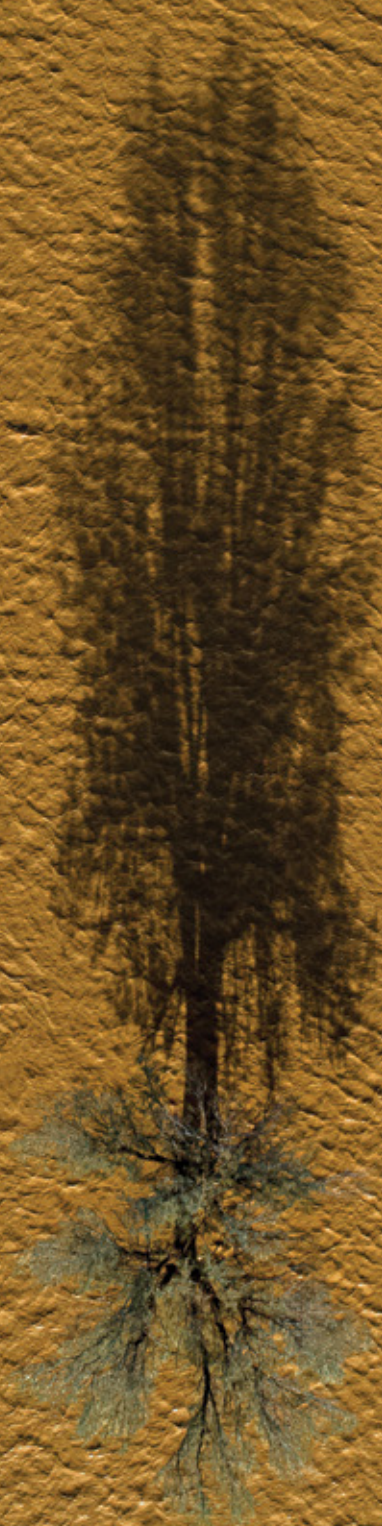


القافلة

العدد 718 | سبتمبر - أكتوبر 2026



القافلة

مجلة ثقافية متنوعة تصدر كل شهرين
المجلد 75 | العدد 718 | سبتمبر - أكتوبر 2026

صورة جوية لشجرة أثل في مجرى وادي الزمة بمحافظة البائع في منطقة القصيم، حيث تبدو وحيدة وسط المياه التي خلّفتها الأمطار، فيما يمتد ظلها طويلاً فوق صفحة الماء، في مشهد يجسد التقاء الصفاء بالماء. واختيرت هذه الصورة غلافًا لهذا العدد احتفاءً بإعلان مجلس الوزراء السعودي عام 2027م "عام الماء".

تصوير: صالح الهذلول



الناشر



شركة الزيت العربية السعودية (أرامكو السعودية) - الظهران

رئيس أرامكو السعودية، كبير إداريها التنفيذيين
أمين حسن الناصر

النائب التنفيذي للرئيس للموارد البشرية والخدمات المساندة
نبيل عبد الله الجامع

النائب الأعلى للرئيس للاتصال المؤسسي
خالد عبدالوهاب الزامل

نائب الرئيس لأعمال الاتصال والمواطنة المؤسسية
حسين نبيل حنظلة

مدير إدارة المحتوى وقنوات الاتصال
سامر أسامة عبد الجبار

رئيس قسم قنوات الاتصال
أسامة محمد قروان

رئيس التحرير: مصلح جميل الخثعمي
شؤون التحرير والقنوات المساندة: عدنان المناوس، أسامة بوجبارة، نشمي القحطاني، سعود الدعيح، حسام نصر

ردم ISSN 1319-0547

• ما ينشر في القافلة لا يعبر 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.

طباعة



تحرير وإخراج



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.

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

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

الموقع الإلكتروني:
Qafilah.com

البريد الإلكتروني:
alqafilah@aramco.com

تابعونا



ما الذي يبقى؟

يعيش العالم اليوم وفرةً غير مسبوقة في المعلومات. تتدفق الأخبار، وتتوالى الصور، وتتعاقد الأفكار بوتيرة تجعل الذاكرة تخوض معركةً يومية بين ما تحتفظ به وما تتركه يختفي ويضيع في زحام التفاصيل. إنها حالة من وفرة المعلومات التي نلقاها كل يوم ليصبح السؤال كيف نحافظ على المعلومات والذكريات وعلى معانيها!

ومن هنا، يأتي هذا العدد بملف خاص عن "النسيان"، الذي يُعد أكثر من مجرد حالة ذهنية وذاكرة. إذ هو نافذة لفهم الإنسان. فما الذي يختفي من ذاكرتنا؟ وما الذي يقاوم الزمن؟ وكيف يصنع النسيان، بقدر ما يصنع التذكُّر، هويتنا الفردية والجماعية؟ وفي الجهة الأخرى، نقرأ في مقالة الحوسبة الكمية كيف تمضي البشرية نحو آفاق جديدة في محاولة التعامل مع البيانات والمعرفة. فالحوسبة الكمية رهانٌ على إعادة تعريف حدود الممكن في الحساب والبحث والاكتشاف.

وكما أعادت الثورة الرقمية تشكيل حياتنا قبل عقود، قد تحمل هذه الثورة أسئلة جديدة حول المعرفة والاقتصاد والعلوم، وربما حول الإنسان نفسه. ولكن قبل التوغل في هذه التقنية المستقبلية نتوقف لنرى كيف أثرت التقنية الحالية وشركاتها ومنصات الوصول إلى المحتوى في الكتاب وعالم النشر؛ كما كتبت بثينة العيسى عن النشر في عالم متوحش.

وفي الحديث عن الذاكرة والصور تأخذنا عين وعدسة إلى كوبا، الدولة التي تحفظ ذاكرتها الخاصة. ونكتشف كيف تستطيع الأماكن أن تروي تاريخها عبر شوارعها ووجوه أهلها وإيقاع حياتها. وفي الفنون نقرأ كيف تحوّل الفن من رؤى

تعبيرية إنسانية إلى صفقات استثمارية أدخلته في منظومة البيع والشراء. هل يمكن للمال أن يحدّد ما يبقى في الذاكرة الإنسانية وما يُنسى من أسماء وتحف فنية؟ وفي مقالة الموسيقى التصويرية يثبت لنا الفن أنه قادرٌ، بطريقة أنيقة، على أن يلعب دورًا في رحلة الذاكرة، حيث خلدت الموسيقى التصويرية أفلامًا وخلقت مع الصورة طبقة خفية من المعنى تبقى عالقةً في الوجدان طويلاً بعد انتهاء المشهد.

إن ما يجمع هذه الموضوعات وغيرها في هذا العدد، ليس اختلاف مجالاتها، إنما سؤال واحد: ماذا يبقى في عالم سريع التغير؟ ما الذي يرسخ في الذاكرة؟ وفي هذا العدد، تدعو القافلة قارئها إلى التوقف قليلاً، لا لمقاومة سرعة العالم، ولكن لتأمل التحدي الأكبر.. معرفة ما يستحق أن يبقى.

ومن هذا المنطلق، تدعو القافلة قراء نسختها الورقية إلى زيارة منصاتها الرقمية المختلفة. حيث خلال سنة واحدة، دشنت القافلة موقعها الإلكتروني الجديد وحسابها على إنستغرام وأطلقت حساباتها على منصات البودكاست، ومؤخراً أطلقت نشرتها البريدية، واليوم تدشن صفحتها على فيسبوك، لتبقى على تواصل مع متابعيها على الدوام.

رئيس التحرير



59



50

أدب وفنون

الفن التشكيلي بين السوق والمكانة الفنية	23
رأي ثقافي: إدارة المشاريع الإبداعية	27
أبو خليل القباني.. مبدع مستنير طارده النار	28
الفرنسية نيللي آلر من التمثيل إلى الكتابة	31
الموسيقى التصويرية من إضافة جمالية إلى شريك يكمل الصورة	35
"مدام بوفاري" بين الرواية والفلم السينمائي	39
حال النشر في عالم التوئش الرقمي	43
شعر: جيهان عمر	48
ضوء: زهرة الغامدي	50

قبل السفر

كتب عربية ومترجمة	04
كتب من العالم	06
مقارنة بين كتابين	07
أكثر من رسالة: تأملات في معنى السياحة	08
أكثر من رسالة: ورق سمرقند	09
استطلاع: العمل من المقاهي	10
قول في مقال: ليس بالمؤسسة وحدها يحيا الإبداع	12

القضية

الإرهاق الوظيفي	13
-----------------	----

محتوى العدد



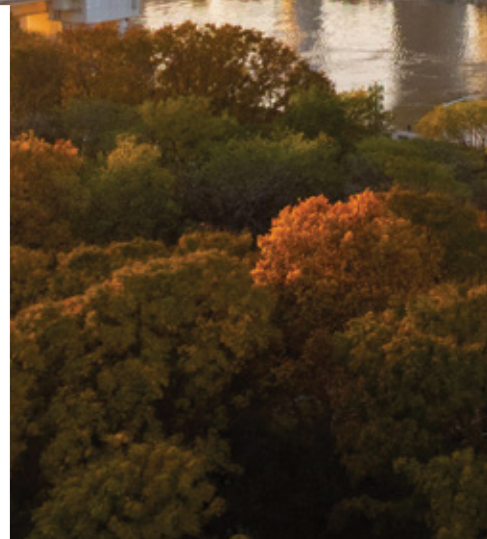
82



35



48



آفاق

فخ الغضب	69
الخوارزميات وصعود الشعبوية الرقمية	73
هكذا تحول الهدوء إلى ترف	77
عين وعدسة: كوبا.. بين العزلة والدهشة	82
فكرة: اللوحات البنية في فرنسا معرض فني مفتوح على الطرق السريعة	88

علوم

الأحلام	56
المدن الإسفنجية: من مقاومة الماء إلى احتضانه	59
العلم خيال: متحف العواطف	62
مجهر: الفيتامينات	64
رهان الحوسبة الكمية	65

الملف

النسيان	89
---------	----

بوصفه فناناً أدبياً قائماً بذاته، وقدرة نصوصه على طرح أسئلة وجودية حول طبيعة العلاقات التي تحكم تطور الحياة سياسياً واجتماعياً وأخلاقياً، وبيان دوره في وضع إطار يفهم العلاقة بين المؤلف والقارئ عبر دمج الواقع بالمتخيل والتلاعب باللغة، وما يتميز به القص من إمكانيات في إعادة إنتاج معانٍ تجعل القراء وكأنهم يشاركون المؤلفين إنتاج نصوصهم. وتبحث المؤلفة "الميتاقص التاريخي"، لتمثيل الماضي وتبين طبيعة معرفتنا به، ومقارنته بالواقع، وحدود "الحقيقة التاريخية" ومدى مرجعيتها. كما تحلل السيرة الذاتية التخيلية، مع أهمية افتراض أنها انعكاساً دقيقاً لحياة صاحبها.

وتوضح المؤلفة بعض إستراتيجيات "الميتاقص" لإعادة بناء الواقع عبر نصوصٍ تمتزج فيها الحقائق بعناصر متخيلة، أبرزها: المحاكاة الساخرة التي تعيد كتابة النصوص الأدبية على نحوٍ ساخر يفكك مقولاتها الرئيسية، وتناص يجعل النص الواحد يحتوي على أكثر من نمطٍ سرديٍّ؛ عندما يستدعي نصوصاً أخرى لخلق معانٍ جديدة، مُفسِّحاً المجال أمام القارئ لتأويل غير مشروط.



الميتاقص

تأليف: يائيل شليك

ترجمة: أحمد خريس

الناشر: دائرة الثقافة والسياحة، مركز أبوظبي للغة العربية، النسخة الإلكترونية، 2026م

تستهلُّ الكندية، يائيل شليك، كتابها بسرد أمثلةٍ توضِّح مفهوم "الميتاقص". ويُقصد به ذلك الراوي الجديد الذي يظهر ويفاجئ القارئ في قلب الرواية التي يقرؤها، هو راوٍ قرأ الصفحات نفسها قبل أن يعلن عن حضوره بطلاً في متنها. أو حين يستقلُّ المؤلف قطاراً لغرضٍ واحدٍ لا غير، وهو أن يلتقي بطل قصته، ثم يتساءل ماذا سيفعل معه. ويتحقق "الميتاقص" كذلك حين نقرأ قصيدة تبدو موجهةً إلينا مباشرة، فإذا بها تؤنبنا لأننا أخفقنا في فهم مغزاها، أو حين تفتتح كاتبٌ سيرتها الذاتية بتقديم نفسها بوصفها شخصيةً من صنع الخيال. وبهذه الدلالات، يغدو "الميتاقص" أسلوباً أدبياً يراجع ذاته بوعي، ويُعلن، ببساطة، أن "الواقعية

خدعة"؛ وهو أدبٌ يُسائل العلاقة بين القص والواقع، ويقع على الحد الفاصل بين السرد القصصي والنقد وسائر أشكال الخطاب الأخرى. تحلل شليك، عبر فصول كتابها الخمسة، تعريفات "الميتاقص" المتنوعة وتفسر سياقاته، وتناقش إمكان فهمه من خلال تأثيراته في تلقي القراء له، والوقوف على دوره في المجتمع

المشترك للكتاب، كما يشير أسبيه، بوصفه أول من أدرك الخاصية الجوهرية لفيزياء الكم؛ إذ إن محاجته لبور هي التي أوضحت ظاهرة التشابك الكمي بين أجسام منفصلة مكانياً.

وينقسم الكتاب إلى ثمانية فصول، ومن بين ما يستعرضه المؤلف فيها، إنجازات أينشتاين في النهوض بفيزياء الكم، ولا سيما ما يتعلق منها بالضوء، ورفضه الاستعانة بالنظريات الفيزيائية لتثبيت فكرة الاحتمالات. كما يشرح رؤية أينشتاين للعالم، المرتبطة بما سمّاه "الواقع المحلي"، الذي تمسك بها بلا هوادة؛ إذ كان يرى أن للجسيمات كافةً خواصاً فيزيائية حقيقية، وأنه ليس ثمة تأثير مباشر يمكن أن يحدث بين جسيمين منفصلين مكانياً، وأن هذا الواقع لا يمكن أن يتأثر بأي تأثيرات تفوق سرعتها سرعة الضوء؛ وهي الرؤية التي يخالفها نيلز بور جذرياً. ولا يغفل آلان أسبيه أن يستعرض في كتابه جميع التجارب المعروفة بأنها "بلا ثغرات"، ليستخلص منها استنتاجات تتعلق بتصور فيزياء الكم للعالم، محاولاً الإجابة عن السؤال الذي طرحه في عنوان كتابه: ماذا لو علم أينشتاين بالنتائج التجريبية التي ناقضت رؤيته الخاصة عن العالم؟

لو علم أينشتاين

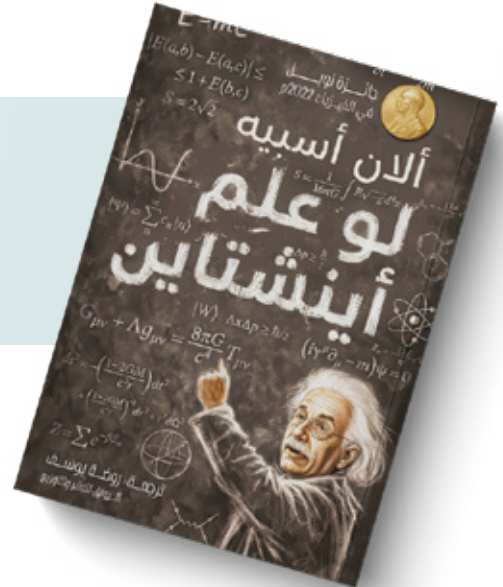
تأليف: آلان أسبيه

ترجمة: روضة يوسف

الناشر: الرواق، 2026م

كانت سبباً في حصوله على جائزة نوبل في الفيزياء عام 2022م، مشاركةً مع الأمريكي جون كلاوزر والنمساوي أنطون تسابلينغر.

ويؤكد المؤلف أن تلك المناظرة، وما أثارته من جدل، ما كانت لتحدث لولا اكتشافات أينشتاين الاستثنائية في فيزياء الكم المتعلقة بسلوك المادة والطاقة على المستوى دون الذري، بين عامي 1905م و1916م؛ إذ كان أبرز من تناول فكرة إمكان القياس الكمي بجدية، ليقدم بذلك عدداً كبيراً من الإسهامات القيمة التي نجحت في تفسير ظواهر فيزيائية "كانت حتى ذلك الحين مبهمة أو مفهومة على نحو خاطئ". ولذلك فإن أينشتاين هو القاسم



يُعلن العالم الفرنسي آلان أسبيه أن الدافع وراء تأليفه هذا الكتاب، رغبته في مشاركة جمهوره شغفه بالمناظرة بين الفيزيائيين الدنماركي نيلز بور والألماني الأصل ألبرت أينشتاين، حول تفسير ميكانيكا الكم وإمكان التنبؤ بنتائج التجارب. وهو الجدل نفسه الذي حسمه المؤلف شخصياً لصالح رؤية بور، عقب التجربة الحاسمة التي أجراها المؤلف، آلان أسبيه، حول "التشابك الكمي"، التي

عمله "مذهل"، إذ تُؤلّد كل نبضة قوةً كافية لتوزيع الدم عبر نحو مائة ألف ميل من الأوعية الدموية، وتكفي كمية الدم المارة عبر قلب شخص بالغ متوسط الحجم خلال حياته لملء حوض سباحة. والمفارقة أن القلب لا يعتمد على الدماغ، في حين أن الدماغ وسائر الأعضاء الحيوية في جسم الإنسان لا تعمل من دون نبضه، فهو يدعم الحياة كما ينتزعها؛ إذ "يأتي الموت مهرولاً" بمجرد توقّفه.

ضم الكتاب أربعة عشر فصلاً موزعةً على ثلاثة أجزاء: الأول بعنوان "استعارة"، يبحث قيمة القلب في الثقافة واللغة والدين وارتباطه بالعواطف. والثاني بعنوان "الآلة"، يستعرض تفصيلًا عمل القلب وتركيبه ووظائفه والتجارب التي أجريت لفهمه، وأبرز الأطباء والعلماء الذين ابتكروا أدوات وتقنيات تساعد على مثل هذا الفهم، مثل: الطبيب إنجي أدلر، والفيزيائي كارل هلموت اللذين اخترعا جهاز تخطيط صدى القلب، والجراح لودفيغ رين الذي أنجز أول جراحة ناجحة في عضلة القلب عام 1896م. أمّا الجزء الثالث، فعنوانه "الغموض"، يؤكد فيه ضرورة تعديل مسار طب القلب نحو الوقاية بدلًا من التركيز على الأدوية الجديدة، ويحلّل العلاقة بين القلب والإجهاد النفسي.

ويتقصّى تاريخها من العصور القديمة حتى عصرنا الحالي، ويحلّل كيف تقلّبت علاقة البشر بهذه الحاسة عبر الزمن، والاحتماء بها لفترات طويلة باعتبارها أرقى الحواس والأكثر نفعًا، واستغلالها أداةً للتمييز لوصف فئات معينة مثل النساء والفلاحين والعمال والمهاجرين.

وخلال عشرين فصلاً، يستعرض المؤلف عشرين رائحةً باعتبارها روائح مركزية في حياة البشر بوصفها معيارًا مرجعيًا لحاسة الشم، ولازمتها بما سمّاه: روائح الخلاص والإنكار والإدانة والنفاق والسعادة والفتنة والخوف والارتباك والشوق والنظافة ورائحة البقايا. بعد أن أخضعها للبحث وتعرّف على خصائصها الكيميائية، وسماتها الفريدة.

يركّز بيرجي، على الثقافة الأوروبية اعتمادًا على مصادر تاريخية وأدبية معاصرة؛ حيث واجهت حاسة الشم "المقاومة الأشرس"، فتحوّلت البيوت والمدن إلى "صحارى عديمة الرائحة"، واقترب الأمر من تطوير نوع من "الأميّة الحسية". لذلك يسعى من خلال بحثه في سيرة حاسة الشم، للإسهام في الكفاح من أجلها والحفاظ عليها حادة ونشطة، واستخدامها حتى لا تذوي، بغض النظر عما إذا كانت الرائحة كريهة أم زكية.



تاريخ القلب

تأليف: سانديب جوهار
ترجمة: أسامة عبدالحق ناصر
الناشر: تنمية، 2026م

اضطراب في عمله. ويناقش الكتاب ماهية القلب وكيفية تعامل الطب معه، وكيف يمكن للبشر التعايش معه بحكمة مستقبلًا. فهو آخر عضو يتوقف قبل الموت، لكنه أول الأعضاء التي تبدأ العمل في الجنين بعد ثلاثة أسابيع فقط من بدء نموه، وحتى قبل أن يبدأ في ضخ الدم. ومقدار

ينطلق الطبيب الهندي الأمريكي، سانديب جوهار، في كتابه من تاريخ عائلته المرضي المرتبط بالقلب، فيكشف في المقدمة أن جدّيه من ناحية أبيه وأمه كليهما ماتا بنوبة قلبية مفاجئة، ما يجعله يشعر بالرهبة من القلب، خصوصًا بعد اكتشاف سانديب أنه نفسه يعاني انسدادًا بالقرب من بداية الشريان الرئيس الذي يغذي قلبه، فينظر للقلب "وكأنه منقذٌ كئيبٌ لحكم الإعدام" على رجال عائلته، وصار أي ضرر يلحق بالقلب البشري هاجسًا يشغل باله، مما دفعه ليصبح طبيبًا متخصصًا في قصور القلب. ويوضح المؤلف أن طبيعة القلب الثنائية مثّلت مصدر انبهاره، فهو دائم الكد والاجتهاد تحركه القوة العضلية، لكنه شديد الحساسية لأي



الشم سيرة حاسة تتلاشى

تأليف: بيورن بيرجي
ترجمة: محمد حبيب
الناشر: آفاق، 2026م

حاسة الشم، فأشد سوءًا؛ لأنها "الحاسة الوحيدة المقاومة للرقمنة، وغير القابلة للترجمة"، وهذا يجعلها مهددةً بالانقراض الأبدي.

