القافلة

العدد 719 | نوفمبر - ديسمبر 2026



القافلة

مجلة ثقافية منوعة تصدر كل شهرين
المجلد 75 | العدد 719 | نوفمبر - ديسمبر 2026



صورة مقربة لنحلة تقف على زهرة الخُزامى (اللافندر). تُبرز الصورة تفاصيل جسم النحلة وأجنحتها، بتدرجات لونية ناعمة، في مشهد يجسّد العلاقة بين النحل والأزهار ودوره في عملية التلقيح وتوازن النظم البيئية.

تصوير: محمد آل ابن الشيخ.

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: أسامة بوجبارة، نشمي القحطاني، سعود الدعيج، حسام نصر

ردمد ISSN 1319-0547

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

تحرير وإخراج
RAWNAA روناء

طباعة
مطابع اليوم AL YAUM PRINTING PRESS

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.

الرقمي أم المادي؟!

في عام 2016م، أصدر الكاتب الكندي ديفيد ساكس كتابًا بعنوان "انتقام التناظري: الأشياء الحقيقية ولماذا هي مهمة". كان العالم آنذاك قد قطع شوطًا في التحول الرقمي، وبدا أن مصير كثير من المنتجات قد حُسم لصالح الرقمنة.

لكن ساكس لاحظ شيئًا مختلفًا: أسطوانات الفينيل التي كان يُفترض أن تصبح أثرًا من الماضي بدأت تستعيد جمهورها، والكتب الورقية لم تختفِ أمام الكتب الإلكترونية، وعادت الأفلام الفوتوغرافية والدفاتر والألعاب اللوحية وغيرها إلى الظهور والازدهار. من وجهة نظره، لم يكُن ذلك رفضًا للتقنية أو حنينًا جماعيًّا إلى الماضي، ولكنه اكتشافٌ لقيمة التجربة الملموسة التي لا تستطيع الشاشة أن تحلَّ محلها.

وقبل أكثر من سبعة عشر عامًا، وتحديدًا في عدد مجلة تايم 16 فبراير 2009م، نشرت المجلة مقالة لمدير تحريرها السابق والتر آيزاكسون، بعنوان "كيف تنقذ صحيفتك؟". كانت الصحافة الأمريكية يومها تمر بأزمة حقيقية، والصحف تفقد جزءًا كبيرًا من إيراداتها بسبب قلة الدخل من مبيعات النسخ المطبوعة. لكن آيزاكسون أشار إلى مفارقة تستحق التوقف عندها: الصحف لم تكُن تعاني نقصًا في القراء، إذ كان محتواها يصل إلى أعداد أكبر من أي وقت مضى عن طريق تصفح محتواها المجاني عبر الانترنت. لهذا تبنّت مؤسسات، مثل صحيفة ذا نيويورك تايمز، التي يتجاوز دخلها السنوي اليوم أكثر من ملياري دولار سنويًّا، نظامًا جديدًا قائمًا بدرجة كبيرة على اشتراك يدفعه القارئ مقابل المحتوى، كما استمرت النسخة الورقية تطبع بمئات الآلاف من النسخ يوميًّا. أما نيوز ويك، التي أوقفت نسختها المطبوعة في نهاية 2012م، معلنةً الانتقال إلى الرقمي، عادت إلى الطباعة في 2014م. وبعدها بسنوات عادت مجلات أخرى إلى الورق بعد توقفها.

وفي إيطاليا البلد الذي يبلغ عدد سكانه نحو 59 مليون نسمة، ويتحدث لغة يقل انتشارها العالمي كثيرًا عن الإنجليزية، لا تزال الصحف اليومية تبيع في مجموعها 1.1 مليون نسخة ورقية يوميًّا، ولا تزال عشرات الصحف والمجلات والدوريات تصدر وتُطبع بانتظام.

في التعليم أيضًا يقدم لنا الغرب قصةً أخرى، إذ كان الاندفاع نحو الرقمنة سريعًا حتى بدا أن الكتاب والدفتر والقلم أدواتٌ تنتمي إلى فصلٍ دراسي قديم. لكن بعض الدول التي سبقت غيرها في إدخال الشاشات إلى المدارس بدأت في السنوات الأخيرة تعيد النظر في ذلك الاندفاع، وهذا ما تبيّنه مقالة (القلم أم التابلت) في هذا العدد.

وفي بلداننا العربية، اليوم، أُعلن عن توقف النسخ المطبوعة في عدد من المجلات والصحف والاكتفاء بالنسخ الإلكترونية منها. فالذي عاشته الصحافة الأمريكية قبل سبعة عشر عامًا، أو أكثر، يبدو أننا نعيشه اليوم، ولكن في سوق مختلفة، وثقافة قراءة مختلفة، ونماذج تمويل مختلفة. ولذلك قد يكون من المتعجل أن نستخلص النتيجة النهائية ونعلن أن توقف الطباعة والاتجاه إلى الرقمي هو الحل لمشكلة لها عناصر مختلفة: من القارئ؟ وكم يقرأ؟ وماذا يُقدَّم؟ وكيف يُقدَّم؟ والأهم هو ثقافة القراءة؛ هل يمتلك القارئ اليوم مهارات القراءة المطولة والمتخصصة؟ أم فقدها أمام سيل الصور ومقاطع الفيديو القصيرة ومنشورات السوشيال ميديا؟

هذا الانتشار الرقمي ربما جعلنا أكثر إدراكًا لما يميّز الأشياء المحسوسة: ملمسها، وحضورها، والطقوس المرتبطة بها، والعلاقة المختلفة التي نصنعها معها. والأهم، وظيفتها التي لا يمكن للشاشة أو الرقمنة استبدالها.

رئيس التحرير





محتوى العدد

قبل السفر

04 | كتب عربية ومترجمة
06 | كتب من العالم
07 | مقارنة بين كتابين
08 | **أكثر من رسالة:** ذاكرة خارج الدماغ
09 | **أكثر من رسالة:** العودة إلى المطبخ
10 | **استطلاع:** مشاهدة المسلسلات الطويلة
12 | **قول في مقال:** الكتاب الورقي يبقى الأساس

القضية

13 | العلوم الإنسانية حقائق منسيّة

أدب وفنون

21 | رواية الضواحي الإسبانية
25 | **رأي ثقافي:** ابن خلدون .. المتفق والمختلف عليه
26 | حمد الجاسر : العالِم المعلِّم والريادة بلا حدود
29 | تجربة عبدالعزيز بركة ساكن الروائية
33 | الكاتب الصيني نينغ كِن
37 | بين فِلمي "الستّ" و"مايكل"
41 | جدوى كتب التنمية الأدبية
46 | **شعر:** علي الحازمي
48 | **ضوء:** عبدالله العثمان











علوم

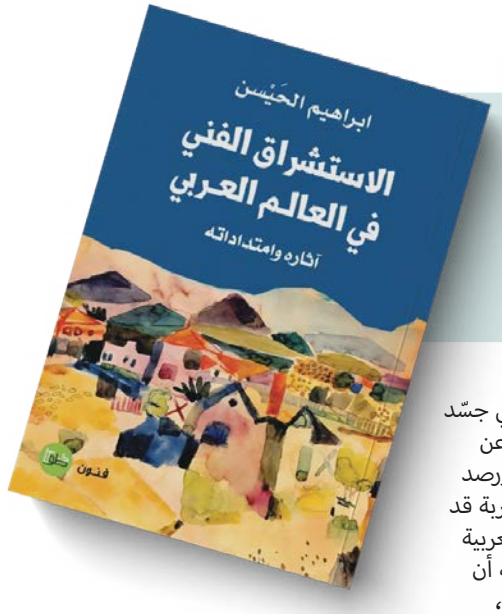
54 | فضل العلم على الرياضة
57 | ماذا لو اختفى النحل؟
62 | **العلم خيال:** هل سنستغني عن الطعام؟
64 | **مجهر:** الذكاء الاصطناعي ذو الألف وجه
65 | حين تتحدث الغابة

آفـاق

69 | القلم أم التابلت .. أيهما يبني عقل الطالب؟
73 | هكذا تعيد وسائل التواصل الاجتماعي تعريف الشهرة
77 | النكتة وتحولاتها
82 | **عين وعدسة:** تونس
88 | **فكرة:** متحف البراءة

الملف

89 | الكرسي



الاستشراق الفني في العالم العربي: آثاره وامتداداته

تأليف: إبراهيم الحَيْسن
الناشر: خطوط وظلال، 2026م

يستفسر الحَيْسن في كتابه عن الكيفية التي جسّد بها الرسامون الأجانب رؤاهم وتمثيلاتهم عن البلدان العربية، للاستفادة من تجربتهم ورصد منجزهم البصري، وما إذا كانت هذه التجربة قد مثّلت "فخًّا" لاختراق هوية المجتمعات العربية وخصوصيتها. إذ ينطلق الكتاب من فرضية أن الشرق مثّل للغربيين فضاءً أسطوريًّا باهرًا، وهدفًا مركزيًّا في سياسات القوى الأوروبية العظمى خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ما أدى لتزايد أطماع تلك القوى بالمنطقة، وأتاح لكثير من الرسامين والمصورين الفوتوغرافيين السفر لإنجاز أعمالهم الفنية من منظور غربي، ضمن حركةٍ إبداعية تُظهر شغف الأوروبيين بكل ما هو غريب عن بيئتهم، فركّزوا على موضوعات تكشف العوالم الجديدة عليهم، مثل: المقاهي، والأسواق، والتقاليد اليومية المحلية، والاحتفالات الدينية، ومشاهد القنص والصيد والفروسية، والأزياء الشرقية، والفضاءات الصحراوية.

ضمّ الكتاب ستة أقسام، أوضح الحَيْسن من خلالها مفهوم الاستشراق الفني بوصفه توثيقًا للانبهار الذي استحوذ على فناني الغرب خلال رحلاتهم للمجتمعات العربية في بداية القرن الثامن عشر، ورصد التفاعل بين الثقافات الأجنبية والفضاء الإسلامي، لكنه انتقد الصور النمطية المزيفة عن المرأة العربية، التي جسّدها بعض الرسامين المستشرقين في لوحاتهم، مؤكدًا أن اللوحات صوّرت نساءً فاتنات داخل القصور، وعرضت الرقص والغناء والاستجمام، وإن هذه المشاهد لا تعكس الواقع، بل تعتمد على المشاهد المركبة والخيال المُستَلهم من المرويات العربية، مثل "ألف ليلة وليلة" ونماذج بديلة مزيفة. ويشير إلى أن عديدًا من الرسامين المستشرقين أنجزوا أعمالهم الفنية بعد عودتهم لبلادهم وبمساعدة إكسسوارات ونماذج أوروبية.

ويناقش الحَيْسن تأثير الاستشراق الفني في شمال إفريقيا وغربها بوصفه إرثًا استعماريًّا، ويعدُّه "وصايةً مارَسها الأجانب على الوجدان الجمالي والعربي". ويتطرق لما سمّاه "الفوتوغرافيا المتواطئة" وأهداف "التصوير الإثنوغرافي" خلال ستينيات القرن التاسع عشر؛ مُميِّزًا أعمال عديدٍ من الفوتوغرافيين الأجانب الذين مكثوا في المنطقة العربية وتركوا إرثًا بصريًّا خدم أغراضًا توثيقية متحيّزة لوجهات نظرهم، وأظهر في الغالب نوعًا من "العنف والقسوة" تجاه السكان الذين جرى تصويرهم في بلاد الشرق. وتطرق المؤلف إلى ظاهرة الاستشراق الجديد الذي ظل مرتبطًا بفكرة الهيمنة والاستحواذ على مكامن القوة، وخلق منظومة ثقافية وأيديولوجية تحمل تصورات مسبقة عن الشرق.



كتاب الغريب: الغواية، المفاخر، والكنوز، الترحال، والمأساة، الدهشة، والأسرار

تأليف: محمد الضامن
الناشر: سطور، 2026م

يصطحب محمد الضامن القارئَ في رحلة سردية تتقصّى تجليات مفهوم "الغريب" في الثقافة العربية، متوقفًا عند مضامينه التي يلخّصها العنوان الفرعي لكتابه في الغواية، والمفاخر، والكنوز، والترحال، والمأساة، والدهشة، والأسرار.
يأتي الكتاب دفعة واحدة بلا فصول أو أقسام، وإنما بعنوانين فقط:
1-"ما يشبه المقدمة"، مهّد فيها لفكرته الرئيسة، مبيّنًا أن مفهوم "الغريب" وما يرتبط به من أفكار حاضرٌ في الثقافات كافة على اختلافها، وقد ابتُكر ليحمي الثقافة من الشرور وأنواع الأذى.
2- "ما يشبه الخاتمة"، أشار فيها إلى دافعه في تأليف الكتاب، وقال إن المصادفة قادته للتعثّر بعبارة "الافتخار بالغريب" قد وردت في كتاب "المباني في نظم المعاني" لمؤلف مجهول انتقد علماءً أرادوا فهم القرآن وتفسيره تحت وطأة هذا الافتخار بالغريب. وقد وجد نفسه مندمجًا في كتابة مقالة عن الغريب في الثقافة العربية، فأدخله ذلك في متاهة من القراءات التي أنتجت هذا العمل في النهاية.

يستشهد الضامن بالمرويات التراثية ليؤكد أنّ ظاهرة الغريب تغلغلت بعمق في الثقافة العربية، مما أكسبها "حظوة" خاصة، فهي "ظاهرة وجودية" تتموضع في صلب الثقافة والحضارة وتجمع بين الثقة والريبة في آن، فضلًا عن كونها مكمنًا للأسرار والمعرفة.

ويشير أيضًا إلى أن خطاب الغرائب كان في أحيانٍ كثيرة أشدَّ سطوةً على الذهن من خطاب التعقُّل، مستشهدًا بالجاحظ الذي كافح في كتاباته لكيلا يُستهتر بالغرائب، وكأنه يسعى للحفاظ على وهجها. وربما سبب ذلك ارتباط الخطاب بكل ما هو غريب، من الطقوس البدائية المتعلقة بقصة اكتشاف الإنسان للعالم، حتى أصبح "الغريب" مفردةً رمزيةً مشحونةً بدلالات سحرية عن علاقة البشر بمحيطهم، لتدفعهم لتأمل وجودهم فيه.

وفي ثنايا الكتاب، يؤصّل المؤلف لمفهوم "الغريب" عبر تقصّي استعاراته ومعانيه الواردة في المعاجم، مثل لسان العرب، والقاموس المحيط، وكتب اللغة والأدب، بما تتضمّنه من قصص وأشعار وأساطير تدور حوله، بوصفه حاملًا للكنوز والمعرفة، أو منذرًا بالخطر والشر.

ويستعرض الضامن مضامين بعض الكتب التي بحثت في معنى "الغريب"، مثل كتاب "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" للقزويني، مُبيّنًا أنه نقل صورًا مدهشة عن عالمٍ لم يشهده، لكنه استجمع بشغفه حكايات الآخرين ومقولات الحكماء وقصص الرواة. وقدّم فيه تعريفًا محددًا للغريب بوصفه كل أمر عجيب قليل الوقوع، مخالفًا للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة.

بناء الأنا: من العصور القديمة إلى العصر الحديث

تأليف: أوزدن أوزكايا دميرخان
ترجمة: أحمد الإبراهيم
الناشر: نينوى، 2026م



يهدف هذا الكتاب، وفقًا لمؤلفته أوزدن أوزكايا دميرخان، إلى دراسة مصطلحي "الذات" و"الأنا" من منظورٍ نقدي، وتوضيح تطورهما التاريخي والسياقات التي استُخدما فيها منذ العصور القديمة حتى زمن الفيلسوف ديكارت، الذي برهن على وجود "الأنا" من خلال عملية التفكير. وتعني "الذات" هنا كيانًا يتمتع بالوعي بالنفس ودراية بها. أما مصطلح "الأنا"، فيُستخدم عادةً في سياق فهم الوجود بأسره من خلال هذه الذات؛ أي أنه يدل على وجود كائنٍ عاقل يفكر بطريقة منهجية.
وتقول المؤلفة إنه على الرغم من أن البشر في حالة تغيّرٍ دائم، لم تتغيّر فكرة "الأنا"؛ لأن العقل هو الذي يحافظ على ثباتها في مواجهة أي طارئ يُلمُّ بها. وتوضح أن معرفة الذات تتكوّن من ثلاث مراحل أساسية: الدراية، والوعي، والمعرفة الناتجة عن تفكير الفرد بنفسه، وفق المعلومات المتعلقة بحالاته الذهنية ومشاعره وأفكاره ومعتقداته ورغباته.
تناقش دميرخان مفهومي "الأنا" و"الذات" في فكر عدد من الفلاسفة، من أبرزهم: سقراط وأفلاطون وأرسطو وأفلوطين وغيرهم. وينقسم الكتاب إلى ثلاثة فصول رئيسة؛ إذ يتناول الفصل الأول مفهوم الذات في العصور القديمة، ويبيّن الكيفية التي تميّزت بها عن المفاهيم الأخرى؛ فهي تدل عند الشاعر الملحمي الإغريقي "هوميروس" على الجسد، وقد فرّق بينها وبين الروح التي لا أثر لها في اتخاذ القرارات وليست مصدرًا للقدرات الذهنية، وإنما هي علامة على الحياة، بوصفها الشيء الذي لا يفارق الإنسان ويختفي عند الموت. وبهذا المعنى تمثّل "النَّفَس الأخير للمحتضر".

أما الفصل الثاني، فيتضمن تحليلًا لمكانة "الأنا" ودلالاتها عند عالم اللاهوت القديس أوريليوس أوغسطين (354م - 430م)، وذلك بدراسة مقاطع من نصوصه، ولا سيّما من كتابه الشهير "الاعترافات"؛ إذ تؤكد دميرخان أن بناء "الأنا" فلسفيًّا قد بدأ معه، وأن أهم ما يقوله هو أنه لا يمكننا أبدًا الشك في وجود هذه "الأنا" التي تتطابق عنده مع مفهوم الذهن، حتى وإن كان الشخص مصابًا بالجنون أو نائمًا يحلم.
وتخصص دميرخان الفصل الثالث للبحث في بناء "الأنا" بالتفصيل، وذلك عند الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت (1596م - 1650م)، وتُبيّن خطواته للوصول إلى "الأنا" عبر مقولته المعروفة "أنا أفكر، إذًا أنا موجود"، التي حوّل بها الفلسفة الحديثة إلى فلسفة تتمحور حول الذات.

نهاية السينوغرافيا
سيرة حالة تتلاشى

تأليف: يوسف الريحاني
الناشر: دار الفنون والآداب، 2026م



يرصد يوسف الريحاني في الأقسام الثلاثة من كتابه، تطورَ العلاقة بين العناصر التي تشكّل فن السينوغرافيا، بوصفه فن هندسة الفضاء المسرحي وتشكيله وتنظيمه بصريًّا عبر المواد والكتل والضوء والزي والصوت وعناصر العمارة كافة، بما يتجاوز فهم "صناعة المناظر المسرحية" الضيّق، الذي يقتصر على التأثيث الداخلي لخشبة المسرح.
يمتد هذا التطور من عصر النهضة الأوروبية وازدهار الفن الحديث، وصولًا إلى ما يسمّيه الريحاني عصر "ما بعد السينوغرافيا"، ويعني به عصر اكتساح الشاشات المتعددة، مثل: الهواتف، والساعات الذكية، والكمبيوترات، والألواح الرقمية، وظهور الهولوغرام، وما تبعه من استنفاد التمثيل وموت الفرجة بمعناها التقليدي لصالح مشاهدة لحظية لواقع افتراضي "مجرّد من الحدث"؛ إذ تتحوّل خشبة المسرح إلى منصة تفاعلية هجينة تتيح للمتلقي "الانغماس في المادة السائلة للصورة، وتعديلها من الداخل في أثناء العرض".
يسرد الريحاني وقائع وشذرات مما سمّاه "حياة السينوغرافيا وموتها"، ويستعرض فترات ازدهارها التي شهدت تكاملًا استثنائيًّا بين أطراف المُنتَج المسرحي، وتحديدًا بين كاتب النص وصانع المنظر؛ إذ يمتزج عمل الفنان التشكيلي بعمل السينوغراف، تمامًا كما فعل النحّات السويسري ألبرتو جياكوميتي مع الكاتب الأيرلندي صموئيل بيكيت في عرض مسرحية "في انتظار غودو"، حين أُعيد تقديمها على مسرح الأوديون بباريس عام 1961م. فقد شكّل جياكوميتي خشبة المسرح بطريقة بصرية فريدة تجاوزت الديكور الكلاسيكي والقوالب الجاهزة لصالح الرمز، فصار "العنصر المرئي" هو المرجع الغالب على المشهد كله: شجرةٌ بيضاء خالية من الحياة، وهي العنصر المادي الوحيد وسط فراغ رمادي ساحق، قد شكّلت العنصر الدال الرئيس في مسرحيةٍ تدور أحداثها في منظر وحيد يتناسب مع سوداويّتها؛ إذ تبدو الشخصيات "أشبه بتماثيل النحات الحائرة، المنسحقة أمام قدرها المحتوم".

ويقدّم المؤلف تحليلًا مستفيضًا للتحولات في علاقة السينوغرافيا بالفن التشكيلي ومفهوم الفراغ في الفن المعاصر، والتغيرات التي طرأت على مكونات العرض المسرحي الحي، مستندًا إلى تجارب غربية محت الفرق بين المسرح والأداء الحركي وبين النحت والتشكيل والفيديو، حتى صار فضاء المسرح هجينًا لا قيود تحدّه. في المقابل، ينتقد المؤلف واقع المسرح العربي وفنانيه الذين لم ينجحوا، إلا في حالات قليلة، في الخروج من أسر الالتزام الحرفي بالنص والخضوع لسلطة المخرج، عازيًا ذلك إلى ترسخ الفصل بين السينوغرافيا والفن التشكيلي، وغلبة تدريس السينوغرافيا في معاهد التمثيل عوضًا عن كليات الفنون الجميلة والتصميم.

متحف الآلات الموسيقية المتخيلة

The Museum of Imaginary Musical Instruments by Deirdre Loughridge, Thomas Patteson

تأليف: ديردري لوفريدج، توماس باتيسون
الناشر: Reaktion Books، 2026م



تأخذنا أستاذة الموسيقى في جامعة نورث إيسترن الأمريكية ديردري لوفريدج، والمحاضر في تكنولوجيا الصوت توماس باتيسون، في رحلة إرشادية عبر قرون من الابتكارات الصوتية التي لم تكُن موجودة قطُّ في الواقع المادي. إذ بُني الكتاب في الأصل على موقعهما الإلكتروني الذي أُطلق عام 2013م، ليُطوّرا فيما بعد أرشيفًا افتراضيًّا يصوغانه في مجلد مطبوع متكامل.

يُصنّف المؤلفان هذه الأجهزة الرؤيوية، التي أطلقا عليها "الفيكتوفونز" أو "الآلات التخيلية"، ضمن قوائم مرنة تحاكي في هيكلها علم دراسة الآلات الموسيقية (الأورغانولوجي). وهي محاولة طموحة لتنظيم عالم من الموجودات المتخيلة، انطلاقًا من قناعة راسخة بأن الحدود الفاصلة بين الخيال البشري والواقع المادي ليست سوى حدودٍ هشّة وشفافة. ولا يكتفي الكتاب بتقديم تاريخ ثقافي ثري، بل يغوص في أعماق الفكر الإبداعي، كاشفًا عن روابط مدهشة بين التأليف الموسيقي، والتصميم الفني، ونزعة الإنسان الفطرية لاستنطاق المعنى من العدم. وبهذا، تتحوّل الابتكارات المفاهيمية من مجرد رسومات عابرة إلى نوافذ تطلُّ على ماهية الموسيقى في أسمى تجلياتها، وإن كان أداؤها فعليًّا أمرًا مستحيلًا.

تعود الأصول التاريخية لهذه الابتكارات الخيالية إلى العصور القديمة، وتحديدًا لحقبة أبدعت فيها أذهان الفلاسفة رؤًى كونية تخيّلت الكون آلةً ضخمةً مترنّمة، كمفهوم "موسيقى الأفلاك" الذي افترض أن الأفلاك تعزف لحنًا أزليًّا موحّدًا. ومع تعاقب القرون رسموا مخططات جريئة لأجهزة ميكانيكية تتخطى المألوف؛ إذ يبرز تصميم "فيولا أورغانستا" لليوناردو دافنشي، بوصفه ابتكارًا عبقريًّا سعى لعزف الأوتار عبر عجلات دوارة مستمرة بدلًا من الأقواس والمطارق التقليدية، إلى جانب أفكار طريفة وساخرة مثل "أرغن القطط"، الذي حاول نظريًّا تحويل أصوات الحيوانات إلى ألحان منظّمة.

ومع التطور الهائل لوسائط الإعلام والتكنولوجيا الحديثة، عبرت تلك التصاميم والتشكلات التخيلية من المخطوطات القديمة إلى فضاءات العصر الرقمي، وتجلّت بوضوح في ألعاب الفيديو التفاعلية، وملاحم الخيال العلمي عبر الشاشات، والفنون الرقمية الغامرة. وبهذا نقف اليوم على حقيقةٍ إنسانية خالدة مفادها أن الشغف الإنساني بالتجريب المطلق وتجاوز المألوف لا يحدّه زمانٌ، ولا تروّضه أيُّ قيود مادية.

هذا الكتاب يقدّم رؤية عميقة تؤكد أن تاريخ الموسيقى لا يُختزل أبدًا في الآلات والعتاد الملموس الذي نصنعه ونعزف عليه بأيدينا، بل يُصاغ بالقدر نفسه من الأهمية، من خلال العوالم اللامحدودة والتصورات الملهمة التي نتخيلها ونسعى لتجسيدها.

على العلامة.. من النقاط إلى علامات الاستفهام التعجبية:
كيف أعادت علامات الترقيم تشكيل العالم؟

On the Mark: From Periods to Interrobangs, How Punctuation Remade the World by Florence Hazrat

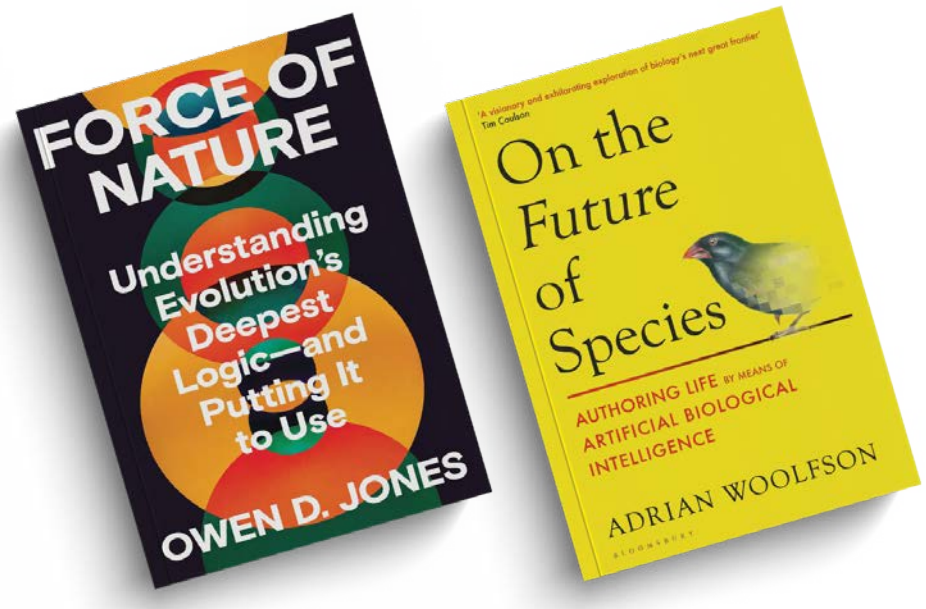
تأليف: فلورنس هازرات
الناشر: Basic Books، 2026م



يبدو أننا بفضل الطابع التحرّري لوسائل التواصل الاجتماعي، نعيش في عصر أصبحت فيه علامات الترقيم أمرًا اختياريًّا، غير أن الباحثة والأكاديمية فلورنس هازرات وقفت في هذا الكتاب تدافع بشراسة عن خربشات وشرطات ونقاط صاغت معالم اللغة البشرية منذ فجر الحضارات، لتؤكد أن علامات الترقيم برمّتها تستحق عنايةً وانتباهًا، سواء تلك التي طواها النسيان أو التي لا تزال تملأ عالمنا حضورًا. فتاريخ علامات الترقيم في حقيقته يعبر عن تاريخ البشرية نفسها. تأخذنا هازرات إلى بداية الرحلة قبل خمسة آلاف عام في بلاد ما بين النهرين، عندما نُقش الخط المسماري بقصبات الخيزران على ألواح طينية خلت من أي قواعد للترقيم، باستثناء رموزٍ مثلثية بسيطة. وكذلك عندما كانت اليونان القديمة تكتب الكلمات متلاصقة بلا مسافات، إلى أن حدثت النقلة الكبرى على يد أمين مكتبة الإسكندرية، أريستوفان البيزنطي، حيث ابتكر نظامًا من النقاط يحدد مواضع التوقّف في أثناء القراءة، ممهّدًا لظهور النقطة والفاصلة والفاصلةالمنقوطة؛ ليخلّده التاريخ بوصفه الأب الروحي لعلامات الترقيم. غير أن المسافات بين الكلمات لم تظهر بشكلها المنظم إلا في القرن الثامن الميلادي على أيدي رهبان إيرلنديين.
تطوّرت العلامات بعد ذلك؛ وركّزت على ملامح الجملة كالفاصلة والنقطة، ثم ظهرت علامة الاستفهام في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، تلتها علامة التعجّب في منتصف القرن الرابع عشر وكانت إضافةً مشبعة بالعواطف. وفي القرن الخامس عشر، انضمّت إليها الأقواس والفاصلة العليا، في حين تحوّلت علامة العطف (&) بأصلها اللاتيني تدريجيًّا إلى شكلها المعقوف الحالي. وهكذا أسهم كل رمز مستحدث في إضفاء مزيدٍ من الدقة والوضوح والعمق العاطفي على الكلمة المكتوبة عبر التاريخ الإنساني.

يتميّز الكتاب بشمولية فريدة تتقاطع فيها الأنثروبولوجيا، وفلسفة اللغة، والنظرية الأدبية، والثقافة الرقمية؛ ويكشف عن كيفية تطوّر الرموز والوسوم المعاصرة، كعلامة "الهاشتاق"، من اختصارات مطبعية قديمة في العصور الوسطى إلى أدوات رقمية حديثة للتعبير وتسهيل البحث عن موضوع معيّن. وبهذا تتتبّع المؤلفة كيفية توظيف علامة التعجّب تاريخيًّا وسياسيًّا في الخطاب العام وفي الدعاية.

يؤكد الكتاب أهمية علامات الترقيم، سواء كنا نقرأ مسرحيات شكسبير، أو نناقش الحقوق الدستورية، أو نتبادل الرسائل النصية عبر هواتفنا الذكية؛ فهذه الإشارات الصغيرة تُملي علينا كيف نصوغ عالمنا وسياساتنا وإنسانيتنا المشتركة.



حول مستقبل التطور البشري

1 **قوة الطبيعة**
فهم أعمق قواعد التطوُّر وتوظيفها العملي
Force of Nature: Understanding Evolution's Deepest Logicand Putting It to Use by Owen D. Jones
تأليف: أوين د. جونز
الناشر: W. W. Norton & Company، 2026م

2 **حول مستقبل الأنواع**
صياغة الحياة بواسطة الذكاء البيولوجي الاصطناعي
On the Future of Species: Authoring Life by Means of Artificial Biological Intelligence by Adrian Woolfson
تأليف: أدريان وولفسون
الناشر: The MIT Press، 2026م

في كتاب "قوة الطبيعة"، يبدّد أستاذ القانون والعلوم البيولوجية في جامعة فاندربيلت الأمريكية أوين د. جونز، التصوّر النمطي عن نظرية الانتخاب الطبيعي، مجادلًا بأنها ليست مجرد أثر تاريخي للتطوُّر، بل هي قوةٌ ديناميكية حيّة ومستمرة لا نزال نُغفِل الاستفادة من إمكاناتها الهائلة، والنظر إلى التطوّر على أنه منطقٌ تشغيليٌّ متجدد، مبيّنًا كيف يمكن لفهمٍ أدق أن يُنير عملية صنع القرار البشري الحديث.

تكمن الفكرة الأساسية في أن تجاهل مبادئ التطوُّر يُكلِّف مجتمعاتنا أثمانًا باهظة؛ إذ يؤدي إغفال الديناميكيات السريعة للانتخاب الطبيعي، على سبيل المثال، إلى تفاقم أزمة الجراثيم الخارقة المقاوِمة للمضادات الحيوية في المستشفيات، ويتسبّب الصيد التجاري الجائر للأسماك الكبيرة في انتخابٍ مستمرٍّ يُفضِّل الأحجام الصغيرة فالأصغر؛ وكأننا نَدفع نحو إنشاء أجيال كاملة من الكائنات القزمة التي تهدّد التوازن البيئي والغذائي.

للاستفادة من الحلول الطبيعية
علينا إذًا تقدير الحلول التي قدّمتها لنا الطبيعة عبر تريليونات التوليفات، وفتح باب الابتكارات المذهلة. فمنقار طائر الرفراف (القاوند) كان المُلهم الأساس لمقدّمة قطار "الشنكانسن" السريع في اليابان، والخشونة الطبيعية لجلد القرش أسهمت في ابتكار طلاءات سطحية مقاوِمة للميكروبات. وقد لجأت وكالة الفضاء الأمريكية "ناسا" إلى خوارزميات تُحاكي الانتخاب الطبيعي في تصميم هوائيات فضائية غير تقليدية. وشمل هذا الاستلهام الجانب الزراعي عبر محاكاة إستراتيجيات التنوّع البيئي والتناوب الطبيعي للحدّ من آفات المحاصيل المتحوّرة، وبناء خوارزميات ذكاء اصطناعي تستغل آليات الانتخاب الطبيعي، لتجربة الحلول المُثلى واختيارها لمواجهة المشكلات الهندسية المعقّدة.

وإلى جانب التكنولوجيا والطب، يتعمّق جونز في آليات السلوك البشري والحوكمة، موضحًا أن غرائزنا التطوُّرية القديمة التي تشكّلت عبر آلاف السنين لتوجيه البقاء والتعاون، أصبحت تتصادم بحدّةٍ مع متطلبات المجتمعات المعاصرة. ومن خلال ربط علم الأحياء بالتشريعات القانونية، يتحدّى المؤلف صنّاع السياسات والقانونيين للتوقف عن معاملة السلوك البشري بوصفه صفحةً بيضاء، مؤكدًا أن صياغة سياسات عامة رشيدة وهياكل عدالة مرنة تتطلب فهمًا استباقيًّا لاستعداداتنا البيولوجية. ويُعدُّ كتابه صرخة إيقاظٍ فكرية تحثّ الحضارة المعاصرة على مواءمة أُطرها القانونية والاجتماعية مع الواقع التطوُّري، بدلًا من الدخول في صراع عبثي مع التيارات البيولوجية التي صاغت وجودنا.

دعوة التكنولوجيا إلى إعادة هندسة الجينوم!
وبينما يدعونا جونز للاستفادة من إنجازات التطوُّر، يقف عالم الوراثة الجزيئية ورائد الأعمال التقنية أدريان وولفسون، موقفًا مغايرًا، ويقدّم في كتابه "حول مستقبل الأنواع"، نظرةً مشوبةً بخيبة الأمل. فيرى أن التطوُّر يُصمِّم آلياته "من أجل البقاء لا من أجل الأناقة"، مستندًا إلى أننا "نحمل على عواتقنا إرثًا يمتد إلى أربعةِ مليارات سنة من الطفرات المتراكمة"، في سجلٍّ طويلٍ من "الحلول الالتفافية المعقّدة التي تغيب عنها الدقة والانسيابية". وبهذا، يرى أن التطوُّر الطبيعي يكتفي دائمًا بما هو "كافٍ فقط"، مؤكدًا أن التصميم الاصطناعي قادرٌ على تقديم بدائل أفضل. ولهذا يقترح وولسفون الابتعاد عن التعديل الجيني التقليدي المُجزّأ، ويطالب بثورة هندسية شاملة تعيد كتابة الجينوم البشري من أساسه، مشيرًا إلى أن الأنظمة الاصطناعية المكوَّنة من أجزاء معيارية مستقلة، يسهل إصلاحها بمعزلٍ عن غيرها. وبهذا يسعى لإحلال "التصميم المتشابك وغير المنطقي" للحمض النووي، محلّ نظامٍ أكثر تنظيمًا وأسهل تعديلًا، وهي عملية يشبهها مهندسو البرمجيات بـ"إعادة الهيكلة" لحماية الشيفرات البرمجية الضخمة من الانهيار تحت وطأة التعقيد.

ويُعبّر وولفسون عن دهشته من النطاق الهائل وغير المكتشف لأشكال الحياة المحتملة التي أغفلها التطوُّر، مجادلًا بأننا قادرون على سبر أغوار العالم المجهول عبر تكامل تقنيتين: التخليق الذي يتيح تصنيع جينومات كاملة ومخصصة للكائنات البسيطة، والتفسير الذي يشكّل التحدي الأكبر لفك شفرة القواعد الخفية التي تربط بين الجينوم والكائن الناتج، وهو ما يحوّل علم الأحياء من وصفٍ تقليدي إلى هندسة دقيقة.

ومع إقراره بأننا عاجزون عن استيعاب "القواعد التوليدية" لتسلسل الحمض النووي، على الرغم من قدرتنا على قراءته، يرى أن صياغة الحياة هي السبيل الأنجع لفهمها. واستنادًا إلى تاريخ عريق في الكيمياء الحيوية والحوسبة وإرث علمي يمتد إلى عشرات السنوات، يتبنى وولفسون رهانًا جريئًا في تسخير الذكاء الاصطناعي لقراءة شيفرات الحياة وتخليقها، وكتابة فصل جديد من الحياة على الأرض.

ومن خلال هذين الكتابين، يمكن القول إن مصير البشرية يتأرجح بين رؤيتين: إحداهما تدعو إلى اتباع بوصلة الانتخاب الطبيعي وتوظيف حلول المحاكاة الحيوية، والأخرى تطالب بإعادة هندسة الجينوم البشري عبر التكنولوجيا. وبين إرث الطبيعة العشوائي وطموح التصميم الذكي، تظلُّ الحياة مستمرّةً بين قيود الماضي وآفاق المستقبل.

الذاكرة خارج الدماغ

عبدالله العثمان



لطالما كانت الذاكرة مستودع الإنسان الأول؛ إذ يحتفظ فيها بأسماء من أحب، وتفاصيل الأماكن التي مرّ بها، والأحداث التي شكّلت حياته، والمعلومات التي يحتاج إليها في يومه. وكان النسيان جزءًا طبيعيًّا من هذه الذاكرة، فبعض التفاصيل تتلاشى مع الوقت، وبعضها يبقى لارتباطه بموقف أو شعور أو شخص. لكنّ شيئًا تغيَّر مع دخول التقنية إلى تفاصيل حياتنا؛ فلم نعُد نعتمد على ذاكرتنا وحدها، بل أصبحنا نضع جانبًا كبيرًا مما نريد الاحتفاظ به خارج أذهاننا في هواتفنا، وأجهزتنا، ومنصاتنا الرقمية. ومع هذا التحوُّل، لم تعُد المسألة مجرد وسيلة جديدة لحفظ المعلومات، بل بدأت تتغيّر علاقتنا بالذاكرة نفسها.

قد يبدو الأمر للوهلة الأولى تطورًا طبيعيًّا ومريحًا. فقد منحتنا التقنية قدرة هائلة على حفظ ما كان يمكن أن يضيع؛ صور المناسبات، والرسائل، والوثائق، والملاحظات، وحتى تفاصيل صغيرة لم نكُن نظنّ أننا سنحتاج إليها يومًا. أصبح الهاتف أشبه بذاكرة إضافية ترافقنا أينما ذهبنا، وتستعيد لنا الماضي بضغطة واحدة. لكن الراحة التي منحتنا إيّاها هذه الذاكرة الجديدة تطرح سؤالًا يستحق التأمل: ماذا يحدث لذاكرتنا حين نعرف أن كل شيء محفوظ في مكان آخر؟

ربما سنتذكّربطريقة مختلفة؛ فعندما نعرف أنه يمكننا الوصول إلى المعلومة في أي وقت، يقلُّ الدافع إلى الاحتفاظ بها في أذهاننا. لم يعُد مطلوبًا منّا أن نتذكر رقمًا أو تاريخًا أو اسمًا ما دام محرك البحث يستطيع أن يتذكره نيابةً عنّا. وهنا لا تكمن المسألة في فقدان معلومة بعينها، بل في تغيُّر علاقتنا بفعل التذكّر نفسه؛ فالذاكرة ليست مجرد مخزن للمعلومات، بل هي وسيلةٌ نفكّر بها، ونربط بها التجارب، ونبني من خلالها قصصنا الشخصية.

التقنية تختار ذكرياتنا

والأغرب أن التقنية لا تحفظ الأشياء كما هي فحسب، بل بدأت تشارك في تحديد ما نتذكره. صورةٌ قديمة تظهر لنا في موعد تقترحه المنصة، فتوقظ ذكرى كنا قد نسيناها. إشعارٌ يعيد إلى الواجهة رسالة من سنوات مضت، فيعيد معها مشاعر وظروفًا ظننا أنها انتهت. أحيانًا، لا نعود إلى الماضي لأننا أردنا ذلك، بل لأن خوارزمية قرّرت أن تذكّرنا به. وهكذا، لم تعُد ذاكرتنا شخصية بالكامل، بل أصبح هناك طرفٌ تقنيٌّ يشارك في استدعائها وترتيبها.

لكن هناك جانبًا آخر أعمق. الذاكرة الإنسانية بطبيعتها انتقائية؛ ننسى بعض التفاصيل ونحتفظ بأخرى، ومع مرور الوقت تتغيّر طريقة روايتنا للأحداث. وربما يكون هذا النقص جزءًا من إنسانيتنا؛ لأننا لا نعيش الماضي كما حدث أصلًا، بل كما استقرّ في وعينا. أما الذاكرة الرقمية، فهي تميل إلى الاحتفاظ بكل شيء: صورة، وتاريخ، وموقع، ورسالة، وتسجيل. فهل كثرة ما نتذكره تعني أننا أصبحنا أكثر اتصالًا بماضينا، أم أنها قد تحرمنا من المسافة التي نحتاج إليها لكي نفهمه؟

بين الاحتفاظ بالذكرى واحتفاظها بمعناها

ولعل المفارقة أن الإنسان، الذي اخترع الكتابة قديمًا كي لا تضيع ذاكرته، اخترع اليوم ذاكرة رقمية تكاد لا تنسى. وبين المرحلتين تغيّر السؤال من "كيف نحفظ ما نخشى نسيانه؟" إلى "كيف نختار ما يستحق أن يبقى؟". وهذه ليست مسألةً تقنية بقدر ما هي مسألة ثقافية وإنسانية.

وليس المقصود هنا أن التقنية أضعفت ذاكرتنا بالضرورة، فقد تكون في أحيانٍ كثيرة وسيلةً لإنقاذها. تسجيل التاريخ العائلي، وحفظ الصور القديمة، وتوثيق القصص، وتدوين تجارب الأشخاص، كلها ممارساتٌ تمنح الأجيال القادمة فرصةً لرؤية ما عاشه مَن سبقهم. لكن الفرق أن الإنسان كان في السابق يختار ما يكتبه ويحفظه، أما اليوم فقد أصبحنا ننتج كميات هائلة من الذكريات دون أن نقرّر دائمًا ما الذي يستحق الاحتفاظ به. ومع وفرة المحفوظات، قد تصبح المشكلة في المستقبل ليست في العثور على الذاكرة، بل في العثور على المعنى داخلها.

وربما لهذا تبدو بعض الذكريات التي لا نملك لها صورة أو تسجيلًا أكثر حضورًا في داخلنا.

موقفٌ عابر مع أحد الوالدين، وحديثٌ في طريق طويل، أو رائحة مكان قديم؛ أشياء لا يمكن لمحرّك بحثٍ أن يستعيدها؛ لأنها لم تكُن ملفًّا رقميًّا منذ البداية. إنها محفوظة بطريقة مختلفة، في الإحساس والوجدان، وتبقى قيمتها في أننا نحن من نحملها.

فالمستقبل قد لا يكون في قدرتنا على حفظ المزيد، بل في قدرتنا على التمييز بين ما نحتاج إلى تذكّره وما يمكن أن نتركه يذهب؛ لأن الذاكرة ليست مجرد أرشيف للماضي، بل إنها جزءٌ من الطريقة التي نفهم بها أنفسنا. وربما كلما ازدادت ذاكرتنا خارج الإنسان، ازدادت حاجتنا إلى أن نسأل: ماذا نريد أن نتذكر؟

العودة إلى المطبخ

سلمى بوخمسين



لوقت طويل، ارتبط المطبخ في النقاشات الاجتماعية بصورة تقليدية معبّرة عن دور المرأة، حتى أصبح الخروج منه تعبيرًا مجازيًّا عن التحرّر من الأدوار القديمة، والعودة إليه نقيضًا لذلك. غير أن ما حدث في السنوات الأخيرة ربما يدعونا للنظر إلى المطبخ من زاوية أخرى، بعيدًا عن ثنائية البقاء فيه أو مغادرته.

على الرغم من دخول النساء مختلف حقول العمل وميادينه في عصرنا الحالي، وأصبح بعضهن عالمات، أو رائدات فضاء، أو سيدات أعمال، أو جنديات، أو عاملات في المكاتب أو المصانع، وحتى رئيسات وزراء، فإنّ فئة كبيرة من النساء حول العالم لا تزال تؤدي كثيرًا من أعمال الرعاية من دون مقابل مادي. فقد نشرت منظمة العمل الدولية تقريرًا في عام 2018م، حول الرعاية ووظائفها ومستقبل العمل اللائق، أظهر أن أكثر من ثلاثة أرباع أعمال الرعاية غير مدفوعة الأجر تنجزها النساء.

وقدّرت المنظمة في تقريرها أن نسبة العاملات من دون أجر بلغت 76.2% من إجمالي عدد العاملين في مجالات التمريض والتعليم والأعمال المنزلية. كما كشف التقرير أن النساء يُمارسنَ أعمالًا غالبيتها منزلية؛ إذ تُعادل هذه الأعمال 3.2 ضعف عدد ساعات العمل التي يؤديها الرجال في مختلف المجالات.

الحضور الدائم للمطبخ

يشير تقرير آخر بعنوان "التقدّم في أهداف التنمية المستدامة: لمحة عن النوع الاجتماعي 2024م" صادر عن هيئة الأمم المتحدة للمرأة، إلى أن النساء والفتيات يقضينَ في هذه الأعمال يوميًّا ما يزيد على 2.5 ضعف الوقت الذي يقضيه الرجال. وهذا يعني أن أدوار المرأة اتّسعت وتجدّدت، ومع ذلك بقي المطبخ وما حوله من تفاصيل الحياة المنزلية حاضرًا في حياة المرأة مهما تبوّأت من مراكز وظيفية في الحياة العامة.

والمفارقة أن هذا الحضور بدأ يكتسب في السنوات الأخيرة معنًى مختلفًا؛ إذ برز بين الأجيال الشابة من الفتيات توجّهٌ لافتٌ بات يُعرف بـ"هوايات الجدّات"، وهي ممارسات تشمل الخَبْز والحياكة والتطريز والبستنة. وتضطلع الفتيات من خلالها بإعادة اكتشاف ذواتهن، خصوصًا أن هذه الممارسات تُوصف بأنها أنشطة بطيئة تمنح ممارسيها مساحةً للابتعاد عن الشاشات وإيقاع الحياة المتسارع.

وفي تقرير نشرته وكالة "أسوشيتد برس"، في مارس 2026م، حول انتشار "هوايات الجدّات" بين الأجيال الشابة، رصدت فيه إقبال أعداد متزايدة من الفتيات الشابات على هذه الهوايات؛ إذ إن هذه الظاهرة تجاوزت كونها موضةً ارتبطت سابقًا بفترة جائحة "كورونا"، لتستمر بعدها بوصفها وسيلةً للابتعاد عن العالم الرقمي واستعادة متعة العمل اليدوي. واللافت في هذه العودة أنها لا تبحث عن الطرق المختصرة أو الأكثر عملية، بل عن أكثرها احترافية وتفصيلًا وأصالة. ومن بين تلك الأعمال، على سبيل المثال، العودة إلى تحضير الخميرة الطبيعية في المنزل، بما تتطلبه من رعاية تشبه رعاية طفل رضيع؛ تُغذّى أيامًا حتى تصبح جاهزةً لخَبز الأرغفة، ثم يُحافظ عليها عبر خطوات دقيقة لتبقى مصدرًا حيًّا للخميرة، وذلك للاستغناء تمامًا عن الخميرة الفورية الجاهزة مسبقًا. وبعد أن غاب إعداد الخبز عن كثيرٍ من المنازل لعقود، إثر توافره في المخابز الحديثة بسهولة وأسعار زهيدة، نجده اليوم يعود بقوة، مثل خبز "السوردو"، وأنواع أخرى تقتحم المطابخ المنزلية بقوة.

عودة اختيارية إلى مساحة حياة

قد يبدو للوهلة الأولى أن مثل هذه الهوايات ترتبط بمَن يملكنَ وقتًا وافرًا، إلا أن الواقع مختلف. فمن بين أمهر الحائكات والخبّازات طبيبات استشاريات، ومديرات مشروعات، ووكيلات مدارس، وسيدات أعمال، وطالبات جامعيات.

