاتها المصاحبة في تطوُّر الفنون الغنائية الناشئة في أنحاء السعودية، وتطوُّر الوافد منها مُتخذًا صورًا مختلفة من الأداء والتواتر.

إلى جانب ذلك، كان لمجاورة بعض دول الخليج لأقاليم مثل إيران والهند، والتنقل بين تلك البلدان، وحركة تجارة اللؤلؤ، وتوافد أعداد كبيرة من التجّار وغيرهم من إفريقيا والنوبة وزنجبار، أثرٌ في امتزاج الثقافة الشعبية في منطقة الخليج بألوان شعبية مختلفة، كفن الطنبورة والليوة ذات الأصول الإفريقية. وكذلك حال بعض الآلات الموسيقية الشعبية كالمنجور والصرناي.

ثم انتقلت الفنون الشعبية من محيطها المرتبط إلى آفاق أوسع؛ إذ تشرّب الفنانون السعوديون التراث وهضموه، وظهر ذلك جليًّا من خلال الأغنية السعودية التي اعتمدت على الثيمة التراثية والشعبية؛ لكونها الأقرب إلى قلوب الناس.

الأغنية السعودية الحديثة وتطورها

في نهاية الثلاثينيات، بدأت أولى خطوات مؤسس أول مدرسة موسيقية حديثة في السعودية: الموسيقار طارق عبدالحكيم، الذي تنتمي معظم أعماله في مرحلة ما قبل تأسيس الإذاعة إلى الموروث الغنائي المعتمِد على النموذج الشرقي الشعبي والتراث اليمني. كما عُرف عبدالحكيم مُلحّنًا ومغنيًا من خلال أغانيه الشهيرة، مثل: "يا ريم وادي ثقيف"، و"عند النقا"، و"يا لابس الإحرام". ولا يمكن أن نُغفِل دور مطلق الذيابي المُلقَّب بـ"سمير الوادي"، الذي كان شاعرًا وملحنًا ومغنيًا، إلى جانب عمله مذيعًا منذ عام 1955م.



بشير شنان.

اقرأ القافلة: طارق عبدالحكيم.. لحنُه علَم الغُزل، من العدد نوفمبر - ديسمبر 2025.

ابتسام لطفي.

عمر كدرس.

أسهمت الإذاعة في تحويل الأغنية السعودية من محلية إلى وطنية، ومن الارتجال إلى الاحتراف، وقدّمت أبرز أصواتها.

ثم تلى ذلك عددٌ من التجارب الفنية، ومنها تجربتان نسائيتان مهمّتان: تجربة الفنانة ابتسام لطفي، وقبلها تجربة الفنانة توحة. وهاتان التجربتان تستحقان تسليط الضوء عليهما إنسانيًّا وفنيًّا ومجتمعيًّا؛ فوجود المرأة في الساحة الفنية في ذلك الزمان كان تحديًا كبيرًا. ومن الناحية الفنية، يمكن الحكم على هاتين التجربتين الفنيتين، بحيادٍ، بأنهما من أنجح التجارب في الفن السعودي، على الرغم من تباين الاتجاه الفني بينهما. فبينما اتجهت توحة إلى التراث والفن الشعبي لتجدد فيه، اتّجهت ابتسام لطفي إلى التحديث في الأغنية، حتى إنها كانت محطَّ أنظار الملحّنين العرب الكبار في تلك المرحلة، فلحّن لها رياض السنباطي أغنية "وداع"، وأشاد بصوتها محمد عبدالوهاب.

وفي منتصف الثمانينيات، ظهرت قوالب موسيقية، وإن لم تكُن جديدة كليًّا، لكنها اختلفت عمّا كان مألوفًا. فبرزت أسماءٌ جديدة في الساحة الفنية تريد خوض غمار التحدي والمنافسة مع الأسماء اللامعة. لم تكُن الأرض ممهدة أمام ذلك الجيل، ولكن هناك أسماء بعينها لا يمكن إغفالها ساعدت في نقل الأغنية السعودية إلى الآخرين، ومن أهم هذه الأسماء الفنان طلال مدّاح، أشهر من قدّم "الأغنية المكبلهة" من خلال أغنية "وردك يا زارع الورد"، التي لاقت رواجًا جماهيريًّا مع الاحتفاظ بالتقدير لتجربة سابقيه. والأغنية "المكبلهة" هي الأغنية التي تكون على هيئة مقاطع مختلفة الأوزان والقافية، بينما كان المطربون السعوديون قبل طلال مدّاح يلحنون أعمالهم بأسلوب أغنية اللحن الواحد. كما أن لطلال أيضًا الفضل في نشر الأغنية السعودية خارج حدود السعودية مع عدد من التجارب التي سبقته.

دور الإذاعة والتلفزيون

أسهمت الإذاعة في تشكيل هوية الأغنية السعودية وانتشارها باعتبارها مؤسسة منتجة ترعى الفن وتُوجِّهه. كما نقلت الأغنية من المناطقية إلى الوطنية، ومن الارتجال إلى الاحتراف. كما أسهمت في تقديم الأصوات المهمة في الأغنية السعودية، مثل طلال مداح ومحمد عبده وغيرهما، في فترة الستينيات وما يليها.

وبعد دخول التلفزيون للمجتمع، تألّقت الأغنية وأصبح للإنتاج الفنّي قواعده وإسهاماته في تأسيس مجتمع فني حضاري؛ إذ أصبح أهم جهة إنتاجية أدَّت دورًا إستراتيجيًّا في انتشار الأغنية لتحقيق أهدافها برفع الذائقة الجمالية وإرضاء الشغف الاجتماعي. وكان برنامج "مسرح التلفزيون" العلامة الفارقة في ذلك؛ إذ تألقت فيه جميع عناصر النغم للتنافس ومزج الفن التعبيري الحديث بالفن الشعبي التراثي.

وبالتزامن مع ظهور مسرح التلفزيون نشأت مجموعة من شركات الإنتاج الفني، قدَّمت كثيرًا من التجارب الفنية المعتمدة على تحقيق النجاح الجماهيري من خلال توزيع الأسطوانات. فازدهرت الحالة الغنائية السعودية لأول مرة ازدهارًا لافتًا، وارتفع مستوى التعبير النغمي من الحالة البسيطة ليصل إلى صيغة التخت الشرقي.

وأفرزت هذه المرحلة مجموعة أصوات لها طابع "النجومية"، نظرًا لمستوى المهارة النغمية، كما في حالة بشير شنّان، وطاهر الأحسائي، ومطلق دخيل.

تجارب سعودية متفرّدة

ظهر عديد من التجارب المتفرّدة في الأغنية السعودية، من أبرزها تجربة الفنان عيسى الأحسائي، التي اتسمت بخصوصية عالية؛ إذ مثّل الاتصال الحي بين العصر الذهبي للغناء الخليجي الأصيل وبين الحاضر. كما أن صوته القوي وأداءه العفوي جعلَا من أغانيه تراثًا شفويًّا يتردَّد على ألسنة العامة، وأصبح هناك تصنيف يختص بالفنانين بحسب التوجه التعبيري ومستواه.

حفل "روائع الأوركسترا السعودية" في باريس، المصدر: وكالة الأنباء السعودية (واس).

توحة.

وهناك تجربتان غنائيتان لا يمكن المرور بهما دون توقف، وهما تجربتا "عمر كدرس" و"سراج عمر". وهذا الثنائي كان له دور بارز في تحويل المشهد الموسيقي السعودي وتطويره، وذلك بالجمع بين الأصالة والحداثة، وإيجاد صيغة فنية مُقنِعة من خلال دمج العناصر الموسيقية التراثية، مثل إيقاعات السامري وغيرها، في أنماط عالمية معاصرة.

مشهد الأغنية السعودية في ظل رؤية 2030

شهدت المملكة في السنوات الأخيرة تحولًا ثقافيًّا عميقًا جعل مجموعة واسعة من البدائل الترفيهية ممكنة، وشهدت أيضًا نموًّا في مشهد الموسيقى والترفيه الذي يجمع بين الطابع التقليدي والحداثة، تأكيدًا على رؤية 2030 وتشجيعها للفنون والثقافة. وكانت الذروة في تأسيس "الأوركسترا والكورال الوطني السعودي" التي تأسست في عام 2021م، وتعمل تحت مظلة هيئة الموسيقى التابعة لوزارة الثقافة على تعريف العالم بالموسيقى السعودية، وأحيت حفلات عديدة في عدد من المدن العالمية، مثل: باريس ونيويورك ومكسيكو سيتي.

ختامًا، يمكننا القول إن الأغنية السعودية هي ظاهرة ثقافية واقتصادية تنتقل من النجاح المحلي إلى التأثير الإقليمي والعالمي، محافظة على هويتها في قلب الحداثة، ومستفيدة من الدعم غير المسبوق لتصبح المملكة رائدة في المشهد الفني. كما أن هنالك توجه قوي لإحياء الألوان الغنائية القديمة، ولكن بإنتاج موسيقي حديث، مما يخلق مزيجًا فريدًا يجذب الأجيال الجديدة والقديمة. وتمثل الأغنية السعودية رحلة مذهلة من التمسك بالهوية إلى الانفتاح على العالم. لقد تحوَّلت من فن محلي إلى صناعة ثقافية واقتصادية ضخمة، تثبت أن الإبداع عندما يلتقي بالدعم والرؤية، يمكنه أن يصل إلى آفاق لا حدود لها.

لقد تشكّل هذا التراكم عبر أجيال من الملحنين والشعراء والمطربين، ومن الفنون الشعبية إلى المدارس الموسيقية النظامية، ومن أشرطة الكاسيت إلى المنصات الرقمية والمهرجانات العالمية. واليوم، يمكننا الحديث عن "بصمة سعودية" في الموسيقى، بات المتخصصون والمهتمون قادرين على تمييزها، لتستمر الأجيال الجديدة في تطويرها وحملها نحو آفاق أوسع، مع الحفاظ على جذورها العميقة في الأرض والإنسان والتراث.

محمود المسعدي

امتحانُ الأيقونة

يتجدّد الجدل حول موقع المسعدي في المشهد الأدبي التونسي كلّما تجدّد الصراع حول أحقيّة تعيين الرموز. فالرجلُ أحد ركائز الثقافة الوطنية الحديثة في تونس، لكن مُدَوّنَتَهُ لم تسلم من المساءلة: هل تستحق الاستقرار في مكانها من برامج التعليم؟ أم تُزاح لفائدة تجارب جديدة؟ ليست المسألة مرتبطة بقيمة النصوص بقدر ما هي تعبير عن التجاذب بين مَن يطالب بالاستمرارية ومَن يلوّح بالقطيعة.

آدم فتحي

وُلد محمود المسعدي عام 1911م، لكن ولادته الأدبية كانت عام 1939م، سنة تأليف "حدّث أبو هريرة قال"، وبعدَها "السدّ"، ثم بعد ذلك بسنوات قليلة "مولد النسيان"، من دون أن ننسى "من أيّام عمران" التي صدرت لاحقًا. أربعة أعمال أدبية كُتب مُعظَمها وهو في الثلاثينيات والأربعينيات من عمره. صنعت مجدَهُ وجعلت منه ظاهرة فريدة: رحَل في الثالثة والتسعين (2004م)، لكن نصوصه ظلّت "شابّة" من بعده، متجاوبةً مع أجيال متعاقبة، تبحث عن الحداثة في انفتاحها على العالم من دون فقدان الجذور. وسرعان ما صار لهذه التجربة قرّاء ونقّاد اقتنعوا بثيماتها، وبلغتها المتفرّدة التي باتت عنوانًا على صاحبها. طه حسين، مثلًا، قرأ "السدّ" مرتين في سنة 1957م، قبل أن يكتب عنها باعتبارها "القصّة الفلسفيّة كأحقّ ما تكون الفلسفة... والقصّة الشعريّة كأروع ما يكون الشعر". أما توفيق بكّار، فكتب بمناسبة صدور العمل الأخير: "قلّما قرأتُ قصّةً مثلَها لوعةَ هوًى وعذابَ تَسآل... هي الفكرُ قد صار فنًّا... نصٌّ بدعةٌ بإمضاء كاتب من الأكابر".

ضمن نسيج القاعدة الثقافية

كان من الطبيعي أن يصبح الرجل عنصرًا من عناصر القاعدة الثقافية الأساسية الخاصة بتونس الجديدة، شأنه في ذلك شأن أبي القاسم الشابي، والبشير خريف، وعلي الدوعاجي، وغيرهم. كما كان من الطبيعي أن يُدرَجَ في برامج "البكالوريا". إلا أن ثمَّة من لم يستطب استقراره في هذا البرنامج، بدعاوى كثيرة: أنه كاتب شبع تكريسًا، وقُتِلَ تحليلًا، وأن لغته معقّدة بالقياس إلى العربية الحديثة، وأنه ما كان ليُستقرّ به في برامج التعليم لولا مكانته السياسية. والحقُّ أنها دعاوَى يصعب تصديقها. هل نكفّ عن محاورة الجاحظ أو نجيب محفوظ لأنهما مكرّسان؟ وكيف يستقيم القتل تحليلًا حين لا تقرأ فقرةً إلا فاجأتك بانفتاحها اللامتناهي على التأويل؟ أما لغته، فهي لا تنفكّ تهزّك بطلاوتها وطاقتها الإيحائيّة الهائلة. ولو صحَّ أن تطوُّرَ لُغَةٍ ما يقتل تجربةً أدبيّةً، لقُتِلَ دانتي (1265م - 1321م) في الإيطالية، ورابليه (1483م - 1553م) في الفرنسية، وشكسبير (1564م - 1616م) في الإنجليزية، وغيرهم.

أما عن علاقة مكانته الأدبيّة بوظائفه السياسية، فليس من شكٍّ في أن مكانتَه السياسية جعلت نصوصَه مرتّبةً أكثر. غير أن عددًا كبيرًا من أبناء جيله كانوا كتّابًا ووزراء ولم تسمح لهم مدوّنتهم بما تحقّق له. صحيحٌ أن السياسة تستطيع صناعة فقاعةٍ إعلامية، لكنها لا تستطيع صناعة مجد عابرٍ للزمن.

ومن قَدَرِ النصوص أن تستفيد (وأن تعاني) بسبب أن كاتبَها مسؤولٌ في السلطة، أو سياسي تتحكّم في تقييمه توازنات معيّنة. لا وجود لمصيرٍ أدبيّ مبنيٍّ على أدبيّةٍ خالصة. يصحّ ذلك في الأدب العالمي كلّه، فما بالك بتونس وسائر البلاد العربية. والأرجح أن المسعدي استقرّ في برامج "البكالوريا"؛ لأنه عرفَ كيف يُصَيِّرُ الفِكرَ فنًّا بحسب عبارة توفيق بكّار، وعالج جماليًّا ثيمات ما انفكّت تثبت أنها راهنة ومتجدّدة. لكن تلك الثيمات ليست وحدَها. فثمّة كاتبات وكتّاب جُدُد عالجوا تلك الثيمات بطرقهم، واقترحوا ثيمات أخرى لم تشغل بال جيل المسعدي، ويستحقّون الانفتاح عليهم.

ولعل من الضروري الإشارة إلى أن اختيار محتوى برامج التعليم وإثرائه وتحيينه، أمر في غاية الخطورة، تعتني به الدول على اختلاف نُظُمها؛ عن طريق مؤسساتها ومنظوماتها الإجرائية، المكلّفة بانتقاء ما تراه جديرًا بأن يُدرج في الرصيد المشترك. وقد تتغيّر البرامج بمرور الزمن، بإضافةٍ أو حذفٍ وفق تَحوُّلِ القِيَم والأذواق، وحسب تغيُّر موازين القوى في المجتمع.

بين البناء والهدم

ليست المسألة إذًا مجرد صراع نقدي، بل هي صراع على التمثيل الرمزي. وهو صراع يعني الثقافة العربية عمومًا، وربما العالمية، وليس خاصًّا بتونس. الجيل الجديد يريد رموزه الخاصة. ومن حقّه المشروع أن يسأل: هل يظل اللاعبون القدامى في مكانهم مدى الممات، أم يُفسَح المجال لغيرهم؟ ومتى يتحاور القديم والجديد، ويتجاوران؟ غير أن من الخفّة الاعتقاد بأن الشرعية الأدبية يمكن أن تُنتزع بالهجوم المباشر أو بعدد "الإعجابات" و"المتابعات".

فمن الخطورة أن يتحوّل النقاش إلى إنكار للأبوّة الأدبية، كأن جيلًا جديدًا يستطيع أن يُولد بلا آباء، أو كأن جيلًا يستطيع أن يستعير آباءً من ثقافات أخرى باسم الانفتاح. كما أن من الخطورة استسهال الوقوع في غواية تحطيم الرموز. لعبةٌ تبدو مغرية، لكن سحرها سرعان ما ينقلب على الساحر ما إن يصبح شابُّ اليوم شيخًا عند جيل الغد. لا يعترف الرصيد الأدبي بالانقلابات السريعة، ولا يُقتحم عن طريق الاحتلال أو الغصب. إنه بناء تراكمي يحتاج إلى زمن واعتراف.

فن البقاء

والحقُّ أن هذه الأسئلة سياسية بامتياز: "متى يَحِينُ دورُنا في وجه احتكار الأدوار؟ كيف نؤسّس للتداول على المواقع؟". جيل "العشرين سنةً كفاحًا" الذي تمسّك بالبقاء أكثر ممّا ينبغي، فشاغبهُ شبابُ الستينيات والسبعينيات، إلى أن طالبَهُ شبابُ الثمانينيات بالرحيل. ثمَّة في السياسة كما في الأدب، كبارٌ يطول بهم العمر والعطاء، من دون أن يفقدوا شبابهم الروحي والإبداعي. وثمَّة آخرون يسيئون التعامل مع الأبناء والأحفاد حدّ تحريضهم على عقوقهم، إنقاذًا للتركة أو انقضاضًا عليها. وثمَّة دائمًا بين الفريقين ذهنيّةٌ تظهر كل مرة بتلوين جديد. من علاماتها إيهامُ الجميع بأن الكفاح ليس ضروريًّا للنجاح. يكفي أن تصرخ وتبتزّ وتنشئ عصبيّةً وتدّعي ما تريد كي تحصل على ما تريد. إنها ذهنيّةُ الحصاد قبل البذْر والمطالبة بكل شيء الآن وفورًا. لم يغِب مثل هذا عن جيل المسعدي، لكنه كان خافت الصوت. وكان يندر أن يتخطّى الكاتبُ حدًّا من اللياقة حين يهجو زميله، وحدًّا من الاحتشام حين يمدح ذاته، في نوع من الخجل والتواضع المبالغ فيهما أحيانًا حدّ النّفاق الظاهر. اليوم، وبعد خروج فضاءات الإعلام عن السيطرة، ومن وراء "أقنعة" الثقافة الرقميّة، تحرّر الخطاب، وبلغ أقصى درجات الانفلات، حتى رسخ في أذهان أصحابه أن الثقافة يمكن أن تُبنى بمجرّد تطويب الذات، وتحطيم الآخر، والفتك به، ومحوه بضغطة زرّ.

المطلوب أن يدرك الجيلان أنهما بالضرورة على موعد، أحدهما مع الآخر، شرْطَ ألّا يكتب الجيل السابق بعد الوقت، وألّا يكتب

الجيل اللاحق قبل الوقت. لا شيء يُبنى في الثقافة بالقوة، لا الرموز ولا الأيقونات، ولا شيء يُبنى بالتنكّر والإقصاء، لا من السابق على اللاحق ولا العكس. البناء الحقيقي يتمّ عبر قراءة الكُتّاب وكتابتهم بالاختلاف عنهم، وبإخراجهم من مقامهم الرمزي، ومساءلتهم بوصفهم مشروعاتٍ مفتوحةً لا صناديق مغلقة، وباعتبارهم كتّابًا لا آباءً خالدين.

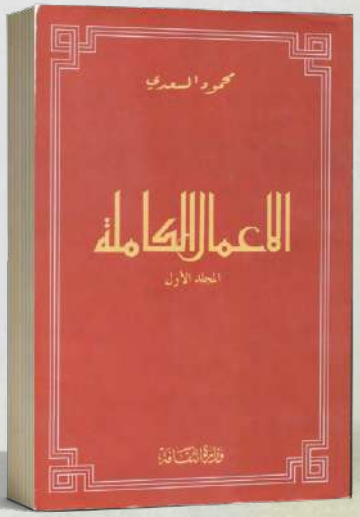
على الجميع التسليم بأن الرغبة في الجلوس إلى مائدة "الاعتراف" لا تكفي، بل عليك أن تستحقّها؛ فلا التقدّمُ في السنّ ضمانٌ للقيمة أو دليلٌ على انتفائها، ولا الشبابُ ضمانٌ للجدارة أو دليل على تأكيدها.

نظرة كأنها جسر

ذاك ما استقرّ في ذهن كاتب هذه السطور عندما جلس إلى المسعدي قبل سنوات، في ذلك البيت القرطاجيّ الهادئ. كان الرجلُ مُتعبًا، يتنفّس بصعوبة، ما اضطرّ فريق التصوير إلى وقفات بين اللقطة والأخرى كي يستردّ أنفاسه. لكنه أصرّ على الذهاب بالتسجيل إلى نهايته. وكان في أثناء الوقفات يُلقي على الجميع نظرةً يصعب تحديدها؛ نظرةً شبيهة بأدبه، عصيّة على "التجنيس"، كأنها جسر يُلقى من فوق فجوة هائلة. ثمَّة ما يقارب ستين سنة تفصل بين أوّل مقالاته (1945م) وذاك الحوار. ستّون سنةً بدت لكاتب هذه السطور كنايةً عن الفجوة التي لا بدَّ من ردمها بين السابق واللاحق. لا بدَّ من الاعتراف للراحلين والاعتراف بالأحياء، كيلا يَقهرَ جميعَهُم الجحودُ فيسهل عليهم النكران: يصرخ هذا من أنت؟ فيهتف الآخر "ديغاج" (أي ابتعد)!

لا تحتاج الثقافة إلى تقديس أيقوني ولا إلى اندفاع عاطفي، بقدر ما تحتاج إلى استمرارية جدليّة، تحمي الذاكرة الجماعية، وتدافع عن القيمة، وتمنع الشعبويّة من ابتلاع الأدب. لذلك أدركت الشعوبُ الحيّة ضرورةَ "الحوار بين الأجيال". وفتحت جامعاتها على تجارب الكُتّاب الأحياء إلى جانب الراحلين. لم يعُد "البانثيون الأدبي" مقبرةً للعظماء بالمعنى القديم، بل صار حديقة فيحاء يفتحها الوعي الجمعي أمام كلّ من يُقنع شعبه بأنه يقوله، ويعبّر عن وجدانه، ويلهمه، ويستفزّه أيضًا.

كتب المسعدي يقول في "التأمّلات" (القسم الأخير من كتابه موضوع الحوار): "لمن أكتب؟ ألأنا الذي سيموت طمعًا في أن يبقى حيًّا؟ وَهْمٌ كلُّ ذلك. ولكنه لا حياةَ يضطلع بها الحيّ، ولا أدب يعنيها، إن لم يكُن كذلك أساسًا ليقينٍ لا يستقيم". وحين ذكّرناه بهذه الفقرة، وسألناه إن كان هذا كلام صاحبِ التجربة الطويلة، فماذا يمكن أن يقول للأديب الشابّ؟ قال: "أقول للأديب الشابّ: كُن أنت أصفى ما تكون من غيرك، وانفرد، واحتكّ بمغامرة وجودك". عبارةٌ تدلّ على أن الرجل بعيدٌ عن الأيقونة التي صُنِعت له. وتشير في الوقت نفسه إلى أهمية امتحان الأيقونة بين الحين والآخر، للاطمئنان إلى استمرار عطائها والحوار معها. لن تتوازن العلاقة بين الأجيال إلا حين يدرك الجميع: ضرورة الكفّ عن اعتبار "الموت" الناقد الوحيد الذي يملك "مفتاح البانثيون"، وضرورة توسعة البانثيون لا بوصفه مدفنًا للأحياء "بعد الموت"، بل بوصفه مُلتَقَى الأحياء "قبل الموت" أيضًا.



من الخطورة أن يتحوّل النقاش إلى إنكار للأبوّة الأدبية، كأن جيلًا جديدًا يستطيع أن يولد بلا آباء، أو يستعير آباءً من ثقافات أخرى.

الترجمة: في الإعادة والتشارك

متعب فهد الشمري
مترجم وكاتب سعودي

"لماذا نعيد ترجمة الأعمال الإبداعية في الأدب؟" هذا سؤال قديم مُلِح. وقد نجد مَن يستهجن هذا النوع من الترجمة برمَّته، ويرى أن الأولوية لأعمال أخرى (حديثة وكلاسيكية) تنتظر نقلها إلى العربية، ومنهم من يراها مجرد "لعبة نشر"، بحسب تعبير عبدالسلام بنعبد العالي؛ إذ "تنتظر بعض دُور النشر سقوط حقوق الترجمة كي تنقضّ على ما سبق أن تُرجم وتعيد ترجمته". وهناك من يُرجع السبب إلى نفاد الطبعات القديمة من المكتبات، أو أن تلك الطبعات كانت مترجمة عن طريق لغات وسيطة يرى فيها القارئ الحديث انتهاكًا لأصل العمل، وفقدانًا للحميمية الثقافية واللغوية التي تتصف بها ترجمة العمل مباشرة من لغته الأم، أو أن العمل كان مترجمًا ابتداءً بطبعات مختصرة، مثل بعض الأعمال الإبداعية ذات الوزن الثقيل: "دون كيخوت"، و"البؤساء" و"موبي ديك"، و"البحث عن الزمن المفقود"، وغيرها.

ويرى آخرون أسبابًا لغوية ومنطقية بعيدة عن الحسِّ التجاري. فمن جانب بناء النص اللغوي وإتقانه والتحكّم فيه من خلال الترجمة، يرى علماء اللغة ضرورةً في إعادة ترجمة تلك الأعمال الخالدة بين حقبة وأخرى (يوصي الكثيرون منهم بمدة لا تزيد على نصف قرن)، فهم يرون أن اللغة في تحوّل وتغيّر مستمرين. ففي كل يوم، هناك "كلمات تشيخ، وكلمات تموت، وكلمات تولد"، على حدِّ تعبير العلّامة المُعجمي علي القاسمي. كما أن من الألفاظ والكلمات ما يكتسب بعض المعاني الجديدة، أضف إلى ذلك الميل إلى استعمال السياقات والتعبيرات في استخدامات حديثة مختلفة تمامًا عن سابقاتها. وهناك فريق يرى أن الأسلوب اللغوي القديم المملوء بالسجع والمحسنات البلاغية والبديعية، لم يعُدْ اليوم ملائمًا لروح عصر السرعة الذي يتطلَّب الكلمةَ الرشيقة، والعبارةَ القصيرة، والنَّقلةَ الخفيفة. ويرون أن شباب اليوم قد لا يتذوَّقون ترجمةً صِيغت، قبل نصف قرنٍ أو أكثر، بلغةٍ تبدّلت وتغيّرت. ولا ننسى ما يعتري بعض الترجمات القديمة من أخطاء يمكن تصنيفها بأنها "فاضحة"، لا فادحة وحسب.

لكن، يجب التأكيد على أن إعادة الترجمة معمول بها في كثير من اللغات، الحيَّة منها على وجه الخصوص، بل إنه يُعمل بها في مُددٍ زمنيةٍ أقل مما لدينا. فالترجمة "تشيخ" بذاتها، ولا بدَّ من التجديد فيها؛ شرط عدم تعرّض النص الأصلي لقراءات جديدة، أو تأويلات متحوّلة في كل مرَّة.

فوائد الترجمة المشتركة

ومن الأمثلة البارزة على التجديد في الترجمة وآليات العمل بها، وجود ما يُعرف بـ "الترجمة المشتركة أو التعاونية" (collaborative translation). فمن المعروف ما يمرُّ به المُنتَج النهائي للترجمة من مراحل عديدة قد يظهر بعضها للمتابع والقارئ، فيما تعبر أخرى دهاليز مخفية تحت ظروف ومعايير دقيقة. ومعروفة كذلك الصعوبات التي تحيط بهذا العمل الشاق، فضلًا عن الإحباطات والمثبّطات التي يعانيها المترجمون في كل مرحلة من مراحل العمل من أجل الخروج بانطباع جيد عن النصوص.

لكن، قد يجد المترجم بعض العزاء في الاشتراك مع الآخرين في إخراج المنتج "الترجمي"، إن جاز التعبير. فالترجمة الفردية لا تنتهي بإرسال النص المطلوب إلى الناشر، أو حتى الاكتفاء بمراجعته؛ بل سيجد بانتظاره المُدقّق، والمراجع، والمحرّر، والمؤلف أحيانًا، فضلًا عن جمهور القرّاء والنقّاد الذين سيطّلعون عليها، ويناقشونها، ويدرسونها. من أجل ذلك كلّه، يلجأ بعض المترجمين إلى من يتضامن معهم من الزملاء لإضفاء شيء من الدعم والطمأنينة على سير العمل الذي سيجني المترجم من ورائه مكاسبه. أضف إلى ذلك بعض الفوائد الدائمة، مثل زيادة الدقة: إذ تساعد الرؤى المتنوعة من المتخصصين في التقاط الفروق الثقافية الدقيقة وتوحيد المصطلحات ووضع الكلمات في سياقها الصحيح. كما يتقلّص "الإطار الزمني"؛ إذ يسمح تقاسم أجزاء من العمل بأريحية أكبر لإنجاز العمل بكفاءة. ويكفي هنا أنه يطرد كابوس "الموعد النهائي" (deadline) لتسليم الترجمة، الذي يُقلق معظم المترجمين ويطاردهم. وكل ما سبق، يمنح المترجم الخبرة الجماعية، وتوسيع الرؤى والآفاق، والراحة في تسيير العمل، وهو ما يعزّز جودة الترجمة بوجهٍ عامٍ.

وتحضر هنا تجربة حديثة وناجحة في الترجمة التشاركية، تتمثَّل في المترجم العراقي أحمد عزيز سامي وزوجته المترجمة سارة أزهر الجوهر؛ إذ نقلا عديدًا من الأعمال الإبداعية معًا، نذكر منها: "إنكار الموت" لإرنست بيكر، و"أنا ديناميت" عن حياة الفيلسوف الألماني نيتشه لسو بريدو، والعمل الضخم "ملعون بالشهرة" لجيمس نولسون، الذي يحكي حياة صامويل بيكيت. ويقول أحمد عزيز سامي إنهما في الوقت الراهن لا يفكّران في إنجاز ترجمات منفردة: "فالعمل معًا يكسبنا مهارات متبادلة في التعامل مع النصِّ، كما أن هناك متعةً كبيرة في عملنا المشترك. وأعتقد أننا نشكل ثنائيًا جيدًا ومتناسقًا تمامًا".

ويمكن أن يكون للترجمة المشتركة شكلٌ آخر أكثر موضوعية عند البعض، وذلك من خلال تشارك المترجم العربي مع مُستعرب أو مُستشرق تكون لغته الرئيسة غير مطروقة على نطاق واسع ومباشر في عالم الترجمة العربي، مثل: الروسية والصينية واليابانية والإيطالية، مقارنةً بالطبع باللغتين الإنجليزية والفرنسية، وبدرجةٍ أقل الألمانية والإسبانية. هذا التشارك يزيد من قوة العمل وموثوقيته، ويُزيح كثيرًا من المفاهيم الغامضة في ثقافة اللغة الأصلية عند المترجم، حتى وإن اقتصر دور ذلك المُستعرب على التحقيق والتدقيق والمراجعة فقط دون الترجمة. وفي هذا السياق، يمكن الرجوع إلى الكتاب المُهم "جهود المستشرقين في التراث العربي: بين التحقيق والترجمة" للدكتور محمد عوني عبدالرؤوف وآخرين، الصادر في ثلاثة أجزاء.

الكوميكس:
كيف تتحول الصورة إلى نقد فكري؟

أعلنت جائزة "المان بوكر" في منتصف عام 2018م عن قائمتها الطويلة للروايات المرشَّحة، وفي سابقة هي الأولى في تاريخ الجائزة، كان من ضمن الروايات، رواية مصوّرة بعنوان "سابرينا" للروائي والرسام نِك درناسو. لم تكُن دهشة المهتمين من القراء بسبب التباين في الشكلين الفنيين بين الروايات السردية التقليدية والروايات المصوَّرة، بل أيضًا في قابلية الأخيرة على منافسة الأدب التقليدي الذي يُنظر إليه أنه أدب أكثر جدية.

حسين الضو

أعاد وصول الرواية الجدل الدائم والمستمر حول الأجناس الفنية، وطرق تصنيفها وفصلها عن بعضها، وهو نقاش لا يقتصر على الشكل الفني وحسب، بل يضمر في طيّاته أسئلة حول القيمة؛ الفنية منها أو الفكرية، وهو ما يشبه إلى حدٍّ كبير الأسئلة التي نسمعها في الجلسات والندوات، أو حتى في ممرات معارض الكتاب: "هل هذه رواية؟ أم كتاب فكري؟"، وهو سؤال محمَّل بحكم القيمة؛ فالرواية، وخاصة في الدول العربية، لا تزال تصارع من أجل إثبات حقها في التناول الفكري الجاد والرصين، حتى بعد أكثر من قرن من كتابة أول رواية عربية.

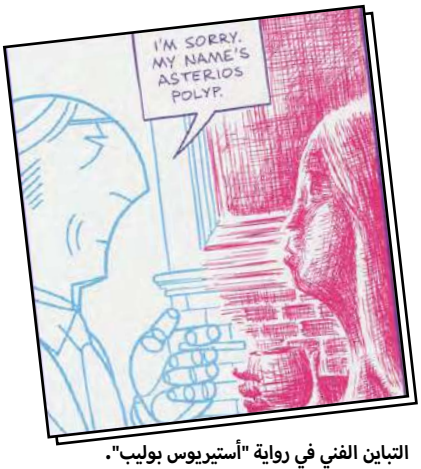
أما في داخل حقل الرواية نفسه، فهنالك صراع دائم يحمل عادةً أسلوبًا عدائيًّا، مخفيًّا تارةً وصارخًا تارة أخرى، نحو روايات الفانتازيا والجريمة والخيال العلمي والرومانسية. ولطالما استُخدم التصنيف أداةً لصفِّ المنتجات المعرفية على سلم القيمة، ويبدو أنها عادةٌ لن تنتهي على الإطلاق.

روايات مصوّرة جادة

تحكي رواية "سابرينا" عن شابة تحمل الاسم نفسه، تعرّضت إلى القتل على يد مراهق مختل؛ صوّر الجريمة واستطاع إرسال الشريط إلى مختلف الجهات. هذه الرواية لا تتمركز حول تلك الحادثة الشنيعة، وإنما تستخدمها مَعبرًا لرسم المجتمع الأمريكي المضطرب؛ فتتحوّل الجريمة إلى مادة خصبة لنظريات المؤامرة؛ فصار الناس يحيكون القصص ويصيغون نظرياتهم حيال زيف الشخصيات، وأنه لا وجود لـ"سابرينا" ولا لعشيقها وشقيقتها، وأنهم مجرد ممثلين سينمائيين. كما تحضر الجريمة معزِّزةً لانعدام الثقة في المجتمع الأمريكي، الذي لطالما كان محمَّلًا بالشك والريبة تجاه حكومته، خصوصًا في الفترة الأخيرة.

والرواية تنجح في تصويرها لحالة انعدام الثقة بنحوٍ دقيق سرديًّا وبصريًّا. حيث نرى "تِدي"، عشِيق المقتولة، وهو يلجأ إلى صديقه القديم "كالفن" ليتجاوز محنته. فنقرأ و"نرى" كيف يجري التواصل المضطرب والمختل بينه وبين "كالفن". وحتى "كالفن" نفسه، فإننا نرى معاناته في مقر عمله؛ إذ كل جملة تمرُّ عليه، وإن كانت اعتيادية، تبدو وكأنها تهديد مبطَّن.

"سابرينا" رواية تصور العزلة والاغتراب الذي يفرضه المجتمع الأمريكي اليوم، ويدفع بأفراده إلى التصديق بنظريات غريبة. ولعل السبب الكامن وراء سهولة تصديق تلك النظريات واختلاقها، هو لتعزيز الانتماء للجماعة، أكثر منه رغبة بتفسير ما يحدث. وقد نجح نِك درناسو في إيصال ذلك من خلال لوحات بأحجام محدَّدة، نرى فيها الشخصيات بملامح محدودة، منعزلة في مكان ضيق، أو صغيرة للغاية، ووحيدة في فضاءات واسعة. مما يجعل تجربة القراءة غير مريحة على طول العمل الروائي. وهذا مما تتيحه الرواية المصوَّرة، فهي تخلق تكاملًا بين الموضوع وشكله البصري.



التباين الفني في رواية "أستيريوس بوليب".

أمثلة على تكامل الموضوع والشكل

ولعل من أفضل أمثلة على ذلك رواية "أستيريوس بوليب" (Asterios Polyp)، وتحكي عن برفيسور ومعماري من أصول يونانية وإيطالية، والقصة من تأليف ديفيد مازوتشيلي. في هذه الرواية نحن لا نقرأ فقط سيرة "أستيريوس" بعد احتراق شقته الفارهة ورحلته البعيدة إلى قرية عشوائية، بل نرى الأسئلة الأخلاقية والانعكاسات النفسية بشكلٍ بصري؛ نرى الاختلاف بين "أستيريوس" وعشيقته في الألوان المتباينة لكليهما؛ الأزرق البارد، والزوايا الحادة في تصميم "أستريوس" الذي يتناسب مع حدّته وبرودته العدائية، مقابل الانحناءات الحمراء الناعمة والخطوط الرشيقة المتعامدة لعشيقته، موظِّفًا في ذلك فكر "أستيريوس" نفسه وفنه المعماري.

