القافلة

العدد 716 | مايو - يونيو 2026

القافلة

مجلة ثقافية منوعة تصدر كل شهرين
المجلد 75 | العدد 716 | مايو - يونيو 2026

لم يكن السلّم مجرد وسيلة للتنقل، بل مثّل رمزًا قويًا للارتقاء والطموح وجوهر الإنسان.
تبدلت وتحوّلت تصاميمه واستخداماته ورمزيته، وامتدّت دلالاته إلى السينما والفن والأدب، حتى إن استكشاف تاريخ السلّم وحضوره الثقافي هو تتبّع لتطور الطموح الإنساني نفسه.

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، قيس عبداللطيف، أسامة بوجبارة، سعود الدعيج، حسام نصر

ردمد ISSN 1319-0547

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

تحرير وإخراج
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.

تحوّلات الثقافة
من الهامش إلى المتن

بدأت المدن والمجتمعات الأولى تتكوّن حول ينابيع الماء والأنهار، وبدأت معها محاولات تنظيم الحياة، وبناء معنًى مشترك بين البشر. هناك، ارتفعت الجدران الأولى، وتشكّلت الأسواق، وتجاورت البيوت، حيث بدأت الثقافة كروحٍ خفية تمنح المكان هويته، وتحوّل العيش إلى تجربة تتجاوز البحث عن ضروريات الحياة إلى البحث عن المعنى. ومع تراكم التجربة الإنسانية، لم تعُد الثقافة مجرد أثر جانبي للعمران، بل صارت أساسًا يقوم عليه المجتمع، ومحرّكًا لتطوّره، ومجالًا يتداخل فيه الإنتاج مع التلقي، والخصوصي مع العام، والقديم مع المتحوّل.

ومن هنا، تحضر مسألة "العدالة الثقافية"، حيث تسأل عمّن يحق له أن يُنتِج، ومن يُتاح له أن يَصل، ومن يُسمح له أن يُمثَّل. فالعدالة الثقافية سعيٌ إلى أن تكون الثقافة متاحة، وموزعة، ومُعترفًا بتنوعها، لا محتكرة في مركز، ولا مقصورة على فئة.

الثقافة في جوهرها بناءٌ رمزي يعيد تشكيل الطبيعة، ويمنح الإنسان أدوات الفهم والتعبير. ومن هذا التوتر الخلّاق، تتولّد أشكال التعبير المختلفة كالفنون والآداب، التي تتأرجح بين أن تكون تمثيلًا للواقع ومرآةً للمجتمع، أو رؤيةً فردية لصانعها، مما يجعل الفن في علاقة متبدّلة بالجمهور؛ تقوى حينًا وتخفت حينًا آخر، متأثرةً بتحولات الوسائط، وتغير الأذواق، وانشغال الإنسان بأنماطٍ جديدة من التلقي. ما يجعلنا نتساءل عن إمكانية احتفاظ الفن بحريّته مع بقائه قريبًا من جمهوره في آن.

ومن هذا الامتداد، تأتي أهمية فهم الإنسان لذاته: عاداته وسلوكه اليومي. الأمر الذي يؤكد قيمة أن تصبح الأنثروبولوجيا حاضرةً في المشهد السعودي، إذ تشكّل ضرورةً لفهم هويتنا، وتوثيق ذاكرتنا، واستعادة ما غاب من ثقافتنا أو أُهمل منها.

وفي موازاة ذلك، يواصل العلم رحلته من مجرد طرح الفرضية إلى إثباتها حقيقةً مُثبتةً بالصور، كما في الثقوب السوداء، التي انتقلت من معادلات غامضة إلى صور تُرى، وربما إلى مشاهد تُحاكى.

غير أن محطتنا العلمية لا تقف عند الحقائق الفيزيائية للظواهر البعيدة، إذ لا تخلو من أسئلة الجسد والنفس، حيث نقف على ما يخبرنا به المتخصّصون عن ظواهر مقلقة مُمثلةً بانخفاض سنِّ البلوغ عند الفتيات، واضطراب فرط الحركة وتشتت الانتباه، وهي ظواهر يتقاطع فيها البيولوجي مع البيئي مع نمط الحياة الحديثة، في حالة يبدو فيها الإنسان كأنه يعيد التفاوض مع ذاته في عالم يتسارع إيقاعه.

وفي مواجهتنا لمصاعب الحياة قد تعجز اللغة، فيتقدَّم الفن ليقول ما لا يُقال، وليمنح الصدمة شكلًا، ويحوّل الشعور إلى أثر يمكن التعامل معه.

وبين هذه المسارات، نقرأ عن برامج تسعى إلى إعادة صياغة المعرفة، بربط العلم بالسرد، ليصبح الفهم تجربة إنسانية متكاملة.

وفي الختام، يبرز السلّم، ملف العدد، لا بصفته عنصرًا معماريًّا فحسب، بل رمزًا ممتدًّا في الوعي الإنساني بما يحمله من دلالات روحية وجمالية. وبين صعوده وهبوطه، يختزن السلم معنى التحول، ويصبح فضاءً للتلاقي، ومجازًا لحركة الإنسان بين حالٍ وآخر.

رئيس التحرير

محتوى العدد

قبل السفر

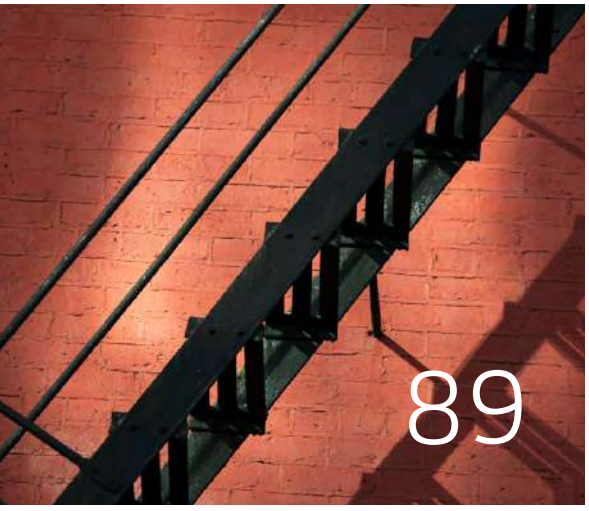
04 | كتب عربية ومترجمة
06 | كتب من العالم
09 | مقارنة بين كتابين
08 | **أكثر من رسالة:** نوتة الجيب
09 | **أكثر من رسالة:** التعليم الهجين
10 | **استطلاع:** فنّ العمارة
12 | **قول في مقال:** الفجوة بين العنوان والمضمون

أدب وفنون

23 | رحلة الالتزام الأدبي
27 | **رأي ثقافي:** الأنثروبولوجيا السعودية
28 | محمد السليم.. الباقي في الأفق
31 | الثقافة بين الخصوصية والكونية
35 | هل أعمالنا الفنية تمثلنا؟
39 | بين المسرح العربي وجمهوره
42 | الكتاب بين السمّ والترياق
46 | **شعر:** عبد المنعم حسن
48 | **ضوء:** كميل حوّا.. الرسّام قبل المصمّم وبعده

القضية

13 | العدالة الثقافية



علوم

54 | الثقوب السوداء
58 | النباتات المنزلية
61 | **مجهر:** انخفاض سنّ البلوغ لدى الفتيات
62 | فرط الحركة وتشتت الانتباه: اضطراب أم مرآة للعصر؟
66 | **العلم خيال:** لماذا لا نرمي نفاياتنا في الشمس؟

آفـاق

68 | الدروس البيئية للحدائق الإسلامية
74 | الحدس.. ذكاء فوق العادة
78 | كيف يعالج الفنُّ ما لا نستطيع البوح به؟
82 | **عين وعدسة:** آيسلندا أرض الجليد والنار
88 | **فكرة:** برنامج "العلم + الأدب" يعيد صياغة العلوم في القصص الإنسانية

الملف

89 | السلّم

أركيولوجيا التواصل والإشهار
من فترة ما قبل التاريخ إلى العهد القديم

تأليف: عبدالله الشيخ
الناشر: خطوط وظلال، 2026م

يرصد الناقد المغربي والباحث في الجماليات، عبدالله الشيخ، في هذا الكتاب إستراتيجيات التواصل والإشهار عبر بعض المحطات التي يرى أنها نموذجيةٌ في تاريخ الإنسانية، مستندًا إلى المقاربة الوسائطية التي أسَّس لها المُنظِّر الفرنسي ريجيس دوبري في تحليله للصورة على اختلاف أنواعها. وتُعدُّ الوسائطية، كما يوضح المؤلف، حقلًا للتفكير تتقاطع فيه المناهج والمعطيات؛ لتقديم صياغةٍ جديدة يمكن عبرها فهم الرسائل الاتصالية والإشهارية البصرية التي لا تحمل في ضوء فرضياتها معنًى جاهزًا مسبقًا، بل تُعبِّر عن تحويلٍ رمزي للواقع بموجب الإدراك والحسِّ الفردي والجماعي والتمثُّل الثقافي والحضاري الذي ينعكس على مفرداتها كافةً.

يتصدَّى عبد الله الشيخ في كتابه لإشكالية الخطاب المرئي وهيمنته؛ بهدف تعزيز الوعي بالحدود التي تفرضها ما سمَّاه "العولمة البصرية والإعلامية"، لاستشراف عوالم التواصل والإشهار عبر منعطفاتها التاريخية، منطلقًا من مجموعة من المبادئ الجمالية، منها عَدُّ الثقافةِ البصريَّةِ العصبَ المحوريَّ لكل قنوات الاتصال المتجذرة في الماضي والممتدة عبر الحاضر والمستقبل، وارتهان الاتصال البشري بالصورة التي هي نواة كل خطاب إقناعي لا بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة. فالرسائل الأيقونية المرتبطة بالثقافة البصرية تتجاوز بكثير محدودية الثقافة اللفظية، كما أن الثقافة البصرية ثقافة كونية تتنفي معها كل الحدود الجغرافية واللغوية والإثنية.

ويبدأ الشيخ كتابه بمدخلٍ عامٍّ عن البحث الوسائطي الذي يهدف إلى وضع تصوُّر عام حول جميع الأشكال المادية للنقل، بما فيها نقل الرسائل المرئية، وهو طرحٌ يُقسِّم تاريخ التواصل البصري إلى ثلاثة عصور متفاعلة: عصر الخطاب، وعصر الكتابة، وعصر الشاشة؛ لينتقل إلى دراسة تفصيلية للتواصل والإشهار من فترة ما قبل التاريخ إلى العهد القديم، موزَّعةً على فصلين، تناول فيهما مجموعة من القضايا المتعلقة بالإرهاصات الأولية للتواصل البصري في إرث حضارات بلاد الرافدين ومصر القديمة والإغريق والرومان. كما حلل عددًا من أبرز معالم التواصل الكتابي والبصري، من بينها اللوحات الإعلانية والمسلات والمنحوتات والصور التمثيلية التي انتشرت في هذه الحضارات.

النظام الغريب للأشياء

تأليف: أنطونيو داماسيو
ترجمة: متيم الضايع
الناشر: صفحة سبعة، 2025م

يسعى أستاذ علم الأعصاب في جامعة جنوب كاليفورنيا، البرتغالي أنطونيو داماسيو، في هذا الكتاب إلى منح المشاعر الإنسانية، من الألم والمعاناة إلى الرفاهية والمتعة، ما تستحقه من تقدير يرى أنها تفتقده، بوصفها دوافع وأدوات مراقبةً وأدوات تفاوُضٍ يلجأ إليها البشر لتشكيل ثقافاتهم التي تشمل الفنون والبحث الفلسفي والأنظمة الأخلاقية والمعتقدات الدينية والعدالة وأنظمة الحكم، والمؤسسات الاقتصادية، والتكنولوجيا، والعلوم. ويرى أنه إذا أردنا فَهْمَ الصراعات والتناقضات التي تسود الحالة الإنسانية، فلا بدَّ أولًا من تحليل العلاقة بين المشاعر والعقل، والاعتراف بالتفاعل المستمر بينهما. وفي هذا الصدد، يطرح مجموعةً من الأسئلة منها: لماذا نتعاطَف ونستخدم المشاعر لبناء ذواتنا؟ وكيف يحدث ذلك؟ وكيف تُساند المشاعر أفضل نيَّاتنا أو تُقوِّضها؟ ولماذا تتفاعل الأدمغة مع الجسم لدعم وظائف كهذه؟ وكيف؟

أمَّا عن عنوان الكتاب وهو "النظام الغريب للأشياء"، فيشير داماسيو، في الفصل الأخير، إلى أنه استوحاه من حقيقتين: الأولى أنه منذ نحو مائة مليون سنة طوّرت بعض أنواع الحشرات مجموعةً من السلوكيات الاجتماعية التي يمكن أن تُوصَف بالثقافية عند مقارنتها بنظيرتها لدى البشر. والحقيقة الثانية هي أنه في حقبةٍ أبعد من ذلك، من المُحتمَل قبل مليارات السنين، أظهرت الكائناتُ وحيدةُ الخليةِ أيضًا ممارساتٍ اجتماعيةً تتوافق مع جوانب من السلوكيات الاجتماعية والثقافية للبشر. ويُوضِّح المؤلِّف أن هاتين الحقيقتين تتناقضان مع الفكرة التقليدية القائلة إنه: "لا يمكن لشيءٍ مُعقَّد، مثل الأدوات الاجتماعية القادرة على تحسين إدارة الحياة، أن ينشأ إلا من عقول كائناتٍ مُتطوِّرة". وعلى ذلك، فإن ما ذكره من ميزات اجتماعية ظهرت في وقتٍ مبكرٍ من تاريخ الحياة يُعَدُّ "نظامًا غريبًا في الواقع وغير متوقع على أقل تقدير"؛ لأنه يؤكد أن الكائنات الحيّة كافةً تسعى إلى تحقيق هذا "التوازن الداخلي" المحتوم الذي يجعلها تختبر طرائق سلوكية طبيعية متعددة؛ لتختار الأفضل من بينها والأصلح للتطبيق لمواجهة بيئاتها والتكيف معها.

أبعد من السرد
حفريات في التضليل والغرابة والأطياف

تأليف: علي السيّاري
الناشر: نينوى، 2025م

يؤكد الناقد التونسي علي السيّاري في هذا الكتاب ضرورة أن تُعالِج الكتابةُ الأدبية غرابة الواقع في حدِّ ذاته؛ ما دام من وظائف الأدب الأساسية السعي نحو تحقيق سعادة الإنسان وتفسير العالم له. وحتى لو عالَجَ هذا الأدب موضوعات تتأسَّس على عوالِم خيالية، فإنه يجب ألّا يحدث ذلك، كما يكتب، من "باب الترف الإبداعي" أو البحث عن جماليات يبحث عنها نوعٌ بعينه من القرَّاء، بل يجب أن ينشغل أساسًا بتفكيك الواقع الإنساني الذي تتفاقَم مآسيه على نحوٍ مخيفٍ مع ازدياد وتيرة الحروب والتهجير والأوبئة والتجويع، ونزع الغرابة عنه عبر معالجته إبداعيًّا وثقافيًّا. وهكذا، ليس ثمَّة "غرابة يمكن أن يُوظِّفها الروائي في كتاباته السرديَّة أكثر من غرابةَ هذا الواقع نفسه الذي نحياه ونعيشه"، والذي يفيض بـ"مظاهر اللامعقول واللامنطق" كافة. وهنا يأتي الدور الرئيس للروائي، كما يتصوَّرُه المؤلف، الذي يتمثَّل في التقاط الأسرار الغامضة والرموز داخل دائرة الواقع وتحويلها إلى مجال السرد عبر استخدام اللغة والعلامات والتخييل.

ويوضح علي السيّاري أن حبكات هذه العوالم السرديَّة تضمُّ أيضًا ما يُعرَف بالأطياف، ويميز فيها بين أطياف الفراغ المتعلقة بالسرد العجائبي القديم حين تحضر الغابة والقلاع والصحاري، وحيث يكون الخواء فيها هو البطل، وحيث توظف الخرائب والمباني المهجورة وأرواح الموتى في عملية القص؛ وأطياف أخرى هي أطياف الامتلاء الخاصة بالسرد العجائبي الحديث، الأكثر ملاءمةً لمعالجة غرابة الواقع المعاصر، التي ينطبق عليها مفهوم "الغرابة المقلقة" التي تحدَّث عنها عالم النفس النمساوي سيغموند فرويد. وهذا المفهوم ينسحب، بحسب أبرز تعريفاته الواردة بالكتاب، على أي "مجال يتعلق بكل ما يثير القلق والهلع والرعب، ويبعث عليه"، وهو المجال الذي صارت ظواهره تُمثِّل جزءًا من الواقع. وتتجلى هذه الأطياف فيما طرأ على العقل الإنساني من انحرافات ضاعفت معاناته واغترابه، وهي تُثير الفزع عمومًا، وتتعلق بالمدينة وبحاضر سكانها ومستقبلهم. تلك المدينة المعاصرة التي تُرادِف معنى الازدحام، وتتدفق فيها المنتجات الاستهلاكية والصناعية، وتنتصب بها المباني الشاهقة التي تفيض بحشود الناس "التي تَرى دون أن تُرى".

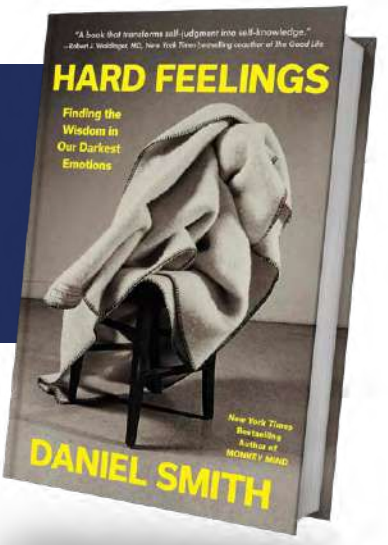
نقد العمل الأدبي
من التأطير المنهجي إلى الذكاء الاصطناعي

تأليف: سيد محمد السيد
الناشر: بيت الحكمة، 2026م

تأتي مقالات هذا الكتاب جميعها لتُجيب، بطريقةٍ مباشرةٍ أو ضمنيةٍ، عن سؤالٍ مركزيٍّ طرحه مؤلفه، أستاذ النقد الأدبي بكلية الألسن بجامعة عين شمس، سيد محمد السيد، في مقدمته، وهو: لماذا يصاحب النقدُ الأدبَ؟ ومن ضمن الإجابات التي سيلمُّ بها قارئه، والتي تضمنتها المقدمةُ نفسها، أن الأعمال الأدبية تُعبِّر عن أفكار وممارسات تختزنها الذاكرة ويعايشها الإنسان في حياته، حتى وإن تأسَّست على الخيال، وأن دور الناقد يتمثَّل في البحث عن المتشابه والمختلف بين صور التجارب البشرية، وأن التصورات النقدية تنطلق منذ بداياتها من حركةٍ ذهنيَّةٍ تستقصي صور التخيُّل وتقارنها بالتجارب المرجعية التي يَعُدُّها الوعيُ واقعيةً.

وفي الكتاب، يُقدِّم المؤلفُ قراءات نقدية منهجية لمجموعة من النصوص القصصية والشعرية، بوصفها أمثلةً توضح كيفية تفاعل النقد مع النص الأدبي للوقوف على ما يطرحه من أفكار وقضايا، والتعرُّف إلى ما سمَّاه "التكوين التعبيري للنص": وهي الآليات السردية التي يلجأ إليها المُبدع للتعبير عن موضوعه، وذلك كله من أجل محاولة الوصول إلى رؤية الكاتب للعالم وللإنسانية وللقيم.

ولم يغفل سيد محمد السيد في عمله الإشارة إلى تأثيرات التكنولوجيا الرقمية بالكتابات الأدبية، وصولًا إلى مشاركة تطبيقات الذكاء الاصطناعي في العملية الإبداعية نفسها، سواء بترشيح الأعمال المناسبة للقارئ، أو محاكاة نصوص، أو كتابة مقالاتٍ نقدية بصورةٍ أوليَّةٍ دون تدقيق. وينتقد الركون المُطلق إلى تطبيقات الكمبيوتر الذكية من دون توظيفٍ واعٍ لها؛ لأن هذا "المساعد السحري" بحسب تسميته، حين يكتب تحليلًا نقديًّا عن مسرحية "مأساة الحلّاج" للشاعر صلاح عبدالصبور، على سبيل المثال، يكتبه بطريقةٍ لا تخلو من تكرارٍ وإنشائية، ويُعبِّر عن المضمون والأفكار والشخصيات بكلامٍ يقترب من اللغة الإعلامية العامة، وقد يقارن بينها وبين أعمال أخرى حقيقيةٍ أو وهمية، بل قد يُورد اقتباسًا زائفًا لا وجود له فيها؛ وهو ما يؤكد في النهاية افتقاره إلى إستراتيجيةٍ نقديَّةٍ واضحة؛ إذ يتمثَّل كل ما يفعله في "توظيف بعض ما قِيل عن المسرحية أو ما يتصل بموضوعها" من دون توافر أي ابتكارٍ في استخلاص أي قيمةٍ جديدة بخلاف ما تُدوولِ من خطاباتٍ نقديَّةٍ عنها.



المشاعر القاسية
إيجاد الحكمة في أحلك مشاعرنا

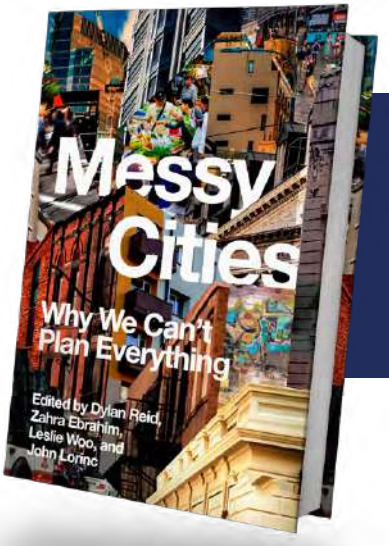
Hard Feelings: Finding the Wisdom in Our Darkest Emotions by Daniel Smith

تأليف: دانيال سميث
الناشر: Simon & Schuster، 2026م

في هذا الكتاب، يعتمد المؤلف والمعالج النفسي دانيال سميث على أعمال فلسفية وعلمية وأنثروبولوجية وأدبيَّة وفنيَّة، مستفيدًا، قبل كل شيء، من تجاربه الشخصية، لدراسة ستة مشاعر سلبية: الانزعاج والخجل والحسد والملل والندم واليأس. ويرى سميث أن شيطنة هذه المشاعر أو رفضها ليس عبئًا فحسب، بل هو "نوع من الإيذاء النفسي". ويشدّد على أن الأمر يزداد وطأةً عندما يكون لدى "الأنظمة العاطفية" (كالثقافات العرقية أو الوطنية أو الطائفية) و"المجتمعات العاطفية" (كالعائلات والأصدقاء) قواعد تحكم كيفية التعبير عن المشاعر، أو كبحها تمامًا. فهذه المشاعر تحتوي على معلومات جوهرية لا يمكننا الحصول عليها من أي مصدر آخر "حول هشاشتنا، ورغباتنا الخفية، وافتراضاتنا المُبطّنة، وتجاربنا شبه المنسية".

يتتبع سميث تطوُّر العواطف من الخطايا السبع المميتة في العصور الوسطى؛ إذ كان الغضب يُعدُّ شيطانيًا، وصولًا إلى أمراض فرويد النفسية، وانتهاءً بالتجاوزات التي يتسامح معها علم النفس الإيجابي اليوم. ويُسلّط الضوء على غرائب ثقافية، مثل شبه انعدام كلمات الغضب لدى الإسكيمو، مُتحديًا بذلك التصنيفات السلبية الشائعة. وفي حين يُثري فلاسفةٌ من أمثال شوبنهاور وسارتر نسيجَه الفكري، يُخضِع سميث العِلمَ لتدقيق صارم: إذ يفترض علمُ الأحياء التطوري أن الحسد دافع للبقاء، ويربط علمُ الأعصاب الخجلَ باستجابة "التجمّد" في اللوزة الدماغية. ومع ذلك، ينتقد سميث الاختزالية، مؤكدًا أن العواطف تتحدى التصنيفات المُبسطة، وتزدهر في الغموض.

في عصرنا هذا، الذي يتسم بتجاهل المشاعر وسط واجهات وسائل التواصل الاجتماعي والإرهاق، يُقدّم سميث الأمل. فالمشاعر المظلمة ليست مجرد منعطفات عابرة، بل هي طريق الحكمة إلى معرفة الذات.



المدن الفوضوية
لماذا لا نستطيع تخطيط كل شيء؟

Messy Cities: Why We Can't Plan Everything Edited by Dylan Reid, Zahra Ebrahim, Leslie Woo and John Lorinc

تحرير: ديلان ريد، زهرة إبراهيم، ليزلي واو، جون لورينك
الناشر: Coach House Books، 2025م

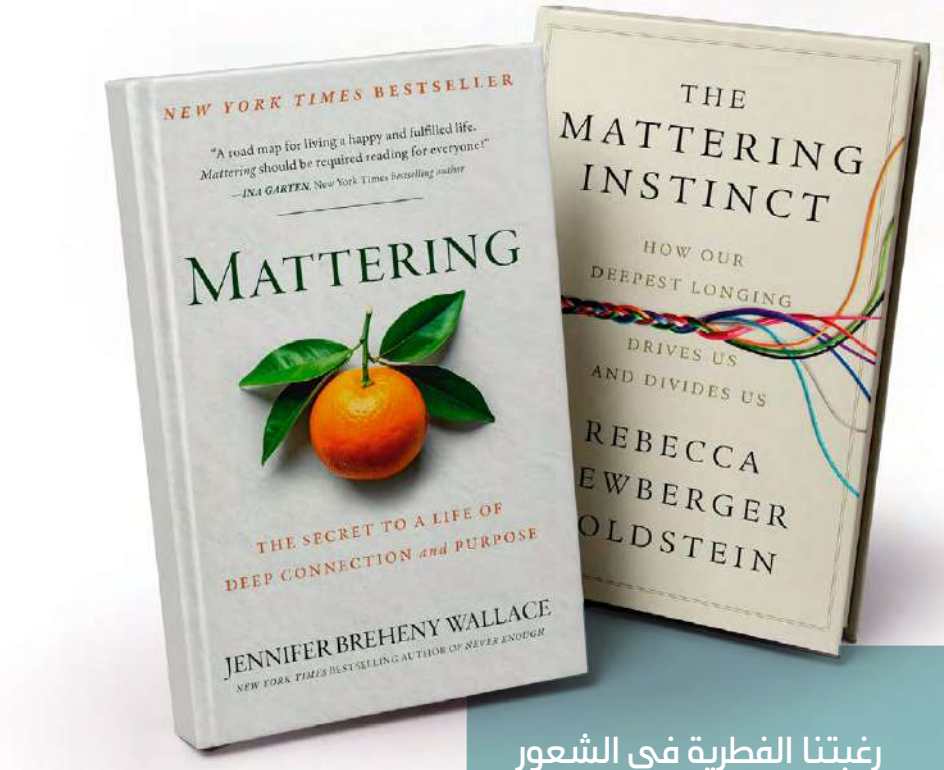
شوارع مزدحمة، وباعة جائلون يملؤون الأرصفة، وعمارات متشابكة بلا تنظيم، وضجيج لا يتوقف، وجدران مغطاة بالغرافيتي، وحدائق برية تتسلل بين المباني: هل تعكس هذه المشاهدُ صورة مدينة فاشلة، أم أنها دلائل على حياة حضرية نابضة بالحياة؟

يجيب هذا الكتاب، المؤلف من 42 مقالة قصيرة بأقلام خبراء عالميين، بجرأة: إن الفوضى هي وقود نجاح المدن. إذ يرى المحررون في التلقائية والحلول الشعبية الارتجالية قوةً دافعة للإبداع والمبادرة في البيئات الحضرية الكثيفة، بعيدًا عن التصاميم الجامدة للمخططين العمرانيين.

ينتمي الكتّابُ إلى تخصصات مختلفة، منهم مهندسون عمرانيون، وعلماء اجتماع، ونشطاء بيئيون، وسكان مدن مثل مومباي، وساو باولو، وإسطنبول، ولوس أنجلوس. ويُقسّم الكتاب إلى ستة أقسام: (تأملات، ومواقع محلية، وبيئات، وأشكال معمارية، ومدن عالمية، وأنظمة حضرية)، جميعها تستمد إلهامها من كتابات الناشطة الأمريكية الكندية جين جاكوبز، التي كانت ذات تأثير كبير في الدراسات الحضرية وعلم الاجتماع والاقتصاد، ودافعت عن "التعقيد العضوي" للمدن، وقالت إن التجديد الحضري للمدن لا يحترم حاجات سكانها.

على سبيل المثال، تُظهر مقالةٌ حول غرافيتي جدران برلين كيف تحوّلت الرسوم الجدارية من فوضى مهدّدة إلى تعبير ثقافي نابض يجذب ملايين السيّاح سنويًا. في المقابل، تُبرز دراسةٌ أخرى دور الحدائق البريّة في ولاية نيويورك، مثل محميات ستاتن آيلاند، في دعم التنوُّع البيولوجي أفضل من الحدائق المُدارة بدقة؛ إذ توفر موطنًا لأكثر من 170 نوعًا من الطيور والحشرات. وهناك مقالات تُركّز على أهمية الممرات العفوية؛ أي دروب المشاة غير الرسمية، والأسواق الشعبية والشواطئ الساحلية المرتجلة، بالإضافة إلى المصانع المهجورة التي أصبحت مساحات فنية ومجتمعات بديلة نابضة بالحياة.

في سعينا اليوم لتحقيق مدن مثالية خيالية، يسود فيها التوازن التام، ويختفي الازدحام المروري، ويصبح ركن السيارات مجانيًا وميسرًا؛ علينا أن نبدأ بطرح أسئلة أكثر عمقًا وشمولًا حول جميع أنظمتنا ومؤسساتنا وعملياتنا الحديثة. فعلى الرغم من أهمية التقنيات والتدخلات المحددة الحديثة في تطوير المدن، يظلُّ من الضروري إيجاد طرق للتكيّف بشكل أسرع، وبمسارات أكثر عفوية.



رغبتنا الفطرية في الشعور بالتقدير والاهتمام

1 **غريزة الأهمية**
كيف تدفعنا أعمق رغباتنا وتفرّقنا؟
The Mattering Instinct: How Our Deepest Longing Drives Us and Divides Us, by Rebecca Newberger Goldstein
تأليف: ريبيكا نيوبيرغر غولدشتاين
الناشر: 2026م، Liveright

2 **الأهمية**
سرُّ الحياة المليئة بالتواصل العميق والهدف
Mattering: The Secret to a Life of Deep Connection and Purpose, by Jennifer Breheny Wallace
تأليف: جينيفر بريني والاس
الناشر: 2026م، Portfolio

في خضمّ الفوضى العارمة للوجود المعاصر، حيث تتشتت الحياة وسط ضجيج العالم الرقمي والضياع الوجودي، يبرز عملان مُلهمان يُثيران مسألة شوقنا الفطري إلى المعنى، وهما: كتاب "غريزة الأهمية" للفيلسوفة ريبيكا نيوبيرغر غولدشتاين، وكتاب "الأهمية" للصحفية جينيفر بريني والاس. يتلاقى الكتابان عند مفهوم "الأهمية"، ذلك الدافع الإنساني الفطري لاستحقاق الاهتمام وإضافة القيمة، لكنهما يختلفان في رحلتهما الفكرية؛ إذ يستكشف الأول معنى وجودنا من خلال الفلسفة والفيزياء، في حين يرسم الآخر مسارات عملية عبر علم النفس ورواية القصص.

تُعرّف غولدشتاين غريزة الأهمية بأنها شوق إنساني فريد لاستحقاق الاهتمام، يتجاوز مجرد البقاء أو تحقيق المكانة، وينبع من حلقة متكررة من "المعرفة المتبادلة"، وهو مفهوم مُستعار من نظرية المعرفة؛ إذ لا يعرف الأفراد شيئًا عن الآخرين، بل يعرفون أيضًا أن الآخرين يعرفونه، ويعرفون أن الآخرين يعرفون أنهم يعرفونه، وهكذا دواليك. عند البشر، يتحول هذا الإدراك الاجتماعي إلى الداخل: لا نريد فقط أن يرانا الآخرون، بل نريد أن نستحق رؤيتهم لنا. ونريد أن تكون حياتنا ذات قيمة حقيقية تُبرر هذا الاهتمام المتراكم. يخلق كل ذلك دافعًا نفسيًا عميقًا لاستحقاق الأهمية.

يُجسّد كتاب "غريزة الأهمية" أفكارًا شغلت غولدشتاين لعقود. ففي كتابها الأول، وهو رواية بعنوان "مشكلة العقل والجسد" (1983م)، تبتكر البطلة "خريطة للأهمية" كأداة تحليلية لفهم كيف انتهى بها المطاف في زواج تعيس. وفيها تقسّم الأشخاص إلى أربع فئات: "الاجتماعيون" الذين يريدون أن يكونوا ذوي أهمية للآخرين، و"المنافسون" الذين يسعون لأن يكونوا أكثر أهمية من غيرهم، و"المتسامون" الذين يريدون أن يكونوا ذوي أهمية سامية في هذا الكون، وأخيرًا "الطموحون الأبطال" الذين يسعون لإنجاز عمل ذي قيمة جوهرية بالنسبة إليهم، سواء كان في المجال الفني أو الرياضي أو الفكري.

تقدّم غولدشتاين أمثلةً عن أشخاصٍ يمثّلون جميع فئات خريطة الأهمية هذه. منها الطالبة المتفوقة التي وقعت في غرام أستاذها، وتركت دراستها العليا، وكرّست حياتها لتكون ربة منزل (شخصية اجتماعية)؛ والرياضي الذي يرى الفوز في سحق خصمه تمامًا (شخصية تنافسية)؛ والعالم الفرنسي الموسوعي بليز باسكال، الذي تخلّى عن مساعيه العلمية من أجل شكل متطرف من التدين (شخصية متسامية). لكن "الطموحين الأبطال" هم من يستحوذون على اهتمام غولدشتاين بوضوحٍ، فتذكر منهم شخصيات مثل الفيلسوف النمساوي البريطاني لودفيغ فيتغنشتاين الذي أحدث ثورة في الفلسفة، على الرغم من فقره وحياته التي كانت محفوفة بالأخطار؛ ورائد علم النفس الأمريكي ويليام جيمس الذي حارب الاكتئاب والرفض المهني ليبني "مبدأ البراغماتية" ويؤسس علم النفس علمًا مستقلًا.

من جانب آخر، تُؤكد والاس في كتابها "الأهمية" أن رغبتنا في الأهمية هي حاجة أساسية تشمل "مفاهيم مألوفة متعلقة بمشاعر التواصل والانتماء والغاية". ولكنها على عكس غولدشتاين، لا تستعين بقوانين الفيزياء لتبرير وجهة نظرها. كما أنها لا تُخصّص جزءًا كبيرًا من كتابها للعباقرة الذين يسعون جاهدين لاستحقاق الاهتمام، بل تركّز والاس على أناس عاديين يبحثون عن المعنى والتواصل في حياتهم.

تحرص كلتا المُؤلِّفتين، غولدشتاين ووالاس، على التمييز الدقيق بين "الشعور بالأهمية" و"السعادة"، معتبرتين الأول أساسًا أعمق وأكثر استدامة للرفاهية الإنسانية. يعود هذا التمييز إلى مفهوم أرسطو لـ"الحياة المزدهرة"، التي لا تقتصر على المتعة العابرة أو الإحساس اللحظي باللذة، كما في مفهوم السعادة الهيدونية، بل تشمل تحقيق الفضائل، والسعي نحو غاية عليا في الحياة، والإسهام في مجتمع أكبر. فبينما تربط غولدشتاين هذا الشعور بـ"المشروعات المتعلقة بالقيمة" التي تُقاوم الفوضى الكونية، تستشهد والاس بقول المؤثرة الأمريكية أوبرا وينفري: "نريد جميعًا أن نعرف أن لأفعالنا وأقوالنا ووجودنا قيمة"، لتؤكد أن الشعور بالأهمية هو الطريق إلى هذه الحياة المزدهرة، لا مجرد سعادة سطحية قد تتلاشى مع الإنجازات المادية. من الواضح أن هدف كتاب والاس هو المساعدة الذاتية. فهي توصي القرّاء بـ"الاحتفاظ بملف للأثر" يضم رسائل شكر من العملاء والأصدقاء كتذكير "بالطرق الإيجابية التي نُحدث بها فرقًا".

أمَّا غولدشتاين، فطموحاتها أوسع، وتقترح أن تكون طموحاتنا كذلك؛ إذ تختتم كتابها بقصة استثنائية لامرأة صينية فقيرة أنقذت أطفالًا رُضّعًا متروكين في مكبات النفايات خلال سنوات سياسة الطفل الواحد في الصين. تتذكر إحدى هؤلاء الرُضّع، التي بلغت سن الأربعين الآن، بتأثر بالغ كيف جعلتها تلك السيدة تشعر بالحب من خلال معاملة كل طفل على أنه جدير بالاهتمام. فغريزة الاهتمام ليست فكرًا مجردًا، بل قوة حياتية تُنير العالم حين تتجسّد في عيون من يروننا جديرين بها.

نوتة الجيب

سجل يعكس الشخصية

نوتة الجيب (المفكِّرة):
النوتة في الجيب أداةٌ للعقل المُنظَّم الهادف إلى زيادة الإنتاجية وتحقيق أفضل إنجاز في العمل أو الحياة الشخصية.

إن الارتباط بين الشخص ونوتته الورقية يتجاوز مجرد كونها أداة كتابة؛ إنها علاقة ثقة وشراكة ذهنية تتجلى في أنها مستودع الأسرار والخصوصية، والمكان الذي يضع فيه الشخص "كشكول" حياته، فتنشأ بينه وبين أوراقه أُلفةٌ من نوع خاص؛ إذ يكتب بلا قلقٍ من تصحيح الأجهزة الذكية التلقائي، مما يجعلها مرآة حقيقية لأفكاره.

وهي امتداد للذاكرة؛ فمع الوقت تصبح النوتة" ذاكرة متنقلة" يحملها الشخص في جيبه؛ لأن الارتباط هنا نابعٌ من الشعور بالأمان؛ فهو يعلم أن أفكاره ليست عُرضةً للضياع، بل محفوظة في مكان قريب منه وتحت يده.

كما أنها تعكس طبيعة صاحبها، وفيها تجسيد لهويته الشخصية؛ فهل هي مرتبة؟ وهل هي مملوءة بالحذف والإضافة؟ وهل هي مهترئة من كثرة الاستخدام؟

كل هذه الملامح وغيرها تحمل البصمة الشخصية لحاملها ورائحة ورقه المفضلة، وهذا ما يوثّق الارتباط العاطفي بينه وبين نوتته بما لا توفره الشاشات الجامدة.

وهي في الوقت نفسه تشكِّل طقسًا من طقوس "الحضور"؛ فحملها يعني يقظةً ذهنية دائمة، ومَن يحمل مفكِّرته هو شخص أعلن عن استعداده لاستقبال الإلهام والمعلومة في أي لحظة، مما يجعل هذا الدفتر الصغير رفيق دربه في رحلة الحياة.

وهي وسيلة لتفريغ الشحنات، أو ما يُسمَّى "العلاج بالورق"؛ فالكتابة على الورق عند الغضب أو الحيرة تساعد في ترتيب الفوضى الداخلية، ولا تعود النوتة في هذه الحالة مجرد ورق، بل تصبح صديقًا صامتًا يستمع لكل شيء، فإذا استنطقته تكلَّم.

إن الدلالة الإشارية لاسم "المفكِّرة" تُشعر حاملها بشيء من الثقة؛ بأن معه مَن يشاركه أفكاره، ويفكر معه فيما يعنُّ له من مسائل، ويوثّق حلوله، ويقدّم له ما يحتاج إليه من المعلومات المؤرشفة.

ولو ذهبنا لأبعد من ذلك، لوجدنا أن النوتة أشبه ما تكون بالجسر الواصل بين "الخيال" و"الواقع"؛ فالمشاريع العظيمة عادةً ما تبدأ بكلمة أو أفكار غير مرتبة، تُدوَّن لتصبح نواة التجسُّد الأولى لتلك المشاريع، والموضع الذي تتحوَّل فيه الفكرة من مجرد خيال في الرأس إلى مادة ملموسة على الورق.

وسنجد فيها أيضًا غطاءً من الأمان والخصوصية؛ فهي لا تثرثر، غير أنها تجيب عند السؤال. وحملها يُشعرنا أننا نحمل "صندوقًا أسود" يحفظ أسرارنا، ومعلوماتنا، وأشياءنا التي لا نريد أن يشاركنا فيها أحد.

وثمَّة ملمحٌ آخر، وهو الارتباط بالعراقة في عصر الشاشات؛ فالتمسك بالورق رمزٌ "للتعلُّق بالجذور" وتقديرٌ للعمق والتركيز في عصرٍ يمتاز بالتسارع. فالعلاقة الحسية بلمس الورق، وشمّ رائحة الحبر، وصوت تقليب الصفحات، تسهم في نشوء رابطة عاطفية وعملية مع الأفكار تفتقدها وتعجز عنها الأجهزة الذكية.

إن الاعتماد على النوتة في الرجوع والمراجعة هو ركوب لآلة زمنٍ صغيرة، تعود بواسطتها إلى صفحةٍ كتبْتَها قبل أشهر لاستعادة معلومة. لكن هذه الآلة تُعيدك في الوقت نفسه إلى "الحالة الوجدانية" التي كنت عليها عندما كنت تنقش تلك الحروف، فتتأمل خطك: هل كان مرتجفًا أم ثابتًا؟ هل كان مستعجلًا أم هادئًا؟ لأن في هذا توثيق لسجلك النفسي ومتغيراته.

إننا عندما نكتب في سجل الملاحظات الرقمي، نستخدم تقنية "النسخ واللصق" أو التعديل السريع، وهو ما يوحي بأن الكلمات تبدو مؤقتةً وقابلة للمحو بضغطة زر، وهذا يُضفي على الشعور شيئًا من السطحية والبرود.

أمَّا في النوتة، فالأمر مختلف تمامًا؛ فأثر اليد لا يكذب، والخط المتعرج، والضغط القوي أو الخفيف على القلم، كلُّها بصماتٌ وجدانية تنطبع على الورق؛ لأنها ليست رسمًا للكلمات فقط، بل فضفضة غير مباشرة. والدليل أننا في سجل الهاتف نمسح الخطأ وكأنه لم يكن، أمَّا في النوتة فإن شطب كلمةٍ أو تغييرها يَشي بترددنا أو مراجعتنا لأنفسنا، وهذا جزء مهم من الصدق مع النفس.

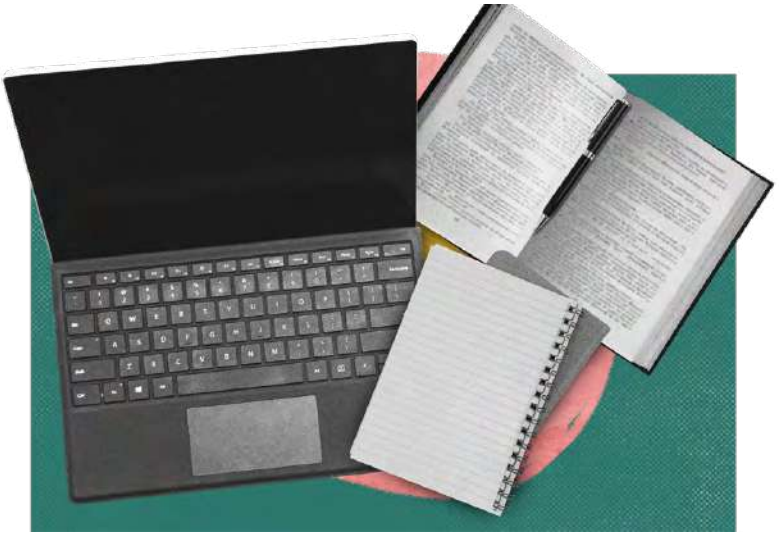
ولما كانت الكتابة باليد أبطأ من الكتابة على لوحة المفاتيح، كان هذا "البطء" فرصة للعقل والقلب ليعيشا معًا الشعور في أثناء تدوينه، وحتى لا تكون الكتابة مجرد تخلص سريع من مسؤولية التوثيق.

والجميل في النوتة أنها توطّد أواصر الارتباط المكاني، حين يسترجع صاحبها أنه كتب هذه الخاطرة أو تلك الفكرة وهو يجلس في ذلك المكان أو تلك المدينة، أو وهو ينتظر شخصًا ما.

ومن روحانية النوتة أنها تحتفظ "برائحة الأيام"؛ فحين نقرأ سطورًا كتبناها قبل سنوات، لا تتراءى تلك الأحداث أمام ناظرينا فحسب، بل تتسلل إلى مسامعنا الأصوات التي ترددت في جنبات ذلك الوقت، وتُداعب حواسنا الروائحُ المنبعثة من تلك الأماكن.

أخيرًا، إن الارتباط بين النوتة وحاملها هو ارتباط من نوع خاص، أشبه ما يكون بالكيمياء الحيوية، فجزء منه حلَّ فيها، وهي بكاملها ممتزجة به.

فايز محمد الناصر الزاحم



التعليم الهجين
يعمق تجربة الفرد

في السعودية، لم يَعُد التعلُّم محصورًا في قاعات الجامعات؛ فمئات الهاكاثونات، والمؤتمرات، والمعارض، والبرامج المفتوحة، تخلق منظومةً تعليميةً موازية، بل أحيانًا أكثر حيوية. ففي أسبوع واحد، يمكن لطالب أن يخوض تجربة عملية، ويتفاعل مع خبراء، ويعرض مشروعه أمام جمهور حقيقي. هذه ليست أنشطةً "مكملة"، بل أصبحت في نظر الكثيرين جوهر التعلُّم.

قبل نحو عشرين سنة، رُشِّحتُ من قِبل وزارة التربية والتعليم لتمثيل المملكة في "مهرجان الطفل العالمي" المُقام في الأردن. كانت تلك أولى رحلاتي الفردية، وكنت حينئذٍ طالبًا في المرحلة الثانوية، وبعمر السادسة عشرة. التقيت هناك كثيرًا من الفتيان والفتيات في فعالية أشبه بالمخيمات الكشفية تحمل شعارًا واحدًا ندعمه، ونجرّبه، ونعود لنشره حولنا، وهو: "التعليم النوعي حقٌّ للجميع".

عشنا شكلًا جديدًا من أساليب التعلُّم عبر الفن والموسيقى والتجارب، وهو الأمر الذي عاد إلى ذهني هذه الأيام، مع تجلي الفوارق بين المؤسسات التعليمية، وما يحدث حول العالم من تطوُّر تقني حياتي، ويجعلني أسأل: هل حان الوقت لغربلة العملية التعليمية؟

اليوم، ومنذ خمس سنوات، يبدو أن العالم كله يسير في هذا الاتجاه الذي كنا نبحث عنه بشكل فردي. ويبدو أن هذا التحوُّل ليس محليًّا فقط؛ فجامعات عالمية مثل جامعة "ليدز" (University of Leeds) أعادت تصميم مناهجها لتدمج التجارب الميدانية ضمن التقييم الأكاديمي، انطلاقًا من قناعة بأن "الفرص التي تمتد خارج الفصل ضروريةٌ للتعلُّم الحقيقي". وفي جامعة "نورثمبريا" (Northumbria University)، يُكلَّف الطلابُ بالعمل على قضايا واقعية؛ لأن المهارة لا تُبنى في الفراغ، بل في مواجهة الواقع. وحتى في جامعة "كاليفورنيا سان دياجو" (University of California, San Diego)، نجد نماذج تعليمية تشترط على الطالب خوض تجربة تطبيقية، وهذا جزء أساس من متطلبات تخرُّجه.

روَّاد الأعمال الذين يقودون أكثر الصناعات تقدُّمًا، مثل "أيلون ماسك" (Elon Musk)، لا يرون أن الفصل الدراسي التقليدي هو مركز التعلُّم، بل يرون أن التعلُّم الحقيقي يبدأ عندما يواجه الطالب مشكلةً حقيقيةً، ويُجبَر على التفكير والتجربة والفشل، ثم المحاولة مُجدَّدًا.

هذه القناعة لم تبقَ فكرةً نظريةً لدى إيلون ماسك، بل تحوَّلت إلى تجربة تعليمية فعلية، حين أسَّس مدرسة "أد استرا" (Ad Astra) التي تطوَّرت لاحقًا إلى "أسترا نوفا" (Astra Nova) داخل بيئة "سبيس إكس" (SpaceX).

هناك، ألغى المناهج التقليدية والصفوف العمرية، واستبدل بها تعليمًا قائمًا على المشروعات؛ إذ يتعلم الطلاب من خلال حلِّ تحدياتٍ واقعية، بدءًا من تصميم أنظمة مُعقَّدة، وصولًا إلى مناقشة قضايا أخلاقية مرتبطة بالتكنولوجيا.

في هذا النموذج من التعليم، لا يُسأل الطالب: "ماذا حفظت؟" بل: "كيف فكرت؟ ولماذا اخترت هذا الحل؟".

ومع توغُّلِ تطبيقات الذكاء الاصطناعي، أصبحت المعلومة حاضرةً، ولم يتبقَّ سوى كيفية الاستفادة القصوى منها بفاعلية أكبر. وهنا تتجلى المفارقة؛ فكلما أصبحت المعرفة أسهل وصولًا، أصبح التعلُّم الحقيقي أصعب تحقيقًا.

نحن بحاجةٍ إلى نموذجٍ هجينٍ يُعيد توزيعَ التعلُّمِ بين الداخل والخارج؛ فَصلٌ دراسيٌّ لا يكتفي بالمحتوى، بل يُبنى على التجربة: مشروعٌ في هاكاثون، أو مشاركة في معرض، أو تطوير فكرة مع شريك صناعي، ثم تقييمٌ لا يعتمد على الاختبار فقط، بل على أثرٍ حقيقيٍّ يمكن قياسه. وبهذا يتحوَّلُ الأستاذ من "مُلقِّنٍ" إلى "مُيسّرٍ"، يربط بين النظرية والتجربة، ويقود الطالب لاكتشاف مساره الخاص.

في السياق السعودي، لدينا فرصة استثنائية؛ فالبنية التحتية الثقافية والإبداعية التي تتشكَّل اليوم من خلال مؤسسات، مثل مركز الملك عبدالعزيز الثقافي العالمي "إثراء"، ومؤسسة "مسك" والمبادرات الحكومية والخاصة، تُوفِّر بيئةً يمكن أن تكون امتدادًا أصيلًا لعملية تعليمية لا بديل عنها.

فما نشهده اليوم هو تحوُّلٌ في مفهوم التعليم نفسه؛ ذلك أن العالم يتجه بوضوح تامٍّ نحو ما يُعرف بـ"التعليم النوعي"؛ وهو تعليمٌ يُقاس بعمق التجربة، وقدرة الفرد على التفكير والتطبيق والتأثير، وفي هذا السياق، تبدو كثير من الفصول الدراسية وكأنها ما زالت تنتمي إلى نموذجٍ "كميٍّ"، في حين يتغيَّر الواقعُ حولها بوتيرة أسرعَ وأكثر عمقًا.

سلطان البدران

فنّ العمارة..
التقليد والتجديد

في خضم التنوع المعماري الذي يزيّن مدننا، نجد أن معظم المدن اليوم تضم مزيجًا من العمارة ذات الطابع التقليدي التي تستخدم مواد غالبًا ما تكون محلية الصنع، وتدخل فيها المهارات اليدوية التي تعكس تاريخ المدينة نفسها، والعمارة الحديثة التي تجمع بين التصاميم العصرية والتقنيات المتطورة والمواد المصنّعة والتكنولوجيا الحديثة. توجّهنا في هذا العدد إلى بعض المتخصصين والمهتمّين بالفن العمراني، وطرحنا عليهم عددًا من الأسئلة: هل تفضل المباني ذات الطابع التاريخي أم تلك المعاصرة؟ لماذا تشدك فئة منها دون الأخرى؟ كيف يؤثر أي من هذين النوعين من العمارة في تجربتك للمدينة وإحساسك بالمكان؟

د. فهد مطر
رئيس قسم عمارة البيئة - كلية العمارة والتخطيط بجامعة الملك عبدالعزيز

المدينة كائن حي صامت

المدينة في حقيقتها كائنٌ حي صامت، يولد وينمو ويزدهر، وقد يمرض أو يذوي تبعًا لظروفٍ معقَّدة تحيط به؛ فنشأتها الأولى ارتبطت بعوامل سياسية، واقتصادية، وبيئية، أو دينية، وكان بقاؤها مرهونًا بتوافر مقومات الحياة الفطرية من ماء وغذاء وأمن. ومع تعقّد إيقاع الحياة المعاصرة، لم يَعد البقاء كافيًا، بل بات ازدهار المدن اليوم مشروطًا بشبكات أوسع من الخدمات المتطورة، والبنى التحتية الذكية، ومؤسسات التعليم والنقل والترفيه، التي تشكِّل بمجموعها الشرايين الأساسية للمدينة الحديثة.

وفي ذروة نضجها، تفيض المدينة بأنماطٍ معمارية ليست مجرد هياكل إنشائية، بل هي تعبيرٌ حي عن تفاعل الإنسان مع بيئته، وانعكاسٌ لقيمه الثقافية وقدراته التقنية. هذه الأنماط لا تلبث أن تتبدل مع تطور تقنيات البناء وتحوُّل احتياجات السكان؛ لتتشكّل عبر الزمن طبقات متراكمة تُكوّن "ذاكرة المدينة العمرانية". ويمكننا قراءة هذه الذاكرة بوضوح في المدن التي تركت الزمن ينحت آثاره على واجهاتها وفراغاتها، بينما استطاعت مدنٌ أخرى صون هويتها عبر أنظمة تشريعية دقيقة تضمن استمرارية النسق المعماري وانسجامه رغم التغيرات الطفيفة.

