القافلة

العدد 717 | يوليو - أغسطس 2026

القافلة

مجلة ثقافية منوعة تصدر كل شهرين
المجلد 75 | العدد 717 | يوليو - أغسطس 2026

لطالما كان الانتظار جزءًا لا مفرّ منه من الحياة؛ إذ يتداخل مع إيقاع التجربة اليومية. ودائمًا ما يضعنا الانتظار وجهًا لوجه أمام حقيقة إنسانية عميقة: التوتر الدائم بين ما نريده أن يحدث الآن، وما يُصرُّ الزمن على تأجيله إلى حين.

الصورة: Getty Images.

الناشر

aramco

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

رئيس قسم قنوات الاتصال
أسامة محمد قروان

رئيس التحرير: مصلح جميل الخثعمي
شؤون التحرير والقنوات المساندة: عدنان المناوس، أسامة بوجبارة، نشمي القحطاني، 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
رونا 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.

صوت القافلة

حين بدأ الإعداد لهذا العدد، وقع الاختيار على "صناعة النشر" لتكون قضية العدد. فقد ظل النشر قضية متجددة تتداخل فيها الثقافة والاقتصاد والمعرفة والتقنية، وتتشابك حولها الأسئلة المتعلقة بالمؤلف والقارئ والناشر ووسائل التوزيع وأشكال الوصول إلى المعرفة. وبينما كانت مواد هذا الملف تُكتب وتُراجع، شهدت منصة "إكس" نقاشًا واسعًا حول عدد من القضايا المرتبطة بصناعة النشر، تناولها كتّاب ومهتمون من زوايا متعددة، وتطرقوا إلى العقود والتوزيع والعلاقات بين أطراف هذه الصناعة. عندها تبيّن أن قضية العدد قد تكون فقدت شيئًا من قيمتها، أو ما يُعرف في العمل الصحفي باحتراق الفكرة.

ومع الإدراك بأن منصات التواصل الاجتماعي تؤدي دورًا مهمًّا في نشر الأخبار وإثارة حوارات وردود سريعة، إلا أنّ طبيعتها وذاكرتها لا تعطي كل قضية حقها. لذا، يبقى لكل قضية وموضوع مكانًا لينال حقه من التأمل والفهم، وهنا يأتي دور المجلات، التي تتيح مساحة أوسع للتعمق، وتشبع الموضوع بحثًا وتوثيقًا وتحليلًا، وتنتقل من مظاهر المشكلة إلى جذورها، ومن رصد الآراء إلى استكشاف الأسباب والنتائج والبدائل الممكنة. وهي بذلك تسهم في تكوين صورة أكثر اكتمالًا، وتساعد على بلورة تصورات وحلول قابلة للتطبيق، بدلاً من الاكتفاء بردود الفعل العابرة.

هذا لا يعني التقليل من أهمية النقاشات التي تدور في الفضاء الرقمي؛ فهذه النقاشات أصبحت جزءًا أصيلًا من المشهد الثقافي المعاصر، وأسهمت في جعل كثير من القضايا أكثر حضورًا ووضوحًا. لكن بين التغريدة والمقالة مسافة، وبين التفاعل اللحظي والمعالجة المتأنية فرق لا يزال يصنع قيمة المعرفة.

ومن جانبٍ آخر يتناول ملف العدد " التزوير" وهو من الموضوعات التي تتقاطع مع كل تفاصيل حياتنا اليومية، ومنها ما نستهلكه من أخبار ومنتجات وغيرها. لذا، كان لا بد للقافلة أن ترتحل للأزقة الخلفية والورش السرية لهذه الصناعة.

وفي الثقافة والعلوم والحياة اليومية والآداب والفنون، تجول القافلة بين مناخات النفس، وأعشاب الخلود التي تمنح العمل الأدبي والفني سر البقاء، وعن تلك الومضات التي عاشها فنانون وأدباء وأنتجت أعمالًا خالدة. ولا يمكن ألّا تتناول طموحات الإنسان اليوم بنقل الطبيعة الخضراء إلى الفضاء أو الغوص في أعماق المحيطات في رحلة الإنسان التي يدفعها الفضول والعلم.

ومن جهة أخرى، تعلن القافلة اليوم عن إطلاق "القافلة بودكاست" في خطوة جديدة تهدف إلى توسيع حضورها الرقمي وإتاحة محتواها الثقافي والمعرفي عبر قنوات رقمية متنوعة تناسب جمهورها. وعبر برنامجيها "صوت القافلة" و"بورتريه" يمكن الاستماع إلى مجموعة مختارة من مقالاتها، بما يمنح القراء فرصة الوصول إلى محتوى المجلة والاستفادة منه عبر الوسائط المختلفة.

وبالتزامن مع حمى كأس العالم، ندعو القارئ للاطلاع على المحتوى الحصري الذي يُنشر على الموقع الإلكتروني للمجلة وحسابها على إنستغرام حول ثقافة المونديال وكرة القدم وسحرهما.

رئيس التحرير

قبل السفر

04 | كتب عربية ومترجمة
06 | كتب من العالم
07 | مقارنة بين كتابين
08 | **أكثر من رسالة:** الصداقة
09 | **أكثر من رسالة:** اقتصاد الحنين
10 | **استطلاع:** الذكاء الاصطناعي
12 | **قول في مقال:** "أبو الفنون"حضور تعوقه الإشكاليات والتحديات

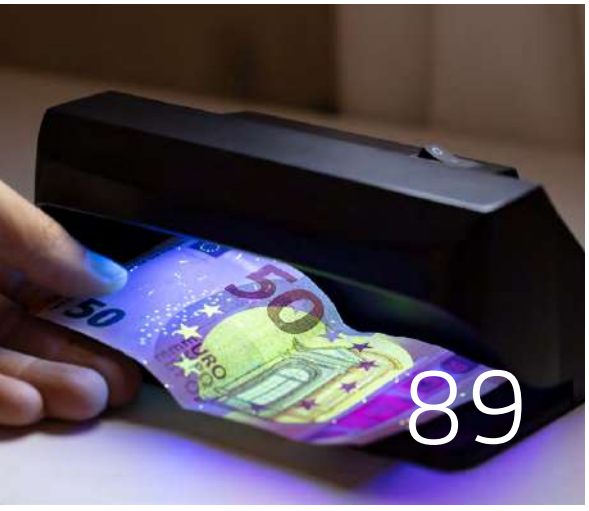
القضية

13 | صناعة النشر

أدب وفنون

23 | تنوّع مصادر الإلهام الأدبي
27 | **رأي ثقافي:** علامات التجديد في الرواية السعودية المعاصرة
28 | جميل صدقي الزهاوي.. شاعر الفكرة والتنوُّع الثقافي
31 | من بذور عقلنة الموسيقى إلى جذور التأليف الموسيقي الاصطناعي
35 | حين تصير الصورة زمنًا في الفنّ السينمائي
39 | أعشاب الخلود.. لماذا تُخلد أعمال أدبية وفنية دون غيرها؟
43 | مناخات النفس.. حين تكتبنا الطبيعة ويعبّر عنا المناخ
48 | **شعر:** عبداللطيف بن يوسف
50 | **ضوء:** عادل مصطفى

محتوى العدد



علوم

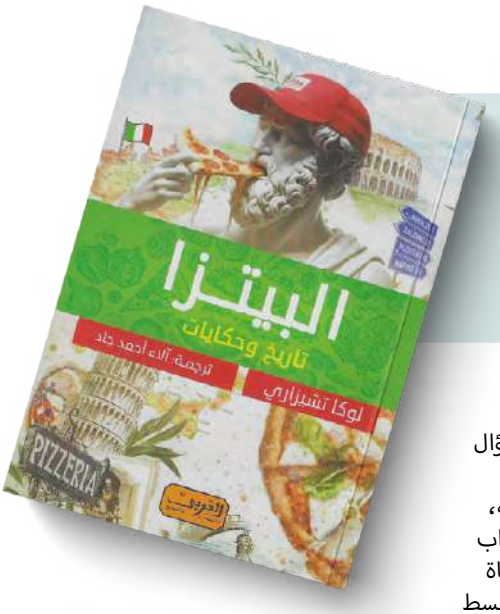
56 | ذكاء بلا دماغ
60 | العواصف الشمسية
63 | **مجهر:** التفوق المبكر
64 | عوالم في العتمة
68 | **العلم خيال:** نقل الطبيعة الخضراء إلى الفضاء

آفـاق

70 | الانتظار.. ذلك الفن الذي فقدناه
74 | التميمة في العلامات التجارية
78 | المحادثات العابرة.. أهمُ مما تبدو عليه
82 | **عين وعدسة:** متحف الذهب الأسود
88 | **فكرة:** رحلات ثقافية لانعاش لغة أصلية على وشك الانقراض

الملف

89 | التزوير



البيتزا
تاريخ وحكايات

تأليف: لوكا تشيزاري
ترجمة: آلاء أحمد جاد
الناشر: العربي، 2026م

"هل من المنطقي تخصيص كتاب لتاريخ البيتزا، الطبق الأشهر عالميًّا؟"، بهذا السؤال يستهل الباحث المتخصِّص في تاريخ المطبخ الإيطالي وتطوُّر الأكلات الشعبية، لوكا تشيزاري، مُؤَلَّفَهُ، مشيرًا إلى أن الجواب يكمن في الجهد اليومي الذي يبذله الطهاة والمحترفون، وكذلك المؤسَّسات وحتى أبسط الهواة، لإبقاء البيتزا متصلةً بجذورها العميقة. فكما يكتب: "ليس كافيًا أن تكون بيتزا اليوم لذيذة، ولا أن تكون كذلك منذ عشرين عامًا، بل يبدو أن الاستمتاع الحقيقي بها لا يكتمل إلا عند استحضار تاريخها الطويل"، كأن أصولها قد امتزجت بعجينتها وأصبحت مكوِّنًا "يمكن تذوقه في كل قضمة".

وعبر ثلاثة أجزاء وُزّع عليها مضمون هذا الكتاب، بخلاف المقدمة والخاتمة، سيتعرّف القارئ على تاريخ البيتزا وكأنه يقرأ روايةً طويلة تضمّ العناصر المؤسِّسة لأي سرد أدبي، من حبكة وشخصيات ومكان وزمان. وتنطلق حكاية البيتزا من مدينة نابولي في إيطاليا، حيث ظلّت محصورةً هناك حتى نهاية القرن التاسع عشر، كما يذكر المؤلف؛ ففي هذه المدينة نشأت تلك الفطيرة المخبوزة لسد جوع الفقراء. وأمام البيوت التي كانت حالتها، آنذاك، من السوء بحيث لم يكُن بوسع سكانها إعداد طعامهم داخلها. بدأ تصنيعها في الشارع بوسائل بدائية وبمكونات بسيطة، مستفيدةً من وفرة الدقيق الأبيض منخفض السعر، وكانت محشوَّة بالجبنة والطماطم، وهو ما يمكن أن يُعدّ النموذج الأصلي للبيتزا المعروف بـ"المارجريتا"، لكنها لم تكُن سوى واحدة من بين أنواع كثيرة. وكان الشارع أيضًا هو سبب انتشار البيتزا؛ لأنها مثّلت نوعًا من الأطعمة السريعة المثالية التي يمكن تناولها فيه، حتى إن الباعة المتجوّلين الذين روّجوا لها في مراحلها الأولى عُرفوا بـ"صُنّاع البيتزا"، ليقفوا بذلك الوصف على قدم المساواة مع الخبّازين الذين كانوا يصنعونها فعليًّا.

وفي سعيٍ جادٍّ للتأريخ للبيتزا، يستعرض لوكا تشيزاري معلوماتٍ تفصيلية عن مطاعمها في نابولي، ويروي شهاداتِ شخصياتٍ بارزةً عنها، مثل الرسّام ومخترع التلغراف الأمريكي صمويل مورس، والأديب الفرنسي ألكسندر دوما، ولا ينسى أن يقدّم وصفاتها المتنوعة كما وردت في أبرز أدلة الطبخ الإيطالي، مُحلّلًا تطوُّر مكوّناتها، ومستقصيًا مراحل انتشارها ورواجها في أرجاء العالم.

فلسفة الأبطال الخارقين

تأليف: إلودي دينيس - جوناس ماري
ترجمة: يارا شعاع
الناشر: نينوى، 2025م

يؤكّد مُؤلِّفا هذا الكتاب، إلودي دينيس وجوناس ماري، أن بإمكاننا فهم الفلسفة وممارستها باستخدام قصصٍ يُقال أحيانًا عنها خطأً إنها مخصصة للأطفال؛ فمن ذا الذي يمكنه تجاهل المعضلات الأخلاقية التي واجهت أبطال القصص المصوَّرة، كباتمان مثلًا، ودفعتهم إلى التأمل الفلسفي واتِّخاذ قراراتهم وتوجيه أفعالهم بناءً عليها؟ وبالطبع، لم يكُن باتمان حالةً فريدة؛ إذ يستعرض الكتاب نماذج عديدة تُثبت أن الأبطال الخارقين يُعدّون من نواحٍ كثيرة، كما ورد في مضمونه، "أفضل فلاسفة العالم".

ومن أجل توضيح فكرتهما الرئيسة، وهي أن مغامرات الأبطال الخارقين تعبّر عن قضايا الوجود والسياسة والأخلاق، وحتى يمكن استعراض آثارهم الفلسفية، قسّم المؤلِّفان محتوى الكتاب إلى جزأين أساسين: يضم الجزء الأول اثنتي عشرة حلقة، على غرار أسلوب صناعة بعض القصص المصوّرة نفسه، تتناول كل حلقة عددًا من الموضوعات والمفاهيم، مثل: التقنية والطبيعة والحقيقة والإدراك والوقت والعمل والأخلاق، وتسعى إلى تحليلها بمساعدة الفلاسفة من جانب، والأبطال الخارقين من جانب آخر.

وجاءت عناوين الحلقات في صيغة تساؤلاتٍ تهدف إلى تحفيز البحث الفلسفي في الموضوعات المطروحة عبر تحليل نماذج من "الأبطال الخارقين" بأسلوبٍ يجمع بين التشويق والطرافة.

ولم يقتصر الكتاب على استعراض نموذج البطل الخارق وتحليله فحسب، بل خصّص الجزء الثاني منه للاهتمام بـ"الأشرار الخارقين". ولا يُعرِّف المؤلفان هؤلاء بصفتهم النقيض المباشر للبطل الخارق؛ أي من يوظفون قدراتهم للشر المطلق؛ فالمعروفون بـ"المستنيرين" مثلًا، لا يمارسون الشر لذاته، بل بدافع خدمة أقرانهم ونفع مجتمعهم من منظورهم الخاص. كما أن الشرير الخارق ليس بالضرورة صاحب قدرات خارقة، كشخصية "الجوكر" مثلًا؛ إذ تشير صفة "خارق" هنا إلى جسامة الجرائم التي يرتكبها هؤلاء الأشرار، وتأثيرها الواسع في أعداد كبيرة من الناس أو المجتمع بأسره.

دليل التائهين إلى نيويورك
حفريات في التضليل والغرابة والأطياف

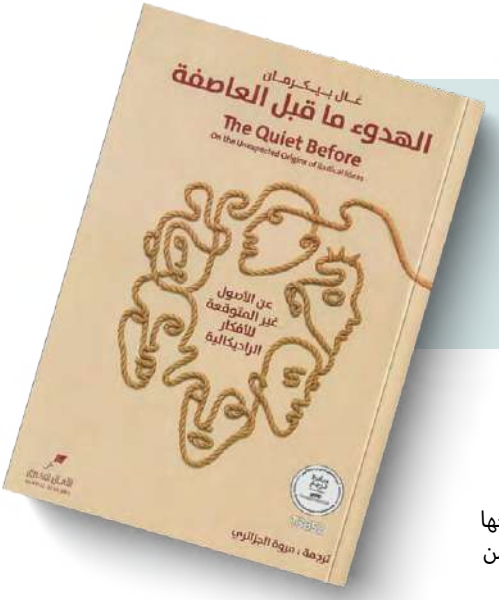
تأليف: أحمد العلي
الناشر: روايات (مجموعة كلمات)، 2025م

يضمّ هذا الكتاب نصوصًا للشاعر والمترجم السعودي أحمد العلي، أنجزها بين عامي 2013م و2014م في أثناء إقامته بمدينة نيويورك الأمريكية للدراسة، ويمكن عدُّها في مجملها رؤيةً إبداعية شديدة الذاتية ترتبط بصاحبها وبتأملاته عن المدينة التي طالما شغلت مَن مرّ بها أو أقام فيها من الأدباء والكتّاب.

إذًا، سيكون السرد هنا شخصيًّا بحتًا، فلن يجد القارئ سردًا جامدًا لمعلومات أو لحقائق عن نيويورك أو تفاصيل تقريرية صرفة لجوانب من واقعها، أو لأشهر معالمها التي زارها المؤلف، مثل متحف التاريخ الطبيعي، أو متحف الفن الحديث، أو سنترال بارك، أو متحف الصور المتحركة، أو متحف مؤلِّف حبكات الرعب إدغار آلان بو، وغيرها من أماكن ومزارات، وهو ما يمكن أن يُوحي به عنوان الكتاب للوهلة الأولى بوصفه "دليلًا للتائهين"، فليس المقصود التيه الفعلي داخل أرجاء المدينة، بل هو تيه وجودي، ووجداني، وعاطفي، ومتجدّد.

ومنذ السطور الأولى من الكتاب، يعلن أحمد العلي في لغةٍ أقرب إلى الصور الشعرية أن "الحياة تُمتحن بالجغرافيا، وأن المكوث في بيئة واحدة ربّما سيتسبب في نسيان اختلاف التضاريس". وهكذا حين يشق المرء طريقه، كما فعل هو، وحين يكون هذا الطريق "محيطًا مكتمل الزرقة"، كما يكتب، فلا شكّ في أن تنفرج "وريقات اليقظة". ثم يعلن من جديد، وإن بطريقة غير مباشرة، عن الإطار الذي سيحدِّد معالجته لموضوعه: "كانت غرفتي نيويورك، وإذا عطشت فتحت ثلاجة مانهاتن". وهكذا سنفهم العلاقة التي ينسجها المؤلف مع المدينة عبر الكتابة، وهي علاقة مَنْ ضَرَبه العطش فبدأ سعيه المحموم نحو الارتواء. وعلى هذا النحو، سيبدو كل مكان يذكره العلي في كتابه هدفًا ابتغاه عن قصد لتحقيق إشباعه المنشود.

ويحكي العلي أيضًا مازجًا الحقيقة بالخيال عن ذلك الهدهد الذي حطّ على كتفه وقاده إلى متحف المتروبوليتان، ثم أرشده إلى مخطوطة "منطق الطير"، وبعدها يدخل مجدّدًا في واحدة من صفحات الكتاب ليصير نقطةً سوداءَ بعيدةً خلف رأس مؤلفها الشيخ فريد الدين العطار الماكث فيها.



الهدوء ما قبل العاصفة
عن الأصول غير المتوقعة للأفكار الراديكالية

تأليف: غال بيكرمان
ترجمة: مروة الجزائري
الناشر: الآمال الكبرى، 2025م

بأسلوب السرد القصصي، يناقش المحرّر في قسم مراجعات الكتب في صحيفة نيويورك تايمز الأمريكية، غال بيكرمان، طرائق انتشار مجموعة من الأفكار والمبادرات التي كان بوسعها إحداث قدرٍ من التغييرات الحاسمة في عدد من المجتمعات الإنسانية، بدءًا من القرن السابع عشر، سواءً في المناحي العلمية، أو السياسية، أو الاجتماعية. ويؤكّد، بعد رصد آليات ظهور مثل هذه الأفكار وانتشارها، أن سيطرة الوسائل الرقمية للتواصل في هذا العصر على وعي أعداد هائلة من مستخدميها تُعَدُّ معوّقًا فعليًّا لتطوُّر مساحاتِ التفكير غير التقليدي، وذلك بفعل "ضجيج التواصل الفوري" الذي ينزع عن أي محاولة جادَّة للتغيير الإيجابي.

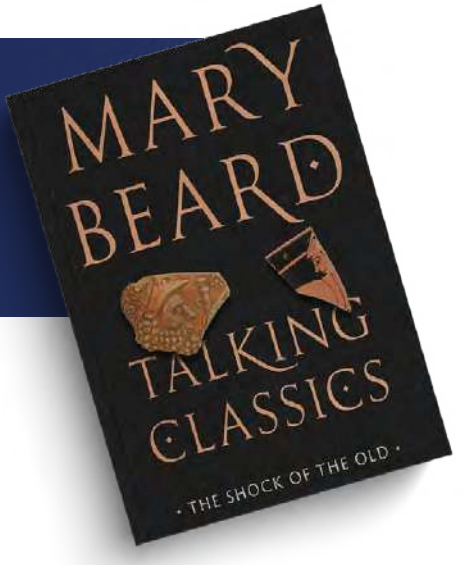
يضمُّ الكتاب عشرة فصولٍ، يستعرض المؤلف في ثناياها نماذج واقعية من أماكن وأزمنة مختلفة تبنّت أفكارًا راديكالية، مثل عرائض الإصلاح في مانشستر ببريطانيا (1839م)، ومحاولاتٍ غير مألوفة بُذلت لمواجهة انتشار فيروس كوفيد-19 (2020م)؛ للتدليل على طرحه الرئيس بأن الأفكار الجادة للتغيير لا يمكن أن تتبلور أو تحقّق ما تصبو إليه إلا بعد مراحل من التحضير والتخطيط الهادئ والمناقشة المتأنية، وعبر توظيف وسيط ينجح في تحقيق ما سمّاه "الاحتضان"؛ أي احتضان الفكرة الراديكالية في عملية دقيقة أبعد ما تكون عن العشوائية، تحتاج، كما يكتب، إلى قدرٍ كبير من الحرية لنقاشات تصبُّ في هدفٍ مشترك واحد.

يهتم المؤلف إذًا بتحليل استخدام وسائط التفاعل الاجتماعي الحاضنة للأفكار التي بوسعها أن تجمع الأفراد حولها أكثر من انشغاله بمحتوى تلك الأفكار. كذلك يفعل عندما يروي بالتفصيل، على سبيل المثال، الدور الذي أدّاه وسيطٌ عُرف بـ"جمهورية الرسائل"، وهي شبكة مراسلات شهدتها مدينة إكس أون بروفانس في فرنسا، بدءًا من عام 1635م، ضمّت عشرات العلماء والنبلاء، لتبادل الأفكار، ولعرض النظريات العلمية، والبحث عن الحقيقة الموضوعية. فقد صِيغت عبرها، كما يوضح، أولى ملامح ما عُرف بعد ذلك بالمجتمع العلمي. وفي هذا السياق، يبرز اسم العالم الفلكي والفيلسوف الفرنسي، نيكولا كلود فابري دو بيرسك، الذي طمح إلى تحديد خطوط الطول وقياس اتساع البحر المتوسط، بوصفه أفضلَ من وظّف هذه الوسيلة أداةً للتفكير، وتلاقح العقول، وتدوين الملاحظات، واختبار المسلّمات.

الحديث عن الكلاسيكيات
صدمة القديم

Talking Classics: The Shock of the Old by Mary

تأليف: ماري بيرد
الناشر: 2026م، University of Chicago Press



ما الذي يُثير الاهتمام في قطعةِ خبزٍ يعود تاريخها إلى خمسة آلاف سنة، أو إبريقٍ من الفخار من مخلّفات ثوران البراكين في مدينة بومبي الأثرية الرومانية؟ لماذا يستحق الماضي البعيد الدراسة؟ ما قيمته المعرفية؟ تتناول عالمة الكلاسيكيات والأستاذة بجامعة كامبريدج البريطانية، ماري بيرد، هذه الاستفسارات الجوهرية في كتابها الذي يجمع مقالات تحليلية مُسمَّدة من محاضرات وكتابات تمتد لعقود. ينأى النص عن النهج الأكاديمي التقليدي، ويقدّم حجّةً منهجية تثبت أن تراث الحياة والفن والأدب في اليونان وروما القديمتين يوفّر قيمةً فكرية لكل الفئات الاجتماعية وليست محصورةً في نخبة من الرجال البيض الأثرياء.

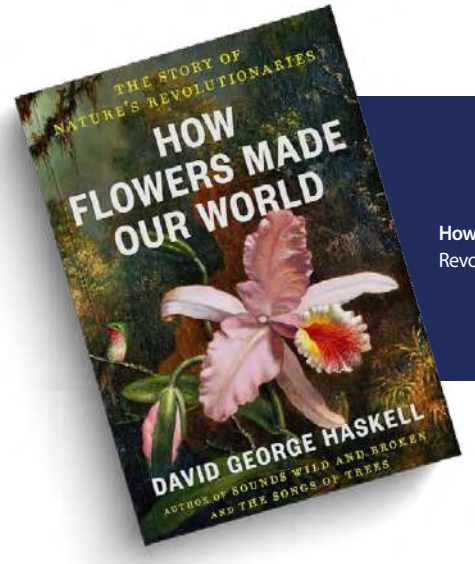
أطلقت بيرد على الكتاب عنوانًا فرعيًّا هو "صدمة القديم"، مقتبسةً إيّاه من عنوان سلسلة روبرت هيوز التي بثتها هيئة الإذاعة البريطانية "بي بي سي" عن الفن الحديث عام 1980م، قائلةً إنها تجد موضوعات بحثها "مثيرة للإعجاب ومنفِّرة في آنٍ واحدٍ". فهي لا تدرس الكلاسيكيات لأنها تحبها، كما لا يحب علماء الفيروسات، الفيروسات، بل لأنها تجدها آسرة، وذلك على الرغم مما كان سائدًا خلال تلك العصور من ممارسات العبودية وكراهية النساء، وكل ما يصاحب ذلك من تعطّش للدماء.

تقول ماري بيرد: "إن الاهتمام بالعصور القديمة ليس نمطًا أكاديميًا جامدًا، بل فرصة معرفية حيّة تستحق الاستكشاف الجاد". فدراسة الأدب الكلاسيكي تعمل كآلة زمنٍ تنقلنا إلى عالمٍ غنيٍّ بالتنوُّع المثير والمفاجآت اللامتناهية.
في عصر يُقاس فيه كل شيء ويُبرَّر ويُحسب بدقّة، وفي ظل تهديد التقنيات الحديثة والذكاء الاصطناعي لقدرتنا على التفكير المستقل، تؤكّد بيرد أن قيمة العلوم الإنسانية تُضاهي علوم الكمبيوتر أو الفيزياء النووية؛ فهي تدرّبنا على مواجهة التعقيدات بوعي، واستيعاب وجهات نظر متباينة، واكتشاف فجوات المعرفة لدينا، وربَّما أعظمها: التساؤل المستمر الذي لا ينضب.

كيف صنعت الأزهار عالمنا؟..
قصة ثوار الطبيعة

How Flowers Made Our World: The Story of Nature's Revolutionaries by David George Haskell

تأليف: ديفيد جورج هاسكل
الناشر: 2026م، Viking



يصف عالم الأحياء ديفيد جورج هاسكل الأزهار بأنها "بشارة جمالٍ في عالم كئيب"، إلا أنه يحذّر، في الوقت نفسه، من اختزالها في هذا الإطار الجمالي الضيّق. فعلى الرغم من مظهرها الرقيق وعمرها الزاهي القصير، لا ينبغي النظر إليها على أنها كائنات هشّة أو زينة عابرة، بل نماذجَ بيولوجيةً فائقةَ القوة والمرونة. إنها كائنات اعتادت العداء البيئي، وتتقن فنون البقاء عبر إستراتيجيات متناقضة ومتكاملة: فهي مُغرية ومخادعة في آنٍ واحد، ومتعاونة ومستغِلّة، ومغامرة ومستعمِرة لمواطن جديدة.

يرى هاسكل أن الأزهار "ثوار تطوّريون" لطالما أعادت، وبشكلٍ جذري، هندسة المسار البيولوجي للكوكب. فقد أحدثت ثورةً في الديناميكيات البيئية عبر تحويل العلاقات التنافسية الصرفة بين الكائنات إلى شبكاتٍ معقدة من التكافل والتعاون المتبادل. ولتحقيق ذلك، طوّرت الأزهار آليات بيوكيميائية وفيزيائية متقدمة، تجسّدت في البتلات الملوَّنة، والروائح العطرية الآسرة، والرحيق المغري؛ لجذب الملقِّحات، محوّلةً بذلك الكائنات المفترسة إلى شركاء إستراتيجيين ضروريين في عملية التكاثر.

يُركّز هاسكل في تحليله على ثمانية نماذج نباتية استثنائية، يُجسّد كلٌّ منها إستراتيجية تطورية فريدة للبقاء والهيمنة، ومن ضمن هذه النماذج: المغنوليا، وهي أزهار حفرية حيّة عاصرت الديناصورات، وتشهد على الصمود عبر العصور الجيولوجية. وأزهار "لحية التيس" حيث تُقدّم درسًا في المرونة الجينية؛ إذ استجابت للضغوط البيئية القاسية بمضاعفة كروموسوماتها، وهو ما منحها قوةً تكيفية هائلة. أمَّا الأوركيد، فتُجسّد قمة التعقيد البيئي؛ فبقاؤها التطوري المذهل، من خلال تعدُّد أنواعها الذي بلغ 28 ألف نوع، هو نتاج تداخلٍ ديناميكي بين الهواء والتربة، والملقحات الطائرة، والشبكات الخفية من الميكروبات والفطريات الجذرية.

في المحصلة، يتكهّن هاسكل بمستقبل الأزهار في ظل التحديات البيئية التي يسببها الإنسان، مثل تغيُّر المناخ، وتدهور التربة، والضغوط البيئية المتصاعدة. ويؤكّد أنها بفضل مرونتها الجينية الفائقة، تستطيع الأزهار تحويل إستراتيجيات تكاثرها بمرونة مذهلة؛ من الاعتماد على الأزهار الأخرى لجذب الملقّحات إلى التحوُّل الفوري للتلقيح الذاتي عند الضرورة. وإلى جانب إضفائها الجمال والبهجة على العالم، يشير هاسكل إلى أن الأزهار تُقدّم للبشرية درسًا وجوديًّا عميقًا، فهي رموز حيوية للتعاون الكوني؛ إذ تتحدّى فكرة صراع البقاء التقليدي بصورة جمالية تتجاوز الواقع المادي.

قفزتنا العملاقة إلى الفضاء

1 **القفزة العملاقة**
لماذا يُعدُّ الفضاء الأفق التالي في تطور الحياة؟
The Giant Leap: Why Space Is the Next Frontier in the Evolution of Life by Caleb Scharf

تأليف: كاليب شارف
الناشر: 2025م، Basic Books

2 **نقطة البيانات الزرقاء الباهتة**
منظور أرضي للبحث عن حياة خارج كوكب الأرض
The Pale Blue Data Point: An Earth-Based Perspective on the Search for Alien Life by Jon Willis

تأليف: جون ويليس
الناشر: 2025م، University of Chicago Press

لماذا قد يرغب أي شخص في العيش على المريخ؟ حتى أنصار فكرة استيطان الكوكب الأحمر يعترفون بأن الأمر، في أحسن الأحوال، سيكون أشبه بالعيش داخل بيئة مغلقة ومُصمّمة تمامًا مثل سفينة ركاب ضخمة أو قاعدة بحثية نائية، مفصولة كليًّا عن العالم الطبيعي، تعتمد كل احتياجات الإنسان فيها على أنظمة مهندسة.

لكن عالِم الأحياء الفلكي في وكالة ناسا، كاليب شارف، مؤلف كتاب "القفزة العملاقة"، يرى في استعمار الفضاء مستقبلًا محتومًا لا مهرب منه. في رؤيته، فإن قصة الحياة هي في الأصل سلسلة من التحوّلات الكبرى، وعبور حدود جديدة تُعيد رسم شروط الوجود والنشوء. حتى إن فجر الحياة نفسه كان أحدها؛ وكذلك اللحظة الأولى التي التصقت فيها خليتان معًا بدلًا من أن تتباعدا. ولعل أكثر التحولات دراماتيكيةً كانت الانتقال من البحر إلى البرّ، ومن البرّ إلى الجو؛ إذ شهد كل تحوُّل عواصف من الابتكار والفرص والأخطار. ربما يبدو أنه ليس هنالك عوالم أخرى يمكن للحياة أن تعيد فيها كتابة مسارها من جديد، لكن "شارف" يرى أن هناك قفزة عملاقة يمكن للبشرية تحقيقها، وذلك بالنفوذ إلى الحدود الكونية الأخيرة، ألا وهي الفضاء.

يرى "شارف" أن عصرنا الحديث، الذي شهد قفزات عظيمة في ارتياد الفضاء منذ عام 1957م، أي عند انطلاق "سبوتنيك"؛ أول قمرٍ اصطناعي يُطلق إلى الفضاء، وهبوط مركبة "أبولو 11" على سطح القمر عام 1969م، وآثار أقدام نيل أرمسترونغ على تربة القمر التي حفرت عبارة: "هذه خطوة صغيرة لإنسانٍ وخطوة هائلة للبشرية"، وصولًا إلى مسباري "فويجر" اللذين يُحلّقان اليوم في الفضاء؛ لا ينبغي أن يُختزل في مجرد سباق جيوسياسي أو تقدّم تكنولوجي، بل يجب أن يُعَدَّ جزءًا من ضرورة تطورية أعمق وأكثر جوهريةً في مسار الحياة على الأرض.

نعيش اليوم على كوكب الأرض في مرحلة تؤدي سيطرتنا المتزايدة على البيئة الأرضية إلى أخطارٍ كبيرة، مثل التغيّر المناخي الحاد، وانهيار التنوُّع البيولوجي، والضغط على الموارد الطبيعية، فضلًا عن تهديدات وجودية أخرى، مثل إمكانية اصطدام أحد النيازك بكوكب الأرض، أو تعرضها لإشعاع مدمر من الشمس. ولكن ربما في هذه المرحلة تحديدًا انفتحت أمامنا فرصة مغادرة كوكب الأرض، التي يمكن أن توفّر انتقالًا حيويًّا قد يساوي في أهميته التحولات الكبرى السابقة في تاريخ الحياة.

في هذا السياق، يبدو أن التحوّل التطوري الكبير التالي، أو هذا "الانتشار" كما يُسميه "شارف"، لم يعُد مسألة خيار مستقبلي، بل أمرًا لا يُمكن تأجيله لفترة طويلة؛ لأن مصير الحياة على الأرض قد يرتبط في النهاية بقدرة الكائنات البشرية، وربّما بأشكال أخرى من الحياة، على مغادرة كوكبها ونقل خلاياها وتجاربها إلى عوالم أخرى.

وبينما ينظر "شارف" إلى الفضاء بوصفه وجهةً حتميةً لامتداد الحياة، يركز الكاتب والعالم الفلكي جون ويليس في كتابه "نقطة البيانات الزرقاء الباهتة"، على أن كوكب الأرض يظل النقطة الوحيدة المؤكَّدة اليوم لحياةٍ كوكبية، وهو ما يجعل منه نموذجًا وحيدًا يمكن أن يُستمد منه منطق البحث عن الحياة في أماكن أخرى.

يُبقي "ويليس" الأرضَ في مركز الدائرة المعرفية، ويُعيد تكرار مفهوم "النقطة الزرقاء"، الذي صاغه سابقًا الباحث الأمريكي في علم الأحياء الفلكي كارل ساغان، وأطلق عليه اسم "النقطة الزرقاء الباهتة للبيانات العلمية". فهو ينطلق من زاوية تجريبية دقيقة ليقول إنه إذا كانت الصورة الشهيرة للأرض بوصفها نقطةً زرقاءَ في الفضاء تُثير إحساسًا شعوريًّا بصغرنا الكوني، فإن "نقطة البيانات الزرقاء" تُمثّل مجموع الملاحظات العلمية والاستدلالات المنطقية المُجمَّعة على سطح الأرض، التي يمكن أن تُستخدم لاحقًا أساسًا لتحليل بيانات الكواكب الأخرى. بمعنى آخر، فإن فهم الكون عبر علوم الفلك يبدأ أولًا من دراسة كوكبنا؛ فكل محاولة لاكتشاف إشارات حياة خارجية يجب أن تُبنى على نماذج طُوّرت من استجابات الكائنات الحيّة في بيئات الأرض القاسية، أو من سجلّ تطور الحياة المُستمَد من الأحافير والتحليلات الجيولوجية والكيميائية على كوكب الأرض.

وعلى الرغم من تباين الاتجاهين الفلسفيين، يرسّخ كلا الكتابَين مقاربةً علميةً تُعيد ترتيب أولويات البحث في علم الأحياء الفضائية. فمن منظور "شارف"، فالفضاء ليس مجرد "واجهة خلفية" لتجارب بشرية، بل هو مجالٌ مُتسعٌ للتكيّف البيولوجي والتقني. أمّا من منظور "ويليس"، فالأرض ليست مجرد مركز وجودي، بل هي مرآة معيارية تُمكّن من قراءة الإشارات الكونية بمنهجيةٍ صارمة. وباختصار، يُقدّم كتاب "القفزة العملاقة" تصوّرًا مُستقبليًّا مُتّجهًا نحو الأفق، في حين يُقدّم "نقطة البيانات الزرقاء الباهتة" تصورًا قائمًا على محاكاة محيطية مُتعددة الأبعاد يُدرس فيها النظام البيئي الفريد الذي يُكسب الحياة معناها العملي والكيميائي على الأرض، قبل أن يُستنسخ هذا الفهم في الفضاء.

الصداقة..
في زمن اللذة الاستهلاكية

هل آن لنا أن نفزع، كما فزع "مارميلادوف" في المشهد الإنساني المؤثّر في "الجريمة والعقاب" من افتقار الإنسان إلى وجود مكانٍ يذهب إليه، أو إلى صديقٍ أو شريكٍ يستعيد معه الشعور بالحياة عند اللجوء إليه؟

لطالما قدّرتْ الثقافاتُ المختلفة الصداقةَ بوصفها علاقةً إنسانية سامية، تروم تقاسم الخيرات وتسعى إلى تحقيق حياةٍ خيّرة تتشكّل فيها الذوات ضمن إطارٍ مشترك. فالصديق هو ذلك الملجأ الذي نذهب إليه، وهو الآخر الذي لا ينفصل عن الذات، والذي يتجلّى حضوره، خصوصًا، حينما تظهر هشاشتنا. ولذلك نجد المثل "الصديق وقت الضيق" حاضرًا بِصيَغٍ متعدّدة في ثقافات مختلفة. فمفهوم الخير المشترك، وبناء المعنى عبر مشاركة الحياة بكل تقلباتها، كانا من صميم الثقافة التي تُنتج حياةً أكثر استقرارًا.

لكن العلاقات الإنسانية تخضع لبُنًى اجتماعية تُعيد تشكيلها. ولذلك، تواجه الصداقة اليوم تهديدًا حقيقيًّا يتمثّل في إخضاعها لمنطق الانتفاع البحت، حيث تُقاس بميزان المنفعة واللذة المباشرتين، ضمن قواعد استهلاك تُعيد تعريف ما ينبغي أن يُحافَظ عليه وما يمكن الاستغناء عنه.

تحت وطأة هذا المنطق، يضعف حضور الصديق بوصفه مساحة التقاء وجداني وإنساني، ليحلّ محلّه صديقٌ يُختزل في أنه شريكُ لحظات المتعة العابرة. وبهذا المنطق، يتقاسم الأصدقاء أوقات الفراغ والمشاركة في الاهتمامات المتبادلة، دون أن تتشكّل بينهم، بالضرورة، التزامات تتجاوز تلك المشاركة اللحظية.

وعندها، يقاس حضور الصديق بقدرته على إنتاج البهجة، ويُستبعد حين يفقد الأهلية للقيام بذلك الدور. وكأن ثمّة شرطًا ضمنيًّا لتلك العلاقة، وهو أن تكون خالية من الأعباء، وذات مردودٍ لحظيٍّ يلائم الحاجة الآنية لرفع الدوبامين.

في هذا السياق، يمكن فهم اتساع استخدام مصطلح "العلاقات السامّة"، ليأخذ دلالة أبعد من الأذى المباشر الذي قد يسبّبه أحد الطرفين. وبات تصوير العلاقة بـ "السُّمّيّة" يُستخدم عندما يعبّر صديقٌ عن شعوره بالقلق، أو الألم، أو الخيبة والإحباط في لحظة ما من لحظات هشاشته. فكل ما يعكّر صفو التجربة قد يُعاد تعريفه بوصفه استنزافًا، ويُختزل صاحبه إلى عبءٍ ينبغي التخلّص منه حفاظًا على "سلامة" الذات.

وفي سياق خضوع العلاقات الإنسانية لمنطق اللذّة الآنية والاستهلاك، تضعف الشبكات الاجتماعية المحيطة بالإنسان، وينحسر الدور التقليدي للصديق، وتُفهم مشكلاته بوصفها حالات فردية خاصة ذات طابعٍ تقنيٍّ يمكن التعامل معه عبر خبراتٍ متخصصة. وهكذا يتحوّل ما كان يُعاش داخل نسيجٍ من العلاقات، إلى حالات معزولة تُحال إلى المختصين، ويغدو الخبيرُ، سواءً كان خبيرًا ماليًّا أو خبيرًا في التغذية أو معالجًا نفسيًّا أو مدرب حياة، المرجعَ الطبيعي لمعالجة ما فقد سياقه الإنساني.

ومع ذلك، لا يمكن التنكُّر لأهمية هذه الحقول في معالجة بعض التعقيدات التي أفرزتها الحياة المعاصرة، ولا التنكّر لأهميتها في التعامل مع اضطراباتٍ نفسية ذات أبعاد عصبية تستدعي تدخلًا متخصصًا. غير أن الخبير، بحكم طبيعة اشتغاله، يؤدي دورًا وظيفيًّا يمنح الاعتبار للمشكلة ضمن حدود تخصصه، فيقرأ الإنسان من زاوية محدَّدة، ويقترح حلولًا تنتمي إلى ذلك الإطار.

ولكن الإنسان، بطبيعته، أعقد من أن يُختزل إلى مجموعة من المشكلات المنفصلة التي يمكن تحسينها أو ترشيدها ليُعاد تأهيله للمضيّ في حياته. فهو لا يستقر فقط عبر تدخلات تقنية أو وصفات جاهزة، بل من خلال تفاعله الطبيعي مع غيره، حيث تُتبادَل المشاعر، ويتأكد حضوره في العالم، ويهدأ قلقه الوجودي. ذلك القلق الذي لم يُعالَج عبر التاريخ بالمعرفة التقنية وحدها، بل عبر ما اعتاده البشر، لقرونٍ، من تواصلٍ إنسانيٍّ حيّ، يولّد الحكمة إلى جانب العلم، ومن ثَمَّ تتشكّل حياةٌ بشرية تحتضن الإنسان بكافة أبعاده، بدلًا من التعاطي معه ككائنٍ متشظٍّ، أو اختزاله في بعدٍ نفسي أو اقتصادي أو فيسيولوجي.

ولا يمكن معالجة موضوع الصداقة بمعزلٍ عن هذا الكل، فمثل هذه المقاربة تقوم على التجزيء نفسه الذي قد يُنتج الإنسانَ المتشظي. ولكن يمكن النظر إلى حياتنا بوصفها وحدة متصلة، لا يتحقّق استقرارها عبر المطالب الآنية، وإنما تتشكل مما نسعى إليه ونبنيه على امتداد العمر. والعلاقات في صميم هذا البناء، والصداقة مِن أبرز تجلياته؛ فهي لا تُكتسب دفعة واحدة، وإنما تتطلب بناءً مستمرًّا بوصفها جزءًا من الحياة نفسها.

لو قُدِّر لـ"مارميلادوف" أن يشهد لحظاتنا، فأغلب الظن أن فزعه لن تبدّده كثرة أماكن الخبراء، ولا كثافة العلاقات التي تقترحها وسائل التواصل الاجتماعي، وإن أطلقت مفردة "صديق" على مستخدمٍ أمام شاشة أخرى، يسعى بدوره إلى استهلاكٍ لحظيٍّ لحضور مستخدمٍ يشاركه سطحيًّا تعليقًا عابرًا. لعلّ لحظتنا الراهنة تتطلّب التفكير في وضعنا الإنساني، وإعادة الاعتبار إلى مجمل حياتنا بوصفها وحدة متكاملة، والتفكير في ذواتنا لا على طريقة الأجزاء، وإنما ذاتًا واحدة لها وجودٌ يشدّها نحو معنًى تُشيّده مع آخر. وأن حياتنا هي ما نشيّده من علاقات ومشاعر، وأن البحث عن علاقات ناجزة ومشاعر معروضة للاستخدام الفوري، قد يضاعف فزعنا.

محمد الشافعي

اقتصاد الحنين
وإعادة المشاهدة

جاء في تقرير المنظمة العالمية للملكية الفكرية (WIPO) أن العالم في سنة 2023م قد أنتج 9,511 فِلمًا. ولكن اللافت أنه على الرغم من هذا الكم من الأفلام التي تصدر سنويًّا، تجد أن هناك من يختار العودة إلى مسلسلٍ أو فلمٍ شاهده من قبل.

وعديد من هذه الحالات يمكن تفسيرها بما يُعرف بـ"النوستالجيا" أو الحنين الى الماضي، وهي حالة نفسية يعبّر فيها الإنسان عن اشتياقه لفترة سابقة؛ فتتحوّل المسلسلات والأفلام، وحتى الأغاني، إلى "بوّابات زمنية" تشعره بأنه قادر على مقاومة التغيّرات. قد يكون السفر عبر الزمن مستحيلًا، إلا أننا نلجأ إلى النوستالجيا لنستحضر نسخنا القديمة من أنفسنا، ويمكن ملاحظة ذلك مثلًا في "ترند 2016" المنتشر الآن على مواقع التواصل الاجتماعي، الذي يعيد إحياء تفاصيل ذلك العام. وعندما طرق الشتاء أبوابنا، فلا بد أن أغلبنا كرّر مشاهدة فِلم "وحيد في المنزل" (Home Alone). نحن لا نريد من هذه المشاهدة المتكررة معرفة مصير "كيفن" مع اللصوص، بل نريد من تفاصيل الفِلم استدعاء طفولتنا التي شاهدنا فيها الفِلم في المرة الأولى مع العائلة، تحت بطانية دافئة، ومع الحليب والبسكويت.

البحث عن الألفة والأمان

قد يعيد البعض مشاهدة فِلمٍ أو مسلسل لمجرد أن اختيار فِلمٍ جديد سيكون مرهقًا ذهنيًّا، ولكن أحيانًا يرتبط هذا السلوك بتفسيرٍ أعمق؛ إذ يشير أستاذ علم النفس المعرفي الفخري بجامعة أوتريين، روبرت ن. كرافت، في مقالته على (psychologytoday.com) إلى أن تكرار مشاهدة الأفلام والمسلسلات سلوكٌ نفسي مرتبط بالذاكرة والأمان العاطفي والإدراك. فعندما يكرّر الإنسان مشاهدة عملٍ مألوف لا يعود إلى القصة نفسها، بل إلى الحالة النفسية المرتبطة بها؛ إذ تمنحه المعرفة السابقة بالأحداث شعورًا بالسيطرة والراحة، كما أن التكرار يعزّز التعلّق بالشخصيات عبر ما يُعرف بـ"العلاقات شبه الاجتماعية"، حيث يشعر الفرد بالألفة تجاه أبطال يدرك تصرفاتهم مسبقًا.

ومن منظورٍ اقتصادي، يشير باحثون من جامعة كوستاريكا، بالاستناد إلى دراسات سابقة، أن صناعة الترفيه تروّج لهذا التكرار عمدًا بهدف الحفاظ على تحقيق أرباح مستمرة. ومن أهم الأساليب التي تستخدمها شركات الإنتاج "التعددية"، وهي أن يُعاد تجاريًّا تدوير الأعمال السابقة، مثل: إنتاج أجزاء جديدة أو إعادة تصوير أعمال قديمة. ويشير الباحث جيسون ميتيل في كتابه (Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling) إلى أن بعض الأعمال الحديثة تُصنع أصلًا بطريقة تشجّع المشاهد على العودة إليها مرارًا وتكرارًا، سواءً لاكتشاف تفاصيل جديدة أو لإعادة تجربة اللحظة نفسها وهو ما يصنع قيمةً اقتصادية تستثمر فيها شركات الإنتاج.

خوارزميات المنصّات الرقمية

تتعامل منصات البث مع سلوك "تكرار المشاهدة" باعتبارها عنصرًا اقتصاديًّا. إذ جاء في مقالة نشرتها صحيفة (The Varsity) بعنوان "الاقتصاد الكامن وراء تجديد المسلسلات الناجحة" (The Economics Behind Renewing Hit Shows)، أن منصّاتٍ مثل نتفلكس تتبنّى مقاييس معينة لاختيار الأعمال التي تستحق الاستمرار، مثل معدّل المشاهدة ومؤشر الكفاءة ومدى التأثير، علمًا أن هذه المقاييس لا تعتمد على عدد المشاهدات فقط بل على قدرة العمل على جذب المشتركين وإبقائهم داخل المنصة لفترات طويلة. ولهذا تحوّلت أعمال مثل "أشياء غريبة" (Stranger Things) من مسلسل ناجح إلى علامة تجارية تضم منتجات وأعمالًا مشتقة وتجارب ترفيهية متنوعة ما يدل على أن "تكرار المشاهدة" جزءًا من دورة الربح في اقتصاد البث الرقمي.

تكرار المشاهدة، الاستثمار الذي يبيض ذهبًا

تسويقيًّا، تُعدّ تكلفة جذب عميلٍ جديد أعلى من تكلفة الحفاظ على عميلٍ حالي، وهو أمر لا يغيب عن شركات الإنتاج الفنّي، فبدلًا من البدء في مشروعٍ جديد كليًّا، بفكرة مبتكرة وشخصيات مختلفة وإستديوهات ومواقع تصوير مكلفة، تختار الاستمرار في إنتاج عملٍ أثبت نجاحه مسبقًا وقدرته على البيع، وذلك ما يضمن لهم أرباحًا مستدامة ومخاطرةً أقل؛ لأنهم يراهنون على ولاء جمهور يعلمون سلفًا أنه يرغب في تكرار المشاهدة.

بل أصبح سلوك تكرار المشاهدة ركيزةً رئيسةً تعتمد عليها شركات الإنتاج لتحقيق أرباح طويلة المدى، فكلما امتلك العمل قابلية إعادة المشاهدة زادت قيمته التجارية. ويمكن ملاحظة ذلك في أعمال عربية مثل "باب الحارة" الذي تحوّل من مجرد مسلسل رمضاني إلى مشروع استمر ثلاثة عشر جزءًا، معتمدًا على تعلّق الجمهور بالحنين المرتبط به، على الرغم من الانتقادات التي رافقت استمراره، خصوصًا بعد خروج الممثلين الرئيسين.

في نهاية المطاف، هناك وجهان لإعادة مشاهدة الأعمال الفنية، ولا يمكن تجاهل أيٍّ منهما: فهي من جهة تمنحك شعورًا بالأمان في أوقات يبدو فيها العالم ضبابيًّا. ولكنها من جهة أخرى، قد تتحوّل إلى حاجزٍ يعيق عليك اكتشاف أعمال جديدة تستحق المشاهدة، بل قد تصبح وسيلةً للهروب من مواجهة المشاعر بدلًا من معالجتها. وما قد يبدو قرارًا عفويًّا، هو في الوقت نفسه عنصر اقتصادي لمنظومة تستثمر في حنينك إلى الماضي. وفي كل مرة تعيد فيها المشاهدة فإنك تُقلل المخاطر المالية لشركات الإنتاج، وتدفعها نحو الاستمرار في إعادة إنتاج أعمالٍ أثبتت سلفًا أنها ناجحة.