رواية "سابرينا".

تعيد هذه الأساليب الفنية أهمية توليد المشاعر في العمل الفني، وأن العمل، وإن ارتكز على موضوعه أو طرحه النقدي أو حبكته، فإن توليد المشاعر هو ما يجعل تجربة التلقي أكثر متانة. وللقصص المصوَّرة فضاء رحب للإبداع في هذا الجانب، يتناسب والخيال الواسع لدى المؤلف والرسام.

وإذا كانت الروايات المصوَّرة، مثل رواية "سابرينا"، قادرة على تناول الموضوعات الجادة، والموضوعات التي تتشابك مع الواقع المباشر، فلماذا لا يزال القارئ العربي يظن أنها روايات غير جادة، بل ربما يظن أنها للأطفال فقط؟

وليس ذلك بمستغرب، فالأمر نفسه نجده مع بعض الأجناس الأدبية الأخرى، ومع الأنمي أيضًا. لكن المفارقة اللافتة التي قد لا يعلم عنها بعض القرّاء، أن استحضار الروايات المصوَّرة لا يأتي إلا ومعه أمثلة بارزة باتت اليوم من المعتمد الأدبي للروايات المصوَّرة (Canon)، وجميعها ذات طابع سياسي ناقد وقاسٍ للغاية، سوداوي وعنيف، ولا يمكن وصفه بأي شكل من الأشكال بأنه أدب أطفال أو غير جاد أو منعزل عن واقعه. وهنا تحضر روايات مثل "ڤي رمزًا للثأر"، و"الحراس" لآلان مور، و"ماوس" لآرت سبيغلمان، و"بيرسوبوليس" لمرجان سترابي، وغيرها الكثير الذي يحمل في مجمله الطابع السياسي النقدي أو الذاتي والسِيَري، أو كليهما.

ولو تناولنا أحد الأمثلة البارزة؛ رواية "الحراس"، التي يستحيل أن تجد قائمة توصيات بروايات مصوّرة من دون أن تكون على قمتها، ستجد أنها، مع كل ما تحمله من نقدٍ قاسٍ وحاد تجاه الوطنية الأمريكية وصناعة الأسطورة والاستبداد الأخلاقي، حريصةٌ أيضًا على إظهاره في شكلها الفني وبأسلوبٍ غاية في الدهاء. فمن المعروف ارتباط الأبطال الخارقين بالقصص المصوَّرة للمراهقين، فيأتي آلان مور موظِّفًا الأمر عينه في رواية "الحراس"، ولكن على نحوٍ مشوّهٍ، قاسٍ، واقعي. وكأنه يقول: "أتريد قصة مصورة عن الأبطال الخارقين؟ لا مشكلة، تفضل!". فنقرأ قصة عن "حرّاس خارقين"، ولكنهم غارقون في واقعيتهم، وأمزجتهم النفسية، ومشكلاتهم الشخصية، ومتورطون في المؤامرات السياسية، لنرى صورةً حقيقيةً لما يمكن أن يكونه هذا البطل الخارق لو وُجد في عالمنا.

وكذلك ينطبق الأمر على روايته الأخرى التي تحوّلت إلى فِلم شهير، "ڤي رمزًا للثأر" (V for Vendetta)، والتي تحمل تنظيرًا للأناركية. أما "ماوس" و"بيرسوبوليس" فهما روايتا سيرة أكثر من كونهما يحملان طرحًا فكريًّا ونقديًّا عميقًا. فالأولى توثّق سيرة أحد الناجين من معسكرات الاعتقال النازية من اليهود، يسرد لابنه ما يتذكره من قصص كي يكتبها. أما الأخرى فهي للفرنسية من أصول إيرانية، مرجان سترابي، وتحكي عن سيرتها وهي طفلة في إيران ما بعد الثورة، والتبدل الكبير الذي حصل في المجتمع الإيراني الذي فرضته السلطة، وكيف أثّر ذلك بأسرتها.

الكوميكس العربي

عربيًّا، تنال الروايات المصورة اهتمامًا خاصًّا من دار المحروسة في مصر، ترجمةً وإنتاجًا. إذ تَرجمَتْ الروايات المشهورة مثل "الحراس" و"بيرسيبوليس"، بل تَرجمَتْ أيضًا تلك التي لم تصِب شهرةً من ألمانيا وفرنسا والتشيك لغرض تقديمها للقارئ العربي، مثل سلسلة "نيبيل" للتشيكي ياروسلاڤ رودش. كما أن لها إصدارات عربية أبرزها سلسلة "شبيك لبيك" لدينا محمد يحيى، التي تُرجمت إلى لغات عالمية.

وهناك اسم مهم آخر لكاتبة عربية، وهي اللبنانية زينة أبي راشد، التي كثيرًا ما ارتبط اسمها بمرجان سترابي؛ فعدا عن أن كلتيهما تكتب بالفرنسية، فإنهما تتشابهان أيضًا في أسلوبهما الفني، وفي طبيعة الموضوعات التي تطرقانها. ولزينة عدة روايات مصوّرة، أشهرها الرواية التي لم تُترجم إلى العربية حتى الآن "لعبة السنونو: أن نموت، أن نرحل، أن نعود" (A Game for Swallows: To Die, To Leave, To Return).

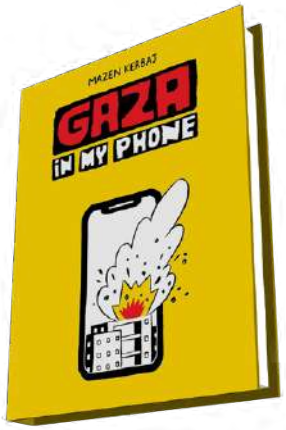
الروايات المصورة هي واحدة من الأمثلة الذكية التي حوّلت ما كان يُنظر إليه على أنه عيوب إلى امتيازات!

من رواية "لعبة السنونو: أن نموت، أن نرحل، أن نعود".

على القارئ العربي أن يتحرّر من التصنيف بوصفه حكمًا قيميًّا، وأن يخوض تجارب قرائية قد تقوده لاكتشاف نقيض ما كان يعتقده.

تجري أحداث الراوية في إحدى ليالي الحرب الأهلية اللبنانية، عندما كانت "زينة" وشقيقها طفلين، وكانا ينتظران عودة والديهما من بيروت الغربية في أثناء تجمع أهل البناية (كما اعتادت سائر العائلات فعل ذلك في أعوام الحرب الخمسة عشر). تتشابه زينة ومرجان كثيرًا، كلتاهما تكتب رواياتٍ مصوّرة سِيَرية، ولكن من خلالها تَعبُران إلى السرديات الكبرى التي تخص الوطن والحرب والحنين؛ وكلتاهما أيضًا تكتب القصة على مستوًى يفتقر إلى العمق الذي يتطلبه الموضوع. ولعل ذلك ما يجعل أعمالهما مواد مرغوبة لدى الناشر الفرنسي، إذ تتماشى هذه الخطابات النقدية مع ما يريده الناشر والمتلقي الفرنسي، لأنها تتفق مع الصور النمطية المرسومة في أذهانهم حيال مجتمعات الشرق الأوسط، إلى جانب سهولة تسويقها.

وكذلك لم تغِب القضية الفلسطينية أبدًا عن هذا الحقل الفني. وهناك اسمان بارزان عملا معًا وبشكل منفصل أيضًا في تأليف مختلف الروايات والأعمال الصحافية المصورة حول القضية، وهما اللبناني مازن كرباج، والمالطي الأمريكي جو ساكو. حيث نشر الأول أعمالًا كثيرة تخص لبنان، منها "بيروت لن تبكي" (Beirut Won't Cry)، و في 2025م "غزة في هاتفي" (Gaza in My Phone). أما ساكو فقد نشر سلسلةً بعنوان "فلسطين" (Palestine)، وتدور أحداثها في مطلع التسعينيات بين الضفة الغربية وغزة. وهناك غيرها الكثير من الأعمال حول موضوعات مختلفة من سراييفو في البوسنة إلى المناطق النائية في شمال كندا.

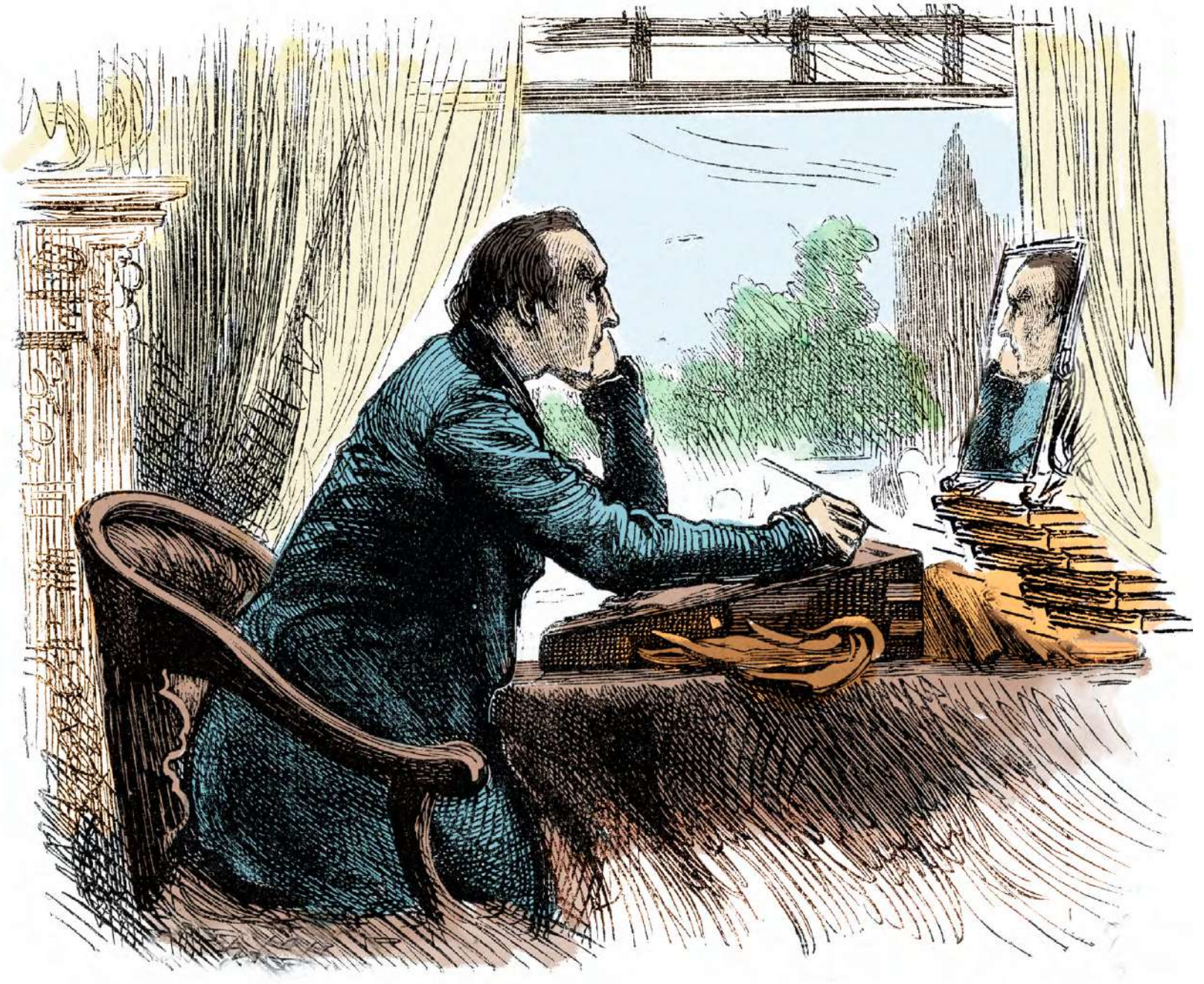


الروايات المصورة هي واحدة من الأمثلة الذكية التي حوّلت ما كان يُنظر إليه على أنه عيوب إلى امتيازات! هذا الجنس الأدبي الذي يحمل الخفة وعدم الجدية، وجد في نفسه فرصةَ أن يوازن ذلك بتناول الموضوعات غير المطروقة، وبالجرأة التي يريد صاحبها. كما أن استخدام الصور والألوان والإطارات والتشكيل الفني المبهر، يعمل مثل المخدر أو المهدئ الذي يضع القارئ في منطقة أقل دفاعية وأقل قابلية للحديث حول ما لا نفضّل الحديث عنه عادة. فمن خلال الجمع بين رسومات تبدو موجَّهة للأطفال وجديَّة الموضوع، نكون أكثر قدرة على الالتحام بواقعنا ومساءلته ومناقشته في منطقة أكثر أمانًا.

على القارئ العربي أن يتحرّر من التصنيف بوصفه حكمًا قيميًّا، وأن يخوض تجارب قرائية قد تقوده لاكتشاف نقيض ما كان يعتقده. فالكثير من الروايات المصورة أبعد ما تكون عن البساطة أو السطحية، بل مثلها مثل بقية الأجناس الأدبية؛ قادرة على حمل الموضوعات الجادة سردًا وصورةً.

السيرة الذاتية

متعة المعرفة والتلصص والاستئناس بخبرات النجوم



من المقولات الشهيرة المنسوبة إلى فرويد أن كل عمل أدبي يحتوي على سيرة ذاتية لكاتبه، حتى وإن كان عملًا تخيليًّا يعتمد الاختلاق؛ أي يصعب رده إلى خارجه. ولكي نفهم هذه المقولة يجب أن نتذكر أن العمل الأدبي لدى فرويد هو نوع من الحلم الفردي الذي يتيح للمكبوت أن يظهر. وبعيدًا عن الشطط في هذه المقولة، يمكننا أن نرى في العمل الأدبي ما يكشف عن إحساس الأديب بالوجود، ومن ثَمَّ يكشف عن رؤيا للعالم، حتى وإن كان الكاتب يتقنع ويجهد في الابتعاد عن كتابة سيرته الذاتية. ولعل في الأدب العربي خير مثال لهذا النأي عن كتابة "سيرة" لدى نجيب محفوظ، الذي لم يكتب سيرةً، بل كتب "أصداء السيرة".

د. محمد بدوي

حين نقول سيرة، ينصرف ذهننا غالبًا إلى نصٍّ سردي، يروي تفاصيل حياةٍ من المهد إلى الموت، سواء أَحدَث هذا الموت أم اقترب فحسب. آنذاك يشعر الكاتب أنه قد حانت لحظة التحديق في أحداث حياته وتفاصيلها، وحان وقت التفكر فيها بوصفها "رحلة" لها بداية تُفضي إلى نهاية ما. ولدى كثير من النقّاد والمبدعين أن السيرة بهذا المعنى ضربٌ من السرد "الاعترافي"، وحين لا تكون السيرة "ذاتية" نكون مع سرد عن تاريخ علم من الأعلام لكتابة "تاريخ شخصي وموضوعي" لهذا العلَم.

لكن، هل حقًّا يمكن لتأليف نصٍّ عن الذات أن يحتوي قصة حياة، بحيث نصبح مع أحداث تتطابق مع وقائع فعلية جرت لشخص، ومن الممكن له أو لغيره أن يكتبها كما وقعت؟ هنا تحضر مقولات من قبيل "الصدق" و"الاعتراف". هل يمكن أن نقيم تطابقًا بين الحدث وكتابته؛ أي بين الواقعة وتخطيها؟

الصدقية على المحك

حين نكون مع السيرة الاعترافية التي تعتمد على الذاكرة، فإن الذاكرة تستدعي فورًا النسيان، وهي في النهاية "لعبة" تعتمد على الانتقاء. فثمَّة ما نركّز عليه ونستحضره، وثمَّة ما نتناساه أو نمحوه أو نضيف إليه. ومن هنا، تصبح مقولة "الصدق" خادعة. ففضلًا عن "الحدث" في ذاته، فإن المسافة بين "الحدث" واستوائه "نصًّا" بعيدة إلى حدٍّ ما. كما أن صاحبه يعاني إكراهاتٍ عديدة، أولها قوانين اللغة من نحو وصرف ودلالة. دع عنك إكراهات المجتمع والثقافة.

قد يستطيع المبدع بفضل حذقه ونضج تجربته في الكتابة، أن يغالب اللغة، ويتغلب على إكراهاتها. لكن، هل يستطيع فعل ذلك مع أعراف المجتمع وثقافته؟

منذ سنين، أصدر رجاء النقاش كتابًا "اعترافيًّا" عبر حوار استغرق سنوات مع نجيب محفوظ، وتسرّب من هذا الحوار بعض آراء "محفوظ" في السياسة. وكان تلقّي هذه الاعترافات صادمًا، وأصبح صاحبها هدفًا لهجوم ضارٍ بسبب ما قاله. ويبقى السؤال: ما حدود التعبير بصدق عن الآراء ووقائع الحياة؟ أي السؤال عن شرعية البوح، وما يُسمح بالحديث عنه، وما يدخل في باب المحرمات.

استحضار التحليل النفسي

من منظور جمالي، هل يمكن لسارد السيرة أن يكون قادرًا على استعادة وقائع حياته؟ هل بإمكان الإنسان أن يكون مُلمًّا بسيرته قادرًا على رؤية ذاته، بحيث يستطيع أن يخلق مسافةً كافيةً تمكّنه من الحكم على أشياء تخصُّ ذاته؟

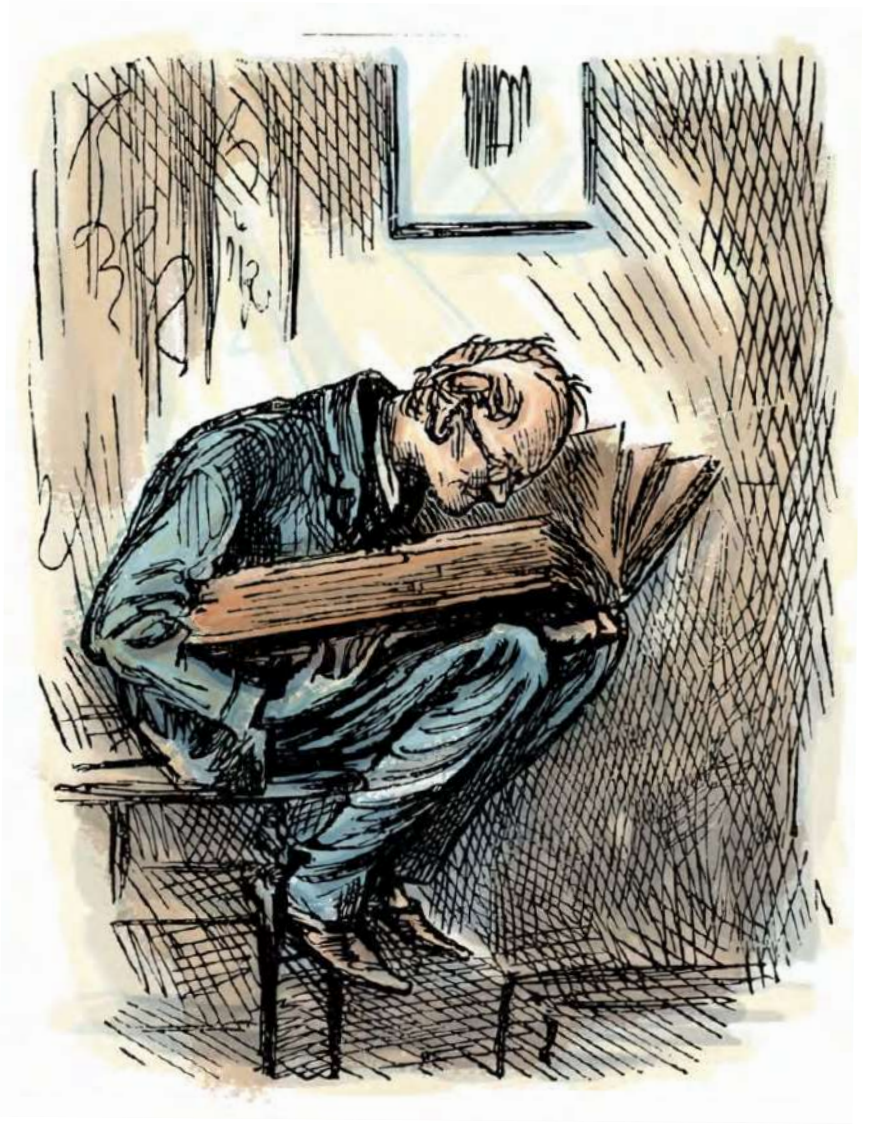
إن افتراض "الصدق" في الكتابة عن الذات، يظل في النهاية مجرد زعم؛ لأن الكاتب حين يكتب ذاته قد يسعى إلى ترميم جروحه، وتعميمه على بعض مآزقه في الحياة. وهنا، يحضر التحليل النفسي، ليحاول فهم لعبة الذات من خلال اللغة حين تصبح دالة على المتكلم بها صاحب السيرة.

فعلى سبيل المثال، كتب طه حسين الجزء الأول من كتابه الجميل "الأيام" بعد أزمة كتاب "في الشعر الجاهلي"؛ أي أنه كتبه، وذاته تحت وطأة ضغط مارسه كثيرون ضده، فلاذ بالكتابة عن ذاته، وعن ظروف تكوينه في رحلة صعبة، انتصرت فيها "الإرادة" على عوائق الفقر والجهل والمرض؛ لنصبح مع سردية الأعمى الذي كوّن نفسه بنفسه بجهده ومثابرته وقوة إرادته. وبالطبع، كان هذا معناه نفي كل التفاصيل الشخصية، التي قد تجرح بهاء السردية أو تمثّل تشويشًا عليها.

المقارنة مع البطل المُتخيّل

إن الكاتب الروائي، لا سيما فيما يُعرف بـ "الواقعية"، يتحرك بين طرفين: أولهما الواقع وصورته في ذهنه، وثانيهما الشخصية التي تتكون وهو يعمل. فهو يحيا في هذا الواقع؛ أي يخلق مسافة بينه وبين الشخصية التي ينشئها. هذه العملية المعقدة تعني أنه ينفصل عن الإنسان فيه ويدخل تحت قوانين الكتابة، خاضعًا لعناصر متعددة؛ فيصبح "مؤلفًا"، الإنسانُ فيه كائن له هويته الإنسانية وله عواطفه، وله ما يُحبُّ وما يكره. أما المؤلف، فينتج كائنًا ورقيًّا، ليس من لحم ودم، بل مكون من علامات. ولذلك، هذا الكائن شخصٌ لا شخصية؛ أي شخص أُخضع لتقاليد نوع أدبي، ومنطق لغوي، وربما تدخل في تكوينه عناصر يصعب وجودها في الشخص الذي استلهمت منه. إننا مع خصائص مثل الحذف والإضافة، ولنصبح مع تمثيلٍ لعنصر جوهري فريد يشبه "الشخص"، لكنه يخالفه ويغايره. ومع هذا، قد يملك من الطباع والخصائص ما يجعله أثرى وأكثر حضورًا من الكائنات الواقعية. فمَن يشبه "هاملت" أو "آل كرمازروف" أو "آخيل"، في غناه وحضوره؟

هذه العلاقة بين الروائي والشخصية تختلف في السيرة؛ لأن العلاقة بين الإنسان والفنان في شخصية الكاتب تأخذ شكلًا مختلفًا. فالمؤلف الروائي يكتب عن غيره، والمسافة



بين "الإنسان" والفنان كبيرة ومختلفة. أما سارد السيرة الذاتية، فيكتب عن الإنسان الذي كانَه، وعن تجاربه وإخفاقاته ونجاحاته، وعن كل ما ترك أثرًا في روحه وجسده. وعلى الرغم من كل ما يُمكن طرحه من إشكاليات الكتابة عن ذات شخصية وحقيقية غير متخيلة، فإن السيرة نوع من التعبير عن "الوعي". وهي في ذلك، لا تختلف كثيرًا عن "اليوميات" أو "المذكرات"، وإن كانت تحتاج إلى عمل أكبر في جماليات السرد؛ إذ إن تقاليدها تقارب تقاليد الرواية في الصوغ والحبكة.

في أغلب الروايات نحن في حاجة إلى "حبكة" تخلق بين عناصر العمل انسجامًا، ينفي المتنافرات، ويُؤالف بين العناصر من أجل إنتاج معنى. حتى لو كنا مع عمل يتمرد على تقاليد الرواية ولا يُقيم وزنًا كبيرًا للحكاية. أما السيرة، فليست بحاجة إلى "حبكة"؛ لأنها تاريخ شخصي، ولأن أحداثها تحاول تصوير أحداث وقعت وحدثت فعلًا.

التوق إلى معرفة الآخر وأسراره

هكذا تصبح الرواية أحداثًا محتملة، ليس ثمَّة ما يمنع حدوثها. أما السيرة، فهي أحداث وقعت بالفعل، وحين نكتبها نمارس فقط عملية "ترهين" بوساطة اللغة. وهنا، يكمن فارق دقيق بين تلقي الرواية وتلقي السيرة، فقارئ الرواية يعرف أن ما يقرؤه ابن خيال. أما قارئ السيرة، فيتواطأ مع المؤلف على أن جذر ما يقرؤه هو الواقع، أو "التاريخ الشخصي" إن استخدمنا لغة التحليل النفسي. ومن هنا، نضع أيدينا على سبب جوهري في استهلاك السيرة، وهو أن السيرة تستجيب لما فينا من رغبة في الاطلاع على أسرار الآخر عبر نصِّه "الاعترافي". ولعل عند بعضنا رغبة في التلصص. إذ إننا لسنا مع شخصيات متخيلة، كما في الرواية أو المسرحية، بل مع شخصياتٍ حقيقيةٍ، شخصيات صارعت وانتصرت فانطوت سيرتها على معنى وعبرة، وقد تكون تفاصيلها مشابهة لتفاصيل عرفناها في حياتنا.

التوق إلى معرفة الأسرار رغبةٌ لا يمكن مقاومتها، وتنطوي على توق إلى معرفة الآخرين، ومن ثَمَّ معرفة أنفسنا؛ لأن الآخر جزء منا، وإن لم نكن على وعي بهذا. وربما تمثّل قراءة السيرة على ما سمَّاه أرسطو "التطهير"، لكنها في الوقت نفسه قد تمثّل أيضًا عودة إلى أنفسنا في خضم الحداثة وصخبها وسيولتها. إنها عودة إلى الذات من جانب، وبحث عنها من جانب آخر، وتفسير لما يبدو ملتبسًا في سير الأعلام والعظماء. وإذا كانت السيرة تحقق لكاتبها وظائف معينة من قبيل ترميم الذات أو محاولة فهمها، فإنها تحقق بالقدر نفسه هذه الوظائف لدى مستهلكيها، وفي مقدمة هذه الوظائف التواصل مع الآخر، سواء أكان يشبهنا أم يختلف عنا. فتحوُّل حياةِ آخر إلى كتاب يصاحبنا في عزلة القراءة، فضلًا عن المتعة الجمالية، يمنحنا الشعور بأننا لسنا وحدَنا في العالم، وأن الوجود، مع ما ينطوي عليه من قوة وهشاشة نعمة وهبة، يجب الحرص عليها والدفاع عنها.

لكن الأمر لا يتوقف عند حدِّ الرغبة في معرفة أسرار ذات طابع نفسي لدى قرّاء السيرة، بل يتجاوز ذلك إلى الرغبة في معرفة أسرار أخرى، قد تكون متصلة بنجاح شخص أو تفاصيل صعوده المهني أو السياسي، في الفضاء الحديث الذي يشعر سكانه بهيمنة "الدعاية الترويجية"، أو حيث يُصنع نجوم وقادة في مجال بعينه. وتتخلّق لدى مستهلكي الكتب والأفلام الرغبةُ في معرفة تفاصيل قد تكون محجوبة ومُستبعدة، من أجل خلق سردية محددة يجري ترويجها.

على هذا النحو، نشهد ازدهارًا في التعبير عن تجارب فردية متحيزة، مثل: تجارب النجاح أو الفشل، أو مصارعة المرض، أو الدفاع عن قيم أخلاقية ذات طابع إنساني. وسواء كانت كتابة الذات، عن نجاحها أو إخفاقها، قوتها أو ضعفها، فنحن مع رغبة تتجاوز الذات إلى خارجها، إلى الآخر الذي يمثّل عنصرًا جوهريًّا فيها، ويمثّل التواصل معه مطلبًا حيويًّا لنا.

في سرد العائلة

ملامح الأشقاء في الرواية

من بين الشخصيات الروائية، يحضر الآباء والأمهات والأبناء في نماذج اكتسبت شهرتها إمَّا بفرادتها، وإمَّا بانتمائها إلى بنية عائلية متماسكة. وقد تناولت الدراسات النقدية هذه النماذج على نحوٍ واسع. غير أن جانبًا آخر لم يحظَ بما يستحقه من العناية، وهو حضور الإخوة والأشقاء: كيف يتجلّون في الرواية؟ وكيف تُنسَج العلاقات ما بينهم داخل العمل الروائي؟ ولفهم هذا الحضور واستجلاء ملامحه، لا بدَّ من العودة إلى الروايات العائلية التي تُتيح لتلك الشخصيات أن تتكوَّن وتنمو داخل إطارٍ سردي يحتضنها؛ إذ يشكِّل هذا الفضاءُ المجالَ الأقدر على إظهار طبيعة الروابط بين الإخوة، وكيف تتطوَّر وتتحوَّل ضمن سياق الحكاية.

طامي السميري

عند تأمّل مفهوم "الرواية العائلية"، نصطدم بقدرٍ من الالتباس؛ فثمَّة ميلٌ إلى تعريفها اعتمادًا على كثرة عدد الشخصيات، أو على امتداد الحكاية عبر أجيال متعاقبة، كما ظهر في روايات شهيرة قدَّمت سردًا ملحميًّا لحياة عائلة عبر أجيال متعددة، مثل: "مائة عام من العزلة" لغابرييل غارسيا ماركيز، و"الحرافيش" لنجيب محفوظ، و"آل بودنبروك" لتوماس مان، و"الحرب والسلام" لليو تولستوي، ويغيب هذا النوع أو يكاد عن الرواية السعودية.

لكن، يظلُّ هذا التعريف قاصرًا؛ لأنه يستبعد رواياتٍ صَنعت عمقها العائلي من خلال عددٍ محدودٍ من أفراد الأسرة (أب وأم وابن مثلًا)، وهي مع ذلك حافظت على جوهر البنية العائلية. لذا، فالرواية العائلية لا تُعرَّف بحجم الأسرة ولا بتعدّد أجيالها، بل بوجود أيّ شكل من أشكال حضور الأسرة. فكل رواية تحقِّق هذا الشرط تُعَدُّ رواية عائلية، حتى وإن انحصر حضورها في أسرة صغيرة بأبسط تكويناتها.

ما يميّز الرواية العائلية

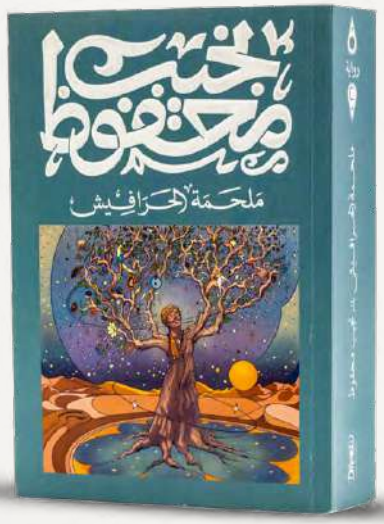
للرواية العائلية امتيازات سردية من حيث تعدّد الشخصيات، أو تشكّل العلاقات الداخلية، أو البناء الدرامي. ولهذا، نجد أن السارد الأكثر شيوعًا في هذا النوع من الروايات هو الراوي العليم؛ فهو يتيح للسارد أن يسرد نيابةً عن الجميع، ويلمّ بكل تفاصيل الحكايات. وإن كانت هناك حالات مختلفة، مثل تناوب أفراد الأسرة على السرد، أو أن تتكفّل إحدى شخصيات العائلة بالسرد نيابةً عنه وعن عائلته، مثلما حدث في رواية "الأفلام" للكاتب التشيلي هيرنان ريبيرا لتيلير؛ فهي على صِغر حجمها، تمثّل نموذج الرواية العائلية. كذلك هناك حالة نادرة، وهي أن تكون الرواية مسرودة بصوتين، مثل رواية "الدفتر الكبير" لآغوتا كريستوف.

الرواية العائلية السعودية

في الرواية السعودية نلحظ تجسّد الحضور العائلي في مجموعة من الروايات، مثل: "ابن طراق" لبدر ومحمد السماري، و"الحمام لا يطير في بريدة" ليوسف المحيميد، و"أغنية التمر والتين" لعبدالله الحواس؛ عدا روايات تناولت حِقبًا زمنية أكثر امتدادًا، مثل رواية "اليوم الأخير لبائع الحمام" لعبدالعزيز الصقعبي. والمُلاحظ أن الروايات النسائية السعودية هي الأكثر اهتمامًا باختيار الشكل العائلي، مثل روايات أميمة الخميس: "البحريات" و"الوارفة" و"زيارة سجى"؛ وروايات بدرية البشر: "هند والعسكر" و"غراميات شارع الأعشى"؛ وأمل الفاران في: "كائنات من طرب" و"غوّاصو الأحقاف". غير أنّ هذا الحضور العائلي في الرواية السعودية له ملامح فنية خاصة ليس هذا المقال مجالها.

ثلاثة إخوة.. الرقم المفضّل

إن التأمّل في فنيّات كتابة الرواية العائلية مجالٌ واسع وخصب، فحين نتتبّعها تتبدّى أمامنا نماذج متعدّدة؛ لعل أبرزها نموذج "الإخوة كارامازوف" لدى دوستويفسكي (دميتري - إيفان - أليوشا)، وهو النموذج الذي رسّخ رقم ثلاثة رقمًا مفضّلًا لدى كثير من الروائيين. ويتكرّر هذا البناء الثلاثي في روايات نجيب محفوظ: في الثلاثية (ياسين - فهمي - كمال)، و"بداية ونهاية" (حسين - حسن - حسنين)، كما نجده في رواية "العرّاب" (سانتينو - فريدو - مايكل). ويستعيد جيم هاريسون هذا التكوين نفسه في رواية "أساطير الخريف" (آلفريد لودلو - تريستان لودلو - صموئيل)، وكذلك جون ستاينبك في "عناقيد الغضب" (نوح - توم - آل).



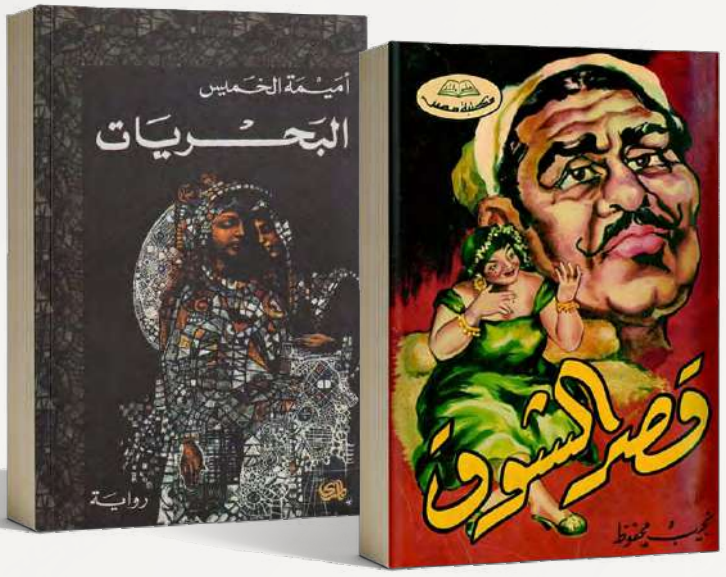
ويبدو أن حضور ثلاثة إخوة يمنح الروائي مرونةً، ويُتيح له توزيع ملامح الشخصيات بين الخير والشر؛ فيجعل أحدهم شريرًا، والآخر طيبًا أو ساذجًا، والثالث يحمل الصفات الجيدة. بهذا التوزيع تتولّد الديناميات الدرامية، ويتّسع مجال الصراع الداخلي والخارجي في الرواية.

غير أن الملاحظة اللافتة هي أن هذا البناء الثلاثي كثيرًا ما يجاوره حضور أختٍ وحيدة، ولكنها تبدو على هامش السرد في الحكاية، كما في "العرّاب" و"عناقيد الغضب" و"بداية ونهاية".

عدالة سردية أم كاريزما الشخصيات؟

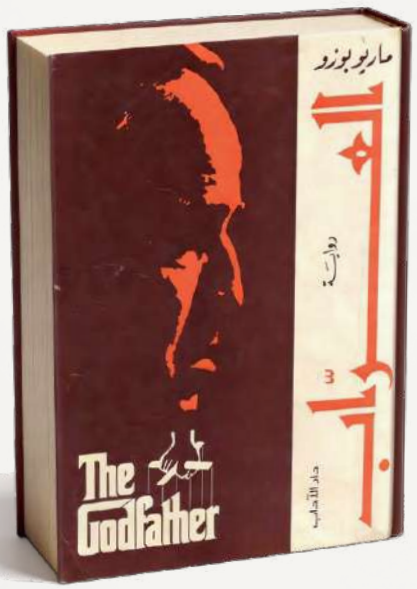
يبدو من الصعب أن يكون هناك توازن سردي بين شخصيات الأشقّاء في الرواية؛ فلا بدَّ من شخصية محورية تظفر بالوهج السردي في الحكاية. وأحيانًا يُؤجَّل هذا الوهج في ظلّ سطوة حضور الأب أو شخصية الأم. ففي ثلاثية نجيب محفوظ، كان الأب "السيد عبدالجواد" هو المهيمن في جزئي "قصر الشوق" و"بين القصرين"، لكنه تدرَّج في الخفوت مع تقدّم الزمن. وفي المقابل، تصاعد دور "كمال عبدالجواد" حتى غدا الشخصية المحورية، وزاحمه "ياسين" في هذا الحضور، ولكن بنحوٍ أقل. هذا التدرّج في تغييب شخصية الأب حدث أيضًا في رواية "العرّاب"؛ إذ بدأ يتراجع حضور "الدون" حتى لحظات

من أبرز فنيّات كتابة الرواية العائلية، نموذج "الإخوة كارامازوف" لدى دوستويفسكي، وهو النموذج الذي رسّخ رقم ثلاثة رقمًا مفضّلًا لدى كثير من الروائيين.