ويبقى الجدل بين القديم والجديد حاضرًا في أروقة العمران، كما هو في سائر الفنون الإنسانية، بين تيار يدعو إلى تقديس الماضي والحفاظ عليه، وآخر ينادي بالتحرر التام والتجديد المطلق. غير أن الرؤية الأكثر اتزانًا ونضجًا هي التي لا تقف عند حدود الشكل، بل تفهم التراث من جذوره العميقة، ثم تعيد صياغته بلغة معاصرة تلبي متطلبات الحاضر وتحفظ روح المكان، مقدمةً بذلك نموذجًا مستدامًا يصل عراقة الماضي بتطلعات المستقبل.

م. عبدالكريم السعيدي
مهندس معماري

هوية عمرانية متجدِّدة

العمارة في جوهرها ليست مجرد اختيار حاد بين "قديم" أو "حديث"، وليست صراعًا بين التمسك بالماضي والانبهار بالمستقبل، بل هي المرآة الصادقة التي تجسّد الهوية المكانية في أبهى صورها. لذا، تجدني أميل بشغف نحو المباني التي تتبنى نهج "الأصالة والمعاصرة"؛ وهي الفلسفة العميقة التي أرسى دعائمها ميثاق الملك سلمان العمراني. فأنا لا أفضّل استنساخ الماضي بصورة حرفية جامدة، بل أُومِن باستلهام قيمه الجوهرية الخالدة، مثل "الأنسنة" التي تضع الإنسان في قلب التصميم، و"الارتباط بالأرض" الذي يحترم الطبيعة، ثم إعادة صياغتها بلغة تقنية ومواد حديثة تواكب عصرنا.

إن ما يشدّني في هذه الفئة المعمارية هو رفضها القاطع لـ"التعليب العمراني" العابر للقارات، الذي جعل المدن نسخًا مكررة بلا روح. هي تخلق مباني تنتمي إلى بيئتنا وتاريخنا، وتتحدث لغتنا، وفي الوقت نفسه تلبي طموحاتنا المستقبلية الواعدة.

أمَّا عن أثرها في تجربتي للمدينة، فإن الهوية البصرية المنظمة التي نلمسها اليوم في التنظيمات العمرانية الجديدة، تُحوّل المدينة من مجرد "كتل خرسانية" صماء وباردة إلى "فراغات حيّة" نابضة تمنحني شعورًا عميقًا بالانتماء، وتبعث في النفس طمأنينة وارتياحًا. فعندما تحترم العمارة خصوصية المكان، يتوقف المرء عن كونه مجرد عابر سبيل، ليصبح جزءًا أصيلًا من قصة المكان وذاكرته الممتدة. إن هذا التنظيم هو ما يعيد لمدننا "هيبتها" وجمالها، ويمنحنا، مواطنين ومعماريين، فخرًا واعتزازًا بجذورنا التي تتطور دون أن تنقطع.

أحمد الزنيدي
مصمم داخلي ومهتم بالعمارة

شواهد على الزمن

أميلُ بشدة إلى المباني ذات الطابع التاريخي؛ لا لأنها تتفوق في معايير الجمال البصري بالضرورة، بل لأنها تمتلك قدرة فائقة على الحكي واستعادة تفاصيل الغياب. فالحجر العتيق، والخشب الدافئ، والزخارف اليدوية الدقيقة ليست مجرد عناصر إنشائية أو تجميلية، بل هي شواهد حيّة على أزمنةٍ ممتدة عاشها الناس وتركوا في ثناياها أثرهم وأرواحهم. هذا النوع من العمارة يمنحني إحساسًا بطمأنينة الاستمرارية، ويجعل المدينة في عيني كائنًا حيًّا نابضًا، له ذاكرة عميقة وهوية متجذرة، لا مجرد فضاء وظيفي جامد مُعد للاستخدام السريع والمرور العابر.

في المقابل، لا أنكر أبدًا ذلك السحر الخاص الذي تفيض به العمارة المعاصرة حين تكون ذكية، وواعية، وحسّاسة للسياق المحيط بها. فالمباني الحديثة التي تنجح في توظيف التكنولوجيا المتقدمة لتحقيق الاستدامة البيئية والراحة الإنسانية، مع إظهار احترام جلي للنسيج العمراني القائم، تضيف للمدينة بُعدًا عمليًا واستشرافيًا لا غنى عنه. إن المشكلة الحقيقية لا تكمن في الحداثة بوصفها قيمة فنية، بل في تلك "القطيعة" الجافة؛ حين تُشيّد كتل أسمنتية لا تشبه المكان ولا تحاوره، بل تفرض نفسها غريبة عنه.

إن تجربتي للمدينة تصبح أكثر عمقًا وامتلاءً عندما أعثر على ذلك التوازن الدقيق بين الاثنين: تاريخٌ رصين يغمرني بشعور الانتماء، وحداثةٌ مرنة تسهّل تفاصيل حياتي اليومية. عندها فقط، ينعتق المكان من كونه مجرد مسارٍ عابر في جدول المواعيد، ليتحوّل إلى تجربة إنسانية غنية تُعاش بكامل تفاصيلها، وتترك في الذاكرة أثرًا لا يُمحى.

د. هشام القاسم
متخصص في الإستراتيجيات والنمذجة المعمارية

عمارةُ الإنسان.. الذاكرة والمستقبل

تمثّل العمارة أحد أكثر أشكال التعبير الإنساني ارتباطًا بالهوية، فهي لا تُختزل في كونها هياكل مادية، بل تُقرأ بوصفها نصًا ثقافيًا يعكس علاقة الإنسان ببيئته، ويجسّد منظومة القيم السائدة في كل مجتمع. ومن هذا المنطلق، يظهر التنوع المعماري في مدننا المعاصرة نتيجةً طبيعية لتراكم تاريخي طويل، تتداخل فيه عمارة تشكّلت عبر الخبرة المحلية، مع أخرى وُلِدت من رحم التحولات التقنية والعولمة المعرفية.

لقد نشأت العمارة التقليدية استجابةً مباشرة لعوامل المناخ والمواد المتاحة وأنماط العيش، فحقّقت بطبيعتها توازنًا بيئيًا ووظيفيًا لافتًا، يتجلى في حلول التهوية الطبيعية، ومعالجة الضوء، وتنظيم الفراغات، بما يضمن الخصوصية والراحة الحرارية. وهي بذلك تقدّم نموذجًا معرفيًا لا يقل أهمية عن النماذج المعاصرة، خصوصًا في ظل التحديات البيئية الراهنة.

في المقابل، أسهمت العمارة الحديثة في إعادة تعريف مفهوم الفراغ المعماري، من خلال توظيف التقنيات الرقمية، وأنظمة البناء المتقدمة، والمواد عالية الأداء؛ مما أتاح مرونة أكبر في التصميم، وقدرة على الاستجابة لاحتياجات المدن المتسارعة النمو. غير أن هذا التقدم، حين يُفصل عن السياق الثقافي، قد يؤدي إلى إنتاج بيئات حضرية متشابهة، تفتقر إلى الخصوصية والذاكرة.

وتنعكس هذه الثنائية بوضوح على تجربة الإنسان للمدينة؛ فبينما تعزّز العمارة التاريخية الإحساس بالانتماء والاستمرارية، تعبّر العمارة المعاصرة عن الحركة والتجدد. وتكمن الرؤية الأعمق في تجاوز المفاضلة بينهما، نحو مقاربة تكاملية تجعل من الابتكار امتدادًا واعيًا للهوية، ومن العمارة أداةً لحفظ المعنى وصياغة مستقبلٍ أكثر اتزانًا وإنسانية.

الفجوة بين العنوان والمضمون

عيد عبدالله الناصر
كاتب وناقد سعودي

ليست المشكلة في بعض المقالات أنها تخطئ، بل في كونها تَعِدُ القارئ بشيء، ثم تمضي في اتجاه آخر تمامًا. فالعنوان، بوصفه العتبة الأولى للنص، لا يعمل هنا كبوابة، بل كإشارة مضللة تقود إلى مسار لا يشبه ما ينتظرنا في الداخل.

في هذا السياق، نشرت مجلة "القافلة" مقالًا للروائي المصري عزت القمحاوي بعنوان "كتب شهيرة لم تُنشر قط". وهو عنوان يضع القارئ منذ اللحظة الأولى أمام توقُّع محدد: الحديث عن مخطوطات ضائعة، أو أعمال لم ترَ النور، أو كتب بقيت حبيسة الأدراج رغم أهميتها. غير أن القراءة تكشف سريعًا أن المقال لا يذهب إلى هذا الاتجاه، بل ينشغل في جوهره بعلاقة الأدب بالسينما، وبحضور الكتاب داخل الفِلم، ليس بوصفه مصدرًا للحكاية فقط، بل عنصرًا دراميًّا فاعلًا داخل بنية السرد السينمائي.

هنا تتشكّل الفجوة الأولى: فجوة بين ما يَعِدُ به العنوان، وما يقدمه المضمون. ينطلق المقال من العلاقة التاريخية بين الأدب والسينما منذ بدايات الفن السابع، لكنه لا يلبث أن ينتقل إلى فكرة أكثر إثارة، تتمثّل في تحوّل الكتاب من مادة خام إلى "شخصية درامية" داخل الفِلم. ويورد أمثلة متعددة يمكن جمعها ضمن هذا التصوُّر، مثل: فِلم (The NeverEnding Story) الذي يقتحم فيه القارئ عالم الكتاب، وفِلم (Stranger than Fiction) الذي يصبح فيه البطل شخصية داخل رواية تُكتب عنه، وفِلم (Ruby Sparks) الذي تخرج فيه الشخصية الروائية إلى الواقع.

هذه الأمثلة تطرح تصورًا مهمًّا يمكن تسميته بـ"تشييء الكتاب" داخل السرد السينمائي؛ أي انتقاله من كونه وسيطًا إلى كونه فاعلًا. غير أن المقال يكتفي بعرض هذه النماذج دون تطويرها ضمن إطار تحليلي واضح يربط بينها. ثم ينتقل إلى مثال مختلف، وهو فِلم "اسم الوردة"؛ وفيه يتحوّل كتاب مفقود إلى مصدر خطر قاتل، في دلالة رمزية عميقة على قوة المعرفة، بيْدَ أن المقال يمرُّ على هذه الفكرة سريعًا دون التوقف عند أبعادها الفلسفية. وفي موضع آخر، يستحضر فِلم (Basic Instinct) الذي تتقاطع فيه الرواية مع الجريمة، وهو مثال يبدو أكثر بُعدًا عن محور المقال؛ إذ ينتقل النقاش من حضور الكتاب داخل الفِلم إلى تأثير الأدب في السلوك.

ملاحظة لم تُحلل بالقدر الكافي

ومع انتقال المقال إلى السينما العربية، يطرح الكاتب ملاحظة لافتة، مفادها أن حضور الكتاب في الفِلم العربي غالبًا ما يكون حضورًا زخرفيًّا، لا يتجاوز كونه جزءًا من الخلفية البصرية، ويربط ذلك بضعف عادة القراءة، ومحدودية الصناعة السينمائية. وهي ملاحظة تستحق التوقف عندها؛ لأنها لم تُستثمر تحليليًّا بالقدر الكافي. وأنا أختلف مع هذا التحليل؛ إذ إن هناك روايات عربية تحوَّلت إلى أفلام مثل: ثلاثية القاهرة (بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية) لنجيب محفوظ، وهي من أشهر الأعمال الأدبية التي تحوّلت إلى أفلام سينمائية خالدة؛ ورواية "اللص والكلاب" في فِلم كلاسيكي من بطولة شكري سرحان؛ ورواية "في بيتنا رجل" لإحسان عبدالقدوس في فِلم من بطولة عمر الشريف؛ ورواية "رجال في الشمس" التي قُدِّمت في فِلم "المخدوعون" لغسان كنفاني، وأفلام أخرى كثيرة.

المشكلة هي في بوصلة العنوان

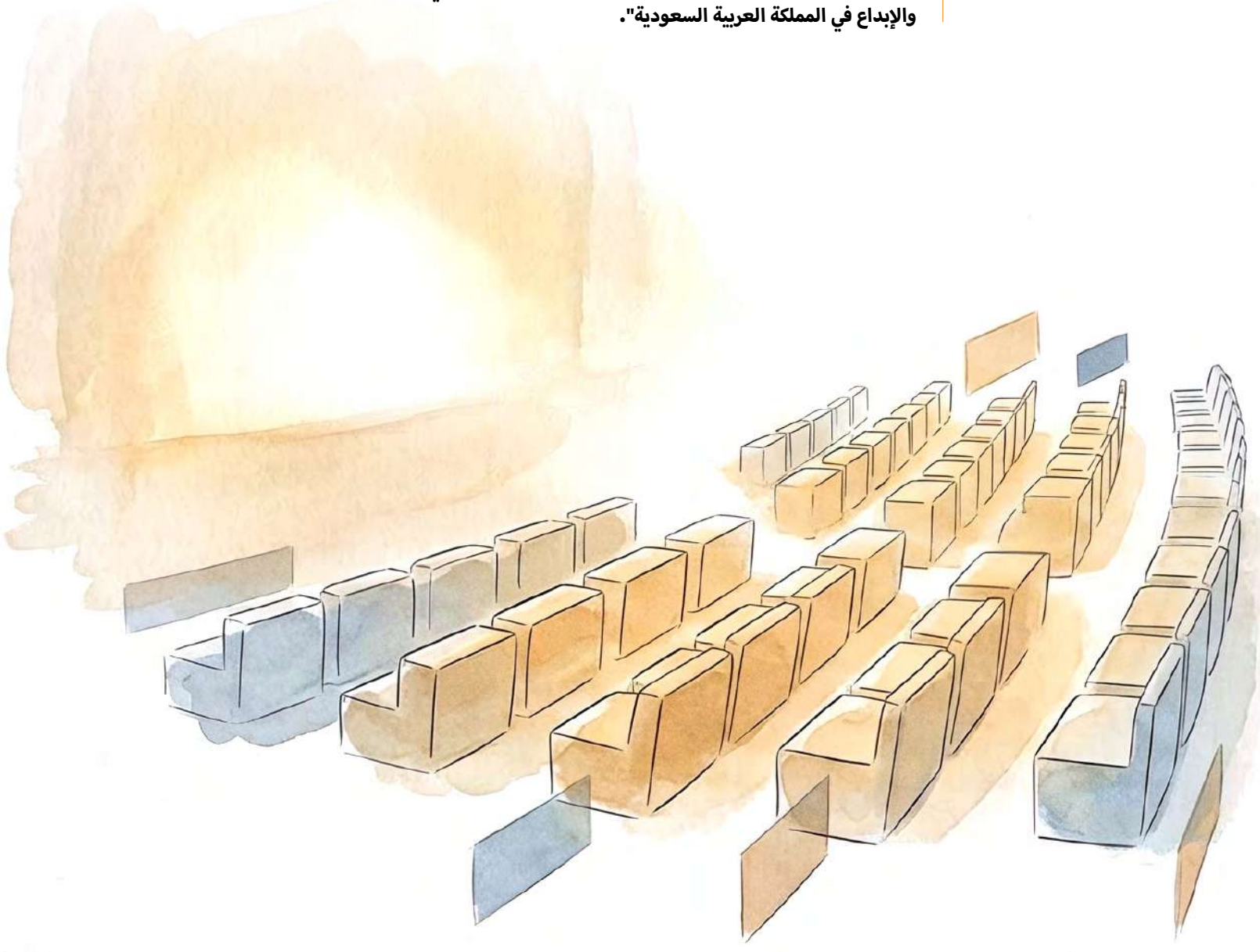
يختتم المقال بصورة بلاغية جميلة، حين يشبّه العلاقة بين الرواية والسينما بعلاقة الأم بابنتها. غير أن هذه الخاتمة تبقى أقرب إلى المجاز منها إلى خلاصة تحليلية لما سبق. إن أزمة هذا المقال لا تكمن في فقر مادته، بل في "بوصلة العنوان" التي وجَّهت القارئ نحو وجهة غير مأهولة. فلو اختار الكاتب عنوانًا يعكس جوهر أطروحته، مثل "الكتاب بوصفه شخصية درامية" أو "تمثلات الأدب في العمل السينمائي"، لكان قد أنصف نصه أولًا، ووفَّر على القارئ عناء البحث عن "كتب مفقودة" لم يكُن المقصود الحديث عنها أصلًا.

إن العنوان ليس ترفًا لغويًّا، بل هو "عقد قرائي" ضمني بين الكاتب والقارئ، ومن دونه يتحوَّل النص إلى جُزر من الأفكار الجميلة التي تفتقر إلى جسر يربطها بذهن المتلقي. ومع ذلك، يظل المقال مثيرًا لسؤال مهم: هل يبقى الكتاب مجرد مادةٍ خام للسينما، أم أنه سيتحول أكثر فأكثر إلى عنصر درامي داخلها؟ ربَّما يكشف هذا السؤال أن العلاقة بين الأدب والسينما ليست علاقة اقتباس فحسب، بل علاقة حوار دائم، يحاول كل فنٍّ من خلالها إعادة اكتشاف ما يحتاج إليه في الآخر.

اقرأ القافلة: كتب شهيرة لم تُنشر قط، من العدد مارس - أبريل 2026.

العدالة الثقافية

من ضمن ما تُعرَّف به "الثقافة" أنها مجموع ما ينتجه ويستهلكه ويتبناه المجتمع من معارف وفنون وأفكار ومعتقدات وأنماط سلوك، وبهذا فهي عصب المجتمعات وركيزة بقائها وتنميتها، وهو ما يستدعي أسئلةً جوهرية عن كيفية ضمان وصول الثقافة بطريقة عادلة إلى كل مكوّنات المجتمع، مما بات يُعرف بمصطلح "العدالة الثقافية" الذي نشأ في بداية السبعينيات في إطار توسيع مفهوم العدالة خارج إطار الحقوق الاقتصادية. وقد رأينا أن تكون "العدالة الثقافية" قضية هذا العدد، يناقشها فريق القافلة مع اثنين من المتخصصين: الناقد الدكتور محمود الضبع، عميد كلية الآداب في جامعة قناة السويس؛ والدكتور عبدالواحد الحميد الذي شغل مناصب عديدة لها صلة بالتنمية عمومًا، والتنمية الثقافية خصوصًا، ومؤلف كتاب "الاقتصاد الثقافي ودعم الثقافة والإبداع في المملكة العربية السعودية".



1 نشوء فكرة العدالة الثقافية وارتقاؤها

فريق القافلة

لم يكُن الإنتاج الثقافي متروكًا في يومٍ من الأيام لمبادرات المفكرين والمبدعين فحسب؛ ذلك أن العمل الثقافي ليس من السلع والخدمات التي يطلبها الجميع، وإن كانت ضرورية لهم، فهي ليست مسألة حياة أو موت؛ ولذا، فإن دعم الهواة والأسر الثرية والنافذين للإبداع الثقافي كان موجودًا دائمًا.

وفي التاريخ المعاصر، أي منذ القرن العشرين وإلى اليوم، سادت طريقتان للتعامل مع الثقافة؛ فعند مولد الاتحاد السوفيتي عقب عام 1917م، انقسم العالم إلى معسكرين، رأسمالي وشيوعي. في العالم الشيوعي، صارت الدولة تُقدّم كل شيء، في حين اكتفى العالم الرأسمالي بالمساندة المحدودة للأنماط الثقافية الأولى بالرعاية، كما تفعل بريطانيا مثلًا بدعمها للمسرح. وبنهاية الحقبة الشيوعية عام 1989م، صار العالم في جهة واحدة، يتخذ طريق المساندة الجزئية للثقافة. فعلى أي أساس يجب أن تُقدَّم هذه المساندة؟ وما المجالات والأنشطة الثقافية التي تستحق الإعانة؟ ولماذا؟ بعبارة مختصرة: من الذي يملك حق إنتاج الثقافة؟ ومن الذي يتمتع بحق تلقيها؟

كان من الطبيعي أن يولد مصطلح "العدالة الثقافية" في الولايات المتحدة الأمريكية، قلب العالم الرأسمالي القائم على المبادرة الفردية وتوازن السوق وقوانينه في كل شيء، بما في ذلك الثقافة. ولم ينشأ المصطلح في البداية مستقلًا، بل جاء بوصفه أحد تجليات فكرة العدالة الاقتصادية والحقوق المتوازنة بوجهٍ عام.

ويمكن التأريخ للحظة ميلاد المصطلح بصدور كتاب الفيلسوف جون رولز "نظرية في العدالة" في عام 1971م. ويُعدُّ الكتاب التفاتةً إلى الأسئلة الأخلاقية في الفلسفة والفكر والممارسة بعد عصور طويلة من هيمنة النزعات الوضعية والفلسفة البراغماتية في المجتمع الأمريكي.

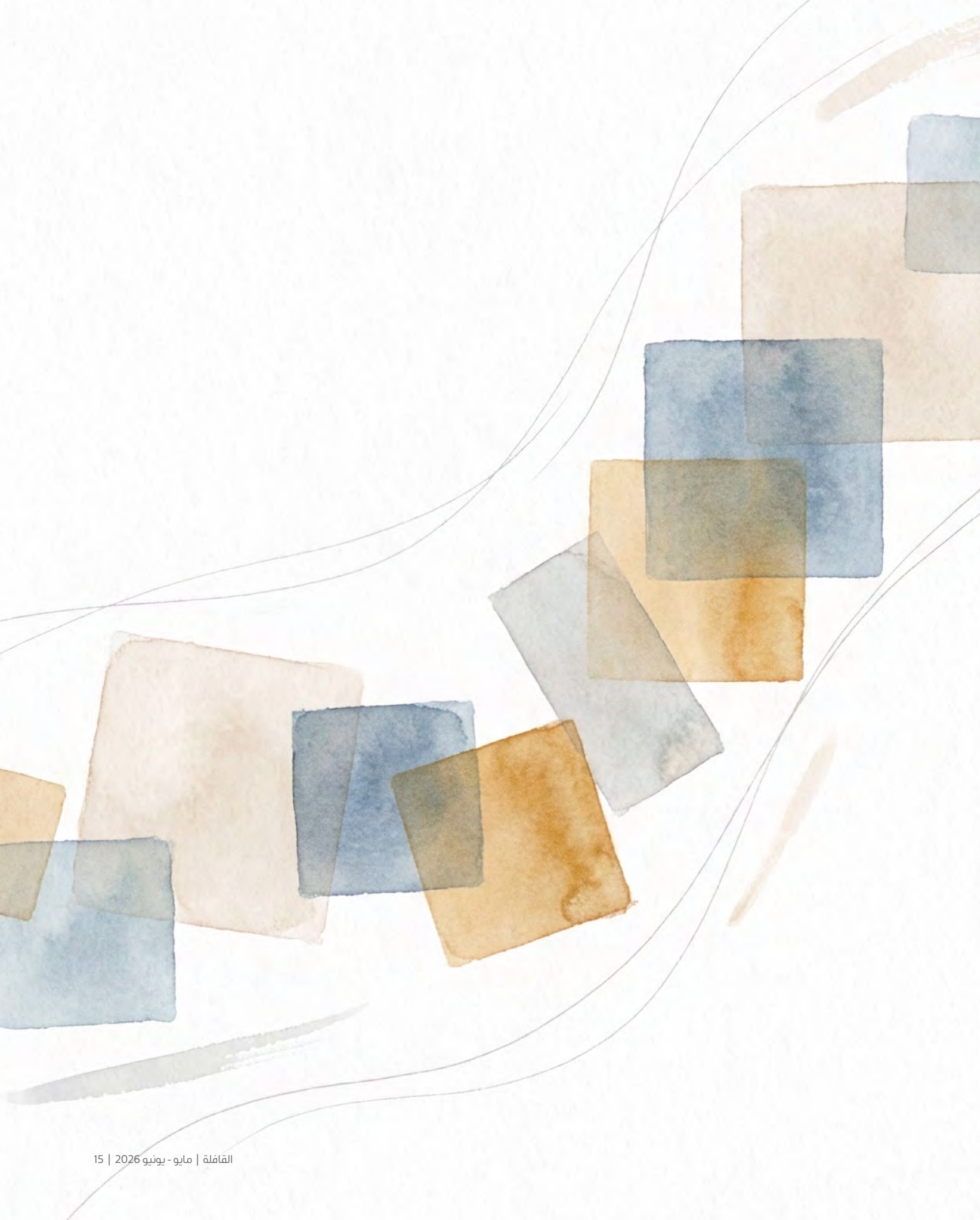
> ظهر مصطلح "العدالة الثقافية" في الولايات المتحدة الأمريكية، قلب العالم الرأسمالي الذي يعتمد على المبادرة الفردية وتوازن السوق.

أحدث كتاب رولز نقاشات فكرية واسعة في الفلسفة والاقتصاد والقانون، وبالطبع في الثقافة، وبنى عليه آخرون ممن تماسّوا بصورةٍ واضحةٍ مع الثقافة في الثمانينيات والتسعينيات، ومن بينهم: تشارلز تايلور، وويل كيميلكا، ونانسي فريزر التي قدَّمت أُطرًا ملموسة لفكرة العدالة الثقافية بأبعادها المختلفة، كإعادة توزيع الرعاية والاعتراف الثقافي. ومع تصاعد دراسات ما بعد الاستعمار، اتسع النقاش حول البُنى المهيمنة، ولم تعُد الحقوق الثقافية مجرد نقاشات وطنية داخل كل ثقافة على حدة، بل امتدت لتشمل نقد المركزية الغربية وتفكيك منظوماتها في التمثيل الثقافي، تلك المنظومات التي تُنتج صورًا نمطية عن المجتمعات الأخرى وتُحاكم ثقافاتها بوصفها أدنى من النموذج الغربي الذي تَعدُّه الأرقى.

وكان من الطبيعي أن ينتقل النقاش الفكري إلى مراكز اتخاذ القرار وفضاءات السياسة الدولية؛ فتبنَّت منظمة اليونسكو خطاب التنوع الثقافي. ومع إعلان 2001م، بشأن هذه القضية، أصبحت الثقافة حقًّا وضرورةً وليست ترفًا، وفوق ذلك غدت ركنًا من أركان التنمية الشاملة والمستدامة. ومن أهم ما جاء في هذا الإعلان أن التنوع الثقافي تراثٌ مشترك للإنسانية ينبغي الحفاظ عليه. ويتجاوز هذا المفهوم قضية التعدد وحق الثقافات المختلفة في الوجود، ويحمل القضية إلى أفق أبعد، وهو النظر إلى جميع الثقافات بوصفها إرثًا إنسانيًّا مشتركًا.

وكان من الطبيعي في العقود الثلاثة الأخيرة، ومنذ نشأة العالم الرقمي أن تكتسب العدالة الثقافية بُعدًا آخر تمثّل في "عدالة التمثيل في العالم الرقمي"؛ من الذي يملك المنصات؟ ومن الذي يتحكّم في رسالاتها؟ وما مصير الثقافات واللغات الهامشية؟

وهكذا، غدت العدالة الثقافية ضرورةً على الصعيدين الوطني المحلي والدولي، تُثري التنوع والغنى الثقافي، بقدر ما تمنح الحق الثقافي للجميع.



2 ترابط سلسلة المفاهيم الثقافية

د. محمود الضبع

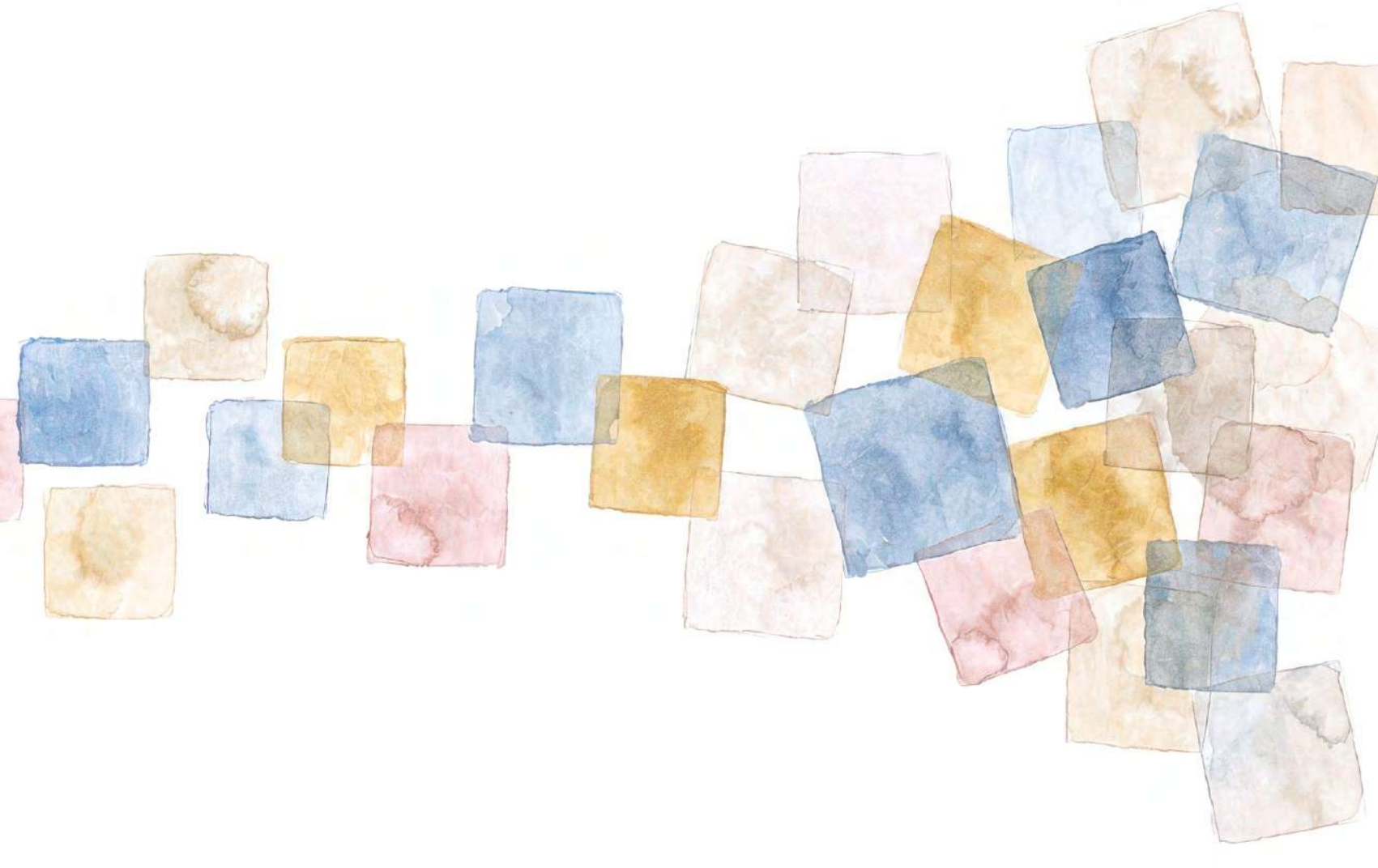
استقر مفهوم "القوى الناعمة" لوصف جانب مهم من جوانب قوة الدول والأمم، وهو جانب يتحقق من خلال آلية رئيسة، هي "الثقافة" وما يترتب عليها من قوى فاعلة تعمل في صمت، لكنها تتحكّم في بنية الشعوب ومقدراتها؛ ذلك أنها تمثّل النظام الخفي الذي يحكم المجتمعات ويتحكّم في مصيرها.

ونتيجةً لتبلور مثل هذه المفاهيم، فقد أصبح من اللازم ربطها بمفاهيم أخرى تُمثّل في إجمالها الإطار الحاكم والضامن لاستمرارية الدول والبلدان، مثل مفاهيم العدالة الثقافية، والسياسة الثقافية، والصناعات الثقافية، والإنتاج الثقافي. وهي مفاهيم تُمثّل في إجمالها بنيةً مترابطة لا ينفصل أحد عناصرها عن الآخر، وإن كان التراتب هو الذي يحكم فعاليتها ويضمن إمكانات استثمارها.

فعلى سبيل المثال، لا يمكن تحقيق مفهوم العدالة الثقافية من دون أن تكون هناك سياسة أو سياسات ثقافية مُخطط لها بدقةٍ وإحكام، ومن دون أن تكون هناك رؤية ثقافية تربط بين الثقافة والإنتاج في إطار السعي نحو بناء عناصر مجتمع المعرفة وأبعاده؛ ليكون الأمر في سياقٍ مترابط وحلقات لا ينفصل بعضها عن الآخر.

فإذا كانت العدالة الثقافية تعني في أبسط صورها حصول أفراد المجتمع على حقوقهم من الخدمات الثقافية، وتوزيع هذه الخدمات على نحوٍ متساوٍ وعادلٍ بين الأقاليم الجغرافية، فهذا يعني في المقابل أن الأقاليم تنتج بدورها منتجاتها الثقافية، وهو ما يقتضي كسر مفهوم المركزية التي تعتمد فيها الأنشطة والخدمات الثقافية على العواصم والمدن الكبرى، وإعادة توزيعها لتشمل تغطية جميع أرجاء المناطق الريفية والحضرية والحدودية والنائية، وغيرها.

لا يمكن تحقيق العدالة الثقافية بهذه الكيفية إلا إذا كانت هناك سياسات ثقافية داعمة؛ أي "خطط وأفعال وممارسات ثقافية تهدف إلى سد الحاجات الثقافية لبلدٍ ما، عبر الاستثمار الأقصى في كل الموارد المادية والبشرية المتوفرة"، وهو ما أوجد في الوطن العربي، بدءًا من خمسينيات القرن العشرين، كياناتٍ حكومية محددة تختص بهذه الخطط والأفعال، مثل وزارات الثقافة والإرشاد القومي، ووزارات الثقافة والتراث، والهيئات واللجان وغيرها مما أصبح مُتعارفًا عليها في البلدان العربية.



> لا يمكن تحقيق العدالة الثقافية إلا إذا كانت هناك سياسات داعمة؛ أي "خطط وأفعال وممارسات ثقافية" تلبي الحاجات الثقافية.

ضرورة اعتماد مفهوم "القوى الناعمة"

وكلا المفهومين (العدالة الثقافية والسياسات الثقافية) يقتضيان اعتماد مفهوم "القوى الناعمة"، الذي يعني: أن تكون للدولة قوةٌ روحية ومعنوية من خلال ما تجسّده من أفكار ومبادئ وأخلاق، ومن خلال الدعم في مجالات حقوق الإنسان والبنية التحتية والثقافة والفن، مما يدفع الآخرين إلى تقدير هذه الثقافة والعمل على انتهاجها سلوكًا في حياتهم.

وكل ذلك يقتضي مرحلتين تأتيان بالترتيب: الأولى هي بناء كل ذلك في أذهان المواطنين، ودفعهم للإيمان به (الوعي والتوعية)؛ والثانية هي استهداف ضم الأفراد وجذبهم بوسائل ناعمة وعبر موروثهم وعاداتهم وتقاليدهم وفنونهم، وكل ما يمارسه ويعايشه العامة والخاصة.

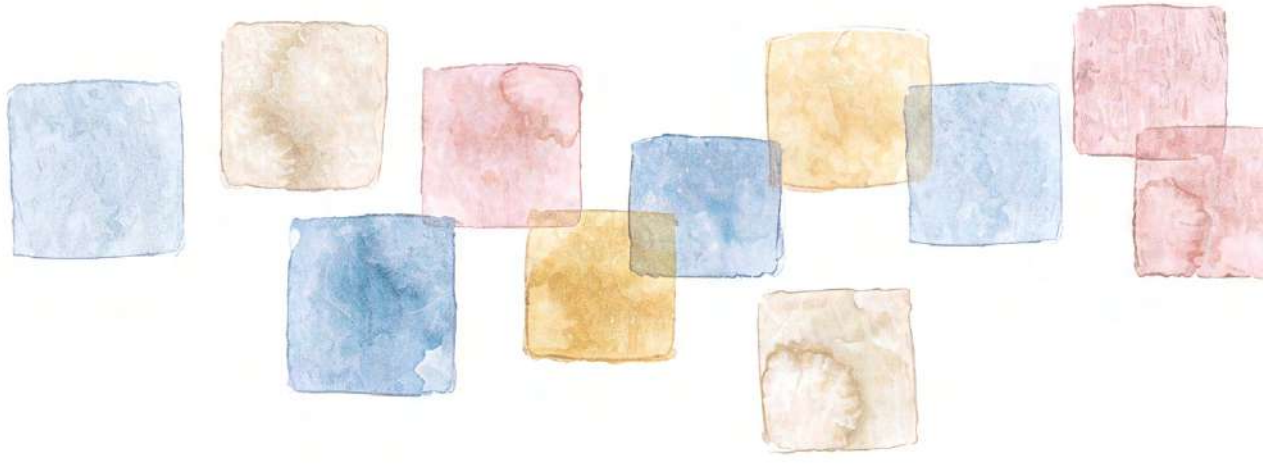
ولكي نبني هذه الثقافة في أذهان المواطنين، فليس أمامنا، كما ثبت عبر المنجز العلمي وتجارب الدول، سوى اعتماد التنوع الثقافي وتعزيزه داخل حدود الدولة؛ أي تعدُّد الأنماط وتنوعها، باعتماد كل الثقافات الفرعية، مثل التنوع الحادث لدينا في البلدان العربية: ثقافة الريف، وثقافة أهل الصحراء، وثقافة أبناء المناطق الحدودية، وثقافات المدن، وثقافات المدن الساحلية، إضافةً إلى المنتج الفكري والفني والأدبي والمادي الذي يُنتجه أبناء الدولة. والأهم من ذلك كله، توظيف هذا التنوع والاستثمار فيه ماديًّا ومعنويًّا. إذ لم يَعُد صالحًا الآن، في ظلِّ مجتمعات المعرفة، النظرُ للثقافة على أنها للاستهلاك، وإنما يتطلب الأمر النظر إليها بوصفها منتجًا له دوره ومكانته وله اقتصاداته، كما فعلت كثير من دول العالم في الشرق والغرب.

ضرورة تنويع التعليم وتحدياته

وهنا تأتي خطوة أساسية تمثّل التفعيل الحقيقي للمفهوم المؤسسي للدولة، وهي التكامل بين الثقافة والتعليم. فلكي يُعزَّز التنوع الثقافي ويُؤتي ثماره ويحقق العدالة الثقافية، فلا بدَّ من تنويع التعليم بما يتناسب مع هذه الثقافات ويدعمها ويؤكدها، ويقدم المعرفة لتنميتها. وهذا يمثّل تغيرًا جوهريًّا في السياسات التعليمية، سيتنامى عامًا بعد عام ليتحمّل القطاعان التعليمي والثقافي المسؤولية كاملةً تحت سيادة الدولة وإشرافها.

غير أن ما سبق جميعه سيواجِه سؤالًا يبدو معيقًا في ظاهر الأمر، وهو: كيف يتحقق ذلك في ظل ما تعانيه كثير من الشعوب والبلدان العربية من مشكلات اجتماعية واقتصادية وصحية وغيرها؟

وهذا السؤال تجيب عنه الدراسات والتجارب لدولٍ توصّلت إلى أنه يكفي وضع إستراتيجية عامة للثقافة والتعليم، ثم توزيع المسؤوليات على مؤسسات الدولة، كلٌّ بحسب اختصاصه، ثم توزيعها على القطاعات الأدنى فالأدنى. ولعلَّ في الرؤى العربية "2030" و"2050" ما يشير إلى ذلك.



فالمشكلات الاجتماعية والصحية تعود بدايةً إلى التعليم والثقافة؛ لأنه بغياب الوعي وجهالة المجتمع تتضاعف المشكلات، وكلما ارتفع مستوى التعليم وامتلك الناس وعيهم، قَلَّت مشكلاتهم وتحسّنت مستويات صحتهم.

أمَّا المشكلات الاقتصادية، فجانب كبير منها يعود أيضًا إلى التعليم والثقافة، سواء من حيث تخفيف العبء عن كاهل الدولة، عبر الحدِّ من الأمراض والقضايا الناتجة عن الجهل، أو من حيث تحقيق معدلات تنمية داعمة للدولة، أو حتى مجرد المحافظة على ما حقَّقته الدولة من تنمية. وفي هذا الصدد، تؤكد الدراسات أن أحد ثلاثي الصعود الطبقي هو التعليم وبناء الوعي.

أخذ المتغيرات المتسارعة بعين الاعتبار

ولكي يكون بناء مفاهيم العدالة الثقافية صحيحًا وسليمًا، فلا بدَّ من النظر إلى المتغيرات المتسارعة التي تطرأ على المجتمع بفعل التطورات المتلاحقة للتكنولوجيا وتطبيقاتها، وآخرها متغير الذكاء الاصطناعي (AI)، وهو ما أوجد بالضرورة آليات جديدة لصناعة الثقافة وإنتاجها، إلى درجةٍ جعلت معها كل مظاهر الحياة وأشكالها تخضع لتقنيات هذه التكنولوجيا وآلياتها، بدءًا من غذاء الإنسان وصحته وأساليب حركته، وانتهاءً بتوجهاته الفكرية ومواقفه الإنسانية. واقعيًّا، أمامنا كثير من المظاهر الدالة على تأثير هذه المتغيرات، مثل وسائل الاتصال والتواصل والإعلام البديل والذكاء الاصطناعي وغيرها، وقدرتها على تحريك البشر وتفكيك منظوماتهم الفكرية التي كانت مستقرةً على مدى قرونٍ طويلةٍ لم تستطِع الحروب ولا الاستعمار أن تغيّرها، ولكن غيرتها التكنولوجيا وعالم الميديا والوسائط المتعددة والذكاء الاصطناعي، وهو الأمر الواضح للعيان من حولنا.

شروط تحقيق هذه العدالة

وأخيرًا، لكي تتحقق العدالة الثقافية، فلا بدَّ من وضع خطة تطبيقية، ولا بدَّ لهذه الخطة من أن تكون مشتقة ومتوافقة مع الخطة العامة للدولة، ولا بدَّ لها أن تحتوي على محاور عامة من قبيل:

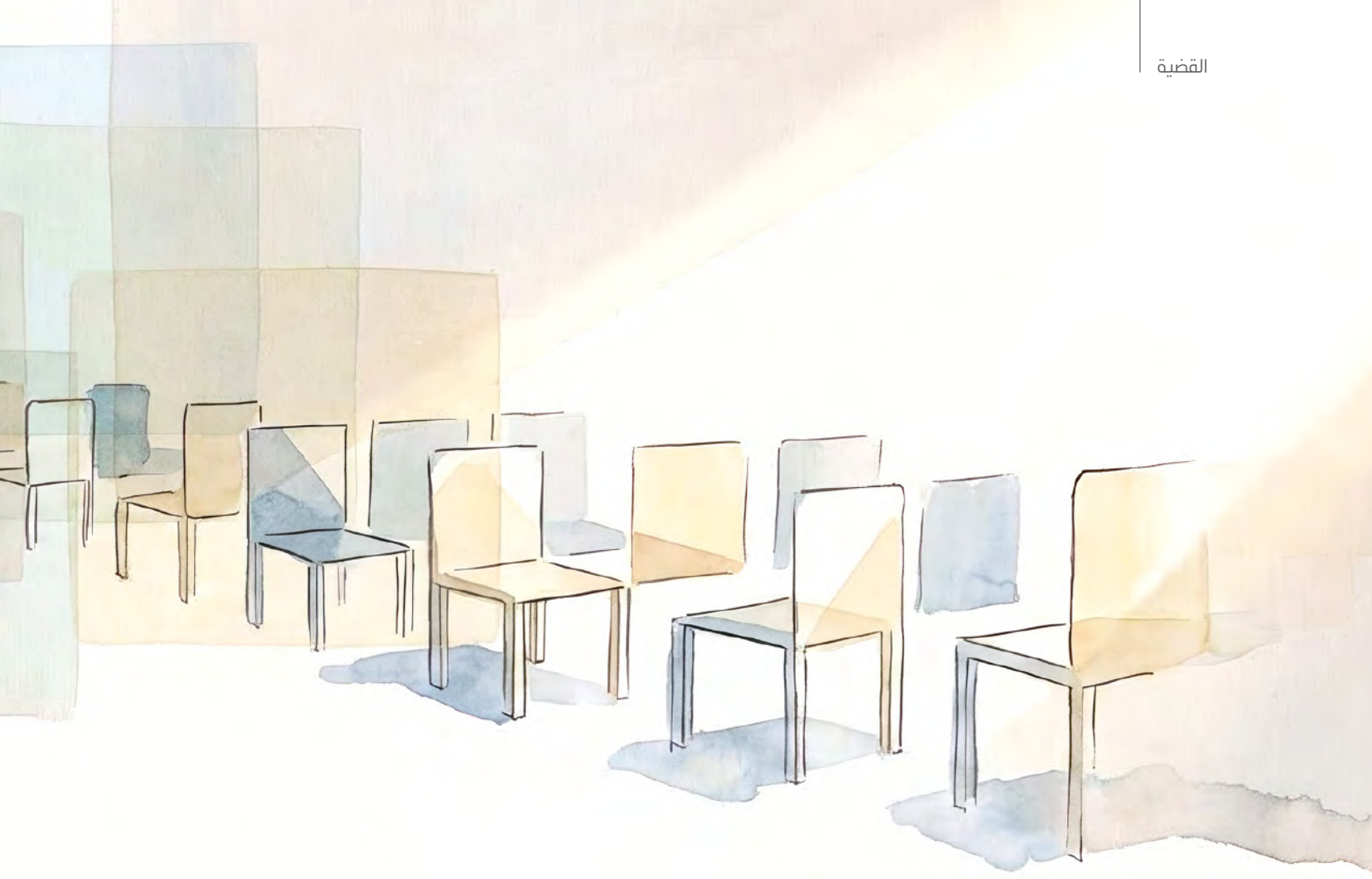
أولًا: إعادة صياغة مفاهيم التعليم والثقافة، وتحديد الأهداف منها؛ فالتعليم لم يعُد يعني مجرد تحصيل المعلومات والمعارف والقدرة على اجتياز الامتحان فيها، وإنما يتَّسع مفهومه الآن ليشمل القدرة على امتلاك مهارات التفكير وطرق البحث العلمي وأساليبهما. وكذلك الثقافة، لم يعُد مفهومها يقتصر على المنتج الفكري والكتب والمؤلفات والفنون والآداب، وإنما أصبح العالم يضمّ إليها المنتجَ الماديَّ، والعادات والتقاليد، وأساليب التعايش، والمعتقدات والأفكار، والمباني والآثار، والبحوث والدراسات العلمية. كما أن الثقافة لم تعُد مقتصرةً على إنتاج الإنسان فقط، وإنما على صناعة المعرفة، وهو الأمر الذي تبلورت له مرتكزاتٌ فكرية وأسسٌ وقواعد ضابطة تمثّلها أدبياتُ مجتمع المعرفة، الذي يعتمد على المعارف بوصفها الثروة الأساسية الناتجة عن الثقافة والفنون والآداب والعلم والبحث العلمي والتطوير المستمر في كل هذه العناصر، التي يحتّل فيها الإبداع الفردي والتفكير الابتكاري والأفكار مكانةً عُليا؛ إذ إن فكرةً واحدةً الآن كفيلةٌ بأن تحقق للإنسان قفزات، وبحثٌ علميٌّ واحد كفيل بأن يرقى بأمةٍ كانت في ذيل القائمة. والأمثلة على ذلك كثيرة يمكن التماسها في الدول التي اهتمت بالبحث العلمي والتعليم، والتخطيط لاستثمار الأفكار ونواتجها.

ثانيًا: إعادة إنتاج المنتج الثقافي وصياغته بالاعتماد على أساليب إدارة المحتوى المعاصرة، وهي أمور ليست بعيدة المنال أو مكلفة، وإنما يستطيع أبناء كل مؤسسة ثقافية أو اجتماعية تحقيق ذلك حال تفهم المسؤول عنها، وحال وجود رؤية ثقافية إنتاجية تستثمر الإمكانات المتاحة وتوظف الطاقات البشرية المشتتة عبر وسائل التواصل الاجتماعي.

ثالثًا: تسويق المنتج الثقافي والتعليمي داخليًّا وخارجيًّا، عبر المعارض المتنوعة والمتعددة الأشكال، وعبر المواقع المتطورة والصفحات والمدونات على شبكات الإنترنت، وعبر ما يُسمَّى بالسياحة الثقافية؛ ليس بالمنطق التقليدي الإعلاني، وإنما بمنطق إدارة المحتوى المعاصر الذي يشمل صناعات السينما والمسلسلات والدراما ومقاطع الفيديو و"الريلز" وغيرها مما هو متداول ومتنوع.

إن ما نملكه في وطننا العربي من ذلك كثير، وما يحتاج إليه فقط هو عمليات تنظيم وإدارة وتوزيع مسؤوليات؛ ليكون قوةً داعمة للمجتمعات التي تتحقق فيها العدالة الثقافية، وتتأكد فيها الأدوار الضامنة لبناء مستقبل هذه الأمة.

> التعليم لم يعُد محصورًا على تحصيل المعلومات والمعارف، وإنما اتسع مفهومه ليعني القدرة على امتلاك مهارات التفكير وأساليبه.



3 العدالة الثقافية ركيزة للتنمية

د. عبدالواحد الحميد

تهتم السياسات الثقافية في مختلف دول العالم بالتخطيط للشأن الثقافي والارتقاء بجوانبه، وتعزيز الثقافة وتوسيع نطاق المشاركة فيها، ليس من الناحية الكمية فحسب، بل من الناحية الكيفية أيضًا. ويأتي ضمن ذلك تحقيق التوازن في توفير الحق الثقافي بين العواصم وأقاليم الدولة وكذلك بين الفئات الاجتماعية المختلفة، وذلك عبر أدوات متعددة، من أبرزها تقديم الدعم المالي والتنظيمي والمعنوي والعيني من أجل تحقيق التوازن المطلوب.

مؤشر العدالة الثقافية

ولتحقيق هذا التوازن، فإن الخطوة المنهجية الأولى هي دراسة الوضع الراهن للحالة الثقافية في البلاد، ثم بناء مؤشرات لقياس مستوى العدالة الثقافية في المدن والأقاليم والمناطق المختلفة، وكذلك بين الفئات الاجتماعية المتعددة. ويتضمن مؤشر العدالة الثقافية عددًا من العناصر، مثل عدد الفعاليات الثقافية، وعدد المسارح والمكتبات ودور السينما والمتاحف والمؤسسات الثقافية، وعدد الفنّانين والكُتَّاب والممارسين الثقافيين، ومستوى المشاركة المجتمعية، ومدى القدرة على الوصول إلى مصادر الثقافة، ومدى التمثيل الثقافي للفئات الاجتماعية المختلفة في الإنتاج الثقافي، وغير ذلك.

وبوجهٍ عام، تغطي هذه العناصر جوانب ثقافية أساسية، منها كثافة النشاط الثقافي وتنوُّعه في كل مدينة أو منطقة، ومستوى البنية التحتية الثقافية، ومدى تفاعل المجتمع بشرائحه المختلفة مع الفعاليات والأنشطة الثقافية، وحجم الإنتاج الثقافي في المجتمع المحلي.

وتُقاس هذه العناصر في كل مدينة وإقليم ومنطقة، وتُرصد قِيَمُها بصورةٍ نسبيّةٍ لا مطلقة؛ إذ من الطبيعي أن يكون عدد الفعاليات في

المدن الكبرى أعلى منه في المدن الصغيرة أو القرى؛ لذلك يُقاس عدد الفعاليات نسبةً إلى عدد السكان، كأن يُحسب عدد الفعاليات الثقافية لكل ألف نسمة في كل مكان، بما يحقق عدالة المقارنة. وتطبق هذه المنهجية على بقية عناصر المؤشر، ليُصاغ مؤشر العدالة الثقافية على شكل معادلة رياضية بأوزان نسبيَّة لكل عنصر. ويُعدُّ المؤشر، على هذا النحو، مرتكَزًا أساسًا لتحقيق العدالة الثقافية منهجيًّا.

ومن خلال قياس هذه المؤشرات في مختلف مناطق المملكة، يمكن المقارنة بين المناطق والفئات الاجتماعية، وتحديد مواطن التفاوت. وتأتي الخطوة التالية في وضع خطط الدعم وتخصيص الميزانيات بناءً على نتائج هذه المؤشرات، بحيث توجّه الموارد نحو المناطق والفئات الأقل حظًّا، إمَّا عبر زيادة الإنفاق الثقافي فيها، أو إعادة توزيع الموارد بما يصحح الاختلالات في مستوى العدالة الثقافية.

ويمكن القول إن من أبرز مسوغات دعم الثقافة، سواء من الحكومة أو القطاع الخاص أو جمعيات النفع العام أو الأفراد، هو عدم ترك الشأن الثقافي بالكامل لآليات السوق؛ إذ قد يؤدي ذلك إلى حرمان بعض المناطق والفئات الاجتماعية من الوصول إلى مصادر الثقافة، بما يخلُّ بمبدأ العدالة الثقافية. بل إن ترك الثقافة لمنطق العرض والطلب قد لا يحقق حتى المستوى الاقتصادي الأمثل للإنتاج الثقافي وفقًا لمفهوم "مثالية باريتو" الشهيرة، وذلك على المستوى الكلي وليس على مستوى المناطق والفئات الاجتماعية فقط، مما يستوجب التدخل الحكومي وتقديم الدعم للثقافة.

الدعم وبعض أوجه توظيفه

من المعروف، اقتصاديًّا، أن بعض المنتجات والخدمات والأنشطة الثقافية تُصَنف ضمن "السلع العامة" أو "السلع شبه العامة" أو "السلع ذات الجدارة"، وهي جميعًا تستدعي تدخلًا داعمًا لتحقيق المستوى الإنتاجي الأمثل من الثقافة. وإذا ما وُجِّه هذا الدعم بما يعزّز العدالة الثقافية، فإنه يسهم في رفع العائد الثقافي والاجتماعي، بل حتى الاقتصادي أيضًا، إلى مستويات أعلى من الرفاهية العامة وجودة الحياة عمومًا.

كما يمكن توظيف الدعم الثقافي لتحقيق ما يُعرف بـ"دَمَقْرَطَة الثقافة" على نحوٍ يتيح لجميع الفئات الاجتماعية الوصول إلى مصادر الثقافة. ويتجلى ذلك، مثلًا، في دعم العروض المسرحية أو الفعاليات الثقافية التي قد تَحُول تكلفتها المرتفعة دون مشاركة ذوي الدخل المحدود، أو في إتاحة الفنون ذات الطابع النخبوي لشريحة أوسع من المجتمع.