ضي المغامس

الذكاء الاصطناعي.. روائيًا وشاعرًا

في الرواية الديستوبية "1984" الصادرة عام 1949م، تخيَّل الكاتب الإنجليزي جورج أورويل آلات كتابة قادرة على إنتاج الأدب بكميات هائلة، مستخدمةً "كاليدوسكوبات" ميكانيكية مُبرمَجة لتكون بديلًا عن العملية الفنية الفردية. واليوم، يتحقّق هذا الخيال من خلال نماذج الذكاء الاصطناعي المتقدمة التي تنتج رواياتٍ كاملةً وشعرًا وسيناريوهات بطلاقة مذهلة. وعلى سبيل المثال، في عام 2023م، فازت رواية مُولّدة بالذكاء الاصطناعي بمسابقة الرواية الوطنية اليابانية. كما شارك الذكاء الاصطناعي في إنتاج قصائد ناجحة مثل سلسلة قصائد "أمر غولي" (2021م)، وروايات أطفال مثل "بوب الروبوت" وغيرها من الأعمال الأدبية الناجحة.
من هنا يبرز السؤال: ما القيمة الفعلية لعملٍ أدبي ينتجه الذكاء الاصطناعي؟ وهل ستقرأ مثل هذا العمل؟ وسواء جاء جوابك بنعم أمْ بلا، فلماذا؟

بشير البغدادي
كاتب

إعادة تدوير الأدب

طالما كان الأدبُ المساحةَ التي يمارس فيها البشر حقهم في الضعف والارتباك. وإذ نحن اليوم نشهد ولادة النص من رحم الخوارزميات، نواجه مفارقةً غريبة: هل يمكن للآلة التي لم تختَر الكلمة، بل استنتجتها إحصائيًّا، أن تلمس أعماقنا؟

لقد قلق أورويل في روايته "1984"، من الآلات التي تسحق الفردية، وها نحن اليوم أمام "كاليدوسكوب" رقمي، يعيد تدوير الإبداع البشري بمهارة مذهلة. ولكن هل يمكن لآلة لم تختبر القلق الوجودي أن تضاهي عمق كافكا أو دوستويفسكي؟ إن قيمة العمل الأدبي، لا تكمن في ترتيب الكلمات وفقًا لاحتمالات إحصائية، بل في شهادته على "تجربة معيشة"؛ فالآلة التي تحاكي الألم لا تتألم، والتي تصف الموت لا تدرك فناءها. فما هو الجمال عندما يُجرّد من وعي مرارة الوجود؟ إننا نقرأ لنتذكّر أننا لسنا وحدنا في هذا العبث الكوني، وإذا لم يكُن هناك مالك للنص يعاني ويشُك، فهل يصبح الأدب جدارًا باردًا من الكلمات المثالية؟

سأطلق على هذه النماذج "تمارين في المحاكاة". قد يعمل الذكاء الاصطناعي بوصفه مرآةً تعكس شتات المعرفة، لكنه ليس ذاتًا قادرة على التحرّر. ربّما تكون القيمة المستقبلية في أدب هجين، حيث يعمل الذكاء الاصطناعي بمنزلة القلم، والإنسانية هي القبطان الذي يقود الدفة الأخلاقية والجمالية. في النهاية، قد تقدِّم لنا الخوارزمية إجابات بليغة، لكن الأدب العظيم هو ما يُولّد أسئلة؛ أدب أولئك الذين لديهم الحق في الخطأ، لا من يملكون الدقة الإحصائية. فهل تستطيع آلة أن تعيد صياغة الدهشة، وهي التي لا تعرف معنى الدهشة؟

زينب القطري
كاتبة

منظور خيالي مجرّد

يعوّل القارئ على الأدب في فهم مشاعره، وكشف الزوايا المشرقة والمظلمة من التجارب، وتحفيز تعاطفه؛ لأن الكاتب دائمًا ما يزاوج بين الخيال والواقع.

حين يكتب الذكاء الاصطناعي، فإنه يكتب من منظور خيالي مجرد؛ لأنه لا يملك فكرة الجذور، ولا الهوية، ولا التجارب المعيشة؛ لا يتألم، ولا يحب، وإن تعاطف فهو تعاطف لحظي مُبرمَجٌ عليه، وأيضًا لا يملك تعقيد النفس البشرية، ولا يتردد، وليس له يقين أو يأس يستند إليه، ولا ينطلق من دوافع حقيقية للكتابة.

قد يكتب الذكاء الاصطناعي أدبًا باهرًا؛ لأنه مصقول لغويًّا، والحدث يبدأ حيث يجب، وتتقاطع الأحداث وتنمو، ثم تنتهي حيث ينبغي.

تتجلى القيمة الفعلية للذكاء الاصطناعي في محاكاة العوالم التي يخلقها وموازاتها للأدب الإنساني، وهي تشبه القيمة نفسها للوحات فان جوخ، التي استوحاها فنان وأعاد رسمها؛ فالأولى ضمنت لصاحبها الخلود، والثانية مجرد تقليد حتى وإن فازت بجائزة.

لو خُيّرتُ بين رواية إنسانية ورواية كتبها الذكاء الاصطناعي، لاخترت الأولى؛ لأنها تبدو أقرب لروح الأدب؛ لأنني أحرص على قراءة بعض الكتب بعينها لأفهم الكاتب أكثر ولأقترب من عوالمه، ولأكوّن صورةً متكاملة عنه. وقد أختار الثانية أيضًا، لأطلع على عملٍ تام، أو لأفهمه، أو لأقارن، طبعًا سيكون هذا إذا انتهيت من قراءة كل الكتب التي أريد قراءتها من الأدب الإنساني.

علي التتان
قاصّ

الأدب في جوهره إنساني

الأدب، شعرًا كان أم نثرًا، وبمختلف أشكاله وأساليبه، يظلّ وسيلة الإنسان للتعبير عن أفكاره ومشاعره، وحفظ تجاربه وتاريخه في صيغة إبداعية. ومن هنا تنبع قيمته، بوصفه ترجمةً للتجربة الإنسانية ورغباتها وأسئلتها. لكن هل يمكن للأدب الذي يُنتَج عبر الذكاء الاصطناعي أن يمتلك قيمةً أدبية فعلية؟

لا أرى ما يمنع ذلك، غير أن هذه القيمة، إن وُجدت، تعود إلى الإنسان الذي وظّف التقنية لصياغة تجربته الخاصة. فالذكاء الاصطناعي، في واقعه التقني الحالي، لا يملك وعيًا ذاتيًّا، ولا تجربةً شعورية حقيقية يكتب انطلاقًا منها.

لقد قرأتُ، كما أنتجتُ، نصوصًا أدبية وُلّدت بواسطة نماذج الذكاء الاصطناعي، ولا أخفي أن بعضها قد يفوق، من حيث الجودة الفنية، كثيرًا من الأعمال البشرية المتكدسة في المكتبات ومعارض الكتب، مع أن الجهد المبذول في إنتاجها يُعدُّ منخفضًا نسبيًّا. وعلى المستوى العملي، جرّبتُ ذات مرةٍ أن أطلب من أحد النماذج كتابة قصة قصيرة انطلاقًا من فكرة عرضتها في سطر واحد، فأنشأ خلال ثوانٍ نصًّا متماسك البناء. لم تكُن اللغة أو سير الأحداث في نسخته الأولى على درجة عالية من الجودة، لكن التعديلات اللاحقة حسّنتها بصورة ملحوظة. ثم طلبتُ منه إعادة صياغة النهاية بسوداوية تحاكي أجواء مسلسل "مرآة سوداء" (Black Mirror)، فجاءت النتيجة مدهشة في قدرتها على محاكاة أسلوب المسلسل. واستمرّت التعديلات حتى وصل النص إلى صورةٍ مُرضيةٍ لاقت استحسان عدد ممن قرأوه. غير أن بعضهم أبدى انزعاجه فور علمه بأنها نتاج ذكاء اصطناعي، على الرغم من إعجابه بها قبل ذلك، ولربّما يشير ذلك إلى أننا نهتم بمنشأ العمل أحيانًا أكثر من العمل نفسه.

في النهاية، يبقى الأدب إنسانيًّا في جوهره، حتى وإن كُتبت كلماته بأداةٍ غير بشرية.

هدى المبارك
شاعرة

تميّز النص هو القيمة

التوجّه إلى القراءة يكون حول التجربة أكثر من الاسم. هل هذا النص يستحق القراءة؟ وهل يحتوي على العمق وحضور الروح بغض النظر عن إنتاجه؟ أكان إنسانيًا أم اصطناعيًا؟ لأننا قد نصادف إنتاجات أدبية لا تتوافق مع الذائقة الشخصية.

القيمة الفعلية لأي عمل أدبي ينتجه الذكاء الاصطناعي تكمن في تميّز الطرح. فإذا لم يكُن النص مميزًا، فالإبداع فيه يكون معدومًا. وأيضًا، من وضع الأوامر والطلبات لتخليق النص هو الإنسان، فهل استطاع الإنسان في هذه التجربة أن يضع لمسته الخاصة والدفء الإنساني فيها، أم أنها خرجت مجرد استجابة لأوامر فحسب؟

كل آلةٍ حديثةٍ لا تعطي الجودة للمنتج إلا بمستخدمٍ مُميَّز وجيد لها؛ إذ يجب عليه أن يكون ضالعًا بكيفية العمل بها واستخداماتها، فالأوامر الأنسب المُدخلة للذكاء الاصطناعي تعطي قيمة أعلى للعمل، سواء على الصعيد الإبداعي أو التقني.

لا يمكننا تجاهل الجانب الإيجابي لوجود الذكاء الاصطناعي بوصفه مساعدًا أدبيًّا للكاتب، سواء للتدقيق اللغوي أو النحوي، أو حتى للعصف الذهني وتسريع عملية البحث. لكن الوعي بالاستخدام واستخراج هفوات النظام أمر لا يمكن تجاهله، فحتى في أبسط الأمور التي تُطلب من النظام يجب على المستخدم المراجعة قبل المشاركة لتفادي الأخطاء التقنية.

ولو افترضنا أن الذكاء الاصطناعي بُرمج لكتابة محتوى إبداعي توليدي بجدول معين، فهل ستكون هذه البرمجة بحد ذاتها إبداعًا، أم أن المحتوى /هو الإبداع؟ فمن استخرج مَن؟

"أبو الفنون" حضور تعوقه الإشكاليات والتحديات

فاضل العماني
كاتب سعودي

في العدد (716) من القافلة، كتب الأديب والمسرحي الدكتور سامي عبداللطيف الجمعان مقالةً مطوّلة، أشبه بدراسة مختصرة، عن الهُوَّة أو الفجوة التي يتّسع مداها يومًا بعد يوم بين المُنْتَج المسرحي والناس أو المجتمع وأفراده. وقد عَنون تلك الدراسة الرائعة بـ"بين المسرح العربي وجمهوره"، وهو عنوان "باردٌ" قد يُخاتل القارئ الذي سيشعر بحرارة النقد وضراوة التناول التي استهلَّ بها هذا المسرحي المخضرم نصّه منذ جملته القصيرة الأولى "هناك هوة". وليت الكاتب سكّها عنوانًا صادمًا هكذا: "الهوّة الكبرى بين المُنْتَج المسرحي والمجتمع بمختلف أفراده وتعبيراته"؛ لأن العنوان الذي تبدأ به المعركة ويكون رأسَ حربتها، أشبه بالمشهد الافتتاحي في مسرحية مزدحمة بالشخصيات والمشاهد والإسقاطات والتحولات، وقبل كل ذلك بالأفكار التي يُريد صنّاعها تمريرها خلسةً بين كل تلك الحوارات والديكورات والصراعات.

للمسرح عشاقه وناسه المحدودون

والكتابة بوصفها صدًى لفكر الدكتور الجمعان ومزاجه، بحاجة ماسة إلى حذرٍ شديد وجرأة مسؤولة. كيف لا، وهو المُمثِّل والكاتب والمخرج والناقد والباحث المسرحي، فضلًا عن مواهبه واهتماماته المتعددة والمتنوّعة الأخرى. ومع كل ذلك، سنكتب بحريّةٍ تامةٍ وراحة كبيرة، متناسين كل تلك المداميك العظيمة التي صاغت شخصيته الرائعة وشكّلتها، ونعتمد فقط على نبل فارس المسرح هذا الذي عرفناه عن قرب منذ سنوات طويلة.

كتب الدكتور الجمعان: "لم يعُد المسرح حاضرًا أو مؤثرًا في الجماهير، على نحو ما كان عليه"، وهنا أسجل اعتراضي الأول على هذه الحقيقة التي بنى عليها، وهي تنامي وتيرة غياب الجماهير عن خشبة المسرح، التي حدّدها بفترة التسعينيات الميلادية وما بعدها. أملك قناعة لم تستطِع الجدالات المحتدمة أو القناعات المتباينة أن تؤثر فيها، فضلًا عن أن تُلغيها، وهي أن أغلب الفنون والآداب نخبوية بامتياز إلا في الحدود الضيّقة أو الظروف الطارئة. فالمسرح، على الرغم مما يسوّق له أصحابه وأنصاره بأنه "أبو الفنون" الذي تعشقه كل الفئات والمستويات، له عشّاقه الذين يُمثّلون تلك النخبة التي جعلت من المسرح "عادةً مزاجية" أو ستارة كبرى تُشاهد نفسها والآخرين من خلالها. ولم يكُن للمسرح يومًا ما علاقةٌ ثنائية راسخة مع المجتمع بمختلف أفراده وتعبيراته، بل له عشّاقه وناسه المحدودون الذين يؤمنون بقيمة المسرح وخطورته وتأثيره بوصفه منتجًا إبداعيًا يُسلّط الضوء على همومهم وشجونهم. وطبعًا، لا يمكن قياس المسرح الفكاهي التجاري أو العروض الترفيهية التي تتزامن مع المناسبات والاحتفالات عليه، فهي غالبًا أبعد ما تكون عن جوهر المسرح وتداعياته العميقة.

أمَّا بخصوص الحديث عن التحوّل في ذائقة الناس، وأن "ذائقة الأجيال السابقة تختلف جذريًّا عن ذائقة الأجيال الجديدة التي شَغلها شاغلٌ عن المسرح وطقوسه التقليدية، فباتوا رهنًا للمنصات التلفزيونية الرقمية، بكل ما توفره من محتويات ترفيهية "بحسب الطلب" عبر الإنترنت؛ فأنا أتفق تمامًا مع الدكتور الجمعان، وأضيف أن المسرح يختلف كثيرًا عن الفنون الأخرى، ولا سيَّما في كيفية الاستفادة من الثورة الرقمية الهائلة وإمكاناتها بمختلف منصاتها وشبكاتها وتطبيقاتها. والأخطر أن تقنياتها التي تحتاج إلى قدراتٍ وإمكانات كبرى وجهات مسرحية متخصّصة، تعرف جيدًا كيف توظف كل تلك التقنيات والابتكارات الذكية على خشبة مسرحٍ يُعاني حزمةً كبيرة من المشكلات والتحديات الأساسية، فأنَّى لَهُ دمج التكنولوجيا المتطورة، مثل الليزر، والهولوغرام، وشاشات العرض الرقمية التي تصنع مسرحًا باهرًا ومدهشًا يسرُّ الناظرين؟

أسباب ابتعاد الجمهور النخبوي عنه

كي نقترب أكثر من المشهد المسرحي وملامحه وتفاصيله المتشظّية بكل تلك الإشكاليات والتحديات التي تتسلّل بحركة أدائيّة ميلودرامية على كل الخشبات الصغيرة والكبيرة، والعربية والعالمية، لا بدَّ من تحريك المشاهد على نحوٍ محسوب يضمن ضبط الإيقاع وحرية الحركة أو النقد. ولدينا قائمة طويلة جدًا من عناصر المسرح التي لا تعمل بطاقتها المرجوة، هذا إذا أردنا عدم استخدام مفردة أكثر حِدّةً، وهو ما تسبَّب في هذا الابتعاد الاختياري من قبل الجمهور النخبوي العاشق للمسرح، فضلًا عن الجماهير التي ليست لها علاقة أصلًا بهذا النوع من الفنون.

ثمّة إشكالياتٌ وتحديات كثيرة وكبيرة، تسبَّبت في هذا الغياب الواضح، أبرزها: غياب الكتابات المسرحية الهادفة التي تُشبه المجتمع بدلًا من التعريب أو "التخليج"، المُخِلّ في أغلبه، لنصوصٍ ومسرحيات أجنبية، والتأخر في وجود معاهد وجامعات لدراسة الفن المسرحي والتدريب عليه، والغياب غير المبرر للإعلام بمختلف منصاته وشبكاته عن العروض المسرحية إلا نادرًا، وتبني فرضية خاطئة مفادها أن الأعياد والمناسبات هي ذروة الموسم، وغياب مجلّات ودوريات متخصصة للمسرح كما كان في السابق، والقناعة بأن المهرجانات والجوائز المسرحية هي البيئة الوحيدة للنهوض بالمسرح، وندرة الروّاد والمتخصصين في المسرح وسط أنصاف مسرحيين ومنتفعين، وغير ذلك كثير من الصعوبات والتحديات.

ارتياد المسرح في مجتمعنا، لم يتحوّل إلى ثقافة، ولا يبدو أنه سيكون كذلك، إلا إذا صُنعت رؤية جديدة وطموحة وواضحة وشفافة. والبداية يجب أن تكون من المدرسة.

اقرأ القافلة: بين المسرح العربي وجمهوره، من العدد مايو - يونيو 2026.

صناعة النشر
واقعٌ لا يزال بعيدًا عن الطموح

على الرغم من تطوُّر وسائل نقل المعارف وبناء الوجدان الفردي والجمعي، لا يزال الكتاب أهم هذه الوسائل. وبهذا المعنى لا توجد صناعةٌ تتفوق على "صناعة النشر" في الأهمية وعمق الأثر. وعلى الرغم من الازدهار الواضح في السنوات الأخيرة من حيث عدد دُور النشر وعدد الإصدارات، فإن هذه الصناعة تعاني تحدياتٍ كثيرةً هي محور قضية هذا العدد، ويشارك في تناولها الكُتَّاب: أحمد السماري، ومعجب الشمري، وأحمد شوقي علي. واللافت في هذه المشاركات الثلاث هو توافقها على ذكر التحديات التي تعيق تطوُّر هذه الصناعة لتصبح على مستوى الطموح.

رسوم عمر صبير.

1 بين منطق السوق ورسالة الثقافة

أحمد السماري

خلال العقدين الأخيرين، شهدت صناعة النشر العربية توسعًا ملحوظًا من حيث عدد دور النشر، وكثافة الإصدارات، وحضور معارض الكتب، حتى بدا المشهد، في ظاهره، أكثر حيويةً ممَّا كان عليه سابقًا. غير أن هذا الاتساع الكمي لا يخفي تعقيدات عميقة.

المقارنة بين دور النشر العربية ونظيراتها الغربية تكشف عن فجوةٍ واضحة في آليات العمل الاحترافي. ففي بيئة نشر متقدمة، لا تقتصر وظيفة الناشر على تلقي مخطوط وطباعته كتابًا، ثم توزيعه كيفما اتفق؛ إذ إن العملية تبدأ من قراءة المخطوط وتقييمه، ثم تحريره، ثم بناء خطةٍ متكاملةٍ لإطلاقه، تتضمن الحملات الإعلامية والندوات والتوقيعات والتواصل مع النقّاد والصحافة والمنصات الثقافية. كما يحضر الوكيل الأدبي بوصفه عنصرًا رئيسًا في حماية الكاتب، والتفاوض نيابةً عنه، وإدارة حقوقه الفكرية والتجارية.

غياب الوكيل الأدبي والمعايير الاحترافية

وفي الدول العربية، لا يزال الوكيل الأدبي غائبًا أو محدود التأثير؛ لأن العائد الذي يحصل عليه الكاتب لا يسمح بتمويل عمل الوكيل الذي يتقاضى أجره نسبةً من حقوق الكاتب. ولذلك يجد الكاتب نفسه وحيدًا أمام دار النشر؛ يفاوض، ويوقّع، ويتابع، ويطالب بحقوقه بنفسه، في علاقةٍ غير متكافئة. ولهذا يمكن وصف كثيرٍ من العقود الحالية بأنها "عقود إذعان"، صِيغت لحماية مصالح الناشر أولًا، في حين يُترك المؤلف أمام خيارين: القبول أو البقاء خارج دائرة النشر.

وتتجلّى الأزمة كذلك في غياب المعايير الاحترافية الواضحة لقبول الأعمال. فقد أصبح النشر لدى بعض الدور قائمًا على القدرة المالية للمؤلف، أو على الرواج المتوقّع، أكثر من اعتماده على القيمة الفكرية أو الأدبية للنص. ومع اتساع السوق التجارية، ظهرت موجةٌ من "الكتب السريعة" التي تعتمد على الخفة والانتشار اللحظي، في مقابل تراجع الاهتمام بالمشروعات الفكرية والأدبية العميقة التي تحتاج إلى صبرٍ واستثمار طويل الأجل.

وفي الواقع، نلحظ توجّه كثيرٍ من الناشرين إلى استنساخ ما يحقّق مبيعات مضمونة، سواء بالإغراق في ترجمة الكتب الخفيفة، أو بالتنافس على إعادة طباعة الكلاسيكيات بعد سقوط حقوقها الفكرية؛ لتتوفّر في طبعات متعددة بعد أن كان وجودها صعب المنال، كما حدث مع مؤلفات العقّاد وطه حسين وغيرهما. وهي ظاهرةٌ تكشف عن نزوعٍ اقتصاديٍّ مفهومٍ من جهة السوق، لكنها تعكس في الوقت نفسه تكرارًا يظهر ضعف المبادرة في اكتشاف أصوات جديدة، أو بناء مشروعات معرفية حقيقية.

تراجع دور النشر الحكومية

وفي المقابل، فقد تراجع حضور كثير من دور النشر الحكومية، التي كان يُفترض أن تؤدي دورًا موازنًا يحمي الثقافة الجادة، فانتهى دَور الأندية الأدبية وباتت أقل تأثيرًا في حركة النشر، على الرغم من أن مسؤوليتها الثقافية أكبر من البحث عن الربح السريع. وقد أدى هذا التراجع إلى ترك الساحة، إلى حدٍّ بعيد، للمنطق التجاري للسوق؛ وهو منطق لا يمكنه وحدَه أن يصنع مشروعًا ثقافيًّا متوازنًا، خصوصًا إذا تُرك دون تنظيمات واضحة وحوكمة تضبط الحركة وتحميها من الفوضى والتدهور.

ولا يمكن فهم أزمة النشر العربية بعيدًا عن ضيق السوق القرائية أصلًا. فعدد القرَّاء في الدول العربية، قياسًا بعدد السكان، لا يزال محدودًا، وهو ما ينعكس مباشرةً على حجم المبيعات والعوائد المالية، ثم على مستوى الخدمات التي تقدمها دور النشر. فحين تكون الطبعات محدودةً، والتوزيع ضعيفًا، تصبح قدرة الناشر على الاستثمار في التحرير الأدبي، والتسويق، والترويج، والمشاركة الدولية أقل جدًّا.

ومع ضعف الرقابة الذاتية والمؤسساتية، تحرّكت بعض دور النشر في مساحة مريحة تجمع فيها الأرباح من الكاتب والقارئ معًا، من دون أن يقابل ذلك التزامٌ مهنيّ حقيقي بجودة المنتج أو أخلاقيات المهنة. وهذا الواقع أوجد حالةً من الإحباط لدى كثيرٍ من الكتّاب الجادين، ودفع بعضهم إلى التوقف أو العزوف عن النشر، بعد أن تحوّلت التجربة من حُلمٍ ثقافي إلى عبءٍ نفسي ومالي.

والأخطر من ذلك أن الناشر الرديء لا يضر الكاتب وحدَه، بل يضر أيضًا الصناعة برمَّتها؛ إذ يؤدي انتشار الممارسات غير المهنية إلى منافسة غير عادلة للدُور الجادة، التي تتحمل تكاليف التحرير

والتدقيق والتصميم والتوزيع باحترافية عالية. وفي النهاية، يجد الناشر الملتزم نفسه أمام خسائر متكررة في سوق مزدحمة بالفوضى، في حين يحقق الناشر غير الملتزم، مكاسب أسرع وأكبر بأقل قدرٍ من الجودة والمسؤولية.

تحديات أمام توزيع الكتاب

وثمّة صعوباتٌ كثيرة يواجهها الكتاب الورقي في العبور بين الدول العربية، سواء من حيث الإجراءات الجمركية، أو تكاليف الشحن، أو التعقيدات المرتبطة بتحويل المستحقات المالية وحفظ حقوق الناشرين، فضلًا عن انتشار كتبهم بصورةٍ غير قانونية على مواقع الإنترنت وهو ما يُعرف بالقرصنة المعلوماتية. وتلك عقباتٌ تجعل حركة الكتاب العربي أبطأ من حركة كثير من السلع التجارية الأخرى، مع أن الكتاب يُفترض أن يكون من أكثر المنتجات قابليةً للانتقال والتبادل داخل الفضاء الثقافي العربي المشترك.

ومن الإشكالات التي لا تزال تؤثر في حركة النشر العربية كذلك، تفاوت الأنظمة الرقابية بين البلدان العربية، وهو ما يؤدي إلى حالة من الارتباك لدى الناشرين والمؤلفين، ويحدّ من انتشار الكتاب العربي خارج حدوده المحلية.

الحاجة إلى مراجعة شاملة

إن صناعة النشر العربية تحتاج اليوم إلى مراجعة شاملة تتجاوز الحنين الثقافي أو الشكوى التقليدية. فالمطلوب هو بناء منظومة متكاملة تبدأ من تحديث التشريعات المتعلقة بحقوق المؤلف، وتطوير العقود بما يحقّق العدالة لأطراف الصناعة، وتفعيل دور الجمعيات والاتحادات المهنية، ورفع مستوى الشفافية والاحترافية. وإذا حدث ذلك، فسينعكس إيجابًا على مستوى المهنية ومردود الصناعة، بما يسمح بنموها واستكمال أدواتها، ومن بينها الوكيل الأدبي.

كما أن النهوض الحقيقي لا يتحقق دون توسيع قاعدة القراءة نفسها؛ لأن صناعة الكتاب لا تعيش بالكتابة وحدَها، وإنما تحتاج إلى قارئ حقيقي ومستدام. فكل مشروع ثقافي جاد يبدأ من التعليم، ومن بناء علاقة صحية بين المجتمع والكتاب، ومن تحويل القراءة إلى جزءٍ من الحياة اليومية، وليس نشاطًا هامشيًّا موسميًّا.

> لا يزال الوكيل الأدبي غائبًا أو محدود التأثير؛ لأن العائد الذي يحصل عليه الكاتب لا يسمح بتمويل عمل الوكيل الذي يتقاضى أجره نسبةً من حقوق الكاتب.

2 الرقمنة لم تعُد ترفًا

معجب الشمري

ثمّة مقولةٌ متداولة تُعاد بلا تمحيص عن أمّة تقرأ في شعارها ولا تقرأ في واقعها. والحق أن هذه المقولة تُسطّح ظاهرةً بالغة التركيب. فلدينا جمهورٌ قارئ، ومعارض كتبٍ تشهد كثافةً لافتة، وجيلٌ شاب يستهلك المحتوى الثقافي يوميًّا. غير أن هذا الحضور لم يتحوّل بعد إلى قوة سوقيّة مستقرة قادرة على حمل صناعة نشر راسخة ومستدامة.

القراءة في الدول العربية ذخيرةٌ معرفية حيّة، لكنها تتشكّل في معظم الأحيان على إيقاع متقطّع وموسمي. قد يُقبل القارئ على شراء الكتب في معرض أو معرضين طوال العام، ثم لا يتحوّل إلى قارئ مداوم أو مشترٍ منتظم. فالمشكلة إذًا ليست في غياب القارئ، وإنما في غياب البيئة التي تجعل القراءة عادةً يومية راسخة لا فعلًا استثنائيًّا عابرًا.

يتمثّل وجهٌ آخر من الأزمة في طريقة تقديم الكتاب نفسه؛ فبعض دور النشر ما زالت تتعامل معه بوصفه مُنتَجًا ساكنًا يكفي طرحه في السوق لينال حظّه، في حين أن العالم تغيّر جذريًّا. اليوم يعيش القارئ محاصرًا بمنافسة شرسة: منصات رقمية، وفيديوهات قصيرة، وألعاب تفاعلية، ومحتوًى لحظي متدفق. لم يعُد كافيًا أن تُتقن طباعة كتاب جيد، ثم تنتظر أن يجد طريقه وحدَه إلى أيدي القرّاء.

أزمة ثقة وتحوّلات عميقة

تُضاف إلى ذلك أزمة القدرة الشرائية في عدد من الدول العربية التي تعصف بها الضغوط الاقتصادية، لكنها ليست العلة الوحيدة ولا الجذر الحقيقي. فثمّة أزمة وصول، وأزمة تسويق، وأحيانًا أزمة ثقة عميقة بين القارئ وسوق يعجّ بكتب نُشرت من دون تحرير رصين أو مراجعة حقيقيّة. وحين يدرك القارئ هذا، يزداد تحفظه على الشراء، وينعكس ذلك سلبًا على الصناعة بأسرها.

في المقابل، لا يجوز إغفال جملةٍ من التحوّلات الإيجابية؛ فالجيل الجديد يقرأ بأشكال مغايرة، ويتلقى المعرفة عبر الهاتف والكتاب الصوتي والمنصات الرقمية. فالقارئ العربي لم يختفِ، لكن تبدّلت أدواته وتنوّعت مساراته. وهذا يُحوّل السؤال من "هل يقرأ العرب؟" إلى سؤالٍ أشد إلحاحًا وأجدى نفعًا: هل أحسنّا نحن، أهل صناعة النشر، فهمَ هذا القارئ الجديد والوصولَ إليه؟

كما أن مسؤولية بناء القارئ لا تقع على المدرسة وحدَها، بل تتوزّع على المجتمع كلّه: الأسرة والإعلام والمؤسسات الثقافية ودور النشر على حدٍّ سواء. وحين يغدو الكتاب حاضرًا في الفضاء العام والمقاهي والمنصات والفصول الدراسية والمحتوى الرقمي، تتضافر هذه العناصر لتُرسّخ قناعةً جوهرية: نحن لا نبيع كتابًا، بل نُعيد تشكيل العلاقة بين الإنسان والمعرفة.

اقتصاديات النشر قدر أم خيار؟

لا نؤمن للحظةٍ بأن الاقتصاديات الراهنة لصناعة النشر العربي قضاءٌ محتوم. نعم، التحديات جسيمة، لكن جزءًا وافرًا من الأزمة مصدره أننا ما زلنا نعمل بعقلية "النجاة"، متجاهلين منطق الصناعة وأسس استدامتها. فبعض دور النشر يقتصر همّها على تغطية تكاليف الطباعة وضمان المشاركة في المعارض، في حين أن النشر الحقيقي يستلزم استثمارًا طويل النَّفَس، وبناءً متأنّيًا للعلامة الثقافية، وفهمًا عميقًا للسوق والجمهور.

دَور الناشر في هذا السياق محوريٌّ لا ينبغي التهاون فيه. فالناشر لم يعُد وسيطًا سلبيًّا يتلقى المخطوطات ويُصدر أحكامًا بالقبول أو الرفض، لكنه أصبح صانع مشروع ثقافي متكامل: يُطوّر المحتوى، ويصنع القيمة، ويبني الجمهور، ويفتح أسواق البيع. وفي كثير من التجارب العالمية الناضجة، يتولى الناشر المشروع من بذرة الفكرة حتى يستقر الكتاب في يد قارئه. غير أن جزءًا من قطاعنا العربي ما زال ينتظر ما يُرسَل إليه، ثم لا يُحسن أكثر من البتّ في مصيره: الطباعة أو الرفض.

> التحديات جسيمة، لكن جزءًا وافرًا من الأزمة مصدره أننا ما زلنا نعمل بعقلية "النجاة"، متجاهلين منطق الصناعة وأسس استدامتها.

لا تقوم صناعة في الدنيا دون تطوير أدواتها الاقتصادية. وذلك يعني: بناء منصات بيع متينة، والانتفاع من التجارة الإلكترونية، والتوسّع في إدارة حقوق الترجمة، والاستثمار في الكتب الصوتية والرقمية، وصناعة محتوًى تسويقي يُحيط الكتاب بما يستحقه من حضور. الناشر الذي يظلّ رهينَ المعارض الموسمية ونسخه الورقية المحدودة، سيبقى أسير هذه الدائرة المغلقة، فيما يتّجه العالم بخطى واسعة نحو محتوًى ثقافي متعدّد الصيغ ومفتوح الحدود.

وجزء من مفتاح الحل يكمن في إعادة بناء العلاقة بين الكتاب وجمهوره. فالقارئ اليوم لا يشتري عنوانًا، وإنما يشتري تجربةً كاملة: هيئة الكتاب وحكايته وحضوره الرقمي وشهادات القرّاء حوله. كما يتصل جزء من الأزمة بثقافة الإحجام عن الاستثمار الثقافي بعيد المدى؛ فكثير من مؤسساتنا تطلب ثمارًا سريعة من قطاع تراكمي بطيء البناء، ناسيةً أن كبريات دور النشر في العالم لم تشيّد صرحها في موسم أو موسمين، وإنما شيّدته عبر عقودٍ من المثابرة على بناء الثقة وترسيخ الهوية.

التكليف.. الناشر الذي يبادر

التكليف بكتاب يغطي ثغرة ثقافية هو فعلُ ناشرٍ يمتلك رؤية، لا ناشرٍ ينتظر، وهو يستلزم جرأةً واستثمارًا وأفقًا إستراتيجيًّا. كثيرٌ من الدور العربية اعتادت أن يأتيها المؤلِّف بمشروعه مكتملًا جاهزًا، وهذا يُغلق الباب أمام أجناس كاملة من الكتب التي لا يمكن أن توجد بهذه الطريقة، مثل كتب الفن، والسير الغيرية، والذاكرة الثقافية، والوثائق، والتجارب الوطنية، والكتب البصرية؛ فكلها تحتاج إلى ناشرٍ يبادر، لا إلى ناشرٍ يترقّب.

المشكلة أن بعض الدور ما زالت تنظر إلى التكليف على أنه مجازفة مالية، في حين أنه إحدى أشد أدوات صناعة المشروعات الثقافية الكبرى نجاعةً وأثرًا. لن نبني ذاكرة معرفية عربية حقيقية إن كنّا نرهن وجودها للمصادفة. فالمشروعات الخالدة لا تنبت عفوًا، بل تنشأ حين يعرف الناشر ما يريد أن يُوجد في العالم، ثم يبحث بنفسه عن الكاتب والمحرِّر والباحث وسائر العناصر التي تُحيل الرؤية إلى كتاب.

بين القرصنة وضرورات الرقمنة

القرصنة ليست سرقةً من الناشر وحدَه، بل هي نهبٌ منظّم لسلسلة الإنتاج الثقافي بأسرها: المؤلف والمترجم والمصمّم والمحرّر، فضلًا عن القارئ نفسه الذي ستضمر أمامه جودة الصناعة

> القارئ اليوم لا يشتري عنوانًا، وإنما يشتري تجربةً كاملة: هيئة الكتاب وحكايته وحضوره الرقمي وشهادات القرّاء حوله.

على المدى البعيد. بيْدَ أن الأمانة تقتضي الإقرار بأن توسُّع القرصنة يعكس في جانبٍ منه إخفاق بعض دور النشر في مواكبة التحول الرقمي؛ فحين لا يجد القارئ نسخةً قانونية ميسّرة وبسعر عادل، يلجأ إلى ما هو متاح. لذا، فإن الحل لا ينحصر في العقوبات والرقابة، وإنما يكمن في توفير بدائل احترافية تتيح الوصول بيسرٍ وسرعة وثقة.

كما أن حماية الملكية الفكرية ليست حكرًا على الجهات التشريعية والرقابية، فهي في عمقها مسألة وعي مجتمعي بقيمة المنتج الثقافي، واعتراف حقيقي بالجهد المعرفي والإبداعي الذي يُبذل خلف كل كتاب.

ويُخطئ من يظنّ أن تردُّد بعض دور النشر في الرقمنة والإنتاج الصوتي مردّه رفض المستقبل؛ بل الخشية منه هو الأقرب إلى الحقيقة. فبعضها يهاب فقدان السيطرة على حقوقه، وبعضها تعوزه الخبرة التقنية، وبعضها ما زال يرى في الكتاب الورقي الصيغة الوحيدة الجديرة بالاعتبار والاستثمار. أمّا القارئ الحديث، فيتنقل بين الورق والصوت والشاشة بيسر ومرونة، ولم يعُد يعترف بقالب واحد ولا بمسار واحد.

إن التأخّر في التحوّل يعني في أبسط صوره خسارة أجيال كاملة تتعامل مع الهاتف الذكي بوصفه مكتبتها الشخصية وفضاءها المعرفي اليومي. لذا، فإن السؤال لم يعُد: هل نتحوّل رقميًّا؟ السؤال الأجدر الآن: كيف نُنجز هذا التحوّل باحترافيةٍ تصون الحقوق وتوسّع الانتشار وترفع العوائد، وتمنح الكتاب العربي موضعه الحقيقي على خريطة الصناعة الثقافية العالمية؟

3 العدالة الواجبة بين ثلاثة ورابعهم القارئ

أحمد شوقي علي

يُؤرَّخ للتمكين من المعرفة بظهور المطبعة؛ أي بتحوّل النشر إلى صناعة، بعدما كانت الثقافة حكرًا على النخب القادرة على نسخ الكتب يدويًّا. لكن النشر العربي لا يزال يفتقر إلى معظم مقوماته اللوجستية والتنظيمية، على نحوٍ أبقى العلاقة بين أضلاعه الثلاثة؛ الكاتب والناشر والموزّع، أسيرة طورها البدائي، وكأنها عالقة في طفولة أبدية، لا تريد أن تبلغ نضجها الكامل.

وهذه العلاقة بالغة التعقيد إلى حدٍّ يجعل إصدار حكمٍ مطمئن على موضع الأزمة فيها أمرًا عسيرًا. فحين يُشار إلى غياب "العناصر اللوجستية" في أي صناعة، فإن المقصود لا يقتصر على غياب القدرة على توفير أدوات الإنتاج الأساسية من مادة خامٍّ ومعدات، بل يمتد إلى البنية التشغيلية، وقنوات التوزيع، وسلاسل الإمداد، والنقل، والتخزين، وإدارة الوقت، والتدفّق. وهذه كلها عناصر لا تتوافر أصلًا لصناعة النشر في الوطن العربي، بدءًا من النص المكتوب، الذي لا تعكس جودته أو ضعفه بالضرورة أي دليل على فرص انتشاره أو نجاحه، مرورًا بغياب وظيفة التوزيع المؤسسي، وانتهاءً بتحوّل كثيرٍ من دور النشر إلى مطابع تجارية تفتقر إلى التحرير الاحترافي أو المراجعة النقدية. فهناك هشاشةٌ في الأطراف نفسها وفي طبيعة العلاقة بينها.

كيف يُسعّر الكتاب؟

هناك فجوةٌ ضخمة بين تكلفة النسخة الواحدة من الكتاب وسعر إتاحته للجمهور، الذي قد يتجاوز ثلاثة أضعاف التكلفة الأصلية. لكن أسباب هذه الفجوة تتضح عند النظر إلى القسمة المالية الكلاسيكية بين أطراف الصناعة؛ إذ تُقدَّر حقوق المؤلف بنحو 10% إلى 15% من سعر الغلاف، وتصل فعليًّا إلى 8% أو 12% بعد التخفيضات، في حين يحصل الناشر على حصة تُراوح بين 40% و50% ليتبقى لديه

هامش ربح صافٍ يقارب 10% أو 15% بعد حسم تكاليف الطباعة والإنتاج. وفي المقابل، تذهب النسبة المتبقية التي تعادل 40% أو 50% من سعر الغلاف إلى الموزّعين وتجّار التجزئة. ولا يتوقف اختلال هذه المنظومة عند لحظة توقيع العقد أو استلام الطبعة، وإنما يمتد ليكون التوزيع هو العقدة الكبرى التي تعطِّل وصول الكتاب إلى القارئ. ويتفق كثيرٌ من الناشرين العرب على أن كلفة الشحن واللوجستيات وهشاشة شبكات التوزيع تجعل الكتاب العربي أسيرًا لمسارات قصيرة ومكلفة.

وهناك شكاوى من القرّاء بخصوص أسعار الكتب، ولا سيّما في معارض السعودية ودول الخليج، وهي ليست منفصلةً عن اختلال بنية النشر نفسها؛ إذ يتكرر الاعتراض على ارتفاع الأسعار مقارنةً بأسواق النشر الرئيسة. ويردّ الناشرون ذلك إلى كلفة الطباعة والورق والشحن، وتقلُّب أسعار الصرف، إضافةً إلى نفقات المشاركة في المعارض، من إيجار الأجنحة إلى النقل وعمولات البيع. ومع بعض أشكال الدعم الحكومي، مثل شراء النسخ للمكتبات العامة أو توفير الورق، يبقى هامش الربح محدودًا في الغالب، في حين تذهب نسبةٌ معتبرة من سعر البيع إلى المكتبات لتغطية التشغيل والتوزيع، لا لتحقيق أرباح استثنائية.

ويعزو مدير التوزيع السابق بإحدى دور النشر المصرية هيمنة الموزِّع إلى طبيعة الأخطار اللوجستية التي يتحملها؛ فهو المعني بكلفة الشحن والتخليص الجمركي وإدارة المخازن، فضلًا عن تحمله عبء المرتجعات غير المباعة.

وفي المقابل، يجد الناشر نفسه تحت وطأة تغطية كلفة الإنتاج والمصروفات التشغيلية، وهو ما يدفعه غالبًا إلى تقليص حصة المُؤلِّف. ويُضاف إلى ذلك كله الارتفاع الحاد في تكلفة مدخلات الإنتاج؛ ففي بيئةٍ تعتمد كليًّا على استيراد الورق والأحبار، يصبح ارتفاع أسعار الكتب انعكاسًا حتميًّا لتكلفة الإنتاج وتراجع أعداد الطبعات، وليس بالضرورة رغبةً في مضاعفة هوامش الربح.

البنية التحتية الهشّة

نتيجةً لهذه التحديات الإنتاجية، تكشف الأرقام والبيانات عن هشاشة البنية التحتية لصناعة النشر العربي؛ إذ يوضح رئيس اتحاد الناشرين العرب محمد رشاد، أن إجمالي العناوين المنشورة في الدول العربية بأسرها لا يتجاوز 80 ألف عنوان سنويًّا، مقابل 100 ألف عنوان في تركيا وحدَها، وهو رقمٌ لا يتناسب مع كتلة سكانية تتجاوز 400 مليون نسمة. كما تراجعت أعداد النسخ المطبوعة للإصدار الواحد، وفقًا له؛ لتُراوح بين 50 و1,000 نسخةٍ في حدّها الأقصى. وممّا يُفاقم هذه الهشاشة غيابُ الدعم الحكومي الممنهج، وضعف الميزانيات المخصصة للتزويد والشراء المؤسسي من قِبل المكتبات العامة والجامعية.

وأمام التعقيدات اللوجستية التي ترفع كلفة الشحن وتحدُّ من انتشار الكتاب محليًّا، يجد الناشر نفسه، بحسب رشاد، مُجبَرًا على البحث عن منافذ بديلة تضمن له الكثافة العددية والقوة الشرائية.

ومن هنا، تُمثّل معارض الكتب الرئة الأهم وشبه الوحيدة لهذه الصناعة؛ إذ أظهر استبيان لاتحاد الناشرين العرب أن 52% من مبيعات الناشر العربي تأتي مباشرةً من المعارض. وقد تجلّت خطورة هذا الاعتماد المفرط على "الموسمية" خلال جائحة كورونا وما أعقبها من أزماتٍ سياسية واقتصادية أدّت إلى تأجيل معارض كبرى؛ إذ تسبّبت تلك التوقفات في خروج نحو 34% من الناشرين العرب من السوق تمامًا، وتراجع حجم الإصدارات بنسبة وصلت إلى 75%.

أزمة الثقة وغياب التكافؤ

وإذا عُدنا إلى جذور الهشاشة التي تحكم العلاقة بين أطراف الصناعة الثلاثة، فإننا نجد أن الأزمة لا تقتصر على نسب المبيعات فحسب، وإنما تتجذّر في غياب التوازن بين من يملك "النص" ومن يملك "منفذ البيع". وفي حين تشترط معايير المنظمة العالمية للملكية الفكرية (ويبو) في العقود الرشيدة أن تحدّد مدة الترخيص بوضوح، وشروط عودة الحقوق للمؤلف في حال نفاد الطبعات، مع تقسيم الدفعات المُقدَّمة على مراحل تضمن جدية العمل؛ يرضخ الكاتب العربي غالبًا لعقود إذعانٍ تعتمد صيغًا جاهزة لا تتيح أي هامش تفاوضي.

وتبرز أزمة الثقة بوضوح في شكاوى متكررة لكُتّاب يتّهمون دور النشر بالتلاعب في أرقام المبيعات الحقيقية أو إخفاء نسب السحب الفعلية، وهو ما دفع بعضهم إلى نشر أعمالهم خارج بلدانهم الأصلية بحثًا عن بيئة تضمن حدًا أدنى من الشفافية والإنصاف، ورغبةً في الانتشار خارج الوطن أملًا في تجاوز منظومة التوزيع المحلية التي لا تسعفهم

في ذلك. وهناك مشكلة حقيقية تتمثّل في أن عدد دور النشر المُسجَّلة رسميًّا في هذا البلد أو ذاك، يبلغ أضعاف المنتسب منها لاتحاد الناشرين، رغم وجود القوانين التي تُلزم بالانتساب للاتحاد من أجل ممارسة المهنة؛ إذ يسهم هذا الواقع في تكريس المخالفات الهيكلية، مثل انتهاك حقوق الملكية الفكرية والتزوير.

إن غياب الثقة وتراجع الضمانات المهنية يقود دور النشر إلى البحث عن صِيَغٍ تقلل خسائرها المحتملة، حتى لو جاء ذلك على حساب جودة النص أو عدالة العلاقة مع الكاتب. وقد أفرزت رغبة دور النشر في تقليص أخطارها المالية ظاهرة النشر على نفقة المُؤلِّف؛ إذ يتحمّل الكاتب المبتدئ كامل كلفة الطباعة. وهو نموذج يحوِّل دور النشر إلى مجرد مطابع تجارية تفتقر إلى التحرير والمراجعة، لتتكدّس الساحة بنصوص ضعيفة فنيًّا تبقى حبيسة المخازن لغياب أي خطة تسويقية حقيقية.

مؤشرات ماذا يقرأ العرب

أمام هذه التحديات اللوجستية والورقية المتراكمة، لا يبدو التحوّل الرقمي مجرد خيار تكميلي، وإنما مخرج إستراتيجي واعد. وتدعم مؤسساتٌ رسمية هذا التوجّه، مثل الهيئة السعودية للأدب والنشر والترجمة، التي أطلقت برنامجًا متكاملًا للنشر الرقمي يهدف إلى حماية حقوق الأطراف وفتح قنوات وصول مستدامة عبر المنصات الإلكترونية. وهذا التحوُّل لا يحلّ أزمة التوزيع فحسب، وإنما يمنح الصناعة بيانات دقيقة كانت غائبةً لفترات طويلة.

تقول المُؤسِّسة والرئيسة التنفيذية لتطبيق "أبجد" للقراءة الرقمية، إيمان حيلوز، في تصريح لجريدة الشروق المصرية: إن المنصات الرقمية باتت توفر للناشرين تقارير لا تقتصر على المبيعات، وإنما تمتد لتشمل مؤشرات القراءة وأعمار القرّاء وتتبُّع سلوكهم لمعرفة ما إذا كانوا يكملون الكتاب أم يتوقفون، وفي أي فصل، وهو ما يساعد دور النشر على رسم سياسات موجّهة ودقيقة. وقد كشفت هذه البيانات عن اتجاهات القراءة عربيًّا، لتضع الأدب بشقَّيه المحلي والمُترجَم في المرتبة الأولى بنسبة الإقبال نفسها، وتأتي كتب الأعمال والتنمية البشرية في المرتبة الثانية، في حين احتلَّت المرتبةَ الثالثة ظاهرةُ الإقبال الكثيف والمفاجئ على كتب الفلسفة، وتحديدًا في السعودية ودول الخليج. وعن سياسة التسعير الرقمي واختيار المحتوى، تبيّن أن أسعار الاشتراكات تُحدَّد وفق دراسات لقوة العملة المحلية ومتوسط دخل الفرد في كل دولة.

وقد شهدت سوق الكتاب الصوتي العربي، على وجه الخصوص، قفزاتٍ واعدة؛ إذ تشير التقديرات التشغيلية إلى وصول الإنتاج العربي السنوي إلى ما يُقارب عشرة آلاف عنوان صوتي، وسط إقبالٍ متزايد من فئات عمرية متنوعة. ويُسهم هذا النمط في تحويل فعل القراءة التقليدي إلى "استماع" عمليٍّ مرنٍ يتوافق مع إيقاع الحياة اليومية. فالتطبيقات والمنصات المتخصصة، مثل "ستوريتل" في مصر والإمارات، و"ضاد" في السعودية، و"الراوي" في البحرين، و"راوي الكتب" في قطر، و"مسموع" في الأردن؛ تتيح للمستخدم تلقي الروايات والمعارف التاريخية في أثناء القيادة أو ممارسة الأعمال المنزلية. وتنعكس هذه الكفاءة الرقمية إيجابًا على إدارة الحقوق المالية؛ إذ تمنح مبيعات الكتب الإلكترونية والصوتية للمؤلفين الحصول على حصص أرباحٍ صافية تُراوح بين 50% و70% من القيمة البيعية؛ نظرًا لغياب وسيط التوزيع المادي وكلفة الورق، وهو ما يضمن تدفُّقات مالية مُجزية فور تغطية السلف المقدمة.

وعلى الرغم من هذه الآفاق الاستثمارية الواعدة، يواجه النشر الرقمي والصوتي في الوطن العربي تحدياتٍ بنيويةً تحدُّ من نموه وقدرته على تحقيق الاستدامة المالية الكاملة، مقارنةً بالأسواق العالمية المتقدمة. وتتلخص هذه التحديات في ضعف التشريعات الحامية من القرصنة، وتعقيد جهات الاختصاص القضائي، والحاجة إلى استثماراتٍ تقنية مرتفعة لحماية المحتوى، وتفاوت البنية التحتية الرقمية بين الأقطار العربية.

ولا تبدو هذه التحولات، على اختلاف مظاهرها، إلا امتدادًا للأزمة الأصلية؛ فكلما حاولت صناعة النشر أن تتقدَّم خطوةً، أعادتها هشاشة بنيتها إلى نقطة البداية، وكأن الكتاب العربي لا يزال عالقًا بين الطباعة والتوزيع والحقوق، من دون أن تكتمل له السلسلة التي تمنحه حضوره الطبيعي في السوق والمعرفة معًا.

> هناك شكاوى من القرّاء بخصوص أسعار الكتب، ولا سيّما في معارض السعودية والخليج، وهي ليست منفصلة عن اختلال بنية النشر نفسها.

تنوّع مصادر الإلهام الأدبي

برقٌ خاطف يفتح الأبواب

طامي السميري

"شاعر"، لوحة للفنان الفرنسي جان-لويس إرنست ميسونييه (1815–1891).

تُولَد الأعمال الإبداعية، بمختلف أجناسها، من السرد والسينما والشعر إلى الأغنية والفنون؛ نتيجة محفّزاتٍ متعددة ودوافع متباينة. وقد تكون نتيجةً لشغف المبدع بفكرة العمل ومعايشتها لوقت كافٍ، أو التقاطه لقضيةٍ معينة أو حادثةٍ بعينها ليجعل منها محورًا لعمله. لكن، في أحيانٍ أخرى، تولد الفكرة من شرارة خاطفة تلمع في ذهن المبدع، ومن تلك الشرارة الصغيرة يبدأ العمل في النمو حتى يكتمل. وثمّة شراراتٌ خفية وخاطفة تحوّلت في بعض الأحيان إلى أعمال خالدة بقيت راسخةً في ذاكرة الفن والأدب.

للحنين، وللأماكن، وللذكريات سطوةٌ على الروائي، وقد تكون شرارة عمله الأول مزيجًا من كل تلك المشاعر والأحاسيس. فعندما ذهب غابرييل غارسيا ماركيز مع أمه إلى القرية لبيع بيت جده، راحا في طريقهما عبر الشوارع المقفرة يبحثان وسط مشهد الانهيار هذا عن ذكرياتهما البعيدة، وعن أيام الوفرة والحياة المملوءة بالحركة.

وصادف أن زارت أمه إحدى صديقاتها، وكانت تجلس إلى ماكينة الخياطة في حجرةٍ نصف مظلمة. وراحت المرأتان تنظر إحداهما إلى الأخرى، وكأنهما تحاولان العثور خلف مظهريهما المتعبين وملامحهما الكهلة على ذكرى الفتاتين الجميلتين المشرقتين اللتين كانتا يومًا ما. وبدا صوت الصديقة حزينًا، وكأنها فُوجئت، فتعانقتا، وسالت دموعهما معًا.

قال غارسيا ماركيز: "من هذا اللقاء انبثقت روايتي الأولى". وكانت تلك الرواية هي "ورق الشجر". ويقول الناقد والصحفي بلينيو ميندوثا: إن ذلك المشهد ربّما لم يكُن سببًا في كتابة ماركيز لتلك الرواية فحسب، بل لعلّه كان الشرارة الأولى لمعظم رواياته التي كتبها لاحقًا.

وقد تأتي الشرارة من لقاءٍ عابر أو رؤية شخص مجهول. فالروائي ألبرتو مورافيا، في حديثه عن روايته "امرأة من روما"، قال: "قابلتُ امرأةً من روما تُدعى أدريانا، وبعد ذلك بعشر سنوات كتبتُ الرواية. ولربّما كان الدافع الأول إلى كتابتها أن أدريانا لن تقرأ الرواية أبدًا. فقد رأيتها مرةً واحدةً فقط، ثم تخيّلتُ كل شيء، لقد اخترعتُ كل شيء".

أو كما فعلت فرجينيا وولف حين ابتكرت شخصية "السيدة دالواي"، مستلهمةً إيّاها من صديقة العائلة كيتي ماكس، التي كانت المصدر الأساس للشخصية.