مقتله، ليبدأ دور "مايكل" في الاستحواذ على تفاصيل الحكاية. أما في رواية "أساطير الخريف"، فنجد الأب العقيد "ويليام لودلو" ذا دورٍ مُقنَّن منذ البداية؛ إذ يظهر بصورة الجنرال المتقاعد الذي يتأمّل ويرقب مآلات أولاده. ولهذا، نجد الابن الأوسط "تريستان" يصبح الشخصية المحورية.

ونجد دور الأم القائدة أيضًا في رواية "بداية ونهاية" في ظلّ وفاة الأب منذ المشهد الأوّل في الرواية، لكن هذه الرواية تميّزت بأن أدوار الأشقّاء كانت متوازنة إلى حدٍّ بعيد. أما الأب في "الإخوة كارامازوف"، فعلى الرغم من حضوره السردي ومقاسمته الأبناء مساحةً في السرد، قُدِّم في صورة الأب الهزلي غير المؤثّر. في حين نجد في رواية "ابن طراق" لبدر ومحمد السماري، أن الأب يُتوفّى منذ المشهد الأول، لكنه يظلّ مؤثرًا في الرواية طوال السرد، بل إن ابنه "جبل" حاول أن يحاكي شخصية والده "ابن طراق" ولكنه يفشل. وفي هذه الرواية نجد نموذج الإخوة غير الأشقاء (جبل - طرقي - طارق)، وهم الإخوة الكبار في الرواية، فيما جاء ذكر بقية الإخوة والأخوات بالأرقام من دون حيزٍ لحضور شخصياتهم. وكانت العلاقة بين الإخوة خالية من الصراع، لكنها تعكس انحياز كلٍّ منهم لمسار والدته.



ويتكرّر نموذج الإخوة غير الأشقاء في رواية "البحريات"، لكن الساردة تُغيِّب حضور الأب إلى حدٍّ بعيد، وتكتفي بأن يكون التركيز على الزوجة "بهيجة" لتقديم سيرة النساء البحريات في الرواية، من دون أن تلفت إلى الشخصيات الأخرى بعنايةٍ تماثل عنايتها بالزوجات البحريات اللواتي تجذّرن في الصحراء.

أما مؤلفة رواية "نساء صغيرات"، فلم تكُن تحتاج إلى الأب داخل الأحداث، لكنها مُلزَمة بوجوده لإضفاء الروح العائلية المثالية على بطلات روايتها. ولهذا، أبعدته عن مجرى الحكاية بأن جعلته في الحرب، ثم أمرضته فترة طويلة، وعندما عاد إلى المنزل كان حضوره محدودًا للغاية، في حين بقيت الأم هي الشخصية المؤثّرة والمحورية.

الموت والاستثمار السردي

في محور الأشقاء، غالبًا ما نجد أن أحد الإخوة يموت أو يُغيَّب أو يمرض؛ فلا تُمنح السعادة لكل الأشقاء في الروايات. وهذا ما نرصده في ثلاثية نجيب محفوظ، حيث توفي الابن الأوسط "فهمي"، وتخلق وفاته مساحة سردية تتيح لشقيقه الأصغر "كمال" التقدّم في السرد.

وفي رواية "العرّاب"، يُغيّب الموت الأخ الأكبر "سوني"، وكان لموته دورٌ في تعزيز صعود

"مايكل" ليصبح "الدون" خَلفًا لوالده. وقد تخلّص "مايكل" من شقيقه الأوسط المولع بالحياة الليلية "فريدو"؛ إذ شعر "مايكل" بأن حماقات أخيه قد تطيح بمجد العائلة. أما الموت في رواية "أساطير الخريف"، فقد كان من نصيب الابن الأصغر "صموئيل" الذي قُتل في المعركة، وترتّبت على وفاته إشكاليات عائلية يدركها من قرأ الرواية.

والموت ليس دائمًا الحل السردي لتغييب أحد الأشقّاء من الحكاية؛ إذ قد يكون الهرب أو التخلي عن العائلة أسلوبًا لخلق فراغ سردي يستثمره الروائي. وهذا ما تحقّق في رواية "عناقيد الغضب"، عندما تخلّى الأخ الأكبر "توم" عن مرافقة العائلة في رحلتها، وفضّل أن يجاور النهر، حيث وجد في رفقة الماء سكينة توهّم أنها تسكنه. وأيضًا في رواية "نساء صغيرات" غيّب الموت "كاثرين"، تلك الشخصية اللطيفة التي سيحزن القارئ عليها؛ إذ تدرّج السرد في وصف مرضها حتى وفاتها، لكن تلك الوفاة لم تخلق فراغًا سرديًّا يُستثمر، وإنما خلقت حزنًا وأسًى على غياب تلك الشخصية اللطيفة.

الشقيقات في الروايات

يحضر نموذج الشقيقات في الروايات حضورًا مهمًّا، وإن كان لحضور الأشقاء الذكور شيوعٌ وتفضيلٌ أكثر لدى عدد كبير من الروائيين. ومن أبرز النماذج، رواية "نساء صغيرات"، حيث الأخوات الأربع اللواتي يجمعن الطيبة والشقاوة والجاذبية الأنثوية. لم تُفضِّل مؤلّفة الرواية إحداهنَّ على الأخرى، وقدَّمت عائلة تتحرَّك بكل تفاصيلها المنزلية والعاطفية، وهو ما جعل الرواية أحد أعمق الأعمال التي تناولت علاقة الشقيقات في الأدب.

وفي رواية "اللون الأرجواني" لمؤلفتها أليس ووكر، نرى "سيلي" وشقيقتها، نموذجًا إنسانيًّا أنهكه التعب والشقاء، وكانت الرسائل المتبادلة بينهما مرآةً لوجدان الأختين وأوجاعهما. وسنجد صدًى لهذه الثيمة أيضًا في رواية "مدن العشب" لعبده خال، حيث تتباعد الشقيقتان في المكان؛ فإحداهما تعيش في قرية جنوبية، والأخرى تستقر في جدة، فيما تتولّى الرسائل مهمة الحفاظ على رابطة الأخوّة. ولا ننسى نموذج الشقيقتين "خديجة" و"عائشة" في ثلاثية نجيب محفوظ، حيث كان لهما مسارٌ تشاركيٌّ مع أشقائهما وأخيهما غير الشقيق "ياسين"، إلا أن نجيب محفوظ أوجد لهما مسارًا سرديًّا مستقلًّا يتبادلان فيه الأسرار والمشاكسات، بل أحيانًا شيئًا من الغيرة.

أما كونديرا، وعلى الرغم من عدم ميله إلى النموذج العائلي، فقد قدّم في رواية الخلود نموذجين لافتين من الشقيقات: "أنييس" و"لورا". غير أنه لا يتوغّل فيهما عبر البُعد الأسري، بل عبر أفكارهما وقناعاتهما التي صنعت لكل واحدة منهما عالمًا خاصًّا تعيش تحت مظلته.

ويكثر نموذج الشقيقات في الروايات الكلاسيكية التي كتبتها الروائيات الإنجليزيات، مثل رواية "كبرياء وتحامل" لمؤلفتها جين أوستن، وغيرها من أعمال أوستن التي منحت علاقة الأخوات دورًا محوريًّا في بناء الشخصيات ومسار الدراما.

تكشف هذه النماذج المختلفة لمسار الأشقاء في الروايات أن للروائيين خياراتهم السردية في رسم اختلاف الشخصيات من حيث السمات النفسية والفكرية، وكيف يسهم هذا التنوُّع في دفع الحكاية وتشكيل مسارها الدرامي.

يبدو من الصعب أن يكون هناك توازن سردي بين شخصيات الأشقّاء في الرواية؛ فلا بدَّ من شخصية محورية تظفر بالوهج السردي في الحكاية.

المهرجانات السينمائية

بين توجيه الجمهور والتوجّه إليه

محمد الظاهري

في رواية "الرابح يبقى وحيدًا" للبرازيلي باولو كويلو، يُعبِّر الثري الروسي إيغور عن خيبة أمله من أول زيارة له لمهرجان "كان" السينمائي؛ إذ أدرك منذ اللحظة الأولى أن لا أحد هناك يبدو مهتمًّا فعلًا بالأفلام. وعندما وجد صعوبة بالغة في الحصول على معلومات حول الأفلام الجاري عرضها، أملًا في مشاهدة بعضها، أشار إليه أحد أصدقائه "بأن ينسى أمر الأفلام، فالمهرجان مجرد مسرح لعرض الأزياء".

كان هذا الروائي البرازيلي الذائع الصيت يعرف عن قرب المهرجان الأشهر في العالم؛ لأنه سبق أن كان ضيفَه مراتٍ عديدة، ولم يكن في أيٍّ منها ضيفًا عاديًّا على الإطلاق. وهذا يعني أن تلك الصورة القاتمة والسوداوية التي ترسمها روايته عن المهرجان تعكس في جوانب منها تجربة شخصية. ولكنها في جوانب أخرى تعيد تمثيل تلك الصورة التي تعكسها مجلّات المشاهير والأزياء والموضة، وتغطيات صحافة "التابلويد" لفعاليات السجادات الحمراء وحفلات ربطات العنق السوداء، ومصورو "الباباراتزي" الذين ينتظرون لساعاتٍ إطلالات المشاهير والنجوم من نوافذ غرف فنادقهم الفاخرة لالتقاط صورة أو اثنتين. فالواقع أن مهرجان "كان" اختار منذ أيامه الأولى أن يستهدف حصريًّا النُّخَب من الصحفيين والنقّاد، وأن يكون سوقًا لأفلامٍ تستهدف بالدرجة الأولى المشتغلين في الحقول المختلفة لهذه الصناعة، متجاهلًا المستفيد الأول: الجمهور العام.

في القارة العجوز وُلدت السينما، وفي القارة العجوز وُلدت أول المهرجانات السينمائية قبل ما يقرب من قرنٍ من الزمان، ولا يزال بعضها حتى هذا اليوم يتربَّع على قمة مهرجانات العالم، بدءًا بالمهرجانات العامة الأشهر، التي جرت العادة على تسميتها "بالثلاث الكبرى": (برلين وكان والبندقية)، مرورًا بمهرجانات ذات تاريخ وتأثير مهمٍّ، مثل: "كاروفي فاري" و"لوكارنو" و"تسالونيكي"، وانتهاءً بالمهرجانات النوعية والمتخصصة، مثل: مهرجان "آنسي" لأفلام التحريك، و"كليرمونت فيران" للأفلام القصيرة، و"إدفا" للأفلام الوثائقية، و"إل تشينما ريتروفاتو" للأفلام المُرمَّمة والكلاسيكية.

صورة المهرجانات السينمائية

تتأرجح صورة المهرجانات السينمائية والدَّور المُتخيل لها في عالم السينما، بين تلك الوردية الحالمة البرّاقة والباذخة في عالم الثراء والشهرة التي تلوِّنها وسائل الإعلام، وتلك التي تمنح المهرجانات دورًا شعبويًّا فنيًّا نضاليًّا. ويروق لأصحاب النظرة الأخيرة وصفها بأنها منصات حملت على عاتقها حماية السينما أسلوبًا وموضوعًا، وحافظت على مكتسباتها، واكتشفت المواهب، وروَّجت لأنماط ومدارس تعبيرية وسردية جديدة، ودافعت عن قضايا اجتماعية وثقافية وسياسية ساخنة، ومنحت صوتًا لمن لا صوت لهم. هذه الصورة العامة هي التي تود مهرجانات العالم الكبرى أن تترسَّخ في الخيال الشعبي، ونرى ذلك جليًّا في فِلم المخرج الأمريكي ريتشارد لينكليتر الجديد "الموجة الجديدة"، الذي اختِير ضمن المسابقة الرسمية في مهرجان "كان" السينمائي في نسخته الأخيرة.

عوامل رئيسة تؤثر في المهرجانات

على المراقب ألّا يغفل عن ثلاثة عوامل رئيسة حكمت، ولا تزال، كل المهرجانات السينمائية: السياسة، والإنتاج والتوزيع، والرقابة.

وتجدر الإشارة إلى أن أثر هذه العناصر يتجاوز الجانبين الاقتصادي والسياسي الواضحين، فهو يرسّخ أنماطًا سردية وموضوعاتٍ معينة أكثر من غيرها. ومن اللافت أن النموذج السائد للمهرجان السينمائي (النموذج الأوروبي)، بوصفه حدثًا سنويًّا مستقلًّا معنيًّا باختيار أفلام معينة وبرمجتها، ومن ثَمَّ عرضها على جمهور مخصوص في فترة زمنية محددة، لم يترسَّخ إلا بعد عدة عقود من استخدام الفِلم وسيطًا. ولم يأتِ الاعتراف بشرعية السينما شكلًا فنيًّا جديدًا ومستقلًّا، شأنها في ذلك شأن فنون

مهرجان لندن السينمائي.

الأداء الأخرى كالمسرح والأوبرا والغناء والسيرك، إلا مع مهرجان البندقية عام 1932م.

آنذاك، كان يُحتفى بالسينما باعتبارها أحد أهم مظاهر الحداثة والمدنية وتطلعاتها العابرة للحدود. غير أنه مع ظهور السينما الناطقة برز حاجز اللغة، الذي صار من أهم تحديات التلقّي التي واجهتها السينما الأوروبية خارج حدودها في مقابل هيمنةٍ متزايدة للسينما الأمريكية على الساحة الدولية. وعزَّز ذلك ظهور النزعات القومية التي اتخذت من الحداثة وأدبياتها الكوزموبوليتانية موقفًا مضادًّا. من هنا، جاء مهرجان البندقية ليحلَّ أزمة الإنتاج والتوزيع أولًا، ولترويج القيم القومية والمحلية ثانيًا.

نظام موسوليني وتسييس المهرجانات

أسهم الشكل الذي تبنّاه مهرجان البندقية في جعل المهرجان أشبه "بأولمبياد دولي للأفلام"، كما يصفه المؤرخ والباحث ماريج دي فلاك. فلم يكُن هناك فريق لاختيار الأفلام وبرمجتها، ولم يكُن للمنتج ولا المخرج دورٌ في التقدم للمهرجان، وإنما تُركت لكل دولة، مُمثَّلة في وزارات الثقافة أو الهيئات الحكومية المعنية بالأفلام، حرية اختيار الفِلم الذي تراه ملائمًا لتمثيلها (وهو أشبه بالنموذج المُتَّبع حاليًّا في التقدُّم لجوائز الأوسكار عن فرع الفِلم الناطق بلغة أجنبية). وانحصر دور المهرجان في تشكيل لجان تحكيمٍ مهمتها منح الجوائز للأفلام المشاركة وتكريمها. وسرعان ما أصبح المهرجان منصةَ ترويج للدول وقيمها الوطنية والقومية أكثر منه للاحتفاء بالسينما فنًّا وشكلًا.

بعد ذلك، وقُبيل الحرب العالمية الثانية، تزايدت ضغوط نظام موسوليني وتدخّله في قرارات لجان التحكيم في مهرجان البندقية؛ لكي تُمنح الجوائز للأفلام التي تروِّج لقيمٍ ارتكزت عليها شعارات اليمين الأوروبي، مثل الفاشية والنازية، وتُحجب عن تلك التي تروج للقيم الليبرالية والديمقراطية.

وشجَّع هذا التوجه دولًا مثل فرنسا والمملكة المتحدة على التفكير جديًّا في تأسيس مهرجانات مضادة لمهرجان البندقية، تهدف بالدرجة الأولى إلى ترويج قيمها السياسية والاجتماعية. حينئذٍ وُلدت فكرة مهرجان "كان" السينمائي في فرنسا قُبيل الحرب العالمية الثانية، ومهرجان "إدنبرة" السينمائي في المملكة المتحدة بُعيد نهاية الحرب.

ومع ذلك، تبنَّت هذه المهرجانات المضادة الوليدة نموذج مهرجان البندقية دون تغيير يُذكر، وبقي ذلك النموذج الشكلَ السائد في اختيار الأفلام وتنظيمها وعرضها حتى مطلع السبعينيات الميلادية. وهكذا ظهرت إلى الوجود أهم مهرجانات العالم السينمائية التي لا تزال فاعلة إلى هذا اليوم، ليس لحماية السينما بوصفها فنًّا، أو لخلق سينما بديلة تملك منصةً دولية للترويج لها، وإنما لتحقيق دوافع سياسية وإستراتيجية. وكان للدول المنظِّمة والمشارِكة بصماتها، شكلًا وموضوعًا، على معظم الأفلام المشاركة في الفعاليات الأولى التي ظهرت في العالم قبل الحرب وبعدها، وأصبح ذلك النموذج هو النموذج الذي تسعى إلى محاكاته بقية المهرجانات حول العالم في تلك الحقبة.

عنصر جديد يدخل المعادلة

لم تكن المؤسسات السياسية اللاعب الوحيد في تكوين النموذج الأوروبي للمهرجانات السينمائية والأسلوبية السينمائية التي تشكلت تبعًا لذلك؛ إذ دخل المنتِج عنصرًا رئيسًا في هذه المعادلة. فقد أعاد المنتجون الأوروبيون عام 1984م إحياء مؤسسة تعود إلى ما قبل الحرب، وهي الاتحاد الدولي لجمعيات منتجي الأفلام (FIAPF)، وهدفه إيجاد حلول

مهرجان البحر الأحمر. المصدر: سعوديبيديا.

لتحديات التوزيع التي تواجهها الأفلام المُنتَجة في الدول الأوروبية خارج حدودها الوطنية، وتحديدًا تلك الأفلام التي أنتجها أعضاء الاتحاد. ومن دون الدخول في مهام هذا الاتحاد المتشعِّبة، التي لا يزال يحيط بتاريخه وآلية عمله كثير من الغموض، فإن أحد أهم وظائفه وأكثرها جدلية هو احتكاره الإشراف الضمني وتنظيم العالم المتنامي لشبكة المهرجانات بعد الحرب.

لم يكن الاتحاد معنيًّا بتمويل أيٍّ من هذه المهرجانات أو إدارتها إدارةً مباشرة، ولكن بحكم السلطة التي يمتلكها ضمن سلسلة القيمة، اعتمد عدَّة إجراءات جوهرية، لا تزال تسهم حتى يومنا هذا في الترويج لأشكالٍ وأنماط سينمائية معينة. تشمل هذه الإجراءات مثلًا: تلك الآلية سيئة الصيت التي اتبعها الاتحاد في تصنيف المهرجانات تصنيفًا هرميًّا قيميًّا، وتحديد معايير تصنيف تراعي مصالح الاتحاد وتمنح أهميةً وقيمةً أكبر للمهرجانات القادرة على تقديم أكبر عائد اقتصادي للأفلام التي ينتجها أعضاء الاتحاد؛ ومن ثَمَّ تسهيل عرضها في مهرجان بعينه دون الآخر. كانت هذه الخطوة في السنوات الأولى من عمل الاتحاد تهدف إلى حماية مصالح مهرجاني "البندقية" و"كان" ومكانتهما بالدرجة الأولى، اللذين حازا نصيب الأسد من أفضل الأفلام، في حين واجهت المهرجانات الأخرى صعوبةً في ملء مسابقاتها بأفلام ذات جودة مُرضية بسبب قواعد اللعبة التي فرضها الاتحاد، بما في ذلك المهرجانات التي تبنّت نموذج الاتحاد نفسه، مثل: "سان سبستيان" و"القاهرة" و"لوكارنو" و"طوكيو" و"سان فرانسيسكو" و"مونتريال".

كان الاحتكام إلى هذه المعطيات ومسلَّماتها هو ما أدّى إلى ما آلت إليه مهرجانات عديدة حول العالم غربًا وشرقًا، ودفعت بشكلٍ أو بآخر إلى تعثُّرها ثم فشلها، بما فيها تلك المهرجانات التي تأسَّست في المنطقة العربية، وفشلت في صناعة هوية تميزها عن غيرها من المهرجانات الأخرى، ثم فشلت في البحث عن تمويل مستدام ومرن، وقبل كل شيء فشلت في صناعة جمهور وبناء قاعدة جماهيرية وفيَّة وداعمة وقريبة، ترى أن هذا المهرجان أو ذاك يحاكيها ويخاطبها ويتماهى مع أفكارها وآمالها وتطلعاتها.

ثلاثة عوامل رئيسة حكمت، ولا تزال، المهرجانات السينمائية: السياسة، والإنتاج والتوزيع، والرقابة، وهي ترسّخ أنماطًا سردية وموضوعاتٍ معينة أكثر من غيرها.

آثار معايير التصنيف بالمهرجانات

لقد دفعت معايير التصنيف، مثل عدد أفلام "العرض الأول" التي يحظى بها المهرجان، المهرجاناتِ الثرية والأقدر على توفير مصادر الدعم والتمويل، إلى تطوير مبادرات لتمويل الأفلام عبر صناديق دعم تنافسية، أو استضافة سوق للإنتاج المشترك. وبذلك، يكون المهرجان بذاته شريكًا في تمويل الأفلام التي أسهم في إنتاجها وشريكًا في ترويجها وعرضها. ومما لا شك فيه أن هذه الصناديق كانت تستهدف إلى حدٍّ بعيد مشروعات الأفلام في دول الجنوب الفقيرة، وتلك التي تفتقر إلى صناعة سينمائية متينة. وأسهم تطوير هذه المبادرات في زيادة قدرة المهرجانات على ضمان الحصول على فرصة عروض أولى للأفلام حتى قبل أن ينتهي إنتاجها.

ما تبعات ذلك على سينما الجنوب؟

تتمثّل أهم هذه التبعات في الأثر السلبي الذي طال المهرجانات والفعاليات السينمائية المُقامة في الدول التي تنتمي إليها تلك الأفلام. فأصبح صُنَّاع الأفلام في دول الجنوب يفضّلون عرض أفلامهم في المهرجانات الأوروبية على المهرجانات المحلية أو الإقليمية. وتبعًا لذلك، أصبح جمهور تلك المهرجانات الأوروبية الكبرى هو الجمهور الذي يتطلّع صانعو تلك الأفلام إلى لفتِ انتباهه وترك أثرٍ وانطباعٍ إيجابيٍّ لديه. ولأن عجلة الإنتاج وسلسلة القيمة لسينما دول الجنوب تبدأ عادةً من صندوق التمويل في ذلك المهرجان الأوروبي وتنتهي بعرضه في المهرجان نفسه (أو مهرجانٍ شبيه)، فإن الجمهور المُستهدَف كان دائمًا وأبدًا هو الجمهور الأوروبي، والسوق المستهدفة هي السوق الأوروبية والأمريكية، والذائقة التي يُحتكَم إليها هي ذائقة جمهور المهرجانات الأوروبية الكبرى. وأصبح من المتوقع من صُنَّاع أفلام هذا الجانب من العالم سرد حكايات مُحمَّلة بقضايا تحكي التهميش والتهجير والفقر لصالح المشاهدين النخبة الأثرياء، فيما بات يُعرف بـ"إباحية الفقر"، ومُدجَّجة بـ"جماليات السينما الفنية".

الدعوة إلى "سينما ثالثة"

قبل أكثر من خمسين عامًا، وفي مقالة شهيرة بعنوان "نحو سينما ثالثة"، تنبَّه المخرجان الأرجنتينيان، فيرناندو سولانس وأوكتافيو جيتينو، إلى مصيدة "جماليات السينما الفنية" التي تروّج لها المهرجانات الأوروبية الكبرى باعتبارها قِيمًا ذوقيةً كونية. فقد أشار المخرجان إلى أن السينما، شكلًا وأسلوبًا ونمطًا، أصبحت تتأرجح بين استنساخ للنمط الهوليوودي الذي يخضع لمتطلبات شبّاك التذاكر والسينما الاستهلاكية السريعة، وتلك التي تخضع لأساليب السينما الفنية التي تجد رواجًا في مهرجانات السينما الأوروبية. وبسبب ذلك الاغتراب الثقافي فَقَدت الثقافة الشعبية والذائقة المحلية التأثر المُفترَض بالفنون الحديثة مثل السينما.

وانتبه إلى هذه القضية مؤسس مهرجان تورنتو السينمائي، وليام مارشال، الذي لم يخضع مهرجانه الوليد عام 1976م لقواعد اللعبة التي فرضها الاتحاد. فقد راهن مارشال ورفاقه على جمهور محلي وثقافة كوزموبوليتانية تميَّزت بها تورنتو عن غيرها من المدن الغربية. وسعى بتمويلٍ ضئيلٍ إلى قراءة محيطه المحلي، وبناء مهرجانٍ يضع نصب عينيه الجمهور العام الذي يسكن مدينته. يقول مارشال: "عليك أن تتنبّه لرغبات جمهورك المحلي. قدّم لهم ما لا يريدونه وستجد العديد من المقاعد الفارغة... لقد سعى كل مدير جديد للمهرجان إلى توسيع الحدود من أجل جمهورنا، وجمهورنا يثق بنا". ومع أن مهرجان تورنتو لم يستطِع حينما انطلق أن يجد أي فِلم كندي جيِّد ناطقٍ بالإنجليزية يمكن عرضه، خرج من رحم جمهوره بعد عشرين عامًا مخرجون كبار من أمثال: إيفان ريتمان، وديفيد كرونينبرغ، وأتوم أجويان، وغيرهم، وهو ما يؤكد أن هذا التوجه الجديد ليس عقيمًا.

مهرجان كان السينمائي.

حيرة على شرفة الزمن

رحل العائدُ ، عاد الرَّحّلُ
أزَوالٌ ما أرى أم أزَلُ

هل أنا ماضٍ إلى مُستقبلي
أم إلى الماضي سيمضي المُقبلُ

أم على مُفترقِ الوقتِ أنا
مَرّني آخرهُ والأوَّلُ

أم تُرى الأجزاء كلٌّ واحدٌ
حيثُ لا ماضٍ ولا مُستقبلُ

أسألُ الأقدارَ ماذا تحملُ؟!
رُبّما أقدارُنا ما نفعلُ

وإذا أقدارُنا أفعالنا
فلماذا ما فعلنا نجهلُ؟!

إنْ فتحنا باب سرٍّ مُقفلٍ
ظَلَّ خلفَ البابِ بابٌ مُقفلُ

آهِ من غُربتنا . . من تِيهنا
يصلُ التائهُ أَم لا يصلُ!

آهِ من حَيرتنا . . من شكِّنا
كُلُّ هذا لم يعُد يُحتملُ!

في زوايانا شموعٌ سَقطَت
عَصَفَ الشكُ بها والجَدلُ

فاحترقنا لم نُضئ حتَّى نرى
نحنُ في ظُلمتنا نشتعلُ

حُبٌّ وشك

غرقتُ في عينيكِ أو أوشكُ
من حيثُ لا أدري ولا أُدركُ

عيناكِ أفقٌ بالسواد اكتسى
على دمِ الشمسِ الذي يُسفكُ

أسيلةَ الخدّ الذي فوقهُ
تفتَّح الجوريُّ والليلكُ

آليتُ لا أنفكُّ عن لثمهِ
وشمّهِ أو دونَه أهلكُ

تمنّعي منّي ولن تقدري
فمثلُ هذا الوردِ لا يُتركُ

سُرعان ما ترضين إن تغضبي
كغيمةٍ إما بكت تضحكُ

وزُرقة القرط الذي ومضُهُ
لدورة الأفلاك قد يُربكُ

ككوكبٍ بريقهُ ساحرٌ
سارٍ ومن طول السُرى مُنهكُ

إنّي وما حلَّفتِني عاشقٌ
بعُروة العشاق أستمسكُ

متى يزولُ الشكُ من بيننا
فالشكُ طاعونٌ بنا يفتكُ

يا فجر دُنياي التي أظلمت
وضاعَ فيها الدربُ والمسلكُ

مهذل الصقور

الحِسّ التوثيقي في أعمال معاذ العوفي

الطبيعة صِنو الحضارة وليست نِدًّا لها

يحتل التصوير الفوتوغرافي الصدارة في أعمال الفنان السعودي معاذ العوفي. وهو بنظر الفنان مجال للاكتشاف والمغامرة المفتوحة والأعمال الفنية التي لا تنتهي إلى شكلٍ واحد مستقر. وتُرينا أعمال العوفي الفوتوغرافية الطبيعة من منظور جديد. فهي، إضافةً إلى قيمتها الفنية، طريقة ثقافية وإيكولوجية تعيد التفكير في العلاقة بين الإنسان والفن والعالم الطبيعي. وإذ تستنطق الجمادَ الطبيعي لإظهار تشكيلاتٍ وملامحَ ووجوهٍ بشرية تبرز من بين حجارة الجرانيت، فإن تلك الأعمال تربطنا بالماضي والأسطورة، وتعلّمنا النظر إلى الطبيعة بوصفها وسيطًا ومنهجية. وأكثر من ذلك، فهي تشير إلى شواهد حضارية تعمل بمنزلة الصمغ الذي يصل الأزمنة والحضارات المتعاقبة على هذه الأرض.

علي المجنوني

تصوير: عبداللطيف الثويني

لا تقتصر ممارسة معاذ العوفي الفنية على مادة معينة أو وسيط دون غيره من الوسائط، ولا تحدُّ نفسها بحدود منهجية، بل تتبع النزعة المباشرة للعثور على الفن وتحقيق شرطه. ويمكن القول إن ما يجمع أعماله، على اختلاف وسائطها وموادها ومناهجها، هو السعي إلى تلمّس الأثر الذي يتركه الإنسان في الفضاءات التي يتحرك فيها ويعيش، إضافةً إلى توثيق علاقته بمحيطه ودوره في تسخير ذلك المحيط وموجوداته لخدمة أغراضه المتنوّعة. من ذلك ما تلتقطه كاميرا العوفي من المباني والتشكيلات المعمارية التي يشيّدها الإنسان للسكن والعمل والعبادة، ولا سيما في أماكن قصيّة يسهل فيها تقصّي ذلك الأثر بكثير من الفضول والمغامرة.

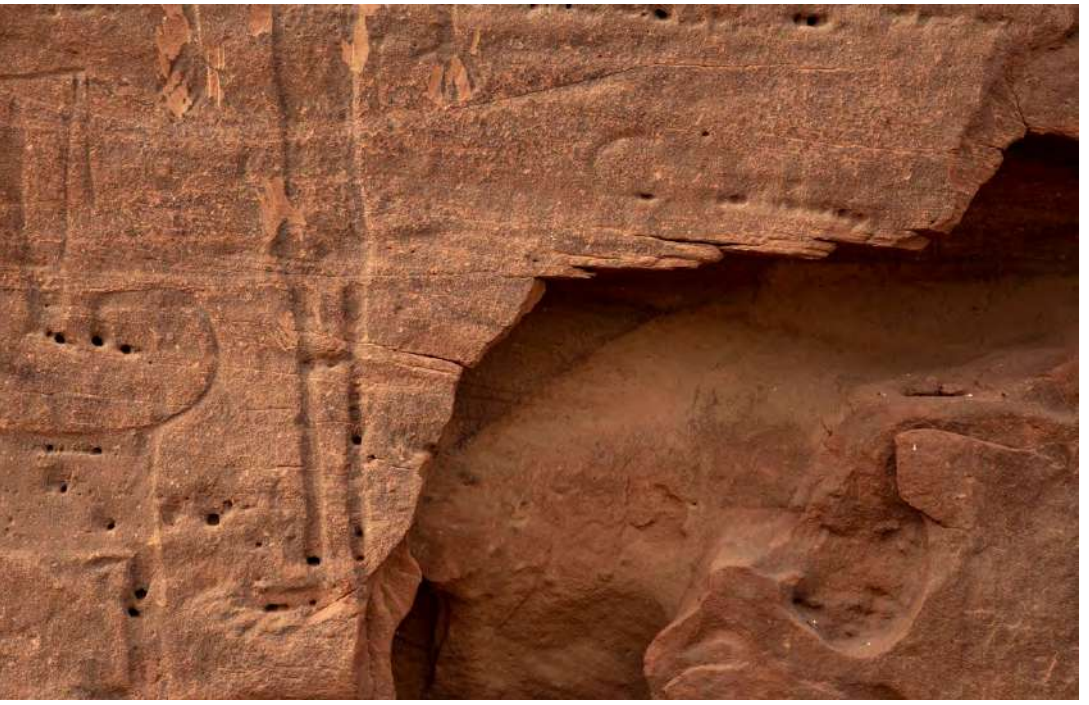
فعلى سبيل المثال، تصوِّر أعمال العوفي استخدامات الإنسان في المناطق القصيّة لمواد مختلفة مستفيدًا مما يتوفّر حوله؛ لإنشاء المساجد في العراء، وبناء جدرانها وأبوابها ومآذنها المصنوعة في كثير من الأحيان من الخردة والمواد المهملة. إضافةً إلى القيمة الجمالية لتلك الأبنية المُرتجَلة، تعضدها القيمة الروحانية لمفهوم المسجد نفسه بوصفه مكانًا للعبادة. وتظهر المفارقة حين تُوضع المواد المتواضعة المتقشِّفة المُستخدمة في التكوينات المختلفة للمآذن والمنارات، في موضع جديد غير مألوف يُشير إلى قدرة الإنسان العملية على تسخير إمكانات المادة. وحينما تُوضع هذه القدرة العملية في هذا الموضع، يُلقى عليها ضوء جديد، يجعل منها ممارسة فنية ويعرّضها للأسئلة التي تنشأ من هذه التجربة.

ترويض البركان

تمثّلت مشاركة العوفي في معرض "نور الرياض" في نسخته الثانية عام 2022م، في عمل فنّي حمل عنوان "ثِنان"، وكان عبارة عن قِشرة من التكوينات الحجرية أُعيد تشكيلها لتُماثل صفائح من الصخر البازلتي المتشقِّقة عن حممٍ بركانيةٍ نشطة. يشعُّ من بين تلك الشقوق ضوءٌ محمرٌّ يتمتع بحضور قوي في الفضاء المظلم البارد الذي وفّرته صالة العرض. هذا الجو العام، إضافةً إلى مكان العمل المثبَّت أرضًا، يعطي انطباعًا فوريًّا لدى المتلقي بترويض النار والحمم البركانية، من خلال تعطيل ثورتها المتفجِّرة واحتواء فورانها المدمّر.

لقد أشاعَ العوفي النورَ في البركان المُعاد إنتاجه؛ إذ ما يطالعه المتلقي عبر الشقوق ليس دمارًا متربِّصًا قد يثور في أية لحظة، وإنما ضوءٌ حميد ومسالم يمكن أن يُشير إلى تجارب إيجابية معينة، ولكنه في كل الأحوال يبعث على السكون ويبثُّ في النفس الطمأنينة. ويتضاعف هذا الانطباع إذا ما علمنا أن تعليمات العمل كانت تحرّض الزوَّار على المشي حول العمل والاقتراب منه، ثم الجلوس أمامه ولمس تضاريسه والإصغاء إلى صوته. ومن شأن تدجين الطبيعة المضطربة على هذا النحو أن يتلقاها الجمهور على هيئة بركانٍ أليفٍ تتنفَّس الأرض فيه نورًا.

ومع أن هذا العمل، وأعمال أخرى مشابهة له، تتيح نفسها لقراءة عامة، فهي أيضًا



تُشير إلى تجارب مرتبطة بالوعي الجمعي في السعودية، وتستمد من ذلك الوعي أهمية خاصة. فهذا العمل يستدعي إلى الذاكرة حادثةً وقعت قبل خمسة عشر عامًا، وهي وصول النشاط الزلزالي ذروته في إحدى حرّات منطقة المدينة المنورة؛ إذ وقعت آلاف الهزّات الأرضية في بلدة العيص، وأثارت لدى المجتمع السعودي ذعرًا لم يُخبَر عن مثله من قبل، ولا سيما بعد إجلاء آلافٍ من سكان المنطقة تحسُّبًا لكارثة بيئية محتملة.

للوضوح أولوية على التدخل الفني

لا يحفِل العوفي بالعمليات المعقَّدة التي عادةً ما يستدعيها الخلق الإبداعي؛ بل على العكس من ذلك، فإنه يميل لإحداث قدرٍ قليل من التدخل الفني الضروري، المتمثِّل في نقل المواد من أماكنها وإعادة ترتيبها على سبيل المثال، أو حتى مجرد تصويرها في مواضعها الطبيعية. وينطوي هذا التعامل مع الأعمال الفنية على بيانٍ مفاده أن تلك الأشياء تملك القدرة على التعبير عن نفسها، وتَكشِف عن مكنوناتها تحت التحديق والتأمل، كما أنها قادرة على ضمان تجربة فنية تعتمد على انفعالات المتلقي. إن حجرًا أحفوريًّا موضوعًا تحت ضوء، أو بابًا حديديًّا منصوبًا في الصحراء، أو مئذنة حديدية تقف بين مجموعة من المآذن، كلها أعمال تملك في جوهرها تلك القدرة على النفاذ إلى مجالٍ انفعالي لا يرتبط عادةً بهذا النوع من الأعمال.