غير أن تخصيص الميزانيات وحدَه لا يكفي؛ إذ ينبغي أن يكون الإنفاق موجَّهًا نحو تحقيق عدالة مستدامة لا مجرد مبادرات موسمية مؤقتة. كما أن العدالة الثقافية لا تعني إتاحة الاستهلاك الثقافي فقط، بل تشمل تمكين الأفراد من الإسهام في الإنتاج الثقافي أيضًا.

مبدأ المساندة عن قرب

تعتمد بريطانيا منذ منتصف القرن العشرين "مبدأ طول الذراع"، وهو بالأساس مبدأ اقتصادي، يعني في سياق الثقافة أن تكون يد الدولة ممدودة لها دون أن تديرها مباشرة. ويُموَّل دعم الثقافة في بريطانيا من موارد مختلفة، منها دعم الدولة المباشر والتبرعات وصناديق اليانصيب الوطني. وأبرز مؤسستين مدعومتين هما المتحف البريطاني والمسرح الوطني.

الدخول المجاني إلى المتحف الشهير، سواء أكان للمواطنين أم لزوّار لندن، يسهم في تعزيز المكانة الثقافية والسياحية للعاصمة البريطانية، في حين تقوم فلسفة دعم المسرح الوطني على اعتبار أنه المؤسسة التي تضع المعيار للطموح الفنيِّ في المسرح، الذي يرفع بدوره معايير المسرح الخاص. ويعود لهذا المسرح كثير من الفضل في بقاء أسطورة شكسبير حيَّةً على مدى الأجيال. فبفضل التمويل العام، يتمكن المخرجون من إعادة تقديم مسرحياته باقتراحات إخراجية جديدة. وبفضل استمرار رمز شكسبير، واستمرار التقاليد المسرحية، يتواصل التراث الثقافي البريطاني بقدر ما تحافظ بريطانيا على مكانتها الثقافية العالمية.

وإذا ما اتجهنا شرقًا إلى اليابان، نجد الأمر نفسه. فالمسرح الوطني الياباني من أهم المؤسسات التي تحظى بالدعم، من أجل الحفاظ على مسرحي "النو" و"الكابوكي". وبصفةٍ عامةٍ، تمنح اليابان الأولوية لحماية الفنون التقليدية والتراث المعنوي والمادي كالمعابد التاريخية. وتنفرد اليابان بمفهوم "الكنوز الوطنية الحية"، وتعني به الأفراد الذين يمتلكون مهارات فنية نادرة. وبهذا وسّعت اليابان من مفاهيم حماية الممتلكات الثقافية لتعَدَّ الخبرة الإنسانية نفسها من الممتلكات الثقافية، ومن الواجب رعاية حاملي هذه الممتلكات وصناعها. وتتولى وكالة الشؤون الثقافية في وزارة التعليم اختيار الفرد المعترف به كنزًا وطنيًّا وفق معايير محددة من بين فناني الفنون الأدائية والحرف التقليدية. ويحصل "الكنز الوطني" على الاعتراف الرسمي بمكانته والدعم الذي يساعده على التفرغ لممارسة حرفته ونقل الخبرة إلى جيل جديد.

واقع الحال في المملكة

في المملكة العربية السعودية، كان إنشاء وزارة للثقافة نقطةَ تحوُّلٍ فارقةً في مسار الثقافة في المملكة؛ إذ إن الإشراف على الشأن الثقافي قبل إنشاء وزارة الثقافة في عام 2018م، كان مُوزَّعًا بين جهات حكومية عديدة، مثل: وزارة الإعلام، والرئاسة العامة لرعاية الشباب، ووزارة التعليم، ووزارة الحرس الوطني، وبعض الجمعيات والمؤسسات الأهلية وغيرها.

وكان من ثمار إنشاء وزارة الثقافة صدور الإستراتيجية الوطنية للثقافة في عام 2019م بوصفها أول إستراتيجية تنظّم القطاع الثقافي منهجيًّا، وتضع الخطط والسياسات الثقافية، وتحدد مستهدفاتٍ كميَّة للقطاعات الفرعية للثقافة، وذلك في سياق مستهدفات "رؤية المملكة 2030".

وقد تضمنت الإستراتيجية الوطنية للثقافة كثيرًا من الركائز والسياسات التي تسهم، ضمنًا، في توفير قدر من التوازن في الحق الثقافي بين مناطق المملكة ومدنها، وكذلك بين الفئات الاجتماعية المختلفة. إذ تتمثّل الركيزة الأولى في الإستراتيجية بجعل الثقافة نمط حياة. وفي التقرير السنوي لوزارة الثقافة 2024م، عُرّفت هذه الركيزة بأنها تعني "ازدهار القطاع الثقافي بما يسهم في تعزيز الهوية الوطنية وترسيخ، ونشر وإيصال الثقافة لمختلف المناطق وشرائح المجتمع، وتحسين جودة مختلف جوانب حياة المواطنين والمقيمين في المملكة". وتشير بعض التقارير الرسمية المنشورة الصادرة عن وزارة الثقافة إلى وجود تفاوت وعدم تكافؤ في توزيع البنية التحتية والخدمات الثقافية بين مناطق المملكة، وكذلك بين الفئات الاجتماعية.

لم تُنشر بيانات رسمية عن الحالة الثقافية في عامي 2025م و2026م. وطبقًا لتقرير عام 2024م، فإن بعض التحديات في هذا المجال تتمثّل في "التمركز الجغرافي للنشاط الثقافي، الذي يحدُّ من شمول فرص المشاركة وتنوعها على مستوى مناطق المملكة. إذ تتركز معظم الفعاليات الثقافية والبرامج التدريبية في المدن الكبرى، ولا تحظى بالانتشار نفسه في المحافظات والمدن الصغرى والطرفية". كما أشار التقرير إلى أنه قد لُوحظ "الاتجاه السائد نحو إقامة هذه الأنشطة في مراكز المدن، في حين تبقى الأحياء السكنية والمساحات العامة، في كثير من الأحيان، خارج دائرة الفعل الثقافي، مما يقلل فرص وصول الثقافة إلى الحياة اليومية للأفراد، ويحدُّ من دور المجتمعات المحلية في تنظيم الفعاليات والمشاركة في تصميمها".

تفاوتٌ في فرص المشاركة الاجتماعية

وذكر التقرير أن من بين التحديات البارزة التي كشفت عنها نتائج مسح المشاركة الثقافية خلال دورته الماضية: "التفاوت في فرص المشاركة الاجتماعية، حيث تتسع الفجوة بين الشريحتين الأعلى دخلًا والأقل دخلًا، لا سيَّما في المشاركة المكررة التي تزداد احتماليتها كلما زاد مستوى الدخل، وهو ما يعكس أثر العامل الاقتصادي لا على فُرص الحضور فحسب، بل على وتيرة المشاركة الثقافية وفاعليتها؛ إذ أفاد نحو ربع المشاركين في العينة بأن ارتفاع تكلفة التذاكر هو السبب الرئيس لعدم حضور المهرجانات والفعاليات الثقافية. وتسترعي هذه النتائج الانتباه إلى أهمية تنوُّع المعروض الثقافي، والحرص على الخروج من ضيق النخبوية، وتوسيع نطاقه بما يراعي احتياج الفئات المختلفة".

كما أشار التقرير إلى محدودية مشاركة المرأة في الإنتاج الثقافي ووجود فجوة كبيرة بين الجنسين لصالح الذكور على مستوى الإنتاج الثقافي، مع أن عدد العاملات السعوديات في المهن الثقافية يفوق عدد العاملين الذكور، وأن أعداد الخريجات من التخصصات الثقافية تفوق أعداد الخريجين الذكور. أمَّا على مستوى التلقي والاستهلاك، فيتساوى الجنسان.

ختامًا، ينبغي التأكيد على أن تحقيق العدالة الثقافية يُعَدُّ ركيزةً أساسيةً من ركائز التنمية الشاملة، لما له من أثر مباشر في تعزيز النسيج الاجتماعي وتنمية رأس المال البشري. ومن هنا، تبرز الحاجة إلى تطوير مؤشرات كمية دقيقة لقياس العدالة الثقافية وربطها بآليات تمويل موجهة، بعيدًا عن الاكتفاء بالطرح النظري العام. وفي الحالة السعودية، فإن ما تحقق من بُنية مؤسسية وإستراتيجية طموحة يفتح الباب أمام مرحلة أنضج يكون فيها تحقيق التوازن الثقافي بين المناطق والفئات الاجتماعية هدفًا قابلًا للقياس والتقييم، وليس مجرد توجّهٍ عامٍ، بما يضمن أن تكون الثقافة حقًّا عامًّا لا امتيازًا جغرافيًّا أو طبقيًّا.

> ينبغي توفير الدعم لكافة الفئات الاجتماعية، لتمكينهم من الوصول إلى المصادر الثقافية التي قد تكون باهظة التكلفة.

مفهوم "المبادرة" في المملكة

اختارت المملكة العربية السعودية "مبدأ طول الذراع" في دعمها الثقافي تلافيًا لتضخم الجهاز الإداري وعيوب التدخل المباشر في الإنتاج الثقافي. واختارت هيئات وزارة الثقافة منذ إنشائها مبدأ "المبادرة" من جانب آخر، في حين ينشط نحو 36 ألف مؤسسة تعمل في مجال الثقافة، يتعلق 70% من أنشطتها بالتصميم والخدمات الإبداعية والكتب والمنصات الثقافية، ويتوزع 30% على الصناعات اليدوية والفنون البصرية والمنحوتات، وإنتاج البرمجيات، وأفلام الفيديو، وبيع الألعاب الإلكترونية والتسجيلات.

ومن دون أن تحمل التسمية اليابانية "الكنوز البشرية"، تستهدف مبادرات هيئة التراث النتيجة نفسها في الحفاظ على الحرف النادرة واستمرارها من خلال استحداث برامج التأهيل المهني، وتوثيق الفنون الشعبية والموسيقى والرقصات التقليدية، فضلًا عن تشجيع فعالياتها وتسويق منتجاتها.

رحلة الالتزام الأدبي

من الواقعية إلى النقد الثقافي

سعيد يقطين

تتأطر العلاقة بين الأدب والمجتمع، بوجهٍ عامٍّ، من خلال تطوُّر الإبداع وهو يواكب التحوّلات على مستوى الواقع، وعلاقة هذا الواقع بغيره من المجتمعات التي يتفاعل معها، وفي الوقت نفسه مع ما يطرأ من تغيّرات على البُنى الثقافيّة والفكريّة التي يتحدّد في نطاقها. ويبدو لنا ذلك بجلاءٍ في كون بعض النماذج المعرفيّة تظهر في حقبةٍ معيّنةٍ، وتختفي في أخرى، ثم تُعاود الظهور في زمنٍ آخر، متخذةً لبوسًا مختلفًا يتلاءم مع التطورات الجديدة. وخير مثالٍ يؤكد لنا ذلك مفهومُ "الالتزام الأدبيّ".

كان الإجماع على نموذج "الالتزام الأدبيّ" في الثلاثينيات في فرنسا يعني مختلف الأشكال التي بواسطتها يشارك الكاتب، من خلال أعماله، في النقاش السياسي والصراع الاجتماعي. وهو بهذا المعنى يناقض الجمالية المحضة، أو مقولة "الفن للفن". ولكي يتحقق الالتزام، كانت هناك دعوة للكتّاب كي يتحمّلوا مسؤوليتهم في الانخراط في النقاش العام، ومغادرة "البرج العاجي". لكن هذه الدعوة العامَّة اتّخذت في النقاش السوفيتي بُعدًا محدّدًا يتلخص في أن الالتزام بموجبه هو الدعوة إلى الأدب الثوري مقابل الأدب البورجوازي.

الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر أعطى في أواخر الأربعينيات معنًى للالتزام جعله متداولًا في النقاشات، وذلك من خلال ما عمل على توضيحه، سواءً في مجلة "الأزمنة الحديثة" (1945م)، أو كتابه "ما الأدب؟" (1948م)؛ إذ شدّد على التمييز بين الأدب الملتزم وغير الملتزم، مُبيّنًا الفروقات بينهما، التي تستمد أهم عناصرها من العلاقة بين الأدب والسياسة، وإن أبدى تحفّظًا تجاه ما يُعرف بـ"أدب الدعاية".

انتهاء صلاحية مقولة الالتزام

مع ظهور "الرواية الجديدة" و"البنيوية" وانتشارهما في السبعينيات، عُدّتْ مقولةُ "الالتزام" منتهية الصلاحية، وأصبح الالتزام الحقيقي مكرّسًا للشكل من خلال مقولة "النص" في بُعده اللغوي الذي ينبغي أن يركّز عليه الكاتب.

يرى ألان روب غرييه أن "الأدب ليس له موضوع سوى ما يتعلق بذاته". وتلت ذلك "مرحلة ما بعد الحداثة" التي تتلخص في شيوع مقولة "النهايات": نهاية المرويات الكبرى (ليوتار)، ونهاية التاريخ والإنسان (فوكوياما)، ونهاية الأدب (فيار، دومانز)، التي تعلن مقولة "اللاالتزام"، متجاوزةً بذلك ما قِيل عن الالتزام "السياسي" أو "الجمالي" الذي ساد في المرحلتين السابقتين.

منذ بداية الألفية الجديدة أُعيد النظرُ في "الالتزام" في فرنسا عبر الدعوة إلى تجديده ليتلاءم مع التطوّرات الجديدة التي أفرزتها العولمة، وذلك من خلال إعادة طرح الأسئلة حول الأدب في ضوء النصوص الروائية وما عرفته من توجّهات جديدة تتجاوز ما كان سائدًا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. غير أن هذه التحوُّلات لم تُنتِج نموذجًا جديدًا يمكن أن يلتفَّ حوله المفكرون والأدباء، كما أن الثورة الرقمية أسهمت في بروز أشكال جديدة من الخطابات السرديَّة لا علاقة لها بالتقاليد التي كانت مُهيمنةً فيما مضى.

التاريخ المميّز للالتزام الأدبي

إذا كان هذا التحقيب لمفهوم الالتزام، وفقًا لما بات مطروحًا في النقاشات الفرنسية الحالية، وليدَ صيرورةٍ، فذلك لأنَّ له تاريخًا مميزًا. وبالنظر إلى ما عرفه مفهوم الالتزام الأدبي في التاريخ العربي الحديث نجده متصلًا بما كان مُهيمنًا في فرنسا والاتحاد السوفيتي. لقد هيمن الالتزام الأدبي في الكتابات العربية من الخمسينيات حتى السبعينيات، فكانت الدعوةُ موجّهةً إلى الكُتَّاب كي يضطلعوا بدورهم في نشر الفكر السياسي عبر الإبداع أو النقد.

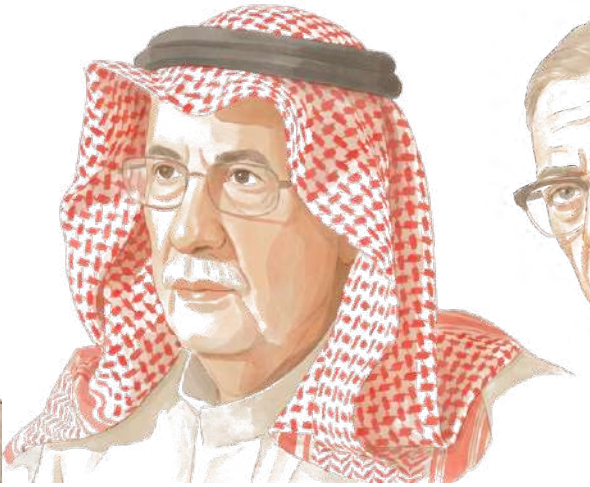
وكان نموذج الالتزام مُختزلًا لهذا التوجّه من خلال الأدب الواقعي. وكان النقد الأيديولوجيّ الذي يُميّز بين المُبدِعين بحسب مواقفهم السياسية يسير في الاتجاه نفسه. ونعاين ذلك بجلاءٍ في كثرة ترجمة الأعمال الأجنبية التي تتبنى هذه الأطروحة، والكتابات النقديّة التي تتحدث عن "الأدب المسؤول"، أو عن الالتزام في الشعر لدى شاعرٍ معيّنٍ، أو عدة شعراء.

الوعي النقدي يتجاوز الالتزام

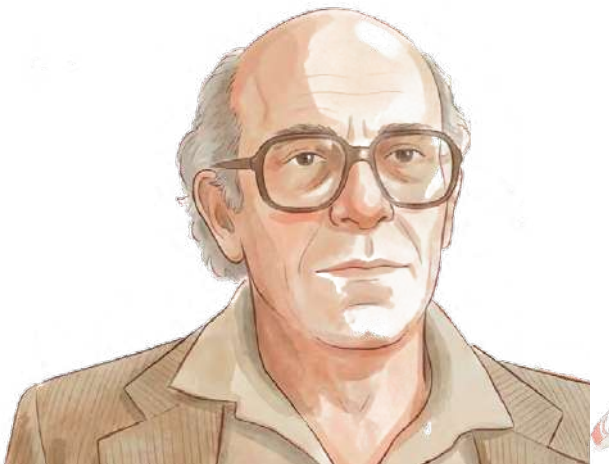
منذ بداية الثمانينيات، بدأ الوعي النقدي يتجاوز الالتزام بالمعنى السياسي الذي كان مُهيمنًا، وكان للبنيويّة أثرها الأكبر في التوجّه نحو "الشكل" على حساب "المضمون" الذي كان مُسيطرًا. وكما تعامل النقدُ العربيُّ مع الواقعيّة في الأدب، كان اختزاله للبنيويّة في "النص ولا شيء غير النص"، مستفيدًا في ذلك من كتابات "الشكلانيين الرُّوس"، والنظريات البنيويّة في تركيزها على "الدال" مع السرديّات، أو "المدلول" مع السيميائيّات. وإذا كانت الواقعية انصبّ اهتمامها بالشعر، فقد كانت "البنيويّة" عندنا مهتمةً أكثر بالرواية التي صارت "ديوان العرب" في القرن العشرين.

مع البنيويّة في النقد والرواية العربيَّيْن وُضِع الالتزامُ جانبًا. فالروائي يُجرّب أشكالًا وتقنيات جديدة في الكتابة. فحلَّ "التجريب" أو "الحساسية الجديدة" محلَّ الواقعيّة. وفي النقد الروائي، اختفى البطل الثوريّ والإشكالي، ورؤية العالم، والنزوع الثوريّ، لتجد مقولاتٌ مثل: الزمن، والسّرد، والأسلبة، وتعدُّد الأصوات، موقعًا في الدراسات والأبحاث. ثم سرعان ما جاء "النقد الثقافي" ليُعلن القطيعة مع النقد البنيويِّ منذ أواخر التسعينيات بدعوى أن قيمة الأدب ليست فيما يُقدّمه الشكلُ الذي لا يمكننا أن نتطوّر فيه، ولكن فيما يُخفيه من مضمرات "النسق المخبوء في اللاوعي الجماعي" التي لم يلتفت إليها النقد الأدبيّ. وكان المنطلقُ من مسألة صورة المرأة في الشعر، والتمييز بين مقولتي: الفحولة والأنوثة. وبذلك انتقل النقد العربيُّ من البنيويّة الفرنسية إلى النقد الثقافيّ كما تبلور في الكتابات الأنجلو - أمريكية.

جان بول سارتر.



د. عبدالله الغذامي.



إدوار الخراط.

الفرق بين الرؤيتين الفرنسية والأنجلو - أمريكية

لم تعرف الثقافةُ الأنجلو - أمريكية ما عرفَتْه فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية مع نموذج الالتزام وما بعده. فأمريكا كانت ضد الشيوعيّة، فلم تنتشر فيها مقولةُ "الالتزام". كما أنها لم تعرف البنيويّةَ الشكليّة. لقد هيمنت فيها الدراسات الثقافيّة التي برزت في الستينيات من القرن الماضي، بوصفها تطويرًا للنقد الجديد في ضوء التحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة، وما شهدته تلك المجتمعاتُ بعد الحرب الثانية من هجانةٍ اجتماعيةٍ، نتيجة تزايد المهاجرين من جنسيات متعددة، وتحوّلات سياسيّة واقتصاديّة مع زوال الحرب الباردة، وبروز الثورة الرقميّة، وممارسة الهيمنة العالمية.

وتبعًا لذلك، بدأت العلاقةُ بين الأدب والمجتمع تتحدّد من خلال مفاهيم: السلطة، والهوية، والأيديولوجيا، مع تأثير الحركات النسائيّة، والجماعات الاجتماعيّة ذات الخصوصيّة. ومع اختلاط التيارات وتعدّدها المطالبة بحقوقها الخاصة، برزت مقولاتٌ جديدة مثل: السلطة، والهيمنة، والهويات المتعددة، والجندر، والعلاقة بين المركز والهامش، والثقافة الرسميّة والشعبيّة. وكانت الدراساتُ الثقافيّة والنقد الثقافيّ ونظريات ما بعد الاستعمار، تصبُّ جميعُها في هذا المنحى، باعتبارها "مظلةً واسعةً" تتجسّد من خلال دراسة الظواهر الثقافيّة ضمن سياقٍ تاريخيّ وثقافيّ واجتماعيّ عام. ولا تعمل في ضوء ذلك على دراسة الأدب جماليًّا، أو من خلال مقولة الالتزام، ولكن من خلال تفكيك المركزيات والمضمرات الأيديولوجية عبر تأويل تلك التمثّلات المختلفة.

في الوقت الذي بدأ النقد الثقافي يسود في الساحة الأدبيّة العربيّة، مستلهمًا ومستنسخًا أهم مقولاته حول السلطة والهويّة والجسد، ظهر في الدراسات السرديّة الأنجلو - أمريكية والعالمية منذ أواخر التسعينيات، مفهوم "السرديّات ما بعد الكلاسيكيّة" الذي عدَّ المرحلة البنيويّة الفرنسية مهمّةً لتجديد دراسة السّرد وتطويره بصورةٍ جديدةٍ. وكانت سرديّات جيرار جنيت البنيويّة نقطةَ ارتكازٍ لدرجةٍ وُسِم فيها مُنجَز جنيت بـ"السرديّات الكلاسيكيّة"، بما تحمله كلمة "كلاسيكي" من دلالاتٍ عميقةٍ دالةٍ على الأصول التي لا يمكن تجاوزها في التجديد والتطوير.

إن الأسئلة التي رأيناها في المرحلة الأخيرة من تطوُّر مفهوم الالتزام في فرنسا هي التي اشتغلت بها "السرديّات ما بعد الكلاسيكيّة" عبر اتجاهاتٍ مختلفةٍ بدأت بالتبلور منذ بداية الألفية الجديدة. فعاد الاهتمام بجمالية السَّرد وخصوصيته (الشكل)، مع الانفتاح على ما يحيط بالنص (السياق) من ظواهر تتصل بالمجتمع والثقافة والنفس، مستفيدةً من العلوم المعرفيّة، ونظرية الذهن، والعلوم العصبيّة، والتقنيات الرقميّة، وما عرفته العلوم الإنسانية والاجتماعية من تطوّر في علاقتها بالتطوّر العلميّ والمعرفيّ، وغيرها من الحقول والمجالات المعرفيّة. ومن هنا، برزت السرديّات المعرفيّة، والنفسيّة، والنسائيّة، والاجتماعيّة، والثقافيّة، وغيرها.

الحال عربيًّا

لم يتطابق مفهوم الالتزام مع واقعنا العربي الذي لم تكُن فيه طبقاتٌ بالمعنى الذي عرفته أوروبا منذ الثورة الصناعية. كما أن البحث في "المضمرات" لا يتأسّس على تاريخٍ مُنجزٍ للثقافة العربية؛ إذ لم يُدوَّن هذا التاريخُ بدقةٍ تُمكّننا من فهمه والكشف عن مضمراته. والمفاهيم المستقاة من النقد الثقافيّ الغربيّ لا علاقة لها بواقعنا. فمقولات "الجنوسة" والهوية وغيرها ليست سوى مستنسخاتٍ من مجتمعاتٍ هجينةٍ، قائمةٍ على واقع "ديمقراطي" يستجيب لمطالب قوى ناخبةٍ متجدّدةٍ. أمَّا في الوطن العربي، فإن هيمنة هذه المقولات لم تكُن وليدةَ تطوّرٍ ذاتيٍّ، بل نتاج إملاءاتٍ خارجيّةٍ؛ إذ إن قضايا مثل "الأمهات العازبات"، و"العلاقات الرضائية"، و"الهوية" وغيرها، لم تُطرح في السياق العربي عبر تاريخه.

لا جدال في أن للأدب طبيعةً ووظيفةً، وأن التركيز على بُعدٍ منه بناءً على أطروحة الالتزام هو انحياز أيديولوجي إلى طبقةٍ محددةٍ. ولا يختلف النقد الثقافيّ بدوره عن انحيازٍ أيديولوجيٍّ إلى "الجنوسة" بوصفها تعبيرًا عن المضمر النصيّ الذي تغيّبه الثقافة الذكوريّة. ليست الأيديولوجيا هنا سوى تأويل مسبق لأفكار يُروّج لها باتّخاذ الأدب منطلقًا للدفاع عن أطروحةٍ لها غاياتٌ ومقاصد خاصة. وما تغييب البعد الجوهريّ للإبداع سوى تجلٍّ لتحوّلاتٍ في مفاهيم تتجدّد لتكريس تصورات وتمثّلات للواقع في علاقة الأدب به.

الأنثروبولوجيا السعودية
الغائب والعائد من جديد

د. مسفر بن علي القحطاني
باحث ومفكر سعودي

في اليوم العاشر من مارس 2026م، وافق مجلس الوزراء على تأسيس المعهد الملكي للأنثروبولوجيا والدراسات الثقافية. وهذا حدثٌ مهمٌّ في مسيرة التقدُّم المعرفي الذي تشهده مؤسساتنا الثقافية، ونقلةٌ نوعية في رصد الظواهر الإنسانية ودراستها وتتبع جذورها ومتغيراتها. وأمام هذا التأسيس الجديد للمعهد الملكي أضع بين يدي القارئ هذه الرؤى، أُجمِلها في المسائل الآتية:

أولًا: تمتلك السعودية مخزونًا متراكمًا وثريًّا من المعارف والثقافات والحضارات الممتدة منذ آلاف السنين حتى اليوم، ولا تزال تتفاعل وتُحدث آثارًا هائلة في إنسان الجزيرة العربية، مُسهِمةً في تشكُّلات تديّنه وعاداته ومهنته وتجارته وأشعاره وأساطيره وفنونه. هذه التفاعلات والمتغيرات المحفورة في أعماق الزمان والمكان داخل هذا الإنسان، كانت تنتظر من يزيح غبار السنين عنها، ويكتشف كنوزها ويحلّل وينبّش ويبحث عن أصولها الكاشفة عن حقيقة إنسان السعودية ومجتمعها. والحقيقة أننا تأخرنا كثيرًا، ولكن أن نعود من الباب الصحيح، حتى لو تأخرنا، خيرٌ من أن نبقى في غفلة التاريخ، أو نعود قفزًا من النوافذ. وفي ظني أن إنشاء المعهد الملكي للأنثروبولوجيا قد حقَّق هذه العودة الصحيحة، ولا تزال الآمال معلّقة على عمله ومنتجاته المعرفية.

ثانيًا: من الطبيعي أن تُولي أقسامُ عِلم الاجتماع واللغة والآثار في جامعاتنا عنايةً خاصةً بالأنثروبولوجيا، وكان من المفترض أيضًا أن تتولى الجامعات إنشاء هذا التخصُّص المُهمِّ، ولكن لاعتبارات كثيرة غير علمية دُفن هذا التخصص، وبقي مدفونًا مع كنوزه عقودًا طويلة. ومع ذلك، تألّقت في سماء هذا "العِلم الأناسي" نجومٌ سعوديةٌ، من أمثال الدكتور سعد الصويان، والدكتور أبو بكر باقادر، والدكتورة ثريا التركي، وغيرهم من الزملاء والزميلات؛ أسهموا في دراسات علمية راقية، كانوا فيها المرجع المستحق لفهم البداوة والصحراء والشعر والأساطير السعودية، وفهم تحولات المجتمع والأسرة وتطور المدينة وغيرها. وسببُ قدرتهم على بحث تلك الموضوعات، هو أنهم المكوِّن الرئيس في تلك المجتمعات والمعجونين فيها؛ فهمًا وإحاطةً ووعيًا فرديًّا وجمعيًّا. ومع الأسف أن الجامعات السعودية كانت العربة الأخيرة من هذا القطار المعرفي الثقيل بمنتجات قديمة وكثيرة وباهظة، مع قلقٍ متجددٍ من أي صوت يدرس الإنسان السعودي. ولعلَّ هذا المعهد الملكي الجديد ينفخُ روحًا جديدةً من البحث الحرّ والحفر العميق في مكونات هذا الإنسان العريق.

ثالثًا: في زياراتي لبعض الجامعات والمراكز البحثية الغربية وغيرها كنت أُفاجأ بعدد كبير من الباحثين المهتمين بالشأن السعودي وبأدق تفاصيله، وهم الذين يبعدون عنَّا آلاف الأميال، ونشؤوا في بيئة مختلفة المعطيات والثقافة عن بيئتنا. ومع ذلك، قادهم شغف البحث وإغراء الدعم للخوض في تجربة معقدة وقضاء سنوات عديدة في بحث تلك الحفريات والظواهر. أذكرُ في 2008م، أنني زرتُ قسم الدراسات الإسلامية في جامعة "لايدن" بهولندا، فقابلتُ أستاذَ لغوياتٍ قضى عشرين عامًا في الربع الخالي مع قبائل "المهرة" يدرس ثقافتَهم وتعلّمَ لغتهم وألّف كتابًا حولهم. وتعجَّبتُ مرةً من باحث ألماني يدرس الإنسان في جِدَّة خلال فترة ما قبل الحكم السعودي، وآخر قرَّر أن يبحث أصول التصوُّف في الحجاز وتأثيره في الفرد والمجتمع، وغيرهم آلاف من الباحثين الغربيين والشرقيين الذين قضوا سنواتٍ في دراسة تراثنا وآثارنا وطبائعنا ولغاتنا وعاداتنا، مُتحدِّين كل الظروف والصعوبات. وعلى الرغم من أهمية ما كتبوا، وبعيدًا عن دوافعهم، تُعدُّ تلك الدراسات لبناتٍ مهمَّةً يجب أن يهتم المعهد الجديد بجمعها وأرشفتها وتحليلها ونقدها، فلا غنى عنها في معرفة إنسان الجزيرة العربية الموغل في الأسرار.

رابعًا: أعتقد أن من أهم ما يقوم به المعهد وتُعلَّق عليه الآمال، توثيق المعارف والمرويات الشفهية التي اشتغلت عليها مؤسسات متعددة، مثل دارة الملك عبدالعزيز ومركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ووزارة الحرس الوطني وبعض الكراسي البحثية، أو كانت مشروعًا لجمع التاريخ والأنساب والشعر الشفهي مما تولَّاه بعض الباحثين، مثل الدكتور سعد الصويان، والدكتور عبداللطيف الحميد، والأستاذ محمد القشعمي، والأستاذ عبدالكريم الجهيمان، وغيرهم. فهذه المبادرات الرصينة والمُهمَّة تحتاج اليوم إلى إعادة جمعها في مكان واحد وفق منهجية علمية ورقمية في الفهرسة والأرشفة؛ ليتيسر الوصول إليها، وتحويلها إلى مشاريع علمية تدرس الإنسان السعودي وتحافظ على هويته وفق سردية نعرفها ونابعة من موروثنا المحفوظ، وليست وفق رؤى وإسقاطات أجنبية، يحمل بعضها كثيرًا من المغالطات التي لا تخفى على البصير بمجتمعنا السعودي، وليس هناك ملجأ لهذه الأمنية سوى المعهد الملكي الجديد.

وأخيرًا، أجد أننا حمَّلنا المعهد الملكي الجديد كثيرًا من آمالنا ورغباتنا، ويحق لنا ذلك؛ فالمعهد تأسَّس في عهد التمكين والرؤية المستقبلية التي يرعاها سمو ولي العهد، فآمال اليوم في هذا العهد المَكين هي حقائق الغد بإذن الله. وستُفتح الأبواب قريبًا بكنوز عظيمة تحويها هذه الأرض المباركة، وتتعرَّف فيها إلى إنسان هذا الوطن بكل ما يحمله من نسبٍ عميقٍ مُوغلٍ في الحضارات والثقافات البشرية.

محمد السليم

الباقي في الأفق

عبدالرحمن السليمان

محمد السليم (1939م - 1997م) واحدٌ من روّاد فنّ الرسم في المملكة العربية السعودية، بدأ مسيرته الفنيّة في ستينيات القرن الماضي. كان معرضه الأول عام 1967م في نادي النصر بالرياض، وهو المعرض الذي تنقل بين مواقع عديدة في الرياض والظهران والدمام. وعاش الفنان حياته يدرُس الفنّ ويُدرّسه، فترك أثرًا واضحًا في مسار الحركة التشكيلية في المملكة. وتمثّل أبرز سمات هذا الأثر في الحفاظ على الموروث الثقافيّ والجماليّ المحليّ.

عاش السليم للفنّ، متعلّمًا لا يكفّ عن التعلّم، ومعلمًا شغوفًا بنقل خبراته، بدءًا من تدريسه الفنّ والإشراف على تعليمه، وانتهاءً بتفاعله مع الفنانين السعوديين من الجيل التالي. وعمل في هندسة الديكور، وتبنّى مشروعاتٍ فنيّة، مثل تأسيس "دار الفنون السعودية"، ثم "الصالة العالمية للفنون التشكيلية".

من الدراسة إلى التدريس

في محافظة مرات الخصبة، التي تبعد عن العاصمة نحو 170 كيلو مترًا، تلقّى السليم علومَه المبكرة. وكان من أوائل السعوديين الذين درسوا الرسم، تزامنًا مع إقرار تدريس مادة التربية الفنية في المدارس السعودية. ورأى فيه المسؤولون وإدارة المدرسة موهبةً فنيّةً؛ إذ أظهر نشاطًا ملحوظًا في تنفيذ الوسائل التعليمية وأعمال الخط.

وأُتيحت الفرصةُ للسليم للاستزادة من خلال إكمال تعليمه الليلي. فتدرّج في التعليم حتى المرحلة المتوسطة، وصولًا إلى الإشراف الفني في إدارة تعليم الرياض. ولم يقف عند هذا الحدّ؛ إذ كان طموحه كبيرًا في الاستزادة المعرفية، فحضر عام 1960م دورةً لتأهيل المعلمين، وحصل على الجائزة الأولى في مجال التربية الفنيّة. وفي عام 1964م، كان ضمن من حضروا دورةً تدريبية لمعلمي التربية الفنيّة غير المتخصصين في مدينة الطائف، وكانت له خلالها لقاءاته الأولى مع بعض زملاء المسيرة الفنيّة، مثل: عبدالحليم رضوي، وسعد العبيد، وآخرين.

البيئة الثقافية التي أحاطت بنشأته

كانت المعارض في الستينيات منطلقًا لحركة فنيّة واعدة. وكانت الأندية في الغالب هي المقارّ التي تستضيفها بجانب المدارس، وأحيانًا بعض قاعات مراكز الخدمة الاجتماعية؛ مما أتاح للفنان تنظيم عددٍ من العروض الفردية في أكثر من موقع بالرياض والمنطقة الشرقية وجدة.

كانت المديريةُ العامة لرعاية الشباب الجهةَ المشرفة أو المعنية بالنشاطات الفنية السعودية، وأعمال الأندية ونشاطاتها. وفي عام 1969م، نظّمت المديرية أول المعارض الجماعية في مدينة الرياض بمشاركة عددٍ من الفنانين وكثيرٍ من الهواة والمبتدئين. فتعدّدت معارض السليم بين جدّة والمنطقة الشرقية، وشهدت الساحةُ منافسةً فنيّةً بينه وبين عبدالحليم رضوي، الذي كان قد افتتح أول معرض فرديّ في جدّة عام 1965م.

بعد سنواتٍ من العمل في التعليم، التحق الفنان السليم بالتلفزيون عام 1969م؛ إذ شارك في بعض أعمال الديكور ورسم الخلفيات والتصاميم لبعض البرامج التلفزيونية، وهو ما أهَّله للانضمام إلى الأسرة الإعلامية في قسم الديكور. ثم كانت الفرصة مواتيةً لابتعاثه إلى إيطاليا والدراسة في أكاديمية الفنون الجميلة بفلورنسا، من عام 1970م حتى 1973م.

أثر دراسته في إيطاليا

خلال وجوده في إيطاليا، تفتحت عيناه على الفنّ من أوسع أبوابه؛ فقد كانت إيطاليا للسليم ملهمًا فنيًّا كبيرًا. درس على أيدي الفنانين والأساتذة المختصين، وعايش المناخ الفنيّ الذي يسود إيطاليا ومدنها، مثل روما وفينيسيا وفلورنسا وغيرها. والتقى هناك عددًا من زملائه السعوديين الذين ابتعثوا لدراسة الديكور أيضًا. واكتسب السليم من إيطاليا مفاهيم جديدة، عزّزها معلموه وبعض النقّاد، ولا سيّما عندما كانت ملامح تجربته "الآفاقية" تتبلور وتتشكّل من منطلقاتها المحليّة التي استلهم فيها "الصحراء" مُثيرًا فنيًّا ومُلهمًا لمسار تجربته في عمومها.

بدأ تجربته من بيئةٍ قريبةٍ يعرفها جيدًا؛ عناصرها الإنسانُ والخيمة والنخلة والجمل، ونباتاتٌ موسمية وأخرى دائمة، وصخورٌ مبعثرة في أطراف صحرائه، وفضاءاتٌ تمتد يمينًا ويسارًا، وأفقٌ غير متناهٍ. ولعلّنا نجد وصف ما يتمتع به السليم في كتابات بعض مَن عرفوا تجربته، كالإيطالي فرناندو تمبستي الذي قال عن هذه التجربة: "إنها تعطي دلالةً أساسية إلى فنّ الصحراء"، أو البروفيسور رنسو فيدريتشي الذي قال: "نجح السليم في ربط العواطف القديمة وتقاليده بنكهة الخلود والبقاء". ومن النقّاد العرب، يبرز رأي الفنان حسين بيكار الذي قال: "أول ما ينتزع الإعجاب في أسلوب الفنان محمد السليم هو انتماؤه الشديد لبيئته".

من النخيل إلى آفاق الصحراء

أحبَّ الفنان السليم النخيلَ ورسَمَها على نحوٍ متكرر في عدد من أعماله، ولا سيَّما المبكرة منها، فكانت ظاهرةً في أعمالٍ مشهديةٍ أكثر من وجودها في أعماله التالية التي أطلق عليها "الآفاقية". النخلة في أعمال السليم عنصرٌ حيويٌّ وظاهرٌ في مجمل التجربة المبكرة، لكن الإنسان أيضًا كان حاضرًا، عندما رسم موضوعات الأرض والأسرة والأمومة، وبعض المظاهر الاجتماعية. رسمَ النخلةَ وفق انفتاحه المبكر على الفنّ في إيطاليا وتعرُّفه إلى اتجاهاتٍ لامست أفكاره؛ فبرزت "الانطباعية" بتلويناتها الباردة في بعض الأعمال التي يُرجَّح أنه رسمها في أثناء دراسته، لكنه أيضًا كان يبحث عمَّا يحقّق مزيدًا من تأكيد شخصيته الفنيّة وتجاوز تأثيرات التوجّهات التي عرفها خلال فترة دراسته.

لم يكن اكتشاف السليم "آفاقيتَه" إلا عندما اتضحت معالمُ التجربة وشخصيتها؛ إذ كان كمن يبحث عن دلالةٍ أدبيّةٍ أو لفظيةٍ تحقّق ما يمكنه التعبير به عن مجمل التجربة، فكانت الأرض ملهمته، ومنحته الصحراء كثيرًا من الحرية لاستلهامها والاشتغال عليها. إنها صحراء الحياة، وتطويع الإنسان السعودي لها، والتكيّف مع مناخها وقسوتها، واستكشاف جمالياتها.

رسم السليم صحراءه وفق تصوُّره الشخصي، حياةً تبعثها تلك العناصر المتناثرة أو النباتات؛ إذ يتشكّل مشهد الصحراء من عناصر يرتبط بعضها ببعضٍ ماديًّا وثقافيًا ومعنويًا. فالأصالة تتحقّق من خلال الشخصية، والشخصية هنا هي محمد السليم بمكونه الثقافيّ والمعرفيّ والاجتماعيّ والحياتيّ، واعتزازه بهويته وبأرضه وناسه ومجتمعه ومكانه، وبما يمكن أن يمنحه كل ذلك من اختلاف أو تمايز.

عندما توجَّه إلى تلخيص عناصره، كانت آثار الخيمة والحصى ظاهرةً لا تغيب، وحركة اليد أو سكين الرسم تُحرِّك كل ذلك بثقةٍ واقتدارٍ. نستشعر في أعماله الخيمة كما نستشعر العلاقة التي تربطها بالأرض أو بالمكان في تجرُّده وخصوصيّته: الأرض الممتدة، والخطوط التي ترسم ملامحَ الشخصية، والعناصر التي تمثّل شكلًا ظاهرًا أو غائبًا.

> أثَّرَ الفنان التشكيلي محمد السليم في مسار الفنّ السعودي واضح، وستبقى أعماله واحدةً من أهم التجارب الفنيّة العربيّة.

استعار أحيانًا حروفًا وكتبها ولخّصها لتتماهى مع الفضاءات الصحراوية. كما استعار بعض العبارات والنصوص، سعيًا إلى تأكيد الخصوصية؛ وهي عباراتٌ أو أحرفٌ تتصل وتتوزع وفق رؤية الفنان وسعيه إلى خلق الشكل الجماليّ الخاص، وهو ما تحقّق في هذه الأعمال وفي جلّ تجربته الفنيّة.

معارضه تنتزع الاعتراف العام بمكانته

نظّم السليم عددًا كبيرًا من المعارض في مدن المملكة وبعض البلدان العربية. وكان معرضه الاستعادي الذي نظّمته جمعية الثقافة والفنون بالرياض عام 1989م، أحد أهمّ المعارض الشاملة في مسيرته. فقد كان استعاديًّا بالفعل، وصاحَبه نشرُ دليلٍ تضمن أبرز أعماله ومحطات تاريخه الفنيّ.

في عام 1990م، وصل إلى المنطقة الشرقية حاملًا أعماله في سيارته، وعازمًا على تنظيم معرضٍ متنقلٍ يطوفُ به بعض مدن المملكة وبعض دول الخليج، وكان له ما أراد؛ إذ بدأ عروضه بالدمام، ثم انطلق إلى جدّة والمدينة المنورة والقصيم. وفي العام نفسه، خرج بأعماله إلى الكويت والبحرين وقطر وأبوظبي، وقُوبلت هذه المعارض بالترحيب أينما حلّ. وسعى بذلك إلى تجاوز مركزية المدينة، ونشر الفن وإيصاله إلى أكبر شريحة من الناس على مستوى المملكة والخليج.

السنوات الأخيرة من رحلته الفنية

إضافةً إلى معارضه، وخلال السنوات الأخيرة من مسيرته، أنجز السليم عددًا من المجسّمات الجماليّة التي نُصِب بعضها في الرياض عند دوار المطار القديم، وفي الدمام، والمدينة المنورة، والطائف، وحفر الباطن والباحة، وجدة. ومن خلال دار الفنون السعودية، أصدر عام 1982م كتابًا مصورًا لأعماله الفنيّة قدّمه الإيطالي فرناندو تمبستي. كما أصدر عام 1992م، كُتيبًا عنوانه "الآفاقية.. فن الرؤية الآفاقية الصحراوي التشكيلي". وشرح السليم ملامح تجربته في ذلك الكتاب. كما كانت له مشاركات نقديّة وكتابات عن الفنّ المحليّ والفنانين في بعض الصُحف والمجلّات المحليّة، مثل: الجزيرة، والرياض، واليوم، ومجلة اليمامة.

في النصف الثاني من التسعينيات عاد مرة أخرى إلى إيطاليا، وتواصل هناك مع الفنانين السعوديين، ودعا عددًا منهم للمشاركة في معارض ومناسبات فنيّة كانت تُنظّم في إيطاليا. وفي يوليو عام 1997م، فوجئ الوسط الفنيّ ومحبّوه بوفاته هناك.

استمرار حضوره

استمر حضور السليم في الحياة الثقافيّة والفنيّة في المملكة بعد وفاته. ففي عام 1998م، نظّمت الرئاسة العامة لرعاية الشباب معرضًا بعنوان "الوفاء التشكيلي للفنان محمد السليم"، قدّمت فيه بعض أعماله إلى جانب أعمال عددٍ من الفنانين السعوديين، وعُقدت على هامش المعرض لقاءاتٌ حواريّةٌ عن تجربته ومسيرته. كما كرّمه معهد مسك للفنون بالرياض في دورة التكريم الأولى للروّاد عام 2018م، برعاية سمو وزير الثقافة. وبِيعت أعمالُه في مزاداتٍ دوليّةٍ. ومؤخرًا، اكتمل ترميم عددٍ من أعماله ومجسّماته لتُعرض في "صحراء إكس" بالعلا. وبذلك سيظلّ أثر محمد السليم حاضرًا في مسار الفنّ السعودي، وستبقى أعماله التي رسّخت الشخصية الفنيّة المحليّة والموروث الثقافي السعودي، واحدةً من أهم التجارب الفنيّة عربيًّا ومحليًّا، وتؤكد مكانته بوصفه رائدًا حقيقيًّا في مسار حركة الفنون البصرية في المملكة.

الثقافة بين الخصوصية والكونية

سعيد بنكراد

لا تشكّل الحاجات الأوليّة في حياة الإنسان سوى لحظاتٍ عابرةٍ قد تشير إلى مُعطى بيولوجيٍّ ثابتٍ يتكرر من خلال وجوده في الطبيعة، ولكن لا يمكنها أن تستوعب كامل كينونته في الوجود؛ فالأصل فيه هو ما تقوله جزئيات السلوك اليوميّ؛ أي ما يُصنّف عادةً ضمن "الثقافة"، فهي التي ترقى به إلى مراتب الإنسانيّة.

السلوك الثقافيّ نقيضٌ لحسيّة الطبيعة وإكراهاتها، أو هو "سلسلة من التحديدات المضافة المفروضة قسرًا على السلوك الطبيعيّ للكائن البشري"، بحسب لوتمان. فمعظم سلوكيات الإنسان هي في جوهرها حاجات طبيعيّة، ولكنّها تتحول إلى وظيفة ثقافيّة حين تندرج ضمن علاقات اجتماعيّة تحتكم إلى المُباح والمحظور وما تُجيزه الجماعة أو تستنكره. إنّنا نضع، من خلال هذه المحددات، "إكليلًا من الزهور" على قيودنا، بحسب تعبير روسو.

وضمن السيرورة الزمنيّة الإنسانيّة، تبلورت كلُّ التصورات الخاصة بالثقافة. فقد كانت خروجًا عن طوع الطبيعة أولًا، ونمطًا في العيش ثانيًا، وحالةً من حالات السلوك المهذّب والراقي ثالثًا. إنّها تُشير بحكم هذه الزمنية نفسها إلى سيرورةٍ في السلوك قادت الكائن البشري على نحوٍ تراتبيٍّ من الإنسانيّ إلى الاجتماعيّ، وصولًا إلى الكونيّ بوصفه حاضنًا لقيمة مضافة يتحدّد الإنسان أو الفرد داخلها بوصفه حصيلةً لما يتحقّق في التاريخ وفي الحضارة، استنادًا إلى قوانين هي من صلب الممارسة الإنسانيّة، وليست تنفيذًا لتوجيهات بيولوجيّة سابقة.

المقابلة بين الطبيعة والثقافة

ليس غريبًا أن يُقابِل الفلاسفةُ بين "الطّبيعة" و"الثقافة". فقد كانت الأُولى في تصوّرهم مُعطًى سابقًا على وُجُود الإنسان. أمَّا الثانية فتمثّل أشكال التوسّط بينه وبين عالمه الخارجيّ، فهي أساسُ مقامه في الأرض. لقد تعلّم الإنسان من خلالها كيف يدبّر قلقه وهواجسه وخوفه من المجهول، وتعلّم كيف يلبس ويأكل، وكيف يوازن بين عوالم الأعلى والأسفل، وبين اليمين واليسار، ويفرّق بين السلميّات في الحرارة والبرودة. وتعلّم أيضًا كيف يميّزُ بين الألوان والأشكال ويحدّدُ وقعَها على وجدانه. وضمن أشكال التوسّط هذه، ابتدع اللّغة فأودع العالم داخلها، فصارت هي الدليلَ على وجودِ واقعٍ "مزيدٍ ومعدّلٍ" يتسرّب إلى ذاكرة المتكلّم والرّائي والسّامع.

إنّنا بذلك نتعلم من خلال الثقافة كيف ننتمي إلى الزمنيّة الإنسانية، فهي الشاهد الوحيد على شكل حضورنا في الفضاء العمومي. نحنُ جزءٌ من الطبيعة في الظّاهر فقط. أمَّا في حقيقتنا، فنحن حاصل التّمثيل الرمزي المُضاف بكل واجهاته. إننا نقبل ونرفض ونذهب إلى الآخر بالثقافة لا بطاقة "الطبيعي" فينا. فانفعالات النّاس وأهواؤهم ورغباتُهم وأحلامهم تنتشر في سلوكهم وأنماط عيشهم، كما هي مودعةٌ في طقوسهم ولباسهم وأشيائهم أيضًا. فنحن "كائنات ثقافيّة"؛ أي كائنات محددة بما يمكن أن يأتي به سلوكنا وممارساتنا. فليس هناك من محددات سابقة على وجودنا في الثقافة. إنّ الهوية نفسها تُبنى على مستوى "تفاصيل" الثقافة لا على ما تقوله تعاليم الانتماءات الكبرى أو "حقائق" العلم عنها. فكونيات العلم لا يمكن أن تغطي على خصوصية الثقافة.

وبذلك، كانت الثقافة ترويضًا للغرائز والظواهر الطبيعيّة، وهي أيضًا أنسنة للأشياء في الوقت نفسه. إنها عبر ذلك كلّه "تهذيبٌ" للمُدرك الخارجي من أجل استيعابه ضمن "أشكالٍ رمزيّةٍ" هي وحدها ما يحقُّ لها ادّعاء صفة الوجود. فمن لا يُسمّى ولا يخضع للوصف والتصنيف والتمييز والعزل، يظلّ موجودًا خارج إكراهات الأنساق ومفصولًا عنها؛ أي موجودًا خارج ممكنات الثقافة. فهذا المُضاف هو ما يـمدّنا بسلسلة من المصافي التي تتوسط إدراكنا لأنفسنا وللآخرين ولمحيطنا، ووفقه أيضًا تتبلور صورة "الحقيقة" "والواقع" في أنفسنا.

وهو ما يعني أن الوظيفة الثقافية كانت أيضًا تدبيرًا لحالات الرقابة الذاتيّة والمحظورات الاجتماعيّة، وتلك ميزتها المركزيّة. فالمحظور في حياة النّاس ليس دائمًا حدًّا من ممكناتهم في السلوك أو الاعتقاد أو تقليصًا لمداها، بل هو، في حالات التعاقد الاجتماعي خاصةً، انتماءٌ "عفويّ" لنظام أخلاقيّ يرتكز على ما يمكن أن يستقيم ضمن وقائع التواصل الاجتماعيّ بكل واجهاته الثقافيّة، أو هو تنازل طوعيّ عن جزء من حريّتنا من أجل الانتماء إلى دائرة ثقافيّة بعينها. فقد نختار الصمت على الضلال خوفًا من خيانة أهلنا؛ ولذلك "كان الولاء مقولةً أخلاقيّةً، أمَّا الحقيقة فمقولةٌ نظريّةٌ"، كما يقول أومبيرتو إيكو.

ما تشمله الثقافة

استنادًا إلى ما تقدّم، كانت الثقافة شاملةً لمعارف الإنسان ومعتقداته وعاداته وتقاليده، وأنماط عيشه وخبراته؛ إذ يُصنّف ضمنها الفنُّ والحِرَف ومُجمل الصّنائع التي أوْدعَها الإنسانُ تصوراتِه عن الحياة والموتِ وإكراهاتِ العيشِ اليوميِّ.

لقد امتلك الإنسان من خلال الثقافة القُدرةَ على التّأثير في محيطه وتسْخيرِه لغاياتٍ أخرى غَير غايات البقاء ضمن محيطٍ صامتٍ. فـ"الكلام" الثقافيّ هو الذي حوّل الإنسان إلى كائنٍ يعي وُجودَه ويعي وجود الآخرين ووجود المحيطِ في الوقت نفسه. إنّ الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يتساءل عن كيْنونته ويضعها ضمن ممكنات الثقافة خارج الفيض الطبيعي. وهو لا يحقّق كينونته ضمن إنسانيةٍ "مجرّدةٍ"، بل داخل محددات ثقافيّة معلومة. وهذا معناه أن وقائع وجودنا لا تتحقق في عراءٍ أو داخل فضاء بلا ذاكرةٍ، بل هي في الأصل مضامين دلاليّة من طبيعةٍ غامضةٍ لا تقودُنا دائمًا إلى الكشف عن جوهر الأشياءِ كما نتوهم، بل هي ما ينقلها في الغالب إلى عوالم "المستهام" والغريب والملتبس.

فما يقوله الإنسان عن نفسه وما يحتمي به، باعتباره واجهةً عقديّة قد تُجنّبه "نار العقاب" أو تقيه "شرّ الأحكام الاجتماعيّة"، أو باعتباره واجهةً تُحدّد عرقه أو طائفته ومذهبه، ليس في واقع الأمر سوى "قناعٍ" تختفي وراءه أشكالٌ سلوكيّةٌ "أرضية" شوّهتها التقاطعات الكبيرة بين أحكامٍ مسبقةٍ ميزتُها الثبات في الزمن، وبين إفرازات سلوكٍ متطوّر في الثقافة. فكما أن اللغة هي كينونة الإنسان وبيته، كما يرى هايدغر، وهي امتداده في الآخر أيضًا، فإن أشياءه وطقوسه هي الواجهة الماديّة لهذه الكينونة.