رواية تُحرِّض على رواية

في بعض الحالات، يقود التأثرُ الفنيُّ الروائيَّ إلى كتابة روايته. فقد روى نجيب محفوظ أنه حين قرأ رواية "شجرة البؤس" لطه حسين، وهي رواية أجيال، أُعجب بها، وقرّر أن يكتب رواية تدور حول قصة أجيال.

حين تأتي مثل هذه الشرارة، فإنها قد لا تقتصر على إنجاز عمل إبداعي مُحدَّد، وإنما قد تشكّل مسيرة إنسان في الحياة، وتجعله يتخذ قراره بأن يصبح كاتبًا. فالروائي الياباني هاروكي موراكامي يروي أنه في ربيع عام 1978م، كان يحضر مباراة بيسبول. وبينما كان يتابع المباراة في هدوء، إذ سمع صوت ارتطام الكرة بمضرب اللاعب ديف هيلتون، فخطرت له فجأةً فكرةٌ حاسمة: "أعتقد أنني أستطيع تأليف رواية". ظلّ موراكامي يتذكّر ذلك الشعور وكأن شيئًا هبط من السماء فالتقطه بيده، من دون أن يعرف سببه. لذلك وصفه بأنه وحي أو "لحظة تجلٍّ" غيّرت حياته جذريًّا. وبعد انتهاء المباراة، ركب القطار إلى شينجوكو، واشترى ورقًا وقلم حبر، وبدأ يكتب بخط يده روايته الأولى "اسمع الريح تغني".

وقد تكون عبارةٌ تقولها أمٌّ عن ابنها مصدر إلهام للشاعر الغنائي في كتابة أغنية. فقد قالت زوجة الشاعر أحمد رامي له ذات مساءٍ، وهي ترنو إلى ابنها محمد: "النوم بيلعب في عينه"، فبرق في ذهن رامي، في اللحظة نفسها، مطلع أغنية "النوم"، وهو: "النوم يداعب عيون حبيبي"، التي غنّتها أم كلثوم. فقد تطوّر المطلع الأمومي، الذي قِيل عن الطفل الصغير، إلى خطاب للحبيب؛ حبيب الخيال والحُبِّ.

ومن المزاح العائلي قد تتولّد أفكارٌ لأعمال روائية عظيمة. فمؤلف رواية "بقايا اليوم" الكاتب البريطاني الياباني كازوو إيشيغورو، يسرد كيف جاءت فكرة تلك الرواية، أو على وجه التحديد فكرة شخصية كبير الخدم "ستيفنز". "بدأ الأمر كله بمزحةٍ من جانب زوجتي؛ فقد كنت يومًا ما على موعد مع صحفي لإجراء حوار معه حول روايتي المنشورة الأولى، وقد تساءلت زوجتي بمرحٍ وبطريقة تلقائية: "تصوّر كم كان الأمر سيبدو باعثًا على الضحك لو جاءك هذا الصحفي وأمطرك بوابل من الأسئلة المعقدة والجادة، ثم قلتَ له: إنك تعمل مديرًا للخدم في هذا المنزل! ظننا، أنا وزوجتي، أن هذه الفكرة مدهشة للغاية، ومنذ ذلك الحين وأنا مهووس بفكرة كبير الخدم، الذي صار لازمة في أغلب رواياتي".

من الفرضيات البسيطة إلى العصف الذهني

تقدِّم رواية "العمى" للأديب ساراماغو فكرةً فانتازية بواقعية شديدة، وجاءت من تساؤل طرحه الروائي على نفسه في فترة الغداء؛ إذ يقول المؤلف إن رواية "العمى" انبثقت فجأةً من فكرة طرأت على ذهنه: "كنت أنتظر الغداء في مطعم، وفجأةً، من دون سابق إنذار، قلت في نفسي: ماذا لو كنّا جميعنا عميانًا؟ ثم قلت كمن يجيب عن تساؤلي: لكننا بالفعل عميان. وكانت تلك مضغة الرواية".

لوحة "الكاتب" للفنان النمساوي لودفيغ دويتش (1894م)،

> سمع هاروكي موراكامي صوت ارتطام الكرة بمضرب اللاعب ديف هيلتون، فخطرت له فجأةً فكرةٌ حاسمة: "أعتقد أنني أستطيع تأليف رواية".

وقد تأتي ولادة الرواية من عصفٍ ذهني يعيشه الروائي عندما يعيش حالة إحباط، كما حدث مع يان مارتل، الذي كتب رواية "حياة باي" بعد أن مرّ بالهند وهو في حالة إحباط عميقة. فقد تعطلت الرواية التي كان ينوي كتابتها، وشعر بأنه في حاجة ماسة إلى قصة جديدة. وفي بلدة ماثيران الهادئة، وعلى قمة صخرة، عادت إليه فكرةٌ قديمة عن ناجٍ في قارب مع حيوان، فانفجرت في ذهنه ملامح الرواية دفعةً واحدة: قارب النجاة، والحيوانات، والتداخل بين الدين وعلم الحيوان، وفكرة أن الواقع نفسه يمكن أن يكون قصةً نختار طريقة روايتها.

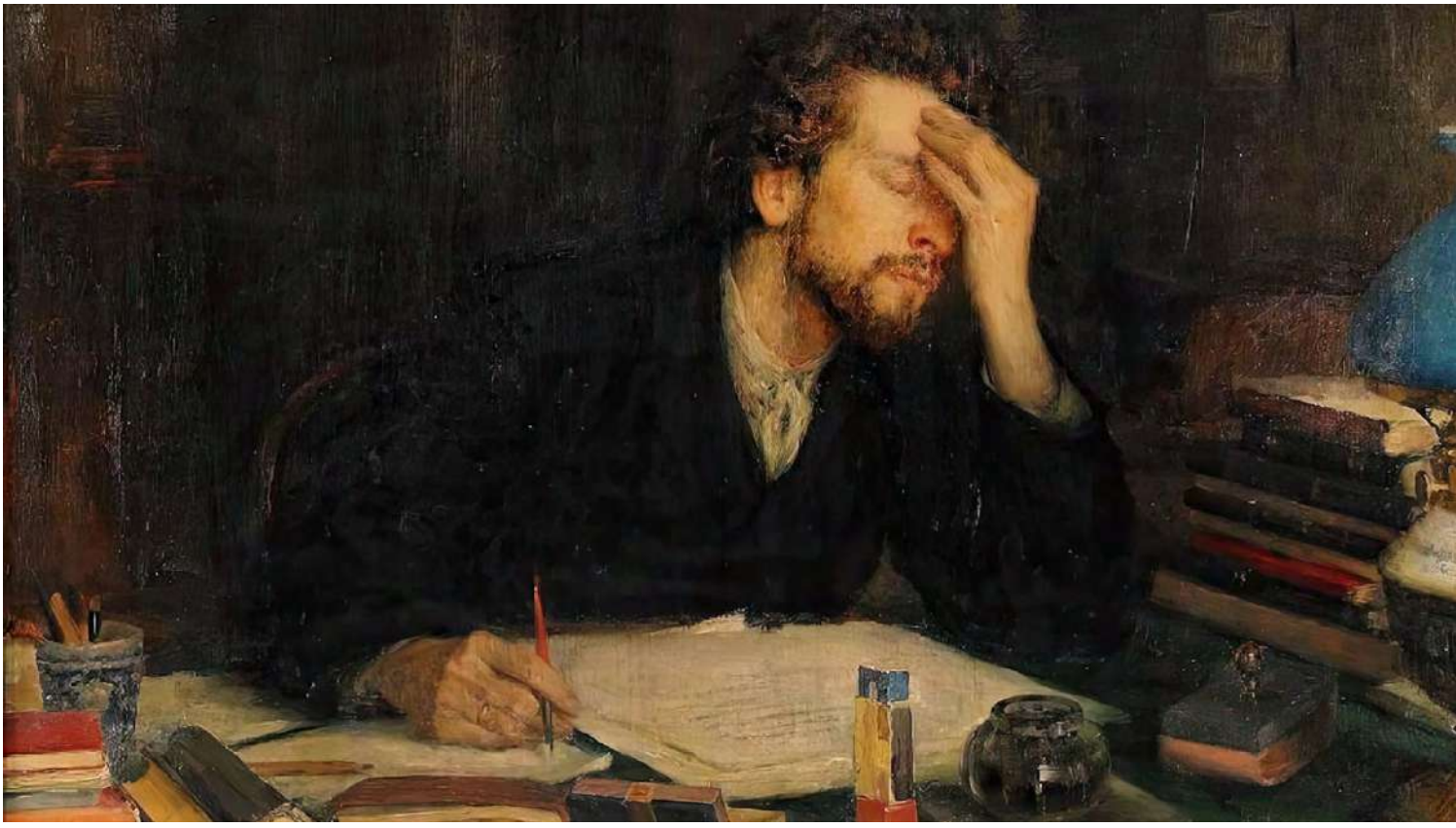
لم يكتفِ مارتل بتلك الومضة، بل حوّلها إلى مشروع روائي عبر بحث طويل؛ فزار حدائق الحيوان في جنوب الهند، والتقى مدير إحداها، وجاب المعابد والكنائس والمساجد، وحاول أن يتشرّب عالم بطله الهندي. وبعد عودته إلى كندا، واصل البحث سنةً ونصفًا، فقرأ في الأديان وسلوك الحيوان وقصص النجاة والكوارث. وخلال الكتابة جرّب أكثر من حيوان في قارب النجاة، مثل الفيل ووحيد القرن، قبل أن يستقر على النمر؛ لأنه منح الرواية قوتها الرمزية والدرامية.

بعيدًا عن البيت

زيارات الأماكن قد تكون أيضًا محرّضة على إلهام الروائي في كتابة روايته. فقد استوحت الروائية إيسي فوكس فكرة رواية "المتجولة النائمة" بعد زيارتها قاعة ويلتون الموسيقية لمشاهدة أوبرا "أسيس وجالاتيا" لهاندل. جذبتها الأعمدة النحاسية الملتوية في القاعة، فتخيلت القصص والأشخاص الذين مروا بالمكان. وفي صباح اليوم التالي، استيقظت وفي ذهنها ثلاث شخصيات: فيبي، ووالدتها الأرملة المترمتة مود، وخالتها المغنية سيسي. ومن التوتر بين هاتين الأختين، ومن أجواء القاعة والأوبرا بما تحمله من حب وفقد، بدأت ملامح الرواية تتشكّل.

ومن الشرارات الإبداعية المؤثرة ما روته الكاتبة التشيلية إيزابيل الليندي عن ولادة روايتها الأولى «"بيت الأرواح". ففي الثامن من يناير عام 1981م، تلقت في كاراكاس خبر احتضار جدّها في تشيلي، ولم تستطع العودة لتوديعه، فجلست تكتب له رسالة روحية، ظنّت أنه لن يعيش ليقرأها. بدأت الرسالة بجملة غامضة خطرت لها فجأةً: "أتانا باراباس عبر البحر". لم تكُن تعرف من هو باراباس ولا لماذا جاء عبر البحر، لكنها واصلت الكتابة كأن قوةً خفية تقودها. وحين سألها زوجها عمّا كانت تفعل، أجابته: "سحر". تكررت الكتابة كل ليلة، حتى كبرت الرسالة وتحوّلت، مع نهاية العام، إلى خمسمائة صفحة. وهكذا لم تعُد رسالة وداعٍ، بل صارت روايتها الأولى "بيت الأرواح"، واكتشفت الليندي من خلالها أن قدرها الحقيقي هو كتابة القصص.

عندما سألنا الروائي يوسف المحيميد إن كان يذكر شرارةً ما كانت السبب في أن يكتب إحدى رواياته، لم يتأخر في الإجابة؛ لأن تلك الشرارة لا تزال حاضرةً في ذاكرته: "في إحدى الليالي كنت في أحد المجالس، وسمعت حكايةً عابرة عن قاطعَي طريق في الصحراء وقعا في قبضة قافلة وعوقبوا. انتهت تلك الحكاية في ذلك المجلس، ولكنها اشتعلت في مخيلتي؛ فقد منحتني تصوّرًا لفكرة رواية (فخاخ الرائحة)؛ إذ اخترعتُ شخصيات موازية لتلك الحكاية العابرة، وكتبت الرواية".



لوحة "عذاب الإبداع" للفنان الروسي ليونيد باسترناك (1892م).

> حين تأتي هذه الشرارة، فإنها قد لا تكتفي بالتحريض على إنجاز عملٍ إبداعي محدد، وإنما قد تشكّل مسيرة إنسان في الحياة، وتجعله كاتبًا.

وفي كتابة القصص القصيرة أيضًا، قد تُداهم القاصَّ أفكارٌ غير متوقعة تجلب معها دافع الكتابة. ومن ذلك ما قالته لنا القاصة نوال السويلم عن كتابتها لإحدى قصصها: "معظم قصصي ومضة بسيطة التقطتها من الحياة، ثم وضعتها في بناء سردي. من ذلك قصة (واجب طويل الأجل). أذكر أني صلّيت صلاةً على ميت -رحمه الله-، وكان المسجد يئنُّ من البكاء والتفجُّع. وعندما خرجت رأيت في الساحة الخارجية للجامع رجالًا يبيعون تمرًا وفاكهة، ويتجمهر حولهم الخارجون من المسجد يشترون منهم ويفاصلون في السعر! فبرزت فكرة استمرارية الحياة بعد الميت بتفاصيل كثيرة، وعودة الناس إلى مزاولة نشاطاتهم وكأن شيئًا لم يكُن؛ فالموت صار حدثًا عاديًّا من أحداث الحياة، له طقوسه كالفرح، بيد أنه بلا موعد".

ومضات تخترق فراغ ما بعد الإنجاز

الروائي فيليب روث، يتحدث عن فراغ المبدع بعد الانتهاء من عمل، فيقول إنه يتساءل: "ما الذي سأفعله الآن؟ ومن أين سألتقط فكرة جديدة لكتابي القادم؟"، ثم يتلبّسه "رعب على درجة منخفضة من الشدّة"، وبعدها يحدث شيء ما يدفعه إلى الكتابة؛ شيء لا يعرفه تمامًا، ولو كان يعرفه "لفعله بلا تفكّر في كل مرّة". ويروي أن عمله "الانكسار" بدأ من سطر صار فيما بعد السطر الأول في العمل، وكان يفكر آنذاك بممثلٍ ما، ليس ممثلًا محددًا، بل مجرد ممثل لم يعُد بإمكانه مواصلة التمثيل. حينها تلبّسته الفكرةُ بالكامل، وشرع في الكتابة عنها، منطلقًا من الفكرة وحدَها.

قد تبدأ الأعمال الإبداعية من تفصيلٍ صغيرٍ جدًّا، يلتقطه المبدع ويحوّله إلى عملٍ فني خلّاق. فالحكايات عن ولادة تلك الأعمال متعددة، ولكل منها سياقها الخاص، غير أن هذه الشرارات، أو لحظات التجلّي، قد تُداهم كثيرين، لكن القليل منهم فقط يصنعون منها مادةً فنيّةً، أو يتخذونها محرّضًا على إنجاز عملهم الإبداعي. وكما قال أحد الروائيين: "أثق بالإلهام، الذي يأتي أحيانًا وأحيانًا لا يأتي، لكنني لا أسترخي في انتظاره. أعمل يوميًّا".

علامات التجديد في الرواية السعودية المعاصرة

فهد العتيق
قاص وروائي سعودي

يتزايد الاهتمام بأسئلة التجديد ومشكلات التعبير الفنية في الرواية العربية والسعودية المعاصرة؛ وهو اهتمامٌ وثيق الصلة بهواجس وأسئلةٍ تتعلق باللغة وأسلوب الكتابة، وبقضايا أدبية وفنية ونقدية تشغل بالنا جميعًا، قرّاءً وكتّابًا. وكذلك يمتد هذا الاهتمام ليشمل تقنيات الكتابة، ومشكلات التعبير الفنية، وطرق استخدام الضمائر واللغة في الحوار، وصولًا إلى أسئلة حول الحبكة والمغزى والهدف والرسالة والمعلومة المخبّأة والمادة الإنشائية الطويلة. كل هذا يرتبط بتطور الوعي النقدي، وهو ما يحتّم الاهتمام بالتكثيف والإيجاز وتعميق المشاهد والحالات؛ وهي أسئلةٌ مهمّة إذا أردنا أن نكتب فنًّا يترك أثرًا وليس مجرد كتابة عابرة.

الوعي بهذه الأسئلة يدفع الكاتب إلى العمق وحذف الزوائد الإنشائية، التي تثقل النص بمادة متكلّفة في الغالب، ليصل بلغةٍ بسيطة وممتعة إلى الناقد والقارئ العادي على حدٍّ سواء. ومثل هذا النوع من الكتابة قليل؛ لأنه نوعي ورفيع، وفيه بصمة الكاتب وحدَه.

والحبكة عنصرٌ مهمٌّ، لكن الحبكة التقليدية الصارمة تقود إلى نمطٍ متكرر ومتشابه بآليةٍ واضحةٍ في كثير من الروايات العربية، التي تعتمد البحث عن موضوع كبير واحد ومقصود؛ لتبدأ منه الرواية وتنتهي وكأنه خط لا تحيد عنه في وصف طويل، تتحرّك في حدوده المرسومة، وتمضي الحكاية أو السرد مضبوطة على ميزانه، عبر خطٍّ زمني مستقيم يتجه نحو نهاية محدَّدة وصارمة.

لكن النص الروائي الحديث يقود الحبكة إلى مجموعة من المشاهد السردية التي تحرّكها الذاكرة نحو أفقٍ واسع وحيوي، ومفتوح على كل الاحتمالات الفنية والموضوعية كما في قصيدة النثر. حتى في سيناريوهات المسلسلات والأفلام الحديثة، نرى هذا التضاؤل في الاهتمام بالحبكة التقليدية؛ ليس لأن الحياة في حقيقتها اليومية غير محبوكة بصرامة، بل ربّما لأن من شأن هذه الحبكة الصارمة أن تعوق التدفُّق الحُر للرواية وأسئلتها وتأملاتها وتربطه بشروط مسبقة.

لكل كتابة معنى ومغزى وهدف، لكن رواية التجديد تخلت عن المغزى أو الهدف الواضح؛ فهي لا تنطلق من معنى معين، أو قضية، أو رسالة، أو نتيجة تستهدفها، ثم تأتي الكتابة في فصول الرواية لتبرهن عليه وعلى أهميته. هذا الأسلوب التقليدي يحيل النص إلى شيء مقصود ومتكلّف، يوحي بأن العمل الأدبي أو الفني يحمل رسالة محددة من أجل القارئ؛ ولهذا أصبحت مثل هذه الرسائل أو المعاني أو الموضوعات مكررةً ومتشابهة في الروايات.

الكاتب أرنست همنغواي في أعماله مثل "الشيخ والبحر" و"ولا تزال تشرق الشمس"، كان من أهم الكتّاب الذين جدّدوا مفهوم الرواية وحوّلوا أحداثها إلى حياة حقيقية دون تكلّفٍ أو افتعال، وبأسلوبٍ يعتمد حذف ما يعرفه القارئ والإبقاء على ما يجهله، مع التركيز على الحوارات الحية. وهو أستاذ اللغة "البرقية" المتدفّقة، ونظريته التجديدية في الكتابة ترتكز على أعمدةٍ جوهرية، أهمها: التكثيف، والحذف، والبساطة التي تقود إلى العمق، منتجةً ما يُعرف بالسهل الممتنع.

ومن يقرأ رواية "المكان" للكاتبة الفرنسية آني إرنو، يشعر أن انقلاب الرواية الفرنسية على الرواية التقليدية لم يكُن لمجرد التغيير. روايةٌ مكثفة وعميقة بعيدة عن الإنشاء والوصف والإطالة، وتركّز على كشف واقع الشخصيات ونفسياتها وهمومها وأسئلتها، وليس على حكاية تنشد التشويق والإثارة الاجتماعية فقط على طريقة الروايات البوليسية.

نقلة على المستويات الفنية

حقّقت بعض روايات الجيل الجديد العربية والسعودية، التي صدرت في السنوات العشر الأخيرة، نقلةً نوعية في مستوياتها الفنية، عن طريق اللغة المُكثَّفة والمقطّرة بأسلوبٍ بسيط فيه عمقٌ وجمال، وفيه محاولة رصد المشاعر العميقة للشخصيّات دون تكلّفٍ ومبالغات، ودون أحمالٍ إنشائية زائدة تعوّدناها كثيرًا، أو صفحات استرسال وتفسير بلا داعٍ، ودون قصدية موضوعية مباشرة ونبرة صوتٍ عالية، ودون موضوعات كبيرة مبالغٍ فيها، لكنها بإبداعٍ حاولت استخراج الفرادة والجمال من المشاهد والمواقف والموضوعات العادية والمألوفة.

قبل هذا الجيل العربي، تُعدُّ رواية "وردية ليل" للكاتب إبراهيم أصلان، وجميع أعماله في القصة والرواية، من العلامات المهمة التي انطلقت منها محاولات التجديد العربية. وهو من أوائل الكتّاب العرب الذين خرجوا عن النهج التقليدي وجدّدوا في الأسلوب، وخرجوا عن الخط والنمط المتكرر، وقدّموا اقتراحات جمالية مبدعة حاولوا فيها أن يكون النص الأدبي ممتعًا وموجزًا من دون أحمال زائدة ودون عبارات إنشائية لا تخدم قيمة العمل ومعناه.

ومن الروايات السعودية التجديدية تبرز نماذج عديدة، في مقدمتها رواية "حجرة" للكاتبة أمل الفاران؛ وهي روايةٌ متجدّدة في الإيجاز والتكثيف، وفي رصدها لأدق المشاعر الإنسانية وأعمقها، إضافةً إلى اللغة الهادئة والممتعة بلا تكلّف. وهذه أول رواية عربية أو سعودية حديثة وجديدة يشعر القارئ بعد الانتهاء منها بأنها عمل أدبي مكتوب بمستوى الروايات العالمية الرفيعة، في أجواءٍ مشحونةٍ بالتكثيف والعمق، تُصدّر مشاعرَ تُطبق على الأنفاس؛ لتَخلِّيها عن عناصر فنية تقليدية تحدُّ من انطلاقها نحو كشف حالات التأمل والأسئلة والقلق في داخل شخصياتها، وكل هذا كان بهدوءٍ من دون نبرات صوت عالية وبمشاهد تتجلّى فيها خصوصية الحالة والمكان والزمان مثل بصمةٍ لا تتكرّر.

جميل صدقي الزهاوي

شاعر الفكرة والتنوُّع الثقافي

حاتم الصكَر

الشاعر جميل صدقي الزهاوي (1863م - 1936م) هو أحد عَلَمَيْنِ شعريين مع معروف الرصافي في سنوات القرن العشرين الأولى. وكان يلخّص مواقف معاصريه منه بقوله: "كنتُ في صباي أُسمّى "المجنونَ" لحركاتي غير المألوفة، وفي شبابي "الطائشَ" لنزعتي إلى الطرب، وفي كهولتي "الجريءَ" لمقاومتي الاستبداد، وفي شيخوختي "الزنديقَ" لمجاهرتي بآرائي الفلسفية". وذلك يبيّن لنا غربته عن عصره وزمنه، وانفراده بالتعمق والتأمل، وهو ما أثار بعض المشككين بنواياه وقارئيه المتحيزين.

إنه ذو الاسم المركّب "جميل صدقي"، وهو ابن رجل يحمل اسمًا مركّبًا أيضًا، هو مفتي بغداد "محمد فيضي" الذي ينتهي نسبه إلى قبيلة بابان الكردية. وتركيب الأسماء ينقلنا إلى ما تركّب من تقييم معاصريه ونقاده، فرأوا أنه شاعرٌ جدلي، وتفاوتت آراؤهم في أشعاره وأفكاره ومواقفه؛ ذلك أنه تحرّر من الأحكام المسبقة، وأبدى آراءه صريحةً في تحرّر الفرد والمجتمع، وفي النظر إلى الشعر والحياة والحرية.

عُرف شاعرًا متفلسفًا ومهتمًّا بالعلوم

الطبيعية؛ فقد شكا في قصائده ومجالسه ومقالاته من الحياة وتداعياتها، وما لاقاه مغتربًا وفي الوطن. وواجهَ منافسةً كبيرة وإشكالاتٍ لعلّ أبرزها خلافه الطويل مع الشاعر معروف الرصافي، وما دار بينهما من هجاءٍ وعتابٍ ولوم، انتهى بصلحٍ متأخر. كما عُرف عن الزهاوي توخّي التأمّل والتساؤل؛ لاستغراقه في قراءة النظريات الفلسفية، والعلوم الطبيعية التي ألّف فيها ودعا إلى دراستها بوصفها مقترحًا لنقل الحياة من الرتابة والتأخر إلى التمدُّن والتقدُّم. ولم يكفّ عن الإشادة بالعلم والحثّ على تبنيه منهجًا في الحياة.

سعة ثقافته وتنوّع اهتماماته وأعماله

على الرغم من أن الزهاوي ينحدر من أسرةٍ كردية، فقد جعلت منه ثقافته العربية والوظائف التي شغلها مثالًا لملتقى لغاتٍ وآداب مختلفة. فكان يحسن إلى جانب العربية كلًّا من الكردية والتركية والفارسية، ويكتب فيها ويترجم عنها.

هذا التنوّع في ثقافة الزهاوي وحياته، وتبدّل أماكن إقامته ومهنه، انعكس في أشعاره ومواقفه. فوجدناه يكتب النثر المسترسل من دون أي ولعٍ بالمحسّنات السطحية، مثل السجع المتكلف الفاقد للضرورة الدلالية والإيقاعية، وهو ما كان معاصروه التقليديون من الإحيائيين يختمون به فقرات نثرهم الفني. كما توخّى في شعره معالجة موضوعات متنوعة أيضًا. فله في الإصلاح والدعوة إلى التحرر الاجتماعي قصائد كثيرة، وكذلك في الحثّ على التعلّم والدراسة، وفي حرية المرأة وإنصافها، وفي التنويه بالعلوم الطبيعية. عمل الزهاوي في مهنٍ ومناصب عدة، تنوّعت بين الصحافة والمجالس والدوائر؛ فقد كان عضوًا في مجلس المعارف ببغداد، وعضوًا في محكمة الاستئناف، ثم أستاذًا للفلسفة الإسلامية في (المدرسة الملكية) بالأستانة، وأستاذًا للآداب العربية في دار الفنون بها، ثم أستاذًا للمجلة القانونية في مدرسة الحقوق ببغداد، فنائبًا عن المنتفق في مجلس النواب العثماني، ثم نائبًا عن بغداد، فرئيسًا للجنة تعريب القوانين في بغداد، ثم عضوًا في مجلس الأعيان العراقي.

رأيه في الشعر

كان مفهومه لماهية الشعر متقدمًا قياسًا إلى سياقات عصره؛ فهو لا يراه ذلك الكلام الموزون المقفّى الدال على معنى كما جرى تعريفه تقليديًّا، بل يربطه جماليًّا بالشعور والتعبير الصادق وبالشكل المناسب فنيًّا عما يحسّ به الشاعر.

ما الشعرُ إلا شعوري جئتُ أعرضه
فانقدْهُ نقدًا شريفًا غير ذي دخلِ
الشعر ما عاش دهرًا بعد قائله
وسار يجري على الأفواه كالمَثلِ
والشعر ما اهتزّ منه روحُ سامعه
كمن تكهربَ من سلكٍ على غفلِ
يا شعر إنك أحلامي التي حسنت
وأنت ذكرى شبابي الناعم الخَضِلِ

وقد قرنَهُ في هذا المقتبس بالأحلام والفتوة، وشخَّص تأثيره ووقعه في نفوس المتلقين:

إنما الشعرُ شعور هو في النفس يثور
والذي فيها يثير الشعر حزن أو سرور

وهو بذلك يلامس المفهوم الرومانسي، ويقترب من الاعتقاد برسالة الشعر الذاتية وتعبيره عن أعماق قائله ووقْعه في متلقّيه.

انغماسه في الشؤون الاجتماعية والوطنية

كان الزهاوي مناصرًا للمرأة، داعيًا إلى إنصافها اجتماعيًّا وثقافيًّا، ومطالبًا بحقّها في التعلّم والمساواة الاجتماعية. كما عُرف عنه تقديسه للتعلم وجعل ذلك جزءًا من رسالته. وفي مكان آخر من مسيرته، كان مدافعًا عن استقلال العراق وحريته بعد عقودٍ من الانتداب والاحتلال. فلم يتوانَ عن مقارعة المستعمرين والمحتلين للبلاد العربية، وناهض وجودهم ودعا إلى تحرير البلاد من سيطرتهم. ورثى الثوّارَ العرب الذين أعدمهم المحتلون ومن والاهم. وعكف على حثّ الشعوب على التخلص من الاحتلال الأجنبي وحكم بلادهم بأنفسهم. وله قصائد كثيرة من أشهرها "النائحة"، وهي لاميّته التي رثى بها ضحايا مقارعة المحتلين:

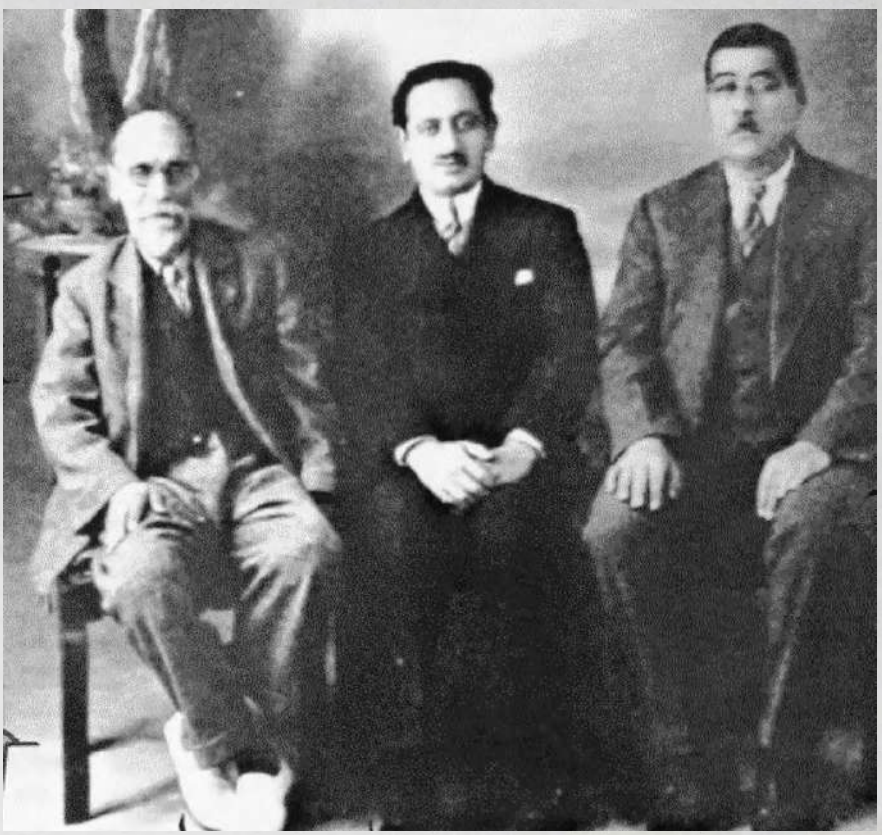
على كلِّ عودٍ صاحبٌ وخليلُ
وفي كلِّ بيتٍ رنّةٌ وعويلُ
كأن وجوهَ القومِ فوق جذوعهم
نجوم سماء في الصباح أفولُ

شاعر العقل وعلوم الطبيعة

كانت زيارة الشاعر العراقي لمصر مناسبةً للقاء أعمدة الثقافة فيها وتبادل التجارب والأفكار، فكانت شهادة طه حسين من أهم ما قِيل فيه عربيًّا؛ إذ رأى طه حسين أن الزهاوي "شاعرَ العقل ومعرّي العصر"، احتكامًا إلى نظراته التأملية وأفكاره التي عرضها في شعره ببساطة ووضوح. فكان بذلك أكثر المفكرين إنصافًا للزهاوي في وصفه ذاك؛ لأن وصْفَ الفيلسوف الذي عُرف به الزهاوي ليس مناسبًا تمامًا لتأملاته وما عرضه في شعره، بل هو أقرب إلى التفلسف؛ أي محاولة التبصُّر في الأشياء والمصائر والمواقف. ولعلَّ طه حسين قد استلّ اللقب المناسب للزهاوي من تمجيده للعقل، واعتماده حَكَمًا في الحياة شريطة أن يخلو من الضعف والخطأ، كقوله في إحدى قصائده:

ما أكبرَ العقل للإنسان من سندِ
إذا خلا فيه من وَهْن ومن خللِ
مَن جاء يشرع بالأعمال معتمدًا
على البصيرة لا يخشى من الفشلِ

ولكن ما حسِبَه الزهاوي توعيةً بالعلوم الطبيعية، وبيانًا لتفاصيل حركة الكواكب في الطبيعة أو الجاذبية وتعليلها، كما دعا في أحد كتبه، لم يكُن إلا نظمًا باردًا وجافًّا. كما أن العلوم تخسر صدقيّتها باختزالها في القصيدة وضروراتها الفنية، وتفقد القصيدة عنصرَيْ التخييل والعاطفة مما



الشاعر جميل صدقي الزهاوي (يسارًا)، والموسيقار سامي الشوا (في الوسط)، والشاعر معروف الرصافي (يمينًا)، في صورة التُقطت ببغداد عام (1931م).

يسِمها بالتقريرية والنَّظم المتكلّف. وهو ما عناه أدونيس حين درس الزهاوي وخلُص إلى أنه مجدّدٌ في المضامين، وضعيف أو بسيط في الأشكال. ويعلّل ذلك بعنايته المفرطة بالحقائق العلمية وتوصيلها للقارئ. ولنتوقف في هذا الموضوع عند نموذجٍ من شعره العلمي:

تحوي السَماء نجومًا ذات أَنظمة
من الشموس كثارًا لَيسَ تنحصر
تخالها ثابِتـــاتٍ وَهيَ مســـرعةٌ
كأَنها الخيلُ في بيـــداء تحتضر

الشعر العصري والشعر المرسل

كان الشعر العصري والشعر المرسل من الأنواع الشعرية التي تبنّاها الزهاوي ودافع عنها؛ وهي من أمثلة هفْوِه للتجديد، وحماسته للتغيير في الأفكار والأساليب، حتى إن روفائيل بطي وصفه في كتابه "سحر الشعر" بقوله: "لا نكرانَ في أن الزهاوي مجدد الشعر في العراق. وهو الذي خرج به من مضيق التقليد إلى فضاء الإطلاق، متحاشيًا المبالغات، ومسايرًا لروح العصر".

وكان الزهاوي يرى أن الشعر أشبه بالأحياء في اتباعه سنّة النشوء والارتقاء والتجدّد. وأحرى به أن يتجدّد بحسب الزمن. لكنه توخّى البساطة في شعره واعتمدها في نظم قصائده. ويفخر بذلك ضمن ما عُرف به من الاعتداد بنفسه وغيرته من الشعراء، ونسبة البساطة والتجديد له، فيقول:

لم يكُن مبدأ البساطة في الشعر
معلنًا أنا من بعدِ أعصرٍ أعلنته

وحين أصدر الزهاوي ديوانه في مصر، انتشرت بين المهتمين بالتجديد مقدمته لديوانه بعنوان "نزعتي في الشعر"، وفيها دعا إلى كتابة الشعر المُرسَل الذي يحتفظ بالوزن وتفعيلاته، ولكن من دون وحدة القافية في القصيدة. فالرَويُّ كما يقول الزهاوي قيدٌ يقيد رجْلَي الشعر فلا يتركه يمشي طليقًا. ولكن دعوته إلى الشعر

> كان طه حسين يرى أن الزهاوي "شاعر العقل ومعرّي العصر"، احتكامًا إلى نظراته التأملية وأفكاره التي عرضها في شعره ببساطة ووضوح.

المرسَل متعدد القوافي لقي نقدًا رافضًا لما فيه من خلخلة إيقاعية. ويرى روفائيل بطّي أن دعوة الزهاوي إلى ترك القافية غير كافية. وكان الحريُّ به، إنْ أطلق الشعر العربي من القافية، أن يطلقه من الوزن، وذلك ليكون إرساله صحيحًا. وكان يشير بذلك إلى خللٍ إيقاعي حاصل من هَجْر القافية الموحّدة مع بقاء محرّكٍ إيقاعي آخر هو الوزن. وكان رأي بطّي هذا مدعاةً لخلافٍ ومهاترة بينه وبين الزهاوي الذي لم يكُن راضيًا عمّن يخالفه الرأي، ويبادر إلى الردّ عليه بقسوة.

دوره في ظرفه التاريخي

في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، عمّت البلاد العربية دعوةٌ إلى معارضة الشعر العربي والرجوع إليه بالتحدي والاستنارة بما في الآداب الأخرى من تطوُّر. وقد هلّل لهذه الدعوة لويس شيخو وجرجي زيدان بصفة خاصة. وكان للزهاوي إسهامٌ في ذلك، حيث ذكر الشعر العصري مرارًا، ورأى أنه "شعور الشاعر المتولد من فعل المحيط"، محذرًا من تقليد شعور الشاعر الغربي وإحساسه، والنسخ منه دون تفاعل، أو ما يُسميه تحويل الشعر العربي "إفرنجيًّا"، ووصف ذلك بأنه: "كمحاولة جعل العندليب ديكًا أو الأقحوان بنفسجًا". فمن الواضح أن الزهاوي يربط الإحساس والشعور بالبيئة والمحيط.

كانت حياة الزهاوي حافلةً بالإثارة، والتأمل فيما جاوز به عصره ومجتمعه، فاستحق عن جدارة المنزلة الاستثنائية بين شعراء التجديد في مراحل مبكرة من مسيرة الشعر العربي.

من بذور عقلنة الموسيقى

إلى جذور التأليف الموسيقي الاصطناعي

د. عصام الجودر

الأعمال الفنية للفنان الروسي فاسيلي كاندينسكي.

مع بروز الذكاء الاصطناعي أصبح المشتغل الموسيقيُّ أمام تحدٍّ جديد لمنافسٍ يُسهم في مختلف مجالات الإبداع الموسيقي، مثل تأليف الألحان وتوليد الأصوات والهندسة الصوتية وتسويقها ونشرها وغيرها من عناصر موسيقية. وحتى نتعامل مع هذه الظاهرة بموضوعية يتحتم علينا تقفّي جذور الذكاء الاصطناعي، وكيف وصل إلينا بهذه الكيفية، أملًا في التعامل معه بحكمة، والاستفادة منه علميًّا، دون أن يدفعنا ذلك للتراخي والخمول وضمور العقل والإبداع جرّاء الاعتماد الأعمى عليه.

زرع الإنسان لبنات الذكاء الاصطناعي عند رسمه للخوارزميات وأرشفته للمعلومات التي تراكمت عبر الزمن بين دفّتي الكتب الورقية من إنتاج عقول بشرية خلّاقة؛ لتكون متاحةً للجميع على الفضاء الإلكتروني المُباح، واقتراح الأساليب والخيارات المختلفة في تأليف الفنون وتشكيلها وإبداعها. والواقع أن التعامل العقلاني مع الموسيقى هو أقدم بكثير من الذكاء الاصطناعي، ويعود إلى القرن الثامن عشر.

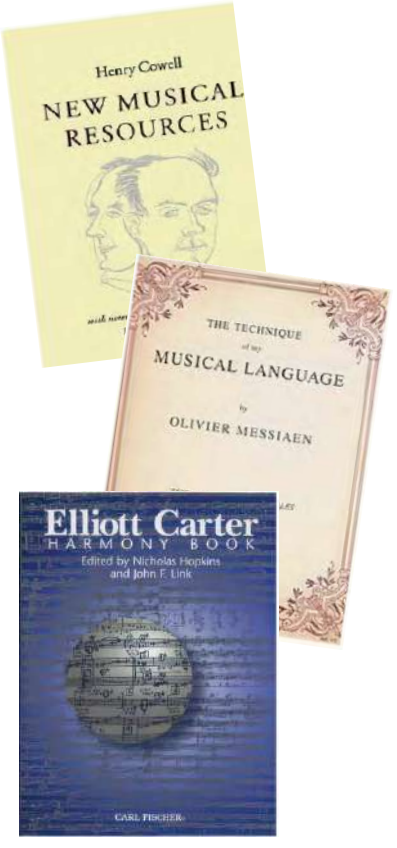
وبدأت الخطوات الأولى في عقلنة التأليف الموسيقي من بعض أعمال المؤلف الألماني يوهان سباستيان باخ، ولا سيَّما مقطوعاته "المقدمات والفيوج" التي ألفها عام 1722م، وحرص فيها على أن تغطي هذه المقطوعات الأربعة والعشرون سلالم الموسيقى، الكبير منها والصغير. وهي طريقة عقلانية في الكتابة الموسيقية، تختلف عمّا عليه الحال عندما يترك الفنّانُ المجال لخياله ومشاعره وأحاسيسه لإبداع عملٍ فنيٍّ.

القرن العشرون يدفع بالعقلانية إلى الأمام

استمرَّ هذا التفكير "العقلاني" في مرحلةٍ لاحقة؛ إذ ظهرت بوادر وأشكال أخرى لفهرسة الخيارات اللحنية في التأليف الموسيقي مع المؤلف النمساوي شونبرج ومصفوفاته الاثنتي عشرة في بداية القرن العشرين، ليفتح آفاقًا ويقترح أفكارًا جديدة نحو استثمار المصفوفة اللحنية. والفكرة، وإن كانت مطوَّرةً عن باخ، إلا أن هذه التجربة تعاملت لحنيًّا مع الأصوات الاثني عشر، وليس فقط النغمات السبع للسلالم الغربية.

كما وضع المؤلف الأمريكي الحداثي هنري كاول كتابًا بعنوان "مصادر جديدة للموسيقى"، اقترح فيه احتمالات وطرقًا جديدة لوضع الألحان

يوهان سباستيان باخ.



والهرمونيات والإيقاعات، عُدَّت حجر زاويةٍ للمؤلِّفين الحداثيين التجريبيين والمعروفين بـ"الطليعيين".

وفي عام 1944م، وضع أحد أبرز المؤلفين الموسيقيين الحداثيين في القرن العشرين، الفرنسي أوليفيه مسيان، كتابه "تقنية لغتي الموسيقية". وهناك أيضًا إسهامات المؤلف الموسيقي الأمريكي إليوت كارتر عند أرشفته لجميع الإمكانات المتاحة لاستنباط الهرمونيات الثلاثية والرباعية وأكثر، بعيدًا عن نظريات الهارمونية الوظيفية. إن هذه الكتب والأبحاث التي جمعت الكثير من التجارب والنظريات ضمن مجال التأليف الموسيقي، والتي قدّمها كلٌّ من: شونبرج، وهنري كاول، وأوليفيه مسيان، وإليوت كارتر، وغيرهم كثيرون، زرعت البذور الأولى للمعلومات الموسيقية التي خُزّنت وأُرشفت، كما فتحت الفضاء للكمبيوترات لتحليلها، ثم تسخيرها لتشكّل نظامًا يعكس أساليب مختلفة في التأليف الموسيقي والتوزيع والتدريس، وليصبح ضمن خيارات الذكاء الموسيقي الاصطناعي.

علاقة الموسيقى بالرياضيات

وعندما نتحدث عن العقلنة، لا نستطيع بطبيعة الحال أن نغفل علاقة الموسيقى الوطيدة بالرياضيات، منذ أيام الفيلسوف فيثاغورس، وصولًا إلى الرياضي الإيطالي الكبير فيبوناتشي في العصور الوسطى، وما بعدهما.

فالتفكير الرياضي حاضر لدى كثير من المؤلِّفين الموسيقيين، وهناك ما يُعرف بـ"النسبة الذهبية" المبنية على الأرقام، التي سعى كثير من المؤلِّفين إلى تنظيم أفكارهم الموسيقية وفقًا لها. كما تؤكد سلسلة فيبوناتشي ارتباط الحسابات الرياضية بمجال الإبداع عمومًا والموسيقى خصوصًا. وبطبيعة

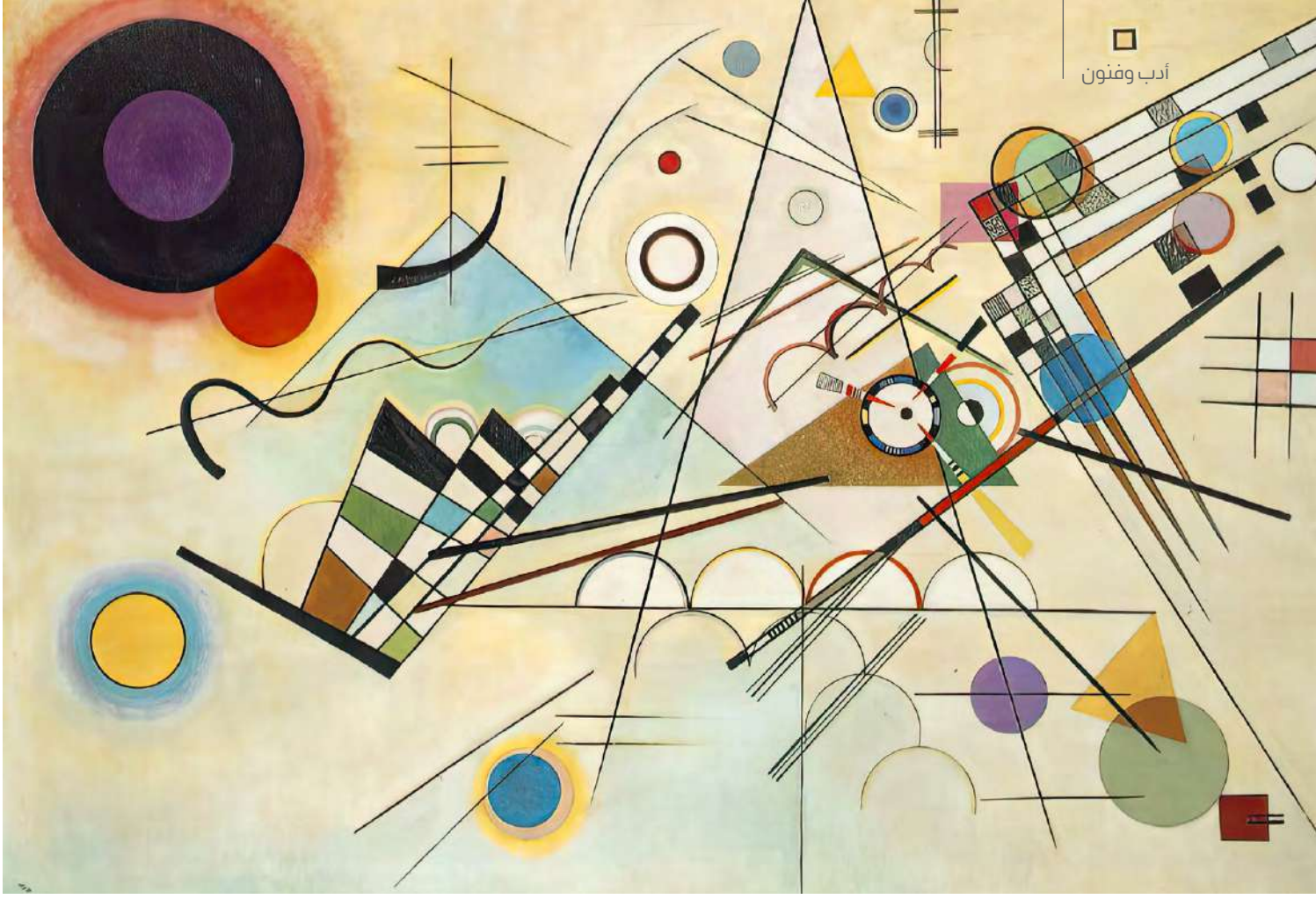
> ثمّة مؤسساتٌ بدأت في بثّ أغانٍ من توليد الذكاء الاصطناعي من دون الإشارة إلى هذا الأمر، مع صورٍ افتراضية لفرقٍ ليست موجودة على أرض الواقع.

الحال، فالرياضيات عاملٌ أساسٌ لظهور عالَم التكنولوجيا والديجيتال، ولها أيضًا دورٌ محوريٌّ في توظيف الذكاء الاصطناعي عامّةً والموسيقى خاصّة. ومن المهم الإشارة إلى أنَّ الذكاء الاصطناعي ما هو إلا فرع من علوم الكمبيوتر يُمَكِّن الآلة من محاكاة عقل الإنسان. ويجب ألا ننسى أن الترجمة العربية المُعتمَدة للكمبيوتر هي الحاسوب، وهي كلمةٌ مأخوذة من حِساب الأرقام. والذكاء الاصطناعي (AI) ليس إلا دمج علوم الحاسوب مع مجموعات بيانات قوية، ليُزوّدها بالقدرة على اكتشاف أساليب مبتكرة لحل المشكلات.

ومن أبرز مَن ارتبط اسمه بالتفكير الرياضي في التأليف الموسيقي في القرن العشرين، المؤلف الموسيقي الأمريكي ميلتون بابيت، الذي دَرَسَ الرياضيات إلى جانب الموسيقى، وكذلك المؤلف الفرنسي من أصل يوناني إيان زيناكيس، الذي اشتهر بأسلوبه المُبتَكر والتجريبي حتى أحدث ثورةً في أسلوب التأليف الموسيقي، عبر المزج بين الهندسة والمعمار والموسيقى، كما أنه رفض فكرة الحدس لدى المؤلِّف الموسيقي.

جذور التأليف الموسيقي الاصطناعي

من التجارب الرائدة في مسيرة الذكاء الاصطناعي الموسيقية عملٌ بعنوان "متتابعة إلياك" للرباعي الوتري، أنتجها الكمبيوتر بالكامل سنة 1957م، ضمن معامل كمبيوتر إلينويز التلقائي. وقد بُرمج الكمبيوتر لينجز هذا العمل استنادًا إلى أفكار المؤلف الموسيقي ليجارين هيلير وبيانات عالم الرياضيات ليونارد إيساكسون.



انقلاب السحر على الساحر

يُذكَر أنَّ من أهداف مسار التوظيف التكنولوجي في الموسيقى منذ ما قبل منتصف القرن العشرين، هو استقلال المؤلِّف الموسيقي، ليصبح حُرًّا في كتابة أعماله ونشرها دون الحاجة إلى العازف أو الأوركسترا. وهي مشكلةٌ عويصةٌ لا يزال يعانيها معظم المؤلفين الموسيقيين، إمَّا بسبب التكلفة الباهظة التي يتكبدها المؤلف الموسيقي عند تسجيل أعماله أو تنفيذها وعزفها، ولا سيَّما إذا لم يحظَ بعد بالاعتراف به من قِبل المؤسسات الموسيقية المختلفة، وإمَّا بسبب الصعوبات التي تواجه العازفين أحيانًا في أداء أعمال موسيقية حداثية مُركَّبة وذات صعوبات تقنية تؤثر في إخراج العمل بالشكل اللائق. وبذلك، كان يُفترض أن يتحرَّرَ المؤلِّف الموسيقي ويُصبح شبيهًا بالفنان التشكيلي عند رسمه للوحاته واستخدامه لألوانه، ثُمّ عرضها مباشرةً دون حاجته إلى وسيط أو مؤدٍّ أو مؤدِّين. أمَّا الآن، فقد انقلب السِحرُ على الساحر، وأصبح العازف، بفضِّل الذكاء الاصطناعي، مستحوذًا على أدوات المؤلِّف وأخذ دوره في تأليف الموسيقى.

خلاصة

لا شكَّ في أن الذكاء الاصطناعي يُسهِّل عملية الإنتاج الموسيقي تأليفًا وتوزيعًا وتنفيذًا، وأيضًا تسويقًا. ولكن، هل سيجعل الموسيقى أكثر إبداعًا؟ ومن الناحية الأخلاقية، هل سيفتح الأبواب لغير الموهوبين أو المحترفين للدخول في مجال الإبداع الموسيقي لتصبح الموسيقى فنًّا مشاعًا؟

على الجانب الآخر، هل يُعدّ دخول الهواة لممارسة الموسيقى باستخدام الذكاء الاصطناعي محظورًا ومكروهًا؟ إذ طالما كُرِّسَ العلم، على سبيل المثال، لمساعدة ذوي الإعاقة البصرية بتحسين حاستهم، إمّا باستخدام النظارة، أو العدسات، أو حتَّى العمليات الجراحية، وكذلك الأمر بالنسبة إلى ذوي المشكلات الخِلقيّة في أجسامهم، أو حتى في أجهزتهم العصبية والعقلية. ألا يُعدُّ ذلك شكلًا من أشكال إتاحة الفرصة للإنسان لأن يكونَ "كاملًا" من الناحية الجسمية والعقلية؟ أو كما تراه فيكتوريا تشينوث "أنَّ الذكاء الاصطناعي يجعل الممارسة الموسيقية ديمقراطيةً ومتاحة للجميع"، وهو سؤالٌ تصعُب الإجابة عنه.