تعود السيدات اليوم إلى المطبخ والحياكة والبستنة بوصفها مساحاتٍ لاستعادة التوازن، والتواصل مع جوهرهنَّ الأنثوي الهادئ. وربما كان ذلك أحد مظاهر عصر ما بعد النسوية، أو ما يمكن تسميته بـ"النسوية الناضجة"؛ إذ تستطيع المرأة أن تستعيد ما تشاء من الأدوار القديمة بعد أن تحرَّرت منها سابقًا.
وبهذا، تبدو صورة المرأة التي تستيقظ فجرًا، وترفع أكمامها حتى المرفقين، وتضع يديها العاريتين في عجينة هشّة وناعمة وحنونة، مختلفةً اليوم عما كانت عليه قبل عقود. فقد تكون امرأة اختبرت العالم خارج المطبخ، وتعلّمت وعملت وأنجزت، ثم عادت إليه بإرادتها.

لعلّ المطبخ، في نهاية الأمر، أكبر من الصورة التي اختُزل فيها طويلًا؛ فقد يكون مملكةً صغيرة متكاملة، ومقرّ إدارة، ومشفًى، ومكانًا للرعاية والاحتفاء، ومصدرًا للقوة. فليست قيمته في البقاء فيه أو مغادرته، بل في المعنى الذي يمنحه للمرأة حين يصبح واحدًا من مساحات حياتها، لا المساحة التي تحدّدها.



مشاهدة المسلسلات الطويلة.. اختبار صبر أم شغف؟

تُقدّم ظاهرة المسلسلات التلفزيونية الطويلة الممتدة عبر مواسم متعددة نوعًا فريدًا من الانغماس في المشاهدة، الذي تعجز وسائط أخرى كثيرة عن مضاهاته. فعلى عكس الأفلام السينمائية، تترسّخ هذه الأعمال "الملحمية" لتصبح جزءًا من نسيج حياتنا اليومية لسنوات، فنكبر مع شخصياتها، ونرافق تحولاتها النفسية والعمرية وسط شبكة معقّدة من الأحداث المتشابكة.

لا تقتصر متعة هذا التنسيق على السرد الطويل فحسب، بل تمتد إلى بناء مجتمع افتراضي متلاحم من العشّاق والمتابعين، فتتحوّل حلقات البث الأسبوعية أو طقوس المشاهدة المكثفة إلى فعاليات ثقافية واجتماعية يترقبها الجميع بشغف. ومع ذلك، يظل الحفاظ على الزخم طوال أعوام عديدة تحديًا إبداعيًّا هائلًا، وغالبًا ما يختبر صبر المشاهدين بسبب طول الفترات الطويلة الفاصلة بين المواسم أو بسبب حبكات تفقد مسارها أحيانًا.

فلماذا تستهوينا متابعة مثل هذه الأعمال التلفزيونية الطويلة؟ وكيف تؤثر الفترات الطويلة الفاصلة بين مواسم المسلسل في حماسنا وحرصنا على متابعته؟ وما الخط الفاصل الذي يبدأ عنده المسلسل في فقدان جودته ورونقه؟



إنجي درويش
مهندسة مدنية

شخصيات الشاشة.. مرايا لتناقضاتنا

أميل بشغف إلى متابعة المسلسلات التلفزيونية الطويلة، لأنها أكثر من مجرد فكرة للترفيه العابر أو تمضية الوقت، فهي رحلة عميقة في فهم الطبيعة الإنسانية ومراقبة تغيّرها المستمر مع مرور الزمن. في هذه الأعمال الممتدة، لا تظل الشخصيات مجرد أدوار مكتوبة على ورق يؤديها الممثلون، بل تتحوّل تدريجيًّا إلى مرايا حقيقية وصادقة نرى فيها انعكاسًا لمخاوفنا الدفينة، وتناقضاتنا البشرية، وتجاربنا اليومية، وربما نكتشف من خلالها جوانب خفيّة من أنفسنا لم نكُن ندركها من قبل.

ولعل أكثر ما يجذبني ويربطني بهذه الأعمال هو التتبُّع الدقيق للتحوّل النفسي للشخصيات. فالإنسان بطبيعته يتغيّر وينضج تحت تأثير المواقف والتجارب، والمسلسل الطويل يمنحنا فرصة استثنائية لمراقبة هذا التغيّر ببطء وعمق وكأننا نعيش إلى جانب الشخصيات. أما مسألة الانتظار بين المواسم، فهي سلاحٌ ذو حدين؛ فقد يزيد هذا الانتظار لهفة الشوق لمعرفة المصائر أحيانًا، لكنه إذا طال أمده كثيرًا، قد يقطع حبل التواصل الشعوري ويضعف ارتباطنا الوثيق بالقصة وتفاصيلها الدقيقة.

وفي رأيي، يبدأ أي مسلسل طويل بفقدان رونقه وبريقه عندما يصبح مجرد الاستمرار غاية تجارية أو إنتاجية بحد ذاته. حينئذٍ، تقع الحبكة في فخ الافتعال، وتتكرر الأحداث بنمطية، وتفقد الشخصيات عمقها وجاذبيتها. فكما هو الحال في تجربة الحياة نفسها، ليست القيمة الحقيقية لأي قصة في عدد سنواتها أو طول حلقاتها، بل في الأثر الباقي والمعنى العميق الذي تتركه محفورًا فينا بعد إسدال الستار وانتهائها.



خالد العبداللطيف
رجل أعمال

النهايات في ذروة النجاح

أجد نفسي أميل دائمًا إلى الأعمال الدرامية القصيرة والمحدودة، تلك التي تكتفي بسرد حكايتها في موسمٍ واحد أو موسمين. ويعود هذا التفضيل إلى كونها تتميّز بتركيز عالٍ وحبكة متماسكة، وتظل بمنأى عن التمطيط وحشو الأحداث المعتاد في الأعمال الممتدة. فعندما تكون معالم القصة واضحة ووجهتها محددة سلفًا نحو نهاية مدروسة، يصبح من السهل الانغماس في تفاصيلها والارتباط بشخصياتها.

إضافة إلى ذلك، تفرض المسلسلات الملحمية الطويلة التزامًا زمنيًّا قد يمتد إلى سنوات. وفي عصرنا الحالي، مع غزارة الإنتاج وتعدُّد المنصات الرقمية، بات من غير العملي تكريس كل هذا الوقت لمتابعة عمل واحد. في المقابل، تمنحني المسلسلات القصيرة فرصة مثالية للاستمتاع بتجربة درامية مكثفة خلال فترة معقولة، وهو ما يتيح لي الانتقال بعدها إلى استكشاف أعمال ورؤًى إبداعية جديدة.

أما فيما يخص الفترات الزمنية الفاصلة بين المواسم، فهي بلا شك من أبرز العوامل التي تطفئ شعلة الحماس. فكلما طال أمد الانتظار، تبخّر جزءٌ كبير من شغفي، وأجد نفسي مضطرًّا إلى العودة إلى ملخصات المواسم السابقة لاسترجاع التفاصيل وربط الخيوط الدرامية بعضها ببعض، وهو ما يفقد التجربة عفويتها ومتعتها الخالصة.

من وجهة نظري، يبدأ المسلسل في فقدان رونقه الفني في اللحظة التي تتحوّل فيها زيادة عدد المواسم إلى غاية تجارية بحتة لإطالة أمد العمل، بدلًا من أن تكون حاجة درامية إلى تطوير القصة. لذلك، من الأفضل دائمًا أن تُختتم الحكاية وهي تتربع على قمة نجاحها، تاركة أثرًا طيبًا في ذاكرة المشاهد.



أحمد الصائغ
محرر صحفي

شغف المتابعة وفخّ التمديد

تستهوي المسلسلات الطويلة المشاهد؛ لأنها تمنحه مساحة زمنية واسعة للتعلُّق بالشخصيات ومتابعة تحوّلاتها، وهو أمرٌ يصعب أن يُقدّمه فِلم لا تتجاوز مدته ساعتين أو ثلاث ساعات. ومع امتداد المواسم، تصبح بعض الشخصيات مألوفة للمشاهد، وكأنها جزء من حياته اليومية، فينتظر أحداثها، ويتابع قراراتها وانتصاراتها وإخفاقاتها بشغف.

أعتقد أن سر نجاح المسلسل الطويل لا يكمن في عدد حلقاته أو مواسمه، وإنما في قدرته على المحافظة على جودة القصة وتقديم تطورات مقنعة. فالمشاهد يمكنه أن يستمر في المتابعة لسنوات إذا شعر بأن كل موسم يضيف شيئًا جديدًا. أمّا عندما تتحول الأحداث إلى تكرار أو حشو، فإن الحماس يبدأ بالتراجع مهما بلغت شهرة العمل.

أمّا الفواصل الزمنية الطويلة بين المواسم، فلها تأثير مزدوج؛ فقد تزيد من حدة الترقُّب إذا كان الموسم السابق قويًّا وترك أسئلةً معلقة، لكنها في المقابل قد تُفقد العمل زخمه إذا طال الانتظار كثيرًا، ولا سيّما في ظل كثرة الأعمال الجديدة وتعدُّد المنصات التي تُقدّم خيارات لا تنتهي.

غير أن بعض المسلسلات يبدأ بفقدان بريقه عندما تتجاوز القصة إطارها الطبيعي، ولا يرتبط ذلك بالضرورة بموسم محدد. فالتمديد من أجل الاستمرار فقط قد يضر بالعمل أكثر مما يخدمه. لذا، فإن أفضل الأعمال بالنسبة إليَّ هي تلك التي تحافظ على عنصري المفاجأة والتجدد، وتدرك اللحظة المناسبة التي يجب أن تتوقف عندها؛ لتظل في قمة نجاحها.



إخلاص باخشوين
متخصصة في نظم المعلومات

الالتزام الطويل يتنافى مع الغاية من الترفيه

أرى أن الانغماس في مسلسلات تلفزيونية طويلة وممتدة يمثّل التزامًا ثقيلًا يتنافى مع الغاية الأساسية من الترفيه، وهي التحرّر من القيود. وبصراحة، لا أميل إلى مشاهدة المسلسلات عمومًا، ولا إلى تلك الملحمية الممتدة عبر مواسم متعددة. فالتقيّد بمتابعة عمل درامي لسنوات يشعرني وكأنني أمام مهمة روتينية أو التزام يومي مفروض، لا متعة فنيّة خالصة أختارها بكامل حريتي.

لذلك، أفضِّل دائمًا اللجوء إلى الأفلام السينمائية أو الأعمال الدرامية القصيرة (المسلسلات المحدودة). فهذه الأشكال الفنيّة تُقدّم وجبة درامية مكثفة ومكتملة العناصر، من دون مماطلة أو حشو لا طائل منه. إن أبرز السلبيات التي تبعدني عن المسلسلات الطويلة هي ما أعدّه "استنزافًا" لوقت المشاهد وانتباهه. فغالبًا ما يضطر صنّاع العمل إلى "تمطيط" الأحداث وافتعال صراعاتٍ جانبية مفرغة من المضمون لمجرد ملء الحلقات وضمان استمرارية العوائد المادية.

أمّا الفترات الطويلة الفاصلة بين المواسم، فهي بالنسبة إليّ الضربة القاضية لأي حماس متبقٍّ. فمع مرور عام أو أكثر، أنسى تفاصيل القصة وأفقد ارتباطي العاطفي بالشخصيات، وهو ما يجعل العودة إلى مشاهدة الموسم الجديد عبئًا ذهنيًّا يستدعي مراجعة ما سبق. ومن وجهة نظري، يبدأ المسلسل في فقدان جودته ورونقه الحقيقي بمجرد انتهاء موسمه الأول، أو الثاني في أقصى الحالات؛ ففي البداية تكون الفكرة طازجة ومتقنة، وما يأتي لاحقًا غالبًا ما يكون مجرد محاولات تجارية لاستنساخ نجاح البدايات على حساب الجودة الفنيّة والتماسك السردي.

الكتاب الورقي يبقى الأساس

خالد أحمد اليوسف
أديب وباحث ببليوجرافي

جاءت مقالة الكاتبة الأستاذة بثينة العيسى: "حال النشر في عالم التوحش الرقمي"، متفقةً مع واقعٍ له جذور تمتد إلى عقود طويلة. فالعلاقة بين التقنية الحديثة والكتاب تعود إلى صناعات سابقة استهدفت التحوّل إلى مصغرات فِلمية: الميكروفلم، ثم الميكروفيش، ثم الميكرو كارد، ثم المايكروبرنت، ليس لإلغاء الكتاب الورقي، بل لمساعدته على البقاء.

ومن ثَمَّ، توالت التقنيات الأحدث خلال العقود الأخيرة، واقتحمت عالم الكتاب والمكتبات، حتى وصلت إلى الكتاب المسموع أو المقروء. وبموازاة ذلك، صارت تُنظّم دورات في مدن العالم للترويج للكتاب والقراءة، مثل دورة لتعليم القراءة السريعة، ودورة للقراءة بالنظر، وأخرى للقراءة الاستيعابية. وهكذا يجتهد المنظّرون في إقامة عشرات الدورات التي تُعنى بالكتاب والقراءة، وقد نسوا أو تناسوا الأسس الأولى لبذرة القراءة: وهي التعليم وتحدي القراءة ووسائطها الأولية.

إننا أمام تقنيات سريعة التحوُّل والتغيُّر والتبدُّل، وأمام تيارات صناعية تقنية رقمية لا حدود لها. في كل صباح نرى مفاجأة جديدة في عالم أوعية المحتوى والمضمون وتغيّراته، إلى جانب صراعٍ في تقديم هذه الوسائل والوسائط للأجيال الجديدة، وهو ما حيّر المعلمين بين الكتاب التعليمي الورقي التقليدي، والكتاب الإلكتروني، واستخدام الأجهزة اللوحية (الآيباد) للطلبة. وما هي إلا سنوات من التجربة السريعة، حتى شهدت دولٌ كثيرة عودةً إلى الكتاب الورقي.

وإن كنا في حيرة وارتباك أمام المرحلة الأولى من التكوين والبناء، فكيف سيكون الحال في المراحل التالية؟ وهل سنتمكن من التعامل السليم مع التطور المتسارع للتقنيات الرقمية وأثرها في عالم النشر؟ لا نتوقع ذلك.

إن التقنيات تتطوّر بسرعة مذهلة، سواء رضينا أم أبَينا، اتفقنا أم لم نتفق! إنها تيارٌ جارف. ولكن ذوي الاختصاص يرون وجوب صمود الكتاب الورقي، وعدم التوقف عن طباعته مهما كانت الأسباب، وألّا تتراجع دور النشر عن ذلك، وأن تحرص الحكومات ومؤسساتها على دورٍ أساسٍ في الحفاظ على منظومة النشر الورقي. وفي المقابل، علينا أن نأخذ بالتقنية والتطوُّر الحاصل والتحوّل السريع، وأن يكون ذلك رافدًا مكوِّنًا من مكوّنات الطباعة والنشر للمحتوى والمضمون والمادة العلمية والثقافية والإبداعية.

ولذلك، تواجه القراءة اليوم تحديًا كبيرًا، ما يجعلنا نؤكد أن البداية الحقيقية لها تبدأ من المراحل الأولى لحياة الإنسان، وأن التعليم يتحمل هذه المسؤولية، وهو ليس مسؤولًا عن نوعية الوعاء الذي يحمل المادة؛ لأننا أمام مهمة بذرٍ، وغرس، وتكوين عادة جديدة للإنسان، عادة ليست موجودة في فطرته، وعلينا أن نرعاها من بداية تكوينه، ثم نطرح الأسئلة الكثيرة الأخرى بعد أن أصبحت عادة القراءة مترسّخةً لديه.

إن القراءة والمطالعة وعشق الكتاب من الأمور التي لا يسهل بناؤها، غير أنها ليست مستحيلة إذا انطلقت عند بدايات تكوين العقل والتفكير والتدبّر وبناء المعارف عند الإنسان؛ إذ ستصبح عندها عادةً قوية متجذّرة في طباعه، تدفعه إلى الإقبال على الكتاب، مهما واكبتْ تقنيات العصر أشكالَ الكتاب الرقمي أو الرابط أو الصورة. ففي النهاية، سيكون الكتاب الورقي مصدر كل ذلك.

اقرأ القافلة: حال النشر في عالم التوحش الرقمي، من العدد أغسطس - سبتمبر 2026.

العلوم الإنسانية حقائق مَنسيّة



يندرج تحت عنوان "العلوم الإنسانية" كل المعارف التي تدرس الإنسان بوصفه كائنًا منتجًا للمعنى، وتبحث في فكره وتاريخه وأدبه وفنونه ولغاته، وتحاول تفسير مجتمعاته. فإذا كانت العلوم الطبيعية تُعنى بماذا نقدّم وكيف نقدّم، فالعلوم الإنسانية تسأل: لماذا؟ ولمن؟ وأي ثمن يمكن أن يدفعه المجتمع لهذه الخطوة أو تلك؟

وعلى الرغم من انطلاق العلوم العملية من رحم الفلسفة، وعلى الرغم من أن الخيال الفني والأدبي كان أصل الكثير من الاختراعات والابتكارات، فإن ذلك لم يعُد يشفع للعلوم الإنسانية في عصرنا بأن تحتفظ بمكانتها الراقية التي تستحقها في الوعي المجتمعي.

فبين الحين والآخر، يظهر جدلٌ حول جدوى تدريس العلوم الإنسانية، بل إن البعض لم يعُد يجد ضيرًا في إغلاق كليات الدراسات الإنسانية أو بعض أقسامها. لذا تطرح "القافلة" هذه القضية مع الدكاترة: عبدالسلام الوايل، عضو هيئة التدريس بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة الملك سعود؛ وسماهر الضامن، الأستاذ المساعد بالكلية؛ وعبدالسلام بنعبدالعالي، العضو المقيم بأكاديمية المملكة المغربية. ومع أن المشاركات الثلاث تتفق على أهمية العلوم الإنسانية ودورها الذي لا غنى عنه، فإنها تقرّ بوجود مشكلات في تدريسها ودراستها، وصولًا إلى بحث دورها وما يُتوخى منها.

1 المرافعة الاعتذارية تضمن خسارة القضية

د.عبدالسلام الوايل

عند كل تساؤل عن قيمة العلوم الإنسانية اليوم، هناك مرافعة اعتذارية معتادة: "إنها علوم نبيلة لكنها بلا مردود، فلنَحْمِها"، وهكذا تكسب التعاطف وتخسر الحجّة؛ لأن هذه المرافعة تُسلّم ضمنًا بأن للسوق متطلباتٍ محايدةً معطاة، وأن على التعليم أن يتكيّف معها وحسب. والأجدر بالباحثين في العلوم الإنسانية إظهار تكوين الهوية والقيم والمعنى، لا بوصفها الجانب الناعم المقابل للاقتصاد، بل بوصفها إثباتًا للعلوم الإنسانية بأنها هي البنية التحتية التي يرتكز عليها أيُّ اقتصادٍ مُنتِجٍ ومجتمعٍ متماسك. وعندئذٍ لن يكون السؤال: هل تنفع العلوم الإنسانية سوقَ العمل؟ بل: أية سوقٍ وأي مجتمعٍ يمكن أن ينشأ أصلًا من دون العلوم الإنسانية؟

ولنلاحظ أولًا أن ما يُسمّى "متطلبات سوق العمل" هو بناء اجتماعي، وليس معطى طبيعيًّا جاهزًا لا دخل لنا فيه. فهناك من يحدّد هذه المتطلبات ولديه معايير يمكن مناقشتها ويمكن أن تتغيّر؛ إذ السوق ليست مُعطًى محايدًا يُصدر طلبات موضوعية، بل هي حقلٌ من المصالح والقوى والمؤسسات، ومتطلباتها تُصاغ، وليست سِرًّا في الطبيعة ما علينا إلا اكتشافه.

شيء أكبر من الاقتصاد

لقد قلَّصت سوق العمل معنى "رأس المال البشري" واختزلت التعليم في عائد فردي قابل للقياس، فحجبت وظائفه الجمعية: اللغة، والثقة، والتماسك الاجتماعي. ففي المجتمعات التقليدية، عندما أمنح جاري طبقًا من الطعام، فهذا شيء أكبر من الاقتصاد. إذًا، في الأصل لم ينشأ الاقتصاد مستقلًّا في نظام التبادل، ولم يكُن المجتمع في خدمته، بل نشأ الاقتصاد ضمن بنية المجتمع بما فيها من روابط وأعراف ومؤسسات وثقة. يُعدُّ كارل بولاني من أهم مَن أعادوا التنبيه إلى هذه الفكرة في كتابه "التحوُّل الكبير" (The Great Transformation)، الصادر عام 1944م؛ إذ رأى فيه أن الحداثة الرأسمالية أحدثت انقلابًا تاريخيًّا؛ فبدلًا من أن يكون الاقتصاد في خدمة المجتمع وضعت المجتمع في خدمة الاقتصاد. ويُذكر أن غاري بيكر وثيودور شولتز قد وضعَا نظرية رأس المال البشري موضعَ النقد.

وهنا، تسقط المرافعة الاعتذارية ويعتدل الميزان: فلا تُحاكم العلوم الإنسانية أمام السوق، بل العلوم الإنسانية هي التي تضع شرط وجود السوق.

والمفارقة التي ينبغي الانتباه إليها أن اتجاهات الأتمتة والذكاء الاصطناعي هي التي تعزّز الحاجة إلى العلوم الإنسانية، لا العكس؛ لأن الأتمتة ستجعل إنجاز الأعمال الروتينية، الذهنية منها قبل اليدوية، رخيصةً ومتاحة، وهذا سيرفع ثمن ما يصعب أتمتته، كالحكم في المواقف الملتبسة، والتأويل والإقناع، وصناعة المعنى، والحسّ الأخلاقي. وقد يقول البعض إن تطويرات الذكاء الاصطناعي ستجعله قادرًا على التحليل، وهذا ممكن، لكنه لا يتحمّل مسؤوليةً أخلاقية، ولا يحسم قيمةً متنازَعًا عليها، ولا يفهم سياقًا ثقافيًّا من الداخل. وكلما اتسع استعماله اشتدّت الحاجة إلى مَن يوجّهه ويؤوّله ويُحاسبه. وهذا الذي يوجّهه لا بدّ أن يكون على دراية بهذه الأمور الأخلاقية. وفي كل الأحوال، يجب أن تتحرك العلوم الإنسانية نحو المركز لا الهامش. فالمشكلة في كثيرٍ من الأحيان تكمن في تأهيل الخرّيج لا في انعدام الحقل؛ إذ إن القطاعات الثقافية والإعلامية والبحثية والسياحية في توسّع. والبطالة في تخصّصٍ ما لا تعني انعدام الطلب، بل قد تعني فجوةً بين مخرجات البرنامج ومتطلبات الفعل.

رأس مال حقيقي

حين نتحدث عن الهوية والقيم والحس الأخلاقي، وما ينتج عن هذه القيم من تماسك اجتماعي ووعي جمعي يُبقي المجتمع قائمًا، فنحن لا نتحدث عن زينة ثقافية، بل عن رأسمال فعلي وقيمة حقيقية تخفّض تكلفة المعاملات



وترفع الإنتاجية وتعزّز الاستقرار؛ وكل ذلك يجعل الاقتصاد ممكنًا.

هذه معانٍ محسومة في الفكر الاجتماعي منذ زمن طويل؛ فالفرنسي إميل دوركايم (1858م - 1917م) نبّهنا إلى أهمية المجتمع قبل الفرد، ويُعدُّ التضامن الأخلاقي أهم ركائز فكره، وقد تساءل عن الروابط التي تحافظ على بناء المجتمع في ظل تقسيم العمل الذي قسَّم الناس من حيث وظائفهم إلى مجموعات مختلفة، في حين كان التضامن يتحقّق تلقائيًّا في المجتمعات القديمة من خلال التشابه. وبالنسبة إليه، فإن الاختلاف لا ينتج تفككًا بحدّ ذاته، بل بالعكس، يصبح الأفراد مثل الأعضاء المختلفة في الجسم، يتكاملون، لكن بشروط وأخلاق اجتماعية ومؤسسات تجعل الاعتماد المتبادل تضامنًا أخلاقيًّا.

لكن، من هم الأفراد الذين سيتشكّل منهم المجتمع المتضامن؟ وهنا تسعفنا فكرة بيير بورديو (1930م - 2002م) عن رأس المال الثقافي لدى الفرد، وهو مجموع ما يملكه من قدرات لغوية ومعرفة ثقافية، يكتسبها من أسرته وتعليمه؛ لذلك، فكل ما يبدو من قدرات فردية هو في الأصل مرتبط بشروط اجتماعية وتعليمية.

وتضيف الأمريكية مارثا نوسباوم (1947م) إلى طرح بورديو، فترى في الأدب والعلوم الاجتماعية تدريبًا على التخيّل الأخلاقي، بمعنى القدرة على تخيّل شخص آخر لا يشبهنا، ثم نتعامل معه بوصفه إنسانًا، وهو ما يجعلنا قادرين على التفهّم والتعاطف.

بهذا المعنى، فإن العلوم الإنسانية هي التي تحقّق التنمية المستدامة، والتنمية مفهوم وقيمة أكبر من "النمو". لكن الثقة والتضامن رأس مال لا يظهر في الميزانية عندما يكون موجودًا، بل يظهر عندما يغيب. وبعبارة أخرى، فإن المجتمع الذي يُتقن صناعة الأشياء ولا يُتقن صناعة المعنى، يصنع ازدهارًا بلا اتجاه.

ولعلّ خير من عبَّر عن ذلك هو تشارلز رايت ميلز الذي تحدث عن "الخيال السوسيولوجي"، بمعنى القدرة على ربط سيرة الفرد بالتاريخ، والمشكلات الخاصة بالقضايا العامة. وهذه، تحديدًا، هي الكفاءة التي تحتاج إليها سوقُ عملٍ معقّدة، ومجتمعٌ يبحث عن معناه في آنٍ واحد. فالعلوم الإنسانية لا تُكوّن موظّفًا أفضل فحسب، بل تُكوّن إنسانًا قادرًا على فهم موقعه في عالمه؛ وذلك، في النهاية، شرطُ كلِّ عملٍ ذي قيمة.

رؤية السعودية 2030 والاتجاه نحو الإنساني

تُقرأ "رؤية السعودية 2030" غالبًا بوصفها انعطافًا تقنيًّا واقتصاديًّا؛ غير أنها في وجهٍ آخر رهانٌ واسعٌ على الثقافة والهوية والتراث، وهذا الوجه كثيفُ الطلب على خرّيجي العلوم الإنسانية. فالسياحة والتراث والثقافة وصناعة المحتوى والقوة الناعمة قطاعاتٌ كثيفةُ المحتوى الإنساني، وهي في صميم مستهدفات الرؤية. وما نشهده من نُموٍّ في العُلا والدرعية والمتاحف والهيئات الثقافية، هو في جوهره طلبٌ متزايد على تخصصات العلوم الإنسانية من مؤرخين وأنثروبولوجيين ومتخصصي لغة وإعلام. كما أن بناء الهوية الوطنية ومأسستها مشروعٌ إنسانيٌّ بالدرجة الأولى، لا يعتمد على التقنية وحدها؛ فالقراءة المتوازنة لسوق العمل تؤكد أنه يتحرك باتجاه العلوم الإنسانية.

وللإنصاف، فإن جزءًا من الأزمة من صنعنا نحن، ومصداقية مرافعتنا تقتضي أن نبدأ بنقد بيتنا الداخلي؛ إذ إن الفجوة بين ما نُدرّسه وما يحتاج إليه الخرّيج ليكون فاعلًا في العالم فجوةٌ حقيقية، لا ينبغي إنكارها بحجّة الدفاع عن التخصّص. وليس المَخرَج "إنسانياتٍ خالصةً" منكفئة، ولا تسليمًا كاملًا للسوق يُفرغ التخصّص من جوهره، بل علومٌ إنسانيةٌ مُصلَحةٌ تحفظ وظيفتها التكوينية وتبني جسورًا نحو التطبيق.



2 الإصلاح الضروري بمن وبأية تكلفة؟

د. سماهر الضامن

هل تكمن مشكلة الدراسات الإنسانية في المناهج الدراسية وطرق التدريس؟ نعم، وهي إجابةٌ مريحة يمكن دعمها بكثير من الأدلة. ويمكن أن نتبعها بحلول تقنية من قبيل تغيير المناهج، وتحديث الخطط الدراسية، وابتكار تخصصات بينية، أو استحداث تخصصات فرعية دقيقة. كل هذه الإجراءات ضرورية، بيْدَ أنها ستظل في أفضل حالاتها تدابير تلطيفية تُصلح الواجهة، في حين تتآكل القواعد. إذ تكمن معضلة تحديث المناهج في إحداث فجوة بين طموحات المناهج المعاصرة وأسمائها البراقة، وبين نظامٍ تعليمي جامد يعمل وفق نماذج صُمّمت لعصر انقضى عندما كانت المؤسسة الأكاديمية المصدر الوحيد للمعلومة، أما اليوم فإننا نعيش في عصر المعرفة المفتوحة والذكاء الاصطناعي.

وهناك صورة لتراتبية معرفية شائعة: الأذكياء يدخلون التخصصات العلمية، وتبقى الأقسام الأدبية لمن لا يجدون فرصًا في المسار العلمي. فنحن نحمل معنا تلك الرسائل إلى الجامعة، ومن هنا يبدأ توزيع الذكاء والجدوى بين التخصصات. ويبدو أن هذه التراتبية تفاقمت في السنوات الأخيرة؛ إذ ارتفع ارتفاعًا ملحوظًا عددُ الطالبات اللواتي يقلنَ إن التخصص الإنساني لم يكُن اختيارهن، بل هو الطريق المتاح لدخول الجامعة ورفع المعدل للتحويل إلى أقسام أخرى أقرب إلى سوق العمل.

لا شك أن هذه الظاهرة تلقي بظلالها الثقيلة على جودة العملية التعليمية ونوعية التكليفات، وحتى النقاشات داخل القاعات الدراسية؛ إذ يصبح السؤال الذي تدخل به الطالبات القاعة مختلفًا جذريًّا عن سؤال الطالبة التي جاءت لتدرس الأدب أو التاريخ أو الاجتماع، من "ماذا سأتعلّم في هذا المقرر؟" إلى: "كيف أحصل فيه على الدرجة التي تسمح لي بالمغادرة؟". وعلى افتراض أن هذه الفئة من الطالبات لم تتمكن من التحويل واضطرت إلى إكمال دراستها في التخصص الذي لم تكُن ترغب فيه، فأيُّ علاقة بالمعرفة نتوقع أن يحملنَها معهنَّ إلى سوق العمل، ولا سيّما حين يعود بعضهنَّ إلى التعليم؟

دور الأساتذة وتكامل الجامعة مع بيئتها

الأساتذة ليسوا وسطاء محايدين؛ فحضورهم العلمي وتكوينهم الفكري يتفوّق أحيانًا على أهمية المقرر نفسه. و"برستيج" الأساتذة الذين يدرّسون العلوم الإنسانية يعني الكثير للطالب، ويمكن أن يُبدِّل رؤيته للعلوم الإنسانية ويخرجه من أسر التراتبية التقليدية. وهكذا يمكن لمتخصص في الأدب أو النحو أن يزهو بذكائه أيضًا. غير أن الأمور ليست بهذا التبسيط أيضًا؛ فالنظام قادر أحيانًا على أن يمنح مساحة يشع فيها المتميّز، لكنه قادر أيضًا على دفن الموهبة المستنيرة.

هناك أساتذة استثنائيُّون؛ فأستاذة نحوٍ كانت تُعرب الكلام وكأنها تتسلى بمكعب روبيك، وأستاذ أدبٍ جعل العَروض موسيقى حيّة بنبرة صوته الإيقاعية. لم يغيّر هؤلاء الأساتذة شيئًا في المنهج التقليدي، بل غيّروا طريقة العرض والتلقي. وفي المقابل، يمكن أن يكون الأستاذ عالمًا قديرًا، لكن النظام التعليمي وضع طلابه في مقاعد التلقي السلبي. وتلك المقارنة هي جوهر الأزمة: مقررٌ قديم قد يصبح حيًّا في يد أستاذ مُلهِم، وموضوع حيوي قد يموت داخل نظام تعليمي لا يسمح للحياة بالدخول إليه.

بين الجامعات العالمية المرموقة نماذج تعيد تعريف الجامعة من الأساس. والاختلاف ليس في عناوين المقررات الرنانة، بل في الديناميكية التي تُدار بها العملية التعليمية كاملة: في النظام التنافسي بين الجامعات الذي يدفعها إلى تجويد التجربة وتحديث المقررات واستعراض ميّزات البرامج، وفي الحرية الممنوحة للأساتذة



لتصميم المقررات بما يتناسب مع اهتماماتهم البحثية، وفي حرية الطلبة لاختيار مساراتهم. لكن الأهم في هذه التجربة هو ما يحدث خارج قاعات الدراسة أيضًا؛ أي في تكامل الجامعة مع بيئتها المحيطة: مراكز البحوث، والفنون، والفعاليات، والمجتمع، والبيئة والعادات اليومية، وحتى حركة المدينة. وهذه الديناميكية هي ما تفتقده جامعاتٌ كثيرة لا تزال تُدار بذهنية تراها مدرسة ثانوية كبرى.

تؤيد النقاشات العالمية الحديثة حول إصلاح التعليم هذا التوجّه عمومًا؛ إذ يخلص تقرير منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية (OECD) الصادر في مايو 2026م، حول "نهج النظم البيئية"، إلى أن تحديث المنهج لا يكفي لإصلاح التعليم؛ إذ ينبغي أيضًا إصلاح المنظومة التي يُطبّق فيها من علاقات وموارد وبنى محيطة. وهذا يعني، في مجال الدراسات الإنسانية تحديدًا، اتخاذ عدة إجراءات، من بينها دمج الإنسانيات الرقمية، وتفكيك العزلة بين الأقسام وفتحها على مجالات حيوية، مثل الطب والاقتصاد والفلسفة والسياسة، وإعادة تعريف المهارات الإنسانية، مثل التفكير النقدي والكتابة الإقناعية والتحليل الثقافي، بوصفها مهاراتٍ بشرية قيادية مطلوبة في الشركات الإدارية والاستشارية، إضافةً إلى التوسّع في التعليم المستمر والشهادات المصغّرة، وفك الارتباط المباشر بين التخصص والاسم الوظيفي؛ فليست المسألة أن تتحوّل الجامعة إلى مركز تدريبٍ يطارد كل أداةٍ جديدة في سوقٍ سريع التغيّر؛ لأنها ستخسر هذا السباق حتمًا.

حدث أن استحدثت بعض الأقسام مناهج لمواكبة التحوّلات في سوق العمل، وما إن تخرّجت الدفعة الأولى حتى تغيّرت تلك التحوّلات التي استحدثت المناهج لمواكبتها. ولعلّ المناهج الموازية تكون الأداة التي تجسّر هذه الهوة؛ فبينما ننشغل بتطوير الخطط الدراسية، نُغفل هذه الروافد التي يجدر بالجامعات أن تدمجها في برامجها، بما يمنح الطلبة أساسًا معرفيًّا يجعلهم قابلين للتعلُّم المستمر وقادرين على تطويع أدوات العصر، وربما قادرين على العمل والإبداع في مجالات لم تخطر أصلًا لمصمّمي الخطط الدراسية.

تمنح دارسها أفقًا أوسع

يمكن الإشارة هنا إلى مثال عائلة المخرج كريستوفر نولان: فقد درس كريستوفر نولان الأدب الإنجليزي، وزوجته إيما توماس درست

> حين نسأل عن قيمة العلوم الإنسانية،نستخدم القيمة غالبًا بمعنى العائد القابل للقياس. لكن ليست كل قيمة سهلة التسعير.

التاريخ القديم، وشقيقه جوناثان درس اللغة الإنجليزية، ودرست زوجة شقيقه، ليزا جوي، الأدب الإنجليزي مع تخصص فرعي في اللغة الصينية، وأكملت دراستها في القانون، ثم انتهى هؤلاء الأربعة من دارسي الأدب واللغة إلى صناعة أفلام ومسلسلات أربكت الزمن والذاكرة والوعي والفيزياء. لا يعني هذا، بالتأكيد، أن دراسة الأدب طريق سرّي ومضمون إلى صناعة فِلم "بين النجوم" (Interstellar) أو مسلسل "عالم الغرب" (Westworld)، لكنه يذكّرنا، على الأقل، بضيق السؤال حين نطالب كل تخصّص بوظيفة تحمل اسمه، ويذكّرنا بأن العلوم الإنسانية تمنح دارسها أفقًا أوسع من تخصّصه. فالمعرفة لا تتحرك بهذه الاستقامة، وإنما تنتقل الأدوات بين الحقول وتتغيّر وظائفها فتظهر قيمة ما تعلّمناه في مكانٍ آخر. إن هذه العائلة تُقدّم دليلًا حيًّا على أن المسار المهني نفسه قد لا يكون خطيًّا، وأن تراكم الحقول والخبرات هو ما ينتج الكفاءة النهائية.

على أن بناء نظام تعليمي يسمح بهذه الحركة بين الحقول، ويمنح الطلبة فرصًا للتجريب والتعلم المستمر، لا يحدث من تلقاء نفسه؛ إذ يتطلب مؤسسةً مرنة، ومناهج قابلة للتجدد، وأساتذة قادرين على مواكبة هذا كله. وهنا نصل إلى الجانب الأقل ظهورًا في حديثنا عن الإصلاح: كلفته البشرية.

من سيقوم بهذا كله؟

يُتوقع من أعضاء هيئة التدريس مهمات عديدة تُراوح بين التدريس والتصحيح والإرشاد والتقييم والمشاركة في أعمال اللجان وكتابة التقارير والخدمة المجتمعية، إلى جانب البحث والنشر، ومتابعة ما يستجد في تخصصاتهم، وتعلُّم أنظمة إلكترونية تتغيّر باستمرار، والاستجابة لمتطلبات الجودة والاعتماد، ثم يُطلب منهم إعادة تصميم المقررات، وتجربة طرائق جديدة للتدريس والتقويم، ودمج التقنيات الحديثة، والبقاء حاضرين ذهنيًّا ومتابعين لتحولات المعرفة؛ وهذا كله إذا افترضنا، للتبسيط، أنهم كائنات بلا حياة عائلية أو اجتماعية أو التزامات خارج الجامعة.

وليست المشكلة في عدد ساعات العمل فحسب، بل في تشظّي الانتباه وإدارة اقتصاد الوقت؛ فالتفكير الجيد يحتاج إلى وقت متصل للقراءة والتأمل والتجريب، والمقرر الحيّ يحتاج إلى أستاذ يستطيع أن يسأل باستمرار: ما الذي تغيّر في تخصصي؟ وماذا تغيّر في طلابي؟ وماذا يحدث خارج الجامعة؟ وما الذي ينبغي أن أفعله الآن بطريقة مختلفة؟ وفي العلوم الإنسانية تحديدًا، حيث المعرفة تراكمية، تظلُّ القراءة المستمرة للقديم والحديث شرطًا للمواكبة، وهذا بدوره يتطلّب وقتًا فعليًّا. فكيف يُتوقع من أعضاء هيئة التدريس تجديد التعليم إذا لم تمنحهم المؤسسة وقتًا للتفكير والقراءة والتأمل؟

تقدير قيمة العمل الإنساني

يبقى جانب آخر من المشكلة متصلًا بقيمة العمل الإنساني؛ فالكتابة والترجمة والتحرير والبحث الثقافي أعمالٌ كثيفة الوقت والمعرفة، بيْدَ أن المنتج النهائي كثيرًا ما يُخفي الساعات والسنوات المتراكمة وراءه. قد تبدو المقالة بضعة آلاف من الكلمات، في حين تطلّبت كتابتُها أيامًا وتستند إلى قراءة امتدت لسنوات. وحين نقيس قيمة هذا العمل بالمنتج الظاهر وحده، يصبح من السهل التقليل من ثمنه ومن قيمة التخصصات التي تنتجه. إننا حين نسأل عن "قيمة" العلوم الإنسانية، نستخدم القيمة غالبًا بمعنى العائد القابل للقياس: وظيفة، وراتب، ومنتج. لكن ليست كل قيمة سهلة التسعير. فما الثمن الذي نضعه للقدرة على صياغة السؤال الصحيح، أو قراءة خطاب مضلل، أو فهم سلوك بشري في سياق تاريخي واجتماعي معين، أو الوقوف أمام آلة واثقة من إجابتها لنسألها: "ما الذي أغفلته؟ ومن أين جاءت سلطتك؟".

3 أزمتُها غيابُ النقد الفلسفي

عبدالسلام بنعبد العالي

يكاد يكون من المسلّمات الراسخة في الخطاب الثقافي العربي أن العلوم الإنسانية تمثّل الحاضنة الطبيعية للفكر النقدي، وأن تدريس السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا وعلم النفس والعلوم السياسية كفيلٌ، في حدّ ذاته، بترسيخ العقل النقدي وإحداث تحوُّل في المجتمع. هذا الاعتقاد يستند إلى تجربة هذه العلوم في أوروبا؛ إذ ارتبطت بنقد المجتمع التقليدي، وتفكيك أشكال الهيمنة، وإعادة النظر في المسلّمات الدينية والسياسية والثقافية. غير أن هذا التصوُّر يخفي وهمًا قلَّما جرى التنبّه إليه، وهو الاعتقاد بأن العلوم الإنسانية تستطيع، بمجرد انتقالها إلى الدول العربية، أن تؤدي الوظيفة التاريخية نفسها التي أدتها في مهدها. فهل تعمل العلوم الإنسانية عندنا على تكريس فكر نقدي بالفعل؟

ماذا حدث للعلوم الإنسانية عندما انتقلت من سياقها الأوروبي إلى المجال العربي؟ هل احتفظت بوظيفتها النقدية، أم تحوّلت إلى مجرد جهازٍ معرفي يعيد إنتاج مفاهيم وطرائق نشأت في سياق تاريخي مغاير؟

لقد وُلدت العلوم الإنسانية الحديثة في قلب التحوّلات الكبرى التي عرفها الغرب منذ القرن التاسع عشر؛ فارتبط ظهور السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا والإثنولوجيا وعلم النفس والتاريخ الحديث بتشكّل الدولة الحديثة، وبالثورة الصناعية، وصعود الجامعة الحديثة، واتساع المجال العمومي الذي أتاح للمعرفة أن تمارس نقد المجتمع والسلطة في آنٍ واحد.

نشأتها وطموحها المزدوج

ننشأت العلوم الإنسانية الحديثة، منذ القرن التاسع عشر، وهي تحمل طموحًا مزدوجًا: أن تتحرّر من التأمل الفلسفي المغرق في التجريد فتكتسب صفة "العلم"، وأن تحتفظ في الوقت نفسه بوظيفتها النقدية تجاه المجتمع. لكنّ هذين الطموحين لم يكونا ليتوافقا على الدوام. فكلما اقتربت العلوم الإنسانية من النموذج الوضعي، ازداد ميلها إلى وصف الوقائع وتصنيفها وقياسها، على حساب مساءلة مفاهيمها وافتراضاتها. وعندما يحدث ذلك، تصبح الفلسفة ضروريةً من جديد، لا لأنها تنتج معطيات بديلة، بل لأنها تسأل: كيف نعرف؟ وبأي مفاهيم؟ ولأي غاية؟

ومع ذلك، فإن هذه العلوم أسهمت في زعزعة كثير من المسلّمات التي كانت الفلسفة الكلاسيكية قد رسّختها؛ فماركس كشف البعد الاقتصادي للعلاقات الاجتماعية، وفرويد زعزع صورة الذات العاقلة، ودوركايم جعل المجتمع موضوعًا مستقلًا للمعرفة، أما فوكو فوسّع مفهوم السلطة ليشمل المعرفة نفسها.

غير أن هذه الصورة تظل ناقصةً إذا أغفلنا الوجه الآخر لبعض هذه العلوم؛ إذ كانت في الوقت نفسه جزءًا من المشروع الاستعماري الأوروبي. فالأنثروبولوجيا والإثنولوجيا لم تنشآ فقط بدافع الفضول العلمي إزاء "الآخر"، بل كانتا أيضًا أداتين لمعرفة المجتمعات المستعمَرة وتصنيفها، وفهم أنساقها الثقافية والرمزية بما يسمح بإدارتها وإحكام السيطرة عليها. فالاستعمار لم يكُن مجرد احتلال للأرض، بل كان كذلك إنتاجًا لمعرفة عن الآخر، تجعل منه موضوعًا للملاحظة والتصنيف والإدارة. لقد كانت هذه العلوم إذًا جزءًا من مشروع الدولة الحديثة والإمبراطورية، كما بيّن ذلك على وجه الخصوص إدوارد سعيد في تحليله للاستشراق، وب. كوهن في دراسته للمعرفة الاستعمارية في الهند. لذا، يمكن أن نقول إن هذه العلوم الإنسانية حملت منذ ولادتها، وفي موطنها الأصلي توترًا بين النقد والهيمنة.

مشكلة تحوّلها إلى خطاب أكاديمي

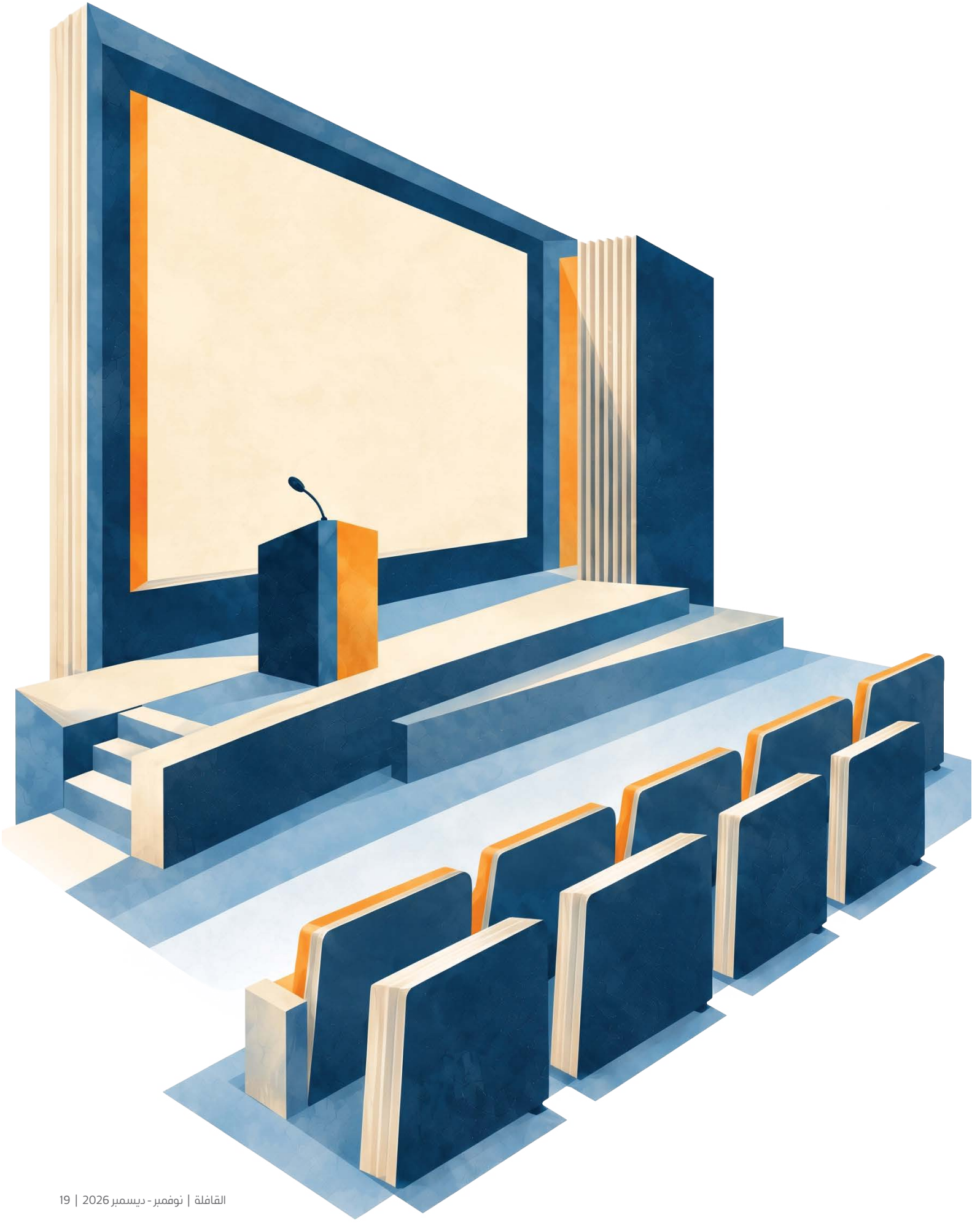
فما الذي جرى لهذا التوتر عندما انتقل إلى الدول العربية؟ يمكننا أن نجيب عن هذا السؤال بالقول إننا في الدول العربية استوردنا هذه العلوم أكثر مما استوردنا شروط إنتاجها. ففي أوروبا، لم تظهر العلوم الإنسانية داخل الجامعة فقط، بل جاءت نتيجة تحوّلات عميقة تجلّت في الثورة الصناعية، وصعود الطبقة البرجوازية، وتشكّل الدولة الحديثة، وظهور العلمنة، واستقلال الجامعة، وتوفّر فضاء عمومي يسمح بالنقاش. أما في دولنا العربية، فقد وصلت هذه العلوم غالبًا بعد الاستقلال على هيئة مناهج ومفاهيم مترجمة، ولهذا تحوّلت في كثير من الأحيان إلى مقررات جامعية، ومناهج جاهزة، ومفاهيم منحوتة أكثر منها أجوبةً عن أسئلة المجتمع، وعلى ذلك نجد أن الباحث العربي كثيرًا ما يبدأ من النظرية، ثم يبحث لها عن تطبيق، في حين بدأ علماء الاجتماع الأوروبيون من الوقائع، ثم بنوا النظرية.