من منظور تاريخي وثقافي، ويسرد متدفق يقترح من الحكى الأدبي؛ لاعتماد الكاتب على قصص ووقائع تاريخية ترتبط بالروائح، إلى جانب معلومات علمية عديدة، يبحث الكتاب آلية عمل حاسة الشم

يعيد المعماري النرويجي بيورن بيرجي الاعتبار لحاسة الشم، ويرى أنها بدأت تتلاشى مع أن الروائح هي التي شكّلت تاريخ الإنسان ووجدانه، كما يشير العنوان الفرعي للكتاب. يقول المؤلف إن حاسة الشم تأتي في ذيل الحواس من حيث الأهمية بعد السمع والتذوق واللمس، في حين تهيمن حاسة البصر على عالمنا المعاصر. ولم يكن مستغربًا أن يفيد مراقبون في استطلاع عالمي أجري قبل سنوات بأنهم إذا خيروا بين التخلي عن حاسة الشم أو عن الكمبيوتر المحمول والهاتف الجوال، فإنهم سيفضلون عليها تلك التقنيات. قد تأتي لحظة على حاسة البصر تفقد فيها سيطرتها بوصفها أداة رئيسة للإدراك في عصر يستحوذ فيه الذكاء الاصطناعي على مجالات الحياة. أمّا مصير

يقدم جاكوبسون تقييمًا شاملًا لعلاقتنا التطورية مع الشمس؛ إذ ينقل السردية بعيدًا عن مريع الخوف والترهيب، مستكشفًا المزايا الوقائية الفريدة لأشعة الشمس، وفاضحًا، في الوقت نفسه، الواقع المظلم لكيفية تسبب النقص المزمّن للعزلة الضوئية في تغذية وباءٍ حديثٍ من الأمراض المستعصية.

وأهم من ذلك، يكشف المؤلف عن تمييز مبطن يكمن خلف التوصيات الموحدة لأطباء الجلد؛ إذ بُنيت الإرشادات التقليدية لتجنب الشمس على بيانات تفيد في المقام الأول أصحاب البشرة البيضاء، وهم الأكثر عرضة للإصابة بسرطان الجلد. وعند تطبيق هذه التوصيات تطبيقًا أعمى، تبين أنها تلحق ضررًا جسيمًا بذوي البشرة الداكنة الذين يحتاجون إلى تعرّض أكبر بكثير للشمس، وهو ما تسبب دون قصدٍ في أزمة "حرمان ضوئي" صامتٍ داخل المجتمعات متعددة الثقافات.

ختامًا، يمثل الكتاب التماسًا دافئًا للعودة إلى المنطق السليم، مستخلصًا العلم في نصيحة كفيلة بتغيير الحياة: "تعرّض لأشعة الشمس، ولكن ليس بكثرة، وأخرج إلى الهواء الطلق."

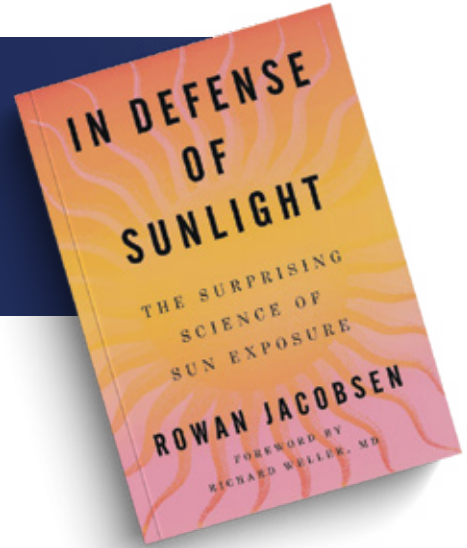
دفاعًا عن أشعة الشمس العلم المدهش للتعرّض للشمس

In Defense of Sunlight: The Surprising Science of Sun Exposure by Rowan Jacobsen

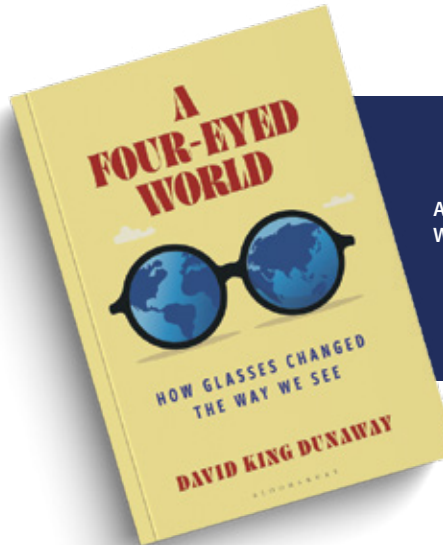
تأليف: روان جاكوبسون
الناشر: 2026م، Scribner

جزء مكشوف من الجلد صيفًا وشتاءً، وفي المطر أو الصحو، وسواء كنا داخل المنازل أو خارجها. يبدو أن الدراسات الطبية الحديثة أثبتت خطأ هذه السياسة جملةً وتفصيلاً، وأكدت أن هذا الفهم المغلوط والشائع يحرماننا من منافع صحية جمّة لا يقدمها سوى هذا النجم المضيء.

وفي هذا السياق، يقدم الصحفي روان جاكوبسون في كتابه هذا حجة مقنعة ومبنية على أدلة علمية، داعيًا إيانا إلى إعادة دمج التعرّض المعتدل لأشعة الشمس في حياتنا من أجل تعزيز عافيتنا على المدى الطويل. ومتسلحًا بأحدث أبحاث الطب الحيوي،



تحرّك اليوم ثورةً هادئةً لتغيّر فهمنا العميق لآثار أشعة الشمس في صحة الإنسان. فعلى مدى عقود، تميّز نهجنا في الوقاية من أشعة الشمس بسياسة "التجنب الصارم"؛ إذ غدونا نُصح بالابتعاد عنها قدر الإمكان، وبوضع واقيات الشمس يوميًا على أي



عالم بأربع عيون كيف غيرت النظارات طريقة رؤيتنا؟

A Four-Eyed World: How Glasses Changed the Way We See by David King Dunaway

تأليف: ديفيد كينغ دوناوي
الناشر: 2026م، Bloomsbury Academic

العميق في تشكيل الثقافة، وداعيًا القارئ للتأمل، بصريًا ورمزيًا، في كيفية رؤيتنا للعالم من خلال ما نرتديه على أعيننا. ويستكشف دوناوي العلم والصناعة الكامنة خلف النظارات، شارحًا كيف تُصنع العدسات وتُحدّد الصفات الطبية، وكيف حوّلت التكنولوجيا تلك الأقراص الزجاجية البسيطة إلى أدوات بصرية معقدة. كما يُحلل التأثير العالمي لتصحيح البصر، كاشفًا أن مليارات البشر يعتمدون على النظارات في حياتهم اليومية، وهو ما يجعلها أحد أهم الاختراعات في التاريخ الإنساني.

وأخيرًا، لا يكتفي الكتاب بالماضي والحاضر، بل يستشرف المستقبل أيضًا عبر استكشاف نظارات الواقع المعزّز والافتراضي. فمع التسارع التكنولوجي، تتطوّر النظارات من مجرد أداة لتصحيح البصر البسيط إلى واجهات رقمية غامرة تُعيد تشكيل كيفية تفاعلنا مع المعلومات، والترفيه، وتواصل بعضنا مع بعض؛ ليؤكد دوناوي في النهاية كيف شكّلت النظارات الهوية البشرية والثقافة والإدراك، وكيف ستستمر في تشكيلها.

استخدام العدسات لتصحيح البصر علميًا، مُثبتًا أن العدسات المحدّبة تساعد على معالجة طول النظر. ومع ذلك، أثارت رؤيته الثورية بإمكانية "تصحيح" البصر مواجهةً دينية عنيفة في عصره؛ إذ رأى بعض رجال الكنيسة في ذلك تدخلًا في الكمال والمشئمة الإلهية، وهو ما أدى إلى سجنه لمدة عشر سنوات.

وفي هذا السياق، يأتي كتاب ديفيد كينغ دوناوي ليقدم دراسةً شاملة لتجربة ارتداء النظارات والعدسات اللاصقة، مستعرضًا دورها

أصبحت النظارات الطبية في عالمنا الحديث أمرًا مألوفًا إلى حدٍّ باتت معه جزءًا لا يتجزأ من تفاصيلنا اليومية، ولا نكاد نفكر في قيمتها إلا حين نفقدها. ولكنها، على الرغم من شيوعها الواسع اليوم، أحدثت عبر العصور جدلا طويلا، وأثارت تساؤلات عميقة حول التدخل البشري، والكمال الطبيعي، وطبيعة البصر نفسها. فقصة النظارات ليست مجرد سرد للتقدم التكنولوجي فحسب، بل هي موروثة ثقافي غني يكشف كيف نظر المجتمع إلى البصر، والإعاقة، والذكاء، والهوية عبر القرون.

تعود أصول هذه الأداة إلى أوروبا الوسطى؛ إذ كان الفيلسوف والعالم الإنجليزي روجر بيكون، في القرن الثالث عشر، أحد أبرز الرواد الذين أسهموا في تطويرها، وهو أول من درس

في المحيط الهادئ، الذي يُفني نفسه بوصفه جزءًا من عملية التزاوج، أم مثل الجرايات الشبيهة بالفتران التي يموت ذكورها بعد أن تُذيب هرموناتا الجنسية المفرطة أعضاها؟

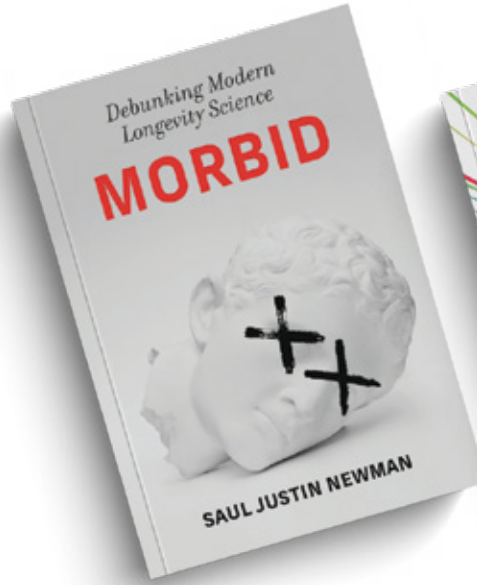
على الأرجح لا، فالجنس البشري تطوّر ليستفيد من وجود الأفراد المتقدمين في السن لدعم الأجيال الجديدة، وهو ما يعني أن الشيخوخة أصبحت جزءًا ثابتًا من مسارنا التطوّري، دون وجود إجابة قاطعة حتى الآن تُحدّد العمر الأقصى للإنسان.

وفي المقابل، يأتي كتاب مايكل كلينتون "أمة المُعمرين"؛ إذ يضع الكاتبُ البعدَ البيولوجي جانبًا، على عكس نيومان الذي ركّز عليه لتنفيذ أرقام المُعمرين، ليوّجه اهتمامه نحو الأبعاد الاجتماعية والعملية للشيخوخة، مستكشفًا السؤالَ الجوهرى: كيف يمكن للإنسان أن يحيا حياةً كريمة ومثمرة بعد تجاوزه سن الخمسين؟

يرى كلينتون أن النصف الأول من عمر الإنسان يتمحور حول ثلاث ركائز أساسية: العثور على شريك الحياة، وتأسيس العائلة، وبناء المسار المهني. لكن بحلول سن الخمسين، يمرّ المرء بمنعطف جذريّ يبدأ معه بالتساؤل عن الخطوة التالية. وفي ظل تطوّر الرعاية الصحية اليوم، بات بمقدور الإنسان الاستمتاع بعقود إضافية من الحيوية، وهو ما يفرض ضرورة التخطيط الواعي والمُبكر للمرحلة الثانية من العمر.

يُطلق كلينتون على هذه العملية اسم "إعادة التصور"، ويؤكد أن من تجاوزوا الخمسين يمتلكون ميزةً تنافسية كبرى، مقارنةً بالشباب حديثي التخرج؛ فهم مسلّحون بشبكة علاقات واسعة ومصداقية وخبرة عملية تراكمت عبر العقود، وهو ما يُسهّل عليهم إعادة توظيف مهاراتهم أو العودة إلى مقاعد الدراسة بإنتاجية أعلى. يُدعّم الكاتب أطروحته بأمثلة مُلهمة لأشخاص أحدثوا تحولات جذرية وأعادوا رسم مسارات حياتهم بعد الخمسين والستين، مُبنيين أدواتًا جديدة كليًا تراوح بين مجالات فنية وتقنية، وإدارة الفنادق وحراسة الحدائق. وعلى الرغم من أن النصائح المُقدّمة، كأهمية ممارسة الرياضة، وتحفيز الإبداع، وبناء الروابط الاجتماعية، قد تبدو مألوّفة، فإن الرسالة الجوهرية تظل بالغة الأهمية: لا قيمة حقيقية لإطالة العمر ما لم تقترن بجودة الحياة، والصحة الجيدة، والاندماج الفعّال في المجتمع.

في النهاية، يلتقي الكاتبان عند حقيقة ثابتة: التقدّم في السن قطارٌ يمرّ بنا جميعًا، غير أن الشيخوخة اليوم لم تعد مجرد مرحلة بيولوجية بحتة، بل تحوّلت إلى صناعة عالمية ضخمة تُدرّ مليارات الدولارات وتستثمر في مخاوف البشر وآمالهم. وبينما يواصل العلم الحديث تفكيك تلامس الجسد البشري وفهم آليات الهرم، تظل المسؤولية الكبرى أخلاقيةً ومجتمعيةً؛ إذ يقع على عاتق الحكومات والمؤسسات توفير بيئة دعم حقيقية تضمن لكبار السن حياةً آمنة ومستقرة. إن الرعاية الحقيقية لا تنبع من أرقام الأرباح أو الاستغلال التجاري لـ"أشباح" الشيخوخة، بل من سياسات واقعية تضمن للجميع كرامتهم وإنسانيتهم حتى اللحظات الأخيرة من العمر.

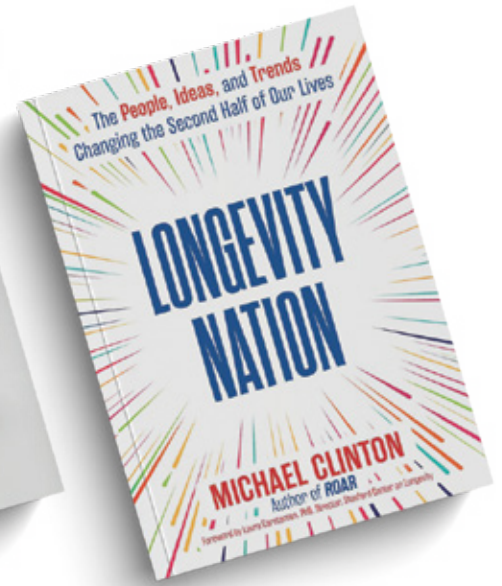


يؤكد الباحث شاول جاستن نيومان، من معهد شيخوخة السكان بجامعة أكسفورد، في كتابه "سوداوي"، أن الأزمة تتجاوز اليابان؛ إذ إن بيانات وفيات كبار السن حول العالم تقتفر إلى الدقة، في ظل تجاهل غريب من المجتمع العلمي. وفي هذا السياق، يكتب نيومان ساخراً: "تخيلوا لو أن 82% من النجوم التي رصدتها تلسكوب هابل تبين أنها مجرد غبارٍ على العدسة، لكان ذلك قد أحدث ضجةً هائلة في علم الفلك. أمّا في علم الشيخوخة، فلم يحرك أحد ساكنًا".

تكمّن خطورة هذه البيانات المغلوطة، بحسب نيومان، في أنها الركيزة التي بُني عليها معدلات الوفيات وتوقعات متوسط العمر، التي تحدد بدورها ميزانيات المعاشات التقاعدية، والضمان الاجتماعي، وتكاليف التأمين الصحي. علاوة على ذلك، فقد قادت هذه الإحصاءات الخاطئة إلى ابتكار مفهوم "المناطق الزرقاء" أو مناطق المُعمرين، وهي أقاليم جغرافية يُزعم أن سكانها يعيشون أعمارًا قياسية بفضل نمط حياتهم.

بناءً على هذه البيانات، خرجت توصيات صحية تدعو إلى تقليد حمية الريف الإيطالي أو شرق آسيا التي حُدّدت فيها تلك المناطق الزرقاء. لكن الواقع غالبًا ما يُكذّب هذه الادعاءات؛ إذ إن وزير الصحة السنغافوري نفسه اعترض علنًا على تصنيف بلاده منطقة تمييز بطول العمر.

مع أن نيومان يكرّس جزءًا كبيرًا من كتابه لتنفيذ خرافات مكافحة الشيخوخة، فإنه يقرّ بأن الشيخوخة لا تزال لغزًا. ويقول إن البعض يشجعنا على الاعتقاد بأن أجزاء أجسامنا تُبلى ببساطة، وأن الأضرار تتراكم فيها على مدار حياتنا، وأن هذا ما نسميه الشيخوخة؛ لكن الأمر ليس كذلك. فأجسامنا تمتلك آلية لإعادة بناء الأنسجة البالية أو التالفة؛ إذ تُستبدل أجزاء كاملة منها سنويًا. ومع مرور الوقت، تتباطأ هذه الآلية، ولا نملك فكرة واضحة عن السبب. فهل نحن مثل سمك السلمون



لغز الشيخوخة

سوداوي

دحض علم طول العمر الحديث

Morbid: Debunking Modern Longevity Science
by Saul Justin Newman

تأليف: سول جاستن نيومان
الناشر: 2026م، The MIT Press

1

أمة المُعمرين

الأشخاص والأفكار والتوجهات التي تُعَبّر النصف الثاني من حياتنا
Longevity Nation: The People, Ideas, and Trends
Changing the Second Half of Our Lives by
Michael Clinton

تأليف: مايكل كلينتون
الناشر: 2026م، Atria Books/Beyond Words

2

في عام 2010م، وخلال الاحتفال بـ"يوم احترام المسنين" في اليابان، توجّه مسؤولون حكوميون لتكريم "سوغين كاتو"، الرجل الذي سجّل بوصفه أكبر مُعمرٍ في العاصمة طوكيو بعمر 111 عامًا. ولكنهم في كل مرة يزورونه، لا يجدونه في منزله، وهو ما أثار شكوكهم. اتضح لاحقًا أن "كاتو" قد توفّي منذ نحو 30 عامًا؛ إذ حُفظت رفاته المتحللة في غرفة بالطابق العلوي، في حين استمرت عائلته في استلام معاشه التقاعدي. دفعت هذه الحادثة وزارة العدل اليابانية إلى فتح تحقيق شامل، توصّل إلى حقيقة أن أكثر من 234 ألف شخص من المسنين المُسجلين أحياء هم في الواقع في عداد الموتى. وقد ستّت الحكومة لاحقًا قانونًا يُعدّ أي شخص يتجاوز 120 عامًا مُتوفّي تلقائيًا إذا تعدّد العثور عليه، وهي الخطوة التي أسقطت أكثر من 77 ألف شخص من السجلات الرسمية منذ البداية فقط.



تأملات في معنى السياحة

ما معنى أن يسبح الإنسان؟ تبدو صياغة هذا السؤال غريبة نوعاً ما. فنحن معتادون على القول: فلان سائح، أو ذاهب في سياحة. لكن التعبير عن السياحة بوصفها فعلاً، كما هو الحال في سؤالنا "ما معنى أن يسبح الإنسان؟" تبدو غريبة ولو قليلاً. الماء يحتكر الفعل على ما يبدو؛ فالماء يسبح، وساح الماء بمعنى جرى وانسكب وتمدد. ماذا يخبرنا الماء عن السياحة؟

كلمة السياحة بالمعنى الذي تتداوله اليوم تبدو حديثة نوعاً ما، بمعنى أنها لم تكن مستخدمة في اللهجات الشعبية عند الأجيال السابقة. لا يقول كبار السن عادةً إنهم ذاهبون للسياحة، بل يقولون إنهم ذاهبون "للتمشية" أو "للبر" أو "للكشة" أو "للقيلة" أو غيرها من المفردات، لكنهم لا يستخدمون مفردة السياحة. فالاستعمال المعاصر للسياحة يبدو أنه ينتمي إلى نمط وجودي مختلف. فقد نسمع استخداماً شعبياً يحيل إلى السياحة بمعنى سلمي. يغضب الأب على ابنه فينعتبه بـ"الساح"، في تعبير عن إهماله أمراً مهماً وانشغاله عنه بحركة في الأرض تبدو للأب بلا هدف. ويروى في السياق نفسه، عن علي بن أبي طالب، رضي الله عنه، قوله: "أُولَئِكَ مَصَابِيحُ الْهُدَى، وَأَعْلَامُ السَّرَى، لَيْسُوا بِالْمَسَاحِيحِ، وَلَا الْمَذَابِيحِ الْبُذُرُ". ويبدو أن المقصود بالمساييح هم الذين يسبحون في الأرض بالنميمة؛ فلا يهتم النمام بما يعرفه إلى درجة أن تسيح المعلومات منه بلا قيود.

حين يسألنا موظف سفارة ما عند التقديم لتأشيرة سفر عن هدف الزيارة، ونقول: "سياحة"، هكذا بلا هدف آخر. هذا الجواب يُقدّم معه نوع من أشكال الطمأنينة لجهة الزيارة باعتبار أن هذا الشخص لا يسعى لأمر أكثر ديمومة مثل العمل

أو الإقامة، وهو ما يجعل من حالته سهلة الإجراء. شخصٌ سبوجد لفترةٍ محددة، ينفق بعض المال، ويعود إلى أهله. إنه سائح. ويُفترض بالسائح ألا يكون مثيلاً للقلق؛ ففي بعض الأماكن المرتابة من الزوّار من خارج البلد تكون عبارة "أنا سائح" تعني لست جاسوساً ولا غزياً. بعبارة أخرى: أنا غير مهم. ويُفترض ألا أثير قلق أحد.

كلمة (tour) في الإنجليزية، التي يُشتق منها (tourist) و (tourism) تحمل معها ذكريات استخدامات سابقة في الإنجليزية الوسيطة والفرنسية القديمة واللاتينية؛ تُحيل إلى الحركة الدائرية التي تقطع مع منطق معين لتحقيق المهام والإنجاز، ويتمثل عادةً في منطق خطي متوجه. لذا، فهي تعني الحركة من دون وجهة. وعبارة "أدور في مكاني" تعبيرٌ عن الضياع وعدم القدرة على الانطلاق نحو هدفٍ محدّد. والسياحة، كما يبدو، شكّل من أشكال الحركة، وللحركة علاقة بالمكان والزمان؛ فأى علاقة هي السياحة؟

يمكننا تسجيل بعض الملاحظات: السائح ليس عابر سبيل ولا غريب ولا ضيف بالمعنى الدقيق لهذه الأوصاف. السائح مسافر علّق سفره، ولو برهة، ليستمتع بوجهته التي اختارها. وفي إعلانه عن السياحة، فهو يعلن عن عدم حاجته إلى المساعدة.