سرعة تطوّر مربكة

ربّما سيأتي لنا المستقبل ببعض الأجوبة، أو يُجَهّزها ويُعلِّبُها لنا الذكاء الاصطناعي ليدير دفَّة الحياة إبداعًا وثقافةً ومعيشةً، ونخشى أن تكون هذه الحياة ذات روح اصطناعية. المهم هو أن سرعة تطور الذكاء الاصطناعي تُربك الإنسان بصورةٍ عامة، ومع أن البعض يُرَوِّج لفكرة أن الذكاء الاصطناعي "يُعاون ولا يُنافس"، فإن أخطار التأثير سلبًا في مستقبل المبدعين الموسيقيين آخذةٌ في التزايد إلى الدرجة التي قد تُسَرِّح عديدًا من المشتغلين في هذا الاختصاص ويصبح الإنسان تحت رحمة الذكاء الاصطناعي وما يبدعه ويختاره لنا. ولا سيَّما أن هناك ادعاءات بأن بعض مؤسسات نشر الأعمال الموسيقية بدأت في بث أغانٍ من توليد الذكاء الاصطناعي من دون الإشارة إلى هذا الأمر، بل ابتكرت صورًا افتراضية لفِرَقٍ ليست موجودة على أرض الواقع. إذًا، فالموضوع آخذٌ في لمس جوانب أخلاقية وثقافية وقيمية وقانونية وإنسانية واجتماعية واقتصادية.

حين تصير الصورة زمنًا في الفنّ السينمائي

محمد العباس

ذات يوم في أواخر القرن التاسع عشر، عندما أُطفئت الأضواء واندفع شعاعٌ رفيع يشقّ عتمة القاعة ليحرّك صورًا مرتجفة على شاشة بيضاء، شهد العالم ولادة فنّ أعاد تشكيل علاقة الإنسان بالواقع والخيال معًا. كانت اللحظة بسيطة في ظاهرها، عميقة في أثرها؛ إذ تحوّل الضوء إلى أداة سرد، وتحوّلت الصورة إلى حدث نابض بالحياة. ومع تجارب الأخوين أوغست ولويس لوميير بدأت الحكاية تتسع، وتطوّرت السينما سريعًا حتى غدت لغةً عالمية تعبر القارات والثقافات. ومنذ البدايات ظلّ سؤال جوهري يرافقها: ما ماهيتها؟ أهي فنّ الصورة، أم فنّ الزمن؟

الإجابة الأولى عن السؤال المطروح في المقدمة تبدو قريبةً من الحدس. فالسينما ترتكز على الصورة، وكل فِلم يتكوّن من لقطات تتعاقب أمام أعيننا. فالكاميرا تلتقط الضوء، والمخرج يختار زاوية الرؤية، والمصوّر ينسّق الظلال والألوان، فتتشكّل لوحةٌ حيّة داخل إطار محدّد. وفي كل لقطةٍ تكوين بصري يحمل معنى: موقع الشخصية داخل الكادر، والمسافة بينها وبين الخلفية، وحضور اللون أو غيابه، وحركة الجسد أو سكونه. وبفعل هذا التقعيد البصري تصبح الصورة لغةً قائمة بذاتها، قادرةً على بثّ إحساس كامل عبر نظرة عابرة أو مشهد صامت.

رأى الناقد الفرنسي أندريه بازان أن الصورة السينمائية ترتبط بالواقع ارتباطًا عميقًا، فهي أثر ضوئي لما وُضع أمام العدسة. ولهذا تحمل طابعًا توثيقيًا يميّزها عن الفنون التشكيلية. فحين يظهر وجه إنسان على الشاشة، ينتقل حضوره إلينا عبر وسيط تقني يحفظ تفاصيل ملامحه وحركته. كما تتجلّى قوة الصورة في قدرتها على تثبيت لحظة ومنحها كثافةً شعورية تجعلها راسخةً في الذاكرة. فلقطةٌ مقرّبة لعين دامعة قد تختصر قصةً كاملة، ومشهد طريق طويل تحت المطر قد يختزن معنى الرحيل أو الانتظار.

بروز مفهوم الزمن

ثمَّة عنصرٌ آخر يمنح السينما فرادتها. فالصورة في الفِلم تتحرّك، وتتبدّل، وتتوالى، وتدخل في علاقة مع صور أخرى عبر تعاقب زمني محدّد. وهنا يبرز مفهوم الزمن بوصفه مادةً أساسية في البناء السينمائي. وقد أشار المخرج الروسي سيرجي آيزنشتاين إلى أن المونتاج يولّد المعنى من تتابع اللقطات؛ فالصورة تكتسب دلالة جديدة حين تُوضع بجوار صورة أخرى. وجهٌ صامتٌ يتلوه مشهد حدثٍ مأساوي قد يخلق إحساسًا بالحزن أو الصدمة، فينشأ المعنى من الإيقاع الزمني ومن ترتيب المشاهد.

أمَّا أندريه تاركوفسكي، فقد وصف السينما بأنها نحتٌ في الزمن، وهو توصيف يحمل رؤية شعرية وفلسفية عميقة لطبيعة هذا الفن. فالمخرج، في نظره، يمسك بالزمن كما يمسك النحّات بكتلة الحجر، يشكّله ويعيد ترتيب طبقاته وفقًا لإحساسه الداخلي وإيقاعه الخاص. إذ يمكن للفِلم، بتصوره، أن يضغط سنوات طويلة في دقائق مكثفة، وأن يمدّد لحظة عابرة حتى تصبح فضاءً للتأمل والتطهير الروحي. وهكذا يتبدّل داخل القاعة وعي المشاهد بالوقت، فينخرط في زمن آخر تحكمه الصورة والإيقاع، وتخفت سلطة الساعات لصالح نبض التجربة الفنيّة.

يتجلّى البعد الزمني أيضًا في تقنيات السرد السينمائي التي تمنح الحكاية مرونةً خاصةً في تشكيل معناها. فالانتقال إلى الماضي عبر الاسترجاع، أو القفز إلى المستقبل عبر الاستباق، أو إعادة المشهد نفسه من زاوية نظر مختلفة؛ جميعها أدوات تعيد صياغة الحدث

مشهد من فِلم "Bicycle Thieves" (1948م)، للمخرج الإيطالي فيتوريا دي سيكا.

سيرجي آيزنشتاين. جيل دولوز. أندريه تاركوفسكي. أندريه بازان.

وتكشف طبقاته الخفية. وبهذه الآليات يتحرّر الخط الزمني من التتابع الخطي التقليدي، فيغدو الزمن مادةً قابلة لإعادة الترتيب والتأويل. وبذلك يتحوّل الحاضر إلى ذكرى تُستعاد، وتتحوّل الذكرى إلى صورة نابضة بالحياة أمام العين. ومن خلال هذا التدفق تتكوّن علاقة وجدانية بين المشاهد والوقائع، ويغدو الزمن عنصرًا دراميًّا يخلق الترقّب ويصنع التوتر ويعمّق الإحساس بالانفعال والتفاعل.

تداخل الصورة والزمن

عند التأمل في هذه العلاقة يتضح أن الصورة والزمن يتداخلان تداخلًا عميقًا يصعب فصلهما إلى عنصرين مستقلين. إذ يبدو للوهلة الأولى أن السينما فنّ الصورة؛ لأن كل ما نراه يتجسّد في كادر محدّد. غير أن الصورة المفردة، مهما بلغت من الجمال، تبقى عاجزةً عن حمل التجربة كاملةً. وفي المقابل، إذا عددنا السينما فنّ الزمن وحدَه، فإننا نُفرغ الصورة من جوهرها ونحوّلها إلى مجرد وسيط عابر. هكذا يتكشّف التوتر: فالصورة تطلب الثبات، والزمن يفرض الحركة، والسينما تولد من هذا الصراع الخلّاق بينهما.

إذا كانت الصورة هي الأساس، فلماذا لا تكفي صورة ثابتة لصناعة فِلم؟ وإذا كان الزمن هو الجوهر، فلماذا لا تتحقق السينما في الموسيقى وحدَها؟ إن اعتبارها فنّ الصورة يجعل قيمتها العليا كامنةً في اكتمال اللقطة المفردة، وفي انسجام الكادر، وفي الجمال التشكيلي الذي يحتشد داخل إطار مغلق، حتى يغدو المخرج أقرب إلى رسّام يوقّع لوحاته بالضوء. أمّا اعتبارها فنّ الزمن، فيسحب الامتياز من اللقطة الواحدة؛ لأن معناها لا يتكوّن إلا عبر تعاقبها مع غيرها، فيصبح المخرج مؤلف إيقاع، والزمن مادته الأولى. وهنا يتبدّى التوتر في أوضح صوره: الصورة تطلب الثبات والاكتفاء، والزمن يفرض الحركة والتجاوز، والسينما تقف بين مطلبين متعارضين ظاهريًا.

غير أن هذا التقابل نفسه لم يمرّ دون مساءلة فلسفية عميقة. فقد ذهب جيل دولوز أبعد من هذا الانقسام، حين ميّز بين "صورة - الحركة" و"صورة - الزمن"، عادًّا أن السينما لا تختار بين الصورة والزمن، بقدر ما تكشف عن أن الزمن نفسه يمكن أن يتجلّى في هيئة صورة. ففي نمط "صورة - الحركة" يتبدّى الزمن من

مشهد من فِلم "Citizen Kane" (1491م)، للمخرج أورسن ويلز.

مشهد من فِلم "Stalker" (1979م)، للمخرج الروسي أندريه تاركوفسكي.

خلال الفعل وتسلسل الأحداث. أمَّا في "صورة - الزمن"، فإن الزمن يظهر مباشرةً داخل اللقطة، في البطء، في الفراغ، في الانقطاع، في نظرة تمتدّ أكثر مما ينبغي. وهكذا يتغيّر موضع السؤال: فلا يعود الأمر مفاضلةً بين عنصرين، وإنما بحثًا في الكيفية التي يتحوّل بها الزمن إلى مادة مرئية.

علاقة توليد متبادل

عند هذا الحدّ يتضح أن الصورة والزمن لا يقفان في علاقة تضادٍّ، بل في علاقة توليد متبادل. فالصورة تكتسب معناها من موقعها داخل نسق زمني، والزمن يتجسّد عبر صور محسوسة تمنحه هيئةً قابلة للإدراك. فكل لقطة تحمل أثر ما سبقها وإشارة إلى ما سيليها، وكل انتقال يخلق إيقاعًا يوجّه شعور المشاهد. وهكذا تولد السينما من هذا التعانق العميق، لا بوصفها فنّ الصورة وحدَها، ولا بوصفها فنّ الزمن وحدَه، وإنما باعتبارها التجربة التي يتشكّل فيها الزمن عبر الصورة، وتتكوّن الصورة عبر مرور الزمن.

في القاعة المظلمة يتكوّن نوع فريد من العزلة المشتركة؛ إذ يجلس المشاهد محاطًا بالآخرين، ومع ذلك ينغمس في عالمه الداخلي الخاص. تتدفّق الصور أمامه لتوقظ ذكرياته وأسئلته وهواجسه، فينشأ حوار صامت بينه وبين ما يراه. يتماهى مع الشخصيات، يتبنّى مشاعرها، ويسافر معها عبر مدن وحقب وثقافات بعيدة، فيعيش خبرات قد تتجاوز إطار حياته اليومية. ويرتبط هذا التماهي بحسن إدارة الزمن كما يرتبط بجمال التكوين البصري ودقته؛ إذ إن الإيقاع البطيء يفسح مجالًا للتأمل العميق، في حين يوقظ الإيقاع السريع التوتر والحماسة، فتتكوّن تجربة شعورية تمتدّ إلى ما وراء حدود الشاشة.

وأضاف التطور التقني أبعادًا جديدة إلى هذا الفن. فانتقلت السينما من حدود الإمكانات التقليدية إلى فضاءات رحبة من الابتكار البصري والزمني. إذ أسهمت الكاميرات الرقمية عالية الدقة في التقاط تفاصيل دقيقة للضوء والحركة، في حين أتاحت المؤثرات البصرية خلق مشاهد وعوالم لم تكُن قابلةً للتصوير سابقًا. كما منحت تقنيات المونتاج المتقدمة صُنّاع الأفلام قدرةً أكبر على إعادة ترتيب الزمن وبناء إيقاع معقّد ومركّب. وبذلك أصبح بالإمكان مزج الأزمنة والأمكنة داخل بنية سردية واحدة، فتتعمّق التجربة وتتنوّع مستوياتها الدلالية. ومع هذا الاتساع التقني يظلّ جوهر السينما قائمًا على التفاعل الحي بين ما يُرى على الشاشة وما يمرّ في وعي المتفرّج.

تمنح السينما الإنسان فرصةً عميقة للتأمل في ذاته عبر مرآة متحرّكة تنبض بالصورة والإيقاع. وقد تكشف لقطةٌ لوجه صامت عن مشاعر كامنة في نفس المتفرّج، فيرى انعكاسًا لقلقه أو شوقه أو فرحه في تعابير شخصية بعيدة عنه في الظاهر. كما يمكن لزمن الحكاية أن يعيد ترتيب ذكرياته الخاصة، فيستحضر مواقف من ماضيه ويعيد تأويلها على ضوء ما يشاهده. وفي هذا التفاعل الحميمي، تتحوّل السينما إلى فضاء يجمع بين التجربة الفردية والوجدان الجمعي، وبين الحاضر الذي يُعاش والذاكرة التي تُستعاد، وبين الواقع الملموس والتخييل الخلّاق.

عند محاولة صياغة تعريف جامع لتلك الجدلية الفنية، يمكن القول إن السينما فنّ الصورة المتحرّكة ضمن زمن منظّم بإيقاع دقيق ومحسوب. وفي هذا التلاقي بين التكوين البصري والبناء الزمني، تتشكّل خصوصيتها الجمالية وقدرتها على التأثير. فالصورة تمنح الفكرة جسدًا مرئيًّا، والزمن يمنحها حركة ونموًا وتطوّرًا دراميًّا. وعبر هذا الوسيط المركّب تستطيع السينما أن تحمل رؤى فلسفية عميقة ومشاعر إنسانية متباينة وتجارب وجودية معقّدة، فتجسّدها في سرد نابض بالحياة. إنّها كتابة بالضوء تتداخل فيها الظلال والألوان، وتأليف بالإيقاع تتناغم فيه اللقطات، وتجربة شاملة يعيشها المتلقّي ببصره، وسمعه وخياله ووجدانه.

حين تُعرض الصورة على الشاشة يتكوّن نظامٌ زمنيٌّ خاصٌّ يحكم إدراك المتلقي ويوجّه وعيه بتتابع الأحداث. وفي هذا الإطار، تصبح السينما بناءً مركّبًا يُنظَّم فيه الزمن عبر الصورة، وتُحدَّد فيه دلالة الصورة تبعًا لموضعها داخل نسق زمني متكامل. فالمعنى يتولّد من العلاقة بين اللقطات، ومن الإيقاع الذي يضبط انتقالها وتجاورها. وعندما يتفاعل الإدراك البصري مع الامتداد الزمني ينشأ وعيٌ بالحركة والمدة والتغيّر، ويغدو الزمن عنصرًا محسوسًا داخل التجربة الجمالية. وبهذا التكوين البنيوي تكتسب السينما خصوصيتها بوصفها فنًّا يجمع بين الرؤية والتعاقب في وحدة دلالية واحدة.

أعشاب الخلود

لماذا تُخلد أعمالٌ أدبية وفنية دون غيرها؟

محمد آيت حنا

يعمل الزمن كغربالٍ ثقافي، يحفظ بعض الأعمال ويطيح بأخرى. ولكن وفق أي شروط؟ لماذا تتحوّل بعض الأعمال الفنية والأدبية إلى أساطير ثقافية، في حين تبقى أعمال أخرى، ربّما لا تقلّ عنها قيمةً، في الهامش أو العتمة؟ لماذا يستقرّ نصٌّ قديم داخل الذاكرة الجماعية، في حين تظلُّ نصوص أخرى حبيسة الدوائر الضيقة أو الأرشيفات المنسية؟

في السابع والعشرين من أغسطس عام 2010م، ألقت الشرطة الألمانية القبض على فولفغانغ بلتراكي، بعد عقودٍ قضاها في تزوير أعمال فنية نُسبت إلى كبار رسّامي الحداثة الأوروبية. لم يكُن بلتراكي مجرّد مقلّد بارع؛ إذ إن براعته في التزييف امتدت إلى ما هو خارج العمل الفنيّ. كان يزوّر التاريخ نفسه: يبتكر للأعمال نَسبًا، وصورًا فوتوغرافية قديمة، ووثائق مِلكية، وسِيَرًا كاملة تجعل اللوحة تبدو وكأنّها خرجت فعلًا من مرسم الرسّام الذي تحمل توقيعه.

لكن المثير في قصته لم يكُن فعل التزوير نفسه، بل ما حدث بعد اكتشافه. فجأةً، انهارت قيمة أعمالٍ بِيعت بملايين الدولارات، وتحوّلت بين ليلةٍ وضحاها من "روائع فنية" إلى مجرّد قطع قماش لا تساوي شيئًا يُذكر. ومع ذلك، لم تكُن الألوان قد تغيّرت، ولا التكوينات، ولا القوة التعبيرية، ولا الأثر البصري الذي دفع الخبراء أنفسهم إلى الاحتفاء به لسنواتٍ طويلة.

فما الذي انهار إذًا؟ اللوحات نفسها؟ أم شبكة الاعتراف التي كانت تُحيط بها؟

الأعمال لا تخلُد بل تُخلّد

تكشف قصة بلتراكي عن هشاشة الفكرة الرومانسية التي تجعل القيمة الفنية كامنةً بالكامل داخل العمل نفسه؛ فهي تبيّن أن معايير التمييز بين الأعمال، ثم تحديد قيمتها وخلودها، لا تتشكّل دائمًا من داخل النص أو اللوحة، بل كثيرًا ما تُصنع خارجها: في المتاحف، والجامعات، ودور النشر، والمؤسسات النقدية، وأنظمة التعليم، والترجمة، والسوق، والسلطة الرمزية عمومًا.

ولعلّ المعايير الجمالية نفسها تنطبق عليها، إلى حدٍّ بعيد، خصائصُ "الواقعة الاجتماعية" كما وصفها إيميل دوركايم: فهي تبدو لنا طبيعية وبديهية، في حين أنها في العمق خارجية، وجماعية، وقهرية أيضًا. الحقّ أن الأعمال لا تَخلُد، بل تُخلَّد. وربّما يكون الشرط الأوّل لخلود أيّ نصٍّ ليس عبقريته، ولا عمقه، ولا فرادته الأسلوبية، بل شيءٌ أكثر بدائية بكثير: أن ينجو ماديًّا.

فقبل أن يصير النص "أثرًا خالدًا"، ينبغي أصلًا أن يُحفَظ: أن ينسخه ناسخ، أو تُؤويه مكتبة، أو تحميه مؤسسة، أو ينجو بمحض المصادفة أحيانًا من الحريق والرطوبة والحروب والنسيان. غير أنّ هذا الحفظ نفسه لا يخضع لأيّ قانون عادل أو عقلاني؛ إذ لم تحظَ جميع النصوص بالشروط نفسها للنجاة. لقد ضاعت عبر التاريخ مكتباتٌ كاملة، واختفت أعمال لا نعرف عنها اليوم سوى عناوين مبعثرة أو إشارات عابرة، في حين وصلت إلينا نصوص أخرى؛ لأن يدًا ما قرّرت في لحظةٍ ما أن تنسخها بدلًا من غيرها. ولذلك، فإن ما نُسميه اليوم "التراث الإنساني" ليس مجموع ما كُتب، بل مجموع ما استطاع العبور عبر هشاشة المادة وتقلبات التاريخ.

لكن، حتى لو سلّمنا بهذه الشروط المادية بوصفها جزءًا من الواقع الذي لا مهرب منه، وقبِلنا بأننا لا نستطيع التفكير إلا في النصوص التي وصلت إلينا فعلًا، فإن ذلك لا يحلّ المشكلة، بل ينقلها إلى مستوى آخر.

القوة الذاتية للعمل غير كافية

إنّ النصوص لا تخلُد بالطريقة نفسها، ولا عبر الآليات نفسها. فخلف كلّ "كلاسيكية" كبرى تكاد توجد دائمًا وضعية تاريخية أو ثقافية أعادت إدخال النص في التداول، ومنحته حياةً جديدة لم يكُن يمتلكها بالضرورة من تلقاء نفسه. فالأعمال لا تعيش داخل ذواتها فقط، إنما تربتُها وسمادُها في أشكال القراءة والاستعمال وإعادة التأويل التي تتعاقب عليها. أحيانًا يبدأ الأمر من قارئ استثنائي لا يكتفي باكتشاف نصٍّ منسي، بل يعيد صناعته فعلًا. فالقارئ اللاحق لا ينتشل النص من الأرشيف وحسب، بل يمنحه جهاز قراءة جديدًا، ويعيد تقديمه بوصفه جوابًا عن أسئلة لم تكُن بالضرورة أسئلته الأصلية. ولنا مَثَلٌ في لويس ماسينيون الذي لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتباره مجرّد شارحٍ لمتن الحلّاج، ومُسهمٍ في بناء سيرته، بل كانَ أحد الشروط التاريخية التي صنعت صورة الحلّاج الحديثة، وأدخلته في أفقٍ فلسفي جديد. فالأعمال لا تدخل الذاكرة الجماعية بقوتها الذاتية وحدَها، وإنما تحتاج إلى من يعيد ترتيبها داخل وعي عصرٍ آخر.

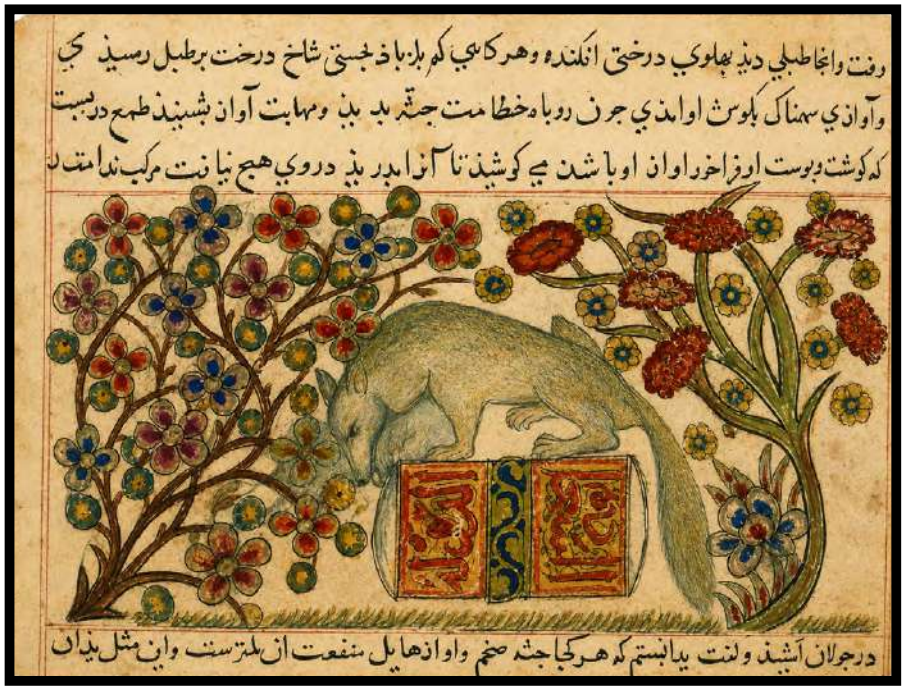
الانتقاء والوسطاء والأيقونات

في أحيان أخرى، لا يكون النص هو الذي يبحث عن زمنه، بل الزمن هو الذي يبحث عن نصوصه الخاصة. فالعصور لا تستدعي الماضي بكليّته، بقدر ما تنتقي منه ما ينسجم مع حساسيتها العميقة وأسئلتها الكبرى. ألم يكُن حضور "النفَّري" في الشعر العربي المعاصر استعادةً مصنوعة؟ لم يُستعد لأنه كان غائبًا أو مفقودًا، بل لأن الحداثة الشعرية وجدت فيه لغة الشذرة، والانقطاع، والرؤيا، والتوتر الداخلي؛ أي ما كان يسمح لها بتبرير قطيعتها مع البلاغة الموروثة. كأنّ بعض النصوص تظلّ نائمة داخل التاريخ، إلى أن تعثر على حقبة قادرة على قراءتها.

وقد لا تكون نجاة النص، وخلوده أحيانًا، في القراءة المباشرة، بل عبر تحوّله إلى وسيطٍ آخر يمنحه جسدًا جديدًا. إن تلقّي فئةٍ عريضة لرباعيات الخيام لم يحدث عبر النص الشعري، بل عبر التحفة الفنية التي اجتمع فيها أحمد رامي، ورياض السنباطي، وأم كلثوم. هو إذًا تلقٍّ جديد مختلف تمامًا عن الشروط الأصلية التي أُنتج فيها العمل. إن الوسيط الجديد لا ينقل العمل فقط، بل يعيد خلق شروط تأثيره. وفضلًا عن ذلك كله، قد تكون المرحلة السياسية نفسها هي ما يمنح النص لحظته التاريخية. فبعض الأعمال لا تصعد لأنها الأجمل أو الأعمق بالضرورة، بل لأنها تجد نفسها، فجأةً، مطابقةً لوعي جماعي أو لحاجة حضارية واسعة. هكذا تحوّلت الوجودية، بعد الحرب

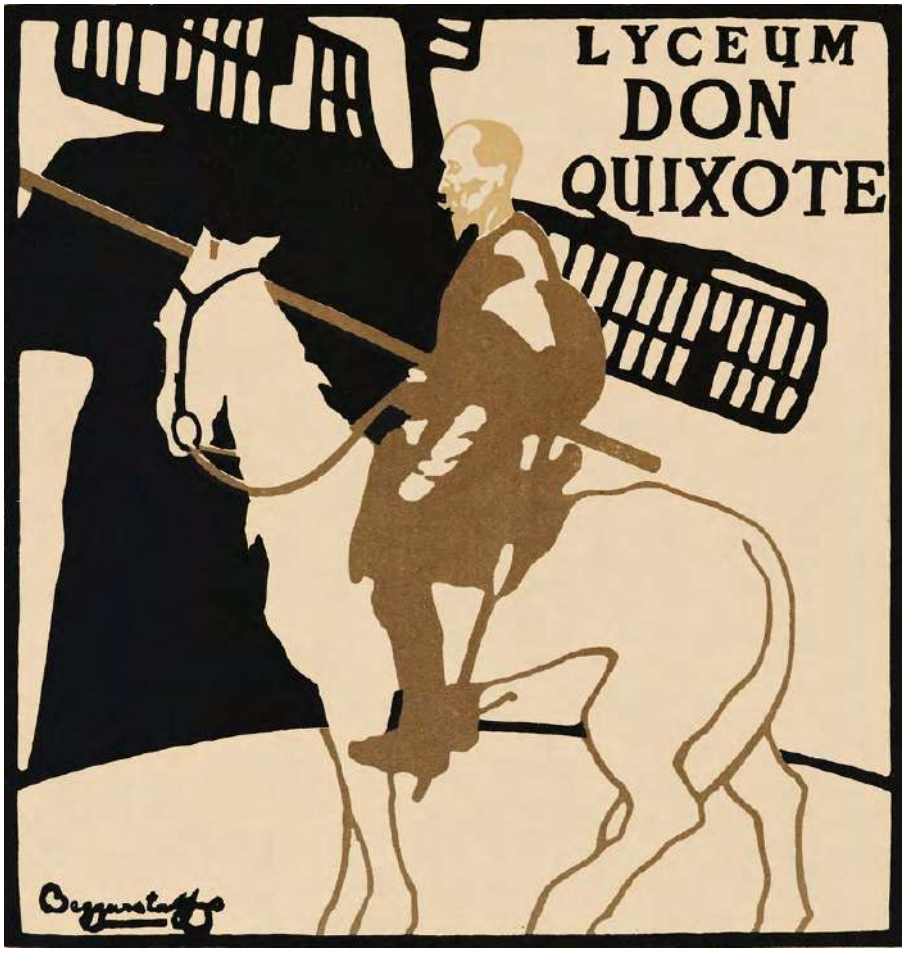
> ما نُسميه اليوم "التراث الإنساني" ليس مجموع ما كُتب، بل مجموع ما استطاع العبور عبر هشاشة المادة وتقلّبات التاريخ.

العالمية الثانية، إلى أكثر من تيار فلسفي؛ لقد أصبحت اللغة التي عبّر بها جيل كامل عن القلق، والحرية، والعبث، والمسؤولية، والخراب الأخلاقي الذي خلّفته الحرب. ومن هنا، لم يتحوّل سارتر إلى فيلسوف مشهور فحسب، بل إلى صورة رمزية كاملة للحظة أوروبية مخصوصة.



من مخطوطة كتاب "كليلة ودمنة".

بل إن بعض الأعمال والكتّاب ينجون في النهاية، لا لأنّهم يُقرَؤون فعلًا، بل لأنّهم يتحوّلون إلى أيقونات ثقافية. والأيقونة شكل غريب من الخلود: حضور كثيف يقابله أحيانًا ضمور في القراءة الحيّة. فقد يكون "دون كيخوته" حاضرًا في المخيال العالمي أكثر مما هو حاضر في التجربة الفعلية للقراءة، وقد تتحوّل سيمون دوبوفوار إلى صورة النسوية الرائدة، وإيمي سيزر إلى صورة الشاعر المقاوم، قبل أن يشكّلا نصّين مفتوحَين للتفاعل الحيّ. وهنا بالتحديد يمكن أن نتساءل: هل الخلود حياةٌ للنصّ أم موتٌ رمزي له؟



غلاف رواية "دون كيخوته" لميغيل ثيربانتس.

هذا ما صنع "الكلاسيكيات الإنسانية"

الواقع أنَّ حتى النصوص الكبرى، تلك التي تحوّلت إلى كلاسيكيات إنسانية، لم تُخلَّد عبر القراءة وحدَها، بل عبر تراكم طويل من الترجمة والتعليق والشرح والتأويل وإعادة الصياغة. فالترجمة ليست عبورًا محايدًا للنصوص بين اللغات، بقدر ما هي شكل من أشكال إعادة التأليف الثقافي. والثقافة التي تُنقذ نصوصًا هي نفسها التي تَقبُر نصوصًا أخرى؛ لأنها لا تترجم كلّ ما تصادفه، بل ما ينسجم بدرجاتٍ مختلفة مع حاجاتها وأفقها العام. ولذا، لم يدخل نص "كليلة ودمنة" الوجدان العربي بوصفه نصًّا هنديًّا مترجمًا، بل تحوّل إلى جزء من أفق

الحكمة والبلاغة والسياسة العربية، حتى بدا جزءًا أصيلًا من بنيتها الثقافية. إن النصوص لا تعبر بين الحضارات كما هي، بل تُعاد صياغتها لكي تصبح قابلةً للحياة داخل ثقافة جديدة. وأخيرًا، لا يمكن فصل كلّ ذلك عن منطق السوق والرأسمال الرمزي، كما حلّله بيار بورديو. إن الأعمال لا تتحرّك داخل فضاء بريء ومحايد، بل داخل حقول ثقافية تتصارع فيها المؤسسات، والجامعات، والنقد، ودور النشر، والجوائز، والإعلام، حول حقّ منح الشرعية وتحديد ما يستحق أن يُقرأ ويُدرّس ويُخلَّد. وهكذا لا يكون الخلود انتصارًا جماليًّا خالصًا، بل نتيجة تراكم طويل من السلطة الرمزية، ومن القدرة على فرض عملٍ ما بوصفه جزءًا من الذاكرة الجماعية نفسها.

لوحة "أمين المكتبة" (1566م)، للفنان الإيطالي جوزيبي أرتشيمبولدو.

قدرة العمل على التكيّف مع الأزمنة المختلفة

يبدو الخلود إذًا، إن جاز لنا أصلًا أن نتحدّث عن خلود، أقلّ شبهًا بالمعجزة الجمالية التي تنتصر فيها الأعمال العظيمة تلقائيًّا على الزمن، وأكثر شبهًا بتاريخ طويل من النجاة، والانتقاء، وإعادة الإنتاج الرمزي. فالنصوص لا تعبر القرون بقوّتها الذاتية وحدَها، بل عبر شبكة معقدة من الشروط المادية، والمؤسساتية، والتأويلية، والسياسية، والاقتصادية، التي تسمح لها بأن تستمر داخل الوعي الجماعي. غير أنّ هذا لا يعني بالضرورة أن القيمة الفنية أو الأدبية مجرّد وهمٍ تصنعه المؤسسات والأسواق والسلطات الثقافية. فليست كلّ النصوص قادرةً على استثمار هذه الشروط بالقدر نفسه، وليست كلّ الأعمال قابلةً لأن تُبعث من جديد كلّما تغيّر العصر. ثمّة أعمال تمتلك قدرةً غريبة على التكيّف مع الأزمنة المختلفة، وعلى توليد قراءات جديدة باستمرار، وعلى العثور في كلّ مرحلة تقريبًا على معنًى جديد يسمح لها بحياة جديدة. لكنّ هذه الحياة نفسها لا تتحقّق إلا حين تجد من يحملها: قارئًا يعيد اكتشافها، أو مترجمًا يعبر بها إلى لغة أخرى، أو مؤسسة تحفظها، أو حقبة تجد فيها صورتها الخاصة.

ولعلّ هذا ما تكشفه، على نحوٍ ساخر وعميق في الآن نفسه، قصة فولفغانغ بلتراكي. فهو لم يكُن يزوّر اللوحات فقط، بل كان يزوّر الشروط الخارجية التي تجعل العمل قابلًا لنيل الاعتراف والخلود: النسب، والسيرة، والأرشيف، والثقة، والتاريخ. وحين انهارت هذه الشبكة، انهارت معها قيمة الأعمال، مع أن شيئًا لم يتغيّر في مادّتها نفسها. كأنّ قصته تكشف، بصورةٍ فجّةٍ، ما تحاول الثقافة غالبًا إخفاءه: أن الأعمال لا تعيش داخل ذاتها فقط، بل داخل العالم الذي يُشيَّد حولها.

للاستمـــاع

مناخات النفس

حين تكتبنا الطبيعة ويعبّر عنا المناخ

خزامى اليامي

لوحة "متجول في العاصفة" 1835م، للفنان الألماني يوليوس فون ليبولد.

تُعدُّ جغرافيا الأخلاق أحد أهم فروع الجغرافيا البشرية؛ إذ تدرس العلاقة بين المكان والسلوك الإنساني، وتوضّح كيف تُسهم البيئة والمناخ في تشكيل قِيَم الشعوب وعاداتها وأمزجتها. وقد تناول عددٌ من الفلاسفة والعلماء، في عصور مختلفة، أثر العوامل الجغرافية في تنظيم العادات والتقاليد والقوانين السائدة في المجتمعات. ومن هؤلاء ابن خلدون، الذي تحدّث عن تأثير الهواء في ألوان البشر وأخلاقهم، وأرسطو في كتابه "السياسة"، وأفلاطون في "القوانين"، وأبقراط في رسالته "الأجواء والمياه والأمكنة".

أشار الفيلسوف الفرنسي مونتسكيو، في كتابه "روح القوانين"، إلى علاقة المناخ بالحالة الاجتماعية والسياسية لدى الشعوب، عبر خمسة أبواب كبرى بحث فيها مناخ الأقاليم وأثره في طباع الناس وأنظمتهم.

وفي الأدب، تُعدُّ النصوص الأكثرُ تأثيرًا هي تلك التي تربط الطبيعة بنفس الإنسان وتفكيره، حيث يقترن تصوير المناخ دائمًا بالعاطفة والوعي والحالة الداخلية للشخصيات.

المناخ والنفس البشرية

في الشعر، ارتبط وصف الطبيعة بمشاعر الإنسان ارتباطًا وثيقًا؛ إذ تتداخل عناصر المناخ لتجسيد الحالة النفسية، وهو ما يُبرِز قوة العلاقة بين البيئة والوجدان الإنساني. ففي قصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، يتجلّى المطر رمزًا مزدوجًا يجمع بين الحزن والأمل. أمَّا أحمد شوقي، فيمنح المطر دلالة البعث والحياة المتجددة:

فَيا قَبرُ كُن رَوضَةً مِن رِضىً
عَلَيهِ وَكُن باقَةً مِن زَهَر
سَقَتكَ الدُموعَ فَإِن لَم يَدُمنَ
كَعادَتِهِنَّ سَقاكَ المَطَر

غالبًا ما يتحوّل المناخ في الأدب إلى رموزٍ نفسية وفلسفية تكشف القلق الإنساني. وتختلف دلالات المناخ تبعًا لرؤية الكاتب، غير أن بعض العناصر اكتسبت رموزًا متكرّرة لدى كثيرٍ من الأدباء والشعراء؛ فالمطر يرتبط بالحنين والذاكرة، والبحر والرياح يُوحيان بالصراع الداخلي، في حين يصوِّر الضباب الكآبة والضياع، ويرتبط الحرُّ بالقسوة والاختناق، أمَّا الشتاء والبرد فيرمزان غالبًا إلى الفقد والحزن.

المناخ والرواية

أوجدت الرواية، منذ نشأتها، مساحةً لتصوير هواجس الإنسان وعلاقته بالطبيعة. ومن أبرز الروائيين الذين جعلوا المناخ عاملًا أساسًا في بناء الرواية وفهم الشخصيات، الفرنسي مارسيل بروست. فقد رأى النقّاد أن المناخ عند بروست ليس مجرد خلفية للأحداث، وإنما هو جزءٌ من تكوين الوعي نفسه. ففي سباعية "بحثًا عن الزمن المفقود"، تتكرّر المشاهد التي تقارن بين التحولات المناخية والحالة النفسية للشخصيات.

في الكتاب الأول من السباعية "جانب من منازل سوان"، يقول الراوي: "كان الطقس يتبدّل، فتتبدّل معه رؤيتي للأشياء"، وفي موضع آخر: "كانت الأيام المُشمسة تمنح الأشياء لمعانًا خاصًّا، وتجعل قلبي يمتلئ بفرحٍ لا أعرف سببه". كذلك يستحضر الراوي أثر المطر في ذاكرة الطفولة: "حين كان المطر يهطل، كنت أشعر بأن العالم ينغلق عليّ". هنا، يتحوّل المناخ إلى تجربة إدراكية كاملة، تفسِّر علاقة الإنسان بالمكان والذاكرة.

وترى الباحثة سابين ماينبرغر في كتابها "بروست وجماليات الخط" أن رواية "بحثًا عن الزمن المفقود" تقدِّم باستمرار أمثلةً على إدراكٍ متحرّر من وظائف الطبيعة العملية، وغالبًا ما تحمل هذه الأمثلة إدراكًا بصريًّا، تتحول فيه الأشياء الطبيعية واليومية، عبر تجميعها، إلى شيء يختلف عن الإدراك المعتاد.

بروست والمنظر الطبيعي

سبقت بروست تياراتٌ ومدارس أدبية متعددة، جعلت الطبيعة والمناخ مرتبطين بالإنسان وذاته ومشاعره. فالرومانسيون، مثل فيكتور هوغو وويليام وردزورث، رأوا في المناخ امتدادًا مباشرًا للعاطفة والتعبير عن الذات، في حين تعامل الواقعيّون، مثل غوستاف فلوبير، مع الطبيعة بوصفها عنصرًا موضوعيًّا دقيقًا يخلو من الرمزية النفسية. أمَّا الرمزيون، وفي مقدمتهم شارل بودلير وستيفان ملارميه، فقد جعلوا المناخ انعكاسًا مباشرًا للحالة الداخلية، في حين قدّم الانطباعيون الطبيعةَ بوصفها تجربةً حسيةً لحظية، تتداعى معها الأفكار والذكريات.

وباعتبار بروست وريثًا للرومانسيين والواقعيين، ومعاصرًا للرمزيين والانطباعيين، فقد كان مدركًا لتعددية المشهد الطبيعي، وتطوَّر فهمه تدريجيًّا لجماليته خلال مسيرته الأدبية. ويمكننا تتبع هذا التحوُّل منذ كتاباته المبكرة وصولًا إلى أشهر أعماله وآخرها "بحثًا عن الزمن المفقود"، حيث يزداد المشهد الطبيعي تعقيدًا وارتباطًا بالوعي والذاكرة.

ومن أوائل الفلاسفة الذين تناولوا ظاهرة الجمالية والمكان لدى بروست، موريس ميرلو بونتي (1908م – 1961م)، أحد أبرز أعلام الفينومينولوجيا في القرن العشرين. يؤكد بونتي أننا نرى العالم عبر أجسادنا وحواسنا، وأن الجسد هو طريقة وجودنا الأساسية. ولذلك وَجد في عالَم بروست نموذجًا لتفسير فلسفته. فالإحساس عنده يسبق الفكر؛ إذ إن الضوء والصوت، وحتى المذاق، كلها إحساسات تصل إلى الإنسان قبل أن يحوّلها العقل إلى معنى.

كما أن بروست يعرض نموذجًا مثاليًّا في كشف حقيقة الإدراك، من خلال المنظر الطبيعي الذي ظهر في سباعية الزمن المفقود وعلاقته بالوعي. فالضوء المنعكس على الجدران أو البحر، يتغيّران وفقًا للحالة النفسية للشخصية. في مشاهد "بالبيك" مثلًا، يبدو البحر في كل مرّة بصورة مغايرة، وكأنه في علاقة حيّة مع الإنسان.

وقد تناول بونتي نصوص بروست في كتابه "فينومينولوجيا الإدراك"، وفي مجموعة مقالات بعنوان "الحس واللامعنى"، ثم في نصوصه المتأخرة في كتاب "المرئي واللامرئي".

ومن النقّاد المعاصرين الذين واصلوا هذا المسار، أستاذ الأدب الفرنسي في جامعة نيجاتا، والمتخصص في دراسة أعمال مارسيل بروست، الباحث الياباني كيئيتشي تسوموري، في كتابه "بروست والمنظر الطبيعي: من الكتابات المبكرة إلى البحث عن الزمن المفقود"، وهو أطروحته للدكتوراة في جامعة السوربون الجديدة، تناول فيه تطوّر تصوير الطبيعة عند بروست، وكيف تحوّل مفهوم المنظر الطبيعي في أعماله، إلى بناءٍ جمالي يعكس رؤية الكاتب للعالم.

وقد صدرت لتسوموري عدة أعمال حول الجماليات البروستية، من بينها كتابه الجماعي "بروست.. الأدب والفنون" (2023م)، ويتناول فيه علاقة الأدب بالفنون البصرية والمناظر الطبيعية في عالم بروست.

ينتمي تسوموري إلى تيار الدراسات الجمالية المكانية، الذي يربط بين الأدب والعناصر البصرية، مثل الفضاء والعمارة والحدائق، ويدرس كيفية تشكيل المعنى ونقل العواطف وتجسيد الأفكار السياسية والاجتماعية والثقافية، من خلال البيئة المحيطة. ومن هذا المنظور، يصبح المنظر الطبيعي عند بروست مثالًا لجميع دراسات تسوموري الأدبية؛ فالطبيعة انعكاسٌ للذاكرة والحالة النفسية، كما يرتبط المنظر الطبيعي بالزمن نفسه.

لوحة "أطفال على الشاطئ" للفنان الأمريكي وينسلو هومر (نحو 1884م).

ويرى تسوموري أن الفن يعيد تشكيل الطبيعة ويحوّلها عبر إدراك المبدع إلى تجربة جمالية. فالأديب يحوّل المناخ إلى تجربةٍ إنسانية مشحونة بالعاطفة والذاكرة. ولعلّ أشهر مثال على ذلك، مشهد "كعكة المادلين" من سباعية بروست، حين يسترجع الراوي بيت الطفولة وصباحات كومبري ورائحة المطر وضوء الشتاء، فتنبعث مناخاتٍ حسيةً كاملة، مرتبطة بمكانٍ وزمنٍ قديمَين.

نماذج روائية

ينتمي دوستويفسكي وتولستوي إلى المدرسة الواقعية الروسية في القرن التاسع عشر، غير أن كليهما اتّجه نحو الواقعية النفسية، فكتب دوستويفسكي عن الأزمة الوجودية، في حين ركّز تولستوي على الحياة الأخلاقية والاجتماعية. وفي أعمالهما يغدو المناخ امتدادًا مباشرًا للحالة النفسية والروحية للشخصيات.

في "الجريمة والعقاب" يصف دوستويفسكي مناخ مدينة بطرسبورغ؛ بحرارتها الخانقة، وغبارها، وروائحها الكريهة، جاعلًا منه عاملًا مؤثّرًا في حالة "راسكولنيكوف" يسبّبُ له اضطرابًا قبل الجريمة. هنا يتحوّل المناخ إلى بُنية نفسية تكشف اضطراب الإنسان الحديث، كما يتكرّر الضباب والبرد والظلام في أعماله الأخرى بوصفها صورًا للعزلة والضياع الوجودي.

أمّا عند تولستوي، فتبدو الطبيعة قوةً نفسية وتاريخية تؤثر في تفكير الشخصيات ومعنوياتها، وتشارك البشر في صنع تاريخهم وظروفهم. وأشهر حضورٍ للمناخ في أعماله كان في رواية "الحرب والسلام"؛ إذ يتسبّب الشتاء القارس في هزيمة نابليون وجيشه عند غزوهم روسيا؛ فيتحوّل حلم الانتصار والمجد إلى صراعٍ من أجل البقاء وصراعٍ لتلبية حاجات الجسد من طعامٍ ودفء. كما تعكس الثلوج والرياح الباردة حالة الإرهاق النفسي واستنزاف الإرادة، ويصبح المناخ سلاحًا اعتاد الروس التعايش معه، في حين تسبَّب للفرنسيين في الخوف والانهيار.

وحين تُحرق موسكو، يخلق الدخان والنار مناخًا نفسيًّا من الذهول والفوضى، فيتحوّل المشهد الطبيعي إلى رمزٍ لانهيارٍ تاريخيٍّ كامل. كما تتجلّى رؤية تولستوي في القوة الهائلة للطبيعة مقابل هشاشة الإنسان في تأمل "الأمير آندريه" للسماء لحظة سقوطه في ساحة المعركة. هذا المشهد يُعدُّ من أشهر المشاهد الفلسفية في الأدب العالمي؛ إذ يمثّل لحظةَ إدراكٍ وفوضى كاملة في شخصية "الأمير آندريه"، حين تمنحه السماء الهادئة والأبدية إدراكًا لمعنى الحياة وضآلة الحروب والطموحات البشرية.

وفي سياقٍ مختلف، يظهر المناخ لدى بعض الروائيين بوصفه أداةً للكشف عن الوعي وتيار الأفكار. فنجد أن فرجينيا وولف، باعتبارها إحدى رائدات تيار الوعي بجانب مارسيل بروست وجيمس جويس، قد جعلت المناخ جزءًا من حركة الوعي الداخلي. فالبحر في روايتها "إلى الفنار" يتغيّر باستمرار تبعًا لتدفّق الأفكار في العقل، في حين يجسّد الهواء في "السيدة دالاواي" إحساس

لوحة للفنان الفرنسي كلود مونيه بعنوان " المرأة ذات المظلة" عام 1875م.

الشخصية بالزمن والموت والحياة. ومن الأدب العربي نجد حنّا مينه يصوّر البحرَ في "الشراع والعاصفة" بوصفه قوةً هائلة تعكس الصراعاتِ الداخليةَ للشخصيات، وهو توظيف جاء خلافًا لما نهجه همنغواي في "العجوز والبحر"، حيث جعل الحالة النفسية تتبدّل تبعًا لهدوء البحر وهيجانه.

أمَّا إيميلي برونتي في "مرتفعات وذرينغ"، فإنها تجعل العواصف والرياح امتدادًا للعنف العاطفي الذي يسيطر على الشخصيات، حتى يبدو المناخ مرآةً لصراعاتها الداخلية. وهو نتيجة نشأة برونتي طوال حياتها في برية "هاورث" الشاسعة بمناظرها الطبيعية الخصبة.

ومن جهة أخرى، تتّخذ الطبيعة عند بعض الكتّاب بُعدًا رمزيًّا يكشف اغتراب الإنسان عن ذاته والعالم. فعند فرانز كافكا في "المحاكمة" و"القلعة"، يخلق الجو الرمادي شعورًا بالاغتراب واللاجدوى؛ فالضباب والبرد كلاهما يعكس صورةً لعالمٍ غامضٍ لا يمكن فهمه. في حين يرتبط المناخ عند إدغار آلان بو بالكآبة والخوف، ويتحوّل لدى نجيب محفوظ في "اللص والكلاب" إلى عنصرٍ يكشف التوتر النفسي والاختناق الداخلي.

وهناك من الروائيين مَن ربط بين الظواهر المناخية والتحولات الاجتماعية والتاريخية، مثل تشارلز ديكنز الذي استخدم الضباب في "بيت كئيب" رمزًا لفساد القضاء وغموض العدالة، وغارسيا ماركيز الذي ربط المناخ بالمصير الجماعي، مثل توظيفه للمطر والحرّ في رواية "مئة عام من العزلة". أمَّا ألبير كامو في "الغريب"، فقد جعل حرارة الشمس عاملًا ضاغطًا يربك التفكير ويدفع إلى الجريمة، في حين تتحوّل حرارة الصحراء الخانقة عند غسّان كنفاني في "رجال في الشمس" إلى قوة مأساوية تشارك في خاتمة المصير.

وفي الأدب العربي الحديث، ظهرت أمثلةٌ بارزة على توظيف الطبيعة والمناخ، مثل "أسفار مدينة الطين" لسعود السنعوسي، و"دلشاد: سيرة الجوع والشبع" لبشرى خلفان، و"غواصو الأحقاف" لأمل الفاران؛ إذ تصوّر جميعها قسوة المكان وتربط ذلك باضطراب الذات.

وهكذا يتّضح أن المناخ في الأدب تجاوز حدود الطقس العابر، وأصبح لغةً تكشف أعماق الإنسان وتصوّر رؤيته للعالم. فجميع عناصره وتغيراتها تجسّد حالاتٍ شعورية تكشف النفس البشرية وعلاقتها بالزمان والمكان.

الأدب البيئي

ومع تطور الرواية الحديثة، لم يعُد المناخ قائمًا على حالة الفرد وحدَه، فقد صار مادةً تصوّر القلق الجماعي تجاه الطبيعة والعالم. وظهر ذلك مبكرًا عند ماري شيلي في رواية "فرانكنشتاين"، التي وُلدت خلال اضطرابات "العام بلا صيف" سنة 1816م، عندما تحوّلت الطبيعة إلى مصدر خوفٍ وتهديدٍ. ومن هذا التصوُّر خرج ما يُعرف اليوم بـ"الأدب البيئي" أو "الأدب الإيكولوجي"، الذي يكشف العلاقة الهشّة والمتوترة بين الإنسان وكوارث الطبيعة.

> كان مارسيل بروست من أبرز الروائيين الذين جعلوا المناخ عاملًا أساسًا في بناء الرواية وفهم الشخصيات.

وقد ظهرت جهودٌ محلية وعربية ترصد قضايا البيئة وعلاقتها بالأخلاقيات، مثل "مختبر النقد" في وزارة الثقافة السعودية، وأبحاث البصرة للعلوم الإنسانية.

لا يتوقف الأدب عند كونه عالَمًا للنفس البشرية وحدَها، فلا ننسَ أن إحدى وظائفه التي ذكرها المفكر عبدالرحمن الكواكبي هي "تنبيه الناس ورفع الالتباس". ولهذا، فإن أدب المناخ هو دافعٌ للإدراك والوعي البيئي.

عبداللطيف بن يوسف

الخروج من الباب العالي

تهبُّ وجوهٌ
ليس فيها ملامحُ
فما عدت أدري
أيَّ ريحٍ أصافحُ

وقد عَلِقتْ في الجوِّ
رائحةُ الردى
وقد سَكَنتْ في الذكرياتِ الروائحُ

مَغيبُكِ أدمى الشمس
طاحت على يدي
توارى ضياءُ الجرح
والليل فادحُ

أغادرُ قلبي
بعد هجركِ والنوى
فلم يبقَ شيءٌ بعد هجركِ صالحُ

ظمئتُ
فأهدتني السواقي معينها
دمي العذب يجري
إنما النهرُ مالحُ

تدحرجَ في صوتي التهدُّج
بعدما . . صرختُ ،
وضجَّت في الخدور النوائحُ

هُنا . .
وأشدُّ الغيبَ دون أعنةٍ
تجرُّ صهيل الرُّوحِ
والموتُ جامحُ!