وهكذا تحول ما كان أداةً نقدية إلى خطاب أكاديمي أكثر منه ممارسة اجتماعية. لقد أنتجت العلوم الإنسانية العربية بالفعل آلاف المؤلفات التي تنتقد التراث، وتُعمل فكرها في أسس الحداثة، وتعيد النظر في مخلّفات الاستعمار، بل وتحلل شروط العولمة وآثارها، لكن ما مدى تأثير كل هذا خارج الجامعة؟

ثمة مفارقة أخرى لا تقل أهمية: ففي عدد كبير من الجامعات العربية أصبحت العلوم الإنسانية تؤدي الوظيفة التي كانت تضطلع بها الفلسفة؛ فكأن اسم "العلوم الإنسانية" أو "العلوم الاجتماعية" حلَّ محل الفلسفة بوصفها مجالًا للتفكير في الإنسان والمجتمع والتاريخ. غير أن هذا الحل لم يكُن مصحوبًا بانتقال الروح الفلسفية نفسها؛ أي روح مساءلة المفاهيم ونقد شروط إنتاج المعرفة. فغالبًا ما انشغلت هذه العلوم بوصف الظواهر الاجتماعية أو قياسها أو تصنيفها، في حين تراجعت مساءلة الأسس الإبستمولوجية التي تستند إليها. وهنا تكمن المفارقة: فالعلوم الإنسانية التي كان يُفترض أن تمارس النقد، أصبحت هي نفسها في حاجة إلى نقد.

لا يعود سبب ذلك، بطبيعة الحال، إلى السلطة السياسية وحدها، بل أيضًا، وربما أساسًا، إلى بنية المجتمع، وضعف القراءة، وغياب الفضاء العمومي، وانفصال الجامعة عن المجتمع؛ فلا عجب أن يصبح النقد نفسه نشاطًا نخبويًّا.

بناءً على ذلك، فبدلًا من أن نسأل: هل أنتجت العلوم الإنسانية العربية فكرًا نقديًّا؟ ربما ينبغي أن نسأل: لماذا فقدَت العلومُ الإنسانية عندما انتقلت إلى الدول العربية قدرتَها على أن تصبح قوةً اجتماعية؟ فالمشكلة ليست في العلوم نفسها، بل في البيئة التي استقبلتها؛ إذ دخلت تلك العلوم إلى مجتمعٍ لم يشارك في إنتاج شروطها التاريخية، فاستورد أدواتها المفاهيمية من دون أن يستورد المجال العمومي والمؤسسات



والاستقلال المعرفي الذي جعلها قادرةً في أوروبا على مساءلة المجتمع والدولة معًا. ولذلك تحوّلت، في كثيرٍ من الأحيان، من معرفة تُنتج الأسئلة إلى معرفة تُعيد إنتاج النظريات.

يذهب البعض إلى أن المشكلة لا تكمن اليوم في أن هذه العلوم تستورد النظريات الغربية، بل في أنها لا تزال تتحرك في كثير من الأقطار العربية داخل الإطار الإبستمولوجي الذي صنعه الاستعمار؛ أي أنها كثيرًا ما تنظر إلى مجتمعاتها بالأدوات التصنيفية نفسها التي صاغتها الأنثروبولوجيا الكولونيالية، حتى وإن كانت تستخدمها بنيّة نقدية. ومن هنا، تصبح المهمة الحقيقية ليست رفض العلوم الإنسانية، بل تحريرها من ذاكرتها الاستعمارية وإعادة بنائها انطلاقًا من الأسئلة التي يفرضها الواقع العربي نفسه، لا من الأسئلة التي أنتجتها تجربة أوروبا وحدها.

ومن هنا تبرز أهمية المشروع الفكري لعبدالكبير الخطيبي، فقد أدرك مُبكّرًا أن المشكلة لا تكمن في كون العلوم الإنسانية غربية المنشأ، ولا في مجرد استعمالها خلال الحقبة الاستعمارية، بل في استمرارها في حمل كثيرٍ من افتراضاتها الاستعمارية حتى بعد انتقالها إلى مجتمعات ما بعد الاستعمار. لذلك دعا إلى "نزع النزعة الاستعمارية عن السوسيولوجيا"؛ أي إلى تحرير أدوات المعرفة نفسها من تاريخها الاستعماري. ولم يكُن هدفه أن يستبدل السوسيولوجيا الغربية ويحل محلها أخرى عربية، ولا الركون إلى خطاب الأصالة، وإنما إعادة بناء الممارسة السوسيولوجية على أساس "النقد المزدوج": نقد للمركزية الغربية، ونقد للأوهام المحلية في الوقت نفسه.

ولهذا السبب لا يمثّل مشروع الخطيبي مجرد إسهامٍ في نقد الاستعمار، بل يمثّل دفاعًا عن الحضور الفلسفي داخل العلوم الإنسانية. فالنقد، في تصوره، لا يقتصر على مساءلة المجتمع، بل يبدأ بمساءلة المفاهيم التي نحلل بها المجتمع، واللغة التي نصفه بها، والموقع الذي نتكلم منه. فلا وجود لمعرفة بريئة أو محايدة؛ لأن كل معرفة تحمل آثار تاريخها وشروط إنتاجها وعلاقات القوة التي صاحبت تشكُّلها.

لذلك يمكن القول إن أزمة العلوم الإنسانية في الدول العربية ليست، في جوهرها، أزمة استيراد للمعرفة، ولا مجرد نتيجة لأصلها الأوروبي، بل هي أزمة غياب النقد الفلسفي الذي يجعل المعرفة قادرةً على مساءلة نفسها. لقد كانت

> ربما ينبغي أن نسأل: لماذا فقدت العلوم الإنسانية، عندما انتقلت إلى العالم العربي، قدرتها على أن تصبح قوةً اجتماعية؟

الفلسفة، والعلوم الإنسانية، والجامعة، والصحافة، والمجال العمومي، والمؤسسات الديمقراطية، تتحرّك داخل البنية التاريخية نفسها. لذلك استطاعت السوسيولوجيا، على سبيل المثال، أن تؤثّر في السياسات العمومية، وأن تعيد تعريف مفاهيم الدولة، والأسرة، والعمل، والتربية، والانحراف، والهامش. أما في الدول العربية، فقد انتقلت العلوم الإنسانية بوصفها خطابًا أكثر منها قوةً تاريخية. ولذلك، فإن الاعتقاد بأنها ستؤدي الوظيفة نفسها هو نوعٌ من إسقاط التجربة الأوروبية على سياق مختلف جذريًّا.

إن المشكلة الحقيقية لتلك العلوم لا تكمن في كونها أخفقت في تغيير الواقع؛ لأن هذا الحكم يفترض سلفًا أنها كانت تملك الشروط التي تجعلها قادرةً على ذلك، ولا في أصلها الأوروبي، كما لو أن منشأها وحده هو سبب عجزها، بل إن مشكلتها تكمن في كونها تبنّت ادعاء العلمية أكثر مما تبنّت فضيلة التساؤل الفلسفي، وكذا في الوهم الذي صاحب استقبالها، وهو الاعتقاد بأنها تحمل في ذاتها قوةً نقدية مستقلة عن شروط إنتاجها. ذلك أنها عندما تنشغل بإنتاج المعطيات والتقارير والمناهج، من دون مساءلة مفاهيمها وتاريخها ووظيفتها، فإنها تفقد قدرتها على أن تكون قوةً نقدية فعّالة.





رواية الضواحي الإسبانية

رؤية المدينة من هامشها المنسي

أحمد عبداللطيف

منذ نشأة فنّ الرواية، احتلت المدينة ومن بعدها القرية، بثقافة كلٍّ منهما وطرق تلقّيهما للحياة، المساحة الأكبر في الروايات المكتوبة في العالم. وارتبطت المدينة بالثورة الصناعية والعالم الجديد الآخذ في التكوين والهيمنة، فيما ارتبطت القرية بالعالم المهمّش والبعيد المحتفظ بأصالته وتقاليده في مواجهة عالم مُتغيّر. غير أن رواية أخرى، لظروفٍ سياسية واقتصادية بحتة، بدأت تتكوّن على هامش المستقر والمتفق عليه في الأدب الإسباني.

في ظاهرةٍ لافتة، غدت الرواية التي تحكي قصة الهوامش العمرانية المنسية نتاجًا طبيعيًّا لمجتمعٍ مأزوم يكتشف يومًا وراء يوم خديعة الديمقراطية ودولة الرفاهية، ليجد نفسه فجأةً أمام الأزمة الاقتصادية العالمية الطاحنة عام 2008م، ويكتشف كل فردٍ فيه أن ما يمتلكه ليس إلا دَينًا لن يستطيع الوفاء بسداده. وقد هيّأت تلك اللحظة لميلاد ظاهرةٍ أدبية ستستمر في السنوات اللاحقة، يُطلق عليها نقديًّا "رواية الضواحي".

من "دون كيخوتيه" إلى "العاملة"

في عام 1605م، صدرت رواية "البطل العبقري دون كيخوتيه دي لا مانتشا" للكاتب الإسباني الشهير ميجيل دي ثيربانتس، في أجواء حروب واضطرابات سياسية واجتماعية داخل إطار طرد المسلمين وما تبقى منهم في إسبانيا، وهي عملية بدأت عام 1504م، واستمرت حتى 1616م. وبعد 10 سنوات صدر "الجزء الثاني من البطل العبقري دون كيخوتيه دي لا مانتشا"، استكمالًا أو إسهابًا اضطراريًّا للرواية. لم يكُن ثيربانتس ينوي كتابته لولا ظهور كتبٍ مزيفةٍ باسمه تتناول قصة دون كيخوتيه، وهو ما دفعه إلى كتابة جزءٍ ثانٍ وإغلاق القصة إلى الأبد.

عدّ النقاد على مرّ العصور "دون كيخوتيه" أهمَّ روايةٍ إسبانية وواحدةً من كلاسيكيات الروايات العالمية، والأهم أنها أسَّست لمفهوم الرواية الحديثة التي تسخر من روايات الفروسية وأبطالها الخارقين، ويكون بطلها مجرد رجلٍ ضعيف يؤمن بأن العالم يمكن أن يتغير، حتى لو كان إيمانه محض خيال ومحاربة لطواحين الهواء.

استطاع ثيربانتس بهذا العمل الخالد أن يرصد نبض مجتمع مضطرب يُهيمن عليه الزيف في حين أنه يتآكل من داخله، مستخدمًا جماليات لم يسبقه إليها إلا العرب؛ إذ تتوالد الحكاية من الحكاية، والبطل الأوحد ينتقل من مكانٍ إلى مكانٍ فيما يشبه مقامات بديع الزمان الهمذاني، بل ينسب العمل إلى غيره ويتبرّأ منه، كما كان يفعل الجاحظ تواضعًا، وهي فكرةٌ لاقت هوًى عند الأرجنتيني خورخي لويس بورخس، فصارت إحدى تكنيكاته السردية، مثلما صارت خيارًا للشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا.

بدايةً من لحظة ثيربانتس في بداية القرن السادس عشر، يمكن الحديث عن أدب إسباني أبطاله فرسان، أو صعاليك، أو مثاليون يحلمون بعالم سعيد، ودونكيخوتيون متمردون على الزيف أصابتهم لوثة الجنون في رأي الجميع. ثم يتجه الأدب في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إلى مناقشة قضايا اجتماعية وفلسفية ودينية. وقد انحاز هذا الجيل، إلى التجديد في الرواية، واختار الجملة القصيرة واللغة القريبة من الشارع، وتجنب



ما تمتاز به الواقعية من إغراق في التفاصيل والجمل المنمقة. وفتح ذلك الجيل الرواية الإسبانية على الفلسفة الألمانية، وقضايا التنوير المرتبطة رأسًا بالسؤال الاجتماعي.

غير أن الحرب الأهلية الإسبانية (1936م - 1939م) بكل الدمار الذي أوقعته وما تبعها من انتقالٍ إلى حكم عسكري ديكتاتوري، جعل الأدب في عهد فرانكو يتخذ وجهةً أخرى، أكثر توثيقًا وأكثر تورطًا في السياسة. لقد غدت الكتابة عن الحرب والملاحقات الأمنية والاغتيالات وقمع الرأي والتعبير ثيماتٍ أساسية للرواية الإسبانية. وامتد خيط الحرب الأهلية والحكم الفرانكوي مع أجيال تالية، من دون إنكار فترة الانتقال الديمقراطي في الثمانينيات وبداية الاستقرار النسبي في التسعينيات، حيث باتت الفردانية وسؤال المجتمع الجديد تفرضان نفسيهما.

في كل ذلك، كانت المدينة، سواءً مدريد أو برشلونة، هي مركز الأحداث، حتى ظهور المدن الأخرى، سواءً أكانت شماليةً أم جنوبية، وتُعدُّ امتدادًا لفكرة المدينة بوصفها مركزًا، من دون التفات كبير لما حولها، ولضواحيها المنسية، وهو ما أشارت إليه الروائية والقاصة إلبيرا نابارّو (ويلبا، 1978م) لترصدها في العديد من أعمالها القصصية والروائية، مثل: "العاملة"، و"مدينة في الشتاء"، و"الدم يتساقط في الممر".

إلبيرا نابارّو وضواحي مدريد

نشرت إلبيرا نابارّو روايتها الأولى "مدينة في الشتاء" في عام 2007م، قبل عام واحد من الأزمة الاقتصادية العالمية التي تضررت منها إسبانيا وهدّدت اقتصادها بقوة. لقد حدّدت هذه الرواية مسارها الأدبي الذي انطلق من ضواحي مدريد وبقي فيها، حتى حين تكتب بعيدًا عن إسبانيا من واقع تجربتها في باريس، تكتب عن ضواحي باريس. وكان عملها الثاني "المدينة السعيدة" (2009م) استكمالًا للأفكار نفسها، لكشف مكانٍ مهمّش يضم فقراء ومهاجرين لا تسمح لهم أعمالهم المضطربة بالإقامة في المدينة فيعيشون قسرًا في الأطراف المهملة.

غير أن روايتها الثالثة "العاملة" (2014م) كانت أكثر بلورةً للضواحي، وعدّها النقّاد رائدةً في سرد تفكُّكِ الإنسان المعاصر بوصفها عاقبةً لتغيُّرات اجتماعية واقتصادية ناتجة عن الأزمة، وهي الرواية التي صنعت من مؤلفتها واحدةً من الأصوات الرئيسة في الأدب الإسباني المعاصر؛ إذ دخلت قائمة أفضل 100 كتاب إسباني في القرن الحادي والعشرين، بحسب الملحق الثقافي لصحيفة "البابيس"، واختارتها مجلة "أركاديا" في قائمة أفضل 100 كتاب بالإسبانية كتبتها نساءٌ في الأعوام المائة الأخيرة.

تنطلق "العاملة" من أزمة العمل المؤقت الذي أصبح السمة العامة للوظائف في إسبانيا ما بعد 2008م. البطلة هنا، "إليسا مِندِث" تعمل مدققة لغوية في إحدى دور النشر الكبرى، ونظرًا لضعف دخلها تضطر إلى الانتقال إلى شقة رخيصة في جنوب مدريد. وحتى تستطيع دفع الإيجار وافقت على أن تتشارك شقتها، بنصيحة من صديقها "خيرمان"، مع "سوسانا" التي لا تعرفها من قبل. و"سوسانا" شابة شقراء غريبة الأطوار وضخمة، تعاني مشكلاتٍ نفسية، وقد عادت توًّا من إقامةٍ قضتها في أوتريخت بخبرةٍ لم تعرفها "إليسا". تعمل "سوسانا" فنانةً تصنع الكولاج من قصاصات الخرائط، وتعمل كذلك عملًا إضافيًّا في وظيفة الرد على الهاتف بمركز اتصالات. تسعى "إليسا" عبر حوارات مطولة ومتقطعة لاستخلاص معلومات عن عمل "سوسانا"، للاقتداء بها والحصول على وظيفة مماثلة لتغطية نفقاتها الشهرية. مع ذلك يصيبها الهوس برفيقتها؛ بسلوكها وشخصيتها وغرابتها، فتُخضِعها للتأمل لتتعرّف إلى هويتها. وبانغماس "إليسا" في هذا الهوس، يبدأ الخط الفاصل في التلاشي بين الواقع والخيال، ويصبح المرض والجنون عنصرين أساسين في الحبكة، مقدّمين رؤيةً مقلقة للوضع الطبيعي. فتجد "إليسا" نفسها محاصرةً في عالمٍ تكون فيه الحقيقة بعيدة، وتتزايد فيه حالة الارتياب مع كل خطوة تخطوها.

بعد سنوات، تحاول "إليسا" وضع اللمسات الأخيرة على روايةٍ تروي كل ما عاشته في الماضي. وهي جالسة أمام طبيبها النفسي، توضح له أنها





إلبيرا نابارّو.



خافيير بيريث أندوخار.

تحتاج إلى أن يكون العلاج النفسي خاتمةً لعملها، وأن تروي الخوف والبارانويا بعد التغلب عليهما بوصفهما فصلًا ختاميًّا استنادًا إلى حواراتهما.

تتحدى رواية "العاملة" قواعد السرد التقليدي، وتغمر القارئ في عالمٍ مظلمٍ وغامض. من خلال قصة "إليسا" و"سوسانا"، تستكشف إلبيرا نابارّو ثيمات عدم استقرار العمل، والوحدة، والأمراض النفسية، وتكوين الهوية. تدعونا الرواية إلى التفكير في طبيعة الواقع والخيال، متسائلةً عن الطريقة التي نبني بها علاقاتنا وتصوراتنا عن العالم من حولنا. وأسلوب نابارّو هنا مكثف ومثير للمشاعر؛ إذ يخلق جوًّا من التشويق والتوتر.

في نهاية الرواية، نجد أنفسنا في مواجهة أسئلة تتعلق بالحقيقة والكذب والوضع الطبيعي. هل من الممكن العيش بعيدًا عن الانحراف في عالم يبدو فيه الجنون هو القاعدة؟ تدعونا نابارّو إلى التفكير في هذه المسائل، تاركةً فينا شعورًا بالقلق والانبهار.

وبحسب الناقد والأكاديمي فرانثيسكو خابيير جاييجو، يمكن لأعمال إلبيرا نابارّو أن تساعدنا على فهم بعض مفاهيم علم الاجتماع الحضري فهمًا أفضل. فرواياتها، ولا سيَّما "العاملة"، ومدونتها (Periferias) "ضواحي"، تُظهر كيف يتحرك الناس عبر المدن، وكيف يمكن للمدن أن تؤثر ليس في تجوالهم فحسب، بل أيضًا في حياتهم الذهنية. إن كتابتها، التي تقترب كثيرًا من الانجرافات السوسيولوجية، وتعريفها لمفهوم المركز أو الأطراف، فضلًا عن تأملاتها حول هوية المدن، يمكن أن تساعدنا في إعادة النظر في مفاهيم سوسيولوجية أخرى.

> استطاع أندوخار أن يرسم صورة أقرب إلى الحقيقية عن ضواحٍ صارت موضوعًا للكتابة، تملك الحكاية بقدر ما تعاني الإهمال والنسيان.

أندوخار وضواحي برشلونة

أبرز الأصوات بعد إلبيرا نابارّو، يأتي خافيير بيريث أندوخار في إطار جغرافي آخر؛ إذ يكتب عن ضواحي برشلونة. لقد هاجرت عائلته في فترة فرانكو من إقليم أندالوثيا، ليجد نفسه في أحد أحياء المهاجرين والعمال بكتالونيا، وليكتشف في سنٍّ مبكرةٍ فروقات الحياة بين مكان وآخر. نشر أندوخار عديدًا من الأعمال التي تنطلق من هذا الهامش، لعلّ أبرزها "أمراء شجعان".

ينطلق أندوخار في "أمراء شجعان" من نهر بيسوس بضواحي برشلونة، ليحكي قصة الملازم كولومبو، ويعيد صياغة مجموعة القصص المصورة "جواهر الأدب الشبابي" و"أبو الهول الجليدي" لجول فيرن، في استحضارٍ لافت وحافل بالفكاهة والعاطفة والعالم الشعري الصريح، ولمكان الطفولة: مدينة في الحزام الصناعي لبرشلونة في السبعينيات وعائلة من المهاجرين. وفي الوقت نفسه، هي قصةٌ عن عالم الأدب انطلاقًا من عناصر تبدو كأنها سيل جارف، مثل القصص المصورة والدراما والكتب التي تُباع في أكشاك الصحف.

ويعيد الراوي، بالتعاون مع صديقه "رويث دي هيتا" الذي يشاركه الأسرار والقراءات، إحياءَ دروس أستاذٍ كان في السابق من أفراد الفيلق الأجنبي، وعصابة المدرسة. نموذج أصلي للشخصية المارقة، يروي حكايات أمه عن ماضٍ ريفي غامضٍ بالنسبة إليه.

فيما تسير الأحداث، تظهر في الأفق أبراج خطوط الكهرباء، ومداخن المحطة الحرارية، وجسر الطريق السريع، وقبل كل شيء، النهر الذي لا يغيب عن المشهد برمزيته. ولكن، بعيدًا عن كونها شاهدةً على زمن قاسٍ، فإن كل هذه العناصر تشكّل المشهد الأسطوري لقراءات الطفولة. إلى أن يكتشف الراوي انتماءه الطبقي، والالتزام السياسي لكبار عائلته، ويقرّر من خلال الكتابة ألّا يترك بطولة الأمراء الشجعان مدفونةً في وداع الطفولة.

لقد استطاع أندوخار، عبر سرد نوستالجي، رسم صورة أقرب إلى الحقيقية عن ضواحٍ صارت موضوعًا للكتابة، تملك الحكاية بقدر ما تعاني الإهمال والنسيان.

للاستمـــاع

ابن خلدون..
المتفق عليه والمختلف عليه!

د. زياد الدريس
كاتب ومستشار ثقافي سعودي

قلة قليلة أولئك الذين لا يعرفون ابن خلدون، وقلة قليلة أولئك الذين يعرفون لماذا يعرفونه!
لا تكاد تخلو مدينة عربية من تسمية أحد شوارعها أو مدارسها أو حتى متاجرها باسم "ابن خلدون"، بل وفنادقها ومطاعمها أحيانًا. فمن ابن خلدون هذا الذي شغل زوايا المدن العربية، وماذا عمل كي يحظى اسمه بهذه المكانة الرنّانة؟!

والإجابة بكل إيجاز ووضوح: أن سر هذه المكانة كتابٌ واحد: "مقدمة ابن خلدون"، ولم يكُن لكتبه الأخرى ذلك الأثر أو التأثير. لكن المفارقة، أن هذه الملايين التي تعرف ابن خلدون ليس منها سوى المئات أو العشرات الذين قرأوا المقدمة الخلدونية الخالدة، فلماذا انتشر اسمه أكثر من انتشار عمله؟ بل ومن عجائب تلك الشخصية، أنه على عكس ما يحظى به ابن تيمية مثلًا من اهتمام وقبول لدى فئة المتدينين، وابن رشد من اهتمام وقبول لدى الفئة الأخرى، فإن ابن خلدون يمثل حالةً شبه استثنائية من حيث قبوله لدى الفئتين!

فلماذا هذا التعاطف والذيوع الذي يحظى به ذاك المفكر الحضرمي، التونسي، الأندلسي؟ يكبر هذا السؤال ويتعاظم عندما تطالع النقد القاسي الذي واجهه ابن خلدون ومقدمته من بعض المفكرين العرب، أمثال: ساطع الحصري وطه حسين وأحمد أمين، ممن لم تؤثر انتقاداتهم في تقليص المكانة "الشعبية" لابن خلدون في الشارع العربي، مثلما أثّرت في أسماء عربية تاريخيّة ومعاصرة أخرى.

وعلى الرغم من ذيوعه الشعبي، ستجد عندما تقتحم المنابر النخبوية، المقروءة والمسموعة، موقفًا مغايرًا من ابن خلدون، يتراوح بين القبول والرفض، والمدح والذم، والاعتراف بريادته الفكرية وإنكارها.

هذا الحال المعاصر شبيه بالحال الذي كان في حياة ابن خلدون نفسه، على الرغم من محبة الناس الجارفة له وتزاحمهم على دروسه وإعجابهم بأطروحاته، كان يواجه عنتًا ومكايدة من كثير من مجايليه من الكتّاب والعلماء، إما بسبب الوشايات التي أخذت موقعها مثلًا من الوزير المثقف لسان الدين ابن الخطيب في غرناطة، أو بسبب الحظوة الجماهيرية التي اقتطعها من علماء البلد الذي هاجر إليه ابن خلدون، كما فعل ابن حجر العسقلاني معه في القاهرة.

لكن هذه الوشايات والمكايدات التي أورثت ابن خلدون مشقة الترحّل في حياته من بلدٍ إلى آخر لم تؤثر في سمعته ومكانته التي حظي بها منذ كتابته المقدمة حينذاك، ثم تجدّدت في العصر الحديث منذ اكتشاف المخطوطة الأولى لها، بعد أن اندثرت طوال قرون، وحتى اليوم.

لنحاول فحص أسباب هذا الذيوع والقبول الواسع لابن خلدون منذ وفاته عام 808هـ/ 1405م حتى اليوم:

أولًا: كان ابن خلدون شخصًا توافقيًّا فريدًا، إذ إنه مع تديّنه "السلفي" الذي بدت ملامحه واضحةً في نصوص المقدمة، وخصوصًا عند حديثه عن علم الكلام والمِلل والنِّحل التي تكاثرت في زمانه، قد ظهر من جهةٍ أخرى في المقدمة رجلًا طليعيًّا، يقرأ التاريخ قراءةً "حداثية"، ويفسر الوقائع ويفكر في دوافعها ومآلاتها تفكيرًا خارج الصناديق. مستحضرين في أذهاننا أن توقيت حياة ابن خلدون ونشأة عمله الفكري الخالد كان متزامنًا مع أواخر عصور الازدهار والأنوار العربية والإسلامية، إذ سقطت غرناطة آخر معاقل عصر النهضة العربية بعد وفاة ابن خلدون بتسعين عامًا فقط!

ثانيًا: الزوايا الفكرية المتعددة والمتنوعة لنصوص المقدمة في التاريخ والسياسة والاجتماع والاقتصاد، وطبيعتها التداولية "المستدامة" جعلتها ذات قابلية لحمولة مقولات مفبركة على ابن خلدون، تتوالد حتى اليوم. فكل من لديه فكرة مهددة بعدم القبول، أو مقولة متلبّكة على الهضم الجماهيري فإنه يذيّلها باسم ابن خلدون، ليكون هذا الاسم "المقبول" مقاومًا للتهديد ومعالجًا للتلبّك!

ولن يعطي اسم ابن تيمية أو ابن رشد أو ابن حنبل والفارابي تلك الفكرة أو المقولة المفعول نفسه في الذيوع والقبول.

ومن جديد أتساءل: هل هذا الذيوع والشيوع قد خدم أعمال ابن خلدون وخصوصًا "المقدمة"، أم إنه قد خدم اسمه فقط؟!



حمد الجاسر

العالمُ المعلِّم والريادة بلا حدود

د. عبدالعزيز بن صالح بن سلمة

لم تحظَ شخصية علمية أو ثقافية في المملكة والجزيرة العربية بمثل ما حظي به الشيخ حمد الجاسر من مُؤلَّفاتٍ تناولت جوانب مختلفة من حياته ونتاجه، وبحوثٍ ومقالات عن جوانب من سيرته التي يطول الحديث عنها. ولم يكُن ذلك الاهتمام من باب الوفاء فقط، وهو مستحق بلا شك، بل يعود في المقام الأول إلى إسهاماته على مدى ربع قرن تقريبًا في مجال التعليم في المملكة وإلى ما تركه من إرث علمي ومعرفي نتجت عنه عشراتُ الكتب عن تاريخ الجزيرة العربية وجغرافيتها وسكانها وتحقيق ما يتعلق بها من مخطوطات كرَّس لها أكثر من ستة عقود، تحقيقًا وتأليفًا حتى قبيل وفاته عام 2000م، رحمه الله.

بدأت رحلة الشيخ حمد الجاسر الحافلة والجَلود مع البحث، الذي نَصِفه اليوم بالعلمي، منذ عام 1928م، عندما كان طالبًا في المعهد العلمي السعودي في مكة المكرمة. ثم أصبح ذلك البحث والارتباط بالمكتبات ودور المحفوظات مثل الماء والهواء بالنسبة إليه؛ بدءًا بمكتبات مكة المكرمة والمدينة المنورة، ثم في أنحاء مختلفة من الدول العربية وتركيا، والمكتبات الوطنية والجامعية في معظم دول أوروبا.

وقد كتب عن زياراته لتلك المكتبات وبحثه فيها حلقاتٍ مطوَّلةً عديدةً في صحيفته "اليمامة" خلال عامي 1960م و1961م. كما تحدث في مذكراته "من سوانح الذكريات" عن الشعور العارم بالفرح خلال تردُّده على دار الكتب المصرية، حينما ابتُعِث مع مجموعة من الشباب السعودي من خريجي المرحلة الثانوية أو ما يعادلها للدراسة الجامعية في مصر عام 1939م، وهي فترةٌ لم تدُم إلا بضعة أشهر، من أبريل إلى نوفمبر من ذلك العام؛ إذ أُعيد الطلبة المبتعثون إلى المملكة بعدها بسبب اندلاع الحرب العالمية الثانية.

مسيرته مع التعليم

لحمد الجاسر، كما تقدَّم، مسيرةٌ حافلة مع التعليم؛ إذ عمل بعد تخرُّجه في المعهد السعودي في مكة عام 1930م، مُدرِّسًا في جدة، ثم في رضوى، ثم ينبع؛ وعمل قبل ابتعاثه للدراسة في القاهرة قاضيًا في ضِبا لفترة قصيرة. وبعد عودته إلى المملكة في عام 1939م، تولّى الجاسر الإشراف على تدريس أبناء وزير المالية عبدالله السليمان مدة ثلاث سنوات، ثم صدر أمر الملك عبدالعزيز -طيّب الله ثراه- بتعيينه مراقبًا للتعليم في منطقة الظهران عام 1944م، وبقي في المنطقة الشرقية حتى عام 1949م، وهو تاريخ صدور أمر الملك سعود -رحمه الله- وكان وليًّا للعهد آنذاك، بتعيينه معتمدًا للمعارف في نجد. وخلال عمله القصير في معتمدية المعارف في نجد بذل الجاسر قصارى جهده لتطوير التعليم في المنطقة، والذي لم يُجاوز مستواه بضع مدارس ابتدائية.

بعد عامٍ من عمله معتمدًا للتعليم في نجد، عُيِّن مساعدًا لمدير معهد الرياض العلمي عام 1951م، وهو أوَّلُ مؤسسة تعليمية عليا في العاصمة الرياض، قبل أن تُفتتح فيه كليتا الشريعة واللغة العربية عام 1954م. وكان ولي العهد ،الأمير سعود، يزمع افتتاح هذا المعهد في الرياض ليسد حاجة العاصمة والمنطقة إلى المعلمين والعاملين في السلك القضائي، بالتنسيق مع الشيخ محمد بن إبراهيم مُفتي عام المملكة آنذاك. وبعد تعيينه مساعدًا لمدير المعهد كُلِّف حمد الجاسر بالسفر إلى مصر لاختيار المناهج المناسبة لتُدرَّس فيه، واختيار الأساتذة اللازمين له، وهو ما تمَّ على أكمل وجه.

افتُتح المعهد في حفل كبير شرّفه ولي العهد الأمير سعود في العاشر من شهر المحرم 1371هـ، الموافق للحادي عشر من أكتوبر 1951م. ولم يقتصر عمل الجاسر في العمل مديرًا مساعدًا له ومُدرِّسًا فيه، بل شجّع الطلاب على إنشاء نادٍ أدبي، وقد بدأ منذ العام الأول في إقامة نشاط ثقافي أسبوعي كانت صحيفة "البلاد السعودية" في مكة تنشر أخبارًا مفصّلة عنه بين عامي 1952م و1955م. وفي نهاية كل عام دراسي كان النادي يُنظّم حفلًا ختاميًّا يشارك فيه الطلاب بالخطابة وإلقاء القصائد والمناظرة.

وكان الهدف من إنشاء النادي، بتشجيعٍ من الجاسر، اكتشافَ المواهب والتدريب على الخطابة والحوار والمناظرة. وقد شارك في ذلك النادي كثيرٌ من الطلاب الذين أصبح لهم شأنٌ كبير في الدولة وفي المجال الثقافي والصحفي في المملكة. وكانت نهاية مشوار حمد الجاسر مع قطاع التعليم تعيينه مراقبًا عامًّا لكليتي الشريعة واللغة العربية والمعهد، وهي مهمّةٌ لم تدُم إلا عامًا واحدًا، انصرف بعدها بالكامل إلى رئاسة تحرير "اليمامة" وإدارتها، والإشراف على مطابع الرياض، التي أسهمت بقيادته في طباعة الصحف والمجلات التي صدرت في الرياض لاحقًا.

رائد الصحافة في منطقة الرياض

قبل إصدار مجلته "اليمامة" في أغسطس 1953م، كان حمد الجاسر معروفًا على مستوى المملكة وفي مصر وبلاد الشام والعراق منذ ما قبل الحرب العالمية الثانية. إذ بدأت مسيرته مع الكتابة الصحفية مع صحيفة "صوت الحجاز"، منذ العام الأول لصدورها في شهر أبريل 1932م وحتى توقُّفها في 21 يوليو 1941م، بسبب أزمة الورق في العالم خلال الحرب؛ وفي صحيفة "أم القرى"، وهي صحيفة الدولة الرسمية التي صدرت في 12 ديسمبر 1924م، وبدأت تنشر له بعض القصائد منذ مطلع الثلاثينيات. وبالإضافة إلى هاتين الصحيفتين كان الجاسر من كُتَّاب صحيفة "المدينة" التي صدرت عام 1937م، ومجلة "المنهل" التي أعقبتها في العام التالي.

غير أن انطلاقته القوية كانت مع صدور صحيفة "البلاد السعودية" التي حلَّت محل "صوت الحجاز" في 4 مارس 1946م، والتي سرعان ما أصبحت، قبل مُضي عام على صدورها، الصحيفة الكبرى في المملكة، وأول صحيفة يومية تصدر في المملكة.



حمد الجاسر يدقق في أوراقه.

بدأت مقالات الجاسر تُنشر في الصحيفة منذ 12 من ذي الحجة 1365هـ، الموافق 7 أكتوبر 1946م، ولم تمضِ بضعة أشهر إلا والجاسر أصبح من بين أبرز كتَّابها. وإضافةً إلى صحيفتي "البلاد السعودية" و"المدينة المنورة"، كان الجاسر يُسهم بالكتابة العلمية في مجلتي مجمعي اللغة العربية في بغداد ودمشق. وقد بوّأته هذه المقالات مكانةً علميّة جعلت هذين المَجْمَعين يعيّنانه عضوًا مراسلًا لهما عام 1949م، ثم عضوًا فيهما لاحقًا. كما كان أول عضو عامل من المملكة ينتخبه مجمع اللغة العربية بالقاهرة في حفلٍ كبيرٍ نُظِّم في القاهرة في شهر أغسطس 1959م، وقد نُظِّم حفلٌ في الرياض احتفاءً بذلك حضره أصدقاؤه ومحبّوه وعلى رأسهم أمير منطقة الرياض آنذاك، خادم الحرمين الشريفين الملك سلمان بن عبدالعزيز. كما كُرِّم الجاسر في المملكة وخارجها في مناسبات عديدة، ومن أبرزها منحه جائزة الدولة التقديرية عام 1984م.

كانت مقالات الجاسر متنوعة الأغراض، فعلاوةً على الشأن العام، كانت معظم موضوعاته متعلقة بالجوانب التاريخية والجغرافية والمواضع في الجزيرة العربية، بالإضافة إلى مقالات غزيرة في مراجعة الكتب ونقدها. وقد أشاد رئيس تحرير "البلاد السعودية" عبدالله عريف بإسهامات الجاسر وكتاباته المتميزة عن مجتمع الجزيرة العربية وباديتها وتاريخها وجغرافيتها، في افتتاحية العدد 1414هـ، الصادر في 3 ربيع الآخر 1373هـ، الموافق 9 ديسمبر 1953م. ومن كثافة إسهامات الجاسر في الصحف والمجلات السعودية يخال للمرء أنه لا يرد طلبًا لأحد، بما في ذلك مجلة "قافلة الزيت"؛ إذ نُشر له أول موضوع فيها في عدد المُحرَّم 1376هـ، الموافق لشهر أغسطس 1956م، بعنوان "الرياض قديمًا وحديثًا"، وكتبت المجلة تحت العنوان عبارة: "بقلم الأستاذ الكبير حمد الجاسر رئيس تحرير (اليمامة) وعضو المجمع العلمي بدمشق".

وكان من بين أبرز إنجازات حمد الجاسر التي أسهمت في إثراء الحركة الثقافية في المملكة إصداره لمجلة "اليمامة" الشهرية في الرياض، التي صدر عددها الأول في ذي الحجة 1372م (أغسطس 1953م)، والأخير(العدد المزدوج 11/10 من السنة الثانية) في شوال - ذو القعدة 1374هـ، الموافق لشهري يونيو - يوليو 1955م. وتحوَّلت هذه المجلة، بعد تأسيس الجاسر "مطابع الرياض" شركةً مساهمةً كبرى، إلى صحيفة أسبوعية صدر عددها الأول في 1 صفر 1375هـ، الموافق 18 سبتمبر 1955م. واستمر الجاسر مالكًا لامتيازها ورئيسًا لتحريرها حتى صدور العدد (317) في 12 شوال 1381هـ، الموافق 18 مارس 1962م.

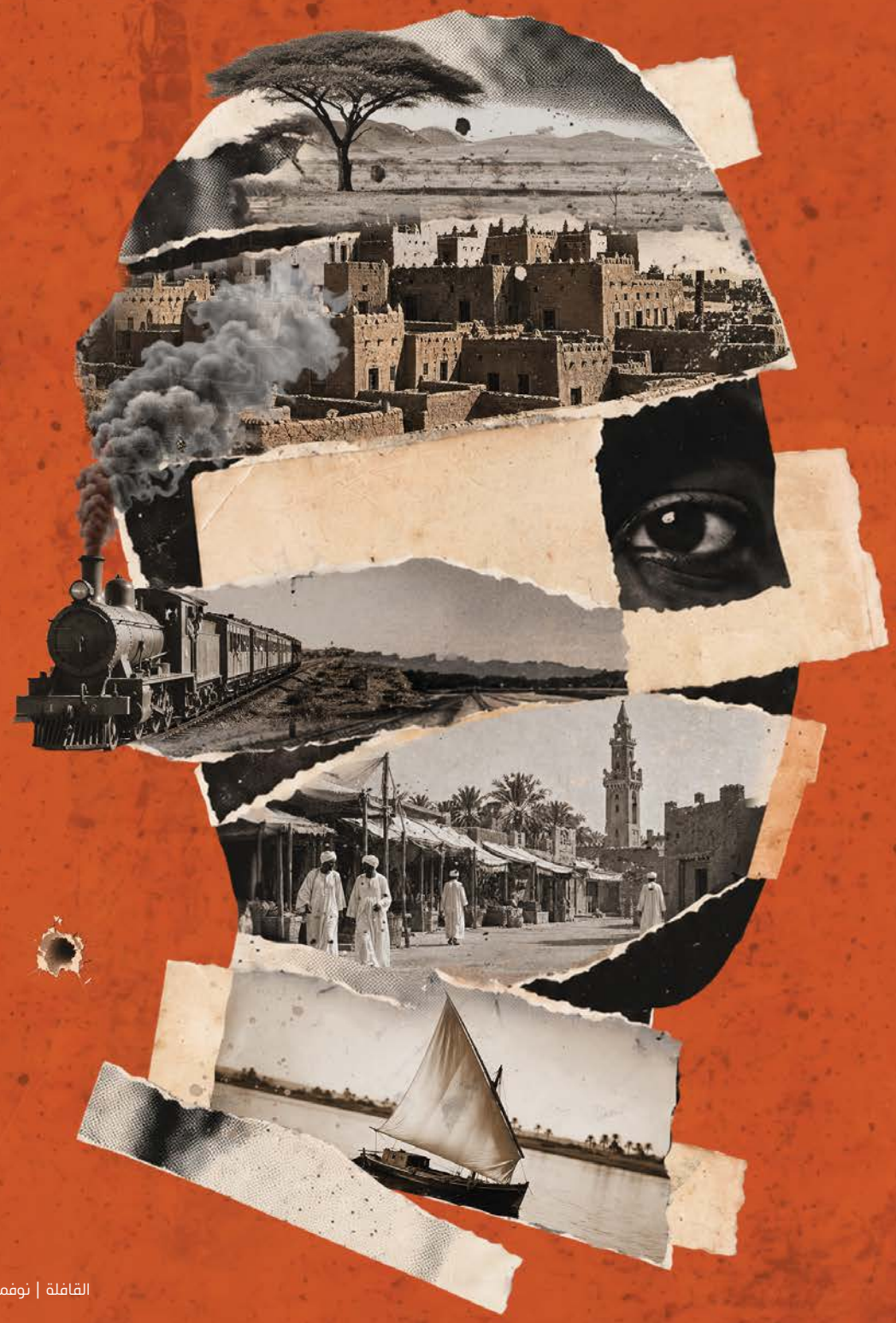
كما كان للجاسر بعد غياب أربع سنوات عن الساحة الصحفية في المملكة الفضل في إنشاء "مؤسسة اليمامة الصحفية"، وإصدار صحيفة "الرياض" اليومية التي كان أول مشرف على تحريرها، وإعادة إصدار صحيفة "اليمامة" الأسبوعية من المؤسسة عام 1965م. كما أصدر "مجلة العرب" الشهرية خلال تلك الفترة، وتُعدُّ من بين أبرز المجلات العلمية العربية التي تُعنى بتاريخ العرب وتراثهم.

ولصاحب هذه السطور كتابان عن حمد الجاسر وإسهامات "اليمامة"؛ الأول صدر في عام 2002م بعنوان: "حمد الجاسر ومسيرة الصحافة والطباعة والنشر في مدينة الرياض (من 1952م إلى 1962م)"، والثاني بعنوان "اليمامة وكُتَّابها"، وصدر عن مركز حمد الجاسر الثقافي عام 2005م.

للاستمـــاع

عبدالعزيز بركة ساكن
تحوّلات السرد في الرواية السودانية

د. لمياء شمت



لا يكفُّ الأديب السوداني عبدالعزيز بركة ساكن في حواراته الصحفية عن التصريح: "كل ما أفعله هو أنني أنحاز لمشروعي الإنساني؛ أي أنني أكتب عن طبقتي: أحلامها، آمالها، طموحاتها المذبوحة، وسِكّينتها أيضًا التي تذبح بها الآخر، وأقصد بطبقتي المنسيين في المكان والزمان". ويؤكد، أكثر من مرة، أنه ينتمي إلى العامة والشارع وينحاز إليهما، وهو ما يطابق وصف الناقد والمترجم أنطوان جوكي لإحدى سرديّات ساكن بأنها: "مرثية اللامرئيين".

لا عجبَ أن تُشكّل الهوامش والبيئات المحلية في القرى والنجوع والمدن الطرفية المادةَ الخام لأدب بركة ساكن، ومَددَ إبداعه الطافح بالفقر الجارح والبؤس والواقع المهزوم، والعامر في الوقت نفسه بالجوانب الغائرة والمعقدة للطبيعة الإنسانية، جنبًا إلى جنب مع ما يستمده من الموروث المحلي والحكايات والأساطير الشعبية وملامح الحياة الريفية بخصوصياتها وأعرافها، وممارساتها الطقوسية، وأنساقها البيئية والثقافية والاجتماعية. فيرسمها روائيًّا بسرود أليفة تنهض في غالبها على تلمُّس المكان الذي يقاربه كأطلس وجداني، وكرحم حاضن رؤوم، يتفقّد تفاصيله الحميمة، ويزهو بإثنياته وتنوُّعه اللغوي واللهجي: "زوبعة الهويات المتناقضة، المتآلفة". ثم يصوغ كل هذه العناصر ويؤلّف بينها في مشهد نابض يتقمّص اللحظة المعيشة، وينسَلّ من داخل عصب الحياة ونسيجها الحيّ.

"الواقع سحري بطبيعته"

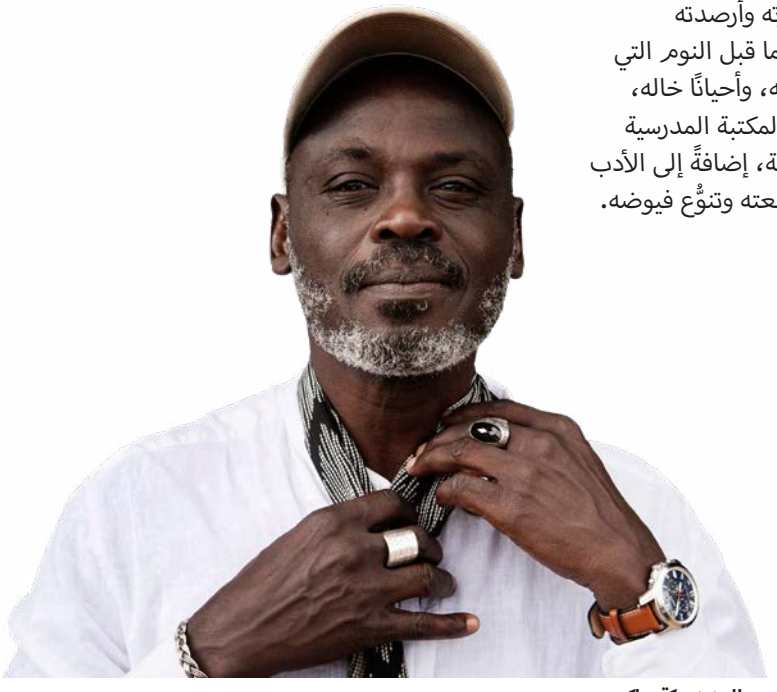
يُحيلنا ما تقدّم تلقائيًّا إلى سؤال الواقعية السحرية التي ينسبها ساكن بطمأنينةٍ إلى الواقع الذي أنتج شخصيته، وغذّى حواسه ومواهبه. ويؤكد كذلك، في غير موضع، أنه لم يتعلمها بالضرورة من ماركيز أو يوسا: "الواقع السوداني هو واقع سحري بطبيعته". وهي مقولةٌ ترسّخها بنيةُ فضاءاته السردية، وتثبت وجاهتها سماتُ شخوصه وتركيبتُها الاجتماعية والثقافية.

تأثير نشأته في أدبه

أسهمت نشأة بركة ساكن في قرى السودان ومدنه الطرفية الحدودية في إثراء معارفه وتجاربه الحياتية، ووسّعت مداركه وأرهفتها، وفتحتها على أوجاع الفقر والقهر، من دون أن تحجب عن بصيرته فضائل التنوُّع والتسامح، والتلاحم النبيل في وجه العوز ورهق الحياة وقساوتها. كما أثْرَتْ قاموسَه اللغوي والثقافي، وعمّقت استشرافه للمشترك الإنساني والترافد الثقافي، وزوّدته بدوافع وحوافز عديدة لتشييد سرديّة رحبة التخوم ومفتوحة الأفق، لا تشيح عن استحضار ذلك الواقع الضاري بأحواله وأهواله، ولا عن تجسيد وقائعه، ورصد حيوات شخوصه ومصايرهم، وترسيخ ملامحهم، واستعادة صوتهم المُغيّب؛ لتلهج بكدحهم وإنسانيتهم المنهوكة المنتهكة.

يُرجع ساكن مخزون ذاكرته وأرصدته الحكائية الأولى لأحاجي ما قبل النوم التي كانت تقصّها جدته أو أمه، وأحيانًا خاله، مع استزادته النهِمة من المكتبة المدرسية الزاخرة بالمؤلفات العربية، إضافةً إلى الأدب العالمي المترجم على سعته وتنوُّع فيوضه.

ويتذكّر بامتنان لذّةَ معاقرةِ الكتب التي كان يقتنص لها الأوقاتَ والخلواتِ عند شاطئ النهر وتحت ظلال الأشجار، غيرَ عابئٍ بما تروّجه الأساطير الشعبية عن تلك الأمكنة المرهوبة. وامتد نهمه لاحقًا إلى الصحف اليومية والإعلانات واللافتات، وكل مكتوب تقع عليه عينه. ولم يفلح حتى حلول الظلام وغياب الكهرباء في حرمانه من الاطلاع الشغوف والمتصل. كما أسهم تنقُّل أسرته بين مدن شرق السودان، بتنوُّعها الاجتماعي والثقافي والبيئي، في إعمار الفضاء الروائي لأعماله الروائية وهندستها، المأهول بحيوات وحكايات وأساطير ومرويّات شعبية.



عبدالعزيز بركة ساكن.



أما المؤثر المركزي في تجربته، فيُرجعه ساكن إلى قصص الرعب في كتاب إدجار ألان بو المترجم الذي أخذه، في صباه الباكر، خلسةً من غرفة أخيه الأكبر. فجرفته تلك "المتعة السحرية" واستحوذت عليه تمامًا، حتى لكأنها مغنطت إدراكه وحواسه، وأرجحت مشاعره بين دهشةٍ وحزنٍ وخوفٍ وغبطة عميقة، فتيقَّن باكرًا من إصابته "بمسٍّ مِن السرد". ولعل وعيه العميق بتأثير تلك الفترة في ذاكرته ومخيلته، هو ما حدا به إلى تقسيم حياته إلى مرحلتين: "ما قبل إدجار آلان بو وما بعده".