هذه البساطة في المعالجة الفنية تستبعد التعقيد الذي يستدعي عمليات التأويل الفني، وتستدعيه هي في المقابل.

وفي الغالب، حينما يتحدث العوفي عن أعماله وممارسته فهو لا يعمد إلى ادّعاء أكثر مما في العمل الفني نفسه، ويعتمد على الطاقة التعبيرية التي يكشف عنها هذا العمل. هذا الجانبُ يجعل تلك الأعمال متاحة للمتلقي بسهولة، ومنفتحة على التلقي المباشر المرتبط بالأحاسيس والانفعالات التي تنشأ حال مواجهة العمل الفني.

رموز حضارية: سرد بصري للهوية

بقي أن نشير إلى وظيفة مهمة تؤديها أعمال معاذ العوفي، وتحديدًا الصور الفوتوغرافية، وهي أن السرد البصري الذي تؤسسه تلك الأعمال يسهم بطريقة بارزة في رفد المخيلة الوطنية، وتغذية العاطفة الوطنية. فمن جهةٍ، يشكّل المشهد الطبيعي جزءًا من الكيفية التي يدرك بها الفرد والمجتمع السعودي جانبًا مهمًّا من الهوية الوطنية، حيث تعمل القيمة التاريخية والجغرافية للصور الفوتوغرافية والأماكن التي تلتقطها على توسيع الفضاء التخيّلي لما تشمله الهوية. وهذا ما يفسر اهتمام الدول الحديثة بالمشهد الطبيعي، وسعيها إلى استثمار السرد البصري البيئي، وتحديدًا في المجال الجماهيري بشقّيه: الإعلامي والفني، لدعم أنشطة وقطاعات حيوية، كالسياحة والثقافة وغيرهما.

وإسهام العوفي في هذا المجال يبرز تحديدًا في الصور الجوية التي تقدّم تضاريس المنطقة من زاوية مختلفة تتبوّأ مكانها بين الذاكرة البصرية لإنسان هذه البلاد؛ إذ تقدّم أعماله في كل مرة منظورًا جديدًا يعرِّف المتلقي على أماكن جديدة طالما ظنَّ أنه يعرفها ويألفها. ومن ثَمَّ، يجد المتلقي فيها ما يدفعه إلى التفكير في طُرقٍ جديدة تسهم في إعادة تصوّره لهويته وعلاقته بالأرض. ومن جهة أخرى، فإن النزعة التوثيقية التي ينطوي عليها كثير من أعمال العوفي وممارسته الفنية، ترمم الذاكرة الوطنية من خلال توثيق التراث المعماري للمنطقة وإرثها الحضاري عمومًا، وبذلك تكتسب العدسة دورًا تاريخيًّا يجسّر الماضي والحاضر باستمرار. ومن جهة ثالثة، يحتوي المشهد الطبيعي على آثار تركها إنسان هذه الأرض، وهي شذرات من حضارات عتيقة تحضر على هيئة رموز محفورة على جدران الصخور. ويكون تصويرها بمنزلة تقديمها على أنها رسائل حضارية تتمتع بالقدرة على عبور الزمن، بينما تظل راسخةً في مكانها. وهكذا، فإن تقديم المشهد الطبيعي على أنه جزء من المشهد الثقافي والحضاري، وهذا ما تفعله صور العوفي، ينشّط عمليات ذهنية كالذاكرة والحنين لتشكّل قوام المخيّلة الوطنية.

سيرة مختصرة

معاذ العوفي مصور فوتوغرافي وفنان وباحث من المملكة العربية السعودية. وُلد في المدينة المنورة عام 1984م، وعاش طفولته فيها. حصل على درجة البكالوريوس في تخصص الإدارة البيئية والتنمية المستدامة من جامعة بوند في غولد كوست الأسترالية. استهل نشاطه الفوتوغرافي والفني بعد عودته إلى المملكة، مركّزًا في بداياته على توثيق المخفيّ وغير الشائع من القطع الثقافية والتراثية التي تعرّف إليها من خلال رحلاته الاستكشافية في منطقة المدينة المنورة؛ بخصوصيتها الجغرافية والدينية. وتدريجيًّا، اتّسع نطاق استكشافاته الفنية ليشمل مناطق المملكة العربية السعودية برمّتها. انتقل العوفي بعد ذلك إلى الرياض، فأسس إستوديو "المشبى" ليكون مساحة متعددة التخصصات تركّز على ممارسات الفنون والبحث والاستشارات. كما شارك في تأسيس فريق "إرث"، المتخصص في رحلات السفاري والتصوير الجوي وتوثيق السفر.

شارك العوفي بأعماله الفنية في معارض فردية وجماعية عديدة أُقيمت داخل المملكة وخارجها.

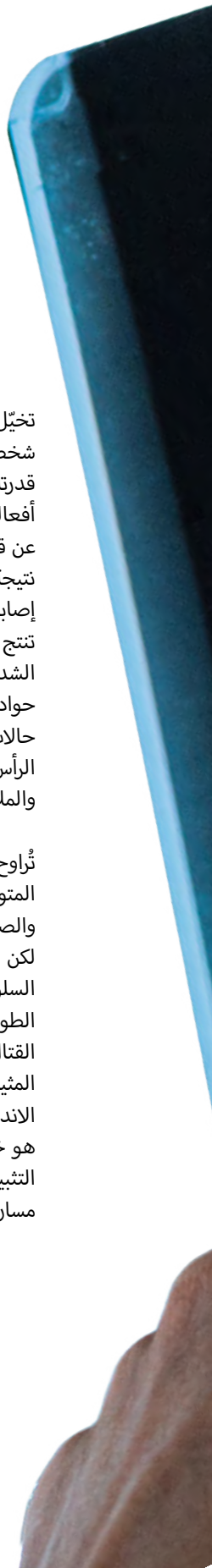
PREMIUM

جرائم الدماغ

عندما يسرق التلف العصبي حرية الاختيار

هل أخلاقنا، ومبادئنا، حتى لطفنا مع مَن نحب، هي صفات ثابتة في أرواحنا، أم أنها مجرد "وظائف كيميائية" قد تختفي بضربة واحدة على الرأس؟
إننا نعيش اليوم في عصر لم يعُد السلوك الإنساني فيه مجرد قضية تتعلق بالإرادة الحرة، بل أصبح يُربط بدور الشبكات العصبية التي قد يحوِّل تلفها الرجل السوي إلى مجرم. وفي هذا المقال، نرحل في دهاليز الدماغ لنفهم: كيف يصنع العطب العصبي القَتَلة؟

عمرو سيف



تخيّل أن ترى شخصًا ودودًا يتحول فجأة إلى شخص آخر؛ سريع الغضب، مندفع، يفقد قدرته على التعاطف أو التفكير في عواقب أفعاله. هذا التحوُّل ليس بالضرورة ناتجًا عن قرار سيئ اتخذه بإرادته، بل قد يكون نتيجة مباشرة لآفة عصبية غير مرئية سببتها إصابة دماغية رضحية (TBI). وهذه الإصابات تنتج عن مسببات خارجية قوية، مثل الهزَّات الشديدة أو الضربات المباشرة التي تحدث في حوادث السيارات، والسقوط من ارتفاعات، أو حالات العنف، أو من الضربات المتكررة على الرأس في بعض الرياضات، مثل: كرة القدم والملاكمة والرياضات القتالية.

تُراوح أعراض إصابات الدماغ الرضحية المتوسطة إلى الشديدة بين فقدان الوعي، والصداع المستمر، والقيء، وحتى الغيبوبة. لكن الجانب الأكثر مأساوية يكمن في الأعراض السلوكية والمعرفية التي قد تظهر على المدى الطويل، وتتضمن الهيجان والاضطراب، أو القتال، أو غير ذلك من السلوكيات غير العادية المثيرة للارتباك العميق لدى المحيطين. وهذا الاندفاع السلوكي ليس ضعفًا في الإرادة، بل هو خلل في الدوائر العصبية التي تتحكَّم في التثبيط، وهو ما يهيئ المُصاب للدخول في مسار سلوكي مختلف جذريًّا عن ماضيه.

قضية فينياس غيج: موت الرجل الطيب في القرن التاسع عشر

لعل أشهر مثال تاريخي يوضح كيف يمكن لإصابة جسدية في الرأس أن "تقتل الشخصية"، هو قصة فينياس غيج. ففي عام 1848م، نجا هذا الرجل، وهو عامل في السكك الحديدية، بأعجوبة بعد أن اخترق قضيب حديدي رأسه، مرورًا بالفص الأمامي. لم يمت، بل أسهمت بنيته الجسدية القوية في شفائه الجسدي وإعادة تأهيله نسبيًا.

لكن الرجل الطيب الذي عرفه زملاؤه وعائلته قبل الحادث لم يعُد موجودًا. أصبح "غيج" فظًّا ومندفعًا وغير قادر على التخطيط للمستقبل أو الالتزام بالمعايير الاجتماعية. كان هذا الحدث بمنزلة الاكتشاف المؤسس في عِلم الأعصاب، حين ثَبُت لأول مرة أن السلوك الاجتماعي والأخلاقي والإرادة الحرة ليست مجرد مفاهيم فلسفية، بل هي ناتجة عن منطقة محددة في الدماغ: الفص الأمامي. كان "غيج"، الذي أصبح أشهر مريض في عِلم الأعصاب، دليلًا حيًّا على أن تلف هذه المنطقة لا يجعلك أقل ذكاءً بالضرورة، لكنه يجعلك أضعف على التثبيط الاجتماعي والأخلاقي.

تعريف إصابة الدماغ الرضحية (TBI)

تُعرَّف إصابات الدماغ الرضحية بأنها تلف في الدماغ ناتج عن قوة خارجية. وتُصنَّف هذه الإصابات عادةً إلى: خفيفة، ومتوسطة، وشديدة.

ويتجاوز الفهم الحالي لإصابات الدماغ الرضحية الأضرار الفورية. حتى الإصابات الخفيفة، إذا تكررت، يمكنها أن تكون البوابة لظاهرة أخطر بكثير تُعرف باسم "الاعتلال الدماغي الرضحي المزمن" (CTE)، وهو ما يمثّل تحديًا كبيرًا في تقييم المخاطر السلوكية على المدى الطويل.

إن مفتاح فهم تحوُّل السلوك بعد إصابة الدماغ يكمن في فهم "شبكة التحكم" التي تفشل، وهي تشمل:

القشرة الجبهية الأمامية (PFC): مقر الضبط الأخلاقي

تُعدُّ القشرة الجبهية الأمامية (Prefrontal Cortex) مركز القيادة العليا للدماغ؛ فهي مسؤولة عما يُعرف بـ"الوظائف التنفيذية"، مثل: التخطيط، والذاكرة العاملة، واتخاذ القرارات المعقدة، وأهم من ذلك، التثبيط أو كبح الاندفاع. وعندما تتعرَّض هذه المنطقة للضرر يفقد الفرد القدرة على ممارسة هذا الكبح العقلي.

تتجلى المشكلات السلوكية في عدم القدرة على التعاطف، ونقص الحافز، وزيادة في العدوانية، وتغيّر في حس الفكاهة. والضرر في هذه المنطقة لا يُلغي قدرة الشخص على الرؤية أو الحركة، ولكنه يضعف "المكابح العقلية"، وهو ما يترك المشاعر والدوافع الأولية بلا تنظيم. هذا الفشل في التثبيط هو النقطة التي يتقاطع فيها العلم العصبي مع مفهوم المسؤولية القانونية؛ إذ إنه يقيّد بشكل مباشر قدرة الفرد على ممارسة "حرية الاختيار" الرشيدة.

آرون هيرناندیز.

فيليب آدامز.

كريس بنوا.

شبكة الخطر:

اللوزة الدماغية والعدوانية التفاعلية

غالبًا ما تكون العدوانية الناتجة عن إصابات الدماغ الرضحية من النوع "التفاعلي"؛ أي أنها تحدث بصورة فعلٍ فوريٍّ وغير مخطط له، وتكون غير هادفة بالضرورة. هذا النوع من العنف ينبع من اختلال التوازن داخل "شبكة الخطر" في الدماغ، التي تضم الجهاز الحوفي (Limbic System)، وخاصة اللوزة الدماغية (Amygdala)، والقشرة الجبهية البطنية الإنسية (vmPFC).

تعمل اللوزة الدماغية كما لو كانت "مسرّعًا عاطفيًّا"، وهي المسؤولة عن معالجة المشاعر القوية، مثل: الخوف والغضب. في الحالة الطبيعية، تكون القشرة الجبهية الأمامية بمنزلة "المكابح العقلية" التي تنظّم وتثبّط ردود فعل اللوزة المفرطة. تُظهر الأبحاث التي تستخدم التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي أن الأفراد الذين يميلون إلى العنف التفاعلي يظهرون انخفاضًا ملحوظًا في الاتصال الوظيفي بين اللوزة الدماغية والقشرة الجبهية الإنسية. ويشير هذا الانخفاض في الاتصال إلى حدوث ما يشبه "فصل الأسلاك" الوظيفي نتيجة للإصابة الدماغية؛ حيث تصبح الإشارات العاطفية السريعة والساخنة الصادرة عن اللوزة غير خاضعة لـ"تنظيم القشرة الجبهية". ونتيجة لذلك، يجد المُصاب نفسه يبالغ بالتركيز على معالجة المشاعر، وهو ما يؤدي إلى ردود فعل غاضبة تخرج عن السيطرة، وهذا يمثّل الوصف العصبي الدقيق للاندفاع الذي يمكن أن يتحوَّل إلى فعل إجرامي عنيف.

لعنة التكرار:

اعتلال الدماغ الرضحي المزمن وسجل المجرمين

يتميز اعتلال الدماغ الرضحي بالتدهور في مجالين رئيسين: الإدراك والسلوك. في الجانب المعرفي، يعاني المصابون صعوبة في التفكير، وفقدان الذاكرة، ومشكلات في تخطيط المهام وتنظيمها وتنفيذها.

أما في جانب السلوك، فتظهر أعراض مقلقة جدًّا، تشمل السلوك الاندفاعي والعدواني. ولكن، لهذا المرض جانب معقّد، وهو تباين توقيت ظهور الأعراض. فقد يتغير السلوك والمزاج في سن مبكرة نسبيًّا، أحيانًا في العقد الثالث من العمر، في حين يتأخر الخلل الوظيفي الذهني إلى مرحلة لاحقة. هذا التباين في الظهور يشكّل تحدّيًا بالغًا أمام الطب الشرعي؛ إذ إن تحديد مدى تأثير الأعراض السلوكية المبكرة في الأهلية الجنائية للمتهم يتطلب الرجوع إلى تاريخ طويل من الإصابات المتكررة، وهو ما قد يكون صعب التوثيق إن لم تكُن هناك سجلات رياضية أو عسكرية واضحة.

إصابات الرأس ليست مجرد أضرار جسدية، بل قد تنطوي على تغيير حقيقي، وربما جذري، في جوهر الشخصية والقدرة على التحكم الأخلاقي.

الأعراض السلوكية والإدراكية المميزة	التوقيت الزمني التقريبي	المرحلة
1 تقلبات مزاجية شديدة، وصداع، وفقدان القدرة على التخطيط والتنظيم	1 قد تبدأ في العقد الثالث من العمر.	1 المرحلة المبكرة.
2 زيادة في الاندفاعية والعدوانية، ومشكلات في الذاكرة، واكتئاب.	2 من سنوات إلى عقود بعد الإصابات.	2 المرحلة المتوسطة (الثانية).
3 ضعف معرفي شديد (خرف)، وسلوك عدواني غير متحكم فيه، وأعراض حركية	3 عادةً في وقت متأخر من العمر.	3 المرحلة المتقدمة (الثالثة والرابعة).

رحلة المرض عبر الزمن: من البداية إلى المراحل المتقدمة.

رياضيون من النجومية إلى القتل

أدّت القضايا الجنائية رفيعة المستوى المرتبطة بالاعتلال الرضحي المزمن إلى تسليط الضوء على الصلة الخطِرة بين تلف الدماغ والسلوك العنيف. وتُعدُّ قضية آرون هيرناندیز، نجم اتحاد كرة القدم الأمريكية السابق، مثالًا مأساويًّا. فقد أُدين هيرناندیز بالقتل، وكشفت نتائج تشريح دماغه لاحقًا عن إصابته بالمرحلة الثالثة الشديدة من الاعتلال الرضحي المزمن، وهي واحدة من أشد الحالات المسجلة لشخص في مثل سنه.

ومن أشهر الجرائم التي حدثت نتيجة هذا الاعتلال الدماغي، هي حادثة المصارع الكندي الشهير "كريس بنوا"، الذي كان يلعب في منظمة المصارعة الترفيهية (WWE)، حيث فوجئت وسائل الإعلام عام 2007م، بإقدام هذا المصارع فجأة بقتل زوجته وابنه البالغ خمس سنوات، وانتحاره. لم يُعرف عن بنوا قبل هذه الحادثة ميله إلى العنف أو السلوك غير السوي، إلا أن التشريح الطبي أثبت أن دماغه قد تضرّر بشدة نتيجة الإصابات المزمنة الناتجة عن ممارسة المصارعة.

كما أن قضية فيليب آدامز، وهو لاعب كرة قدم أمريكي ارتكب جريمة قتل جماعي مروعة قبل أن ينهي حياته، كشفت عن تشخيصه لاحقًا بالمرحلة الثانية من الاعتلال الرضحي المزمن. وأظهرت النتائج أن التدهور الدماغي لديه، الناتج عن تاريخ من ارتجاجات الرأس خلال مسيرته الرياضية، أدى إلى "خلل في الحكم، ونشوء تنظيم عاطفي مُختل، ومشكلات في الذاكرة، وسلوك عدواني". هذه الأعراض العصبية كانت سببًا رئيسًا للجرائم العنيفة التي ارتكبها. وهذه القصص لا تقدم مبررًا، ولكنها تقدم تفسيرًا علميًّا لكيفية تحول الأداء العصبي إلى عامل يسهم في ارتكاب الجريمة.

خريطة الطريق إلى التعافي والأمل

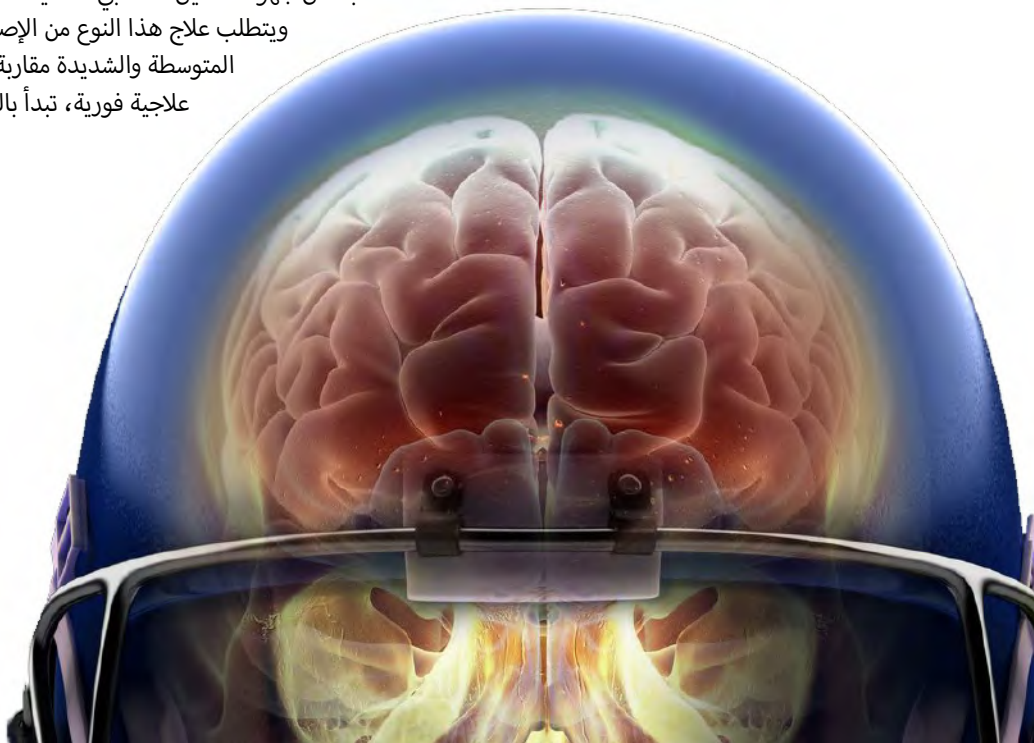
على الرغم من خطورة إصابات الدماغ وتأثيرها في السلوك، لا يزال الأمل في التعافي قائمًا بفضل جهود التأهيل العصبي الحديث. ويتطلب علاج هذا النوع من الإصابات المتوسطة والشديدة مقاربة علاجية فورية، تبدأ بالرعاية العصبية الحرجة، مرورًا بالأدوية اللازمة، وقد تتطلب التدخل الجراحي لتقليل الضرر. وبعد المرحلة الحادة، يبدأ العمل على استغلال خاصية اللدونة العصبية (Neuroplasticity)، وهي قدرة الدماغ المذهلة على إعادة تنظيم نفسه وتعويض الوظائف المفقودة من خلال إنشاء مسارات عصبية جديدة.

التأهيل السلوكي والمعرفي

ولحل مشكلات العدوانية والاندفاعية الناتجة عن إصابات الدماغ يأتي دور برامج التأهيل، مثل: برامج العلاج السلوكي المعرفي، والتقويم السلوكي. ولا يقتصر التأهيل على الجوانب الجسدية، بل يركِّز على إعادة تدريب الدماغ على وظائفه التنفيذية المفقودة من خلال توفير تقنيات عملية لإدارة الغضب والاندفاع، وتدريب الجزء السليم أو المتعافي من القشرة الجبهية على استعادة وظيفة "المكابح".

إن قصة "جريمة الدماغ" قد تكون قصة صراع بين القدر البيولوجي وإرادة الإنسان. صحيح أن الأبحاث العلمية كشفت أن إصابات الرأس ليست مجرد أضرار جسدية، بل هي تغيير حقيقي، وربما جذري، في جوهر الشخصية والقدرة على التحكم الأخلاقي، ولكن العلم ما زال يحاول أن يعرف تحديدًا ماذا تبقّى من إرادتنا الحرة حينها؟ وكيف نتعامل برحمة وعدالة مع الشخصية الجديدة التي خلقتها الإصابة؟

وهنا نجد أنفسنا - أفراد المجتمع - مسؤولين عن الفصل بين مأساة الإصابة الدماغية وبين الفعل الإجرامي الناتج عنها، ليحصل من يعانون نقص الأهلية على التقييم العلمي العادل والتأهيل اللازم لإعادة دمجهم، بدلًا من عقابهم على خلل خارج عن إرادتهم لم يكُن بيدهم في كثير من الحالات.



من الاستدلال إلى الفهم

د. فهد المرشدي
أستاذ علم السموم البيئية
والكيميائية المساعد

بصفتي مختصًّا في علم السموم، لم أكُن أبدًا متشكّكًا حيال الطريقة التي يجري بها العلم. فتعليمي عن المختبرات، وعملي فيها كان أنابيب اختبار، وأجهزة فصل طيفي وكمي، ونقوم بالتجارب فنحصل على النتائج، ونتنافس في إيجاد طريقة أكثر دقة لقياس المركّبات، ونفرح حينما تتطابق نتائجنا مع نتائج مختبرٍ مرجعيٍّ عالمي. كنا نحتفل عندما تتطابق الأرقام، ونشعر أن الوجود يسير وفق نظامٍ صارمٍ لا يتزعزع. هذه الصورة البرّاقة بدأت تتشقّق في أثناء دراسة الدكتوراه، حين انتقلتُ من عالم "القياس" إلى عالم "البحث". هناك اكتشفت أن العلم ليس مجرد تجارب نظيفة تحت ظروف دقيقة، بل هو فعل إنساني محكوم بتوجهات، ومصالح، وعلاقات، وحدود، وتحيّزات واعية وأخرى خفية.

العلم يسير ضمن إطارٍ سمّاه توماس كون في كتابه "بنية الثورات العلمية": البارادايم (وأفضل ترجمة له: التوجّه العلمي). ذلك التوجه الذي يحدّد ما نراه سؤالًا مشروعًا، وما نعده نتيجةً مقبولة، أو حقيقة علمية، إلى أن يحين موعد ثورة علمية جديدة تزيحه عن عرشه. تربينا في التعليم التقليدي على توجه حتمي للعلم يقول: إذا اجتمع (أ) مع (ب) نتج (ج) لا محالة. وهذا التوجه نفسه يقول: لكي يكون الباحث موضوعيًّا، عليه أن ينظر إلى موضوع بحثه بصفته شيئًا مستقلًّا عنه. فالحشائش خضراء، وهذا الاخضرار صفةٌ أصيلة فيها، لا علاقة لها بمن يراها. لكن، لو تأملنا قليلًا، سنجد أن الحشائش في ذاتها لا لون لها كما نتصور. فالأخضر الذي نراه ليس صفة للحشائش بقدر ما هو نتيجة لتفاعل الضوء المنعكس من الحشائش مع أعيننا. إذ في العين البشرية ثلاثة أنواع من الخلايا المخروطية تتحسّس للون الأحمر والأخضر والأزرق. وعندما نقول إن شيئًا ما "أخضر"، فنحن في الحقيقة نصف تجربتنا مع ذلك الشيء، لا حقيقته المطلقة. الكلاب مثلًا، لا تمتلك النوع نفسه من المستقبلات البشرية، فترى الحشائش بدرجات قريبة من البني. هذه الحقائق تبين لنا أن الباحث في العلم جزءٌ أصيل من بحثه، وأن الاختلاف في البحث العلمي، ليس لاختلاف المنهج وحسب، بل لاختلاف الباحثين ودوافعهم.

ليست كل الحقول العلمية متساوية في درجة ثبات نتائجها أو وضوح آلياتها. فبينما تتميز علوم الفيزياء أو الكيمياء مثلًا بوجود قوانين رياضية صارمة، كقوانين نيوتن وبروست، وتجارب قابلة للتكرار والتحقق بدقة في أي مكان، نجد أن العلوم الحيوية والسلوكية كالتغذية والصحة العامة أكثر عرضة للتغير والتناقض. ويعود ذلك لأربعة أسباب، اثنان متفق عليهما بين كافة العلماء والباحثين؛ وهما تعقيد جسم الإنسان، والتباين في التصميم البحثي. واثنان مختلف عليهما، لما فيه من تشكيك في موضوعية البحث وتلميح بوجود الانحياز، هما تأثير تمويل أصحاب المصلحة، كالشركات، وتأثير الضغط السياسي.

التمييز بين الدليل والضجيج

مؤخرًا، انتشرت موجةٌ من صنّاع المحتوى الذين يتّخذون من العلم أداةً تسويقية لمحتواهم، بدءًا من فيتامينات الشعر، ووصولًا إلى مراهم القدم. أو يستخدمون نتائج الدراسات العلمية سلاحًا لإثبات الرأي دعمًا لمواقفهم أو سخرية من مواقف الآخرين، من دون فهم كافٍ للسياق العلمي أو لطبيعة المنهجية التي صنعت تلك النتائج. وبهذا، يتحوّل الاستدلال السطحي بالبحث العلمي إلى أداة للهيمنة أحيانًا وغطاءً لتضليل أنيق أحيانًا أخرى. والحقيقة الجافة، أن أيَّ دراسة علمية هي موجهة لأربابها من زملاء المهنة والاختصاص لا للقارئ العادي. فسهولة الوصول إليها لا يعني جواز الاستدلال بها. هذه الظاهرة من الاستدلال السريع أضعفت الثقافة البحثية لدى الصانع والمتلقي، وضخّمت التناقضات، وطعنت في هيبة العلم وأبحاثه في المجتمعات.

نحن الباحثين ندرك أن العلم لا يقوم على "النتائج المبهرة"، بل على التراكم عبر الزمن. فالدراسة الجديدة التي تتناقض مع عشرات الدراسات السابقة، الأصل أن نتعامل معها بحذر لا بانبهار، لأننا ندرك أن الدليل العلمي لا يُقاس بتاريخ صدوره، بل بالاتساق مع توجهه.

في أثناء دراستي الأكاديمية، قال لنا بروفيسور المقرَّر الذي ندرسه: "نحن في السموم لا نقول: إن المركَّب آمن، بل نقول: لا توجد دراسات كافية تثبت الضرر". وهذا هو المنهج في كل العلوم، فالعلم المعاصر نادرًا ما يتكلم بلغة القطع. لذا حين يستخدم أحدهم نبرة يقين مطلق في موضوع صحي أو علمي، فاعلم أنه يتحدث بمنطق الدعوة لا بمنطق البحث.

ربما بعض صنّاع المحتوى يمتلكون شهادات علمية متخصصة في مجالهم، لكنهم قد يفتقرون إلى المهارة في تحليل البيانات أو في منهجية البحث أو في التواصل العلمي. وعليه، لا ينبغي لنا التعامل مع اللقب الأكاديمي في وسائل التواصل الاجتماعي وكأنه ضمان للحقيقة، بل كاحتمال أكبر للفهم.

التشارك مع الميكروبات لإنقاذ الكوكب

من كائنات مُعادية إلى حلفاء أساسيين

عندما نفكر في إنقاذ الكوكب من أزماته المتلاحقة تتجه أنظارنا عادةً إلى التقنيات الكبرى، مثل: الطاقات المتجددة، والذكاء الاصطناعي، أو السياسات الدولية. لكن تحت أقدامنا، وفي هوائنا، ومياهنا، وداخل أجسامنا، يوجد جيش غير مرئي يضج بالحياة، ويؤدي دورًا لا يقل أهمية، بل قد يكون أكفأ؛ إنه عالم الميكروبات التي تشمل البكتيريا، والعتائق، والفيروسات، والفطريات، والأحياء الدقيقة حقيقية النوى. وبسبب اعتيادنا ربط هذه الميكروبات بالأمراض، ظل دورها مهمّشًا لعقود طويلة في علوم المناخ والسياسات البيئية، رغم أنها في الحقيقة هي المهندس الخفي للحياة على الأرض. لكن هذا الإغفال بدأ يتغير، مؤخرًا، مع تزايد الأدلة العلمية التي تؤكد أن إنقاذ الكوكب قد لا يكون ممكنًا من دون الاستعانة بها، وهو ما يتطلب إعادة التفكير ليس بوصفها تهديدًا، بل حليفًا إستراتيجيًّا لإنقاذ الكوكب.

أمين نجيب

يعود استخدام الإنسان للميكروبات إلى نحو 9 آلاف سنة باستخدام الخميرة، التي هي نوع من الفطريات، في صناعة الخبز. ويُعدُّ ذلك بدايةً للحضارة الإنسانية، كما جاء في مجلة (nature) في 14 أغسطس 2024م. لكن ذلك حدث من دون معرفة الإنسان بوجودها حتى عام 1676م، حين تمكّن العالِم الهولندي أنطوني فان ليفينهوك، من رؤيتها لأول مرة تحت المجهر. غير أن الفهم العلمي لدورها ظل محدودًا حتى القرن التاسع عشر، عندما ربط لويس باستور وروبرت كوخ بينها وبين الأمراض المُعدية. أنقذ هذا الاكتشاف ملايين الأرواح، لكنه أسهم أيضًا في ترسيخ صورة سلبية للميكروبات بوصفها أعداء يجب القضاء عليهم.

تَعزّز هذا التصوُّر في الوعي العلمي والاعتقاد العام على السواء مع تطور الطب الحديث، وبلغ ذروته مع كتاب (Microbe Hunters) لعالم البيولوجيا الأمريكي بول كرويف، الصادر عام 1926م، الذي صوّر تاريخ علم الأحياء الدقيقة على أنها معركة بطولية ضد كائنات قاتلة. ونتيجة لذلك، تركَّزت الأبحاث الميكروبية عقودًا طويلة على مُسبِّبات الأمراض، في حين جرى تجاهل حقيقة أن الغالبية الساحقة منها غير ممرِضة، بل ضرورية للحياة.

النظرة تتغيّر

يشير في هذا الصدد الكتاب الجديد (Thinking Small and Large) للكاتب العلمي البريطاني المعروف بيتر فوربس، إلى أن هذا الانحياز نابع مما يُسمّيه "المركزية العاقلة"؛ أي ميل الإنسان إلى فهم العالم من منظور ما يراه ويؤثر فيه مباشرة، متجاهلًا القوى غير المرئية التي تحكم النظام الأرضي.

فقد أثبتت الأبحاث الحديثة أن الميكروبات تمثّل أكثر من 99% من تنوُّع الحياة على الأرض، وتؤدي دورًا محوريًّا في الدورات البيوجيوكيميائية للكربون والنيتروجين والفوسفور. وهي المسؤولة عن إنتاج نصف الأكسجين الذي نتنفسه، وتنقية الهواء والمياه، وتحلل المواد العضوية، وتنظيم المناخ. ويشبِّه العلماء هذا "الميكروبيوم الكوكبي" بالميكروبيوم البشري. إذ كما يؤثر اختلال البكتيريا المعوية في صحة الإنسان، فإن تدهور المجتمعات الميكروبية في التربة والمحيطات والغلاف الجوي يخلّ بتوازن الأرض برمّتها.

انظر مراجعة القافلة للكتاب في عدد سبتمبر - أكتوبر 2025.

التقنيات الميكروبية الناشئة وإمكاناتها الكبيرة

أدَّت المعرفة بأهمية هذه العلاقة التشاركية، نتيجة الأبحاث الكثيفة في السنوات القليلة الماضية، إلى ظهور طفرة في التقنيات الميكروبية اليوم في كافة أنحاء العالم وفي مختلف الحقول.

تنقية الهواء

في الدانمارك، طوّر باحثون في جامعة آرهوس تقنيةً مبتكرةً تعتمد على بكتيريا لتحويل ثاني أكسيد الكربون المنبعث من مداخن المصانع إلى وقود ومواد كيميائية مفيدة. إذ تستغل البكتيريا ثاني أكسيد الكربون مصدرًا للكربون، وتحوّله بوجود الهيدروجين إلى مواد مثل حمض الخليك، وغيره من المركبات المفيدة لصناعات عديدة، وفقًا لما نُشر في مجلة (nature communications) بتاريخ 29 أغسطس 2024م.

كما طوّر العالمان الأمريكيان جينيفر دودنا وجيل بانفيلد، طريقةً لمعالجة غاز الميثان الضار الذي يصدر عن الماشية، باستخدام تقنيات التحرير الجيني. وأعلن العالمان في أبريل 2023م عن مبادرة "هندسة الميكروبيوم باستخدام كريسبر لتحسين المناخ والصحة"، التي تهدف إلى تعديل الميكروبات المنتجة للميثان في أمعاء الماشية باستخدام تقنية (CRISPR–Cas)، ما قد يؤدي

إلى خفض دائم لانبعاثات الثروة الحيوانية. وتمتد التطبيقات المحتملة إلى الزراعة، وإزالة الملوثات، وحتى استخراج عناصر سامة مثل اليورانيوم من المياه الجوفية، وذلك وفقًا لبحث نُشر في مجلة (Nature) بتاريخ 1 يونيو 2023م.

وتمكَّن عالم البيوتكنولوجيا الأمريكي في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا كريس فواكت، من هندسة بكتيريا تربة قادرة على تثبيت النيتروجين الطبيعي في الأرض الزراعية بكفاءة عالية، واستبدال جزءٍ مهمٍّ من الأسمدة الصناعية الملوثة للبيئة. ووفق ما ورد في نشرة المعهد في فبراير 2025م، طُبّقت هذه التقنية على مئات آلاف الهكتارات، وأسهمت في خفض انبعاثات ثاني أكسيد الكربون، مع الحفاظ على إنتاجية المحاصيل، مما يفتح الباب أمام زراعة أكثر استدامة وأقل تلويثًا.

البلاستيك: من نفايات إلى موارد

ومن التقنيات الميكروبية البارزة تلك التي تحلُّ مشكلة التلوث البلاستيكي المتفاقمة والخطرة جدًّا. فقد اكتشف علماء في كينيا نوعًا من البكتيريا تعيش في أمعاء يرقات الحشرات تُعرف بـ "دودة الدقيق الصغرى"، قادرة على إنتاج إنزيمات تكسر بلاستيك البوليسترين (الستايروفوم)، وهو من أكثر أنواع البلاستيك صعوبة في إعادة التدوير. وأظهرت دراسة التي نُشرت في مجلة (The Conversation)، أنه عندما تغذّت اليرقات على خليط من البلاستيك، تمكّنت من تحليل نحو 11.7% منه خلال شهر فقط.

كما طوّر باحثون صينيون نوعًا "حيًّا" من البلاستيك يتحلّل ذاتيًّا بفضل أبواغ بكتيرية مدمجة في بنيته؛ والأبواغ هي حالة خاصة تدخلها البكتيريا عندما تتعرض لظروف غير ملائمة.

واستخدم علماء يابانيون بكتيريا تستمد الطاقة من خلال أكسدتها للهيدروجين، ثم تحوّل ثاني أكسيد الكربون إلى بلاستيك قابل للتحلّل حتى في البحار الباردة، مما يسهم في تعزيز الاقتصاد الدائري وخفض الانبعاثات الكربونية على نطاق عالمي مستدام. وقد عرض الباحثون تقنيتهم في جناح اليابان بمعرض "إكسبو 2025م" في أوساكا.