كحزنِ غُرابٍ شابَ
وابيضَّ ريشُهُ
فلا شؤمهُ دانٍ
ولا الفألُ لائحُ

فمن بابكِ العالي
خرجتُ
بلا هدًى
على أن حزني فيكِ غادٍ ورائحُ

أرى الدرب كهلاً
يقتفي طفلة الخُطى
ولا بحرَ إلا من عيونكِ طافحُ

كفى حزَّةً في النفس
حبُّكِ غيرنا
-على كل ما قد فاتَ-
حبُّكِ جارحُ

سأكشف عن وجهي
اكتمالاً مؤجلاً
أنا غامضٌ
لكنني اليوم واضحُ

نصحتك يا قلبي
بمنعرج الهوى
وكم زاد من نار الغواية ناصحُ

فدعها . . وخذ مني
فلستُ سوى امرئٍ
سواءٌ لديهِ سِترُهُ والفضائحُ

للاستمـــاع

عادل مصطفى

سردية الحلم والضوء والذاكرة

محمد شعير

يبرز الفنان المصري عادل مصطفى في مشهد الفن التشكيلي المعاصر بوصفه صوتًا متفرّدًا يسعى لصياغة لغةٍ بصرية خاصة؛ تتجاوز البعد الجمالي التقليدي نحو أفق أكثر إدهاشًا. فمن خلال أعماله، يطرح تساؤلات متصلة بالهوية والذاكرة، ويعيد قراءة الواقع بتفاصيله الإنسانية والاجتماعية، عبر لغة تشكيلية تمتلك قدرةً على التأمل والمساءلة في آنٍ واحد.

في البدء كانت الجغرافيا هي المعلم الأول؛ إذ تشكّلت ملامح الوعي البصري لعادل مصطفى بين عالمين متناقضين: هدوء مدينة "كفر الشيخ"، حيث وُلد عام 1980م ونشأ؛ وصخب الإسكندرية المتنوعة ثقافيًّا. ففي كفر الشيخ، وتحديدًا في قرية "أفلاطون" الزراعية التي وُلد بها، لم تكُن الطبيعة مجرد مشهد صامت، بل كانت قصيدةً حيَّة يقرؤها في صحبة والده الشاعر محمد مصطفى الصعيدي الذي كان يرافقه إلى الندوات وجلسات الأدب، فامتزجت لديه الرؤية التشكيلية بالخيال الشاعري منذ الطفولة. وهذا المزيج جعل عينه لا تلتقط الواقع بوصفه مادةً صلبة، بل بوصفه حالةً من السكينة والصفاء.

يتذكر عادل مصطفى طفولته قائلًا: "على الرغم من عدم ممارستنا للزراعة، كنت أتأمل البيئة بعين المتفرج الفضولي؛ أراقب كيف تنمو النبتة، وكيف يتبدّل اللون الأخضر في الحقول. هذا الوعي البصري، الممزوج بالندوات الشعرية التي كنت أحضرها، شكّل وجداني قبل أن ألمس ريشة الرسم".

لا يخطئ متأمّلُ لوحة عادل مصطفى في اكتشاف الحس الساخر الذي كان لديه منذ البداية. ويروي أن رحلته الفنية بدأت بتمرّد صغير على سبورة الفصل، حين رسم الناظر ببدلته الكاملة وحماره: "في طفولتي كنت أرسم صور المتوفين، وأزين بيوت الحجّاج بمشاهد من رحلتهم. حتى إنني كنت أضع رتوشًا يدوية على الصور الفوتوغرافية في أستوديو جلال بكفر الشيخ. كنت في الصف الرابع ابتدائي حين رسمت ناظر المدرسة بالطباشير وهو يمتطي حماره، مما أحدث ضجةً كبيرة في القرية. ولاحقًا، في عام 1993م، حصلت على شهادة تميّز من الدولة في عيد العلم والفن، وهو ما أكد لي أنني أسير في الطريق الصحيح".

الصدمة البصرية الأولى: المدينة

تطوّرت رحلة الفنان في ردهات كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، التي انتقل إليها في سن السابعة عشرة، حيث حدثت الصدمة البصرية الأولى.

فالمدينة التي يراها الجميع "عروس البحر" بدت له في البداية مكانًا صاخبًا، ومتوترًا، ومزدحمًا بالبشر والضجيج. هذه "السلبية" التي شعر بها تجاه الزحام تجسّدت في معرضه الأول "خارج الإطار" عام 2015م؛ إذ ظهرت المدينة مساحةً صاخبة ومضطربة. وغلبت على أعماله، آنذاك، الألوان الرمادية التي عكست ضيقه بالمدينة وتوترها.

لكن هذه الرؤية لم تستمر طويلًا؛ إذ سرعان ما أعاد اكتشاف الإسكندرية من منظور مختلف أكثر تصالحًا مع جمالياتها وتنوعها الثقافي، فصار يراها بعين "السكندري بالتبنّي"، متأثرًا بأساتذتها العظام ومدرستها التي تمزج بين التاريخي والأسطوري، ليبدأ رحلة استعادة الجمال المفقود.

في أثناء دراسته في كلية "الفنون الجميلة" تعلَّم عادل أن القواعد الأكاديمية الصارمة ليست سياجًا، بل هي "عتبة" لا يمكن القفز فوقها إلا بامتلاكها أولًا؛ إذ يقول: "دراستي في كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية كانت أكاديميةً بحتة. ولكن بعد التخرُّج، بدأت رحلة شاقة للبحث عن البصمة الخاصة. جرّبت الكولاج لمدة ثماني سنوات، واستلهمت من مدينة الإسكندرية وتفاصيلها، وحقّق معرضي "خارج الإطار" نجاحًا كبيرًا. لكنني، على الرغم من النجاح، قرّرت ترك كل ذلك والبدء من جديد. انتقلت إلى مشروع "الطريق"، حيث حوّلتُ سيارات النقل الضخمة التي ينفر منها الناس إلى مشاهد فانتازية مبهجة، واستعضت عن الواقع الكئيب بعالم حالم تسكنه الورود والعرائس الخشبية".

دهشة مطمئنة

الريف والبحر والنيل في أعماله هي مفاتيح لذاكرة بصرية يخشى عليها من التآكل. من خلال هذه العناصر، يبدو كأنه يعيد بناء عالم طفولي نقي، يستدعي فيه العرائس الخشبية الشعبية، والزهور، والألوان الزاهية؛ ليصوغ حالة من الحنين الجمعي. حتى الصيادين في لوحاته لا يصطادون الأسماك، بل يرفعون شباكًا ممتلئة بالورود، في استعارة واضحة لرغبته في استجلاب جمالٍ متخيَّل محلّ قسوة الواقع؛ وهو ما يفسره بالرغبة في "استعادة العالم لا كما هو، بل كما ينبغي أن يُرى".

هو إذًا لا يسعى إلى نقل الواقع حرفيًّا، بل إلى مقاومته بالحلم. يستند في ذلك إلى فكرة قريبة من مقولة نيتشه: "لقد اخترعنا الفن لكيلا نموت من الواقع"، ليؤسس لما يمكن وصفه بـ"واقعية سحرية" خاصة به؛ إذ تبدو العناصر مألوفة: مراكب، وبحر، ونهر، وصيادون، وعشّاق، لكنها تتحوّل داخل اللوحة إلى كائنات من عالم آخر، مشبعة بالدهشة والصفاء.

يقول عادل مصطفى:" الفن بالنسبة إليّ هو محاولةٌ للاستعاضة عن صخب المدينة وضغوط الحياة بحلمٍ جديد. مركب الورد والعرائس الخشبية هي أدواتي لخلق حالة طمأنينة وتأملٍ في الجمال، ولفت نظر الناس إلى أشياء عاديّة مثل جمال "شاحنة نقل" في طريق سفر. الواقع موجود وصعب بما يكفي، ودورنا نحن الفنانين ليس إعادة إنتاج قبحه، بل لفت نظر الناس للجمال المختبئ فيه، وبعث الطمأنينة والنشوة في النفوس".

> لا يُخطئ متأمل الحسّ الساخر لدى عادل مصطفى؛ ابتداءً من أولى محاولاته حين رسم الناظر وهو يمتطي حماره.

ويضيف: "جوهر ما أعمل عليه هو خلق حالة (دهشة رقيقة) وليست عنيفة كالسريالية. أجمع عناصر مألوفة (صياد، وردة، بحر) في سياق غير مألوف (صياد يصطاد وردة)، مما يخلق حالة من الغربة المُحبَّبة والميتافيزيقيا التي تجعل المشهد يبدو وكأنه من عالم الأحلام".

وفي هذه الفضاءات السحرية يجد ملاذه الآمن، فهو يرى أن دور الصحافة أو الأبحاث الأكاديمية هو رصد المشكلات، أمَّا دور الفنان فهو خلق "عالم موازٍ" يمنح المتلقي لحظةً من السعادة والاطمئنان والدهشة، وكأنه يشاهد فِلمًا سينمائيًا جميلًا يفصله عن صراعات يومه.

ومع هذه النزعة الحالمة، لا ينفصل عادل مصطفى عن قضايا عصره. فهو يدرك الضغوط النفسية والاجتماعية التي تحيط بالإنسان المعاصر، لكنه يختار مواجهتها بطريقته الخاصة: "تقديم بديلٍ جمالي يخفف من وطأتها. فهو يرى أن دور الفن ليس في كشف القبح بقدر ما هو في إضاءة الجمال، وفي منح الناس لحظةً من السكينة وسط صخب الحياة".

المرأة مركز الثقل

عند عادل مصطفى، تحتل المرأة موقعًا مركزيًّا بوصفها محور التكوين وروح اللوحة. هي حضور إنساني وعاطفي يوازن العناصر الأخرى، ويمنح العمل طاقته الداخلية. تظهر المرأة في لوحاته غالبًا في ثنائيات مع الرجل، في حالات من التناغم الإنساني العميق أمام البحر أو على ضفاف النيل، وكأن الفنان يؤكد فكرة "الأنسنة" في مواجهة اغتراب العصر، فيقول: "المرأة هي السند ومركز الثقل، وغالبًا ما تظهر في لوحاتي مع الرجل في حالة احتياجٍ متبادل. هي رمز للعطاء، والسكينة، والجمال الذي يحرك السكون".

وإلى جانب الشخوص البشرية، تبرز عناصر رمزية فريدة مثل دمية "الماتريوشكا" الروسية، التي أعاد عادل مصطفى تمصيرها وصياغتها بروحٍ شعبية؛ لتصبح رفيقةً لأبطاله. هذه العرائس الخشبية بزخارفها الملوَّنة تستدعي براءة الطفولة والحنين لحالة مصرية قديمة. وبالمثل، تبرز "عروسة المولد" والحصان الوردي المصنوع من الحلوى، رموزًا فلكلورية تعيش في ذاكرته. هذه الرموز ليست مُقحمة، بل هي جزء من بنية الفانتازيا التي تجعل اللوحة حيّةً، يمتزج فيها الواقعي بالميتافيزيقي في تكوين متزنٍ يغري العين بالتأمل.

الضوء عنده بطلٌ خفي

في لوحاته، لا يبدو الضوء مجرد عنصر تقني، بل هو بطلٌ خفي يقود السرد داخل اللوحة. يتعامل معه بوصفه أداةً درامية قادرة على تحويل المشهد وتبديل حالته الشعورية. استخدامه المكثَّف للدَّرَجات الفضية والذهبية يمنح الماء حالةً من التلألؤ الدائم، وكأن اللوحة كائنٌ حي يتغيّر بتغير زاوية النظر. هذا التوظيف يجعل المتلقي شريكًا في التجربة، لا مجرد مشاهد. يقول: "الضوء عندي ليس ضوء الطبيعة، بل هو إضاءة درامية أوجّه بها عين المشاهد. أمَّا الألوان، فقد انتقلت من "الباليتة" المبهجة الصريحة إلى "المونوكروم" والرماديات الملونة، حيث تأتي البهجة من عمق التأمل لا من فجاجة اللون".

> جوهر ما أعمل عليه، خلق حالة "دهشة رقيقة" وغير عنيفة كالسريالية، فأجمع عناصر مألوفة، مثل الصياد والوردة والبحر، في تركيب غير مألوف.

وفي تجربةٍ فنية مثيرة، استلهم عادل مصطفى من كوكب الشرق أم كلثوم فكرة "التنويعات على وتر واحد"؛ فكما تكرّر الستُّ الجملةَ اللحنية في كل مرةٍ بإحساس مختلف، يقدّم الفنان في أعماله "الجرافيك" والطباعة الحجرية (الليثوغراف) شكلًا واحدًا يعيد تشكيله بتنوع لوني وملمسي يمنح المتلقي شعورًا باللانهاية في العمل الفني.

الخطأ البشري الجميل

مع عمله الأكاديمي أستاذًا في كلية الفنون الجميلة، يحتفظ عادل مصطفى بعفوية واضحة في تجربته. لا يرى في القواعد الأكاديمية قيدًا، بل خلفية معرفية يمكن تجاوزها لصالح الصدق الفني. فالفن عنده يبدأ من الإحساس، من لحظة داخلية غامضة، قبل أن يتحوّل تدريجيًّا إلى فكرة، ثم إلى بناءٍ تشكيلي متكامل. لذا تراه لا يلتزم بخطٍّ ثابت بقدر ما ينفتح على التجريب، سواء في الرسم الزيتي أو في تقنيات الطباعة، مثل الزنك والليثوغراف.

هذا الإيمان بالتجريب جعله يرفض الاستقرار داخل أسلوب واحد. فهو يرى أن الفنان الحقيقي في حالة تحوّل دائم، وأن كل معرض يفتح بابًا لمعرض جديد. لذلك لا يشعر بالجمود الفني بقدر ما يشعر بالحاجة إلى التوقّف المؤقت للتأمل والبحث. يذهب إلى المتاحف والمعارض ليشعل طاقته من جديد، ويرى أن الاحتكاك بالطلّاب والشباب يمنحه تحديثًا دائمًا لرؤيته.

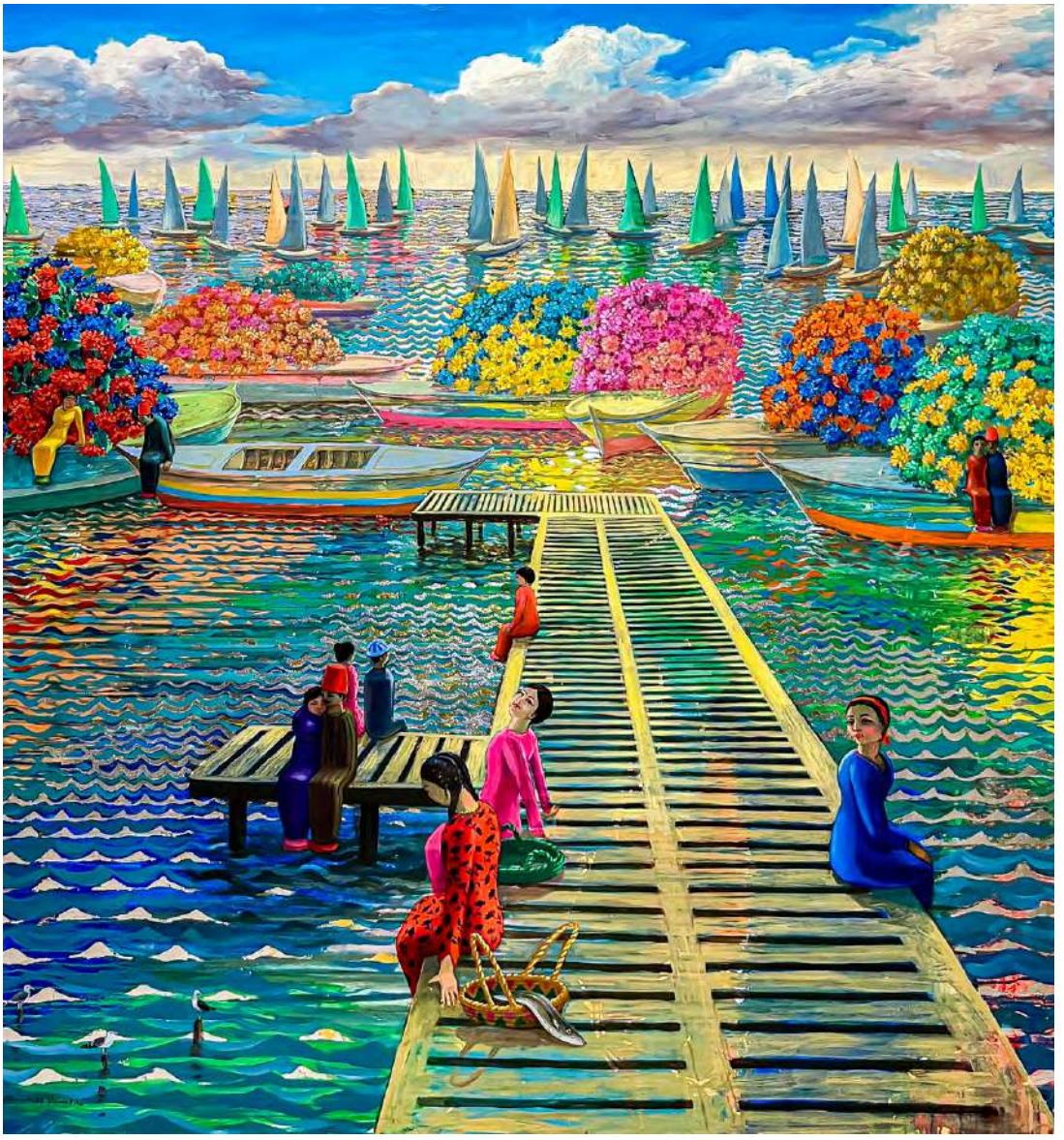
في زمن التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي، يقف عادل مصطفى مطمئنًا. لا يرى تعارضًا حادًّا بين الفن التقليدي والوسائط الجديدة، لكنه يعتقد أن اللوحة الزيتية لا تزال قادرةً على البقاء؛ لأنها تحمل أثر اليد والروح معًا. ومع ذلك، لا يغلق الباب أمام التجريب الرقمي، بل ينظر إليه بوصفه امتدادًا مُحتملًا لأدوات التعبير. ويوضّح: "التكنولوجيا لا تخيفني، ما يخيف هو أن يستبدلها الفنان بإنسانيته. سيظل "الخطأ البشري الجميل" هو ما يميز الفن الحقيقي. أنا أستخدم خامات تقليدية، مثل الزيت ورقائق الذهب والفضة؛ لأنها تتفاعل مع الضوء تفاعلًا حيًّا ومتغيرًا لا يمكن للرقميات محاكاته بالكامل".

جسور من الضوء

نسأله: هل تعتقد أن الفن قادر اليوم على إحداث تغيير؟

يجيب: "الفن ليس ديكورًا، بل هو وسيلة لإسعاد الناس وتهذيب نفوسهم. انظر إلى المجتمعات التي ازدهر فيها الفن، مثل إيطاليا وفرنسا، ستجد رقيًّا في كل تفاصيل الحياة. الفن قادرٌ على تغيير الوعي، وتخفيف وطأة الصراعات والحروب. وعلى الفنّان أن ينحاز بوضوح إلى الحلم دون أن ينكر الواقع، وأن يواصل البحث عن تلك اللحظة النادرة التي تلتقي فيها الدهشة بالطمأنينة".

ربَّما تكون الدهشة والطمأنينة هما جوهر تجربة عادل مصطفى الذي يسعى في معرضه المُقبل "تجربة أسوان"، إلى الاستمرار في بناء جسور من الضوء واللون بين واقع نعيشه، وحلم نرجو ألا نستيقظ منه أبدًا.



ذكاء بلا دماغ

حين تُعيد الطبيعة والهندسة تعريف التفكير

د. غسان مراد

ظلّ الذكاء طويلًا مرتبطًا بالدماغ والجهاز العصبي، فيما عُدّت الكائنات الخالية منه مجرّد أنظمة تستجيب آليًّا لما يحيط بها. لكن أبحاثًا حديثة بدأت تهزّ هذا التصوّر، مع اكتشاف نباتات تتعلّم وتتذكّر، ومواد هندسية تستجيب للطاقة من دون إلكترونيات، وروبوتات تُحاكي التنظيم الذاتي في الكائنات الحية. ولا يعني ذلك أن النباتات أو المواد تمتلك وعيًا شبيهًا بالبشر، لكنه يطرح سؤالًا جديدًا: هل الذكاء حكرٌ على الدماغ، أم يمكن أن يظهر في أي نظام قادر على استقبال المعلومات والتكيّف مع محيطه؟

تصوير: مصلح جميل

على الرغم من صعوبة وضع تعريف جامع للذكاء، فإنه يُفهم عمومًا بوصفه القدرة على الإدراك الذي يرتبط بالوعي والتعلُّم المتمثّل في اكتساب معرفة جديدة والتكيّف مع البيئة استجابةً للتغيرات؛ بغية حل المشكلات وضمان البقاء، سواء أكان ذلك عند الإنسان، أم الحيوان، أم النبات، أم حتى الآلة.

التعلُّم النباتي: من الميموزا إلى دوّار الشمس

في العام الماضي، نشر الباحث بيتر فيشتون مقالًا في مجلة "العلوم الإدراكية" شكّل تحديًا لمعرفتنا عن الإدراك وآلياته. فقد أثبت أن حركات نبتة الميموزا، المعروفة باسم "لا تلمسني" أو "المستحية"، التي تطوي أوراقها فور لمسها أو تعرّضها للضوء فتتقلص خوفًا، تتأثّر بعدد دورات الإضاءة التي تعرّضت لها، وليس بمجرد مرور الوقت. فحين تعرّضت لنمطٍ متكررٍ ليومين مضيئين يتبعهما يوم مظلم، بدأت أوراقها تنطوي قبل حلول الظلام؛ كأنما عرفت أن اليوم الثالث سيكون مظلمًا واستعدّت له.

ويُعدّ تعديل السلوك استنادًا إلى خبرةٍ سابقة أحد التعريفات الأساسية للتعلّم؛ وهنا تكمن المفارقة: فالنبتة التي أظهرت هذا السلوك لا تمتلك دماغًا ولا خلايا عصبية. ومع ذلك، تشير هذه النتائج إلى أن بعض الكائنات الحيّة قد تؤدي وظائف شبيهة بالإدراك من خلال آليات تختلف عمّا تفترضه علوم الأعصاب التقليدية.

في سياقٍ متصل، أخضعت الباحثة مونيكا غاليانو نباتات الميموزا لاهتزازات متكرّرة غير مؤذية؛ وفي البداية، كانت النباتات تطوي أوراقها دفاعًا كما لو أنها تواجه خطرًا، لكنها توقّفت تدريجيًّا عن ذلك بعد أن "تعلّمت" أن الاهتزاز لا يشكّل تهديدًا حقيقيًّا. واللافت أكثر أن النباتات احتفظت بهذا السلوك لأسابيع بعد انتهاء التجربة.

ما الذي يقوم مقام الخلايا العصبية؟

تمتلك النباتات إشارات قائمة على الكالسيوم في خلاياها، تتشابه وظيفيًّا مع العمليات المرتبطة بالذاكرة عند الحيوانات. وتشمل هذه المنظومة إشاراتٍ كهربائيةً طويلة المدى شبيهةً بالخلايا العصبية، وتُنتج مواد مثل: السيروتونين، والدوبامين، وحمض غاما أمينوبيوتيريك، وهي جزيئات معروفة بدورها العصبي لدى الإنسان. لكن النبات لا "يفكّر" كما يفعل الدماغ البشري، بل يستجيب عبر شبكة موزّعة في كامل جسده، ما يوحي بأن بعض خصائص الذكاء قد تنشأ من التنظيم الحيوي نفسه، لا من وجود مركز عصبي بالضرورة.

وخلال تجارب الباحث أتاميان من جامعة "كاليفورنيا-ديفيس"، المنشورة في مجلة (Science)، تبيّن أن دوّار الشمس، حين نُقل إلى بيئةٍ بضوء ثابت من الأعلى واصل حركته الاهتزازية بين الشرق والغرب، وهو ما يعني أن المحرّكَ الحقيقي ساعةٌ بيولوجية داخلية، لا الضوء الخارجي؛ فهو لا ينتظر أن يرى الشمس ليتجه نحوها، بل يتوقّع موعد ظهورها واتجاهها مسبقًا.

> الأبحاث على النباتات أظهرت أن بعضها يستطيع تمييز الخطر عن غيره، وبعضها يصدر أصواتًا عند العطش أو الإصابة بالمرض.

تصوير: مصلح جميل

ولا يبدو استقرار الزهرة الناضجة باتجاه الشرق أمرًا عشوائيًّا أيضًا؛ فالزهور الموجَّهة شرقًا تكون أكثر دفئًا، وهذا الدفء يستقطب الملقِّحات التي تفضّل الزهور الدافئة، في حين تتولّى إشاراتُ هرمون الأوكسين في الساق تثبيت هذا التوجّه. إذ إن الأوكسين نفسه الذي يحرّك الساق هو الجزيء الذي رأيناه يعمل في شبكة الميموزا، وهذا يعني أن المادة الأولية واحدة، في حين تتنوّع الوظائف.

الصوت.. لغة النبات الخفية

لا تقتصر قدرات النبات على الاستجابة الفورية للمؤثرات البيئية، بل تمتد إلى أشكال أكثر تعقيدًا من التواصل والتكيّف، بعضها يحدث ضمن نطاقات لا تستطيع الأذن البشرية التقاطها. فقد أظهرت الأبحاث الحديثة أن النباتات الواقعة تحت وطأة الإجهاد والعطش تُصدر إشاراتٍ فوق سمعية مرتبطة بحالاتها الفيزيولوجية.

وأظهرت دراسةٌ نُشرت في مجلة (Cell)، أن نباتات الطماطم والتبغ تُطلق ما بين 30 و50 إشارةً صوتية في الساعة عند تعرّضها للعطش أو الإصابة، في حين يبقى النبات السليم صامتًا. وأظهرت نماذج التعلّم الآلي قدرةً على التمييز بين أنواع الإجهاد المختلفة اعتمادًا على هذه الإشارات فقط.

وفي هولندا، طوّر فريقٌ بحثي من جامعتين نظامًا لتحليل هذه الأصوات على عشرة أنواعٍ مختلفة من النباتات الوعائية، كاشفًا أن هذه الظاهرة ليست حكرًا على نوعٍ معيّن.

ولا يكتفي النبات بإطلاق الإشارات، بل إنه يُصغي إليها أيضًا؛ فقد أثبتت دراسة في (Ecology Letters) أن زهور الربيع المسائية تستجيب لطنين النحل، فترفع تركيز السكر في رحيقها خلال ثلاث دقائق. وتتميّز هذه الاستجابة بأنها انتقائية تمامًا؛ فالزهرة تستجيب لترددات النحل المنخفضة دون الترددات العالية غير المرتبطة بها. ويُعتقد أن بتلات الزهرة تؤدي دور مستقبلات ميكانيكية دقيقة تهتز استجابةً لترددات محددة، بما يشبه هوائيًّا بيولوجيًّا مهيّأً لالتقاط أصوات الملقّحات.

المادة التي تستجيب

إذا كان الإدراك النباتي يثير الدهشة لأنه يحدث في كائن حيّ بلا جهاز عصبي، فإن ما تطوّره الهندسة الحديثة يطرح سؤالًا مختلفًا: هل يمكن لمادة غير حيّةٍ أن تُظهر سلوكًا يشبه الاستجابة الذكية؟

ما يجمع النبات وما يُعرف اليوم بـ"المواد الذكية" يرتكز على مبدأ فيزيائي واحد: تحويل الطاقة إلى معلومة. فالضوء والحرارة والضغط والاهتزازات ليست سوى أشكال مختلفة من الطاقة. ويمكن لبعض الأنظمة، سواء أكانت خليةً حيّة أم مادة مُصمّمة هندسيًّا، أن تلتقط هذه المؤثرات وتحوّلها إلى استجابة محددة.

وفي هذا السياق، طوّر فريق من مختبر "سيك لاب" في جامعة "تافتس" الأمريكية طلاءً يقيس موقع الضربة وشدّتها دون أي دوائر إلكترونية أو حسّاسات. ويتكوّن هذا الطلاء من جسيماتٍ دقيقة، كلٌّ منها بحجم خلية الدم الحمراء، وتحتوي على بوليمر متغير اللون يُحاط بغلاف من بروتين الحرير. فحين تتعرّض هذه المادة للضغط، يتغيّر ترتيبها الجزيئي، مما يؤدي إلى تغيّر لونها تدريجيًّا من الأزرق إلى الأحمر تبعًا لشدة التأثير.

وفي مجال آخر، طوّر باحثون عدساتٍ بصرية مصنوعة من أطرٍ معدنية عضوية نانوية المسام، وحين تنفُذ جزيئات الغاز إلى مساماتها الداخلية، تتيح لها استشعار التركيب الكيميائي للهواء المحيط دون الحاجة إلى أي إلكترونيات. وفي الحالتين، لا توجد "معالجة مركزية" للمعلومات، بل إن بنية المادة نفسها تحدّد طبيعة الاستجابة.

فالمادة لا تحتاج إلى دماغ، ولا إلى خلية، ولا إلى برنامج خارجي؛ فبنيتها الكيميائية تُقرّر كيف تستجيب. لكن الطلاء والعدسة لا تتعلّمان ولا تتذكّران ولا تستبقان، وإنما تستجيبان فحسب. وهذا ما يجعل السؤال حادًّا: إذا كانت البنية

وحدها كافية للاستجابة الانتقائية، فأين يبدأ الإدراك بالضبط؟

الروبوتات تُحاكي مبدأ الحياة

لم يقتصر الاهتمام بفكرة "الذكاء من دون دماغ" على النبات والمواد الذكية، بل امتدَّ أيضًا إلى عالم الروبوتات. فقد طرح مؤخرًا باحثون في جامعة كاليفورنيا في سانتا باربرا وجامعة دريسدن التقنية، سؤالًا مفاده: هل يمكن بناء روبوتات تتصرّف جماعيًّا بطريقةٍ تُحاكي ما يحدث في الطبيعة؟ فصمّموا روبوتاتٍ صغيرةً مستقلّة، لكلٍّ منها قواعد بسيطة، لكنها قادرة على التجمّع وتغيير شكلها بصورة جماعية. ولا يمتلك أي روبوت منها صورةً كاملة عن النظام أو قدرةً على قيادة البقية، لكن كل وحدة تطبق قواعد محلية بسيطة مرتبطة بالحركة والالتصاق والاستجابة للقوى المحيطة. ومن خلال هذه التفاعلات المحدودة، يظهر سلوك جماعي يبدو معقّدًا ومنظّمًا عند النظر إليه من الخارج.

استُلهمت الفكرة من المراحل الأولى لتشكّل الأجنّة في الكائنات الحيّة؛ إذ لا توجد خلية تقود البقية، بل ترتّب الخلايا نفسها تلقائيًّا. ففي بعض اللحظات، تكون الخلايا مرنةً لتغيير مواقعها، وفي لحظاتٍ أخرى تصبح أصلب لتثبيت الشكل النهائي. وقد نقل الباحثون هذا المبدأ نفسه إلى الروبوتات؛ أي من دون تعليمات مركزية، وإنما تغيّرٌ في الخواص المادية يتيح للنظام أن يتشكّل، ثم يستقرّ، بحسب الحاجة.

الفارق في استجابة النبات والروبوت جوهري؛ فالنبات يستجيب بكيمياء طوّرتها الحياة، والروبوت يستجيب بقواعد صمّمها إنسانٌ يعرف النتيجة مسبقًا. الأول ظاهرةٌ بيولوجية حقيقية، والثاني محاكاةٌ هندسية لمبدئها. وتطرح هذه المحاكاة السؤال نفسه الذي تطرحه الميموزا ودوّار الشمس: هل يكمن مصدر الذكاء في الفكرة أم في البنية؟

الخلية.. الوحدة الأولى للإدراك

السؤال الأعمق الذي يُوحّد كل ما ذُكر: هل سلوك الميموزا ودوّار الشمس والزهرة والمادة الذكية والروبوتات وذكاء الإنسان، يعود إلى مبدأ واحد؟ فكل كائنٍ حيّ يتكوّن من خلايا، وكل خليةٍ تستقبل طاقةً من محيطها وتحوّلها إلى معلومات، ثم تستجيب وتتواصل.

تشير أبحاث متزايدة إلى أن بعض أشكال التعلّم والاستجابة المعتمدة على الخبرة، قد تظهر حتى لدى كائنات وحيدة الخلية. فكائن "ستانتور" (Stentor)، وهو كائنٌ أوّلي وحيد الخلية، يُظهر التعوّد والتحسّس، ويتعلّم التمييز بين المنبّه الخطر وغير الخطر ويُعدّل استجابته وفقًا لذلك.

وتقترح هذه النتائج أن بعض المبادئ المرتبطة بالتعلّم، مثل الاحتفاظ بأثر للتجربة السابقة أو تعديل الاستجابة وفق الظروف، قد لا تكون حكرًا على الشبكات العصبية المعقّدة. فالكثير من الخلايا، حتى غير العصبية منها، تمتلك أنظمة إشارات تعتمد على التفاعل الكيميائي والكهربائي، وتستطيع استقبال المعلومات من محيطها والاستجابة لها بصورةٍ ديناميكية.

هذا يعني أن الكالسيوم الذي يحمل ذاكرة الميموزا هو نفسه الذي يُقلّص عضلة القلب. والأوكسين الذي يُدير رأس دوّار الشمس في الليل هو شبيهٌ بالناقلات العصبية الدماغية. إنها هويات جزيئية تكشف أن الحياة كلها تتكلم اللغة نفسها.

ولا يعني ذلك أن النبات يمتلك وعيًا شبيهًا بالبشر، أو أن الخلية "تفكر" بالمعنى المعروف، لكنه يكشف أن الحياة تعتمد، على اختلاف أشكالها، على لغةٍ خلوية مشتركة تتولّى استقبال الإشارات ومعالجتها والاستجابة لها. وربّما يكون الدماغ، وفق هذا التصور، ليس نقطة البداية في ظهور الذكاء، بل أحد أكثر أشكاله تعقيدًا.

وهكذا، لا تقدّم هذه الأبحاث إجابةً نهائية بقدر ما تفتح آفاقًا لأسئلة جديدة. فكلما توسّعت دراسة النبات والكائنات الدقيقة والأنظمة الاصطناعية، بدا أن الحدود التقليدية بين الذكاء والحياة والاستجابة الميكانيكية أقل وضوحًا ممَّا اعتقد الإنسان طويلًا.

> ما يجمع بين النبات وما يُعرف اليوم "بالمواد الذكية" هو مبدأ فيزيائي واحد: تحويل الطاقة إلى معلومة.

العواصف الشمسية

خطر صامت على التكنولوجيا

مازن عبدالعزيز

بتزايد اعتماد الحضارة الرقمية على البنية التحتية الفضائية والأنظمة المترابطة، لم تعُد العواصف الشمسية مجرد ظواهر فلكية بعيدة، بل أصبحت مصدرًا حقيقيًّا للقلق على التكنولوجيا المعاصرة. فاضطرابٌ واحدٌ يبدأ على سطح الشمس قد ينعكس على دقة الملاحة الجوية، أو يُربك الاتصالات، أو يعطّل شبكات الكهرباء. ومن هنا، تزايد الاهتمام عالميًّا بما يُعرف بـ"الطقس الفضائي"؛ أي دراسة تأثير النشاط الشمسي في البيئة الفضائية والأنظمة التقنية على الأرض، بهدف فهم هذه الظواهر والتقليل من أخطارها على البنية التحتية الحديثة.

يُعرِّف عالمُ الفيزياء الفلكية النمساوي، البروفيسور أرنولد هنسلمير، الطقسَ الفضائي في كتابه "الشمس والطقس الفضائي"، الصادر عام 2007م، بأنه: "مجمل حالة الشمس والرياح الشمسية وطبقات الغلاف الجوي العُليا ومجال الأرض المغناطيسي التي تؤثر في النظم التقنية الأرضية والفضائية". كما تؤكد الإدارة الوطنية الأمريكية للمحيطات والغلاف الجوي أنّ هذه الاضطرابات ليست مجرد افتراضات علمية، بل هي ظواهر فلكية لها تأثيرات واقعية وملموسة في التكنولوجيا المنتشرة عالميًّا.

ماذا يحدث حين تعصف الشمس؟

العواصف الشمسية ليست عواصف بالمعنى الأرضي المألوف، فلا رياح فيها ولا سُحُب، بل هي ظاهرة فيزيائية مغناطيسية وإشعاعية تحدث في الشمس، وقد يصل تأثيرها إلى الفضاء المجاور للأرض. ويظهر هذا الحدث عادةً في شكلين رئيسين: التوهّجات الشمسية، وهي انفجارات تُطلِق كميّاتٍ هائلة من الإشعاع الكهرومغناطيسي؛ والانبعاثات الكتلية الإكليلية، التي تقذف مليارات الأطنان من البلازما والمجالات المغناطيسية إلى الفضاء.

تكمن خطورة هذه العواصف عندما تتجه انبعاثاتها نحو الأرض وتتفاعل مع غلافها المغناطيسي. فإذا كان المجال المغناطيسي المحمول في العاصفة معاكسًا لاتجاه المجال المغناطيسي الأرضي، تحدث ظاهرةٌ تُعرف بـ"إعادة الاتصال المغناطيسي" تسمح بانتقال كميّات كبيرة من الطاقة إلى البيئة الفضائية المحيطة بالأرض، وهو ما يؤدي إلى اضطرابات جيومغناطيسية قد تؤثر في الأقمار الاصطناعية والاتصالات وشبكات الطاقة. فتتسرّب الطاقة إلى النظام المغناطيسي الأرضي وتثير الاضطرابات الجيومغناطيسية. لذلك لا تُقاس شدة العاصفة الشمسية بسطوعها فقط، بل بدرجة تفاعلها مع الدرع المغناطيسي الأرضي.

درع الأرض في مواجهة العاصفة

يشكّل المجال المغناطيسي للأرض درع حماية، ولكنه ليس منيعًا تمامًا أمام العواصف الشمسية. فعندما تزداد كثافة الجسيمات المشحونة أو سرعتها، يتعرَّض الغلاف المغناطيسي لضغطٍ شديد، فتضطرب حالة طبقة الأيونوسفير؛ وهي طبقة عُليا من الغلاف الجوي تؤدي دورًا مهمًّا في انتقال الموجات الراديوية وإشارات الملاحة. وقد ينعكس هذا الاضطراب على دقة أنظمة الملاحة والاتصالات اللاسلكية، بل حتى على بعض الأقمار الاصطناعية.

تختلف شدة هذه الاضطرابات تبعًا لدورات النشاط الشمسي؛ إذ يرتبط الطقس الفضائي ارتباطًا وثيقًا بدورة تمتد نحو 11 عامًا. ففي فترات الذروة، تزداد البقع الشمسية والتوهّجات والانبعاثات الكُتَلية الإكليلية، في حين تنخفض خلال فترات الهدوء النسبي دون أن تختفي تمامًا. لذلك يُعدُّ الطقس الفضائي جزءًا من دورة طبيعية منتظمة للنشاط الشمسي، لا ظاهرةً عشوائية معزولة.

هشاشة العالم الرقمي أمام الشمس

تكمن خطورة العواصف الشمسية في اعتماد العالم الحديث على منظومات تقنية مترابطة شديدة الحساسية للاضطرابات الفضائية. فالأقمار الاصطناعية، والاتصالات، والملاحة، والطيران، حتى شبكات الكهرباء، تعتمد جميعها على تدفق مستقر للإشارات والطاقة والبيانات. ولذلك قد يتحوَّل أي اضطراب فضائيٍّ كبير إلى سلسلة من التأثيرات المتتابعة عبر هذه الأنظمة.

وتُعدُّ الأقمار الاصطناعية خط المواجهة الأول مع النشاط الشمسي. فالجسيمات المشحونة العالية الطاقة قد تتسبب في اضطراب الحسّاسات والدوائر الإلكترونية، أو في إحداث أخطاء مؤقتة في الذاكرة والبرمجيات، فيما يُعرف بظاهرة "أخطاء الجسيمات المفردة". وفي الحالات الأشد، قد تتضرر الألواح الشمسية أو بعض المكونات الإلكترونية الحساسة.

ولا يقتصر أثر هذه الاضطرابات بالفضاء، بل يمتد إلى الأرض عبر أنظمة الملاحة العالمية مثل (GPS) و(GNSS)، التي تعتمد على استقرار الإشارات بين الأقمار الاصطناعية وأجهزة الاستقبال الأرضية. فعندما تضطرب طبقة الأيونوسفير بسبب النشاط الشمسي، قد تتعرّض الإشارات إلى التأخير أو التشويش، وهو ما يضعف دقة تحديد المواقع ويؤثر في الملاحة الجوية والبحرية وبعض أنظمة النقل الذكية. وهكذا، قد يؤدي اضطرابٌ يبدأ على سطح الشمس إلى تأثيرات تمتد إلى تفاصيل الحياة اليومية على الأرض.

> أخطار العواصف الشمسية على العالم الرقمي والأقمار الاصطناعية والاتصالات وأنظمة الملاحة، دفعت بعلم "الطقس الفضائي" إلى واجهة الاهتمام.

شبكات الكهرباء تحت الضغط

تُحدث العواصف الشمسية تأثيرًا واسعًا قد يمتد إلى شبكات الكهرباء على الأرض. فعندما يضطرب المجال المغناطيسي للأرض بسرعة كبيرة، تتولّد داخل خطوط النقل والمحوّلات الكهربائية تيّاراتٌ تُعرف باسم "التيارات المستحثَّة جيومغناطيسيًّا". ويمكن لهذه التيارات أن تتسبّب في ارتفاع حرارة المحوّلات وتعطّلها، لا سيَّما في شبكات الكهرباء الواسعة الممتدة على مسافات طويلة.

ويستند هذا التأثير إلى قانون "فراداي" للحثّ الكهرومغناطيسي، الذي ينصُّ على أن التغيير السريع في المجال المغناطيسي يولّد تيارًا كهربائيًّا. لذلك فإن الشبكات الكهربائية الكبيرة، ولا سيَّما في المناطق القريبة من القطبين، هي أكثر عرضةً لتأثيرات العواصف الجيومغناطيسية.

ومع ذلك، فليس كل العواصف الشمسية تؤدي إلى أضرار كارثية؛ إذ تختلف آثارها بحسب شدتها وطبيعة البُنية التحتية المتأثرة منها. فقد تقتصر بعض الحالات على اضطراباتٍ محدودة أو تقلّبات مؤقتة في الجهد الكهربائي، في حين قد تتسبَّب العواصف الأقوى في تعطّل المحولات أو انقطاع واسع للكهرباء. ولهذا أصبحت أخطار الطقس الفضائي جزءًا من حسابات السلامة والتخطيط لدى مهندسي الطاقة.

وتُعدُّ حادثة انقطاع الكهرباء في مقاطعة كيبك الكندية عام 1989م من أبرز الأمثلة على ذلك، إذ أدّت عاصفة جيومغناطيسية قوية إلى انهيار شبكة الكهرباء خلال وقت قصير، في حادثة ما زال يُستشهد بها حتى اليوم بوصفها مثالًا على التأثير المباشر للنشاط الشمسي في البنية التحتية الحديثة.

الاتصالات ليست بمنأى

لا تقتصر تأثيرات العواصف الشمسية على الملاحة وشبكات الكهرباء، بل تمتد أيضًا إلى أنظمة الاتصالات الراديوية. فطبقة الأيونوسفير، التي تساعد على انعكاس الموجات الراديوية عالية التردد المُستخدمة في الاتصالات البعيدة، تتأثر بشدة بالإشعاع الشمسي. وعندما يضطرب تركيز الجسيمات المشحونة في هذه الطبقة، قد تضعف الإشارات أو تنقطع بالكامل، لا سيَّما في الاتصالات الجوية والبحرية والمناطق القطبية.

ولا ينحصر تأثير اضطراب الأيونوسفير على جودة الإشارة وحدَها، بل قد يتجاوز ذلك ليشمل توقيتها أيضًا. فكثير من الأنظمة الحديثة، مثل شبكات الملاحة والخدمات المصرفية ومراكز البيانات، قائمٌ على تزامن لحظيٍّ صارم، وأي انحراف زمني قد يؤدي إلى مشكلات تشغيلية متسلسلة تنتقل إلى قطاعات متعددة.

وهكذا، تكشف العواصف الشمسية مدى اعتماد العالم الرقمي الحديث على استقرار البيئة الفضائية المحيطة بالأرض.

إستراتيجيات الحد من الأخطار

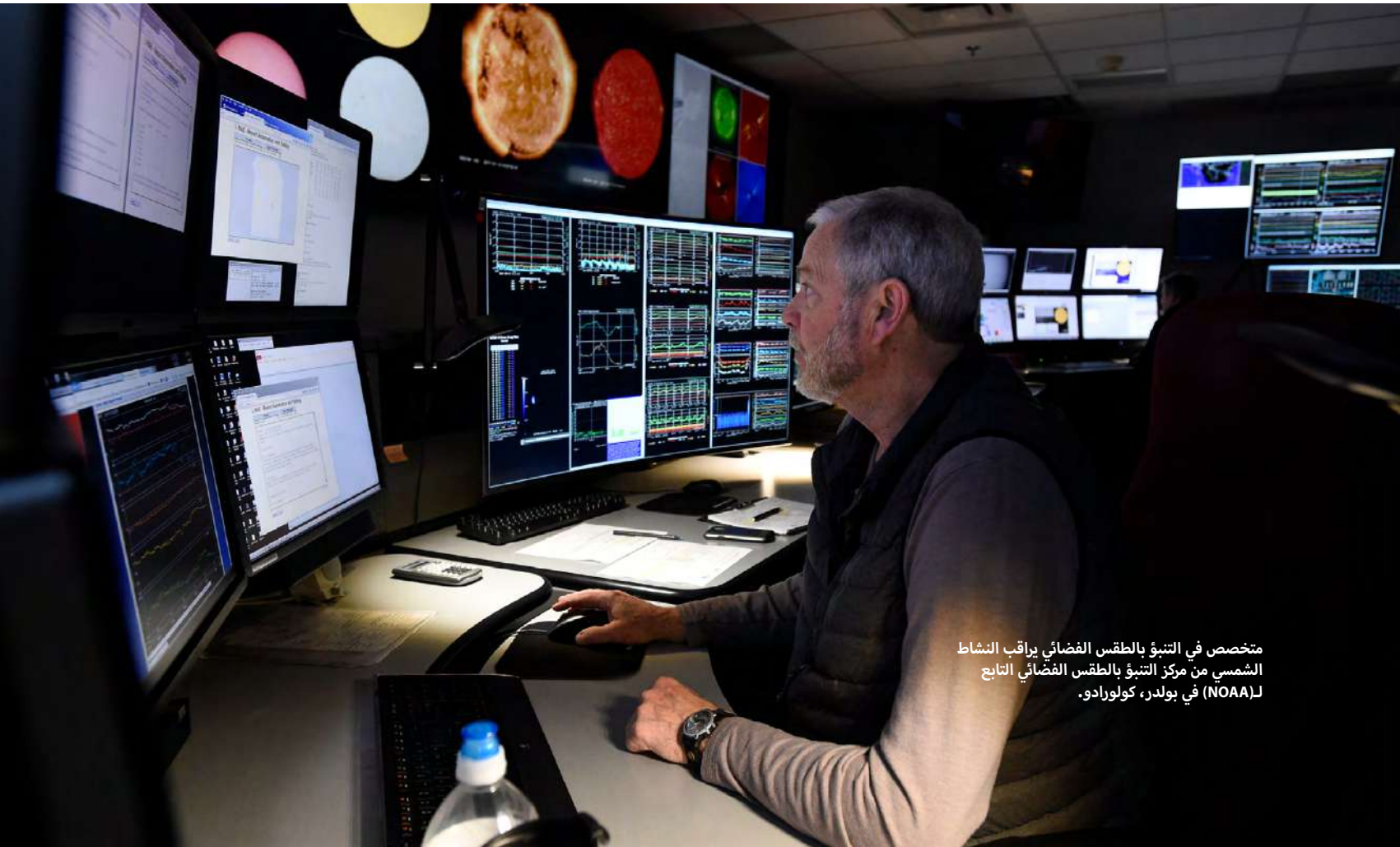
على الرغم من استحالة منع العواصف الشمسية أو إيقاف تأثيرها، فإن الحدَّ من أخطارها يعتمد على التنبؤ المبكر ورفع جاهزية الأنظمة التقنية. فالمراصد الشمسية تتابع باستمرار البقع الشمسية والتوهجات والانبعاثات الكتلية الإكليلية، وهو ما يتيح إصدار تحذيرات مبكرة للقطاعات الحيوية قبل وصول الاضطرابات إلى الأرض. وتشير الإدارة الوطنية الأمريكية للمحيطات والغلاف الجوي إلى أهمية استثمار الزمن الفاصل بين رصد العاصفة ووصولها لاتخاذ إجراءات وقائية تقلّل حجم الأضرار.

وتشمل هذه الإجراءات تعزيز الحماية الإشعاعية للأقمار الاصطناعية، واستخدام محوّلات كهربائية أكثر مقاومةً للتيارات المستحثَّة جيومغناطيسيًّا، وتطوير أنظمة تشغيل أكثر مرونةً لشبكات الطاقة والاتصالات. كما قد تلجأ شركات الطيران، خلال فترات النشاط الشمسي الشديد، إلى تعديل بعض المسارات الجوية وتجنُّب الرحلات القطبية للحدِّ من اضطرابات الاتصالات والملاحة.

التنبؤ الاستباقي بوصفه آليةً دفاعية

يُعدُّ الإنذار المبكر العامل الحاسم لإدارة خطط تفادي الأخطار؛ لأنه يوفر هامشًا زمنيًّا لمشغلي الأقمار والشبكات الكهربائية والمنظومات الملاحية لتفعيل بروتوكولات الحماية. وقد تشمل هذه الإجراءات تعليق بعض المهام أو تقليل الأحمال الكهربائية أو تغيير المسارات الملاحية وغيرها. وتشير بعض التقارير إلى أن التنبؤ لا يصدّ النشاط الشمسي، بل يُحجّم تداعياته ويقلّل الخسائر والأضرار التقنية والاقتصادية.

وفي عالم يزداد اعتمادًا على البُنية الرقمية والأنظمة الفضائية، لم يعُد فهم الطقس الفضائي مسألةً علمية متخصصة فحسب، بل أصبح عنصرًا مهمًّا في حماية البنية التحتية الحديثة واستمرارية عملها. فالتكنولوجيا المعاصرة، رغم تعقيدها وتقدمها، تبقى مرتبطةً ببيئة كونية متغيرة تؤثر فيها الشمس بصورة مباشرة وغير مباشرة.



متخصص في التنبؤ بالطقس الفضائي يراقب النشاط الشمسي من مركز التنبؤ بالطقس الفضائي التابع لـ(NOAA) في بولدر، كولورادو.

التفوّق المبكر..
لن يصنع قادة مستقبليين

د. آلاء سعد الناجم
أستاذة الوراثة الجزيئية المساعدة - جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل

للاستماع

لوقتٍ طويل، ساد الاعتقاد أن التفوُّق المُبكِّر مؤشرًا شبه حتميٍّ على العبقرية المستقبلية، وأصبحت المجتمعات التعليمية تميل لتصنيف الطفل الذي يتفوق أكاديميًّا، أو يُظهر موهبةً لافتة في الرياضيات أو الموسيقى أو العلوم، أو يحقّق درجاتٍ مرتفعة في اختبارات الذكاء، بأنه "مشروعُ عبقري" أو "قائد المستقبل". ومن هنا، تشكّلت سياساتٌ عديدة لرعاية الموهوبين تتمحور حول فكرة الاكتشاف المبكر، والتخصّص المبكر، والتدريب المكثّف في مجال واحد، انطلاقًا من افتراض أن البدايات اللامعة ستقود بالضرورة لأعلى مستويات الإنجاز لاحقًا.

التصوُّر بأن التفوُّق المُبكّر عند الأطفال وصغار السن يقود حتمًا لتفوُّقٍ مماثل في الحياة العملية ليس جديدًا. فمنذ القرن التاسع عشر، حاول فرانسيس غالتون في كتابه (Hereditary Genius) تفسير العبقرية بوصفها امتدادًا لقدرات فطرية استثنائية تظهر مبكرًا. غير أن تصوُّره اصطدم بنظرية "الممارسة المتعمَّدة"، التي افترضت أن الوصول لمستويات أداء عليا يرتبط بالتدريب المكثَّف طويل المدى ضمن مجالٍ محدَّد. وقد دعمت دراساتٌ عديدة هذه الفرضية، فارتبطت كثافة التدريب بالأداء المرتفع لدى الأطفال واليافعين.