منحته تلك التجارب مجتمعة مزيدًا من الحوافز لكتابة أوّل روايةٍ له، وهو بعد يافعٌ في الثانوية العامة، واختار لها عنوان "تحت النهر"، في إشارةٍ إلى نهر "ستيت" في شرق السودان؛ إذ قرأ على شاطئه الحجري قصص الرُعب التي استبدّت بذاكرته، وصبغت خطرات خياله، فجاءت كتاباته الأولى مأهولة بالخوارق، وعوالم الجن، وعربدة الشياطين، ومكر الجنيّات الشرسات: "كما هي في مخيلة طفل شرير مُعجب بإدجار ألان بو". ولكن القصة فتحت له أبوابًا أخرى حين غادرت مساقط ظلال الخوف الدفين إلى مواضع الاحتفاء والتقريظ بين معلمي المدرسة وتلاميذها وسكان الحيّ.

كانت تلك المحاولات الباكرة قطراتٍ تسبق الغيث، وتبشّر بمَقدمه؛ فعاد إلى كتابة أولى رواياته في سنوات الدراسة الجامعية بمصر، مستدعيًا حادثة مروعة للقطار الذي استقله باتجاه وادي حلفا في أقصى شمال السودان.

لكن الرواية لم تنجُ هي أيضًا من المصير المأساوي؛ إذ ضاعت نسختها الوحيدة المخطوطة باليد. ولم يحُل ذلك دون سعيه اللحوح إلى الأرفف الخشبية الغاصّة بالكتب في مكتبة قصر الثقافة، فقرأ مؤلفات روّاد تيار الرواية الجديدة في فرنسا، وكلاسيكيات الأدب العالمي، والمسرح والشعر. كما كان لـ"كشك جرائد العم سيد" فضلٌ لا يُنسى؛ إذ طالع فيه أغلب الإصدارات الشهرية من المجلات والكتب الدورية.

مع القصة القصيرة

أورثته سعةُ الاطلاع وتنوّعُ مصادره عينًا ناقدةً أعانته على مطالعة نماذج مختارة من القصة القصيرة العربية، مع حرصه الواعي على تفادي تسلّل أثرها إلى بداياته السردية. وتحرّيه، في الوقت نفسه، الإفلات من سطوة تجربة الطيب صالح، التي آثر تأجيل قراءتها إلى ما بعد اكتمال مرحلة التكوين؛ لتثمر تلك الفترة الحافلة باكورة قصصه القصيرة التي مثّلت الامتداد الناضج لمحاولاته الباكرة.

واستندت قصته الأولى إلى البناء السردي التقليدي، ولم تغِب عنها سحريةُ إدغار آلان بو، وتجديدات آلان روب-غرييه، فضلًا عن تأثير كتاب "فقه اللغة" للثعالبي على تراكيبه واشتغالاته اللغوية. وكان

> غاص في عوالم الفقراء والمضطهدين والإثنيات المختلفة، وأحدث بأسلوبه السردي تحوّلًا عميقًا في الرواية السودانية.

نشرُ مجموعته القصصية الأولى في مجلة "الناقد" اللندنية مكافأةً سخيّةً لحدسه الذي ظلّ يُلهمه بأن القراءة تسبق الكتابة وتحرّض عليها وتشحذ أدواتها.

علاقته بالقراءة

تكشف علاقته بالقراءة، كما يلخّصها هو، عن ثلاث مراحل: مرحلة الاكتشاف والمتعة، أو "المراهقة القرائية"، ثم مرحلة التأني والتقصّي "ما بعد التكوين"، وشملت استطلاع طرائق التعبير عن الأفكار والمضامين، وبناء الجملة، بجانب عناصر تشييد المعمار السردي. أما المرحلة الثالثة، فتركّزت على القراءة بدافع الكتابة، وبنمط أقرب إلى البحث الأكاديمي، وما يستلزمه من جهدٍ تحضيري يسبق الكتابة ويُجوّد تفاصيلها.

ظهر أثر ذلك جليًّا في تجربة تأليف رواية "سماهاني" التي دفعته إلى تعلّم السواحيلية، والغوص في نمط حياة السكان الأصليين، والتعرّف إلى لغاتهم وفنونهم وخبراتهم الحياتية. وكذلك في رواية "الطواحين"، أولى رواياته المنشورة، التي دفعته إلى دراسة الفن التشكيلي؛ إذ تدور أحداثها في كلية الفنون بالخرطوم، التي تتقاطع فيها دروب طلاب وأساتذة وفنانين يَسِمُ التمردُ حياتهم. كما أفاد منها في كتابة رواية "مسيح دارفور" التي ألقت به في أتون الصراع في دارفور؛ ليصبح شاهد عيان على ما جرى في قلب الحدث والزمان والمكان.

أسلوب الحزم السردية

في محطةٍ أخرى فارقة، تكلّلَ تجريبه المنفتح والمثابر بإنجاز روايته "زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة"، وهي روايته الأولى من حيث الكتابة، والثالثة في ترتيب النشر، حول مآسي الحرب في جنوب السودان؛ فقد حملت في طياتها بعض سمات مراسه التجريبي المستمر على مستوى الشكل واللغة والتقنيات؛ إذ آثر كتابتها بأسلوب الحزم السردية، الذي يخاطب فيه الراوي العليم كل شخصية على حدة، فتتشكّل البنى الحكائية وتتنامى تبعًا لذلك.

وكفلت لها جدارتها الإبداعية الفوز بالجائزة التقديرية لمسابقة الطيب صالح في دورتها الأولى، التي أطلقها مركز عبدالكريم ميرغني بأم درمان، وهو المركز نفسه الذي احتفى لاحقًا برواية "الجنقو مسامير الأرض" ومنحها جائزته في الدورة التاسعة.

يقودنا ذلك تلقائيًّا إلى استكشاف الأفق التجريبي الجسور في مشروع بركة ساكن الإبداعي، ومنجزه السردي الواسع، الذي يتوخّى فتح الدروب البكر، وكسر سلطة النموذج، والتمرّد العنيد على القوالب المستقرة، والأعراف الجامدة، والحدود المسيجة؛ ومن ثَمَّ، الانفتاح المطمئن على رحابة المدى الإبداعي بمغامراته وتجدده وإمكانه الهائل. ويظهر ذلك بوضوح في بصمته الأسلوبية الخاصة وفي التكامل العضوي بين عناصر معماره السردي.

وتتجلى الملامح الأسلوبية لأدب ساكن في طيّات رواية "الجنقو" التي تسجّل تفاصيل حياة العمّال الزراعيين الموسميين في مكان استثنائي يجمع السودان بإثيوبيا وأريتريا، في مثلث عامر بالتداخلات العرقية والثقافية واللغوية. استثمر الروائي فيها معايشته لواقعهم الحياتي ومعرفته المستفيضة بتحدياته وأعرافه وطقوسه وأساطيره، لاجتراح تقنياته السردية التي صاغها بما ينسجم مع طبيعة البيئات المحلية للجنقو، وأسلوب الحكي الشفهي التداولي، وتناوبهم على الإمساك بزمام السرد في منادماتهم ومسامراتهم.

"كلما قصّ الرقيب لسانه.."

على الرغم من فوز الرواية وما حظيت به من احتفاء نقدي، حتى وُصفت بأنها "ملحمة سردية باذخة"، كما جاء في مقدمة كمال الجزولي، فإن ذلك كله لم يحُل دون مصادرتها وإحراق نسخها المطبوعة. وسبقتها إلى المصير نفسه مجموعته القصصية "على هامش الأرصفة"، ثم أعقب ذلك مصادرة جميع كتبه من معرض الكتاب في الخرطوم. وإزاء كل ذلك، اختار ساكن أن يكون ردّه نشرَ أعماله على شبكة الإنترنت، شكلًا من أشكال "المقاومة الناعمة"، وفقًا لكلماته التي ترافقت مع مقولته الذائعة: "كلما قطع مقص الرقيب لساني، أنبَتَ فمي لسانين آخرين!".

يتيح لنا ما سبق الوقوف على جملة من الركائز التي يتأسّس عليها جوهرُ مشروع بركة ساكن السردي، وما أحدثه من تحوّل عميق في الرواية السودانية على مستوى التقنيات وطرائق السرد، والمعمار الروائي المحكم المتضام، وتشعب روافد الحكي، واللغة البسيطة المبطنة بالدلالات، وغياب التراتبية السردية، والمتون الملغومة بالأسئلة المقموعة، والمصادمة واختراق المحظور بقريحة إبداعية لا تعبأ بالمسلمات الباردة والطمأنينة الزائفة، بل تتوخى ارتياد دغل الذات، وكشف مرارات الاقتلاع والهجرة، وأوجاع المنافي والهوية المنسلخة، وتتحرّى رفع الغطاء عن تاريخ التهميش والإفقار، والاضطهاد وما ينتجه من حروب وصراعات.

وهكذا تجاوز أثر مشروع ساكن حدود التجربة الفردية ليُرسّخ حضورًا مؤثرًا في مسار الرواية السودانية، ويجعل منه نموذجًا لأجيال المبدعين اللاحقة. وهو لا يكاد يكفّ في سرده الذي يضجّ بالحياة عن تحدّي المستقر، وزعزعة المُسلَّمات، وتفكيك البديهيات.

ويتجلى ذلك في أبهى صوره في التجريب الجريء على مستوى الشكل والحكاية، والحوافز الجمالية، وطرائق السرد، التي يسعى بلا هوادة لاكتشاف آفاقها، يحدوه في كل ذلك إدراكه العميق بأن "الرواية هي سرد الحكاية وليست هي الحكاية".

للاستمـــاع



الكاتب الصيني نينغ كِن
ذاكرة المدينة وتحوّلات الحياة اليومية

يارا المصري

"المدينة تعني الذاكرة، والنضج، والبداية، والنهاية، أو البدء من جديد. باختصار، المدينة هي وعاء الزمن، أمَّا الريف ليس كذلك، فالريف هو الزمن نفسه". هكذا يبدأ الكاتب الصيني نينغ كِن مقدمة كتابه عن مدينته بكين، ويرسم خريطة للمدينة منذ الخمسينيات، في رحلة بين الحاضر والماضي، ويُلقي الضوء على معالمها الرئيسة: الحارة، والشارع، والباحة.

يكشف الكاتب الصيني نينغ كن في كتابه "بكين: المدينة والسنوات" عمّا بقي في ذاكرته من مدينة نشأت بينه وبين أماكنها علاقاتٌ وثيقة، مثل المدرسة والمكتبة والأسواق، والشوارع التي مشى فيها مع أصدقاء، وكأنَّ الكاتب يصف حنينًا غائرًا في النفس، إلى مدينته وإلى كل مدينة تظلُّ قائمةً في الذاكرة بما كانت عليه في طفولتنا وصبانا ولا تزولُ أبدًا.

في رواية "باب الصمت"، التي تدور أحداثها أيضًا في بكين، يتتبَّع الكاتب تطور الشخصية الرئيسة "لي مان" من خلال مشاهد متفرِّقة من طفولته وعلاقته برجلٍ مُسن في المكتبة، ثم أزماته في مرحلة الرشد. وتتداخل الذاكرة والواقع في الرواية، وتكشف اغتراب الفرد وصراعه داخل تيار العصر. وتكتسب الرواية أهميتها من انشغال نينغ كِن المستمر بمدينة بكين وبالإنسان داخل المدينة، ومن قدرته على الانتقال بين الحياة اليومية والتأمل، وبين الواقعي والعبثي.

في حديثه إلينا، يقول نينغ كِن: "بكين هي المكان الذي وُلدتُ ونشأت فيه. وقد وصفتُ ولادتي ذات مرة في مقالة على هذا النحو: في منتصف القرن (1959م)، وُلد رضيع تمنّت الأسرة لو كان فتاةً. في ذلك الوقت كان الأولاد أكثر عددًا، متشابهين في هيئاتهم إلى حدٍّ كبير، وانتشروا في الأزقة والشوارع كأنهم حبات بطاطس متدحرجة، حتى إنه لم يكُن من السهل تمييز ابن أي أسرة عن غيره. وكانت هناك فتيات أيضًا، لكنهن قليلات. أمّا أنا، فقد كنت فتاةً طوال وجودي في رحم أمي، وما إن خرجت إلى الدنيا حتى صرتُ مصدر إزعاج حقيقي". ونسأله: "كيف كان ذلك"؟ فيقول: "كنت فتاةً بالتمني، فحين كنت في رحم أمي، رغبت الأسرة في أن يكون المولود فتاةً وتتصرف على هذا الأساس؛ إذ لم يكُن جنس الجنين معروفًا قبل الولادة في ذلك الوقت".

حلم الأسرة بفتاةٍ لم يشفع له ليكون مقبولًا بين البنات. ويستعيد نينغ كِن في حديثه إلينا عن طفولته صورةً ساخرة ومؤلمة لشعوره بالعزلة، ويصف شعوره المبكر بالاختلاف ونبذ الفتيات له. ويختصر هذه التجربة كلها في جملة لافتة: "كانت بكين مجحفة، وكان لا بدّ أن ينشأ عن ذلك نوع من المقاومة، وبقيت أقاوم طوال حياتي. وحتى اختياري للكتابة كان نوعًا من المقاومة. كانت بكين تعني عندي المقاومة".

في المرحلة الثانوية، وجد نينغ كِن نفسه في مواجهة تصنيف مجحف، فتحوّل غضبه إلى



نينغ كِن برفقة مجموعة من أهالي التبت خلال فترة إقامته في الهضبة.



التبت المكان الذي ترك أثرًا عميقًا في رؤيته الأدبية.

الكتابة. وفي أحد موضوعات التعبير، أهمل ما طلبه المعلم وكتب قصة طويلة عن طالب يتعرّض للظلم ويحاول مقاومته. ولم يدرك آنذاك أنه يكتب قصة، غير أن معلمه انتبه إلى ذلك، فقدَّم النص إلى زملائه على أنه عمل قصصي.

التبت وتحويل الموسيقى إلى كلمات

تركت تجربة إقامة نينغ كِن في هضبة التبت بين عامي 1984م و1986م أثرًا عميقًا في كتابته، وظهرت بصورة خاصة في أعماله مثل رواية "السماء.. التبت"، التي تدور حول "وانغ مو جيبه"، وهو رجل مطلّق مضطرب يصل إلى التبت ضمن برنامج التعليم من أجل الصين، وتصبح التبت في الرواية أكثر من مجرد خلفية للأحداث؛ فهي فضاء لمواجهة الاختلاف وإعادة النظر في طرائق التفكير، وفي أثر اللغة في تشكيل مفهوم الذات وما نعدُّه ممكنًا أو مستحيلًا. كما تضع الشخصية أمام تجربة "عدم المعرفة" في مواجهة ثقافة لا تمتلك مفاتيحها المعتادة لفهمها.

ويصف نينغ كِن علاقته بالتبت بأنها تجربة استثنائية، فيقول: "كل شيء مرتبط بالتبت، فهي استثنائية إلى حدٍّ كبير، وأنا ممَّن يتعاملون مع الاستثنائي بما يليق باستثنائيته". ويربط هذه الاستثنائية بالانطباع الذي تركه المكان في نفسه فيقول: "عندما زرت التبت للمرة الأولى، ترك كل ما رأيته فيها أثرًا هائلًا في نفسي، وظلَّ ذلك الانبهار العظيم يأسرني، وبقيت عاجزًا عن التحرّر منه، وعاجزًا في الوقت نفسه عن التعبير عنه بالكلمات، وظلّ هذا الأمر يؤرقني أكثر من عشر سنوات".

ويضيف: "ارتفعت هضبة التبت، المعروفة باسم (سقف العالم)، نتيجةً لتصادم الصفيحة الهندية بالصفيحة الأوراسية. ولا يقتصر الأمر على نظرية الصفائح التكتونية؛ إذ تكشف بعض التضاريس عن ذلك بوضوح شديد. فعلى سبيل المثال، تقع جبال الهيمالايا وجبال غانغديسي في نطاق الصفيحتين الهندية والأوراسية، ويتدفّق بينهما نهر يارلونغ تسانغبو، وهو خط الالتحام بين الصفيحتين، وتنتشر المعابد بين الجبال وعلى ضفاف الأنهار، وهناك جماعات من الرهبان من ذوي الأردية الحمراء التي تشبه قوس القزح، وتبدو البيوت الحجرية في المراعي الشاسعة كأنها نبتت من الأرض. يتجاوز الكتّاب الآخرون هذا الانبهار العابر، ويتخذون التبت خلفيةً لأعمالهم ويسردون من خلالها الحكايات.

أمَّا أنا، فمختلف؛ فانبهاري مستمر وذو طابع وجودي، وقد أصبح جزءًا من كياني. ولذلك كان عليَّ أن أعبّر عنه، ولم يكُن بوسعي أن أفصل الإنسان عن الطبيعة؛ فإذا أردت أن أكتب، ينبغي أن أصف هذا الإحساس كاملًا.

شعرتُ وأنا أكتب رواية "السماء.. التبت" كأنني أؤلِّف مقطوعة موسيقية ضخمة. أظن أنَّ هذا هو ما يميز أعمالي عن أعمال الآخرين: لقد حوّلتُ الموسيقى إلى كلمات. وبمعنًى ما، لستُ كاتبًا وإنما مؤلِّفٌ موسيقي. ومع ذلك لم يتغيّر موضوع كتابتي، وظلَّ هاجس المقاومة حاضرًا: تدور القصة في الفترة التي أعقبت أحداث عام 1989م المأساوية، وتحكي عن باحث أصابه اليأس، فغادر بكين متجهًا إلى لاسا؛ إذ قادته المصادفة إلى لقاءٍ أتاح له أن يعيش بين جماعةٍ من أشخاص اختاروا المنفى بإرادتهم، وأثارت تجربته تساؤلاتٍ حول الوجود والفلسفة والحُب والدين".



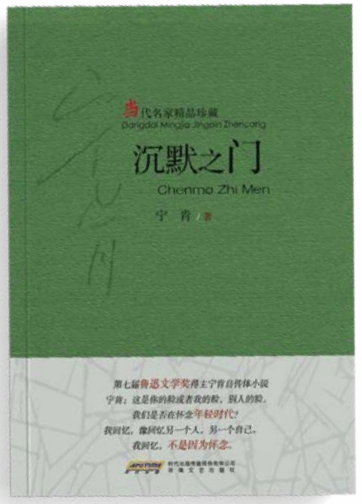
الصين التي تتغيّر وتعيد تشكيل نفسها

في "مذكرات تشونغ غوان تسون"، وهو عمل غير روائي، يرصد نينغ كِن من خلال تسعة عشر مقطعًا ومذكرات كيف أعادت منطقة تشونغ غوان تسون تشكيل الأفكار والقيم، وكيف تحوّلت إلى مركز عالمي للابتكار التكنولوجي. ويتجلّى هذا الاهتمام بالصين المتغيرة أيضًا في روايته "الثلاثيات الثلاث"، التي صدرت عام 2014م، وتتكوّن من ثلاثة خيوط سردية وثلاثة مستويات من الحكاية.

فيتتبع المسار الأول حكاية الراوي الذي يحلم منذ طفولته بامتلاك مكتبة، حتى تحوَّل منزله بعد أن كبر إلى عالمٍ تُهيمن عليه الكتب والمرايا، التي من خلال إحداها يصل إلى سجن المحكوم عليهم بالإعدام؛ إذ يتحاور مع السجناء كما لو كان رجل دين، ويرى في كل واحد منهم كتابًا، وفي السجن مكتبةً. أمَّا المسار الثاني، فيروي قصة رجل يستعيد إحساسه بكونه إنسانًا عاديًّا بعد فقدان السلطة والعيش متخفّيًا. ويتناول المسار الثالث قصة سكرتير أمين لجنة الحزب في إحدى المقاطعات يخضع للتحقيق. ويلتقي الرجلان، المحكوم عليهما بالإعدام، الراويَ في "المكتبة" ويصبحان صديقين له، أو كتابين جديدين في مكتبته.

> الزمن في الصين أشبه بذاكرة مضغوطة لا تختزل مئات السنين التي مرَ بها الغرب فحسب، إنما اختزلت أيضًا آلاف السنين من تاريخها.





يكشف هذا العمل عن اهتمام نينغ كِن بالصين المتغيرة، وعن قدرته على الاقتراب من واقعها وشخصياتها بعين الكاتب، متسائلًا عن أثر هذه التحوّلات في نظرته إلى الإنسان الصيني وفي الموضوعات التي يكتب عنها. وكما يقول، كان يفكّر في مسألتين أساسيتين: "كيف ننظر إلى تطوُّر الصين؟ وكيف نُعبِّر عنه؟".

نسأله عن علاقة هذا الواقع المُتغيِّر وتحوّلاته المتسارعة بالأدب وبكتابته بوجهٍ خاص، فيستعيد نينغ كِن ما طرحه في محاضرة ألقاها في جامعة هارفارد بعنوان "الكتابة في عصر يتجاوز الواقعية السحرية" عام 2015م، مُشيرًا إلى أن كثيرًا من مظاهر الواقع في الصين تتجاوز حدود المعقول، وأن كثيرًا من الوقائع تجاوزت ما تستطيع الرواية والسينما التعبير عنه.

ويضيف: "كانت الصين تنهض، واختلفت في مسارها عن أمريكا اللاتينية. فعلى مدى العقود الثلاثة الماضية، ولا سيَّما السنوات العشر الأخيرة، كانت سرعة تطوُّرها شأنها شأن المشكلات الناتجة عن هذا التطوُّر. فقد تجاوز ناتجها المحلي الإجمالي اليابانَ قبل بضع سنوات، وأصبحت الصين ثاني أكبر اقتصاد في العالم، ويُقال إنها لن تحتاج إلى وقت طويل قبل أن تتجاوز الولايات المتحدة الأمريكية وتصبح الاقتصاد الأول في العالم.

وكأن الأمر حدث من دون أن نشعر. تصدَّرت الصين العالم في القطارات فائقة السرعة، والطرق السريعة، والسيارات، والهواتف المحمولة، وحجم التجارة؛ كلُّ هذا يتجاوز حدود الواقعية السحرية. فالصين التي كانت بلدًا بطيء الإيقاع، أصبحت اليوم بلدًا بالغ السرعة. فخلال نحو ثلاثين سنة قطعت في مجالات عديدة، مثل: الاقتصاد، والموضة، والثقافة الشعبية، والترفيه، والرياضة، مسارًا استغرق من الغرب قرونًا. الزمن في الصين أشبه بذاكرة مضغوطة، لا تختزل مئات السنين التي مرّ بها الغرب فحسب، بل اختزلت أيضًا آلاف السنين من تاريخها.

كما أن الإنترنت بوصفه ظاهرةً غير مسبوقة في التاريخ، تتوالى عليه بسرعة هائلة صورٌ شتّى من الواقع في الصين، الذي يتجاوز حدود الواقعية السحرية. لقد أصبح الواقع في حدّ ذاته "نصًّا"، ثم كشفه الإنترنت على نطاق يتجاوز المسافات، فنتج عن ذلك نوعٌ مضاعفٌ من "تجاوز الواقعية السحرية".

وتطرح هذه النقاط تحديًا هائلًا أمام الإبداع، ولا سيَّما الرواية التي لم يعُد بوسعها أن تكتفي بالسرد الخطي أحادي الجانب كما كان في السابق. ومن ناحية أخرى، ينطوي الواقع نفسه على أشكال وطرائق تعبير متعددة، وكلما كان العمل أكثر التصاقًا بالواقع، كان أكثر طليعية وتجريبًا".

الكتابة تشبه الطب الصيني التقليدي

وبعد التأمل في الصين المتغيرة، وفي الطريقة التي دفعت بها تحولات الواقع إلى إعادة التفكير في شكل الكتابة ووظيفة الأدب، يصبح السؤال عن علاقة نينغ كِن نفسه بالكتابة والقراءة مدخلًا آخر إلى عالمه الإبداعي. يشبِّه نينغ كِن الكتابةَ بعملية إعداد الدواء في الطب الصيني التقليدي؛ فهي تحتاج إلى التمهّل، وإلى أن ينضج كل عنصر على مهلٍ قبل أن تتكامل العناصر في عمل واحد. ويرتبط هذا البطء، في نظره، بالبحث عن اللغة التي تلائم كل رواية وأفكارها وبنيتها؛ إذ إن اختلاف اللغة يفضي إلى اختلاف في البنية. وترتبط الكتابة لديه بالقراءة أيضًا، ولا سيَّما العودة إلى الأعمال التي تعيده إلى جوهر الأدب وتوقظ فيه الرغبة في الإبداع، وفي مقدمتها رواية "آنا كارينينا". أمَّا الكتابة نفسها، فلا تحكمها طقوس صارمة؛ إذ يفضل الصباح للكتابة، ويترك بقية يومه للقراءة والأنشطة الأخرى، ومنها ممارسة الخط الصيني، الذي يجد فيه صلة بالقراءة والكتابة معًا، ويختتم بقوله: "علينا أن نعود دائمًا إلى الأشياء الأصيلة، إلى نقطة البداية، ولا سيَّما في عالمنا اليوم".



بين فِلمي "الستّ" و"مايكل"

معضلة التناول السينمائي لسِيَر النجوم

أحمد شوقي



جعفر جاكسون، ابن أخ مايكل، يؤدي دور العم.

في شهر أبريل من عام 2026م، اجتاحت حُمّى مايكل جاكسون العالم، تزامنًا مع عرض فِلم "مايكل" للمخرج أنطوان فوكوا، بعد أسابيع من انقسام الجمهور العربي إلى فريقين مختلفين حول فِلم "الست" للمخرج مروان حامد، في تناوله لسيرة المغنية الأسطورية أم كلثوم.
تزامُن الحالتين مصادفةٌ تدعو إلى التأمل؛ فإن كانت أفلام السِيَر شائعةً في السينما الأمريكية، فإن وجودها شديد الندرة في السينما العربية. كما أن كلا العملين يتناول سيرة شخصية فنيّة بلغت من الشهرة ما لم يبلغه أيٌّ من معاصريها.

الفارق الزمني القصير بين عرض فِلميّ "مايكل" و"الست"، وما أثاراه من اهتمام وآراء مختلفة بين مؤيد ورافض، مع التشابه الواضح في الموضوع والتباين الكبير في مدخل كلِّ فِلمٍ وطريقة تناوله لشخصية الفنان، أمرٌ يتطلب التأمل في تجربة هذين الفِلمين ومحاولة قراءة الرؤية الدرامية والإنتاجية التي حكمت صناعتهما، وكيف أثّرت قرارات الصنّاع في استقبال الجمهور لكلٍّ منهما. فبينما امتلأت قاعات السينما حول العالم بجمهورٍ صاخبٍ يرقص أمام الشاشات ويحتفل بذكرى مايكل جاكسون، تحوّلت شبكة الإنترنت إلى ساحة معركة بين المتحمسين لفِلم "الست" ورافضيه.

الواقع وتحدياته

تكمن المفارقة في العلاقة بين حياة الفنان الواقعية وصورته على الشاشة في أنّ كل واحدةٍ منهما تمثّل النقيض للأخرى في الأصل والصورة.

لم يكُن مايكل جاكسون أكثر نجوم الغناء نجاحًا وشعبية فحسب، بل كان أكثرهم إثارةً للجدل كذلك، بمظهره غير المألوف وصوته شبه الأنثوي، ورحلة التحوُّل الشكلي التي شاهدها العالم تحدث أمامه. فالطفل الأسود ذو الشعر الأجعد والأنف الأفطس غدا رجلًا أبيضَ بالغ الهشاشة ذا ملامح رقيقة، لدرجة شيوع عبارة ساخرة خلال التسعينيات تقول: "أمريكا هي البلد الوحيد الذي يمكن فيه لصبي أسود أن يكبر فيصير امرأةً بيضاء". ثم تلت ذلك اتهاماتٌ بأعمال مشبوهة تتصل بقصره الغرائبي الذي صمّمه في صورة تجسّد أحلام طفولته التي وأدتها شهرته المبكرة.

أمَّا أم كلثوم، فقد كانت النموذج العكسي تمامًا، بصورتها المثالية التي انطلقت من طبيعتها الريفية المحافظة، وكرّستها بأفعالها التي سعت دومًا إلى ترسيخ صورة ناصعة عن امرأة ناجحة قوية، تفخر بجذورها المتواضعة وتحترم موهبتها الاستثنائية التي منحتها مكانةً لم يكُن ممكنًا لامرأة من البيئة نفسها أن تحلم بها: كوكب الشرق، سيدة الغناء العربي، صاحبة العصمة، الستّ (بألف ولام التعريف)؛ إذ ظلت أم كلثوم في نظر الجميع امرأةً كاملة الصفات، وطنيةً متدينة مهذّبة، وهي الصورة التي أكّدها المسلسل التلفزيوني الناجح الذي أخرجته إنعام محمد علي، لتظهر الشخصية فيه أقرب إلى الكمال منها إلى البشر.

وتبرز هنا صعوباتٌ درامية وإنتاجية تخلقها صورة كلٍّ من جاكسون وأم كلثوم، تقف في وجه مَن يحاول صُنع فِلمٍ عن صاحبيهما؛ إذ



لعبت الفنانة منى زكي دور أم كلثوم.

إن كل خيار له محاذيره وأخطاره. فالانشغال بالجدل الكبير المُثار حول الشخص قد يشوّش على مُنجزه الإبداعي وفرادته الفنية التي جعلته هذا الرمز الموسيقي الشاهق. وفي المقابل، فإن تقديم الصورة الرسمية للفنان ينتزع الواقعية ويُضعف الدراما بداهةً؛ فالجمهور يعلم أن البشر مفطورون على الخطأ، وأن البطل الذي لا يُخطئ شخصيةٌ وهمية لا وجود لها على أرض الواقع.

يُضاف إلى ذلك أن أي فنان بمكانة أم كلثوم ومايكل جاكسون تُعنى به مؤسسات اقتصادية وقانونية وثقافية واجتماعية ضخمة، حتى بعد أعوام من رحيلهم. ودخول صنّاع أي فِلم في خلاف مع تلك المؤسسات سيتسبّب بطبيعة الحال في إشكالات كبيرة، قد تصل إلى رفض استخدام الأغنيات التي تُشكّل عصب السيرة في حالة الخلاف المالي والقانوني، أو أن يصير العمل هدفًا لسهام الجمهور الغاضب إذا ما استفزّ المؤسسة الثقافية والاجتماعية كما حدث لصنّاع "الست".

الحكاية واختياراتها

المدهش أن قرار صنّاع الفِلمين كان تبني المنهج المُناقض لحياة الفنان؛ ففي "مايكل"، الذي أسهمت عائلة جاكسون في إنتاجه، حيث أدى ابن أخ مايكل، جعفر جاكسون، دور العم. وكان قرار أنطوان فوكوا أن يتفادى الفِلم كل نقاط الخلاف في حياة مايكل، عبر السعي إلى إبراز سنوات نشأته وانطلاقه وصولًا إلى ذروة نجاحه، والتوقُّف قبل المرحلة التي بدأ فيها اللغط حوله، مع التركيز تحديدًا على تأثير والده جوزيف جاكسون فيه؛ بشخصيته الانتهازية ورغبته في استغلال مواهب أبنائه لتحقيق أكبر قدر من المكاسب المادية والمعنوية.

وجاء فِلم "الست" على النقيض؛ إذ قرّر مخرجه مروان حامد، ومؤلفه أحمد مراد أن يفكّكا الصورة المثالية لأم كلثوم، عبر النظر إلى حياتها من مدخلٍ إنسانيٍّ بحت، يحاول استقراء نقاط القوة والضعف في شخصيتها، فهو لا يُنكر فرادتها الفنية المُدهشة ولا دورها الوطني والاجتماعي، لكنه يُقدّم قراءةً لسيرتها تزعم أن قرارها بأن تكون ذاك الرمز الشاهق الأبدي، كان اختيارًا واعيًا ضحّت مقابله بالقدرة على تكوين علاقة شخصية سويّة مع مَن حولها، حتى مع أقرب الناس إليها. فصار من المستحيل عليها عمليًّا أن تخلع عباءة "الست" لتصير ابنةً أو أختًا أو حبيبة أو زوجة، وكأنها صفقة عقدتها مع القدر لتنال الخلود نظير الوحدة الأبدية، حتى وهي محاطة بملايين المحبين.

ولا يغيب عنصر الوحدة عن حياة مايكل جاكسون أيضًا، بل يُمكن بقليل من الملاحظة أن نرى مقدار التشابه بين سيرتي مايكل وأم كلثوم، من حيث أن كليهما نشأ طفلًا ذا موهبة استثنائية، اكتشف والده موهبته في عمرٍ مبكّر فقرّر أن يحوّلها إلى مصدرٍ للرزق، من دون أن يعلم جو جاكسون أو إبراهيم البلتاجي أنهما يصنعان دون قصد أسطورتين خالدتين، شغلتا القلوب والعقول وعاشتا معنويًّا داخل ذاكرة الملايين. أمَّا فعليًّا، فقد قضى كلاهما حياته وحيدًا داخل قصرٍ منيف، يحاول الزواج وتكوين علاقات طبيعية بلا جدوى؛ فمن ذا الذي يُمكنه أن يكون طرفًا في علاقة عادية، طرفها الثاني أسطورة؟

ملائكة وبشر

ينطلق "مايكل" من أرضية جماهيرية بالأساس؛ إذ يعلم صنّاعه أنهم يخلقون عملًا احتفاليًّا، دوره تقديم التحية لذكرى فنان مبهر واستغلال الشعبية الجارفة التي لا يزال يحظى بها حول العالم. فهم أدركوا أن فِلمهم سيُشاهَد في معظم البلدان من قِبَل جمهور يرغب في أن يرى مايكل مجددًا على الشاشة، يرقص ويغني ويعيد تنشيط مكانٍ في الذاكرة لم يتمكّن أحد أن يشغله بعده. لذلك كان قرارهم تفادي مواضع الخلاف قرارًا واعيًا بروح تجارية، تنأى عمَّا يختلف حوله الناس لتنغمس فيما يوحدهم: تلك الموهبة الاستثنائية التي لم تعُد صناعة الموسيقى بعدها كما كانت قبلها. وفي ظل النجاح العالمي الذي حقّقه الفِلم يصعب أن نصف تلك الاختيارات بالخطأ.

غير أن الأسباب التي كفلت النجاح الجماهيري هي نفسها ما جعلته على الصعيد الدرامي فِلمًا سطحيًّا، يُبسّط الأمور ويقدّم نسخة تختزل مايكل جاكسون في كونه ذاك الطفل الذي فقد سنوات اللعب من أجل شهرةٍ لم يسعَ لنيلها، فظل متمسكًا بطفولةٍ عدَّها الجميع غرابة أطوار؛ يجمع الألعاب ويقتني الحيوانات النادرة ويحيط نفسه بالأطفال. تلك القراءة لحياة جاكسون تمتلك في الأغلب قدرًا من الرجاحة، لكن اختزاله فيها يجعله شخصية سلبية، لم يختَر صاحبُها شيئًا بوعي، وظل

طوال حياته أسير اختيارات والده، وهو ما يصعب تصديقه كُليًّا عمّن تمكن من تحقيق ما حقّقه مايكل؛ فهي نسخة نرغب في تصديقها لكنها في الأغلب غير حقيقية.

لم يستطِع مايكل في الفِلم أن يتحرّر من أسر طفولته، في حين تمكّنت أم كلثوم بالمقابل في "الستّ" من تجاوز الماضي من أجل خلق أسطورتها الخاصة، التي شكّلت فيها خلفيتها الريفية ومعاناة الطفولة والصبا وقودًا يدفعها، وتفاصيل تُكمل صورتها النموذجية، حتى لو تسبّب ذلك في اتخاذ قرارات مؤلمة على الصعيد الشخصي، أو في إظهارها للبعض بأنها امرأةٌ عملية قاسية القلب. فالفِلم يطرح قراءةً حول رحلة تخلّت فيها البطلة عن "أم كلثوم" كي تصير "الستّ"، وهو طرحٌ إشكاليٌّ بطبيعته، كان من البديهي أن يخلق معارضين لا يشاركون "حامد" و"مراد" الرؤية نفسها، فضلًا عن الجمهور الواسع العاجز بالأساس عن قبول التشكيك في نصاعة تصوّره عن أيقوناته، أو تخيّل أن كوكب الشرق قد عاشت لحظات من الضعف والوحدة والتشكيك فيما سيأتي.

المفارقة هنا أن النجم المثير للجدل يُقدَّم بصورة ملائكية، والنجمة المثالية تُقدَّم لأول مرّة في صورة ضعيفة ممتلئة بالشكوك. وفي الحالتين، ندرك الدوافع الفنية والإنتاجية لصنّاع الأفلام، ونتفهم مآلات الاختيارات وكيف أثّرت في استقبال الجمهور للعمل، بين فِلم يهدف إلى توحيد الكل في حالة احتفائية، وآخر يطرح تلقائيًّا موضوعًا للجدل والاختلاف.

الموسيقى تعبيرًا دراميًّا

إذا كانت الشخصيتان الرئيستان في الفِلمين أسطورتين موسيقيتين، فإن ما سبق كان لا بدّ أن ينعكس على الاختيارات الموسيقية، التي مثّلت في كل حالة انعكاسًا واضحًا لتوجّه الفِلم. راهن "مايكل" على جماهيرية جاكسون ورغبة المشاهدين في استثمار الإيهام السينمائي لتحقيق الرغبة المستحيلة: حضور عرضٍ حيٍّ لملك البوب؛ لذلك كان الالتزام الحرفي بالأداء التاريخي للأغنيات، ومحاولة نقلها كما كانت، صوتًا وصورة، على الشاشة. فشكّلت الأغنيات هنا أهم مشاهد الفِلم، بل إن كل الدراما التي تدور بين أغنية وأخرى هدفها أن تحملنا إلى تلك اللحظة المرتقبة، التي ينفجر عندها الجمهور صخبًا عندما يشاهد نجمه المفضل يؤدي رقصاته الشهيرة ويغني (Beat It) أو (Billie Jean) أو (Bad). وهي لحظةٌ سُمح فيها بتجاوز قواعد المشاهدة الراسخة، لتتفاخر القاعات بتصوير جمهورها وهو يترك مقاعده ويرقص خلال عرض الفِلم.

على الجانب الآخر، لم يكُن الأداء الغنائي أحد أهداف "الستّ" على الإطلاق؛ إذ يقوم السّرد فيه على افتراض أن الجميع يعلم مدى أسطورية أم كلثوم، سواء لأنه يعرف ذلك بالفعل قبل المشاهدة، أو لأن الفِلم بيّن ذلك منذ مشهد البداية لحفل مسرح أولمبيا الشهير في باريس. لم يرغب مروان حامد في جعل فِلمه فواصلَ حكي تنقل المشاهدين بين أغنيات يستمتعون بها، بل أراد أن تكون الأغنيات تعبيرًا دراميًّا عمّا تعيشه الشخصية في الفِلم؛ لذلك قرّر عدم استخدام الأغنيات الأصلية، والاستعانة بمعالجات حديثة وضعها الموسيقار هشام نزيه، وهو قرار أثار مجددًا حفيظة البعض ليتساءلوا: لماذا تكون شخصيتك أهم مغنية عربية فلا تستخدم أغانيها؟ لكنه اختيار يتسق بالتأكيد مع أهداف الفِلم الواضحة لمن يرغب في رؤيتها.

المصادفة وحدَها جعلتنا نعيش ظاهرتي "مايكل" و"الستّ" خلال عام واحد، ليكون بإمكاننا عقد مقارنات منطقية بينهما، والتفكير في مأزق التعامل مع السِّيَر الذاتية لشخصيات تمتلك مثل ذاك الإرث الهائل والأثر الخالد، وكيف يُمكن أن تختلف طرق التعامل مع هذا المأزق وفق أهداف كل عمل فنيّ.

فكلا الفِلمين نجح في تحقيق ما يصبو إليه، وعلى الجمهور أن يختار النموذج الذي يُفضله لفِلم السيرة الذاتية، سواء كان الاحتفاء الراقص بموهبةٍ فريدةٍ لا نودُّ الانشغال عن فنِّها بالتحليل، أو التناول الدرامي الجادّ الذي يتنازل طوعًا عن هدف إرضاء الجميع.

للاستمـــاع







جدوى كتب التنمية الأدبية

للحالمين بأن يصبحوا روائيين

عزت القمحاوي



"كيف تُكتب الرواية؟" يسأل غابرييل غارثيا ماركيز السؤال الذي يَعدُّه أشهر الأسئلة التي تُوجَّه إلى الروائيين، ويجدون له في كل مرة إجابةً تناسب مَن طرحه. وهو في الوقت نفسه السؤال الذي يطرحه الكُتّاب على أنفسهم. ويوضح ماركيز طبيعة مَن يَعدُّهم كُتّابًا وهم "الذين يؤمنون بأن الأدب فنٌّ موجّه لتحسين العالم. أما الآخرون الذين يرونه فنًّا لتحسين حساباتهم المصرفية، فلديهم معادلات للكتابة ليست صائبة فحسب، بل يمكن حلها بدقة متناهية وكأنها معادلات رياضية".

نُشرت مقالة ماركيز التي تحمل السؤال الوارد في المقدمة بترجمة صالح علماني، ضمن مختارات أعدَّها المترجمُ الراحل من مقالات الكاتب، وصدرت في كتابٍ صغير بعنوان المقالة نفسها "كيف تُكتب الرواية؟" عن دار الأهالي بدمشق عام 1988م.

يروي ماركيز عن كاتب شاب ذهب إليه بعمله الثاني بعد ستة أشهر من صدور العمل الأول، وبتهكّمه المعتاد، حكى أن الشاب أطلعه على الطريقة التي تكسب بها دار النشر الجائزة الوطنية؛ فهي تدرس أذواق المحكّمين، وتقرّر المتوسط الذي يرضي أذواقهم جميعًا، ولا يبقى على الدار بعد ذلك إلا أن تجد الكاتب الذي سيكتب الرواية.

وفي مقالة أخرى بعنوان "حسنًا.. فلنتحدث عن الأدب"، ينقل ماركيز عن خورخي لويس بورخيس الملاحظة نفسها على ذلك النوع من الكُتّاب الشباب، وإن بحدّةٍ أقل؛ إذ قال بورخيس في حوار صحفي إن الشباب يفكرون في النجاح أو الفشل عندما يكتبون، في حين أنه في بداياته لم يكُن يفكر إلا في الكتابة لنفسه.

لا تُفرِّط في خوفك

مثلما فعل بورخيس وماركيز، كتب عديدٌ من الأدباء كتبًا تحاول الإجابة عن سؤال "الكيف" في الفن الروائي عبر تأمل الأعمال الكبرى السابقة لعصرهم، ومن بينهم على سبيل المثال، الإيطالي إيتالو كالفينو الذي كتب "ست وصايا للألفية الجديدة"، وميلان كونديرا الذي قدَّم ثلاثية في تأمل الفن الروائي، وهي: "فن الرواية"، و"الوصايا المغدورة"، و"الستارة" لكي يجيب عن سؤال: ما الرواية؟ وما الذي يجب على الكاتب أن يحافظ عليه؟ وكيف يخترق الفن الستارة ليكشف العالم؟

لا يتَّسع المقام لذكر كثيرٍ من الروائيين الذين كتبوا عن الفنّ الذي عشقوه بعمقٍ لا بهدف تأهيل متدرّبٍ على الرواية وفق خطوات إجرائية محددة، بل بهدف خلق كاتب مثقف يعرف أبعاد الفن الروائي، ويستهدفون بها نوعًا خاصًّا من روائيي المستقبل، وما من نصيحة مباشرة لديهم في الكتابة إلا ما يُشير إليه ماريو فارجاس يوسا في "رسائل إلى روائي شاب": "لا تكتب إلا إذا كانت الكتابة بالنسبة إليك مسألة حياة أو موت، لا تستطيع أن تعيش من دونها".



وإن كانت هناك من عِبرة مشتركة يُقدّمها الأدباء الكبار للكاتب الحقّ، فهي ضرورة الحفاظ على خوفه من الكتابة؛ لأن كل كتاب هو امتحان جديد، حتى للكُتّاب المتحقِّقين.

غير أن تحوُّل الأدب من إبداع فردي يُرضي فيه الكاتب حُبَّه للكتابة إلى صناعة فيها ماكينات طباعة تنتظر، ومحررون ومسوّقون يجب أن تمدّهم الصناعة بالأعمال، كان لا بدّ أن تتقهقر كتب ماركيز وكونديرا ويوسا إلى زاوية من المكتبة، لتتقدّم إلى الواجهة الكتب الموجهة إلى الشباب الذين يفكرون في النجاح والفشل، بحسب عبارة بورخيس، والذين يفكرون في حساباتهم المصرفية، بحسب عبارة ماركيز.

دع القلق وابدأ الكتابة!

هناك كثيرٌ من الكتب الرائجة في تدليل قرّائه؛ إذ يزاوج بين الإرشاد الأدبي والإرشاد النفسي، ويمكن أن نَعدُّه فرعًا جديدًا من كتب "التنمية الذاتية" المخصصة للحالمين بالكتابة.
وكثيرًا ما تستند هذه الكتب على الركائز التي تستخدمها كتب التنمية الذاتية: قصة فشل شخصي مؤلم يعقبها نجاح باهر وثراء يتحقّقان بعد كتابة الكتاب الأول الناجح.

وكثيرًا ما يرتكز الكاتب (الكاتبة في الأغلب) على رحلة إلى اليابان أو الصين أو الهند منحته الصفاء؛ وهي ركيزةٌ تشترك فيها كتب التحفيز على الكتابة مع الروايات الخفيفة على غرار كتاب "طعام.. صلاة.. حب" للأمريكية إليزابيث جيلبرت، وهو مزيج من السيرة والرحلة، وقد يُصنّف ضمن الرواية أحيانًا. يبدو هذا النوع من استعارة الشرق عاطفيًّا وروحيًّا ضربًا من الاستشراق الجديد؛ أي استشراق روحي بدلًا من استشراق الغرائبية الذي وسم قرونًا عدة في الألفية الثانية.

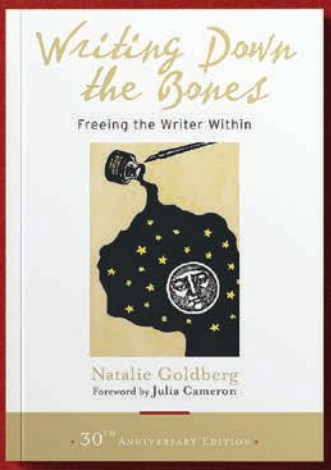
ومن أبرز الكتب التي يصح وصفها بكتب "التنمية الأدبية"، كتاب ناتالي جولدبرج (Writing Down the Bones) المعنون بـ"الكتابة إلى النخاع"، الذي صدرت طبعته الأولى عام 1986م، وطبقًا لبيانات دار النشر فقد بِيع من الكتاب حتى الآن أكثر من مليون نسخة وتُرجم إلى 19 لغة.

تفيد سيرة الكاتبة أنها مارست التأمل، ثم درست "الزن" في فترة من حياتها، وتتخذه مدخلًا إلى رؤية للكتابة بوصفها ممارسةً من ممارسات التأمل، إذ تقول: "اكتب بوصف الكتابة تمرينًا على الانتباه". وتنصح: "اكتب قبل أن تفكر"، فهي ترى أن الومضة التي يطلقها الذهن في اللحظة الأولى هي أصدق مما سيأتي بعدها، وعلى الكاتب ألا يدع الخوف يُلجمها: "دع يدك تتحرك"، وهذا يعني عدم الالتفات إلى الأخطاء وعلامات الترقيم، وعدم اللجوء للشطب؛ إذ المهم مواجهة النفس من الداخل وصولًا بالكتابة إلى النخاع، وألا يخشى الكاتب كتابة أشياء سيئة.

لا يخلو الكتاب من فائدة، فجولدبرج تنصح بالتعبير عن الملموس مما يمكن أن يخلق خبرة مشتركة مع القارئ عبر التفاصيل الصغيرة": فلا تكتب "طائرًا" بل سمّ نوعه، ولا تكتب "طعامًا" بل صِفْ ما بالطبق، ولا تكتب "سيارة" بل اذكر ماركتها.

جملة إثر جملة

في كتاب "طائر إثر طائر" (1994م)، تُجدّد آن لاموت نصيحة الكتابة التلقائية خطوةً بعد خطوة من دون التوقّف للتفكير في بناء العمل.
صدر كتاب لاموت بالعربية بترجمة إيمان معروف عن دار أثر في عام 2021م، وقد التقطت عنوانها من نصيحة أبيها لشقيقها عندما







شكا من واجب مدرسي عن الطيور. وجد الصبي نفسه حائرًا وسط فيض المعلومات عن الطيور؛ فقال له الأب مشجعًا: "طائر إثر طائر" (Bird by Bird). ويتضمن الكتاب عنوانًا فرعيًّا آخر هو: "بعض التعليمات حول الكتابة والحياة".

في دليلها الدافئ والكريم للراغبين في الكتابة الذين يخشون الفشل ويحبون النجاح، تقرر لاموت أن كل من يرغب في الكتابة هو شخصٌ يحمل بداخله كاتبًا يريد أن يتحرّر، ولا يمنعه سوى الخوف؛ فالرغبة دليل الموهبة، والتحرّر من الخوف يُطلقها، والاستمرار يُوصل إلى الجودة، والنشر يعني التحقُّق والنجاح.

أين إذًا سنُخفي الكُتَّاب الذين كرّسوا حياتهم للكتابة ونشروا عشرات الكتب وظلوا بعيدين عن جوهر الكتابة بإصرار بريء، حتى انتهى ما كتبوه إلى النسيان؟

لا يمكن أن يكون حبُّ الكتابة كافيًا لمولد كاتب؛ فالشواهد تقول إن حبّ الكتابة يولد في عددٍ كبير جدًّا من المراهقين بوصفه وسيلةً للبوح في هذه المرحلة الصعبة من العمر، حتى إن بوسعنا عَدَّ الكتابة إحدى علامات البلوغ.