لذلك، لا نستلهم من وجودنا الماديّ سوى الواجهات التي تغطيها القيم المضافة، فهي وحدَها ما يستوطن الذاكرة. أمَّا ما يتبقى بعد ذلك، فتتكفّل به الطبيعة وتعيد إنتاجه ضمن دورتها اللامتناهيّة. واستنادًا إلى هذه القيم، تتناسل كثير من الممارسات والطقوس التي لا يربطها في غالب الأحيان أيُّ رابطٍ بما نسميه العالم "الواقعي". قد يتعلق الأمر برموز صريحة استودعها الإنسان قيمًا وأحكامًا ورغباتٍ غامضة، أو هو لاشعورٌ عميقٌ تشكّل في غفلةٍ من الإنسان نفسه، فاستنسخ منه كتلًا انفعاليّة استوطنت أساطيره وحكاياته.

لقد استبطن الناس من خلال الإرث الثقافيّ طرقًا في عدّ الزمن وتحديد المسافات، واستقبال الضيف، وصد الغريب والمتطفل والفضولي. ومن خلاله أيضًا استبطنوا معايير يستندون إليها من أجل الحكم على ما يصدر عن الآخرين. وذاك ما شكّل عندهم "استعدادات عفويّة" أطلق عليها بورديو "الهابوتوس".

وهم الاعتقاد بسمو الثقافة الخاصة

قد تكون هذه الاستعدادات هي التي أوهمت الكثيرين بالاعتقاد في سمو ثقافتهم، فهي في تصوّرهم الأساس الذي يرتكز عليه "الكونيّ" و"الإنسانيّ" (ومثال ذلك، شعارات الحملات الاستعمارية في إفريقيا التي ادّعت الإسهام في تحضّر "المتوحشين" الذين لا يعرفون أي شيء عن السيد المسيح).

إن حكايات الفرنسيّين مع الضّفادع معروفةٌ، وحكايات الصّينيين مع الأفاعي معروفةٌ أيضًا. ولكن حكاياتِنا مع كِرْشِ الخروف وأمعائه ورأسه وحوافرِه معروفة أيضًا.

تصفُ حكايات الآخرين في تصوّرنا سلوكًا "همجيًّا" يحطّ من قيمة الإنسان. أمّا حكاياتُنا، فهي جُزء من سلوك غذائيّ "طبيعيّ". والحاصل أن نمط سرد وقائع هذه الطقوس هو ما يُشكّل حقًّا أصالة هذا السلوك أو ذاك.

> احترام الآخر يقتضي قدرة الإنسان على التشكيك في مقولات ثقافته. ولكل الثقافات حقٌّ في الوجود، شرط ألا تتناقض مع القيم الكونيّة.

والحال أن التعميم في حالات السلوك لا يتحدّد من خلال الخصوصيّة الثقافية، فنحن لا نتعرّف إلى الفرد من خلال ما يخصّصه، بل من خلال ما هو مشترك بينه وبين الآخرين، وذاك هو أساس العيش المشترك.

فالإنسان في نهاية الأمر "كائن أخلاقي"، وفقًا لجون رولز، وأخلاقيته هي التي تذهب به إلى الآخر وفق كونيات إنسانيّة لا استنادًا إلى حاضن ثقافي يميزه عنه. فلا وجود لثقافة، إلا في النادر، تبلورت وتطوّرت بمعزلٍ عن الثقافات الأخرى.

إن احترام رؤية الآخر تقتضي قدرة الذات على التشكيك فيما تقوله ثقافتها، والاعتراف بأن الثقافة تتشكّل من حيث نسبيّتها الناتجة عن زمنيّة السلوك وطبيعة التعاقدات الاجتماعيّة. هذا التنوُّع يؤكد حقَّ كل الثقافات في الوجود، شرط ألا تتناقض مع ما يُصنّف ضمن "القيم الكونيّة"، أو ما يمكن أن يناهض "الضمير الإنساني"، بوصفه واحدًا في ذاته، ولكنّه متعدد في السلوك الثقافي. يقول ليفي شتراوس: "أخطر ما يمكن أن يصيب أمةً ما هو شعورها بالعزلة". فمن حقّنا أن نأخذ، ولكن علينا أن نتعلم كيف نعطي أيضًا؛ علينا أن نتخلى عن جزءٍ منا لكي ننتمي إلى الكونيّ.

هل أعمالنا الفنية تمثلنا؟

د. علي زعلة

قبل اختراع التلفزيون، لم تكُن الفنون مادةً من مواد الاستهلاك اليومي أو العام. فلكي تشاهد مسرحيّةً، أو عرضًا سينمائيًّا أو غنائيًّا، أو ندوة أدبيّة، كان يجب عليك الشخوص إليها في موقعها. ولا يشخص إليها عادةً إلا المهتمون بذلك الفنّ ممن لديهم الذائقة والثقافة الضروريتان لاستقباله ضمن معاييره وأساليبه؛ وهو ما يجعل من التلقي عملًا نقديًّا وإبداعيًّا، وموقفًا ثقافيًّا موازيًا لا يخرج عن أعراف الفن والوعي بمعاييره وحدوده، مهما اتفق المتلقي معه أو اختلف. ولكن الأمور اختلفت كثيرًا بعد اختراع التلفزيون.

اختلفت عناصر العملية الفنيّة جذريًّا مع التلفزيون الذي أدخل الفنون بأنواعها المختلفة إلى غرف الجلوس بالمنازل، إلى أن وصلنا إلى انفجار المحتوى الفنيّ الهائل في الأجهزة الذكيّة الشخصية عبر منصات البثّ المتعددة، التي تتدفق خلالها الفنون بجميع أنواعها في حالةٍ لا نهائيةٍ من البثّ المتواصل، وأصبحت مشاهدة المواد الفنية ممارسةً اجتماعيّة يوميّة لدى جميع الفئات، على اختلاف مواقفها من الفن وخبراتها به، وكل ما يمكن أن نسميه "الثقافة الفنيّة".

وبذلك اضطرت المنتجات الفنيّة وصنّاعها إلى الخضوع لشروط المتلقي ورغباته ومزاجه واتجاهاته أكثر مما تخضع لمعايير الفن؛ لأن الفنون تحوّلت في العالم المعاصر إلى صناعةٍ تستجيب لمعادلة العرض والطلب والربح والخسارة. وهي حالةٌ لا تخلو من الإيجابيات والسلبيات، مثلها مثل غيرها من التحوّلات الاجتماعيّة والثقافيّة.

من بين عناصر هذه المعادلة الثقافية المركبة، ثمَّة ملاحظات وإشارات حول بعض جوانب التلقي الجماهيري؛ إذ ينشأ من وقت إلى آخر حوارٌ اجتماعيّ وثقافيّ وإعلاميّ حول بعض الأعمال الفنيّة، من أفلام ومسلسلات وروايات وغيرها من المنتجات السّردية التي تنتسب إلى فضاء الخيال الإبداعي. ويحدث أن تتطور بعض أشكال الحوار إلى الجدل أو الاحتراب والمرافعة الأخلاقية والدينية والقيمية، وما يتبع ذلك من استدعاء واستعداء ومطالبات بعقوبات المنع والتجريم والمحاسبة. والواقع أن مثل هذه الممارسات ليست محصورةً في مكانٍ أو زمانٍ، فهي تشمل أوساطنا المحليّة والعربيّة بمستويات متباينة وأشكال متعددة.

الجدل القديم الجديد

ليس الجدل حول الأعمال الفنية أمرًا جديدًا على مجتمعنا المحلي. فقد اعتاد المجتمع السعودي هذا الجدل منذ مواسم "طاش ما طاش" الأولى، والتلقي العنيف الذي قُوبل به. وعلى الرغم من منطقية التحليلات التي تربط تلك الحدة بحالة التشدّد التي سادت المجتمع لأكثر من ثلاثين عامًا، فإننا نتساءل: لماذا لم تتوقف بعد انحسار تلك المرحلة وتأثيراتها في المجتمع والإعلام؟ صحيحٌ أن نسبةً لا بأس

بها ما زالت تتبنى الموقف الأيديولوجي نفسه من الفنون، ولسنا معنيين بنقاش ذلك، فلكلٍّ مذهبه الثقافيّ الذي يعتنقه، لكن حالة التلقي العنيف والأحكام والمطالبات المتشددة بالإيقاف والمنع والعقوبة لم تعُد مقتصرةً على فئة واحدة، بل تمدّدت لتشمل أطيافًا شتّى من المجتمع.

وجوب التطلع إلى قوانين الإبداع

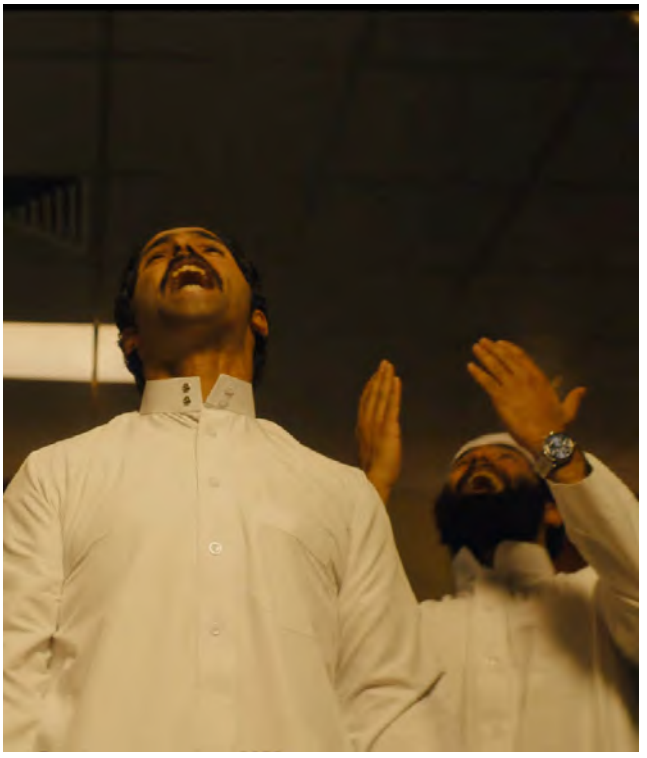
الواضح أننا وصلنا إلى مستوى من الحدّة يجعلنا أمام ما يشبه الظاهرة التي تتصاعد أشكالها وتجلياتها مع التأثير العميق لوسائل التواصل الاجتماعي، وامتلاك كل فردٍ منصته الخاصة. هذه الظاهرة، غير الصحية في نظري، تدفعنا إلى النظر فيها من زاوية أساسية تتعلق بأصل العمل الفني، والوعي بمفاهيم جوهريّة مرتبطة بقوانين الفنّ والإبداع؛ إذ من المتفق عليه أن مولِّد العمل الفني ومجاله الأساس الذي يتخلّق فيه هو الخيال. والخيالُ، وما اشتُّق منه من مصطلحات ومرادفات، مصطلحٌ عميقُ الجذور في الفكر والأدب لدى فلاسفة الإغريق والعرب ونقادهم، وهو "قوةٌ للنفس تحفظ ما يدركه الحسّ المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة". ولا تتوقف هذه القوة المتخيِّلة أو المفكِّرة عند عملية استعادة تلك الصور، بل تتعداها إلى وظيفة ابتكارية متميزة؛ إذ تُعالج تلك الصورَ المخزّنة في الخيال وتعيد إنتاجها في أشكالٍ وهيئاتٍ جديدة لم يدركها الحسّ من قبلُ، وهي ما نسميه "الفنّ" بكافة أجناسه ووسائطه وأدواته وتقنياته.

من دون الدخول في تعقيد المصطلحات في هذه المساحة الموجزة، يمكننا القول إن هذه العمليات الفنيّة التي تنتجها قوةُ الخيال المُشار إليها هي التي أطلق عليها قدماءُ الفلاسفة والنقّاد العرب مصطلحَ "التخييل"، ومن أبرزهم: الفارابي، وابن سينا، وحازم القرطاجني. وهذه العمليات هي نفسها التي طوّرتها البحوث والنظريات الحديثة العربيّة والغربيّة، عبر توسيع مفهوم التخييل وعلاقاته. والوعي بهذا المفهوم غائب عن كثيرٍ من المتلقين في مجتمعنا، مع أنه مفهوم مركزيّ في الممارسة الفنية. إذ به نُعرّف القصة المتخيلة في الأدب أو السينما والدراما، وكل ما يعمل على الإيهام بالواقع. وهو أيضًا الوجه المقابل للواقع والمضادّ له، وينطبق ذلك على الفنون كافةً من شعرٍ وروايةٍ ومسرحيةٍ وغيرها. وبناء على ذلك، فإن الأعمال الفنيّة هي أعمالٌ تخييليةٌ قد تتصل بالواقع أو تنقطع عنه بنسبٍ متفاوتةٍ، ولكن الأصل في "التلقّي" ألا يُعامَل العملُ الفنيّ بوصفه وثيقةً تقريريةً يمكننا بناء الأحكام القانونيّة أو الاجتماعيّة أو الإحصائيّة وفقًا لها.

بين ما حصل وما يمكن أن يحصل

وإذا نظرنا في مقولة "يمثّلنا أم لا يمثّلنا"، وما أشبهها من عباراتٍ تضجُّ بها منصاتُ التواصل الاجتماعي حول مسلسلات، مثل "شارع الأعشى" أو "الجرادية"، أو فِلم "ناقة" وفِلم "الهامور ح.ع"، فلا بدَّ من الإشارة إلى ما أثاره بعض أرباب النقد السرديّ في العصر الحديث تحت مفهومي "العوالم المُتخيَّلة" (Fictional Worlds) و"العوالم الممكنة" (Possible Worlds)، وذلك في الأعمال والفنون السرديّة على وجه التحديد. إذ يمثّل العالم الممكن فضاءً افتراضيًا مُخترَعًا مُخترَعًا من الفنّان، ويخضع لقوانينه

مشهد من مسلسل "العاصوف".



مشهد من الإعلان الرسمي لفِلم "الهامور ح.ع".

مشهد من مسلسل "طاش ما طاش".

الداخلية الخاصة به، وتتحرك خلالَه كائناتٌ يمكن أن توجَد في العالم المرجعيّ (عالم الحقيقة). كما يمكن أن تخضع لمنطقٍ يشبه المنطق الذي ينتظم لدى مثيلاتِها في عالم البشر. وقد قرّر أرسطو في كتابه المؤسِّس "فنّ الشعر" أن المحاكاة الفنيّة ليست عملية نسخٍ للعالم بالكلمات، وإنما هي إحكامُ صُنعِ "المحتَمل والممكن الوقوع". فعمل الفنان يختلف عن عمل المؤرخ من حيث أن الثاني يروي ما وقع فعلًا، في حين يروي الأول ما يمكن أن يقع. كما هو الحال في فِلم "القيد"، حيث لا وجود لـشخصية "رمّاح" في تاريخنا، ولكن ليس هناك ما يمنع وجودها، ومثلها شخصية "فؤاد" في "طاش ما طاش"، و"أبو عيسى" في "خيوط المعازيب"، وكذلك في الأحداث مثل حكاية اللقيط في "العاصوف" أو المخيم في فِلم "ناقة"، ومعظم علاقات "شارع الأعشى" وأمكنته. وفي هذه الحالة يبدو العالم المتخيّل شبيهًا بالعالم الممكن، فإذا ما حدث اختراقٌ للممكن بالإيغال في المتخيل ممتنعِ الوجود فهنا يفترق العالَمان، كما في أعمالِ الفانتازيا والخيال العلمي.

العمل الفني لا يمثّل إلا صاحبه

إن العمل الفنيّ يمثّل تصوّرًا مخصوصًا يتبنّاه ويقدّمه صانعُه، أو صنّاعُه، لقراءة الحالة التاريخية أو الاجتماعية، وتقديم الأحداث والأفكار والمشاعر ومختلِف الجوانب، فهو لا يمثّل إلا طيفًا ما من أطياف المجتمع أو الثقافة. ويتضح هذا في أعمال الفنان الواحد؛ إذ تختلف وتتباين باختلاف تحولاته الفكرية والثقافية، ورؤيته الفنية والجمالية. كما أن الإبداعات الفنيّة تختلف من مبدعٍ إلى آخر داخل العصر الواحد أو الحقبة الواحدة أو الدولة الواحدة. فكل عمل من هذه الأعمال منسوبٌ إلى حقبته، ولكنه لا يمثّل إلا صاحبَه. لذا، إذا أردنا رسم صورةٍ مرجعيةٍ واقعيةٍ عن حقبة زمنية أو مجتمع ما، فعلينا التوجُّه إلى المواد التاريخية والوثائق والشهادات والتقارير الموثقة. وتظلُّ الفنونُ دالةً من الدوال التي يمكن الاستئناس بها واستثمارها في القراءة والتحليل، من دون أن نحمّلها وظائف لم تُحمّل إيّاها، وأدوارًا لا يمكنها تأديتها.

لا يختلف اثنان على أهمية موقف جمهور المتلقين ودوره المحوري في عمليات التلقي المختلفة، بل إنه لا وجود للفنون من دون جمهور يقوم بأدوار التقويم والمراجعة والنقد. ولكن يجب ألا يغيب عنا أن هذا الجمهور ليس نمطًا واحدًا متطابقًا، بل هو أطيافٌ متعددة ومتباينة في الثقافة والخبرة والذائقة والمعتقدات، وأن الهوية الاجتماعية ليست بنيةً صلبة أو ناجزة، بل هي صيرورة دائمة التحوُّل والإضافة والحذف عبر الأزمنة.

> عملُ الفنان يختلف عن عمل المؤرّخ؛ لذا ينبغي على التلقّي الفني ألّا يُعامِل الفن كوثيقةٍ تُبنى عليها الأحكام.

بين المسرح العربي وجمهوره

د. سامي عبداللطيف الجمعان

هناك هوّةٌ، بل فجوةٌ يتسع قطرها يومًا بعد يوم بين المُنْتَج المسرحي والناس أو المجتمع وأفراده. بعبارةٍ أخرى؛ لم يعُد المسرح حاضرًا أو مؤثرًا في الجماهير، على نحو ما كان عليه، فقد بدأ المتابعون يلاحظون تراجع التفاعل الجماهيري مع العروض المسرحية، بل تكاسلهم عن الذهاب إلى المسرح الذي كان يشكّل في أجندة الجماهير سابقًا حدثًا أساسيًا إن لم يكُن يوميًا، فكيف حدثت هذه القطيعة؟ ومتى حدثت؟ ولماذا حدثت؟ الإجابة عن هذه الأسئلة تستلزم نظرةً متأنية إلى طرفي الظاهرة: المسرح والجمهور.

مرّ المسرحُ ويمرّ بتحولات عديدة، بدءًا من مرحلة النشأة إلى مرحلة التماهي مع التراث، عبورًا بمرحلة تأصيل المسرح العربي، ثم مرحلة التجريب وما إلى ذلك من مراحل التحوّل. وهذه هي طبيعة كل نشاطٍ بشريٍّ، سواءً أكان اجتماعيًّا، أم سياسيًّا، أم ثقافيًّا، أم فنيًّا. والمسرح من الأنشطة الإبداعية التي تتأثر بالسياقات والظروف، إلا أن ارتباط نشأته وأصول تكوينه بالناس والمجتمع وثّق هذه العلاقة حتى أصبحت علاقةً ثنائية راسخة، تتأثر بغياب أحد طرفيها. وأسوأ حالاتها تتمثّل في غياب الجمهور، وفي انحسار حضوره عن أبي الفنون، وخصوصًا إذا ما سلّمنا أن المسرح ابنُ المجتمع، وأن نشأته كانت من الطقوس التي تؤديها المجتمعات. ومن هنا، فإن حديثنا في هذه المساحة سيكون عن تلك العلاقة، أو بالأحرى عن الحضور المجتمعي للمسرح، وعن أثر المسرح في مجتمعاتنا العربية، ولا سيَّما في ظل ما حدث للمسرح من تحولاتٍ أسهمت في تأطير شكل هذه العلاقة وتحديد مسافتها وحدودها، مما أدى إلى تبديل مراكز الثقل الفنيّ للمسرح، مقارنةً بغيره من الفنون والمستجدات.

تاريخ التباعد بين الطرفين

يمكن تحديد تاريخ التباعد بين المسرح وجمهوره بفترة التسعينيات الميلادية وما بعدها؛ فلا يمكن بأي حال من الأحوال مقارنة الحضور الجماهيري للمسرح في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته وحتى ثمانينياته، بحضوره وتفاعله في التسعينيات وما بعدها. ومع تسعينيات القرن العشرين لاحظنا الإرهاصات الأولى لتراجع التفاعل الجماهيري مع المسرح، تلاه تراجع في المستوى الفنيّ للمسرح وعروضه. وسنبيّن المسببات والعوامل المتعددة التي أدّت إلى هذا الانحسار الجماهيري والتراجع الفنيّ.

سننطلق من المواسم المسرحية التي كانت سمةً غالبةً على الفعل المسرحي العربي، فهناك حالة مسرحية تتابعية في الدول العربية تعتمد على الإنتاج المسرحي المستمر، أو كما يُسمى "الموسم المسرحي". والموسم المسرحي كفيل بتحقيق عدد من الضمانات لقوة المسرح، ومن أبرزها استمرارية المُنْتَج الذي يضمن للفنّان المسرحي حضوره المستمر وصقل أدواته الأدائية، كما يضمن ظهور المواهب الجديدة في كل عام، إضافةً إلى تراكم التجربة وتطورها. ولعلّ الأهم من ذلك كله، هو الجسر الممتد بين الجمهور المتلقي وفنّ المسرح؛ إذ يضرب الجمهور موعدًا سنويًّا مع النتاج المسرحي حتى يتحوّل إلى عادةٍ حياتية يومية. وبافتقاد الدول العربية لمواسمها المسرحية، ولا سيَّما في مصر وتونس والكويت والمغرب، فرغت الساحةُ من المسرح بوصفه فعلًا اجتماعيًّا يتسم بالديمومة.

العامل الثاني الذي أوجد هذا التراجع المسرحي، بشقيه الجماهيريّ والفنيّ، كان ذلك التطور الصادم للرقميات والثورة الإلكترونية، ومن تجلياتها الكبيرة ظهور تطبيقات التواصل الاجتماعي التي لا ينبغي تجاهل أثرها في حضور الفنون الحيّة عامةً، وعلى المسرح خاصة. وقد أبدى المسرحيون محاولةً للتوافق مع هذه الرقميات، حين سعوا لاستثمارها في عروضهم المسرحية. بَيْد أن هذا التفاعل لم يُعِد التواصل الجماهيري إلى سيرته الأولى؛ فانشغال الناس بصناعة محتوياتهم الشخصية، وتوفر وسائط تحقق الاكتفاء الذاتي من المشاهدة صنَعا عالمًا موازيًا لا يمكن إنكار جاذبيته وقوة تأثيره.

تحوّل ذائقة الناس

هناك عامل نلمسه بوجهٍ خاص ويمكننا أن نُطلق عليه عامل "التحوّل في ذائقة الناس". فذائقة الأجيال السابقة تختلف جذريًّا عن ذائقة الأجيال الجديدة التي شغلتها شواغل عن المسرح وطقوسه التقليدية، فباتوا رهنًا للمنصات التلفزيونية الرقمية، بكل ما توفره من محتويات ترفيهية "حسب الطلب" عبر الإنترنت، وهي بحدّ ذاتها منصاتٌ تغنيك عن عناء الذهاب والتنقل، وتجعلك تحت سطوة إبهارها ودهشتها وجاذبيتها. فاستحالت معها عادة الذهاب إلى المسارح عبئًا على المتلقي أينما وُجد البديل الممتع. وإذا كانت الآثار السلبية للرقميات وبرامجها لطالما انعكست على السينما، بكل ما تحمله من جاذبيّة جماهيريّة طاغية، فكيف سيكون الأمر إذًا على المسرح؟

مسؤولية المسرحيين

نأتي الآن إلى عامل غاية في الأهمية، المسرحيّون أنفسهم، الذين وسّعوا الفجوة مع الجمهور المسرحي العربي. فقد بنى المسرحيون حاجزًا كبيرًا بينهم وبين الجمهور، حين بدأ المسرح يتعالى على قضايا الناس ومشكلاتهم اليومية، بل يتجاهل ذائقة السواد الأعظم منهم. فالمسرح الاجتماعي، على سبيل المثال، استُبدل به المسرحُ الأسود، الذي يسوده الغموض والحوارات الملغّزة، فضلًا عن الصراخ والضجيج. أمَّا المسرح الفكاهي، الذي يُعدّ أحد أسباب جذب الجماهير، فاستحال مسرحًا كئيبًا ثقيلًا على روح المتلقي، وهذا ما جاء تحت مسمّيات عديدة، كالمسرح التعبيري، والمسرح العبثي، والمسرح الأسود، وغير ذلك من المسارح التي لم يجد الجمهور فيها نفسه، ولا تطلعاته حتى وإن كانت هذه العروض تلبي حاجة المسرحيين أنفسهم، فيجدوا فيها مجالًا للإبداع، لكن ضريبتها كانت غاليةً جدًّا، وتمثّلت في انسحاب الجمهور بمفهومه الشعبي لا بمفهومه النخبوي من المسرح.

عامل المهرجانات والبُعد التجاري

وهناك عامل المهرجانات المسرحية، وهو عامل غاية في الأهمية. فمهرجانات المسرح على امتداد الوطن العربي أصبحت كثيرةً، وكثيرة للغاية، لكن أثرها في التنمية المسرحية ضئيل جدًّا. فالمهرجانات تستقبل عروضًا مسرحية لمدة أيام معدودة، ومن ثَمَّ، فحضورها في الغالب الأعم من النخبة. كما أن العروض المسرحيّة التي تجلب لهذه المهرجانات عروضًا تجريبيّةً لا يمكن أن تجذب المشاهد العادي، بل إن المسرحيين العرب تمادوا كثيرًا في تكريس هذا التوجّه الفنيّ النخبويّ، وكأن العروض المسرحية العربية لم تعُد تُنتَج إلا لحضور هذه المهرجانات، حتى ضربوا برغبات الجمهور عُرض الحائط.

ولا يمكننا المرور على المسرح التجاري دون تساؤلٍ عن الأثر الذي تركه هذا النوع من العروض على العلاقة بين الجمهور والمسرح، وكذلك على مستوى الأعمال المسرحيّة. فبكل أسف، اتسعت مساحة

الأعمال التجاريّة الهزيلة، فتحوّلت إلى مِعول هدمٍ لوظيفة المسرح وفاعليته الاجتماعيّة، إلى الحدّ الذي حوّل المسرح بكل ما يحمله من تاريخ عريق ومستوى فكريّ عظيم إلى مجرد شباك تذاكر لمسرحياتٍ ضعيفةٍ فنيًّا، ومتدنية في خطابها التربوي والأخلاقي، وتافهة في حسّها الكوميديّ، وهو ما جعل الأُسَر تبتعد عن المسرح، بل تحذر من الذهاب إليه خوفًا على أبنائها.

هكذا بِتنا أمام حالة مسرحيّة عربيّة تستلزم إعادة النظر في كل مظاهرها، فهي في حقيقتها غير صحية، وتقتضي تضافر الجهود كافةً. الجهات الحكومية المسؤولة عن هذا النشاط عليها مسؤولية كبيرة في دعم المسرح وانتشاله من الركود، وتوجيه بوصلته ليكون معول بناءٍ، مما يتطلب وضع خطط إستراتيجية مع تنفيذها بشيء من الحرص والدقة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تقع على عاتق المسرحيين مسؤولياتٌ جسام على رأسها كسر الحواجز بين المسرح والجمهور، وذلك بالاقتراب من قضايا المجتمع واهتماماته، والتبسّط في صناعة العروض المسرحية كي تكون جاذبةً للناس. المجتمع يريد أن يرى نفسه ومشكلاته، ولا يريد للمسرح أن يغرّد بعيدًا عنها. وأهم من ذلك كله، أن يحمل المسرح هويته الخاصة على عاتقه، لينبض المسرح من جديد بتراثه الخاص وصيغه الإبداعيّة الخاصة؛ فبذلك يصنع المسرح قوة حضوره، ويبني قاعدةً جماهيريّة صلبة، ويحقق المنافسة الفنيّة المرجوة منه.

> لا يمكن مقارنة الحضور على المسارح من الستينيات وحتى الثمانينيات، بالحضور والتفاعل في التسعينيات وما بعدها.

الكتاب بين السمّ والترياق

ندى حطيط

لطالما ساد اعتقاد عميق بأن الكتاب ليس مجرد وعاء للمعلومات أو أداة جافة لنقل المعرفة، بل مادة حيوية "مُعدية" قادرة على التسلل إلى مسام الوعي وتغيير كيمياء العقل البشري. ويمتد هذا الاعتقاد كخيط رفيع عبر التاريخ، ليربط بين سقراط الذي حذَّر من "سُمِّ" الكتابة قبل آلاف السنين، وطلاب الجامعات المرموقة اليوم الذين يطالبون بـوضع تحذيرات من المحتوى قبل تعاطي نصوص فرجينيا وولف أو أوفيد. ولم ينبع هذا الخوف من الكتب لكونها تُجهّل القارئ، بل من حقيقة أنها "تغيّره".

إن ما يجعل الكتب خطِرة ليس فيما تقوله، بل ما تفعله. فالقراءة هي النشاط الوحيد الذي يحدث في "عزلة تامة" وفي "تواصل تام" في آنٍ واحد. والقارئ المنغمس في كتاب هو شخص غائب عن محيطه المادي، لكنه حاضر في وعي آخر. هذا الغياب الفيزيائي هو ما يثير الريبة. فالشخص الذي يقرأ هو شخص "خارج السيطرة" مؤقتًا. والقارئ الذي يُنهي كتابًا عظيمًا ليس هو الشخص نفسه الذي بدأه. لقد اكتسب ذاكرة إضافية وتجارب لم يعِشها، وهذا يجعله أكثر تعقيدًا وأقل خضوعًا للتنميط، ولربَّما وصل إلى وجهة لم تكُن في حسبان المؤلف.

"السمُّ والترياق" عند الإغريق

في محاورة "فيدروس" لأفلاطون، نجد أحد أقدم التحذيرات من الكتابة وأعمقها؛ إذ استخدم سقراط مفردة "فارماكون" (Pharmakon) لوصف النص المكتوب، وهي كلمة إغريقية ملغّزة تحمل نقيضين في آنٍ واحد: "الترياق" و"السم". فقد كان المعلم الأثيني يخشى أن يؤدي الاعتماد على النصوص المكتوبة إلى تدمير الذاكرة البشرية؛ وبدلًا من استبطان الحكمة وتدريب العقل على التذكُّر الخلَّاق، قد يركن الناس إلى نصوص خارجية تمنحهم ملمحًا ظاهريًّا من المعرفة دون جوهرها.

كان الخوف السقراطي تربويًّا في ظاهره، لكنه كان يحمل قلقًا وجوديًّا أعمق: فكرة أن النص "يتكلم" في غياب صاحبه، وأنه قد يقع في يد مَن لا يفهمه أو مَن يسيء تأويله دون وجود "مُعلّم" يصحح المسار. وبذلك تصبح القراءة وكأنها فعل "انفلات"؛ إذ يتحرر الوعي من فضاء الحوار المباشر إلى مساحة النص المستقل الذي لا يمكن مجادلته. سقراطيًّا، كان الكتاب يمثِّل "ارتباكًا أخلاقيًّا" محتملًا؛ لأنه يُغذِّي العقل بمعلومات تفوق قدرة الفرد غير المستعد للهضم والتمثُّل.

في القرن الثالث قبل الميلاد، اتَّخذ هذا القلق طابعًا جندريًّا على لسان الدرامي اليوناني "ميناندر" الذي حذَّر من تعليم النساء القراءة، مُشبِّهًا الأمر بـ"إطعام ثعبان حقير مزيدًا من السم"! وهذا الربط بين "السم" والقراءة النسائية يعكس رعبًا من قدرة الأدب على تحطيم القيود الاجتماعية؛ فالمرأة التي تقرأ هي امرأة بدأت تتخيَّل حيواتٍ بديلة، وهذا التخيُّل هو الخطوة الأولى نحو التمرد على الرتابة المنزلية والقيم السائدة آنذاك.

الانتصار للمشافهة على حساب المكتوب

لم يكُن الفكر العربي بمنأى عن مواجهة هذه الإشكالية. ففي التراث العربي القديم، ساد انحياز تاريخي لـ"الصدور" على حساب "السطور". وكان يُنظر إلى الاعتماد الكامل على الكتب على أنه نوعٌ من "الضعف الفسيولوجي" في الملكة الذهنية؛ فالأصيل هو ما استقر في الذاكرة والحفظ. أمَّا ما استُودع في الكتب فكان يُسمَّى "عِلم الصحف"، وصاحبه "صحفيًّا" (بمعنى من يأخذ علمه من الصحف لا عن الشيوخ)، وهي صفة كانت تحمل سِمةً من النقيصة قديمًا.

> تجري القراءة في "عزلة تامة" وفي "تواصل تام" في آنٍ واحد. والقارئ الذي يُنهي كتابًا عظيمًا لن يكون هو الشخص نفسه الذي بدأه.

هذا الشكل من القلق كان ينبع من فكرة أن النص المكتوب "جامد" و"صامت"، في حين أن المشافهة "حيَّة" و"تفاعليَّة". وقد ذهب الجاحظ، في دفاعه الشهير عن الكتاب، إلى محاولة ترويض هذا الخوف، مؤكدًا أن الكتاب هو "الجليس الذي لا يطريك"، لكنه لم يستطِع محو التوجُّس من أن الكتب قد تؤدي إلى توليد أفكار غريبة وخارجة عن السيطرة الجماعية إذا ما انفرد بها القارئ بلا مؤانسة أو توجيه.

وفي فترات تاريخية معيَّنة، تحوَّل هذا التوجُّس إلى حذرٍ عقائديٍّ أدَّى في حالات شهيرة إلى غسل الكتب بالماء؛ لإذابة الحبر أو دفنها أو حرقها كما فعل بعضُ الزهَّاد والعلماء بكتبهم في أواخر حياتهم، ليس كراهيةً في العلم، بل خوفًا من فتنة التأويل، ويقينًا منهم بأن الكتاب كائن حيٌّ يملك قوةً تتجاوز نيَّة صاحبه، وقدرةً على "تغيير" مسار القارئ نحو آفاق لم تكُن محسوبة. ويتقاطع هذا الموقف التراثي مع "الفارماكون" اليوناني؛ فالكتاب العربي كان بدوره حِرزًا يحفظ الحكمة، لكنه كان أيضًا مخاطرة قد تورد صاحبها موارد الحيرة.

من "الهرطقة" إلى "العدوى الجسدية"

مع صعود المؤسسات الدينية في أوروبا العصور الوسطى، لم تَعُد الكتب المخالفة مجرد أفكار خاطئة، بل عُدَّت مواد ملوثة جسديًّا. ووفقًا للمؤرخ هايغ بوزماجيان، كانت النصوص التي تثير التساؤلات حول الكنيسة تُوصف بأنها "أفاعٍ مُهلكة" أو "عفن" يُفسد الروح والبدن معًا.

في عام 1533م، وفي خضم الصراعات الفكرية في إنجلترا، وَصف توماس مور كتابات وليام تيندال بأنها "سموم قاتلة" تهدِّد بإصابة القرَّاء بـ"طاعون مُعدٍ". هذا الاستخدام المستمر لمصطلحات الأوبئة (طاعون، سم، عدوى، عفن) لم يكُن مجرد استعارات بلاغية،

مطبعة غوتنبرغ: اللحظة التي نقلت الكتاب من النسخ اليدوي إلى عصر الانتشار الواسع للمعرفة.

بل كان يُعبِّر عن قناعةٍ طبيةٍ في ذلك العصر بأن الأفكار السيئة تضعف المناعة الأخلاقية والجسدية للإنسان.

ومع اختراع المطبعة، تضاعف هذا الرعب؛ إذ فقَدَ الحرَّاس قدرتهم على "الحجر الصحي" على الأفكار، بعد أن تحوَّلت الكتبُ من بضاعة نادرة ومحصورة في المكتبات المغلقة إلى متاعٍ متاحٍ للجميع. هذا الانتقال خلق حالةً من الذعر الأخلاقي؛ إذ لم يَعُد ممكنًا التيقن من أن القرَّاء يمتلكون الأدوات الذهنية الكافية للتعامل مع ما يقرؤون.

ومع ولادة "الرواية" بوصفها نوعًا أدبيًّا حديثًا في القرن الثامن عشر، انفجر نوع جديد من القلق. بدت الرواية أخطر من الفلسفة؛ لأنها تخاطب العاطفة لا العقل، ولأنها تقدِّم نماذج بشريةً واقعيةً يمكن التماهي معها. وجادل الناقد الإنجليزي صمويل جونسون، في مقال شهير له عام 1750م، بأن "الملاحظة الدقيقة للعالم الحي" في الروايات (الجديدة) أخطر بكثير من قصص الفروسية الخيالية القديمة؛ فالروايات القديمة كانت بعيدة عن الواقع لدرجةٍ أن أحدًا لم يفكر في تقليد أبطالها. أمَّا الرواية الحديثة، فهي تُشرك القارئ في تجاربه اليومية، وهو ما يمنحها سلطة هائلة في تشكيل سلوك الشبان والشابات. وما أزعج جونسون وغيره هو "الخلط بين الخير والشر" في الشخصيات الروائية؛ فالأبطال ليسوا ملائكة، بل بشر يخطئون وينجحون، وهذا الغموض الأخلاقي عُدَّ "سُمًّا" قد يضلل القرَّاء الذين يبحثون عن القدوة الصالحة.

في أواخر القرن الثامن عشر، ظهرت مصطلحات مثل "هوس القراءة" (Reading Mania) و"وباء القراءة" (Reading Epidemic)، لتصف تفشّي الرغبة في اقتناء الكتب بين قطاعات عريضة، وهو ما صوَّره البعض حينذاك بحالةٍ مرضيةٍ تجتاح الجماهير. وعُدَّت النساء، على وجه الخصوص، الضحايا الأبرز لهذا الوباء؛ حتى إن الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو حذَّر في مقدمة روايته "جولي" (1761م) من أن "أي فتاة تجرؤ على قراءة صفحة واحدة من رواية هي فتاة ضائعة". لقد كان ثمَّة إجماع على أن القراءة تثير "هيجانًا عاطفيًّا" لا تستطيع عقول النساء والشبان الضعيفة كبحه، وهو ما يؤدي إلى انحرافات سلوكية أو أمراض نفسية.

ظاهرة "فرتر"

لعلَّ المثال الأشهر في تاريخ الخوف من الكتب هو رواية يوهان فولفغانغ فون غوته "آلام الشاب فرتر" (1774م). إذ انتشرت تقارير عن موجة من الانتحارات في أنحاء أوروبا بسببها؛ لأن الرواية تحكي قصة شاب فنان يقع في حب امرأة مستحيلة، وينتهي به الأمر إلى الانتحار. ومع أن الأدلة العلمية على هذه الموجة كانت ضعيفة، كان الرد المؤسساتي عنيفًا وشاملًا. واتَّهم القسُّ تشارلز مور، في دراسته الضخمة "بحث شامل في موضوع الانتحار" (1790م)، روايةَ غوته بأنها المُحرِّض الأول على تدمير الذات بين الشباب. وفي ألمانيا، أدرج الطبيب يوهان بيتر فرانك "قراءة الروايات المسمومة" بوصفها أحد الأسباب الطبية للانتحار في كتابه "نظام السياسة الطبية الكاملة".

كانت تلك لحظة فارقة: العِلمُ والطبُّ يُسخَّران لتجريم الأدب. فلم يَعُد المنعُ على أسسٍ دينيةٍ فحسب، بل لأغراض حماية "الصحة العامة" للمواطنين.

الروايات الشعبية والسموم الفكرية

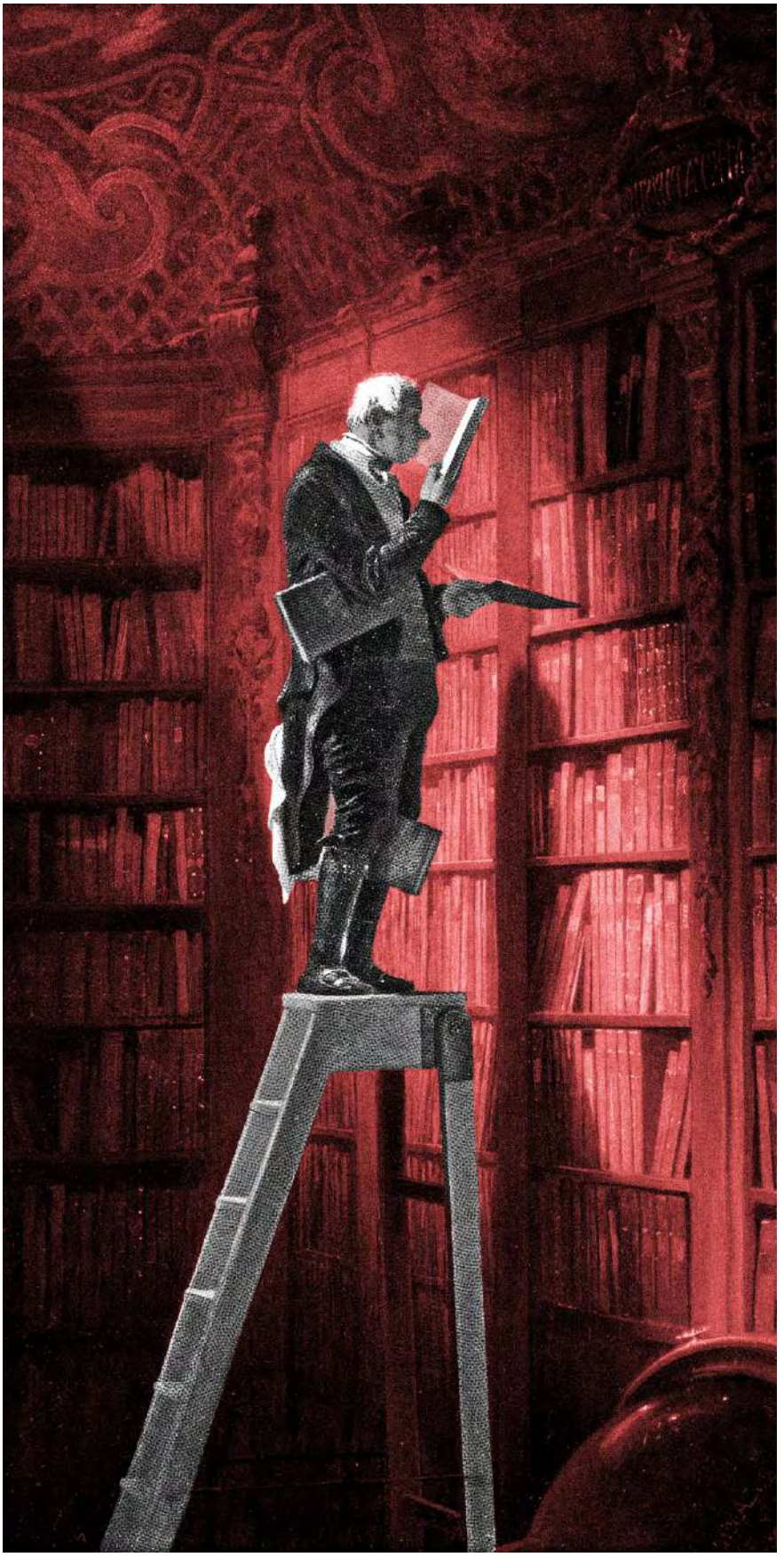
مع اتساع رقعة القراءة في العصر الفيكتوري، ظهرت "روايات البنس"، وهي قصص رخيصة الثمن مملوءة بالعنف والتشويق، أثارت ذعرًا أخلاقيًّا لم يسبق له مثيل؛ إذ اعتقد المربُّون أن هذه القصص "تحقن فيروسًا" في عقول أطفال الطبقة العاملة.

ووصم الفيلسوف الألماني آرتور شوبنهاور، في عام 1851م، "الكتب الرديئة" بأنها "سموم فكرية تدمّر العقل". وكان لافتًا في نقده ذلك الربط بين "الشعبية" و"السمية"؛ فكلما كان الكتاب أكثر رواجًا، كان أخطر؛ لأنه يعمل على تخفيض المستوى الثقافي وتلويث الوعي الجمعي.

الرقابة من "الأسفل" واختراع "التحذير"

بحلول القرن الحادي والعشرين، حدث تحوُّل مذهل ومفارقة تاريخية كبرى. لم يَعُد الرقيب هو القس أو الطبيب أو الفيلسوف أو الدولة، بل أصبح "القارئ" نفسه. وعشنا لنرى طلابًا في بعض أرقى الجامعات العالمية يطالبون بوضع "تحذيرات من المحتوى" على الكلاسيكيات العظيمة: رواية "مستر دالوي" لفرجينيا وولف مثلًا، تُتهم بأنها قد تثير أفكارًا انتحارية، و"المسخ" لأوفيد تُصوِّر أفعال عنف قد تزعزع الأمن السايكولوجي لطلاب الشهادة الجامعية الأولى. ولعلَّ ذلك إقرار من القارئ المعاصر بضعفه أمام النص. وفي حين كان الرقيب القديم يرى القرَّاء كائناتٍ ضعيفةً تحتاج إلى الحماية، أصبح القرَّاء اليوم يطالبون بأن يُنظر لهم باعتبارهم ضعفاء، وبحقهم في عدم التعرض للصدمة. وتحوَّلت الرّقابة، التي كانت يومًا أداة لهيمنة المهيمنين، إلى ما يشبه "درع حماية" للمُهمَّشين والضعفاء.

لكن هذا التحوُّل لا يخلو من أخطار على جوهر عملية القراءة؛ لأن القيمة العظمى للأدب تكمن في قدرته على انتزاعنا من مناطق الأُلفة لدينا ووضعنا في مواجهةٍ مع "الآخر" ومع "المظلم" في دواخلنا.



عبدالمنعم حسن

ناقِرًا فضةَ الوَجد..

التَفتْ نحوَ كَرنفالِ الضفافِ
حيثُ كانَت تَحيا طيوفُ الشغافِ

وتَسُوقُ الرِّضا حُداءً نبيلاً
تتَهادى على جَناحِ السُّلافِ

رائحاتٍ وغَادياتٍ . . كَسِربٍ
مِنْ قُلوبٍ ، مُنَعَّماتٍ . . خِفافِ

هل نَسِيتَ الربيعَ . . إذ كان يأتيكَ . .
. . اختيالاً . . طَلْقَ الجَنى . . لا يُجافي؟!

مِن سَحَاباتِ "البحتريِّ" ليَجلُو
عَن نَواحي الهَوى غُبارَ المَنافي؟!

أَشْرِعِ الروحَ للكمنجاتِ ، وامْلأ
مِن لُحُونِ الأحلامِ كُلَّ الصِّحافِ

لَم يَزَلْ للغُيومِ أمرٌ ونَهيٌ
وحقُوقٌ على الفُصُولِ العِجافِ

حارَ دَربُ الفَناءِ في الخُلد . . فاكتُب
سِيرةَ البدءِ عن نَوايا الفَيافي

رَمْلةً رملةً ، وتِيهًا فَتِيهًا
هل سيُلقِي عَصاهُ رَحْلُ القوافي؟!

راهَنَ البحرُ بالنهائيِّ في البحر . .
. . على أنْ تَدنُو ظِلالُ المَرافِي

لِوُصولِ المَلَّاحِ يَبتَهِلُ المِجدافُ . .
. . والزَّورقُ المُسافرُ غافِ

وحَرير الأمواجِ لألاءُ صَحْوٍ
والنسيمُ الكَسُولُ في الأفقِ ضافِ

يرتديهِ الغِناءُ بُرْدَ أَمانٍ
يتَغشّاهُ نَغمةً مِن لِحافِ

يعتري الأُفْقَ نَورَسٌ ، ثم تعلو
في ذُراه قوادِمٌ وخَوافِ

أَصغِ للنجمِ ناقِرًا فضّةَ الوَجْدِ . .
. .فَوَجْدُ الإيقاعِ ليس بِخَافِ

سَيصُبُّ الغروبُ كأسَين . .
في صِحّةِ شمسٍ
مَدينةٍ باعترافِ

ما الذي في السؤال غيرُ اشتهاءِ . .
. . الخصبِ ، أو غيرُ نَشوةِ الاكتشافِ؟!

مثلما يستفزُّكَ الأخضَرُ اللامِعُ . .
. . والنَّسغُ في كُرومِ القِطافِ

مثلما للفَنار تَوْقٌ شَفيفٌ
يتبارى عليه سَعيُ النِّطافِ

ولكَ الآن أن تمُرّ يقينًا
ورهانًا على أقاصي المَطافِ

لاختلاف النهار والليل معنًى
واحدٌ . . فيك ألفُ معنى اختلافِ

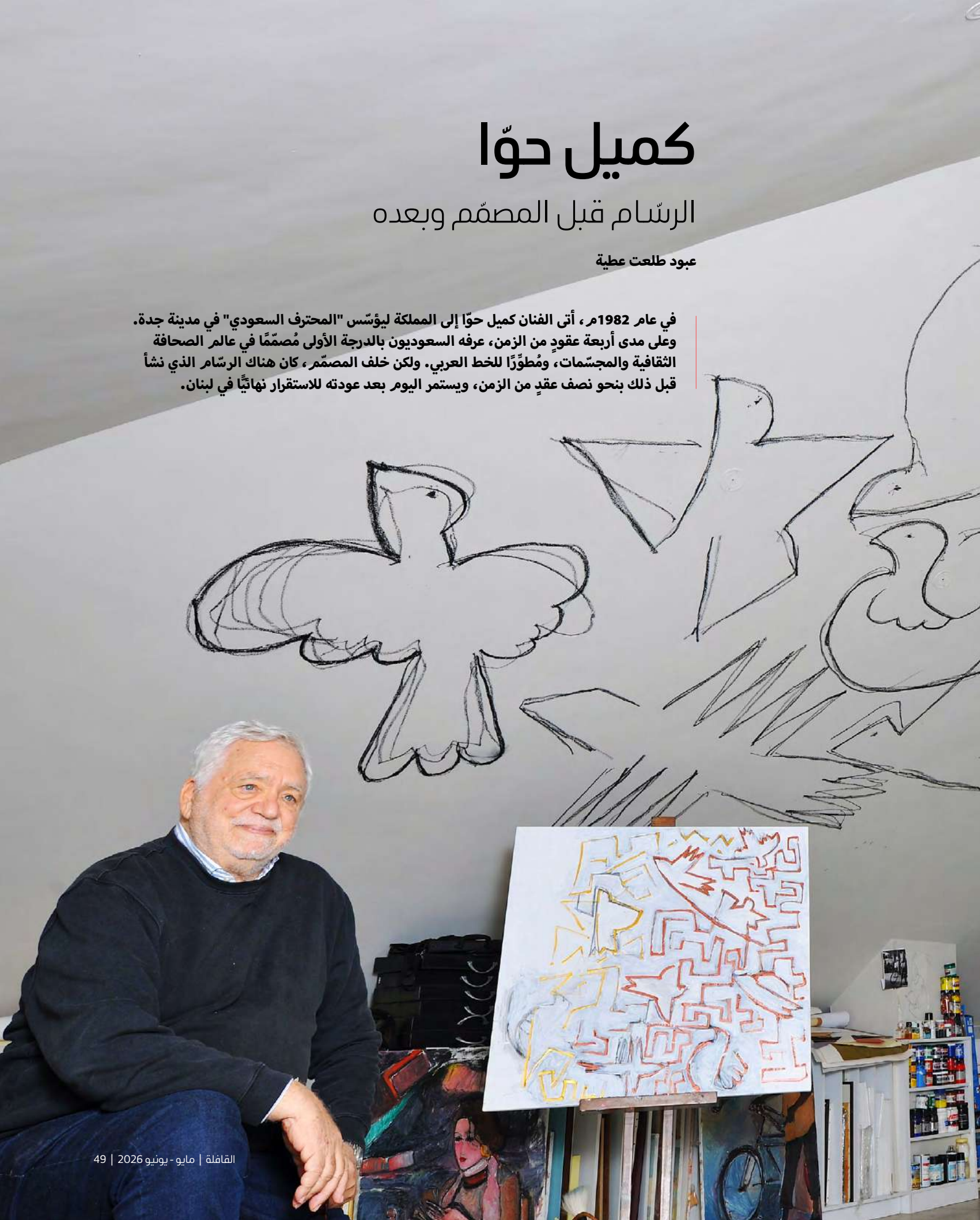
يحتل محترف الفنان الدور العلوي من بيته المشرف على مناظر جبلية خلابة تمده بنبع لا ينضب من المواضيع.

كميل حوّا

الرسّام قبل المصمّم وبعده

عبود طلعت عطية

في عام 1982م، أتى الفنان كميل حوّا إلى المملكة ليؤسّس "المحترف السعودي" في مدينة جدة. وعلى مدى أربعة عقودٍ من الزمن، عرفه السعوديون بالدرجة الأولى مُصمّمًا في عالم الصحافة الثقافية والمجسّمات، ومُطوِّرًا للخط العربي. ولكن خلف المصمّم، كان هناك الرسّام الذي نشأ قبل ذلك بنحو نصف عقدٍ من الزمن، ويستمر اليوم بعد عودته للاستقرار نهائيًّا في لبنان.



في النصف الثاني من سبعينيات القرن الماضي، وعندما كانت الحرب الأهلية على أشدّها في لبنان، ومن دون أي تحضير أكاديمي مسبق، أمسك كميل حوّا بالفرشاة وراح يرسم. ولكن ماذا رسم؟ بورتريهات أفراد عائلته ومعارفه من المثقفين في منطقة رأس بيروت. وعلى صعيد الشكل، اتّسمت هذه المجموعة بضرباتٍ سريعة وعفويَّة من فرشاة غليظة ومتوترة، وكأن الرسّام كان يخشى، في وعيه أو لا وعيه لا فرق، من أن يفقد هؤلاء فجأةً. فاقتصر إتقان الملامح الشخصية في هذه البورتريهات على ما يكفي للتعريف أو "للتذكير" بها. ومنذ ذلك الحين، أطلق عليه بعض النقّاد لقب "فنّان اللحظة الهاربة".