السياحة وجودٌ مرّقه يتجاوز منطق الضرورة إلى منطق آخر. كما أن السائح متفرّغ؛ وهذا الفراغ جوهرى، فالانشغال عادةً ما يكون أحد العوائق الأساسية أمام السياحة. يحصل الناس على إجازات للذهاب إلى السياحة. ويُقال "مُجاز" في وصف هذا الإنسان. والإجازة شكّل من أشكال

السماح والإذن لينتقل الإنسان من عالم ضرورة العمل إلى فراغ الإجازة. إذاً السياحة ابنة هذا الفراغ.

يصعب على المنخرطين في عالم العمل، وقد استحوذ العمل على جلّ وقتهم، أن يذهبوا في رحلة سياحة. لذا اخترعوا سياحة العمل، وهي حال وسط بين العمل والإجازة. والبعض الآخر يضطر إلى إحداث قطيعة من أجل الحصول على إجازة؛ قطيعة داخل عالمه الخاص حين يغلق هاتفه ويعلّق التواصل عبر الإنترنت. لذا، قد يكون قرار السياحة قراراً صعباً، لصعوبة الانتقال من عالم العمل إلى عالم الإجازة. اللافت أن هذه الصعوبة يشترك فيها الغني والفقير لأسباب مختلفة ربّما.

عودةً إلى الماء. إذا كانت السياحة وجوداً مائيّاً، كما هي الإشارة التي استقيناه من ارتباط فعل السياحة بالماء، فمن أشهر عيون الماء في منطقة الرياض عين تسمى "عين السبح"، فما معنى هذا؟ يُوصف عصرنا الحالي بعصر السيولة في كل شيء، كما هو التعبير المشهور للفيلسوف زجمونت باومان. لكن الماء أقدم من كل شيء.

وهو يسبح حين يُترك في حاله، وحين يتخلص من قيود القوالب التي تشكّله. قد تنسبنا المشاغل أحياناً أن نسبة كبيرة من جسم الإنسان تتشكّل من الماء. لذا، قد تكون السياحة عودةً إلى طبيعة قديمة في الإنسان، ألا وهي طبيعته المائية. لكن ينبغي ألا ننسى أن الماء لا يسبح إلا على الأرض، الأرض التي تهبه إمكانية التمديد الحُر هذه.

د. عبدالله المطيري



ورق سمرقند الذي دفع الحضارة إلى الأمام

صقله، وقد عُرف باسم "نيم كتاني"؛ أي الورق نصف القطني.

ويأتي بعده الورق القطني المصنوع من الألياف القطنية، وعلى الرغم من أنه كان يُعد أقل جودة من الورق نصف الحريري، فإنه احتفظ بخصائص جيدة جعلته واسع الانتشار.

ومما يمتاز به ورق سمرقند أن العمر الافتراضي للورق الصناعي العادي المُستخدَم في أيامنا قد لا يتجاوز أربعين أو خمسين عامًا؛ في حين يمكن لورق سمرقند أن يحتفظ بجودته قرونًا عدة، وقد يصل عمره إلى نحو أربعمئة سنة إذا حُفظ في ظروف مناسبة.

وهكذا تحوّل ورق سمرقند إلى أداة أساسية لحفظ المعرفة ونقلها؛ فمن خلاله تكاثرت الكتب، واتسعت حركة النسخ والتأليف، وأصبح العلم أقدر على عبور المسافات واللغات والأجيال. وتحولت ألياف التوت والقطن، تحت ضربات الطواحين على ضفاف نهر سياب، إلى صفحات حملت ذاكرة حضارة بأكملها.

سيد محمود مبشر

ومع ذلك، لا يجزم المؤرخون بأن صناعة الورق دخلت سمرقند للمرة الأولى بعد معركة طلاس؛ فثمة من يرى أن المدينة عرفت قبل المعركة بقرون، بفضل الصلات الوثيقة بين التجار الصغديين والصين. وربما تعرّف أهل سمرقند إلى الورق وطرائق إنتاجه منذ القرن الرابع الميلادي، ثم طوروا صناعته باستخدام المواد المحلية المتاحة لديهم.

تحسينه وتعدد أنواعه

وإذا كان السمرقنديون قد أخذوا الفكرة الأولى من الصين، فإنهم لم يكتفوا بتقليدها، بل أدخلوا عليها تحسينات أكسبت ورقهم خصائص مميزة؛ فقد كان الورق الصيني يُصنع من ألياف نباتية، من بينها لحاء شجر التوت والخيزران، في حين استخدم صُنّاع سمرقند مواد محلية متنوعة، فأنتجوا ورقًا أملس السطح، متينًا، قليل التشرب للحبر، يتيح للقلم الانسياب ويحافظ على وضوح الخط.

وساعدت مياه نهر سياب على ازدهار هذه الصناعة، إذ أدارت الطواحين التي كانت تدق الألياف وتحولها إلى عجينة، وقد أشاد ظهير الدين محمد بابر التيموري (1483-1530م) بورق سمرقند، وعُدّه من أجود أنواع الورق في العالم.

ولم يكن ورق سمرقند نوعًا واحدًا، بل عُرفت منه ثلاثة أنواع رئيسة؛ أولها الورق الحريري، الذي كان يُصنع من ألياف الحرير، ويتميز بقوة ونعومة سطحه ولونه المائل إلى السُكّري.

أما النوع الثاني فهو الورق نصف الحريري، وكان يُصنع من خليط من ألياف الحرير والقُنب، ويتميز بسمكته ومتانته وجودة

تتميز مدينة سمرقند بموقعها على طريق الحرير، ما جعل منها ملتقىً خصبًا لتبادل الأفكار والتجارب والخبرات بين الشعوب. لذلك، لم يكن مستغربًا أن تنطلق منها صناعة تركت أثرًا عميقًا في تاريخ المعرفة والحضارة الإنسانية؛ إذ لم يكن للحضارة الإسلامية أن تزدهر وتبلغ ما بلغته من شأنٍ عظيم لولا توافر مادة كتابة رخيصة ومتاحة أسهمت في انتشار الكتب وازدهار العلوم وتطور نظم الإدارة: الورق.

ترتبط بداية صناعة الورق في سمرقند، وفق الرواية الأشهر، بمعركة "نهر طلاس" التي وقعت عام 133هـ/751م بين الجيش العباسي، المتحالف مع قبائل القارلوق التركية، والجيش الصيني، وانتهت المعركة بهزيمة الصينيين ووقوع عدد منهم في الأسر. تجدد هذه الرواية صداها في المصادر العربية القديمة؛ فقد عدّ أبو منصور الثعالبي، المتوفى سنة 429هـ، ورق سمرقند من أشهر خصائص المدينة، فقال في كتابه "لطائف المعارف": "من خصائص سمرقند الكواغد التي عطلت قراطيس مصر والجلود التي كان الأوائل يكتبون فيها؛ لأنها أحسن وأنعم وأرقق، ولا تكون إلا بها وبالصين".

ثم نقل الثعالبي عن صاحب كتاب "الممالك والممالك" أن صناعة الورق انتقلت من الصين إلى سمرقند على أيدي بعض الأسرى الذين جلبهم القائد العباسي زياد بن صالح، فقال: "وقع من الصين إلى سمرقند، في سبي سباهم زياد بن صالح، من اتخذ الكواغد بها، ثم كثرت الصنعة، واستمرت العادة، حتى صارت متجرًا لأهل سمرقند".



أبرار الجيب
اختصاصية نفسية

مساحة للمراوغة

كانت كذبة كبيرة حين كنتُ أتفقُ مع زميلاتي على الخروج إلى المقهى للذاكرة أو العمل؛ فنحملُ العدة والكتب، وننصبُ أجهزتنا أمامنا إحياءً بالانهمك والجدية، في حين نقضي الوقت في الحديث والثثرة، ثم نعود أدراجنا بوقتٍ ضائعٍ ومهائمٍ متراكمة.

كان هذا في زمن ما زالت الصبغة الاجتماعية والترفيهية تغطي على المقاهي. أمّا الآن، فقد اتسعت أدوار المقاهي وأهدافها والخدمات التي تقدّمها.

ثم إننا نشهد تشكلاً جاداً وإقبالاً متزايداً على المقاهي بصفتها بيئةً مثاليةً للعمل؛ إذ تتوفر القهوة، والمقعد المريح، والاتصال القوي بالإنترنت. وتختلط مشاعرُ تجمع بين اختيار الوحدة مع الاتصال بالمحيط الخارجي، وبين العزلة في محيط اجتماعيٍّ يوجد به أشخاص يشبهونك؛ فيخلقُ جوٌّ من التحفيز والانضباط، حيث توجد عيونٌ خارجية لا تراقبك ولا تطالبك بشيء، ولكن في الوقت نفسه تنقل لك الدافعية، فتجعلك تلزم مكانك وتحافظ على انتباهك وتُركّز جهدك وتُنجز.

المقهى هو المكان الذي يقفُ في المنتصف؛ فلا يعطيك صرامة المؤسسة، ولا تكلّف البيت.

ولا نغفل هنا هذا التحوّل الملتفّ بأذرع أخطبوطيةٍ متداخلة: اقتصاديةٍ تسعى لتخفيف تكاليف التشغيل من جهة، وكسب الزبائن من جهةٍ أخرى؛ واجتماعيةٍ تسجّع العلاقات وتجمع الناس وتخلق الألفة؛ ونفسيةٍ في المقام الأول بلا شك، في الوقت الذي يلهي فيه الفردُ باحثاً عن معناه ومبتغاه.



العمل من المقاهي.. مكاتبُ برائحة البن!

لم يعد المقهى مجرد محطة عابرة لاحتساء القهوة أو ملاذٍ للاسترخاء ولقاء الأصدقاء وتجاذب أطراف الحديث، بل تحوّل في عصرنا الحاضر إلى ساحةٍ إنجازٍ ومساحةٍ عمل حيوية أعادت تعريف مفهوم "المكتب".

اليوم، تنداخل رائحة البنّ مع صوت نقرات المفاتيح، ليصبح المقهى بيئةً بديلةً تستقطب الطامحين في كسر الجمود. ولكن، ما الذي يمنح هذه الأماكن جاذبيتها الخاصة ويجعلها مقراً للعمل؟ أهو مجرد هروب من الروتين أم لأنها أثبتت جدواها بوصفها بيئةً مثاليةً للإنتاج؟ وهل تمتلك فعلاً القدرة على تحفيز الإبداع ومضاعفة الإنتاجية؟ وأهم من ذلك: كيف يستطيع الموظف أن يبنى جداراً من التركيز العالي، ليحمي مهامه من فخ المشتتات والضجيج المحيط؟

وانطلاقاً من هذه التساؤلات، طرحنا الموضوع على نخبة من قراء "القافلة" لاستطلاع آرائهم، والوقوف على تجاربهم الشخصية في هذا الميدان، فكانت لهم هذه المشاركات الثرية، ووجهات النظر المتنوعة.



مهدي السنونة
مهندس أجهزة طبية

المقهى.. حافزًا

في خضم التسارع الإلكتروني والازدحامات المرورية، أقرت شركات كثيرة سياسة مرونة ساعات العمل والعمل عن بُعد لموظفيها؛ وذلك لزيادة الإنتاجية، أو بعبارة أخرى: أنسنة بيئة العمل وإضفاء طابع من الحرية عليه.

لذلك، يميل كثير من الموظفين إلى قضاء ساعات العمل في المقاهي خلال الصباح الباكر، وهو ما يجعل يومهم أكثر انسيابيةً وفقًا لتقديرهم.

ويُفضلُ عديدٌ منهم قضاء ساعات العمل في مقاهٍ قريبةً من منازلهم لتعزيز الشعور باللفة؛ إذ إنَّ النفس البشرية تميل إلى بناء عالمها ومحيطها المريح، ولا سيما أن أغلب الشركات تعتمد المكاتب المشتركة التي تُلزم الموظف بالمكوث في مكانٍ واحد طوال فترة عمله.

ويختار عديد من الموظفين مقاهي قريبةً من النوادي الرياضية أو الدوائر الحكومية، بحيث يُمكنهم استغلال ساعات الراحة وتنظيم اليوم والعودة للعمل بارتياح أكبر؛ وهو ما يزيد إنتاجية الفرد ويوازن بين الالتزام المهني والحياتي.

ويُفضلُ الموظفون اتخاذ المقاهي أماكن للعمل لسهولة الوصول والشعور بقدر أكبر من الحرية؛ وهو ما يجعلهم أكثر حرصًا على الانضباط؛ لكون الموظف قريبًا على نفسه، ولا يخفى أنَّ ذلك يمنحه القدرة على ترتيب المهام وتنظيم الجدول اليومي بتوازن، وبذلك يؤثر إيجابًا في حياته الشخصية.



حسن المهنا
يعمل في الشؤون المالية والإدارية

هروبًا من الصمت والعزلة

يظن البعض أن الفضاء الصامت هو المكان المناسب لخلق الأفكار والبيئة الخصبة للإنجاز، إلا أن الأمر لا ينطبق على الجميع؛ فالبعض يجد في الصمت مرادفًا للخواء، وعاملاً مساعدًا على التشتت وشرود الذهن، على عكس الجلوس في بيئة تَعْمُها الحياة والحركة والأصوات "المعتدلة" التي تُشعر سامعها بوجوده ضمن فضاء إنسانيٍّ مشترك. فالمقهى هو تلك المساحة التي تتوسط بين الفضاء الخاص والعام؛ إذ الخصوصية التي يمنحها ليست خصوصية عزلة بقدر ما هي خصوصية مساحة.

واليوم، نشأ نموذج من الأعمال لا يتقيد أصحابها بساعات عمل محدّدة، وهذا النموذج من العمل لا يساعد على بناء حياة اجتماعية، بل يقلل فرص التواصل مع الأقارب والأصدقاء، وهنا تؤدي المقاهي دورًا مختلفًا؛ فهي تخلق لمرتابيها دائرة "شبه" اجتماعية قوامها بائع القهوة ومُعَدّها، ثم أمثالك من المستقلين أو العاملين عن بُعد، الذين هم في الحقيقة ليسوا زملاء ولا أصدقاء ولا يرتبطون ببعضهم بأية مشتركة سوى المكان. ومع ذلك، فإن هذا اللقاء اليومي يخلق شيئًا من الألفة والاعتقاد.

ومن جهة أخرى، أحرص على أن يبقى البيت مكانًا للسكن، وأقصد بالسكن: السكنية والراحة والاستقرار. أمّا بيئة العمل، فلها إيقاعها الخاص وضغوطها ومتطلباتها، فيصبح من الواجب وضع الحد الفاصل بين هاتين البيئتين والمحافظة عليه. والمقهى هو أفضل خيار يرسم هذا الحد لمن يعمل في مثل هذا النوع من الأعمال.



عبدالله العتاس
إداري في شركة حمامة

ملاذ للإنجاز

أعتقد أن الموظف الذي يقضي يومه في العمل من منزله يعاني معاناة حقيقية لا تقتصر على انخفاض إنتاجيته فحسب، بل تمتد لتؤثر سلبيًا في مزاجه العام؛ إذ يصعب على الذهن البشري الفصل بين مساحات الراحة وميادين الإنجاز حين تتداخل الحدود. فمن الشاق أن يغادر الموظف غرفة نومه لينتقل بضع خطوات إلى غرفة المعيشة، وهي المساحة التي ارتبطت في ذاكرته بالاسترخاء وممارسة النشاطات الروتينية الدافئة؛ ليطالب نفسه فجأةً بنهضة ذهنه للعمل الجاد والتركيز العميق على مسؤولياته الوظيفية.

أمام هذا التداخل الذهني، تبرز حاجة الموظف المُلْحَ للجوء إلى مكان يكسر روتين البقاء الطويل في المنزل، ويخلق فاصلًا نفسيًا يحفز طاقة العمل. ولا يوجد، في رأيي، خيار أفضل من مقهى ملائم لتحقيق هذه الغاية.

ولحسن الحظ، انتشرت مؤخرًا مقاهٍ صُممت وجُهزت خصيصًا لتكون بيئات ملائمة للعمل والإنتاج، بل حتى لمذاكرة الطلاب؛ إذ يُراعى فيها بدقة طبيعة الجو العام، ونوعية الموسيقى، والتجهيزات المريحة، فضلًا عن توفير المتطلبات التقنية الأساسية.

لذلك، أرى أن خيار اتخاذ المقهى مقرًا يوميًا للموظفين عن بُعد يُعدُّ خيارًا مثاليًا وفعّالًا لكل من يسعى إلى خلق توازن صحيٍّ ومستدام بين حياته الشخصية ومهامه المهنية، مانحًا كل جانبٍ منهما حقه دون طغيانٍ أو تقصير.

ليس بالمؤسسة وحدها يحيا الإبداع

راضي النماصي
كاتب سعودي

ضيقة، تجد قارئاً في السعودية ينقبض صدره تجاه "راسكولنيكوف" في "الجريمة والعقاب" لدوستوفسكي، متجاوزاً أميال الجغرافيا وفوارق الأديان والترجمة عن لغة وسيطة. هذه القوة الذاتية العابرة للحدود هي نفسها التي تجعل روائياً مكرّساً من فرنسا بحجم ماثياس إينار يكتب مأخوذاً بـ "موسم الهجرة إلى الشمال" للسوداني الطيب صالح، وهي التي حركت هيرفي لانسيلان، مؤسس مجلة "أرت كريتيك"، ليعبر عن انبهاره بلوحات اللبانية إيتيل عدنان.

ولم تقف محاولات الفرض الخارجي عند حدود السياسة والمؤسسات الرسمية، بل امتدت لتشمل سلطة رأس المال ومنطق السوق، الذي يجتهد في نشر أعمال معينة وتثبيتها قسراً. ومع ذلك، يثبت التاريخ أن "الأكثر مبيعاً" لا يعني أبداً "الأفضل خلوداً"؛ وجمهور الأدب يذكر جيداً رواية "أحزان الشيطان" لماري كورييلي أواخر القرن التاسع عشر في إنجلترا، التي فاقت مبيعاتها أعمال عمالقة من أمثال: تشارلز ديكنز، وجين أوستن، وروديارد كبلنغ، في حين أنها اليوم، تكاد تكون أنثراً بعد عين، ولا نراها إلا في حقول الدراسات الأكاديمية الضيقة. والمصير نفسه طوى مئات الأعمال المعاصرة التي دُمغت أغلفتها بختم "الأكثر مبيعاً" البراق، لتتحول اليوم إلى مجرد أرقام منسية في أرشيف المبيعات. الأعمال إذاً لا تخلد ولا تُخلد، بل تملك ما يعينها على الخلود في المقام الأول، ثم تخلص.

والإعلام، وإذا بتلك الأعمال تبخر ولا تخلف وراءها سوى ذكريات عابرة. وفي المقابل، نجد أن أدب ميخائيل بولغاكوف، الذي حاربه المؤسسة الرسمية، ورواية "فهرنهايت 451" لراي برادبوري، ومسرحية "البوتقة" لآرثر ميلر، ظلت قيد التداول والرواج حتى يومنا هذا، متجاوزة أسوار المنع والفرض بقوتها الذاتية.

ولو جاز لنا أن نمذّب حبل التساؤل أبعد من ذلك، لوجدنا أن المنطق المؤسسي يعجز حتى عن تفسير التمايز داخل نتاج المبدع الواحد؛ فالمرحلة الزرقاء عند بيكاسو، أو قصائد المتنبي في بلاط سيف الدولة، تُسجت كلها في سياق تاريخي ورعاية مؤسسية واحدة، فلماذا لم تخلد تلك الحقبة كل ما أنتج فيها؟ ولماذا انتقت الذاكرة البشرية لوحةً بعينها أو قصيدة بذاتها لتسكن الوجدان وتطوي البقية؟ إن هذه الظاهرة تدفعنا نحو تأمل وجود نوع من الانتخاب الطبيعي - الجمالي ضمن مجموعة الأعمال نفسها للكاتب أو الرسّام، قوامه ميزان داخلية فارقة تخاطب المتلقي بما يتجاوز حدود اللغة والزمن.

يقودنا هذا الانتخاب الطبيعي مباشرة إلى تلك المنطقة العسوية تماماً على القبض أو التحوير يبد أي مؤسسة: منطقة "الخبرة الإنسانية الجمالية". وهي الخبرة الروحية الحية التي تحرك القارئ أو المشاهد ليعود إلى العمل مراراً ليضيء زاوية معتمة في نفسه؛ فالقلق، مثلاً، شعورٌ كوني يمسّ البشر جميعاً بما يكفي لتتسلل "صرخة" مونش إلى وجدان المتلقي وتلامسه، دون أن يعرف شيئاً عن سيرة الفنان أو خلفيته الجغرافية. والسعي نحو العدالة والرحمة هو ما يدفع قارئاً كهلاً لإعادة تأمل التحول النفسي العميق لشخصية "جان فالجان" في "البؤساء" لفكتور هوغو، بعد أن كان قد قرأها في شبابه مطارداً حبكتها البوليسية وحسب. ولأن الصراع بين الخير والشر في النفس البشرية لا ينزع إلى هوية

تطوي الكلمة المنسوبة إلى المسيح عليه السلام - "ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان" على معادلة يمكن عكسها بدقة مذهلة على تاريخ الثقافة؛ فالإنسان يحتاج إلى المادة كي لا يموت، ولكنه يحتاج إلى ما يتجاوزها كي يحيا.

في العدد السابق، قدّم الدكتور محمد آيت حنا تحليلاً ثاقباً لكيفية خلود الأعمال الفنية والأدبية عبر الزمن؛ وهو طرح تعدّد السجال الثقافي ليغدو في قلب مبحث أكاديمي أصيل عُرف في الأوساط الغربية بـ "تكوين المعتمد" (Canon Formation). يتنازع هذا المبحث عادةً اتجاهان: الأول ينسب الخلود إلى "الغلبة الثقافية"، أي ما تقدمه السلطة أو المجتمع أو الأرشيف من اعتراف وتمجيد؛ في حين يجنح الاتجاه الآخر، بطهرانية بالغة، نحو الاكتفاء على المقومات الجمالية الذاتية للعمل، بوصفها الضامن الوحيد لصموده أمام امتحان الزمن. والحقيقة أن اختزال سر الخلود في أحد هذين الاتجاهين دون الآخر يُقدّم حقيقة ناقصة.