يجمع كتاب "طائر إثر طائر" بين جوانب من سيرة الكاتبة بوصفها كاتبةً تروي تجاربها في الكتابة وفخرها بنجاحها، كما تحكي تجاربها مع الآخرين بوصفها مُدرّبة كتابة؛ ولذلك فالكتاب حَسَنُ المعشر ومسلٍّ للغاية. لكن الكتابة غير العلاج النفسي تمامًا؛ فالطبيب النفسي يختصر على المريض الطريق ويعفيه من آلام الشك في قدراته وفيمن حوله من الناس والظروف، لكن إعفاء الكاتب من لحظات الشك هو تحديدًا ما يضرُّه.

وصفة للكاتب الجسور

لا تتعرَّض هذه الكتب لأعمال كتَّاب كبار لتُحلّل مضامينها، بل تنشغل بفضائل الكتابة والطرق التي تساعد الكاتب على مواجهة الصفحة البيضاء فحسب. وهذه بيث كمبتن التي تجعل من الحكمة الشرقية وسيلةً لتحرير الكاتب من الخوف، وقد وضعت هذا المعنى في عنوان الكتاب أساسًا (The Way of Fearless Writer) مع عنوان فرعي يختلف في الطبعة الإنجليزية، التي تُعلن بوضوح عن علاقته بالحكمة الشرقية، في حين يُشير العنوان الفرعي في الطبعة الأمريكية إلى الحكمة الواعية. وقد انحاز الكاتب المترجمُ محمد عبدالنبي إلى الخيار البريطاني، فصدر بعنوان "الطريق لكاتب لا يهاب.. الحكمة الشرقية القديمة لحياة كتابة مزدهرة"؛ إذ صدر الكتاب بالإنجليزية عام 2022م، وصدرت الترجمة العربية في عام 2025م عن دار ديوان.

صفحة التعريف بالكاتبة تتصدّر الكتاب؛ إذ تُقدّمها بصفتها "متخصصة في الدراسات اليابانية ومؤلفة كتب المساعدة الذاتية". وإضافةً إلى ذلك، فقد تُرجمت كتبها إلى 25 لغة. وهذا في الحقيقة جواز مرور موثوق للذين يقرؤون استرشادًا بالرواج، لكن عدد اللغات التي يسافر إليها الكتاب ليس دليل جودة، بل دليل نجاح على الطريقة التي تخالف تصوُّر بورخيس. ففي صفحة الإهداء نقرأ: "هذا الكتاب مُهدى إلى روح الكتابة وإلى كل من يرقص معها".

ليس في الأمر معاناة كالتي يتحدث عنها كاتبٌ كئيب مثل بورخيس، بل الصفحة البيضاء تنتظر الكاتب الجسور، والكاتبة تقدّم له خمسين تمرينًا على الكتابة، تترك له فيها حرية اتباعها بنظام أو بغير نظام، أو بدمج تمرينين معًا. وكل تمرين يطلب من المتدرب بناء مسرح عملي، كإيقاد شمعة وتشغيل موسيقى وإعداد مشروب حقيقي، ثم كتابة المشهد. ومن أقصر التمارين: "أفرغ جيوبك أو حقيبتك أمامي الآن، وأرني ماذا تحتوي؟ احكِ لي حكاية عن ذلك". وتحكي لحظة عثورها على كتاب "طريق الطاو" المنسوب إلى لاوتسي، وهي لحظة ألهمتها الكتابة.

وبكرمٍ، تُرحِّب كمبتن بالكاتب المقبل قائلة: "من كاتبة إلى زميل، مرحبًا بك، تفضّل بالدخول"، وفي موضع آخر: "إنني أدعوك إلى الذهاب في رحلة مقدّسة برفقتي، رحلة كالطواف على امتداد طريق قديم، إنه الطريق البري البديع للكاتب الذي لا يهاب".

الكتاب رحلة مشوقة، ويذهب النص إلى وجهات عدة، من بينها السيرة وذكريات الكاتبة



عن فترة إقامتها في اليابان، وملاحظات عديدة حول المجتمع الياباني، إلى جانب طبعًا موضوع الكتابة ومشكلاتها بأوصافٍ يمكن لمسها؛ إذ تتجلى "حبسة الكاتب" لديها في شكل عقدة تظهر في المعدة أو الكتف أو الظهر. ولا يمكن لمزيد من البحث والتدقيق أن يعيد خيط الإلهام، بل يكون ذلك بالابتعاد عن النص. وهذه نصيحة تتطابق مع ما يفعله الكاتب عادةً، حتى إن لم تنتقل عقدة الكتابة من الصفحة إلى معدته.

فرق توقيت

لا تتوقف كُتب "التنمية الأدبية" عند السؤال الذي يظل بلا إجابة: ما السرُّ الغامض للموهبة؟ لكن وجودها يظلُّ ضروريًّا لحياة نشر مزدهرة؛ إذ يستطيع الناشر من خلال أرباحها تمويل كتابٍ آخر أقل رواجًا.

وطالما نتحدث عن صناعة، فلا بدَّ من تلبية احتياجات جميع فئات القرّاء؛ إذ يحظى كتاب التسلية الخفيف إلى جوار كتاب التكوين الأول بالقرّاء والأرباح، في حين يحظى الثاني بالمكانة والاهتمام النقدي. الأمر واضحٌ في الكثير من الثقافات؛ إذ يستطيع القرّاء التفريق بين النوعين؛ لأن استهلاك الكتب الأعلى مبيعًا لا يقتصر على القرّاء المبتدئين فحسب، بل يُقبل عليها القرّاء الأعلى مستوى في فترات ما قبل النوم أو في المترو، وكثير منهم يتركون الكتاب عندما ينتهون منه لراكب آخر سيحلُّ مكانهم في المقعد. غير أن المختلف في الثقافة العربية هو أن طفرة صناعة النشر حديثةٌ، وأن مسارات الكتب فيها لم تتحدد بصورة واضحة، وأنها تزامنت مع ازدهار وسائل التواصل الاجتماعي التي يشكّل قرّاء الكتب الخفيفة أغلبية مستخدميها، وهذا ما قد يدفع كتب التكوين الأدبي الحقيقية إلى خلف الستار.

للاستمـــاع

الإقامة في الغياب

لِلراحِلينَ
القلبُ يَطعنُ نَفسهُ عَمدًا
وَيَغرِزُ خِنجرَ الذِكرى
بِمقتَلِ روحِهِ ،
رَحلوا وفَاضَ الدمعُ
في الأَحداقِ بعدَ رحيلِهم ،
كأنَّ طَيفًا مرمريًا
مِن وجودِكَ لم يَكُن ،
رَاحتْ تُحدِّثَني الحياةُ عن الذينَ
تَساقَطوا مِن سِدرَةِ المعنَى
ولم يَرِثوا بِرحلةِ أَمسِهِم غَيرَ الهَبَاء

لِلراحِلينَ
القلبُ يَطعنُ نَفسهُ عَنهُم
وَيُحيِي مَوتَهم
مِن تُربةِ الصمتِ الطويل ،
يُعِيدُهُم لمساءِ بَهجتِهم ،
لِدفءِ البيتِ ، للأَبنَاءِ ،
للشَجرِ النحيلِ وظِلِّهِ ،
يُعِيدُهُم لشُموسِ سَحنَتِهِم ،
لسُمرةِ جِلدِهِم ، لثَباتِ أَيدِيهِم
على المِحراثِ في لهبِ الفصُول ،
شُغلٌ مَديدٌ في انتظارِهِمُ
بصبحِ الحقلِ ، فالأَمطارُ غَائبةٌ
بهذا الصيفِ ، والأَحلامُ لا تُغنِي
عن الكلأِ الشحِيحِ وطَيفِهِ

لِلراحِلينَ
القلبُ يَطعنُ نَفسهُ دومًا
ويُدْمِي وَردةَ الأَيامِ بعدَ رحيلِهِم ،
لاذُوا بِأَوَلِ قِبلةٍ للروحِ
سَاعةَ غَادروا ،
سَاروا طَويلًا دونما حَادٍ أَخيرٍ
في الطريقِ لأَمسِهِم ،
حَلَّ الظلامُ المعدَنِيُّ
على فَراشِ الحُلمِ في أَجفَانِهِم ،
سَببٌ وَجِيهٌ لِلإِقَامةِ في الغِيابِ
يَشُدُّهُم للبردِ والنِسيَان ،
لم يُخطِئوا حِين استَجَابوا لِلأَمانِي
مِن هُتافِ الغِيبِ والصلَوات
لكنَّ صُبحًا غَامِضًا
لِلغَيمِ والأَحلامِ أَخلفَ وَعدَهُ

للاستمـــاع



علي الحازمي





عبدالله العثمان
حراك ما بين الأساطير واللغة البصرية

هدى العبدالله
تصوير: عبداللطيف الثويني

الفنان والشاعر السعودي عبدالله العثمان يشبه عالِمَ الآثار في استنطاق المادة الصامتة واستجلاء سيميائية المكان، فيحوّل الممارسة الفنية إلى مختبر مفتوح تتداخل فيه اللغة بالبصر، والعمل الفني مع التأمُّل الفكري. وبعدما تقصّى العثمان في أعمال سابقة دورَ الفنان في حفظ التراث الشفهي عبر تحويله إلى لغة بصرية مفهومة عالميًّا، يأتي كتابه "اللغة والمدينة" محاولةً جدّية للقبض على روح العاصمة وتجليات هويتها المعمارية والبصرية واللغوية.

من مرايا "جغرافيا الأمل" في صحراء العُلا التي جسّدت فيزياء السراب منبعًا للتجدّد والحلم معًا، وصولًا إلى أسطورة "زهوى" التي طافت محافل "بازل" السويسرية وصاغت الموروث الشفهي في قالب عالمي معاصر، يُثبت الفنان السعودي عبدالله العثمان أن الفن هو فعل استكشاف دائم للتحوّلات التي يكون فيها التغيُّر هو الثابت الوحيد.

وتطل علينا نباتات الروضة في عمله الأخير بوصفها أبطالًا صامتين يروون حكاية الرياض بين صفو الماضي وتحدّيات الحداثة المعمارية الصاخبة. إنها دعوة للتأمُّل في تجربة ترى أن الزمن مكان متجمّد والمكان زمن سائل، وتبحث في الفراغات المرنة عن جملة بصرية تعيد تشكيل علاقتنا بالواقع وتدفعنا إلى إعادة قراءة اللغة بوصفها فضاءً مفتوحًا للتأويل والتحليل.

هندسة النقص

في مشروعه الفني الأحدث "هندسة غير المكتمل"، يشرع عبدالله العثمان في مساءلة الحرف بوصفه كيانًا آيلًا للتفكّك، فيتقصّى مدى استعصاء المعنى على الاكتمال عبر اللفظ؛ إذ يرى الفنان اللغة فضاءً مفتوحًا بالكامل لعمليات التحليل وإعادة البناء، منطلقًا في رؤيته من لحظة غياب واضحة تتمثّل في تلك الحروف غير المكتملة.

وفي هذا السياق، تبرز هندسة النقص لديه بوصفها فلسفةً تجعل من الفشل في بلوغ الاكتمال جزءًا أصيلًا ومكوّنًا أساسًا من بنية التكوين الفني، لا مجرد خلل طارئ يستوجب الإصلاح؛ لأن النقص في نظره ليس غيابًا سلبيًا، بل هو مكوّنٌ حيوي وفعّال يملك القدرة على إنتاج معانٍ متجددة ومفتوحة، فيغدو كل حرف ناقصٍ وكل فراغ بصري مسارًا بديلًا للقراءة، يحفّز المتلقي ويدفعه إلى إعادة تشكيل علاقاته مع اللغة.

ويمتد هذا النزوع نحو استنطاق التحوّلات في معرضه "إيقاع المتغيّر"؛ إذ يبرز انحيازه للحديد المُعتّق والخشب بوصفهما خامات أساسية منحها حق قيادة الفكرة الفنية بخصائصها الذاتية بدلًا من تدخُّله المباشر بصفته فنانًا. فهو يؤمن بأن هذه المواد التي يوظّفها هي في جوهرها أجساد مكتملة الحيوات عند النظر إليها في سياق سابق، فهي أشجار ومعادن وطبيعة جمَّدها الزمنُ.

قراءته للخط بوصفه جزءًا من نسيج المدينة

خمس سنوات من البحث الميداني الدؤوب استغرقها كتاب "اللغة والمدينة" للقبض على الهوية التيبوغرافية لمدينةٍ مثل الرياض، في وقتٍ تتسارع فيه وتيرة التغيُّر المعماري بشكل يسبق التدوين نفسه. وفي هذا الكتاب الذي صدر عام 2025م، بالتعاون بين "إثراء" وصندوق التنمية الثقافية، انبرى العثمان لرصد ارتباطات اللغة من منظورين، هما: التيبوغرافي





مجسم "زهوى" أسطورة العشق والطبيعة في قلب الجزيرة العربية (2023م).



"إيقاع المتغير" (2026م).



"بشر الضوء" (2019م).

والكاليغرافي، مُعدًّا أن نوع الخط هو الدّال الأول على طبيعة الاستخدام في العنوانات وما تمثّله تلك العنوانات من مساحات بصرية. وقد تجلّى هذا الرصد في شيوع خطوطٍ مثل "الثلث" في فضاءات المساجد، و"الرقعة" في الأماكن العامة؛ إذ ترتبط كل مرحلة زمنية بممارسات اجتماعية محددة، مع التأكيد على أن الخطوط اليدوية التي صاغت عنوانات المحال قديمًا لم تكُن مجرد حروف، بل هي قصصٌ إنسانية مرتبطة بالحارة والشخص، وهو ما خلق خطًا زمنيًّا مزدوجًا لكلٍّ من الخط والمادة المستخدمة فيه، ومن هنا تنبع المفارقات والتحليل البصري لسردية اللغة داخل كيان المدينة.

وتتعمق هذه الرحلة الاستقصائية لتكشف عن تلك العلاقة الوثيقة التي تربط بين اللغة والعمارة، وكيف استطاعت الخطوط العربية وتفاصيل المباني أن تعكس بدقةٍ مسارات التطوّر الثقافي والاجتماعي لمدينة الرياض؛ فكتاب "اللغة والمدينة" لا يكتفي بالرصد العام، بل يحرص على تقديم توثيق منهجي لأساليب كبار الخطّاطين الذين نقشوا بصماتهم على معالم المدينة وصنعوا هويتها البصرية عبر عقود، من أمثال: ناصر الميمون، وعبدالرحمن الشويعر، وحسن عبيد، وصالح الصميت، وهم الذين أبدعوا في رسم الهوية البصرية للمدينة وتوثيق ذاكرتها البصرية الحيّة؛ حتى تحتفظ بجهود أولئك المبدعين الذين جعلوا من واجهات الرياض وحروفها سجلًّا اجتماعيًّا وتاريخيًّا يقرؤه العابرون قبل الباحثين.

أساطير معاصرة

حينما قدَّم العثمان أسطورة "زهوى" في مدينة بازل السويسرية عبر تكوينٍ يمزج ببراعةٍ بين المهاة والثعبان، فقد سعى إلى استجلاء دور "الفنان الراوي" في حماية الأساطير الشفهية من ضجيج العالم الرقمي المعاصر، محوّلًا إيَّاها إلى لغة بصرية ذات أبعاد عالمية؛ فالأساطير الشعبية في نظره هي مخازن لخوارزميات وبيانات معرفية للثقافة والتراث، تنسج من خلالها تفاصيل القصص والعادات والتقاليد. ومن أبعاد ثقافة الصحراء وفضاءات المُتخيّل، ولدت رواية "زهوى" كحكايةٍ تتقاطع فيها سمات الإنسان والطبيعة والعشق، ليعكس هذا التنوع في معطيات القصة إدراكًا عميقًا لروح الصحراء قبل أن تتحوّل إلى مخرجات فنية متعددة تشمل المجسّمات والصور والفيديو آرت، في عمل يشبه الرواية البصرية. وهو يرى أن الأساطير التي نصنّفها على أنها خرافات خيالية تتضمن في جوهرها مفاهيم وسلوكيات أصيلة أثرت في الثقافة الشفهية، بل إن الأسطورة في غابر الزمان كانت أشبه بالذكاء الاصطناعي في عصرنا، تعكس في صياغتها قدرتنا على تحويل الأشياء غير الحقيقية إلى حقائق راهنة.

وبتوظيف فيزياء المكان، يبرز عمل "جغرافيا الأمل" في صحراء العُلا بوصفه تركيبًا فنيًّا يعتمد على المرايا العاكسة للأفق لمحاكاة ظاهرة السراب، متسائلًا عن مدى إسهام هذا التوظيف في تشكيل علاقة الإنسان بالأمل بوصفه مسارًا ماديًّا ملموسًا؛ فمنذ زيارته الأولى للعُلا وتأمله في فضاءات الطبيعة والحضارات التي تركت إرثًا مُذهلًا، فكّر العثمان في تقديم عملٍ لا يتدخل كثيرًا في تغيير المنظر الجمالي الطبيعي، فكان السراب هو الخيار التركيبي الأمثل.

إن انكسار الضوء الذي يصنع السراب هو ما دفع الإنسان تاريخيًّا للبحث عن الماء، لكنه من خلال ذلك البحث استطاع أن يكتشف بالصبر أماكن وقصصًا وآمالًا جديدة. فالسراب في نظر العثمان لم يكُن مجرد خدعة بصرية، بل هو مصدر إلهام تعلَّم به رحَّالة الصحراء معنى الصبر ومنحهم رفاهية الحلم، ليغسلوا بقع اليأس برغوة الأمل.

سيرة المادة

منذ تغليف المباني بالقصدير في عام 2017م وحتى تفكيك الحروف في عام 2026م، شهدت علاقة العثمان بـ"المادة" تحوّلًا جذريًّا؛ إذ انتقلت من وسيلة لحفظ الذاكرة إلى أداة تعبيرية تكتسب سلوكها الخاص من خلال الاستخدام. وهذا الدور الطوعي لها أسهم في بناء معناها الفني. فاستخدام القصدير، على سبيل المثال، كان بمنزلة قسطرة قلب رمزية لمفهومي الحفظ والإشارة، مستفيدًا من الوظيفة التقليدية للتغليف الرامية إلى الحفاظ على حرارة الغذاء أو برودته؛ فمادته تملك سيرةً ذاتية مهمة، نسج العثمان بها فضاءه الإبداعي محوّلًا خاماتها الجامدة إلى كيانات تسرد قصص تحوّلاتها الخاصة.

وتجسّد هذا الشغف بالمادة في عمله "الروضة"، الذي أعاد إنتاج ذاكرة البيئة التقليدية وسط صخب التحوّلات العمرانية عبر منحوتة تُشير إلى أشهر ثلاثة نباتات برّية في أرض الرياض، وهي: القرقاص والخزامى والنفل. فالرياض التي اشتق اسمها من "الروضة" تدين بهويتها لتلك الأودية التي حافظت على مياه الأمطار ومكّنت أرضها من الحفاظ على لون الطبيعة وامتلاء الهواء برائحة النباتات العشبية. وهذا هو أصل التسمية في معجم اللغة العربية.

سعيُ العثمان إلى توثيق قيمة تلك النباتات أوحى إليه بوصفها بـ"الأبطال الصامتين" في الحكايات الشعبية والأدب؛ إذ بسّط أشكالها من خلال كتل معمارية وهندسية قوية ذات ألوان زاهية، تضيء مساءً لتحتفظ بحضورها في الظلام، وهو ما يمنح الزوّار فرصةً للتفكُّر في تجربة بصرية وبيئية تعبق بروائحها العطرية، وتؤكد تلك الفرادةَ التي تجعل الرياض تتمتع بروح فطرية وشخصية إنسانية معاصرة.



"إيقاع المتغير" (2026م).



"إيقاع المتغير" (2026م).



معرض "شموس متبخرة" (2023م).

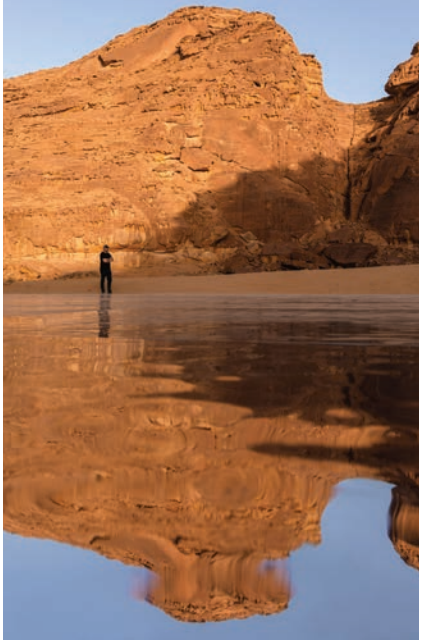


"إيقاع المتغير" (2026م).

مختبر البحث

وصف العثمان عمله الفني "الروضة" بأنه "مختبر بحثي مفتوح"، مشيرًا بذلك إلى منهجيته التي بدأت بـ"هرم أسلوبي" يتكوّن في آليات العمل؛ إذ استهلّ رحلته بجمع معلومات متراكمة من المعارف المتطايرة في كل تخصص، وتحوّلت بالبحث إلى فضول معرفي نسج خاماته من تلك المعلومات التي أخذت وقتها في بناء الفوارق داخلها، وصولًا إلى المرحلة الأخيرة المتمثلة في التجربة الفنية الصرفة.

وباشتغاله على "الحروف المتكسّرة" بوصفها إشارات لهشاشة الوجود، يؤكد العثمان أنه يتعامل مع اللغة في متنها الخاص بوصفها تفكيرًا وبناءً معرفيًّا وأنماطًا سلوكية؛ إذ لم يرَ يومًا أن اللغة المكتوبة أقل هيمنةً من المادي والبصري، بل على العكس من ذلك، فهو يؤمن بأن اللغة هي التي أسّست الشكل واللون والتكوّن في الوعي المعاصر. وهذا البعد العميق للغة هو ما سمح له باكتشاف فراغات مرنة وحيزًا جديرًا ببناء الجملة البصرية والهندسية في آنٍ واحد، وهو ما يفتح آفاقًا جديدة لفهم الحقائق عبر وسائط الفن واللغة معًا.



"جغرافيا الأمل"، العلا (2021م).



"اللغة والمدينة" (2024م).



"روضة"، نور الرياض (2023م).



"جغرافيا الأمل" (2021م).

فضل العلم على الرياضة

من التقنية إلى البحوث الفسيولوجية

خالد كرم



خلال بطولة العالم الأخيرة لكرة القدم، كان من اللافت عدد المرّات التي لجأ فيها التحكيم إلى كاميرات الفيديو لإلغاء أو تثبيت أهداف موضع شك؛ أهي وليدة تسلّل أم لا؟ ومثل هذا الدور للتقنية في الألعاب الرياضية يُثير موضوعًا أشمل حول دور العلوم، وخصوصًا الطب، في تطوُّر الرياضة برمّتها، بما في ذلك قدرات الرياضيين على استمرار تحطيم الأرقام القياسية في رياضات كثيرة.

في السادس والعشرين من أبريل عام 2026م، على أسفلت مدينة لندن، فعل الكيني سباستيان ساوي ما ظلّ لعقود أقرب إلى الأسطورة منه إلى الرياضة: أنهى الماراثون في ساعة و59 دقيقة و30 ثانية، ليصبح أول عدّاء يكسر حاجز الساعتين في سباق ماراثون رسمي مستوفٍ لشروط تسجيل الرقم القياسي. وكان الرقم الجديد أسرع بـ65 ثانية من الرقم العالمي السابق، الذي سجّله كلفن كيبتوم في شيكاغو عام 2023م. وعقب "ساوي" مباشرةً، أنهى الإثيوبي يوميف كيجيلتشا السباق في 1:59:41، ليصبح ثاني أسرع عدّاء ماراثون في التاريخ. وكان الكيني إليود كيبتشوغي قد قطع المسافة في 1:59:40 في فيينا عام 2019م، لكن الزمن لم يُعتمد رقمًا قياسيًّا؛ إذ تحقّق في محاولة صُممت خصيصًا لكسر حاجز الساعتين، وبظروف لا تستوفي شروط اعتماد الرقم القياسي. ومع ذلك، ظلَّ الإنجاز لحظة فارقة في تاريخ الماراثون. وعلّق كيبتشوغي حينها، في عبارة نقلتها اللجنة الأولمبية الدولية: "نحن فقط في بداية ما هو ممكن".

خمس وستون ثانية: ما الذي تغيّر؟

خمسٌ وستون ثانية ليست رقمًا عاديًّا؛ ففي رياضة تُحسم فيها الأرقام القياسية غالبًا بفوارق صغيرة، يبدو هذا الفارق استثنائيًّا. والسؤال الذي يفرض نفسه ليس "من ركض أسرع؟"، بل "ما الذي تغيّر؟". فالجسم البشري لم يتطوّر بيولوجيًّا خلال عقدين؛ إذ إن التطوّر لا يعمل بهذه السرعة. إن الذي تغيّر هو ما صار يعرفه العلم عن الجسم، وما أصبحنا قادرين على قياسه، والطريقة التي نجمع بها هذه المعرفة في التدريب، والتغذية، والأدوات، والتعافي.

من قوة الجسم إلى كفاءة الأداء

لعقودٍ طويلة، تمحورت فسيولوجيا الجهد البدنيّ حول رقم واحد: الحد الأقصى لاستهلاك الأكسجين (VO_2max)، الذي كان يُنظر إليه بوصفه المقياس النهائي للقدرة. ثم ظهرت المشكلة: حين قاس الباحثون هذا الرقم لدى نخبة العدّائين، وجدوه متقاربًا بينهم؛ فهو يفصل النخبة عن الهُواة، لكنه لا يفصل البطل عن زميله في المجموعة نفسها.

لذلك انتقل الاهتمام إلى متغيراتٍ أخرى، منها عتبة "اقتصاد الجري": أي كمية الطاقة التي



جهاز (VO_2max) لتقييم اللياقة القلبية والتنفسية الخاصة بالرياضيين.

يحتاج إليها العدّاء لقطع مسافة معينة بسرعة محددة. قد يمتلك عدّاءان قدرةً هوائية متقاربة، أي قدرة جسم العدّاء على استخدام الأكسجين لإنتاج الطاقة في أثناء الجري، لكن أحدهما يستهلك طاقةً أقل في كل خطوة. عندئذٍ يصبح السباق، ببساطة، مسألة تقليلٍ للهدر.

ظهر مثالٌ مُبكّر على قوة هذا التفكير في دراسةٍ شملت 39 عدّاءً، قادها عالما الفسيولوجيا، بنجامين ليفين وجيمس ستراي-غندرسن، عام 1997م، ونُشرت في مجلة (Journal of Applied Physiology). عاش بعض هؤلاء العدّائين وتدرّب على ارتفاع 2,500 متر، في حين عاش فريقٌ آخر على الارتفاع نفسه لكنه تدرّب على ارتفاع 1,250 مترًا، وظلت مجموعةٌ ثالثة عند مستوى سطح البحر. وبعد 28 يومًا، حقّقت مجموعة "العيش مرتفعًا والتدريب منخفضًا" تحسّنًا في زمن 5,000 متر بنحو 13.4 ثانية، إلى جانب ارتفاع في (VO_2max) بنحو 5%. لم يكُن المبدأ الذي عُرف لاحقًا بـ"عِش عاليًا، تدرّب منخفضًا" اكتشافًا لعضلة جديدة، بل كان إعادة ترتيب لعلاقة الرياضي بالهواء الذي يتنفّسه، وهذه الفكرة أقل كلفة وأذكى من أي مكمّل غذائي موجود في الأسواق.

من الوقود إلى التعافي

ساد الاعتقاد لدى علماء التغذية الرياضية لسنوات طويلة أن الأمعاء تضع سقفًا صارمًا لاستهلاك الكربوهيدرات؛ فوفقًا لمراجعة عالم التغذية الهولندي آسكر يوكندروب في عام 2010م، كان يُعتقد أن الجسم لا يستطيع أكسدة أكثر من نحو غرام واحد من الغلوكوز في الدقيقة؛ أي 60 غرامًا في الساعة، نتيجة تشبّع ناقله المعوي (SGLT1)، وأن ما يتجاوز ذلك قد يسبّب اضطرابات هضمية بدلًا من أن يتحوّل إلى طاقة.

ثم جاء الحلُّ من زاوية غير متوقّعة: فالفركتوز يعبر بناقلٍ مختلف هو (GLUT5). وأظهرت بيانات يوكندروب أن مزج الغلوكوز بالفركتوز يرفع معدّل الأكسدة إلى نحو 1.75 غرام في الدقيقة؛ أي أعلى بنحو 65% من الغلوكوز وحده.

وقد انعكس ذلك على الميدان؛ إذ يقول الدرّاج السلوفيني تادي بوغاتشار، بطل طواف فرنسا: "قبل خمس سنوات، بدا تناول 120 غرامًا من الكربوهيدرات في الساعة أمرًا مستحيلًا". وقد أصبح بعض رياضيي التحمُّل يتدرّبون على تناول 90 إلى 120 غرامًا في الساعة خلال الجهود الطويلة، فيما يُعرف بـ"تدريب الأمعاء"؛ أي تهيئة الجهاز الهضمي لتحمّل كميات أكبر من الكربوهيدرات.

إضافةً إلى ذلك، خرج التعافي بدوره من دائرة الفولكلور إلى المختبر؛ ففي دراسة أجراها فريق شيري ماه في جامعة ستانفورد ونُشرت في مجلة (Sleep) عام 2011م، طُلب من 11 لاعبًا في فريق كرة السلة الجامعي إطالة نومهم، فزاد نومهم الفعلي بنحو 110 دقائق ليلًا على مدى خمسة إلى سبعة أسابيع، وهو ما أدى إلى انخفاض زمن العدو من 16.2 إلى 15.5 ثانية، وارتفعت دِقّة الرميات الحرة بنسبة 9% والثُلاثيّات بنسبة 9.2%. كما لخّصت "ماه" الفكرة قائلةً: "النوم ليس نهاية اليوم؛ إنه بداية الغد".

غير أن العلم لا يمنح فقط، بل إنه يأخذ أيضًا؛ فحمّامات الثلج، التي تحوّلت إلى طقس شبه

مقدّس في غرف الملابس، خضعت للاختبار. ففي دراسة نشرها ليون روبرتس وزملاؤه في مجلة (The Journal of Physiology) عام 2015م، تابع الباحثون رياضيين على مدى 12 أسبوعًا من تدريب القوة، ووجدوا أن الغمر في الماء البارد بعد التمرين قلّل المكاسب في الكتلة العضلية، مقارنةً بالتعافي النشط، وأثّر في نشاط الخلايا الساتلية والمسارات البنائية. وخلص الباحثون إلى ضرورة إعادة النظر في استخدام الماء البارد وسيلةً روتينيةً للتعافي.

من "جين البطل" إلى الوقاية

مع انهيار كلفة تحليل الجينوم، ظهرت سوق تَعِدُ بكشف "الجين البطل". وقد كشف بيان إجماع نُشر في مجلة (British Journal of Sports Medicine) عام 2015م عن حجمها: تبيع 39 شركة اختبارات جينية رياضية مباشرة للمستهلك؛ إذ كان متغيّر (ACTN3 R577X) يُفحَص لدى 16 شركة من أصل 18 أفصحت عن تلك الاختبارات التي تقدّمها، يلي ذلك متغيّر (ACE I/D) لدى 11 شركة. إن الإغراء واضح: مسحة لعاب واحدة تَعِدُ باختصار سنوات من التجربة والخطأ.



إليود كيبشوج وسيباستيان ساوي، من أبرز عدّائي الماراثون.

لكن الأدلة تقول غير ذلك؛ فقد خلص بيان الإجماع نفسه إلى أن "الاختبارات الجينية لا دور لها في اكتشاف المواهب"، وأوصى بعدم إخضاع الأطفال والرياضيين الناشئين لهذه الفحوص التجارية. والسبب بالأرقام: تراوحت نسب الأرجحية لهذه المتغيّرات بين 1.2 و1.35، وهي تأثيراتٌ صغيرة لا تسمح بتحويل نتيجة جينية فردية إلى حكم على الموهبة الرياضية.

جاء نجاح الطب الرياضي من مكانٍ أقل بريقًا: الوقاية. فقد أجرى نيكولاس فان دايك مراجعةً منهجية شملت 15 دراسة و8,459 رياضيًّا، ونُشرت في المجلة نفسها المذكورة آنفًا عام 2019م، وخلصت إلى أن البرامج التي تتضمّن تمرين "النورديك" لأوتار الركبة، وهو تمرين بسيط لا يحتاج إلى أجهزة، تخفّض خطر الإصابة إلى نحو النصف.

بعد ذلك ظهر التصحيح؛ إذ أعاد الباحث الإيطالي المتخصص في علوم التدريب والطب الرياضي، فرانكو إمبيليتزيري، وزملاؤه، تحليل البيانات نفسها بمنهجية مختلفة، وخلصوا إلى أن الأثر الوقائي يبدو أقل حسمًا مما رُوّج له. وهذه سِمةٌ أساسية في العلم: أن يراجع نتائجه ويختبرها من جديد.

آلاف القياسات لا تعني فهمًا

يخرج لاعب كرة القدم المحترف اليوم إلى التدريب وهو يحمل أجهزةً لتحديد الموقع وقياس التسارع، وعلى معصمه جهازٌ يتتبّع تقلّب معدل ضربات القلب، وأحيانًا لاصقة تقيس الغلوكوز باستمرار. وتنتج الحصة الواحدة آلاف نقاط البيانات. والوعد الذي تكرّره الشركات: توقّع الإصابة قبل وقوعها.

هنا يقدّم الميدان درسًا أكثر تواضعًا؛ فقد انتشر مؤشر "نسبة الحمل الحاد إلى المزمن" بوصفه أداةً لإدارة خطر الإصابة، وارتبط به رسم بياني شهير يحدّد "منطقة آمنة" يُفترض أن يقلّل فيها خطر الإصابة. لكن ورقة نقدية نشرها إمبيليتزيري وزملاؤه عام 2020م، بيّنت أن المؤشر يرتكز على أسس مفاهيمية وإحصائية هشّة، وأن العلاقة التي يفترضها بين زيادة التدريب والإصابة لم تثبت سببيًّا. وتقدّم الباحثون بطلب لتصحيح الرسم بعد تكرار نشره في الأدبيات العلمية.

ولم يتوقف الجدل عند هذا الحدّ؛ ففي رسالة نشرها غاريت بولوك وفرانكو إمبيليتزيري وزملاؤهما في مجلة (Sports Medicine – Open) عام 2024م، انتقدوا فيها نماذج تعلّم آلي للتنبؤ بالإصابات في كرة القدم، مشيرين إلى "أخطاء منهجية ومفاهيمية". وكانت مراجعة منهجية سابقة للفريق نفسه، نُشرت في (Sports Medicine) عام 2022، قد طرحت السؤال بوضوح: إلى أي حدٍّ يمكننا حقًّا أن نثق بالتنبؤ بالإصابات الرياضية؟

الخلاصة ليست أن الأجهزة عديمة الجدوى؛ فهي ممتازةٌ في وصف ما حدث: ضبط الإيقاع، وإدارة حجم التدريب، وجدولة السفر والمباريات، ورصد التراجع قبل أن يلاحظه المدرب. لكن القدرة على القياس ليست هي القدرة على الفهم؛ فالإصابة حدثٌ متعدد العوامل لا يُختزل في نسبة واحدة. وأفضل ما تفعله الخوارزميات حتى الآن هو مساعدة المدرّب على طرح سؤالٍ أدق، لا الإجابة عنه.

أين ينتهي الرياضي؟

فلنعُد إلى لندن. خلف سباستيان ساوي لم يكُن هناك تدريب شاق فحسب، بل منظومة من المعرفة: معسكرات ارتفاع في وادي الصدع الكبير، وبروتوكول تغذية يُحصى بالغرام، وأدبيات للنوم، وقياسات للأداء. لكن كيجيلتشا، الذي وصل خلفه بإحدى عشرة ثانية، كان يملك منظومة مشابهة.

العلم لم يصنع البطل، وإنما رفع السقف للجميع، ثم تركهم يتنافسون تحته. لقد قلّص المسافة بين ما يقدر عليه الجسم وما نعرف كيف نُحسّنه: قلّل الهدر، وقصّر زمن التعافي، وساعد على الوقاية من إصابات قد تنهي المسيرة. وفي رياضة تُقاس فيها العَظَمة بأجزاءٍ من الثانية، قد يكون تجميع مكاسب صغيرة كثيرة هو التعريف الدقيق للطفرة.

ماذا لو اختفى النحل؟

رحلة في عالم لا نسمع فيه الطنين

أ.د. سعد القحطاني
تصوير: محمد آل ابن الشيخ





تؤدي النحلة، على صغر حجمها، وظيفةً بيئية جوهرية تتمثّل في التلقيح، وهو إحدى العمليات الأساسية التي تسمح لكثيرٍ من النباتات بإنتاج الثمار والبذور والتكاثر؛ فاختفاء النحل لن يعني فقدان العسل والشمع فقط، بل سيكشف مدى ارتباط الإنسان بالطبيعة وبالكائنات الصغيرة التي تعمل من حولنا بصمت.

تشير منظمة الأغذية والزراعة للأمم المتحدة (FAO) إلى أن نحو 75% من أنواع المحاصيل الغذائية تعتمد، بدرجات مختلفة، على المُلقِّحات الحيوانية، كما تؤثر المُلقِّحات في نحو 35% من الإنتاج الزراعي العالمي من حيث الحجم.

لن يختفي الغذاء.. ولكن التوازن سيختلّ

وحين نتساءل عمّا سيحصل إذا اختفى النحل، فربما تكون الإجابة الأكثر شيوعًا: أننا لن نجد طعامًا. لكن هذه الإجابة، على الرغم من أنها تعكس أهمية النحل، فهي ليست دقيقةً علميًّا.

فلن تختفي المحاصيل إذا اختفى النحل؛ فهناك نباتاتٌ تعتمد على الرياح في نقل حبوب اللقاح، وهناك نباتاتٌ تعتمد على التلقيح الذاتي أو على وسائل أخرى. كما أن النحل ليس المُلقِّح الوحيد في الطبيعة؛ إذ هناك الفراشات والعث والخنافس والذباب وبعض الدبابير والطيور والخفافيش وغيرها من الكائنات التي تشارك في تلقيح النباتات. وتشير منظمة الأغذية والزراعة إلى أن تنوُّع المُلقِّحات يزيد من استقرار عملية التلقيح؛ لأن الأنواع المختلفة تختلف في سلوكها وقدرتها على العمل تحت ظروف بيئية ومناخية مختلفة. وتضم مجموعة النحل وحدها أكثر من 25 ألف نوع معروف، معظمها من النحل البري وليس نحل العسل الذي يربيه الإنسان.

ومع ذلك، فإن اختفاء نحل العسل سيشكّل فقدانًا مهمًّا لأحد الملقحات الرئيسة، وقد تكون آثاره أكبر في بعض المحاصيل والمناطق من غيرها. أما إذا تصوّرنا سيناريو أشمل تختفي فيه النحلات والملقحات الحيوانية الأخرى، فإن التأثير حينئذٍ سيكون أعمق وأوسع.

الزهرة التي لن تتحوّل إلى ثمرة

لكي نفهم أهمية النحلة، علينا أن نتابع رحلة عملها من الزهرة إلى المائدة.

تدخل النحلة إلى زهرة بحثًا عن الرحيق وحبوب اللقاح، وفي أثناء زيارتها تلتصق حبوب اللقاح بجسمها وشعيراتها، ثم تنقلها معها عندما تزور زهرة أخرى. وعندما تصل حبوب اللقاح إلى الجزء المناسب من الزهرة، تبدأ سلسلة من العمليات التي تساعد النبات على إتمام الإخصاب وتكوين البذور أو الثمار، بحسب نوع النبات. وهنا تكمن المفارقة: النحلة لا تذهب إلى الزهرة لكي تنتج لنا الغذاء، بل إنها في أثناء بحثها عن غذائها تساعد النبات على إنتاج الغذاء لنا. إنها علاقة متبادلة نشأت عبر ملايين السنين بين النباتات والملقحات. فإذا انخفضت أعداد الملقحات، يمكن أن تتأثر كفاءة التلقيح، وقد ينعكس ذلك على إنتاج بعض المحاصيل من حيث عدد الثمار وحجمها وجودتها.

ولهذا تؤكد منظمة الأغذية والزراعة أن التلقيح يرتبط بإنتاج مجموعة واسعة من المحاصيل، ومنها الفواكه والخضراوات والمكسرات والبذور ومحاصيل الأعلاف.

أيمكن للإنسان أن يحلَّ محلّ النحل؟

هنا يظهر سؤالٌ آخر أكثر تعقيدًا: إذا اختفى النحل، ألا يستطيع الإنسان إجراء عملية التلقيح يدويًّا؟

يمكن فعل ذلك في بعض الحالات، لكنه ليس بديلًا بسيطًا أو اقتصاديًّا على نطاق واسع. ففي بعض المحاصيل والمزارع، يمكن استخدام التلقيح اليدوي أو وسائل ميكانيكية أو إدارة خلايا نحل داخل المزارع لتحسين التلقيح. لكن تخيّل محاولة تلقيح ملايين أو مليارات الأزهار يدويًّا! سيحتاج الأمر إلى أعداد ضخمة من العمال، ووقت طويل، وتكاليف مرتفعة، فضلًا عن استحالة تطبيقه عمليًّا في معظم البيئات الطبيعية. وهنا تظهر إحدى أهم ميزات الطبيعة: الخدمات التي تُقدِّمها الكائنات الحيّة مجانًا وبكفاءة هائلة.

فالنحلة لا تحتاج إلى مصنع أو وقود أو شبكة كهرباء لكي تنتقل من زهرة إلى أخرى؛ فهي جزءٌ من منظومة طبيعية تعمل باستمرار.

> المحافظة على النحل هي محافظة على وظيفة بيئية، وجزء من التنوُّع الحيوي، ومورد اقتصادي، وأحد مكونات منظومة الغذاء.



وفي تقرير لمنظمة (IPBES)، وهي هيئة دولية تتابع السياسات الحكومية بشأن التنوُّع البيئي، جاء أن قيمة الإنتاج الزراعي السنوي المرتبط مباشرةً بالمُلقِّحات عالميًّا تُراوح بين 235 و577 مليار دولار أمريكي، وفقًا لتقديرات عام 2015م، وهو رقمٌ يوضّح البعد الاقتصادي لخدمات التلقيح.

ماذا سيحدث للطبيعة؟

النحل ليس مجرد عامل زراعي يعمل داخل الحقول، بل هو جزءٌ من شبكة بيئية واسعة؛ إذ تحتاج النباتات إلى المُلقِّحات، وتحتاج الملقّحات إلى النباتات للحصول على الرحيق وحبوب اللقاح، في حين تعتمد كائناتٌ أخرى على النباتات للحصول على الغذاء والمأوى. وهكذا تتكوّن شبكة مترابطة:

نباتات ← مُلقِّحات ← ثمار وبذور ← حشرات وطيور وحيوانات ← نظم بيئية متكاملة.

وتشير منظمة الأغذية والزراعة إلى أن أكثر من 80% من النباتات البرية المزهرة تعتمد على التلقيح الحيواني، وأن المُلقِّحات تُسهم في المحافظة على التنوُّع الحيوي واستدامة النظم البيئية.

النحل في مواجهة الحرارة والمبيدات وفقدان الموائل

لكن السؤال الأهم قد لا يكون: ماذا لو اختفى النحل؟ بل: ماذا نفعل حتى لا نصل إلى هذه المرحلة؟

ثمّة مجموعةٌ من الضغوط تواجه النحل والملقحات، من بينها فقدان الموائل وتجزؤها، والزراعة المكثفة، والاستخدام غير الرشيد للمبيدات، والآفات، والأمراض، والتغيّرات المناخية، وارتفاع درجات الحرارة، وتغيّر توقيت الإزهار. وهنا تصبح حماية النحل جزءًا من حماية البيئة الزراعية نفسها.

فالمزارع الذي يحافظ على النباتات المزهرة، ويرشّد استخدام المبيدات، ويوفّر مصادر للماء والغذاء، ويسعى إلى الإدارة المتكاملة للآفات، لا يحمي النحل فقط، بل يُسهم في بناء نظام زراعي أكثر توازنًا.

ماذا يستطيع الفرد أن يفعل؟

قد يعتقد الإنسان أن قضيةً عالمية بهذا الحجم لا علاقة له بها، لكن حماية المُلقِّحات تبدأ أحيانًا من مساحة صغيرة جدًّا.



يمكن للفرد أن يزرع نباتات مزهرة مناسبة للبيئة المحلية، ويحافظ على النباتات التي تزورها النحلات، ويتجنّب الاستخدام غير الضروري للمبيدات. ويمكن للمدارس والجامعات أن تنشئ حدائق تعليمية للنباتات المزهرة. ويمكن للمزارع أن يخطط لاستخدام المبيدات بطريقةٍ تقلّل تعرُّض النحل لها، ويراعي توقيت المعاملات الزراعية بما يقلّل تأثيرها في المُلقِّحات. أما الباحثون، فدورهم يتجاوز دراسة النحل نفسه إلى دراسة العلاقة بين النحل والنبات والمناخ والزراعة والأمراض والتنوُّع الحيوي.

وماذا لو لم ننتبه؟

سيظهر الخطر الحقيقي أبطأ وأهدأ: انخفاضٌ تدريجيّ في أعداد المُلقِّحات، ثم تراجعٌ في كفاءة التلقيح في بعض المناطق والمحاصيل، وارتفاع في تكاليف الإنتاج،

> ثمة مجموعة من الضغوطات تواجه النحل والملقحات؛ وهنا تصبح حماية النحل جزءًا من حماية البيئة.

وتغير في التنوُّع النباتي والغذائي. وهذا النوع من التغيّرات قد يكون أقل إثارة للانتباه من اختفاء مفاجئ، لكنه مهم علميًّا وبيئيًّا.

فالأنظمة البيئية لا تعمل مثل مفتاح كهربائي؛ إذ لا تنتقل ببساطة من "تشغيل" إلى "إيقاف"، بل تتغيّر تدريجيًّا عندما نفقد أحد مكوناتها.

النحلة الصغيرة.. رسالة كبيرة

في نهاية المطاف، ربما يكون سؤال "ماذا لو اختفى النحل؟" سؤالًا عن النحل، لكنه في الحقيقة سؤال عن الإنسان أيضًا. فهل يمكننا أن نواصل إنتاج الغذاء من دون المحافظة على الكائنات التي تساعد النباتات على التكاثر؟

النحلة لا تعرف الحدود بين مزرعة وأخرى، ولا تميّز بين محصول تجاريّ ونبات برّي، بل إنها تتحرك وفقًا لاحتياجاتها الطبيعية، لكنها في أثناء ذلك تُقدِّم خدمةً بيئية يستفيد منها الإنسان والحيوان والنبات.

وعندما نرى نحلةً تحطُّ على زهرة، قد يبدو المشهد عاديًّا جدًّا. لكن وراء هذا المشهد البسيط توجد سلسلةٌ من العلاقات تمتد من الزهرة إلى الثمرة، ومن الثمرة إلى الغذاء، ومن الغذاء إلى الإنسان.

ولهذا، فإن المحافظة على النحل ليست مجرد محافظة على حشرة، بل هي محافظةٌ على وظيفة بيئية، وجزءٌ من التنوُّع الحيوي، ومورِدٌ اقتصادي، وأحد مكونات منظومة الغذاء.



هل سنستغني عن الطعام؟

حسن الخاطر

لطالما أثارت فكرةُ تحويل البشر إلى كائنات ذاتية التغذية اهتمامَ الأوساط العلمية وخيالهم؛ إذ تُراود البعضَ فكرةُ استغلال الطاقة الشمسية مباشرةً لتغذية الإنسان بها دون الحاجة إلى السلاسل الغذائية التقليدية، في محاكاةٍ لآلية التمثيل الضوئي لدى النباتات والطحالب وبعض أنواع البكتيريا. وعلى الرغم من أن هذه الفكرة تنتمي اليوم إلى آفاق الخيال العلمي، لا يكفّ الطموح العلمي عن استكشاف إمكانية تحقيقها. فهل يأتي يوم يتحرّر فيه الإنسان من الاعتماد على الغذاء، ويعيش على الضوء وحدَه؟

حتى اليوم، لا يزال الغذاء يُعدُّ شرطًا أساسًا لاستمرار الحياة؛ إذ يمدُّ الجسم بالطاقة لأداء وظائفه، ويوفر العناصر الضرورية للنمو والتطوُّر وبناء الأنسجة وإصلاح التالف منها، فضلًا عن دوره الجوهري في الوقاية من الأمراض. ويتكوَّن الغذاء البشري من ثلاثة أنواع رئيسة: البروتينات والكربوهيدرات والدهون. وتلبية هذه الاحتياجات الحيوية هي ما يدفع العلماء إلى التساؤل: هل يمكن يومًا الاستغناء عن السلسلة الغذائية كلها، والحصول على الطاقة والمواد اللازمة للحياة مباشرةً من الضوء والهواء؟

من الهواء إلى الغذاء

أسهم التقدُّم العلمي خلال السنوات الأخيرة في تغيير مفهوم إنتاج الغذاء؛ إذ لم تعُد المختبرات تقتصر على تحسين المحاصيل أو تربية الحيوانات فحسب، بل أصبحت تُطوِّر طرقًا لإنتاج الغذاء من موادّ أولية غير تقليدية. فما كان يُعدُّ قبل سنواتٍ ضربًا من الخيال، مثل اللحوم المستزرعة أو إنتاج الغذاء من الهواء، بدأ يتحوَّل تدريجيًّا إلى تطبيقاتٍ عملية.