الثوابت في شخصيته الفنيّة

الثوابتُ في أعمال كميل حوّا عديدة. فعلى مستوى الأسلوب واللغة التشكيلية، ثمَّة قرابةٌ واضحة بين أولى لوحاته التي رسمها قبل نصف قرنٍ وتلك التي يرسمها اليوم. ومن أبرز هذه الثوابت أن موضوعات لوحاته مقروءة بسهولةٍ، ولا تحتمل الكثير من التأويل. وعمومًا، هناك دائمًا الموضوع المرسوم بأمانةٍ للأصل في وسط اللوحة، وخلفه أو حواليه "مكمّلاتٌ" خاضعةٌ للتبسيط حتى تصبح أحيانًا مجرّد مساحاتٍ لونيّةٍ تعزّز البُعد الجمالي للوحة برمَّتها.

غير أن الثابت الأبرز في هذه الأعمال هو اختيار الفنان للموضوعات التي يراها تستحق أن تُرسم. وإن كنَّا قد أشرنا آنفًا إلى "اللحظة الهاربة" التي كثيرًا ما كانت تستوقفه، وكأنه يرغب في القبض عليها وتثبيتها على "الكانفاس"، فيجب أن نتساءل عن طبيعة هذه اللحظة الهاربة.

عندما نتطلع إلى مجمل أعمال "حوّا" نكتشف أن معظم موضوعاتها مُستَمدٌّ مما شاهده في حياته اليومية. فرسم الكثير من باقات الزهور التي كانت تُزيّن بيته، والنساء الجالسات، وبعض المناظر الطبيعية، وصولًا إلى ما التقطته عيناه في الأماكن العامة، إنها موضوعات "عادية" منتقاة من الواقع، والأمر ليس عيبًا أو نقصًا. إذ كثيرًا ما لجأ الفنانون، حتى من غير الواقعيين، إلى رسم موضوعات عادية إلى حدّ المألوف المملّ، شرط ألّا ينعكس ذلك على اللوحة فيجعلها بدورها عاديةً أو مألوفةً مملّة.

بالتمعن في كل لوحةٍ من لوحات "حوّا" على حدة، نكتشف ما استوقف الفنان في هذا المشهد أو ذاك. ففي لوحته "في انتظار الأطفال"، على سبيل المثال، نرى ثلاث أمهات ينتظرن أطفالهن أمام حديقة الملاهي. والبارز في هذه اللوحة هو إيقاع الأيدي البيضاء الخارجة من العباءات السوداء، التي لولاها لما كان في المشهد ما يستحق الرسم. وفيما تفتقر كراسي المطاعم عادةً إلى أي جاذبيةٍ شكليّةٍ، فإن الكراسي الحُمر في أحد مطاعم القاهرة استوقفته بفعل تلاعب خطوطها الأفقيّة والعموديّة الحمراء، فرسمها في أكثر من لوحةٍ. أي أننا أمام فنّان لا يبحث عمدًا عن موضوعات لوحاته، ولا يصطنعها بقرارٍ، بل ينتظر بروزها أمامه صدفةً، سواءً تمثّلت هذه الصدفة بمشاهدة "شابٍّ إفريقي يعبر الشارع مع درَّاجته"، أو "مدبرة المنزل وهي تنشر الغسيل على الشُّرفة". وعليه، إن صحّت تسميةُ المرحلة الأولى من مسيرته الفنيّة بأنها التقاطٌ لـ"لحظات هاربة"، فمن الأصح القول إن مسيرته في فن الرسم قامت في معظمها على "اللقاءات الصُدَفيّة".

اسكتش لصورة الفنانة سيتا مانوكيان، من المرحلة المبكرة.

شاب إفريقي يعبر الطريق مع دراجته.

"في انتظار الأطفال"، من اللوحات التي رسمها في جدّة.

> كل لوحةٍ للفنان حوّا هي مغامرة بدأت وانتهت. فما من لوحةٍ وُلِدت من سابقاتها، ولكنها تنبثق من نقطة مشتركة، هي شخصيته الفنية.

كل لوحةٍ للفنان "حوّا" تُشكّل مغامرةً بدأت وانتهت؛ إذ ما من لوحةٍ عنده ولدت من سابقاتها، ولكن جميعها ينبثق من نقطة مشتركة في شخصيته. فعلى سبيل المثال، ما من واحدةٍ من عشرات باقات الزهور التي رسمها تشبه الأخريات في شيء. إذ يكفي أن يتبدّل أيُّ شيءٍ في هذه الزهور أو بقربها حتى نجد أنفسنا أمام لوحةٍ مختلفةٍ تمامًا. أمّا على صعيد اللغة التشكيلية، فيظهر اهتمامُه البالغ بما يحمله الموضوع من خطوط ومساحات لونيّة وعلاقتها ببعضها؛ سواء أكان ذلك في صورة "الوالدة في ملابس الحداد"، حيث ينتأ طرف كرسي أصفر صارخ في لوحةٍ ليس فيها غير الأسود والرمادي، أم في "عزاء في رأس بيروت"، حيث نرى المشهد يتألف من مربعين أسودَيْن يحتلان وسط اللوحة، وتحتهما مجموعةُ خطوطٍ عموديّةٍ، وفوقهما خليطٌ عضويٌّ من الألوان الزاهية. هذا الاهتمام بالعناصر الشكليّة كان هو تحديدًا ما فتح أمامه أبواب التصميم الواسعة.

عمله في التصميم الطباعي وغيره

خلال إقامته في المملكة، وعلى مدى أربعين سنة، انهمك "حوّا" بالعمل مُصمّمًا في مجالاتٍ عديدة، شملت: تصميم الشعارات لمؤسساتٍ وطنيّة كبرى، من وزارة البترول والثروة المعدنية إلى إمارة المنطقة الشرقية؛ ولمؤسساتٍ وأنشطة ثقافيّة من "مؤتمر الفكر العربي" إلى "معرض الكتاب العربي" في بيروت، وشعاراتٍ وكتيّبات لكبريات المجموعات الاقتصادية، مثل: "العيسائي"، و"بن لادن"، و"العليّان"، وغير ذلك مما يستحيل حصرُه، ويصعب على الفنان نفسه إحصاؤه أو تذكره. وفي التصميم الطباعي

صورة ذاتية وهو يرسم (1975م).

"الكراسي الحمر".

"عزاء في رأس بيروت".

شمل عمله، من ضمن ما شمل، تطوير عدّة نماذج من أطقم الخط العربي للطباعة، بموازاة شاغله الرئيس، ألا وهو تصميم عدد من المطبوعات الثقافية الدورية وتطويرها، مثل "ترحال" لحساب الهيئة العامة للسياحة والآثار، و"الوضيحي" للهيئة السعودية للحياة الفطرية. أمَّا "القافلة"، فقد رافقها يوميًّا وصفحةً بصفحة لنحو ثمانية عشر عامًا، بعد أن كان قد وضع لها تصميمها الجديد في عام 2003م.

خلافًا لفن الرسم، حيث تولد اللوحةُ وِفقًا لمزاج الفنان وذائقته الشخصية ورؤيته الخاصة للعالم ومواطن الجمال فيه، فإن فنّ التصميم محكومٌ بشروطٍ خارجيّةٍ يفرضها طرفٌ آخر. فكيف تفاعل هذا مع ذاك؟

يقول كميل حوّا: "لا شكَّ في أن فنّ اللوحة مختلف تمامًا عن فنّ التصميم. وعندما أكون منهمكًا في تصميم أي شيء لجهة خارجيّة لا أستطيع أن أرسم. ولكن في العمق، هناك أمور أساسية مشتركة ما بين هذين المجالين: التركيب المتوازن، أهمية الخط واللون، وضوح الخطاب... إلخ. ولذا، يمكن القول إن في كل لوحةٍ زيتيّة شيئًا من التصميم، وفي كل تصميمٍ جيّدٍ شيئًا من فنّ الرسم".

ويستطرد قائلًا: "خلال المعرضين الأولين لي في بيروت، وكانا قبل انتقالي إلى السعودية وتأسيس (المحترف السعودي)، سمعت من بعض النقّاد أن في لوحاتي الكثير من التصميم الجرافيكي. ولم أبحث معهم هذه النقطة لأنني أخذتها على محمل النقد السلبي، ولكنها لم تكُن كذلك".

أثر فنّ التصميم في فنّ الرسم

العمل في التصميم الطباعي أو غيره لم يُبعِد الفنان عن الرسم؛ إذ يقول: "في الأوقات التي لم أكُن أعمل فيها بالتصميم، كنت أرسم وفق مزاجي الخاص، وبشكل حرٍّ تمامًا، لأني لم أكُن أخطط لعرضها". ومع ذلك، فإن هذه الأعمال كانت تُجمع لاحقًا في معارض منفردة أو مشتركة في لبنان والقاهرة وجدة والكويت.

ولكن على الرغم من هذا الفصل بين هذين المجالين الفنيّين، فإن الخبرات المتراكمة

التي جمعها "حوّا" من التصاميم التي نفّذها، انعكست على لوحاته الزيتيّة التي رسمها "وفق مزاجه الشخصي". ولا يظهر ذلك بوضوح إلا عند مقارنة أعماله الأولى بتلك التي أنجزها في السنوات الأخيرة. صحيحٌ أن موضوعات هذه اللوحات بقيت مُستمَّدةً من مصادرها الأولى، وتقنيّته المشابهة لتقنيات ما بعد الانطباعية بقيت هي نفسها، إلا أن أعماله الأخيرة صارت تتميّز بتركيز أكبر على "الأناقة" الشكلية بما يكفي لتعزيز البُعد الجمالي من دون أن تحلّ محله. وهذا ما نراه في لوحاته التي تصوّر البيئة الطبيعية المحيطة بمقرّ إقامته الجديد في جبل لبنان، مثل لوحة "تفرّع"، حيث أصبحت جذوعُ أشجار الصنوبر وأغصانُها مجرّد أغنيةٍ لونيّةٍ من خطوطٍ عموديّةٍ، لكنها ظلّت مقروءة أسوةً بباقي أعماله، وعلى حافة التجريد من دون السقوط في هاويته. كما أن خلفيات الموضوع الرئيس، كما نرى في زهوره الأخيرة، أصبحت مجرد مساحات شبه هندسيّة، لا خطاب لها سوى تعزيز البُعد الجمالي.

وهذا الفصل الواضح بين فنّ التصميم من جهة، وفنّ الرسم من جهة أخرى، واستفادة كل واحدٍ منهما من الآخر، هو ما يُمكّن اليوم الفنان من العمل فيهما معًا، ولكن ليس في الوقت نفسه. وهكذا رأيناه يُصمّم اسم مدينة بيروت في مُجسّم قائم في وسط المدينة، ويطوّر أشكال الأبجدية الفينيقية، التي كان الحرف الأول منها هدية رئاسة الجمهورية إلى الرئيس الفرنسي بمناسبة زيارته الرسمية. وما بين هذا وذاك، يرسم ما استوقف نظره صُدفةً، سواء أكان ذلك كثافة الأوراق الخضراء في شجرة برّية، أم باقة زهور أتت بها زوجته إلى المنزل، أم صورة أحد أفراد العائلة.

جماليات الحياة اليومية

ختامًا، يتميّز كميل حوّا الفنان عن معاصريه بكونه لم يُجهد نفسه يومًا ليؤطر فنّه وفقًا لأي من التنظيرات الرائجة. فهو المنظّر لنفسه. ولا قسرية من أي نوعٍ في اختيار موضوعات لوحاته. يرسم ما يراه يستحق الرسم ولهدفٍ واحدٍ، وهو مشاركة الآخرين الجمال الذي اكتشفه هنا أو هناك. وهو بذلك أشبه بمَن عرف خبرًا سعيدًا ويرغب في إطلاع الجميع عليه. وهذا ما يفسّر

"زهور في دلو أزرق". وهي من أعماله الجديدة.

> استمدّ حوّا موضوعات لوحاته من الحياة اليومية والمشاهد "العادية"، ولكن الإبداع في التعبير الجمالي أبقى لوحاته في مأمنٍ من أن تكون عادية.

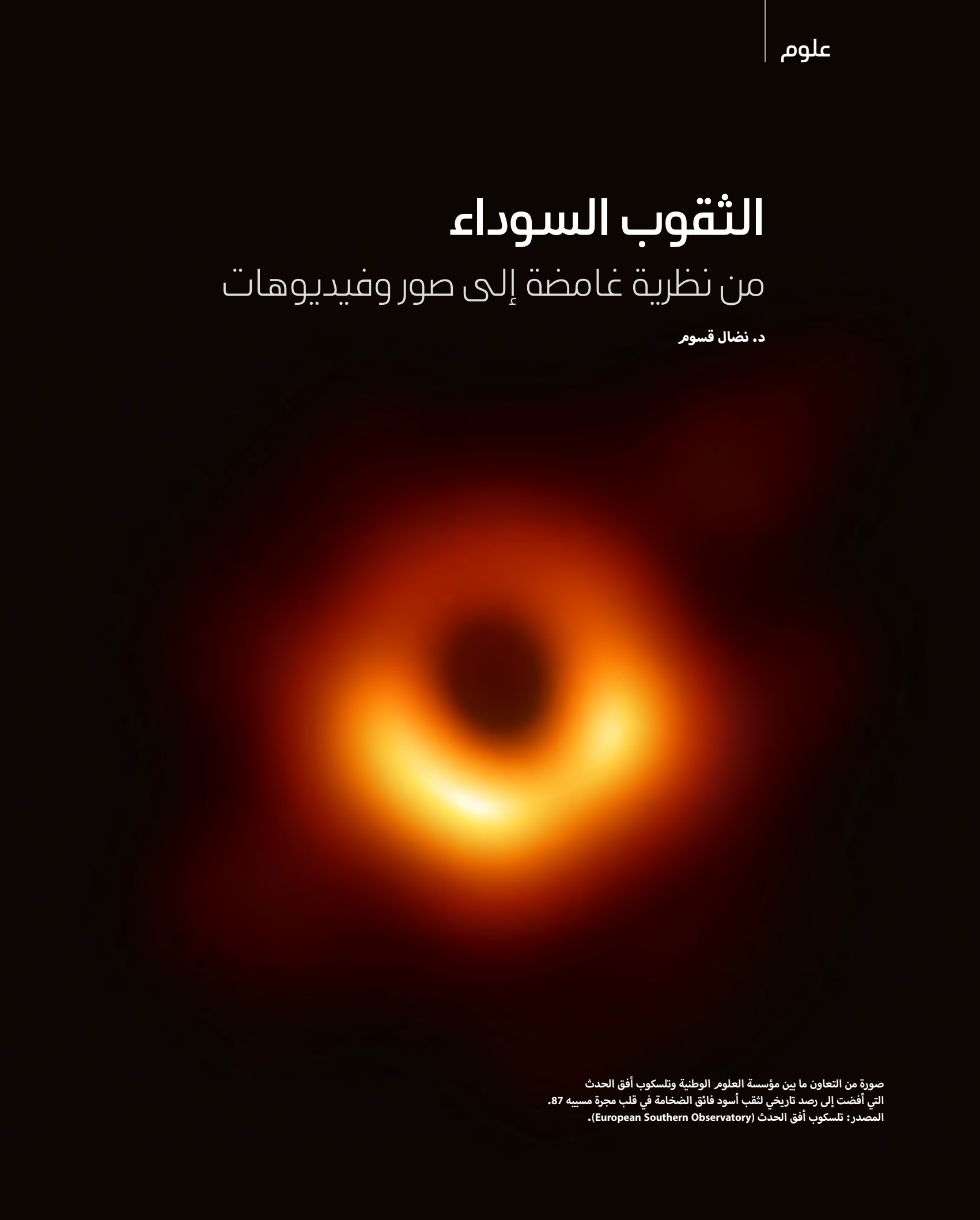
حرصه على تسهيل قراءة اللوحة، لتلافي التأويلات التي غالبًا ما تشطح بعيدًا عمّا يريد الرسّامون قوله. كما أن إمتاع العين يبقى الموجّه الرئيس لفرشاته ولانتقاء اللون ورسم الخط.

ولكن ذلك لا يعني أن لوحاته وقعت في فخ "التزيين البحت"؛ لأننا عندما نجمع ما رسمه خلال خمسين سنة من موضوعات وشخصيات في بيوتها أو في الأماكن العامة والبيئة التي عاشت فيها، نلاحظ أنه أرّخ بدقةٍ وبتوسّع لكثيرٍ من الجماليات التي أحاطت بالحياة اليومية للطبقة الوسطى وصنعت معالمها في عصرنا هذا.

الثقوب السوداء

من نظرية غامضة إلى صور وفيديوهات

د. نضال قسوم



صورة من التعاون ما بين مؤسسة العلوم الوطنية وتلسكوب أفق الحدث التي أفضت إلى رصد تاريخي لثقب أسود فائق الضخامة في قلب مجرة مسييه 87.
المصدر: تلسكوب أفق الحدث (European Southern Observatory).

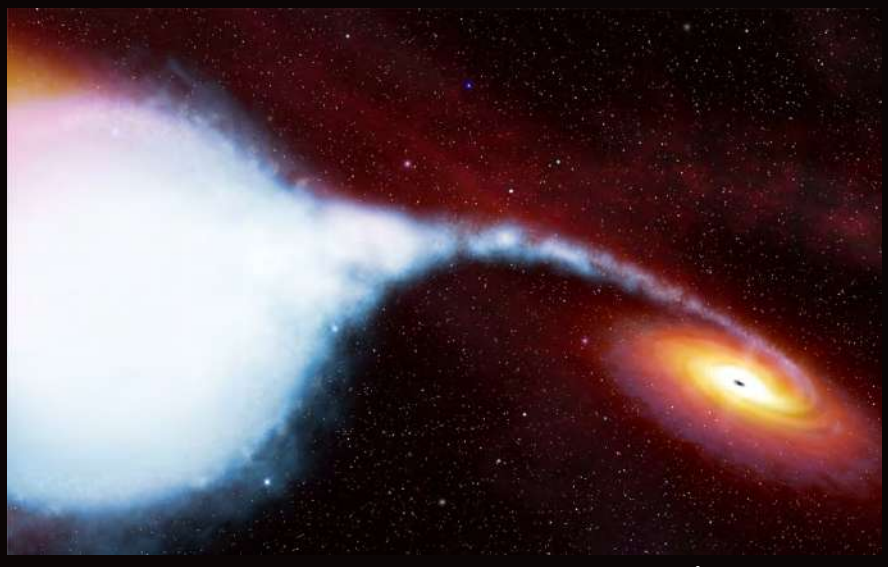
على مدى عقود طويلة، ظلّت الثقوب السوداء موضوع أغرب النظريات التي عرفتها الفيزياء، بل العلوم بأسرها. فقد ظهرت قبل أكثر من قرنين بوصفها فكرةً مبدئية ترتبط بالجاذبية في الفضاء: ماذا لو كانت جاذبيةُ جُرمٍ ما قويةً إلى درجة لا تسمح للضوء بالخروج منه؟ سيكون جُرمًا مظلمًا أسود. ثم ظهرت الثقوب كحلول غريبة لمعادلات النسبية العامة التي وضعها ألبرت آينشتاين عام 1915م: "ثقب" في نسيج الزمكان، وهو أساس تلك النظرية. ثم تطورت الفكرة عبر أعمال عدد من الفيزيائيين. لكن مع رصانتها الرياضية، ظلّت هذه الثقوب لفترة طويلة فكرةً نظرية، ولم تتوفر وسائل للرصد والقياس والتحقق من خصائصها.

لسنوات طويلة، كانت الرسومات والأشكال الفنية الوسائلَ الوحيدة الممكنة لعرض مواصفات الثقوب السوداء. فقد كان العلماء يرسمون أقراصًا من الغاز المتساقط حول بقعة سوداء في المركز، ويشيرون إلى أن الجاذبية القوية في تلك المنطقة واحتكاك الغاز مع بعضه سيرفع درجة الحرارة، بحيث تنتج أشعة سينية أو أشعة في نطاقها قبل أن يصل الغاز إلى الثقب الأسود، ويكون رصد ذلك الإشعاع دليلًا غير مباشر على وجود ثقب أسود في المركز. لكن كل ذلك ظلّ، إلى حدّ بعيد، تخيّلًا علميًّا مدعومًا بالمعادلات لا بالصور الحقيقية.

ثم حدثت قفزة تاريخية في عام 2019م، عندما نشر مشروع "تلسكوب أفق الحدث" (Event Horizon Telescope) أول "صورة" ملتقطة (أو مستنتجة) لثقب أسود عملاق في قلب المجرة (M87) البعيدة. وللمرة الأولى، رأى البشر ظِلَّ ثقب أسود مُحاطًا بحلقة من الضوء القوي. وبعد ذلك بثلاث سنوات، في عام 2022م، جاءت الصورة الثانية لثقب أسود آخر: الثقب العملاق في مركز مجرتنا درب التبانة.

ولم تتوقف القصة عند الصور. فالعلماء اليوم يقتربون من خطوة جديدة أكثر إثارة: تحويل هذه الصور إلى فيديوهات تُظهر حركة المادة حول الثقب الأسود. وإذا تحقق ذلك، خلال السنة المقبلة، كما يتوقع قادة المشروع، فقد ننتقل من "تصوير" الثقوب السوداء، مع ما في ذلك من صعوبة وإنجاز تقني، إلى إنتاج أفلام قصيرة لما يحدث حول أحد أكثر الأجسام غرابة وإثارة في الكون.

فماذا يعني أن يتحول شيء، كان تخمينًا نظريًّا لقرون، إلى ظاهرة يمكن تصويرها ومشاهدة تغيّراتها من على بعد ملايين السنوات الضوئية؟



المصدر: وكالة الفضاء الأوروبية (ESA).

ماهية الثقوب السوداء وأنواعها

هناك ثلاثة أنواع من الثقوب السوداء: النجمية والعملاقة والبدائية.

الثقب الأسود النجمي هو الذي يتشكّل عندما ينهار قلب نجم كبير في نهاية حياته بسبب نفاد وقوده النووي. حينئذٍ تؤدي قوة الجاذبية في القلب إلى تقلّصه فتزداد الجاذبية بشدة حتى يصبح الضوء غير قادر على الإفلات منها. ولا يزيد قطر مثل هذا الثقب الأسود على عشرات الكيلومترات.

أمَّا الثقب الأسود العملاق، فهو الذي نعتقد أنه موجود في مراكز معظم – وربَّما كل – المجرات في الكون، وهو هائل، تبلغ كتلته من ملايين إلى مئات ملايين المرات من كتلة الشمس. ولا نعرف حتى الآن كيف تتشكل؛ ربما من اندماجات عديدة لثقوب سوداء نجمية وابتلاع النجوم المجاورة على مدى مليارات السنين.

ومن هذه الثقوب العملاقة صُوِّر اثنان منها حتى الآن، ويسعى العلماء إلى إنتاج فيديوهات لها هذه السنة. ويُراوح قطر مثل هذا الثقب العملاق بين مليارات ومئات مليارات الكيلومترات.

وأمَّا الثقوب السوداء البدائية، التي يُعتقد أنها تشكّلت في بدايات الكون، فهي صغيرة للغاية، بحجم ذرَّة أو أكبر، ولكنها ذات كتلة كبيرة (كتلة جبل أو أكثر)، لكن لم يحصل أي رصد يؤكد وجودها فعلًا.

يُسمّى مركز الثقب الأسود "نقطة التفرّد"، وهي نقطة نظرية تتنبأ بها المعادلات الفيزيائية؛ إذ تصل الكثافة فيها إلى ما لا نهاية. لكن كل ما بداخل الثقب الأسود غير متاح للرصد، وكل ما يمكننا الوصول إليه هو المنطقة المحيطة به، التي غالبًا ما تعجُّ بالمادة الملتهبة والمُشعّة بسبب الاحتكاكات والحرارة العالية. وتُعرف "حافة" الثقب الأسود، التي تفصل داخله عن خارجه، باسم "أفق الحدث".

ومن المهم تصحيح فكرة شائعة: فالثقوب السوداء ليست "مكانس كونية" تبتلع كل ما حولها. إنها ببساطة أجسام صغيرة نسبيًّا، وذات كتل كبيرة، وأحيانًا تمتلك شحنة كهربائية أو عزمًا دورانيًّا، وتخضع لقوانين فيزيائية محددة، شأنها شأن أي جسم آخر في الكون، وإن كان ذلك في ظروف أكثر تطرفًا.

تاريخ مختصر للثقوب السوداء

تعود الفكرة الأولى لهذه الأجرام إلى أواخر القرن الثامن عشر. ففي عام 1783م، اقترح الفيلسوف والعالم البريطاني جون ميتشل فكرة "النجوم المظلمة"، وهي أجرام ذات جاذبية قوية إلى درجة أن الضوء لا يستطيع الخروج منها. وبعده بسنوات قليلة ناقش الفلكي الفرنسي بيير - سيمون لابلاس فكرة مشابهة. لكن هذه التصورات بقيت ضمن إطار الفيزياء الكلاسيكية ولم تحظَ باهتمام كبير آنذاك.

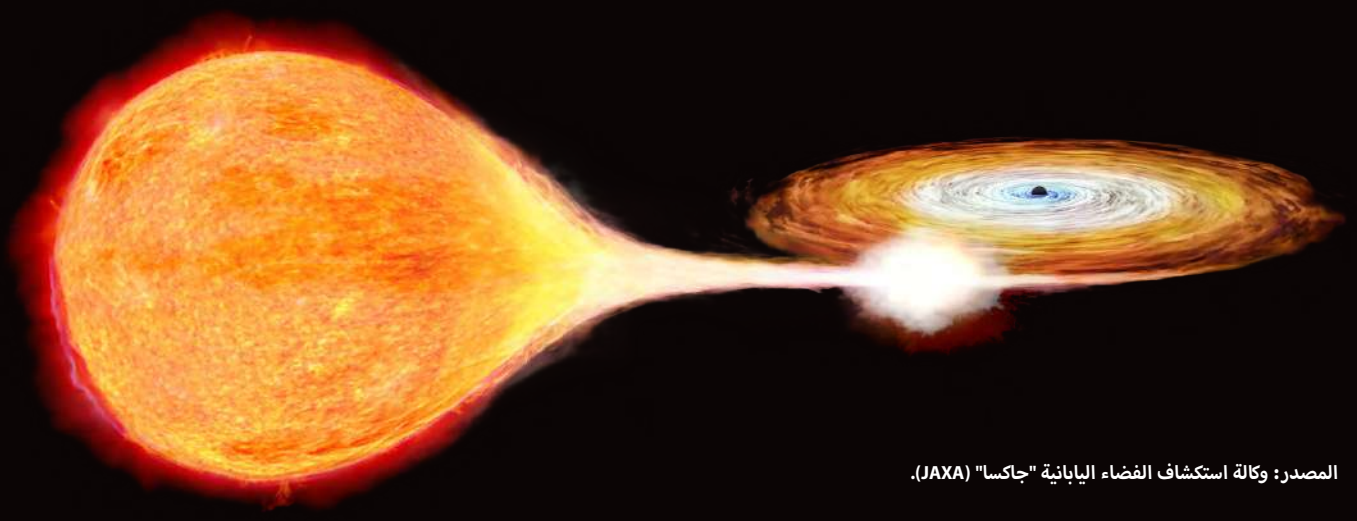
ثم جاء التحوُّل الحاسم مع نظرية النسبية العامة لآينشتاين عام 1915م؛ إذ توصل الفيزيائي الألماني كارل شوارزتشيلد إلى أول حل دقيق لمعادلات هذه النظرية، وأظهر أنها تسمح بوجود مناطق في الزمكان يصبح فيها الانحناء لا نهائيًّا، فهي إذًا "ثقوب". أمَّا مصطلح "الثقب الأسود" نفسه، فقد صاغه الفيزيائي الأمريكي جون ويلر عام 1967م، ومنذ ذلك الحين أصبح الاسم المعتمد في الفيزياء.

ومع ذلك، ظلّت الثقوب السوداء لعقود طويلة موضع شك؛ إذ ليست كل الحلول الرياضية لمعادلات الفيزياء موجودة فعلًا في الطبيعة.

بدأت الإجابة تتضح في الستينيات عندما اكتُشفت أنظمة نجمية ثنائية تصدر أشعة سينية بتدفقات قوية. في هذه الأنظمة يدور نجم عادي حول جسم غير مرئي عالي الكتلة، وفسّر العلماء هذه الظاهرة على أنها مادة تسقط من النجم العادي نحو ثقب أسود فتسخن وتصدر أشعة سينية قوية.

وفي تسعينيات القرن العشرين، ظهر دليل أقوى؛ فقد رصد الفلكيون مدارات نجوم تدور بسرعات هائلة حول نقطة غير مرئية في مركز مجرتنا درب التبانة. وأظهرت القياسات أن هذه النجوم تدور حول جسمٍ كتلته أكبر من كتلة الشمس بملايين المرات، وهو ما يُعرف اليوم بالثقب الأسود (Sgr A*).

> تَطلَّب التقاط صورةٍ لثقب أسود شبكةَ مراصد فلكية، تعادل قوتها تلسكوبًا بقطر نصف الأرض، شبّهها البعض بتصوير تفاحة على سطح القمر.



المصدر: وكالة استكشاف الفضاء اليابانية "جاكسا" (JAXA).

ثم جاء تأكيد آخر مذهل في عام 2015م، عندما رصد مشروع "لايغو" أول موجات ثقالية ناتجة عن اندماج ثقبين أسودين. لم يكُن هذا الاكتشاف دليلًا على وجود الثقوب السوداء فحسب، بل برهانًا مباشرًا على أن هذه الأجسام يمكن أن تندمج وتُطلق طاقة هائلة في شكل تموجات في نسيج الزمكان.

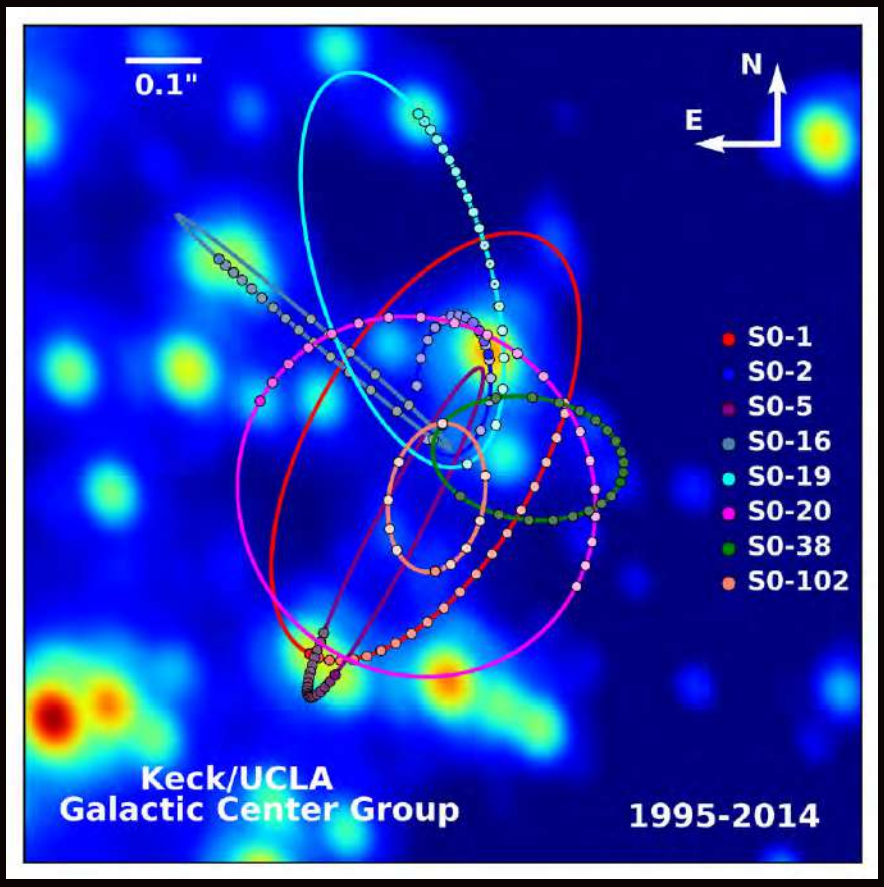
وأخيرًا، دخلنا عصر الصور المباشرة. فقد تمكن مشروع "تلسكوب أفق الحدث" من تصوير الثقب الأسود العملاق في المجرة (M87)، مستخدمًا بيانات جُمعت على مدى سنوات. ونُشرت أول صورة عام 2019م، ثم تبعتها صور أخرى من بيانات إضافية. ومع تطور التقنيات، تمكن العلماء من رصد تغيّرات في محيط الثقب الأسود في مركز مجرتنا، من قطعة غازية ساخنة تدور قرب أفق الحدث بنحو ثلث سرعة الضوء.

تصوير الثقوب السوداء منذ 2019م

كان تصوير الثقب الأسود العملاق عام 2019م إنجازًا علميًّا مدهشًا؛ إذ تطلّب تعاونًا عالميًّا وتقنيات غير مسبوقة في رصد البيانات ومعالجتها.

فـ"تلسكوب أفق الحدث" ليس تلسكوبًا واحدًا، بل شبكة عالمية من المراصد الراديوية المنتشرة في قارات عديدة، وتعمل بتقنية "التداخل بقاعدة طويلة جدًّا"؛ إذ تُجمع إشارات الراديو القادمة من الفضاء بواسطة مراصد تفصل بينها آلاف الكيلومترات، وتُدمج لاحقًا كما لو كانت تلسكوبًا واحدًا بقطر نصف الأرض. هذه التقنية تسمح بالرصد بدقة خارقة للعادة، تُشبَّه أحيانًا بالقدرة على تصوير تفاحة على سطح القمر.

ولم يقتصر التحدي على الرصد وحده، بل شمل أيضًا معالجة البيانات. فقد جمع المشروع بيتابايتات عديدة من البيانات نُقلت إلى كمبيوترات فائقة السرعة تستخدم خوارزميات معقّدة جدًّا. وشارك في هذا الجهد مئات العلماء من عشرات المؤسسات حول العالم، واستغرق العمل سنواتٍ من المعايرة الدقيقة والتحليلين الرقمي والفيزيائي.



المصدر: مجموعة مركز المجرة بجامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس (UCLA Galactic Center Group).

كانت الصورة الأولى لثقب أسود عملاق في مركز المجرة (M87)، تبلغ كتلته نحو 6.5 مليارات كتلة الشمس، ويبعد عنا 55 مليون سنة ضوئية، وكان أسهل للرصد من نظيره في مركز مجرتنا؛ لأنه كبير جدًّا ويتغير ببطء. أمَّا الثقب الأسود في مجرتنا، والمعروف باسم (Sgr A*)، فهو أصغر بكثير، بكتلةٍ تقارب 4 ملايين كتلة شمسية، لكنه أقرب إلينا بمسافة 26 ألف سنة ضوئية. غير أنه ديناميكي متغيّر بسرعة (نسبيًّا)، مما جعل تصويره أكثر صعوبة.

الأهمية العلمية لهذه الصور

قد يبدو تحويل صور الثقوب السوداء إلى فيديوهات مجرد إنجاز تقني مثير، لكنه في الـواقع يحمل أهمية علمية كبيرة. فهذه الأرصاد تتيح للعلماء دراسة الجاذبية في أقصى ظروفها المعروفة في الكون.

لقد تنبأت نظرية النسبية العامة، المُعتمَدة اليوم لدى كل الفيزيائيين، بالثقوب السوداء ومواصفات الزمكان حولها، ومع هذه الصور والفيديوهات الدقيقة، أصبح بالإمكان تَفَحُّص هذه التنبؤات بدقةٍ أكبر.

كما تسمح هذه الأرصاد بقياس دوران الثقوب السوداء، وهو عاملٌ مهمٌّ في فهمها وكيفية تفاعلها مع المادة المحيطة بها. ومن خلال دراسة جوانبها المختلفة، يستطيع العلماء فهم الدور الذي تؤديه الثقوب السوداء في تطوُّر المجرات.

لهذا، لم تَعُد الثقوب السوداء مجرد فكرة غريبة في كتب الفيزياء النظرية، بل أصبحت مادة بحث في مختبرات فلكية وكونية تتيح لنا دراسة القوانين الأساسية للطبيعة في أكثر البيئات حدّةً.

أهمية حضورها في الأماكن المغلقة

النباتات المنزلية

رزان الزيادي

يعيش الإنسان المعاصر مفارقةً بيئية غير مسبوقة؛ ففي الوقت الذي تتسع فيه الشاشات الرقمية لعرض أجمل صور الطبيعة بدقة فائقة، يقضي معظم الأفراد نحو 90% من وقتهم داخل أماكن مغلقة، خلف جدران الإسمنت والزجاج، معزولين عن الطبيعة الخضراء، من دون أن تشترك بقية حواسهم في اختبارها. ووفقًا لتقارير وكالة حماية البيئة الأمريكية، فإن هذا الانفصال عن العالم الخارجي جعل من جودة الهواء الداخلي قضيةً صحية ماسّة تتجاوز في خطورتها أحيانًا تلوث الهواء في المدن الكبرى.

يدفعنا الحرمان من الطبيعة في الحياة المدنية المعاصرة إلى إعادة التفكير في جذور علاقة الإنسان بالنبات. إذ لطالما تفاعل الإنسان مع الطبيعة النباتية عبر قرونٍ عديدة. فمنذ البداية، أدرك الإنسان مدى التغييرات التي تحدثها النباتات عليه، وتطلّع إليها بوصفها ذات أهمية تتجاوز بُعدها الجمالي. وفي هذا الصدد، تشير دراسة حديثة نُشرت في مجلة (The Conversation) إلى أن علاقة الإنسان بالنبات أصبحت جزءًا من الحياة اليومية، تُقارب في رمزيتها علاقة الرعاية والاهتمام. كما تحوّل اقتناء النباتات إلى ظاهرة اجتماعية معاصرة، تعوّض جزئيًّا فقدان التفاعل الحسي مع الطبيعة؛ فبدل الاكتفاء برؤيتها عبر الشاشات، يسعى الإنسان إلى اختبار ملمس الأوراق ورائحة التربة داخل فضائه المعيشي.

وانطلاقًا من هذه العلاقة التي تتجذّر اليوم أكثر فأكثر، يمكن تعداد تأثيرات النباتات المنزلية في حياة الإنسان إلى عدة جوانب رئيسة، أبرزها:

أثر النباتات في الراحة النفسية وتقليل التوتر

تشير دراسات حديثة إلى أن وجود النباتات داخل المنازل يسهم في تحسين الحالة النفسية، من خلال تعزيز الشعور بالراحة وتقليل مستويات التوتر. ومع أن التأثير النفسي غالبًا ما يرتبط بالحيوانات الأليفة، فإن النباتات، على الرغم من كونها كائنات ساكنة، يمكن أن تؤدي دورًا مشابهًا بدرجةٍ معينةٍ، عبر توفير بيئة أهدأ وأكثر اتصالًا بالطبيعة.

ووفقًا لعالم الأعصاب أندريا ميشيلي في صحيفة (The Guardian)، فإن الأشخاص الذين يعيشون بالقرب من الطبيعة، مثل الحدائق والأنهار، أو أي مساحة خضراء، أقل عرضةً للإصابة بالأمراض النفسية والاكتئاب. واستنادًا إلى المصدر نفسه، ليس من الضروري أن يبحث الجميع عن هذه الأماكن لتجنب الإصابة بالاكتئاب؛ إذ إن إدخال النباتات إلى المساحات الداخلية قد يسهم، ولو بدرجة محدودة، في تعزيز الشعور بالراحة النفسية وتقليل التوتر.

كما أظهرت بعض الدراسات أن التفاعل مع النباتات يرتبط بانخفاض مؤشرات فسيولوجية مثل هرمون الكورتيزول المرتبط بالإجهاد. وتشير نتائج أخرى إلى أن وجود النباتات في بيئات العمل قد يسهم في تحسين الشعور بالراحة لدى العاملين.

إضافةً إلى ذلك، يساعد وجود النباتات في أماكن العمل في تحسين التركيز وزيادة الإنتاجية. وهذا ما جعل عديدًا من الشركات تُدخل النباتات إلى بيئات العمل بهدف تعزيز راحة الموظفين ورفاهيتهم، وفقًا لما نُشر في مجلة (Journal of Physiological Anthropology).

تأثيرات جسدية محتملة من التعافي إلى جودة النوم

إضافةً إلى ما تقدَّم، تشير دراسة في علم النفس البيئي، نشرتها منصة (Research Gate)، إلى أن النباتات تساعد على الشفاء. وأشارت إلى أن الأشخاص الذين كانوا ينظرون إلى المساحات الخضراء والأشجار في أثناء التعافي احتاجوا إلى مسكّنات أقل، وقد يقضون فترات أقصر في المستشفى مقارنةً بغيرهم. وقد يفسّر هذا جزئيًّا شيوع تقديم النباتات والزهور للمرضى، بوصفها عنصرًا بصريًّا مريحًا يعزّز الشعور بالطمأنينة. ومع ذلك، يبقى هذا التأثير داعمًا وليس بديلًا عن العلاج الطبي المباشر.

وتندرج هذه التأثيرات ضمن ما يُعرف بـ"نظرية استعادة الانتباه"، التي تفترض أن التفاعل مع العناصر الطبيعية يساعد على تقليل الإجهاد الذهني. وقد أشارت بعض الدراسات إلى أن التفاعل مع النباتات المنزلية قد يرتبط بانخفاض مؤشرات فسيولوجية، مثل ضغط الدم ونشاط الجهاز العصبي المرتبط بالتوتر.

هل تساعد النباتات على النوم؟

لا تتوقف فوائد النباتات عند حدود تسريع التعافي، بل قد تمتد لتشمل تحسين جودة النوم كذلك. إذ تتميّز بعض النباتات، خاصة تلك التي تتبع نمط التمثيل الضوئي المعروف بـ"كام" (CAM)، مثل الصبّار ونبات الثعبان، بفتح ثغورها ليلًا لتقليل فقدان الماء؛ إذ تعمل على تثبيت ثاني أكسيد الكربون خلال الليل واستخدامه نهارًا في عملية التمثيل الضوئي. ومع أن هذه النباتات تُطلق كميات محدودة من الأكسجين خلال الليل مقارنةً بغيرها، فإن تأثيرها في تحسين جودة الهواء أو النوم يبقى ملحوظًا، وإن كان غير كافٍ مقارنةً بعوامل أخرى، مثل

> أهمية النباتات المنزلية تتجاوز بُعدها الجمالي، لما لها من تأثيرات نفسيَّة وجسديَّة وبيئيَّة، وإن كان ذلك لا يُغني عن التهوية الجيّدة.

هل يمكن أن تضيء النباتات منازلنا؟

في تطوّر علمي لافت، يعمل باحثون في عدد من الجامعات الأمريكية والصينية على تطوير نباتات قادرة على إصدار توهّج خافت عبر حقن أنسجتها بجزيئات فسفورية باستخدام تقنيات النانو. وتمتاز هذه الجزيئات بقدرتها على امتصاص الطاقة الضوئية عند أطوال موجية معينة، ثم إعادة إطلاقها ببطء عند أطوال موجية مختلفة، مما يسمح للنباتات بإصدار توهّج ملوّن قد يستمر عدة ساعات.

وتمنح هذه التقنية النباتات العصارية المتألقة ميزة، مقارنةً ببعض النباتات المضيئة المطوّرة عبر التعديل الجيني، مثل زهور البتونيا؛ إذ تتيح نطاقًا أوسع من الألوان وإمكانية الجمع بين أكثر من لون في الوقت نفسه، بخلاف بعض التجارب المعتمدة على التعديل الجيني. كما يُنظر إليها بوصفها خطوةً نحو بدائل مستدامة للإضاءة التقليدية، ولا سيَّما في المساحات الحضرية.

وعلى الرغم من جاذبية هذه الفكرة، لا تزال هذه التقنيات في مراحلها التجريبية، ولم تصل بعدُ إلى مستوى الاستخدام العملي الواسع، لكنها تعكس اتجاهًا علميًّا واعدًا نحو دمج الطبيعة بالتكنولوجيا داخل البيئات المغلقة بطرق غير مسبوقة.

التهوية الجيدة وراحة البيئة المحيطة. وثمَّة دراسة نُشرت على موقع (Healthline) خلُصت إلى أن وجود النباتات في البيئات الداخلية قد يرتبط بانخفاض بعض الأعراض الليلية المزعجة، مثل جفاف الحلق أو التعب، ولا سيَّما إذا أُضيفت إليها تأثيراتٌ بيئية أخرى.

تأثيرات بيئية داخل المساحات المغلقة

من المعروف أن النباتات تسهم في تحسين جودة الهواء الداخلي، من خلال امتصاص ثاني أكسيد الكربون وإطلاق الأكسجين ضمن عملية التمثيل الضوئي. صحيح أن ثاني أكسيد الكربون ليس خطِرًا بحد ذاته، إلا أن ارتفاع تركيزه في الأماكن المغلقة نتيجة ضعف التهوية قد يرتبط بأعراض مثل الصداع أو الشعور بالخمول. وفي هذا السياق، قد تسهم النباتات بدرجة معينة في تحسين توازن الهواء، إلا أن التهوية الجيدة تظل العامل الأكثر تأثيرًا في الحفاظ على جودة الهواء الداخلي.

وقد أظهرت بعض الدراسات المخبرية قدرة بعض النباتات على امتصاص مركّبات عضوية متطايرة صادرة عن الأثاث ومواد البناء، غير أن هذه النتائج تحققت في ظروف تجريبية محكمة، ولا تنعكس بالضرورة بالكفاءة نفسها في البيئات المنزلية اليومية. لذلك، لا يمكن الاعتماد على النباتات وحدَها وسيلةً لتنقية الهواء أو الحد من الملوثات والميكروبات.

ومع ذلك، تبقى هذه الفوائد داعمة وليست بديلة عن العوامل الأساسية للصحة، مثل التهوية الجيدة والتعرض المنتظم للطبيعة الخارجية. لذا، فإن إدخال النباتات إلى المنزل لا ينبغي أن يُنظر إليه بوصفه حلًّا سحريًّا، بل خطوة صغيرة ضمن نمط حياة أكثر توازنًا ووعيًا. وأخيرًا، عند اختيار النباتات المنزلية، من المهم مراعاة سلامة الحيوانات الأليفة؛ إذ إن بعض الأنواع قد تكون سامة لها، مما يستدعي التحقق من ملاءمتها قبل اقتنائها، حفاظًا على توازن هذا النظام الحيوي الصغير داخل المنزل.

انخفاض سنّ البلوغ لدى الفتيات حول العالم

د. ندى فيصل الأحمدي
أستاذة الوراثة الجزيئية المساعدة - جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل

تزايد اهتمام الباحثين في السنوات الأخيرة بدراسة التغيُّر الذي طرأ على سن البلوغ لدى الفتيات؛ إذ تشير الأدلة العلمية إلى أنه أصبح يحدث في عمر أصغر مقارنة بما كان عليه في الماضي. ويناقش مقال حديث في مجلة (Nature) ظاهرة انخفاض سن البلوغ عالميًّا والعوامل المحتملة التي قد تفسرها، إضافة إلى المخاطر الصحية المرتبطة بها.

يبدأ البلوغ عند الفتيات عادةً بين سن 8 و13 عامًا. ويُعرَّف تأخر البلوغ عند الفتيات طبيًّا بأنه غياب الصفات الجنسية الثانوية في العمر المتوقع. ويُعدُّ متأخرًا إذا لم يبدأ نمو الثديين حتى سن 13 عامًا، أو لا يحدث الطمث الأول حتى سن 15 عامًا، أو توقف تطوُّر البلوغ لأكثر من خمس سنوات بعد بدايته.

تبدأ عملية البلوغ عندما يبدأ الدماغ، وتحديدًا غدة تحت المهاد (Hypothalamus)، بإفراز هرمون (GnRH) الذي يحفّز الغدة النخامية لإطلاق الهرمونات المُنشِّطة للغدد التناسلية (LH وFSH). ويؤدي ذلك إلى تحفيز المبايض لإنتاج هرمون الأستروجين، الذي يُطلق سلسلة من التغيرات الجسدية المرتبطة بالبلوغ، مثل نمو الثديين، وظهور الشعر، ونمو العظام، وحدوث الطمث الأول.

تشير الدراسات الوبائية إلى أن تأخر البلوغ يؤثر في نحو 2% من المراهقين حول العالم، ويُعدُّ من أكثر أسباب الإحالة إلى عيادات الغدد الصماء لدى الأطفال. كما تشير مراجعات علمية حديثة إلى أن اضطرابات البلوغ، سواء المبكرة أو المتأخرة، أصبحت ملحوظةً أكثر في العقود الأخيرة، نتيجة التغيرات في أنماط الحياة والتغذية والعوامل البيئية. وتختلف معدلات انتشار تأخُّر البلوغ بين الدول تبعًا لعوامل متعددة، مثل الحالة الغذائية، والوضع الصحي العام، والعوامل الوراثية، والبيئة الاجتماعية، والاقتصادية

مقارنة مع ما كان عليه

تشير البيانات التاريخية إلى أن متوسط العمر عند الطمث الأول في القرن التاسع عشر كان يُراوح بين 16 و17 عامًا، في حين يبلغ اليوم في كثير من الدول نحو 12 عامًا فقط، مما يعكس انخفاضًا ملحوظًا عبر الزمن في توقيت البلوغ. كذلك انخفض متوسط العمر عند بداية نمو الثديين، وهي أول علامة واضحة للبلوغ لدى الفتيات، من نحو 11 عامًا في ستينيات القرن العشرين إلى نحو 9 – 10 سنوات في الولايات المتحدة الأمريكية بحلول تسعينيات القرن العشرين.

السُّمْنة والتعرّض للكيميائيات والعوامل النفسية

أثبتت دراسات حديثة عديدة أن زيادة الوزن والسمنة لدى الأطفال تُعدُّ أحد أهم العوامل المرتبطة بحدوث البلوغ المبكر؛ إذ تؤدي الخلايا الدهنية دورًا في إفراز هرمون اللبتين، الذي يمكن أن يؤثر في الدوائر العصبية في الدماغ المسؤولة عن تنظيم النمو والتكاثر. ويُعتقد أنه يؤدي دورًا مهمًّا في تقدمها واستمرارها. كما تشير بعض الدراسات إلى أن الجمع بين ارتفاع مؤشر كتلة الجسم ومستويات مرتفعة من هرمونات التوتر، قد يؤدي إلى بدء نمو الثديين في وقت أبكر بعدة أشهر، مقارنةً بالفتيات اللواتي يتمتعن بوزن طبيعي ومستويات توتر منخفضة.

وإضافةً إلى السمنة، يعتقد بعض الباحثين أن التعرُّض للمواد الكيميائية المسببة لاضطرابات الغدد الصماء، قد يسهم أيضًا في تسريع توقيت البلوغ. وتشمل هذه المواد مركبات كيميائية موجودة في البلاستيك، والمنتجات الصناعية مثل الفثالات (Phthalates) و(PFAS)، وبعض المركبات العطرية الصناعية. ويمكن لهذه المواد أن تحاكي عمل الهرمونات، أو تتداخل مع نشاطها، وهو ما قد يؤثر في النظام الهرموني لدى الأطفال.

وتشير بعض الأبحاث إلى أن العوامل النفسية والاجتماعية قد تؤثر في توقيت البلوغ. فقد أظهرت دراسات متخصصة أن الفتيات اللواتي يتعرضن لضغوط نفسية شديدة في الطفولة، مثل العنف الأسري أو الفقر أو التمييز الاجتماعي، قد يبدأن البلوغ في سن أصغر مقارنةً بغيرهن.

ومن الملاحظات التي لفتت اهتمام الباحثين زيادة حالات البلوغ المبكر خلال جائحة كوفيد- 19. فقد لاحظ أطباء الغدد الصماء في دول عديدة ارتفاع عدد الحالات المحالة لتقييم البلوغ المبكر. فقد ارتفعت نسبة التشخيصات للبلوغ المبكر بين مارس 2020م وفبراير 2021م، مقارنةً بفترة ما قبل الجائحة، مما يشير إلى تأثير محتمل لنمط الحياة المتغير والضغط النفسي المرتبط بالجائحة في توقيت البلوغ.

وختامًا، تشير الأدلة العلمية إلى أن توقيت البلوغ يتأثر بتفاعل معقَّد بين العوامل الحيوية والبيئية والاجتماعية. ومع استمرار انخفاض سن البلوغ عالميًّا، تزداد الحاجة إلى دراسات طويلة المدى لفهم هذه الظاهرة بنحوٍ أفضل وتحديد آثارها الصحية على المدى البعيد.

فرط الحركة وتشتت الانتباه

اضطراب أم مرآة للعصر؟

د. عبد الهادي عتيق الهباد

في الصف، قد يبدو طفلٌ وكأنه ينظر إلى السبورة، لكنه لا يرى ما يراه الآخرون. وفي المنزل، تُعاد القصة: واجبات غير مكتملة، وأشياء تُنسى، ووعود تتبخر، حتى يُقال عنه إنه "مُهمل". لكن الحقيقة قد تكون أعمق من ذلك بكثير. فحين نسمع مصطلح "اضطراب فرط الحركة وتشتّت الانتباه" (ADHD)، قد نتخيَّل تعريفًا طبيًّا يُتداول في عيادات الأطفال؛ لكنه أصبح أكثر من ذلك؛ إذ بات ظاهرةً واسعةً تثير أسئلةً تتجاوز الطبّ إلى التربية والثقافة ونمط الحياة المعاصر.

تشير الأبحاث الحديثة إلى أن هذا الاضطراب هو حالة نمائية عصبية مُعقّدة، تتداخل فيها عوامل وراثية قوية مع تأثيرات بيئية يصعب فصلها بدقةٍ. وهو لا يظهر في صورةٍ واحدةٍ، بل يتجلّى بوصفه طيفًا متنوعًا من الأعراض يتفاوت في شدّته وتأثيره، وهو ما يجعل فهمه تحديًا يتطلب تجاوز التفسيرات التي تختزله في خلل دماغيٍّ صرفٍ.

وفي زمنٍ تتكاثر فيه الشاشات وتتسارع فيه وتيرة الحياة، لم يعُد السؤال يقتصر على ماهية هذا الاضطراب فحسب، بل ماذا يكشف عن علاقتنا بالانتباه نفسه؟ وهل يمكن أن يكون، ولو جزئيًا، مرآةً لتحولات أعمق في عالمنا؟ كما تساءلت مجلة (ScienceDirect).