وإذا كانت لنسبة الخلود إلى جهود المؤسسات جاذبية خاصة، لما في ذلك من واقعية لا تخطئها العين، فإن الأصل في هذه الحالات هو أن المؤسسة تنقل الجمال ولا تخلقه؛ ففي حين أنها تمنح الشرعية، لا تضيف صفة "الجميل" على الرديء. ولعلّ التاريخ يذكر بوضوح الهيمنة الدعائية لكل من الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي إبان الحرب الباردة، ومحاولتهما المستميتة لفرض أعمال أدبية بعينها عبر المقررات المدرسية



اقرأ القافلة: أعشاب
الخلود، من العدد
يوليو - أغسطس 2026.

الإرهاق الوظيفي

العدو الخفي للعمل والإنتاج



"الإرهاق الوظيفي" موضوع حاضر وسؤال مقلق، وهو مشكلة مهنية شبه خفية، ولكن تداعياتها سلبية على الموظف والمحيطين به، وبالقدر نفسه لها تداعياتها على الإنتاج والموارد البشرية في سوق العمل. لذلك فمن اللازم البحث عن وسائل تشخيصها وسبل حلها وعلاجها، كي لا تتراكم آثارها إن تُركت دون علاج.

يناقش هذه القضية، مع فريق القافلة، اختصاصيون: أخصائي علم النفس هادي الدخيل، واستشاري علم النفس الإكلينيكي د. أحمد محمد الخلف، والمستشار المتخصص في القيادة والموارد البشرية والتميز المؤسسي نايف الفهيد.

1 ظاهرة قديمة واعتراف متأخر فريق القافلة

وعالجت بعض أهم الأفلام السينمائية، أشكال الضغوط والاستغلال الذي يتعرض له العمال والموظفون، وأبرزها الفيلم الألماني "متروبوليس" للمخرج فريتس لانغ (1927م)، وفلم شارلي شابلن "الأزمة الحديثة" (1936م)، كما صارت ضغوط العمل موضوعًا للطب النفسي.

في بداية تشخيص أثر الضغوط الوظيفية كان التركيز على الأعراض الجسدية، مثل الإرهاق والصداع والأرق، أكثر من التركيز على الأعراض العاطفية والسلوكية، التي تمتد أضرارها لتشمل الموظف وجهة العمل، وخصوصًا اللامبالاة تجاه العمل.

وفي عام 1969م، قدّم مسؤول في سجن أمريكي يدعى هارولد برادلي ورقة بحثية حول إرهاق الموظفين في مراكز علاج الشباب. ومن بعده نشر عالم النفس الأمريكي هيربرت فرويدنبيرغر عام 1974م، مقالة بعنوان (Staff Burnout)، وصف فيها الإرهاق النفسي والجسدي الذي يتعرض له العاملون في العيادات المجانية لمدمني المخدرات، وكان مصطلح الإرهاق في هذه المقالة هو البداية الأوسع والأكثر تأثيرًا في السياق المهني.

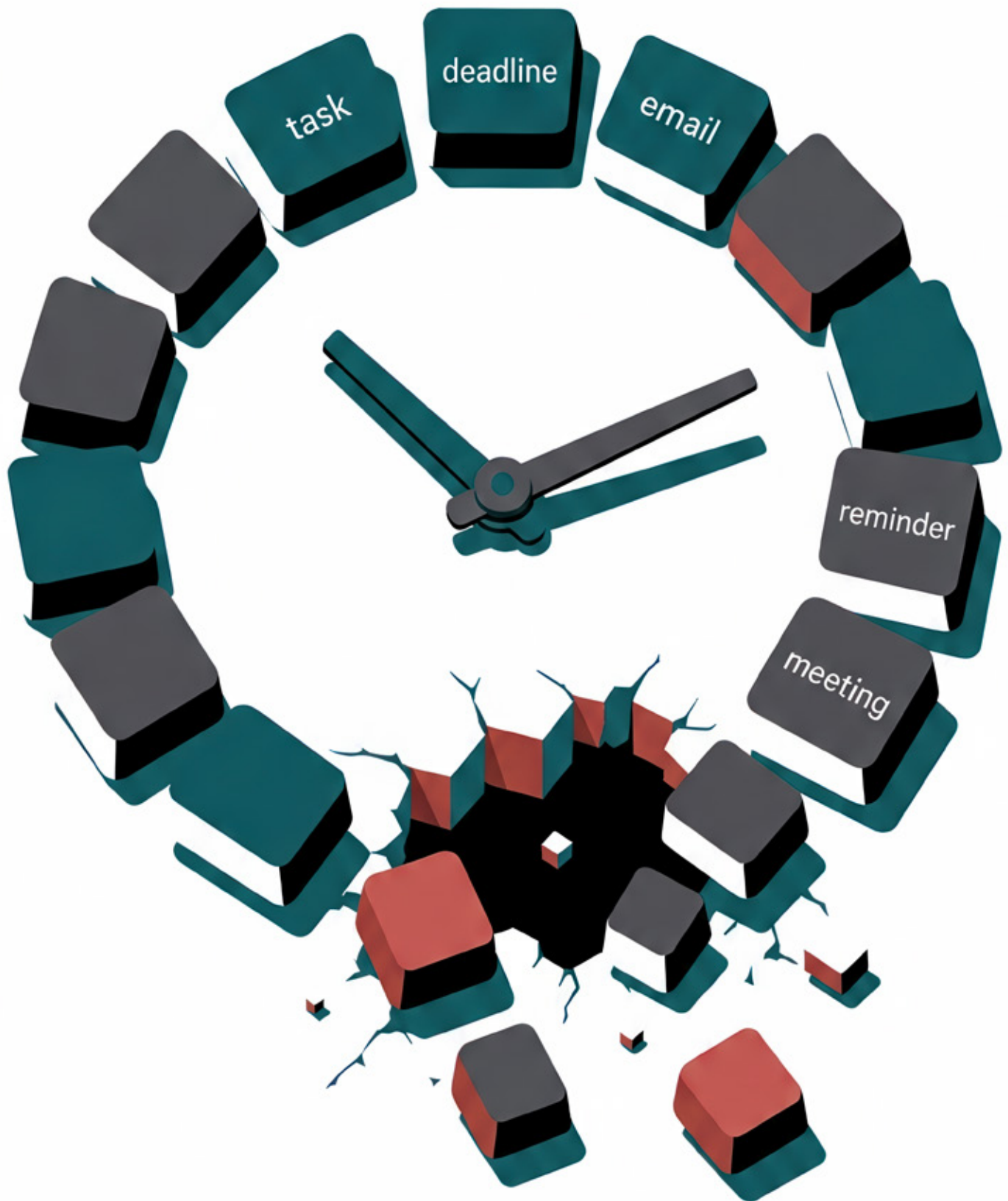
ولكن اعتراف منظمة الصحة العالمية بالإرهاق الوظيفي بوصفه ظاهرة مهنية وليس مجرد اضطراب نفسي تأخر حتى عام 2019م، وأدرجته في الطبعة الحادية عشرة من التصنيف الدولي للأمراض، ودخلت هذه الطبعة (ICD-11) حيز التنفيذ في يناير 2022م.

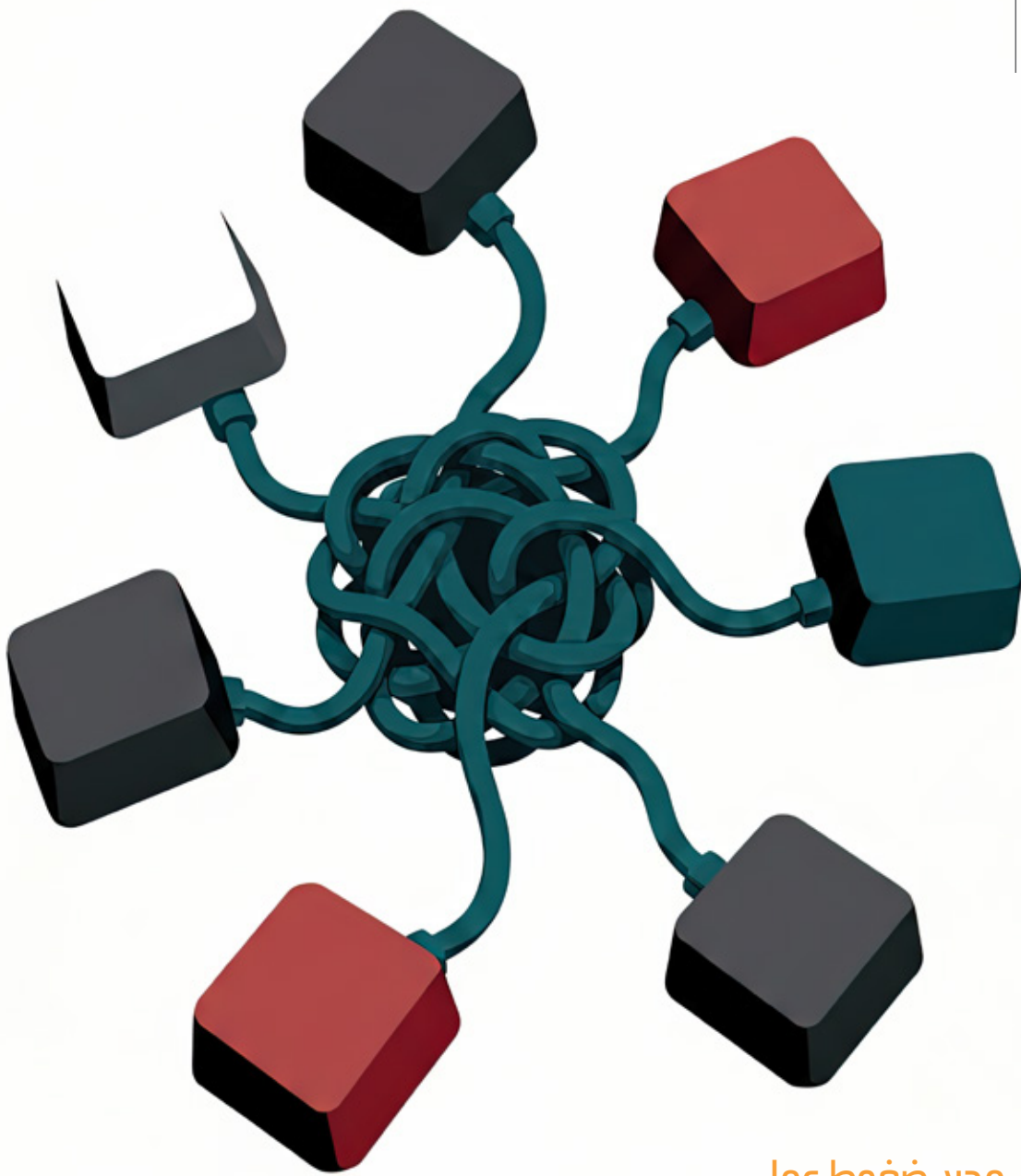
في مايو 2025م، أطلق المركز الوطني السعودي لتعزيز الصحة النفسية دليلًا إرشاديًا للوقاية والتعافي من الإرهاق الوظيفي؛ فما الإرهاق الوظيفي؟

إنه مزيج معقد ومركّب من عدّة مسببات؛ منها ما هو نفسي يتعلق بتطلّعات الموظف وطموحاته، ومنها ما هو اقتصادي، إضافةً إلى عوامل مختلفة مرتبطة بعدم الشعور بالأمان الوظيفي، وأخرى بسبب الضغوط وعدم التقدير في بيئة العمل.

ولمّا كانت هذه الظاهرة مرتبطة بالوظيفة، فيمكن التكهّن بأنها بدأت مع مولد الرأسمالية الصناعية والمنافسة المرتبطة بها، ولكنها لم تكن قد حصلت على اسمها بعد.

وفي عام 1869م، استحدث الطبيب والكاتب جورج ميلر بيرد مصطلح "الوهن العصبي" وعدّه مرضًا جديدًا ناتجًا عن ضغوط الحياة في المجتمع الصناعي، كما رأى أنه مرض المتعلمين العاملين في المهن الذهنية. وحدّد من بين أعراضه: الإرهاق الجسدي والعقلي، والصداع، والأرق، والمشكلات الهضمية، والحساسية المفرطة للمنبهات. وظلّ مصطلحه سائدًا في القرنين التاسع عشر والعشرين، وشمل فئات مختلفة واجهها الأطباء في أنواع مختلفة من المهن ذات الضغوط العالية، مثل مراقبي الحركة الجوية، وموظفي الرعاية الصحية، والبنوك، والعاملين في قطاع المطاعم، وحتى في أوقات الحروب. وقد تحدّث اليابانيون عن الموت بسبب الإفراط في العمل.





2 أكثر من مجرد ضغوط عمل هادي الدخيل

في كل بيئة عمل تقريباً، نجد شخصاً يقول: "أشعر بأنني لم أعد قادراً على الاستمرار". لكن ذلك لا يعني أن كل تعب أو ضغط في العمل هو إرهاق وظيفي.

فمن الطبيعي أن نمّر بأيام مزدحمة أو مواسم تزداد فيها المسؤوليات نشعر بعدها بالإرهاق. وغالباً ما نستعيد نشاطنا بعد الراحة أو الإجازة. أمّا الإرهاق الوظيفي، فهو نتيجة ضغوط تستمر فترة طويلة حتى يفقد الإنسان طاقته وحماسه وشعوره بالإنجاز، من دون أن يلحظ ذلك منذ البداية.

ولهذا السبب، صنّفت منظمة الصحة العالمية الإرهاق الوظيفي على أنه ظاهرة مهنية تنتج عن

ضغوط العمل المزمنة التي لم تُعالج بنجاح. وهذه نقطة جوهرية؛ لأن المشكلة ليست في الضغط، فهو جزء طبيعي من كثير من الوظائف، وإنما في استمراره فترة طويلة من دون وجود ما يكفي من الدعم أو الموارد التي تساعد الموظف على التكيف معه.

قد يعمل شخصان في الوظيفة نفسها، وبعددٍ متقاربٍ من الساعات، لكن أحدهما يُنهي يومه وهو متعب، ثم يستعيد نشاطه في اليوم التالي، في حين يشعر الآخر بأنه يستنزف شيئاً من طاقته كل يوم. والفرق هنا لا يفسره عدد الساعات، وإنما التجربة التي يعيشها كل منهما في بيئة العمل.

عندما يشعر الموظف بأن جهده محلّ تقدير، وأن لديه مساحة لاتخاذ القرار، وأن بيئة العمل داعمة، فإنه يصبح أقدر على التعامل مع الضغوط. أمّا عندما يشعر بأن المطالب تزداد باستمرار، في حين يقلّ الدعم، أو يضعف التقدير، أو تغيب العدالة، أو يفقد الإحساس بالسيطرة على عمله؛ فإن الضغوط تبدأ باستهلاك طاقته تدريجياً.

ولهذا، تنظر النماذج العلمية الحديثة إلى الإرهاق الوظيفي بوصفه نتيجة لاختلال العلاقة بين الإنسان وبيئة عمله، وليس بوصفه مشكلة في شخصية الموظف أو ضعفه في قدرته على التحمل. فالإنسان قد يكون مجتهداً ومخلصاً

ويحب عمله، ومع ذلك يصل إلى الإرهاق إذا ظل يعمل في ظروفٍ تستنزفه فترةً طويلة.

بل إن بعض الدراسات تُشير إلى أن الأشخاص الأكثر التزامًا بعملهم قد يكونون الأكثر عرضةً للإرهاق؛ لأنهم غالبًا يستمرون في العطاء حتى بعد أن تبدأ طاقتهم بالانخفاض، ويؤجلون الانتباه إلى احتياجاتهم معتقدين أن ما يشعرون به مجرد إرهاق مؤقت.

ولعلَّ هذا ما يجعل الإرهاق الوظيفي خادعًا. فهو لا يبدأ فجأةً، ولا يعلن عن نفسه بوضوح، وإنما يتسلل بهدوء، وربما يتصوّر الشخص أنه يعاني تعبًا عاديًا تتكفّل به إجازة قصيرة، في حين تكون المشكلة قد بدأت تتجاوز الإرهاق.

بعض عوارضه الخفية

في البداية، قد يلاحظ الموظف أنه أصبح يحتاج إلى جهد أكبر لإنجاز المهامات نفسها التي كان يؤديها بسهولة في السابق. وقد يستيقظ بعد نوم كافٍ، لكنه لا يشعر بأنه استعاد نشاطه. وربما يبدأ بتأجيل بعض الأعمال التي لم يكن يؤجلها من قبل، ليس لأنه لا يعرف كيف يؤديها، وإنما لأنه يشعر بأن طاقته لم تعد كما كانت.

وبمرور الوقت، لا يبقى التغيّر محصورًا في مستوى الطاقة، بل يبدأ الانعكاس على علاقة الإنسان بعمله. فالعمل الذي كان يمنحه الشعور بالإنجاز قد يتحوّل إلى عبء، والحماس الذي كان يدفعه إلى المبادرة يبدأ بالتراجع شيئًا فشيئًا. وقد يؤدي مهامه بالكفاءة نفسها، لكن من دون الشعور نفسه الذي كان يرافقه الإنجاز.

ثم تأتي مرحلة أخرى، وهي من أكثر المراحل التي يصفها الأشخاص الذين مرّوا بالإرهاق الوظيفي، وهي الشعور بالانفصال عن العمل. يصبح الإنسان حاضراً بجسده، لكنه غائب بحماسة؛ يؤدي ما يُطلب منه دون رغبة. وربما يلاحظ على نفسه أنه أصبح أقل صبراً، أو أكثر بروداً في تعامله مع الآخرين. أو أنه لم يعد يتفاعل مع نجاحاته بالطريقة التي كان يعرفها عن نفسه.

ومع استمرار هذا الاستنزاف، يصبح الموظف أقل رصًا عمّا يقدمه، حتى لو كان أدائه جيدًا بشهادة الآخرين. وقد يُفسّر ذلك على أنه فقدان

”

عندما يشعر الموظف
أن جهده محل تقدير، وأن
بيئة العمل داعمة، يصبح
أقدر على التعامل مع
الضغوط.

نفسه إلى ما لا نهاية، ثم يستعيد عافيته بمجرد الحصول على بضعة أيامٍ من الراحة. الإنسان ليس آلة، والطاقة النفسية مثلها مثل الطاقة الجسدية، لها حدود. وإذا استمر استهلاكها دون تدارك، فإن آثار ذلك تبدأ بالظهور تدريجيًا.

والوعي بالإرهاق الوظيفي لا يعني أن يصبح الإنسان أكثر حساسيةً تجاه الضغوط، وإنما أن يصبح أقدر على التمييز بين الضغط الطبيعي الذي يرافق أي عمل، وبين الاستنزاف المزمن الذي يحتاج إلى التوقّف عنده وإعادة تقييمه.

أي قرار يجب اتخاذه؟ ومتى؟

وهنا نصل إلى سؤال يطرحه كثيرٌ من الناس: متى يصبح الاستمرار قرارًا يحتاج إلى مراجعة؟ لا توجد إجابة واحدة تناسب الجميع؛ لأن ظروف الناس تختلف، كما تختلف طبيعة المهام والالتزامات الشخصية. لكن هناك فرقًا واضحًا بين مرحلة يمرّ فيها الإنسان بضغط مؤقت، ومرحلة يشعر فيها أن الاستنزاف أصبح جزءًا ثابتًا من يومه، وأن محاولاته المتكررة لاستعادة توازنه لم تعد تحقّق النتيجة نفسها.

عندما يصبح العمل مصدرًا دائمًا للاستنزاف، وعندما يشعر الإنسان بأن ما يقدمه لم يعد يقابله أي إحساسٍ بالمعنى أو الرضا، ومع استمرار هذه الحالة على الرغم من محاولاته لفهمها أو التعامل معها، فهنا يستحق الأمر التوقّف أمامه قليلًا، ليس لاتخاذ قرارٍ متسرع، بل لإعادة تقييم الواقع المهني بموضوعية.

إن العمل جزءٌ مهمٌّ من حياتنا، لكنه ليس كل حياتنا. والنجاح المهني الحقيقي لا يُقاس بما نحققه من إنجازات فحسب، بل أيضًا بقدرتنا على الاستمرار بعطاء متوازنٍ يحافظ على الإنسان؛ لأن الحفاظ على الإنسان هو في النهاية أساس كل نجاح مستدام. ولهذا، لا يميل الاختصاصيون إلى النصائح السريعة التي تدعو إلى ترك العمل بمجرد الشعور بالتعب؛ لأن كل وظيفة تمرّ بمراحل ضغط، ولأن القرارات المهنية الكبرى ينبغي أن تُبنى على تقييم هادئ، لا على انفعال مؤقت. وفي الوقت نفسه، فإن الاستمرار في الإرهاق الوظيفي بصورةٍ مزمنة، دون وجود مؤشرات على التحسّن، يستدعي من الشخص تقييمًا واقعيًا.

للشغف، في حين يكون في الحقيقة أحد المظاهر الأساسية للإرهاق الوظيفي.

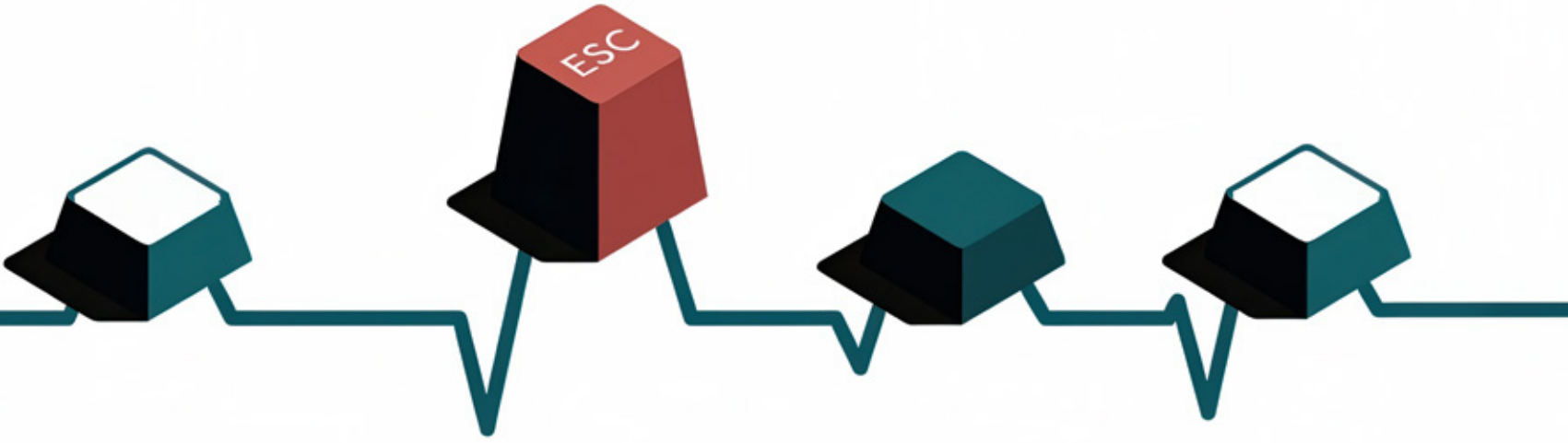
وما يزيد الأمر أهمية أن هذه التغيّرات لا تحدث بالطريقة نفسها عند الجميع، لكنها تشترك في أمر واحد، وهو أنها تتطوّر تدريجيًا. ولذلك، فإن الانتباه للمؤشرات المبكرة يبقى أفضل كثيرًا من انتظار وصول الإنسان إلى مرحلة يشعر فيها بأنه استنزف كل ما لديه. وكلما كان الإنسان أكثر وعيًا بالمؤشرات الأولى، كانت فرص الحدّ من تفاقم أكبر.