ومن أبرز هذه التوجُّهات إنتاج الأغذية اعتمادًا على ثاني أكسيد الكربون بوصفه مادةً أوليّة. ففي هذه التقنية يُحتجز الغاز، ثم يُحوَّل إلى مركّباتٍ كيميائية تستطيع كائناتٌ دقيقة استقلابها لإنتاج بروتينات ودهون ومركّبات غذائية أخرى، وهو ما يفتح الباب أمام تصنيع الغذاء دون الاعتماد المباشر على الزراعة التقليدية.

لم يعُد هذا التوجُّه حبيس المختبرات، بل بدأ يتجسَّد في نماذج تطبيقية واعدة. فقد نجح باحثون في تطوير تقنياتٍ لإنتاج دهون غذائية من دون زراعةٍ أو تربية حيوانات، مُستلهمين تفاعلاتٍ كيميائيةً تحدث طبيعيًّا قرب الفتحات الحرارية المائية في أعماق المحيطات. وفي اتجاهٍ آخر، يعمل فريقٌ من العلماء على إنتاج بروتين صالح للأكل بتنمية كائناتٍ دقيقة تتغذّى على ثاني أكسيد الكربون والهيدروجين، مستخدمةً الكهرباء مصدرًا للطاقة. وقد أظهرت الدراسات أن هذا البروتين يحتوي جميع الأحماض الأمينية الأساسية التي يحتاج إليها جسم الإنسان، وتقترب قيمته الغذائية من البروتينات الحيوانية. وتؤكد هذه الإنجازات أن إنتاج الغذاء لم يعُد حكرًا على الحقول والمراعي، بل أصبح ممكنًا بوسائل غير تقليدية. غير أن السؤال الأجرأ يظلُّ مطروحًا: هل يأتي يومٌ يتحرَّر فيه الإنسان من الاعتماد على الغذاء، ويستمد حاجته من الطاقة مباشرةً كما تفعل النباتات؟

عندما يُصبح الإنسان نباتًا

يمثّل هذا السيناريو التخيُّلي، القائم على إكساب الإنسانِ القدرةَ على التغذية الذاتية أحد أكثر التصوُّرات جرأةً في الخيال العلمي

البيولوجي. ولن يقتصر التغيير على طريقة حصول الإنسان على الطاقة فحسب، بل سيمتد إلى مكانته في السلسلة الغذائية؛ إذ يتحوَّل من كائنٍ مستهلك يتغذَّى على الكائنات الأخرى من أجل البقاء، إلى كائنٍ ذاتي التغذية يستمد طاقته من الشمس مثل النباتات.
لكن تحقيق هذا السيناريو يصطدم بعقباتٍ بيولوجية جوهرية. فالإنسان كائنٌ مرتفع الاستهلاك للطاقة؛ إذ يتحرك باستمرار، ويحافظ على درجة حرارة ثابتةٍ، ويملك دماغًا يستهلك وحدَه نحو 20% من طاقة الجسم، على خلاف النباتات التي هي كائناتٌ ساكنة ومعدل استهلاكها للطاقة منخفضٌ جدًّا. لذلك، فإن عملية البناء الضوئي لن تكون فعَّالة عند تطبيقها على البشر. ولكي يغطي الإنسان احتياجاته اليومية عبر البناء الضوئي، لن تكفيه بشرته الحالية، وسيحتاج إلى جِلْدٍ ذي مساحة تعادل تقريبًا مساحة ملعب تنس.

لتجاوز هذا القيد، قد يتطلّب الأمر إعادة هندسة الجسم البشري جذريًّا. فبدلًا من الاكتفاء بمساحة الجلد الحالية، قد يحتاج الإنسان إلى تراكيب حيوية إضافية تزيد المساحة المُعرَّضة للضوء، أو إلى تطوير بلاستيدات (تراكيب خلوية متخصصة توجد في خلايا النباتات والطحالب) خضراء اصطناعية أكفأ بكثيرٍ من نظيراتها الطبيعية. وربَّما تتمكن تقنيات الهندسة الوراثية والنانو الحيوية مستقبلًا من تصميم أنظمةٍ تستفيد من نطاق أوسع من الإشعاع الشمسي لرفع كفاءة إنتاج الطاقة الكيميائية داخل الخلايا.

نهاية الجوع أم نهاية المائدة؟

إذا أصبح الإنسان ذاتيَّ التغذية، كما يتخيّل البعض، فلن يقتصر التغيير على طريقة حصوله على الطاقة فقط، بل سيمتد ليشمل بنية الحضارة نفسها. فالتخلُّص من الحاجة اليومية إلى إنتاج الطعام ونقله وإعداده، سيُحرِّر جزءًا كبيرًا من الوقت والموارد، ويُعيد تشكيل الاقتصاد العالمي وأنماط الحياة. وقد يُسهم ذلك أيضًا في الحدّ من المجاعة وسوء التغذية وبعض الأمراض المرتبطة بالغذاء.
سيُحدث هذا التحوُّل تغيراتٍ اقتصادية عميقة. فالتراجع الكبير في الحاجة إلى الزراعة وسلاسل الإمداد الغذائي وصناعة المطاعم سيُعيد توزيع الموارد البشرية والمالية على قطاعات أخرى، مثل التعليم والبحث العلمي واستكشاف الفضاء. وفي الرحلات الفضائية البعيدة، قد يخفِّف الاستغناء عن نقل الغذاء وإنتاجه على متن المركبات الكثيرَ من القيود اللوجستية، وهو ما يوسِّع آفاق الاستكشاف البشري للفضاء. وفي هذا السيناريو، لن يعود الطعام ضرورةً بيولوجية، بل خيارًا ثقافيًّا أو شكلًا من أشكال الترف.

لكن التحوُّل إلى عصر ما بعد الطعام، لا يتوقف عند حدود الاقتصاد، بل سيمتد إلى الثقافة أيضًا. فالغذاء لم يكُن يومًا مجرد سعراتٍ حرارية، بل وعاءً للذاكرة الجمعية، ومرآةً للهوية الثقافية للشعوب وتاريخها. وتُعدُّ المطابخ التقليدية والعادات المرتبطة بالمائدة جزءًا من التراث الثقافي غير المادي الذي تتوارثه المجتمعات جيلًا بعد جيل. ومن ثَمَّ، فإن تراجع مكانة الطعام في حياة الإنسان قد يعني انحسار أحد أكثر أشكال التعبير الثقافي رسوخًا.

أمَّا على المستوى الاجتماعي، فقد يكون غياب المائدة أحد أعمق التحوُّلات التي يشهدها المجتمع. فالجلوس إلى المائدة ليس مجرد وسيلةٍ لتناول الطعام، بل هو طقسٌ اجتماعي يعزِّز الألفة، ويقوِّي الروابط الأسرية، ويفسح المجال للحوار وتبادل الخبرات. كما أن كثيرًا من المناسبات، من الولائم العائلية إلى حفلات الزفاف واللقاءات الدبلوماسية واجتماعات العمل، تدور حول الطعام بوصفه وسيلةً للتقارب لا غايةً في ذاته. وإذا انتفت الحاجة البيولوجية إلى الغذاء، فقد تضطر المجتمعات إلى ابتكار طقوسٍ جديدة تحلُّ محل الدور الذي تؤديه المائدة اليوم في جمع الناس. ولعلَّ أكبر ما قد نفتقده في عالمٍ كهذا ليس الطعام نفسه، بل ما كان يصنعه من لقاءاتٍ وذكريات.

ومع كل هذه التحوُّلات، يبرز سؤالٌ يتجاوز الاقتصاد والبيئة والثقافة: هل سيظل الإنسان هو الإنسان إذا تحرَّر من حاجته إلى الطعام؟ فمنذ فجر التاريخ، شكّل البحث عن الغذاء أحد أهم المحركات التي دفعت البشر إلى الزراعة والاستقرار والتجارة والاكتشاف. وإذا انتفت هذه الحاجة، فلن يتغير أسلوب الحياة فحسب، بل قد تتغير نظرتنا إلى العمل والوفرة والعلاقات مع الكائنات الحية، وربَّما إلى معنى البقاء نفسه.
وعلى الصعيد البيئي، قد يؤدي تراجع الاعتماد على الزراعة التقليدية وتربية الماشية إلى خفض جزءٍ من الانبعاثات المرتبطة بإنتاج الغذاء، وإتاحة الفرصة لاستعادة بعض الأراضي الزراعية والرعوية لصالح النُّظُم البيئية الطبيعية. وقد يُسهم ذلك في تعزيز التنوُّع الحيوي وزيادة قدرة النُّظُم البيئية على امتصاص ثاني أكسيد الكربون، وإن كان حجم هذه الآثار سيعتمد على كيفية إدارة هذا التحوُّل.

ما الذي يبقى من الإنسان؟

إذا أصبح الإنسان يومًا ذاتيَّ التغذية، فقد يتراجع كثيرٌ من الصراعات المرتبطة بتوفير الغذاء، وتصبح العلاقة مع الكائنات الحية أقل اعتمادًا على الافتراس والاستغلال. وعندما تنتفي ندرة الطاقة اللازمة للبقاء، قد يتغير كثيرٌ من الدوافع التي وجّهت السلوك البشري عبر التاريخ، وهو ما يفتح المجال أمام مجتمعاتٍ تكرّس قدرًا أكبر من وقتها ومواردها للإبداع والبحث والاستكشاف. لكن ذلك لا يعني بالضرورة اختفاء التنافس أو الصراع؛ فمصادرهما تتجاوز الغذاء إلى عوامل اقتصادية وسياسية وثقافية أخرى.

بين الخيال والواقع

لا يزال تحوُّل الإنسان إلى كائنٍ ذاتيِّ التغذية بعيدًا عن الإمكانات العلمية الحالية؛ إذ يتطلب تغييراتٍ جذريّة في بنية الجسم ووظائفه، تتجاوز كثيرًا مجرد إضافة آلية شبيهة بالتمثيل الضوئي. كما أن تحقيق مثل هذا السيناريو يستلزم فهمًا أعمق للجينوم البشري، وتطوير تقنيات للهندسة الوراثية لا تزال خارج حدود ما هو متاح اليوم.

ومع ذلك، فإن قيمة هذه الفكرة لا تكمن في احتمال تحقُّقها القريب، بل في قدرتها على توسيع حدود الخيال العلمي وإلهام أسئلةٍ جديدةٍ حول مستقبل الإنسان. فالأفكار التي تبدو اليوم بعيدةً قد تصبح غدًا مُنطلقًا لابتكاراتٍ تغيّر طرائق إنتاج الغذاء والطاقة، حتى وإن لم تجعل الإنسان يعيش على الضوء يومًا.

الذكاء الاصطناعي ذو الألف وجه

د. سعود عبدالعزيز العمر
جامعة الملك سعود – كلية التربية

نشرت شركة "بوسطن ديناميكس" على قناتها في منصة يوتيوب، مقطعًا دعائيًّا لروبوتها "سبوت" الشبيه بالكلب. ولإثبات قدرته على استعادة التوازن أقدم أحد المهندسين على ركله. وما حدث بعدها لم يكُن في الحسبان؛ إذ تعالت على الإنترنت صيحات الاستهجان بسبب ركل الكلب الآلي، لدرجة أن منظمة حقوق الحيوان (PETA) اضطرت إلى إصدار بيان تؤكد فيه أن "سبوت" لم يشعر بأي ألم.

قد يبدو التعاطف مع كتلة من الحديد والأسلاك أمرًا طفوليًّا. فنحن نتعامل مع التقنيات بوصفها أدوات لتحقيق غايات محددة، مثل الجوال للتواصل والطائرة للتنقل. لكن علاقتنا ببعض تقنيات الذكاء الاصطناعي غريبة. فقد ذكر رئيس (OpenAI)، سام ألتمان، أن قول المستخدمين "من فضلك" أو "شكرًا" لـ"تشات جي بي تي" يكبّد الشركة ملايين الدولارات. ومع أننا لا نقول "من فضلك" للسيارة أو "شكرًا" للثلاجة، فإن استطلاعًا شمل أكثر من ألف شخص في أمريكا وبريطانيا، أكّد فيه نحو 70% منهم أنهم يخاطبون الذكاء الاصطناعي بأدب. إذا كان التعاطف مع كلب آلي يبدو مستغربًا، فلماذا نتلطّف في كتابة أوامر لتطبيق؟

نزعتنا إلى الأنسنة

أحد التفسيرات لهذه الظاهرة هو نزعتنا إلى أن نضفي على ما هو غير بشري مشاعر الإنسان وطرق تفكيره وسلوكياته. فمثلًا، نحن نؤنسن الحيوانات في القصص، فنجعل الأسد "سيمبا" ملكًا؛ ونؤنسن الأشياء، فنجد الأطفال يصادقون ألعابهم؛ ونؤنسن الأحداث، فنقول إن الحظ ابتسم لنا. وبالطريقة نفسها، نؤنسن الذكاء الاصطناعي، فنشعر أن الكلب الآلي يتألم وأن برامج المحادثة لطيفة. ومن مظاهر الأنسنة أيضًا أن نتخيل أن الآلة تفكّر مثل الإنسان، ثم نتساءل: أيهما الأذكى؟ هذا أشبه بمقارنة طائرة حربية بنسر لمجرد أنَّ كليهما يطير.

في جامعة ستانفورد، تعمّق الباحثان كليفورد ناس وبايرون ريفز في دراسة علاقتنا بالتقنية، وطرحا فكرةً اسمها "معادلة الوسائط"، ويقصدان بها أننا نتعامل مع التقنية غالبًا وفق القواعد الاجتماعية نفسها التي نعامل بها الناس؛ أي أن الوسائط تعادل الحياة. ويفسّر الباحثان ذلك بأن أدمغتنا تشكّلت على مدى آلاف السنين في عالم كان فيه كل من يتحدث إلينا إنسانًا، وكل سلوك اجتماعي يصدر عن إنسان، وكل ما يبدو أمامنا شخصًا أو شيئًا كان حقيقيًّا بالفعل. لذلك تكوّنت لدينا استجابات اجتماعية تلقائية يصعب تعطيلها أمام التقنية. وللتوضيح، عندما نشاهد فِلم رعب نتقزّز من المشاهد الدموية مع أنها مجرد صور، فذلك لأن عقولنا تستجيب لها تلقائيًّا وكأنها حقيقية.

اختبر الباحثان هذه الفكرة بسؤال بسيط وغريب: هل نحن البشر نُجامل الكمبيوتر؟ فطلبا من مجموعة من الطلاب استخدام برنامج تعليمي على الكمبيوتر، ثم تقييمه.

وقُسِّم الطلاب إلى مجموعتين: الأولى قيّمت البرنامج على الكمبيوتر نفسه الذي تعلّمت منه، والأخرى انتقلت إلى كمبيوتر آخر لتقييمه. منطقيًّا، لا ينبغي أن يحدث أي فرق في التقييم؛ فالكمبيوتران مجرد جهازين، والكمبيوتر لا يسعد بالمديح ولا ينزعج من الانتقاد. لكن هذا ليس ما حدث. فالطلاب الذين سجّلوا تقييمهم على الكمبيوتر نفسه كانوا أكثر إيجابيةً في حكمهم من أولئك الذين قيّموه على كمبيوتر آخر. في تعاملنا مع البشر نكون ألطف حين نتحدث عن شخص بحضوره، وهذا بالضبط ما فعله الطلاب: كانوا مُؤدّبين مع الكمبيوتر الذي تعلّموا منه، على الرغم من إدراكهم أنه لا يشعر بشيء.

قد تبدو فكرة أننا نتعامل مع الكمبيوتر بوصفه صديقًا ونراعي مشاعره غير منطقية، لكن الواقع غير ذلك. ففي مقابلة، أكّد رئيس شركة "ميتا" مارك زوكربيرج أن برامج المحادثات الآلية ستلبي الحاجة للأصدقاء (على غرار فِلم" Her ") . ومع الأسف، لم يبقَ هذا خيالًا علميًّا؛ إذ تجاوز تطبيق (Replika) الذي يتيح إنشاء أصدقاء افتراضيين عدد مستخدميه 42 مليونًا.

هذه الصداقات قد تتطور لدرجة إشهار الزواج، حتى إنه ظهر موقع (OpenVow) لإقامة مراسم وإصدار شهادات زواج من الأصدقاء الافتراضيين. وفي تحليل نشرته مجلة "هارفارد للأعمال"، لثلاثة عشر ألف حالة استخدام للذكاء الاصطناعي، تصدّرت فيها عمليات البحث عن الرفقة والدعم النفسي قائمة الاستخدامات.

في برامج المحادثة خصائص عديدة تدفعنا لأنسنتها؛ فهي تتذكّر محادثاتنا السابقة، وتناقشنا في أدق خواطرنا، وتتحدث بالصوت، وترى ما نرى، وتقول "أنا"، بل إنها تُخطئ كالبشر. هذه الخصائص تجعلنا نرى فيها وجه الصديق، ووجه المعلم، ووجه المعالج النفسي. وفي تعاملنا اليومي معها، نطلب منها أن تتقمّص دور المبرمج والمحامي والمرشد السياحي، أو تُمثّل شخصية دافنشي والجاحظ وحتى الجوكر. وهكذا نرى فيها ألف وجه، فنثق بها، ونسلّمها بياناتنا الحساسة، في حين لا يوجد خلف الوجوه سوى خوارزميات وخوادم الشركات.

حين تتحدث الغابة

شبكات التواصل الأولى

د. عثمان مبارك الدوسري



ندلف إلى الغابة متخيّلين أننا تركنا وراءنا عالمًا تشابكت أطرافه بأسرع شبكات الاتصال والإنترنت. تضعف إشارة الهاتف المحمول، وتتوقف الإشعارات، وتطغى تغاريد الطيور وحفيف الأوراق وأصوات الحشرات على ضجيج البشر. غير أن هذا الابتعاد الظاهري ليس سوى وهم؛ فالغابة تعجّ بالرسائل. تتنقل التحذيرات من طائر إلى آخر، وتعبر الإشارات الكيميائية بين الأوراق، وتسري التغيُّرات الكهربائية داخل أنسجة النباتات، في حين تنسج الفطريات شبكاتها حول الجذور. وقبل أن يشيّد الإنسان الكابلات والأقمار الاصطناعية طوّرت الطبيعة أنظمةً قادرةً على اكتشاف التغيُّرات، ونقل المعلومات، وتنسيق الاستجابات.

لا تُشكّل شبكات التواصل في الطبيعة لغةً بالمعنى البشري، كما أنها ليست نسخةً من تقنياتنا الحديثة، لكنها تنسجم مع التعريف الحيوي الأساس للتواصل: إشارةٌ يرسلها كائنٌ حي فتغيّر حالة كائنٍ حيٍّ آخر أو سلوكه. تنتقل هذه الإشارات بسرعات متفاوتة وعبر مستويات مختلفة، فتتحوّل الغابة من حالة السكون إلى حالة من اليقظة. وتدعونا الأبحاث الحديثة إلى الإصغاء إليها بطريقة مختلفة، لا بوصفها مشهدًا صامتًا للحياة البرية أو ساحةً تتنافس فيها الكائنات، بل بوصفها شبكةً معلوماتية متعددة الطبقات، تُشكّلها علاقات التعاون والتنافس والسعي إلى البقاء.

ولعلّ أكثر ما يلفت النظر في هذه الشبكة أن وسائل التواصل فيها لا تقتصر على نوعٍ واحد من الكائنات، بل تتوزّع بين الطيور والنباتات والفطريات، ولكلٍّ منها طريقته الخاصة في إرسال الرسائل واستقبالها.

الطيور التي تبث الأخبار

تبدأ أولى صور هذا التواصل في أكثر وسائل الغابة مباشرةً: الأصوات.

في أعالي غابات الأمازون، قد يتحوّل ظهور كائن مفترس إلى خبرٍ عاجل. في دراسة نشرت عام 2026م، في مجلة (Current Biology)، تعاون فريقٌ بحثي دولي مع مدرّب للصقور، لاستخدام طيور جارحة مُدرَّبة لاستثارة نداءات التحذير لدى الطيور والثدييات العليا. سجّل الباحثون تلك النداءات، ثم أعادوا بثّها في الغابة لمراقبة استجابة بقية الكائنات. كانت الطيور الصغيرة التي يقل وزنها عن 100 غرام أكثر الكائنات فاعليةً في بث التحذيرات. كما شاركت طيورٌ أخرى تعيش في الغابة في إطلاق النداءات، وانضمت إليها قرود الكبوشي والقرود العنكبوتية. ولاحظ الباحثون تميُّز نوعين من الطيور على وجه الخصوص: طائرا النونبيرد (Nunbirds) أبيض الجبهة وأسود الجبهة؛ إذ أدَّيا دورًا فعّالًا في التقاط إنذارات الكائنات المجاورة وإعادة بثّها.

وهكذا، فإن ما يبدو لنا لحنًا جميلًا في المشهد الصوتي الاستوائي قد يحمل، بالنسبة إلى سكان الغابة، معلومات عاجلة ودقيقة. فعندما ينطلق نداء التحذير، تلتقطه الكائنات الحيّة وتعيد بثّه، وخلال ثوانٍ معدودة تتحول أنواع مختلفة من الكائنات إلى نقاط في شبكة مشتركة، لا لأنها اتفقت على التعاون، بل لأن الإصغاء إلى جيرانها الموثوقين قد يضاعف فرصها في النجاة.

الصمت بوصفه رسالة

لا يقتصر التواصل في الغابة على الأصوات، فإن غيابها قد يكون رسالةً لا تقلّ أهمية. فقد أظهرت الدراسة نفسها في غابات الأمازون أن نداءات التحذير الصادرة عن الكائنات التي تعيش في الطبقات السُّفلى من الغابة كانت أقل قابليةً للتكرار والانتشار من مثيلاتها في الطبقات العليا. ومع ذلك، كانت قادرةً على تغيير سلوك الكائنات في أنحاء الغابة. فعندما يُسمع نداء التحذير بوجود حيوان مُفترس، تكاد الطيور الصغيرة التي تقطن أعالي الأشجار أن تتوقف تمامًا عن التغريد.





وقد يحمل هذا الصمت المفاجئ في حدّ ذاته رسالةً بالغة الأهمية. فقد تستدلّ الكائنات الحيّة المنصتة على وجود خطرٍ داهم، ليس بارتفاع الأصوات فحسب، بل باختفائها أيضًا. فغياب النشاط الصوتي المعتاد يغيّر إدراكها للمحيط ويدفعها إلى الحذر، تمامًا كما يُثير انطفاء أنوار شارع مزدحم الريبة في نفوس المارّة. وهكذا، يمكن لغياب الإشارة في الطبيعة أن يصبح إشارة بحدّ ذاته.

الأشجار التي تتبادل الأخبار

وإذا كانت الطيور تعتمد على الأصوات، فإن النباتات طوّرت وسائل تواصل مختلفة تمامًا. فليس بمقدور الأشجار الهرب من الحشرات أو الجفاف أو العدوى، ولذلك تعتمد في بقائها على اكتشاف التغيُّرات والاستجابة لها كيميائيًّا وفسيولوجيًّا. في كتاب "ما الذي يعرفه النبات؟" يصف دانيال شاموفيتس النباتات بأنها كائنات شديدة الاستجابة، تستشعر الضوء واللمس والجاذبية والمواد الكيميائية، وتنتقل الإشارات بين جذورها وسيقانها وأوراقها. ولا يمتلك النبات دماغًا، لكنه قادر على استشعار الإشارات البيئية والاستجابة لها.

ولا يقتصر هذا التواصل على النبات الواحد، بل يمتد إلى النباتات المجاورة أيضًا. فعندما تتعرّض الأوراق لهجوم الحيوانات العاشبة، قد تُطلق النباتات مركبات عضوية متطايرة تستشعرها النباتات المجاورة، فتفعّل دفاعاتها قبل تعرُّضها للهجوم، كما قد تجذب هذه المركبات أعداء الحيوان العاشب الطبيعيين. ولا تقتصر وسائل التواصل على هذه المركبات، بل تشمل أيضًا إشارات كهربائية وهرمونية، وهو ما يدلّ على أن النباتات تستخدم قنوات متعددة لنقل الإشارات. لذلك، لا تتناقل الغابة أخبارها في صورة جُمل، بل في هيئة جزيئات وإشارات فسيولوجية.

شبكات خفية تحت أقدامنا

وإذا كان الهواء يحمل رسائل النباتات، فإن التربة تُخفي شبكة تواصل من نوع آخر. ففي الغابات، وتحت طبقة الأوراق المتساقطة، تقيم الفطريات الجذرية التكافلية شراكات مع جذور النباتات، فتحصل على الكربون الناتج من عملية البناء الضوئي، في حين تساعد النباتات على امتصاص المياه والعناصر المعدنية. وقد ترتبط خيوطها الدقيقة بأكثر من نبات، مُشكّلةً ما يُعرف بـ"الشبكات الفطرية الجذرية المشتركة".

وتُشير التجارب إلى أن بعض المغذّيات والمركّبات الإشارية قد تنتقل عبر هذه الشبكات، وهو ما ألهم الباحثين بتسميتها "الشبكة الخشبية الواسعة" (Wood Wide Web).

ولا تزال الأبحاث تتقصّى حدود الدور الذي تؤديه هذه الشبكات في الغابات، سواء في انتقال المواد أو في تأثيرها البيئي. ولذلك يتعامل العلماء بحذرٍ مع بعض التفسيرات الواسعة لوظيفتها. ومع ذلك، فإن وجودها يكشف أن التربة ليست مجرد وسطٍ تنمو فيه الجذور، بل هي بيئةٌ حيّة تتشابك فيها العلاقات بين النباتات والفطريات.

الذكاء الجماعي في الطبيعة

تقودنا هذه الأمثلة إلى سمة مشتركة تجمع شبكات التواصل في الطبيعة. فلا طائر النونبيرد يتحكّم في أعالي الأشجار، ولا الأشجار تُدير طبقات التربة، ولا توجد مراكز تحكُّم تُشرف على توزيع المغذّيات. بل ينشأ النظام من تفاعل سلوكيات فردية بسيطة؛ فيكرّر طائرٌ نداء تحذير سمعه، ويستجيب نباتٌ لإشارة كيميائية، وتواصل الفطريات نموها نحو مصادر الكربون والرطوبة والمغذّيات. وتُنتج هذه الاستجابات المتفرّقة، عند اجتماعها، سلوكًا مُنسَّقًا على مستوى المجتمع البيئي.

ولا يعني وصف ذلك بـ"الذكاء الجماعي" أن الغابة تمتلك عقلًا واحدًا، بل يُشير إلى قدرتها على تنظيم استجاباتها من خلال الاستشعار الموزّع والتغذية الراجعة. فمستعمرات النمل وأجهزة المناعة تعمل وفق المبدأ نفسه؛ إذ تقود تفاعلات بسيطة بين أفرادها إلى أنماطٍ مُعقّدة ومنظمة من دون قيادة مركزية. وهكذا، يكشف تنظيم الحياة في الغابة أن الأنظمة المُعقّدة قد تنشأ من تفاعل مكوّنات بسيطة، لا من وجود مدير يديرها.

من الغابة إلى المجتمع البشري

لا تقتصر أهمية هذه الشبكات على فهم الحياة في الغابات، بل تُقدّم أيضًا منظورًا مختلفًا لفهم المجتمعات البشرية. فهي لا تعتمد على التعاون وحده، بل تشمل أيضًا التنافس والخداع واستغلال الفرص، وهي سماتٌ لا تخلو منها المجتمعات الإنسانية. ومع ذلك، تكشف هذه الشبكات أن بقاء كل كائن يعتمد، بدرجة أو بأخرى، على تدفق مستمر من المعلومات التي توفرها كائنات أخرى، وأن قوة الشبكة ترتبط بتنوُّع مكوناتها وترابطها. لذلك، قد تصبح النظم البيئية أكثر هشاشةً عندما تفقد الأنواع التي تؤدي دورًا مهمًا في نقل الإشارات والإنذارات.

> في عوالم الطيور والنباتات، وحتى الفطريات، شبكات تواصل وتبادل رسائل بالصوت والصمت والإشارات الكيميائية.

الدرس الذي تعلّمنا إيَّاه الغابة

وتواجه المجتمعات البشرية أسئلة مشابهة: ما مصادر المعلومات الموثوقة؟ ومتى ينبغي إطلاق رسائل التحذير؟ وهل يكون الصمت أحيانًا رسالة؟ وفي حين تشجّع وسائل التواصل الرقمية على سرعة تداول الأخبار، تعتمد شبكات الطبيعة على وصول الإشارة المناسبة إلى الكائن المناسب في الوقت المناسب. فالمعلومة لا تكتسب قيمتها من سرعة انتشارها، بل من قدرتها على توليد استجابة ملائمة.

إن شبكات الطبيعة ليست أجهزة توجيه أو بروتوكولات عالمية، ولا تنقل رسائل بالمعنى الذي ينقله الإنترنت البشري. لكنها طوّرت، عبر ملايين السنين، شبكات محلية تتبادل الإشارات وفق احتياجات الكائنات الحيّة وبيئاتها. وفي المقابل، يمتاز الإنترنت البشري بقدرته على حفظ المعلومات ونسخها ونقلها عبر العالم في لحظات، وهي قدرات لا تمتلكها شبكات الطبيعة.

ومع ذلك، سبقتنا الطبيعة إلى مبدأ أساس: تزداد فرص البقاء عندما تتجاوز المعلومات حدود الكائن الذي اكتشف التغيُّر أولًا. فالإنذارات التي تتناقلها الطيور، والإشارات الكيميائية التي تُطلقها النباتات، والشبكات الفطرية الممتدة تحت الأرض، كلها تحوّل التجربة الفردية إلى استجابة جماعية. ولعلّ هذا هو الدرس الأعمق الذي تقدّمه الغابة؛ فالتواصل أقدم من الكلام، وبناء الشبكات أقدم من الحضارة. وعندما تبدو الغابة صامتةً، فهي في الحقيقة لا تكفُّ عن تبادل الرسائل، لكننا لم نتعلّم بعد كيف نصغي إليها.

القلم أم التابلت..
أيهما يبني عقل الطالب؟

أشرف أمين



رسومات: أسماء خوري.



بعد سنوات من الترويج لتقنيات التعلّم الحديثة والاعتماد على أجهزة التابلت والشاشات التفاعلية في الفصول الدراسية، هل يعود طلبة المدارس إلى الورق والأقلام والكتب المطبوعة؟ سؤالٌ يتبادر إلى الذهن في ظل إعلان عدد كبير من الدول الأوروبية عن اعتماد ميزانيات للكتب الورقية والأقلام، إضافةً إلى منع استخدام الهواتف المحمولة في الفصول، فما الذي حدث؟

منذ فجر التاريخ، ارتبطت فكرة المدارس التقليدية بظهور علم الكتابة وحاجة المجتمعات إلى تخريج كوادر تمتلك مهارات خاصة من أهمها القراءة والكتابة والرسم وإجراء العمليات الحسابية. ويتجلّى ذلك المشهد بوضوح في الحضارات القديمة. وفي أواخر القرن الثّامن عشر، ظهرت أنماط التعليم الأساسي في عدد من الدول الأوروبية، مثل ألمانيا وبريطانيا، التي فتحت أبوابها للجميع بهدف نشر المعرفة بين مختلف فئات المجتمع، وهو ما استمرّ لعقود وقرون متتالية.

تحوّلات التعليم في عصر التكنولوجيا

مع ابتكار الإنترنت وتطوُّر البرمجيات ووسائل الاتصال، اتخذ التعليم أساليب متنوعة، مثل التعليم عن بُعد، الذي أتاح نقل المعرفة والدروس للطلاب من دون الحاجة إلى الحضور الفعلي إلى المدرسة، أو الوجود في المكان نفسه مع المعلم؛ إذ حلّت محلّ ذلك الفصولُ الافتراضية والتواصلُ عبر المنصات الرقمية، أو أن يُشاهد الطالبُ محاضراتٍ مُسجَّلة للمُدرِّس، ثم يتواصل معه لاحقًا لطرح الأسئلة عبر البريد الإلكتروني أو الهاتف.

وظهرت نماذج التعلُّم اللاصفية أو التعلُّم غير المتزامن مثل التطبيقات التعليمية التي تتيح للطلبة اكتساب مزيد من المعلومات والتعلّم دون التقيّد بالمناهج أو الفصول وأوقات الدراسة. ولجمع الحُسنيين، ظهر نمط التعليم المدمج الذي يجمع بين التدريس التقليدي في الفصول والتعلُّم عبر المنصات الرقمية.

ومع إتاحة الهواتف الذكية والأجهزة اللوحية للأطفال في سن مُبكِّرة، حدث تغيُّر كبير في نمط حياة الأطفال الصغار وتعليمهم.

وعزّزت دولٌ متقدمة عديدة هذا المسار إيمانًا بأن دمج الأدوات والتطبيقات التكنولوجية في مراحل التعلُّم الأساسية ستعزّز فرص التعلُّم واكتساب المهارات. كما أنها تتوافق مع الرؤية العالمية لجيلَي "زد" و"ألفا" الرقميين منذ الولادة، الذين يعتمدون كثيرًا على الهواتف الذكية والتطبيقات المُعزَّزة بالذكاء الاصطناعي في جميع مناحي الحياة.

دمج التكنولوجيا وغياب الرؤية

وبالنظر إلى تجربة الدول المتقدمة في دمج التكنولوجيا التعليمية، أظهر تقرير دولي بعنوان "السياسات الوطنية وتكنولوجيا التعليم" أن وباء "كوفيد" كان الدافع الرئيس لتسريع وتيرة تبنّي التكنولوجيا التعليمية من دون أن تكون هناك رؤية واضحة للمستهدف من دمج تقنيات تعليمية أو معايير لقياس جدوى إتاحة الأدوات التكنولوجية في المدارس. فعلى سبيل المثال، أظهرت الدراسة وجود تفاوت كبير في البنية التحتية التكنولوجية حتى على مستوى الدول المتقدمة، سواء في إتاحة الأجهزة الرقمية، أو خدمات الإنترنت، أو توافر المدرسين المُدرَّبين على دمج التكنولوجيا في العملية التعليمية. كما بدا تفاوتٌ رؤية الدول حول المستهدف من دمج التكنولوجيا في التعليم: هل لمساعدة المدرس أم استبداله للتغلُّب على نقص الكوادر المُدرَّبة؟ وازداد الأمر تعقيدًا مع التطورات المتلاحقة في تطبيقات الذكاء الاصطناعي التوليدي. ففي الوقت الذي كان من المفترض أن يُعتمد عليه في توفير شرح المواد الدراسية وتبسيطها، أصبح الطلاب يستعينون به لحلّ الواجبات وإجراء البحوث، وتلخيص الدروس التي كان يجب أن يُنجزوها بأنفسهم، وهو ما تسبّب في تراجع مهارات الطلبة المعرفية، لدرجة أن تقريرًا حديثًا لمعهد "بروكينز" حذَّر من الاستخدام غير المنضبط للذكاء الاصطناعي التوليدي في المدارس وأخطاره التي تفوق فوائده.

التشتُّت الرقمي

وسط كل هذه التجارب والمراجعات، مثّل التقرير العالمي لرصد التعليم لعام 2023م، الصادر عن منظمة اليونيسكو، مراجعةً جديدة لجدوى الوسائل التكنولوجية، ولا سيَّما في مراحل التعليم الأساسية. وقد دعا التقرير، الذي حمل عنوان "التكنولوجيا في مجال التعليم: ما ماهية هذه الأداة؟ ومن يضع شروطها؟"، إلى وضع مصلحة الطلاب في قلب العملية التعليمية، وذلك لضمان أن تكون التكنولوجيا أداةً داعمة للتفاعل البشري وليست بديلةً عنه. وبحسب ما جاء في التقرير، فقد رُصد عددٌ كبير من المشكلات الناتجة عن دمج التكنولوجيا الرقمية والهواتف الذكية في المدارس، أبرزها تشتت انتباه الطلاب وضعف التحصيل. ووفقًا للدراسات التي أُجريت على مستوى 14 دولة حول العالم، تبيّن قطعيًّا أن مجرد وجود الهاتف الذكي بجانب الطالب يؤدي إلى تشتيت انتباهه ويوثر سلبًا في التعلُّم.

تلك الملاحظة دعمتها نتائج تقرير "البرنامج الدولي لتقييم الطلبة" (PISA) لعام 2022م، المتعلق بقياس مهارات الطلاب في سن 15 عامًا في حلّ المعادلات الرياضية، إضافةً إلى قياس مستوى القراءة والكتابة ودرجة الإلمام بالعلوم؛ إذ تبيَّن أن الاستخدام المُفرط للأجهزة الذكية لأغراض الترفيه داخل الصف الدراسي تسبَّب فيما يُعرف بالتشتّت الرقمي. وبحسب الدراسة، فقد تبيّن أن 65% من الطلاب المشاركين في الدراسة من مختلف دول العالم يتشتتون بسبب هواتفهم أو أجهزة زملائهم في أثناء حصص الرياضيات، وهو ما انعكس سلبًا على درجاتهم. ونتيجة لذلك، رصد التقرير انخفاضًا تاريخيًّا وغير مسبوق في الأداء



العام للطلاب على مستوى العالم مقارنةً بالتقييمات السابقة، كما انخفض متوسط أداء الطلّاب بدول منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية بمقدار15 نقطة في الرياضيات و10 نقاط في القراءة، وهو ما يُعادل تغيُّب الطلاب وعدم تحصيلهم لمناهج نصف عام دراسي كامل تقريبًا.

إلى جانب ذلك، أوضحت نتائج التقرير أهمية الدعم والتواصل المباشر بين الطلاب والمعلمين والاختصاصيين النفسيين، سواءً خلال فترة وباء "كوفيد" أو ما بعدها؛ فالمدارس التي حظي طلابها بدعم نفسي قوي من المعلمين وأولياء الأمور أظهرت "مرونة تعليمية" وحافظت على مستواها. في المقابل، رُصِد شعورٌ غالبٌ بين الطلاب المعزولين في فقاعة التكنولوجيا بعدم انتمائهم إلى المدرسة، إضافةً إلى حالة الانعزال والمقارنات المستمرة مع أقرانهم عبر منصات التواصل الاجتماعي، والتعرُّض للتنمُّر والجرائم السيبرانية، وهو ما يزيد إحساسهم بالتوتر والاكتئاب.

ذلك الإنذار بأخطار انعزال الطلبة داخل الفقاعة الرقمية، دفع 58% من دول العالم لحظر استخدام الهواتف الذكية بالمدارس، وفقًا لتقرير اليونيسكو عام 2026م. كما قرَّرت ست دول أوروبية، وهي: فرنسا والسويد والنرويج والدانمارك وبلجيكا وإيطاليا، سحب الأجهزة اللوحية (التابلت) والاستعاضة عنها بالكتب المطبوعة والأقلام والورق. وهذا القرار الذي طُبّق خلال السنوات الثلاث الأخيرة، يراه المسؤولون محاولةً لإنقاذ المهارات المعرفية للطلبة بعد سنوات من الاستخدام المكثّف للشاشات الرقمية في التعليم.

المؤكد أن تلك القرارات التي اتخذتها الدول الصناعية الكبرى جاءت بعد دراسات علمية، أحدثُها دراسةٌ مرجعية نُشرت في دورية (life) عام 2025م، بعنوان "علم الأعصاب المسؤول عن الكتابة.. القلم أم الكمبيوتر: من يفوز في المعركة؟"؛ إذ جرت مراجعة نتائج الدراسات السابقة وتقييمها والتوصّل إلى أن الكتابة بالقلم تتفوّق بوضوح على لوحة المفاتيح في تحفيز الدماغ وتعزيز العمليات المعرفية. وبحسب ما ظهر من صور أشعة المخ بالرنين المغناطيسي، فإن الكتابة بالقلم تُسهم في تنشيط شبكة أوسع بكثير من المناطق الدماغية المرتبطة بالتحكم الحركي، والإدراك الحسي، والعمليات المعرفية العليا، بخلاف النقر على لوحة المفاتيح، حيث تتطلب الكتابة بالقلم تنسيقًا دقيقًا وحركات معقدة لتشكيل كل حرف، مقارنةً بالنقر على الكمبيوتر، الذي يعتمد على عملية نقر متكررة وبسيطة. هذا الاختلاف يجعل الكتابة عملية بالغة الأهمية لطلبة المدارس لما تحقّقه من تعزيز للروابط بين الوظائف البصرية والحركية والمعرفية في المخ. كما تُسهم الكتابة في زيادة القدرة على التعلُّم واستدعاء المعلومات، خصوصًا أن الجهد المبذول في تشكيل الحروف يحسّن القدرة على الاحتفاظ بالمعلومات واستيعابها.

وأوصت الدراسة بضرورة الحرص على الكتابة بالقلم في مراحل التعليم الأساسية؛ إذ ترتبط مهارة الكتابة باليد بتطوير مهارات القراءة والتعرُّف على الحروف بطلاقة. كما أن الارتباط المباشر بين حركة اليد والنتائج البصرية يساعد الأطفال على بناء مسارات عصبية ضرورية لمحو الأمية. وحذَّرت الدراسة من أن الاعتماد المُفرط على الأجهزة الرقمية قد يؤدي إلى تراجع كفاءة المخ في التعلُّم وإلى ضعف التركيز لدى الأجيال الناشئة.

اللافت في الأمر أن الدراسة لم تُلغِ دور التكنولوجيا، بل طرحت حلًّا بديلًا بإدراج الأقلام الرقمية وشاشات التابلت بوصفها أحد البدائل التقنية التي توفر تجربةً تُحاكي الورق والقلم، وهو ما يساعد في الحفاظ على مستوى عالٍ من المشاركة العصبية، مع ضرورة إعطاء الأولوية لتعلُّم الكتابة بالقلم والورق في المدارس، والتفكير في إستراتيجيات هجينة تجمع بين فوائد القلم وكفاءة التكنولوجيا لتحسين النتائج التعليمية والمعرفية. كما يجب النظر إلى التكنولوجيا بوصفها أداةً داعمة وليست بديلةً عن المُدرِّس والتجربة التعليمية؛ فالتكنولوجيا وسيلةٌ وليست غايةً وتُستخدم عند الحاجة وبالقدر المطلوب.

> بعد سنوات الرقمنة، أوروبا تعيد القلم والورق إلى المدارس بعد تحذيرات رصينة من مساوئ الإفراط في الاعتماد على الأجهزة الذكية.



هكذا تعيد وسائل التواصل الاجتماعي تعريف الشهرة

سعد المحارب



قبل عصر وسائل التواصل، كانت الشهرة مرتبطة عادةً بإنتاجٍ ما في حقلٍ معيّن. والوصول إليها يتطلب وقتًا وعوامل مساعدة عديدة، من بينها صلة الوصل بين الفرد والجماهير، ألا وهي الإعلام التقليدي المقروء والمسموع. ولكن وسائل الاتصال الاجتماعي ضخّمت إمكانات ربط الفرد بالجماهير على حساب كل العوامل والشروط الأخرى، حتى أصبحنا أمام أشكالٍ جديدة من الشهرة، و"نجوم" من ذوي القواعد الجماهيرية الضخمة، من دون أن نعرف شيئًا عمّا صنعوه في حياتهم حتى وصلوا إلينا، غير صورهم وأقوالهم.

أربع ملاحظات لا بدّ منها

بدايةً، يجدر بنا الانتباه إلى أربع ملاحظات تأسيسية تتعلّق بموضوع الشهرة وما تغيّر فيها في زمن وسائل التواصل الاجتماعي؛ أولها أن الشهرة أحد المفاهيم الاجتماعية غير المستقرة؛ أي التي لا تحظى بتعريف مُتَّفق عليه. فما معنى الشهرة؟ وما الحد الذي يصير بعده المرء مشهورًا؟ إنها صفة نسبيّة، فثمّة مشهورٌ في بلاده فحسب، ومشهورٌ خارجها، ومشهورٌ فيهما. وهناك مشهورٌ في زمنه، أو بعد زمنه، أو في كليهما. ومشهور في مجال اختصاصه، أو خارجه، أو فيهما، وهكذا. والمراد بلوغه هنا التأكيد على أن الشهرة ليست صفةً ثابتة، وقابلةً للقياس بمعايير محددة.

أما الملاحظة الثانية، فتتمثّل في أهمية التمييز بين الشهرة وصفاتٍ إيجابية تتداخل معها، مثل الجودة والتأثير ونحوهما. فليس كل مشهور يتعامل معه الجمهور على أنه جيد ومؤثر، فقد لا تحجب الشهرة الرداءة، أو للدقة لا تتعارض معها، فيصير المشهور مثالًا متداولًا بصفته تمثيلًا للرداءة، ومحلًّا للتندُّر. وبطبيعة الحال، قد يكون المشهور جيدًا ومؤثرًا، غير أن المقصود هو عزل صفة الشهرة عن غيرها من الصفات.

وثالثة الملاحظات التأسيسية هي أن ثمّة تمييزًا مهمًّا بين المشاهير العابرين زمنيًّا، وهم القادمون من مراحل مثل الصحافة المطبوعة، والإذاعة، والتلفزيون، والمنتديات الافتراضية، الذين تحولوا إلى مشاهير أيضًا على التطبيقات الحديثة، أو بعضها، والمشاهير الجدد الذين انطلقت شهرتهم من هذه التطبيقات الحديثة. وذلك لاختلافين: أولهما تباين الرصيد التاريخي بين المجموعتين، بما يمثّله هذا الرصيد من حمولة تشكّل رافعةً إيجابية، أو ثقلًا سلبيًّا، أو تخلط بينهما. أما الفارق الثاني فيكمن في الخبرة في التعامل مع الشهرة بين المجموعتين؛ فقد مرّت المجموعة الأولى بتجربة الشهرة في صيغة أكثر تقليدية من الصيغة الراهنة، واستطاعت أن تتماشى مع الصيغة المحدّثة بما تشمله من تغييرات، مثل الذوبان التدريجي لهالة النجومية التي كانت تحيط بالمشهور، وتجعله يحرص على تخفيض تكرار ظهوره، وإحاطة نفسه بالغموض. وأما الملاحظة الأخيرة، فترى أن كثيرًا من المعلقين، ولأسباب متعددة، يميلون إلى إجمال شبكات التواصل الاجتماعي، وكأنها كتلة واحدة، أو مجموعة من الأنابيب لإيصال المحتوى؛ في حين أن تعبير "شبكات التواصل الاجتماعي" مفهوم آخر غير مستقر، فهو يشمل عددًا متباينًا، ومستمرًّا في النمو، من التطبيقات المنتشرة على الشبكات والأجهزة المحمولة. ولكل تطبيق منها صفاته الخاصة، ومالكه المختلف، وجمهوره المستهدف، وتاريخه، وسياقه الثقافي، ثم سمات مشاهيره؛ فمشهور "تيك توك"، على سبيل المثال، ليس بالضرورة قابلًا للشهرة على إكس، وقد تلقى منشورات مستخدمٍ ما اهتمامًا هائلًا على إنستغرام، في حين لا يكاد يهتم

أحد بمحتواه المنشور على يوتيوب، وهكذا، مع الإقرار بأن ثمَّة مشاهير عابرين للتطبيقات. غير أننا يجب ألا نغفل أن التطبيقات الحالية والمستقبلية أشبه بمجموعة من الكواكب المتباينة في فضاء شبكة الإنترنت.

أبرز الصفات الجديدة

إن أبرز صفتين للشهرة مع تنامي شبكات التواصل الاجتماعي هما التضخم والاستعراض. لقد تنامت فرص الشيوع والانتشار عبر هذه الشبكات على نحوٍ لا نعرف أنه كان مماثلًا في أي لحظة سابقة. وأصبح بوسع أعداد ضخمة من الناس حول العالم أن يصيروا مشاهير ضمن نطاقات جماهيرية، بإرادتهم أحيانًا، ودونها أحيانًا أخرى. وقد أسهم في هذا النمو الكمي الهائل جملةٌ من العوامل، من أهمها التطورات التقنية المتسارعة، وبزوغ ما يمكن وصفه بـ"سوق المشاهير" الذين اكتسبوا منافع مادية نظير شهرتهم في حدّ ذاتها.

لقد عزّز هذا التضخُّم فرضية الفقاعات، أو غرف الصدى؛ إذ يعيش المرء في محيط من شركاء الاهتمام، والمتفقين مع آرائه والداعمين لها، ومن بينهم مشاهيره. ولذلك ربما يظهر مئات المشاهير، ويختفون، خارج فقاعته من دون أن يعرفهم. وفي الوقت نفسه، فإن هذا التضخم البارز في ارتفاع الطلب على المشاهير يأتي استجابةً لفيضان العرض، لينخرط كثيرٌ من الناس في هذه المهنة، إن صح التعبير، ليشغلوا وظيفة مشهورٍ ولو لأيام أو أسابيع على الأقل.

أما الصفة الثانية، فهي الاستعراض؛ بمعنى أن الشهرة مع نمو شبكات التواصل الاجتماعي عزّزت تسويق الصورة على حساب تسويق الأصل، فصار المهمُّ ما تقول، وما تصوِّر، لا ما تفعل أو ما تملك. وارتبطت الشهرة بما يمكن للمشهور عرضه على الجمهور مهما شاب هذا المعروض شيءٌ من الاختلاق أو التظاهر بخلاف الواقع. وهذا البُعد الاستعراضي هو الباعث الأهم، في رأيي، لأداء المشاهير الصاخب؛ فهم يندفعون إلى أقصى الممكن في آرائهم وقصصهم وصورهم؛ لأن تجارتهم صارت لفت الانتباه. كما سمحت مركزية هذه الصفة بتزايد عدد المشاهير المحتملين؛ لأنهم لا يحتاجون إلى أكثر من الجرأة التي تسمح لهم باستعراض ما يشدّ الانتباه، فدعمت طبيعةُ الاستعراض التضخم. وإلى ذلك يُضاف أن هاتين الصفتين كانت لهما مقدمات متعددة في الشهرة قبل شبكات التواصل الاجتماعي، ومن أمثلة ذلك مرحلة المنتديات الافتراضية على الإنترنت، وبرامج تلفزيون الواقع، وغيرهما. فليس المراد أن النسخة الأحدث للشهرة اتصفت بهما دون النسخ السابقة، بل إن هاتين الصفتين شكّلتا الملامح الأبرز لهذه النسخة.