ما هذا الاضطراب؟ وما أعراضه؟

يُعدُّ "**اضطراب فرط الحركة وتشتّت الانتباه**" (Attention Deficit Hyperactivity Disorder) أحد أكثر الاضطرابات النمائية العصبية شيوعًا، ويظهر غالبًا في الطفولة وقد يستمر إلى البلوغ. لكنه ليس كسلًا أو ضعف إرادة، بل هو نمطٌ مختلفٌ في عمل الدماغ. وتشير الأدلة إلى أساس وراثي قوي يتفاعل مع عوامل بيئية مُعقّدة، وهو ما يجعل أسبابه متعدّدةً، ويظهر بأشكالٍ متفاوتةٍ وقد يترافق مع حالات أخرى.

ولا يقتصر تأثير هذا الاضطراب على التحصيل الدراسي، وفقًا للمفاهيم الشائعة، بل يمتد إلى تفاصيل الحياة اليومية بأشكالٍ متعدّدةٍ. ففي بيئة العمل، قد يظهر في صعوبة تنظيم المهام، والميل إلى التأجيل، وتذبذب الإنتاجية بين اندفاع مؤقت وتراجع مفاجئ.

وفي الدراسة، لا تكون المشكلة في الفهم بقدر ما تكون في المتابعة والتركيز، وهو ما يؤدي إلى أخطاء غير مقصودة ونسيان الواجبات أو الأدوات. أمَّا في العلاقات، فقد يتجلّى في مقاطعة الآخرين من دون قصدٍ، أو نسيان المواعيد، أو سوء فهْمٍ من المحيطين الذين قد يفسّرون ذلك على أنه قلة اهتمام.

ويزداد الأمر وضوحًا في إدارة الوقت؛ إذ يعاني كثيرون تقديرًا غير دقيق له، وتأخرًا في البدء بالمهام، وشعورًا دائمًا بالضغط. ومع ذلك، قد يُظهر بعض الأفراد جوانب إيجابية، مثل السرعة في التفكير وربط الأفكار، وطاقة عالية، وميلٍ إلى الإبداع والتجربة. غير أن هذه السمات ليست قاعدةً عامةً، ولا تُعوّض التحديات، بل قد تبرز لدى البعض عندما تتوافر بيئةٌ داعمةٌ وفهمٌ كافٍ لطبيعة هذا الاضطراب.

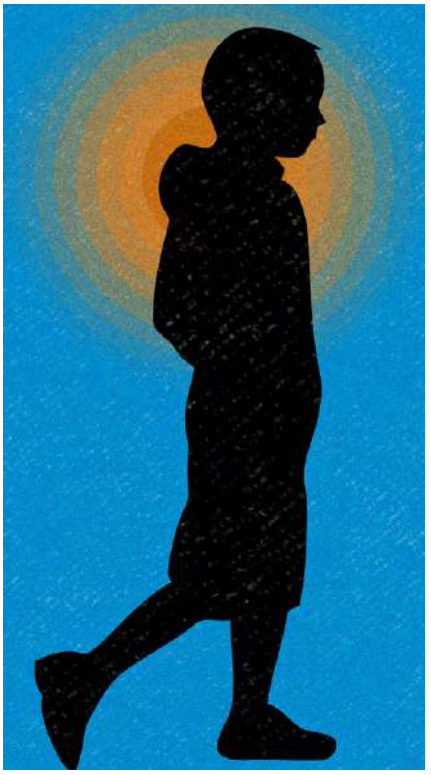
كيف فهم العلم هذا الاضطراب عبر الزمن؟

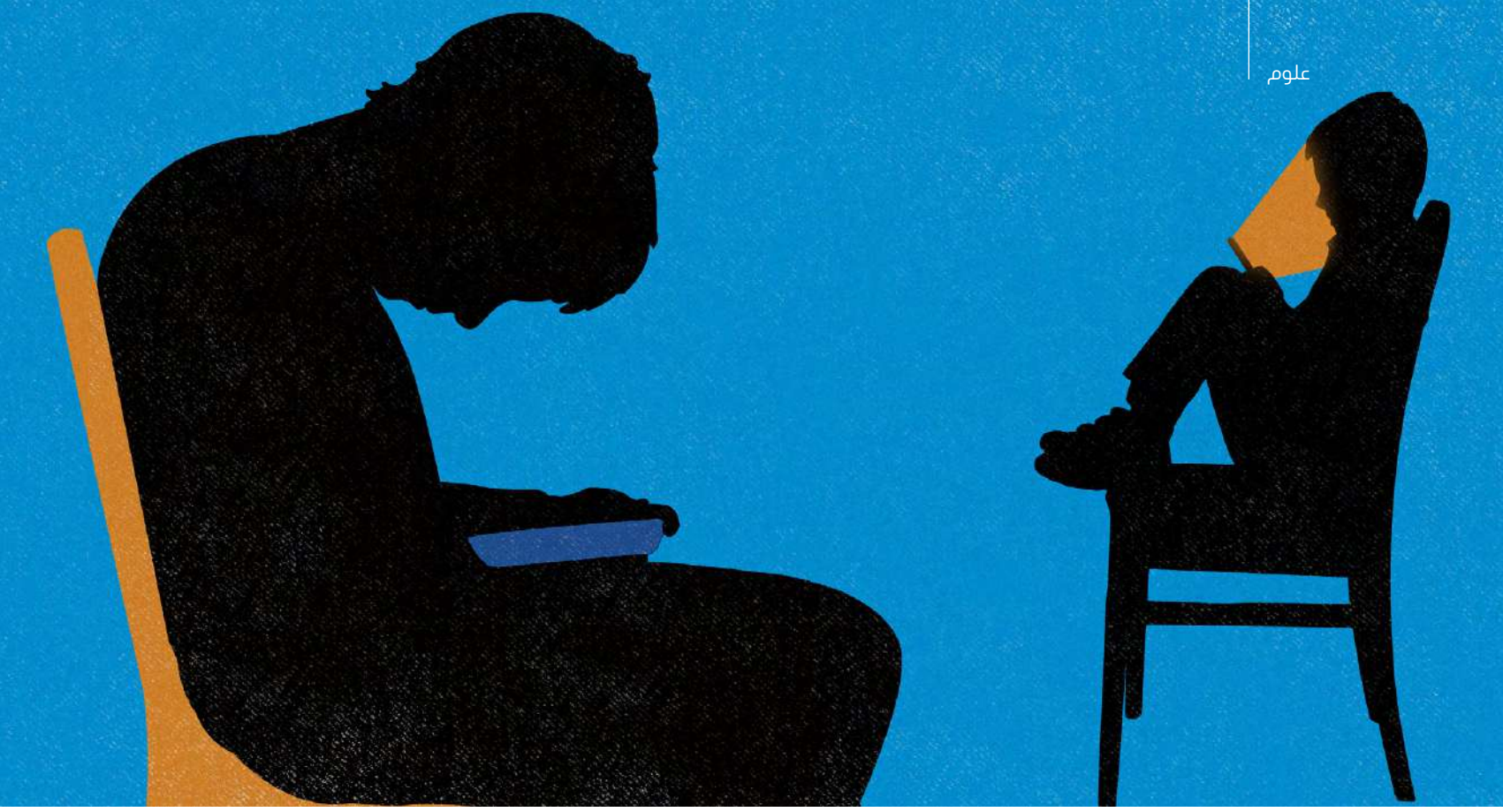
لم يكُن هذا الاضطراب، كما نفهمه اليوم، مفهومًا ثابتًا عبر الزمن، بل هو نتيجة مسار طويل من إعادة التعريف والتفسير. ففي المراحل المبكرة من البحث، ولا سيَّما خلال النصف الثاني من القرن العشرين، انصبّ الاهتمام أساسًا على تشخيص الاضطراب وعلاجه دوائيًا، في إطار مقاربةٍ طبيّةٍ ترى فيه خللًا وظيفيًّا يتطلب تصحيحًا مباشرًا.

ومع تطوُّر أدوات البحث، انتقل التركيز تدريجيًّا إلى الدماغ نفسه من ناحية بنيته ووظائفه والعمليات المعرفية المرتبطة به، مثل الانتباه والتحكّم التنفيذي.

ثم جاءت مرحلة لاحقة تعزّز فيها الاهتمامُ بالأسس الوراثية، مدفوعةً بأدلةٍ متزايدة على قابلية الاضطراب للانتقال عبر الأجيال.

غير أن هذا المسار، على الرغم من أهميته، كان يميل إلى اختزال الاضطراب في بُعده البيولوجي. ومع تراكم الدراسات، بدأ هذا التصوُّر يتعرّض للمراجعة. فقد أظهرت تحليلات حديثة لآلاف الأبحاث أن فهْمَ هذا الاضطراب لا يكتمل من دون إدخال العوامل البيئية والنفسية والاجتماعية في المعادلة، بما في ذلك ضغوط الأداء، والسياقات التعليمية، وأنماط الحياة المعاصرة.





هكذا، لم يعُد يُنظر إلى هذا الاضطراب بوصفه مجرّد خلل دماغيّ معزول، بل حالةً تتشكّل عند تقاطع الاستعداد البيولوجي مع البيئة المحيطة. وذهب بعض الباحثين أبعد من ذلك، حين عدُّوا أن هذا الاضطراب يكشف، في جزءٍ منه، عن التوتر القائم بين طبيعة الإنسان ومتطلبات عالمٍ يزداد سرعةً وتعقيدًا.

وفي السنوات الأخيرة، اتسع نطاق البحث ليشمل موضوعات جديدة، بدءًا من السموم البيئية والميكروبيوم، وصولًا إلى دور النشاط البدني والعوامل النفسية، سعيًا لفهم الصورة الكاملة للاضطراب. ويعكس هذا التحوّل انتقالًا تدريجيًّا من نموذج تفسيريّ واحد إلى رؤية أكثر تكاملًا، تعترف بأن الانتباه ليس وظيفةً بيولوجيةً فحسب، بل هو ظاهرةٌ تتأثر بعمق بالسياق الذي تعمل فيه، وفقًا لما جاء في (Pediatrics Open Science).

هل تصنع وسائل التواصل تشتّت الانتباه؟

في خضم التحولات الرقمية المتسارعة، لم يعُد الانتباه مجرّد قدرةٍ ذهنيّة فرديّة، بل موردًا تتنازعه تطبيقات مصمَّمة لجذبه. ومع صعود وسائل التواصل الاجتماعي، يبرز سؤال جديد: **هل تسهم هذه البيئة في تشكيل أنماط الانتباه، وربَّما في تضخيم اضطراباته؟**

في هذا الصدد، تشير دراسةٌ طولية واسعة نُشرت في مجلة (Pediatrics Open Science)، تابعت أكثر من ثمانية آلاف طفلٍ على مدى أربع سنوات، إلى أن استخدام وسائل التواصل الاجتماعي يرتبط بزيادةٍ تدريجيّةٍ في أعراض تشتّت الانتباه، حتى بعد أخذ العوامل الوراثية والاجتماعيّة في الحسبان. واللافت أن هذا التأثير لم يظهر مع أنشطة رقمية أخرى، مثل الألعاب أو مشاهدة الفيديو، وهو ما يشير إلى أن المشكلة لا تكمن في الشاشات بحدّ ذاتها، بل في طبيعة التفاعل الذي تفرضه هذه المنصات.

وقد أكدت تحليلات حديثة نُشرت في مجلة (The Conversation) أن هذه المنصات قد تسهم في تفاقم المشكلة، ويرجّح أن السبب يعود إلى طبيعتها القائمة على المقاطعات المستمرة والتنقل السريع بين محتويات قصيرة ومتنوعة، مما يضعف القدرة على الحفاظ على تركيز متواصل.

> فهْمُ هذا الاضطراب هو نتيجة مسار طويل من إعادة التعريف والتفسير. والعلاجات المتاحة فعّالةٌ في تخفيف الأعراض.. لا أكثر.

اقرأ القافلة: التركيز في زمن التشتُّت، من العدد مايو - يونيو 2025م.

ومع أن التأثير يبدو محدودًا على مستوى الفرد، فإن تعميمه على نطاق واسع قد يؤدي إلى زيادة ملحوظة في عدد الحالات التي تتجاوز عتبة التشخيص. وبذلك، لا تبدو التكنولوجيا سببًا مباشرًا للاضطراب، لكنها تخلق بيئةً تجعل الحفاظ على الانتباه أصعب.

من الفرد إلى المجتمع

إذا كان "اضطراب فرط الحركة وتشتّت الانتباه" يُفهم تقليديًا بوصفه حالةً فرديّةً ذات أساس بيولوجي، فإن التحولات الحديثة تدفع إلى النظر إليه أيضًا بوصفه ظاهرةً تتأثر ببنية المجتمع نفسه. فالأمر لا يتعلق بدماغٍ فرديٍّ يعاني صعوبةً في التركيز فقط، بل ببيئةٍ كاملةٍ تعيد تعريف ما يعنيه أن يكون الإنسان منتبهًا.

تشير الأبحاث في هذا الصدد إلى أن التغيرات الصغيرة في متوسط الانتباه داخل المجتمع قد تؤدي إلى زيادات ملحوظةٍ في عدد الحالات المشخّصة، حتى لو بقي التأثير الفردي محدودًا. وهذا يعني أن انتشار بعض أنماط الحياة، مثل الاستخدام المكثف لوسائل التواصل، قد ينعكس على مستوى التشخيص العام، لا من خلال خلق اضطرابٍ جديدٍ، بل عبر دفع عددٍ أكبر من الأفراد إلى تجاوز العتبة التشخيصية.

ولا تقتصر آثار "اضطراب فرط الحركة وتشتّت الانتباه" على الأداء المعرفي أو السلوكي في الطفولة، بل تمتد إلى مسار الصحة على المدى الطويل. فقد أظهرت دراسة حديثة، نشرتها "مجلة جمعية الطب الأمريكية" (JAMA) في 21 يناير 2026م، أن سمات الاضطراب في سنٍّ مبكرةٍ ترتبط بزيادة خطر الإصابة بأمراض جسدية متعدّدة في منتصف العمر، إضافةً إلى ارتفاع مستويات الإعاقة المرتبطة بالصحة. ويبدو أن جزءًا من هذه العلاقة يمرّ عبر عوامل قابلة للتعديل، مثل التدخين والضغط النفسي والسُّمنة، وهو ما يشير إلى أن التأثير لا ينبع من الاضطراب وحدَه، بل من التفاعل بينه وبين أنماط الحياة عبر الزمن.

والحال أن المسألة لا تقف عند حدود التكنولوجيا؛ فالمجتمعات الحديثة، بما تفرضه من إيقاع سريع وتعدّد مستمر في المهام، تضع الانتباه تحت ضغط دائم. فالتوقّع المتزايد بالاستجابة الفورية، والتنقّل السريع بين مصادر متعدّدة للمعلومات، والسعي المستمر للإنتاجية، جميعها عوامل قد تجعل خصائصَ كانت يومًا ضمن التباين الطبيعي للانتباه تبدو اليوم أعراضًا مرضية.

لكن هذا لا يعني إنكار الأساس البيولوجي للاضطراب، بل إعادة وضعه في سياق أوسع. فكما أن الجينات تهيئ القابلية، فإن البيئة قد تحدّد كيفية ظهورها وحدّتها. وبين الاثنين، تتشكّل تجربة الانتباه في العالم الحديث، لا بوصفها وظيفةً ذهنيّةً معزولةً، بل نتاجًا لتفاعلٍ مستمرٍّ بين الدماغ والثقافة ونمط الحياة. كما قد يظهر لدى بعض الأفراد قدرٌ من الإبداع وسرعة الربط بين الأفكار، وإن لم تكُن هذه السمات قاعدةً عامة.

في المحصِّلة، وعلى الرغم من التقدّم الكبير في فهم هذا الاضطراب، لا يزال علاجه الكامل بعيد المنال. ومع ذلك، تُظهر العلاجات المتاحة، وخصوصًا الدوائية، فعاليةً واضحة في تخفيف الأعراض وتحسين الأداء، إلى جانب دورٍ مهمٍّ للتدخلات السلوكية في دعم التكيّف اليومي. إذ لم يعُد الانتباه مجرّد وظيفةٍ دماغيّةٍ، بل أصبح ساحةَ تفاعلٍ بين الجينات والثقافة والتكنولوجيا.

لماذا لا نرمي نفاياتنا في الشمس؟

يعاني كوكب الأرض مشكلةً خطِرةً تتمثّل في إدارة الكميات المتزايدة من النفايات؛ فالنمو السكّاني السريع، والتوسّع الحضري المتسارع، وزيادة الاستهلاك، جميعها عوامل تدفع إلى طفرةٍ في إنتاجها. فنحن ننتج أكثر من ملياري طنٍّ من النفايات سنويًّا، وهذا الرقم من المتوقّع أن يتضاعف بحلول عام 2050م. فما السبيل إلى التخلّص منها؟

حسن الخاطر

من بين النفايات التي يُنتجها العالم لا يُعاد تدوير إلا جزءٌ يسيرٌ منها، وينتشر الباقي في البيئة ويبقى فيها لفترةٍ طويلةٍ. وبعض هذه النفايات شديد الخطورة، مثل النفايات النووية والمواد الكيميائية. وعلى الرغم من تعدّد الوسائل للتعامل معها، مثل دفنها أو إلقائها في البحر، فإن هذه الحلول ليست مستدامة ولها انعكاساتٌ سلبيةٌ على البيئة.

ومن هنا، ظهرت أفكار غير تقليدية للتخلّص من النفايات، ومن بينها إرسالها إلى خارج كوكب الأرض، أو حتى نحو الشمس. فهل يمكن فعلًا تحقيق ذلك؟ وما الذي يمنعنا من إرسال نفايات الأرض إلى الشمس؟ وهل تتيح التطورات التكنولوجية المستقبلية إمكانية تنفيذ هذه الفكرة؟

لماذا الشمس؟

تشكّل الشمس 99.8% من كتلة النظام الشمسي، وتصل درجة حرارة لُبّها إلى نحو 15 مليون درجة مئوية، لذلك تبدو وكأنها محرقةٌ كونيّة قادرة على ابتلاع كل ما يُلقى فيها. فهي تُحوّل في كل ثانية كمياتٍ هائلة من المادة إلى طاقة، ولن تُحدث مليارات أطنان النفايات البشرية فرقًا يُذكر في ميزانها الهائل. ولأن أي مادةٍ تقترب من الشمس تتفكك إلى مكوّناتها الأساسية بفعل الحرارة والضغط الشديدين؛ فإن الأمر يوحي بإمكانية التخلّص النهائي من النفايات، ولا سيَّما الخطرة منها، مثل النفايات النووية. إذ تعمل الشمس باستمرارٍ على تحويل المادة إلى طاقة عبر الاندماج النووي. ولذلك، فإن ما يُلقى فيها يُدمَّر دون أن يترك أثرًا يُذكر.

تحديات تحبس المشروع في الخيال

تأخذنا فكرة التخلّص من نفايات الأرض عبر إرسالها إلى خارج الكوكب إلى تخوم الخيال العلمي؛ إذ تبدو حلًّا جذريًّا لمشكلات التلوث، ولا سيَّما النووي والكيميائي. وعلى الرغم من أن هذه الفكرة ممكنةٌ من الناحية النظرية، فإنها في الواقع تواجه قائمةً من التحديات التقنيّة والاقتصاديّة والبيئيّة، من أبرزها:

مشكلة السرعة المدارية: يدور كوكب الأرض حول الشمس بسرعةٍ مداريّةٍ كبيرة تبلغ نحو 30 كيلومترًا في الثانية. ولإسقاط أي جسم في الشمس لا يكفي توجيهه نحوها، بل يجب أولًا إلغاء هذه السرعة المداريّة تقريبًا. وهذا يعني، على نحو مفاجئ، أن إرسال جسم إلى الشمس أصعب من إرساله إلى خارج النظام الشمسي؛ إذ يتطلب ذلك طاقةً هائلة لتقليل سرعته بدلًا من زيادتها.

التكلفة المالية المرتفعة: يُعدّ إطلاق الصواريخ مكلفًا جدًّا، حتى مع التقدّم الذي أحرزته شركات الفضاء مثل "سبيس إكس"؛ إذ قد تصل تكلفة نقل كيلوغرام واحد إلى الفضاء آلاف الدولارات. وعند التفكير في نقل مليارات الأطنان إلى الشمس عبر آلافِ الرحلات، بل الملايين منها، تتضخم التكلفة إلى مستويات تفوق قدرة الاقتصاد العالمي.

وحتى مع الصواريخ القابلة لإعادة الاستخدام، تبقى تكلفة التخلّص من طنٍ واحدٍ من النفايات، وبخاصة النووية، عبر إرسالها إلى الفضاء أعلى بكثيرٍ من تكلفة دفنها في مستودعات جيولوجيّة عميقة. وتشير التقديرات إلى أننا سنحتاج إلى 168 مليون صاروخ من طراز "أريان 5"، لإطلاق نفايات عامٍ واحدٍ إلى الفضاء، بتكلفة 33 كوادريليون دولار (أي 33 مليون مليار دولار).

المصدر: وكالة ناسا (NASA).

وحتى لو نجحت شركات الفضاء في خفض تكاليف الإطلاق إلى النصف، وتمكّنت من صنع هذا العدد الهائل من الصواريخ، وهو أمر مستحيل، فلن يستطيع العالم تحمّل هذه التكلفة.

خطر الفشل: تنطوي عمليات إطلاق الصواريخ على أخطار دائمة؛ إذ قد ينفجر الصاروخ في أثناء الإطلاق. وإذا كان محمّلًا بالنفايات، ولا سيَّما النووية منها، فقد يؤدي ذلك إلى كارثة بيئية، نتيجة انتشار مواد مُشعّة أو سامّة في الغلاف الجوي.

وقد شهد التاريخ بالفعل حوادث تتعلق بموادَّ مُشعّة في مهمّات فضائية، مثل مهمّة "كوسموس 954"، التي تسبّبت في تناثر حُطامٍ مُشعٍّ فوق كندا عام 1978م.

من الخيال العلمي إلى الواقع

لذلك، لا تزال فكرة إرسال نفايات الأرض إلى الشمس حبيسة الخيال العلمي؛ إذ تتطلب تقنيات لم نبلغها بعد. ولتحويل هذه الفكرة إلى الواقع، نحتاج إلى انخفاض كبير في تكاليف الإطلاق، وبنية تحتيّة فضائيّة متطوّرة، وتقنيات دفع متقدّمة.

كما يتطلب ذلك أنظمةً ذكيةً تدير العدد الهائل من الشحنات تلقائيًّا، مع اعتماد واسع على الأتمتة والذكاء الاصطناعي. وربّما تتيح التقنيات المستقبلية تحقيق هذا السيناريو، ومن أبرز هذه التصورات:

1- استخدام المصعد الفضائي

قد يتيح المصعدُ الفضائي خفض تكلفة إرسال المواد إلى الفضاء بدرجةٍ كبيرةٍ، من آلاف الدولارات للكيلوغرام إلى بضع دولارات فقط؛ إذ يعمل بالكهرباء التي يمكن الحصول عليها عبر الطاقة الشمسية، ولا يحتاج لحمل كميات وقود هائلة للانطلاق كما في الصواريخ التقليدية. وهذا يجعل إرسال أطنان من النفايات خارج كوكب الأرض أمرًا منطقيًّا من الناحية الاقتصادية؛ لأنه يوفر جزءًا كبيرًا من الطاقة اللازمة للتغلب على جاذبيّة الأرض.

2- الدفع الليزري

من الناحية النظرية، يمكن الاستعانة بمصفوفات الليزر عالية الطاقة لتوفير قوة الدفع لحاوية النفايات من الأرض أو المدار باتجاه الشمس. إذ يعمل الليزر على تبخير طبقةٍ رقيقةٍ من المادة، مما يولّد تيارًا من البلازما يدفع حاوية النفايات إلى الأمام.

وتُعدّ هذه الطريقة أكفأ من الصواريخ الكيميائية؛ لأن مصدر الدفع هو طاقة الليزر نفسها، وهذا يعني أن الحمولة تتكون بمعظمها من النفايات تقريبًا.

3- المساعدة الجاذبية

ونظرًا لأن الوقود اللازم لتحقيق تغيير في السرعة بمقدار 30 كيلومترًا في الثانية، كما أسلفنا، يُعدّ باهظًا، لا سيَّما للأحمال الثقيلة من النفايات، فإن المساعدة الجاذبية (Gravity assist) أو ما يُعرف بالمساعدة الكوكبية تُعدّ طريقةً واعدةً لتحقيق ذلك. وتعتمد هذه التقنية على تحليق المركبة الفضائية بالقرب من كوكبٍ ما لتبادل الزخم معه.

ومع أنها تُستخدم غالبًا لزيادة السرعة، كما في مسبارَي "فوياجر"، يمكن استخدامها أيضًا لإبطاء سرعة المركبة. فمثلًا، يمكن التحليق عدّة مراتٍ قرب كوكب الزهرة، حيث تسحب جاذبيته المركبة تدريجيًّا، وهو ما يقلّل من طاقتها المداريّة حول الشمس.

وقد استُخدمت هذه التقنية بالفعل في مهمّة مسبار "باركر سولار بروب"؛ إذ اعتمد على المساعدة الجاذبية لكوكب الزهرة لتقليل سرعته المداريّة والاقتراب من الشمس.

حضارة من النوع الثاني

عندما تبلغ حضارةٌ ما المستوى الثاني على مقياس كارداشوف، فإنها تمتلك القدرة على تسخير كامل طاقة نجمها، وعند هذا المستوى قد يصبح إرسال النفايات إلى الشمس خيارًا ممكنًا بفضل وفرة الطاقة والتقنيات المتطورة، مثل أنظمة الدفع على نطاق نجمي، أو مصفوفات الليزر الضخمة.

كما يمكن تخيّل بنية تحتيّة فضائيّة متكاملة لمعالجة النفايات خارج الكوكب؛ إذ تنقل إلى المدار لمعالجتها أو ضغطها أو تحويلها إلى طاقة أو مواد خام بدلًا من إطلاقها مباشرةً من سطح الأرض. وقد تُستخدم تقنيات، مثل الأشرعة المغناطيسية أو مساعدات الجاذبية، لإبطاء الأجسام تدريجيًّا ودفعها نحو الشمس.

ومع ذلك، لا تزال حضارتنا البشرية دون هذا المستوى بكثير، بل لم تبلغ بعد النوع الأول، وهو ما يجعل هذه الفكرةَ أقرب إلى الخيال منها إلى التطبيق العملي. ولذا، فإن التركيز على تحسين إدارة النفايات على الأرض يظلُّ الخيارَ الأجدى والأكثر استدامةً لمواجهة هذه المشكلة المتفاقمة.

اقرأ القافلة: مقياس كارداشوف، من العدد سبتمبر - أكتوبر 2018م.

الدروس البيئية للحدائق الإسلامية

ناصر الرباط

الخطأ المنهجي الأكثر شيوعًا في قراءة الحدائق الإسلامية هو اختزالها في أحد بُعدَيها: فإمَّا أن تُفهم بوصفها استعارةً فردوسية خالصة، وإمَّا أن تُردّ إلى حلٍّ نفعي صرف. غير أن حقيقتها أعمق من ذلك؛ فهي الموقع الذي تتلاقى فيه الضرورة البيئية، والمعرفة التقنية، والرمزية الدينية، والمتعة الحسية، في بنية واحدة. وهي حصيلة تاريخ طويل من التعامل مع المناخ القاسي، ومن تحويل الندرة نفسها إلى نظام، والضرورة إلى جمال، والحاجة إلى وعد حسي وروحي معًا.

قصر قرطبة، إسبانيا.

قصر الحمراء بمدينة غرناطة.

تكتسب لفظة (الفردوس) معناها الأعمق من اشتقاقها من الأصل الفارسي القديم (parādaijah)؛ أي البستان المسوّر المحمي. وهذا ليس مجرد تفصيل لغوي، بل هو مفتاح تأويلي بالغ الدلالة. فالفردوس، قبل أن يغدو وعدًا، كان شكلًا بيئيًّا: جدار، وماء، وشجر، وتخطيط. والمعنى الديني لم يُلغِ هذا الأصل المادي، بل ارتقى به. ولذا، ظلّ تخيّل الجنة محتفظًا بعناصره الأرضية: الحدود، والبوابة، والأنهار، والأشجار، والتنظيم الرباعي. وكذلك صاغ القرآن الكريم الجِنانَ بعيونها وظلالها وأشجارها وأنهارها، لا بوصفها غيبًا منفصلًا عن تجربة العيش، بل بوصفها إعادة ترتيب مثالي لعناصر الراحة والاعتدال في عالمٍ خَبُرَ الظمأ والحرَّ والندرة.

الماء جوهر الحديقة الإسلامية في عالم الندرة

إذا كانت الندرة أصل الشكل، فإن الماء هو جوهره الحي. وهو مادة حسية وأخلاقية ورمزية في آنٍ. فهو يبرّد، ويسقي، وينظم المحاور، ويعكس الضوء، ويولّد الصوت، ويمنح الفضاء حياةً وإيقاعًا. والأهم أنه لا يُخفى، بل يظهر ويُحتفى به. وهذه لفتة ذات مغزى كبير: فالماء النادر لا يُستهلك بصمتٍ، بل يُكرّم ويُبرز. من هنا تأتي أهمية (الشاذروان)، ومن هنا أيضًا دلالة استدعاء لفظة (سلسبيل) القرآنية لتسمية ماء الشاذروان المنساب على السطوح المائلة. فالماء هنا لا يُقاس بكمّه وحده، بل بأثره الحسي والنفسي؛ إذ يتحوَّل إلى لمعان وصوت وبرودة متخيلة بقدر ما هو مورد مادي.

تبدأ الحديقة الإسلامية من الندرة. فالمجال الذي انتشرت فيه الحضارة الإسلامية من سواحل الأطلسي إلى تخوم المحيط الهندي، هو في معظمه حزام جاف، لا تُستثنى منه إلا أحواض الأنهار الكبرى وبعض الأقاليم الأكثر رطوبة، كالأناضول وكشمير. لذلك لم تكُن الحديقة امتدادًا تلقائيًّا للطبيعة المحيطة، بل كانت فعل إنشاءٍ شاقٍّ: بقعة خضراء تُنتزع من المحيط انتزاعًا، وتُحمى من حرّ الشمس وزحف الجفاف بسورٍ وظلٍّ وماءٍ محسوبٍ وعنايةٍ دائمةٍ. ومن هنا، كان التحديد شرطها الأول: جدار يحفظها، وشجر يظلّلها، ومجارٍ مائية قليلة العمق توصل الماء من المركز إلى الأطراف بحساب دقيق. إنها ليست صورة للوفرة المطلقة، بل صورة لندرة مُنظّمة.

نموذج الجهارباغ الرباعي وانتشاره من الأندلس إلى الهند

ابتداءً من القرن الحادي عشر الميلادي، انتشر النموذج الرباعي المَرْوي، أو (الجهارباغ)، من الأندلس إلى الهند، مُشكِّلًا مبدأً تصميميًّا قوامه الوضوح المحوري، والماء الظاهر، والحدود المقروءة، والشجر المثمر أو العطري. وتظهر هذه البنية بوضوح في "مدينة الزهراء" قرب قرطبة، التي لا تمثّل مجرد حديقة ملكية مبكرة، بل لحظة يتجسّد فيها الماء بوصفه محورًا للفضاء وعنصرًا منظمًا. ففي مدينة الزهراء، تلتقي الأبهة بالمتعة، والزراعة بالعمارة. لم يكُن غريبًا، والحال هذه، أن تظل الزهراء في الذاكرة الأندلسية موضعًا شعريًّا؛ لأن الحديقة فيها نسيج من الخُضرة والضوء والتنسيق والذكرى.

تبلغ هذه المنظومة في "الحمراء" درجة أعلى من الرهافة. فصحن الريحان، ببركته الطولية العاكسة، يجعل الماء مرآة تضاعف العمارة وتمنحها سكينة بصرية واعتدالًا مناخيًّا. وصحن الأسود لا يقدِّم نافورته مركزًا تشكيليًّا وحسب، بل قلبًا مائيًّا تتوزع منه الحركة والظل

والصوت. وفي السياق الغرناطي نفسه يتجلى الكارمن؛ أي البيت -البستان الذي يحتفظ في فنائه بكَرْمةٍ أو شجرة تينٍ أو رمانٍ أو نارنج. هنا تتقلَّص الحديقة الملكية إلى مقياس المنزل من غير أن تفقد منطقها. فشجرة واحدة في فناء البيت تؤدي وظيفة مناخية ورمزية كاملة: تمنح الظل، وتحمل الرائحة، وتعلن دورة الفصول، وتربط السكن بالطبيعة ربطًا عضويًّا.

لا يقتصر هذا التقليد على الأندلس؛ فحدائق شيراز وأصفهان الصفوية تؤكد أن الحديقة الإسلامية ليست نمطًا محليًّا، بل نحوٌ بيئي مشترك عابرٌ للأقاليم. قد تتبدَّل التفاصيل بحسب المناخ والمواد والثقافات، لكن الثابت يظل هو المبدأ: ماء ظاهر، وحدود واضحة، وأشجار، وتنظيم فضائي يزاوج بين المنفعة والمتعة، وبين الذاكرة الفردوسية والتدبير المناخي. لذلك، لا ينبغي فهم وحدة الحدائق الإسلامية بوصفها وحدة شكل سطحي، بل بوصفها وحدة منطق.

يبلغ هذا المنطق ذروةً خاصةً في التجربة المغولية؛ إذ تنصهر الحديقة والسيادة والفردوس في صورةٍ واحدة. فبيت الشعر الشهير المنقوش في حديقة شاليمار بكشمير، ثم في الديوان الخاص بالقلعة الحمراء في شاهجهان آباد: "إن يكُن على وجه الأرض فردوس، فهو هذا، هو هذا، هو هذا"، ليس مجرد تباهٍ سلطاني، بل خلاصة تقليد طويل في ابتكار أحواز خضراء محمية من قسوة المناخ، ومظللة، ومروية، ومشبعة بالصوت والعطر والضوء المرشح. إنه إعلان عن قدرة العمارة على تحويل القليل إلى وفرة محسوسة، والحرّ إلى اعتدال، والهندسة إلى مشهد حسّي مكتمل.

> المبدأ المشترك في الحدائق الإسلامية: ماء ظاهر، وحدود واضحة، وأشجار، وتنظيم فضائي يُزاوج بين المنفعة والمتعة.

تكتسب حدائق كشمير أهميةً خاصة؛ لأنها تكشف أن الماء ليس مجرد أداةٍ للري أو للتبريد، بل أيضًا وسيلة للاستمتاع. ففيها تتدرج المنصات، ويمتد مجرى محوري من نبع الجبل إلى البحيرة، مُولِّدًا متتاليات من البرك، والسطوح اللامعة، والانكسارات الضوئية. فكشمير، بخلاف سهول الهند الحارة، لم تكُن بحاجة إلى تبريد مائي، وهو ما يدل على أن هذه المعالجات لم تكُن نفعية فقط، بل كانت تستهدف استدعاء أثر البرودة والإيحاء بها وصوغها في هيئة متعةٍ حسيَّةٍ. فالماء هنا لا يُبرِّد الجوَّ فقط، بل يُبرِّد المُخيِّلة نفسها. ومن هذا المنظور نفسه يمكن فهم العناصر الأخرى، مثل الخزان المُثمَّن والقناة المستقيمة والشلال، كمكونات في بلاغة مائية كاملة. فالشلال ليس انتقالًا تقنيًّا بين منسوبين، بل حدث جمالي وصوتي وبصري.

فناءات البيوت وتفعيل المنطق البيئي

من هنا أيضًا تتضح العلاقة العميقة بين الحديقة والفناء. فالمبنى ذو الفناء في العمارة الإسلامية لم يكُن مجرد استجابة لمقتضيات

منزل تقليدي في حلب، سوريا.

الخصوصية أو الحشمة، بل كان أيضًا، وربما أولًا، جهازًا مناخيًّا بالغ الذكاء: فضاء مفتوح على السماء، يلتقط الهواء والضوء من غير أن يفرط في الظل، وينظِّم العلاقة بين الكتلة والفراغ وفق نسب محسوبة.

تُجسِّد فناءات دمشق هذه الفكرة بوضوح. ففي البيت الدمشقي نجد الأرضيات الحجرية الباردة، والنوافير الرخامية الملونة، والورد والياسمين وأشجار النارنج والليمون والتين، كلها محميّة داخل كتلة البيت. هنا لا تبدو الحديقةُ زينةً ملحقة بالسكن، بل قلبه الرحب الرحيم. الفناء الدمشقي تركيب من الظل والرطوبة والعطر والبرودة، يختصر قرونًا من التجربة في ابتكار فضاءات حميمية قابلة للعيش في مناخٍ جاف. ولا يختلف الأمر في مراكش، وإن جاء على مقياس آخر. فحدائق المنارة مثلًا، بحوضها الكبير المسوَّر وبساتين الزيتون المحيطة به، تكشف أن التسييج ليس مجرد إجراء دفاعي، بل أداة مناخية وعمرانية تحفظ الخضرة في وسط العراء. كما تُظهر الحدائق الحضرية الصغيرة المختبئة داخل النسيج العمراني الكثيف بُعدًا آخر من الذكاء البيئي الإسلامي: يكفي الحديقة قليل من الماء، وحدود واضحة، وكثافة نباتية مدروسة، لتصير جيبًا مناخيًّا حيًّا داخل المدينة.

لم يكُن المعماري المصري البارز حسن فتحي يستعير التراث بوصفه صورةً حين أعاد تفعيل الفناء في مشروعاته السكنية، جامعًا بين عناصر من البيت المملوكي وتقنيات البناء النوبية، بل كان يعيد تفعيل معرفة بيئية متراكمة. ولهذا كان مشروعه، في جوهره، مشروعًا إنسانيًّا: عمارة تستمد قيمتها من جذورها البيئية ومن قدرتها على توفير سكن كريم ومريح وحساس للمناخ

> الثابت في تصاميم الحدائق الإسلامية: البدء من الندرة، لا من وهْمِ الوفرة، وإعطاء الماء قيمته، وجعل الشجر شريكًا في العمارة.

في آن. فالدرس لا يكمن في استنساخ أشكال الحدائق القديمة، بل في إعادة تفعيل منطقها: حماية الفراغ، وتظليله، وتهويته، وتنظيم العلاقة بين الماء والنبات والكتلة المبنية.

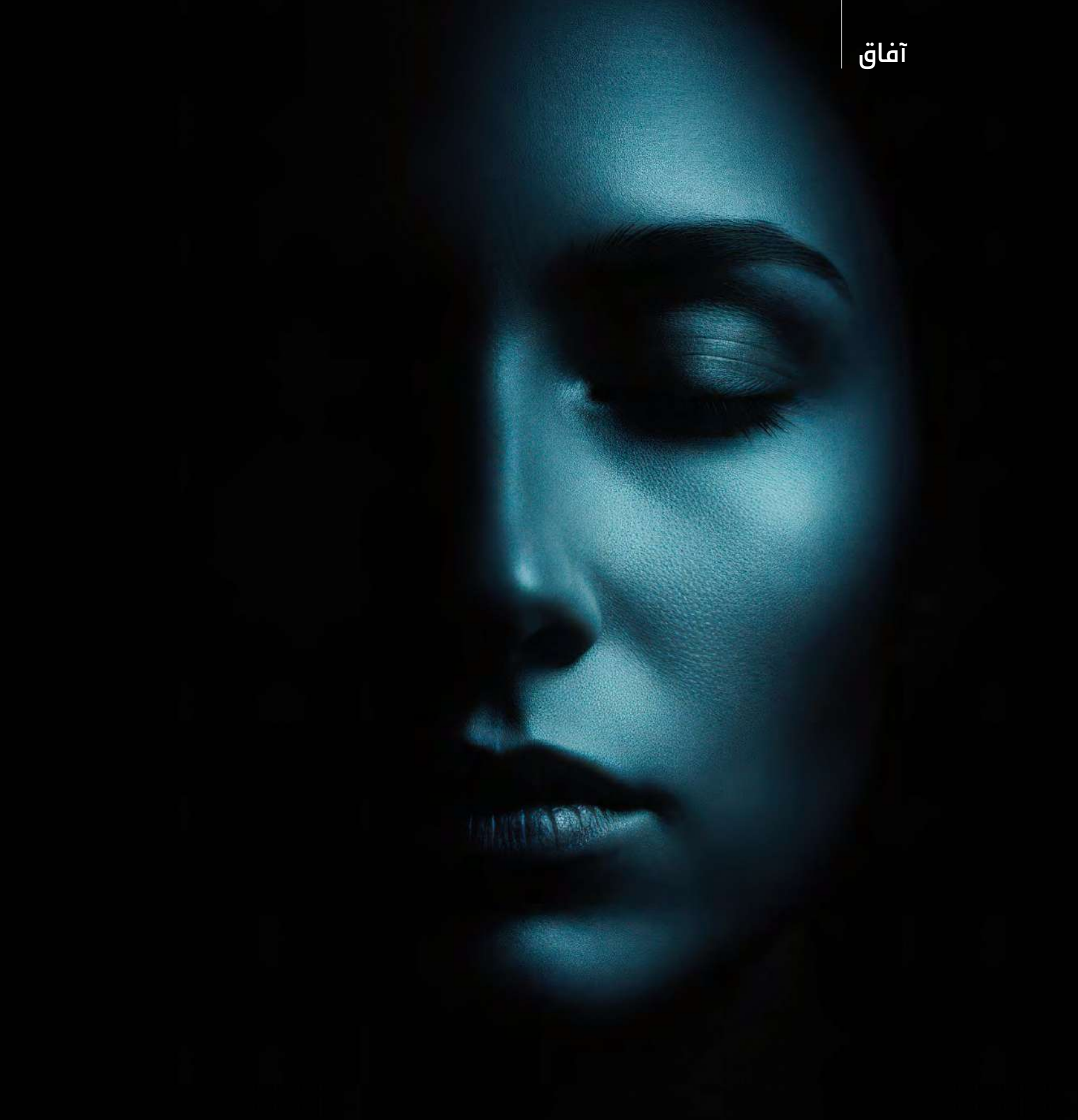
بين الراحة الحرارية والمتعة الحرارية

بالوصول إلى الفكرة النظرية الأعمق، يمكن القول إن العمارة الإسلامية، في بعض أرفع أمثلتها، لم تطلب الراحة الحرارية وحدها، بل سعت إلى ما هو أبعد: المتعة الحرارية. والفرق بينهما أساسي. فالراحة الحرارية تتأتى من أداء مناخي مباشر. أمَّا المتعة الحرارية، فهي أن يُغلَّف هذا الأداء بطبقات من الإحساس والمعنى: صوت الماء، ورائحة النبات، وانكسار الضوء، وترشيحه عبر المشربيات، وتبدّل الظلال، وحضور الشجر في قلب الفضاء. ولذلك، فإن الجنة القرآنية لم تُنسخ حرفيًا في البيوت والقصور، لكنها حفّزت المعماريين على التقاط بعض خصائصها الحسية وصوغها في الفضاء المشيد.

من ثَمَّ، فإن الدرس البيئي للحديقة الإسلامية لا يكمن في نموذج ثابت يمكن نسخه، بل في "أخلاق تصميمية" متكررة عبر العصور: البدء من الندرة لا من وهْمِ الوفرة، وإعطاء الماء قيمةً لا كميةً فقط، وفهم السُّور بوصفه أداةَ حمايةٍ مناخية، وجعل الشجر شريكًا في العمارة لا زينتها، والاعتراف بأن الإنسان لا يسكن بالمنفعة وحدها، بل بالحسّ أيضًا. هذا ما تُعلِّمنا إيَّاه الزهراء، والحمراء، وشيراز وأصفهان وكشمير، وفناءات دمشق ومراكش، وعمارة حسن فتحي. إنها أمثلة متباعدة في الزمان والمكان، لكنها تتكلم لغةً واحدة: كيف يُحوَّل الماء القليل إلى وفرة محسوسة، والبيت إلى ملاذ، والحديقة إلى أخلاق للسكن.

وفي زمنٍ يشتد فيه الحرُّ، ويتراجع فيه الماء، وتغدو المدينة الحديثة أكثر انكشافًا وأقل حنانًا، لا تبدو الحديقة الإسلامية أثرًا من الماضي بقدر ما تبدو سجلًّا حيًّا للمعرفة. إنها لا تقدّم نموذجًا جاهزًا، بل تُذكِّرنا بأن الجمال قد يكون سبيلًا إلى تدبير الندرة، وأن العمارة الحدائقية الحقّة هي تلك التي تعرف كيف تحوّل الضرورة إلى متعة، والقيد إلى نظام، والسكن إلى صورة من صور الرحمة.

قصر الحمراء بمدينة غرناطة.



الحدس.. ذكاء فوق العادة

د. سماهر الضامن

كثيرًا ما نختبر شعورًا غامضًا لا يمكن تفسيره بسهولة: نفورٌ مفاجئ من شخص لم نعرفه بعد، أو إحساسٌ خافت بأن مكانًا ما يسبب الكآبة من دون سبب واضح. هذه اللحظات التي نختزلها عادةً في كلمة "الحَدْس" لا تظهر كفكرة مكتملة، وإنما تتجلى كأثر سابق على التفسير، يتشكَّل في مستوى يصعب القبض عليه لغويًّا. وعلى الرغم مما يبدو عليه هذا الشعور من ذاتية واعتباطية، فإن ثقافات عديدة توصي بالإصغاء إليه وعدم تجاهله، كما أن أهميته أصبحت قضية في عصر الرقمنة.

يربط العرب بين الحدس والقلب فيقولون: "قلبي دليلي"، ويقول الأمريكيون مثلًا: "trust your gut" (ثق بما في داخلك)، في حين يقول الفرنسيون: "avoir du flair" (أن يكون لديك حاسة شم). وعلى نحو لافت، لا تبتعد دراسات علم الأعصاب والإدراك كثيرًا عن هذا الحدس الثقافي؛ إذ تشير إلى أن الحدس قد يكون نتاج عمليات معقدة من المعالجة اللاواعية، تتقاطع فيها الخبرات السابقة، والإشارات الجسدية، والتوقعات الضمنية. وبهذا المعنى، لا يُفهم الحدس نقيضًا للعقل، بل هو أحد أشكاله الأولية: معرفة مكثفة وسريعة، تومض قبل أن تُقال.

إذا كان ما نُسمِّيه حدسًا، أي ذلك الأثر الخافت الذي يسبق الفكرة ويعبر الجسد قبل أن يُصاغ قولًا، يتشكَّل، كما تقترح التقاليد الفلسفية، في عمق تجربة متجسّدة يظهر فيها الإدراك للوعي بوصفه إحساسًا فوريًّا بالمعرفة؛ فإن التحوُّل الذي تطرحه تقنيات واجهات الدماغ الحاسوبية، كما تطورها مشروعات مثل " Neuralink" و"Synchron"، يسعى إلى إعادة ترتيب البنية الإدراكية نفسها. فحين تُترجَم الإشارات العصبية إلى أوامر رقمية، ينشأ وسيط جديد بين النية والفعل، وتنبثق إمكانية مقلقة بقدر ما هي مغرية: أن ما كان يُعاش حالةً إدراكية داخلية مراوغة يتحوَّل إلى موضوع للرصد والنمذجة والتكييف الخوارزمي. وعند هذه العتبة، لا تُعيد هذه التقنيات تشكيل ما ندركه ونفعله فحسب، بل تمتد إلى ما كنا نَعُدُّه معرفة تنبع منا في صمت غامض وعصي، كأحد أسرارنا المغرية.

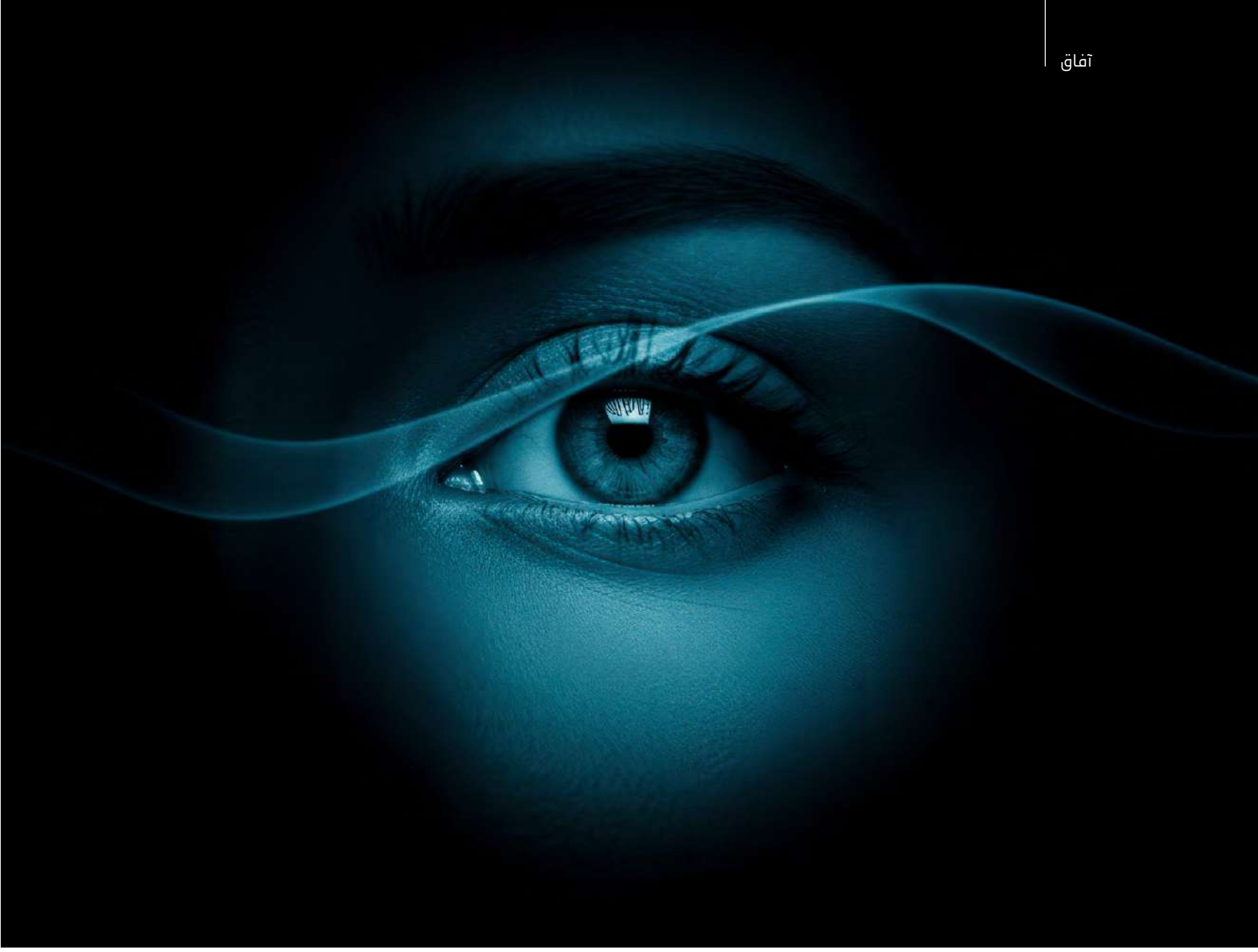
ما بعد الإنسانية وتوزيع الوعي

وفق هذا التطور في التعامل مع الوعي والإدراك، يتخذ مفهوم "ما بعد الإنسانية" دلالته الكاملة؛ إذ يشير هذا المفهوم إلى أن الإنسان لم يعُد ذاتًا مكتفية ومستقلة، بل أصبح نظامًا موزَّعًا عبر شبكات بيولوجية وتقنية يُعاد من خلالها توزيع الوعي وتوسيع دائرته ليشمل طيفًا واسعًا من الكائنات الحية من البكتيريا إلى النباتات والحيوانات، وصولًا إلى الأنظمة التقنية، كما تشير نانسي كاثرين هايلز في مؤلفاتها الكثيرة التي كرَّستها لمشروعها الفكري عن هذا المفهوم. فهي ترى أن الإدراك ظاهرة موزَّعة ومتعددة المستويات، لا مركزية ولا إنسانية بالضرورة. وفي كتابها الأخير "من البكتيريا إلى الذكاء الاصطناعي: مستقبل الإنسان ضمن المنظومات التكافلية اللابشرية"، تطرح هايلز نموذجًا تطلق عليه "الأومفيلت" (العالم المدرك للكائن)، أو بعبارة أخرى: تقترح وجود أشكال إدراك مختلفة جذريًّا عن الإدراك البشري، وصولًا إلى مفهوم التجمعات الإدراكية الكبرى التي يمكن من خلالها ربط الإنسان بالتقنية ضمن أنظمةٍ هجينةٍ، قادرةٍ نظريًّا على توجيه قُوى مثل الرأسمالية نحو أهداف بيئية أكثر استدامة.

يتعرض الحدس في نموذج هايلز إلى إعادة توصيف دقيقة؛ إذ ينتقل من كونه معرفةً جُوانيَّة متعلقة بالإنسان والجسد والزمن والخبرة، إلى نمط يمكن، ولو جزئيًّا، التقاط إشاراته الأولية، والتنبؤ به، وربَّما توجيهه والتأثير في شروط تشكُّله. غير أن هذا التحول لا ينجز قطيعةً كاملة مع التصورات السابقة بقدر ما يكشف هشاشتها: فالحدس، حتى في أكثر تعريفاته علمية، يظل مرتبطًا بطبقات من التجربة يصعب تعريفها أو اختزالها إلى مجرد بيانات. ويظل الوعي، مع قابليته للتوسُّع خارج حدوده العضوية، مشروطًا في الفلسفة التقليدية بتلك المسافة التأملية التي يتشكَّل فيها المعنى قبل أن يظهر في شكل إشارات أو استجابات. وفي هذا التوتر تحديدًا، بين قابلية الحدس للقياس والترجمة ومقاومته لها، يُطرح أحد أكثر أسئلة الحاضر إلحاحًا: ليس عمَّا إذا كانت الآلة ستفكر مثل البشر، بل عمَّا إذا كان البشر قادرين على الاستمرار في امتلاك هذا الوعي الجواني الفريد.