ويلاحظ أن كثيرًا من الأشخاص لا يطلبون المساعدة إلا بعد أن يصلوا إلى مرحلةٍ متقدمةٍ من الاستنزاف، في حين كانت لديهم مؤشرات واضحة قبل ذلك بوقتٍ طويل. وربما يعود ذلك إلى اعتقادٍ شائعٍ مفاده أن تحمّل ضغوط العمل دليل على القوة، وأن الاعتراف بالتعب يعني الضعف، والحقيقة أن الوعي بالمؤشرات المبكرة هو أحد أهم عوامل الوقاية من تفاقم المشكلة.

عوامل تسهم في الإرهاق الوظيفي

الإرهاق الوظيفي لا ينشأ من فراغ، بل يتأثر بطبيعة بيئة العمل، وبطريقة إدارة الضغوط، وبالظروف التي يعمل فيها الإنسان يوميًا بعد يوم. ولهذا، فإن النظر إلى الإرهاق الوظيفي بوصفه مشكلةً فرديةً فقط، يُغفل جزءًا مهمًا من الصورة.

ولعلّ من أكثر الأخطاء التي يقع فيها البعض أن يعتقد الإنسان أنه يستطيع الاستمرار في استنزاف



3 بين الإرهاق والاكتئاب

التشخيص والعلاج

د. أحمد محمد الخلف

تدخل وعلاج، فالبقاء في البيئة نفسها من شأنه على الأرجح أن يزيد الأمر سوءاً.

ويجب التنويه هنا بأن مفهوم "الترك" لا يعني دائماً الاستقالة؛ ففي بعض الأحيان قد يتكرر أخذ إجازة مرضية، أو محاولة تخفيض ساعات العمل، أو الانتقال إلى فريق آخر، فكلها تقع تحت مظلة "الترك".

أضراره بالحياة الشخصية

حتى لو لم تُترك الوظيفة قط، فإن الإرهاق الوظيفي يصل إلى الحياة الشخصية، بل إنه يستنزف الطاقة التي عادةً ما تكون فائضة للمهمن في الحياة اليومية من أفراد العائلة والأصدقاء. إذ يصبح الشخص أكثر تحفظاً أو سريع الغضب في المنزل أيضاً. ولأن الإرهاق الوظيفي مُرهق وغالباً ما يكون مُحرجاً بعض الشيء للاعتراف به، فإن الكثيرين ينسحبون بصمت، ويتمثل ذلك بإلغاء الخطط، وتجنب التجمعات، والابتعاد عن الأشخاص المساعدين على التكيف. وهذا يعني أن التغاضي عن الإرهاق الوظيفي، يؤثر في كل من هم قريبون، وليس في الشخص وحده.

الوقاية من الإرهاق الوظيفي قبل أن يبدأ الوقاية تكون أجدى قبل بلوغ الأزمة، وذلك باتباع التوصيات التالية:

- حماية وقت التعافي وكأنه أمر غير قابل للتفاوض. فيجب أن تكون الأمسيات والعطلات أوقات راحة فعلية، وليس "عملاً خفيفاً".
- وضع حدود حقيقية حول أوقاتك الخاصة للتواصل والالتزام بها.

ويدفع الجسد الثمن أيضاً؛ إذ يرتبط التوتر طويل الأمد بارتفاع خطر الإصابة بمشكلات قلبية، وضعف في الجهاز المناعي، واضطرابات معوية، وتوتر عضلي، واضطرابات هرمونية. وعادةً ما تكون صعوبة النوم من أوائل الأعراض التي تبدأ؛ ومن ثَمَّ، نلاحظ بقية الآثار الأخرى، فتبدأ بصعوبة في النوم، أو الاستيقاظ خلال الليل مرّات متكررة، أو الاستيقاظ من النوم مع الشعور بالتعب. وهذا يُؤلّد حلقة مفرغة؛ فالنوم الرديء يزيد الإرهاق والضبابية، وهو ما يجعل النوم أكثر صعوبة.

متى يصبح الأمر خطراً؟

هذا هو السؤال الذي يتكرر في أغلب الأحيان، ولا يوجد اختبار أو مقياس واحد يعطي إجابة قاطعة. لكن هناك ثلاثة مؤشرات تحذيرية مجتمعة، وظهورها معاً يعني أن الأمر جدي:

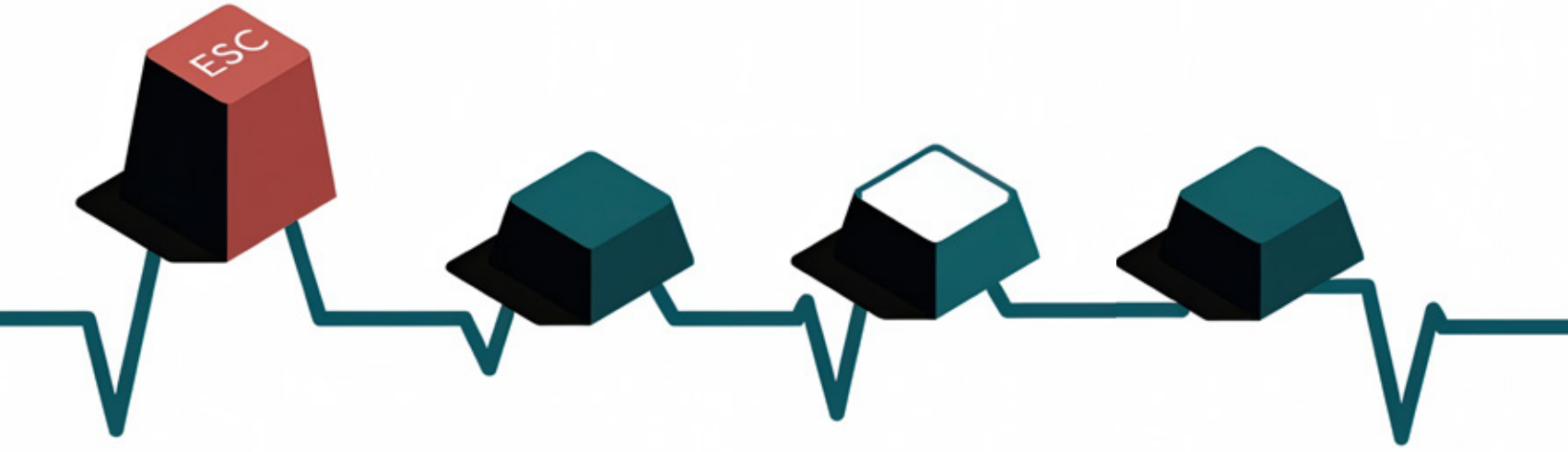
- 1- عدم وجود جدوى حقيقية للراحة الجسدية.
- 2- عندما لا يعود الشخص منزعجاً من العمل فقط، بل يصبح سلبياً ومنفصلاً عن الأشخاص الذين كان يستمتع بوقته معهم.
- 3- ظهور أعراض نفسية جديدة أو تفاقم أعراض محددة، مثل: نوبات الهلع، أو مزاج منخفض باستمرار، أو التفكير بالقيام بتصرفات غير متزنة.

المؤشر الثالث المذكور آنفاً هو الأهم؛ إذ تُشير الأبحاث التي أُجريت على المهنيين الذين يعانون الإرهاق الوظيفي إلى أنهم أكثر عرضة للندم على مسارهم المهني والرغبة في ترك العمل بالكامل. مع أعراض كهذه، يكون الإرهاق الوظيفي قد توقّف عن كونه مجرد مشكلة عمل فحسب، بل أصبح مشكلة صحية تحتاج إلى

قد تشعر بالتعب والإرهاق الشديد بمجرد أن تنتهي من عملك اليومي ويخالجك إحساس بأنه لم يتبقّ منك شيء. هذا لا يُعدّ نوعاً عادياً من التعب، بل إرهاقاً واستنزافاً ينتج عنه عجز عن الاهتمام بالأمور المهمة، حينئذٍ يجب الانتباه؛ فقد تكون هذه من أعراض الإرهاق الوظيفي.

تشكّل هذه الأعراض ببطء نتيجة شهور أو سنوات من الضغط في العمل، وتظهر بثلاث صور رئيسية: إرهاق دائم، وشعور متزايد بالسخرية أو الانفصال عن العمل، وإحساس مزعج بأن كل ما يفعله المرء لا جدوى منه وليس جيداً بما فيه الكفاية. وفهم ما يحدث فعلياً هو الخطوة الأولى نحو المعالجة والوقاية مستقبلاً.

ما يفعله الإرهاق الوظيفي بالعقل والجسد لا يؤثر الإرهاق الوظيفي في العلاقة بالعمل فحسب، وإنما يمتد أثره النفسي إلى العلاقة بالمحيطين خارج دائرة العمل وفي الحياة بأسرها، وفي التركيز والذاكرة. فقد يلاحظ كثيرون على أنفسهم نوعاً من الضبابية الذهنية والنسيان والبطء في اتخاذ القرارات. ومثل هذا الأثر المزمّن على الدماغ قابل للملاحظة والقياس، وإذا تُركت هذه الأعراض دون تدخل أو معالجة لوقت طويل، فقد يتطور الإرهاق الوظيفي إلى قلق أو اكتئاب حقيقيين، كما أنه يُضعف الثقة بالقدرة الذاتية.



تحديداً. لكن حين يفقد المتعة والاهتمام بأشياء لم تكن مرتبطة بالعمل، مثل: هواياته، واهتمامه بعائلته، وممارسة أنشطته اليومية، فهذا يشبه أعراض الاكتئاب أكثر.

الفرق الثالث: وجود أفكار سلبية تُسبب التوتر والقلق باستمرار. إذا رافق الإرهاق شعورٌ دائم بانعدام القيمة، أو شعورٌ بالذنب مبالغ فيه، أو تغيرٌ كبير في الشهية والنوم، أو أفكار عن إلحاق الأذى بالذات؛ فهذه علامات تستوجب تقييمًا نفسيًا فوريًا من مختص، ولا ينبغي عدّها "مجرد إرهاق وظيفي".

الفرق الرابع: المدة والانتظام. الإرهاق يتذبذب مع ضغط العمل (يخفّ ويشتد). أمّا إذا استمرت الأعراض بشكل شبه يومي لمدة أسبوعين متواصلين أو أكثر، بغض النظر عن حجم العمل؛ فهذا يستدعي تقييمًا نفسيًا لاستبعاد اضطراب مزاجي حقيقي.

ومثل هذا التمييز مهم؛ لأنّ العلاج يختلف. فالإرهاق يُعالج غالبًا بتغييرات في بيئة العمل، والراحة، وإعادة بناء الحدود المهنية. أمّا الاضطراب النفسي، مثل الاكتئاب أو القلق، فيُطلب غالبًا علاجًا نفسيًا متخصصًا، وأحيانًا علاجًا دوائيًا، بصرف النظر عن أي تغيير في العمل. والخلط بين الحالتين قد يؤخر حصول الشخص على العلاج والتدخل المناسبين.

فالإرهاق الوظيفي يقع عند نقطة التقاء الفرد والبيئة التي يعمل فيها، وهذا بالضبط ما يجعل علاجه يتطلب جهدًا من الجانبين معًا.

” الأبحاث التي أجريت على الذين يعانون الإرهاق الوظيفي تؤكد أنهم أكثر عرضةً بكثير للندم على مسارهم المهني.

- بناء ما يُسمّى الباحثون "الموارد النفسية"، مثل: الشعور بالسيطرة على العمل، والكفاءة الحقيقية، والاتصال بالزملاء. فهذه تقي من التوتر.

- التحقق من الحالة النفسية والصحية بانتظام، بدلاً من الانتظار حتى الوصول إلى مرحلة الإرهاق.

خطوات مساعدة على التعافي

عادةً ما يتطلب التعافي أكثر من إجراء يُنفَّذ بإتقان، ومن أجدى الأمور نذكر:

- أخذ قسطٍ من الراحة الحقيقية، والابتعاد الفعلي عن مصدر التوتر، وليس "عطلة في المنزل" نقضها ونحن لا نزال نتفقد بريدنا الإلكتروني.
- دعم مهني، مثل العلاج المعرفي السلوكي الذي يساعد في تفكيك أنماط التفكير القاسية ومنها لوم الذات.

- انتصارات صغيرة، إعادة بناء شعورنا بالكفاءة من خلال أهداف قابلة للتحقيق، وليس محاولة إصلاح كل شيء دفعة واحدة.

- إعادة التواصل مع الآخرين بشكل مخطّط له، بدلاً من انتظار أن "نشعر بالرغبة في ذلك".

- عدم تأجيل التدخل العلاجي، فإذا تطوّر القلق أو الاكتئاب إلى جانب الإرهاق الوظيفي، لا تردّد في طلب المساعدة للحصول على العلاج المناسب؛ لأنّ الإرهاق الوظيفي نادراً ما يختفي من تلقاء نفسه.

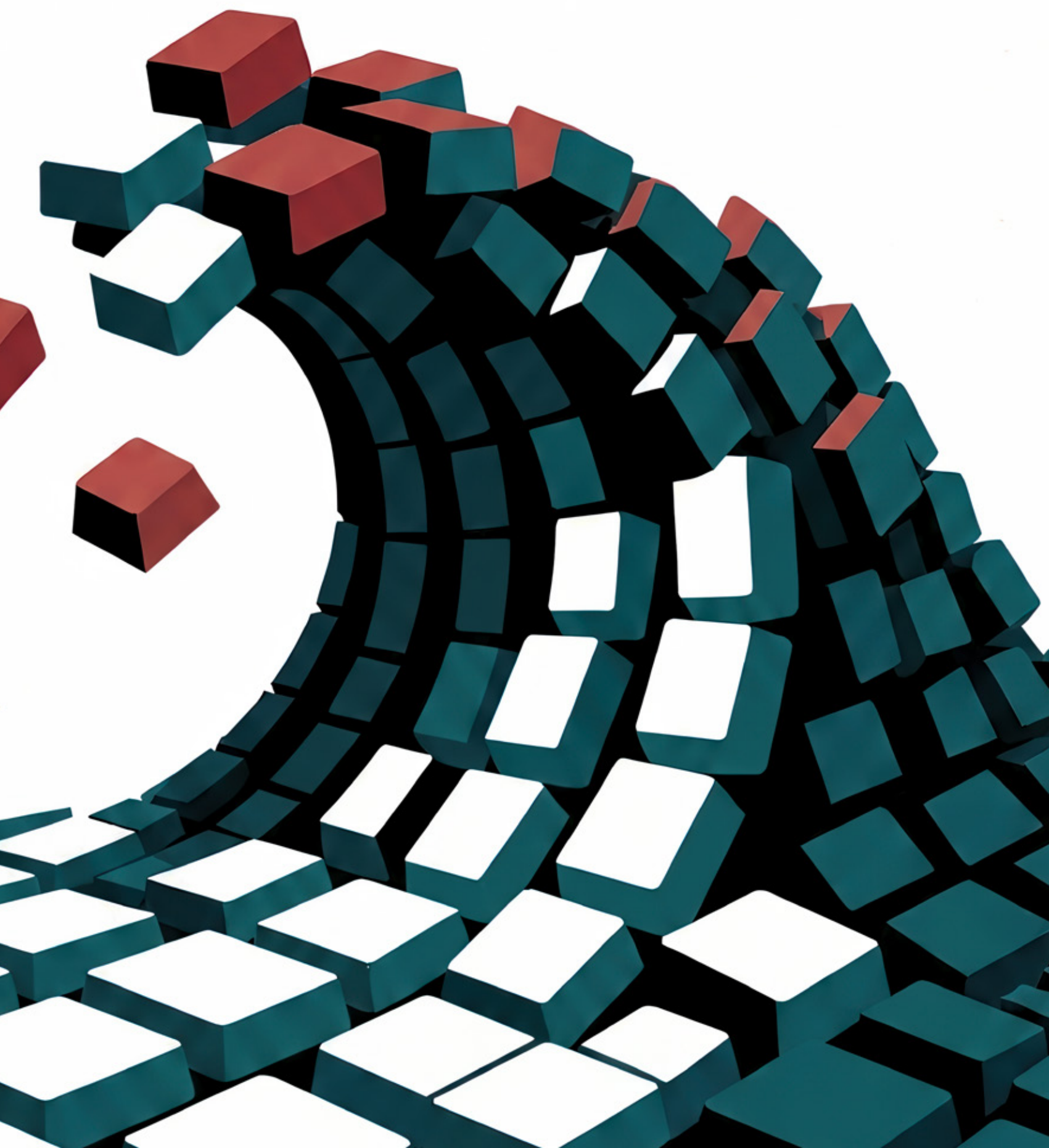
عملية التعافي تحدث تدريجيًا، فلا يمكن إصلاح كل شيء بين ليلة وضحاها، بل بإعادة بناء الطاقة والموارد التي استنزفها الإرهاق الوظيفي بصورة تراكمية. أمّا التغييرات المفاجئة القائمة على "كل شيء أو لا شيء"، فعادةً لا تدوم ولا تستمر.

الفرق بين الإرهاق الوظيفي والاضطراب النفسي

الفرق الأول: هل تتحسن الأعراض بعيدًا عن جو العمل؟

الشخص الذي يعاني أعراضًا بسيطة يشعر بتحسنٍ ملموسٍ في العطلة أو حين يتبعد عن بيئة العمل. أمّا إذا بقي الشخص منهكًا حتى في إجازته وفي منزله ومع أصدقائه، فهذا مؤشرٌ على أن الأمر تجاوز حدود "ضغط العمل" إلى شيء أعمق يحتاج إلى تقييمٍ نفسي.

الفرق الثاني: هل فقدَ المتعة في كل شيء، أم في العمل فقط؟
الإرهاق يجعل الشخص ساخرًا أو منفصلًا عن عمله



4 صحة الموظف وكفاءة المنظمة

نايف الفهيد

لم يُعد الإرهاق الوظيفي مجرد حالة فردية يعانيها بعض الموظفين، بل أصبح أحد أبرز التحديات التي تواجه المنظمات والشركات الحديثة؛ إذ أدى تسارع التحوّل الرقمي، وارتفاع سقف التوقعات، إلى خلق بيئات عمل أكثر تعقيداً وتنافسية، انعكست آثارها في أداء الموظفين وصحتهم النفسية واستقرارهم المهني.

ولم تُعد آثار الإرهاق الوظيفي تقتصر على شعور الموظف بالإرهاق فحسب، بل أصبحت تمتد إلى المنظمة بأسرها من خلال انخفاض الإنتاجية، وارتفاع معدلات الأخطاء، وزيادة الغياب، وتكرار الإجازات المرضية، وارتفاع نسب الترك، وتراجع جودة الخدمات، وارتفاع تكاليف الاستقطاب والتدريب، وفقدان الكفاءات، وكلها خسائر تؤثر بصورة مباشرة في تنافسية المنظمة واستدامتها.

وعلى الرغم من ذلك، فإن الإرهاق الوظيفي ليس مشكلة شخصية تتطلب تحقيق التوازن بين الحياة المهنية والشخصية وحسب، وإنما غالباً ما يكون انعكاساً لثقافة تنظيمية غير صحية وغياب الأدوات التي تكشف الضغوط قبل أن تتحوّل إلى أزمة.

ويُلاحظ أن كثيراً من المنظمات لا تبدأ في معالجة الإرهاق الوظيفي إلا بعد ظهور نتائجه، في حين كانت المؤشرات المبكرة موجودة منذ أشهر، وربما سنوات، لكنها لم تُقَس ولم تُحلل بصورة صحيحة.

كما ينبغي إدراك أن الإرهاق الوظيفي لا يُصيب الجميع في كل المواقع بالدرجة نفسها، وأن بعض الفئات تكون أكثر عرضة له بحكم طبيعة أدوارها. فالقيادات الوسطى تواجه ضغوطاً متزايدة؛ نتيجة مسؤوليتها عن تنفيذ توجهات المنظمة ودعم فرق العمل في الوقت نفسه. كما تواجه الأمهات العاملات تحديات إضافية في التوفيق بين المسؤوليات المهنية والأسرية. ويواجه أصحاب الخبرات الطويلة ضغوطاً مستمرة لمواكبة التقنيات الحديثة ومتطلبات التعلم المستمر. هذه كلها ترفع احتمالية الإرهاق لدى من يتحملون أعباءً وظيفية مرتفعة دون أن يقابلها دعمٌ تنظيمي مناسب.

أهمية ثقافة المنظمة ودورها

لا يحدث الإرهاق الوظيفي بصورة مفاجئة، وإنما يتطوّر تدريجياً. يبدأ بانخفاض الحماس، ثم تراجع الدافعية، ثم فقدان الشعور بقيمة

الإنجاز، حتى يصل العامل إلى مرحلة يؤدي فيها عمله بأقل قدر من الطاقة. لذلك، لم يُعد السؤال الذي ينبغي أن تطرحه المنظمات هو: كيف نعالج الإرهاق الوظيفي؟ بل أصبح الأجدر بها أن تسأل: كيف نبني ثقافة تنظيمية تمنع حدوثه من الأساس؟

تمثل ثقافة المنظمة خط الدفاع الأول في مواجهة الإرهاق الوظيفي؛ فالمنظمات التي تركز على الأرباح والإنتاجية فقط، وتتجاهل تجربة الموظف، غالباً ما تكتشف المشكلة بعد أن تصبح آثارها واضحة. أمّا المنظمات الأكثر نضجاً، فتتنظر إلى صحة الموظف بوصفها أحد مؤشرات الأداء المؤسسي، وتحرص على قياس مستوى الضغوط، والرضا الوظيفي على الدوام.