بطارية حيوية

وفيما يتعلق بالطاقة البديلة، كشف باحثون من الأكاديمية الصينية للعلوم عن تطويرهم لبطارية حيوية مصغّرة تعمل ببكتيريا حيّة حققت كفاءة عالية مع قدرة على الشحن الذاتي تصل إلى عشر دورات. تعتمد البطارية على بكتيريا (Shewanella oneidensis)، القادرة على نقل الإلكترونات، والمغلفة بهلاميات حيوية. صحيح أن هذه البطاريات أقل قدرةً من بطاريات الليثيوم التقليدية، إلا أنها خالية من المعادن النادرة والمواد السامة، وتتميز بالاستدامة والتوافق الحيوي. وقد أظهرت التجارب استقرارًا طويل الأمد وقدرةً على تحفيز الأعصاب، ما يفتح آفاقًا لاستخدامها في الطب الحيوي، والأجهزة القابلة للارتداء، وحلول الطاقة النظيفة المستقبلية، كما جاء في موقع (Visionary Science).

دورها الصحّي

طوّر باحثون من جامعة واترلو في كندا طريقةً لتحويل بكتيريا شائعة في الأمعاء البشرية إلى "مصانع حيوية" عالية الكفاءة لإنتاج جسيمات نانوية طبية. فقد أعاد الفريق هندسةَ هذه البكتيريا لزيادة إفراز الحويصلات الغشائية البكتيرية (وهي فقاعات مجهرية تنفصل عن الغشاء الخارجي وتتواصل مع البكتيريا الأخرى) بمقدار 140 مرة دون استخدام مواد كيميائية. وتمتلك هذه الجسيمات إمكانات كبيرة في توصيل الأدوية، وتطوير اللقاحات، وعلاج السرطان، واضطرابات مثل التهاب الأمعاء. وأظهرت التجارب قدرتها على تحفيز المناعة والوصول المباشر إلى الأمعاء. وبذلك تفتح هذه التقنية آفاقًا لعلاجات أكثر استدامة وفاعلية، وفقًا لما ورد في نشرة "الجامعة" بتاريخ 9 أبريل 2025م.

ومن جانب آخر، وفي محاولة لمواجهة أزمة مقاومة المضادات الحيوية، طوَّرت شركة فرنسية ناشئة نماذج ذكاء اصطناعي يستخدم العائيات، وهي فيروسات تهاجم البكتيريا الممرِضة بدقة عالية، بدل الاعتماد على منهجية التجربة والخطأ الشائعة. وتمكّنت الشركة من بناء بنية تحتية متقدمة ونماذج تنبؤية فعّالة. تركّز الشركة حاليًا على صحة الحيوان، الذي يستهلك معظم المضادات الحيوية، مع طموح للانتقال إلى العلاج البشري قريبًا، وتقديم بديل مستدام ودقيق للمضادات التقليدية.

بسبب قدرة الميكروبات على تنقية الهواء وتحليل البلاستيك ورصد أماكن التلوث البحري، صار علم الميكروبات من أعمدة العمل المناخي.

مكافحة التلوث البحري

وفي روسيا، طوّر علماء في معهد موسكو للفيزياء والتكنولوجيا مجسّاتٍ حيويةً حيةً لرصد التلوث البحري في القطب الشمالي، عبر تحويل بكتيريا شائعة مثل (E. coli) و(Bacillus subtilis) إلى كواشف سامة متوهجة. وعُدّلت هذه الميكروبات وراثيًّا لتُصدر ضوءًا مرئيًّا عند ملامسة السموم، مما يتيح كشف التلوث بصريًّا. وقد اختُبِرت هذه التقنية على رواسب بحرية في أعماق تُراوح بين 35 و300 متر في بحار (بارنتس، وكارا، ولابتيف)، وسمحت بتحديد توزيع السموم بدقة. وتمثّل هذه المجسّات أداة واعدة لمراقبة النظم البيئية، وفهم تراكم الملوثات، والتنبؤ بالأخطار البيئية في المناطق النائية، وفق ما جاء في صحيفة "البرافدا" بتاريخ 24 يوليو 2025م.

بداية الفعل العالمي

إضافة إلى ما تقدَّم، وتعزيزًا لهذا التوجُّه العالمي، شهدت واشنطن انعقاد الاجتماع الإستراتيجي العالمي الأول حول الميكروبات وتغيُّر المناخ في مايو 2025م. وأسفر الاجتماع عن إطلاق تحالف عالمي يهدف إلى ترسيخ عِلم الميكروبات بوصفه أحد أعمدة العمل المناخي. وحدَّد المشاركون أربع أولويات: بناء ائتلاف عالمي، وإدماج الميكروبات في السياسات المناخية، وتطوير أساليب التواصل العلمي، وتنفيذ مشروعات تطبيقية تُظهر الأثر الحقيقي للحلول الميكروبية.

هذه المبادرات والابتكارات هي مؤشرات قوية على أننا بدأنا الخطوة الأولى في مسيرة الألف ميل نحو إنقاذ الكوكب.

حين يرحل القمر

كان القمر لآلاف السنين رفيق الليل، ومرآة الضوء، ومسرح الخيال، وكان موضوعًا يتغنّى به الشعراء العرب في قصائدهم. لكن ماذا لو غاب كله؟ وجود القمر ليس جماليًا فقط، بل كان له دورٌ في فهمنا لتكوين مجموعتنا الشمسية، فهو تقويم كوني نظّم حياة البشرية منذ القدم. فماذا لو اختفى فجأة من السماء؟! كيف ستتغير الأرض؟ وكيف ستتغير نحن، بل والحياة التي نعرفها؟

علي البحراني

القمر ليس مجرد جُرمٍ يدور حولنا، بل قطعة محفوظة من فوضى النظام الشمسي المبكر. وتشير دراسات، ومنها ورقة بحثية نُشرت في مجلة "نيتشر" (nature) عام 2005م عن السجلات الصخرية على سطح القمر، إلى أن المجموعة الشمسية قد مرّت بمرحلة استثنائية من العنف الكوني قبل ما يُراوح بين 3.8 و4.1 مليارات سنة، أي بعد نحو 700 مليون عام من تشكّل كواكبها؛ إذ تضاعفت خلالها فجأة معدّلات الاصطدام، وعُرفت هذه الفترة باسم "القصف الشديد المتأخر". وهذه الفترة، على أهميّتها، بقيت لغزًا يؤرّق العلماء؛ فالنماذج التقليدية لتكوّن الكواكب لا تقدّم تفسيرًا طبيعيًّا لموجة اصطدامات بهذه القوة تتأخر كل هذا الزمن.

في تفسير هذا القصف الكوني

ظهرت نماذج متعددة تحاول تفسير هذه الظاهرة، إلا أنها غالبًا ما تفتقر إلى إطارٍ شامل يربطها بالتطور العام للنظام الشمسي. أما التصوّر الحديث، فيقدّم سردية أكثر ترابطًا. فبحسب هذا النموذج، لم يكن القصف المتأخر إلا نتيجة هجرةٍ سريعة ومضطربة للكواكب العملاقة بعدما خيّم الهدوء طويلًا على النظام الشمسي. ومع هذا التحرك المفاجئ، اضطرب قرص الكويكبات والأجسام المتجمدة الواقع خلف مدارات تلك الكواكب؛ فانطلقت أعدادٌ هائلة من الكتل الصخرية نحو الداخل، لتنهال على الكواكب الأقرب إلى الشمس، ومنها الأرض والقمر. ولم تتوقف الاضطرابات عند هذا الحد؛ إذ تزعزع حزام الكويكبات نفسه، فأصبح مصدرًا رئيسًا للمقذوفات التي شاركت في تلك المرحلة العنيفة، وهو ما تؤكده دلائل جيولوجية حديثة.

لا يقدّم هذا النموذج تفسيرًا منطقيًّا لمرحلة القصف الشديد المتأخر فحسب، بل ينسجم أيضًا مع ما نعرفه اليوم عن بنية النظام الشمسي الخارجي وتوزُّع أجرامه. وبذلك يكتمل مشهد هجرة كواكب عملاقة أعادت رسم خريطة الجاذبية في فضاء شاسع؛ فانطلقت الحجارة القديمة من سباتها، لتكتب على أسطح الكواكب والقمر فصولًا جديدة من تاريخٍ لم يكن ممكنًا أن نقرأه لولا تلك الآثار الصامتة التي احتفظ بها القمر ثابتةً على سطحه. فكل فوهةٍ فيه، هي صفحةٌ من كتاب الماضي. ولو اختفى القمر، لكان ذلك يعني فقدان السجل الذي يخبرنا كيف تشكّلت الأرض، وكيف وُجدت المعادن الأساس، وسيفقد العلماء القدرة على قراءة تلك المرحلة الحسّاسة من تاريخ المجموعة الشمسية.

سيفقد محور الأرض توازنه وتنهار فصول السنة!

يميل محور الأرض عن الوضع العمودي بنحو 23.5 درجة، وهو ميل طفيف إذا ما قُورن باتساع المدار الذي تشقّه الأرض حول الشمس. لكن هذا الميل هو ما يصنع الفصول الأربعة، ويمنح الكوكب تنوُّع مناخه وتقلّباته الهادئة. فعندما يتجه نصف الكرة الأرضية نحو الشمس، تصل إليه أشعتها بزاويةٍ مباشرةٍ أكثر؛ فيطول النهار، وتزداد حرارة الجو، وتبدأ ملامح الصيف بالظهور. وفي الوقت نفسه، يكون النصف الآخر مائلًا إلى الخلف قليلًا، فيستقبل الضوء بزاويةٍ أقل، ويقصر نهاره ويبرد مناخه، ليعيش الشتاء. ومع استمرار الأرض في رحلتها السنوية، يتبدل هذا الميل النسبي بين نصفي الكوكب، فتنتقل المناطق من حرارة الصيف إلى اعتدال الخريف، ثم إلى ازدهار الربيع، في دورة متناسقة تمثّل إيقاعًا كونيًّا يتكرّر بلا خللٍ.

ولولا هذا الميل البسيط، لبقيت الأرض بمناخ واحد تقريبًا، لا يعرف صيفًا ولا شتاءً، ولا تنوعًا في الضوء والحرارة. وهكذا، يتبيّن أن سر الفصول، بكل ما تحمله من حياة وألوان وتغيّر، يعود إلى هذا الانحناء الخفيف الذي منح الأرض روعة التباين عبر الزمن.

أما دور القمر في كل ذلك، فإنه يثبّت هذا الميل عبر تأثيره الجاذب المستمر. ولو اختفى لسَحبَت جاذبية الكواكب الأخرى محور الأرض ببطء، كما يحدث للمريخ الذي لا يمتلك قمرًا كبيرًا يستقر به. ما النتيجة؟ اضطراباتٌ مناخية قاسية، وربما تتحرّك الأغطية القطبية نحو الاستواء، في سيناريو كارثيٍّ يعيد رسم خريطة الحياة على وجه الأرض.

المحيطات تعيد توزيع نفسها

من دون تأثير جاذبية القمر ستتجمع كمية كبيرة من مياه الأرض باتجاه القطبين؛ لأن دوران الأرض وحدَه لن يكون كافيًا لإبقاء التوزيع الحالي لمياه المحيطات. وفي غياب جاذبية القمر ستبحث المحيطات عن توازن جديد، وستندفع كتلتها شيئًا فشيئًا من البحار المغلقة والمرتفعة إلى مناطق المحيطات المفتوحة والعميقة. هذا التحوُّل سيعيد رسم السواحل، فتغمر المياه مدنًا وتنسحب عن أخرى، في مشهدٍ يعكس هشاشة العلاقة بين اليابسة والبحر.

في فرضية كهذه ستتعرّض مدينة ميامي الأمريكية بأسرها للغرق! فهي قائمة على سهل منخفض، وتربتها الكلسية المسامية تسمح بتسرّب مياه البحر إلى الداخل. ومع ارتفاع المستوى المحلي لمياه المحيط، ستنغمر أحياؤها تدريجيًّا، ويتقلّص ساحلها المعروف. في المقابل، قد تشهد مدينة مثل الإسكندرية تراجعًا ملحوظًا للبحر المتوسّط، بوصفه حوضًا شبه مغلق يفقد مياهه بسرعة أكبر عند تغيّر التوازن العالمي. وستنسحب المياه، وتظهر أراضٍ جديدة كانت جزءًا من البحر لزمن طويل. وبهذا، لا يغيّر اختفاء القمر السماء فقط، بل يعيد تشكيل حدود الأرض نفسها.

انهيار المد والجزر بنسبة 40%

يشكّل المد والجزر إيقاعًا دقيقًا تتحرّك به البحار، وهو إيقاع يتجاوز حركة الماء إلى بناء منظومة حياة كاملة. ففي المنطقة الواقعة بين أعلى مدى للمد وأدنى مدى للجزر، تنشأ بيئة فريدة تُختَبر فيها قدرة الكائنات على التكيّف مع تغيّر سريع في الحرارة والملوحة ومستوى الماء. هنا تعيش السرطانات التي تدفن نفسها في الرمال لحماية أجسامها من الجفاف، والمحار الذي يفتح صدفته عند تغطية الماء له بحثًا عن الغذاء، ثم يُغلقها بإحكام عندما ينحسر البحر. وتستوطن هذه المنطقة أيضًا نجوم البحر والإسفنج والرخويات الصغيرة، إضافةً إلى أنواع من الطحالب التي لا تنمو إلا في ضوء الشمس المباشر بعد انحسار الماء.

هذه الحركة اليومية تضمن ضخّ الأكسجين وتجديد العناصر الغذائية وتطهير الموائل من الرواسب، فتعمل مثل محرّك طبيعي يعيد تنشيط الحياة مع كل دورة. وإذا اختفى القمر وضعفت قوة المد إلى نحو نصفها، تفقد هذه الكائنات بيئتها التي صُمّمت لتعيش على إيقاع التغيّر؛ فتتعطل دورة الأكسجين، وتتراجع مصادر الغذاء، وتنهار طبقات الحياة التي تعتمد على هذه المنطقة، فيختلّ توازن البحر من أساسه.

حياة كائنات كثيرة ستتعطل كليًّا

تشير بعض الأبحاث إلى عمق العلاقة بين الضوء القمري وسلوك كثير من الكائنات البحرية. فالقمر ليس زينةً لليل فحسب، بل إشارة زمنية دقيقة تستخدمها هذه الكائنات في أكثر لحظاتها حساسية. ففي عام 2021م، قدّم باحثون دراسة موسَّعة حول نوع محدد من المرجان، أوضحت أن الفترة القصيرة بين غروب الشمس وطلوع نور القمر المكتمل تكون محفّزًا تُطلِق عنده المستعمرات المرجانية بيوضها وحيواناتها المنوية في حدثٍ جماعي متزامن، في ظاهرة تُعرف باسم (spawning)، وكأنها تستجيب لنبض واحد يتكرّر كل عام. وفي دراسة أُجريت في عام 2019م على مرجان خليج العقبة، لوحظ أنه يغيّر نشاطه الجيني والفسيولوجي استجابةً لتفاوت ضوء الليل، فحتى التلوث الضوئي الصناعي له تأثير في سلوك السُّعاب المرجانية، وهو ما يعني أن دورة الضوء القمري تؤثر مباشرةً في دورته التكاثرية والبنائية.

كما تشير دراسة أُجريت عام 2015م حول "تأثير إضاءة القمر في تعشيش السلاحف البحرية" إلى أن بعض أنواع السلاحف البحرية تُظهر تباينًا في نشاط التعشيش تبعًا لمقدار إضاءة القمر، وهو ما يدل على أن لضوء القمر دورًا في توقيت سلوك التكاثر لدى هذه السلاحف.

للقمر فضل على مسار الحياة والعلوم من فهم تكوّن النظام الشمسي إلى التكنولوجيا الحديثة، مرورًا بالنظم الحياتية البرمائية والجغرافية السكانية في العالم.

فالأمر إذًا لا يتعلق بضوءٍ جميل في السماء، بل بنظامٍ كامل مبني عليه تطور الحياة. فضوء القمر هو إيقاع حياة كاملة، واختفاؤه يعني اختفاء الإشارة البيولوجية التي بُنيت عليها هذه السلوكيات، ما يسبب انهيارًا في منظومات بيئية دقيقة اعتمدت على الضوء القمري منذ ملايين السنين.

فقدان نظام تقويم زمني مهم للبشر

أما على المستوى الحضاري والإنساني، فقد اعتمدت الحضارات القديمة على منازل القمر لضبط الشهور. ووضع الإنسان التقويم القمري الذي رافق الثقافة العربية والإسلامية قرونًا. واختفاء القمر سيترك فراغًا ثقافيًّا ورمزيًّا وعمليًّا في حياة البشر، فهو جزء من ذاكرة الإنسان ومعتقداته وتقويمه.

التقنية الحديثة قد لا تكون كما نعرفها اليوم

كان سباق غزو القمر نقطة تحوُّل في تاريخ التكنولوجيا. فمن خلاله تطورت الأقمار الاصطناعية وأنظمة الاتصالات. وأنتجت علوم الفضاء مواد جديدة مثل العدسات المقاومة للخدش، وأجهزة القياس الحراري للأطفال من دون زئبق، وتقنيات تنقية المياه، وأجهزة الاستشعار. لو لم يكن القمر موجودًا ويدفعنا الفضول للوصول إليه، لربما لم يركب الإنسان هذا السباق الذي غيّر وجه التكنولوجيا.

إن التفكير باختفاء القمر يفتح الباب لسؤال أكبر: كم نعتمد في وجودنا على أشياء لم نفكر فيها من قبل؟

رسومات: عمر صبير.

الشيخوخة

من حتمية بيولوجية إلى هدف علاجي

سعى الإنسان منذ زمن بعيد إلى تحقيق حُلم الشباب الأبدي، والعثور على "حجر الفلاسفة" من أجل صناعة إكسير الحياة الذي "يمنح الخلود" ويشفي الأمراض. حلمٌ يبدو وكأنه مشهد درامي من نسج الخيال. غير أن هذا الخيال قد يكون أقرب إلى الواقع مما نظن. فثمّة تفاؤل علمي بأننا قد نتمكن من استخدام العقاقير لإبطاء مسار تقدُّمنا في السن أو عكسه.

الدكتور أحمد حسن

في وقت يرتفع فيه متوسط العمر المتوقع للبشر حول العالم، يتزايد الاهتمام بمسعًى آخر أكثر جاذبية؛ ليس أن نعيش أطول فحسب، بل أن نعيش أفضل. إذ لا قيمة حقيقية لطول العمر إن قضينا تلك السنوات في إدارة حالة الوهن والأمراض المزمنة. ومن هنا، يتجه تركيز العلماء نحو ما يُعرف بزيادة سنوات "العمر الصحي"، التي يبقى فيها الشخص سليمًا صحيحًا، بحيث يظل قادرًا على تلبية متطلبات حياته من دون الاعتماد على الآخرين.

الخلايا الهرمة والخلايا الشابة

يُنظر إلى الشيخوخة عادةً بوصفها جزءًا أصيلًا لا مفرَّ منه في دورة الحياة. غير أن الأبحاث الحديثة بدأت تزعزع تلك الحتمية التي نتصورها، كاشفةً عن أن استهداف الاختلافات بين الخلايا الهرمة والخلايا الشابة يُمكن أن يساعد على تصميم إستراتيجيات علاجية وتطوير أدوية لإبطاء مظاهر الشيخوخة أو إيقافها، وربما عكسها مع الأمراض المرتبطة بها.

ومع أن تبني نمط حياة صحي يظل حجر الأساس لتحقيق شيخوخة صحية، فإنّ الأدوية قد تؤدي أيضًا أدوارًا مهمة في تحسين القدرات الكامنة بالجسم، والوقاية من الأمراض أو تحسين إدارتها. وقد يؤدي ذلك إلى إبطاء تطور الشيخوخة، وتقليل المضاعفات، وتخفيف عبء الإعاقة، وخفض معدل الوفيات، وفق نتائج دراسة منشورة في مجلة (Drugs & Aging)، في يوليو 2025م.

جهود بحثية متسارعة

في "مركز سيدارز - سيناي الطبي"، يواصل أحد الرواد في مجال علم الشيخوخة، وهو الدكتور جيمس كيركلاند، عمله على تطوير علاجات مبتكرة تستهدف آليات التقدّم في السن على المستوى الخلوي، وتحسين الجيل الأول من الأدوية المضادة للشيخوخة، التي تحتوي على مواد طبيعية، مثل: "فيسيتين"، و"داساتينيب"، و"كيرسيتين". إذ تعمل هذه الأدوية على القضاء المباشر على الخلايا الهرمة التي تتراكم في الجلد والعظام والقلب وأنسجة الدماغ.

وقد وجد كيركلاند، أن ما بين 30% - 70% من الخلايا الهرمة لا تكتفي بفقدان وظيفتها، بل تُلحق الضرر بالأنسجة المحيطة بها وتُسبب الالتهاب والتليف. وقد أظهرت الأدوية المضادة للشيخوخة نتائج واعدة في تقليل عبء الخلايا الهرمة، وتحسين الأعراض، وإبطاء ظهور طيف واسع من الأمراض المرتبطة بالتقدُّم في السن أو الحد من تطورها.

وتتزايد الأدلة العلمية الداعمة لاستخدام الأدوية المُزيلة للخلايا الهرمة بوتيرة متسارعة، مع انتقال نتائجها من المختبر إلى ميادين العلاجات السريرية على البشر. يُشرف كيركلاند، بصفته الباحث الرئيس في "شبكة علم الشيخوخة الانتقالي" (وهي مبادرة بحثية تركّز على ربط الاكتشافات المخبرية للشيخوخة بالصحة البشرية)، على هذا التحالف الدولي الذي يُدير عشرات التجارب السريرية الجارية حاليًّا.

ففي ديسمبر 2024م، أظهرت دراسة تجريبية أن نظامًا علاجيًّا استمر ستة أسابيع جمع بين مركبَي "داساتينيب" و"كيرسيتين"، أدّى إلى تعزيز ملحوظ للوظائف الإدراكية لكبار السن الذين يعانون ضعفًا إدراكيًّا طفيفًا وبطئًا في المشي.

أسرار طول العمر داخل الخلية

ضمن الجهود البحثية لفهم آليات إطالة العمر الصحي، كشفت دراسة أجراها فريق من الباحثين اليابانيين، ونُشرت في مجلة (Aging Cell)، عن بروتين في الميتوكوندريا (وهي عُضَيات صغيرة داخل الخلايا تُعدّ مركز إنتاج الطاقة)، قد يحمل أسرار طول العمر. إذ استطاع هذا البروتين إطالة العمر الصحي لفئران التجارب عن طريق تعزيز كفاءة إنتاج الطاقة الخلوية. وتركَّز عمل هذا الفريق على بروتين يُدعى (COX7RP)، وهو بروتين يسهم في تكوين مجموعة من الإنزيمات الرئيسة المولدة للطاقة بالخلية.

ولفهم أثر هذا البروتين في الشيخوخة، طوّر الباحثون فئرانًا معدّلةً وراثيًّا تحتوي على مستويات أعلى منه. فأظهرت هذه الفئران زيادةً ملحوظةً في متوسط العمر، بلغت 6.6% مقارنةً بمتوسط عمر الفئران الطبيعية، إلى جانب تحسّن ملحوظ في مؤشرات العمر الصحي. وشملت هذه التحسّنات

تنظيمًا أفضل لمستويات الجلوكوز، وزيادة حساسية الأنسولين، وتحسّن مستويات الدهون بالدم، مع انخفاض نسبة الدهون الثلاثية والكوليسترول الكلي، فضلًا عن زيادة القدرة على التحمّل العضلي وانخفاض تراكم الدهون في الكبد.

وكشفت النتائج أيضًا عن انخفاض التعبير الجيني للجينات المرتبطة بالاستجابات الالتهابية المرتبطة بالعمر، ولا سيما الجينات المرتبطة بالشيخوخة، وهي سمة مميزة للخلايا الهرمة. وتُشير هذه النتائج في مجملها إلى أن زيادة كفاءة الطاقة في الميتوكوندريا، قد تؤخر وتخفف من المشكلات المرتبطة بالشيخوخة.

ويخلص الباحثون إلى أن هذه الآلية قد تفتح آفاقًا جديدة لتطوير مكملات غذائية أو أدوية تستهدف تحسين وظيفة الميتوكوندريا، بما يمهّد الطريق لتدخلات جديدة تهدف إلى علاج الأمراض الأيضية المرتبطة بالتقدُّم في السن، مثل: السكري، والسُمنة، واضطراب شحوم الدم.

المعيار الذهبي لإطالة العمر

وعلى جانب آخر، يرى فريق من العلماء أن الأدوية القادرة على مُحاكاة التأثيرات البيولوجية للحميات الغذائية قد تكون هي الحل، ولعل أبرز هذه الأدوية وأكثرها شيوعًا في هذا المجال هما: "الرابامايسين" و"الميتفورمين". وفي دراسة أجرتها زاهدة سلطانوفا وفريقها في كلية العلوم البيولوجية بجامعة إيست أنجليا في إنجلترا، تبيَّن أن "الرابامايسين" يمتلك قدرة على إطالة العمر تُضاهي في فعاليتها تقريبًا برامج تقليل الطعام.

ولطالما عُدَّ تقليل كمية الطعام، المعيار الذهبي لإطالة العمر في الدراسات الحيوانية، غير أن الالتزام طويل الأمد بمثل هذه الحميات يظل صعبًا على كثيرين، فضلًا عن أن الإفراط في تطبيقها قد ينعكس سلبًا على الصحة. ومن هذا المنطلق، سعى فريق سلطانوفا إلى معرفة مدى قدرة الأدوية التي تُحاكي تأثيرات الحميات الغذائية في تحقيق الفوائد نفسها، مع تجنّب الآثار الجانبية غير المرغوب فيها. ويعمل كل من "الرابامايسين" و"الميتفورمين" على التأثير في مسارات خلوية مسؤولة عن استشعار العناصر الغذائية والطاقة، وهي المسارات نفسها التي تُفعَّل عند تقليل الطعام، وهو ما يفتح المجال أمام تدخلات دوائية قد تُعيد إنتاج فوائد الحميات من دون التقيد الصارم بها.

قد لا تؤدي هذه الأبحاث إلى زيادة متوسط عمر الإنسان، ولكن الأمل كبير في أن تساعد في تمكين البشر من التمتع بصحة جيدة لفترة أطول في مراحل العمر المتقدمة.

مقارنة الإستراتيجيات: أيها يطيل العمر فعلًا؟

جمع باحثون من جامعة إيست أنجليا نتائج 167 دراسة أُجريت على ثمانية أنواعٍ من الفقاريات، بدءًا من الأسماك وصولًا إلى القرود، وتضمَّنت بيانات تفصيلية عن معدلات البقاء على قيد الحياة. ثم قارنوا ثلاث إستراتيجيات لإطالة العمر: تقليل كمية الطعام، وتناول عقار "الرابامايسين"، وعقار "الميتفورمين". ووجد هؤلاء أن تقليل كمية الطعام لا يزال الطريقة الأكثر فعالية لإطالة العمر لدى جميع الحيوانات. وفي حين كان "الرابامايسين" منافسًا قويًّا، لم يُظهر "الميتفورمين" أي فائدة واضحة.

كما أظهرت دراسة أخرى أجريت على فئران التجارب أن استخدام مزيج من الأدوية المضادة للشيخوخة يُطيل أعمارها بنحو 30%، وذلك مع الحفاظ على صحتها لفترة أطول، وانخفاض الالتهاب المزمن وتأخر ظهور السرطان. والدواءان هما: "رابامايسين" و"ترامتينيب"، وكلاهما يُستخدم لعلاج أنواع مختلفة من السرطان، ومُعتمدان للاستخدام البشري في الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد الأوروبي، وهناك مؤشرات على فوائدهما في مكافحة الشيخوخة في دراسات سابقة أُجريت على الحيوانات.

وفي هذا الخصوص، بحث فريق بقيادة علماء من معهد ماكس بلانك لبيولوجيا الشيخوخة في ألمانيا، كيف يُمكن لكلا الدواءين، سواء استُخدما بشكل منفرد أو معًا، إطالة عمر الفئران. فعند الاكتفاء بأحدهما، وجدوا أن "الرابامايسين" وحدَه يُطيل عمر الفئران بنسبة تُراوح بين 17% - 18%، في حين كان أداء "الترامتينيب" جيدًا أيضًا، حيث زاد من متوسط العمر بنسبة تُراوح بين 7% - 16%. لكن عند دمج الدواءين، شهدت الفئران المعالَجة زيادة ملحوظة في متوسط العمر راوحت بين 26% - 35%.

وأفادت الدراسة المنشورة في مجلة (Nature Aging)، أن الزيادة في العمر الناتجة عن الدواء المركب لم تكُن مصحوبة بتدهور صحي، بل ارتبطت بتأخر نمو أورام الكبد والطحال لدى الفئران، وتقليل الالتهاب المرتبط بالتقدُّم في السن في الدماغ، والكُلى، والطحال، والعضلات.

وتُعلّق عالمة الوراثة ليندا بارتريدج، المشاركة في تأليف الدراسة، قائلةً: "مع أننا لا نتوقع زيادة مماثلة في متوسط عمر الإنسان كما وجدنا في الفئران، فإننا نأمل أن تساعد هذه الأدوية في تمكين البشر من التمتع بصحة جيدة خالية من الأمراض لفترة أطول في مراحل العمر المتقدمة".

في ضوء ما تكشفه المراجعات البحثية الحديثة، وعلى الرغم من أنها ما زالت في مراحلها الأولى، يمكن القول إن العِلم يقف على أعتاب تحوّلٍ لافت. فالسعي إلى إبطاء مسار التقدُّم في السن، أو حتى إعادة توجيهه، لم يعُد مجرد طموح نظري، بل أصبح مجالًا بحثيًّا نشطًا تتقاطع فيه البيولوجيا الجزيئية مع الحوسبة المتقدمة والذكاء الاصطناعي. ويتيح هذا التقاطع للباحثين أدوات غير مسبوقة لفهم الآليات العميقة للشيخوخة واستهدافها بدقة. ومن المرجّح أن تسهم هذه البيئة البحثية المتكاملة في إعادة صياغة نظرتنا إلى الشيخوخة، لا بوصفها مسارًا حتميًّا للتراجع، بل عملية بيولوجية معقّدة قد يصبح التدخل فيها ممكنًا، مما يفتح آفاقًا جديدة لمفهوم" الشيخوخة الصحية".

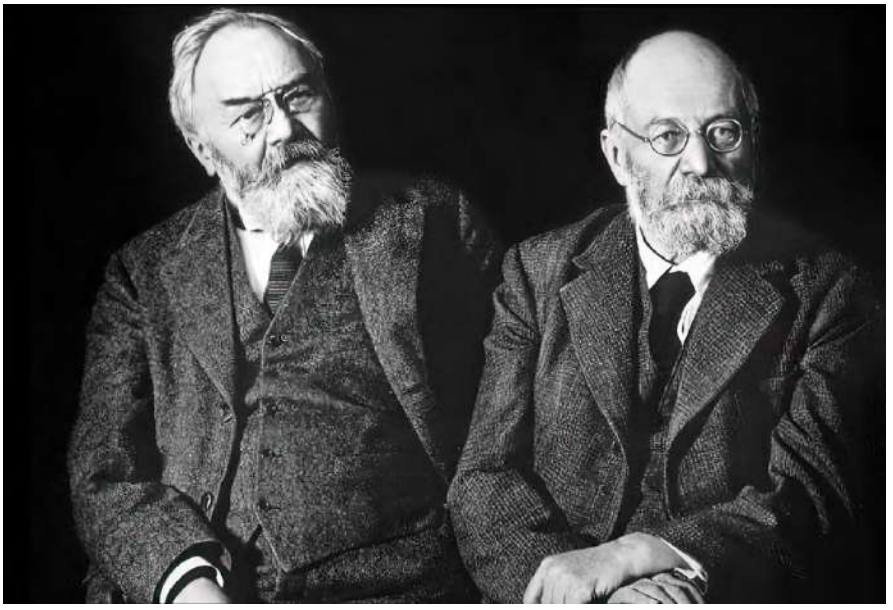
نجوم ميشلان

حكاية دليل المطاعم الراقية من فرنسا إلى العالم

اكتمل نظام نجوم ميشلان في فرنسا عام 1931م، حين وُلد نظام التقييم بوصفه أداة تسويقية، قبل أن يتحوّل إلى مرجعية عالمية للذوق الرفيع. وعلى مدى قرن تقريبًا، عبرت هذه النجوم القارات، حاملةً معها معايير صارمة وذاكرة فرنسية عميقة لفن الطهي. واليوم، تحط رحالها في المملكة (الرياض وجدة والعلا)، مع إطلاق الدليل العام الماضي، معلنةً مرحلة جديدة من الاعتراف بالمشهد الغذائي المحلي ووضعه ضمن الخريطة العالمية للمطابخ.

شيرين أبو النجا

ظهر دليل ميشلان سنة 1900م في فرنسا، على أيدي الأخوين أندريه وإدوار ميشلان، مؤسسي شركة ميشلان لتصنيع الإطارات؛ إذ كان عدد السيارات في فرنسا، آنذاك، محدودًا للغاية، ولم يكن هناك بنية تحتية واضحة للسفر بالسيارة. لم تكن فكرة الدليل سياحية بحتة، لكنها كانت تعبيرًا واضحًا عن فكر صناعي ربحي متقدِّم. فقد قرر الأخوان ميشلان إصدار كتيّب مجاني يضم خرائط طرق، وأماكن إصلاح السيارات، ومحطات وقود، وفنادق ومطاعم، بهدف تشجيع الناس على السفر لمسافات أطول، ومن ثَمَّ استهلاك الإطارات بشكل أكبر. فكان الدليل أداة تسويق غير مباشرة، لكنه عبقري في بساطته: بدلًا من الإعلان عن الإطارات، كان من الأفضل خلق سببًا لاستخدامها.



الأخوان أندريه ميشلان وإدوار ميشلان.

بمرور الوقت، ومع زيادة شعبية السيارات بعد الحرب العالمية الأولى، تحوّل الدليل في عام 1920م، من كتيب مجاني إلى منتج يُباع، وهو ما يعكس انتقاله من أداة ترويجية إلى سُلطة ثقافية واقتصادية. ولم تكن البداية من فرنسا مصادفة؛ فقد كانت في مطلع القرن العشرين مركزًا صناعيًا مهمًّا، وفي الوقت نفسه صاحبة تقاليد راسخة في فن الطهي والسفر والطرق البرية. ومن هنا، يحمل انطلاق الدليل من هناك دلالة مزدوجة: فهو من جهةٍ ابنُ الثورة الصناعية الفرنسية، ومن جهةٍ ثانيةٍ هو امتداد لفكرة "الذوق" بوصفه قيمة قومية، وهو ما يجعل فرنسا نقطة انطلاق جغرافية، ومرجعية رمزية؛ بلدًا يربط بين الصناعة والثقافة، وبين الربح والانضباط الجمالي. أما أول نجمة ميشلان لتقييم المطاعم، فقد ظهرت عام 1926م، ثم اكتمل نظام النجوم الثلاثة عام 1931م. وتكشف تجربة دليل ميشلان كيف تعمل الرأسمالية الصناعية الذكية من خلال بناء نمط حياة كامل حول المنتج، وتحويل الاحتياج الصناعي إلى تجربة ثقافية مستدامة.

فرنان بوينت (1897م – 1955م)، الحلقة المؤسسة في تاريخ مطبخ ميشلان الحديث.

تحوّل "الشيف" إلى رمز ثقافي

تاريخيًا، يعدُّ مطعم "لا بيراميد" في مدينة فيين في جنوب فرنسا، تحت قيادة الشيف الشهير فرناند بوينت، الأقدم والأكثر رمزية في أوروبا في سياق نجوم ميشلان. فقد كان من أوائل المطاعم التي حصلت على أعلى تصنيف (ثلاثة نجوم) بعد اكتمال نظام النجوم الثلاثة عام 1931م. ويُشار إليه بوصفه أول مطعم جسَّد معنى "المطبخ الراقي" وفقًا لرؤية ميشلان.

يمثّل فرنان بوينت (1897م – 1955م) الحلقة المؤسسة في تاريخ مطبخ ميشلان الحديث؛ فمن مطبخه خرج جيل كامل أعاد تعريف الطهي الراقي بعد الحرب العالمية الثانية. جسَّد تلاميذه، مثل بول بوكوز

(1926م – 2018م)، انتقال المطبخ من الحرفية الصامتة إلى النجومية العامة؛ إذ صار الشيف شخصية عامة ورمزًا ثقافيًا. أما جان ترواغرو (1926م – 2020م) وبيير ترواغرو (1929م – 2020م)، فقد نقلا هذا الإرث إلى مرحلة أكثر تجريدًا وحداثة، قائمةً على الخفة والابتكار التقني. بينما مثّل ألان شابيل (1937م – 1990م) الذروة الفلسفية لهذا الخط؛ إذ دافع عن مطبخ يحترم المنتج والطبيعة قبل الاستعراض. هكذا يتشكل خط نسَبي ذكوري واضح، تُنقل فيه السلطة الرمزية من الأستاذ إلى التلميذ، ويُعاد إنتاج القيم نفسها داخل دائرة مغلقة.

"بيب جورمان" والنجمة الخضراء

في عام 1997م، أطلق الدليل تصنيفًا جديدًا بعنوان "بيب جورماند". يشير اسم "بيب" إلى ميشلان مان، ذاك الرجل الصغير المطاطي الذي يظهر في شعار ميشلان، بحيث يُمنح لمطاعم تُقدِّم طعامًا ذا جودة عالية بأسعار معقولة. ويعكس هذا التصنيف فلسفة ميشلان الجوهرية في دعم التجربة الغذائية الممتازة من دون حصرها فقط في المطاعم الفاخرة. وتتضمن معايير هذا التقييم جودة المكونات والطهي، والتوازن والنكهات المتميزة، ولكن بأسعار متوسطة نسبيًا مقارنة بالمطاعم ذات النجوم، وأخيرًا استمرارية الأداء؛ أي القدرة على تقديم الجودة نفسها في كل زيارة. كما أنه يمنح تنوعًا في التوصيات، ففي حين تمثّل النجوم الترف والابتكار، يمثّل "بيب جورمان" المصداقية والجودة اليومية. باختصارٍ، فإن "بيب جورماند" هو وسيلة ميشلان لتكريم المطاعم الممتازة التي لا تصل إلى مستوى النجوم الثلاثة، ولكنه يعكس معايير الجودة نفسها مع تركيز على القيمة مقابل المال.