الإنجاز أكثر تعقيدًا من التفوق المبكر

تجاوزت الدراسات الحديثة التفسير القائم على التدريب وحدَه، لتؤكد أن التفوق ظاهرةٌ أكثر تعقيدًا، تتداخل فيها عوامل متعددة، مثل: الدافعية، والتنظيم الذاتي، والدعم الأسري، والسياق التعليمي، وجودة الفرص المتاحة. فالنجاح لا يُقاس بسرعة الوصول فقط، بل أيضًا بالقدرة على الاستمرار والتجدُّد والتكيُّف مع التحولات طويلة المدى. والسؤال المطروح: هل يتحوَّل الأطفال المتفوقون لأصحاب إنجازات عالمية أكثر تأثيرًا في المستقبل؟

حاولت دراسةٌ حديثة منشورة في مجلة (Science) الإجابة عن السؤال من خلال مراجعة بحثية شملت أكثر من 34 ألف شخصٍ من أصحاب الإنجازات العالمية في مجالات شملت العلوم، والرياضة، والموسيقى، والشطرنج، بعضهم حاصلين على جوائز كبرى. إذ كشفت الدراسة أن التفوّق المبكر قد يمنح أفضليةً أوَّلية، لكنه لا يمثّل بالضرورة مؤشرًا حاسمًا للوصول لأعلى مستويات الإنجاز لاحقًا؛ فقد تبيَّن أن كثيرًا من أصحاب الأداء العالمي في مرحلة الرشد لم يكونوا ضمن الأكثر تفوُّقًا في طفولتهم، فمسارات الإنجاز طويل المدى تبدو أكثر تعقيدًا من مجرد التفوُّق المبكر وحدَه، والبيانات أظهرت أن المتفوقين أكاديميًّا لا يتحوَّلون بالضرورة إلى الأكثر نجاحًا أو تأثيرًا مهنيًّا في المستقبل.

مساران مختلفان للنمو والإنجاز

يرتبط الأداء المرتفع في الطفولة بالتخصّص المبكر، والتدريب المكثّف في مجالٍ واحد، والتطوُّر السريع مقارنةً بالأقران، أمَّا أصحاب الإنجازات العالمية لاحقًا، فقد سلكوا مسارًا مختلفًا يرتكز على تنوُّع الخبرات، وتعدد المجالات، والتطوُّر التدريجي الأبطأ، مع قدرةٍ أكبر على التكيُّف وإعادة بناء المهارات عبر الزمن.

هذه النتائج تتوافق مع ما طرحه الباحث دايفيد أبستين في كتابه (Range)؛ بأن الأشخاص الذين يمرّون بخبرات متنوعة قبل التخصّص يمتلكون قدرةً أعلى على الابتكار، وحلّ المشكلات المعقّدة، والتكيّف مع البيئات المتغيرة، فالتنوُّع المعرفي لا يمثّل "تشتيتًا"، بل قد يكون أحد أهم مصادر الإبداع والتميُّز طويل المدى.

وتشير أدبيات حديثة أن الإنجاز العالمي لا يعتمد على الذكاء أو المهارة المبكرة فحسب، بل أيضًا على المرونة النفسية، والقدرة على التعلُّم المستمر، والتكيُّف، وربط الخبرات المختلفة ببعضها. وقد أكَّدت نماذجُ حديثةٌ في تربية الموهوبين، مثل نموذج "جوزف رانزولي"، أن الموهبة لا تُختزل في القدرة العقلية وحدَها، بل تتشكّل من تفاعلٍ معقّدٍ بين الإبداع، والدافعية، والالتزام، والبيئة المحيطة.

وبينت دراساتٌ أن التخصّص المبكر المفرط، قد يرتبط بنتائج سلبية بعيدة المدى، مثل: الاحتراق النفسي، وفقدان الدافعية، والإرهاق، بل حتى الانسحاب من المجال الذي كان الطفل متفوّقًا فيه، وأظهرت مراجعاتٌ حديثة في علم النفس الرياضي أن الأطفال الذين يُدفعون في سنٍّ صغير للتدريب المكثَّف في مجال واحدٍ يكونوا أكثر عرضةً لفقدان الشغف مع الوقت.

اقترحت الدراسات ثلاث فرضيات لتفوُّق أصحاب الإنجازات العالمية؛ أوَّلها "البحث والتوافق"، وتفترض أن تنوُّع التجارب يساعد الفرد في اكتشاف المجال الأكثر توافقًا مع قدراته الحقيقية. وثانيها "رأس المال التعلّمي"، وتفترض أن تنوع الخبرات يسهم في بناء مرونةٍ معرفية وقدرةٍ أعلى على التعلّم والإبداع، أمَّا الثالثة، فهي "تقليل المخاطر"، وتفترض أن التنوُّع يقلّل من احتمالات الاحتراق النفسي والملل الناتج عن التخصّص المبكر. لذا فإن أخطر ما قد يحدث للطفل ليس أن يتأخر قليلًا في البداية، بل أن يُختزل مبكرًا داخل مسارٍ ضيق يمنعه من اكتشاف إمكاناته الحقيقية. فالعظمة الإنسانية لا تُبنى دائمًا على البدايات السريعة، بل تنمو بهدوءٍ عبر التجريب والتنوُّع والتعثُّر وإعادة اكتشاف الذات مع الزمن. ولهذا لم يعُد السؤال التربوي الأهم: كيف نصنع طفلًا متفوقًا؟ بل: كيف نصنع إنسانًا قادرًا على الاستمرار، والتجدد، والتكيف، وصناعة أثر في عالم سريع التغير؟

عوالم في العتمة

ثراء أعماق البحار بين الاستكشاف والهشاشة

د. ماجد المالكي

في أعماق البحار التي لا يبلغها الضوء، لا ينتهي العالم، بل يبدأ عالم آخر. فهناك، تمتد في قاع البحر سهولٌ لا نراها، وقنوات لا تعبرها السفن، وتلالٌ وجبال وأخاديد لا تزال خرائطنا عاجزةً عن وصف كثير منها بدقة. تبدو الأعماق من بعيد، فضاءً صامتًا ومعزولًا، لكنها في الحقيقة أحد أكثر عوالم الأرض غموضًا وثراءً: حياة تتكيّف بلا شمس، ورواسب تحتفظ بذاكرة الزمن، ومعادن قد تصبح جزءًا من اقتصاد المستقبل.

هذا التوتر بين الدهشة العلمية والإغراء الاقتصادي حيال أعماق البحار هو جوهر الحكاية. فكلما تقدّمت أدواتنا، اقتربنا أكثر من قاع البحر؛ وكلما اقتربنا، أصبح السؤال أكثر إلحاحًا: هل نملك حق استغلال ما لم نفهمه بعد؟ وما الذي توصلت إليه سفن الأبحاث بوصفها البوابة العلمية إلى هذا العالم الخفي، سواء في تصوير طبوغرافية القاع، أو أخذ العينات الأسطوانية، وصولًا إلى قراءة الطبقات العميقة بالمسح السيزمي في الخليج العربي على سبيل المثال؟

عالم بلا ضوء.. لكنه ليس بلا حياة

لوقتٍ طويل، تعامل الخيال البشري مع الأعماق بوصفها فراغًا مظلمًا وباردًا وفقيرًا بالحياة. لكن العلم كشف صورة مختلفة تمامًا. ففي الأماكن التي تغيب عنها الشمس، لا تعتمد بعض الأنظمة الحيوية على البناء الضوئي (Photosynthesis)، كما تفعل النباتات والطحالب قرب السطح، بل على ما يُعرف بالبناء الكيميائي (Chemosynthesis)، حيث تستمد الكائنات الدقيقة طاقتها من تفاعلات كيميائية حول الفوّهات الحرارية أو البيئات الغنية بالمركّبات المعدنية والكبريتية.

هذه الحياة لا تبدو نسخةً باهتة من حياة السطح، بل نموذجًا مختلفًا للإبداع البيولوجي. كائنات تتحمّل ضغطًا هائلًا وبرودة شديدة وظلامًا دائمًا، وتبني شبكاتٍ غذائيةً كاملة بمعزل عن الشمس. لذلك، فإن قاع البحر ليس هامشًا للحياة، بل مختبرًا طبيعيًّا يكشف قدرة الكائنات على التكيف في أقسى الظروف.

وهنا تبدأ المعضلة؛ فالمناطق الغنية بالمعادن قد تكون أيضًا موائل لكائناتٍ نادرة، أو بطيئة النمو، أو محدودة الانتشار. وأي اضطراب ميكانيكي أو كيميائي في القاع قد لا يشبه جَرف تربة على اليابسة، بل قد يعني تدمير نظام بيئي لا نعرف حتى الآن عدد أنواعه ولا الزمن الذي يحتاج إليه للتعافي.

جغرافيا مجهولة تحت الماء

كثيرًا ما يُقال إننا نعرف عن سطح القمر أكثر ممَّا نعرف عن قاع المحيطات. قد تبدو العبارة صادمة، لكنها تكشف حقيقةً مهمّة؛ فسطح البحر مرئي ومألوف، أمَّا قاعه فيحجبه العمق والضغط والظلام. وما كان يُظن يومًا أنه قاعٌ مستو، اتّضح أنه جغرافيا معقّدة تضمّ جبالًا بحرية، وأخاديد، وخنادق، وقنوات، وسهولًا رسوبية، ومنحدرات، ومرتفعات صخرية.

الخليج العربي مثلًا، على ضحالته النسبية مقارنةً بالمحيطات العميقة، فإن قاعه ليس بسيطًا؛ فهو يتأثر بالتيارات والرياح والمدّ والجزر وطبيعة الرواسب، إضافةً إلى قربه من الجزر والمناطق الصناعية والساحلية. وهنا تظهر أهمية سفن الأبحاث؛ لأنها تنقلنا من التخمين إلى القياس، ومن الصورة العامة إلى الخريطة الدقيقة.

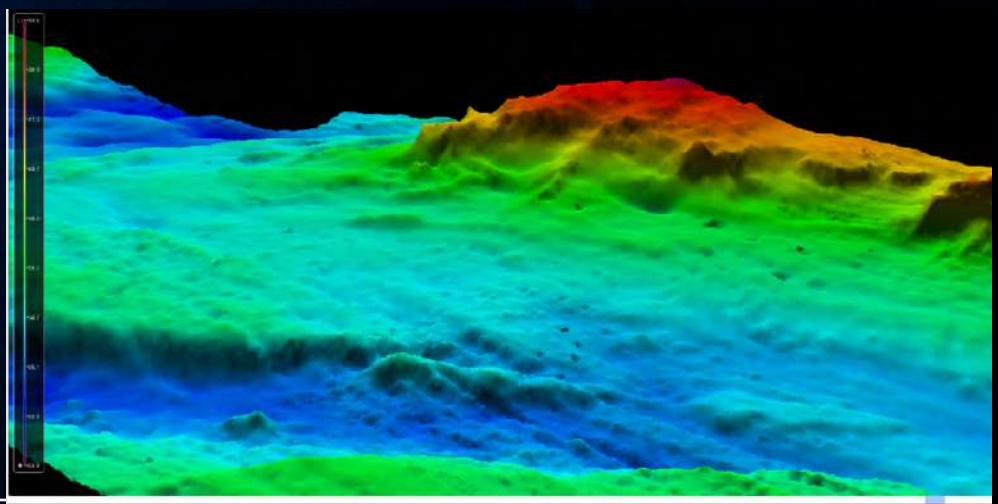
تستخدم سفن الأبحاث أجهزةً مثل مسبار الأعماق متعدد الحزم (MBES)، الذي يرسل حزمًا صوتية متعددة نحو القاع ويستقبل أصداءها، مُنتجًا خرائط ثلاثية الأبعاد تكشف التضاريس المغمورة: القنوات، والمرتفعات، والخنادق، والسطوح غير المنتظمة، ومناطق الأعشاب البحرية والعوائق الملاحية. ليست هذه الخرائط ترفًا علميًّا، بل تمثّل المرحلة الأولى لفهم أماكن ترسّب الرواسب الدقيقة، وأين يمكن أن تتراكم العناصر المعدنية، وأين ينبغي الحذر بيئيًّا.

الشكل الأعلى يوضّح تصويرًا لطبوغرافية أحد المواقع بمساحة (5 x 5 كلم) بالقرب من جزيرة جناء في الخليج العربي، ويدل على وجود القنوات (باللون الأزرق) والمرتفعات (باللون الأحمر) والسهول القاعية (باللون الأخضر). كما يوضح الشكل الذي في الأسفل شدة انعكاس الموجات الصوتية للمناطق نفسها، ويشير إلى المنكشفات الصخرية (باللون البني الداكن) والقنوات (باللون البني الفاتح).

كنوز مخفيّة وإغراء اقتصادي متزايد

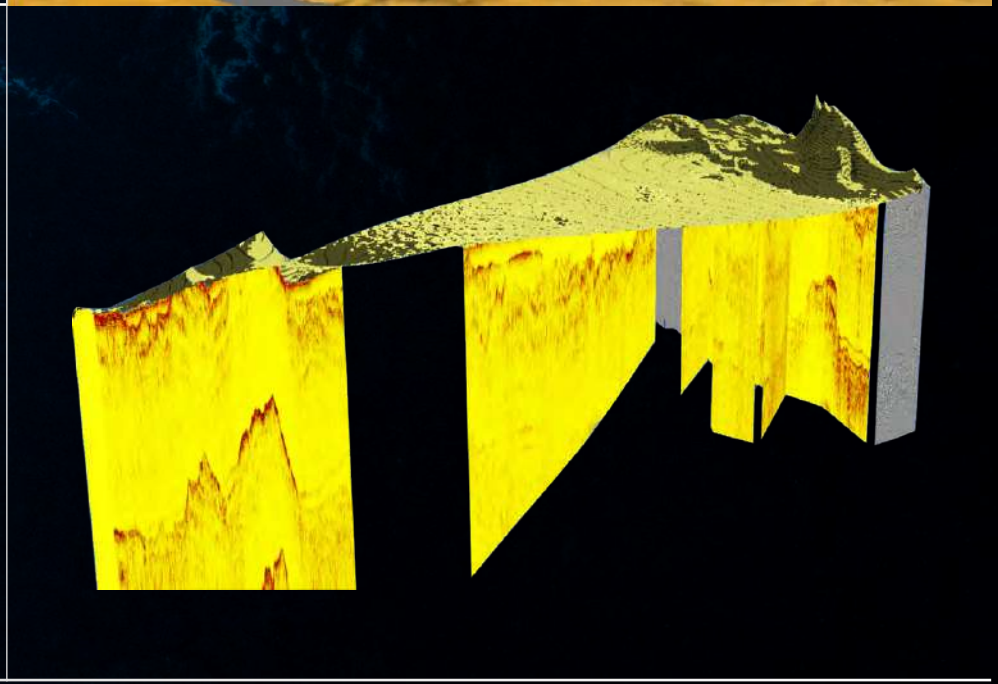
تكتسب أعماق البحار اهتمامًا عالميًّا متزايدًا؛ لأنها قد تحتوي على معادن إستراتيجية تدخل في صناعات المستقبل، مثل: النيكل والكوبالت والمنغنيز والنحاس والزنك والكروم والفاناديوم. هذه العناصر ليست مجرد أسماء في جدول كيميائي، بل هي مكوّناتٌ أساسيةٌ في البطاريات، وتقنيات تخزين الطاقة، والسبائك المقاومة للتآكل، والصناعات البحرية، والتقنيات الكهربائية، وسلاسل الإمداد الصناعية المتقدمة.

> مع تصاعد التنافس الدولي على موارد الأعماق، يصبح السؤال: هل نبدأ الاستغلال لأن التقنية أصبحت قادرةً؟ أم نؤجله لأن المعرفة لا تزال ناقصةً؟



صورة طبوغرافية لأحد المواقع بمساحة (5X5 كلم) بالقرب من جزيرة جنا في الخليج العربي، وتبيّن وجود القنوات (باللون الأزرق)، والمرتفعات (باللون الأحمر)، والسهول القاعية (باللون الأخضر).

تتّضح في الصورة شدة انعكاس الموجات الصوتية في المناطق نفسها، وتشير إلى المنكشفات الصخرية (باللون البني الداكن)، والقنوات (باللون البني الفاتح).



قطاع سيزمي ثلاثي الأبعاد لقاع الخليج يوضح امتداد طبقات الرواسب مع العمق.

> استكشاف الثروات المعدنية في قاع الخليج لا ينبغي أن يكون سباقًا، بل مشروعًا معرفيًا طويل الأمد.

في الخليج العربي، يمكن للرواسب القاعيّة أن تشكّل سجّلًا طويل الأمد لما يحدث في البيئة البحرية؛ فهي تلتقط أثر التيارات، وتغيّرات الترسيب، ومدخلات اليابسة، إضافةً إلى الأنشطة الصناعية والساحلية. وبقدر ما تحمل هذه الرواسب دلالاتٍ اقتصاديةً، فإنها تحمل كذلك إشاراتٍ بيئيةً. ومن هنا تبرز أهمية سفن الأبحاث، فهي لا تبحث عن معدنٍ بمعزلٍ عن سياقه، بل تقرأ القاع بوصفه نظامًا متكاملًا.

سفن الأبحاث: التكنولوجيا التي فتحت الباب

لم يكُن الوصول إلى هذا العالم ممكنًا لولا تطوُّر التكنولوجيا البحرية. فالسفينة البحثية الحديثة لم تعُدْ مجرد وسيلة لنقل العلماء، بل مختبرًا عائمًا مجهّزًا بأنظمة ملاحة دقيقة، وأجهزة مسح صوتي، ورافعات، وكابلات، ومجسّات، ومعدات إنزال، ومنصات لأخذ العينات وتحليلها.

تبدأ الرحلة عادةً بتصوير القاع؛ إذ تحدّد خرائط (MBES) طبيعة التضاريس، ومناطق الترسيب، والمرتفعات والمنخفضات. بعد ذلك تأتي مرحلة التحقّق الميداني عبر جمع العيّنات، وخصوصًا باستخدام العينات الأسطوانية (Core Sampling). وتتميز العينة الأسطوانية بأنها لا تلتقط سطح القاع فقط، بل تحتفظ بالطبقات الرسوبية بعضها فوق بعض، كما لو أنها أرشيف رأسي للزمن. ومن خلالها يمكن التحقّق ممَّا إذا كانت العناصر المعدنية محصورةً في طبقة سطحية حديثة، أم تمتد إلى طبقاتٍ أعمق، أو ترتبط بتغيرات بيئية ورسوبية أقدم. عمليات إنزال ورفع معدات البحث وجمع العينات على متن سفينة أبحاث.

لكن العينة، مهما بلغت أهميتها، تبقى مجرد نقطةٍ واحدةٍ ضمن مساحةٍ واسعة؛ لذلك تأتي النمذجة الجيوفيزيائية وتقنيات المسح السيزمي لاستكمال الصورة. فالمسح السيزمي يعتمد على إرسال موجات صوتية تخترق الرواسب، ثم تسجّل الأجهزةُ الانعكاساتِ القادمةَ من حدود الطبقات. ومن خلال تحليل هذه الانعكاسات، يمكن بناء تصوُّر لما تحت القاع: سماكة الرواسب، وامتداد الطبقات، ووجود صدوع أو انقطاعات، وربّما امتداد النطاقات المعدنية المحتملة.

الخليج العربي نموذجًا: مورد محتمل في بيئة حساسة

يمثّل الخليج العربي حالةً خاصة. فهو بحر ضحل نسبيًّا، وشبه مغلق، ومحدود التبادل المائي، وشديد الارتباط بالصناعة، والطاقة، والملاحة، والتحلية. هذه الخصائص تجعل قاعه مهمًّا من زاويتين متلازمتين: زاويةٍ بحريةٍ تبحث عن موارد وفرص، وزاويةٍ بيئيةٍ تخشى من تراكم الملوثات واضطراب الرواسب.

ولذلك، فإن استكشاف الثروات المعدنية في قاع الخليج لا ينبغي أن يُقدَّم بوصفه سباقًا نحو الاستخراج، بل مشروعًا معرفيًّا طويل الأمد، يبدأ بالسؤال لا بالجرافة، وبالخريطة لا بالعقد الاستثماري. فالمملكة العربية السعودية، بما تمتلكه من بنية علمية وسفن أبحاث ومؤسسات وطنية، قادرة على بناء معرفة بحرية متقدمة تجعل أي قرار مستقبلي قائمًا على العلم لا على الاندفاع.

ومن هنا تتَّضح الأهمية الإستراتيجية للمعادن البحرية. فالنيكل والكروم يدخلان في صناعة السبائك المقاومة للتآكل، والنحاس والزنك للتطبيقات الكهربائية والصناعية، والمنغنيز والكوبالت لتقنيات البطاريات وتخزين الطاقة، والفاناديوم للسبائك عالية الأداء. لكن هذه القيمة لا تكتمل إلا بمعرفة أماكنِ وجودِ هذه المعادن، وكيف تشكّلت، وما علاقتها بالبيئة، وهل توجد بتراكيز ونطاقات تجعلها موردًا محتملًا، أم مجرد إشارات جيوكيميائية.

المعضلة الكبرى: الاستغلال أم الحماية؟

كل تقدُّمٍ في القدرة على الوصول إلى الأعماق يفتح بابًا مزدوجًا: باب المعرفة وباب الاستغلال. وعلى مستوى العالم، يتزايد الاهتمام بالتعدين البحري مع تنامي الطلب على معادن الطاقة ومتطلبات التحوُّل الصناعي. لكن القاع ليس مجرَّد مخزنٍ معدني صامت، بل هو بيئةٌ حيّةٌ بطيئة التعافي، وقد تكون بعض أنظمته البيئية أقدم وأعقد ممَّا نتصوَّر.

ومع تصاعد التنافس الدولي على موارد الأعماق، يصبح السؤال الأخلاقي والسياسي والعلمي أكثر إلحاحًا: هل نبدأ الاستغلال لأن التقنية أصبحت قادرةً، أم نؤجله لأن المعرفة لا تزال ناقصةً؟ وهل يمكن وضع قواعد تجعل المنفعة الاقتصادية مشروطةً بالحماية البيئية، لا متقدمة عليها؟

قد تكمن الإجابة في الخليج العربي في التدرّج. فلا رفض للمعرفة، ولا اندفاع نحو الاستغلال. المطلوب استكشافٌ منظّمٌ، ورصدٌ طويلُ المدى، وتقييمٌ بيئيّ صارم، وتمييزٌ واضح بين الموارد الطبيعية والتلوث، وبين المناطق الواعدة والمناطق الحساسة. وهنا ينبغي أن تتحوَّل سفن الأبحاث من أدواتٍ لجمع البيانات إلى أدوات لصناعة القرار.

تستطيع سفن الأبحاث أن تكشف ما لم يكُن مرئيًّا لنا: شكل القاع، وسجّل الرواسب، وامتداد الطبقات، ومؤشرات المعادن. لكنها تكشف أيضًا حدود معرفتنا. فالقاع الذي قد يحمل موردًا إستراتيجيًّا، يحمل في الوقت نفسه مسؤوليةً لا تقلُّ أهمية: أن نحميه، وأن نستكشف قبل أن نستغل، وأن نفهم قبل أن نغيّر، وأن ندرك بأننا لا نزال نتعلّم كيف نراه.

نقل الطبيعة الخضراء إلى الفضاء

أشرف أمين

بعد عقودٍ من ازدحام المدارات المحيطة بكوكب الأرض بآلاف الأقمار الاصطناعية وملايين الشظايا المتناثرة من الأقمار الاصطناعية القديمة التي خرجت من الخدمة، يبدو أن الوقت قد حان لتزدان المدارات باللون الأخضر؛ إذ تتسارع اليوم وتيرة أبحاث الزراعة الفضائية، أملًا في توفير البيئة المثلى لتفاعل الجذور بالتربة، وتعزيز امتصاص الماء والعناصر اللازمة لنمو النبات في ظروف انعدام الجاذبية.

تسير وتيرة الأبحاث حول الزراعة في الفضاء الخارجي عبر مسارات عديدة، لعلّ من أهمها مشروع (Veggie) في محطة الفضاء الدولية، الذي يعتمد على إنتاج الخضراوات والنباتات الورقية في علبة أشبه بحقيبة اليد. أما المشروع الثاني (X Roots)، فيعتمد على تطبيق الزراعة المائية من دون تربة لإنتاج المحاصيل في الفضاء. ومن المُتوقَّع أن تعزّز تلك المشروعات من خطط وكالة "ناسا" ما بين عامي 2030م و2032م، بتوافر وحدات في الفضاء لإنتاج الغذاء الطازج والمستدام لروّاد الفضاء الذين سيشاركون في الرحلات طويلة الأمد إلى القمر والمريخ، وربّما إلى الكواكب البعيدة الشبيهة بالأرض.

حديقة الفضاء

لم تعُد فكرة الزراعة في الفضاء مقتصرةً على التجارب العلمية وحدَها، بل امتدت إلى تصوُّرات معمارية تحاول تخيُّل شكل الحياة البشرية خارج الأرض. هذا التصوُّر ألهم المصمّم البريطاني توماس هيذرويك، ومهندسة التصميمات المستقبلية للسكن الفضائي الدكتورة أرييل إكبلاو، للتعاون على طرح نموذجٍ أولي "للحديقة الفضائية".

عُرض التصميم الذي قُدّم لأول مرة بأحد المعارض الدولية بإيطاليا، ويتألف نموذج الحديقة من هيكل ضخم مكوّن من 30 حوضًا زجاجيًّا، يحتوي كل منها على نوعٍ من النباتات المزروعة، يتوسطها حوض مزروعٍ بشجرة رمّان لكونها واحدةً من أقدم الأشجار التي عرفها الإنسان وزرعها قبل 5,000 سنة. وما بين تلك الأحواض، توجد أذرع آلية تعمل على رعاية النباتات وجمع الثمار.

ووفقًا لهذا التصميم، زُوِّدت الأحواض بسقف يُغلَق عند الحاجة لحماية النبات من الأشعة الكونية أو الحطام الفضائي، كما زُوِّد كل حوض بخلايا كهروضوئية على سطحه الخارجي لتوليد الطاقة اللازمة.

في حديثٍ لأحد المواقع المتخصصة بعد عرض التصميم، قال المصمم توماس هيذرويك: "أنا مفتون بالفضاء الخارجي، وبالتحديات التي يفرضها، التي ربّما تساعد البشر على عيش حياة أفضل على الأرض. تُظهر الأبحاث أن عديدًا من أنواع الرقائق الإلكترونية الدقيقة والأنسجة والأدوية، تُصنّع بكفاءةٍ أعلى في بيئة منخفضة الجاذبية. ولا شك أنه مع تقدُّم تكنولوجيا الفضاء، سيزداد عدد الأشخاص الذين يعملون ويعيشون في الفضاء. ولأن تصميم المساكن الفضائية يهدف إلى المكوث وقتًا أطول، فمن الضروري أن تتوفّر حديقة الفضاء، فهي عامل يعزّز الحياة الصحية والنفسية للبشر بعيدًا عن الأرض".

والحال أن هذا التصوُّر المستقبلي يكشف عن مفارقة لافتة؛ ألا وهي إتلاف المساحات الخضراء على كوكب الأرض تحت ضغط التوسُّع العمراني والاستنزاف البيئي، والسعي الآن إلى إعادة بناء الطبيعة في الفضاء بتكاليف وتحديات تقنية هائلة، أملًا في إصلاح ما خُرِّب. وكأن البشر، بعد أن ابتعدوا تدريجيًّا عن الطبيعة على كوكبهم، يحاولون استعادتها من جديد وهم معلَّقون في فراغ الكون الشاسع. ولا يتعلّق الأمر بتوفير الغذاء فحسب، بل بالحاجة إلى مساحات تمنح الإنسان شعورًا بالألفة والارتباط بالحياة، حتى وهو يستعد لرحلاتٍ طويلة إلى كواكب أخرى قد تحمل ظروفًا شبيهة بالأرض. وتوفير مساحات خضراء تلبّي الاحتياج الغذائي والارتباط الوثيق بالطبيعة، يعزّز من رفاهية الإنسان وهو معلّق بذلك الفضاء الشاسع للكون، أو مسافر لاكتشاف كواكب قد تتوافر بها فرص للحياة شبيهة بالأرض.

نفايات بالأرض والفضاء

تشير الدراسات الأحفورية الحديثة إلى أنَّ عمر الإنسان العاقل على الأرض يرجع إلى أكثر من 300 ألف عام. ومع بدء أولى الثورات الصناعية في منتصف القرن الثامن عشر، استنزف الإنسان موارد الطبيعة لتحقيق رغباته، وتسارعت وتيرة التدمير المُمنهَج للبيئة لتحلّ المباني الخرسانية والطرق الإسفلتية محلّ الغابات والمساحات الخضراء. واستمر الحال عقودًا متوالية، حتى تراكمت آلاف الأطنان من المخلفات في البحار والمحيطات وجميع بقاع الأرض.

في سياقٍ موازٍ، ومع حلول منتصف القرن العشرين، توالى إرسال الأقمار الاصطناعية إلى المدارات المحيطة بالأرض كي تنقل الصور والبث المباشر والمعلومات عما يدور على كوكب الأرض. ومع تسابق الدول على إطلاق الأقمار الاصطناعية واحتلال الفضاء، تزاحمت الأقمار الاصطناعية في المدارات القريبة والبعيدة، ليصل مجمل ما يدور حول الأرض إلى 14 ألف قمر اصطناعي، وملايين القطع من النفايات الفضائية لأقمار اصطناعية مُفكَّكة فقدت صلاحيتها، وأصبحت مصدر تهديد بإتلاف الأقمار الاصطناعية العاملة في حال الاصطدام بها.

مشهد من فِلم الخيال العلمي " The Martian" (2015م).

ووسط هذا المشهد المزدحم بالحطام المعدني، تبدو أفكار المزارع والحدائق الفضائية كأنها محاولة لإدخال شيء من الحياة إلى فضاء بات يحمل آثار النشاط البشري هو الآخر. وما بين فوضى النفايات التي تدور حول كوكبنا والخطط المستقبلية لإطلاق مزيد من الأقمار الاصطناعية لتزيد من التزاحم بالمدارات، تبدو خطط المزارع الفضائية بالمدارات القريبة من الأرض أشبه بنقاط خضراء وسط فضاء شاسع حالك السواد.

مائة محصول من الفضاء

على عكس ما قد يعتقده البعض، فإن فكرة الحديقة الفضائية، التي تبدو ضربًا من الخيال، ليست وليدة اللحظة، بل هي استكمال لجهود متواصلة منذ خمسينيات القرن الماضي وأوائل ستينياته. ففي تلك السنوات، أدركت وكالتا الفضاء الأمريكية والسوفيتية الحاجة إلى دراسة الحياة النباتية خارج نطاق الجاذبية الأرضية لتعزيز المهمات الفضائية طويلة الأمد. كان الهدف إنشاء أنظمة دعم حياة متجددة بيولوجيًّا، تُنتج الغذاء الطازج وتُسهم في تدوير ثاني أكسيد الكربون في هواء المحطة وتحويله إلى أكسجين وماء.

وبالفعل، نجحت التجارب على مدار السنوات في زرع البذور وإنتاج مائة نوع مختلف من الزهور والنباتات والخضراوات، بدءًا من البصل في عام 1975م، ثم باقي المحاصيل تباعًا، مثل: الخس، والملفوف الصيني، والكرنب الأحمر الروسي، والخردل، والقمح، والبطاطس، والطماطم، والفجل، وصولًا إلى الفلفل الحار. وأسهمت هذه التجارب في تطوير فهم أعمق لكيفية تكيّف النباتات مع بيئات انعدام الجاذبية والظروف القاسية خارج الأرض.

وبعيدًا عن الفوائد الغذائية المباشرة، كان للزراعة أثرٌ نفسي عميق على روّاد الفضاء يتخطى أي مهمة أخرى يتولّونها على مدار اليوم. ففي بيئة المحطة الفضائية المعقَّمة والممتلئة بالضغوط النفسية، كان للرعاية والمتابعة الدورية للنباتات أثرٌ في تشكيل صلةٍ حسّية نادرة، كما لو أن أولئك الروّاد كانوا موجودين على الأرض؛ إذ إن الاعتناء بهذه النباتات منحهم شعورًا بالألفة، وكسر شيئًا من العزلة ورتابة الحياة اليومية عبر تحفيز حواس البصر والشم والتذوق. حتى إن رائحة التربة كانت تمدّهم براحة عميقة وتعيد إليهم شعور الارتباط بالوطن البعيد، وتُخرجهم من العزلة ورتابة الحياة بالمحطة الفضائية. اللافت في الأمر أن خطط الزراعة ستزداد أكثر خلال هذا العام على متن محطة الفضاء الدولية الموجودة بالمدار الأرضي المنخفض، على ارتفاع يُراوح بين 160 و2,000 كيلومتر فوق سطح البحر، ويجاورها أغلب الأقمار الاصطناعية المُخصَّصة لنقل الصور الأرضية.

وبحسب تقديرات علماء وكالة الفضاء الأمريكية "ناسا"، فإن بحوث الزراعة في الفضاء بالغة الأهمية لدعم البعثات المستقبلية طويلة الأمد إلى القمر والمريخ؛ إذ يدرس روّاد الفضاء كيفية تكيّف النباتات مع انعدام الجاذبية واتجاه نمو الجذور والسيقان وتوصيل العناصر الغذائية. ومن المُتوقَّع أن تُسهم تلك الدراسات في تحديد كيفية بناء البيوت الزجاجية المستقبلية على سطح القمر والمريخ، إضافةً إلى دراسة كيفية تطوير أصناف محاصيل أكثر مقاومةً لبيئة الفضاء ذات الإشعاع العالي والظروف القاسية، وسبل زيادة كفاءة استخدام المياه والمغذيات.

ومع ذلك، لا تبدو المزارع الفضائية مجرد تجربة علمية لإنتاج الغذاء خارج الأرض، بل هي انعكاس عميق لعلاقة الإنسان بالطبيعة أينما ذهب. فبعد قرونٍ من استنزاف الموارد وتراجع المساحات الخضراء على كوكب الأرض، يحاول الإنسان اليوم إعادة اكتشاف قيمة النبات حتى وهو معلَّق في فراغ الكون البارد. وربَّما تكشف هذه الجهود حقيقةً أهم من مجرد البقاء في الفضاء؛ وهي أن الإنسان، مهما بلغ تقدمه التقني، يظل بحاجة إلى جذور تربطه بالحياة والطبيعة واللون الأخضر. وبينما تستعد البشرية لرحلات طويلة نحو القمر والمريخ، قد تصبح الزراعة لغةً جديدة تمنح الإنسان شعورًا بالانتماء والأمل وسط اتساع الكون المظلم.

الانتظار..
ذلك الفن الذي فقدناه

مهى قمر الدين

لطالما كان الانتظار جزءًا لا مفرَّ منه من الحياة؛ إذ يتداخل مع إيقاع التجربة اليومية، من الحركة البطيئة في طابور المحاسبة في "السوبرماركت" إلى الوقوف عند إشارةٍ حمراء تبدو أطول مما ينبغي، أو الانتظار عند نقطة تفتيش أمنية في المطار، أو بطء تحميل صفحة ويب على الإنترنت. وثمّة أشكال أعمق وأكثر جديّة، مثل الساعات الفاصلة بين إجراء تحليل طبي وصدور نتيجته، أو الأيام الطويلة بين وداعٍ ولقاءٍ منشود مع أحد الأحبّة، أو ذلك الانتظار القلق بين فقدان وظيفة وبداية فرصة جديدة. في جميع هذه اللحظات، يضعنا الانتظار وجهًا لوجه أمام حقيقة إنسانية عميقة: ذلك التوتر الدائم بين ما نريده أن يحدث الآن، وما يصرّ الزمن على تأجيله إلى حين.

في الماضي، كان الانتظار يُحتمل بوصفه أمرًا طبيعيًّا، وحالةً مألوفة من الحياة اليومية، كأنّ الصبر نفسه كان يُعدُّ من مهاراتها الأساسية. لكن اليوم في عصر السرعة الذي نعيش فيه مع كل ما يقدّمه لنا التقدُّم التكنولوجي من وسائل لتوفير الوقت، أصبح الانتظار تجربةً مرّة لا تُطاق.

تَعِدنا التكنولوجيا اليوم بالاستجابة "الفورية"؛ ففي لحظة نصل إلى المعلومات، وفي لحظة نردُّ على الرسائل، وفي لحظة نطّلع على آخر الأخبار. وبفعل هذه الوعود، أصبح الانتظار يُقدَّم بوصفه عيبًا في الأداء أو علامة على ضعف النظام، وليس بوصفه طقسًا إنسانيًّا طبيعيًّا. ومما لا شكّ فيه أن السرعة، كما وصفها الروائي ميلان كونديرا ذات مرّة أنها "شكل النشوة التي خلعتها الثورة التكنولوجية على الإنسان". غالبًا ما تُقدَّم السرعة على أنها تحسُّنٌ ونعمة من حيث توفير الوقت، ولكن هذه السرعة نفسها هي التي رفعت من سقف توقعاتنا، ودفعتنا إلى أن نشعر بالارتباك ونفاد الصبر متى ما تباطأت الأمور.

فن الانتظار: بين القلق الجسدي والشجاعة الهادئة

بغض النظر عما إذا كان الانتظار أمرًا مقبولًا فيما مضى، أو أنه تحوَّل حديثًا إلى تجربةٍ مرفوضة تُقاس بثوانٍ معدودة، فالانتظار ليس سهلًا. فهو يزيد قلقنا، ليس على الصعيد النفسي وحسب، بل على المستوى الجسدي أيضًا؛ إذ تتدفَّق هرمونات التوتر في أجسامنا، فتُسرّع النبض، وتُجهد الأعصاب، وتجعل الهدوء صعبًا. نشعر به وكأنه فراغٌ يجب ملؤه، وشعورٌ بالعجز يجب سدّه. وفوق كل ذلك يزيد الانتظار من وعينا بالغموض؛ وهذا الغموض وعدم اليقين بزمن حدوث ما ننتظره ومكانه، يُنشّط المسارات العصبية نفسها المرتبطة بالألم والخوف والشعور بالتهديد. وكل هذه الحقائق العصبية تُفسِّر جزئيًّا سبب إثارة قلقنا عند الانتظار، لكنها لا تغيّر بالضرورة هذه الاستجابات؛ فالعقل يفهم، أمَّا الجسد فيبقى يُعاقبنا بقبضته المتخفّية.

يتجلّى الانتظار بأشكال متعدّدة، يختبرنا كلٌّ منها بطريقةٍ مختلفة تكشف طبقات صبرنا. فالانتظار اليومي، مثل زحام المرور أو بطء الإنترنت، يختبر قدرتنا على تحمُّل الإحباط الرتيب، ويذكّرنا بحدود سيطرتنا على إيقاع الحياة. أمَّا في العلاقات الشخصية، حيث يُطلب منا أحيانًا مجاراة وتيرة شخص أضعف أو أبطأ، فإن الانتظار يدعونا إلى التروّي، وإلى صقل قدراتنا الداخلية. ثم يأتي الانتظار الوجودي، وهو الأقسى؛ لأنه يرتبط بأسئلة الحياة والموت والمعنى، وقد يدفعنا إلى التفكير الكارثي، والقلق المستمر، وانهيار الدفاعات النفسية، بل حتى إلى تشتُّت إحساسنا بذواتنا.

في جميع الأحوال، يتطلَّب الانتظار تجاوز اللحظة الراهنة بروحٍ عالية، من خلال تنمية الإيمان والأمل من دون إنكارٍ أو وهم؛ وهذا يعني تحمُّل الألم بالإرادة والصبر المفعم بالشوق، لا بالتسليم السلبي. وتُقدّم لنا الطبيعة نماذج مذهلة لهذا النوع من الانتظار الفعّال؛ إذ تتزاوج طيور البطريق مدى الحياة، وتضع بيضةً واحدة كل عام، ثم يتناوب الوالدان على حضانتها لأشهرٍ طويلة، في حين يغادر أحدهما بحثًا عن الطعام في البحر. يصمد الشريك الآخر جائعًا ووحيدًا، واثقًا تمامًا بعودة شريكه، فلو غادر لماتت البيضة. يجسّد هذا الإيمانُ الراسخ، على الرغم من الجوع والعزلة، جوهر الانتظار بوصفه فعلًا إراديًّا مُفعمًا بالثقة العميقة.

ولذلك، فإن الانتظار هو فنٌّ دقيق من فنون الحياة، يمثّل حضورًا فعّالًا يتيح رصد أفكارنا ومخاوفنا ورغباتنا، ويعلّمنا التواضع أمام ما لا نستطيع السيطرة عليه، والمرونة مع الزمن، والثقة بمساره لا سرعته. وفي هذا الفن، تتحوَّل ممارسة الصبر إلى شجاعة هادئة، عندما نبقى في المركز ونترك التجارب تنضج ببطء، وندرك أن جوهر الحياة يكمن في الوجود الواعي داخل الانتظار نفسه لا في التسرّع أو الهروب.

> الانتظار فنٌّ دقيقٌ من فنون الحياة، يُتيح رصد أفكارنا ومخاوفنا ورغباتنا، ويعلّمنا التواضع أمام ما لا نستطيع السيطرة عليه.

استعادة فن الانتظار

ولهذا، ينبغي أن نتمسك بفن الانتظار، وأن نستعيد إيقاع الحياة الحقيقي، وألا نبدّده في مطاردة السرعة التي تفرضها روح عصرنا. وكما يُشير جيسون فارمان في كتابه "الاستجابة المتأخرة: فن الانتظار من العصور القديمة إلى عالم اللحظة الفورية"، فإن استعادة فن الانتظار ضرورية "لا بوصفه عبئًا، بل بوصفه عنصرًا أساسًا في التواصل الإنساني والألفة والتعلُّم".

وعلينا استعادته؛ لأن أول ما نفقده، إذا ما فقدنا فن الانتظار، هو ذلك المجال الخفي الذي تتكوّن فيه الحميمية الاجتماعية. فالعلاقات لا تنمو من السرعة وحدَها، بل من المسافة الصغيرة التي تتيح للشوق أن يتشكّل، وللانتباه أن يصفو، وللطف أن يجد طريقه إلى الكلام. وتدرك الثقافة اليابانية هذه الحقيقة من خلال مفهومِ "ما"، الذي يُشير إلى الفراغ أو الفاصل الزمني والمكاني بين شيئين؛ إذ لا يكون خواءً، بل مساحةً حيوية تُتيح للمعنى أن ينضج وللجمال أن يظهر. في لحظة التأخير بين رسالة وأخرى، وفي الصمت الذي يسبق الرد، وفي التمهّل الذي يسبق اللقاء، نتعلم كيف نهتم بالآخر، لا بوصفه كيانًا حاضرًا فحسب، بل بوصفه غيابًا نشتاق إليه وحضورًا نتهيّأ له. أمَّا في زمن الاستجابة الفورية، فثمّة خطرٌ دائم أن يصبح كلُّ تواصلٍ مسطّحًا ومتوقّعًا، وأن يكون أقرب إلى الأداء منه إلى القرب الحقيقي. لذلك، فإن رفض الانتظار هو، في جانبٍ منه، رفضٌ للغياب نفسه؛ ومع غياب الغياب يبهت الشوق، وتفقد العودة معناها. من هنا، لا يكون الانتظار نقيض الحميمية، بل ميدانًا لتدريبها. وإذا ضاع هذا الفن، ضاعت معه الإيقاعات الهادئة التي تمنحنا القدرة على ملامسة بعضنا في الروح قبل الوقت.

فوائد في تأجيل الإشباع الفوري

أمَّا الانضباط النفسي والقدرة على التحكّم بالعواطف، فهما من أبرز الأمور التي يمنحها فن الانتظار، والتي يجب أن نتمسّك به من أجلهما. ففي عام 1970م، أجرت جامعة ستانفورد الأمريكية، بقيادة عالم النفس والتر ميشيل، سلسلة تجاربٍ شهيرة حول تأثير تأجيل الرغبات، باتت تُعرف باسم "تجربة المارشميلو". في هذه التجربة، قُدِّم للأطفال خيار بين تناول قطعة واحدة من حلوى المارشميلو فورًا، أو انتظار نحو 15 دقيقةً للحصول على قطعتين. وكشفت النتائج أن الأطفال الذين صبروا وأجّلوا مكافأتهم الفورية حقَّقوا لاحقًا "أداءً دراسيًّا أفضل، وعلاقاتٍ أصحّ، وتحكّمًا أفضل في العواطف"، مقارنةً بمن لم يصبروا. وفي المتابعة طويلة الأمد لهؤلاء الأطفال، ارتبطت قدرتهم على الانتظار أيضًا بجودة التفكير التنفيذي والصحة النفسية مع التقدّم في العمر.

ومن جهةٍ أخرى، تُشير أبحاث حديثة إلى أن مهارة تأجيل الإشباع؛ أي قدرتنا على مقاومة الرغبة في الحصول على شيء الآن لصالح نتيجة أفضل لاحقًا، يمكن أن تكون عاملًا حاسمًا في الحماية من ظهور الأعراض المبكرة لمرض الزهايمر وغيره من أشكال التدهور المعرفي.

الفراغ الخصب
تعزيز الإبداع والمعرفة

إضافةً إلى ما تقدّم، يمكن أن يكون الإبداع ضحيةً أخرى للثقافة الفورية، بحيث يشكّل الانتظار في الفن، والكتابة، والبحث، "فراغًا خصبًا" ضروريًّا للابتكار الحقيقي. وكما تُشير الكاتبة والفيلسوفة جيني أوديل في كتابها "كيف لا تفعل شيئًا؟" إلى أنه عندما نزيل فترات الانتظار، نفقد شيئًا بالغ الأهمية: "السكون الذي يُعمّق المعنى"، مُستحضرةً عصورًا كانت فيها رسائل الحب والمشروعات

الفنية تتكشَّف على مدى أسابيع، لا بنقرات محمومة. فالصفحة البيضاء، والمسودة غير المُحرّرة، واللوحة غير المُكتملة، كلُّها تقع في منطقة "شبه مُعلَّقة" تتطلب صبرًا زمنيًّا. ويؤكد علماء الأعصاب ذلك، فقد أظهرت دراسة أجراها ماثيوس ميتنر وآخرون (2014م) في مجلة "العلوم النفسية"، أن فترات قصيرة من شرود الذهن التي يمنحها الانتظار، تُنشّط شبكة الوضع الافتراضي بالدماغ، وهو ما يعزِّز الروابط الإبداعية المُشابهة للتأمّل والخيال، ويؤدي إلى توليد أفكارٍ أكثر أصالة وابتكارًا.

كما أن المعرفة نفسها تتأثر بانتشار الثقافة الفورية؛ إذ يُشكّل الانتظار عاملًا أساسًا في عملية التعلُّم الحقيقي. فنادرًا ما يحدث الفهم في لحظةٍ واحدة، وإنما يحتاج إلى مساحة زمنية لاستقرار المعلومات، ومعالجة الحيرة، وتشكّل روابط جديدة. في الفصول الدراسية والمراكز البحثية، غالبًا ما تقع لحظات الإدراك بعد التعليم المباشر، حين يُترك المتعلّم يفكّر أو يُعيد الصياغة أو يتفاعل مع المشكلة. فعلى سبيل المثال، أظهر مفهوم "منحنى النسيان" الذي وضعه عالم النفس الألماني هيرمان إبينغهاوس (1885م)، أن الذاكرة تتحسّن بالتكرار المتباعد مع فترات انتظار معينة؛ إذ ينخفض معدل النسيان تدريجيًّا كلما زادت المسافات بين جلسات التعلُّم، وهو ما يجعل الانتظار أداةً أساسية للاستيعاب الدائم. تاريخيًّا، ارتبطت اكتشافاتٌ عظيمة بفترات انتظار طويلة، مثل النظرية النسبية لأينشتاين التي استغرقت سنواتٍ من التأمل، واكتشافات علماء الأحياء التي غالبًا ما تأتي بعد عقودٍ من المراقبة الدقيقة. وهكذا، إذا ما عددنا الانتظار ضياعًا للوقت، فنحن نقصّر تلك العمليات التأمّلية التي تحوِّل المعلومات إلى معرفة دائمة.

يبقى القول إن العيش ببطء والانتظار بتمعّنٍ هو فعلٌ من أفعال التمرّد الهادئ، ورفضٌ للنظر إلى الوقت بوصفه لصًّا يسلبنا الحياة. إنه شكلٌ من أشكال المقاومة ضد ثقافةٍ تُساوي بين السرعة والقيمة، وتختزل الزمن في سباق محموم نحو الإنجاز. لن يكون الانتظار سهلًا أبدًا، لكن إذا طوّرنا القدرة على الانتظار بوعيٍ وإدراك، فقد نكتشف أن الانتظار بحدّ ذاته شكلٌ من أشكال النضج الروحي والعقلي. وكما قال الكاتب والمفكر البريطاني سي إس لويس، يمكن أن يصبح الانتظار "عطر زهرة لم نعثر عليها بعد، أو صدى لحنٍ لم نسمعه"، ووعدًا بجمالٍ قادم يستحقّ الصبر.

للاستمـــاع

التميمة في العلامات التجارية

كيف تحفر مكانها في ذهن المستهلك؟

جعفر حمزة

مع تطوُّر علوم التواصل والتسويق في صناعة العلامات التجارية لكسب ثقة الجمهور المستهدف، ليتحوَّل من زبونٍ يشتري عند حاجته إلى عميلٍ يشتري عند رغبته، تحضر "التميمة" بوصفها علاقةً متقدمةً عبر "شخصية" تؤنسن قيم العلامةً التجارية وصفاتها؛ لتصبح أقرب إلى الجمهور وأكثر تفاعلًا معه، ولتترسّخ في وعيه على المدى الطويل، وتحجز مكانة العلامة عنده.

التميمة أو شخصية العلامة التجارية (Brand Mascot) هي رسم شخصية إنسان، أو حيوان، أو جماد، أو شيء مبتكر؛ لتمثيل العلامة التجارية مرئيًّا، وتعزيز صورتها الذهنية في السوق.

على الرغم من أن جذور تمائم العلامات التجارية ترجع إلى الرموز القديمة التي كان يُعتقد أنها تجلب الحظ، فإن تاريخها التجاري الحديث بدأ في أواخر القرن التاسع عشر. ويُعدُّ " بيبندوم"، المعروف بـ"رجل ميشلان" من أقدم الأمثلة وأكثرها رسوخًا؛ إذ ظهر عام 1898م، وأصبح لاحقًا أحد أشهر الرموز التجارية في العالم، لأنه كان يجسّد الأمان والجودة بشخصيةٍ بشرية ودودة مكوّنة من الإطارات.

وفي القرن العشرين، ازدهرت التمائم مع انتشار وسائل الإعلام الجماهيرية. ففي عام 1928م، ظهر "ميكي ماوس" بوصفه أيقونةً ثقافية لشركة والت ديزني، ممثِّلًا الخيال والأحلام. وفي عام 1963م، جسّد "رونالد ماكدونالد" قيم الدفء والعائلة، محفّزًا ثورة الوجبات السريعة. ثم تطوَّرت التمائم من شعاراتٍ بسيطة إلى شخصياتٍ متحرِّكة تعبيرية في تسعينيات القرن الماضي؛ فظهرت شخصية "كليبي" (Clippy) من شركة مايكروسوفت. صحيحٌ أنه لم يلقَ قبولًا واسعًا، إلا أنه أظهر إمكانات التمائم الرقمية. ومؤخرًا، عادت التمائم بقوة إلى قطاع التكنولوجيا، مثل البومة في تطبيق (Duolingo) لتعلُّم اللغات، بالإضافة إلى تميمة "لايت فايندر جاوي" الجديدة من شركة آبل، و"ميكو" من شركة مايكروسوفت، اللتين تعكسان الجهود المبذولة لجعل الذكاء الاصطناعي يبدو دافئًا وإنسانيًّا.

واليوم، تحوَّل حضور التميمة من علاقتها ثنائية الأبعاد "الكلاسيكية" إلى علاقةٍ ذات أبعاد متنوّعة؛ فحضرت في الفضاء الرقمي وتلبّست كل العواطف، وامتدّت في المنتجات والأفلام. وأينما يُولِّ المرءُ وجهه، فسيرَ التميمة قريبةً منه، لا لتذكيره بمنتجها فقط، وإنما بقِيَمها أيضًا.

فقد أصبحت التميمة الآن قادرةً على الرد عن أسئلة متابعيها على مدار الساعة، متحوّلةً من شخصيةٍ بصرية ساكنة إلى شريكٍ تفاعليٍّ حي. لقد صُنعت التمائم لتصبح أقرانًا لا تغيب عن الذاكرة، ومساحةً للتفريغ العاطفي والتعاطف الملحوظ. ويمكن للجمهور اليوم متابعة يوميات التميمة عبر منصات التواصل المختلفة، والتفاعل معها. كما يمكنه الدخول إلى عالمها عبر تقنيات الواقع المعزَّز؛ إذ تتحوّل هذه العلاقة إلى تجربةٍ تفاعلية غامرة، ممَّا يفتح آفاقًا جديدة للتواصل وتعميق الرابطة بين العلامة والجمهور.

بين التميمة والشعار: وصال أم افتراق؟

السؤال الذي يبرز هنا: ما دام معظم الشركات تعتمد على تقديم هوياتها البصرية بالشعارات المكتوبة أو الرمزية أو كليهما، فلِمَ لا تكتفي بها دون الخوض في التمائم؟ وتكمن الإجابة في فهم طبيعة التواصل البشري؛ فالشعار المكتوب أو التصميم الرمزي للهوية يتواصل مع العقل المنطقي بالدرجة الأولى؛ إذ إنه يتطلب التفكيك، ثم الربط للوصول إلى مرحلة استدعائه عند تذكُّر منتجٍ أو خدمة مطلوبة. في حين أن التميمة تقلّل جهد التفكيك وتختصر الوقت في الربط وتكون أسرع في الاستدعاء؛ فيكون طابعها إنسانيًّا ومرنًا في التعبير والتفاعل، وهو ما يهبها حضورًا ديناميكيًّا فريدًا.