تبدأ هذه الممارسات من الاستبيانات الدورية التي تقيس رضا الموظفين وشعورهم بالعدالة والدعم، مروراً بجلسات التغذية الراجعة المنتظمة بين الموظف ومديره المباشر، وانتهاءً باستخدام أدوات تحليل الأحمال الوظيفية، مثل مؤشر المكافئ الوظيفي الكامل (FTE)، الذي يساعد على تقييم حجم العمل، وقياس عدالة توزيع المهام، والكشف عن الموظفين الذين يتحملون مسؤوليات تتجاوز طاقتهم. توفر هذه البيانات يمنح الإدارة القدرة على التدخل المبكر، فإدارة الفاعلة لا تنتظر التعامل مع نتائج الإرهاق الوظيفي.

لا تزال بعض جهات العمل تنظر إلى الإرهاق الوظيفي بوصفه مشكلة شخصية تقع مسؤولية التعامل معها على الموظف وحده.

.. والاستفادة من التقنية

مع التطور المتسارع للتقنية، أصبح من غير المنطقي أن تُستنزف طاقات الموظفين في أعمال روتينية يمكن تنفيذها آلياً. فالذكاء الاصطناعي لم يعد مجرد وسيلة لرفع الكفاءة، بل أصبح أداة لتحسين جودة الحياة المهنية من خلال أتمتة الأعمال المتكررة، وتحليل البيانات، وإعداد التقارير، وإدارة المراسلات، بما يسمح للموظفين بتوجيه جهودهم نحو التفكير والتحليل والابتكار. وأصبح الاستثمار الحقيقي في التقنية يُقاس بقدرة المنظمة على تحرير وقت الإنسان لأداء الأعمال ذات القيمة الأعلى.

وعلى الرغم من جميع هذه الجهود، تبقى هناك مؤشرات مبكرة لاحتمالات الإرهاق الوظيفي ينبغي عدم تجاهلها، وهي تستوجب التدخل قبل أن تتحول إلى مشكلات صحية طويلة الأمد.

وفي هذا السياق، يجدر بكل قيادي أن يطرح على نفسه مجموعة من الأسئلة الجوهرية: هل نقيس أحمال العمل الفعلية أم نفترضها؟ وهل نمتلك مؤشرات مبكرة لاستكشاف الإرهاق الوظيفي؟ وهل يتلقى المديرون التدريب الكافي على التفويض وإدارة الضغوط؟ وهل نستثمر في الأتمتة والذكاء الاصطناعي لتخفيف الأعمال الروتينية؟ وهل يستطيع موظفونا تحقيق أداء مرتفع من دون أن يكون ذلك على حساب صحتهم أو حياتهم الأسرية؟

لقد أثبتت التجارب أن جهات العمل التي تنجح في الوقاية من الإرهاق الوظيفي لا تعتمد على ردود الأفعال، بل تبني أنظمة إنذار مبكر تقيس أحمال العمل، وترصد تجربة الموظف، وتراجع توزيع المهام، وتؤكد القيادات من التدخل قبل أن تتحول الضغوط إلى استنزاف مزمن، فالوقاية تبدأ من البيانات، وتتجسد في قرارات إدارية عادلة، وثقافة تنظيمية تعزز الثقة والتمكين والتواصل والتطوير المستمر.

وفي النهاية، لا يُعدُّ الإرهاق الوظيفي مؤشراً على ضعف الموظف، بقدر ما يعكس مستوى نضج المنظمة في إدارة رأس مالها البشري. فجهة العمل التي تجعل الإنسان محور قراراتها، وتبني ثقافة قائمة على العدالة، والتفويض، وقياس الأحمال الوظيفية، والاستفادة الذكية من التقنية، لا تحافظ على صحة موظفيها فحسب، بل تعزز إنتاجيتها، وترفع جودة خدماتها، وتحافظ على كفاءتها، وتؤسس لميزة تنافسية مستدامة.

وجوب مراجعة الأحمال الوظيفية

من الأخطاء الشائعة الاعتقاد بأن الإرهاق الوظيفي سببه كثرة العمل فقط، في حين تُشير الخبرة العملية إلى أن المشكلة غالباً لا تكمن في حجم العمل، وإنما في طريقة توزيع العمل؛ فالإنسان يستطيع تحمل ضغوط مرتفعة عندما يشعر بالعدالة، ويحظى بالدعم، لكنه يبدأ في الاستنزاف عندما يُلاحظ غياب العدالة في توزيع المهام، أو يشعر بأن كل إنجاز يعقبه تكليف إضافي من دون تقدير أو دعم.

ولهذا، أصبحت مراجعة الأحمال الوظيفية بصورة دورية وربطها بمؤشرات موضوعية، من أهم مسؤوليات إدارات الموارد البشرية الحديثة. كما أن دور القائد لا يقل أهمية عن دور الأنظمة والإجراءات. فالقائد الذي يحتفظ بجميع القرارات لنفسه، أو يعتمد باستمرار على الموظفين الأكفاء لإنجاز أصعب المهام، قد يُحقق نتائج جيدة على المدى القصير، لكنه يهيئ بيئة تزيد من احتمالية الإرهاق الوظيفي.

في المقابل، يمثل التفويض الفعال إحدى أهم وسائل الوقاية؛ لأنه لا يقتصر على نقل المهام، بل يعتمد على توزيع المسؤوليات وفق قدرات الفريق، وبناء الصف الثاني من القيادات.

نصف موظفي العالم مرهقون!

تُصدر مؤسسة غالوب الأمريكية لاستطلاعات الرأي والبحوث والاستشارات الإدارية تقريراً سنوياً حول تجربة الموظفين يُعدُّ الأشهر في العالم (Gallup State of the Global Workplace -)؛ إذ يغطي أكثر من 140 دولة ومنطقة، ويقس مستويات الرضا والاندماج الوظيفي، ومعدلات الرفاهية، ومعدلات التوتر، والمشكلات اليومية، ومعدلات الإرهاق الوظيفي، والثقة بسوق العمل. وعلى سبيل المثال، في تقرير عام 2024 م - 2025 م، أعرب 48% من الموظفين حول العالم عن شعورهم بالإرهاق في العمل. وقد ناقش التقرير أثر الذكاء الاصطناعي في بيئات العمل، مبيّناً أن الاستطلاعات تارّجحت حوله بين آراءٍ تراه قد أدخل تحسباً على بيئة العمل، وأخرى تجده تهديداً بفقدان الوظائف. كما يُقدّر التقرير خسارة الاقتصاد العالمي بسبب ضعف الإنتاجية الناتج عن الإرهاق الوظيفي وعدم الالتزام بنحو 10 تريليونات دولار.

”

مع التطور المتسارع للتقنية، أصبح من غير المجدي أن تُستنزف طاقات الموظفين في الروتين الممكن تنفيذه آلياً.

الفن التشكيلي

بين السوق والمكانة الفنية

يوسف الحربي



يمثل بيع بعض الأعمال الفنية حدثًا يستقطب اهتمام كثير من المختصين وغيرهم؛ إذ يكفي عرض اللوحة أو العمل وتقييمه ماديًا وإعلان المبالغ الخيالية التي يبعث به ليصبح مصدر حديث وجدل في الوسط الفني والنقدي أو الاقتصادي والاستثماري، لا سيَّما إذا ما لامس الغموض والتعظيم على المشتري. وهذا ما يُثير تساؤلات عن مدى ارتباط الفن بالمال والسوق، وكيف تحوّل الفن من رؤى تعبيرية إنسانية إلى صفقات استثمارية أدخلته في منظومة البيع والشراء.

إن التفعيل الأساس لفكرة البيع والشراء هو السعر. فالتخمين هو الذي يحدّد القيمة ويستقرّ المقتني، سواءً أكان شغوفًا بالقطعة الفنية، أم ممن يفكرون في استثمارها للسنوات المقبلة؛ لأنّ الأعمال الفنية تخضع لعدة عناصر تكميلية بعد الإنجاز، فعامل الزمن يضاعف قيمتها في التعامل مع السعر والإثارة والقصة التي ارتبطت بها.

إن القيمة الفنية تُبنى عبر الزمن، من خلال تأثير الفنان في الحساسية البصرية والوعي الجمالي، وقدرته على فتح آفاق جديدة للرؤية والتعبير. أمّا القيمة السوقية، فقد ترتفع سريعًا بفعل المضاربة أو الندرة أو الاستثمار الثقافي. ولذا، فإن السوق قد تصنع "نجومية"، لكنها لا تستطيع دائمًا صناعة "الخلود الفني"، على الرغم من أن الباحثين قد يطرحون قيمة الفنان من خلال أسعار لوحاته.

فقد شهد الفن التشكيلي خلال القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين تحولات عميقة مسّت بنيتة الجمالية ووظيفته الثقافية وموقعه داخل المجتمع والاقتصاد. فلم يُعد يُنظر إلى العمل الفني بوصفه منجزًا رمزيًا وجماليًا فقط، بل أصبح جزءًا من منظومة اقتصادية عالمية تتداخل فيها المؤسسات المالية، ودور المزادات، والإعلام، والنقد، والاستثمار الثقافي. ومن هنا، برزت إشكالية العلاقة بين القيمة الفنية والقيمة السوقية، بوصفها واحدة من أكثر القضايا تعقيدًا في تاريخ الفن المعاصر.

إن تتبّع تاريخ سوق الفن يبيّن أن قيمة البيع والشراء في الفن لا تتطابق دائمًا مع القيمة الفنية. فالسوق تحكمها اعتبارات متعددة تتجاوز البعد الجمالي الخالص، من بينها الدعاية، وندرة الأعمال، وشبكات العرض، والمتاحف، وسياسات المزادات العالمية، إضافةً إلى حضور الفنان داخل المؤسسات الثقافية والإعلامية، والضجة التي يحدثها بتجربته. ولهذا، فقد ترتفع أسعار أعمال فنان معيّن بفعل الاستثمار الرمزي والإعلامي من دون أن يكون تأثيره الفني موازيًا لهذا الارتفاع.

مؤخرًا في مزاد علني في دار كريستيز بمبلغ 181 مليون دولار؛ لتصبح أغلى لوحة تُباع في مزاد علني لجاكسون بولوك.

وفي السنوات الأخيرة، استمرت المزادات العالمية في تسجيل أرقام قياسية مذهلة؛ إذ يبعث أعمال لفنانين مثل بيكاسو وباسكيا وأندي وارهول بعشرات ومئات الملايين من الدولارات، وهو ما أثار أسئلة بحثية حول هذه الأسعار: أكانت تعكس فعليًا القيمة الحقيقية لهذه الأعمال؟ أم أنها نتيجة شبكة معقدة من العلاقات بين رأس المال والدعاية والمؤسسات الثقافية؟

الجواب الواضح أن سوق الفن لا تعمل دائمًا وفق معايير الإبداع وحدها. فهناك فنانون كبار لم يبيعوا في حياتهم سوى عددٍ محدودٍ من الأعمال، لكن التاريخ أنصفهم لاحقًا، في حين عرف فنانون آخرون شهرةً سريعة بفعل الإعلام والمزادات من دون أن يتروكو أثرًا حقيقيًا في تطور الفن.



لوحة "صورة ذاتية" 1889م، للفنان فنسنت فان غوخ.

أثار عمل الفنان موريزيو كاتيلان المعروف باسم "كوميديان" أو "الموزة المعلّقة" جدلاً واسعاً في الأوساط الفنية والثقافية منذ عرضه في عام 2019م، وبيعه بمبلغ 120 ألف دولار. فقد تمثّل هذا العمل في موزة حقيقية تُثبت على الجدار بشرط لاصق؛ وهي فكرة بدت في ظاهرها بسيطةً ساخرة، لكنها تحوّلت سريعاً إلى واحدة من أكثر الأعمال تداولاً ونقاشاً في العالم. ولم يكن الجدل مرتبطاً بالشكل البصري للعمل فحسب، بل بما أثاره من أسئلة عميقة حول طبيعة الفن، وعلاقته بالسوق، وهيمته "الترند" ووسائل الإعلام.

ينتمي هذا العمل إلى الفن المفاهيمي، وهو اتجاه فني يجعل الفكرة في مرتبة أعلى من المادة أو المهارة التقنية. فالموزة ليست العنصر الأساس في العمل؛ لأنها قابلة للتلف والاستبدال، بل إن القيمة الحقيقية تكمن في الفكرة التي اقترحها الفنان، وفي الإطار المؤسسي والإعلامي الذي منحها صفة "العمل الفني". فقد عبّر هذا العمل عن العلاقة المعقدة بين الفن ومنطق السوق في المرحلة المعاصرة، وهو ما دفع كثيرين إلى عدّه دليلاً على أن المعايير الجمالية التقليدية لم تعد تحكم سوق الفن، بل أصبحت خاضعة لمنطق الشهرة والضجة الإعلامية والمضاربة الاستثمارية. وهكذا لم تُعد قيمة العمل نابعة من جماله أو من الجهد التقني المبذول فيه، بل من قدرة الفنان والمؤسسات الثقافية على خلق حدث إعلامي يلفت الانتباه ويثير الجدل. وفي هذا السياق، بدا العمل وكأنه يسخر من سوق الفن نفسها؛ إذ يوحي بأن أي شيء يمكن أن يصبح ذا قيمة خيالية إذا ما أحيط بالدعاية المناسبة.

المنجز الفني قيمة أم سلعة؟

عندما يبعث لوحة الفنان الأمريكي جاكسون بولوك (Number 17A) في عام 2016م بما يقارب 200 مليون دولار في صفقة خاصة، كان ذلك تأكيداً واضحاً على أن الفن قد دخل مرحلة جديدة؛ أصبح فيها العمل الفني شبيهاً بالأسهم الكبرى أو الأصول الاستثمارية النادرة. وقد أُعيد بيع هذه اللوحة



أوليفر باركر، خلال إدارة مزاد الفن المعاصر المسائي دار سونديز، أكتوبر 2019م.

ومع صعود البرجوازية الأوروبية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، توسّعت السوق الفنية وأصبح الفن جزءاً من الاقتصاد الثقافي، ثم جاءت الحداثة الفنية لتعيد تعريف العمل التشكيلي بوصفه مساحةً للتجريب والتمرد على القواعد الأكاديمية. غير أن هذا التحرر الجمالي ترافق لاحقاً مع اندماج الفن في شبكات السوق العالمية، ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية وصعود الولايات المتحدة الأمريكية لتغدو مركزاً ثقافياً عالمياً.

دور المزاد العلني صارت الناقد الحكم

تؤدي دور المزادات العلنية الكبرى، مثل كريستيز وسونديز، دوراً محورياً في تحويل الفن وتشكيل القيمة برؤى جديدة أدخلته في النشاط الاستثماري العالمي، فلم تعد قيمة اللوحة تُحدّد من خلال معاييرها الذاتية فقط، بل أيضاً من خلال تاريخ اقتنائها، وهوية مالكيها، وحجم التغطية الإعلامية المصاحبة لها. وهكذا انتقل مركز الثقل من "جوهر العمل الفني" إلى "الصورة في السوق".

وقد أدّى هذا التحول إلى تراجع تدريجي لدور النقد الفني التقليدي، ففي النصف الأول من القرن العشرين، كان الناقد يؤدي دوراً في تشكيل الذائقة العامة وتحديد مكانة الفنانين داخل المشهد

مبدعون أهملتهم سوق الفن

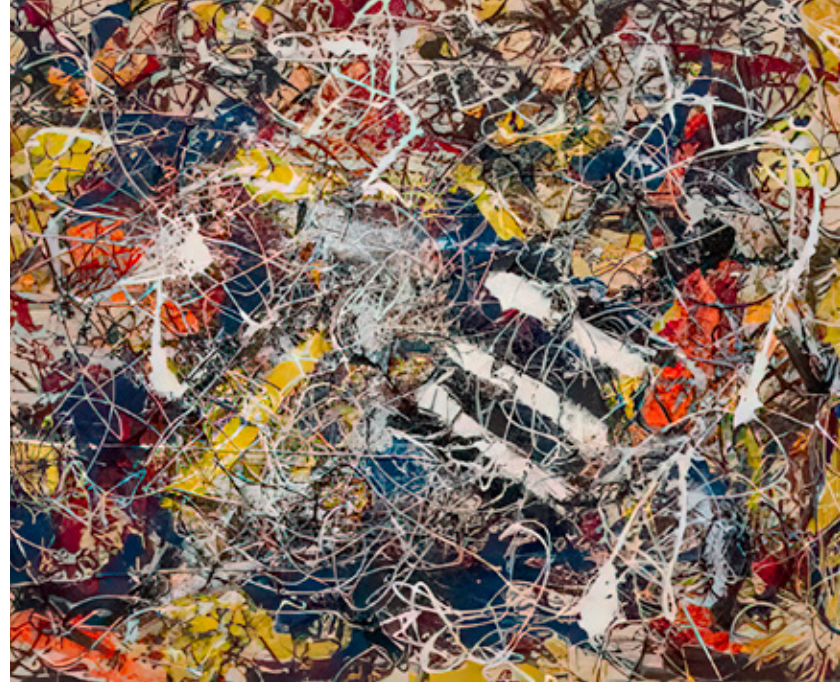
في المقابل، يكشف تاريخ الفن عن تجارب لفنانين لم يحظوا بشهرة في السوق خلال حياتهم، لكنهم احتلوا لاحقاً مكانة مركزية في الذاكرة الفنية العالمية، مثل فان غوخ الذي صار مثلاً يضرب على تناقض القيمة الفنية مع منطق السوق. فهذا الفنان الفذ لم يلقَ أي تقدير من تجار الفن في عصره، لكنه أصبح لاحقاً أحد أهم رموز الحداثة التشكيلية. ويؤكد هذا المثال أن الحكم الجمالي لا يحسم بالضرورة داخل السوق، بل يتشكل عبر الزمن والنقد والتأثير الحضاري، وحتى مأساة الفنان ومعاناته تصبح عنصراً تسويقياً دافعاً ومُضخّماً لسعر العمل.

إن العلاقة بين الفن والسوق ليست ظاهرة حديثة بالكامل، لكنها أخذت أبعاداً أكثر تعقيداً مع تطور الرأسمالية الحديثة؛ فالفن في الحضارات القديمة كان مرتبطاً بالمعبد والسلطة والطقوس الدينية، ولم يكن الفنان يمتلك موقع "النجم" بالمعنى المعاصر. ولكن مع عصر النهضة الأوروبية، بدأت تتشكل صورة الفنان الفرد صاحب الرؤية الخاصة، وبدأ العمل الفني يدخل تدريجياً في دائرة الاقتناء الخاصة والرعاية الأرستقراطية.

لم تعد القيمة التجارية للوحة نابعة من مضمونها وإبداع صانعها، بل من قدرة الفنان والمؤسسات الثقافية على خلق حدث إعلامي يلفت الانتباه.



العمل المفاهيمي Comedian، للفنان ماوريتسيو كاتيلان، 2019م



لوحة Number 17A، للفنان الأمريكي جاكسون بولوك، 1948م.

العلاقة بين الجمال والاستهلاك. فحين يصبح العمل الفني خاضعاً بالكامل لمنطق السوق، يواجه الفن خطر التحول إلى سلعةٍ تفقد تدريجياً أبعادها الإنسانية والرمزية.

ومع ذلك، لا يمكن اختزال السوق في بعدها السلبي فقط؛ لأنها وفّرت للفنانين إمكانات الانتشار والاعتراف والدعم المادي، وأسهمت في تحويل الفن إلى قطاعٍ ثقافي عالمي واسع التأثير، وسمحت لتجارب فنية من مختلف المناطق بالظهور والانتشار مثل الفنون العربية والإفريقية والآسيوية. غير أن الإشكال يظهر عندما تصبح القيمة السوقية بديلاً عن القيمة الجمالية، وحين يُختزل الحكم على الفن في الأرقام القياسية للمراتب.

إن التاريخ الفني يبيّن أن الأعمال التي بقيت في الذاكرة الإنسانية ليست دائماً الأعلى ثمناً، بل الأقدر على التعبير عن القلق الإنساني وتحولات الوعي والجمال. فالقيمة الحقيقية للفن تُقاس بالقدرة على تجاوز الزمن والدخول في الذاكرة الحضارية للإنسان.

مع الاحتكاك بالغرب، ومع البعثات الفنية، والمعاهد الأكاديمية، والتحويلات الفكرية الكبرى التي عرفتھا الدول العربية في القرن العشرين.

ومن هنا، نشأت أزمة الهوية الفنية العربية التي بدورها طرحت تساؤلاً: هل يكون الفنان العربي امتداداً للمدارس الأوروبية؟ أم يعود إلى التراث والزخرفة والخط العربي؟ أم يحاول خلق حداثة خاصة به؟

كانت القاهرة من أوائل المراكز العربية التي احتضنت هذا التحول، ثم ظهرت بغداد وبيروت والمغرب العربي بوصفها مراكز فاعلة في تشكيل الحداثة التشكيلية العربية. وفي تلك المرحلة، أدى النقد الثقافي والصحافة الفنية دوراً محورياً في صناعة المكانة الفنية للفنانين. كان الناقد يملك سلطةً رمزية حقيقية، وكانت المقالة النقدية قادرةً على فتح الطريق أمام تجربة فنية جديدة.

لكن مع نهاية القرن العشرين، تغيرت موازين القوى. فسوق الفن العالمية أخذت تحكم تدريجياً في تحديد القيمة. وفي الدول العربية، بدأ هذا التحول أكثر حدةً مع تراجع الصحافة الثقافية الورقية وضعف المجلات المتخصصة، مقابل صعود الإعلام السريع ووسائل التواصل الاجتماعي. وهكذا أصبح الفنان يُقاس أحياناً بعدد متابعيه أو بحضوره الإعلامي أكثر مما يُقاس بعمق تجربته الفنية.

إن الأزمة الأساسية التي يطرحها الفن المعاصر لا تتمثل في ارتفاع الأسعار فحسب، بل في طبيعة

الثقافي. وكانت الصحافة الثقافية والمجلات المتخصصة فضاءً مؤثراً في توجيه النقاش الجمالي والفكري، وكان الناقد محركاً الفن ويُحسب له ألف حساب في نبش التيارات الفنية ورصدها ومباركة التجدد الفني والفكري. غير أن نهاية القرن العشرين شهدت انتقال السلطة الرمزية من النقد إلى السوق والإعلام والدعاية البصرية.