وجهات نظر فلسفية

في ضوء هذا التحول، تبدو العودة إلى أعمال موريس ميرلو بونتي وهنري برغسون، وغيرهما من الفلاسفة الذين شغلهم سؤال الوعي والحدس، أشبه بمحاولة لإعادة تثبيت نقطة ارتكاز؛ لا دفاعًا عن "الإنسان القديم"، بل سعيًا نحو تفكيك فكرة إمكانية اختزال الحدس بالكامل إلى رموز وخوارزميات. فمن وجهة نظر ميرلو بونتي، لا يظهر الحدس بوصفه ملَكَةً مستقلة، بل بوصفه أثرًا مباشرًا لكوننا كائنات متجسّدة في العالم. فنحن، كما يجادل، لا نواجه الواقع أولًا ثم نفسره، بل ننخرط في نسيجه الإدراكي قبل أن نصوغه مفهوميًّا. ومن هنا، فإن ما نسمّيه حدسًا ليس إلا لحظة انكشاف أولى لهذا الانخراط: معرفة تنبثق من تماس الجسد مع العالم، ومن إيقاع الحركة والألفة الحسية التي تتشكَّل قبل اللغة.



> الحدس عمليةٌ مُعقَّدة، فهو يصيب إذا استند إلى تراكم الخبرات والمعارف والتجارب الحياتية، لا إلى التحيزات المضللة.

أمَّا عند برغسون، فإن الحدس أداة إدراك لجوهر الحياة متصل بالديمومة؛ أي بالزمن الداخلي الذي يُعاش ولا يُقاس. فالمعرفة الحدسية لديه هي معرفة مباشرة باطنية تتيح للذات الالتحام بباطن الأشياء والغوص فيها. ويصف برغسون الحدس بأنه تعاطف روحي ينفذ إلى باطن المادة مباشرةً، بعكس العقل الذي يقدّم معرفة خارجية نسبية تشبه الطيران فوق الأشياء. وإذا كان العالم التقني المعاصر يُسرّع في تقليص الفواصل الزمنية بين النيَّة والتنفيذ، فإن هذا التسارع لا يهدِّد خاصية البطء التي تميِّز الحدس عند برغسون فحسب، بل تتجاوزه إلى ذلك الزمن الدقيق الذي يتشكَّل فيه الحدس بوصفه خبرةً ممتدة، وليس مجرد ومضة معزولة. الحدس كما يقدّمه برغسون يقابل السرعة، ويحتاج إلى زمن داخلي كافٍ كي يتكون. وعلى ذلك، فإن كل تسريع قسري لعمليات الإدراك يحمل معه خطرًا خفيًّا يتمثّل في اختزال التجربة إلى نتائج بدلًا من السماح لها بأن تتكشف بوصفها عمليةً تمتاز بالديمومة.

الحدس في علم الأعصاب

لم يقتصر الاهتمام بفهم الحدس على الفلاسفة والمنظرين. ففي مجال علم الأعصاب يبرز أنطونيو داماسو الذي يجادل بأن الفكر ينشأ من المشاعر والانفعالات. لذا، فإن "الواسمات الجسدية"، كما يسمِّيها، تشكِّل جزءًا من بنية القرارات الفكرية، وليست مجرد إضافات انفعالية على قرار عقلاني مكتمل. فالجسد، بما يحمله من تاريخ انفعالي وتجريبي، يشارك في ترجيح الخيارات قبل أن يتدخل الوعي التحليلي. وبهذا المعنى

يصبح الحدس تجسيدًا لذاكرةٍ حيَّةٍ تعمل عبر الإحساس والإيقاع الداخلي، وتحدث عبر استجابات لا يمكن دائمًا تحويلها إلى خطاب. وإذا كانت تقنيات واجهات الدماغ الحاسوبية تعيد تشكيل العلاقة بين النيَّة والفعل، فإنها تطرح أيضًا سؤالًا حول مصير هذه الذاكرة المتجسّدة: هل يمكن للآلة أن تلتقطها، أم أنها ستبقى تعمل في طبقة يصعب ترميزها بالكامل، حتى وإن أمكن التقاط بعض مظاهرها السطحية؟

أمَّا عالم الأعصاب جويل بيرسون، الذي يدير مختبر "مستقبل العقل" لدراسة كيفية معالجة الدماغ للمعلومات البصرية والتخيل، فيدفع هذا النقاش خطوة أخرى. فالحدس في أبحاثه ليس مفهومًا سحريًّا أو غامضًا أو مقابلًا للمنهج العلمي والتحليل، بل عمليات مُعقَّدة مكتسبة من تراكم الخبرات والمعارف والتجارب الحياتية، يستند بعضها إلى خبرة عميقة فيصيب، في حين ينشأ بعضها الآخر عن التحيزات فيضلل. وأجرى بيرسون كثيرًا من التجارب الشهيرة في مساعيه لقياس الحدس وإمكانية الوثوق به. وما يهم في هذه التجارب هو أن الحدس، حتى حين يمكن ربطه بعمليات عصبية قابلة للدراسة، لا يفقد طابعه الإشكالي؛ فهو يظهر في صورة يقينٍ، في حين يظلُّ مصدره غامضًا. وهذا التوتر بين وضوح الشعور وغموض المصدر هو ما يجعل الحدس مجالًا خصبًا، لكنه يجعله في الوقت نفسه عرضةً لإعادة التشكيل في بيئات مُشبعة بالخوارزميات.

مصير الحدس في عصر ما بعد الإنسانية.. بين التآكل وإعادة التشكيل

على هذا النحو، لا يبدو الحدس في الأفق ما بعد الإنساني مجرد قدرةٍ ستختفي أو جوهر سيبقى صامدًا، بل مجالًا متحولًا يصعب التنبؤ بمستقبله وفق المعطيات المتوفرة في الوقت الراهن.

ولا يبدو أن السؤال التقني الأعمق هو: إلى أي مدى يمكن قراءة الدماغ أو محاكاة قراراته؟ بل الأهم هو ما يتسلل خلفه بهدوء: أي إعادة تعريف ما نعُدُّه جوانيًّا وبشريًّا. فإذا كان الحدس يمثّل تلك المنطقة التي تتكثّف فيها الخبرة دون اختزال، ويعمل فيها الجسد والزمن والذاكرة معًا قبل أن تتحول إلى لغة، فإن إدخاله ضمن دوائر الرصد والقياس سيعني، إلى جانب توسيع معرفتنا به، تغيير شروط حدوثه. بمعنى أن ما كان يتشكَّل في صمت التجربة قد يبدأ في التشكُّل تحت مراقبة الخوارزمية، وما كان يُختبر بوصفه انكشافًا جوانيًّا قد يُعاد إدراكه بوصفه استجابةً متوقعة وموجهة؛ مما قد يغيِّر موقع الوعي نفسه حين يصبح جزءًا من نظام مراقبة وتحكم أوسع، يتلقى إشاراته من الداخل والخارج معًا. وفي هذا التشابك، يتعرض ذلك التوتر الخلّاق بين ما نعرفه، من دون أن نعرف كيف نعرفه، إلى ضغط غير مسبوق؛ إذ كلما ازدادت قدرتنا على تتبع الأنماط، تقلصت المسافة التي يتشكَّل فيها الغموض المميز للحدس لدى "الإنسان القديم".

هل يمكن إذًا أن نتنبأ بانهيار الحدس الإنساني أو تآكله بفعل الاندماج مع الأدمغة التقنية؟ ففي حين يتخوَّف متشائمو التقنية من تقلُّص القدرات والمهارات البشرية المرتبطة بالتفكير والعمليات الإدراكية جرَّاء تعاظم أثر البرامج الذكية، يرى مفكرون آخرون أن هذه العمليات، ومنها الحدس، سيُعاد تشكيلها ضمن شروط جديدة، مما قد يضمن مستقبلًا أفضل للإنسان والبيئة. وبينما تبدو هذه الشروط واضحةً في ظاهرها، إلا أنها بلا شك تحمل خطرًا أدق: أن نفقد الإحساس بحدود ما لا يمكن قوله.

فالإنسان، في أحد تعريفاته الممكنة، هو الكائن الذي يحتفظ دائمًا ببقية غير قابلة للاختزال، وبشيء يتأخر عن التفسير أو يفلت منه قليلًا.

وقد لا يكون التحدي، أخيرًا، في الاختيار بين مقاومة التقنية أو تبنيها، بل في الحفاظ على هذا الفائض الداخلي والغموض بوصفه مساحةً ضرورية يتكون فيها المعنى قبل أن يُترجم. وفي عالم يتّجه بثباتٍ نحو تحويل كل إشارة إلى بيانات، وكل تجربة إلى نمط، يصبح السؤال أقل تقنيةً وأكثر وجوديةً: هل سنفهم عقولنا أكثر، أم سنبقى بحاجة إلى ما لا يمكن فهمه بالكامل كي نظل بشرًا؟ وهو في النهاية ما يجعل الحدس، حتى الآن، آخر أسرارنا.

> في أكثر تعريفات الحدس علميةً، يظلُّ مرتبطًا بطبقات من التجربة يصعب تعريفها أو اختزالها إلى بيانات.

كيف يعالج الفنُّ ما لا نستطيع البوح به؟

آلاء الحاجي

رسومات: أسماء خوري.

غالبًا ما مرَّت على مسامعك بعضُ المواقف التي عجز أصحابُها عن وصفها والحديث عنها. فكثيرًا ما تختفي الكلمات في لحظات الصدمة الكبرى، وكأن اللغة نفسها تقفُ عاجزةً أمام ما جرى. ومع ذلك، فإن ما يعجز عنه الكلام قد تستطيع الفنون التعبيرية أن تلامسه برفق. فالرسم والموسيقى والحركة والمسرح، جميعها تفتح مساراتٍ مختلفةً داخل النفس البشرية؛ وهي مسارات لا تمرُّ عبر اللغة وحدَها، بل عبر الحواس والخيال والجسد.

من هنا ظهر ما يُعرّف بـ"العلاج بالفن" أو "العلاج بالفنون التعبيرية"، وهو مجال علاجي يستخدم الأنشطة الفنية المختلفة بوصفها وسيلةً للتعبير والفهم والشفاء النفسي. لا يُطلب من الشخص فيها أن يكون فنانًا أو مُتمرِّسًا في الرسم أو الموسيقى أو التمثيل، بل يكفي أن يشارك في العملية الإبداعية نفسها. فالغاية ليست إنتاج عمل فني جميل، بل إتاحة مساحةٍ آمنةٍ للتعبير عن التجارب العميقة والحسَّاسة في تفاصيلها.

وقد ازداد الاهتمام بهذه الممارسات خلال العقود الأخيرة، ولا سيَّما في سياق العمل مع الصدمات النفسية، مثل تجارب الحروب والكوارث والعنف والفقد. لكن، ما الذي يجعل الفنَّ قادرًا على الوصول إلى تلك المناطق المعتمة في الذاكرة الإنسانية؟

لماذا يصمت الدماغ حين نحتاج إليه أكثر؟

تُظهر دراساتُ تصوير الرنين المغناطيسي أن التجارب الصادمة تُحدِث تغيراتٍ ملحوظةً في طريقة معالجة الدماغ للمعلومات. فقد بيَّنت أبحاث علم الأعصاب أن الأحداث الصادمة تُنشِّط بدرجة أكبر النصف الأيمن من الدماغ، في حين يقل نشاط النصف الأيسر المرتبط باللغة والتفكير المنطقي. (Van der Kolk, 2014).

النصف الأيمن هو الجانب المرتبط بالإدراك الحسي والخيال والصور والانفعالات. وهو المسؤول عن معالجة الإشارات غير اللفظية، مثل نبرة الصوت، وتعابير الوجه، والإحساس بالمكان، كما أن لهذا الجانب أهميةً في تخزين الذكريات الحسية، مثل الأصوات، والروائح، والصور، والانطباعات الجسدية.
أمَّا النصف الأيسر، فهو الجانب الأكثر ارتباطًا باللغة والتحليل والتنظيم المنطقي للأحداث. إنه الجزء الذي يساعدنا على سرد قصة حياتنا بطريقةٍ متسلسلةٍ ومفهومةٍ.

عندما يتعرَّض الإنسان إلى صدمة شديدة، يعمل الدماغ بطريقةٍ دفاعيةٍ، فيُجزّئ التجربة إلى عناصر حسيَّة صغيرة: صوت، أو صورة، أو إحساس جسديّ، أو رائحة. وغالبًا ما تُخزَّن هذه الأجزاء في الذاكرة بطريقة مُجزَّأة، وهو ما يجعل استرجاعها لاحقًا يحدثُ عبر محفّزات حسيَّة، لا عبر قصة متماسكة.

وقد أظهرت بعض الدراسات أن منطقة "بروكا"، المسؤولة عن إنتاج الكلام في الدماغ، يقل نشاطُها في أثناء استرجاع هذه الذكريات الصادمة؛ لأنها لم تُخزَّن في الدماغ في صورة قصة، بل في صورة إحساس، مما يُفسِّر صعوبة التعبير اللفظي عنها. (Rauch et al, 1996).

لماذا قد لا يكون الكلام وحدَه كافيًا؟

العلاج القائم على الحوار والنقاش يظلُّ ركيزةً رئيسةً في العلاج النفسي، لكنه يواجه حدودًا في حالات الصدمة؛ لأن التجربة لم تُخزَّن أصلًا في قالب لغوي.

هنا تظهر الفنون التعبيرية بوصفها مسارًا موازيًا يتيحُ التعبيرَ عبر الحواس. فبدلًا من "شرح" الألم، يمكن "إظهاره" في لوحة، أو حركة، أو لحن. يُمكن النظر إلى الفنون التعبيرية على أنها لغةٌ أخرى تتعامل مع الرموز بدلًا من الكلمات؛ فاللون قد يكون غضبًا، والخطوط المتقطعة قلقًا، والمساحات الفارغة إحساسًا بالفَقْد.

فلا غرابة إذًا أن تؤكد الدراسات أنّ الانخراط في هذه العملية الإبداعية يساعد على تنظيم المشاعر، وتقليل التوتر، وتعزيز الشعور بالسيطرة. (Malchiodi, 2012).

في جلسات العلاج بالفن، لا يُطلب من الإنسان أن يُفسِّر، بل أن يُعبِّر. وهذا بحدّ ذاته يفتح أبوابًا كانت مغلقةً أمام اللغة.

تجارب عالمية: الفنُّ في مواجهة الصدمة

لم تبقَ الفنون التعبيرية إطارًا نظريًّا، بل وجدت طريقها إلى تطبيقات واسعة حول العالم، ولا سيَّما في البيئات التي تُعاني الصدماتِ الجماعية.

في أعقاب الإبادة الجماعية في رواندا عام 1994م، استُخدمت برامج الرسم والمسرح المجتمعي لمساعدة الناجين، وخصوصًا الأطفال، على التعبير عن تجاربهم المؤلمة. وقد أظهرت تقاريرُ ميدانية أن هذه الأنشطة ساعدت على تقليل العزلة وتعزيز التواصل الاجتماعي. (UNICEF Reports).

وفي مخيمات اللاجئين السوريين في الأردن ولبنان، اعتمدت منظمات دولية، مثل منظمة اليونيسف (UNICEF)، على ورش الرسم والدراما وسيلةً لدعم الأطفال نفسيًّا؛ إذ أُتيح لهم التعبير عن مشاعرهم من خلال الفن بدلًا من استرجاع التجربة بالكلام المباشر.

كما طُبِّقت برامجُ العلاج بالموسيقى والحركة مع قدامى المحاربين في الولايات المتحدة الأمريكية الذين يعانون "اضطراب ما بعد الصدمة"، وأظهرت الدراسات تحسُّنًا في الأعراض المرتبطة بالقلق والتوتر. (Bensimon et al, 2008).

وبعد كارثةِ تسونامي في جنوب شرق آسيا، استُخدمت الفنونُ البصرية والأنشطة الجماعية في المدارس لمساعدة الأطفال على استعادة الإحساس بالأمان والانخراط مُجدَّدًا في الحياة اليومية.

هذه التجارب لا تعني أن الفنَّ حلٌّ سحريٌّ، لكنها تشير إلى إمكانية أن يكون أداةً مساندة فعّالة، ولا سيَّما عندما يُدمَج ضمن برامج دعم نفسي متكاملة.

الفنون التعبيرية: مسارات متعددة لتجربة واحدة

قد يبدو للوهلة الأولى أن الرسم والمسرح والموسيقى عوالم منفصلة، لكن في سياق العلاج التعبيري، تلتقي هذه الفنون في هدف واحد: الوصول إلى التجربة الإنسانية في مستواها الحسي العميق.

فالفنون البصرية، مثل الرسم والتلوين أو تشكيل الكولاج، تُتيح للشخص أن يضع مشاعره أمامه في صورة مرئية. قد تكون خطوطًا حادة تُعبِّر عن توتر، أو مساحات داكنة تشير إلى حزن، أو أشكالًا غير مكتملة تعكس ارتباكًا داخليًّا. لا يُشترط أن تكون هذه الأعمال مفهومةً للآخرين، بل يكفي أن تكون صادقةً لصاحبها. وفي كثير من الأحيان، تكون عملية الرسم نفسها، بحركتها المتكررة وتركيزها الهادئ، وسيلةً لتهدئة الجهاز العصبي قبل أن تكون وسيلةً للتعبير.

أمَّا حين ينتقل التعبير إلى الجسد، كما في المسرح أو الحركة أو الرقص، فإن التجربة تأخذ بُعدًا مختلفًا؛ هنا لا يُرسم الشعور، بل يُعاش. في الدراما العلاجية، قد يُجسّد الفرد موقفًا أو علاقة، أو حتى شعورًا مُجرَّدًا في صورة دور أو مشهد. هذا التمثيل لا يهدف إلى إعادة الصدمة بحدِّ ذاتها، بل إلى إعادة صياغتها في سياقٍ أكثر أمانًا يمنح الشخصَ مسافةً تسمح له بالملاحظة والفهم.

وفي بعض الأحيان، تكون الحركة وحدَها كافيةً للتعبير. فالجسد، كما تشير بعض النظريات الحديثة، يحتفظ بآثار التجربة الصادمة، ليس في الذاكرة فحسب، بل في التوتر العضلي وأنماط الحركة. ومن خلال الإيقاع والحركة الحرة، يمكن تحرير بعض هذه الآثار بطريقةٍ لا تحتاج إلى تفسير لغوي.

وتأتي الموسيقى لتُضيف طبقةً أخرى من هذا التعبير، فهي تخاطب العاطفة مباشرة؛ فلحنٌ بسيطٌ قد يُوقِظ شعورًا قديمًا، وإيقاع متكرر قد يمنح إحساسًا بالاستقرار، وصوت جماعي قد يخلق شعورًا بالانتماء. وقد أظهرت أبحاثٌ أن الموسيقى تُنشِّط مناطقَ متعددة في الدماغ مرتبطةً بالعاطفة والذاكرة، مما يجعلها أداةً فعَّالة في التعامل مع المشاعر المُعقَّدة. (Levitin, 2006).

في هذا التداخل بين الصورة والحركة والصوت، يجد الإنسان أكثر من مدخلٍ إلى ذاته. وإذا تعذَّر التعبير عبر طريقٍ ما، فقد ينجح عبر آخر. وهذه المرونة هيَ ما يمنح الفنون التعبيرية قوتها.

هل العلاج بالفنِّ معتمَد علميًّا ومؤسسيًّا؟

يحظى العلاج بالفن باعتراف المؤسسات المهنية المختصة حول العالم. ففي الولايات المتحدة الأمريكية، تُشرف (American Art Therapy Association) على وضع المعايير المهنية للممارسين، وتُعتَمد برامجُ تدريبية أكاديمية متخصِّصة في هذا المجال.

وفي بريطانيا، يُدرج العلاج بالفن ضمن خدمات الصحة الوطنية (NHS)، ويُمارسه متخصصون حاصلون على درجات جامعية في العلاج بالفن أو الفنون التعبيرية.

أمَّا أكاديميًّا، فقد أصبحت هناك برامج ماجستير ودكتوراة في العلاج بالفن في جامعات عديدة، مثل جامعة نيويورك وجامعة لندن للفنون، إضافةً إلى برامج مشابهة في بعض الدول العربية، وإن كانت لا تزال في طور التوسُّع.

وفي الدول العربية، بدأت بعض المراكز النفسية ومؤسسات الدعم الاجتماعي في إدماج الفنون التعبيرية ضمن برامجها، ولا سيَّما في العمل مع الأطفال والناجين من الأزمات؛ وإن كان هذا المجال لم يصل بعدُ إلى مستوى الانتشار المؤسسي الواسع الموجود في الغرب.

بين الحماس والنقد: هل ثمَّة جدل؟

على الرغم من انتشار منهجية العلاج بالفن، فإنه، وكغيرها من الحقول، لا يخلو من النقد العلمي. إذ يشير بعض الباحثين إلى أن الأدلة التجريبية، مع تزايدها، لا تزال متفاوتة من حيث القوة والمنهجية، مقارنةً ببعض العلاجات النفسية التقليدية.

ويرى بعض النقاد أن نتائج العلاج بالفن قد تعتمد بدرجة كبيرة على مهارة المعالج وطبيعة العلاقة العلاجية، مما يجعل تعميم نتائجه أكثر تعقيدًا.

وتنبّه بعض الهيئات العلمية إلى عدم استخدام الفنون التعبيرية أسلوبًا وحيدًا للعلاج في الحالات الشديدة، مؤكدةً أنها تكون أكثر فاعليةً عندما تكون جزءًا من خطة علاجية متكاملة.

ومع ذلك، يتفق كثيرٌ من المختصين على أن هذا المجال واعد، وأن الحاجة إلى مزيدٍ من الدراسات المُحكمة لا تنفي قيمته العملية، لا سيَّما في البيئات التي يصعب فيها الاعتماد على العلاج بالكلام وحدَه.

ما وراء الكلمات

لا يُعَدُّ الفنُّ علاجًا سحريًّا لمحو الآلام، لكنه يفتح طريقًا مختلفًا للتعامل معها؛ طريقًا يمرُّ عبر اللون والصوت والحركة، لا عبر الكلمات فقط.

وفي عالم تتزايد فيه الضغوط والصدمات، قد يكون هذا الطريق، بكل بساطته وعمقه، أحد أكثر المسارات إنسانيةً نحو التعافي.

فحين تعجز اللغة، يبقى الفنُّ قادرًا على القول، وحين تتشظّى الذاكرة، يمنحها الإبداعُ فرصةً لكي تلتئم، في سبيل الوصول إلى حياة طيبة وتجربة إنسانية متعافية.

آيسلندا
أرض الجليد والنار

كتابة وتصوير: أشرف فقيه

زرنا آيسلندا في فبراير2026م، وكنا محظوظين بموسم شتاء مستقرٍّ خالٍ من العواصف الثلجية؛ وإلَّا، فإن الشتاء الآيسلندي في ذروته قاسٍ لا يرحم. إذ إن موقع آيسلندا الشمالي النائي وعزلتها وسط البحار العاتية فرضَا عليها مناخًا متطرفًا وعزلة أثَّرا في جميع صور الحياة، بما فيها البشر؛ وهو ما أكسب الإرث الإنساني الآيسلندي خصوصيةً ظاهرة حتى يومنا هذا.

تمثّل الجزيرة الآيسلندية حالةً استثنائية من نواحٍ عدّةٍ. فجيولوجيًّا هي عبارة عن نتوء بركانيٍ هائل تشكَّل عبر ملايين السنين فوق الشقّ القاريّ في المحيط الأطلسي الفاصل بين الصفيحتين الأمريكية والأوروبية. ومعلومٌ أن هذا الشق هو في حالة حراك دائم. لذا، فإن آيسلندا كانت، وما زالت، ابنة الزلازل والبراكين النشطة التي ثار آخرها في صيف 2025م. ولعلَّ القارئ يذكر ثوران عام 2010م الشهير الذي عطّل غباره الملاحة الجوية فوق 20 دولة أوروبية لأسبوع كامل.

تشكَّلت أول مستوطنة آيسلندية في القرن التاسع الميلادي، من مجموعات مهاجرة من النرويج واسكتلندا. والأساطير المقترنة بهذه المستعمرات الأولى تقول إن مُبرِّر هجرتها كان الفرار إمَّا من المجاعة، أو الثأر، أو الحرب. تلك السمة الدرامية لا تزال في صميم القصة الآيسلندية المُحتفية بقيم التحدّي والمغامرة والصبر على الشظف. ولعلَّ رواية هالدور لاكسنس المعنونة بـ"أناس مستقلون" والمنشورة عام 1934م، هي خير نصٍّ أدبي يصوّر لنا ذلك الموروث.

بلد المغامرة المفتوحة

تبدأ مغامرة القادم إلى آيسلندا من مطار كيفلافيك الدولي، الذي يبدو أشبه بمركز تسوّقٍ، ويخلو من بوابات ختم الجوازات للواصلين (إذ يحدث ذلك في الدول الأوروبية التي تتوقف فيها رحلة الترانزيت)؛ وهي إشارةٌ إلى الزائر بأن هذا البلد مضياف، لكنه ليس خاضعًا للصورة النمطية. فرصُ التسوّق موجودة، لكنها ليست وفيرة. والمدن الرئيسة أغلبها على الساحل الجنوبي، وهي متباعدةٌ بمساحاتٍ بكرٍ مفتوحةٍ وقليلة العمران. والآتي إلى هنا يبحثُ عن مغامرة طبيعية في المقام الأول. أمَّا سياحة المطاعم والكوفي شوب، فلعلَّ دولًا أخرى أولى بها.

تُعدّ المساحاتُ المتاخمة للمطار الدولي على امتداد الطريق إلى العاصمة "ريكيافيك"، مسطحةً وخاليةً من الغابات الشجرية. وهذه ملاحظة تثير الاهتمام؛ لأن الغطاء النباتي لنطاق "التندرا" البيئي الذي تنتمي إليه الدول الاسكندنافية معروفٌ تقليديًّا بغاباته الصنوبرية الهائلة. لكن آيسلندا تُعدّ استثناءً بسبب أرضيتها البركانية الصخرية، التي لا تمتلك في معظمها طبقةً ترابية عميقة بما يكفي لاحتضان جذور الأشجار الكبيرة. وتزعم الأساطير أن المستعمرين الأوائل من قبائل "الفايكنغ"

قطعوا كل الأشجار ليبنوا السفن التي خاضوا بها البحار للغزو واستكشاف المجهول. ويفضّل الآيسلنديون هذه النسخة من الحكاية، إذ يُعتقد أن أول أوروبي وصل إلى القارة الأمريكية كان آيسلنديًا اسمه "ليف إريكسون"، بلغ شمال كندا قبل "كولومبوس" بخمسة قرونٍ. ولا يزال تمثاله المُهدى من الحكومة الأمريكية عام 1930م قائمًا في وسط العاصمة.

جبال جليد ونوافير تغلي

تحفل الجزيرة الآيسلندية بمعالم طبيعية مميزة، من أبرزها الأنهار الجليدية أو المثالج التي تتّخذ هيئة كتل جبلية، تتشكل فوق قشرة الأرض ببطء شديد عبر الأحقاب. وتمثّل هذه الجبال فرصًا نادرة لدراسة طبقات الأرض والجو بمكوناتها الصلبة والغازية؛ لأنها تحفظها كالثلاجات. ولأن هذه الأنهار الجليدية الهائلة تتقدّم فوق طبقات بركانية نشطة، فإن تفاعل الصهارة مع الجليد يؤدي إلى صراع مخيف بين جبابرة الطبيعة، تنجم عنه انفجارات هائلة وفيضانات وتشكيلات استثنائية ترسمها الصهارةُ السائلة؛ فإمَّا أن تُذيب الجليدَ أو يُطفئها الجليد. وبسبب هذا الصراع يتغيّر شكل التكوينات الجليدية كل بضع سنوات. المتنزهات الجليدية ساحرةٌ بكل المقاييس ومتاحةٌ للسيّاح، وتقصدها أستوديوهات هوليوود لتصوير مشاهد ظهرت في أفلام "حرب النجوم" و"إنترستيلر" ومسلسل "لعبة العروش"؛ إذ أدَّى الرياضي الآيسلندي هافثور بيورنسون دوره المميز في شخصية "الجبل" (The mountain).

من أبرز الملامح الطبيعية في آيسلندا كذلك الشواطئ السوداء، التي اكتسبتْ لونَها من تربتها البركانية. والتضاريس البركانية هنا عمومًا مشابهةٌ لـ"اللابات" و"الحرّات" في غرب الجزيرة العربية. لكن سواحل آيسلندا السوداء، وأشهرها عند بلدة "فيك"، تتميز بتكوينات حجرية بديعة. وتضرب هذا الشاطئ أمواجٌ عاتيةٌ تجعلها غير صالحة للسباحة، ولا حتى للمشي بمحاذاتها معظم أوقات السنة.

وبسبب الصُّهارة النشطة التي تطفو فوقها الجزيرة الآيسلندية، فإنها تحفل بالعيون الحارة التي استُغلّت بأكثر من طريقة: أولًا هناك الحمامات الكبريتية المعروفة، وأشهرها "بلو لاغوون" التي تستمد حرارتها من جوف الأرض وتُعرف بسماتها الاستشفائية والاجتماعية. فطقسُ الاستحمام الحار (الساونا) هو النظير الاسكندنافي لجلسة المقهى؛ إذ يجتمع الناس للدردشة والاسترخاء. هذه الينابيع الجوفية تنزُّ أحيانًا على السطح، وتتفجر نوافير عالية في مناطق جُدّدت كمتنزهاتٍ بيئيةٍ. لكن الاستغلال

الأبرز كان تحويل حرارة جوف الأرض إلى مصدر طاقة مستدام يمدّ الدولة الآيسلندية بنسبة 30% من حاجتها إلى الكهرباء. وتُنتج آيسلندا نحو 90% من طاقتها عبر الموارد المتجددة.

اقتصاد الشفق والقدّ

بالإضافة إلى الثروة المائية التي تمنح الطبيعة الاسكندنافية سحرها على مدار العام، من بحيرات وشلالات وأنهار جليديّة، فإن آيسلندا، بموقعها القطبي، تعِدُ الزائر بظاهرة خاصة، ألا وهي الشفق القطبي؛ إذ يؤدي تفاعل الإشعاع الشمسي مع غازات الأكسجين والنيتروجين في طبقات الجوِّ العليا إلى انبعاثات للطاقة تظهر للعين البشرية مثل تموجاتٍ خضراء وزرقاء وبنفسجية في سماء الليل. وتُعدّ تلك واحدةً من أهم عوامل الجذب السياحي للدول الاسكندنافية عامةً، ولآيسلندا خاصةً؛ إذ لاقت رواجًا عالميًا كبيرًا، لا سيَّما بين سيَّاح جنوب شرق آسيا، وذلك بفضل تأثير شبكات التواصل الاجتماعي.

تسهم السياحة بنحو 8% من الناتج المحلي الإجمالي الآيسلندي. وبالرغم من ارتفاع مستويات الرفاهية فيها عمومًا، بالنظر إلى عدد سكانها الذي لا يتجاوز أربعمائة ألف نسمة، فإنها لا تُصنّف ضمن الدول الثرية، بل هي شديدة الفقر بمواردها الطبيعية. والآيسلندي المعاصر متحفِّظ حدَّ الانطواء، يتجنب البهرجة ويُقّدر البساطة والعملية والروح الجماعية. وهو نمطٌ وُرِث عن الأجداد ورسّخته الظروف. كما أن مناخها وتضاريسها القاسية تتحدّى الزراعة، وهو ما ينعكس على فقر مراعيها وتواضع ثروتها الحيوانية. لكن أحد أشهر مواردها الاقتصادية مصدره البحر، ألا وهو "سمك القدّ"، الذي يحظى بمكانةٍ راسخةٍ في التراث والمطبخ الآيسلندي. و إلى اليوم، بوسع الزائر أن يرى مناشر تجفيف القدّ وفقَ الطريقة القديمة. ومن الطريف أن تلك الطريقة صحية وآمنة، نظرًا لانعدام الذباب والبعوض في آيسلندا، وغياب المفترسات التقليدية كالذئاب والدببة القطبية. ويسع الزائر أيضًا أن يستمتع بأطباق مميزة من خدود رأس القدّ، إضافةً إلى لحم الضأن الذي تنال قطعانه عنايةً خاصةً خلال فصل الشتاء. يحب الآيسلنديون كذلك الكعك والسكاكر لمحتواها الحراري العالي. أمَّا الخضار والفواكه، فهي مستوردة وغالية الثمن.

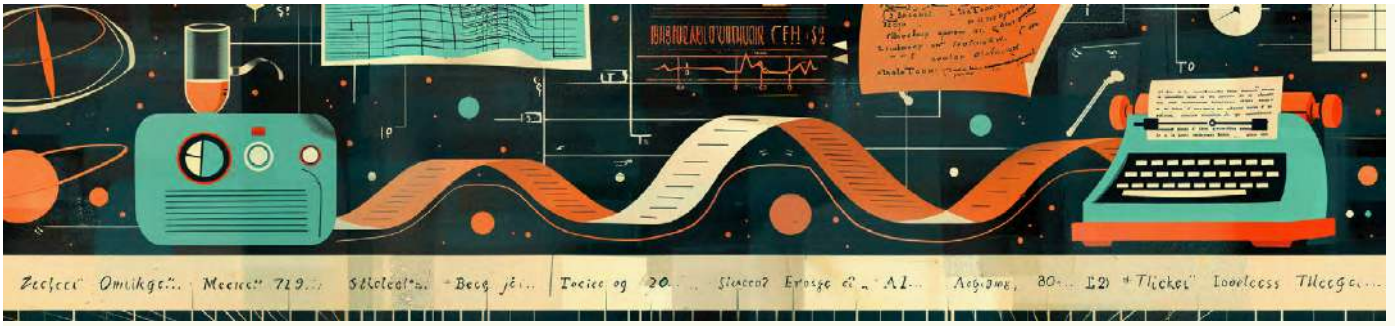
> بلادٌ تعتدّ بالهوية الجمعية، والتماهي مع الطبيعة، وحب الاستكشاف. والشفق القطبي هو أبرز عوامل الجذب السياحي إليها.

وتُعدّ آيسلندا من الدول ذات كلفة الحياة العالية عمومًا. وقد تأثرت الدولة بشدةٍ بالأزمة المالية العالمية عام 2008م، حتى إنها أعلنت إفلاسها، وهو ما دفعها إلى إجراء مراجعةٍ شاملةٍ لسياستها الاقتصادية.

ريكيافيك خليج الضباب

العاصمة الاسكندنافية "ريكيافيك" مدينة أوروبية عصرية مريحة وجميلة. وتتضمن كثيرًا من أسماء المدن الآيسلندية اللاحقة "فيك"، وهي تعني "الخور" أو "الخليج". أمَّا ريكيافيك، فتعني "خليج الضباب". وتجسّد ريكيافيك اليوم السيرة المعاصرة للأمة الآيسلندية الطامحة إلى إثبات هويتها بعد قرونٍ من التبعية للتاجين النرويجي، ثم الدنماركي، وصولًا إلى الاستقلال خلال الحرب العالمية الثانية. ويعتزُّ الآيسلنديون كثيرًا بنضالهم السلمي في سبيل الاستقلال وروح الجماعة التي وسمت تاريخهم منذ برلمان القبائل الذي تشكّل عام 930م؛ ليكون أقدم برلمان مستمر في التاريخ. لذا، تكثر تماثيل الآباء المؤسسين للقومية الآيسلندية في العاصمة وحول مبنى البرلمان الجديد. كما تعجُّ المدينة بالمتاحف، وتحتفي بقيم الفن والانفتاح على الثقافات. ويُعدّ برج الكنيسة أبرز معالمها، وهو أطول مبنى في البلاد.

دروب وسط المدينة مهيّأة للمشاة بما يحفّها من حوانيت للمنتجات التقليدية والمطاعم والمقاهي وماركات الملابس الشتوية التي تتميز بها البلاد. وغير بعيدٍ عنه يقع متحف التاريخ الطبيعي ومتحف الفن المعاصر الذي حوى معرضًا للفنان الآيسلندي الشهير إيرو (Erró) وقت زيارتنا. أمَّا ممشى الكورنيش، ففرصة بديعة للاستمتاع بمنظر الجبال؛ إذ تلتقي بالبحر على مشهد من البيوت الواطئة الجميلة والبسيطة، التي تكرس فلسفة آيسلندا في الاعتداد بالهوية الجمعية، والتماهي مع الطبيعة، وحب الاستكشاف، والعثور على الجمال في أبسط الموجودات.



"العلم + الأدب"

برنامج يعيد صياغة العلوم في القصص الإنسانية

في عام 2022م، وفي خضمِّ عالَمٍ كان ولا يزال يعاني آثارَ وباء كورونا، وتحدياتٍ مناخيّةً قاسيةً، ويتجه نحو مستقبلٍ تشكّله قفزاتٌ نوعيّةٌ في مجال العلوم والتكنولوجيا، من تعديل الجينات إلى الحوسبة الكمومية، أطلقت "مؤسسة الكتاب الوطنية" في الولايات المتحدة الأمريكية، راعية النبض الأدبي منذ عام 1950م، برنامج "العلم + الأدب". أمَّا الهدف، فكان تقريب المفاهيم العلمية إلى العامة عبر الأدب، بالاستفادة من قوة السّرد في تبسيط المفاهيم المُعقّدة وإثارة الحوارات الأخلاقيّة والفكريّة.

لطالما دافعت "مؤسسة الكتاب الوطنية" عن الأصوات الأدبيّة المتنوعة من خلال رعايتها لسلسلة جلسات حوارية مباشرة يُحلل فيها الكتّابُ والمؤلفون أعمالهم، ويناقشون مختلف القضايا الفكرية. ولكن بحلول عام 2021م، كانت المديرة التنفيذية للمؤسسة روث ديكي وفريقها يتوقون إلى طموحٍ ثقافيٍّ أكبر يهدف إلى تسليط الضوء على الأدب الذي يتناول العلوم والتكنولوجيا، ويعزّز مهمة المؤسسة. فتعاونوا مع مؤسسة ألفريد ب. سلون، وهي مؤسسة رائدة في مجال العمل الخيري العلمي، كما موّلت أيضًا مشروعاتٍ متنوعةً، بدءًا من فِلم "أوبنهايمر"، إلى مركبات استكشاف الفضاء السحيق. فكان ثمرة ذلك برنامج "العلم + الأدب" بتمويل من المؤسسة بمنحةٍ قدرها خمسمائة وخمسة وعشرون ألف دولار على مدى ثلاث سنوات، تتوزّع ما بين جوائز بقيمة عشرة آلاف دولار لثلاثة كتب سنويًّا، وفرصٍ لتنظيم فعاليات في المكتبات العامة والمعارض والمؤسسات الثقافية عبر أرجاء البلاد.

بدءًا من شتاء عام 2022م وربيعه، شُكّلت لجنةٌ ضمّت نخبة من العلماء والكتّاب والمفكرين لاختيار الكتب المستحقة للجائزة السنوية، حيث يُختار كتاب واحد في كلٍّ من: الأدب الواقعي، والشعر، والخيال. وتركّز هذه اللجنة على الأعمال التي تُعلي شأن التنوّع في الكتابة العلمية لتكون "حافزًا لخلق حوارٍ وفهمٍ وتفاعلٍ مع العلوم لدى المجتمعات في جميع أنحاء البلاد".

وجديرٌ ذكره أن هذا البرنامج لم يولد من فراغ، بل لبّى شغفًا فطريًّا، حيث كان الناس في عصر تطبيقات تيك توك وأكس سريعة الإيقاع، يتوقون إلى قصص أدبيّة عميقة، تُزيل الغموض عن الثقوب السوداء والتكنولوجيا الحيوية ومختلف الاكتشافات العلمية دون الإفراط في تبسيطها. كما كان هناك إحساس جمعي بأن مجالات العلوم والتكنولوجيا والهندسة والرياضيات (STEM) طالما كانت حكرًا على الرجال، ولا سيَّما البيض منهم، وأن هذه العلوم بحاجةٍ إلى سردٍ روائيّ مؤثر للوصول إلى أصحاب الأحلام اليومية من مختلف الأطياف والأجناس. لذلك استجاب البرنامج لهذه الحاجات بإعطاء فرصةٍ للأصوات المهمشة من النساء اللواتي يكسرن الحواجز، والسكان الأصليين، والمُهاجرين أيضًا.

أمَّا الكتب الفائزة لعام 2022م، فكانت كتاب "قبلة حشرة شاغاس" (أدب واقعي) لديزي هيرناندیز، التي تروي معاناة عائلة أمريكية من أصل بورتوريكي مع داء شاغاس، وهو وباء صامت يصيب 300 ألف أمريكي سنويًّا، معظمهم من اللاتينيين. ومن خلال أسلوبها الأدبي، تكشف هيرناندیز عن أوجه عدم المساواة في الرعاية الصحية، مطالبةً بإصلاح السياسات الصحية، والاهتمام أكثر بالمجتمعات المُهمَّشة. وهناك كتاب "الحياة المشرقة للحيوانات" (شعر) لليندا هوغان، المُستوحى من جذورها في قبيلة تشيكاساو في كولورادو، وتُعيد فيه تخيّل الحياة البرية بوصفها كائناتٍ واعية وسط الانهيار البيئي. فتتحدث هوغان بلسان الحيوانات، مستحضرةً حكمة السكان الأصليين، وتدافع عن التناغم مع الطبيعة. بالإضافة إلى كتاب "في الحقل" (رواية) لراشيل باستن، الذي يُجسّد سيرة باربرا مكلينتوك، الحاصلة على جائزة نوبل في علم الوراثة للذرَّة، في سياق صراعها مع هيمنة الذكور على الأوساط الأكاديمية. فتُسلّط الكاتبة الضوء على المثابرة، مُحوِّلةً الصراعات العلميّة إلى قصة عالمية عن عبقرية لم تحظَ بالتقدير الكافي.

بين عامي 2023م و2026م، شهد برنامج "العلم + الأدب" توسعًا ملحوظًا، معتمدًا على نجاحه الأولي ليغطي موضوعات علميّة حيويّة معاصرة. فتناول الفائزون اللاحقون قضايا مثل الذكاء الاصطناعي وأخطاره الأخلاقية، والتشابك الكميّ الذي يُعيد تفسير الواقع، وأرقام الميكروبيوم التي تكشف عن سرّ الصحة البشريّة. أمَّا مختارات عام 2026م، فهي مجموعة شعرية تستكشف الزمن الجيولوجي العميق، ومذكراتٍ في التكنولوجيا الحيوية، ورواية خيالٍ علمي مناخي. وجدّدت مؤسسة سلون تمويلها، ضامنةً بذلك استمرارية برنامج "العلم + الأدب" وتطويره لأعوام عديدة قادمة، ومعزّزةً دوره في ربط العلم بالقصص الإنسانية.

يُثبت برنامج "العلم + الأدب" دور الأدب الحاسم في نشر الثقافة العلميّة؛ إذ يحرّر العِلمَ من عزلته الجافة، ويحوّله إلى جسر إنساني يعبر بالعامّة إلى أعماق المفاهيم المُعقدة. فالمعادلات تُثري المعرفة، والقصص تُغيّر المفاهيم. كما تُسهم برامجُ كهذه في مدّ جسور التواصل بين "ثقافتين": العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية، اللتين لطالما كانت الهوةُ كبيرةً بينهما.

السلّم

إنه التجسيد المادي لرغبتنا في الصعود إلى ما هو أعلى، مع ما يكتنف ذلك من خطر السقوط الدائم. وإن بدا السلّم مجرد عنصر معماري مألوف، وسلسلة بسيطة من الدرجات المصمّمة للتغلب على الجاذبية وربط مستويات متباينة في الارتفاع، فإن وراء هذه البساطة الوظيفية يكمن أثرٌ ثقافي عميق مندمج في التاريخ البشري والخيال لآلاف السنين. فمن زقورات بلاد ما بين النهرين القديمة إلى السلالم الحلزونية الزجاجية العائمة في ناطحات السحاب الحديثة، لم يكُن السلّم يومًا مجرد وسيلة للتنقل، بل مثّل رمزًا قويًّا للارتقاء والطموح وجوهر الإنسان. تبدّلت وتحوّلت تصاميمه واستخداماته ورمزيته، وامتدّت دلالاته إلى السينما والفن والأدب، حتى إن استكشاف تاريخ السلم وحضوره الثقافي هو تتبّع لتطور الطموح الإنساني نفسه.

وهنا تتناول **مهى قمر الدين** الحياة المتعددة الأوجه للسلّم، وتحلل كيف أصبح هذا العنصر المعماري المتواضع رمزًا ثقافيًّا خالدًا، بكل أبعاده الاجتماعية والنفسية والثقافية.

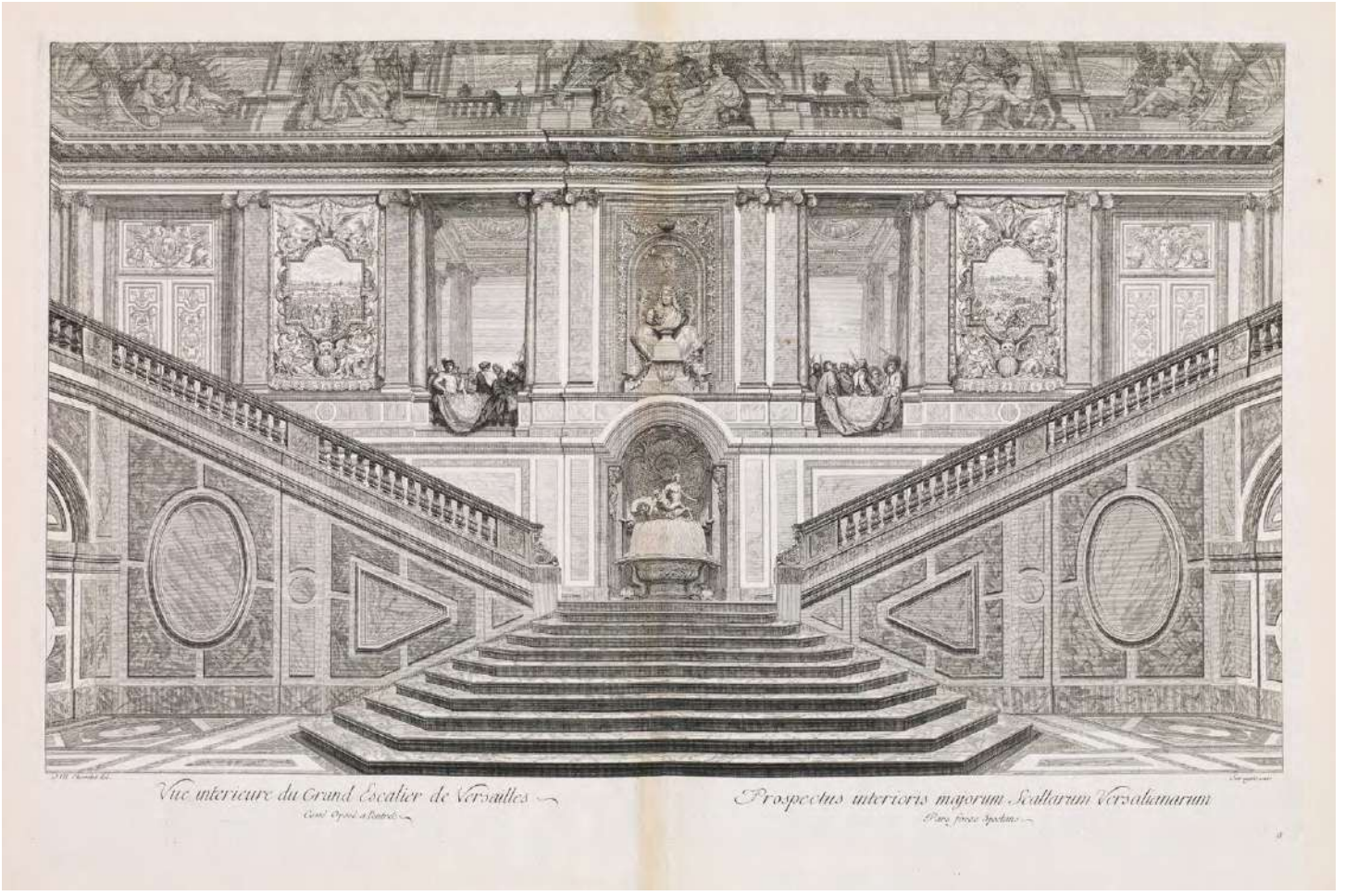
يبرز تاريخ السلالم بوصفها رحلةً تطوريّةً عميقةً انبثقت من قلب الطبيعة نفسها؛ إذ شكّلت الصخورُ غير المستوية وجذورُ الأشجار درجاتٍ طبيعية للإنسان القديم منذ نحو عشرة آلاف عام قبل الميلاد. تسلَّق سكان ما قبل التاريخ المنحدرات والتلال، وحوّلوا الحجارة وجذوع الأشجار لمحاكاة هذه المسارات، وهو ما أتاح التوسع الأفقي في المساكن. وتظهر أقدم الأدلة الأثرية من "تشاتال هويوك" في تركيا (نحو ستة آلاف عام قبل الميلاد)؛ وهي مدينة يعود تاريخها إلى العصر الحجري الحديث، وعُرفت بتصميمها المعماري الفريد، حيث تلاصقت المنازل الطينية بلا شوارع تفصل بينها، وكان الدخول إليها والخروج منها يجري عبر فتحات في الأسطح باستخدام سلالم خشبية، مما جعل الأسطح بمنزلة طرقٍ للمشاة، وهذا ما يعكس تكيّفًا عبقريًّا مع التضاريس والمناخ.

العصور القديمة: رمز للارتقاء الروحي

بحلول الألف الثالث قبل الميلاد، ارتقى السلّم في الحضارات القديمة إلى مكانة المعالم المقدّسة. فتميّزت الزقورات – وهي المعابد المُدرَّجة – في بلاد ما بين النهرين، كزقورة "أور" الشاهقة، بدرجاتها الحجرية الواسعة التي رمزت إلى الصعود إلى العالم الآخر، وامتزجت فيها المنفعة العملية والطقوس الدينية. وفي الأهرامات المصرية القديمة، أدّت السلالم أدوارًا عملية ورمزية عميقة، مُجسّدةً رحلة الفرعون نحو الخلود. وفي هذا الإطار، يبرز هرم "زوسر" المُدرَّج في سقارة، وهو تحفة المعماري إمحوتب، بمصاطبه الضخمة المتراجعة ليرمز إلى طريق البعث الذي من شأنه أن "يمكّن روح الفرعون من الصعود إلى العالم الآخر والنجوم الخالدة". أمَّا معابد المايا في موقع تشيتشن إيتزا (600م) بالمكسيك، فقد عكست الهندسة المقدّسة في سلالمها المرتفعة؛ إذ جمعت في تصاميمها بين علم الكونيات والقوة والخطر، وكانت منحدراتها الحادة تمثّل استبعادًا لمن لا يستحق الصعود والانتقال إلى العالم الأعلى.

ونظرًا لرمزيتها العميقة، استُخدمت السلالم أساسًا في المباني المقدّسة والعامة، فأصبحت جزءًا لا يتجزأ من المشهد الحضري اليومي في العصور القديمة. وهناك مبانٍ رائعة، كمسرح دلفي اليوناني والكولوسيوم الروماني، تميّزت بدرجاتها الضخمة التي لم تكُن مجرد ممرات للصعود والنزول فحسب، بل مقاعد جامعة للجماهير المتجاورة (ولا يزال هذا النوع من السلالم شائعًا حتى اليوم في ملاعب كرة القدم وقاعات الحفلات الموسيقية).

سُلَّم زقورة "أور" طريقٌ رمزي يربط الأرض بالسماء في قلب الحضارات القديمة.



سلّم "السفراء" في فرساي تعبير معماري عن القوة والترف.

العصور الوسطى والتشديد على وظيفتها العملية

خلال العصور الوسطى، تحوّلت وظيفة السلّم من مجرد ممر عبور إلى شريان حيويٍّ للاقتصاد المنزلي والتجاري. إذ كان الغرض الأساس منه أن تُربط الطوابق العليا بالسفلى بكفاءة، لا سيَّما في المنازل والمتاجر متعددة الطبقات، حيث خُصِّصت العليّات مخازنَ للمؤن والبضائع. ومع تزايد الحاجة إلى نقل البضائع والأحمال الثقيلة صعودًا وهبوطًا، غدا السلّم ضرورة معمارية لا غنى عنها، وهو ما دفع المهندسين إلى ابتكار تصاميم أكثر ملاءمة لهذه المتطلبات الوظيفية. وفي هذا السياق، برزت السلالم الحلزونية حلًّا معماريًّا عبقريًّا، ولاقت رواجًا استثنائيًّا، ولا سيَّما في أبراج القلاع الدائرية والحصون؛ إذ إن تصميمها المدمج أسهم في توفير المساحة، وعزّز الصلابة الإنشائية للبرج، وهو ما صعّب على المهاجمين اقتحامها، فكانت الخيار الأمثل للجمع بين الوظيفة اللوجستية والدفاع الإستراتيجي.

السلّم هندسيًّا

من الناحية المعمارية البحتة، يختزن السلّم لغة هندسية دقيقة؛ إذ لم يكُن تصميم السلالم يومًا أمرًا اعتباطيًّا، بل خضع لقوانين هندسية تهدف إلى مواءمة البناء مع الطبيعة البيوميكانيكية للجسد البشري. فهو مصمّمٌ على أساس نظام معماري كامل قائمٍ على حسابات دقيقة لعمق النائمة (السطح الأفقي لوطء القدم)، وارتفاع القائمة (الوجه العمودي لها)، وتصاميم متنوعة تناسب احتياجات الوظيفة والمساحة. وفي هذا الفضاء المائل بين الأرض والسقف، تتداخل المصطلحات الفنية، مثل "البسطة" و"أنف الدرجة" و"الدرابزين"؛ لتصوغ تجربةَ صعودٍ ونزول آمنة ومريحة، تُشكّل حلقةً أساسية في فهم أنواع السلالم التقليدية والحديثة ومواد تنفيذها.

يُعدّ المهندس المعماري الروماني فيتروفيوس أول من صاغ هذه المبادئ التأسيسية بطريقةٍ منهجيةٍ في كتابه "دي أركيتكتورا" (القرن الأول قبل الميلاد)؛ إذ حدّد نسبًا مثالية لراحة الصعود وأمانه، مقترحًا أن يُراوح ارتفاع القائمة بين 18 و25 سنتمترًا، وعمق النائمة بين 25 و28 سنتمترًا. وقد تحوَّلت هذه المعايير لاحقًا إلى ما يُعرف بـ"قاعدة فيتروفيوس"، ومع تطوّرها عبر العصور لا تزال تُستخدم لتلائم معايير البناء الحديثة.