ما فائدة التميمة؟

تكمن جاذبية التمائم فيما يأتي:

1- تعزيز الارتباط العاطفي والأنسنة: تشير الأبحاث التي أجرتها "شركة الصور المتحركة"، وهي شركة إبداعية بريطانية رائدة في مجال إنتاج المحتوى البصري والإعلانات، إلى أن الحملات الإعلانية التي تستخدم تمائم أو شخصيات رمزية تزداد احتمالات نمو أرباحها بنسبة 41% مقارنةً بالحملات التي لا تستخدمها. كما تُؤدي الحملات طويلة الأمد للعلامات التجارية التي تعتمد التمائم، إلى اكتساب عملاء جدد بنسبة 40.9%. وقد تبيّن علميًّا أن التفعيل البصري للوجوه والشخصيات يُنشّط المراكز الاجتماعية في الدماغ ويُسرّع الاستدعاء الذهني، وهو ما يبني علاقةً عاطفية أقوى مع المستهلك.

2- تعزيز التذكّر والتمييز: يعالج الدماغ الشخصيات والوجوه أسرع من النصوص، وهو ما يجعل التميمة "اختصارًا ذهنيًّا" سريعًا في الأسواق المزدحمة.

3- المرونة السردية: يمكن للتميمة أن تصنع سرديتها الخاصة، وهو ما يمنحها امتدادًا لطرح القصص عبر سنوات وقنوات متعددة، في مرونةٍ تامة تتيح لها التكيّف مع الظروف.

4- تبسيط الرسائل المعقّدة: تستطيع التميمة شرح منتجاتٍ معقدة بطريقة مُبسَّطة وممتعة، ولا سيَّما في مجالي التكنولوجيا والخدمات المالية.

5- تجاوز الحواجز اللغوية والثقافية: تتمتّع التميمة البصرية بقدرتها على عبور الثقافات واللغة.

6- المرونة في مخاطبة الجماهير المختلفة: يمكن تكييفها لتكون مرحةً للمستهلك النهائي، أو خبيرةً احترافية للشركات والجهات الحكومية.

7- بناء المرونة المؤسسية في الأزمات: نظرًا لأن التميمة شخصيةٌ غير حقيقية، فإنها لا تكبر في العمر، ولا يمكنها أن تتورّط في فضائح تشوّه سمعة العلامة؛ إذ يمكن التحكُّم في مساراتها، وتكون واجهةً آمنة للعلامة على المدى الطويل.

8- تجاوز قيود الإعلان التقليدي: يمكن للتميمة الحضور في فعالياتٍ ومناسباتٍ على نحوٍ غير تقليدي، سواء أكان رقميًّا أم فعليًّا.

9- بناء الولاء عبر الأجيال: تستمر التمائم الناجحة لعقودٍ وتصبح جزءًا من الثقافة الشعبية، وهو ما يضمن استدامة العلامة.

10- التوسُّع في الحضور المتعدِّد: تمتلك قدرةً على تخطي مراحل التفاعل التقليدية لتواكب أي تطوُّر رقميٍّ حديث، سواء في التطبيقات أو الألعاب الرقمية أو غيرها.

أهناك خارطة طريق لصنع التميمة؟

ليست كل علامة تلزمها تميمة، والفيصل يعود إلى هندسة العلامة. ولكن يمكن رسم خارطة تكوين التميمة الناجحة عبر الارتباط بجوهر العلامة. فمثلًا، "رجل ميشلان" لا يمثّل الإطارات فحسب، بل يجسّد فلسفة الشركة في الجودة والسلامة والابتكار. كما يتطلّب الأمر فهمًا عميقًا للجمهور المخاطَب لتحديد كيفية استهدافه. وهناك البساطة في التصميم البصري الذي يُعدُّ من أبرز عوامل قوة التميمة؛ فبمجرد رؤية خطوط بسيطة لأذنين كبيرتين، مثلًا، يستدعي العقل فورًا شخصية "ميكي ماوس".

إضافةً إلى ذلك، يجب مراعاة تكيّف التميمة مع الزمن والتطوُّر التكنولوجي، من خلال وجودها في مختلف الوسائط الرقمية، من التطبيقات إلى الألعاب والواقع المعزّز. وأهم من ذلك هو اعتماد التميمة على تبني قضايا اجتماعية، أو ثقافية، أو بيئية، أو رياضية، وهو ما يجعلها أقرب إلى الجمهور وقِيمه.

فحين تدعم التميمة فِرقًا رياضية، أو تتبنّى قضايا بيئية، أو تشارك في مبادرات مجتمعية، فإنها تتحوّل من مجرد شخصية بصرية إلى شريك عاطفي في حياة المستهلك، وهو ما يعزّز الولاء طويل الأمد للعلامة.

ومن جهة أخرى، يواجه استخدام التميمة عددًا من التحديات، أبرزها ضعف الإلمام بالخصوصيات الثقافية ودلالاتها في السوق المستهدفة؛ إذ قد يؤدي سوء التقدير الثقافي إلى انعكاساتٍ سلبية. كما أن عدم الاتساق في حضور التميمة وصورتها قد يُربك الانطباع الذهني المُراد ترسيخُه لدى الجمهور. وإلى جانب ذلك، فإن كثرة الشخصيات وتزاحمها في المشهد البصري تجعل الرهان الحقيقي معقودًا على عمق ما تقدّمه التميمة من معنًى وقيمة، لا على شكلها الظاهري وحده.

حضور التميمة في الدول العربية

فيما يخص الدول العربية، لا يزال استخدام التمائم محدودًا نسبيًّا مقارنةً بالأسواق العالمية، إلا أنه يشهد نموًّا ملحوظًا ومتسارعًا في مجالات الترفيه والتعليم والتقنية والخدمات المالية، مدفوعًا بزيادة الاستثمار في المحتوى الرقمي، ونمو منصّات التواصل

الاجتماعي، وارتفاع وعي المعلنين بقيمة القصص الشخصية في بناء الولاء.

من أبرز الأمثلة العربية التي حقّقت حضورًا قويًّا تميمة "لعيب" لكأس العالم في قطر 2022م، التي جسّدت الثقافة العربية من خلال الاسم والتصميم (الغترة والعقال) ورسالة الترحيب والضيافة، وحظيت بانتشارٍ واسع في الفعاليات والمحتوى الرقمي والمنتجات التذكارية. وفي مجال الترفيه العائلي، برز "مدهش" في مفاجآت صيف دبي بوصفه رمزًا مرحًا محبوبًا للأطفال والعائلات، وتوسّع حضوره لاحقًا ليشمل المحتوى الرقمي والفعاليات والمنتجات المرتبطة بالسياحة والترفيه في الإمارة.

وفي المجال الرياضي، برزت تمائم الأندية الرياضية، كما في المملكة العربية السعودية، لتكون عنصرًا من عناصر التسويق الناجح. وفي قطاع التعليم والتقنية، ظهرت تمائم وخطوط بصرية شخصية في تطبيقات ومبادرات تعليمية عربية تسعى لجعل التعلّم أكثر تفاعليةً وإيجابية. كما برزت بعض العلامات التقنية والمصرفية في دول الخليج في استخدام شخصيات بصرية مرحة أو "أفتارات" دافئة لتقريب الخدمات المعقّدة وتبسيطها للمستخدمين، وهو ما يعزّز التفاعل اليومي ويقلّل الحواجز النفسية أمام التكنولوجيا والخدمات المالية.

وستظل التميمة باقيةً ما بقي البشر. فهي ليست قرارًا تسويقيًّا بقدر ما هي قرار هويّاتي، وكبسولة قيم ومشاعر ترسم طريقها ضمن إستراتيجية العلامة، لتجيب عبر التميمة عن سؤالين جوهريين: من نحن؟ وكيف نريد أن يشعر الناس حين يذكروننا؟
والتميمة التي لا تُنسى هي تلك التي تتحرّك من العمق لتخاطب الإنسان قلبًا وقالبًا، فتُرسّخ حضورها ليس في الذاكرة فحسب، بل في العاطفة والوعي المشترك.

> **الشعار المكتوب أو التصميم الرمزي للهوية يتواصل مع العقل ويتطلب التفكيك، في حين أن التميمة تقلّل جهد التفكيك وتختصر الوقت في الربط والاستدعاء.**

المحادثات العابرة

أهمُّ مما تبدو عليه

د. دانة عوض

قد تبدو المحادثات العابرة أمرًا هامشيًّا في عصرنا الحالي الذي يتسم بالسرعة في كل شيء، وحين نُقاس قيمة الإنسان بعمله وإنتاجيته وإنجازاته. وقد يَعدُّ كثيرون أنّ هذه المحادثات التي تكون دائمًا حول الطقس، أو الزحام، أو تعليق عابر عن يوم العمل أو عن خبر ما، مضيعةً للوقت. ولكن، على الرغم من بساطتها، تشكّل هذه التفاعلات العابرة نسيجًا أساسًا في مجتمعنا وتخفي وراءها عاملًا نفسيًّا: فهي ليست مجرد كلمات تملأ فراغًا، بل أدوات لبناء العلاقات، وتخفيف التوتر، وتعزيز الإحساس بالانتماء.

يُعرِّف قاموس كامبريدج الإنجليزي المحادثات العابرة بأنها تلك التي تحدث في سياق اجتماعي بين أشخاص لا يعرف بعضهم بعضًا جيّدًا، وتكون حول أمور غير مهمة أو غير مثيرة للنقاش. ويمكن الإضافة إلى هذا التعريف أن المحادثات العابرة هي تبادلات لفظية خفيفة، غالبًا ما تحدث بين أشخاص لا يعرف أحدهم الآخر جيدًا، أو لا تجمعهم علاقة وثيقة، وقد تمتد إلى بضع ثوانٍ أو بضع دقائق بحسب مكان التقاء الأشخاص، وهي تفتقر عادةً إلى العمق أو الأسئلة الشخصية، لكنها تمتاز بسهولتها وسرعتها. ومع طبيعتها البسيطة، فإنها ذات أهمية في حياتنا اليومية على الصُّعُد النفسية والاجتماعية والمهنية.

على الصعيد المهني

عندما تُختزَل محادثات العمل في المهام الرسمية ومؤشرات الأداء الرئيسة، سُرعان ما تتحول بيئة العمل إلى مكان يسوده الصمت والجمود؛ لكن بعض التبادلات اللطيفة، كالتعليق على الطقس، أو المزاح حول اجتماع مشترك، أو السؤال عن عطلة نهاية الأسبوع لأحد الزملاء، تُعزّز الثقة والانتماء، وهو ما يُقلل من التوتر، ويُعزِّز الرضا الوظيفي، ويرفع الإنتاجية بشكل غير مباشر. ويصبح الأمر أوضح خلال اجتماعات العمل، فبدء الاجتماع بأحاديث خفيفة قبل الحديث عن الأمور الرسمية يسهم في تهيئة الموظفين نفسيًّا ويخلق بيئةً منفتحة على الحوار، مما يساعد على الشعور بالراحة ويخلق مساحة من الحرية للتعبير عن الآراء والمشاركة بفاعلية.

كما أن للمحادثات العابرة دورها أيضًا في سياق مقابلات العمل؛ فالدقائق الأولى من المقابلة غالبًا ما تتضمن تبادلًا خفيفًا للكلمات، يهدف إلى تهدئة الأجواء وإزالة رهبة اللقاء. هذه اللحظات ليست مجرد مجاملة شكلية، بل هي فرصةٌ للمُرشَّح كي يُظهر مهاراته الاجتماعية، مثل اللباقة، والقدرة على التواصل، والمرونة في الحوار. كما أنها تمنح صاحب العمل انطباعًا أوليًّا عن شخصية المُتقدِّم، وهو ما قد يؤثر تأثيرًا كبيرًا في تقييمه.

اجتماعيًّا: محادثات عابرة ولكن تأثيرها عميق

تؤكد الأستاذة المشاركة في علم النفس في جامعة "ساسكس" بالمملكة المتحدة، الدكتورة جيليان ساندستروم، التي أجرت أبحاثًا عديدة حول آثار التفاعلات الاجتماعية البسيطة، أن "المحادثات العابرة هي شيء نعتقد، نحن علماء النفس، أنه أساس نوعًا ما؛ فهي كحاجتنا للطعام والماء، فنحن نحتاج أيضًا إلى الشعور بالانتماء وأننا مُهِمُّون للآخرين".

على الصعيد الاجتماعي، تُمهّد المحادثات العابرة لتكوين ترابط وعلاقة أعمق؛ إذ إنها محاولة تواصل أوليّة تسمح للأشخاص بقياس الأفراد اجتماعيًّا وتكوين صورة عن شخصيتهم بطريقةٍ لبقةٍ وغير مُحرجة. فقد يبدأ التعارف بعبارات قصيرة حول الطقس أو القهوة (إذا كان اللقاء في مقهى مثلًا أو في مكان العمل)، قبل أن تتطور العلاقة إلى صداقة. كما أن المحادثات الجانبية تُنمّي الذكاء الاجتماعي والعاطفي. فتبادل الحديث مع أشخاص مختلفين يعرّضنا لوجهات نظر وتجارب متنوعة. وحتى لو كان الحديث سطحيًّا وعابرًا، فإنه يساعدنا في فهم الناس بشكل أفضل، ويعزّز القدرة على قراءة لغة الجسد والتفاعل الاجتماعي المرن، مما ينعكس على شخصيتنا وعلى علاقاتنا المقرّبة. فالمحادثات العابرة تُعَدُّ بمنزلة "**تدريب اجتماعي**" في بيئةٍ آمنةٍ لا يكون المرء فيها عرضة لمواقف محرجة.

إن هذا التدريب الاجتماعي مهمٌّ للأشخاص الذين يفتقرون إلى مهارات التواصل ومن يشعرون بالقلق في المواقف الاجتماعية، سواء كان ذلك بسبب شخصيتهم الانطوائية والخجولة أو قلة خبرتهم. وتشكّل المحادثات العابرة مساحة قليلة الأخطار لممارسة مهارات التواصل والتدرُّب عليها؛ ومع تكرارها تزداد الثقة بالنفس، وتتحسّن مهارات التواصل في بيئات أخرى يكون فيها الحديث أعمق.

ومن منظور أوسع، قد تساعد المحادثات العابرة في كسر الصورة النمطية عند التحدُّث مع أشخاص من خلفيات مختلفة. فالمحادثات القصيرة والعابرة تعزِّز المشاعر الإنسانية وتجعلنا نتعامل مع مختلف الخلفيات بالطريقة نفسها، وهو ما قد يقلّل من التحيز ويعزِّز قيم التسامح والانفتاح. فمثلًا، نجد أن آراء المغتربين أو السيَّاح عند سفرهم إلى بلدٍ ما تنبع من سهولة الحديث مع أهل البلد؛ فعندما نرغب في زيارة بلد ما مرةً أخرى يكون ذلك عادةً بسبب سهولة الحديث العابر مع شعبها أكثر من جمال الطبيعة أو المعالم السياحية.

جسور التواصل في عالم تسيطر عليه الشاشات الرقمية

في عصرنا الرقمي، حيث يطغى التواصل عبر الشاشات على التفاعلات المباشرة، تزداد نسبة الوحدة والعزلة. فعلى الرغم من تواصلنا المستمر عبر الشاشات، فإن هذا التواصل ينقصه العمق الإنساني الحقيقي الذي يتحقق في التفاعل المباشر. من هنا، تأتي أهمية المحادثات العابرة على الصحة النفسيَّة؛ إذ إن تبادل الحديث مع شخص غريب، كموظف في متجر، أو سائق، أو زميل عمل، قد يُحدِث أثرًا إيجابيًّا في الحالة

> من المهم أن تُراعى الفروقات الثقافية، والظروف لإجراء محادثةٍ عابرةٍ، ومدى استعداد الطرف الآخر لتقبُّلها.

المزاجية للشخص. فالإنسان كائن اجتماعي بطبعه ويحتاج إلى حد أدنى من التواصل لتحقيق توازنه النفسي. وكما هي الشاشات متاحةٌ، فإن المحادثات العابرة متاحةٌ للجميع أيضًا، وهي توفِّر الحد الأدنى اللازم من التواصل مع المجتمع الحقيقي من دون الحاجة إلى أن يكون ذلك مع شخص مقرّب.

ربَّما لا يُدرك الكثيرون أن التحدُّث مع غرباء قد يُحسِّن من حالتهم النفسية، وقد يعتقد البعض أن المحادثات العابرة قد تكون مُحرجة أو مُملّة، غير أن الدراسات أثبتت عكس ذلك. فعلى سبيل المثال، أجرى الباحث في علم النفس من جامعة شيكاغو، نيكولاس إبلي، دراسةً على ركاب وسائل النقل، ووجد أن مَن بادروا بالحديث مع الرّكّاب الآخرين شعروا بسعادة أكبر مقارنةً بمن لم يتبادلوا أطراف الحديث. وهناك أيضًا دراسة للدكتورة جيليان ساندستروم من جامعة "إسكس" حول ما أطلقت عليه "الروابط الاجتماعية الضعيفة" التي تنشأ من التفاعلات اليومية البسيطة. وكشفت دراستها أن هذه التفاعلات البسيطة تعزّز الشعور بالانتماء وتقلّل من الشعور بالوحدة.

اختلاف الأحاديث العابرة بين الثقافات

إن التفاعل بين أناس من ثقافات مختلفة من أبرز ما يميّز عالمنا اليوم؛ إذ نلتقي بأفراد من خلفيات لغوية واجتماعية مختلفة في حياتنا اليومية أو في العمل. وهنا تكمن أهمية الكشف عن الاختلافات الرئيسة في الأحاديث العابرة بين أناس من ثقافات مختلفة. فلكل ثقافةٍ أسلوبها في التعبير وحتى في المؤشرات غير اللفظية، مثل: النظر أو الابتسام أو نبرة الصوت خلال الحديث.

في بعض الثقافات، كالولايات المتحدة مثلًا، يُفضَّل الحديث المباشر والصريح؛ إذ يُعبَّر عن الأفكار بوضوح من دون مواربة، في حين تميل ثقافات أخرى إلى استخدام التلميح واللباقة لتجنب الإحراج أو المواجهة، كما هو الحال في فرنسا والبلدان العربية. ويؤدي هذا الاختلاف أحيانًا إلى ترك انطباع أولي خاطئ، فيُفسَّر الأسلوب المباشر على أنه وقاحة، وقد يُفهم التحفظ واللباقة على أنها مراوغة.

كما يجب الأخذ في الاعتبار اختلاف لغة التعبير بين الثقافات خلال الحديث العابر، من حيث كيفية التحية ودرجة الرسمية في الحديث. كما تؤدي المؤشرات الأخرى كتعابير الوجه وحركات اليدين دورًا مهمًّا في ترك انطباع أوليٍّ جيّدٍ يسمح بالاستمرار في الحديث العابر. وتختلف دلالة هذه المؤشرات بين ثقافة وأخرى.

ويتطلب التواصل بين الثقافات من خلال الأحاديث العابرة وعيًا واحترامًا لهذه الفروق، إضافةً إلى قدر من المرونة والانفتاح. كما يختلف السياق المكاني المسموح فيه بالأحاديث العابرة، فحديث عابر داخل مصعد أو حافلة قد يكون مقبولًا أو محبذًا في ثقافات معيّنة، وغريبًا أو مكروهًا في ثقافات أخرى. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأحاديث العابرة بين الجنسين التي قد تُفهم على أنها وقاحة أو جرأة في بعض البلدان.

> تُشكّل المحادثات العابرة عنصرًا حيويًا في حياتنا اليومية، فهي تُحسّن بيئة العمل وتُخفّف التوتر.

يمكن لأي شخص أن يبدأ محادثةً عابرة بعبارة بسيطة، مثل تعليق على الطقس أو سؤال عن رأي في موضوع عام، ولكن الأهم هو أن يكون الحديث طبيعيًا وغير متكلف، وأن يُظهر المتحدث اهتمامًا حقيقيًا بالطرف الآخر. كما أن الابتسامة ولغة الجسد الإيجابية تؤديان دورًا كبيرًا في نجاحها في المقابل، ينبغي أيضًا احترام خصوصية الآخرين. فليس كلُّ شخصٍ يرغب في الحديث؛ إذ قد يكون البعض مشغولًا أو غير مستعدٍّ للحديث. وهنا تأتي أهمية قراءة الإشارات الحسية كنبرة الصوت، والإجابات المقتضبة، ولغة الجسد؛ إذ تُعَدُّ قراءةُ هذه التفاصيل الحسية مهارةَ تواصلٍ تُخبرنا بمدى رغبة الطرف الآخر في الاستمرار في الحديث أو عدمه.

على الرغم من بساطتها الظاهرة، تُشكّل المحادثات العابرة عنصرًا حيويًّا في حياتنا اليومية. فهي تُسهّل التفاعلات الاجتماعية، وتُحسّن بيئة العمل، وتُخفّف من التوتر، وتُسهم في تحسين صحتنا النفسية. وفي عالم يزداد فيه الاعتماد على التكنولوجيا، تُصبح هذه اللحظات الإنسانية الصغيرة أكثر أهميةً من أي وقت مضى. ولكن، من الجدير ذكره أن الاهتمام بالمحادثات العابرة وتطويرها بوصفها مهارةً لا يقلّل من أهمية الحوارات العميقة، بل يكملها. وما أكثر العلاقات التي بدأت بمحادثة بسيطة وعفوية. فالعلاقات الإنسانية تُبنى تدريجيًّا، وما يبدأ بمحادثة قصيرة قد يتطوَّر إلى صداقة ذات معنى، وإذا لم يحدث ذلك فستكون دقائق إيجابية في يومنا.

متحف الذهب الأسود

البترول بعيون الفنانين

هاني الحجي

رحلة إلى الظلام II، يانغ يونغ ليانغ.

يشكّل "متحف الذهب الأسود" محطةً بارزة في المشهد الثقافي بالمملكة العربية السعودية؛ إذ تجاوز نمطيةَ المتاحف التقليدية، وكتب حكاية النفط من خلال رؤيةٍ إنسانيةٍ وثقافيةٍ وفنية، مشتملًا على 350 لوحة بصرية وثّقت الذاكرةَ النفطية عبر رؤى فنية متعددة لمجموعة من الفنانين والتشكيليين السعوديين والأجانب، الذين سجّلوا بضربات ريشاتهم وعدساتهم وإبداعاتهم الفنية المتنوعة، تفاصيلَ المشهد النفطي في المملكة العربية السعودية.

"برميل النفط رقم 22" (2020م) للفنانة شيفا أحمدي.

"سيارة تصادم إيسو" (2000م) للفنانة مينيرفا كويفاس (المكسيك).

افتَتح المتحفَ صاحبُ السمو الملكي الأمير عبدالعزيز بن سلمان آل سعود، وزير الطاقة ورئيس مجلس أمناء مركز الملك عبدالله للدراسات والبحوث البترولية "كابسارك"، وسمو الأمير بدر بن عبدالله بن فرحان آل سعود، وزير الثقافة ورئيس مجلس إدارة هيئة المتاحف، و"هو ثمرة تعاونٍ بين منظومة الثقافة، مُمثلةً في هيئة المتاحف، ومنظومة الطاقة ممثلةً في (كابسارك)، ليقدِّم قراءةً متكاملة لتاريخ البترول وتأثيره الممتد إلى مختلف جوانب الحياة"، كما أوضح سمو وزير الطاقة.

الأعمال المعروضة من لوحات وصور فوتوغرافية، وغير ذلك من الإبداعات، هي من إسهامات 170 فنانًا وفنانة من المملكة، في حين ينتمي الآخرون إلى ثلاثين دولة حول العالم. ومن أبرز الأسماء المشاركة: منال الضويان، وأحمد ماطر، ومهند شونو، ومحمد الفرج، وأيمن زيداني، ودوغ أيتكن، وجيمي دورهام، ودينيس وهوبر، وألفريدو جار، ورينو لايراك، وجورج صبرة، وباسكال مارثين تايو، وآندي واومان، إلى جانب آخرين.

تكامل المتحف

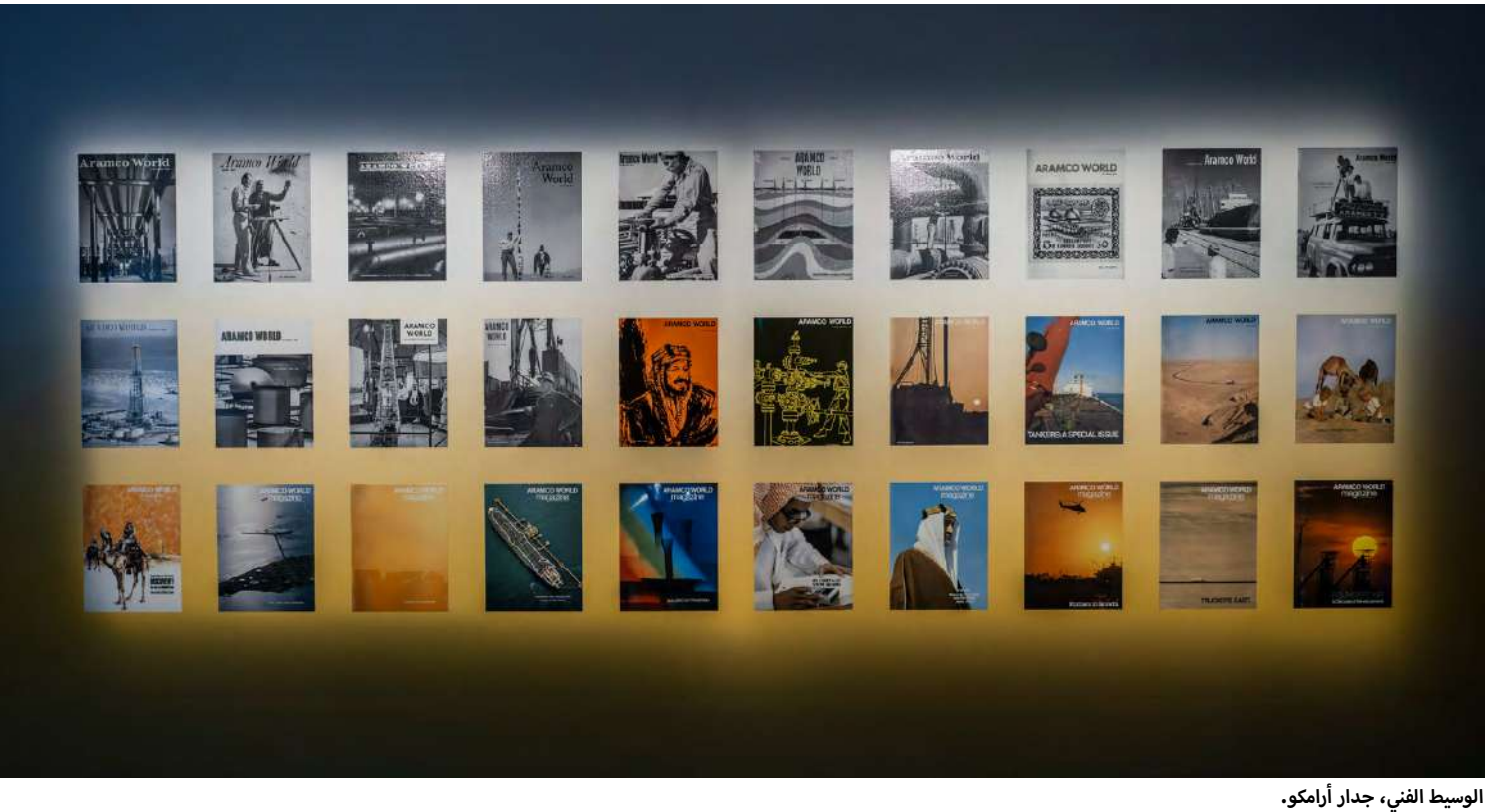
اعتمد المتحف على مزيج من المشاهدة البصرية والفنية، وضمّ سرديات تاريخية، ولوحات تشكيلية، وأعمالًا فوتوغرافية، وعروضًا سينمائية قصيرة، ووثائق تاريخية؛ تُمكِّن الزائر، وإن كان من غير المتخصصين في صناعة النفط، من قراءة حكاية هذه الصناعة ببعدها الإنساني، والانتقال من مرحلة تكوُّن النفط واكتشافه واستخراجه، إلى أثره في رفاهية الحياة والحداثة، ثم ما بعد النفط وما خلّفه من قلق بيئي وتساؤلات صحية واقتصادية.

وقد أشار سمو وزير الثقافة إلى أن "متحف الذهب الأسود" يمثِّل محطةً مهمّة في القطاع الفني والحوار الثقافي العالمي، بوصفه أول متحف دائم مُخصّص للنفط والفن؛ إذ يوفّر مساحةً للتأمل والتفكير النقدي، والاحتفاء بالقوة التحويلية للثقافة في تشكيل فهمنا للعالم.

النفط حكايةٌ إنسانية آسرة

قبل جولتنا في المتحف سألْنا المرشدة المرافقة عن الوقت المتوقّع للجولة، فأجابت: ساعة أو أكثر تقريبًا. فتسلّل إلينا شعور بالثقل، ظنًّا منا أن الجولة ستكون شبيهة بجولات المتاحف التقليدية التي تعتمد على الشروحات المطوّلة وتكدّس الحقب الزمنية.

موقف طويل المدى، أرمان.



الوسيط الفني، جدار أرامكو.

لكن ما إن بدأت الجولة حتى شعرنا بأننا ندخل إلى متحفٍ مختلفٍ في فكرته وتصميمه؛ إذ تكوّن لدينا انطباع بأننا أمام خشبة مسرح، أو نقرأ روايةً مصوّرة، أو نتابع فِلمًا سينمائيًا معروضًا بطريقة إبداعية، يقدِّم أول تجربةٍ متحفية من نوعها تحاول "أنسنة النفط"، وتفكيك صورته المادية إلى أبعاد فنية ومعنوية وجمالية، عبر استعراض التحولات العميقة التي أحدثها النفط في مسيرة البشرية من خلال عدسة الفن الحديث والمعاصر.

وكان الانتقال بين الأجنحة يجري بانسيابية بصرية وصوتية تجعل الزائر يعيش تحولات النفط نفسيًّا لا معرفيًّا فقط، وكأن المتحف لا يقدِّم معلومات بقدر ما يصنع تجربةً شعورية متكاملة.

وتحضر في المتحف الرموز القيادية من خلال استعراض جانب من سيرة وحكمة الملك عبدالعزيز بن عبدالرحمن آل سعود، طيب الله ثراه، في إدارة ملف الثروات الطبيعية، وكيف استُثمر النفط في بناء الدولة الحديثة.

ومما يشدّ الزائر أيضًا في هذا المتحف لمسة الوفاء المتمثّلة بالسيَر التوثيقية للجيولوجيين والمهندسين الأوائل ومذكراتهم، الذين دوّنوا تفاصيل الحياة في مناطق النفط الناشئة بأسلوبٍ يُحاكي أدب الرحلات، راصدين بذلك الصحراء، وتحوُّلات المكان، والتفاعل الذي ساد بين الثقافات آنذاك.

كما وثّق المتحف إنجازات الشخصيات الرائدة في العمل بصناعة النفط. وأبدع الفنانون في "أنسنة الذهب الأسود" عبر أعمال تربطه بأبعاد جمالية وروحية، مثل براميل نفط تحوَّلت إلى آلاتٍ موسيقية، وسجادة صلاة، ومِسبحةٍ مصنوعة من مشتقات النفط، ولوحاتٍ ومجسمات لسيارات وأشجار تستحضر أثر الانبعاثات الكربونية على البيئة.

من الاكتشاف إلى الحلم.. ومن القلق إلى الرؤية

يتألف المتحف من أربعة أجنحة رئيسة حملت عناوين: "اللقاء"، و"الأحلام"، و"الشكوك"، و"الرؤى"، لتروي رحلة النفط مع الإنسان والتحولات التي مرَّ بها، وصولًا إلى مرحلة ما بعد النفط، حيث الأسئلة البيئية وأثر النفط في الإنسان والطبيعة.

طلبت إلينا المرشدة أن نستعد لفتح ستارة الفصل الأول والدخول إلى جناح "اللقاء". وهناك يقرأ الزائر الصفحة الأولى من حكاية اكتشاف النفط واستخداماته منذ القرن التاسع عشر، وما أحدثه من تحولات اجتماعية وصناعية غيّرت نمط حياة الإنسان، ضمن معالجة بصرية تستعيد البدايات الأولى لاكتشاف النفط.

ثم انتقلنا، ونحن نحمل دهشة المشهد، إلى الفصل الثاني: "الأحلام"، وهي المرحلة التي بدأت فيها الأحلام النفطية تتشكّل في وجدان الإنسان؛ من أحلام المدن الحديثة ووسائل النقل المتطورة، مثل السيارات التي طوت المسافات بين المدن، والخطوط الحديدية التي عمّقت التواصل الاجتماعي، وصولًا إلى الطائرات التي فتحت للإنسان نافذةً واسعةً على العالم.
يخرج الزائر من هذا الجناح غارقًا في التفكير بحجم التحوُّل الذي أحدثه النفط في المجتمع، وتقوده أسئلته نحو الفصل الثالث: "الشكوك".

هنا تبدأ حبكة الرواية الحقيقية؛ فبعد أن عاش الإنسان رفاهية الحداثة النفطية، واتّسعت أحلامه مع التصنيع والتطور، اصطدم بقلق جديد يتعلق بالطبيعة والبيئة. ومع كل بئرٍ نفطية تتدفّق بالإنتاج، كانت تتولّد أسئلة أكثر إلحاحًا: إلى أين تتجه الطبيعة وسط هذا الكم من الملوِّثات؟ وكيف سينعكس ذلك على الإنسان صحيًّا واجتماعيًّا؟

جسّد المتحف هذه الهواجس في جناح "الشكوك" عبر لوحاتٍ ومجسّمات بصرية مقلقة، بدت أحيانًا وكأنها مشاهد من فِلم عن نهاية العالم البيئي، وهو ما منح الجناح تأثيرًا نفسيًّا عميقًا في الزائر.

نخرج مُثقلين بقلق حيال المستقبل، نبحث عن إجابات أو ما يُطمئننا، إلى أن نصل إلى الجناح الرابع: "الرؤى"، وهو الجناح الذي يقدِّم إجابات عن تلك الأسئلة من خلال استعراض المبادرات والمعاهدات التي وقّعتها المملكة العربية السعودية للحدّ من التلوث والانبعاثات الكربونية، ومنها اتفاقية باريس للمناخ.

يستعرض هذا الجناح مشروعات التشجير ضمن "رؤية السعودية 2030"، في محاولة لصناعة توازنٍ بين كون المملكة دولةً منتجة للنفط، وسعيها إلى توسيع الغطاء النباتي والحد من آثار التلوث البيئي، في مشهدٍ بدا للبعض أشبه بفانتازيا من "أدب النفط"، لكنه يتحقّق اليوم على أرض الواقع بفعل الإرادة والطموح.

ويختتم الجناح رحلته ببرامج متجدّدة للحوار بين الإنسان والطبيعة، داخل مبنًى أيقوني يحتضن أيضًا تفاصيل مدهشة مرتبطة بالنفط ومنتجاته، من الرسوم المتحرّكة والألعاب، إلى تصورات خيالية لمستقبل المتحف.

في نهاية الجولة، نخرج من المتحف الذي تبلغ مساحته 440 مترًا مربعًا، ضمن مبنى "كابسارك" الأيقوني في الرياض، هذه التحفة الهندسية التي صمّمتها المعمارية العالمية الراحلة زها حديد. ومساحة المتحف صغيرة قياسًا إلى مساحة المبنى، لكن أُحسن توظيفها لتحويل المكان إلى متحفٍ فنيٍّ ضخم، جعلنا نستذكر ونحن نغادره قول الشاعر عبدالعزيز العجلان:

أنا هنا.. قبل بئر النفـط كنت هنا
قبل البدايات قبل الريح والحقبِ
إذا سجى الليل أيقظت الكرى شجنًا
وهومت بالقــوافي هــزة الطربِ
وللمعـاميل حـول النــار موعدها
يا عابق الهيل حدّث واهج الحطبِ
يا عابرين فجــاج الحزن من رهقٍ
ألقوا الرحال فهذا موسم الخصبِ

راهبة الذهب الأسود، أوغو روندينون.

رحلات سياحية لإنقاذ لغة أصلية من الانقراض

قبل أن تستعمر بريطانيا أستراليا عام 1788م، كانت القارة الأسترالية موطنًا لأكثر من 250 شعبًا أصليًّا أبوريجينيًّا يتحدّثون فيما بينهم أكثر من 800 لغة. لكن هذا التنوُّع اللغوي والثقافي الغني سرعان ما واجه اختبارًا قاسيًا؛ إذ في عام 1909م، نقلت حكومة ولاية نيو ساوث ويلز الأسترالية الكثير من السكان الأصليين قسرًا من أراضيهم التقليدية إلى محميات معزولة، وحظرت عليهم ممارسة ثقافتهم واستخدام لغتهم تمامًا. فكانت تلك السياسات ضربةً قاصمة؛ إذ تقلّصت لغاتهم إلى 120 لغةً أصلية فقط بحلول 2019م، مع تهديد 90% منها بالزوال الوشيك.

من بين هذه اللغات تبرز لغة شعب "غومباينغير" (Gumbaynggirr)، الممتدة جذورها إلى آلاف السنين، حاملةً في طيّاتها حكمة الأجداد وأسرار الطبيعة. ولكن وفقًا للمسح الوطني للغات السكّان الأصليين، بحلول أوائل العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، لم يتبقَّ سوى نحو خمسين متحدثًا بهذه اللغة، ولم يكُن بينهم أي طفل دون سن العاشرة.

في مواجهة هذا التهديد، نظّمت بعض الشركات السياحية المملوكة للسكان الأصليين جولاتٍ سياحيةً في قلب أرضهم التاريخية، الممتدة على مساحة 6 آلاف كيلومتر مربع، بين نهري كلارنس ونامبوكا في نيو ساوث ويلز. وكان السكان الأصليون أنفسهم يتولون الإشراف على هذه الرحلات؛ لأنهم الأقدر على فهم اللغة والثقافة، والأجدر بتقديم تفسيرٍ أعمق للقصص التراثية، وربط الطبيعة بتراثهم الثقافي المُميّز.

ومن أبرز هذه التجارب رحلات التجديف على الألواح وقوفًا، التي كانت تمتد ساعتين ونصفًا على مسافة ثلاثة كيلومترات ذهابًا وإيابًا إلى مصب نهر موني كريك. ويُذكر أن هذه الرحلات مُستلهمة من تراث شعب غومباينغير الذين كانوا من أوائل الشعوب التي استخدمت هذه الوسيلة للتنقل عبر الأنهار.

ويصف أحد السائحين تجربته الغامرة بأنه بينما كان وبقية المشاركين الآخرين يكافحون للحفاظ على توازنهم فوق الألواح، كان دليلهم السياحي من السكان المحليين "تروي روبينسون"، ينزلق بسلاسة بجانب أشجار المانغروف المُصطفَّة على ضفاف النهر، فيما يسبح سرب من أسماك "الملت" الصغيرة تحت لوحه، وتتراقص الحشرات المائية فوق سطح الماء. أمّا شعره المجدول، فكان يتدلى من تحت قبعة "الأكوبرا" التقليدية التي كان يرتديها، ووجهه مغطى بطبقة من "المُغْرَة"، وهي صبغة طبيعية مُستخرجة من الطين وأكسيد الحديد، كان أسلافه يستخدمونها واقيًا طبيعيًّا من الشمس.

وفي أثناء هذه الرحلة، لم تكُن الطبيعة مجرد مشهدٍ خلفي، بل كانت حاضرةً حيّة تشارك في صناعة التجربة الثقافية. فعلى طول الطريق، كان المشاركون يتعلّمون أسماء عناصر الطبيعة المتنوعة، من أشجارٍ وطيور، بلغة السكان الأصليين، بوصفها جزءًا من قصة حيّة نابضة. فعندما تظهر طيور "الكوكاتو" السوداء ذات الذيول الصفراء الكبيرة صارخةً، يفسّرها المرشدون بأنها نذير باقتراب المطر. أمّا الإبر الخضراء الرفيعة المنبثقة من ثمار شجرة "شي أوك" الشوكية على ضفة النهر، فهي دليل على أن المحّار على الشاطئ أصبح جاهزًا للصيد، في حين تُستخدم أغصان هذه الشجرة ذات الزوايا الحادة في صناعة الأدوات الحربية والموسيقية على حدّ سواء.

إلى جانب رحلات التجديف على الألواح، كانت هناك أيضًا تجارب ثقافية شهرية في منطقة "نيغي نيغي" المطلة؛ إذ يمكن للزوّار التعرّف إلى طقوس شعب غومباينغير وأغانيه ورقصاته. وفي مكان قريب، يقدّم مقهى "نيانغان غابي" مخبوزاتٍ بنكهة بذور الأكاسيا وآس الليمون، وهما مكوّنان محليّان يُستخدمان منذ القدم في طعام الأدغال الأسترالي الأصلي، إضافةً إلى وجبات تُحضَّر من الحيوانات والنباتات المحلية.

ولعلَّ أبرز ما يمنح هذه الرحلات السياحية الهادفة معناها الحقيقي، هو أن ريعها يعود مباشرةً إلى تمويل مدرسةٍ ثنائية اللغة، تعلّم لغة شعب غومباينغير الأصلية إلى جانب اللغة الإنجليزية. وقد افتُتحت المدرسة عام 2022م، ونجحت في جذب أكثر من 100 طالب تُراوح أعمارهم بين 5 أعوام و15 عامًا، لا يقتصر تعلُّمهم فيها على المفردات، بل يمتد إلى سرد قصص ثقافية كاملة بلغتهم الأم؛ حتى إن بعضهم أتقن سرد ستّ قصص طويلة تستغرق كل واحدة منها أكثر من خمس دقائق.

في عالمٍ متسارعٍ تُسحق فيه اللغات المحلية تحت وطأة العولمة، تبرز هذه التجربة الأسترالية بوصفها منارة أمل تُنير طريق إنقاذ التراث اللغوي قبل أن يختفي في طيّ الزمن. فهي تثبت أن السياحة الثقافية يمكن أن تقدّم أكثر من مجرد رحلات ترفيهية، بل يمكنها أن تكون استثمارًا حيًّا في الهوية، وجسرًا للتعايش بين الماضي والحاضر. ومن هنا، لا بدَّ من الالتفات إلى خريطة المنطقة العربية التي تضم العشرات من اللغات المحلية المهددة بالاندثار، بدءًا من لغات جبال النوبة في السودان، والأمازيغية في الجزائر، والهوبيوت والشحرية في سلطنة عمان، وصولًا إلى المهرية والسقطرية في اليمن، أو حتى اللهجة البدوية في بعض أنحاء المملكة العربية السعودية التي تُعدُّ لغةً بحدِّ ذاتها؛ لنقول إنه يمكن إطلاق جولات سياحية غامرة يديرها السكان الأصليون: رحلات عبر الجبال، وتجديف في الأنهر والواحات، ومغامرات سفاري في قلب الصحراء، تعيد للُّغات الأصلية صوتها عبر الأزمان والأمكنة. ولِم لا؟ ربما إنشاء مدارس خاصة تُعلِّم تلك اللغات وترسّخها في ذاكرة الأجيال القادمة.

التزوير

التزوير في جوهره، هو اعتداءٌ على الثقة.
إنه طيفٌ واسع يبدأ من الجناية الواضحة، ويمرّ بالاحتيال الاقتصادي والثقافي، وينتهي عند أسئلة الإنسان عن الصدق والصورة والحقيقة. ولذا، هو في معظم صوره فعلٌ جرمي واضح، تعاقب عليه القوانين وفقًا لخطورته ونتائجه؛ لأن النسخة الكاذبة يمكنها أن تهدم نظامًا كاملًا من الثقة.
فالعملة المزيّفة تهدِّد قيمة النقد الوطني، والدواء المزيّف يهدد الحياة، والوثيقة المزيّفة تهدّد العدالة والإدارة، والسلعة المزيّفة تهدد الاقتصاد وحقوق الملكية، والعمل الفني المزيّف يعتدي على التاريخ والذاكرة، والخبر المزيّف يضرب وعي الناس وقدرتهم على الحكم. وأخطر ما فيه أنه لا يسرق الشيء فقط، بل يسرق أيضًا قدرتنا على تصديق الأشياء.
يعيش التزوير، في جانب منه، في الأزقة الخلفية أو الورش السرية. ولكن ما إن تنتقل مخرجاته إلى العلن، حتى نرى بعضها يختال أمامنا في الأسواق الكبرى والمتاحف، ويتسلل إلى الصيدليات والمنصات الرقمية وشاشات التلفزيون، ومجالات لا حصر لها تمتد بين جيوبنا والذاكرة الجماعية.
في هذا الملف، يحاول عبود طلعت عطية تتبُّع التزوير في وجوهه المختلفة: من العملة إلى "البراند"، ومن اللوحة والمجوهرات إلى الأخبار المصنوعة، ويستعرض مفاعيل هذه الصناعة الزائفة على الاقتصاد والحياة الاجتماعية والثقافية.

بين الأصل والتقليد مساحة يصعب على العين تمييزها.

التزوير ممارسة متعددة الأوجه، تتبدّل بتبدل المجال الذي تدخل فيه. في المال يكون تزويرًا للقيمة، وفي السلع الفاخرة يكون تزويرًا للعلامة الاجتماعية وهالتها، وفي الدواء يكون وعدًا كاذبًا بالشفاء، وفي الفنّ يكون تزويرًا للنَّسَب والذاكرة، وفي الأخبار والصور والفيديوهات يكون تزويرًا للواقع نفسه. ففي كل عملية تزوير يتغير القناع، لكن الجوهر يبقى واحدًا: تقديم شيء على غير حقيقته.

في الحياة الاجتماعية وغيرها قد يكون بعض الزيف مقبولًا أو مطلوبًا؛ فابتسامة مودّة مصطنعة لشخصٍ لا يهمنا أمره فعلًا، أو تصنُّع الحزن في عزاءٍ لم يجرحنا بعمق، هما من الممارسات اليومية التي تعزّز متانة النسيج الاجتماعي. والقصر الذي تدور فيه أحداثٍ تاريخية في فِلم سينمائي قد يكون من الكرتون الملوّن وليس من الرخام. كما يمكن لإنتاج شيء شبيه بالأصل أن يكون عملًا سليمًا وبريئًا إذا جرى الإعلان عن حقيقته، وأيضًا إذا لم يتضمَّن اعتداءً على الملكية الفكرية للأصل. ولكنه يصبح تزويرًا إذا ادَّعى كذبًا أنه أصلي أو إذا جرى تبادله على أنه كذلك. فالكذب والغدر هما روح التزوير وعلامته.

وعمر التزوير من عمر الحضارات؛ إذ عثر علماء الآثار في مصر على حبيبات من الخزف، تعود إلى الألف الثاني قبل الميلاد، مطليَّةً باللون الأزرق لاستخدامها في الحلي بديلةً عن الفيروز الثمين. ومنذ ذلك الحين، وفي كل مرّةٍ أنتجت حضارةٌ ما شيئًا ثمينًا، نشأ في الظل من يعمل على تصنيع شيء يشبهه.
إن الإنسان المعاصر يعيش في عالم مزدحم بالعلامات؛ فكل شيء حوله يحمل اسمًا وشعارًا، ووثيقة وشهادة، وصورة ورقمًا، ورمزًا أو وعدًا. وحين تتعرض هذه العلامات للتزوير، لا يضيع الشيء وحدَه، بل تضيع القدرة على الاطمئنان إلى الأشياء.

وعلى الرغم من أن مكافحة التزوير هي بدورها من عمر هذه الممارسة، فإنها لم تتمكن حتى اليوم من القضاء عليه. كما أن تطوُّر التقنية لم يُلغِ التزوير، بل منحه أدواتٍ جديدة: طابعاتٍ أدق، ومختبراتٍ أذكى، وشبكاتِ توزيعٍ أعقد، وصولًا إلى برامج إلكترونية جديدة قادرة على صنع صوتٍ ووجهٍ وحركةٍ وحدثٍ كاملٍ لم يقع قط.

لكن التزوير لا يكشف فقط عن براعة المحتال، بل يكشف أيضًا عن هشاشة المجتمع الذي يُخدع. فهو يستغل حاجاتنا ورغباتنا: حاجتنا إلى المال، وإلى العلاج، وإلى المكانة، وإلى الجمال، وإلى الاعتراف، وإلى الخبر الذي نتمنى سماعه. لذلك ينجح المزوِّر؛ لأنه يعرف أين تكون الثقة ضرورية، وأين يكون الفحص صعبًا، وأين يكون الإنسان مستعدًّا لأن يصدِّق ما يتمناه. فالمزوِّر لا يبيع النسخة وحدها؛ بل يبيع معها طمأنينة كاذبة، أو حلمًا اجتماعيًّا، أو شفاءً مزعومًا، أو "حقيقة" لا أساس لها.

لا يوجد تاريخ متسلسل للتزوير يمكن سرده في هذا الملف وفقًا لما جرت عليه العادة. فهو صناعة متبدلة بتبدّل القطاع الذي تضربه، تنشط أحيانًا عندما يكون المناخ ملائمًا، ثم تخبو بفعل مكافحتها، ثم تعود لتطل برأسها من جديد. ولكل قطاع مما أنتجته الحضارات حكايته الخاصة مع التزوير.

تزوير السلع التجارية والماركات الفاخرة يكاد يكون في وضح النهار

السلع التجارية المزوّرة هي الأكثر حضورًا في حياة الناس. قد لا تكون الأخطر من بين بقية الأشياء المزوّرة، ولكنها الصناعة الأضخم في عالم التزوير، وذات دلالات اجتماعية تستحق التوقف عندها. وتشمل هذه الصناعة التي أصبحت اقتصادًا موازيًا عالميًّا: الملابس، والأحذية، والحقائب، والساعات، والعطور، ومستحضرات التجميل، وقطع السيارات، والألعاب، والإلكترونيات، والمواد الغذائية.

الحجم الاقتصادي العالمي

تقدّر "منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية" و"مكتب الاتحاد الأوروبي للملكية الفكرية" أن التجارة العالمية بالسلع المزوّرة والمقرصنة بلغت في عام 2021م نحو 467 مليار دولار؛ أي ما يُعادل 2.3% من إجمالي الواردات العالمية. وفي الاتحاد الأوروبي وحده وصلت واردات السلع المزوّرة إلى نحو 117 مليار دولار.

والجديد في السنوات الأخيرة، أن التزوير لم يعُد دائمًا رديئًا ومفضوحًا؛ إذ ظهر ما يُسمّى في سوق الموضة بـ(superfakes)، أي النسخ العالية الجودة التي تُقلِّد الحقائب والساعات والأحذية بدقة مذهلة. وهذه لا تُباع دائمًا بعشرين أو خمسين دولارًا، بل قد تباع بمئات أو آلاف الدولارات؛ لأنها تخاطب زبونًا يعرف أنها مزوّرة لكنه يريد نسخة قريبة من الأصل.

وفي قلب هذه الظاهرة يقع "البراند" الفاخر: فالملابس، والأحذية، والسلع الجلدية، والساعات، والعطور، ومستحضرات التجميل، هي من أكثر السلع تعرضًا للتقليد؛ لأنها تجمع بين الطلب الشعبي العالي والهامش الربحي الكبير والقيمة الرمزية للشعار. فالماركات الفاخرة لا تبيع الجلد أو القماش أو المعدن فقط، بل تبيع الاسم، والندرة، والمكانة، والرمز الاجتماعي. فالحقيبة التي لا تتجاوز كلفة موادها وصناعتها جزءًا من السعر النهائي قد تباع بآلاف الدولارات؛ لأن قيمتها الفعلية تكمن في الشعار والسمعة والحكاية التي صنعتها دار الأزياء حولها. هنا يدخل المزوِّر من الثغرة نفسها: ينسخ العلامة لا الجوهر، ويبيع الوهم لا الحرفة.

في الماضي كان التزوير يحاول خداع الفقير ببضاعة تشبه ما يشتريه الغني. أمَّا اليوم، في بعض الحالات، صار التزوير يخاطب مستهلِكًا واعيًا يريد "رمز الثراء" من دون أن يدفع ثمنه. هنا لا يكون الضحية دائمًا مخدوعًا، فأحيانًا يكون شريكًا في لعبة اجتماعية قائمة على المظهر. وهذا يفتح باب التحليل: لماذا "البراند" الفاخر في قلب الظاهرة؟

تزوير "البراند" بوصفه ابن حضارة المظاهر

السلع الفاخرة مرآةٌ لخلل أوسع في الثقافة المعاصرة، خللٌ يجعل الإنسان لا يكتفي بأن يكون ما هو عليه، وإنما ينشغل بكيف يريد أن يبدو قبل كل شيء.