ومع تراجع الصحافة الثقافية الورقية في القرن الحادي والعشرين، تراجع النقد المتخصص لصالح أشكالٍ سريعةٍ من الترويج الرقمي، ترتكز على الصورة المختزلة والانفعال اللحظي. وأصبح حضور الفنان داخل المنصات الإعلامية ووسائل التواصل جزءاً من صناعة القيمة التسويقية، في حين تقلصت المساحات النقدية القادرة على إنتاج قراءة معرفية عميقة للعمل الفني؛ تُغيّر المشهد العام وتؤثّر في بقية مناطق العالم.

الحال عربياً

بالعودة إلى بدايات الفن التشكيلي العربي الحديث على سبيل المثال، لم تعرف الدول العربية في بدايات القرن العشرين سوقاً فنّ بالمعنى الحديث، بل كان اقتناء اللوحات الأجنبية جزءاً من مظاهر الواجهة الاجتماعية لدى الطبقات الميسورة. وكانت الأعمال الأوروبية تُعدّ رمزاً للرفق والانفتاح، في حين كان الفنان العربي لا يزال يبحث عن الاعتراف بوجوده.

لقد دخل الفنان العربي هذا المجال من باب التحدي الحضاري والثقافي؛ فالفن التشكيلي الحديث لم يكن جزءاً أصيلاً من البنية الاجتماعية التقليدية، بل جاء

للاستماع



إدارة المشاريع الإبداعية

ياسر مدخلي

رئيس مجلس إدارة مسرح كيف

يُعدُّ الاقتصاد الإبداعي من أسرع القطاعات نموًّا في العالم؛ إذ صار يُسهم بنسبة 3% من الناتج المحلي الإجمالي العالمي. وبحسب تقرير توقعات الاقتصاد الإبداعي لعام 2024م، الصادر عن منظمة الأمم المتحدة للتجارة والتنمية، ارتفعت صادرات الخدمات الإبداعية بنسبة 29% بما يعادل 1.4 تريليون دولار في عام 2022م، في حين ازدادت صادرات السلع الإبداعية بنسبة 19% إلى 713 مليار دولار. وتُعدُّ هذه القطاعات الثقافية مساهمًا كبيرًا في الاقتصاد العالمي؛ إذ تمثل نسبة مهمة من الناتج المحلي الإجمالي العالمي وحجمًا مهولًا من التوظيف.

الحالة السعودية

في السعودية، لم تُعد الثقافة مسألة هوية فقط، بل هي هدف اقتصادي مُتوافق عليه؛ إذ وضعت "رؤية 2030" هدف رفع مساهمة القطاع الثقافي إلى 3% من الناتج المحلي، بما يعادل نحو 180 مليار ريال (48 مليار دولار)، وهو ما يسعى إليه القطاع منذ تأسيسه.

وبدأت فعليًّا الاستفادة من القطاعات الفنية والثقافية والترفيهية لتحقيق أهداف الرؤية، وأصبح للتحوُّل أثرٌ بارز في جودة الحياة، ونالت قطاعات عديدة أخرى ثمار النشاط الإبداعي، وازدادت العروض والمواهب والفعاليات وأقبل عليها الجمهور من المواطنين والمقيمين والسياح. وأعيدت صياغة المادة الثقافية لتكون مواكبةً لمواسم ومشاريع ومبادرات حققت أثرًا وقَدَّمت تجربةً مذهشة، وذلك بفضل الدعم الحكومي لكثير من المشاريع، والتأسيس لمعيار الجودة وإعادة تشكيل السوق بفتح المجال للتنافس، ورد الاعتبار للمهنية بالشفافية العالية والحوكمة الرصينة. وعلى الرغم من أن النموذج

التشغيلي متقدم وحقق توازنًا بين الجودة والسرعة، فإن النموذج المالي والإداري يعوزه فرصة أكبر ليصبح العمل الإبداعي قابلاً للتوسُّع والتسبيل والتكرار والتصدير كأَي منتج اقتصادي في سوق نشطة وواعدة.

المقارنة مع النماذج العالمية

بالنظر إلى النماذج العالمية نجد أن المسارح في برودواي لا تحقق حضورًا رمزيًّا وتأثيرًا معنويًّا فحسب، بل تجني عائدات مالية كبيرة، بلغت في عام 2025م 1.91 مليار دولار من التذاكر وحدها، وتولَّد حولها فرصًا اقتصادية متنوعة واستثمارات عديدة في مجالات خدمية مختلفة. فوليوود ليست عدسة تصوير وبكرات أفلام، بل هي منظومة تمويل وملكية فكرية وتوزيع وترخيص، تتيح تحويل العمل الفني إلى أصل يُعاد بيعه وتشغيله لسنوات. فالإدارة هي التي تحوِّل الإبداع إلى أصل اقتصادي، وتحوِّل الجمهور من مجرد متفرِّجٍ إلى قوة شرائية.

تمتلك السعودية اليوم العناصر نفسها التي صنعت قفزات هذه النماذج: قدرة شرائية مرتفعة، وطلب جماهيري، وبنى تحتية مكتملة (مسارح، ومناطق فعاليات، واستوديوهات، ودور سينما)، ونافذة سيادية تقلل الأخطار، وإرادة إستراتيجية تُعدُّ الثقافة موردًا اقتصاديًا لا رفاهية تكميلية.

والصناعة لا تنتظر ولادة مواهب جديدة؛ فالكفاءات البشرية موجودة في الميدان: كُتَّاب، ومخرجون، ومنتجون، وممثلون، وفنيُّون، أثبتوا قدراتهم ميدانيًّا في أعمالٍ مسرحية وتجارب ترفيهية وشاشات محلية وإقليمية، هؤلاء ليسوا خامات تنتظر التشكيل، بل هم رأس مال بشري جاهز للتحوُّل إلى كيانات تشغيل. فبناء طاقات جديدة من الصفر مكلف زمنيًّا وماليًّا، أمَّا تحويل الطاقات القائمة إلى أصول إنتاجية، فهو المسار الأسرع والأسلم والأعلى احتمالًا للنجاح.

بهذه الصورة يصبح جوهر التحوُّل الثقافي في السعودية ليس في زيادة حجم الإنتاج

الفني، بل في نقل الإبداع من مساحة المبادرة الفردية إلى مساحة الصناعة. وبذلك تكون الإدارة الثقافية هي نقطة الانعطاف والتحوُّل من مشروع ينتهي مع العرض الأخير، إلى أصل يُعاد تشغيله وتوسيعه وبيعه. فعندما تُدار العروض بوصفها ممتلكات قابلة للتدوير، يتحوَّل المسرح إلى سلسلة من المواقع لا موقع واحد، ويصبح النصُّ ملكية فكرية لا مناسبة عابرة، ويتعدى المشروع أعمارَ أصحابه.

"رؤية 2030" لا تطلب زخمًا جماليًّا بقدر أثرٍ اقتصاديٍّ قابلٍ للقياس. وهذا الأثر لا ينتج عن تكرار الفعاليات، بل عن إدارة تجعل الفعالية قابلة لإعادة التشغيل وتكرار الربحية. ومع ثبوت وجود الطلب ووجود كفاءات بشرية أثبتت قدرتها، فإن مسؤولية المرحلة ليست في إعادة اختراع العجلة، وإنما في إدارة ما هو قائم فعليًّا وإعادة تشكيله ليكون أصلًا إنتاجيًّا.

تتحوَّل الثقافة إلى قوةٍ حين تُدار، وتظل عبئًا حين تُترك للعفوية. والإدارة هي التي تقللها من خانة "الحدث" إلى خانة "الصناعة"، ومن خانة "الذوق" إلى خانة "القيمة". الثقافة بهذه العقلية لا تعود جزءًا من المشهد المحلي، بل جزءًا من معمار النفوذ العالمي؛ فالدول تتنافس اليوم بالرموز والخيال كما تتنافس بالمال والقدرة.

السؤال الآن: هل ننافس هوليوود في السينما أو نكون جزءًا مؤثرًا فيها؟ وهل تتمكن المسرحيات السعودية من أن تعلن عن حضور يوازي مسارح برودواي؟

الإجابة التي نتمناها تكمن في تطور المشاريع الفنية من نموذج "الاستهلاك" إلى نموذج الامتياز الفكري القابل للتصدير، وعندها يمكن القول إن السعودية جعلت من قطاع الثقافة صناعةً محلية منافسة عالميًّا.



أبو خليل القباني

مبدع مستنير طارده النار

خليل صويلح

في أواسط القرن التاسع عشر، لم يكن في بلاد الشام مسارح، سوى بعض الخشبات المدرسية، التي تعرض مسرحيات مقتبسة من الآداب الأجنبية في إطار تعليمي بسيط. وذات يوم، غير محدد بدقة في ذلك الزمان، دخل شاب إلى مسرح مدرسة العازرية في دمشق حيث شاهد عرض "البخيل" للأديب الفرنسي موليير، فأدرك فوراً أن مستقبله المهني سيكون في المسرح. إنه أحمد أبو خليل بن محمد آغا بن حسين آغا أقييق (1833م - 1903م) الذي سيُعرف لاحقاً باسم "أبو خليل القباني"، رائد المسرح العربي والمسرح الغنائي في بلاد الشام.

 اندفع أبو خليل القباني صوب العمل في المسرح مدفوعًا بحبه للموسيقى وشغفه بعروض خيال الظل وليالي حكاياتي المقهى، وعروضات السيف والترس، فهجر مهنة عائلته التي كانت تعمل في وزن السلع التجارية وتملك لهذه الغاية قَبَانًا في باب الجابية، وأسس فرقة مسرحية تقدّم عروضها في بيت جدّه، لا بوصفها نسخة من العرض الفرنسي الذي شاهده، بل مزيجًا من الغناء والرقص والموشحات والتمثيل، استجابة للذاتة المحلية في فنون الفرجة أو ما سيُسمى بلعبة "الكوميضة" كمعادل شامي لمصطلح الكوميديا.

خيبة أمل أولى لصانع الفرجة

اتسعت دائرة جمهوره تدريجيًا، ما أثار سخط بعض المحافظين بذريعة أن "الكوميضة" بدعة أجنبية ينبغي محاربتها ونبذها، واستمرّ هؤلاء بزعامه الشيخ سعيد الغبرا في محاربة أبي خليل وفرقته، وملاحقته بأنواع الأذى كلّها، وصولًا إلى رفع عريضة احتجاج إلى السلطان عبدالحميد الثاني ضد ما عدّوه فسقًا وخروجًا على القيم. حتى أن الغبرا سافر شخصيًا إلى إسطنبول، وسعى للقاء السلطان في أثناء صلاة الجمعة في الجامع الكبير، وطلب منه منع هذه "البدعة الجهنمية"، فأمر السلطان بإغلاق مسرح القباني.

كاد أبو خليل القباني يطوي مشروعه الطليعي، ويعلن يأسه من تحقيق حلمه، لولا تعيين مدحت باشا واليًا على دمشق بفرمان من الباب العالي في إسطنبول، ومن حسن حظ القباني أن مدحت باشا هذا هو من قادة "الإصلاح العثماني"، فتبنّى مشروع أبي خليل بمنحة قدرها 900 ليرة ذهبية، أتاحت للفرقة تأسيس مسرح في خان الجمر، إضافةً إلى مسرح صيفي مكشوف في ساحة باب توما وسط المدينة، وكان العرض الأول بعنوان "ناكر الجميل" (1871م)، واستقطب حشودًا كبيرة لحضور هذه الفرجة الاستثنائية.

استعاد القباني مكانته مجددًا وقدم نحو 40 عرضًا، حصيلة مرحلة ذهبية لن تنكّر؛ إذ بمجرد أن أنهى الوالي ولايته على دمشق، عاد المتشددون إلى تضيق الخناق على مسرح القباني حدّ إشعال حريق ضخم في المكان،

والترجيع بين العوام أن الأوبئة والقحط وانحباس المطر وطاعون المواشي كانت غضبًا سماويًا بسبب هذه "البدعة الماجنة"، ويشير الباحث الأكاديمي الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه "المسرحية في الأدب العربي" إلى أن سخط سعيد الغبرا ضد مسرح القباني لم يكن غيرة على الأخلاق فحسب، بل بسبب قلة الضريبة التي كان يدفعها القباني مقابل سكوت الغبرا عن نشاطه المسرحي.

انتقال الشعلة إلى مصر

انطفأت شعلة هذا المسرح مؤقتًا بعد أن كان "دهشًا للأسماع والأبصار"، واضطر أبو خليل إلى مغادرة دمشق نحو الإسكندرية عام 1884م، بعد أن ألقى نظرةً أخيرةً على آثار الحريق الذي حوّل الخشبة إلى كومة رماد.

وقد وصف الشاعر نزار قباني محنة أبي خليل القباني بقوله: "في حديقة الأسرة شجرة كبيرة اسمها أبو خليل القباني، عم والدي وشقيق جد والدي، كان أبو خليل القباني إنسانًا حالمًا، أراد أن يحوّل خانات دمشق التي كانت تؤوي الدواب إلى مسارح للفن والجمال".

انطفأ الحلم في دمشق، ليبزغ في مسارح الإسكندرية، ثم في فضاءات القاهرة، حيث تعرّف المصريون من كُثب إلى أعمال أبي خليل القباني بوصفها فتحًا جديدًا في المسرح الغنائي، بعد أن احتضنت دار الأوبرا المصرية عروضه بدعم ورعاية من الخديوي إسماعيل الذي خصص له مكانًا في ميدان العتبة الخضراء لإقامة مسرحه، ما جعل الموسيقى كامل الخلعي يقول عنه إنه "أستاذ التمثيل والموسيقى الشرقية".

احتضنته القاهرة الفنية، ودعا الشيخ سلامة حجازي فرقته إلى الانضمام إلى جوقة القباني لحفظ ألحانه والاستفادة من خبرته في تطوير فنون الفرجة، و"رقص السماح". وتقديرًا لجهوده في ازدهار المسرح المصري أطلق اسمه على أحد شوارع الإسكندرية، لكن الريح عاندته ثانية حين نشوب حريق مُفتعل في مسرحه بدافع الغيرة المهنية والحسد كما قيل حينذاك، فقرّر مغادرة الديار المصرية مرغماً بعد سبعة عشر عامًا من النجاحات الباهرة.

قرّر الإبحار إلى بيروت، للحصول على رخصة "تياترو" هناك لعرض "لعبات" باللغة العربية، والإقرار باجتناّب ما يخالف الآداب العامة. إلا أن ولاية بيروت لم تمنحه الترخيص المطلوب خشية احتجاجات العوام، فعاد إلى القاهرة وفي جعبته مسرحية مختلفة، وبينما كان منشغلًا بتدريبات فرقته على "لعبات" جديدة، وصلته دعوة للمشاركة في "معرض شيكاغو" بتكليف من السلطنة العثمانية.

الرحلة إلى شيكاغو

ما إن وصلت الفرقة إلى شيكاغو بعد عناء، حتى بدأ القباني تدريباته على عروضه، التي تضمنت وفقًا لدليل المعرض، رقصات ودبكات ومقاطع تمثيلية عن عنترة بن شداد وهارون الرشيد والعرس الدمشقي، وحكايات من الموروث الشامي.

كادت تلك الرحلة أن تبقى مجهولة في سيرة أبي خليل القباني لولا أن الباحث السوري تيسير خلف أمارت اللثام عنها أخيرًا في كتابه "من دمشق إلى شيكاغو: رحلة أبي خليل القباني إلى شيكاغو - 1893م". يتضمن هذا الكتاب يوميات الرحلة وفقًا لوثائق حصل عليها الباحث من الصحافة الأمريكية التي لولاه "لما عرفنا عنها شيئًا"، إذ أشادت الصحف بالعروض المبهرة التي قدّمتها الفرقة بوصفها أول حضور للفرجة العربية في أمريكا، والجهود التي بذلها القباني في تدريب عناصر فرقته التي تشكّلت من ثمانية وخمسين موسيقيًا وراقصًا وممثلًا تحت اسم "مسرح العادات الشرقية".

الموسيقى المبدع

في الباخرة التي أبحرت به ذهابًا وإيابًا، ألف رائد المسرح العربي ولحن أكثر من أغنية ستردها الأجيال حتى اليوم، وقد أسهم في حفظها من الضياع الموسيقي الحلبي علي الدرويش الذي تولى تدوين معظم ألحان أبي خليل وتسجيلها في إذاعة حلب، مثل "يا طيرة طيري يا حمامة"، و"يا مال الشام"، و"صيد العصاري"، و"يا مسعد الصبحة"، و"ع الهيل الهيل الهيل يا ربعنا"، وغير ذلك من الموشحات والقُدود. كما تحتفظ مكتبة جامعة هارفارد بأول أسطوانة له سجّلها في أمريكا وتضم أغنية "يا يوم حبيبي"، بصوت المطربة الحلبية مَلَك سرور.



فريق مسرحية هارون الرشيد.

وعروض "كركوز وعيواظ"، وقصص الحكواتي. وبينما تتناول المسرحية لحظة خاصة من حياة القباني ترصد علاقته بمدحت باشا وتجعل من الوالي المستنير شخصية موازية، يعرض مسلسل "أبو خليل القباني" (2010م) رحلة هذا الرائد المسرحي كاملة من الميلاد إلى الممات، وكتب سيناريو هذا المسلسل الروائي خيرى الذهبي وأخرجته إيناس حقي.

ختامًا، تبدو عجلة الزمن كأنها لم تغادر تلك الحقبة العاصفة، فالمشكلات التي واجهت الأب الروحي للمسرح العربي قبل أكثر من قرن، هي نفسها التي يعيشها مسرحيو اليوم، والأسئلة الجوهرية التي واجهته لا تزال عالقة، وأهمها كيفية ردم المسافة بين المسرحي والمتلقي في ترسيخ هوية ثقافية تتجاوز مفهوم التسلية نحو وعي يحفر عميقًا في العقل. وربما كان جواب القباني عن هذا السؤال أفضل مما يتخبط فيه بعض المسرحيين اليوم.

واجهت مشروعه المسرحي، ما جعله يدفع فاتورة باهظة جزاء مواقفه المتمردة من أجل حلم مسرحي صعب المنال، امتدت أشيعته من دمشق مرورًا بالقاهرة وبيروت وصولًا إلى شيكاغو.

إعادة الاعتبار إلى الفرجة الشعبية
تعمّق سعد الله ونوس في قراءة مسرح أبي خليل القباني في كتابه "بيانات لمسرح عربي جديد" داعيًا إلى إشراك المتفرج في العملية المسرحية، لا تركه متلقيًا سلبيًا، وإعادة الاعتبار إلى الأشكال الاحتفالية الشعبية بوصفها هوية للمسرح العربي الجديد، وأداة للتغيير، وتاليًا السير على خطى أبي خليل القباني باستثمار عروض الحكواتي والسامر وخيال الظل بمظلة من الأسئلة الراهنة.

ويظل القباني حاضرًا في وجدان الأجيال المسرحية الجديدة، فتكتب دلح الرجي مسرحية "حكاية الشيخ أبي خليل القباني والوالي مدحت باشا العثماني" المنشورة عام 2008م، وتطل فيها على هذا الفضاء الاستثنائي الذي جمع أسئلة التنوير بالمشروع الإصلاحي. تضع الكاتبة السورية أغراض مسرح القباني في نصها كما لو أنه لم يغادر المكان، وفي مقدمتها الاسكتشات المغناة ومقاطع من مسرحياته المعروفة، وقد أضاعت بذلك على الظروف التي أحاطت بتجربة هذا المسرحي المؤسس في عمارة جمالية راهنة، من دون أن تتخلّى عن مقترحات المكان الأصلي، كالمقهى

ومن جهة أخرى، لحن القباني عشرات الموشحات التي غنتها لاحقًا كوكبة من المنشدين وبعض الأصوات الطرية العربية مثل صباح فخري، وفيروز، وماري جبران، وغادة شبيب، ونور الهدى، وصبري مدلل، وحسن الحفّار... وبذلك كان أبو خليل القباني يضع اللبنة الأولى لتأسيس المسرح العربي الموسيقي وتأسيس الهوية المحلية للنغم رابطًا بين الشعر الأندلسي والموروث الموسيقي، وهو ما استثمره الرحابنة في القرن العشرين في تطوير أعمالهم في المسرح الغنائي كأحفاد تلك التجربة الرائدة.

بين القباني وبريخت

تكمّن ريادة هذا المسرحي المتفرد في كسر الجدار الرابع للخشبة ومخاطبة الجمهور خلال العرض: وهو بذلك أول من طور مفهوم الفرجة الشرقي، وأصلّ قوالب جديدة في هندسة العرض لجهة "التغريب" (التي تُنسب عادةً إلى المسرحي الألماني برتولت بريخت).

كما اقتفى أثره سعد الله ونوس في معظم أعماله، وخصوصًا في مسرحيته "سهرة مع أبي خليل القباني" التي كانت بمنزلة تحية لهذا الفنان الرائد، ووصل ما انقطع في تأصيل نهضة مسرحية جديدة تمدّ جذورها نحو التراث؛ إذ استخدم تقنية "المسرح داخل المسرح" باستدعاء مقاطع من مسرحياته، وتوثيق العقبات الشرسة التي

للاستماع



الفرنسية نيللي آلار

من التمثيل إلى الكتابة

بدر الدين عروودي

عند الحديث عن ترابط الفنون المختلفة ووجود صلات قرى بينها، غالبًا ما تتناول الأمثلة الفن التشكيلي، حيث كان كثير من الرسامين نحّاتين أيضًا، وبدرجة أقل الموسيقيين الذين عملوا في المسرح. ولكن نادرًا ما نجد مثالاً يربط التمثيل السينمائي أو المسرحي بالتأليف الأدبي، كما هو حال الممثلة والأديبة الفرنسية نيللي آلار المبدعة في هذين المجالين.

أن أكون ممثلة. بدأت بمساعدة مخرج سينمائي، صديق لي، على كتابة سيناريو اعتمادًا على قصّة كانت تدور في رأسه. ويبدو أنني أنجزت المهمة جيدًا، بحيث أُنتج الفيلم معتمدًا على هذا السيناريو. بعد ذلك طلب مني أشخاص آخرون أن أتعاون معهم في كتابة السيناريو، فقبلتُ من أجل المال خصوصًا؛ إذ كان صعبًا عليّ أن أكسب ما يكفي من عملي وأنا ممثلة. وقد عُرضت عليّ رواتب جيدة من أجل كتابة السيناريوهات".