من جهة أخرى، دخلت فكرة الحفاظ على البيئة والاستدامة ضمن فلسفة دليل ميشلان تدريجيًا، لتظهر رسميًا في 2020م. تاريخيًا، ركّز تقييم ميشلان على جودة الطعام، والطهي، والخدمة، والابتكار، من دون النظر إلى الأثر البيئي أو الاستدامة. فحتى مطلع القرن الحادي والعشرين، لم يكن هناك أي إشارة رسمية إلى ممارسات المطاعم في استخدام المكونات المحلية، أو تقليل الهدر، أو أساليب الطهي الصديقة للبيئة. ولكن، منذ عام 2010م، كان الدليل قد بدأ يشجع ضمنيًا على استخدام منتجات محلية وطبيعية، ويُبرز مطاعم تتبع أساليب صديقة للبيئة. وفي (2019م – 2020م)، أطلق الدليل برنامج "نجمة ميشلان الخضراء"، وكان الهدف منه تعزيز الطهي المسؤول ومكافأة الطهاة الذين يدمجون الابتكار باستدامة البيئة، وإضافة بُعد جديد للتميّز في المطاعم؛ إذ لم تعُد الجودة فقط تُقاس بالنكهات والتقنيات، بل أيضًا بأثر المطعم البيئي والاجتماعي، وهو ما أضاف إلى الدليل البُعدين الأخلاقي والبيئي.

دليل ميشلان يحط رحاله في المملكة

حتى وقتنا الحالي أصبح دليل ميشلان يغطي أكثر من 40 وجهة عالمية، تشمل مدنًا ومناطق ودولًا يزورها مفتشوه بانتظام لتقييم المطاعم واختيار النخبة سنويًا. وفي خطوة تاريخية مثيرة، أُضيفت إليه مؤخرًا وجهة جديدة، وهي المملكة العربية السعودية، بحيث سيجري إطلاق هذا الدليل في المملكة لأول مرة عام 2026م، بالتعاون مع الهيئة السعودية لفنون الطهي. وسيُسلّط الضوء على الرياض وجدة والخبر والعُلا، مع الكشف التدريجي عن مختارات منها عبر إصدارات رقمية بدأت تدريجيًا منذ أكتوبر 2025م.

دليل ميشلان بدأ كُتيّبًا مجانيًا لتشجيع الناس على السفر، يضم خرائط وخدمات الطريق.

المؤكد هو أن هذا الإطلاق يمثّل علامة فارقة في مسيرة تطور فنون الطهي في المملكة؛ إذ يمكنه أن يرتقي بمشهد الطبخ من مستوى إقليمي إلى مكانة عالمية مرموقة. وللمرة الأولى، سيُكرّم هذا الدليل الفرنسي الشهير، الذي لطالما ارتبط اسمه بالتميز في عالم الطعام الراقي، المطاعم السعودية بتصنيفاته المميزة من نجمة واحدة إلى

نجمتين إلى ثلاثة نجوم، إضافةً إلى جوائز "بيب جورماند" للجودة المتميزة التي تُقدمها المطاعم بأسعار تنافسية. وبهذا، سوف يعزّز طموحات "رؤية السعودية 2030"، التي تسعى إلى تحويل مشهد الطعام التقليدي المحافظ إلى مركز حيوي يجمع بين التراث العريق والابتكار المعاصر.

وهكذا، بدأت المملكة تستعد، بثقافتها الغذائية المتنوعة والنابضة بالحياة؛ من التوابل العطرية إلى الأطباق التقليدية، وصولًا إلى اندماجها مع مطابخ عالمية، مثل: التايلاندية واليابانية والإيطالية، لنيل التقدير العالمي الذي تستحقه. ولن يقتصر دور دليل ميشلان على تسليط الضوء على المواهب في فن الطبخ في المملكة فحسب، بل سيجذب أيضًا عشاق الطعام وخبراءه من جميع أنحاء العالم، الراغبين في استكشاف هذا التمازج والنكهات الفريدة.

دفعة اقتصادية وثقافية للمملكة

أما من الناحية الاقتصادية، فالأثر بالغ الأهمية. إذ تُحفّز نجوم ميشلان ارتفاعًا كبيرًا في الإيرادات. عالميًّا، تشهد المطاعم الحاصلة على تلك النجوم ارتفاعًا في الحجوزات بنسبة تُراوح بين 20% و50%، وهو ما يجذب السيّاح والمستثمرين من ذوي الدخل المرتفع إلى سوق الطعام المتنامية بسرعة كبيرة في جميع أنحاء العالم. كما أن دليل ميشلان يسهم في تمكين الطهاة المحليين من الحصول على اعتراف دولي، وهو ما يُلهم برامج تدريب الشباب ويُبرز المواهب السعودية.

أما ثقافيًّا، يسهم هذا الدليل في تسليط الضوء على الدور المتنامي للمرأة في المطابخ، إلى جانب تكييف المأكولات العالمية بطرق حلال مبتكرة، بما يتوافق مع التطورات المتسارعة التي تشهدها المملكة. وعلى الرغم من مخاوف بعض النقّاد من أن حصرية نجوم ميشلان بمطاعم معينة قد ترفع الأسعار، أو تهمّش أطعمة الشوارع المميزة، فإن جائزة "بيب جورماند" تضمن سهولة الوصول إلى تلك المواقع. وهذا كله يؤكد تحوّل المملكة من التركيز على الداخل إلى الانفتاح العالمي، معتزةً بمطبخٍ متجذر في تقاليد راسخة وإرثٍ عريق ارتبط تاريخيًا بتجارة التوابل.

أعرق مرجعية عالمية في تقييم الطعام والمطاعم تدخل المطبخ السعودي، ولهذه الخطوة مفاعيل اقتصادية وثقافية ودلالات تشرّع أبواب هذا المطبخ على العالمية.

إن وصول نجوم ميشلان إلى سماء السعودية حدث غذائي، يُحوّل الأكلات التقليدية السعودية إلى رموز عالمية، بدعمٍ من "رؤية 2030" التي تحفّز على الابتكار والتطوير مع الالتزام باحترام التراث الثقافي والحضاري المحلي. كما يفتح أبواب الاقتصاد لسوق غذائية تمتلك القدرة على المنافسة عالميًا، وتعزّز دور الشباب والمرأة في المطبخ السعودي. ولكل ذلك، لا بدَّ لنا من الترحيب بعصر النجوم السعودية!

الألعاب النارية

لغة عالمية من الضوء والصوت والتقاليد

لطالما أضاءت الألعاب النارية سماء الليل عبر القارات، لتعلن لحظات فرح، وتميِّز المناسبات الخاصة بنكهة من الألق الباهر. تتجاوز عروضُها المتلألئة وألوانها اللامعة ودوامات صوتها الرعدي، اللغةَ والثقافة والجغرافيا؛ لتصبح رمزًا عالميًّا للاحتفال والبهجة. تسحرنا، ليس بجمالها فقط، بل أيضًا بقدرتها على توحيد الناس حول لحظات احتفالية؛ فتخلق ذاكرة مشتركة حين تخاطب الحواس بلغة عالمية من الضوء واللون والصوت والحركة. وعلى الرغم من وهجها الزائل، تحمل في طياتها رسائل ثقافية وروحية تعكس معتقدات الشعوب وتقاليدها، إضافةً إلى تاريخ طويل من الابتكار والتجربة، وصناعةً تستخدم التفاعلات الكيميائية وعِلم الهندسة وقوة الخيال الإنساني على حدٍّ سواء.

مهى قمر الدين

تقول الأسطورة إنه منذ أكثر من ألفَي عام، كان هناك عامل في أحد الحقول الصينية يمزج بين الفحم والكبريت ونترات البوتاسيوم (وهي مادة كانت شائعة لحفظ الطعام آنذاك)، فلاحظ أن هذا المزيج يحترق بطريقة مختلفة عن أي مادة أخرى. فعندما يُضغط داخل عود من الخيزران، يُحدث انفجارًا قويًّا ومضيئًا. وهكذا يُقال إن هذا الرجل قد صنع أول لعبة نارية في العالم.

ومع أن صحة هذه القصة قد تكون قابلة للنقاش، فمن المؤكد أن الصينيين كانوا أول من اخترع الألعاب النارية؛ إذ كانوا عندما يسافرون يحملون معهم عيدان الخيزران مع المزيج المتفجر، تحسّبًا لاحتياجهم لإحداث ضوضاء عالية لإخافة الحيوانات البرية. وبمرور الزمن، تطورت تلك الألعاب النارية بدرجة ملحوظة، خاصة بعد اكتشاف البارود بواسطة الخيميائيين الصينيين، فأصبحت الانفجارات أقوى وأعلى صوتًا.

وبحلول القرن الثاني عشر الميلادي، لم تعُد الألعاب النارية مجرد وسيلة لإخافة الحيوانات، بل باتت تُستخدم لأغراض الترفيه داخل البلاط الإمبراطوري الصيني. ومع توسُّع التجارة والاستكشاف، انتقل سرُّ هذا "الفن التفجيري" خارج حدود الصين عبر طريق الحرير إلى الشرق الأوسط وأوروبا، متحولًا ومتطورًا مع كل ثقافة يصادفها.

في أوروبا، أبدع الفنانون الإيطاليون عروضًا فنية فريدة تُعرف باسم "الآلات"، قد أُشعلت فيها الألعاب النارية، مُضفيةً بذلك طابعًا مسرحيًّا ساحرًا على الاحتفالات. وفي وقت مبكر من القرن الحادي عشر الميلادي، وصلت إلى العرب. ويُشير الرحّالة الحسين بن محمد الورثيلاني (تُوفي 1193هـ - 1779م) إلى رؤيته للألعاب النارية التي شهدها بنفسه في أثناء مروره بمصر متجهًا إلى الحجاز لأداء مناسك الحج عبر مدينة غزة؛ أشعل أحد الحجاج المصريين ألعابًا نارية كانت بحوزته، وأمتعهم برؤيتها. يقول الورثيلاني: "أوقد المصري بالليل نيرانًا كثيرة وضرب المدافع ورمى المحارق في الهواء ولها منظر عجيب، وأسلوب غريب، كأنها شهب النجوم يُرمى بها من الأرض إلى السماء، فتراها في الجوّ طالعة حتى ترى من أعالي هام شوامخ الجبال دونها، ثم تتعطف راجعةً كأنها ثعبان أحمر، ثم يُسمع لها صوت وتخرج منها شرارات من النار".

ومن الأدلة الأخرى المُوثَّقة على انتقال العِلم والمعرفة الخاصة بالبارود والألعاب النارية إلى العرب، ما دوَّنه الكيميائي السوري حسن الرماح في مخطوطاته، في القرن الثالث عشر الميلادي، مسلّطًا الضوء على وجود هذه الألعاب عند العرب واستخداماتها الحربية والاحتفالية، وقد أطلق عليها اسم "الأزهار الصينية"، مُعبّرًا بذلك عن تقديره للأصل الصيني لهذه الألعاب.

تناغم استثنائي بين العلم والفن والهندسة

إذا ما أردنا تعريف الألعاب النارية، فهي في جوهرها مقذوفات مُصمّمة لتنفجر بطريقة مضبوطة، مُحدثةً سلسلة من الانفجارات المضيئة التي ترسم في السماء أنماطًا وألوانًا مختلفة. أما مكوّناتها الرئيسة، فهي أربعة: الفتيل، وهو الحبل المشتعل ببطء ليمنح الوقت للسلامة؛ وشحنة الرفع التي تدفع القذيفة إلى الأعلى؛ وشحنة الانفجار التي تخلق الانفجار المضيء؛ والنجوم، التي هي كريّات صغيرة مصنوعة من مواد كيميائية تحدد ألوان الألعاب وتشكيلاتها بعد الانفجار.

ولكن هذه المقذوفات لا تطير عاليًا لتنفجر بألوانها الزاهية وأشكالها المبتكرة إلا بفضل تناغم استثنائي يجمع بين العلم والفن والهندسة. إذ تؤدي الكيمياء الدور المحوري في إنتاج الألوان الباهرة من خلال تفاعل معادن، مثل: السترونشيوم، والألمنيوم، والنحاس، التي تشتعل لتمنح ألوان الأحمر والأخضر والأزرق، وذلك من خلال التحكّم الدقيق والمتقن في تركيب المواد لضبط

من أداة بدائية لإخافة الحيوانات إلى فنٍّ عالمي يضيء السماء، قطعت الألعاب النارية رحلة طويلة عبر الحضارات.

لون الشَّرَر المتولد وشدته. كما تُستخدم المواد نفسها المسؤولة عن إطلاق الألوان لتكوين أشكال متنوعة في أثناء العرض، مع تقليل نسبها. فمثلًا، يسهم مزج الكالسيوم، المسؤول عن اللون البرتقالي، مع كمية قليلة من الباريوم في تثبيت المواد المتطايرة في السماء فترةً أطول. كما يُستفاد من الكربون، المسؤول عن اللون الأسود، بوصفه مادة دافعة ومشتعلة، في حين يساعد السيزيوم في أكسدة مركبات الألعاب النارية.

تصميم إطلاقها لا يقل أهمية

أما الفن، فيبلغ ذروته في تصميم الأنماط والأشكال؛ إذ يتحول انفجار الألعاب النارية إلى رقصة بصرية متناغمة تنسج الضوء واللون برشاقة. يخطط المصممون أوضاع النجوم الصغيرة داخل المقذوفات لتشتعل بانسجام، مبدعين أشكالًا متنوعة، مثل: زهور الفاونيا والأقحوان، وأشجار النخيل التي تبدأ بعمود من الشرر يتفرع إلى ست أذرع تشبه أوراق النخيل، وقد يرافقها قذائف صغيرة متفجرة تُعرف بـ"جوز الهند"، و"الأوراق المتساقطة" التي تلمع فيها النجوم في أثناء السقوط، و"مطر الفرقعة" الذي يُصدر أصواتًا متفرقة مع سقوط النجوم، معبّرًا عن اسمه بأدق التفاصيل، إضافةً إلى أنماط هندسية معقدة تروي قصصًا ملونة ساحرة.

وتؤدي الهندسة دورًا حيويًّا في ضمان السلامة والدقة، بدءًا من تصميم قذائف الألعاب النارية لتحمل القوى الهائلة الناتجة عن الإطلاق، وصولًا إلى أنظمة التحكّم الدقيقة في توقيت الانفجارات؛ إذ يُحتسب طول الفتيل بعناية، ويُراعى وزن القذيفة وزاوية الإطلاق لضمان وصول الألعاب إلى الارتفاع المطلوب وتسلسل انفجارها بصورة مثالية. وتعتمد التقنيات الحديثة أيضًا على أنظمة إطلاق إلكترونية متطورة تضمن تزامنًا دقيقًا بين عروض الألعاب النارية والعروض الموسيقية والضوئية، وهو ما يرفع من مستوى التناسق والإبهار في كل عرض.

تعدُّد دلالاتها الثقافية

يشير الكاتب البريطاني جون ويثينغتون في كتابه "تاريخ الألعاب النارية من أصولها إلى يومنا هذا" (2024م)، إلى أن الألعاب النارية ليست مجرد عروض بصرية باهرة تجذب الأنظار، بل تحمل رموزًا ومعاني عميقة تتباين دلالاتها بين الثقافات، فيما تتلاقى في جوهرها حول قيم إنسانية سامية.

في بعض الثقافات الآسيوية، تُستخدم الألعاب النارية "لطرد الأرواح الشريرة"، فتُجسّد رمزًا لانتصار النور على الظلام والخير على الشر. ففي الصين، مثلًا، تُعدُّ الألعاب النارية خلال احتفالات رأس السنة وسيلةً لإبعاد الحظ السيئ واستقبال الخير والبركة. بينما في الهند يشكِّل مهرجان "ديوالي" مناسبة مهمة لهذه الألعاب؛ إذ تمثّل الصحوة الروحية وإحياء نور الحكمة الداخلية. أما في اليابان، فيُنظّم مهرجان "نهر سوميدا" في طوكيو، حيث يجتمع الملايين للاحتفال، فتكون الألعاب النارية رموزًا لاستدعاء الخير والاحتفال بالحياة.

واليوم، تتحوَّل المدن الكبرى حول العالم إلى مسارح لبعض أجمل الاحتفالات النارية وأروعها. ففي ليلة رأس السنة الميلادية، تتعدد الاحتفالات في أماكن عديدة حول العالم، حيث يرفع الملايين رؤوسهم في آنٍ واحدٍ نحو السماء، متصلين بتجربة مشتركة لشاشات نارية مذهلة. وكذلك في الأعياد الوطنية، حين تتحوّل الألعاب النارية إلى بيانٍ للفخر والاعتزاز بالهوية الوطنية، كما نشاهدها في أبهى حلتها في "حديقة أم عجلان" في العيد الوطني في المملكة العربية السعودية، وفي سماء باريس في احتفالات الرابع عشر من تموز في فرنسا، وفي الرابع من تموز في مختلف الولايات الأمريكية. وهكذا، تظل الألعاب النارية في كل احتفال جماعي، من حفلات الزفاف

الألعاب النارية ليست مجرد عروض بصرية باهرة تجذب الأنظار، بل تحمل رموزًا ومعاني عميقة تتباين دلالاتها بين الثقافات، فيما تتلاقى في جوهرها حول قيم إنسانية سامية.

إلى المهرجانات وذكرى الانتصارات، لغةً مشتركة توحِّد الشعوب وتجمع بين متعة الحواس ورمز الهوية الجماعي، حاملةً معها دلالات ثقافية متعددة الطبقات.

ولكن، على الرغم من سحرها ودورها الفاعل في إشاعة الفرح والبهجة، تحمل الألعاب النارية في طياتها تحديات بيئية وصحية لا يمكن تجاهلها. فهي تطلق سُحبًا ملوثة من المواد الكيميائية التي تتسرب إلى الهواء، وهو ما يؤثر سلبًا في الجهاز التنفسي ويهدّد جودته، في حين تتراكم مخلفاتها البلاستيكية والمعدنية غير القابلة للتحلل لتلوث التربة والمياه المحيطة. ولهذا، أعلنت النرويج عند بداية السنة الميلادية الحالية قرارها بعدم إطلاق الألعاب النارية بسبب كلفتها وأضرارها البيئية.

وإلى جانب التلوث البيئي، هناك التلوث الضوضائي وخطر نشوب الحرائق، خصوصًا في المناطق الجافة. ولكن، مع كل هذه التحديات، لا تزال سوق الألعاب النارية تشهد نموًا متسارعًا؛ إذ يُتوقع أن ترتفع من نحو 2.8 مليار دولار في عام 2025م، إلى أكثر من 4 مليارات دولار بحلول العامين 2033م - 2034م، مستفيدةً من الفعاليات والاحتفالات الكبرى المنتشرة عالميًا. ومع ذلك، فإن إدراك الأخطار المتزايدة للألعاب النارية يواكبه حراك مستمر نحو الابتكار الذكي؛ إذ أصبحت صناعة الألعاب النارية الحديثة تتبنى حلولًا مستدامة، مثل: استخدام تقنيات متقدمة تقلل الانبعاثات الضارة، وابتكار أغلفة قابلة للتحلل، وألعاب نارية صامتة تحدُّ من التلوث الضوضائي، وصولًا إلى استخدام الطائرات المسيّرة الصغيرة، وهو ما يَعد بمستقبل أكثر إشراقًا، يلتقي فيه الفن بالعلم والتكنولوجيا ليضيء سماء العالم بألوان الأمل والمسؤولية.

حين تهاجر الأقفاص

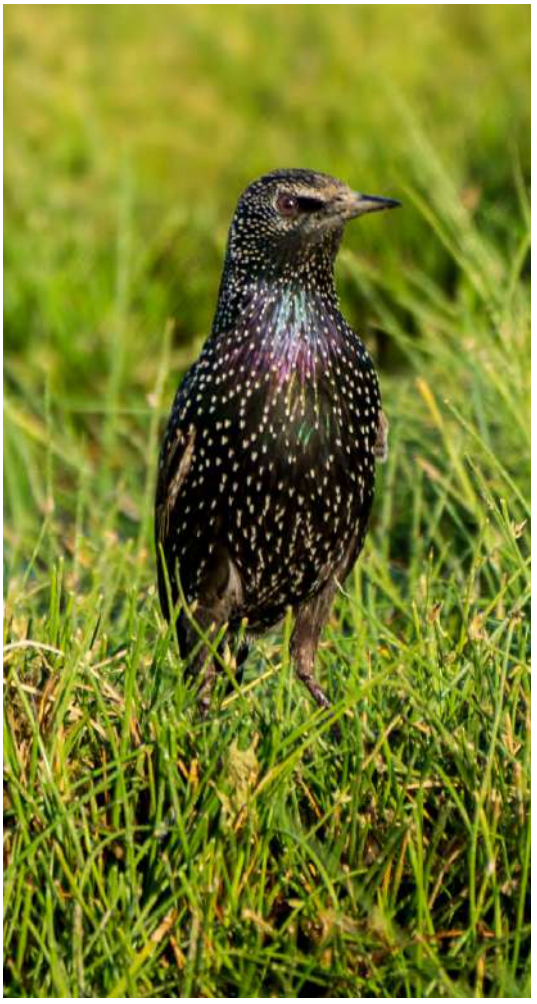
حكاية الطيور الغازية

منذ العصور القديمة، انجذب الإنسان إلى تنوّع الطيور، بسحر ألوانها وأصواتها وسلوكها المدهش؛ فحاول استئناسها وتربيتها، وجعلها رمزًا للجمال والبهجة. ومع اتّساع طرق التجارة وازدهار السفر بالسفن إلى القارات، بدأ الإنسان ينقل معه أنواعًا من الطيور، كطيور الزينة. وبمرور الوقت، خرجت هذه الطيور من أقفاصها، واستوطنت بيئات جديدة، لتبدأ ظاهرة لم يكُن أحد، آنذاك، يدرك أنها ستتحول إلى قضية بيئية عالمية، تُعرف اليوم في عِلم البيئة باسم "الطيور الغازية"؛ أي الكائنات التي تتجاوز حدود موائلها الأصلية، وتُحدث خللًا في النظم البيئية التي تغزوها.

كتابة وتصوير إبراهيم الشوامين

طائر المينا.

الغراب المنزلي.



الزرزور الأوروبي.

تُعرَّف "الطيور الغازية" بأنها أنواعٌ غير محلية نجحت في التكيّف والتكاثر خارج نطاقها الطبيعي، فأصبحت تُنافس الأنواع الأصلية، وتُغيّر توازن النظم البيئية. ووفقًا لـ"الأطلس العالمي لغزو الطيور"، الصادر عن مؤسسة (Nature)، فقد سُجِّل أكثر من 971 نوعًا غازيًا في نحو 230 دولة، وهو ما يجعلها من أكثر الظواهر البيئية انتشارًا في التاريخ الطبيعي الحديث. وتشير الدراسات البيئية الحديثة إلى أن الإنسان هو العامل الرئيس وراء هذا الغزو البيئي، سواء أكان ذلك عمدًا أم من دون قصد؛ إذ نُقلت كثير من الطيور لأغراض الزينة، أو الصيد، أو التربية المنزلية، من دون إدراكٍ للعواقب، فخرجت من موائلها الأصلية واستوطنت بيئاتٍ جديدة. فتحوّلت قصص الهواية والفضول إلى تحدياتٍ بيئية تمسّ التنوّع الأحيائي والتوازن الطبيعي على مستوى العالم.

الزرزور الأوروبي

تُعدُّ قصة الزرزور الأوروبي (Common starling) مثالًا كلاسيكيًّا على أثر التدخل البشري في نقل الأنواع الذي ينجم عنه اختلالات بيئية واقتصادية واسعة. ففي عام 1890م، أطلق يوجين شيفلين في سنترال بارك بنيويورك نحو ستين زوجًا من هذا الطائر بدافع ثقافي يهدف إلى رؤية جميع الطيور التي وردت في أعمال شكسبير في سماء أمريكا. غير أن هذه المبادرة الرومانسية تحوّلت إلى واحدة من الكوارث البيئية في القارة.

فخلال عقود قليلة، تكاثرت الزرازير، وانتشرت في معظم أنحاء أمريكا الشمالية حتى تجاوز عددها 200 مليون طائر؛ أي ما يُقارب ثُلث أعدادها عالميًّا. وتشير التقديرات إلى أن الخسائر الزراعية السنوية التي تسبّبها الزرازير في الولايات المتحدة تصل إلى نحو 800 مليون دولار نتيجة إتلاف مزارع العنب والفاكهة والمحاصيل، فضلًا عن نقلها الأمراض وتلويثها الأعلاف الزراعية.

ببغاء الدُّرّة

يُعدُّ ببغاء درة وردية الطوق (Ring-necked Parakeet) من أكثر أنواع الببغاوات قدرةً على التكيّف في البيئات الحضرية حول العالم. وتشير دراسات أوروبية إلى أن انتشار هذا النوع في مدنٍ، مثل: بروكسل ولندن وأمستردام، يعود إلى نهايات القرن العشرين، حين أُطلق عدد من هذه الطيور من حدائق الحيوانات أو مرافق الترفيه، إمّا عمدًا وإمّا نتيجة هرب غير مقصود.

وبمرور الوقت، تكاثرت الببغاوات في الحدائق العامة، مستفيدةً من المناخ المعتدل وتوافر الأشجار المجوّفة للتعشيش والغذاء في المدن، حتى أصبحت هذه الطيور جزءًا مألوفًا من المشهد الحضري الأوروبي؛ إذ تُظهر الأبحاث أن تكاثرها الكثيف قد يزاحم بعض

الأنواع المحلّية على مواقع التعشيش والغذاء، وهو ما يجعلها نموذجًا دالًّا على تأثير الأنواع المُستقدمة في النظم البيئية الحضرية.

المينا الشائعة

لم يكن في نيّة أحدٍ أن يتحوّل طائر صغير في أسواق الهند إلى واحدٍ من أكثر الكائنات انتشارًا في مدن العالم، لكن المينا الشائعة (Common myna)، لم تحتج إلى أكثر من بضعة عقود لتغزو مدن العالم.

بدأت الحكاية في القرن التاسع عشر، حين قرّر الإنسان أن يستعين بهذا الطائر الذكيّ لمكافحة الحشرات في مزارع قصب السكر في جزر المحيط الهادئ. بدا القرار، آنذاك، منطقيًّا. غير أن الطبيعة لا تخضع دومًا إلى حسابات البشر، فسرعان ما تكاثرت المينا وخرجت من الحقول إلى المدن، لتصبح ضيفًا دائمًا على أعمدة الإنارة وأسقف المنازل والحدائق.

والمينا تأكل كل شيء تقريبًا: من الثمار والحبوب، إلى بقايا الطعام في الشوارع. وهي لا تخاف الضجيج، وتبني أعشاشها في أي فراغٍ تجده؛ حتى في لافتة إعلانية أو في ثقب التكييف. وبمرور الوقت، أصبحت رمزًا للحياة الحضرية الصاخبة، وخصمًا عنيدًا للطيور الأصلية التي فقدت مواطنها وأعشاشها أمام طائرٍ يملك ذكاءً فطريًّا وعدوانية لا تعرف التراجع. وتُصنَّف المينا الشائعة اليوم ضمن قائمة الاتحاد الدولي لحفظ الطبيعة (IUCN) بوصفها واحدة من أخطر الأنواع الغازية في العالم.

الزرزور اللامع.

الغراب المنزلي

نشأ الغراب المنزلي (house crow) في شبه القارة الهندية، لكنه تجاوز حدوده الجغرافية مع السفن التجارية التي جابت المحيط الهندي، ليصل إلى السواحل العربية والإفريقية ويستوطن المدن والموانئ. وقد تمكّن هذا الغراب، بذكائه وقدرته المدهشة على التكيّف، من السكن في العمران الحديث وجعله بيئة مثالية له. ومع هذا الانتشار، ظهرت آثاره البيئية والصحية الواضحة؛ إذ يتغذّى على بيض الطيور الأخرى وصغارها، وينقل بعض مسببات الأمراض في البيئات الحضرية المكتظّة.

الآثار البيئية والصحية والاقتصادية

تتجاوز آثار الطيور الغازية حدود التنوع البيئي، لتصبح من أبرز التحديات التي تواجه النظم الطبيعية في العصر الحديث. فهي تُنافس الطيور المحلية على الغذاء ومواقع الأعشاش؛ فيؤدي بذلك إلى تراجع أعداد الأنواع الأصيلة واختلال توازنها في البيئات الحضرية والزراعية. ولا يقتصر خطرها على الجانب البيئي فحسب، بل تُسهم بعض هذه الطيور في نقل الأمراض. أما اقتصاديًّا، فتشير بيانات مشروع (InvaCost)، الذي تُشرف عليه جامعة باريس ساكلاي بالتعاون مع المركز الوطني الفرنسي للبحوث العلمية، إلى أن الخسائر الاقتصادية العالمية الناتجة عن الطيور الغازية تُقدَّر بنحو 3.6 مليار دولار أمريكي. وتشمل هذه الخسائر الإضرار بالمحاصيل الزراعية، وارتفاع تكاليف المكافحة، والإدارة البيئية، وهو ما يجعل الظاهرة قضية بيئية وصحية وتنموية تتطلب تعاونًا مستمرًّا للحفاظ على التوازن الطبيعي وصون التنوع الأحيائي.

الطيور من القارات إلى الشاشات

مع أن انتقال الطيور عبر القارات ليس حديثًا، فإنه يعود اليوم بصيغة مختلفة في زمن المنصات الرقمية. فالمقاطع التي تُظهر ببغاواتٍ تنطق أو عصافير تؤدي حركاتٍ طريفة تنتشر انتشارًا كبيرًا، وتثير إعجاب الجمهور وفضولهم. غير أن هذا الإعجاب البريء يُخفي وراءه موجة متنامية من الرغبة في الاقتناء والتقليد؛ إذ يسعى كثيرون إلى امتلاك هذه الطيور داخل منازلهم من دون

مونيا حمراء.

وعي بالعواقب البيئية. ومع ازدياد المحتوى الترفيهي حول الطيور، يتحول بعض صانعي المحتوى إلى مؤثرين غير مباشرين في انتشار تجارة الطيور، فيقدّمونها كائناتٍ لطيفة وذكية تصلح للعيش في المنزل، متجاهلين أن إطلاقها أو تسرّبها إلى البيئة قد يهدد الأنواع المحلية، ويُخِلّ بتوازن النظم البيئية. وهكذا يتكرر الغزو البيئي، لا بسبب السفن والتجارة القديمة، بل بسبب الشاشات ومقاطع الفيديو القصيرة التي تفتح الأبواب أمام موجة جديدة من الكائنات الغريبة التي لا تنتمي إلى المكان.

بدائل واعية للجمال الطبيعي

مع ازدياد رغبة الكثيرين في اقتناء الطيور وتربيتها داخل المنازل، يمكن للإنسان أن يعبّر عن إعجابه بها بطريقةٍ أكثر انسجامًا مع الطبيعة ومن دون أن يفرض عليها قيودًا، وذلك عبر مشاهدة الطيور في بيئتها الطبيعية؛ فمراقبتها وهي تحلّق بحرّية أو تبني أعشاشها أو تبحث عن غذائها، تمنح الإنسان شعورًا بالجمال والدهشة لا يقل متعة عن اقتنائها، بل يتجاوزها بمعرفةٍ أعمق بعالم الأحياء. وتُعدُّ هواية مشاهدة الطيور (Birdwatching) من أوجه الوعي البيئي الحديث؛ لأنها تُعيد العلاقة بين الإنسان والطبيعة إلى أساسها الحقيقي؛ علاقة احترامٍ وتقدير، لا امتلاكٍ وسيطرة. ومن خلال هذا التواصل الهادئ، يتعلّم الإنسان أن الجمال لا يحتاج إلى أقفاصٍ ليُرى، بل إلى عيونٍ تراه وهو يعيش في موطنه الطبيعي.

التوازن البيئي.. مسؤولية أخلاقية وثقافية

ربما لم يدرك يوجين شيفلين، حين أطلق الزرزور الأوروبي في سماء نيويورك في أواخر القرن التاسع عشر، أنه أطلق أيضًا درسًا بيئيًّا للعالم بأسره، وهو أن الجمال حين يُنتزع من سياقه الطبيعي يتحول إلى خطرٍ محدق. فالطيور الغازية ليست عدوًّا للطبيعة بقدر ما هي انعكاس لسلوك الإنسان تجاهها، الذي يمكن أن نعدُّه مزيجًا من الإعجاب المفرط والرغبة في السيطرة على ما حوله. إنها قصة الإنسان الذي أراد أن يُجمّل العالم على طريقته، فانتهى بإرباك نظامه الدقيق. ومع ذلك، لا تزال الطبيعة تمنحنا فرصًا للتصحيح، وتذكّرنا بأن التوازن البيئي ليس مسألة علمية فحسب، بل مسؤولية أخلاقية وثقافية مشتركة. إنها حكاية تبدأ من دهشةٍ أمام الأجنحة الملونة، وتنتهي بنداءٍ للحكمة بأن كل تدخلٍ غير محسوب في نُظم الطبيعة قد يغيّر خريطة الحياة على هذا الكوكب.

شفشاون

أقربُ مدن المغرب إلى السماء

في أقصى شمال المغرب، على ارتفاع ستمائة وستين مترًا عن سطح البحر، في قلب سلسلة جبال الريف، تستقرّ "شفشاون" هذه الحاضرة الجبلية التي يعني اسمُها بالأمازيغية "قرون الجبال"، لتكون أقرب مدن المغرب إلى السماء، وأكثرها التصاقًا بالذاكرة الأندلسية التي لا تزال تنبض في أزقتها المرصوفة بالحجارة وبيوتها الزرقاء التي تتدرّجُ تنويعاتُ زُرقتِها كموجاتِ بحرٍ مُتجمّد في الأعالي.

ياسين عدنان
تصوير: أحمد الهلالي

في سنة 1471م - 876هـ، أسّس علي بن راشد مدينة شفشاون لتكون قلعة دفاعية ومركزًا إستراتيجيًّا للمجاهدين المقاومين للتوغّل البرتغالي في السواحل الشمالية للمغرب. اختيرَ موقعُها بدقّة لتكون مقرًّا آمنًا لتخطيط العمليات الحربية، بعيدًا عن غارات البرتغاليين والقشتاليين. ولا يزال هذا الماضي العسكريُّ محفوظًا في معمار قصبتها وأبراجها وأسوارها وأبوابها السبعة.

من حصن المجاهدين إلى ملاذ الأندلسيين

حمل القدر لشفشاون مصيرًا آخر بعد إحدى وعشرين سنة فقط من تأسيسها. فإثر سقوط غرناطة، آخر معاقل المسلمين في الأندلس، سنة 1492م، تدفّقت أفواج المُهجَّرين من شبه الجزيرة الإيبيرية نحو السواحل المغربية. ولم تتردّد شفشاون في فتح أبوابها لاستقبال عرب الأندلس ويهودهم المطرودين من الفردوس المفقود. حمل هؤلاء الموريسكيون حسّهم الجمالي الرّاقي وخبرتهم في فنون العمارة والموسيقى والطبخ، فامتزجت بالثقافة المحليّة لتتشكّل منها هوية مُركّبة جعلت من شفشاون امتدادًا روحيًّا حيًّا لغرناطة وإشبيلية وقرطبة.

حينما زار الحسن الوزّان، المعروف بـ"ليون الإفريقي"، شفشاون بعد سقوط غرناطة بسنوات، بهرتهُ طبيعتُها الجبلية وعيونها الجارية، فكتب في "وصف إفريقيا": "هذا الجبل أحسن جبال إفريقيا كلها. فيه مدينة صغيرة مليئة بالصُّنّاع والتُّجّار. توجد بها غاباتٌ كثيرةٌ وعدد لا يُحصى من العيون. ولباسُ سكانها حسن جدًّا." وأضاف واصفًا أميرها: "يقيم بالمدينة أمير يحكم عديدًا من قبائل هذه الجبال. ثار هذا الأمير المدعو سيدي بن راشد على ملك فاس، وشنَّ حربًا لا هوادة فيها على البرتغاليين."

معمار شفشاون يحمل حتى اليوم بصمةَ الأندلس الواضحة، وزرقتها ليست اختيارًا جماليًّا عابرًا أو حيلة سياحية، بل هوية بصرية أصيلة للمدينة.

منظر عام للمدينة القديمة.

أحياء تروي حكاية الأندلس

يتجلّى الطابع الأندلسي في أهم أحياء المدينة التاريخية بدءًا بحي "القصبة"، أقدم تجمُّع سكني فيها، ثم حيّ "السويقة"، الذي تشكّل في بداياته من ثمانين عائلة أندلسية قدِمت مع مولاي علي بن راشد، ويشتهر بنافورته الحائطية المُزخرفة التي تُذكّر بفنون الماء في قصور الأندلس. أما حيّ "ريف الأندلس"، فقد أُعِدَّ لاستقبال موجات كبيرة من الموريسكيين النّازحين الذين كرّسوا الشخصية الأندلسية للمدينة على مستوى التقاليد والعادات وطرائق البناء والزخرفة.