فالحقائب والساعات والأحذية والعطور وغيرها صارت إشارات اجتماعية؛ إنها لغة صامتة يتكلم بها الجسد في الشارع والمطعم والمطار، وفي تلك الصورة المنشورة على وسائل التواصل. وحين يحمل شخصٌ ما حقيبةً من دار شهيرة، أو يضع ساعةً تحمل اسمًا سويسريًّا معروفًا، فهو يرسل رسالة عن طبقته، وذوقه، وقدرته الشرائية، وعلاقته بالترف، وربّما عن المسافة التي يريد أن يضعها بينه وبين الآخرين.

من هنا يصبح التزوير مفهومًا بوصفه نتيجةً ثقافية. فإذا كان المجتمع يعلّم أبناءه أن القيمة تُرى ولا تُعاش، وأن النجاح يُقاس بما يظهر على الجسد لا بما يستقر في الروح أو العقل أو الأخلاق، يصبح التزوير واحدًا من الطرق المختصرة للدخول إلى مسرح الاعتراف الاجتماعي. فالإنسان الذي يشتري نُسخةً مقلّدة من حقيبة فاخرة، إنما يشتري اللحظة التي يُنظر إليه فيها كما لو أنه ينتمي إلى عالم أعلى.

بين جشع المزور وطموح المستهلك

تكمن خطورة "البراند" الفاخر المزوَّر في أنه لا يكشف عن جشع المزوِّر فحسب، بل أيضًا عن جوع المستهلك إلى الاعتراف؛ لأن المطلوب ليس الحقيقة دائمًا، بل الأثر الذي تتركه الحقيقة في عيون الآخرين. فما دام الشعار مرئيًّا، وما دامت الصورة مُقنِعة، وما دام الآخرون لا يستطيعون التمييز بسهولة بين الأصل والنسخة، فإن الوظيفة الاجتماعية تتحقَّق. وهكذا يصبح الزيف كافيًا لأنه نجح في أداء دور الحقيقة ، لا لأنه صار حقيقة.

في الماضي، كان الترف امتيازًا ماديًّا واضحًا. فقد كان القصر قصرًا، والخادم خادمًا، والعربة عربة، والجوهرة جوهرة. وكان الفصل بين الطبقات ظاهرًا في المكان واللباس والسلوك. أمَّا اليوم، فقد صارت الرأسمالية الاستهلاكية أدهى: إنها تعرض صورة الترف على الجميع. الشاشات تضع حياة الأغنياء أمام الفقراء، ووسائل التواصل الاجتماعي تجعل يوميات المشاهير جزءًا من وجدان المراهقين والموظفين والطلاب. يرى الإنسان العادي سيارات لا يستطيع شراءها، وفنادق لا يستطيع دخولها، وساعات تساوي راتب سنوات، وحقائب توازي ثمن تعليمٍ كامل، ثم يُطلب منه أن يكون راضيًا بما يملك. لكن الثقافة المحيطة به لا تكفّ عن تذكيره بأن عليه اللحاق بالصورة ولو بطريقة ملتوية.

في عصر المنصات، قد تكون القيمة فيما يظهر لا فيما يُقتنى.

في تزوير البراندات، يصبح الزيف كافيًا ما دام التمييز بين الأصل والمزوَّر متعذرًا.

بين الرغبة والقدرة تنشأ سوق النسخ المزوّرة.

وهذا هو الفرق بين التزوير بوصفه جريمة اقتصادية، والتزوير بوصفه إشكالية حضارية. الجريمة الاقتصادية يمكن أن تُقاس بالأرقام، أمّا القضية الاجتماعية فأصعب قياسًا؛ إذ تتمثّل في تحوّل المجتمع إلى مسرحٍ كبيرٍ للتمثيل. كل شخص يريد أن يؤدي دورًا أعلى من واقعه، وكل سلعةٍ تصبح قناعًا، وكل شعارٍ يتحوّل إلى بطاقة تعريف. وحين تضعف قيمة الإنسان الداخلية، يبحث عن قيمة خارجية يعلّقها على جسده.

"البراند" الأصلي نفسه قائم، في جانب منه، على صناعة الرغبة. دُور الأزياء الفاخرة لا تبيع الحاجة، بل تبيع الندرة. لا تقول للمستهلك: هذه حقيبة متينة فقط، بل تقول له: هذه حقيبة لا يحملها الجميع. لذلك يتسلل المزوِّر من الباب نفسه. إنه لا يخترع الرغبة، بل يستثمر فيها. ولا يخلق الهَوَس بالشعار، بل يستغلّه. فلو لم يكُن الشعار مقدّسًا في الثقافة الاستهلاكية، لما كانت نسخه بهذه الربحية.

ومع وسائل التواصل الاجتماعي، ازداد الأمر تعقيدًا. فالسلعة لم تعُد تُشترى فقط لكي تُستعمل، بل لكي تُصوَّر. الصورة أصبحت جزءًا من وظيفة الشيء. الحقيبة على الطاولة، والساعة قرب فنجان القهوة، والحذاء في لقطة سفر، والعطر بجوار المرآة، كلها لم تعُد تفاصيل عابرة، بل أدوات في صناعة هوية رقمية. وفي عالمنا اليوم، لا يهم أحيانًا أن تكون السلعة أصليةً بقدر ما يهم أن تبدو أصلية في الصورة. وهكذا، صار التزوير مناسبًا تمامًا لعصر الصورة: نسخة مزيّفة لعالم مزيّف جزئيًا، تُعرَض أمام جمهور لا يملك وقتًا أو قدرة أو رغبة في التحقق. ومن هذه الزاوية، يمكن فهم انتشار ما يُسمى بالنسخ عالية الجودة أو "السوبر فيك". هذه ليست بضائع رخيصة بالمعنى القديم. إنها منتجات مقلّدة بعناية، أحيانًا يخاطِب بها المزوِّر مستهلكًا يعرف اللعبة جيدًا. يعرف أن الحقيبة ليست أصلية، لكنه يريد نسخةً تكفي للمرور الاجتماعي، تكفي للصورة، تكفي للعشاء، تكفي للمناسبة. وتكفي لكيلا يُسأل السؤال المحرج: من أين لك هذا؟ أو لكي يُطرح السؤال المعاكس المريح: هل هذه أصلية؟

شراكة صامتة بين ثلاثة أطراف

في هذا المستوى، يصبح التزوير شراكةً صامتة بين ثلاثة أطراف: المزوّر الذي يصنع الكذبة، والمستهلك الذي يقبلها أو يطلبها، والمجتمع الذي يكافئ مظهرها. فلو كان المجتمع أقل افتتانًا بالشعار، لما امتلكت النسخة المزوّرة هذه القوة. ولو كان الإنسان لا يُقاس بما يرتدي أو يحمل أو يعرض، لما كان مستعدًّا لدفع المال مقابل كذبةً أنيقة.

ولا تقتصر المسألة على الغنى والفقر. فقد يشتري الميسور أيضًا سلعة مزوّرة، لا لأنه عاجز عن شراء الأصل، بل لأنه صار جزءًا من لعبة استهلاكية تتلاعب فيها الرغبة بالعقل. وقد يشتريها شاب أو فتاة لأنهما يعيشان تحت ضغط المقارنة الدائمة. في السابق، كان الإنسان يقارن نفسه بجيرانه أو زملائه أو أقاربه. أمّا اليوم، فهو يقارن نفسه بالعالم كله: بالمشاهير، بالمؤثرين، وبأصحاب الثروات، وبواجهات المدن الكبرى، وبصورٍ مُنتقاةٍ بعناية لا تُظهِر من الحياة إلا واجهتها. وفي هذه المقارنة غير العادلة، تصبح النسخة المزوّرة محاولةً صغيرة لتخفيف الشعور بالنقص.

لكن الخطر الأخلاقي هنا يكمن في أن التزوير لا يبقى خارج الإنسان. فحين يعتاد الفرد أن يقدم نفسه من خلال أشياء مزيّفة، يبدأ تدريجيًّا بالتساهل مع فكرة الزيف. ليست المسألةُ اقتناءَ حقيبةٍ مقلّدة فحسب، بل القبول بنوعٍ من الانفصال بين الحقيقة والصورة، بأن يقول لنفسه: المهم أن أبدو، المهم أن يصدِّق الآخرون. وإذا توسعت هذه الذهنية، فإنها تنتقل إلى السيرة الذاتية، والشهادة، والخبرة، والعلاقات، والنجاح، وحتى المشاعر. فالمجتمع الذي يتسامح طويلًا مع المظهر المزوَّر قد يجد نفسه لاحقًا أمام شخصيات مزوَّرة، ونجاحات مزوَّرة، ومعارف مزوَّرة، وحياة عامة تقوم على العرض لا على الجوهر.

وهكذا لا يعود السؤال: لماذا يزوِّرون الحقائب والساعات والأحذية؟ بل يصبح السؤال الأعمق: لماذا صرنا نعيش في عالم يمكن فيه لحقيبةٍ أن تمنح صاحبها شعورًا بالتفوق، ولساعةٍ أن تصبح دليلًا على النجاح، ولشعارٍ صغيرٍ أن يختصر شخصية كاملة؟ عندما نصل إلى هذا السؤال، نكتشف أن التزوير هو الوجه السفلي لعالمٍ يعبد الصورة، ثم يُفاجأ حين يجد أن الصورة قابلة للنسخ. إنه علامة على مجتمع يطلب من الإنسان أن يكون صورة، ثم يلومه حين يزوِّر تلك الصورة.

أسباب الإعلان عن السلع المزورة

ثمّة أسباب عديدة تجعل السلع المزوّرة تُعرض علنًا في أسواق كثيرة، ويُعلن عنها على الإنترنت، في خرق للقوانين النافذة في معظم دول العالم. وأهم هذه الأسباب هي:

- لأنها توفّر اقتصادًا شعبيًّا واسعًا: ففي كثيرٍ من أسواق العالم الثالث، السلع المقلّدة ليست مجرد تجارة لصوص، بل هي مصدر رزق لآلاف الباعة الصغار، والمستوردين، وأصحاب البسطات، والمحال، والوسطاء، وسلاسل النقل والتخزين. بعض الدول قد تعرف أن السوق ممتلئة بالبضائع المقلّدة، لكنها تتردَّد في ضربها بقسوة؛ لأنها تشغّل فئات واسعة، وتمتص بعض البطالة.

- لأن المستهلك نفسه لا يرى نفسه ضحية: في تزوير الدواء، يكون المشتري غالبًا ضحية. أمّا في الحقيبة أو الحذاء أو الساعة المقلّدة، فكثير من المشترين يعرفون أنها مقلّدة ويريدونها كذلك. وهذا ما يضعف الضغط الاجتماعي على السلطات. فالجمهور لا يطالب عادةً بحماية صارمة من الحقائب المزوّرة كما يطالب بالحماية من الدواء الفاسد أو الطعام المسموم. لذلك تبدو الجريمة كأنها بلا ضحية مباشرة.

- لأن الأولويات الأمنية مختلفة: الشرطة والجمارك في دول كثيرة لديها أولويات أكثر جسامةً، مثل مكافحة المخدرات والأسلحة، وتهريب البشر، والأدوية الخطرة، والفساد، والإرهاب، والتهرب الضريبي، والأزمات السياسية. وأمام هذه الملفات، قد تبدو حقيبة "شانيل" مقلّدة أو حذاء "نايكي" مزيّفًا ملفًّا ثانويًّا.

- لأن مناطق التجارة الحرة والمرافئ قد تُستغل: فبعض السلع المقلّدة تصل إلى السوق قِطعًا متفرقة: مواد، وملصقات، وتغليف، أو بضائع "بلا علامة"، ثم تُجمّع وتُلصق عليها العلامة في بلد آخر. فأحيانًا لا يكون التزوير مجرد "حاوية حقائب مزيّفة" فقط، بل شبكة ذكية: مادة من بلد، وشعار من بلد، وتغليف من بلد، وتجميع في بلد، وبيع في بلد خامس.

- لأن الشركات نفسها لا تستطيع ملاحقة كل شيء: العلامات الفاخرة تكافح التزوير بقوة، لكنها لا تستطيع ملاحقة كل محل صغير في كل سوق شعبية. فالأولوية عندها غالبًا هي الشحنات الكبيرة، والمواقع الإلكترونية، والمصانع، وشبكات التوزيع. كما أن بعض الشركات تخشى أحيانًا أن تتحول مكافحة التقليد إلى دعاية عكسية: إذ كلما ظهرت حملات ضد المزوَّرات، تذكّر الجمهور أن النسخة موجودة ورخيصة.

لذلك لا تبدو المشكلة في ضعف المكافحة وحدَه، بل في البيئة التي تجعل المكافحة غير شعبية أحيانًا، وغير مريحة سياسيًّا أحيانًا، وصعبة عمليًّا في أغلب الأحيان. التزوير هنا لا يعيش في مواجهة المجتمع فقط، بل يعيش أيضًا من تساهل المجتمع معه.

تعبر السلع المزوّرة الحدود عبر شبكات تجارة لا تقل تعقيدًا عن التجارة المشروعة.

علامات الأمان ليست زينةً طباعية، بل خطوط دفاع عن الثقة العامة.

تزوير العملات
الأخطر والأطول عمرًا

منذ أن اخترع الإنسان العملة، اخترع معها ظلّها المظلم: العملة المزوّرة.

والعملة تختصر جوهر التزوير: صورة تشبه الحقيقة، لكنها ليست الحقيقة؛ قيمة تبدو قائمة، لكنها مجرد ورقة ملوّنة، وثقة تُستغل لأنها موجودة، ثم تُدمَّر لأنها استُغلت.

تاريخيًّا، بدأ تزوير العملة تقريبًا مع بداية العملة نفسها. العملات المعدنية القديمة كانت قابلة للغش بوسائل متعددة: خلط المعادن النفيسة بمعادن أرخص، أو طلاء معدنٍ رخيصٍ بطبقة من الذهب أو الفضة، أو بَرْد أطراف القِطَع النقدية وجمع ما يتساقط منها من معدنٍ ثمين. وتشير دراسات تاريخية إلى أن العملات اليونانية، مثلًا، كانت تُزوّر منذ القرن الخامس قبل الميلاد، بطلاء المعدن الأقل قيمة بطبقة من معدن ثمين، أو بصبّ قطع مقلّدة في قوالب مأخوذة من عملات أصلية. وهذه الممارسة الأخيرة لا تزال قائمةً حتى اليوم، وتستهدف هواة جمع العملات الأثرية.

مع ظهور العملة الورقية، انتقلت الجريمة من وِرَش المعادن إلى فنون الطباعة. ففي الصين، حيث ظهرت أشكال مبكرة من النقود الورقية، كان خطر التزوير معروفًا إلى حدّ أن بعض العملات الورقية القديمة حملت تحذيراتٍ قاسيةً للمزوّرين وصلت إلى عقوبة الإعدام.

أمّا في العصر الحديث، فقد بلغ خطر التزوير ذروته في الولايات المتحدة الأمريكية بعد الحرب الأهلية في القرن التاسع عشر. فبحسب التاريخ الرسمي لـ"جهاز الخدمة السرية الأمريكية"، كان ما يقرب من ثلث العملة المتداولة في نهاية الحرب الأهلية مزوَّرًا. ومن هنا تأسّس جهاز الـ(Secret Service) في عام 1865م أساسًا لمكافحة تزوير العملة، قبل أن يصبح لاحقًا معروفًا بحماية الرؤساء الأمريكيين.

ومنذ القرن الماضي، وحتى اليوم، هناك سباق بين البنوك المركزية والمزوّرين. وفي كل مرّةٍ كان المزوّرون يتمكنون من اللحاق بالتقنيات الطباعية المعتمدة، كانت البنوك المركزية تعتمد تقنياتٍ أحدث وأكثر تعقيدًا: علامات مائية، وخيوط أمان، وأحبارًا متغيرة اللون، وطباعة بارزة، وأرقامًا دقيقة، وشرائط ثلاثية الأبعاد، ومواد يصعب تقليدها. لذا تراجعت نسبة العملة المزوّرة قياسًا بحجم النقد المتداول.

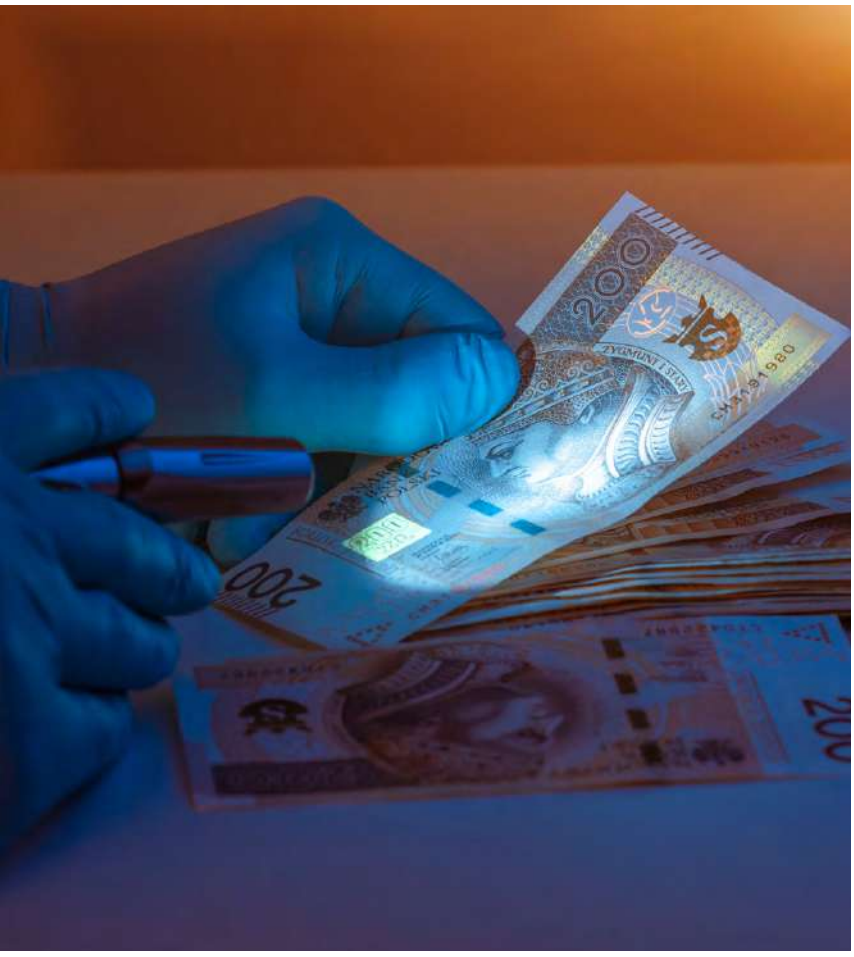
تضاءل حجمها ولكن لم يُجهز عليها

في منطقة اليورو، أعلن البنك المركزي الأوروبي أن نحو 444 ألف ورقة يورو مزوّرة سُحبت من التداول عام 2025م، بانخفاض نسبته 20% عن عام 2024م. والأهم أن المعدل كان 14 ورقةً مزوّرة فقط لكل مليون ورقة نقدية صحيحة.

وفي بريطانيا، يذكر بنك إنجلترا أن العملات الورقية المزوّرة تشكّل جزءًا ضئيلًا من النقد المتداول؛ ففي عام 2025م، كانت النسبة أقل من ورقة مزوّرة واحدة بين كل 24,390 ورقة تقريبًا. ومع ذلك، سُحب من التداول نحو 200 ألف ورقة مزوّرة بقيمة اسمية تقارب 4 ملايين جنيه إسترليني.

أمّا في الولايات المتحدة الأمريكية، فالمسألة أكثر تعقيدًا بسبب الانتشار العالمي للدولار، العملة الأكثر عُرضةً للتزوير. وتشير دراسةٌ حديثة صادرة عن الاحتياطي الفيدرالي إلى أن تقدير حجم الدولارات المزوّرة المتداولة عالميًّا ليس أمرًا سهلًا، وأن الأرقام تختلف بحسب الفئة النقدية وجودة التزوير ومكان التداول.

بين الطابعة وأجهزة الفحص تدور معركةٌ مستمرة على الثقة.



تزوير العملة جريمة خطِرة جدًّا، وهو أقرب إلى الخيانة الوطنية.

واللافت أن المزوِّر المعاصر لم يعُد دائمًا ذلك الحِرَفي الخفي الذي يحفر القوالب أو يخلط المعادن، بل قد يكون شبكةً عابرة للحدود تستخدم طابعات عالية الجودة، ومواد مستوردة، وقنوات توزيع تشبه قنوات تهريب المخدرات أو السلع الممنوعة. في مارس 2024م، مثلًا، أعلنت الشرطة الإسبانية تفكيك شبكة كانت تُنتِج أوراقًا مزوّرة من فئة 100 يورو عالية الجودة وقادرة على خداع بعض أجهزة الكشف. وفي أغسطس من العام نفسه، أعلن البوليس الأوروبي "يوروبول" توقيف مزوّر في إيطاليا ارتبط بإنتاج 11 مليون يورو من الأوراق المزيّفة.

على قدر أهل العزم..

يُعامَل تزوير العملة في معظم الحضارات بوصفه جريمةً خطِرة جدًّا، أحيانًا أقرب إلى الخيانة الوطنية منها إلى السرقة. ولذا سُنَّت قوانين لمكافحته هي الأقسى من بين كل جرائم التزوير.

ففي المملكة العربية السعودية، يوجد نظام خاص هو "النظام الجزائي الخاص بتزييف وتقليد النقود"، وهو غير النظام العام لجرائم التزوير المعني بتزوير الوثائق والأختام وغير ذلك. وهذا الفصل بين النظامين مهمٌّ؛ لأن تزوير العملة يُعامل بوصفه جريمةً تمسّ الأمن النقدي والاقتصادي، لا مجرد تزوير عادي.

ووفقًا للمادة الثانية من النظام، لا تشمل الجريمة من يزوّر أو يقلد النقود فحسب، بل أيضًا من يجلب نقودًا مزوّرة أو مقلّدة، أو يروّجها، أو يتعامل بها، أو يصدرها، أو يقتني أدواتٍ ومواد التزوير بسوء نيّةٍ. ويمكن أن تصل العقوبة إلى 25 سنة سجنًا و500 ألف ريال غرامة. ويشمل هذا النظام النقود المتداولة نظامًا في السعودية أو خارجها؛ أي أن الحماية لا تقتصر على العملة الوطنية وحدَها.

وفي القانون الأمريكي، يعاقَب المزوّر بالغرامة أو بالسجن لمدة تصل إلى 20 سنة أو بالعقوبتين معًا. وفي بريطانيا، يمكن أن تصل عقوبة تزوير العملات القصوى إلى 10 سنوات سجنًا، إضافةً إلى مصادرة الأصول الناشئة عن الجريمة بموجب قوانين عائدات الجريمة.

ففي العمق، ليست العملة المزوّرة ورقةً كاذبة فحسب، بل إنها إعلان صغير عن انهيار الثقة. فالناس لا يتعاملون بالنقود لأنهم يحبون الورق أو المعدن، بل لأنهم يعرفون أنها تمثِّل قيمةً محددة، ويثقون بأن الآخرين سيقبلونها غدًا كما قبلوها اليوم. وحين تدخل الورقة المزوّرة إلى السوق، فهي لا تسرق قيمة سلعة فقط، بل تزرع الشك في يد البائع، وفي عين الصرّاف، وفي آلة البنك، وفي العلاقة اليومية بين الناس.

تزوير الأدوية
استغلال الآلام والقلق

يُعدُّ تزوير الأدوية صناعةً عالميةً لا تقل خطورةً عن تجارة المخدرات، بل قد تكون في بعض وجوهها أكثر مكرًا؛ لأنها ترتدي لباس العلاج. وتزدهر هذه الصناعة لأنها تجمع بين ثلاثة عناصر قاتلة: حاجة إنسانية عالية، وربح سريع، وضعف قدرة المستهلك على التمييز.

تشير منظمة الصحة العالمية إلى أن دواءً واحدًا على الأقل من كل عشرة أدوية في البلدان المنخفضة والمتوسطة الدخل، هو دواءٌ مزوّر أو دون المواصفات، وأن عشرات المليارات من الدولارات تُهدر سنويًّا على منتجات طبية لا تحقق الغاية التي اشتُريت من أجلها. أمّا الإنتربول، وفي حملة دولية واحدة بين أواخر 2024م ومنتصف 2025م، فقد صادر أكثر من خمسين مليون جرعة من أدوية غير مشروعة، وفكّك عشرات الشبكات الإجرامية.

سرقة الزمن المتاح للحياة

لا تكمن الكارثة دائمًا في السمّ المباشر. فقد يكون الدواء المزوَّر قاتلًا لأنه مُلوَّث، كما حدث في كوارث شراب السعال للأطفال، وقد يكون قاتلًا لأنه لا يفعل شيئًا. فمريض السرطان الذي يتلقى دواءً بلا فعاليةٍ، ومريض القلب الذي يأخذ قرصًا ناقص الجرعة، والطفل المصاب بالملاريا الذي يُعطى علاجًا رديئًا، كلهم لا يتعرّضون للاحتيال المالي فقط، بل لسرقة الزمن المتاح للنجاة. وفي عالم الطب، قد تكون الأيام التي يسرقها المزوِّر أغلى من المال كله.

الأدوية المزوَّرة تكشف الجانب الأشد ظلامًا في اقتصاد الزيف؛ لأنها تبيع طمأنينة كاذبة لمريض خائف. إنها تستثمر في الألم، وفي القلق، وفي حاجة الإنسان إلى الحياة. ولذا، فإن تزوير الدواء ليس جريمة تجارية فحسب، بل سقوط أخلاقي من الدرجة القصوى: تحويل المرض إلى فرصة، والخوف إلى سوق، والشفاء إلى قناع.

شرطي يعبر فوق كميات من الأدوية المزوّرة المصادَرة في بكين.

في الفنّ..
بعد المزوِّر المنفرد بدأ عصر الشبكات

هان فان ميخرن، أشهر مزوري الأعمال الفنية في القرن العشرين، صورة شخصية تعود إلى أربعينيات القرن الماضي.

قد يظن البعض أن تطوُّر التحاليل العلمية أنهى زمن التزوير الفني: فهناك فحص الأصباغ، والأشعة السينية، والكربون المشع، ودراسة طبقات اللون، وتحليل الخشب والقماش، وقواعد بيانات المبيعات، وخبراء التوثيق. لكن الحقيقة أن التزوير لم ينتهِ، بل تغيّر؛ إذ صار يعتمد أحيانًا على وثائق منشأ مزيّفة، وشهادات مشكوك فيها، ومزادات صغيرة، ومعارض وهمية، أو أعمال لفنانين معاصرين يسهل تقليد أساليبهم.

في الفنّ، لا يزوّر المزوّر الشيء فقط، بل يزوّر سيرة الشيء؛ يزوّر أصله وطريقه وعمره وشهاداته وسجلات بيعه، والأيدي التي اقتنته، والعيون التي صدّقته. وقد ينجح أحيانًا، لا لأنه أعظم من الفنان الأصلي، بل لأنه يفهم رغبة السوق أكثر مما تفهمه السوق نفسها. يعرف أن هناك جامعًا يريد اكتشافًا نادرًا، ومتحفًا يريد تحفة ترفع مكانته، وخبيرًا يريد أن يكون صاحب "النسبة" الكبرى، وناقدًا يريد أن يرى ما كان يتمنى أن يراه.

وهنا تكمن المفارقة الكبرى: المزوّر لا يعمل وحدَه. صحيحٌ أنه يمسك الفرشاة أو يزوّر الوثيقة أو يضع التوقيع، لكن نجاحه يحتاج إلى بيئةٍ كاملة مهيّأة للتصديق. يحتاج إلى سوقٍ متعطّش، وخبراء واثقين أكثر من اللازم، ومالٍ يبحث عن الندرة، ومتاحفَ تحب الاكتشافات، وجمهورٍ يميل إلى تمجيد الأسماء الكبرى. لذلك لا يكشف تزوير الفنّ عن مهارة المزوّر فقط، بل يكشف أيضًا عن قابلية المؤسسة الفنية لأن تخدع نفسها حين تتلاقى الرغبة مع المصلحة والهيبة.

من أشهر مزوّري الفن في العصر الحديث نذكر المزوّر الهولندي الشهير هان فان ميخِرن، الذي زوّر لوحاتٍ نُسبت إلى فيرمير. ومن أشهر أعماله المزوّرة، (The Supper at Emmaus) "العشاء في عمواس"، اشتراها متحف "بويجمانس فان بونينغن" في روتردام عام 1937م، بوصفها فيرمير استثنائيًّا، وبقيت كذلك حتى اعترف ميخرن بعد الحرب العالمية الثانية بأنها من صنعه. وقد اعترف أيضًا بتزوير عدة "فيرميرات" أخرى، ومن بينها أعمال دخلت مجموعات ومتاحف، أو عُرضت بوصفها اكتشافاتٍ فنيّةً كبرى. وقد جاءت اعترافاته للنجاة من تهمة التعامل مع النازيين. فالرجل فضّل الإعلان عن كونه مزوّرًا للّوحات على أن يُتهم بالخيانة الوطنية.

اللوحة المزورة "العشاء في عمواس" لهان فان ميخرن (1937م).

فَهِم "فان ميخرن" هذه الثغرة؛ فصنع لوحاتٍ بدت كأنها تنتمي إلى مرحلة دينية غير معروفة تمامًا في مسار فيرمير. استخدم قماشًا قديمًا ومواد وتقنيات توحي بالعمر، وعمل على تصليب الألوان لتبدو كما لو أنها عاشت قرونًا، لا أيامًا أو سنوات. ثم جاءت اللحظة الكبرى: لوحة نُسبت إلى فيرمير، واحتفى بها الخبراء، واشتراها متحف، ورأى فيها كثيرون تحفة ضائعة عادت إلى النور.

فِلم "مجهول الهوية"

يمكن للراغب في معرفة مزيد من التفاصيل حول عالم التزوير في الفن ومقوماته، أن يعود إلى فِلم (Incognito) "مجهول الهوية"، وهو من نوع التشويق والجريمة صدر عام 1997م، من إخراج جون بادهام، وبطولة جايسون باتريك في دور المزوّر الفني هاري دونوفان، وإيرين جاكوب في دور خبيرة رامبراندت ماريكه فان دن بروك. تدور القصة حول رسام موهوب في نيويورك، لكنه فشل في أن يفرض نفسه فنانًا أصيلًا. لذلك يعيش في الظل بوصفه مزوّرًا محترفًا للوحات حديثة، إلى أن يكلّفه ثلاثة تجّار فنون بصناعة "رامبراندت مفقود" لقاء مبلغ كبير. لا ينسخ "هاري" لوحة موجودة، بل يبتكر لوحةً يفترض أنها اكتشاف جديد: بورتريه منسوب إلى رامبراندت، مع تلفيق قصة منشأ تجعلها تبدو وكأنها عُثر عليها بعد قرون.

يعرض هذا الفِلم جانبًا عمليًّا ودقيقًا من التزوير الفني: دراسة أسلوب رامبراندت، واختيار القماش والمواد المناسبة للعصر، وتعتيق اللوحة، وحشو الشقوق بغبار منزلي ودخان الشموع، وصناعة طبقات اللون والورنيش، ثم إعداد "الحكاية" التي ستقنع الخبراء والسوق؛ أي أنه لا يركّز على تزوير الصورة وحدها، بل على تزوير النسب والتاريخ والوثيقة والظرف.

تتعقّد الحبكة حين يلتقي "هاري" في باريس امرأةً يظنها طالبةَ فن، ثم يكتشف لاحقًا أنها خبيرة في رامبراندت استُدعيت لفحص اللوحة التي زوّرها. وبعد أن تقع جريمة قتل ويُتهم بها، يتحول الفِلم من قصة تزوير فني إلى مطاردة ومحاكمة، وفي المحكمة يحاول "هاري" إثبات أن اللوحة ليست لرامبراندت بل من صنعه هو.

هذه الفكرة تستدعي بوضوح قصة هان فان ميخرن، المزوّر الهولندي الذي اضطر إلى إثبات أنه زوّر "فيرمير" لينجو من تهمةٍ أخطر.

هذا الفِلم يقدّم التزوير الفني بوصفه مزيجًا من المهارة، والاحتيال، والرغبة في الاعتراف، وجشع السوق. والعبارة الجوهرية التي يمكن استثمارها منه هي:" اللوحة المزوّرة لا تحتاج إلى فرشاة بارعة فقط، بل إلى قصة مقنعة حولها".

السوق المعاصرة: التزوير لم ينتهِ

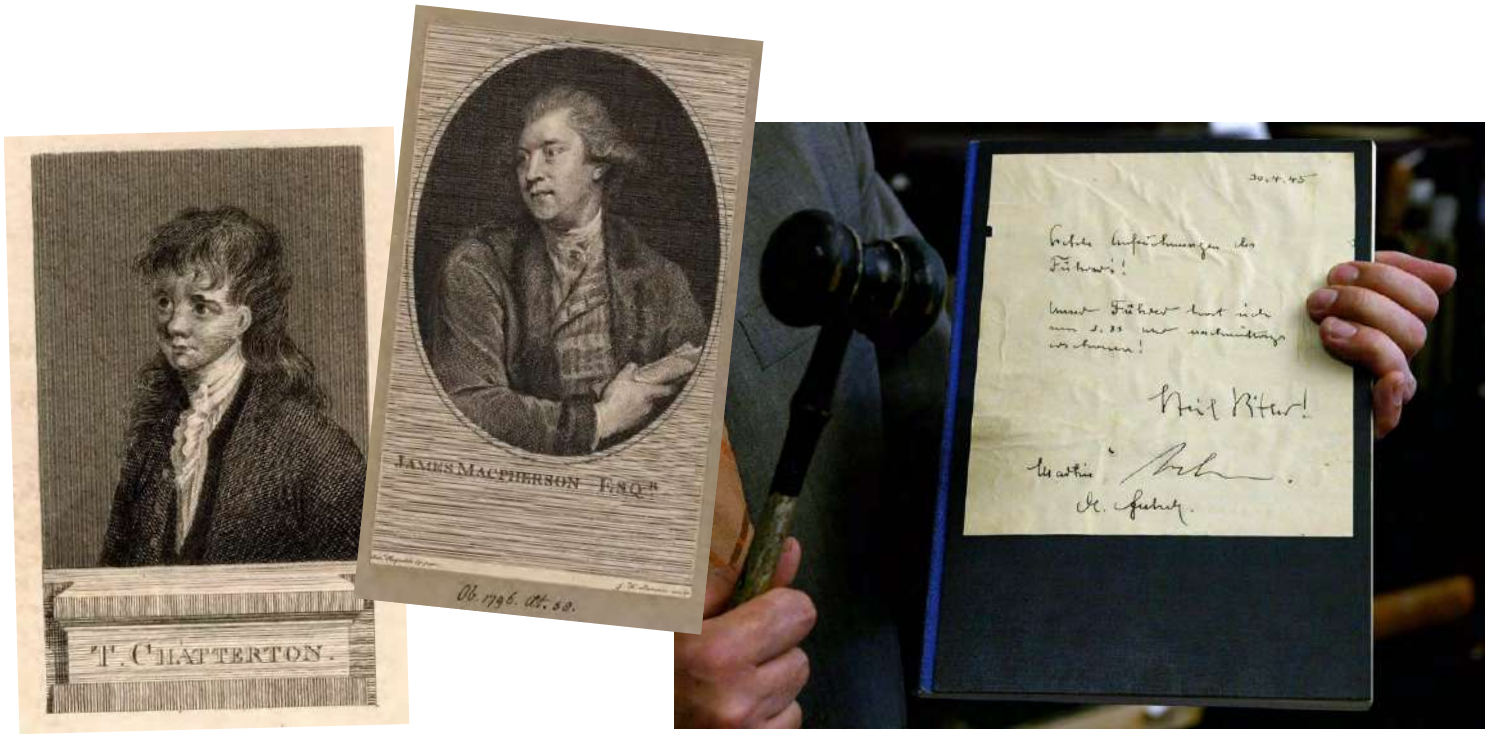
في نوفمبر 2024م، أعلنت السلطات الإيطالية تفكيك شبكة واسعة كانت تنتج وتبيع أعمالًا مزوّرة منسوبة إلى فنانين، مثل بانكسي وبيكاسو وآندي وارهول، وصادرت أكثر من 2,100 عمل مزيّف قُدّرت قيمتها بنحو 200 مليون يورو. وقد شملت التحقيقات أشخاصًا في إيطاليا وإسبانيا وفرنسا وبلجيكا، وارتبطت الشبكة بورش تزوير ومعارض ومزادات.

هذا المثال المعاصر مهمٌّ جدًا؛ لأنه يبيّن أن التزوير الفني لم يعُد حكاية عبقري منفرد في مرسم مُعتم فقط، بل قد يكون شبكة إنتاج وتسويق كاملة. هناك من يصنع، ومن يوقّع، ومن يختلق الشهادة، ومن ينظّم المعرض، ومن يمرّر العمل عبر مزاد، ومن يخلق حوله ضجيجًا كافيًا لكي يبدو شرعيًا. وهكذا ينتقل التزوير من اللوحة إلى المسرح المحيط بها.

في الفنّ يبلغ التزوير ذروة مَكْرِه، لأنه لا يكتفي بتقليد الشيء، بل يقلّد الذاكرة. فاللوحة المزوّرة ليست قماشًا يحمل ألوانًا كاذبة فحسب، بل هي حكايةٌ كاذبة عن يدٍ لم ترسمها، وزمنٍ لم تولد فيه، وروحٍ لم تمرّ عليها. إنها ليست نسخة من لوحة، بل نسخة من نِسَب. ولهذا يكون سقوطها مدوّيًا حين تُكتشف: لا يسقط سعرها وحدَه، بل تسقط معها ثقة المتحف، وخبرة الناقد، وسذاجة الجمهور الذي كان يرى فيها ما أُملي عليه أن يراه.

إن تزوير الفنّ يفضح هشاشة العلاقة بين الجمال والاسم. فلوحة مجهولة قد تبقى معلّقة في الهامش مهما كانت جميلة، فإذا نُسبت إلى أستاذ كبير تبدّلت حولها اللغة كلها: صارت "تحفة"، وصار الضوء فيها "رؤية"، والخطأ "جرأة"، والغموض "عمقًا". ثم إذا تبيّن أنها مزوّرة، عادت الكلمات وانسحبت عنها كما ينسحب الضوء عن مسرح انتهت عليه الخدعة. لم يتغيّر سطح اللوحة، لكن تغيرت قصتها. وهذا وحده يكفي في الفنّ لكي تموت قيمةٌ وتولد فضيحة.

في الأعمال الفنية، عين الخبير قد تكون أهم من التقنية في الكشف عن التزوير.



حين يُنتحل الصوت في الأدب

في الأدب، كثيرًا ما يكون التزوير في نسبة النص إلى غير صاحبه. قد يكتب شخصٌ ما قصائد وينسبها إلى شاعر قديم، أو يؤلف مذكرات ويدّعي أنها وثيقة حقيقية، أو يصنع يومياتٍ تاريخيةً وينسبها إلى شخصية كبرى، أو يقدّم رواية خيالية بوصفها شهادة ذاتية عاشها بنفسه. هنا لا يزوّر الكاتب الورق وحدَه، بل يزوّر العلاقة بين النص والقارئ.

حين نقرأ رواية، نعرف أنّنا ندخل عالمًا متخيلًا. أمّا حين نقرأ مذكرات ويوميات واعترافات وشهادة حرب وسيرة ذاتية، فإننا نمنح النص نوعًا آخر من الثقة. نحن لا نسأله فقط: هل هو جميل؟ بل نسأله: هل هو صادق؟ ومن هنا تكون الخيانة أعمق عندما يقدَّم المتخيَّل على أنه حقيقة.

من أشهر الأمثلة القديمة "قصائد أوسيان" التي نشرها الإسكتلندي جيمس ماكفرسن في القرن الثامن عشر، وقدّمها على أنها ترجمة لشعر ملحمي قديم، في حين كانت في حقيقتها خليطًا من مواد شعبية وصناعة أدبية حديثة. وقد أثّرت هذه النصوص في الذوق الرومانسي الأوروبي رغم الشكوك الكبيرة حول أصالتها. وكذلك اشتهر توماس تشاترتون بقصائد نسبها إلى راهب خيالي من العصور الوسطى اسمه "توماس راولي"، وقد أثارت جدلًا طويلًا، مع أن تشاترتون نفسه بقي في نظر بعض النقّاد موهبةً شعريةً حقيقيةً.

وفي العصر الحديث، ظهر مثال بالغ الدلالة هو "يوميات هتلر"؛ وهي سلسلة دفاتر زُعمت نسبتها إلى أدولف هتلر، واشتراها عدد من الناشرين قبل أن يُثبت الفحص الجنائي أنها مزوّرة على يد كونراد كوياو بين عامي 1981م و1983م. هذه القضية ليست أدبًا بالمعنى الجمالي، لكنها تنتمي إلى تزوير النصوص والوثائق التاريخية، وتكشف كيف يمكن للرغبة في "الاكتشاف الكبير" أن تخدع مؤسساتٍ إعلاميةً وثقافية مرموقة.
وهناك نوع أحدث يُعرف بـ"المذكرات الملفقة". في هذا النوع لا يدّعي الكاتب أنه وجد مخطوطة قديمة، بل يدّعي أنه عاش ما لم يعشه. يكتب معاناة، أو سجنًا، أو إدمانًا، أو حربًا، أو اضطهادًا، أو نجاة، ثم يطلب من القارئ أن يتعامل مع النص بوصفه حقيقةً شخصيةً. وقد ناقشت مقالاتٌ نقدية حديثة هذا النوع من الخداع بوصفه أزمةً في أخلاقيات التأليف؛ لأن هوية الكاتب وتجربته صارتا جزءًا من قيمة العمل في الثقافة المعاصرة.

في هذا المجال، لا تكمن المشكلة في أن الكاتب اخترع؛ فالأدب كله، في جانب كبير منه، اختراع مشروع، بل المشكلة في أنه أخفى طبيعة هذا الاختراع. فلو قال إن النص رواية، لكان الخيال حقًّا من حقوقه. لكنه حين يقول إن النص شهادة، فهو يطلب منا تعاطفًا وثقة وحكمًا أخلاقيًّا على أساس واقعة مزعومة. وهنا يتحوّل الخيال من فنٍّ إلى احتيال.

وهذا يؤدي إلى طرح السؤال: لماذا يزوّر بعض الكتّاب؟ وجوابه: أحيانًا طلبًا للشهرة، وأحيانًا لأن الاسم القديم يمنح النص سلطةً لا يملكها صاحبه الحقيقي، وأحيانًا لأن "الضحية" أو "الناجي" أو "الشاهد" صار في السوق الثقافية صوتًا أكثر جاذبية من الكاتب العادي. وفي ثقافة تقدّس الاعتراف، قد يصبح تزوير الألم طريقًا إلى الاعتراف.

متحف التزوير

في الدائرة السادسة عشرة من باريس، المدينة التي تفخر بأن الجودة والأصالة جزء من هويتها الحضارية، يوجد متحف اسمه (Musée de la Contrefaçon)؛ وهو متحف واسع عن التزوير بكل أشكاله: السلع الفاخرة، والأدوية، والألعاب، وقطع السيارات، والمنتجات التقنية، والمواد الغذائية، والقطع الفنية أيضًا. وتديره منظمة "اتحاد المصنّعين" المعنية بحماية الملكية الفكرية.

يضمّ المتحف ثلاث مجموعات كبرى: صناعية، وتاريخية، وفنية. الأولى تعرض أزواجًا من الأشياء: الأصل إلى جانب النسخة المزوّرة، بحيث يستطيع الزائر أن يرى بعينه الفروق الصغيرة في الخياطة واللون واللمعان والتغليف والعلامة أو جودة المادة. والمجموعة الثانية تعود بالزائر إلى تاريخ التزوير، بدءًا من الآثار الرومانية القديمة، وصولًا إلى أشياء شهيرة من ثمانينيات القرن العشرين مثل أشرطة الكاسيت. أمَّا المجموعة الثالثة وهي المجموعة الفنية، فتضمّ عشرات اللوحات والمنحوتات والرسوم والقطع الفنية التي سُحبت من سوق الفن لثبوت زيفها. والغرض من عرضها ليس تمجيد المزوّر، بل تعليم الزائر كيف تعمل الخديعة الفنية، وما الوسائل التي يستخدمها الخبراء للتحقق من أصالة العمل الفني.

المهمُّ هنا أن المتحف لا "يشتري" القطع المزوّرة؛ لأن شراء المزوّرات غير قانوني. فأغلب المعروضات تأتي من مصادرات الجمارك والشرطة، أو من شركات ومالكي حقوق تضرروا من التزوير، أو من منصات بيع إلكترونية ضبطت بضائع مزيّفة. فالمتحف يعرض الجريمة بعد انتزاعها من السوق؛ أي يحوّل الشيء غير الشرعي إلى "دليل تربوي".

تاريخ المتحف لافت أيضًا؛ إذ يعود أصل الفكرة إلى منظمة "اتحاد المصنّعين" التي تأسست عام 1872م للدفاع عن الملكية الفكرية، وبدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر تجمع نماذج من "الأصل والنسخة" لاستخدامها في القضايا القانونية. ثم وُلد متحف التزوير رسميًّا عام 1922م، وانتقل إلى مقره الحالي عام 1951م، وفُتح للجمهور عام 1972م. أمّا الغرفة الفنية الخاصة بالتزوير في الفنّ، فاستُحدثت عام 2008م، تحديدًا لتوعية الزائر بجرائم تقليد الأعمال الفنية وانتهاك حقوق المؤلف.

الحجر الكريم
وعجز العين عن التمييز

الأحجار الكريمة هي من صنع الطبيعة عبر ملايين السنين. والإنسان صنع نوعين من شبيهاتها: أحجار اصطناعية من المادة نفسها، التي تتشكل في الطبيعة، وأحجار مشابهة من مواد أخرى كالزجاج الملوّن أو البلاستيك.

فكل الأحجار الكريمة من دون أي استثناء، بدءًا من أرخصها ثمنًا مثل الكوارتز، وصولًا إلى أغلاها مثل الماس، صارت قابلةً للإنتاج في المختبرات. ولهذا التصنيع حسناته؛ فقد تطوّر أصلًا لتلبية احتياجات الصناعات المختلفة، وتوفير استهلاك الأحجار الطبيعية الثمينة، مثل الياقوت الاصطناعي الداخل في صناعة الساعات. ولكن هذه الأحجار الاصطناعية اكتسحت أسواق المجوهرات منذ بدايات القرن الماضي. البعض يدافع عنها بالقول إنها تسمح لغير الميسورين باقتناء أشياء جميلة مقابل أثمان محدودة. والأمر صحيح فيما لو أن التجّار يعلنون عن حقيقتها. ولكن، ومع الأسف ليست هذه هي القاعدة العامة في الأسواق.

في الأحجار الكريمة والمجوهرات، يبلغ التزوير درجة عالية من المكر؛ لأن الجريمة تختبئ داخل الجمال نفسه. فالزجاج قد يلمع، والحجر الصناعي قد يخطف النظر، والماس المخبري قد يبدو لعين المشتري أنقى من ماس طبيعي تشكَّل في باطن الأرض عبر ملايين السنين. هنا لا يزوّر المحتال الشكل فقط، بل يزوّر الندرة، والمنشأ، والعمر الجيولوجي، والحكاية التي تجعل حجرًا صغيرًا يساوي ثروةً.

وفي هذه السوق، لا تكفي اللمعة دليلًا على الحقيقة. فالحجر الكريم ليس لونه فقط، بل تاريخه أيضًا: هل هو طبيعي أم مخبري؟ هل عُولج حراريًّا أو كيميائيًّا؟ هل منشؤه كما قِيل؟ هل الشهادة أصلية؟ لذلك صار التزوير في المجوهرات تزويرًا مزدوجًا: تزويرًا للمادة أحيانًا، وتزويرًا للوثيقة غالبًا. والمفارقة أن الحجر الصغير يحتاج اليوم إلى ما يشبه جواز السفر: تقرير مختبر، ورقم، ومنشأ، ودرجة نقاء؛ لأن قيمته لم تعُد في بريقه وحده، بل في صدقية القصة المكتوبة حوله. وعندما نعرف أن تكلفة فحص حجر كريم في مختبر موثوق قد تزيد على أثمان الأحجار الصغيرة، فيستغني المستهلكون عن اللجوء إليها، تكون السوق قد سحبت من أيدي هؤلاء سلاحًا، ووضعته في يد التاجر.

هكذا يلتقي تزوير المجوهرات مع تزوير "البراند" والفنّ في نقطة واحدة: صناعة الهالة الكاذبة. إنه يقول للمشتري: هذا ما صنعته الأرض عبر ملايين السنين، في حين قد لا يكون إلا نتاج مختبر أو معالجة أو زجاجًا ملوّنًا. وفي كل الحالات، يربح المزوّر من عجز العين عن التمييز بين الجمال والحقيقة.

الأخبار الزائفة والفيديوهات المصنوعة حتى العين لم تعُد تثق بنفسها

كان الإنسان يقول قديمًا: "رأيت بعيني"، كأن الرؤية نهاية الشك. أمّا اليوم، فقد صارت العين نفسها محتاجةً إلى شاهد. فالصورة قد تكون مصنوعة، والصوت قد يكون مستعارًا، والوجه قد يكون قناعًا رقميًا، والحركة قد تكون نتيجة خوارزمية لا نتيجة حدث.

الظاهرة ليست هامشية. المنتدى الاقتصادي العالمي صنّف المعلومات المضللة والمعلومات الكاذبة بأنها أكبر خطر عالمي قصير المدى في تقرير المخاطر لعام 2024م، مع إشارة واضحة إلى أن الذكاء الاصطناعي يزيد قدرة الجهات السيئة على تزوير محتوى مصطنع ومقنع على نطاق واسع، من خلال ما صار يُعرف بـ"ديب فايك". كما أن تقرير الأخبار الرقمية لمعهد رويترز لعام 2025م أظهر تزايدًا كبيرًا للقلق الشعبي من التمييز بين الحقيقي والمزيّف في الأخبار على الإنترنت. وتشير خلاصته إلى أن الذين تلقوا تدريبًا في التربية الإعلامية كانوا أكثر وعيًا بالخطر، ورأوا أن الشبكات الاجتماعية ومنصات الفيديو تشكّل تهديدًا رئيسًا للمعلومات الموثوقة بنسبة أعلى من غيرها.

والأمر لم يعُد مقتصرًا على السياسة وأخبار الحروب كما لمسنا في الآونة الأخيرة. فالفيديوهات المزيّفة تُستخدم في الاحتيال المالي، وفي تشويه السمعة، وفي الابتزاز، وفي الدعاية الحربية، وفي تزوير تصريحات المشاهير، وفي إعلانات استثمارية كاذبة.

ولأن الزيف بات إنتاجًا يوميًّا، لم تعُد المؤسسات الإعلامية تنتظر "فضيحة كبرى" لتخصّص لها تحقيقًا، بل صار لزامًا عليها أن تلاحق سيلًا من المقاطع والصور والادعاءات. لذلك ظهرت برامج ثابتة على عددٍ من الشاشات العربية كما الأجنبية لتفكيك الفيديوهات المضللة، ومنها حالاتٌ انتحل فيها مزيّفون هوية القناة نفسها. وتشرح وكالة الصحافة الفرنسية في منهجيتها أنها تصنّف "تزييفًا عميقًا" أي أنه فيديو أو صوت جرى التلاعب به بالذكاء الاصطناعي ليبدو واقعيًّا.

وهنا يبلغ التزوير مرحلة جديدة من الخطورة؛ لأنه لا يزوّر شيئًا داخل الواقع، بل يزوّر الواقع الذي يُستند إليه للحكم على الأشياء. فمقطع فيديو قصير يمكن أن يشعل غضبًا، أو يحرّك سوقًا، أو يشوّه سمعة، أو يزرع هلعًا في بلد مأزوم. وفي زمن الحرب أو الانتخابات أو الأوبئة، لا يحتاج الزيف إلى أن يعيش طويلًا؛ إذ يكفي أن يعيش ساعات قليلة، وأن يصل إلى ملايين الناس قبل أن تلحق به الحقيقة.

والأخطر من الفيديو المزيّف، الأثر الذي يتركه حتى بعد كشفه. فالتكذيب لا يصل دائمًا إلى كل من وصلته الكذبة. وبعض الناس، حتى بعد عرض الأدلة، يبقون مع الانطباع الأول. لذلك لا يكتفي "التزييف العميق" بتضليل العين، بل يلوّث الذاكرة. إنه يزرع في الناس شكًّا مزدوجًا: قد يصدقون ما هو مزيّف، وقد يكذبون ما هو حقيقي بحجة أنه ربّما صُنع بالذكاء الاصطناعي. وهكذا لا يربح الزيف حين نقع في خدعته فحسب، بل يربح أيضًا حين يجعلنا عاجزين عن الثقة بأي حقيقة.

صورة الغلاف الأخير: لوحة من أعمال الفنان عادل مصطفى.

القافلة
بودكاست
صوت القافلة
يوم شر يا
الآن.. مقالات مجلة القافلة
على منصات البودكاست

القافلة

مجلة ثقافية منوعة تصدر كل شهرين - العدد 717 | يوليو - أغسطس 2026