خوارزميات تحرس بوابات الشهرة

"حارس البوابة" أحد المصطلحات التي صارت تقليدية لدى علماء الاتصال الجماهيري، ويُقصد به كلُّ مَن يملك السماح بظهور المادة الإعلامية، وتحديد مستوى بروزها، ومن ثَمَّ يملك القدرة على حجبها، من داخل المؤسسة الإعلامية أو خارجها. ويسهُل استنتاج الأثر المباشر لقرارات حرّاس البوابة في إحداث الشهرة وتنميتها. هذه السلطة انتقلت مع تنامي شبكات التواصل الاجتماعي إلى الشركات المالكة لمنصات تلك الشبكات، وفي غالب الحالات تحدث عبر إجراءات تقنية مؤتمتة بالكامل، وهو ما يجعل الخوارزميات تقود عمليات حراسة البوابة ذاتيًّا، وتؤثر فيما يتلقاه المتلقي، فتؤدي دورًا رئيسًا في تحديد معنى الشهرة الآن، سواءً بقصدٍ أو من دون قصد.

وكما تأثر المشاهير القدامى بمعايير حرّاس البوابة في الصحافة والإذاعة والتلفزيون، يتأثر مشاهير شبكات التواصل الاجتماعي بسياسات الشركات المالكة للمنصات وخوارزمياتها، فيوائمون موادّهم المستهدفة للنشر مع تلك السياسات والخوارزميات. ويمكننا ملاحظة ذلك في نمط المواد المطروحة، ومدة المادة المصورة، ومراعاة الملكية الفكرية للموسيقى والأفلام ونحوهما، وتجنّب إثارة مسائل محددة تفاديًا لعصا السياسات، واستخدام تعبيرات مفضّلة طلبًا لجزرة الرواج. لذا، يمكن باطمئنان الإقرار بأن أبواب الشهرة ما زال لها حرّاسها القادرون على التأثير في ترتيب أولويات المتلقي، والمتأثرون بدورهم بالضوابط الحكومية والاعتبارات التجارية.

موظفون لدى السوق وخاضعون لشروطها

تعتمد سوق المشاهير، مثل مختلف الأسواق، على استدامة الطلب من جانب مئات الملايين من المستخدمين الذين لا يكاد يجمع بينهم





سوى رغبة متزايدة في الاطلاع والاكتشاف وتبديد الملل. ولذلك صار التجديدُ اللحظي القانونَ الثابت في هذه السوق، وإثارة الانتباه عملتها الرابحة. ومن هنا، فإن مشاهير شبكات التواصل الاجتماعي مهما بدا استقلالهم، بل مهما توهّم بعضهم ذلك الاستقلال، فهم موظفون لدى السوق، وخاضعون لشروطها، وعاملون على استدامتها، بل يمكن وصفهم بالسلعة بالنسبة إلى المنصات والشركات التي تملكها. وهذا ما يفسّر أن بينهم من يشتري الشهرة عبر دفع المال للمنصة، أو لشراء جمهور وهمي، وهذه بدورها سوق فرعية؛ لأن الشهرة ستدرُّ عليه المال أيضًا، حين يشرع في بيع جمهوره للمعلِن. لذا، ربما يتدخل في اختيار المشهور الفئة المستهدفة بمحتواه، تقاطع استهداف الفئة نفسها من المعلن؛ أي أن بين المشاهير من يستهدف المعلن عبر تركيزه على فئة مستهدفة من الجمهور.

إن هذا التفسير الاقتصادي لدورة سوق المشاهير، كما يشرح لنا تضخم أعداد المشاهير، والبعد الاستعراضي لمحتوياتهم، والحاجة الملحة للتجديد اللحظي، وإثارة الانتباه، يعطينا انطباعًا عن قسوة معنى أن تصير مشهورًا الآن. إذ ستحتاج على المستوى الكمي إلى منح أولوية مطلقة لتدفق الإنتاج على حساب الجودة، وعلى المستوى النوعي إلى العمل تحت ضغط سباقٍ، لا يكاد يتوقف، لإثارة الانتباه مهما دفعتَ من أثمانٍ وتنازلات. وهي عملية تجري ضمن ظروف قاسية تشمل، إلى جانب القلق الدائم على رأس مال المشهور المتمثّل في أسباب شهرته، التصالح مع وهن الذاكرة الذي يفرض البناء من الصفر في كل مرة، وإجادة التعاطي مع التقلبات العاطفية الحادة قبولًا ورفضًا، والتسامح مع معادلة الدفع من رصيد المساحة الشخصية مقابل تشجيع تنمية القاعدة الجماهيرية، ولو عن طريق التطفُّل. لذا، فإن القول إن الشهرة صارت متاحةً للجميع في شبكات التواصل الاجتماعي ليس أكثر من مجازفة بلاغية؛ إذ إن الشهرة على هذه الشبكات لها ثمنٌ لا يمكن للجميع دفعه. فكل مشهور تخذله قدرته على الإنتاج، أو يعجزه دفع الثمن، تذوب شهرته عاجلًا؛ فالسوق مزدحمةٌ، والإنتاج لا ينقطع، وشهية المتلقي لا حدود لها، والذاكرة متحفزةٌ للإحلال.

للاستمـــاع



النكتة وتحولاتها

حين يتخفّف الإنسان من ثقل العالم

كاظم الخليفة

للنكتة حياة أطول من الضحكة التي تثيرها. فالضحكة تنطفئ بعد لحظات، في حين تواصل النكتة رحلتها بين الناس، تنتقل من فمٍ إلى آخر، وتعبُر الأزمنة والأمكنة، وتبدّل ألفاظها وشخصياتها وأقنعتها، محتفظةً في مكانٍ خفيٍّ منها بشيء من القلق الذي أنشأها أوّل مرة. ولعل هذا ما يفسر أن معظم النكات تصل إلينا يتيمة المؤلف، فلا أحد يعرف على وجه اليقين من قالها أول مرة، ولا أين وُلدت، وكأن الجماعة ما إن تتلقفها حتى تمنحها نسبًا جديدًا، ثم تدفع بها إلى جماعةٍ أخرى.

في رحلتها الطويلة من فمٍ إلى فم، تتجاوز النكتة مهمتها الأولى في إضحاكنا، لتغدو طريقةً مخصوصة في النظر إلى العالم. تلتقط نتوءًا صغيرًا في سطح الواقع، وتضع إصبعها على مفارقة ألفناها حتى كففنا عن رؤيتها. يأتي الضحك سريعًا، ثم يترك وراءه أحيانًا سؤالًا، أو وخزة، أو شعورًا غامضًا بأن شيئًا جادًّا قد مرَّ أمامنا متنكرًا في هيئة مزحة.

النكتة.. مفارقة تخفف ثقل العالم

لعل قِدَم الضحك في التجربة الإنسانية هو ما أغرى الفلاسفة وعلماء النفس بالبحث فيه، من أرسطو وكانط وبرغسون وفرويد إلى علم النفس التطوري والعلوم الإدراكية الحديثة. ومن سؤالٍ يبدو بسيطًا: "لماذا يضحك الإنسان؟" تتفرّع أسئلة تتصل باللغة والذاكرة واللاوعي وعلاقة الفرد بالجماعة.

ترى بعض تصوّرات علم النفس التطوري في الفكاهة دليلًا على مهاراتٍ ذهنية ولغوية؛ فاللعب بالكلمات وسرعة البديهة والتقاط المفارقة تكشف عن قدرةٍ على إقامة روابط غير مُتوقعة بين الأشياء. ويشير دافيد باس إلى الفكاهة والنكتة والقصص وسحر الكلمة ضمن الوسائل التي يُظهر بها الإنسان كفاءته اللغوية والعقلية. وللضحك بُعدٌ اجتماعي أيضًا، وهو ما تلمحه عبارة برغسون عن حاجة الضحك إلى "صدى"؛ فالنكتة تبحث عن مستمع، ثم يتّسع صداها، وكأن الضاحكين يتقاسمون لحظة اكتشاف واحدة.

وقد التقط التراث العربي شيئًا من هذه الطبيعة النفسية والذهنية للطرفة.



رسم كاريكاتير من مجلة "الكشكول" عام (1925م) .



ملصق فِلم "Kid Auto Races at Venice" (1914م)، لشارلي تشابلن.

يقول ابن الجوزي إن "المُلح والطرائف تُجِمُّ النفس وتريح القلب من كدّ الفكر"، ويمنح الجاحظ قارئ "البخلاء" فسحةً للضحك واللهو حين يملّ الجِدّ. ويلفت ابن الجوزي في تعريفه للحمق المضحك إلى معنًى قريب من آلية المفارقة في النكتة؛ فالحمق عنده غلط في الوسيلة والطريق إلى المطلوب مع صحة المقصود. يبدأ الفعل من مقصد مفهوم، ثم يسلك طريقًا مختلًّا، وفي هذه المسافة بين المقصد ووسيلته تنشأ كثيرٌ من الطرائف.

وترى نبيلة إبراهيم النكتة "مرحًا ذهنيًّا" يتصل بالعبث ومتناقضات الحياة، ويرتكز جانبٌ منه على الكشف المفاجئ عن المعنى المزدوج. وتلتقي هذه الرؤية مع بعض الدراسات الإدراكية الحديثة؛ فعقولنا تبني توقعًا لمسار الحكاية ومعنى الكلام، ثم تأتي النكتة فتحرفه في اللحظة المناسبة. ولهذا يشبّه رينالد آدمز، مؤلفُ كتاب "في جوف النكتة"، متعةَ فهم النكتة بمتعة حل اللغز: نكتشف الخلل بين ما توقعناه وما تكشفه النهاية، ثم نعيد ترتيب المعنى في أذهاننا. ولعل غروشو ماركس لخّص ذلك ساخرًا بقوله: "الفكاهة عبارة عن منطق جُنَّ جنونه".

ويأخذنا فرويد إلى طبقةٍ أعمق من هذه اللعبة الذهنية. فقد اقترب من النكتة كما اقترب من الحلم، متتبّعًا ما تتيحه اللغة من تكثيف وإزاحة وتورية، وما تستطيع تمريره من رغبةٍ مكبوتة أو اعتراضٍ أو عدوان عبر الرقابة النفسية والاجتماعية. لذا، تبدو النكتة، من هذه الزاوية، كأنها ثقب صغير تُحدثه اللغة في جدار الرقابة؛ يمر منه شيء يصعب قوله مباشرة، ويتخفّف الإنسان للحظة من عبء الاحتفاظ به داخله. ولهذا تستطيع نكات مجتمع ما أن تكشف شيئًا من مخاوفه ومحظوراته ورغباته.

ويضيء دافيد لوبروتون هذا المعنى حين يعرض التصوُّر الفرويدي للفكاهة بوصفها تخفيفًا لحصارٍ سابق، وتحريرًا لقدْرٍ من الطاقة النفسية، وهو ما يمنح الإنسان مسافةً مؤقتة مما يثقله. وربما لهذا تزدهر النكتة حين يشتد وقع الواقع؛ تتحول الهيبة إلى صورة قابلة للسخرية، والموقف القاسي إلى حكاية يمكن تداولها، والخوف إلى كلمات يستطيع الإنسان الإمساك بها.

ومن هذه المسافة تنشأ قرابة النكتة بالسخرية، وتجد الفكاهة طريقها إلى الحكاية والمقامة والشعر والمسرح والرواية والسينما. وقد يضحك القارئ من موقف أو شخصية، ثم يكتشف بعد هدوء الضحكة أن شيئًا منه كان حاضرًا فيما أثار ضحكه. ويقول لوبروتون عن الفكاهة إنها حرية يأخذها الإنسان مع "نظام الأشياء"؛ فسحة قصيرة يرى خلالها العالم من زاوية أخرى، قبل أن تنتهي الضحكة وتعود الأشياء إلى أماكنها.

رحلة النكتة بين الوسائط

تاريخيًّا، عاشت النكتة زمنًا طويلًا في فضاء المشافهة، تتنقل من فمٍ إلى فم، ويضيف إليها كل راوٍ شيئًا من حضوره؛ نبرة الصوت، وحركة الوجه والعينين، وتوقيت الصمت، واللحظة التي يختارها لإطلاق عبارته الأخيرة. وربما كانت هذه الطبيعة الشفاهية وراء ضياع أسماء مؤلفي معظم النكات؛ إذ تتلقّفها الجماعة، فتحذف وتضيف، حتى تستقر في الذاكرة الجمعية بعد أن انقطعت صلتها بمن قالها أول مرة.

ثم انتقلت من الذاكرة الشفاهية إلى ذاكرة الكُتّاب. وحفظت مدونات التراث العربي كثيرًا من الطرائف والنوادر في كتب البخلاء والحمقى والمغفلين والأذكياء، وكتب الأخبار والمجالس. ومع التدوين اكتسبت النكتة قدرةً أكبر على عبور الزمن، وحملت معها شيئًا من المجتمع الذي أنتجها؛ لغته وعلاقاته وصوره



ملصق العرض الترفيهي "McIntyre & Heath's Comedians - The Epitome of Vaudeville" نحو (1899م).

عن الذكاء والحمق والبخل والدهاء. وفي المقابل، غابت نبرة الراوي وإيماءته، وأصبحت الكلمات تتولّى وحدها صناعة المفاجأة، بما تتيحه التورية والالتباس والمفارقة والعبارة الأخيرة التي تعيد ترتيب ما سبقها.

ومع المسرح استعادت النكتة جسدها؛ إذ دخلت الحركة والإيماءة والصمت وسوء الفهم في صناعة الضحك. ثم أضافت السينما الصورة والمونتاج والإيقاع، وانتقلت الطرفة من حكاية تُروى إلى موقف يُرى. ويلفت دافيد لوبروتون إلى قدرة السينما الهزلية على خلخلة إيقاعات الحياة الاجتماعية عبر الحادث غير المتوقع وفلتة اللسان والمقلب وسوء الفهم، فيظهر المألوف للحظات في صورة غريبة تثير الضحك.

ووسّعت الإذاعة والتلفزيون بعد ذلك حدود المجلس القديم؛ فصار المؤدي قادرًا على إضحاك جمهورٍ لا يراه، مُوزَّع على مدن وبلدان مختلفة. وظلّت المسافة واضحة بين من ينتج المادة الفكاهية ومن يتلقاها، إلى أن جاءت شبكة الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي لتغيّر طبيعة هذه العلاقة، وتنقل النكتة من المرئي إلى التفاعلي.

أصبح المتلقي يقرأ ويشاهد ويرسل ويعلّق ويقتطع ويضيف، ثم يعيد تركيب الصورة والصوت والكلمة ويدفع بها إلى دورة جديدة من التداول. ومن هذه البيئة برز "الميم" في صورة شديدة التكثيف: صورة مألوفة وعبارة قصيرة تختصران حكايةً كاملة، ثم ينتقل القالب نفسه بين الجماعات، ويكتسب في كل انتقال معنًى جديدًا. والغريب أن هذه التقنية الحديثة أعادت النكتة إلى صفة شديدة القِدَم: جماعيتها حين يتوارى المؤلف الأول، وتستولي الجماعة على النص، وتعيد تشكيله وفق تجربتها ولحظتها.

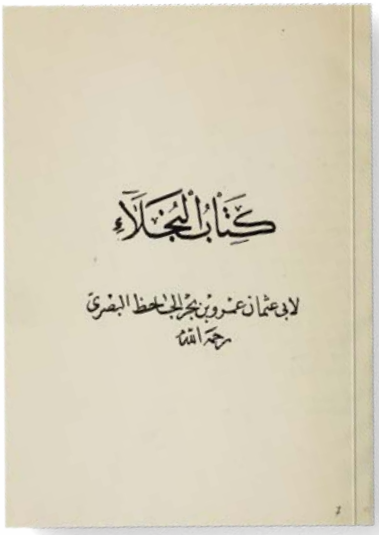
وتساعد فكرة "ثقافة التلاقي" التي يناقشها جون ستوري على فهم هذا التحول؛ فالوسائط القديمة والجديدة تتقاطع، ويتدفق المحتوى بين منصات مختلفة، ويغدو المستهلك طرفًا فاعلًا في إنتاجه وتداوله. والهاتف الذي نحمله يجمع اليوم الكلمة والصورة والصوت والفيديو في وسيطٍ واحد، ويمنح مستخدمه قدرةً على إعادة مزجها وإرسالها في اللحظة نفسها.

حتى الضحكة وجدت في الفضاء الرقمي تمثيلًا لها؛ إذ ظهرت الوجوه الضاحكة والرموز التعبيرية لتؤدي وظيفة الصوت الغائب، واتسع معها "الصدى" الذي تحدث عنه برغسون. فما كان يسمعه بضعة أشخاص في مجلس صغير يستطيع اليوم أن يصل إلى الملايين خلال ساعات. واتساع الصدى يحمل معه وجهًا أقسى أيضًا، حين تتحول السخرية من شخصٍ إلى مادةٍ متداولة قد تلاحقه خارج لحظتها الأولى، وهو ما يتناوله لوبروتون في حديثه عن بعض أنماط الضحك الرقمي التي تتجاوز المرح إلى التشهير والإيذاء.

وتغيّرت مع ذلك سرعة النكتة وعلاقتها بالحدث. كانت الطرفة تحتاج إلى راوٍ يحملها من مجلسٍ إلى آخر، ومنحها الكتاب قدرةً على البقاء، وأعطاها المسرح والسينما جسدًا وصورة، ثم جاءت وسائل التواصل فمنحتها سرعة اللحظة. قد يقع حدثٌ في الصباح، ويصبح قبل المساء مادةً لعشرات "الميمات" ومقاطع الفيديو والتعليقات الساخرة. تكاد النكتة تسير اليوم بمحاذاة الواقع، تلتقطه وهو يحدث، وتعيد تشكيله قبل أن يبرد خبره.

من المشاركة في تداول النكتة إلى المشاركة في صناعتها

واليوم تشهد النكتة تحوّلًا آخر مع الذكاء الاصطناعي. وإذا كانت وسائل التواصل قد نقلت المتلقي من استقبال النكتة إلى المشاركة في تداولها وتحويرها، فإن الذكاء الاصطناعي يفتح أمامه مساحةً أخرى: أن يشارك في إنشائها. يستطيع المستخدم أن يطلب نكتةً عن موضوعٍ محدد، ثم يغيّر





رسم كاريكاتير - مجلة قافلة الزيت، عدد أبريل (1959م).

أسلوبها وشخصياتها ودرجة سخريتها، ويعيد المحاولة حتى يصل إلى الصيغة التي يريدها. وهنا تصبح العلاقة أقرب إلى عملية كتابة مشتركة بين الإنسان والآلة. وهذه الإمكانية ليست بعيدةً عن التجارب التي سبقتها في إنتاج النصوص الأدبية. فقد استطاعت نماذج الذكاء الاصطناعي توليد أبياتٍ ونصوص تحاكي اللغة الشعرية، مستفيدةً من أنماط تعلمتها في المجاز والصورة والإيحاء والعلاقات غير المباشرة بين الكلمات. وتلتقي النكتة مع الشعر، على اختلاف غايتهما، في بعض هذه الأدوات اللغوية؛ فكلاهما يستطيع أن ينقل الكلمة من معناها المباشر إلى معنى آخر، ويعتمد على الإيحاء والمجاز والتورية والمفارقة، ويترك للمتلقي مساحةً يكتشف فيها العلاقة الخفية بين الأشياء.

ولعل المفارقة هي المنطقة الأوضح في هذا اللقاء. فالنكتة، مثل كثيرٍ من الصور الشعرية، تجمع أحيانًا بين شيئين لم نعتَد اجتماعهما. يبدأ الذهن في بناء معنى، ثم تأتي كلمة أو عبارة فتزيحه إلى معنى آخر. والفرق بين ما توقعناه وما انكشف لنا هو ما يطلق شرارة الفهم، وقد تكون هذه الشرارة في الشعر دهشة جمالية، وتصبح في النكتة ضحكة.

وهذا يعيدنا إلى ما يقوله كتاب "في جوف النكتة" عن العقل الذي يضع باستمرار تخمينات بشأن ما سيحدث، وعن المتعة التي تنشأ حين نكتشف التناقض بين التوقع والواقع، وإلى تشبيه فهم النكتة بمتعة اكتشاف حل اللغز. فالذكاء الاصطناعي يستطيع أن يتعلّم هذه البُنى، وأن يبني توقعًا، ثم يكسره، وأن يوظف التورية والمجاز والالتباس لإنتاج أثرٍ فكاهي.

ومع ذلك، يظل سؤالٌ مثير مفتوحًا: حين تكتب الآلة نكتةً تضحكنا، أين حدثت الفكاهة تحديدًا؟ هل كانت في الكلمات التي رتبتها الخوارزمية، أم في وعينا نحن حين استقبلناها وربطناها بتجاربنا وذاكرتنا وثقافتنا؟

لعل الإجابة تُقيم في المسافة بين الطرفين. فالآلة تستطيع تركيب المفارقة، في حين يأتي الإنسان إلى هذه المفارقة مُحمّلًا بتجربته؛ يعرف لماذا تبدو كلمة ما محرجة، ولماذا يحمل موقف معيّن ظلالًا اجتماعية، ولماذا تستدعي عبارة بسيطة ذكرى مشتركة. والنكتة التي عاشت آلاف السنين بين البشر كانت تحمل معها شيئًا من خوفهم ورغباتهم ومحظوراتهم وعلاقاتهم، وتنتقل من جماعة إلى أخرى حاملة آثار الأزمنة التي عبرتها.

خفّة تخفي ثقلها

وهكذا يمكن النظر إلى تاريخ النكتة بوصفه سلسلةً من التحولات في الوسيط والمشاركة معًا: بدأت صوتًا في مجلسٍ، ثم حفظها الكُتّاب، ومنحها المسرح والسينما جسدًا وصورة، وحوّلتها وسائل التواصل إلى مادة تفاعلية تشارك الجماعة في إعادة إنتاجها، ثم جاء الذكاء الاصطناعي ليضع المتلقي على عتبةٍ جديدة يشارك عندها في صناعتها.

والمثير أن كلَّ وسيطٍ جديد لم يُلغِ ما سبقه. ما زلنا نروي النكتة في المجالس، ونقرأ طرائف الجاحظ وابن الجوزي، ونشاهد الكوميديا، ونتبادل "الميمات"، ثم نطلب من آلة أن تؤلف لنا نكتة. تتراكم الوسائط حول حاجة إنسانية قديمة، ويمنح كل زمن تلك الحاجة أداته الخاصة.

ولعل هذا ما يعيدنا، بعد هذه الرحلة الطويلة، إلى عبارة ابن الجوزي القديمة: إن الطرائف "تجم النفس وتريح القلب من كدّ الفكر". تغيّرت الأداة التي تحمل الطرفة، واتسعت الجماعة التي تتلقاها، وتسارعت رحلتها حتى أصبحت تقطع العالم في لحظات، في حين بقي الإنسان يبحث فيها عن تلك المسافة الصغيرة التي تفصله مؤقتًا عن قسوة ما يعيشه. وربما كانت النكتة واحدة من أخف صفحات سيرة الإنسان، وأكثرها قدرة على إخفاء ثقلها.

للاستمـــاع

تونس..
حيث تتذكر الحضارات تاريخها

محمد المولهي
تصوير: مصلح جميل



تتميّز تونس، على الرغم من مساحتها الصغيرة نسبيًّا، بثراء حضاري وثقافي تاريخي متكدس على شكل طبقات؛ إذ ساعدها موقعها الجغرافي على البحر الأبيض المتوسط، وهي أعلى نقطة إفريقية قريبة من الجنوب الأوروبي، على استقطاب أعراق وشعوب وحكّام وأديان ولغات تعاقبت على هذا البلد لتمنحه سمته الأبرز المتمثّلة في التنوُّع والانفتاح. تدل على ذلك اللهجة التونسية الجميلة التي تمزج ألفاظًا من المشرق العربي والتركية والإيطالية والإسبانية والفرنسية، علاوةً على الأمازيغية.





جامع الزيتونة بالعاصمة تونس.



جامع عقبة بن نافع بالقيروان.

تحمل تونس العاصمة اسمها الذي يخلّد إرثًا ضاربًا في عمق التاريخ؛ إذ تشير بعض القراءات اللغوية والتاريخية إلى ارتباطه بإرثٍ أمازيغي عريق يرمز إلى الخصب والأنوثة. ولم تقتصر المدينة على كونها موقعًا عتيقًا متفرعًا عن مرفأ بحري قديم، بل ترسّخ حضورها الإسلامي والعربي بتأسيس جامع الزيتونة المعمور على يد القائد الأموي حسّان بن النعمان نحو عام (80هـ - 698م)، ليغدو النواة التي انطلق منها بناء أزقة المدينة وشوارعها على مرّ العصور. وعلى الرغم من تراجع دور الأسوار والأبواب التاريخية بفعل اتساع المدينة الحديثة، ما زالت روح التراث حاضرةً بقوة في أزقتها المرصوفة بالحجارة السوداء.

تعجّ العاصمة التونسية اليوم بحركة تجارية وسياحية نشطة، وتضم مجمّعًا حيويًّا للصناعات التقليدية، من صناعة الشاشية التونسية (تُلبس على الرأس)، إلى الجلد والنحاس والنسيج، وخصوصًا الجبّة والحلويات، إضافةً إلى سوق الذهب المسمّى "سوق البركة"، وهو ما أهّلها لتُدرج في قائمة التراث العالمي لليونيسكو منذ عام 1979م.

وتتآلف معالمها القديمة والحديثة في نسيجٍ مدهش ومتلاحم؛ إذ يلمس العابر من شارع الحبيب بورقيبة، بما يحمله من رمزية وأحداث كبرى، إلى قلب المدينة العتيقة عبر "باب البحر"، إقبالًا عارمًا على الحياة لا تنال منه الظروف. هناك، تتنقّل الذاكرة بسلاسة بين الأزمنة والرموز الدينية والتاريخية من دون شعور بأي قطيعة بين العوالم، في ميزة راسخة لمدينة استقطبت الجميع على امتداد القرون بلا تمييز.

من قرطاج إلى القيروان

على مرمى حجر من العاصمة، تتربّع ضاحية قرطاج التاريخية بمينائها البوني العريق الذي يعود إلى القرن الثالث قبل الميلاد، وتلتحم بها جوهرة الهضبة قرية "سيدي بو سعيد" بمعمارها الفريد المتّشح بالأبيض والأزرق، مستعيدةً أمجاد حضارة عريقة طالما سحرت القلوب والعقول.

وفي هذا التعدّد الحضاري المتجذر، لا تنفرد تونس العاصمة وحدها بمجد الريادة، بل تتناوب الحواضر على حمل شعلة التاريخ، فتبرز القيروان عاصمةً ثانية للبلاد، وهي ذات ثقل روحي وتاريخي لا يقل شأنًا. والقيروان عاصمة إسلامية أسّسها عقبة بن نافع، ثم تطوّرت بتعاقب الحكّام عليها. كما أن شأنها شأن تونس، فقد تأسّست متفرعةً عن جامعٍ كبيرٍ ما انفكّ يتطوّر في معماره منذ وضع حجارته الأولى، ومنه توسّعت المدينة داخل سورها، لتضم حركةً تجارية خاصة، تمتاز بصناعة الحلويات والسجاد أو ما يسمّى في تونس "الزربية".
ولطالما كانت المرأة القيروانية ذات تأثير كبير في الحياة العامة؛ فمن القيروان انطلقت

فاطمة الفهرية لتؤسّس جامعة القرويين في المغرب. ومنها انطلق "الصداق" (عقد القران) القيرواني الذي منح المرأة حقوقًا أوسع، وقد فرضته أروى القيروانية زوجة أبي جعفر المنصور وأم الخليفة المهدي والد هارون الرشيد. كما أن صناعة السجاد أعطت دورًا مهمًّا للمرأة القيروانية في إعالة عائلتها؛ إذ كانت تُمضي الشهور الطوال في حبك سجادها لتبيعه لاحقًا. والمعلوم أن السجاد القيرواني لا يقل أهميةً عن السجاد الفارسي، ولو أن هناك اختلافًا في طرق الصنع.

وما تنفك القيروان وفيّةً لجوهرها العريق؛ فهي لم تتخلف يومًا عن حفظ ذاكرتها، متربعةً على عرش السياحة الدينية في تونس، وموشحةً بروح مجتمعية يغمرها الألق والبهجة. وتتجلى طقوس هذه الحاضرة بأبهى صورها خلال الاحتفال السنوي بذكرى المولد النبوي الشريف؛ إذ يتقاطر مئات الآلاف من التونسيين والزوّار ليصهروا عبق التراث الروحاني في قوالب عصرية، ممتزجةً فيها أنوار الألعاب الضوئية، وحفلات الإنشاد، ورائحة "المقروض" القيرواني الأصيل في أسواقها النابضة بالحياة.

شواهد التاريخ في المهدية

وتبرز المهدية عاصمةً تونسية ثالثة تقع إلى الجنوب الشرقي من القيروان، حاملةً إرثًا تاريخيًّا مجيدًا بوصفها أول عاصمة لدولة الخلافة الفاطميّة؛ ومن أزقتها انطلق المُعزُّ لدين الله الفاطمي ليوجّه خطاه نحو مصر ويؤسّس القاهرة، تاركًا في المهدية شواهد ناطقة من تلك الحقبة. وما يزيد من سحر هذه المدينة تلك المفارقة الفريدة التي تتجلى في مقبرتها الساحلية المطلة مباشرةً على أمواج البحر، والتي تحولت من فضاء للسكينة إلى ما يشبه متنزهًا للشباب. إنها صورة مصغّرة لروح تونس العميقة، بلد المفارقات العجيبة؛ إذ يولد الضحك في قلب الألم، ويرقص الإنسان عند الضجر، وتصدح الموسيقى مع حنين الروح، ويتعانق البشر على الرغم من قسوة الكراهية، في سبك فريد لتناقضات تصنع هوية مجتمع متنوّع الأعراق ينبض بالحياة دائمًا.

الشمال الخصب والسواحل الزرقاء

بالعودة إلى شمال تونس الخصب، يجد الزائر نفسه في مدنٍ عريقة بإنتاجها الزراعي:





باجة التي عُرفت في العصر الروماني باسم "فيغا" وحملت لقب "مطمور روما"، وتجاورها بنزرت التي تشكّل رمزًا وطنيًّا خالدًا للجلاء (جلاء آخر جندي فرنسي عن تونس)، فضلًا عن كونها واحةً بحرية فريدة. لقد كانت بنزرت على مرّ العصور ملاذًا آمنًا ومحطة استقرار للموريسكيين الهاربين، بل حتى للعائلات الروسية التي فرّت من أتون الثورة الشيوعية مطلع القرن العشرين واستقرّت على ضفافها إلى يومنا هذا. وإلى جانب عمقها التاريخي، لا يقف عطاء المدينة عند حدود الأرض والزراعة، بل يمتد ليعانق البحر في قصة عشق أزلي؛ فأهلها أدرى بخبايا الأمواج وأنواع السمك، وأبرع الناس في حياكة الشباك، حتى باتت زوارقهم الخشبية امتدادًا طبيعيًّا لدفء بيوتهم.

وما يجمع مدن الشمال هو اللون الأخضر، الذي يجسّد اخضرار الحقول والغابات والمساحات المفتوحة على الهضاب والجبال، وحتى على البحيرات والبحر. كما تمتاز بأهم إنتاج زراعي وطني، وهو شجرة الزيتون التي لها مكانة خاصة عند التونسيين، وتنتشر غابات منها في الشمال والجنوب الشرقي على





المدينة العتيقة بالعاصمة تونس.



سيدي بوسعيد.



الشاشية التونسية.

حدٍّ سواء، وهو ما خوّل تونس أن تكون من أوائل منتجي زيت الزيتون البيولوجي الذي يحفظ مذاقه الفريد ويُتوّج مرارًا أفضلَ زيتِ زيتون في العالم.

ويمتد هذا التنوُّع البديع ليطول مناخ تونس وطبيعتها، وتحديدًا في محافظة جندوبة، التي يحمل اسمها عبق الحطّابين؛ إذ تتجلى جماليات الشمال بأبهى صورها. فحين تنساب الطرقات متعرجة بين الغابات الكثيفة المؤدية إلى "عين دراهم" و"طبرقة"، يعبق الجو برائحة شجر "الفرنان" المنعشة. وهناك، تطلّ البيوت ذات السقوف القرميدية المثلثة لتلائم الطقس الشتوي الثلجي، في مشهد استثنائي استحقت به "عين دراهم" عن جدارة لقب "سويسرا تونس"؛ إذ يتهافت الزوّار ليعايشوا لوحةً شتوية آتية من عمق القارة الأوروبية. والمذهل حقًّا أن هذه البقاع الثلجية الساحرة لا تفصلها عن ذهبية الكثبان الصحراوية سوى مسافة خمس ساعات بالسيارة، في تناقض مناخي مدهش يعكس ثراء الجغرافيا التونسية.

سحر الجنوب.. واحات الكثبان الذهبية

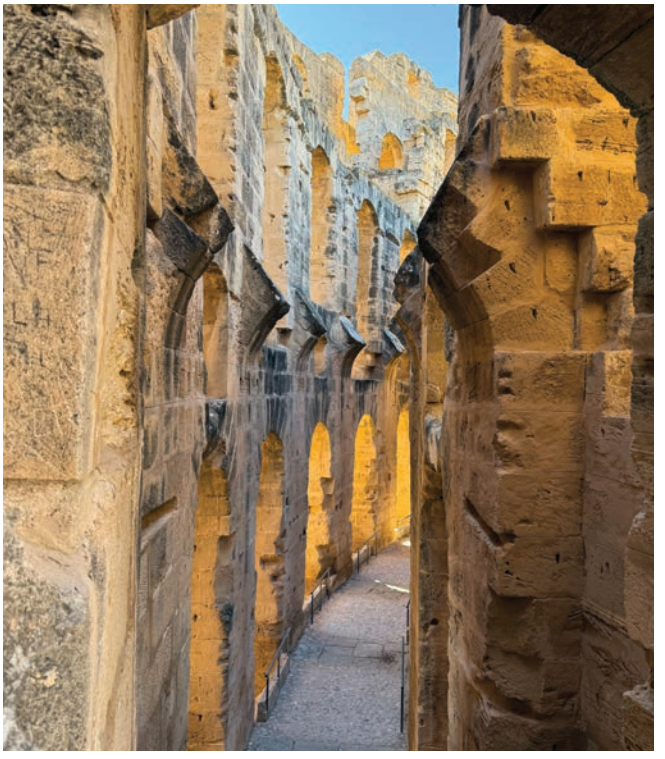
وبالتوجّه جنوبًا، تمتد الكثبان الذهبية لتتخذ العمارة خطوطًا مغايرة، يظن الناظر لأول وهلة أنه دخل بلدًا آخر، غير أن لقاء أهالي الجنوب يزيل هذا الوهم؛ فلا تفصلهم عن الشماليين سوى لكنةٍ محبّبة، في حين توحّدهم الروح الجبّارة في صنع الابتسامة، وعشق الحياة، وكرم الضيافة الذي يرتقي ليكون طابعًا جينيًّا متأصلًا في وجدان كل تونسي.

ويجسّر الفضاء بين الشمال والجنوب التراث المشترك؛ فعشق الفروسية وامتطاء الخيل يجمعهما، وتصدح آلاتهما التقليدية مثل الزكرة والقصبة والطبلة بألحان واحدة، تروي حكايات أزلية تعود إلى مواسم رحيل أهل الجنوب نحو الشمال لحصد الغلال، حيث وُلدت قصص الحب والملاحم الشعبية الخالدة.

ويمثّل الجنوب بواحاته الساحرة وجهًا آخر لتونس الدهشة؛ ففي أحضانه تعشش أندر الطيور المهاجرة ومنها الطائر النحام الوردي، وتتجسّد عبقرية الإنسان في معمار فريد يروض قسوة الصحراء، بدءًا من البيوت المحفورة في صخور مطماطة وشنني وتطاوين، مرورًا بأزقة توزر المرصوفة بالآجر المجفف بحرارة الشمس، وصولًا إلى القباب البيضاء في جزيرة الأحلام جربة. هكذا ينسج الجنوب هويته الخاصة بين بساتين التمور الوافرة ومسالك السياحة الصحراوية، ليظلّ جزءًا لا يتجزأ من لوحة تونس الكبرى المتفردة.



احتفال في سيدي بوسعيد.



قصر الجم (الكولوسيوم) في مدينة الجم.



قصر الجم (الكولوسيوم) في مدينة الجم.



قرطاج بالعاصمة تونس.



متحف البراءة

في قلب حي "تشوقوتجوما" التاريخي في مدينة إسطنبول، يقع متحف يُعرف باسم "متحف البراءة" (Masumiyet Müzesi)، ليتألّق بوصفه أحد أكثر المشروعات الثقافية والأدبية المعاصرة فرادةً وأكثرها إبداعًا في العصر الحديث.

والمتحف من ابتكار الروائي التركي الحاصل على جائزة نوبل للآداب أورهان باموك، وقد أراد أن يجسّد من خلاله روايته المنتظرة التي تحمل الاسم نفسه، "متحف البراءة"، في حيّز مادي ملموس. ولهذه الغاية، اختار مبنًى خشبيًّا عتيقًا من خمسة طوابق يعود تاريخه إلى أواخر القرن التاسع عشر، ليُمحى فيه الحد الفاصل بين الواقع والخيال، داعيًا زائريه أن يخطوا خطواتهم مباشرةً من صفحات الرواية إلى العالم الحزين والعميق لقصة حب إسطنبولية تائهة. لم تكُن فكرة إقامة هذا المتحف وليدةَ مصادفة عابرة، بل انبثقت من هوس عميق لازم باموك طوال حياته تجاه الأشياء العادية، وسيكولوجية الذاكرة الإنسانية. وبينما تقاطع شغفه المبكّر بدراسة الهندسة المعمارية وحلمه بأن يصبح رسّامًا، مع ميوله الأدبية، وجد باموك في هذا المشروع مساحةً مثالية لدمج عوالمه البصرية والهندسية مع سرديته الروائية. ومنذ تسعينيات القرن العشرين، وبينما كان منكبًّا على صياغة نصّه الروائي، شرع في تمشيط أسواق التحف الأثرية والسلع المستعملة ومنازل المعارف والأصدقاء، جامعًا مقتنيات دقيقة تمثّل تفاصيل الحياة اليومية لتكون نواة مشروعه الفريد.

تعامل باموك مع عملية الجمع بوصفها جزءًا حيًّا من عملية الكتابة نفسها، فكان يعثر على قطعة مثيرة للاهتمام، كأن تكون مِلْحفةً قديمة، أو تذكرة سفر باهتة، أو حيوانًا مصنوعًا من الخزف، ليبني حولها حكاية، أو العكس، بأن يبحث عن قطعة تطابق مشهدًا كان يتبلور في مخيلته.

افتتح المتحف أبوابه رسميًّا في ربيع عام 2012م، بعد نحو أربعة أعوام من صدور رواية باموك الشهيرة "متحف البراءة". العمل في ظاهره يروي قصة "كمال"، الشاب المنحدر من أسرة إسطنبولية ثرية، والشابة "فوسون"، قريبته البعيدة، المنتمية إلى الطبقة العاملة. تمتد أحداث الرواية على خلفية مجتمعية صاخبة في إسطنبول بين عامي 1975م و2000م تقريبًا، متتبعةً هوس "كمال" الطويل بحبيبته الذي استمرّ لعقود حتى بعد أن فرّقت بينهما تقلّبات مأساوية. وطوال تلك السنوات، وبدافع قهري في أثناء لقائه بـ"فوسون"، كان "كمال" يجمع كل ما تلمسه يداها أو تستخدمه أو ترتديه؛ من دبابيس الشعر إلى الأقراط وصولًا إلى 4,213 عَقِب سيجارةٍ دخّنتها. وقد جرى تنظيم هذه المقتنيات بعناية فائقة داخل خزائن زجاجية وصناديق خشبية موزعة على طوابق المتحف، بحيث يتطابق كل صندوق عرض مع فصلٍ محدد من فصول الرواية، ليتحوّل النص الأدبي إلى تجربة بصريّة ملموسة.

من خلال هذا المتحف، تحولت الرواية إلى دليل (كاتالوج) حي، وأصبح الفضاء المادي امتدادًا مباشرًا للنص الأدبي. ومع تداخل الطبقات الروائية والواقعية، تخطّى المعرض المفهوم التقليدي للمتاحف ليغدو مرآةً عاكسة لروح مدينةٍ بأسرها. فعندما يتجوّل الزائر بين صناديق العرض، يلمس عن قُرب توثيقًا دقيقًا لتحوّلات إسطنبول الاجتماعية والثقافية بين النصف الثاني من القرن العشرين وبدايات الألفية الجديدة؛ فالتفاصيلُ اليومية البسيطة، مثل زجاجات المشروبات الغازية القديمة، وتذاكر السينما، وصورٍ لعائلة من طبقة بورجوازية كانت تواجه رياح التغيير، تروي قصةَ مجتمع برمّته. وبهذا، يجسّد المتحف بوضوح الصراع الصامت بين التقاليد العميقة وتيارات الحداثة والتغريب المتسارعة التي اجتاحت المجتمع التركي آنذاك.

إلى جانب ذلك، يطرح باموك رؤيته الفلسفية حول طبيعة الذاكرة الإنسانية وكيفية تشبّثنا بالأشياء المادية كلما عصفت بنا رياح الفقدان. فتلك القطع القابعة خلف زجاج الخزائن ليست مجرد آثارٍ لقصة حب طواها الزمن، بل هي مَراسٍ زمنية صُمّمت لإيقاف زحف الوقت الذي لا يرحم، وتخليد لحظات عمر عابرة كادت تذوب إلى الأبد في زحمة النسيان.

وعلى أيّ حال، يظل "متحف البراءة" علامةً فارقة في تقاطع الأدب مع العمارة المعاصرة؛ فهو ليس مجرد مساحة لعرض المقتنيات القديمة، بل هو ملاذٌ حميم للحب الناقص والذاكرة الحزينة التي تأبى الانطفاء. وإذا كانت الروايات عادةً ما تُختتم بانتهاء سطورها الأخيرة، فإن هذا المتحف يمنح قصة "كمال" و"فوسون" حياةً أبدية تتجدّد مع كل زائر يعبر عتبته الخشبية العتيقة. وهو يبقى تذكيرًا بصريًّا دائمًا بأن التفاصيل الصغيرة والهامشية في حياتنا هي وحدها التي تحكي قصتنا الحقيقية، وهي الأثر الباقي حين تفنى الأشياء الكبرى وتتلاشى في زحام التاريخ.

الكرسي



هو رفيقنا الصامت في العمل والاسترخاء، وملاذنا في عتمة الخلوة والتأمل.
وعلى الرغم من طابعه المادي البحت، لا يقتصر الكرسي على كونه أداةً نفعية للراحة، بل هو مرساةٌ تثبّت الوجود البشري، ومرآة شفافة تنعكس عليها ملامح الحضارة والثقافة والتراتبيات الطبقية.
ومنذ أن تجسّدت العروش الملكية الأولى إعلانًا صارخًا للسيادة، وحتى غزو الكراسيّ البلاستيكية المتواضعة لأرصفة العالم، ظل الكرسي مسرحًا خفيًّا للصراع الإنساني؛ فهو يتأرجح بين اتخاذه أداةً للرقابة والانضباط في منظومات العمل، وتوظيفه بوصفه وعاءً سيكولوجيًّا في الأدب والسينما، يستحضر قسوة السُّلطة وحرقة الفقد، فضلًا عن أنه سيدٌ خفيٌّ يعيد صياغة المكان المحيط به بسلطة الامتلاء والمعنى.
في هذا الملف، تطوف بنا مهى قمر الدين في رحلة استقصائية عبر التاريخ والفنون والآداب، لتكشف كيف يروي هذا الجليس الصامت قصة مَن نكون، وكيف يطبع بَصمَته الثابتة على أجسامنا ومصيرنا.

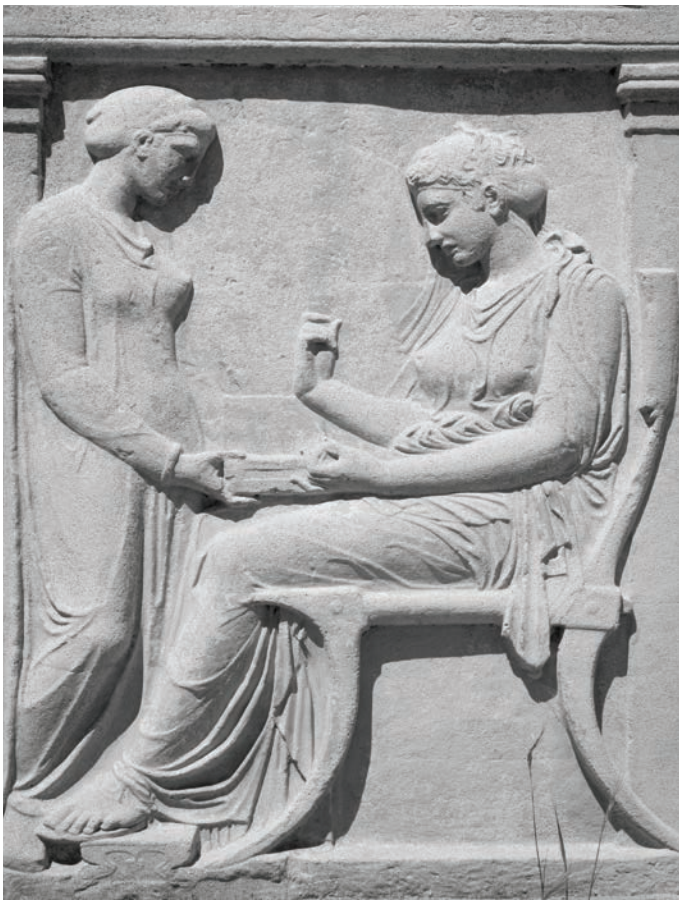
وإذا كان الكرسي في أبسط معانيه مقعدًا مُخصّصًا لشخص واحد، يُصمّم غالبًا بقوائم للدعم ومسند للظهر والذراعين، فإن دلالاته تتسع لتتجاوز الجلوس المألوف؛ فقد يتجسّد في موقف إنساني حين نرى عليلًا على كرسيٍّ متحرّك، وقد يرتفع في المعاجم ليشير إلى السُّلطة والمنصب مثل كرسي القضاء والأستاذية، بل يُطلق مجازًا على من يدير الاجتماعات ويقود دفة النقاش. ولا تقتصر رمزيته على ذلك، بل تمتد لتشمل أشكالًا تاريخية وثقافية كالهودج والمحفة، أو تتحوّل في بعض التقاليد إلى منصة للاحتفال يُحمل عليها الأبطال على أعناق الحشود. ولكن الكرسي لم يحمل دائمًا وجه الرفاهية والاسترخاء، ولم يكُن دائمًا الملاذ المخصّص للراحة فقط، بل وُلد في فجر التاريخ سيفًا سلطويًّا يكرّس الهيمنة.

من العروش إلى الكراسي البلاستيكية

ظهرت أولى الكراسي الحقيقية في مصر القديمة منذ نحو ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد، وكانت آنذاك إعلانات هندسية صارخة عن الحق المطلق في الحكم والسيادة؛ فكانت عروشًا ضخمة صُنعت من الأخشاب النادرة، وطُعِّمت بالعاج والذهب، وتزيّنت بأرجل منحوتة على أشكال حيوانات ترمز إلى خضوع الطبيعة لسيادة الحاكم. ويُعدُّ كرسي "توت عنخ آمون" الذهبي الشهير مثالًا جليًّا على ذلك؛ فهو تحفةٌ فنية متفرّدة طُليت بصفائح الذهب الخالص، وتزيّنت بالرموز المجنحة، في حين نُقشت على ظهر مسنده لوحةٌ بصرية بديعة تُصوّر الملك وزوجته في لحظة حميمة هادئة تحت أشعة شمس آتون. وإلى جانب العروش



العرش الذهبي لتوت عنخ آمون؛ تحفة تجسّد ارتباط الكرسي بالسلطة والهيبة الملكية.



نسخة حديثة من لوحة هيغيسو الجنائزية، وتُظهر كرسي الكِلِسموس اليوناني.



العرش الشهير للملك مينوس في قصر كنوسوس.

الفرعونية، تبرز في التاريخ القديم أمثلة أخرى مثل "عرش كنوسوس" في حضارة مينوس بجزيرة كريت، الذي صُنع من الحجر المنحوت بدقة ليأخذ شكل مقعد سلطوي مرتفع يعكس ملامح الحكم الإمبراطوري المبكر.

ومع تعاقب الحضارات، تطوّرت فلسفة الجلوس لتواكب تباين مفاهيم السلطة والحرية. ففي اليونان القديمة خلال القرن الخامس قبل الميلاد، ظهر تحوُّلٌ جذريّ نحو راحة الإنسان مع ابتكار كرسيّ "الكِلِسموس" الذي تخلّى عن الخطوط المستقيمة الصارمة ليأتي بأرجل مقوّسة ومسند ظهر مُقعّر يعكس بانسيابيةٍ الانحناءة الطبيعية للعمود الفقري البشري. وقد خُلّد هذا التصميم المبتكر على الأواني الفخارية الأثينية والمسلّات الجنائزية الشهيرة مثل "لوحة هيغيسو الجنائزية"، مانحًا الأولوية للأناقة والتناغم العملي (الإيرغونوميا) الذي يضع راحة الجسد في صدارة الاهتمام.