إلى اليوم، يحمل معمار شفشاون في كل تفصيلةٍ بصمةَ الأندلس الواضحة: بيوتها القديمة بسُقوفها المُغطّاة بالقرميد الأحمر، وحدائقها الصغيرة في الأفنية، وأصص الورد على السُّطوح، وأبوابها وأقواسها ونوافذها الخشبية البديعة، كلها تستدعي مُدن الأندلس العتيقة في ذاكرة مَن زارها. لكن ما يُميّزها أن الأندلس فيها ليست ذكرى جامدة أو متحفًا مفتوحًا، بل حضورٌ حيٌّ نابض في الحياة اليومية، في تواضُع البيوت التي تنحاز إلى البساطة بدل البذخ، وفي العادات الاجتماعية التي تقدّم القُربَ الإنساني الدافئ على الاستعراض.

الزُّرقة: لغة المدينة وسرّها

اشتهرت شفشاون بلونها الأزرق حتى صارت تُعرف بـ"اللؤلؤة الزرقاء". بيوتها ترتدي أبيض ممزوجًا بالأزرق السماوي، مُستخلَصًا من "النّيلة" المغموسة في الجير، ويتدرّج في ظلاله من الفاتح إلى الداكن، ومن الفيروزي إلى النيلي؛ ليخلق سيمفونية بصرية تأخذ الألباب. لكن هذه الزرقة ليست اختيارًا جماليًّا عابرًا أو حيلة سياحية، بل هوية بصرية أصيلة للمدينة.

تعدّدت الروايات حول أصل الزُّرقة: فهناك من يربطها بالتقاليد الأندلسية التي ترى في الأزرق رمزًا للقداسة والاتصال بالسماء، ومن يعيدها إلى دلالات أخرى ترمز إلى الصفاء والسكينة، ومن يفسّرها تفسيرًا عمليًّا بتلطيف الحرارة وإبعاد الحشرات. لكن النتيجة واحدة: لونٌ تحوّل إلى مزاج عام، وإلى إيقاعٍ داخليٍّ يفرض على الزائر أن يهدأ ويُبطئ ويُصغي.

زقاق من المدينة القديمة.

ولعل أجمل المشاهد التي قد تأسر الزائر، هو حين يُصادف انخراط ربّات البيوت في طلاء الأبواب والجدران ومداخل الأزقة بمزيجِ الجير والنيلة، في مشهد احتفالي يؤكد هِمّة نساء المدينة.

لكنَّ شفشاون التي كانت في بداياتها قلعةً للمجاهدين، تحوّلت بالتدريج إلى مدينة للزُّهد والزُّهّاد. فأهالي الأندلس الذين لجؤوا إليها بعدما فقدوا سلطانهم وقصورهم وبساتينهم وخدمهم وحشمهم، وجدوا أنفسهم وقد افتقروا فجأة، فلم يجدوا غير المساجد والكتاتيب القرآنية ملاذًا. هكذا صار الاعتكاف في بيوت الله وترديدُ الأذكار ديدَنَهُم وعزاءهم في هذه الدنيا الفانية. الجوامع الصغيرة التي يُذكَر فيها اسم الله مبثوثة في كل زقاق. أما الصوامع، فلا يخلو منها سوق ولا حارة.

بهو دار الثقافة.

مسجد بوزعافر هو المسجد الإسباني.

مدينة الماء والخضرة

شفشاون عاصمة السياحة الجبلية بالمغرب. تحيط بها الغابات من كل جانب، وتتدفق العيون والينابيع مُنسابة في سواقٍ عديدة تُطوّق المدينة، بل وتخترق أزقتها، فيكون لرجْعِ خريرِها ما يشبه نقرات عود أندلسي قديم. ولأن السّواقي عنصرٌ أساس من جمالها، فإن عددًا من أزقة شفشاون يحمل اسم نبع أو عين أو ساقية، مثل: "باب العين"، و"بين السواقي"، ثم "رأس الماء" الذي يُعدُّ أهم منابعها وأطيبها ماءً. ويزوِّد هذا المنبعُ المدينة بصبيبٍ مائيٍّ هائل عبر نظام مُحكَم للرّيّ اقتُبِس من غرناطة ولا يزال مستعملًا منذ خمسة قرون.

كثرة التساقطات المطرية في الشتاء والاحتياطي الكبير من الثلوج الذي تختزنه الجبال المحيطة، يسهمان في تفجُّر العيون وجريان السواقي على مدار السنة، وهو ما جعل من شفشاون مدينة المياه العذبة والخُضرة الدائمة. وحين يصعد الزائر، ساعة الغروب، باتجاه المسجد الإسباني المُشيّد على قمة ربوة تشرف على المدينة، تنكشف له شفشاون كتلة زرقاء هادئة تغرق في ضوءٍ ذهبيٍّ شفيفٍ.

لكن هذا المسجد ظل مجرد مزار سياحي لا يؤُمُّه الناس للصلاة. فقد كان كافيًا أن يُشيَّد بأمرٍ من سلطات الاحتلال الإسباني، خارج المدينة، وبقاعدة ذات معمار كنَسيٍّ، ليرتاب منه الأهالي ويقاطعوا الصلاة فيه. فبقي إلى اليوم مجرد مزار تُراقب من أمامه المدينة.

مربد الشعراء ومقام القصيد

يكفي أن تجتمعَ لمدينةٍ طبيعةٌ خلابة ومعمار فريدٌ وخُضرةٌ عارمة وزُرقة ساحرة ورُوح صوفيةٌ لينجذب إليها الشعراء. والمدينة عرفت كيف تستدرجهم بدورها؛ إذ حرصت لأكثر من ستة عقود، ابتداءً من 1965م، على احتضان المهرجان الوطني للشعر المغربي، الذي يُعدُّ مربد المغرب وأقدم مهرجان شعري بشمال إفريقيا. ففي تلك السنة، قرّر شعراء المغرب تأسيس أول مهرجان وطني للشعر في العالم العربي، تحت مظلة جمعية أصدقاء المعتمد بن عباد التي راكمت منذ عام 1959م عديدًا من الفعاليات المتميزة بشفشاون، حتى إنها استقبلت نزار قباني في بداية الستينيات.

منذ ذلك التاريخ، صارت القراءة من فوق منابر شفشاون أكبر اعترافٍ يناله شاعرٌ في المغرب. يكفي أن يُدعى الشاعر إلى هذا المهرجان ليحتلّ مكانه في الصفوف الأولى من المشهد الشعري المغربي.

إيقاع الحياة: البطء فلسفةً

شفشاون ليست مدينةً للعَجَلة. أزقتها الضّيقة المصبوغة بدرجات متفاوتة من الأزرق تدعو للمشي المتمهّل والاستماع إلى وقع الخُطا على الحجر القديم. في المدينة العتيقة، يبدو

أزقة شفشاون الضّيقة المصبوغة بدرجات متفاوتة من الأزرق تدعو للمشي المتمهّل والاستماع إلى وقع الخُطا على الحجر القديم.

التجوّل كأنه قراءة لنصٍّ أدبيٍّ مفتوح: سلالم تصعد وتهبط بلا منطق صارم، وأبواب خشبية زرقاء، ونوافذ صغيرة، وأصص نباتات تتدلّى من الشرفات. في ساحة "وطاء الحمام"، القلب النابض للمدينة، تختلط أصوات المقاهي بنداءات الباعة، فيما تُطلّ القصبة التاريخية وكأنه حارس صامت لقرونٍ من الصمود.

أما أهل شفشاون، فجزء أصيلٌ من جمالها. هدوؤهم ليس تصنّعًا، بل أسلوب حياة موروث. الضيافة هنا طبيعية، نابعة من ثقافة ترى في الترحيب فعلًا إنسانيًّا قبل أن يكون واجبًا سياحيًّا. في الأسواق الصغيرة، لا يُمارَس الضغط على الزّائر، بل تُترك له متعة الاكتشاف. ومعروضات الحِرف التقليدية من النّسيج الصوفي إلى الفخّار والجُلود لا تزال تفعِمُ الأزقة ببدائع الأشكال والألوان.

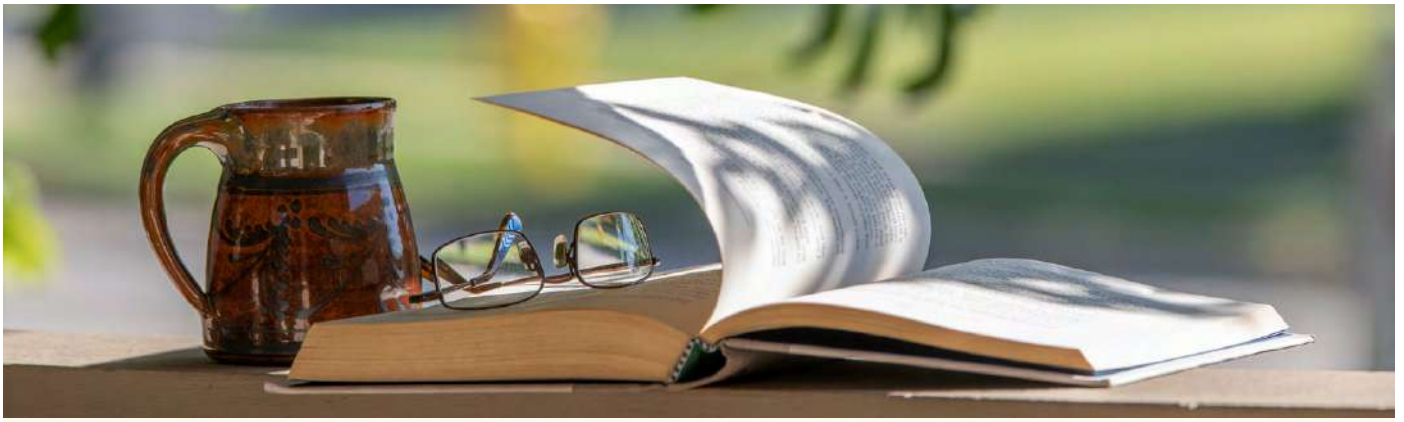
بين الأصالة والعالمية

في العقود الأخيرة، تحوّلت شفشاون إلى واحدة من أكثر المدن المغربية حضورًا في الصُّور والمنصَّات الرقمية. ومع ذلك، فهي لا تنافس مراكش الحمراء، العاصمة السياحية للمملكة، بصخبها وألوانها الحارّة وأسواقها التي لا تنام. فقوة "اللؤلؤة الزرقاء" تكمن في اختلافِها؛ إذ إنها تُخاطب مسافرًا آخر: مَن يفضّل الصّمت على الضجيج، والبُطء على اللهاث، والعمق على اللمعان. هي بديل روحي أكثر منها بديلًا سياحيًّا عاديًّا.

شفشاون ليست مدينة تُزار وتُصوَّر ثم تُنسى، بل فضاءٌ آسر للروح، وتجربة تُقاس بالإحساس قبل المسافة، وتُدرَك بالقلب بقدر ما تُرى بالعين. إنها دعوة إلى التمهّل في عالمٍ سريع، وإلى إعادة اكتشاف قيمة البساطة، وإلى فهم الجمال بوصفه انسجامًا لا بهرجة. ولذلك يغادرها كثيرون وهم يحملون شيئًا غير ملموس: هدوءًا داخليًّا، أو رغبة في العيش بخفّة، أو حنينًا مبكّرًا إلى زرقةٍ لا تشبه غيرها.

باب وكوة من المعمار الأندلسي العتيق.

امرأة بزي تقليدي: الشاشية والمنديل.



عندما نقرأ الكتب في أماكنها

تقول الكاتبة البريطانية جانيت وينترسون، إن "الكتب مثل الأبواب، عند فتح أحدها، ينتظرك عالم جديد خلفها". وهذا هو جوهر مبادرة أدبية جديدة صارت تُعرف بـ "الكتب في الأماكن"، أطلقها في عام 2023م البريطاني بول رايت، الذي كان يعمل في مجال تكنولوجيا المعلومات ويعشق القراءة.

انطلقت الفكرة عندما كان بول رايت مجتمعًا مع أعضاء نادي الكتاب الذي ينتمي إليه في أحد المطاعم التركية في إنجلترا لمناقشة رواية للكاتبة التركية إليف شفق. وبينما كانت الأصوات تتعالى بالنقاش الحماسي، راح رايت يتخيل كيف سيكون النقاش أكثر إثارة وحيوية لو دار في تركيا، وسط أجواء الرواية نفسها. وعندما أخبرته إحدى زميلاته في المجموعة بأن هناك من يدفع مبالغ طائلة للمشاركة في رحلات مخصصة للقراءة، خطرت له فكرة أجرأ: لِمَ لا نأخذ القرَّاء إلى المدن التي تجري فيها أحداث الروايات، ليغوصوا في عالمها الحقيقي، ويقرؤوا صفحاتها هناك؟

لتعميق تأثير الأدب

يقول رايت إن الربط المادي بالمكان يعمّق التأثير العاطفي والإدراكي للأدب؛ إذ تتحول المشاهد المكتوبة إلى تجارب حسية تتيح للقارئ رؤية الأماكن وسماع الأصوات واستنشاق الروائح، وهو ما يعزّز تعاطفه مع الشخصيات والموضوعات المطروحة. كما تُعزّز هذه التجارب روح الجماعة بين المشاركين الذين يشتركون في شغف الأدب والاستكشاف، وتسهم في الحفاظ على التراث الأدبي والاحتفاء به عبر دعم الاقتصادات المحلية والسياحة الثقافية المستدامة.

شهدت هذه المبادرة المبتكرة انتشارًا سريعًا وكبيرًا؛ إذ لم يقتصر رايت على تنظيم بضع رحلات فقط، بل طوّر البرنامج ليشمل مجموعة متنوعة من رحلات نهاية الأسبوع، إضافةً إلى رحلات أدبية أطول وأشمل في مختلف مناطق المملكة المتحدة، وكذلك في دول أوروبية مثل البرتغال وإيطاليا واليونان، وإلى وجهات خارج أوروبا مثل مصر. فكان يجري اختيار روايات ومؤلفات أدبية معينة لكل رحلة، ترافقها مسارات مُنسقة بعناية، وجلسات قراءة ومناقشة وتجارب تذوّق مستوحاة من النصوص المعتمدة. فمثلًا، نُظّمت رحلات إلى مونروفيل بولاية ألاباما لاستكشاف أجواء رواية "أن تقتل طائرًا بريئًا" لهاربر لي، وجولة في مواقع في جامايكا، حيث كتب إيان فليمنغ رواية "دكتور نو"، كما نُظّمت رحلة إلى جزيرة كريت التي كانت مصدر إلهام الكاتبة فيكتوريا هيسلوب لكتابة "الجزيرة"، إضافةً إلى جولات في أحياء القاهرة المرتبطة برواية "الموت فوق النيل" لأغاثا كريستي.

تقول لين مارغريسون، إحدى المشاركات بانتظام في الرحلات: "إن مشروع الكتب في الأماكن جذبني لأول مرة من خلال إعلان على منصة فيسبوك، حيث عرض غلاف أحد كتبي المفضلة، موضوعًا على طاولة أنيقة، مع خلفية لصورة ساحة فلورنسا الشهيرة. أما السؤال التوضيحي تحت الإعلان، فكان: هل تحب قراءة الكتب في الأماكن التي تدور فيها أحداثها؟ وهكذا لفتني هذا الإعلان على الفور". ترى مارغريسون أن هذه العطلات تقدّم الخليط المثالي؛ إذ إنها في كل مرة تذهب فيها بحماس متجدد لكل من القراءة والسفر، وتنتهي، عادةً، بقائمة أطول من الكتب المراد قراءتها.

نموّها ضمن السياحة الثقافية

جدير بالذكر أن السياحة الثقافية عمومًا تشهد نموًّا واضحًا؛ إذ يجد الناس في السفر لاستكشاف الأماكن الأدبية فرصًا للتعلم والتفاعل الثقافي. لذلك، شهد هذا النوع من السياحة إقبالًا ملحوظًا. ووفقًا لاستطلاع رأي أجراه محرك البحث السياحي "كاياك" عام 2025م، فإن ما يقرب من نصف المسافرين البريطانيين يختارون الآن وجهاتهم بناءً على مدى ملاءمتها للقراءة والتعلم، كما أن هذه النسبة ترتفع بين جيل الألفية إلى 60%. حتى إن حجم قطاع السياحة الأدبية بات يُقدّر بنحو 2.4 مليار دولار أمريكي في 2024م، مع توقعات بأن يصل إلى 3.3 مليارات دولار بحلول 2034م. وقد شهد رايت هذا الارتفاع بنفسه وقال: "بدأتُ عام 2023م برحلتين فقط، ثم ارتفع العدد إلى سبع رحلات نصف ممتلئة عام 2024م، وصولًا إلى نحو 25 رحلة في 2025م، غالبيتها امتلأت خلال 24 ساعة من الإعلان عنها".

جلُّ ما تقوله لنا مبادرة "الكتب في الأماكن" إن الكتب في عصرنا هذا لم تعُد تقتصر على كونها مخازن للمعرفة، بل أصبحت جسورًا إلى مجتمعات وثقافات ومغامرات حية، تنفتح بها الأبواب على عوالم غير متوقعة، لتُلهم أفكارًا جديدة وروحًا مشتركة من الانتماء والاكتشاف المتواصل.

المنارة

هي شامخة، بارزة، فريدة بهيكلها، يكمن سحرها المعماري في ارتفاعها الشاهق وموقعها الشاعري على الحدود بين البر والبحر، وكذلك في أناقتها الفنية والهيكلية التي تطوَّرت عبر قرونٍ من الابتكار والتأثيرات الثقافية المختلفة.

إنها المنارة التي لم يبقَ سوى عشرين ألفًا منها عاملةً في العالم في يومنا هذا، ولكنها لا تزال رمزًا خالدًا يأسر القلوب والخيالات عبر الثقافات والتاريخ.

المنارة، في جوهرها، تُمثّل الأمل بنورها الثابت الذي يخترق العواصف والضباب والظلمات ليهدي الأرواح التائهة إلى بر الأمان. وفي هذا الملف، يطوف بنا **فريق القافلة** على سواحل العالم، ليستكشف مناراته، وما كان لها من دور حضاري ترك بصماته على الثقافة الإنسانية.

المنارات أكثر من مجرد أدوات ملاحية بحرية؛ إذ تحوَّلت إلى رمز دخل بعمقٍ في نسيج الوعي البشري، فصِيغت حولها الأساطير التي تحدثت عنَ أبراجها المسكونة وحراسها الغامضين. كما تجسَّدت في عدد لا يُحصى من التعبيرات الإبداعية في الأدب والشعر والسينما والرسم وفن التصوير الفوتوغرافي التي غالبًا ما تُصوِّر المنارات بوصفها استعارات للأمل، والثبات، والاستنارة؛ بالتقاط حوار النور والظل، والصمود في وجه العواصف والرياح العاتية. وعلى الرغم من تطوُّر الملاحة الحديثة، تظل المنارة رمزًا ثقافيًّا قويًّا، وشاهدًا على شوقنا الدائم للضوء وسط العتمة، والملاذ الآمن الذي ينتظرنا خلف الأفق.

بين المنارة والمئذنة علاقة عملية ورمزية أيضًا

في اللغة العربية، يعود أصل كلمة "منارة" إلى الجذر الثلاثي (ن و ر)؛ أي "نور"، وتعني مكان الضوء. وهي تدل على الشَّمْعَة ذات السِّراج، وأيضًا على ما يُقام في الموانئ لتهتديَ به السُّفُنُ، ولكنها تعني أيضًا المئذنة التي هي من أبرز المعالم المعمارية للمساجد.

تعود هذه التسمية إلى التشابه بين المئذنة والمنارة من حيث التصميم والارتفاع، إضافةً إلى الوظيفة العملية والرمزية لكل منهما. كانت المآذن في أيام العصور الإسلامية المبكرة تُستخدم بوصفها منارات فعليةً لإرشاد القوافل والسفن. ففي الجزيرة العربية ومناطق البحر المتوسط، كانت فكرة إشعال النار أو حمل الضوء من مكان مرتفع، قديمة ومُستخدمة لتوجيه الناس وقوافل التجار والسفن ليلًا، سواء عبر البر أو البحر. لذلك، فإن المآذن كانت نقاط إرشاد، تُضاء ليلًا لتنظيم حركة المارة والإشارة إلى مواعيد الصلوات المحددة، ولا سيما في المجتمعات التي لم يكُن انتقال الصوت عبر المسافات الطويلة بالأذان ممكنًا. أما من الناحية الرمزية، فقد تحوَّلت المئذنة إلى "منارة" روحية وفكرية، بحيث أصبح صوت الأذان المنبعث منها إشارةً تدعو القلوب نحو الصلاة والتقرُّب إلى الله، فتتحوَّل بذلك إلى رمز يربط بين المكان الروحي والنداء السماوي، ويعزِّز حضور العلاقة الروحية، ويُشعل شمعة الأمل والإيمان في نفوس المُصلِّين.

رحلة المنارة عبر الزمن

تُعدُّ منارة الإسكندرية، أو فنار الإسكندرية، أول منارة في التاريخ، وأحد أشهر رموز الحضارة الإنسانية، حتى عُدَّت إحدى عجائب الدنيا السبع. شُيِّدت منارة الإسكندرية نحو عام 270 قبل الميلاد على جزيرة فاروس الواقعة قبالة ساحل مدينة الإسكندرية على البحر الأبيض المتوسط، بأمر من الملك بطليموس الأول، إذ كلّف المهندس المعماري الإغريقي سوستراتوس بتصميمها. فأصبحت أيقونة المنارات، حتى إن مصممها الإغريقي بات يُعرف بـ "أبي المنارات". ولم يعُد اسم جزيرة فاروس يشير إلى مجرد مكان جغرافي، بل أصبح مرادفًا لمنارةٍ أو فنارٍ في لغات أوروبية عديدة، ومنه اشتُق مصطلح "فارولوجيا" للدلالة على عِلم المنارات.

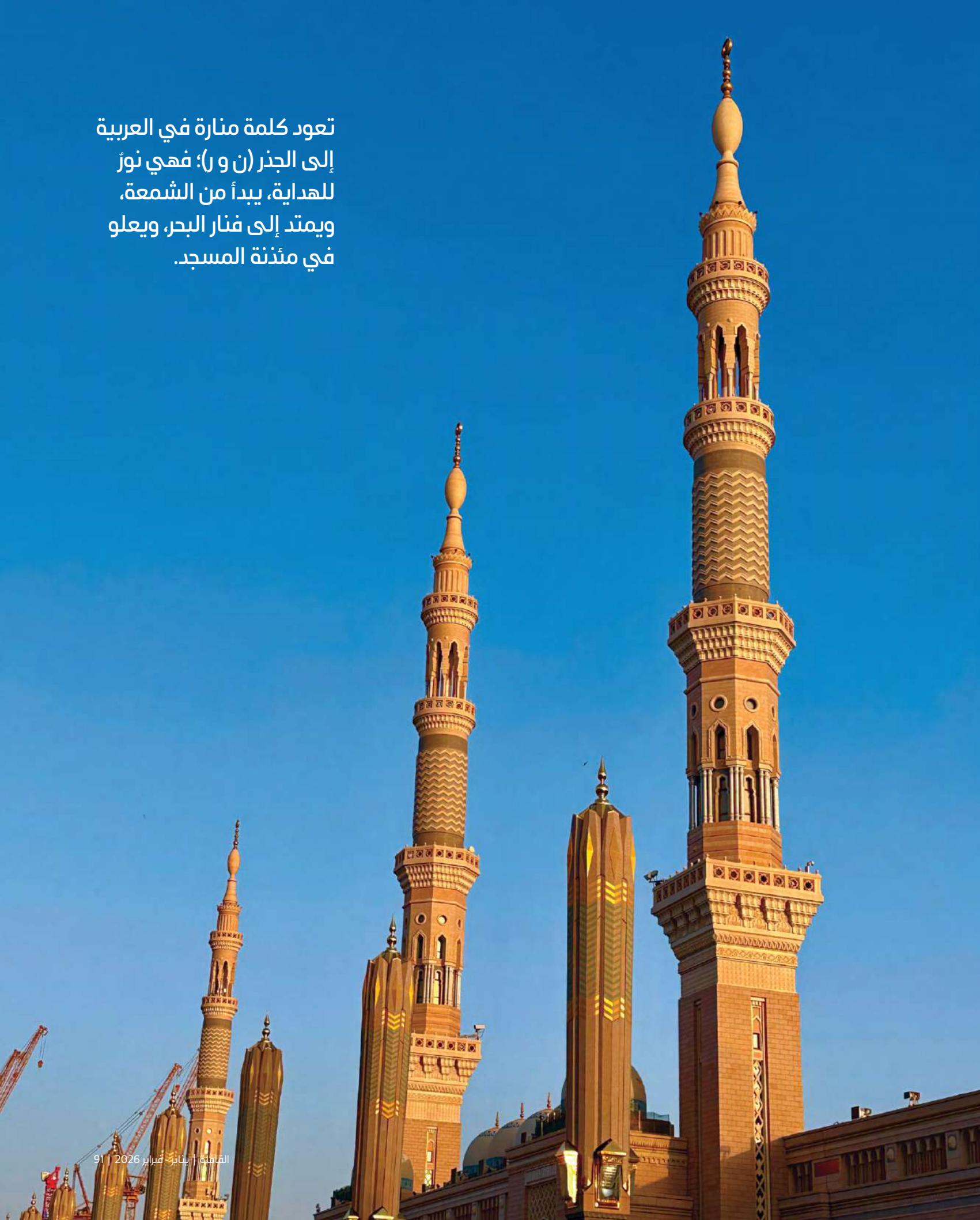
ارتفعت تلك المنارة إلى نحو 120 مترًا، وكانت مكوّنة من قاعدة مربعة تحتوي على نحو 300 غرفة، تليها طوابق مثمنة وأسطوانية تؤدي إلى قمة تحمل مصدر النور. في الليل، كانت تتضمن شعلةً نارية عملاقة تُرشد السفن وتحميها من الشعاب البحرية. أما في النهار، فكانت تحتوي على مرآة عاكسة لأشعة الشمس لرصد السفن من مسافات بعيدة. وقد شَهِد الرحَّالة ابن جبير في القرن الرابع عشر على قوة ضوء المنارة، حين ذكر مشاهدته لضوئها من مسافة تُقارب 100 كيلومتر. وقد مرَّت المنارة بسلسلة من الزلازل القوية بين القرنين العاشر والرابع عشر، حتى أزاحها زلزال عن مسرح الوجود عام 1323م، فخلَف المكان قلعةُ قايتباي التاريخية التي بُنيت بأحجارها، لتبقى روح المنارة متجددة في دروب الزمن.

أما أقدم المنارات التي ما زالت تعمل إلى يومنا هذا، فهي "برج هرقل"، المعروف أيضًا بمنارة هرقل. فوفقًا للأسطورة، بُنيت هذه المنارة بتوجيهٍ من الرومان في مدينة لا كورونيا في شمال غرب إسبانيا، على موقع يُعتقد أنه جزء من الأعمال الاثني عشر للبطل اليوناني هرقل؛ إذ يُقال إن هرقل قد هزم العملاق ذا الأجسام الثلاثة "جيريون"، ومن هنا جاء اسم المنارة. يبلغ ارتفاع "برج هرقل" نحو 55 مترًا، ويقع على صخرة ترتفع 57 مترًا فوق سطح المحيط الأطلسي، وهو ما يسمح برؤية ضوئه من مسافات بعيدة. وتُعدُّ هذه المنارة أقدم منارة رومانية قائمة في العالم؛ إذ بُنيت في القرن الأول الميلادي، ولا تزال تعمل حتى يومنا هذا. وقد أدرجتها اليونيسكو ضمن مواقع التراث العالمي، وباتت اليوم مقصدًا للسيَّاح الذين يأتون لزيارة موقعها الأثري والاستمتاع بالمناظر الطبيعية الخلّابة المحيطة بها.

أما أعلى المنارات في العالم، ومن أجملها أيضًا، فهي "منارة جدّة" التي تحمل الرقم القياسي في موسوعة "غينيس" لأطول منارة في العالم. شُيدت هذه المنارة عام 1990م، بارتفاع 133 مترًا ضمن مشروع تطوير ميناء جدّة، لتكون دليلًا للسفن القادمة، تُحذِّرها من الأخطار البحرية وتوجهها بأمان إلى الميناء. وهي تحفة هندسية على الساحل الغربي للمملكة العربية السعودية؛ إذ تجمع بين عبق التراث الإسلامي وحداثة التصميم، مع قاعدة مستديرة وأعمدة مائلة تُحاكي أشكال سعف النخيل، وتعلوها منصة مراقبة مزوَّدة بشرفة مفتوحة تُتيح مشاهدة الأفق من مسافةٍ تصل إلى 27 ميلًا بحريًّا. وبفضل تصميمها المعماري المهيب وارتفاعها الشاهق، تُعدُّ "منارة جدّة" من أشهر المعالم السياحية في المدينة؛ إذ يُسمح للزوَّار بمشاهدتها عن بُعد، أو الاستمتاع بجولات بحرية قريبة منها، والتسوّق في الأسواق المحيطة بها.

أما "منارة كرياك" الواقعة على جزيرة ويسان في محافظة بريتاني الفرنسية، المبنية عام 1863م، والبالغ ارتفاعها نحو 47 مترًا، فتشتهر بامتلاكها واحدًا من أقوى الأضواء في العالم؛ إذ تصل قوة ضوئها إلى 500 مليون كانديلا. ويسطع ضوؤها القوي لمسافة تصل إلى نحو 60 كيلومترًا، وهو ما يجعلها وسيلةً حيوية لمساعدة السفن في عبور مياه خليج الباسيفيك والمحيط الأطلسي، التي غالبًا ما تشكّل تحديات خطيرة للملاحة البحرية. أما ما يميِّز هذه المنارة ويُكسبها سمعةَ الضوء الأقوى بين جميع المنارات في العالم، فهو نظامها البصري المتطور المدموج مع تكنولوجيا الإضاءة عالية القوة، بحيث تستخدم أربع عدسات مرتبة بشكل فريد على طابقين، وهو ما يعزِّز تركيز الشعاع الضوئي وانتشاره.

تعود كلمة منارة في العربية إلى الجذر (ن و ر)؛ فهي نورٌ للهداية، يبدأ من الشمعة، ويمتد إلى فنار البحر، ويعلو في مئذنة المسجد.



لغة المنارات الضوئية:
ألوان وإيقاعات وخصائص مميزة

ليس الضوء المنبعث من المنارات مجرد توهج ساحر، بل هو لغة خاصة محمّلة بالرسائل المشفرة، تتحدّث إلى كل ناظر إليها من حيث شدة الضوء وألوانه وأنماط وميضه المميزة.

في العصور القديمة وطوال العصور الوسطى، كانت المنارات تؤدي وظيفتها عن طريق أنظمة بسيطة، مثل النيران في المواقد الموضوعة على أبراج أو على رافعات قابلة للتحريك. ولكن بمرور الزمن، أصبحت أكثر تطورًا وباتت أضواؤها أقوى وأكثر موثوقية. فكانت المواد الجديدة القابلة للاحتراق تؤدي دورها؛ إذ تطوَّرت من الخشب والفحم إلى الزيوت النباتية والحيوانية، وصولًا إلى الغاز والكهرباء في أواخر القرن التاسع عشر. وقد أدَّت التقنيات البصرية الجديدة، مثل العواكس والعدسات الخاصة، إلى تعظيم نطاق الضوء وشدّته من خلال توجيهه في اتجاهٍ واحد. فعندما اخترع الفيزيائي الفرنسي أوغوستين-جان فرينل، عام 1822م، عدسةً مركبة قادرة على التقاط مزيد من الضوء المائل من مصدره، أتاح لشعاع المنارة أن يكون مرئيًّا لمسافات أطول. ومن ثَمَّ، وبفضل نظام الدوران الكامل بزاوية 360 درجة الخاص بالمنارات الذي وضعه المهندس السويدي جوناس نوربرغ عام 1890م، ظهر الضوء في هيئة ومضات إيقاعية رغم استمراريته وثبات مصدره.

تأتي أضواء المنارات بألوان مختلفة، فتشمل الأبيض والأحمر والأخضر، ولكل لون دلالة ملاحية محددة. فالأبيض يدل على المياه الآمنة أو مركز الممرات الملاحية، في حين يُحذِّر الأحمر من الأخطار أو المناطق الخطرة. أما الأخضر، فيُشير عادةً إلى الجانب الأيسر من الممرات باتجاه المرفأ. وإضافةً إلى الألوان، تتمتع المنارات بأنماط ضوئية مميزة؛ إذ تُومض معظم المنارات بضوئها وتطفئه وفق نمط معين يُشكِّل هويتها الخاصة، ويُعرف باسم "طابع الضوء". أما المدة الزمنية التي يتكرر فيها هذا النمط، فتسمَّى "الفترة". ويُحدَّد عدد مرات تكرار "طابع الضوء" لكل منارة وفقًا لاتفاقيات دولية تُنظّمها "الهيئة الدولية لسلطات المنائر" في باريس، التي تضم أبرز الدول البحرية. ووفقًا لهذه الاتفاقيات، قد تُومض المنارة بفواصل زمنية، مثل: 5 ثوانٍ، أو 10 ثوانٍ، أو 15 ثانية، وتصدر ومضات ضوئية منظمة في مجموعات تتألّف من ومضتين أو ثلاث ومضات أو أربع، مع فترات توهُّجٍ واختفاءٍ بين الومضات، يليها انطفاء لفترة قصيرة قبل تكرار النمط، وهو ما يُعرف باسم "مجموعة ومضات الضوء". وهناك نمط آخر يُعرف بـ "الأضواء المستترة"؛ إذ يبثُّ الضوءُ لحظةً، ثم ينطفئ مع استتار قصير بين فترات الإضاءة. كما توجد فئة خاصة تعتمد على إضاءة الضوء وإطفائه بالتناوب وبمدد متساوية.

بهذه الومضات المتنوعة تحوَّلت بعض إشارات المنارات إلى رموز شعرية ورومانسية؛ إذ يقال إن منارة "مينوت ليدج" في ولاية ماساتشوستس الأمريكية تُومض بالتسلسل الرقمي "1-4-3"، ويرمز شعبيًّا إلى عبارة: "أنا أحبك" نظرًا لتوافقها مع عدد حروف الكلمات لهذه الجملة؛ فـ "1" تُمثّل (I) "أنا"، و "4" تمثل (love) "أحب"، و"3" تمثل (You) "أنت". وسواء أكان ذلك مقصودًا أم لا، فقد أضفى ذلك بُعدًا من الغموض والرومانسية على إشارات كانت تُعدُّ تقنيةً بحتةً، وهو ما يعكس العلاقة العميقة بين الإنسان والبحر والعزلة والأمل الذي تمثّله هذه المنارات.

تبقى الإشارة إلى أن بعض المنارات، استَخدمت إلى جانب الإشارات الضوئية، الإشارات الصوتية أيضًا، مثل: الأجراس، والمدافع، وصفارات الإنذار، للتحذير من الضباب وتعزيز فعالية الضوء، ولا سيما في ظروف الرؤية الصعبة، بحيث تُشكِّل مع الإشارات الضوئية نظامًا متكاملًا يهدف إلى ضمان سلامة البحارة والمساعدة في توجيههم بأمان.

اسمها الغني بالدلالات

تتجاوز كلمة "منارة" معناها المباشر، إذ تحمل معاني ودلالاتٍ غنيةً في سياقات مختلفة.

أولًا: إن وظيفتها الأصلية بوصفها منارةً بحرية تُضيء الطريق وتمنح الأمان، يجعلها تمثّل الأمل والثبات في وجه الشدائد. فكما يضيء شعاع المنارة الطريق للسفن التائهة، تُستخدم كلمة "منارة" في الوصف المجازي لتُشير إلى الأشخاص أو الأماكن التي تُعدُّ مصدرًا للإشعاع الفكري أو الروحي أو الثقافي. فيُقال عن العلماء والمفكرين إنهم "منارات العِلم أو الفكر"، وعن المدن أو المؤسسات التي تُضيء دروب الناس "منارات الحضارة والتقدُّم".

ثانيًا: تُجسّد المنارة في عزلتها وصمودها رمزًا خالدًا يُحاكي تجربة الإنسان في مواجهة تقلبات الحياة وصعابها. فهي تقف شامخة وحيدة على الشواطئ والجزر والمنحدرات، عازفةً نشيد الصمت واليقظة في وجه الأمواج العاتية والرياح العاصفة. وهذه العزلة، التي قد تبدو للوهلة الأولى وحدة قاسية، تتحوّل في رمزية المنارة إلى مساحة للتأمل والتعمق؛ إذ تنمو القوة من داخل الوحدة، وينضج الصمود زهرةً تتفتح وسط صخور القسوة. فالمنارة، بهذا المفهوم، هي صورة للروح التي تواصل التألق على الرغم من العواصف، فلا تسمح لأي رياح أن تطفئ نورها، بل تزداد توهجًا كلّما اشتدت المحن.

ثالثًا: المنارة هي رمز للهداية الداخلية، وهي الضوء الذي يساعدنا في العثور على القيم والمبادئ التي نسير بها في الحياة، سواء أكان ذلك عبر إيمان روحي أم حكمة منيرة. فهي تدعونا لأن نثق بنورنا الداخلي الذي يقودنا خلال الأيام المظلمة نحو مستقبلٍ مشرق. ففي كل منارة قصةُ أمل، وفي كل شعاع وعدٌ بأن لا ظلمة تدوم إلى الأبد، وأن الهداية موجودة لمن يسعى إليها بلا كلل.