عصر النهضة والعصر الباروكي: فخامة ودلالات للعظمة والإبهار

بعد ذلك، أضفى عصر النهضة طابعًا إنسانيًّا على السلالم، محوِّلًا إيَّاها من أدوات عملية إلى تحفٍ معمارية مذهلة. فتفاخرت القصور الإيطالية بسلالمها الواسعة المفتوحة التي تُبرز الفخامة والعظمة. وقد كان "الحلزون المزدوج" في قصر فارنيزي بروما، الذي صمّمه أنطونيو دا سانغالو في عام 1514م، ثم أكمله مايكل أنجيلو بخدعةٍ بصرية مذهلة، وأضفى عليه انطباعًا بالارتقاء إلى السماء؛ باهرًا للعين والقلب بتوازنه المنسجم وفرط فخامته. ثم تلى ذلك الإسرافُ في العصر الباروكي، كما ظهر في "سلّم السفراء" بقصر فرساي، الذي صمَّمه المهندس المعماري لو فاو، وبُني بين عامي 1671م - 1678م، ليكون تحفةً رخامية متوازنة تجسّد ذروة الحكم المطلق "للملك الشمس" لويس الرابع عشر. فقد كان الملك يقف عند أعلى السلّم عند استقبال السفراء الواقفين عند أسفله.

العصر الحديث: التفنن والابتكار

مع الثورة الصناعية في القرن التاسع عشر، امتد استخدام السلالم إلى آفاق واسعة بفضل تقنيات البناء الجديدة؛ إذ أتاح الحديدُ الزَّهرُ تصميمَ سلالم حلزونية جريئة ومفتوحة، كما في قصر الكريستال بلندن (1851م)، وأسهمت الهياكل الفولاذية في عصر ناطحات السحاب التي شهدناها في مبنى إمباير ستيت (1931م) في نيويورك، في اعتماد تصاميم عملية للسلالم تعكس قوة الصُّلب والسرعة الصناعية. وقد تناقضت الانسيابية العضوية للآرت نوفو (الفن الحديث)، كما في مبنى كازا باتليو للمهندس المعماري الشهير أنطوني غاودي في مدينة برشلونة، مع هندسة الآرت ديكو الزخرفية الحادة الظاهرة في مبنى كرايسلر الشهير في مدينة نيويورك.

أما بعد الحرب العالمية الثانية، فتبنّت الحداثةُ المعمارية مبدأ البساطة والوظيفية، مستندةً إلى "نظام المودولور" الذي طوّره المهندس السويسري الفرنسي لو كوربوزييه (1887م-1965م)، وهو مقياس معياري يعتمد على الجسم البشري والنسب الدقيقة لضمان التناسق والكفاءة في التصميم. واليوم، يُهيمن ابتكار سلالم زجاجية معلقة، وتصاميم بارامترية مطبوعة ثلاثية الأبعاد باستخدام خوارزميات حاسوبية، إلى جانب سلالم صديقة للبيئة في الأبراج الخضراء التي تعتمد إعادة التدوير وتدمج الابتكار بالاستدامة.

سلّم "قصر فارنيزي" في روما يوازن بين الحركة والضوء.

يجسّد سلّم "كازا باتيو" في برشلونة انسيابية عضوية وروحًا حيوية.

سلالم المآذن
من الخارجي البسيط إلى الحلزوني الداخلي الضيق

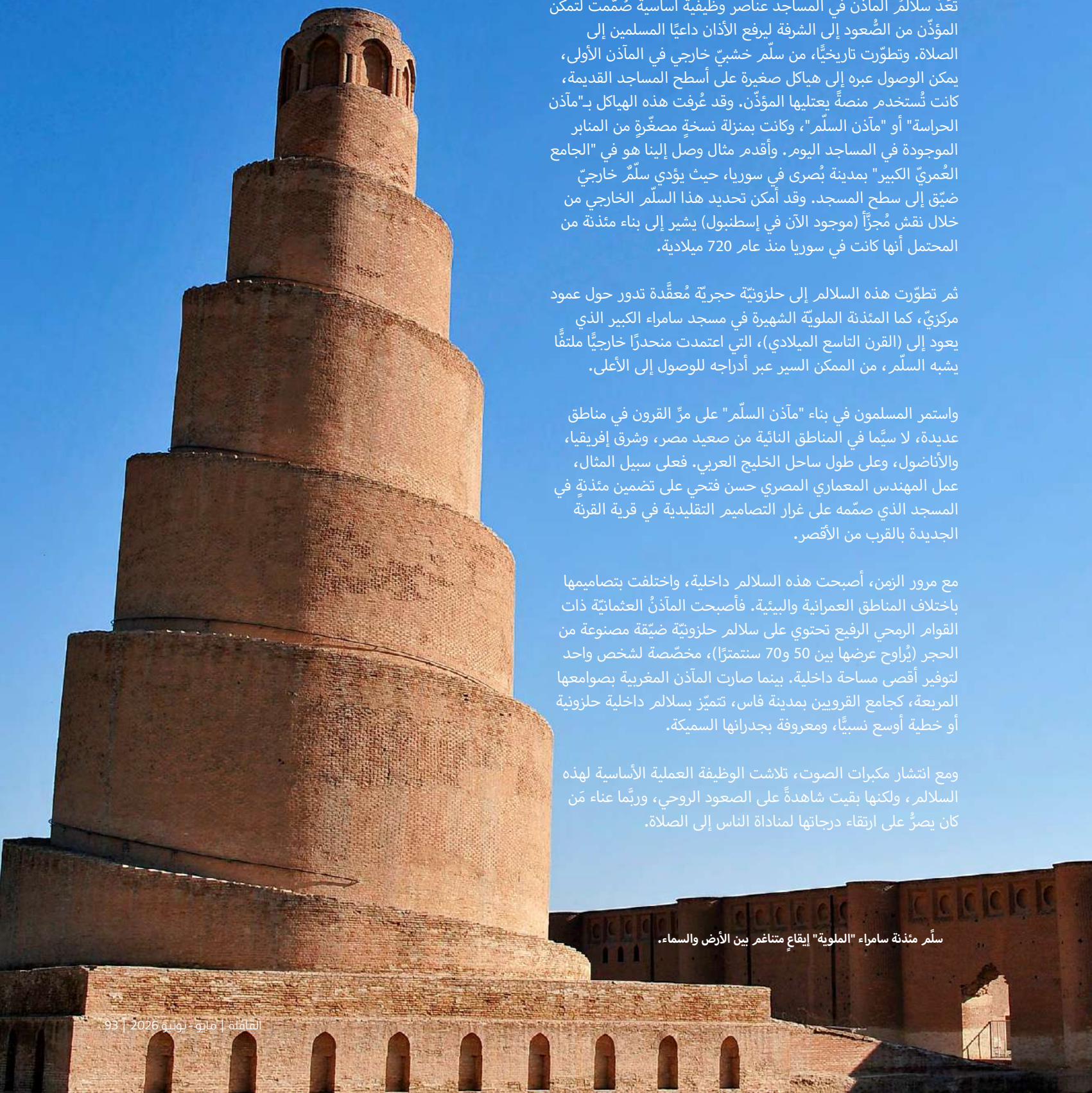
تُعَدّ سلالمُ المآذن في المساجد عناصر وظيفية أساسية صُمّمت لتمكّن المؤذّن من الصُّعود إلى الشرفة ليرفع الأذان داعيًا المسلمين إلى الصلاة. وتطوّرت تاريخيًّا، من سلّم خشبيّ خارجي في المآذن الأولى، يمكن الوصول عبره إلى هياكل صغيرة على أسطح المساجد القديمة، كانت تُستخدم منصةً يعتليها المؤذّن. وقد عُرفت هذه الهياكل بـ"مآذن الحراسة" أو "مآذن السلّم"، وكانت بمنزلة نسخةٍ مصغّرةٍ من المنابر الموجودة في المساجد اليوم. وأقدم مثال وصل إلينا هو في "الجامع العُمريّ الكبير" بمدينة بُصرى في سوريا، حيث يؤدي سلّمٌ خارجيّ ضيّق إلى سطح المسجد. وقد أمكن تحديد هذا السلّم الخارجي من خلال نقش مُجزَّأ (موجود الآن في إسطنبول) يشير إلى بناء مئذنة من المحتمل أنها كانت في سوريا منذ عام 720 ميلادية.

ثم تطوّرت هذه السلالم إلى حلزونيّة حجريّة مُعقَّدة تدور حول عمود مركزيّ، كما المئذنة الملويّة الشهيرة في مسجد سامراء الكبير الذي يعود إلى (القرن التاسع الميلادي)، التي اعتمدت منحدرًا خارجيًّا ملتفًّا يشبه السلّم، من الممكن السير عبر أدراجه للوصول إلى الأعلى.

واستمر المسلمون في بناء "مآذن السلّم" على مرِّ القرون في مناطق عديدة، لا سيَّما في المناطق النائية من صعيد مصر، وشرق إفريقيا، والأناضول، وعلى طول ساحل الخليج العربي. فعلى سبيل المثال، عمل المهندس المعماري المصري حسن فتحي على تضمين مئذنةٍ في المسجد الذي صمّمه على غرار التصاميم التقليدية في قرية القرنة الجديدة بالقرب من الأقصر.

مع مرور الزمن، أصبحت هذه السلالم داخلية، واختلفت بتصاميمها باختلاف المناطق العمرانية والبيئية. فأصبحت المآذنُ العثمانيّة ذات القوام الرمحي الرفيع تحتوي على سلالم حلزونيّة ضيّقة مصنوعة من الحجر (يُراوح عرضها بين 50 و70 سنتمترًا)، مخصّصة لشخص واحد لتوفير أقصى مساحة داخلية. بينما صارت المآذن المغربية بصوامعها المربعة، كجامع القرويين بمدينة فاس، تتميّز بسلالم داخلية حلزونية أو خطية أوسع نسبيًّا، ومعروفة بجدرانها السميكة.

ومع انتشار مكبرات الصوت، تلاشت الوظيفة العملية الأساسية لهذه السلالم، ولكنها بقيت شاهدةً على الصعود الروحي، وربَّما عناء مَن كان يصرُّ على ارتقاء درجاتها لمناداة الناس إلى الصلاة.



سلّم مئذنة سامراء "الملوية" إيقاعٍ متناغم بين الأرض والسماء.

سلالم ساحة إسبانيا في روما يختصر حيوية المدينة وإيقاعها اليومي.

السلالم الحضرية وسيلة للتنقل والتفاعل الاجتماعي والثقافي

قبل ظهور وسائل النقل الميكانيكية كالمصاعد الكهربائية والتلفريك، كانت السلالم حيويةً في ربط مختلف المستويات الطبوغرافية والهيكلية داخل المدن. ولكنها لم تكُن مجرد وسيلة لتسهيل التنقل فحسب، بل أثّرت تأثيرًا كبيرًا في التنظيم الحضري العام؛ إذ حدّدت مسارات الحركة وربطت الأحياء المتباعدة، وسمحت باستغلال المنحدرات والمرتفعات في البناء والسكن. وسواء أكانت من السلالم الفخمة للحضارات القديمة، أم تلك المتواضعة الموجودة في المراكز الحضرية الحديثة، كانت هذه الهياكل جزءًا لا يتجزأ من تطوُّر المدن، فشكّلت معالم خالدةً تُجسّد وظائفها العملية وتُعبّر في الوقت نفسه عن تاريخ المكان وهويته الثقافية.

تؤدي السلالم الحضرية، إلى جانب وظيفتها العملية الأساسية، أدوارًا أوسع وأكثر تنوعًا. فهي بمنزلة فضاءاتٍ اجتماعيةٍ، يلتقي الناس فيها ويفترقون، ويتبادلون الأحاديث العابرة، ويتأملون إيقاع الحياة الحضرية من أعلى درجاتها. كما يُمكن أن تتحوّل إلى مسارح لأنشطة ثقافية متنوعة، تستضيف معارض الحِرف اليدوية، وعروض الموسيقيين المحليين، وفناني الشوارع، وفرق الرقص.

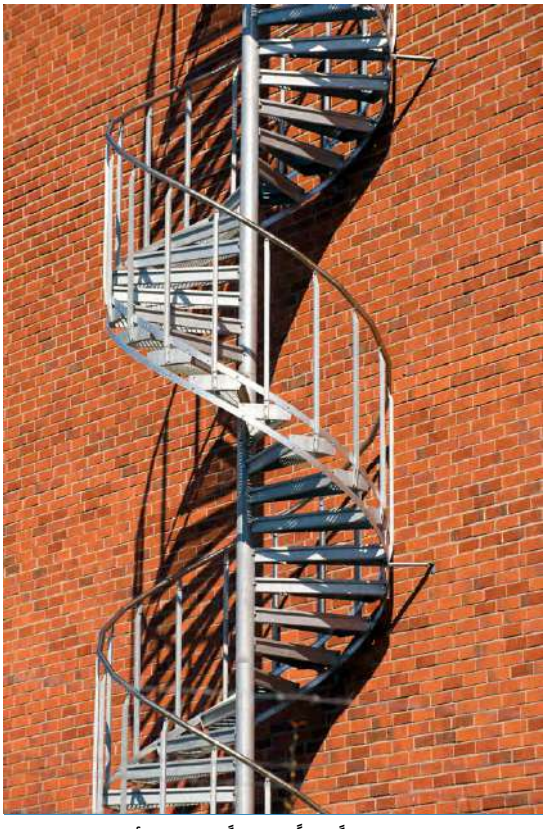
في هذا الإطار، تُعدّ السلالم في ساحة إسبانيا بروما مثالًا بارزًا على تحوُّل السلالم الحضرية إلى فضاءات اجتماعية نابضة. وقد افتُتحت هذه السلالم عام 1725م، وكانت أوسع سلالم في أوروبا بواقع 135 درجة تمتد في صورة مدرجات ضخمة تربط بين الساحة وبيازا تروي. ومع مرور الوقت، باتت تحتضن فعاليات ثقافية سنوية، مثل عروض الأزياء، ومهرجانات الأزهار الربيعية الملونة، كما تجذب فناني الشوارع والسيَّاح والسكان المحليين في احتفالات جماعية وثقافية متنوعة.

ويضم متحف متروبوليتان الشهير في مدينة نيويورك سلّمًا أيقونيًّا أدّى دورًا في عديد من الأفلام، ويُستخدم سنويًّا في أكبر حدث في عالم الأزياء، وهو حفل "ميت غالا". وفي بقية أيام السنة، يُعدُّ مركزًا اجتماعيًّا لكثير من السكان، ومكانًا عامًّا للتجمع والترفيه. أمَّا درج سيلارون في مدينة ريو دي جانيرو البرازيلية، فهو بحد ذاته عملٌ فنيٌّ نابض بالحياة، وقد صمّمه الفنان خورخي سيلارون، بحيث تُزيّن درجاته آلافُ القطع الخزفية المرتبة بأنماط جريئة، كما يطغى الطلاء الأحمر على عديدٍ من الدرجات. أمَّا الزخارف الرسومية، فتعكس إسهامات الزوّار من مختلف أنحاء العالم. إضافةً إلى ذلك، يُضفي الموسيقيون والراقصون وباعةُ الشوارع حيويةً على المنطقة المحيطة به، مما يعزّز أهميته الثقافية.

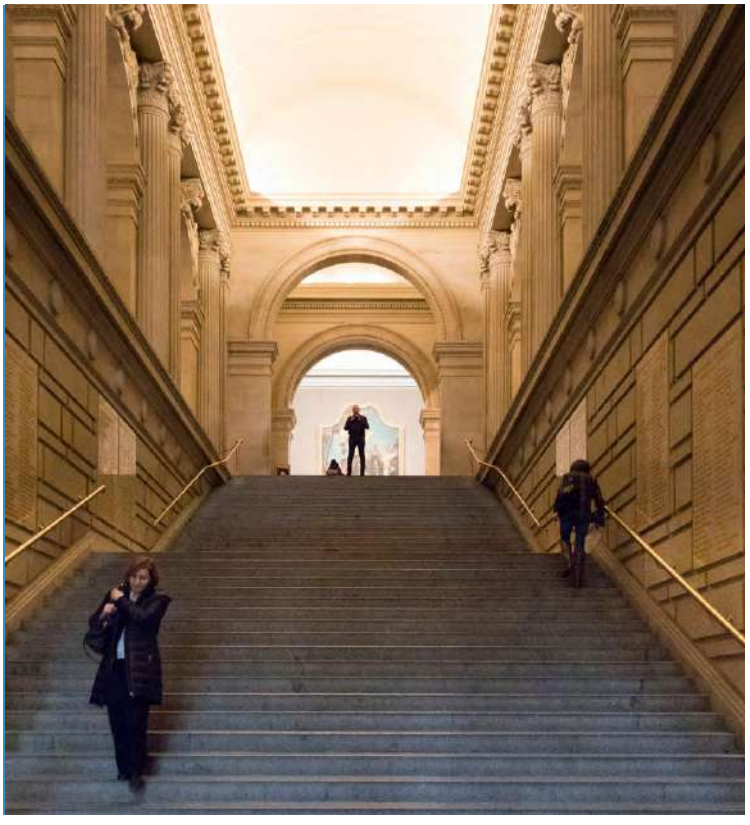
وهناك أيضًا درج "الجميزة"، أو درج "مار نقولا"، في قلب بيروت التاريخي، الذي يُعدّ معلمًا أثريًّا يربط بين الأحياء القديمة. وقد رُمم عام 1999م، ليُعرف باسم "درج الفن"، مستضيفًا معارض تشكيلية، وحفلات موسيقية، ومهرجانات سينمائية.

هندسة اللامساواة

غير أن هذا الدور الاجتماعي الحيوي للسلالم بوصفها فضاءات جامعة للناس، يقف على نقيض مرير من تاريخها المظلم بوصفها أدوات دقيقة للفصل والتمييز. تاريخيًّا، كانت السلالم أدوات فصل طبقي واجتماعي دقيقة الصنع، تعكس التسلسل الهرمي الصارم للمجتمعات وتُعيد إنتاجه يوميًّا. ففي القصور الأوروبية الكبرى، ولا سيَّما خلال عصري النهضة والباروك، كرّس التصميم المعماري فصلًا حادًّا بين "سلالم السادة" و"سلالم الخدم"، محوّلًا السلّم إلى حاجز اجتماعي بقدر ما كان جسرًا معماريًّا. فكانت السلالم الرئيسة، الرخامية الواسعة والمزخرفة بالمنحوتات والثريات، مخصصةً حصريًّا للأرستقراطيين والزوّار النبلاء؛ إذ تحوّل كل صعود إلى المسرح لاستعراضٍ اجتماعي وإظهارٍ للنفوذ، كما يتجلى ذلك بوضوح في "سلّم السفراء" بقصر فرساي (1678م)، الذي صُمم لإخضاع الزوّار لهيبة الملك لويس الرابع عشر حتى قبل لقائه. في المقابل، دُفعت "سلالم الخدم" إلى الخلف، مَخفيةً في ممرات ضيقة ومظلمة، غالبًا ما تكون حلزونية ضيقة أو خشبية بسيطة، لضمان بقاء الطبقة العاملة "غير مرئية" في أثناء أداء واجباتها.



سلالم الطوارئ تجسّد كفاءةً عمليةً وانضباطًا وظيفيًا في أبسط صورها.



سلّم متحف المتروبوليتان في نيويورك يجسّد فضاءً اجتماعيًا نابضًا بالحركة والثقافة.

وقد تطوّر هذا الرمز الطبقي ليشمل الطبقة الوسطى الصاعدة؛ ففي هولندا القرن السابع عشر، فُرضت ضريبةٌ على الدرجات الأمامية للمنازل، فبنى التجَّار الأثرياء سلالم عالية بشكل مبالغ فيه تباهيًا بثرواتهم، في ظاهرة وصفها عالم الاجتماع ثورستين فيبلين لاحقًا بـ"الاستهلاك التفاخري"، وعرّفه بأنه إنفاق يهدف إلى إظهار المكانة الاجتماعية وليس إلى تحقيق منفعة مباشرة، ويتمثّل في هذه الحالة في ارتفاع السلالم وحجمها.

وعلى الصعيد الجندري، كانت السلالم فضاءً خاضعًا لقيود النوع الاجتماعي الصارمة. في العصر الفيكتوري، خضعت حركة النساء لبروتوكولات معقدة؛ إذ كان عليهن الصعود ببطء، متمسكاتٍ بالدرابزين وبخطوات صغيرة لتأكيد الأنوثة والرقة، في حين عكس صعود الرجال السريع والقوي الهيمنة والسيطرة.

وفي العمارة الإسلامية التقليدية، صُمّمت سلالم خاصة في القصور والسرايات تفصل "الحرملك" (قسم النساء) عن "السلاملك" (قسم الرجال)، مما جعل السلّم أداةً للفصل الجندري والحفاظ على الخصوصية العائلية.

أمَّا اختيار المواد وحجم السلّم، فكانا المؤشر الأبرز على القوة الاقتصادية. ففي روما القديمة، لم يكُن بمقدور غير النخبة اقتناء سلالم مُغطّاةٍ برخامٍ نادرٍ مثل "الجيالو أنتيكو" أو "البورفيري" أو حجر "بييترا سيرينا" الرملي. واستمر هذا التقليد حديثًا باستخدام الأخشاب النادرة والزجاج والفولاذ؛ إذ يُعدّ السلّم الزجاجي المعلق تحدّيًا للجاذبية واستعراضًا للبراعة الهندسية والقدرة المالية.

السلالم العربية

بالانتقال من صالات القصور المغلقة إلى أحضان الجبال الشاهقة، يمكننا أن نتحوّل إلى مَعلم سياحي شهير من معالم إسبانيا، ألا وهو "السلالم العربية". ففي أحضان جبال سييرا دي هوما الخلابة في مقاطعة مالقة بإسبانيا، تقع "السلالم العربية" التي تجذب المتنزهين وهواة المشي في الطبيعة بدرجاتها الحجرية الـ256 المنحوتة مباشرةً في منحدرات الحجر الجيري الشاهقة. تتشبث هذه السلالم بشقٍّ صخري طبيعي، مُشكّلةً طريقًا مختصرًا إلى مزرعة كورتيخو دي كان بيدريرو النائية، ومُغنيةً عن الالتفاف الطويل حول مرتفعات الجبل المهيب. تتميز هذه السلالم بانحدارها الشديد وموقعها المكشوف، مما يتطلب ثباتًا في القدمين وسط مناظر خلّابة للوادي، تستقطب المغامرين لخوض تجربةٍ فريدة.

سلّم زجاجي يعبّر عن شفافية الحداثة، ودرج رخامي يرسّخ ثبات الكلاسيك.

سلّم العُلا المُعلّق يتحدّى الجاذبية بين الصخر والفراغ.

ولكن، من أين جاءت تسميتها بـ"العربية"؟ يُقال إن تاريخ بناء هذه السلالم يعود إلى القرن الخامس عشر إبَّان الحكم الإسلامي في الأندلس. ولكن لا يوجد دليل أثري يدعم كونها بناءً عربيًّا، إلا أن التراث الموري الغني لمدينة مالقة، الذي يتجلّى في قلعة القصبة القريبة وأسوار المدينة، يعزّز أساطير رومانسية عن طرق التجارة والرعي في العصور الوسطى التي بناها المستعربون تحت الحكم الإسلامي. ومع ذلك، يُرجع المؤرخون المحليون بناء هذه السلالم إلى جهود إعادة التشجير في أوائل القرن العشرين؛ حيث أُنشِئت على الأرجح فوق مسارٍ أقدم من قِبل عمال كانوا يصلون إلى المنحدرات النائية لزراعة أشجار الصنوبر. وقد ظهر مصطلح "عربي" في مطلع القرن العشرين من وحي الخيال الشعبي، مُضفيًا طابعًا رومانسيًّا على ماضي الأندلس العريق، وحاملًا معه صدى التأثير الثقافي العربي والحنين إلى ماضٍ غاب ولكنه بقي حاضرًا في الذاكرة.

سلالم المملكة.. عراقة المنحوت وجرأة المعلق

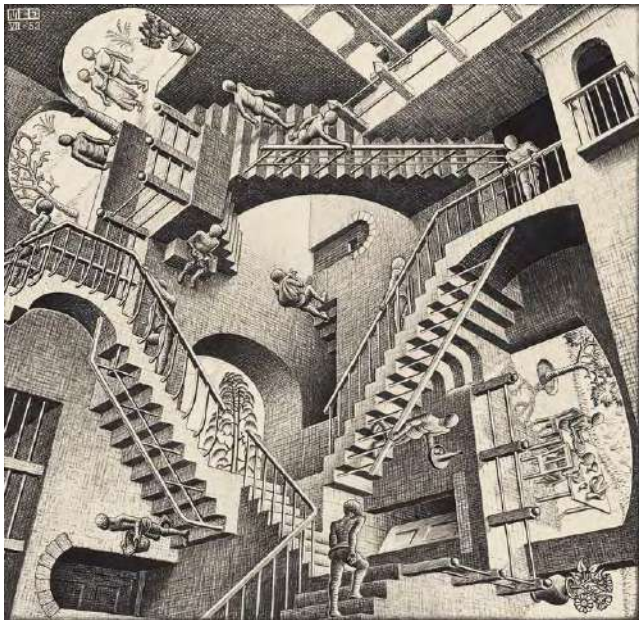
إذا ما عدنا بأنظارنا إلى المملكة العربية السعودية، يبرز أمامنا نموذجان مميزان من السلالم، يختلفان جوهريًّا في طبيعتهما: أحدهما منحوت في الصخر ومندمج عضويًّا بقلب الطبيعة نفسها، والآخر معلّقٌ ومركّب على جبال شاهقة، يتحدى الجاذبية بجرأة.

النموذج الأول هو "عقبة حميدة" في قلب منطقة الباحة، وهو ممرٌّ عريق منحوت في قلب جبال السروات بمحافظة بلجرشي. تُعدّ هذه العقبة أقدم ممرٍّ جبليٍّ في المنطقة؛ إذ شُيّدت قبل نحو 500 عام (في القرن السادس عشر الميلادي تقريبًا)، لتربط مرتفعات السراة التي يبلغ ارتفاعها 2,000 متر، بسهول تهامة المنخفضة. وهي تتكوّن من درجات حجرية وطرق مرصوفة بصخور الجرانيت والبازلت البركاني الصلب، رُصفت ببراعة هندسية متقنة لتتحمّل أثقال قوافل الإبل. ويمتد مسار هذه العقبة من شفا قرية "المدان"، نزولًا إلى قرية "حميدة"، ومن هنا استمدّت تسميتها. وقد أُطلق عليها "العقبة" وليس "السلّم"؛ لأن الكلمة في اللغة العربية تعني "الطريق الوعر في المرتفع"، أو "القمة الشاهقة" التي يُصعَد إليها بجهد، كما ورد في قوله تعالى: "فَلَا اقْتَحَمَ الْعَقَبَةَ" (البلد: 11)؛ أي لم يتحمّل مشقّة الصعود والتغلّب على الصعوبة.

واليوم، غدت هذه العقبة وجهةً مفضلة لعشّاق المشي الجبلي (الهايكنغ) والطبيعة؛ إذ تجتذب الزوّار بمساراتها الصخرية الخلّابة ومناظر الجبال والوديان، لتقدّم تجربةَ مغامرةٍ فريدة تجمع بين التحدي البدني والاكتشاف التاريخي.

أمَّا النموذج الثاني، فهو سلّم العُلا المُعلَّق، الذي يُعدّ تحفةً هندسية عصرية تتحدّى الجاذبية في قلب مدينة العُلا الأثرية. يتكوّن هذا السلّم من هيكل سلكي فولاذي معلّق بطول 45 مترًا، صُمّم خصوصًا لتمكين الزوّار من ارتقاء الواجهات الصخرية المذهلة التي تشتهر بها المنطقة؛ ليصبح بذلك أول منشأة من نوعها في الشرق الأوسط. ولا يقتصر دور السلّم على كونه ممرًا للصعود فحسب، بل هو تجربة مغامرة بحد ذاتها؛ إذ يجتذب السيَّاح وهواة التسلّق لاجتياز درجاته الشفافة التي تطلُّ مباشرة على الهاوية، وصولًا إلى القمة، حيث تنتظرهم مناظر بانورامية آسرة لوادي العُلا بصخوره العتيقة.

لوحة "الفيلسوف المتأمّل" لرامبرانت (1632م).



لوحة "بيت السلالم" لإيشر (1953م).

في الفن: بين الصعود والتنوير والهبوط إلى الهاوية

رسم الفنانون عبر العصور السلالم بوصفها جسورًا بين المادي والميتافيزيقي، صاعدةً نحو المطلق أو هابطةً إلى أعماق اللاوعي، مؤكدين أنها ليست مجرد مجموعة من الدرجات، بل خريطة بصرية للمصير الإنساني. ففي لوحة (Philosopher in Meditation) "الفيلسوف المتأمل" (1632م) للفنان الهولندي رامبرانت، يظهر رجلٌ مسن جالسًا في زاوية غارقة في الظلال، مغمورًا في تأمل عميق. وقد أبدع رامبرانت تكوينًا يرمز فيه شعاع الشمس النافذ إلى الغرفة إلى لحظة الوعي المفاجئة، في حين يقف السلّم الحلزوني الخشبي في الخلفية رمزًا للمسار الشاق الذي يجب أن يسلكه الفيلسوف لبلوغ التنوير.

وعلى مسافة قريبة من هذه الرمزية، حقّق الفنان الألماني كاسبار ديفيد فريدريش بأسلوبه الرومانسي، لوحة (Caroline on the stairs) "كارولين على السلّم" (1825م)، التي صوّر فيها زوجته وهي تصعد درجات

السلّم باتجاه النور، وما يمكن أن يمثله ذلك من رحلة للارتقاء الروحي نحو الضوء والسمو.

بالانتقال إلى السوريالية وغاياتها الرمزية، تبرز لوحة (Un mundo) "عالم واحد" (1929م) للفنانة الإسبانية أنخيليس سانتوس، التي أنجزتها في الثامنة عشرة من عمرها. ففي هذا العمل الضخم، الذي أرادت فيه احتواء الكون بأسره ضمن إطار واحد، تتحوّل السلالم إلى محور ديناميكي تسلكه أرواح تجري في تتابعٍ لولبيٍّ، لتتصاعد تدريجيًّا، وتتحوّل في مصيرها النهائي إلى نجوم تملأ القبّة السماوية.

وعلى غرار هذا الأسلوب السوريالي، تبرز أعمال الفنان الهولندي م. س. إيشر، الذي وظّف الواقع والتراكيب الرياضية والألعاب البصرية لخلق عوالم خيالية مشحونة بالغموض الوجودي. ويتجلّى ذلك بامتياز في عمله (House of Stair) "بيت السلالم" (1951م)؛ إذ تتحرك شخصيات متعددة في فضاء لا نهائي ومُربك، تبدو فيه حدود الصعود والهبوط ضبابيةً ومتداخلةً، حتى تغدو السلالم نفسها رمزًا للحيرة الإنسانية أمام منطق الكون المتعارض. وجدير ذكره أن لوحات إيشر قد استُلهمت، على نطاق واسع، في المسلسلات التلفزيونية والأفلام، بفضل قدرتها الفائقة على تجسيد الوهم البصري وتحويل السلالم إلى متاهةٍ بصريةٍ تتحدّى إدراكنا للواقع.

وأخيرًا، بالانتقال إلى سبعينيات القرن العشرين، نذكر لوحة (Man walking down steps) "بورتريه لرجل ينزل سلالم" (1972م) للرسّام الأيرلندي فرانسيس بيكون، حيث يتشابك فضاء غامض المعالم مع حركة ديناميكية مشوّهة للجسد البشري، على نحو ما دأب الفنان في أعماله. غير أن العنصر الدلالي الأبرز هنا هو السلّم نفسه، الذي يهبط عليه الرجل في حركة لولبية مضطربة، مترجمًا، بروح بيكون التعبيرية الجامحة، هبوطًا نحو أعماق اللاوعي وهاوية الانهيار الوجودي.

لوحة "بورتريه لرجل ينزل سلالم" لفرانسيس بيكون (1972م).

السلّم رمز رقمي رائج

ارتقى مفهوم السلّم في عصرنا إلى رمز رقمي رائج، يجسّد في الميمات والرموز التعبيرية جوهر الطموح والقلق والعبثية في الحياة المعاصرة.

ولعلَّ أبرز هذه التجليات هو الرمز التعبيري للصعود (📈🪜)، حيث اقترن إيموجي السلّم (🪜) بالرسم البياني الصاعد (📈)، ليجسّد عقلية العمل الشاق التي تمجّد الصعود المستمر من دون راحة. يستخدمه جيل "زد" بسخرية للتهكّم على الضغوط المستمرة لتحقيق مزيد من الإنتاج على مدار الساعة، في حين يتبناه المؤثرون بجديّة للترويج لدورات النجاح السريع. وفي تناقض كوميدي، تأتي صور السقوط من السلّم في صيغ التبادل البيانية (GIFs) التي تظهر أشخاصًا يتعثَّرون أو ينزلقون بشكل كارثي؛ فهذه المقاطع ليست مجرد صور بصرية، بل استعارة مؤلمة للانهيار المفاجئ للخطط وللفشل المدوي.

ثقافيًّا، أُعيد إنتاج أغنية (Stairway to Heaven) "سلّم إلى السماء" لفرقة الروك البريطانية "لد زبلين" في سيل من الميمات التي تسخر من "المادية الروحية"، وتحوّل السعي للشراء المتواصل إلى نكتةٍ عن عبثية الاعتقاد بأن الثروة يمكنها شراء السعادة والمكانة الاجتماعية. وعلى صعيد المخاطرة الرقمية، يبرز تحدي السلّم (#StaircaseChallenge) على تيك توك؛ إذ تنتهي المحاولات الجريئة غالبًا بفشل ذريع، كاشفةً عن الجاذبية القاتلة للشهرة الإلكترونية والاستعداد للمخاطرة بالجسد مقابل ثوانٍ من الانتباه.

نفسيًّا، يجسّد مخطط "السلّم العاطفي" كيف يمكن لمحفّزٍ تافه أن يشعل تصاعدًا سريعًا من "الانزعاج" إلى "الأزمة الوجودية"، مما يجعله أيقونة لنقاشات الصحة النفسية على الإنترنت. وأخيرًا، تسخر صور السلمّ الوظيفي المكسور أو المقلوب من أسطورة الجدارة، كاشفةً عن إدراك جماعي بأن المسار التقليدي للنجاح قد يكون مشوَّهًا أو مزوَّرًا، ولا سيَّما للفئات المهمشة.

السلالم في السينما
وتأثيراتها الدرامية

ظهرت السلالم بشكل متكرر في تاريخ السينما، وغالبًا في مشاهد حاسمة ذات تأثير درامي عميق، بوصفها عنصرًا معماريًّا معقّدًا ورمزًا متعدد الطبقات، يجسّد الصعود نحو الارتقاء أو الهبوط إلى الهلاك، والتفاوت بين الفضاءات العلوية والسفلية. فقد وفّرت السلالم لصنّاع الأفلام إمكانات تعبيرية غنية، تعزّز الإيقاع البصري والعاطفي، وتولّد توترًا نفسيًّا مشحونًا بالتوقُّع، يجعل المشاهد يترقّب المصير المجهول الذي ينتظر الشخصيات على تلك الدرجات.

فمنذ حقبة الأفلام الصامتة، يبرز مشهد الطفل في العربة المتدحرجة على السلالم الشهيرة في مدينة أوديسا الأوكرانية وسط المعارك الدامية في فِلم "المدمرة بوتمكين" (1925م) لسيرغي أيزنشتاين؛ ليعكس فوضى الثورة وصراعاتها الشرسة. ويُعاد تكرار التأثير الدرامي نفسه تقريبًا، في مشهد إطلاق النار على سلّم محطة القطار في فِلم (The Untouchables) "المنبوذون" (1987م) لبراين دي بالما، محوِّلًا السلالم إلى رمزٍ للعنف الجماعي والانهيار الاجتماعي.

وفي الأفلام الموسيقية، عادةً ما تتحوّل السلالم إلى منصات استعراضية ساحرة، كما نراها في تصاميم المخرج الأمريكي بسبي بيركلي الراقصة، أو في قاعة الرقص المهيبة في الفِلم الدرامي (Titanic) "تيتانيك" (1997م) لجيمس كاميرون؛ إذ يصعد الفتى الفقير "جاك" السلّمَ الكبير ليواجه عالم الطبقة العليا، وهو ما يُبرز الصراع الطبقي بتدرّجٍ بصريٍّ مذهلٍ يعمّق الرومانسية والمأساة.

وفي أفلام الميلودراما وأفلام الرعب، تُستخدم السلالم لتعزيز التوتر النفسي: رجال العصابات يتدحرجون لملاقاة حتفهم، وأبطال الإثارة يتردَّدون قبل صعود الدرجات المظلمة، وبطلات الدراما ينزلن بزهوٍ مثيرٍ على سلالم منحنية. وقد يكون من أبرز الأفلام التي جسّدت التحوّل النفسي بين الارتقاء الهشّ والانهيار المدويّ، فِلم (Joker) "جوكر" (2019م)؛ إذ يتحوّل سلّم البرونكس، الذي أصبح مقصدًا للسيّاح إثر الشهرة الواسعة التي لاقاها الفِلم، من مجرّد ممرٍّ معماري إلى استعارة مركزيّة نابضة. فهو يرمز إلى مسيرة البطل "آرثر فليك" الصعبة صعودًا، التي تعكس صراعه المرير مع التهميش الاجتماعي والانهيار النفسي. أمّا بعد تنكّره بزي الجوكر، فيصبح النزول نفسه مشهدًا لانتصاره وتحرّره الفوضوي، حيث يرقص رقصته الشهيرة على إيقاع الموسيقى المتسارعة.

من جهة أخرى، واستغلالًا لطبيعتها الخطِرة، صُوِّر عديدٌ من المشاهد الكوميدية ومشاهد الحركة على السلالم. ففي فِلم الحركة (Hard Boiled) "هارد بويلد" (1992م) للمخرج جون وو، ينزلق البطل على ظهره على درابزين سلّم طويل، مُطلقًا النار من مسدسه، ليقضي على جميع الأشرار قبل أن يصل إلى أسفل السلّم. وفي فِلم (Mary Poppins) "ماري بوبينز" (1964م) من إنتاج ديزني، تجلس المربية السحرية على الدرابزين وتنزلق بطريقة غير متوقعة لتحية الأطفال.

مشهد من فِلم "المدمرة بوتمكين" (1925م).

جاذبية السلالم الخاصة للمخرج الأيقوني ألفريد هيتشكوك

وأما المخرج الأيقوني ألفريد هيتشكوك، فقد كانت السلالم من أبرز العناصر البصرية المميزة في معظم أفلامه. ففي إحدى مقابلاته، سُئل عن لجوئه المستمر إلى هذا العنصر المعماري الخاص، أجاب بأن "السلالم جذّابة للغاية في عالم التصوير"؛ إذ تتيح تحريك الشخصيات عموديًّا بدلًا من أفقيًّا، مما يولّد عمقًا بصريًّا ديناميكيًّا، ويخلق مسرحًا مثاليًّا للمعارك والتوترات النفسية.

في اللقطة الافتتاحية لفِلم (The Pleasure Garden) "حديقة المتعة" (1925م) لألفريد هيتشكوك الأول، تهبط صفوف من النساء على سلّم حلزوني يقع خلف كواليس مسرح. وفي المشهد الختامي من فِلمه الأخير (Family Plot) "مؤامرة عائلية" (1976م)، تجلس الممثلة باربرا هاريس على درجات السلّم، وهي تحدّق مباشرةً في عدسة الكاميرا وتغمز بعينها بخبث. وعلى مدى خمسة عقود تخللها أكثر من خمسين فِلمًا بين هذين العملين، جعل هيتشكوك السلّم عنصرًا بصريًا وسرديًّا متكررًا في أسلوبه المعقّد لبناء التشويق: أداة تُشحن بها الطاقة الكامنة، مجازيًّا وحرفيًّا، في صلب السرد، محوِّلًا إيَّاه إلى منطقة عبور هشّة ومتوترة بين عالمين، تكون دائمًا على شفا التحوّل إلى مسرحٍ للعنف المفاجئ.

في فِلم (Psycho) "سايكو" (1960م)، يُعدّ سلم فندق "بيتس" عنصرًا محوريًّا ورمزيًّا يُستخدم لبناء التشويق وتنفيذ أحد أكثر مشاهد القتل صدمةً في تاريخ السينما؛ إذ تُطعن البطلة "ماريون كرين" وهي تصعد الدرجات. أمَّا في فِلم (Vertigo) "الدُّوار" (1958م)، فتتحوّل السلالم الحلزونية إلى رمزٍ بصريٍّ ونفسيٍّ لرهاب المرتفعات الذي يعانيه المفتش "سكوتي". وقد ابتكر هيتشكوك لهذا الغرض تأثيره السينمائي الشهير "دولي زوم"، الذي يجمع بين إزاحة الكاميرا وتغيير البعد البؤري للعدسة ليجسّد الدوارَ النفسيَّ في أثناء الصعود، مشوّهًا الإدراك البصري، ومضخِّمًا حالة القلق والدوار التي تنتاب الشخصية.

مشهد من فِلم "جوكر" (2019م).

مشهد من فِلم "فرتيغو" (1958م).

السلالم في الأدب

دلالات السلالم عند الروائي إدوار الخرّاط

إذا كان ألفريد هيتشكوك أبرز مَن وظّف السلالم في السينما العالمية، فإن الروائي المصري إدوار الخرّاط هو أبرز من استحضرها في الأدب العربي الحديث. فهي في رواياته رمزٌ مركزي يتكرّر بوصفه جسرًا نفسيًّا يربط بين الواقع والكوابيس، وبين الصعود والانهيار، وبين الذكريات المتشظية ووحدة الوجود.

تبرز السلالم بأقصى وضوح في مجموعته القصصية "حيطان عالية" (1959م)، ولا سيَّما في قصة "الشيخ عيسى"؛ إذ تصعد الفتاة "نادية" درجات سلّم داخل البيت، لتطلَّ منه على الشارع، فتغرق في حالة من التيه والتشتت العقلي؛ إذ تتوهم وهي واقفة على الدرجات، أنها تبصر حبيبها المفقود، فيما لا يكون ذلك سوى وهمٍ زائفٍ وخداعٍ إدراكي محض. وكذلك في قصة "في ظهر يوم حارّ" من المجموعة نفسها، يصف الكاتب صعود طفل لدرجات سلّم داخل بيته العائلي المهجور بتفاصيل حسية مؤثرة تجسّد وحدة المكان وثقل الذاكرة. أمَّا في قصة "أمام البحر" من المجموعة نفسها أيضًا، يصف الخرّاط السلّم بأنه "صادم مظلم ضيق"، في حين تصعد الشخصية المحورية درجاته ببطءٍ، و"تسمع مواقد الجاز تفحّ من خلف الأبواب، وأصوات الأمهات المجهدات يدعون على الأولاد الذين لا يهدؤون أبدًا، ويقرّعن ويشتمن ويلعنَّ الأيام السود". يصبح السلّم هنا وسيلةً للكشف لا للإخفاء؛ فمع كل خطوة في الصعود تتفتح عوالم مغلقة وتنكشف أسرارها بنحوٍ غير مباشر، في حين تندفع في الوقت نفسه سيول من الذكريات والأحلام، حاملةً معها ما كان خافيًا إلى سطح الوعي.

عتبات نفسية وتحولات وجودية في الأدب العالمي

أمَّا في عوالم الأدب العالمي، فتتبوَّأ السلالم مكانةً رمزية عميقة، مجسّدةً الانتقال والخطر والتحول الوجودي. فهي تعمل بوصفها محاور سرديّة مركزيّة تدفع الشخصيات، والقرَّاء معها، عبر عتبات نفسيّة وروحيّة فاصلة، وتعكس الدافع الفطري للإنسان للصعود نحو التنوير أو السقوط في الهاوية.

نفسيًّا، تستحضر السلالم رحلة الروح الشاقة نحو الخلاص. ففي "الكوميديا الإلهية" لدانتي أليغييري (1320م)، يصعد الحاج جبل المطهر عبر مدرَّجات شديدة الانحدار، تُطهِّر كل خطوة فيها ذنبًا معينًا في صعود حيوي من أعماق الجحيم إلى الفردوس السماوي. وتتردد أصداء حديثة لهذا الرمز في رواية "جين إير" لشارلوت برونتي (1847م)؛ حيث يشكّل مشهد السلّم الشهير، الذي تشهد فيه "جين" هبوط البطلة "بيرثا ماسون" الناري إلى حتفها، في لحظة تمزُّقٍ أخلاقي وولادة جديدة؛ إذ يحطم السقوط واجهة الأمان الزائف، كاشفًا عن الحقائق المكبوتة في أعماق القصر.

سرديًّا، تعزّز السلالم حدّة التوتر وتنبّئ بالقدر المحتوم. ففي قصّة "سقوط بيت آشر" (1839م) لإدغار آلان بو، لا ينهار السلّم الحلزونيّ وحدَه، بل يرمز إلى انهيار البيت برمّته بسلالمه وغرفه، وإلى الفوضى والزوال العائليّ الوشيك. أمَّا في حكاية سندريلا، فيُستحضر السلّمُ لحظة الخطر الداهم عند منتصف الليل؛ إذ تُبدّد أي خطوة متعثّرة الوهم الهشّ، محوّلةً السلّم إلى فاصل زمنيّ بين السحر والواقع القاسي.

في القصص المعاصرة، لا تزال السلالم تحتفظ بقوتها الرمزية، كما يتجلى بوضوحٍ في سلسلة "هاري بوتر" للكاتبة ج. ك. رولينج. فقلعة "هوغورتس"، وهي المدرسة التي تُعلّم السحر والشعوذة، تضم 142 سلّمًا مسحورًا، وتتوزّع هذه السلالم على أبراج القلعة المحصّنة، وتتحرك بدرجاتها بشكلٍ غير متوقع، مُشكّلةً تحديًا ديناميكيًّا للطلاب من أمثال "هاري" و"رون" و"هيرميون"، ويعكس صعودُهم هذه السلالم، سيرَهم المضطرب نحو النضج ومواجهتهم لقوى الظلام. وعلى نقيض هذا السحر، يستخدم إف. سكوت فيتزجيرالد في روايته "غاتسبي العظيم" (1925م) سلالم قصر "غاتسبي" للدلالة على الحراك الاجتماعي الوهمي؛ إذ يصعد الضيوف درجاتها نحو وهم العظمة، في حين تكشف في الواقع عن طموحٍ أجوف وحواجز طبقية مستعصية في أمريكا عشرينيات القرن العشرين، مُبرزةً السعي العبثي للبطل وراء مكانةٍ زائفة وحبٍّ ضاع إلى الأبد.

"السُّلَّم" لغويًا رحلة دلالية آسرة

تُعدّ كلمة "السُّلَّم" من أبرز الأمثلة على مرونة اللغة العربية وقدرتها على الاستعارة الإبداعية؛ إذ انطلقت من معناها الأساس: المرقاة أو الدَّرَج؛ أي ذلك الوسيط الذي يرتقي به الإنسان من مستوى إلى ما هو أعلى منه؛ لتتفرع إلى مجالات متنوعة تعكس فكرة الارتقاء التدريجي والترتيب المنتظم. في معجم "لسان العرب" لابن منظور، يُعرَّف "السلّم" أساسًا بأنه "المرقاة والدرجة"، وهو مشتق من جذر (س ل م) الذي يحمل دلالة السلامة والخلاص، لكنه امتد استعاريًّا إلى أي ترتيب يُسهّل الانتقال السلس من دون انقطاع أو خطر.

وهناك الاستعارة القرآنية في قوله تعالى "أَمْ لَهُمْ سُلَّمٌ يَسْتَمِعُونَ فِيهِ" (الطور: 38)؛ إذ رُمز إلى السلّم بوصفه وسيلةً أو سببًا للوصول إلى المعرفة السماوية أو الغيب، مما يجعله مرقاةً للارتقاء الروحي. وهناك من يتحدث عن السلّم الاجتماعي أو الوظيفي، مثل "السلّم الوظيفي" أو "هبوط سلم الفقر"، للدلالة على التدرج في الرتب الاجتماعية أو الاقتصادية أو العملية نحو الارتقاء أو الهبوط.

السلّم الموسيقي: درجات الصوت المنتظمة

تتجلى أقدم استعارة للسلّم وأشهرها في علم الموسيقى، حيث تُشبّه درجات النغمات (دو، ري، مي...) بخطوات السلّم الذي يرتقي به الصوت تدريجيًّا من النغم المنخفض إلى النغم المرتفع، كما يصعد الإنسان درجًا خطوة بخطوة، وهو ما يُطلَق عليه "السلّم الموسيقي". تعود هذه الاستعارة إلى التراث الغربي في العصور الوسطى، حيث استُخدم مصطلح "scala" اللاتيني (بمعنى سلّم أو درج) لوصف تسلسل النغمات داخل الأوكتاف، وانتقلت إلى الإنجليزية لتصبح "scale". أما في التراث العربي، فقد طوَّر علماء مثل الكندي والفارابي وابن سينا نظرية المقامات بجعل النغمات في ترتيب هرمي منتظم يمنع "الفوضى الصوتية"، فعُرفت المقامات مثل "مقام الراست" و"المقام البيات" وغيرها. واليوم بتنا نتحدث عن السلّم الموسيقي العربي الذي يعتمد على هذه المقامات، والذي يتكون من سبعة أصوات تبدأ منخفضة ثم تعلو تدريجيًّا من الصوت الأول الى الصوت السابع.

حقائق مثيرة حول السلالم

بينما نربط السلالم عادةً بالجديّة والوظيفيّة، فهي تُخفي خلف تصاميمها حقائق طريفة ومذهلة تثير الدهشة.

1- في القلاع والأبراج في العصور الوسطى، كانت السلالم الحلزونية غالبًا ما تُبنى باتجاه عقارب الساعة، في تصميم إستراتيجي عبقري. فقد كانت هذه السلالم الضيقة المتعرجة تعوقُ المهاجمين المبارزين باليد اليمنى؛ إذ تجبرهم على دعم أنفسهم بيدهم اليمنى القوية في أثناء الصعود، تاركةً اليسرى الأضعف لاستخدام السلاح. هكذا، يحصل المدافعون على ميزة واضحة. بل ذهب بعض المهندسين إلى جعل الدرجات غير مستوية عمدًا، لتعرقل الأعداء وتُسقطهم من ارتفاعات شاهقة، مما يُنهي القتال قبل أن يبدأ!

2- صُمّم السلّم الحلزوني في مبنى بلدية لندن لتقليل الصدى الصوتي داخل القاعة. ويتميز هذا المبنى بكفاءته العالية في استخدام الطاقة، بفضل شكل القاعة المُحسَّن ومساحتها المُقلَّصة نسبيًّا، مما يرفع كفاءة استهلاك الطاقة بفاعليّة. وفي داخله، يمتد السلّم على طول 500 متر، مُحاكيًا انحناء المبنى ليحدَّ من التلوث الضوضائي والصدى الصوتي.

3- أطول سلّم في العالم هو سلّم الخدمة الجانبي لسكة الحديد المعلقة التي تصعد إلى جبل نيزن، المعروف بـ"الهرم السويسري"، في أعالي مدينة برن السويسرية؛ إذ يبلغ عدد درجاته 11,674 درجة، وسُجّل في موسوعة غينيس للأرقام القياسية بوصفه أطول سلّم في العالم. ولكنه لا يُفتح أمام الجمهور إلا مرَّة واحدة فقط في العام، بمناسبة سباق "نيزنلاوف" الذي يشارك فيه رياضيون من مختلف أنحاء العالم لاختبار طاقاتهم وصمودهم أمام سلّم يبلغ طوله 3.5 كيلومتر. جديرٌ ذكره أن القطار الجبلي المجاور يبقى متاحًا للنزول السهل، مما يجعل التجربة ممكنةً دون إرهاق مفرط.

4- سلالم بوتيمكين في مدينة أوديسا بأوكرانيا، تخدع العين بوهم اللامحدودية. تتشكّل هذه السلالم من 192 درجة، وهو رقم عادي. ولكنها تتميّز بكونها ذات تصميم بصري ذكي يُخفي المنصات الجانبية خلف حواجز مائلة، مما يجعلها تبدو كشريط لا نهائي من الأسفل. ويثير هذا الوهمُ البصريُّ الدوارَ والإعجاب في آنٍ واحد. وأغرب من ذلك، أن هذه السلالم شُيّدت في أربعينيات القرن التاسع عشر بوصفها هدية عشاء من الأمير الروسي فورنتسوف لزوجته.

5- يتطلب صعود السلم الحلزوني السياحي في وادي جبال تايهانغ بمنطقة لانتشو الصينية، توقيع إقرار صحي مسبق، مقتصرًا على مَن هم دون سن الستين، ولا يعانون أمراض القلب أو الرئة المزمنة. يبلغ ارتفاعه نحو 88 - 91 مترًا، مُكوّنًا من 331 درجة فولاذية ملتفة حول واجهة صخرية، وهو ما يفرض تحديًا بدنيًّا كبيرًا يشتد بفعل الرياح القوية في المنطقة الجبلية. لذا، كانت هذه الضوابط الطبية ضرورية لتقليل الأخطار الصحية الناجمة عن الإرهاق والارتفاع، مع تصميم هندسي يوازن بين الجرأة والسلامة ليوفر إطلالات بانورامية استثنائية.

6- في ساحة وولين بمدينة هانغتشو بالصين، تقع سلالم البيانو الموسيقية الفريدة. إذ تُطلق هذه السلالم التفاعلية أصواتًا موسيقية عند الخطو عليها، مما يتيح للزوّار عزف ألحانهم المفضلة وسماعها في أثناء الصعود، محوِّلةً التنقل إلى تجربةٍ فنيّةٍ ساحرة وممتعة.

أرشيف أعداد القافلة
القافلة
قافلة الزيت
امسح رمز الاستجابة
السريعة لتصفُّح أرشيف
مجلة القافلة
www.qafilah.com

القافلة

مجلة ثقافية منوعة تصدر كل شهرين - العدد 716 | مايو - يونيو 2026