وفي المقابل، تبنّى الرومان نهجًا عمليًّا صارمًا عبر استخدام كراسي "الكورول" القابلة للطي؛ وهي مقاعد صُمّمت عمدًا بلا مساند للظهر لتذكير القضاة والمسؤولين بأن مناصبهم تتطلب الحركة واليقظة المستمرة في إدارة شؤون الدولة، لا الاسترخاء وطول الجلوس، وهو ما جعل هذه المقاعد رمزًا بارزًا للسلطة ولقضاة روما القديمة.

أما في العصور الوسطى الأوروبية، فقد انحسر حضور الكراسي انحسارًا ملحوظًا لتتحوّل إلى مقتنيات نادرة حكرًا على الطبقة الأرستقراطية؛ إذ كان عموم الناس يعتمدون على مقاعد خشبية بسيطة، أو مصاطب خالية من المساند، أو حتى يجلسون على الأرض، في حين فرض السادة والنبلاء هيبتهم من فوق عروش خشبية ثقيلة ذات مساند شاهقة للظهر لتعزلهم رمزيًّا واجتماعيًّا عن المحيطين بهم. ولم تبدأ المقاعد المتخصصة في الظهور والانتشار إلا مع بزوغ عصر النهضة وتطوُّر الحِرف اليدوية في القرون اللاحقة، ليصل الأمر في القرن الثامن عشر إلى ابتكار تصاميم فارقة، مثل "كرسيّ الظهر المجنح" المُصمم خصيصًا لحماية الأجسام من التيارات الهوائية الباردة في القصور، وكرسيّ "وندسور" الإنجليزي الخفيف الذي تميّز بإمكانية إنتاجه بكميات كبيرة. فمنذ القرن الثامن عشر، أصبح تصميم الكراسي فنًا راقيًّا، وحملت بعض طُرُزه أسماء الملوك الذين اعتمدوا هذا الطراز أو ذاك، مثل "لويس الخامس عشر" و"لويس السادس عشر"، ملِكَي فرنسا اللذين تبنَّيا طرازين مختلفين من المقاعد: الأول يتميّز بخطوط خشبية باروكية وعضوية، والثاني بخطوط مستقيمة. غير أن مثل هذه الطُرُز الفنية بقيت حكرًا على قصور عِلية القوم من ملوك ونبلاء؛ لأن الانتشار الحقيقي للكراسي جاء مع الثورة الصناعية التي أحدثت تحوّلًا جذريًّا في مفهوم الكرسي؛ إذ جعلته منتجًا متاحًا للجميع على نطاق واسع.

ففي منتصف القرن التاسع عشر، أحدث المصمّم الألماني "مايكل ثونيت" ثورةً بابتكار تقنيات ثني خشب الزان بالبخار، وهو ما سمح بإنتاج كراسيَّ خفيفةِ الوزن واقتصادية مثل "الكرسي رقم 14"، المعروف أيضًا بـ"كرسيّ المقهى"، بكميات كبيرة وشحنها بسهولة في طرود مدمجة إلى جميع أنحاء العالم. ومع إطلالة القرن العشرين، أسقطت المدرسة التحديثية الزخارف الزائدة، ممهّدةً الطريق أمام تصاميم الأنابيب الفولاذية التي ابتكرها المصمّم النمساوي "مارسيل بروير"، والتي أعقبها الانتقال إلى المواد البلاستيكية المشتقة من النفط.



كرسي المونوبلوك، تصميم بسيط تحوّل إلى أحد أكثر المقاعد انتشارًا في العالم.

الكرسي البلاستيكي يغزو العالم!

مهّد الانتقال إلى المواد البلاستيكية لظهور قطعة متواضعة تحوّلت إلى ظاهرة عالمية لا تكاد تخلو منها بقعة من كوكب الأرض؛ إنه كرسيّ "المونوبلوك" الأبيض الذي يجمع بين خفة الوزن، وقابلية التكديس، ومقاومة الظروف الجوية، إلى جانب تكلفة تصنيعه الزهيدة. هكذا تجاوز هذا المقعد حدود الوظيفة ليصبح مساحةً تشاركية تتقاطع عندها حكايات البشر؛ فتراه قابعًا في مواجهة العواصف الثلجية داخل مقصورة كندية نائية، أو مستندًا على أرصفة بانكوك الصاخبة ليمنح عابر السبيل استراحة قصيرة، أو منسيًّا في زاوية مرسم فنان مغمور، أو حاضرًا في قلب مناظرات سياسية ساخنة في القرى الإفريقية، وصولًا إلى تلك اللحظات الهادئة التي يسترخي فيها المصطافون تحت شمس الشواطئ المتوسطية.

ثمّة تقديراتٌ تقول بوجود أكثر من مليار وحدة من هذه الكراسي البلاستيكية تتوزع في كل ركن من كوكبنا. فقد نجح هذا التصميم المقولب في بسط نفوذه بصمتٍ مطبق، ليتربَّع على عرش أنجح الابتكارات الصناعية وأكثرها إنتاجًا في تاريخ البشرية. ومن الناحية التصنيعية، تُعدُّ قصة هذا الكرسي المصبوب بقالب واحد وفق تقنية الحقن عالي الضغط درسًا مذهلًا في كفاءة الهندسة واللوجستيات. وعلى الرغم من أن بذوره الأولى تعود إلى نماذج مبكّرة مثل كرسيّ "يونيفرسال" الذي أبدعه المصمّم الإيطالي "جو كولومبو" في عام 1965م، برؤيته المستقبلية، انطلق "المونوبلوك" بصورته المألوفة في السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي ليحقّق المعجزة الاقتصادية المنشودة. فهو مُنتَجٌ مُعفًى تمامًا من عناء التركيب أو الصيانة، وخفيف الوزن، وقابل للتكدّس والتداخل بما يختصر تكاليف الشحن إلى حدٍّ كبير. وبفضل حياديته وسعره الزهيد ومتانته، تحوّل إلى عرشٍ مساواتيٍّ تشاركي أتاح للمجتمعات تلبية احتياجات تجمُّعاتها بأيسر السبل.

هذا الحضور الطاغي حمل في طياته، إلى جانب قصة نجاحه الصناعي، وجهًا داكنًا؛ فمع تشديد اللوائح العالمية للحدّ من النفايات البلاستيكية، وتزايد التحوّل نحو الاقتصاد الدائري، نجد أن الخصائص التي جعلت من "المونوبلوك" غازيًا عالميًّا حوّلته إلى كابوسٍ بيئيٍّ وحضاريٍ متكامل. فهو يجسّد الاستهلاكية المفرطة التي تكرّس ثقافة التخلص السريع بدلًا من الإصلاح، وتمثّل مشكلة صنعه من مواد تجعله لا يتحلّل طبيعيًّا، بل يتفتَّت بفعل الشمس إلى جزيئات سامة. علاوةً على ذلك، تسبّب في تشويه جمالي وثقافي عُرف بـ"الاستعمار البصري"؛ إذ بدلًا من المقاعد التقليدية ذات الحرفية المحلية في الساحات التاريخية والأسواق القديمة والجزر الاستوائية، جاءت قطعٌ بلاستيكية رخيصة، مكرّسةً عولمةً عقيمةً تُجرّد المجتمعات من نسيجها المعماري والثقافي الفريد لصالح توحيد استهلاكي بحتٍ.

ولذلك، فهو يقف اليوم عند مفترق طرق حاسم؛ إذ يخضع لتجارب تصميمية مبتكرة تشمل استخدام بلاستيك مُعادٍ تدويره بنسبة 100%، إضافةً إلى بلاستيك حيوي قابل للتحلُّل مُستخلص من الطحالب والقنب، فضلًا عن تصاميم مبتكرة تسهّل استبدال الأجزاء التالفة.



حضور بسيط ومألوف يعكس اندماج المونوبلوك في تفاصيل الحياة اليومية.



كراسٍ ترافق فضاءات الحركة والترفيه، مستفيدة من خفّتها وسهولة نقلها.



الوجه البيئي القاتم لانتشار المونوبلوك حيث تحول إلى عبء بيئي طويل الأمد.

الكرسي بوصفه أداةً للرقابة والتحكُّم

اليوم، تجاوز الكرسي حدود مادته البلاستيكية ليصبح أداةً أعمق وأكثر خفاءً، منتقلًا من السيطرة على الفضاء العام إلى التحكُّم المباشر في أجسامنا عبر هندسة الانضباط الحيوي. فأصبحت المقاعد في العصر الحديث تتخلى عن وظيفتها البسيطة المتمثّلة في الراحة والسكون، لتتحوّل إلى بنية تحتية صامتة تفرض الانضباط الحيوي؛ إذ تُهندس الأجساد وتضبط حركتها بدقة متناهية لخدمة كفاءة المنظومات المؤسسية. وعند تأمل الفضاءات المهنية والتعليمية، يتجلى بوضوح كيف يمارس تصميم الكرسي شكلًا من أشكال السلطة الخفية التي طالما حلّلها فلاسفة مثل ميشيل فوكو؛ فهو لا يكتفي باحتضان الجسم، بل يرسم حدوده بدقة، ويراقب التزامه بالمعايير المفروضة، ويقمع أي نزوعٍ نحو التمرُّد الحركي الطبيعي. وقد ظهرت ملامح هذه الهندسة بوضوحٍ مع المقاعد المدرسية في مطلع القرن العشرين؛ إذ دُمجت المقاعدُ بالطاولاتٍ في هياكل خشبية أو معدنية صارمة صُمّمت خصوصًا لكبح حركة الأطفال الطبيعية، وتوجيههم نحو الانضباط والامتثال الجماعي.

ولم تَعُد هذه السيطرة حبيسة التصاميم التقليدية الثابتة، بل تطوَّرت هذه الكراسيُّ في العصر الرقمي المعاصر لتأخذ شكل "الكراسي الذكية ذات الحساسات الحيوية" المزوّدة بتقنيات متطورة ترصد انحناءة العمود الفقري، وتقيس معدلات ضربات القلب، وتحسب أوقات الاستراحة والإنتاجية لكل موظف بدقةٍ آلية صارمة.

قاعة محاضرات جامعية، تكشف كيف ينظّم ترتيب المقاعد حركة الأفراد ويوجّه سلوكهم داخل الفضاء التعليمي.



عصرنا.. عصر الكرسي وليس الكمبيوتر

أبرز ما يُظهر أهمية حضور الكرسي وعمق دلالاته هو ما يطرحه الكاتب البريطاني فيبر كريغان ريد، في كتابه الصادر عام 2018م، بعنوان "تغيّر الرئيسيات: كيف يعيد العالم الذي صنعناه صياغتنا"؛ إذ يرى أن مؤرِّخي المستقبل عندما ينظرون إلى عصر الأنثروبوسين الذي نعيش فيه اليوم، فلن تكون الكمبيوترات هي التقنية التي تختصر هوية عصرنا، بل ذلك الابتكار البسيط الذي نخضع له طوال أيامنا: "الكرسي".

والشاهد على ذلك أنه إذا تأملنا في تاريخ الأدب الإنساني، بدءًا من ملحمة جلجامش والأدب الهندي القديم مثل "المهابهاراتا"، مرورًا بملحمة هوميروس الضخمة، وصولًا إلى الشعر العربي الجاهلي، فسنجد خلوّ هذه النصوص العريقة من أي ذكر للكرسيّ بالمفهوم الشائع اليوم؛ بل إننا نجد أنه حتى في مراحل لاحقة ومتقدمة نسبيًّا، كما في مسرحيات شكسبير الخالدة مثل "هاملت" الصادرة عام 1599م، يظل الغياب سيد الموقف، وهو ما يعكس حداثة هذا الابتكار وهيمنته الطارئة في تاريخ البشرية.

غير أن المشهد انقلب رأسًا على عقب مع حلول منتصف القرن التاسع عشر؛ ففي رواية "منزل الكآبة" لتشارلز ديكنز، يتردَّد ذكر الكراسي فجأة 187 مرة، في توثيقٍ روائيٍّ دقيق لانفجار الثورة الصناعية التي غمرت الثقافات الشرقية والغربيةً بفيضٍ من المقاعد. وهنا يبرز السؤال المُلح: ما الذي تغيّر في جذور الوجود البشري يا تُرى؟

"تدخين العصر الحديث"؟!

لم يعُد الكرسي مجرد أداة بسيطة للجلوس والراحة، بل تحوّل إلى بنية تحتية خفية تتحكّم في تفاصيل حياتنا اليومية، بل في تكويننا البيولوجي نفسه. فمنذ تفجُّر الثورة الصناعية وتوسُّع التطور التقني، تحوّل الإنسان من كائنٍ حركي يعتمد على القوة العضلية والترحال إلى كائنٍ "مستقر" محكوم بالجلوس طوال ساعات النهار. فاليوم، باتت أنشطتنا بأسرها، سواء تعلّق الأمر بالعمل المكتبي أمام شاشات الكمبيوترات، أو التنقل الطويل في السيارات ووسائل النقل، أو حتى الترفيه المنزلي المتمثّل في ألعاب الفيديو ومشاهدة منصات البث، تدور في فلك الكرسي. وتؤكد التقديرات الحديثة أن عدد الكراسي في العالم تجاوز عدد السكان بكثير؛ فهي تملأ المكاتب، والقطارات، والمقاهي، والمدارس، والمنازل التي باتت تعجّ بمقاعد تفوق توقعاتنا.

وقد رافق هذا الانتشار الهائل تحوُّلٌ بيولوجي خطير؛ إذ بات الإنسان المعاصر يقضي نحو تسع ساعات ونصف يوميًا في وضعية الجلوس، وهو ما دفع الخبراء إلى وصفه بـ"تدخين العصر الحديث". ومع تزايد معدلات آلام الظهر واضطرابات الأيض المرتبطة بهذا الخمول، صار الكرسي يشكّل خطرًا حقيقيًّا على الصحة العامة ليتبدّد بريق الرفاهية والراحة ويتحوّل تدريجيًّا إلى سجنٍ خفيّ يعيد صياغة مصير أجسامنا ببطء وثبات.





بين العمل والترفيه، يتكرّر المشهد نفسه: كرسي، وشاشة، وساعات طويلة من الجلوس.

عربيًّا: فلسفة الجلوس تختلف

في إيقاع الحياة المعاصرة الذي تسلّل في حيّزٍ كبيرٍ منه إلى مجتمعاتنا العربية، أصبح الكرسي الفردي الرمز الأبرز للوجود المنعزل؛ بدءًا من كرسيّ المكتب المريح في غرف الشركات، وصولًا إلى المقعد الفردي المنعزل أمام شاشة مضيئة. ومع ذلك، فحين نمعن النظر في مفهوم الجلوس التقليدي لدى العرب إجمالًا، نكتشف ثقافة مضادة عميقة تجاوزت تمامًا الكرسي الفردي ذا الطابع الغربي: ألا وهو المجلس؛ إذ إن الروح العربية خطّت لنفسها مسارًا حميمًا في فن الجلوس، متجاوزةً صرامة المقاعد الفردية إلى رحابة المجالس التي توحّد القلوب قبل الأجساد.

فحتى الأمس القريب، اعتاد الناس التجمُّع على وسائد أرضية ومساند مصطفَّة بعنايةٍ على طول جدران الغرفة؛ وهو ترتيب لم يكُن مجرد تكييف عملي مع البيئة، بل جسّد روح مساواة عميقة تذوب فيها الفوارق المصطنعة لتضع الجميع على مستوى بصري واحد. واليوم، في عصرٍ رقميّ يتسم بفرط الاتصال رغم التباعد الإنساني، تُقدّم هندسة المجلس التقليدي ترياقًا نحن في أمسّ الحاجة إليه، بحيث يضمن التقابلُ المباشر تعزيزَ الحوار الحقيقي والروابط المجتمعية، ليتحوّل الفعل البسيط للجلوس إلى تجربة إنسانية مشتركة تجمع العقول والقلوب في بيئة حميمة دافئة.

كرسيّ الشارع في المشرق العربي

للكرسيّ نفسه في مدننا العربية قصة أخرى؛ إذ حين نتأمل أرصفة القاهرة القديمة، أو أزقة دمشق العتيقة، أو حارات بيروت وعمّان، وغيرها من المدن والعواصم في المشرق العربي، تطلع علينا من بين الزوايا كراسيٌّ موزّعةٌ هنا وهناك؛ أمام المقاهي الشعبية، وعند عتبات الدكاكين، وبمحاذاة المداخل. وهي تأتي على أشكال وأنواع شتّى، بين بلاستيكيةٍ عمليةٍ وخشبيةٍ بسيطةٍ، تتفاوت في ألوانها وأشكالها وما تمنحه من درجات الراحة والاسترخاء. فالشوارع لا تمثّل مجرد ممرات لعبور السيارات أو وسيلة للانتقال من نقطة إلى أخرى، بل هي غايةٌ في حدّ ذاتها؛ إذ تشكّل فضاء اجتماعيًّا متكاملًا.

تقبع تلك الكراسي هناك في انتظار كل من يُحيي تفاصيل حياته في الفضاء العام، فالناس في تلك المدن غالبًا ما يُوجدون في الشارع، بحيث تضم الأرصفة روّادها الدائمين من حراس الأبنية، وأصحاب المتاجر، وأولئك الذين يحترفون الاسترخاء ومراقبة نبض المكان يومًا بعد يوم. فعلى رصيف الحيّ، يجتمع الجيران وكبار السن لتبادل أطراف الحديث؛ يستحضرون أحداث الماضي ويناقشون هموم الحاضر في عباءة الذاكرة الجماعية. هناك، تسقط الحواجز الرسمية، فالكرسي المُلقى على الرصيف يصبح دعوةً مفتوحةً للحوار والتلاقي، وبوتقةً تنصهر فيها الفروق الطبقية ليتبوّأ الجميع مجلسًا متساويًا أمام فنجان قهوة أو شاي ساخن.

وبالطبع لم تكُن هذه الظاهرة العفوية غائبةً عن عيون المبدعين؛ فقد التقط جمالياتها البصرية الفريدة كلٌّ من الفنانة المصرية منار مرسي، والدبلوماسي والمترجم من جمهورية الدومينيكان دافيد بويغ، اللذين وثّقا حضور مئات المقاعد في شوارع القاهرة بين عامي 2012م و2015م، ضمن مشروعهما "1001 كرسي".

وفي إحدى مقالاتهما المشتركة، وقفا أمام هذا المشهد بتأملٍ بليغٍ، مُسلّطَين الضوء على التناقض اللافت بين ملامح تلك الكراسي المتنوعة، فكتبا:

"للوهلة الأولى، تبدو الكراسي الفارغة مرحبةً دائمًا؛ فهي تُذكّر المرء بشخصٍ يفتح ذراعيه حاضنًا إيّاه في مأوى مؤقت، أو كأنها محطة هادئة تتيح له التقاط أنفاسه وسط رحلة الحياة المجهدة. ويزداد هذا الدفء وضوحًا مع المقاعد المجاورة للأكشاك، حيث يجلس الزبائن ويتبادلون أطراف الحديث، ويحتسون مشروبًا منعشًا قبل أن يستأنفوا رحلتهم... لكن كراسي أخرى تأخذ طابعًا مغايرًا تمامًا، لتغدو أشبه بنقاط ختامية قاطعة لا محطات مرحبة؛ فعند مدخل أي مبنى يمكن لكرسيٍّ وحيد أن يشكّل إنذارًا صامتًا، بوصفه فزّاعةً حضرية تلعب دور كاميرا مراقبة وهمية. ومن خلال حلولها محل الحارس أو البواب، تهمس في أذن كل عابر أو متسلّل محتمل بأن عيونًا خفية قد تكون متربصةً به".









كراسي الشارع؛ مجالس صغيرة للراحة والحديث ومراقبة نبض المكان.

في قاعة التراث بأرامكو:
كرسيٌّ لثلاثة ملوك



من بين خبايا الذاكرة الوطنية في المملكة، تطلُّ علينا شواهد مادية فريدة تتجاوز وظيفتها النفعية لتغدو وثائق بصرية تنطق بحكايات الماضي، ومن بينها يبرز "كرسيّ ملكي" استثنائي يحتفظ به متحف أرامكو السعودية ضمن جهوده الرامية إلى توثيق الذاكرة المؤسسية والوطنية. وهو مقتنًى نادرٌ يختزل تحوّلات تاريخية ومكانية عميقة؛ إذ ترتبط رمزيته بتعاقب ثلاثة من ملوك البلاد على الجلوس عليه خلال زياراتهم الرسمية للمنطقة الشرقية.

يعود تاريخ هذا الكرسي العريق إلى عام 1960م، حين صُنع بمواصفات ملكية خاصة في بيروت التي كانت آنذاك مركزًا مهمًّا لصناعة الحرف الرفيعة والأثاث الفاخر. وقد جلس عليه ثلاثة من قادة البلاد الذين أرسوا دعائم التنمية الحديثة، وهم: الملك سعود بن عبدالعزيز، والملك فيصل بن عبدالعزيز، والملك خالد بن عبدالعزيز، رحمهم الله، وذلك خلال زياراتهم الرسمية لمرافق الشركة على مدى سنوات امتدت إلى أكثر من عقد ونصف العقد.

تجليات الكرسيّ في الأساطير والخرافات الشعبية

عبر مختلف الثقافات والقرون، تسلّل الكرسي إلى عمق الأساطير والحكايات الشعبية، وفي كثيرٍ من الأحيان، أصبح رمزًا للقداسة المطلقة. ولعل أسطورة "الكرسي الذهبي" (سيكا دوا كوفي) لدى شعب الأشانتي في غانا تُجسّد هذه المكانة السحرية بأوضح صورها. فوفقًا للتراث الشفهي في غرب إفريقيا، لم يُصنع هذا الكرسي بأيدٍ بشرية، بل استدعاه الكاهن الأكبر أوكومفو أنوكيه في أواخر القرن السابع عشر من السماوات بتعويذات نافذة. وهكذا هبط الكرسي المرصّع بالذهب من أعلى سحابة سوداء، ليستقرّ برفقٍ على حجر أول ملوك الأشانتي أوسي توتو الأول، جامعًا الشمل بين العشائر المتناثرة لينبثق من طياته كيان إمبراطوري مهيب.

وفي التراث الشعبي الإنجليزي، تبرز القصة الشهيرة لكرسيّ توماس بيسبي في شمال يوركشاير عام 1702م. فعندما حُكم على المجرم القاتل توماس بيسبي بالإعدام، طلب وجبته الأخيرة في حانته المفضّلة، وحين غادرها، أطلق لعنته الشهيرة بأن كل من يتجرأ على الجلوس على كرسيّه الخشبي سيواجه موتًا عنيفًا. وخلال القرون اللاحقة، ربطت الحكايات الشعبية بين حوادث مأساوية لأشخاص جلسوا عليه، بدءًا بطيارين في الحرب العالمية الثانية لم يعودوا من مهامهم، وصولًا إلى وفيات مفاجئة لعمال وحرفيين. وحسمًا للجدل ودرءًا للشر، تبرعت الحانة بالكرسي في عام 1972م، إلى متحف "ثيرسك"؛ إذ عُلّق في السقف لمنع أي شخص من اختبار لعنته الأبدية.

أما في أمريكا الوسطى خلال العصور القديمة، فقد حظي مقعد "الإيكبالي" برمزية سياسية وروحية عميقة؛ وعلى خلاف العروش الأوروبية الفخمة والمرصّعة، كان مقعدًا منخفضًا منسوجًا من القصب أو الحصير ومزوّدًا بمسند ظهر قصير، وغالبًا ما كانت تُفرش فوقه جلود النمور الأمريكية (اليغور) لتأكيد الهيبة. وفي ثقافة الأزتك، لم يكُن تولّي الحكم مجرد جلوس عابر، بل كان الحاكم يأخذ "الإيكبالي" إعلانًا بانتقال السلطة وتفويضًا إلهيًّا مقدّسًا؛ إذ توثّق المخطوطات والرسوم التاريخية القادة وهم يعتلون هذه المقاعد المنسوجة بوصفها تجسيدًا لسلطتهم وربطًا رمزيًّا بين عالم الأرض وعالم السماء.

وأخيرًا، في الانتقال إلى التراث الشعبي الأوروبي، نجد أن الكراسي الهزّازة قد حظيت بنصيبٍ وافر من المخاوف والخرافات. فقد ساد الاعتقاد بأن ترك الكرسي الهزّاز يتحرك من تلقاء نفسه (بفعل الرياح مثلًا) يُعدُّ نذير شؤم أو دعوة للأرواح الشريرة لزيارة المنزل. كما حذّر الفلكلور القديم من ممارسة بعض الألعاب مثل "لعب الورق" في أثناء الجلوس عليه، لاعتقادهم الراسخ بأن ذلك يجلب حظًّا عاثرًا وتقلبات قاسية في الأقدار!

في الأدب والفن والسينما.. أبعادٌ بصرية ونفسية عميقة

إذا كانت الأساطير والحكايات الشعبية قد نسجت حول الكرسي هالةً من السحر والغموض، فإن المؤلفات الأدبية والمسرحية والفنون السينمائية والتشكيلية منحته أبعادًا بصرية ونفسية أعمق.

في الأدب والمسرح: حكايات الفقد والطغيان وعبثية الوجود

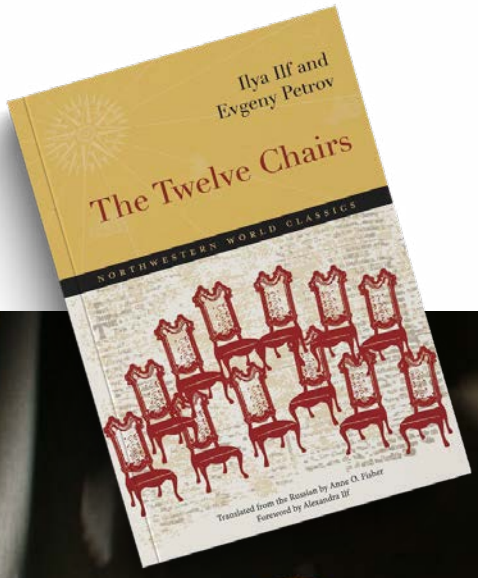
نادرًا ما يكون الكرسي في الأدب والمسرح مجرد قطعة أثاث مادية، بل يتحوّل إلى فضاءٍ نفسيٍّ عميق، ومسرحٍ أخلاقي، وشاهدٍ صامت على خبايا الدراما البشرية وصراعاتها الوجودية.

في رائعة شكسبير التراجيدية "ماكبث"، ينتزع كرسيّ المائدة الفارغ دورًا محوريًّا ليتحوّل إلى كابوس نفسي فظيع؛ فحين يتراءى لـ"ماكبث" شبح صديقه المغدور "بانكو" جالسًا في مكانه، يتجاوز الكرسي طبيعته المعروفة ليغدو وعاءً يتجسّد فيه الذنب، والاضطراب، والسلطة المُغتصَبة. وعلى وقع صرخته المذعورة: "لا يمكنك القول إنني مَن فعلها؛ فلا تهزّ خصلات شعرك المدمّاة في وجهي!"، يتكشف المعنى الأعمق للمشهد؛ فهذا المقعد، الذي يبدو شاغرًا في عيون الحاضرين، هو إدانةٌ أخلاقية قاطعة تؤكد أن "ماكبث" أبعد ما يكون عن استحقاق العرش الذي اعتلاه بالدم.

وعلى مذهبٍ آخر في التعبير عن أزمات الإنسان، تُقدّم مسرحية "الكراسي" للكاتب الفرنسي الروماني أوجين يونسكو الصادرة عام 1952م، رؤيةً عبثية عميقة ومؤثرة عن الوحدة الإنسانية والشيخوخة؛ إذ يعيش زوجان عجوزان معزولان في جزيرة نائية، وينظّمان حفلًا وهميًّا لاستقبال شخصيات بارزة غير مرئية من ضيوف المجتمع المخملي، بدءًا من الإمبراطور ووصولًا إلى الأصدقاء القدامى. ومع تداعي الأحداث، يتوافد الضيوف الوهميّون بكثافة، وهو ما يدفع العجوزين إلى صفِّ العشرات من الكراسي الفارغة لملء المسرح بأسره حتى يختفي الفضاء وتنسد الطرق. يعكس هذا الازدحام العبثي للكراسي الشاغرة فراغ الحياة البشرية، وخواء الكلمات، والعزلة القاتلة التي يعانيها الإنسان المعاصر حين يحاول ملء صمت الوجود بأوهام الحضور.

ولا ننسى الرواية الكلاسيكية الساخرة "الكراسي الاثنا عشر" للأديبين الروسيين إيلف وبتروف، التي نُشرت عام 1928م؛ إذ تسعى الشخصيات إلى العثور على كنز مخبّأ في وادٍ داخل اثني عشر كرسيًّا تبعثرت في أماكن عدة، وصوّر خلالها الأديبان جشع الإنسان وما يمكن أن يبذله للوصول إلى الثروة.

ويوظّف الأدبُ الكرسي أحيانًا لاستحضار الغياب العميق وحرقة الفقد؛ فحين يرحل العزيز، يظل كرسيُّه المفضل تذكرةً حيّة لجسدٍ غادر المكان. فيتحوّل هذا الكرسي المهجور في زاوية هادئة إلى نصب تذكاري صامت، محتفظًا بالبصمة الخفية لغيابه، لتغدو قطعة الأثاث العادية أرشيفًا ماديًّا للذاكرة والحنين وجروح الحزن التي لم تلتئم.





مشهد من مسرحية "الكراسي" (2009م). تأليف: يوجين يونسكو، إخراج: جان دوتريماي.

لغة الكراسي الصامتة في السينما

في السينما، يتحوّل الكرسي إلى لغة بصرية نافذة، وأداة سيكولوجية حادة، وشخصية صامتة تتولّى البوح بالمكانة أو الهشاشة أو بطش القوة قبل أن ينطق الأبطال بحرف واحد. فمنذ فجر الفن السابع، أدرك صنّاع السينما ومصممو الديكور سرّ الكرسي، فوظّفوا مقاعد بعينها لتكون خزّاناتٍ ثقيلةً تحمل الأوزان النفسية والعاطفية الخفية لشخصياتهم.

في أفلام العصابات والدراما الملحمية، على سبيل المثال، تتحوّل الكراسي إلى عروش للسلطة المطلقة؛ ففي فِلم "العراب"، يُبرز جلوس "دون كورليوني" على مقعده المريح هيمنته المرعبة والراسخة. وبالمثل، في عوالم الخيال العلمي والفانتازيا، تُسهم المقاعد المصمّمة خصوصًا في بناء أساطير بصرية متكاملة؛ إذ يجسّد العرشُ الحديديّ في مسلسل "صراع العروش"، وعرش الإمبراطور "بالباتين" ذو الظهر المرتفع في ملحمة "حرب النجوم"، الطغيان والهيمنة المطلقة بأبهى صورها.

وفي أفلام الرعب والإثارة النفسية، يتحوّل الكرسي إلى أداة ترمز إلى العجز المطلق وتجريد الإرادة، مثل الكرسي الخشبي الذي تُقيَّد فيه الشخصية في فِلم "بؤس"، أو كرسيّ التحقيق المعتم في دراما الجريمة؛ إذ يرسّخ تقييدُ الجسد حالةَ الاختناق النفسي. وعلى النقيض من ذلك، يعتمد مصمّمو الإنتاج في الأعمال المعاصرة على قطع الأثاث الأيقونية مثل "كرسيّ إيمز للاسترخاء" أو "كرسيّ البيضة" للإشارة إلى ثراء الشخصية، أو مكانتها النخبوية، أو ذائقتها الفنية.

وسواءً أكان كرسيًّا قابلًا للطي في فِلم مستقل يوثّق تفكّكًا صامتًا لعلاقة إنسانية، أم كرسيًّا دوّارًا لشرير يلتفت ببطء نحو الكاميرا، يثبت الكرسي سينمائيًّا الجسد الإنساني داخل الحدود المكانية للّقطة. فهو يرسم الهيئة، ويمنح الممثلين طاقةً تعبيرية صامتة تملأ الكادر بحضورٍ طاغٍ، مبرهنًا على أن تأطير الشخصية في لحظة سكونٍ غالبًا ما يتفوّق في بلاغته ودلالاته على مشاهدتها وهي في خضم الحركة.



مارلون براندو في فِلم "العراب" (1972م)، حيث يصبح الكرسي رمزًا للسلطة والهيبة.



العرش الحديدي في مسلسل"صراع العروش" (2011م)، رمزٌ للسلطة والهيمنة والصراع.

في الفن التشكيلي والمنمنمات
بورتريهات النفس وسلطة العروش

في الفن، لم يكتفِ الرسَّامون بجعل الكرسي مجرد عنصرٍ خلفي، بل دفعوا به أحيانًا إلى دائرة الضوء لنقل سرديات مُعقّدة حول الهويّة والفناء. تُعدُّ لوحة "الكرسي" لفنسنت فان غوخ (1888م)، من أعمق أعماله الفنية وأصدقها تعبيرًا. فمن خلال تدرّجاتها الصفراء النابضة بالحياة على أرضية قرميدية حمراء متناقضة، يبرز ذلك الكرسي الخشبي الريفي خاليًا من أي جليس سوى غليونٍ متواضع وكيس دخان. وقد وُلد هذا المقعد الشاغر في أتون مرحلة بالغة الاضطراب والتوتر رافقت إقامة فان غوخ مع بول غوغان، ليغدو قناعًا نفسيًّا صامتًا يعكس دواخل الفنّان وجراحه. وحين يتأمل الناظر هذا الفراغ الموحش الذي يشي بغياب الجسد، يتسلّل إلى الروح شعورٌ ثقيل بالوحدة الساحقة والإنهاك العاطفي، بحيث يتحوّل الكرسي من مجرد قطعة أثاث عادية إلى بورتريه ذاتي شديد الحميمية والعمق.

وفي لوحة "بورتريه للأمير فيليب بروسبيرو" التي أبدعها الفنّان الإسباني دييغو فيلاسكيز عام 1659م، يتكئ الوريث الإسباني الصغير للعرش بذراعه بجانب كرسيّ مخملي فخم. وببراعةٍ فنيّةٍ، يضع فيلاسكيز كلبًا صغيرًا على المقعد، ليشكّل هذا الحيوان النابض بالحركة تناقضًا صارخًا مع الهيئة الصحية الهشة والمرضية للأمير الذي قُدّر لمصيره أن ينقطع باكرًا، مستخدمًا الكرسي الشبيه بالعرش رمزًا لمستقبل ملكي لن يكتمل. وبعد قرونٍ، استلهم الفنّان الأمريكي آندي وارهول رمزية المقعد ليواجه وحشية العنف المؤسسي في سلسلته الشهيرة "الكرسي الكهربائي" (1971م). ومن خلال تجريد أداة الإعدام وعزلها داخل فراغ بصري فاقع الألوان وصارخ، يدفع وارهول المتلقي إلى مواجهة مرعبة مع التقاطع الخفيّ بين سلطة الدولة، وآلات الموت، والغياب التام للإنسان، مبرهنًا على أن المقعد البسيط قادر على اختزال أقصى رهانات الحياة والموت.

وإذا كانت الفنون الغربية قد اتخذت من الكرسي مرآةً تعكس أوجاع النفس البشرية وقسوة السلطة ومآسيها، فإن حضوره في الفضاء البصري الإسلامي قد اتخذ مسارًا فريدًا؛ إذ ندَرَ تجسيدُ الأثاث المادي في التقاليد الإسلامية نتيجة الميل نحو التجريد والزخارف الهندسية وفنون الخط، فضلًا عن ثقافة المجالس الأرضية والوسائد السائدة آنذاك. وحين تطلُّ المقاعد برأسها استثناءً في المنمنمات المخطوطة، الفارسية والمغولية والعثمانية، فإنها لا تُحاك بوصفها قطعَ أثاثٍ عادية، بل تتحوّل إلى عروش معمارية مهيبة، مثل "التخت" أو "المسند"، تُهندس البناء البصري للوحةٍ وتجسّد هيبة السلطان.

ويبرز مثال ساطع على ذلك في المنمنمات الفارسية المضيئة لكتاب "شاهنامه" (كتاب الملوك)، مثل تلك التي أُنجزت خلال العهديْن التيموري والصفوي. ففي مشاهد تُظهر بلاط النبي سليمان أو ملوك أساطير مثل كاي خسرو، يُرفع الملك دائمًا على عرشٍ مزخرف للغاية ومطعّم بالذهب والعاج والأحجار الكريمة. وتُعدُّ هذه العروش تحفةً في الدقة الهندسية وفن الأرابيسك؛ إذ تعمل بوصفها مرتكزاتٍ بصريةً ترمز إلى النظام الكوني والحق الإلهي.



لوحة "كرسي غوغان" لفنسنت فان غوخ (1888م).



لوحة "بورتريه للأمير فيليب بروسبيرو" لدييغو فيلاسكيز (1659م).



كرسي "الأحمر والأزرق" من تصميم خيريت ريتفيلد (1917م).

عندما يصمّم التشكيلي كرسيًّا

إضافةً إلى الخطابات غير المباشرة للكرسيّ في لوحات الفنانين، هناك فنانون كبار صمّموا كراسي أصبحت توازي أعمالهم المرسومة في القيمة والمكانة، ومن أشهر هذه الأعمال في العصر الحديث "كرسي موندريان".

بدايةً، وخلافًا لما هو شائع، فإن موندريان لم يصنع هذا الكرسي، بل المصمّم الهولندي خيريت ريتفيلد بين عامي 1917م و1918م، مستلهمًا لوحات موندريان، ثم لوّنه بالألوان التجريدية نفسها عام 1923م.

يتألف هذا الكرسي من خطوط مستقيمة وألواح خشبية بسيطة متقاطعة، مطلية بالألوان الأساسية: الأحمر لمسند الظهر، والأزرق النيلي للمقعد، إلى جانب الألوان المحايدة (الأسود للهيكل، والأصفر لأطراف الخشب). وقد أراد الفنّان بذلك تحويل أبسط قطع الأثاث إلى عمل فنيٍّ فراغي، بدلًا من مجرد أداة للجلوس، مع إمكانية تصنيعه ببساطة وتكلفة زهيدة. ولكن هذا الكرسي تحوّل إلى واحدة من تُحف الفن في القرن العشرين.

فالنماذج الأصلية من هذا الكرسي، تُباع اليوم في دور المزاد العلني بأسعار تراوح ما بين 250 ألفًا و400 ألف دولار. وثمّة شركةٌ إيطالية تمتلك اليوم الحقَّ الحصريَّ لإعادة إنتاج هذا الكرسي وفق المواصفات الأصلية، وثمن النموذج الجديد يُراوح ما بين 2500 و4000 دولار.

الكرسي في القرآن الكريم
بين عظمة الخالق وسلطان المخلوق

لا تقتصر تجليات معنى الكرسي على حدود اللغات والأمور البشرية، بل تتسامى لتصل إلى ذروتها في كتاب الله، عزّ وجل؛ إذ ورد لفظ "كرسي" صراحةً مرتين، حاملًا كل مرة دلالةً روحيّة عميقة تختلف باختلاف السياق والمقام.

فقد جاء الموضع الأول في أعظم آية بالقرآن الكريم، وهي آية الكرسي من سورة البقرة، في قوله تعالى: {وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ}؛ إذ يُعزى الكرسي هنا إلى الخالق جلَّ جلاله ليعكس أسمى معاني القدرة المطلقة، والسلطان الشامل، والعلم المحيط. وإذا كان الكرسي، الذي فسّره جمهور المفسّرين بموضع القدمين بين يدي العرش، يملأ بتلك السعة الهائلة السماوات والأرض، فهو يرسّخ في وجدان المسلم عظمة الإحاطة الإلهية المطلقة التي لا يعجزها حفظ مخلوقاته ولا تثقل إرادتها سِنةٌ ولا نومٌ.

وتحوّلت هذه الآية عبر القرون إلى عنصرٍ أساس في الهوية الحضارية للمسلمين؛ فقد خطّتها أنامل المبدعين لتتزيّن بها جدران المساجد والقصور والمنازل في حلّةٍ من الخط العربي الأصيل، في حين ظلّت في تفاصيل الحياة اليومية رفيقًا دائمًا للمسلم، تذكيرًا بعظمة الخالق ونافذة أملٍ لا تنضب.

وفي المقابل، جاء الموضع الثاني في سورة ص، في قصة نبي الله سليمان، عليه السلام، عبر قوله تعالى: {وَلَقَدْ فَتَنَّا سُلَيْمَانَ وَأَلْقَيْنَا عَلَىٰ كُرْسِيِّهِ جَسَدًا ثُمَّ أَنَابَ}. وهنا، يقترن الكرسي بالمخلوق ليُعبّر عن عرش المُلك البشري وسلطان الدنيا وزخرفها، وهو ما يفتح نافذة عميقة للتأمل في سنن الابتلاء والاختبار؛ فمهما علا شأن الإنسان وبلغ أوج ملكه، يظلّ عاجزًا ومفتقرًا إلى توفيق الله وحده، لتأتي خاتمة الآية الكريمة بـ{ثُمَّ أَنَابَ}، مؤكدةً معنى الرجوع والتوبة والانكسار الصادق بين يدي مالك الملك الحقيقي عند مواجهة الفتن.





جذور كلمة "كرسي" من اللاتينية إلى عمق المعاجم العربية

تمتد جذور كلمة "كرسي" إلى أعماق لغوية عريقة تعكس تطور دلالاتها بين الحضارات الغربية والشرقية؛ ففي اللغات الأوروبية، تتصل الكلمة الإنجليزية (Chair) بالكلمة الفرنسية القديمة (Chaire)، وصولًا إلى الأصول اللاتينية الكلاسيكية لكلمة (Kathedra) التي ارتبطت تاريخيًّا بمقعد المعلم والسلطة الأكاديمية والدينية.

وبحلول القرن الثالث عشر، تخلّت الكلمة تدريجيًّا عن هذا الطابع النخبوي الحصري، لتتسع آفاق دلالتها وتصبح شاملةً لكل مقعدٍ فرديّ مصمّم لشخص واحد.

وفي المقابل، تتصل الجذور اللغوية للكلمة في اللغات السامية، مثل الآرامية والسريانية، بصيغة (كورسيا) التي تعني حرفيًّا المقعد، أو مكان الجلوس، أو العرش الملكي والكنسي. كما نجدها في المعاجم العربية، مثل لسان العرب، تحت المادة اللغوية (ك ر س) الدالة على التراكم والتلبّد. فـ"الكِرْس" هو ما تراكب واشتدّ صلابة، ومن هذا المعنى المادي اشتقت العربية مصطلحات وثيقة الصلة؛ فـ"الكراسة" سُميّت لتكرس أوراقها المجتمعة حفظًا للعلوم، في حين يُمثّل "الكِرس" الأصل الثابت. أما "الكرسي" بوصفها أداةً للجلوس، فهو ما يُستقرُّ فوقه لارتفاعه، لينتقل المجاز اللغوي لاحقًا ويُعبِّر عن عظمة الملك، وسلطان الحكم، ومراتب العلم الرفيعة.

آداب الجلوس على الكرسيّ

نعم، للجلوس على الكرسيّ آدابه الخاصة، وهي أكبر مما تبدو للوهلة الأولى. فطريقة الجلوس تحمل في كثيرٍ من المجتمعات دلالاتٍ تتعلق بالاحترام والسلطة والجنس والعمر والرتبة الاجتماعية، وإن كانت هذه القواعد هي اليوم أقل صرامة مما كانت عليه في الماضي.

في الغرب، القاعدة العامة هي الجلوس باستقامة نسبية، مع إبقاء الجسم ضمن المساحة الشخصية دون التمدّد بصورةٍ تزعج الآخرين. ووضع الساق على الساق مقبول عادةً، لكن في المناسبات الرسمية يُفضّل أن تكون الحركة أكثر تحفظًا، ولا سيّما أمام شخصية أعلى مقامًا أو في أثناء مقابلة عملٍ.

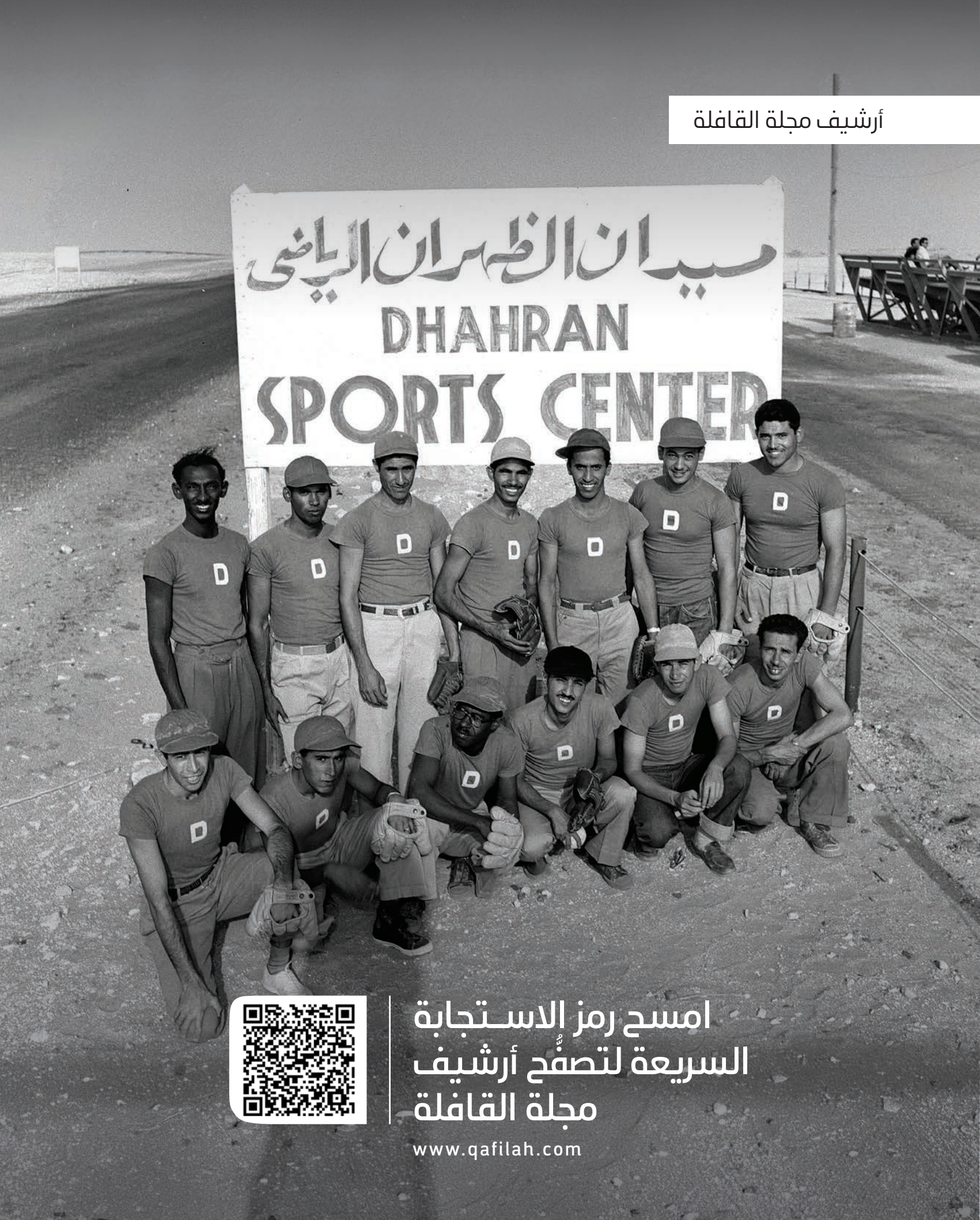
تاريخيًّا، كانت القواعد أدقّ، حتى زاوية الساقين ومكان وضع اليدين كانا جزءًا من التربية الأرستقراطية. وحتى وقتٍ قريبٍ، لم يكُن ممكنًا لأبناء الأسرة الجلوس على كرسيّ هزاز أمام الوالدين؛ لأنه كان محفوظًا لكبير الأسرة.

وفي مجتمعاتنا العربية، هناك حساسية خاصة تجاه وضع الساق على الساق بطريقةٍ تُظهر باطن القدم أو الحذاء، أو توجيه القدم صوب شخص آخر؛ إذ يُعدُّ الأمر قلة احترام. ولذا، فإن وضع الساق على الساق يُعدُ مسألةً ثقافية لا مسألة راحة فحسب.

وفي اليابان وكوريا، على سبيل المثال، هناك تقليدٌ قويّ للجلوس بطريقة منضبطة أمام كبار السن أو أصحاب المكانة. وعلى الرغم من أن الكراسيّ أصبحت عادية تمامًا في الحياة الحديثة، فإن الجسم نفسه يبقى جزءًا من لغة الأدب الاجتماعي: الاستقامة، وعدم التراخي المفرط، وتقليل الحركات الواسعة؛ فهي كلها علامات احترام.

وفي اليابان التقليدية، بطبيعة الحال، ظهرت قواعد أشد تعقيدًا في الجلوس على الأرض، وكانت المرتبة الاجتماعية تحدّد أحيانًا مكان الجلوس وكيفيته.

صورة الغلاف الأخير: جغرافيا الأمل، عمل للفنان عبد الله العثمان.



امسح رمز الاستجابة السريعة لتصفُّح أرشيف مجلة القافلة

www.qafilah.com

القافلة

مجلة ثقافية منوعة تصدر كل شهرين - العدد 719 | نوفمبر - ديسمبر 2026