اجتماع الجمال والقوة في عمارتها

تتناغم لغة المنارات الضوئية مع سحرها المعماري؛ إذ إن تلك الأبراج التي لطالما وقفت على أطراف القارات والجزر قرونًا من الزمن، وهي تُشكّل خطوط السواحل وتُحدد الحدود بين البر والبحر، تحوَّلت إلى رموز للجمال والجاذبية المعمارية الفريدة.

فعلى مرِّ العصور، اتسمت هندسة المنارات باتباع أشكال معمارية كلاسيكية تتمثّل غالبًا في الأبراج الأسطوانية أو المخروطية. فقد كان هذا التصميم مثاليًّا من الناحية العملية؛ إذ يُتيح الارتفاع الكافي لمصدر الضوء تغطيةَ دائرةِ رؤيةٍ واسعة تمتد إلى أميال بعيدة. وفي الوقت نفسه، فإن هذه الأبراج تتميز بمتانتها وصلابتها، وهو ما يجعلها قادرة على تحمُّل الظروف الجوية والبحرية القاسية.

تشكّلت تصاميم المنارات وفق قيود تفرضها عليها مواقعها المعزولة أمام البحار، فاستُخدمت فيها أكثر المواد متانةً، مثل: الطوب والحجر والحديد الزهر والخرسانة المسلحة؛ لتتحدّى الرياح والعواصف والأمواج العاتية. أما ألوانها الخارجية، فلا تقتصر على الزينة فحسب، بل تخدم أغراضًا ملاحية مهمة؛ إذ تساعد أنماطُ الطلاء المميزة البحَّارةَ على تحديد منارات معينة عن بُعد. لذلك، كانت تُطلى بألوان تتباين مع محيطها، فيُعدُّ الأبيض الساطع والأحمر والأسود خيارات شائعة لضمان الرؤية على خلفية المحيط أو الساحل. كما يتميز عديد من المنارات بخطوط أو مربعات أو أنماط أخرى تُضفي عليها دلالات بصرية إضافية. فعلى سبيل المثال، تشتهر منارة "كيب هاتيراس" في ولاية نورث كارولينا الأمريكية بنمطها الحلزوني بالأبيض والأسود الذي تحوَّل إلى رمز تراثي للنشاط البحري.

وفي القرن الثامن عشر، تميَّزت هندسة المنارات بذكاء تصميمها، ولا سيما تلك التي أشرف عليها المهندس الإنجليزي جون سميتون، الذي استوحى تصميم منارة "إديستون" في بريطانيا من شجرة البلوط، وهو ما أتاح قاعدةً واسعة تتناقص نحو القمة لموازنة الثبات مع الارتفاع. وقد استُخدمت فيها تقنيات مبتكرة، مثل ترصيص الحجارة المتشابكة والجير الهيدروليكي المفعل بالماء، وهو ما عزَّز من متانة المنارة وأصبحت نموذجًا للبناء المتين الذي يتحمّل تقلبات المحيط والعواصف. ومع حلول القرن التاسع عشر، طرأ تقدُّم معماري آخر، وهو دخول التكنولوجيا البصرية الحديثة، كالعدسة المركبة "فريسنل" التي تطلبت تصميم غرف منارة زجاجية على القمة تسمح بإطلاق حزم ضوئية قوية. فكانت هذه الغرف غالبًا مزخرفةً ومدعومةً بهياكل معدنية مُزجَّجة تشبه الجواهر المتلألئة فوق المنارة، وهو ما أسهم في خلق دراما بصرية رائعة بين الأبراج المتينة والقمم الرقيقة التي تبعث الضوء.

ولكن الأمر اختلف قليلًا في العصر الحديث، بحيث اتخذت عمارة المنارات مسارًا أبسط وأكثر عصرية، مقارنةً بمنارات الماضي، فتميَّزت بخطوطها النظيفة وتصاميمها الأنيقة، واستخدامها لمواد مبتكرة تجمع بين الجمال والعملية.

والمنارات، إلى جانب طابعها المعماري، تتفاعل بتناغمٍ فريدٍ مع بيئتها؛ إذ تُشيَّد غالبًا فوق منحدرات شاهقة، أو جزر نائية، أو أراضٍ مرتفعة، لتشكِّل خلفية طبيعية درامية تواجه البحر أو السماء. كما أن أشكال المنارات تعكس أحيانًا ملامح الطبيعة المحيطة، عندما تناقض بأناقتها خشونة الصخور أو تعرجات الشواطئ، وهو ما يجعل الهيكل نفسه جزءًا حيًّا من محيطه، يحكي قصص الصمود والإرشاد.

منارة جامعة الملك عبدالله للعلوم والتقنية.

تُعد منارة جدة الأطول في العالم.

بعض أبرز منارات الجزيرة العربية

تُعدُّ منطقة الخليج العربي موطنًا لعدد من المنارات المميزة التي تمزج بين الأهمية التاريخية والتفرد المعماري والوظائف البحرية الحيوية. فهي ترشد السفن عبر مياه الخليج العربي والبحر الأحمر، في الوقت الذي تشكِّل فيه علامات ثقافية تعكس التراث البحري والتطورات الحديثة في المنطقة.

في المملكة العربية السعودية، إضافةً إلى منارة "جدّة" الشهيرة، المذكورة آنفًا، هناك منارات عديدة على طول ساحل البحر الأحمر، منها: منارة جزيرة سيلة قرب المويلح، ومنارة شعاب شرمو بالقرب من ينبع، ومنارة جازان في الجزء الجنوبي من المملكة. وهذه المنارات، على الرغم من أنها ليست مرتفعة وبارزة هندسيًّا مثل منارة "جدّة"، فإنها تؤدّي أدوارًا حيوية في تحديد المياه الصالحة للملاحة، والشعاب، والضفاف، لحماية السفن من المناطق الخطرة. فعلى سبيل المثال، توجّه منارة "شعاب شرمو" السفن التي تُبحر في المياه الملأى بالشعاب المرجانية قرب ينبع، وهي مهمة لضمان مرور آمنٍ عبر هذا الميناء التجاري الحيوي.

وفي الكويت، تُعدُّ منارة "ميناء الشويخ" من المعالم التاريخية التي تعكس الطراز المعماري المميز للمنارات في أوائل القرن العشرين. وقد شُيّدت هذه المنارة لمساندة الملاحة في ميناء الكويت الحيوي، الذي شهد تطورًا سريعًا، بفضل الازدهار الاقتصادي الذي شهدته الكويت، وهذا ما جعل من المنارة رمزًا للتراث البحري العريق.

أما سلطنة عُمان، فتمتاز بسواحلها الوعرة التي تحتضن مجموعة من المنارات الخلابة التي تجسّد روح الحضارة البحرية العمانية العميقة عبر القرون. ومن أبرزها: منارة "رأس الحد"، الواقعة على الطرف الشرقي لشبه الجزيرة العربية، التي تحتل موقعًا إستراتيجيًّا بالقرب من محميات تعشيش السلاحف؛ حيث تمتزج بنيتها الحديدية الشبكية مع أحدث تقنيات الإضاءة لخدمة طرق الملاحة البحرية الحيوية في مضيق هرمز. وهناك منارة "ديدامار"، التي بُنيت عام 1914م على جزيرة ديدامار في المضيق نفسه، والتي تُعدُّ أول منارة في السلطنة، وتتميَّز بنظام إضاءة قوي يصدر ومضتين مضيئتين مكثفتين كل 10 ثوانٍ، وهو ما يمنحها هوية بصرية مميزة لكي تحافظ على أمان الملاحة في هذا الممر البحري المهم.

المنارة في الآداب والفنون

أبعادها الروحية في الأساطير القديمة

في الثقافات البحرية القديمة، كانت المنارات تُعدُّ، في كثير من الأحيان، هياكل مقدسة، حيث تتلاشى الحدود بين الأرضي والروحي، وكان يُنظر إلى الضوء نفسه على أنه تجسيد لقوة أعلى، أو شعلة أثيرية تربط البحَّارة بالآلهة أو العوالم الأخرى. فكانت منارة الإسكندرية الأسطورية، إحدى عجائب الدنيا السبع، أكثر من مجرد تحفة معمارية؛ إذ كان يُعتقد أنها تحوي أرواحًا تُبارك السفن وتحميها من الأخطار. وكانت الروايات تهمس بأن من يُسيطر على نورها يتحكَّم في البحر والمصير، ويكون وسيطًا بين البشر وما هو مُقدَّس.

وتُقدِّم الأساطير الأوروبية الشمالية تصوراتٍ حيةً للنور بوصفه مرشدًا إلهيًّا عبر محيطات واسعة مظلمة. فكانت النيران المشتعلة داخل المنارات القديمة تُستخدَم إشاراتٍ للبحَّارة الذين يعبرون مياهًا خطِرة زاخرة بالأعاصير. وكان يُعتقد أن هذه النيران قد أوقدتها آلهة أو أرواح تنشر البركات والحماية.

وتتميّز ثقافات أخرى بنماذج مشابهة؛ ففي الفولكلور الياباني، تُعدُّ المنارات الساحلية بوابات إلى عالم الأرواح؛ إذ يعمل ضوؤها الوهّاج قنواتِ تواصلٍ بين الأحياء والأموات، فتصبح المنارة عتبةً روحيةً تربط بين عالَمين بإيقاع منتظم، مقدِّمةً العزاء للأرواح التائهة وللأحياء على حدٍّ سواء.

من جهة أخرى، تُصوِّر عديد من الأساطير حارس المنارة على أنه شخصية وحيدة تتجسَّد فيها اليقظة الدائمة. فغالبًا ما يظهر هؤلاء الحرَّاس في الفولكلور الشعبي بوصفهم حُماةً مزودين بصفات خارقة، أو نُسّاكًا، أو كائنات مسحورة تتجاوز مهامهم رعاية شعلة المنارة. في الميثولوجيا السلتية، تندمج هذه الشخصيات مع نمط "الحارس" الذي يقف على عتبة الجسر بين العوالم الحَدِّية، بين الموت والحياة. ومن هذا المنطلق، تأتي قصة غامضة من "جزر فلانان" في إسكتلندا، حيث اختفى ثلاثة حراس منارة من دون أثر عام 1900م، وعندما وصل حارس بديل، وجد المنارة مهجورة، والباب مفتوحًا، والوجبات نصف مأكولة، والساعة متوقفة في وقت غير عادي. فتأرجحت التفسيرات بين اختطاف كائنات فضائية وأرواح شبحية لهؤلاء الحرَّاس، وقد أفاد السكان المحليون بسماع أصوات غريبة تُنادي بأسماء الرجال المفقودين لسنواتٍ بعد تلك الحادثة.

قصة أخرى تأتي من "منارة تيفينيك" في بريتاني الفرنسية، الواقعة في مياه "را دو سين" الغادرة المعروفة بتياراتها القاتلة، واكتسبت سمعة سيئة بأنها "بوابة الجحيم". بدأت القصة مع حارس المنارة الأول، الذي أُصيب بالجنون بسبب أصوات تطالبه بمغادرة الجزيرة، ثمَّ لقي خليفته مصيرًا مشابهًا، وهو ما أسهم في نسج الأساطير المحلية التي أفادت بأن الجزيرة كانت مسكونة بـ "أنكو"، المخلوق الأسطوري الذي يرمز إلى الموت، ويُعتقد أنه يجمع أرواح البحَّارة الذين جرفتهم التيارات المائية العنيفة.

وإضافةً إلى ذلك، يمتد التداخل بين الأسطورة وصورة المنارة إلى ما يتجاوز الحدود البحرية ليشمل العوالم النفسية والروحية. فقد رأى المحلل النفسي المعروف، كارل يونغ، في المنارة نموذجًا نمطيًّا قويًّا للذات؛ إذ تُمثّل نورًا داخليًّا هادئًا ينير ظلمات اللاوعي. فكما تصمد المنارة في مواجهة البحر العاصف، تضيء الذات طريقها وسط فوضى المشاعر والصراعات الداخلية، معبرةً عن الأمل والوضوح والكمال. وهذا الجانب الرمزي يفسّر استمرار حضور المنارات في الأساطير؛ إذ إنها لا تجسّد الهداية الخارجية فحسب، بل ترمز أيضًا إلى رحلة التحوُّل والنمو الداخلي.

لوحة "منارة بيل روك" للإنجليزي تورنر (1819م).

في الفن التشكيلي
رمز الثبات والنور وسط الطبيعة الغادرة والموحشة

كما يتجاوز الحضورُ الغامض للمنارة الأساطيرَ والفولكلور الشعبي، فهي تحضر أيضًا في مجالي الرسم والتصوير بأبعادٍ رمزية غنية. ففي عالم الرسم، وعلى مدى قرونٍ، كانت المنارات نقاط جذب بصرية ذات تأثير درامي قوي، بحيث تُبرِز التناقض بين صلابة هذه المنشآت وثباتها، وبين حركة البحر والسماء المتغيرة والمتقلبة التي تحيط بها.

من أشهر الأعمال الفنية التي جسّدت هذه الرمزية، لوحة "منارة بيل روك" للرسام الإنجليزي جوزيف مالورد وليم تورنر (1819م)، وتُعدُّ من أشهر لوحات المنارات على الإطلاق. فهي تُصوِّر المنارة وسط بحار عاتية، معبرةً عن أنشودةِ قوة الطبيعة وعظمة الهندسة البشرية والشجاعة. فقد استخدم "تورنر" الضوء والجو العاصف ليخلق إحساسًا هو مزيج بين الرهبة والطمأنينة. وقد واصل فنانون آخرون هذا التقليد، مثل الرسام الأمريكي إدوارد موران في لوحة "منارة ساندي هوك" (1876م)، والألماني كارل بليشن في "بحر عاصف مع منارة" (1826م)، من خلال تصوير دور المنارة وسط أجواء طبيعية درامية، مع التركيز على التباين بين الضوء والظل، والهدوء والعاصفة، والخطر والنجاة.

وفي عالم التصوير الفوتوغرافي، تظل المنارات موضوعًا غنيًّا ومتجدّدًا يلتقط أجواءً متعددة ويتناول هوية المكان وتفاعل الضوء مع البيئة الطبيعية. وينجذب المصورون باهتمامٍ عميق إلى التفاصيل المعمارية الفريدة التي تتمتع بها المنارات، وكيف يتسرَّبُ الضوء من داخلها ليسقط على المحيط، مولّدًا مشاهد خلاّبة تنسجم فيها المنشآت المادية مع الاتساع الطبيعي الساحلي.

وعلى عكس اللوحات التي تمنح الفنان حرية التعبير العاطفي والتفسيري، تحفظ الصور الفوتوغرافية لحظاتٍ معينةً من الزمن، تُبرز حوار المنارة المستمر مع محيطها، سواءً في ضوء الفجر الخافت الذي يُنير البرج الساحلي، أو في الظلال البارزة لمنارةٍ تُحاكي أشعة غروب درامي. ويُعدُّ المصور الفرنسي جان غيشارد، من أشهر المصورين في مجال تصوير المنارات؛ إذ يشتهر بصورة درامية التقطها عام 1989م لمنارة "لا جومونت" وسط عاصفة عنيفة، حيث جسَّدت لحظة نادرة وقوية لموجة عملاقة تضرب المنارة، وهو ما جعلها من أشهر صور المنارات في العالم. وتمكن غيشارد من التقاط هذه اللحظة النادرة من طائرة مروحية، مع تضمين أحد حراس المنارة في المشهد، ما أضفى عليها بُعدًا إنسانيًّا وقصة بقاء مدهشة. مُصوِّرُ منارات بارز آخر، هو جوشوا نوويكي، المعروف بتوثيقه لعظمة "منارات ميشيغان التاريخية" وسحرها بعيون حريصة على التقاط الضوء الطبيعي والظروف الجوية الدرامية، فتُبرز أعماله تفرُّد الهندسة المعمارية والمزاج الجوي لتلك المعالم الساحلية، وهو ما أكسبه تقديرًا واسعًا في مجتمعات السياحة والطبيعة.

لوحة "منارة ساندي هوك" للأمريكي إدوارد موران في (1876م).

لوحة "بحر عاصف مع منارة" للألماني كارل بليشن (1826م).

في الشعر والرواية
بين المعنى المباشر والدلالات

أحمد شوقي.

محمود البريكان.

تنوّعت استخدامات المنارة (الفنار) في الشعر العربي المعاصر تحديدًا؛ إذ يكاد الشعر القديم يخلو من توظيف هذه المفردة المستحدثة نسبيًّا. وقد عمد الشعراء المعاصرون إلى توظيفها في قصائدهم، تارةً بمعناها المباشر المرتبط بالبحر، حيث تهدي البحّارة التائهين إلى السواحل، وتاراتٍ أخرى بمعناها الرمزي بدلالاته المتعددة، تبعًا لزاوية توظيف الشاعر لها في نصِّه.

فعلى سبيل المثال، يستعيد أحمد شوقي في منفاه بالأندلس، في قصيدته "غربة وحنين للوطن"، صورة الفنار الشامخ في حي المكس بالإسكندرية، ذلك الفنار الذي ظلّ شاهدًا على تاريخ المدينة لأكثر من 120 عامًا، فيقول:

"نفسي مرجـلٌ، وقلـبي شــراعٌ
بهما في الضلوعِ سيري وأرسي
واجعلي وجهَكِ الفنارَ ومجراكِ
يدَ الثـغرِ بيـن رمــلٍ ومَـكسِ".

أما الشاعر العراقي محمود البريكان، فقد كتب قصيدته الشهيرة "حارس الفنار"، يصوّر فيها بشاعرية عالية على لسان الحارس، ترقّبه الطويل لـ "الزائر المجهول" القادم من أمواج البعيد، المُبحِر في التيه:

"أعددتُ مائدتي وهيّأتُ الكؤوس،
متى يجيء الزائر المجهول؟
أوقدتُ القناديلَ الصغار ببقية الزيت المضيء،
فهل يطول الانتظار؟".

ويقدّم البريكان حارسَ الفنار بوصفه شاهدًا على أحداث كثيرة؛ الموتى والتائهين، والقراصنة وسفنهم الغارقة بسبائك الذهب اللامعة في العيون، فيقول:

"هو التيه المجرّد في العراء..
أتذكّر الموتى ولون دموعهم في الزمهرير..
أتذكّر الأموات والسفن الغريقة والكنوز
وسبائك الذهب المصفّى والعيون اللامعات..
وتقرّ أسلحةُ القراصنة الكبار...
يا طالما أسريتُ عبر الليل أحفر في القرار".

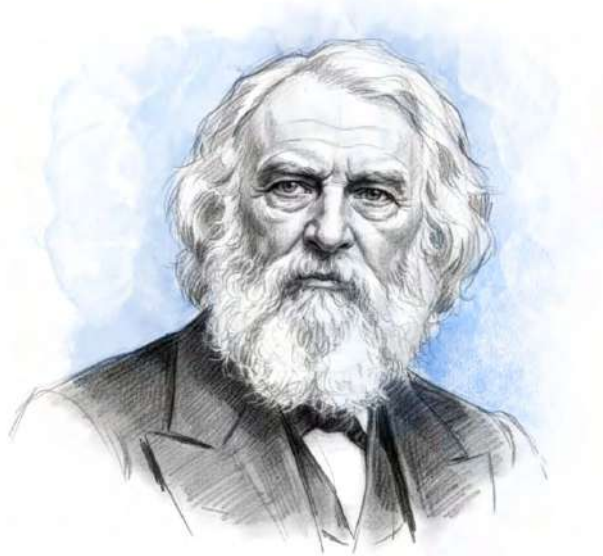
أما الشاعر السعودي محمد العلي، فيغوص أعمق في قصيدته "فنار"؛ إذ يؤنسن هذا الكائن الشامخ على البحر، ويمنحه روحًا تتهادى فيها الأساطير القديمة على صفحات الموج، وينزف من قلبه الضوء للعابرين:

"واقفٌ يتهجّى الأساطيرَ في لغةِ الموج
يتمَلّى الزحافَ الذي لا يكاد يبين على رقصه حين تعدو الرياح
وينزف من قلبه لمحاتٍ من الضوء والشوق للقادمين".

كما يُصوِّره وهو يبكي خفيةً على غرقى البحار، وتتكحّل عيناه بفرح الماء حين يقطر من ريش النوارس التي تمر من حوله:

"تمرّ النوارس من حوله، فيكحِّل عينيه من فرح الماء يقطر من ريشها".

محمد العلي.



هنري وادزورث لونغفيلو.

ثم يختم العلي نصَّه بجعل الفنار مماثلًا للشاعر في وحدته وغربته، متسائلًا بدهشةٍ عن قدرته على الوقوف صامدًا بلا أمل:

"قل لي الآن، كيف تُجيد الوقوف بلا أمل مثل نخلة؟ أيها الشاعر المتوحِّد".

وكذلك كتب الشاعر الأمريكي هنري وادزورث لونغفيلو، أحد أبرز شعراء القرن التاسع عشر، قصيدة كاملة بعنوان "المنارة" (The Lighthouse)، يصف فيها ذلك البنيان الهائل بأنه عمود من نار ليلًا، وعمود من سحاب نهارًا:

"يمتد ذلك الجرف الصخري بعيدًا في البحر،
وعلى رأسه الخارجي، على بُعد أميال، ترفع المنارة بنيانها الهائل:
عمود من نار ليلًا، ومن سحاب نهارًا".

ويُبرز "لونغفيلو" فرح السفن حين ترى نورها يشعل الأفق:

"والسفن العظام تمضي وتعود.. ودائمًا تبتهج حين ترى نورها يشتعل".

مدعاة للتأمل الفلسفي في الرواية

أما في عالم الروايات، فتتعدّد الدلالات وتتسع دوائر التأمّل الفلسفي في كثير من الأعمال. ولعل أحد أشهر النصوص التي جعلت المنارة محورًا رئيسًا تدور حوله الحبكة، هي رواية "إلى المنارة" للكاتبة الإنجليزية البارزة في القرن العشرين، فرجينيا وولف.

تتمحور الرواية حول عائلة "رامزي" التي تعيش على جزيرة في إسكتلندا، وتبدأ تعقيدات الحكاية، بكل حمولاتها التأملية والفلسفية، حين يُبدي أحد الأطفال رغبة في زيارة المنارة، لكن والده، "السيد رامزي"، يعترض متعذرًا بسبب سوء الأحوال الجوية. ومن خلال ثلاثة فصول تمثّل ثلاث مراحل زمنية مختلفة، نُصغي للأصوات الداخلية لأفراد العائلة وضيوفهم، بكل ما تحمله من تأملات ذاتية وتقاطعات نفسية وفكرية.

وتبرز في الرواية دلالة رمزية مهمة تتمثّل في شخصية "ليلي بريسكو"، الصديقة المقرّبة للعائلة والفنّانة التي ظلّت تكافح لإنجاز لوحتها المستعصية على الإلهام. ولم تكتمل لوحتها إلا في اللحظة نفسها التي يصل فيها أبناء "السيد رامزي" أخيرًا إلى المنارة في خاتمة الرواية (أي بعد عشر سنوات من أحداث الجزء الأول)، في توازٍ رمزي بين اكتمال الرحلة الخارجية واكتمال الرؤية الفنية.

وفي الأدب العربي، لا تخلو المنارة كذلك من الحضور في عدد من الأعمال الروائية والقصصية. فعلى سبيل المثال، رواية "حارس المنارة" التي تمتاز ببناء واقعي يحمل إسقاطات رمزية عديدة تدفع القارئ إلى التأمل. تدور أحداث الرواية حول شاب استيقظ بعد أيام من فقدان الوعي في قبو المنارة، وكل ما يعلمه، بعد أن أفاق، هو ما أخبره به والده بأن أهل القرية بحثوا عنه طويلًا حتى وجدوه مقيّدًا في القبو وجسده مغطًّى بالكدمات. ومن هنا، تبدأ رحلة السرد لكشف الملابسات التي قادته إلى تلك الحالة؛ إذ يأخذنا الكاتب إلى أعماق عالمه الداخلي، متتبعًا آثار الصدمات والظروف التي انعكست على واقعه، في عالمٍ تغيب عنه العدالة الاجتماعية التي تُشكّل محور الرواية.

المنارة في السينما:
ملاذٌ للبحارة.. سجنٌ للعَقل

في ظلمات البحار الحالِكة، وأمواجِها العالية وقسوة عواصفها العنيفة، وبردها القارس، يتطلّع البحّارة في السفن إلى ضوء المناراتِ الذي يشقّ الظلام، إيذانًا بنهاية التيه، ومعلنًا عن اقتراب الوصول، وموجّهًا نحو البر الآمن. المنارة هي الدليل، وهي الملاذ، وهي الأمل بنهاية كل عذابات البَحر؛ وبفضل هذا صارت المنارات رمزًا للأمان وكناية عن الدليل الذي يبدد الخوف وينهي التيه في المجهول.

غير أن وجهها في السينما كان مختلفًا عن هذه الرمزيات التي تحمل معاني السلام والطمأنينة بعد الخوف؛ إذ إن كثيرًا من السينمائيين اختاروا تشريح وتفكيكَ المنارة ورمزياتها وإعادة تركيبها من جديد في صورة مغايرة.

وعند استحضار أهم الأفلام التي كانت المنارة هي فضاءها الرئيس، يبرز فِلم المخرج الأمريكي روبرت إيغرز "المنارة" (The Lighthouse) (2019م)، ففيه تظهر المنارة كيانًا يستلب إرادة ساكنيها من الحراس؛ إذ يتلاشى ذلك الرمز التقليدي للهداية ليحل محله حصار نفسي مطبق في مساحة ضيقة ومنعزلة.

فِلمُ الرعب الذي يقدّم أشكالًا مختلفة من الظلام النفسي، يبدأ بوصول عامِلين هما ويك (ويليام دافو) وونسلو (روبرت باتينسون)، إلى جزيرة صغيرة مقفرة، لإدارة وحراسة منارة قديمة تنتصب على شاطئها. وعلى مدار أيام وليالٍ طويلة من العزلة، يعملان، ويأكلان، ويشربان، وينبشان في حياة بعضهما، مؤسسين حالة من العداء الحاد المتولّدِ من اختلاف الطباع والملل. في الفِلم تعوي الرياح، وتتجول الكاميرا ببطء، ويزأر البحر، ويستعرض "إيغرز" قدراته السينمائية المذهلة عبر السيطرة على المَشَاهِد، واستخدام إضاءة تعبيرية، وإطار سينمائي مربع قديم الطراز يزيد من الشعور برهاب الأماكن الضيقة، ويطمس بسلاسة الخطوط الفاصلة بين الحيزين المادي والذهني.

تتحوَّل الحياة داخل مبنى المنارة بالنسبة إلى الرجلين إلى متاهةٍ متكاملة الأركان، يضيع فيها كلاهما، فيما النور الذي يدلّ التائهين فوقهما يصبح سرابًا لا يمكن الوصول إليه، ولن يهدي أيًّا منهما إلى الرشد أو الصواب.

وعلى النحو نفسه من الانحراف عن رمزية الأمان، تبدو المنارة في فِلم مارتن سكورسيزي "جزيرة شاتر" (Shutter Island) (2010م)، ذروة المتاهة أو مستقر الحقيقة المرة التي يهرب منها العقل. يبدأ الفِلم بهدوء، أو هذا ما يريد إقناع مشاهديه به، إذ يصل المارشال تيدي دانيلز (ليوناردو دي كابريو) إلى جزيرة "شاتر" قُبالة ساحل ماساتشوستس للتحقيق في قضية اختفاء مريضة من مصحة مُقامة على الجزيرة.

ومع تقدّم الأحداث في الفِلم يدخل المشاهِد إلى المتاهة التي وجد البطل نفسه فيها، يغيب مفهوم الحقيقة ويتلاشى تمامًا، فكل ما يعيشه البطل من أحداثٍ قد يكون مؤامرة دبرها مديرو المصحة، أو ربما يكون قد فقد عقله بالفعل، وكل ما يراه مجرد أوهامٍ.

وكما لو كان مُبحرًا في ظلام ليلٍ حالك، تظهرُ المنارة في الفِلم ملاذًا للبطل من جحيم الجزيرة، فيتجه إليها لكشف الأسرار والخروج من المتاهة التي وجد نفسه فيها، غير أن المنارة لن تقدّم له إلا تيهًا يُضاف إلى التيه الذي تورّط فيه، فلا حقيقة تُكشف، ولا مأساة تنتهي، ولا أمان يجد.

وفي الفِلم الكلاسيكي "صخرة الرعد" (Thunder Rock) (1942م) للمخرج الإنجليزي روي بولتينغ، تأخذ المنارة شكلًا آخر، غير بعيد عن الذهن والصراعات التي تدور داخله؛ إذ تصير مساحة للتأمل الفلسفي ومواجهة الماضي وخيارات الحياة. يفرّ إليها البطل من ضجيج العالم وويلات الحرب، ناشدًا العزلة والسكينة.

المنارة، هذا البناء الذي يصوّره الفِلم واقفًا بكل شموخ على صخرة شاهقة مطلّة على البحيرة الشاسعة، يفشل في أن يوفر للحارس ما جاء في طلبه، وإنما يضعه وجهًا لوجه مع أرواح غابرة تستوطن خياله وتُجبره على مراجعة خياراته الأخلاقية.

مشهد من فِلم "المنارة" (2019م).

مشهد من فِلم "جزيرة شاتر" (2010م).

منارة "فارو كابو" في سانتاندير، إسبانيا.

بعد التقدم التقني:
أسيبقى للمنارات مستقبل؟

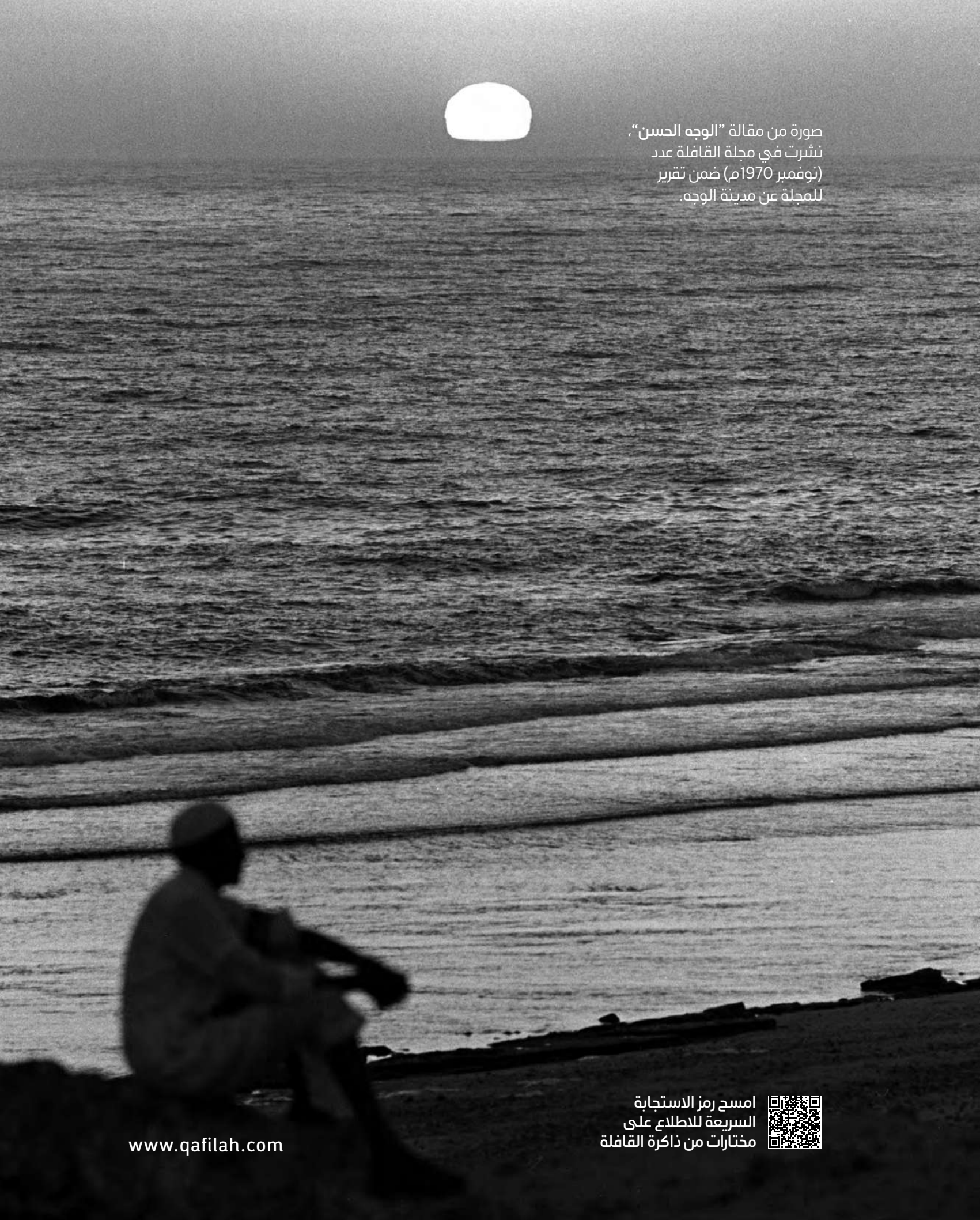
يعتمد العالم البحري اليوم، إلى حدٍّ بعيد، على أنظمة ملاحة إلكترونية متطورة، مثل: نظام تحديد المواقع العالمي، والمساعدات الملاحية المضيئة، والعوامات، ومنارات الاستجابة الرادارية، وأنظمة التعريف الآلي والخرائط البحرية. وتوفر هذه التقنيات تحديدًا دقيقًا للمواقع، وتقدّم بيانات لحظية، وهو ما يقلل الاعتماد على العلامات الفيزيائية؛ إذ يمكن للسفن الآن رسم مسارها بدقة متناهية، بغض النظر عن حالة الطقس أو الرؤية، وهو ما يُوحي بأن المنارات قد أصبحت بلا فائدة، أي مجرد هياكل تجاوزها الزمن.

ولكن، على الرغم من ذلك، هناك أسباب قوية تجعل المنارات تحتفظ بقيمتها الوظيفية. أولًا، الأنظمة الإلكترونية ليست معصومة من الخطأ؛ إذ قد تفشل بسبب أعطال تقنية، أو تشويش على الإشارات، أو هجمات إلكترونية. وفي مثل هذه الحالات، تعمل المنارات بوصفها شبكة أمان احتياطية، فتقدّم إشارات بصرية حاسمة لتجنب الكوارث. ثانيًا، تساعد المنارات، السفن الصغيرة، والقوارب الترفيهية، وأساطيل الصيد التي قد تفتقر إلى معدات ملاحية إلكترونية متطورة؛ إذ ليس لدى كل البحَّارة وصولٌ إلى أحدث مبتكرات التكنولوجيا، وهو ما يُبقي إشارات الضوء التقليدية ذات صلة، ولا سيما في المناطق النائية التي تفتقر إلى البنية التحتية الرقمية.

إضافةً إلى ذلك، فإن طبيعة البيئة والمناخ تدعم استمرار فائدة المنارات؛ إذ يمكن للضباب الساحلي، والعواصف، والشذوذات المغناطيسية، أن تعطّل الملاحة الإلكترونية. وفي مثل هذه الظروف الجوية الصعبة، يكون شعاع المنارة الذي يخترق الضباب مساعدًا فعّالًا لا يمكن للتكنولوجيا استبداله بالكامل. كما أن العوامل البيئية والاقتصادية تؤثر أيضًا في بقاء المنارات قيد التشغيل. فكثير من الدول أتمتت مناراتها، وهو ما خفّض من تكاليفها مع الحفاظ على وظيفتها الأصلية، ولا سيما أن إيقاف تشغيلها تمامًا قد يؤثر في النسيج الاجتماعي والثقافي المرتبط بهذه المعالم البحرية.

ومع ذلك، فقد حُوّلت عديد من المنارات التي توقفت عن العمل إلى متاحف، أو معارض فنية، أو دُور ضيافة، مستفيدةً من مناظرها الآسرة، وتصميماتها الداخلية المُدمجة، ومواقعها المُثيرة. ففي إسبانيا، مثلًا، أصبحت منارة "فارو كابو" في سانتاندير، مركزًا للفن المعاصر. وفي أستراليا، تحوَّلت منارة "كيب أوتواي" إلى موقع تراثي ومساحة تعليمية. وفي النرويج، أصبحت منارة "ريفينغن" متاحة للجمهور بوصفها جزءًا من شبكة أوسع من الأصول الثقافية الساحلية.

وهناك منارات أخرى في العالم أصبحت معالم جذب سياحي لما تشتهر به من أهمية تاريخية، وهندسة معمارية فريدة، ومواقع ذات مناظر الخلابة. والأمثلة على ذلك عديدة، من بينها: منارة "تورليتيس" في اليونان التي تتميز بموقعها على جزيرة صخرية أمام ميناء أندروس؛ ومنارة "كيب بوينت" في جنوب إفريقيا التي تقع على منحدرات وعرة، وتوفر إطلالات بانورامية رائعة على المحيط؛ إضافةً إلى "منارة مقديشو" الأثرية التي هي رمزٌ تاريخي مهمّ في مدينة مقديشو عاصمة الصومال، بحيث تُعدُّ واحدة من أقدم الموانئ الإسلامية وأعظمها في شرق إفريقيا.



صورة من مقالة **"الوجه الحسن"**،
نشرت في مجلة القافلة عدد
(نوفمبر 1970م) ضمن تقرير
للمجلة عن مدينة الوجه.

امسح رمز الاستجابة
السريعة للاطلاع على
مختارات من ذاكرة القافلة

www.qafilah.com

القافلة

مجلة ثقافية منوعة تصدر كل شهرين - العدد 714 | يناير - فبراير 2026