بعد كتابة السيناريوهات بنحو عشر سنوات، ظهرت روايتها الأولى "منادي الليل"، وانتهت لها دار النشر الفرنسية العريقة غاليمار، ونالت عنها "جائزة روجيه نيميه" عام 2010م؛ وذلك لأنها استطاعت في هذه الرواية الأولى أن تصنع بصمتها اللغوية والفنية والفكرية الخاصة. وحملت هذه التجربة الأولى في الكتابة الشخصية على أن تكتشف أنها تحب الرواية أكثر من التمثيل، بل وأكثر من كتابة السيناريوهات. فالاختلاف الرئيس يكمن في أن الرواية تجسّد عمق شخص واحد، هو مؤلفها، منذ بداية الفكرة الأساسية حتى النهاية. فالعثور على "الصوت" الخاص هو بلا شك أكثر ما يهّم في كتابة رواية ما. وتضيف آلار: "أمّا السيناريو، فلا يمثّل إلا الأساس الذي يُوضع بين أيدي مجموعة من العاملين في إنتاج الفيلم السينمائي؛ إذ سيُعرض للتعديل من قِبل المخرج، ومن قِبل المنتج أو من قِبل مختلف الممثلين الرئيسيين على الأقل في أثناء التصوير". ومن ثمّ، لاحظت آلار أن "كتابة السيناريو تفرض ضرورة الأخذ بعين الاعتبار كلفة كل مشهد! ومن هنا، فإن الكلمة الجوهريّة التي تخطر في ذهني حين أفكر في كتابة الرواية مقابل كتابة السيناريو، هي الحرية".

بلزاك وتولستوي. ومن ثمّ، شغفت ببروست، واكتشفت الكتّاب الأمريكيين بعد ذلك بكثير".

بدايتها في الكتابة مع السيناريو

عندما شرعت آلار في الكتابة، بدأت بكتابة السيناريو، ثم جاءت الرواية متأخرة نسبيًا. وحين سألناها عن السر، قالت إن الكتابة الفنية لم تكن رغبةً أو قرارًا، بل ضرورة؛ "لم أقرّر ذلك في الحقيقة أبدًا، بل حدث بالصدفة بعض الشيء؛ فقد كنت أريد

نيللي آلار ممثلة وكاتبة سيناريو وروائية شهيرة في فرنسا. لم تحلم في مقبل عمرها سوى أن تكون ممثلة في السينما أو المسرح، ونجحت في أن تبدأ حياتها المهنية على خشبات المسرح وعلى شاشات السينما. لكن حلمها بالتمثيل أخذها إلى القراءة العميقة. تقول: "عندما كنت طفلة، كنت أحفظ عن ظهر قلب مشاهد كاملة من مسرحيات راسين وكورناي، وكنت أحب حبًا جمًّا قراءة الأدب الكلاسيكي. قرأت على هذا النحو



نيللي آلار في أحد أدوارها السينمائية.

لي الفرصة في كثير من الأحيان لتمثيل دور رجل، في حين أنني بالكتابة يمكنني أن أمثل كل الشخصيات التي تخطر في ذهني".

الأمريكيون ورؤيتهم

حين كانت تكتب روايتها الثانية، لم تكن نيللي آلار تتوقع أن دار نشر أمريكية ستلتفها لترجمها إلى الإنجليزية بعد نجاحها الكاسح في فرنسا إثر حصولها على "جائزة أتيير آلييه"، لكنها فوجئت بأن الناشرة الأمريكية كانت ترى الرواية طويلة بعض الشيء وطلبت منها حذف ثلاثة فصول، وهي الفصول المنشورة في الطبعة الفرنسية التي تحكي وجهة نظر الزوج. سألناها كيف وافقت على ذلك، فقالت: "أدركت بلا شك أن عدم الاستجابة سيؤدي إلى التراجع عن نشرها، فقبلت".

أحبت آلار أن تكون موجودة في بلد أقامت فيه فترةً ومثَّلت فيه، لكنها عملت بالتعاون مع المترجمة على مراجعة النص الإنجليزي من أجل ضمان الترجمة الدقيقة لعبارات السخرية، وكذلك وجود هذه النبذة الساخرة والمباشرة وغير المزخرفة الخاصة بالزوجة "جوليت"، لتكون معبرةً جيداً؛ إذ إن السخرية، نظراً لخصوصيتها، هي الأصعب في الترجمة.

”

بوصفي ممثلة، لا تتاح لي الفرصة لتمثيل دور رجل، في حين أنني بالكتابة يمكنني أن أمثل كل الشخصيات التي تخطر في ذهني.

العلاقة الحميمة بين الرواية وكاتبها

كانت روايتها الثانية بعنوان (Moment d'un couple)، وهو تعبير فرنسي يعني صراع قوتين غير متكافئتين، ولا مقابل له في اللغات الأخرى. ومن ثَمَّ، كان خيار الترجمة العربية لهذه الرواية التقاط عنوانها "لا مزاح مع الحب" من نص في مدخلها، وهو مقتطف من الشاعر الفرنسي ألفريد دو موسيه: "جميع الرجال كذابون، متقلبون، مزيّفون، ثرثارون، منافقون، متكبرون وجبناء، بؤساء وشهوانيون؛ جميع النساء مكرات، خداعات، متباهيات، فضوليات وفاسدات؛ ليس العالم إلا بالوعة بلا قاعٍ تدب فيها أبشع الفقمات وتتلوى على جبال من الوحل؛ غير أن في العالم شيئاً مقدساً ورفيعاً هو اتحاد اثنين من هذه الكائنات الناقصة والشنيعة. لا مزاح مع الحب".

فقد أرادت نيللي آلار أن تستعيد في روايتها الثانية، وبطريقة روائية، رواية سيمون دو بوفوار "المرأة المحطمة" التي كتبتها دو بوفوار في عام 1968م، آخذةً في الاعتبار تطورات هذه القصة بعد ثيّف وخمسين عاماً غيرت خلالها الثورة النسوية الكثير في العلاقات بين النساء والرجال.

على أن ذلك لا يعني غياب أصالة هذه الرواية وعلاقتها الحميمة بمؤلفتها التي لم تكن بعيدةً عن كل شخصية من شخصيات الرواية. تقول آلار: "هناك القليل مني في كل شخصية بالتأكيد، بما في ذلك شخصية أوليفيه، بل إن الفصول التي كتبت من وجهة نظره هي تلك التي كانت أكثر ما أحببت كتابتها. كان من المثير للتسلية الانزلاق تحت جلد رجل خلال عدد من الصفحات. كل واحدة من شخصياتي في هذه الرواية مزيج من اثنين أو ثلاثة أشخاص أعرفهم، لهم أرجل أحدهم، ووجه شخص آخر. نختار هنا وهناك ممن نعرفهم من الناس ومما نعرفه من أشياء سمعنا بها.. وهكذا تبدأ الشخصية بالظهور في معظم الأوقات، لا نعلم حتى من أين جاء ذلك. تبدو عملية بناء الشخصية في الرواية شديدة الشبه بالارتجال عند الممثل. نبدأ بأن نتخيل أنفسنا مكان هذا الشخص، في موقفٍ ما: ما الذي نفكر فيه، كيف يكون رد فعلنا؟ ثم تتكاثر الأفكار ونُفاجأ بأن نقول أو نفعل أشياء لم نكن قد فكرنا فيها أبداً، سوى أنني بوصفي ممثلة، لا تتاح





نيللي آلار على خشبة المسرح في بداياتها الفنية.

سرُّ الإمبراطورة

من عالم الموت، موت الأب، وعالم الخيانة الزوجية، تنقلنا نيللي آلار في روايتها الثالثة "الحياة التي كنتِ تخيلينها" إلى عالم آخر مختلف كلياً أقرب ما يكون تحقيقاً بوليسيّاً، لولا أنه يتناول سرّاً يتعلق بإمبراطورة النمسا إليزابيث (1837م - 1898م)، زوجة فرانتس يوزف الأول، ولا تزال سيرتها تثير اهتمام السينمائيين والروائيين. فقد أصدرت كارولين زاناردي لاندني عام 2014م في لندن كتاباً بعنوان "سرُّ الإمبراطورة"، زعمت فيه أنها ابنة إليزابيث، إمبراطورة النمسا، ولم يصدقها أحد، وباتت سيرة الإمبراطورة نتيجة لذلك تثير خيال السينمائيين والكتاب.

لقد كان تناول هذه السيرة تحدياً كبيراً لآلار في روايتها "الحياة التي كنتِ تخيلينها" الصادرة كذلك عن دار غاليمار عام 2020م، لكنها مضت بعيداً في بحثها المثير عن حقيقة هذا السرِّ الذي لم يتمكن أحد من كشف حقيقته، وهو ما يعطي الكتاب الذي تجاوز خمسمائة صفحة طابعاً هجيناً بين أسلوب كتب السيرة والتحقيق التاريخي والرواية، وهذا ما جعلها تقف على الحدود بين الأسطوري والواقعي.

أمثلة نموذجية. لكننا سوف نبث بلا أدنى شك عن أشياء فينا. كل الشخصيات في الرواية هي شخصيتي بعض الشيء"، كما تقول مؤلفة هذه التراجم الكوميديّة التي لا مساومة فيها، مُشَبِّهةً عقدة روايتها بفيلم "العلاقة القاتلة" للسينمائي البريطاني أدريان لين. خيانة، وتلاعب، وحروب كلمات، وخيبات، وحماس عاطفي: تفكك نيللي آلار في روايتها الآخاذة "لا مزاح مع الحب"، آلية مشاعر ثلاثي عاشق في بلاد الأوجاع، من دون السقوط في الميلودراما.

في الولايات المتحدة الأمريكية، كان الاستقبال مختلفاً. فذات يوم، وبُعِيد صدور ترجمتها، سُئِلت نيللي آلار: هل تعتقدين أنه كان من الممكن أن تكون الرواية مختلفة لو أن أحداثها كانت تجري في الولايات المتحدة الأمريكية بدلاً من فرنسا؟ وهل ترين أن هذين البلدين لديهما مفهومان مختلفان عن الحب؟ فأجابت: "لا أعتقد ذلك حقاً. أعرف أن لدى الأمريكيين هذا الخيال عن فرنسا والفرنسيين: فكرة أن جميع الناس فيها يخونون، وأن ذلك أمر طبيعي لا يكتسب له أحد. لكن هذا غير صحيح بناتاً! فأنا يتعرض المرء للخيانة ممن يحبه هي تجربة مدمرة للجميع، ومنهم الفرنسيون، وإلا ما كنْتُ لأكتب ثلاثمائة صفحة حول هذا الموضوع".

أما ثيمات الرواية، فقد تجسّدت إحداها في مختلف أشكال العنف بين الرجال والنساء. وثيمة أخرى تمثّلت في التعارض بين مفهومين للنسوية: المفهوم الذي دافعت عنه سيمون دو بوفوار قبل أكثر من خمسين عاماً، حين رأت أن المرأة كائن يصنعه المجتمع، في حين عادت النسويات في المفهوم الأحدث إلى الاعتراف بالطبيعة والاختلاف الجذري بين المرأة والرجل. وأخيراً، هناك أيضاً صراع قديم في العلاقة بين الأسرة والعاطفة، يتمحور حول معرفة إن كان الحب الدائم ممكناً.

ما إن صدرت هذه الرواية في باريس حتى تُوجِّت بـ"جائزة إنتر البيه"، ويبيع منها في أسابيع قليلة مائة وخمسون ألف نسخة، وسرعان ما تُرجمت إلى الإيطالية والهولندية والعربية. وحين صدرت في الولايات المتحدة الأمريكية، صُنِّفَت الرواية على موقع أمازون في شهر يناير عام 2013م بوصفها أفضل كتاب في الأدب والرواية.

قصة خيانة زوجية عادية إذاً، لكنها سرعان ما تتحوّل بقلم نيللي آلار إلى ضرب من روايات الحبّ البوليسية، تخوض فيها الزوجة معركة الحفاظ على أسرتها في مواجهة امرأة صمّمت على الفوز بالزوج أيّاً كان الثمن. فتلجأ الأم إلى استخدام الدهاء في معركتها "إنها مونتاج.

الموسيقى التصويرية

من إضافة جمالية إلى شريك يكمل الصورة

د. فراس الطرابلسي



تتجاوز الموسيقى التصويرية في العمل السينمائي والدرامي وظيفتها التقليدية بوصفها عنصرًا زخرفيًا أو مجرد إضافة إلى الصورة، كما ذهب ميشيل شيون، لتتبوأ مكانة الشريك الجوهري في صناعة المعنى. فالعلاقة بين المرئي والمسموع ليست أحادية الاتجاه، بل هي جدلية ديناميكية تُسهم في بلورة الرؤية الفنية للمخرج وتوجيه مسار التلقي. وهناك وظائف متعددة للموسيقى التصويرية تتناولها النظريات الحديثة وتفسر آليات عملها، وتحلل جدلية العلاقة بين الخيارات الموسيقية، سواء أكانت مؤلفة خصوصًا لأجل الفيلم أو المسلسل أم جاهزة تُستخدم لغايات مُعيّنة في العمل الفني، بحيث تُسهم في البنية السردية للعمل.

على تسع جوائز أوسكار في مسيرته، وهم الذين يدعمون فكرة أن تكون للفيلم موسيقى خاصة به تعبر عنه وعن شخصياته وأحداثه.

من النظرة التزيينية إلى المقاربة المعرفية

شهدت الدراسات السينمائية والموسيقية تطوراتٍ نوعية في فهم علاقة الصوت بالصورة، انتقلت بمقتضاها من النظرة التزيينية إلى المقاربات المعرفية العميقة. ويأتي أنموذج "التوافق - الارتباط" للباحثة الكندية أنابيل كوهين في طليعة هذه التطورات؛ إذ يفترض الأنموذج الذي تقترحه وجودَ معالجات معرفية معقدة تدمج بين الخصائص الفيزيائية للمثيرات الصوتية، والخبرة المختزنة للمتلقي، أو بشكل أبسط هو أنموذج:

- يفسر كيفية معالجة الدماغ للموسيقى والصورة معًا.

السينمائية المصوّرة عبر مقطوعات معلومة من الرصيد الكلاسيكي، ثمر مع بدايات عهد السينما الناطقة والتمكّن من اقتحام عالم التسجيل في الموسيقى، بعد عهد كان يُنظر فيه إلى الموسيقى السينمائية على أنها موسيقى ذات طابع سيمفونيٍّ ومكانيٍّ مُعدّ لينتشر في الفضاء الصوتي للقاعة.

والحقُّ أن هذا رأيٌّ كان يأخذ به المؤلف إغور سترافينسكي (1882م - 1971م)، الذي كان يفكر في عمل موسيقي يمكن أن يعيش حياةً مستقلة خارج الفيلم (مفهوم "الكيان الهندسي المستقل"). غير أن هذا التصور للموسيقى السينمائية لم يكن ليتناغم مع آراء مؤلفين موسيقيين آخرين وتوجهاتهم، من أمثال: ديميتري شوستاكوفيتش (1906م - 1957م)، وماكس شتاينر الملقب بأبي الموسيقى التصويرية في هوليوود (1888م - 1971م)، وألفرد نيومان (1900م - 1970م) الحاصل

سموح التصوير السينمائي في مراحل متتالية باستيعاب تطوّرات متعاقبة في مجال علاقة الصورة بالصوت، ثمر بالموسيقى، حتى بلغ السينمائي المعاصر ما بلغه اليوم من أشكال باهرة في العرض والإبداع.

وإن كان المجال لا يتسع هنا لعرض هذه المراحل بدءًا من قصّة "رهان الحصان" مع المصوّر الإنجليزي "إدوارد مويريدج" (1830م - 1904م) وصولًا إلى جهود الأخوين لومير الفرنسيين؛ أوغست (1862م - 1954م) ولويس (1864م - 1948م)، اللذين بفضلهما أعلن يوم 28 ديسمبر من عام 1895م، يومًا رسميًا لميلاد السينما؛ فإنه لا يسعنا المرور على أوائل عشرينيات القرن العشرين من دون التوقف أمام تلك الفترة. فخلالها بدأ يتبلور المشهد الموسيقي السينمائي مع الأفلام الصامتة بتوظيف أوركسترا أو عازف منفرد على البيانو للتعبير الموسيقي عن المشاهد



فيلم "M" (1931م)، للمخرج فريتز لانغ.



فريتز لانغ.

هانس زيمر.

إيه. آر. رحمن.

جان ميشال جار.

Kong) في عام 1933م، وأيضًا في الفيلم الشهير "حرب النجوم" (Star Wars) للمؤلف الموسيقي المعروف جون ويليامز.

في المقابل، تتميز الموسيقى الجاهزة بحملها ثقلًا تاريخيًا وثقافيًا مسبقًا. ويرر المخرجون اللجوء إليها بدوافع عديدة، من أهمها "مصادقة الحقبة" الزمنية لأحداث الفيلم وقصتها، وخلق نوع الحنين الذي من شأنه أن يدخل المشاهد في حالة جذب لسياق تاريخي برمته. ونذكر في هذا السياق، على سبيل المثال، فيلم "أماديوس" (Amadeus) للمخرج ميلوش فورمان المعروض عام 1984م، الذي يحكي قصة فولفغانغ موزارت. هذا الفيلم عُدَّ تجسيدًا آخر للاستماع التناصي؛ إذ استخدم المخرج شذرات موسيقية من تأليف موزارت نفسه، وهو ما خلق حوارًا بين الموسيقى والصورة.

ومن دوافع استخدام الموسيقى الجاهزة هناك أيضًا تحقيق "الاستماع التناصي" (Intertextual Listening)؛ إذ نلاحظ في توظيف مقطوعة شهيرة، مثل "أداجيو الوترية" للمؤلف الأمريكي صامويل باربر، في فيلم "فضيلة" (Platoon) للمخرج أوليفر ستون عام 1986م، أنه يستحضر التاريخ والسياق الثقافي للقطعة إلى قلب الفيلم، مضيًا إليه أبعادًا مأساوية متعالية.

التفاعل الإبداعي بين المخرج والمؤلف

إن العلاقة بين المخرج والمؤلف الموسيقي علاقة تكاملية بامتياز، وسنكتفي في هذا الصدد بالتحدث عن نموذج "فيلم الرسالة"؛ إذ كان لحوار المخرج مصطفى العقاد والمؤلف الموسيقي مورييس جار، دور حاسم

لم تعد الموسيقى التصويرية المعاصرة مجرد رديف جمالي، بل هي "مهندس للمعنى" وشريك إستراتيجي في البناء السرد.

المشاهد وحده. غير أن هذا التمييز ليس مطلقًا؛ ففي فيلم "إم" (M) لفريتز لانغ، يتحوّل الصفير من صوت مصدره شخصية في الفيلم إلى عنصر غامض يبدو وكأنه يأتي من خارج السرد، مضيًا طابعًا ميتافيزيقيًا. وهذا التداخل يمنح الموسيقى "فاعلية" تتجاوز مرافقة الصورة إلى التداخل في بنية العالم المتخيل.

جدلية التأليف والاستعارة الموسيقية

يرأوح خيار المخرج بالتنسيق مع المؤلف الموسيقي بين التأليف الخاص واللجوء إلى المقطوعات الجاهزة. وتعدّ الموسيقى المؤلفة خصوصًا للفيلم، كما في فيلم "الرسالة"؛ إذ دمج الموسيقي مورييس جار (1924م - 2009م) الآلات الشرقية مع الأوركسترا الغربية، وكان ذلك خيارًا أمثل لخدمة الانفعالات الدقيقة وتحديد الهويات الثقافية والروحية عبر تقنية "الليتوموتيف" التي كان للمؤلف الألماني ريتشارد فاغنر الفضل في تطويرها عبر مسرحياته الأوبرالية. ثم وُطِّفَت سينمائيًا مع ماكس شتاينر في فيلم "كينغ كونغ" (King

• يشرح قدرة الموسيقى على تغيير معنى المشهد تمامًا، أو كيف يؤثر التوافق (أو التناقض) بين الموسيقى والصورة في ذاكرة المشاهد وتركيزه وتفسيره للقصة.

ومن جهة أخرى، تشير الباحثة أغنيشكا تشيسلاك (2019م) إلى دور هذه العمليات في تنظيم المعلومات السردية ضمن ما يُسمى "السرد العامل" داخل ذهن المشاهد.

النسيج الصوتي:

بين الموسيقى والصمت

لا تُختزل الموسيقى التصويرية في المقطوعات اللحنية فحسب، بل تشمل نسيجًا صوتيًا متكاملًا. ويرى ليسكومب وتولشينسكي أن من الضروري توسيع تعريف الموسيقى التصويرية ليشمل الحوار والمؤثرات الصوتية والصمت؛ إذ تتفاعل هذه العناصر لتشكل كلاً موسيقيًا متناغمًا. ويُعدّ الصمت هنا خيارًا دراميًا لا يقل أهمية عن الصوت؛ فغياب الموسيقى قادر على خلق توتر درامي أو إبراز واقعية المشهد. وقد أثبتت الدراسات التجريبية، مثل دراسة "أنساني" وآخرين، أن نوعية الموسيقى المصاحبة (سواء كانت قلقًا أم حزينة) تُغيّر تفسير المشاهد للشخصيات جذريًا، وأنها تؤثر في حركة العين وانتباه المشاهد للتفاصيل البصرية، وهو مما يجعل الخيار الصوتي توجيهًا معرفيًا بالدرجة الأولى.

تصنيف الموسيقى السردية

تُصنّف الموسيقى سينمائيًا من وجهة نظر تقليدية بناءً على مصدرها السردى إلى: "موسيقى باطنية" مصدرها يأتي من داخل عالم القصة، و"موسيقى غير باطنية" يسميها



فيلم "الرسالة" (1976م)، للمخرج مصطفى العقاد.

النبرة" الموسيقية و"المونتاج السريع" للمقاطع المصوّرة حالةً من "الانغماس، وهو ما حال دون انفصال المشاهد عن السرد المعقّد. وتجدر الإشارة إلى أن المؤلف الموسيقي في هذا الفيلم حصل على جائزتي أوسكار عن العمل نفسه؛ واحدة عن الموسيقى التصويرية، والأخرى عن أغنية (Jai Ho).

ولا بدّ من التنويه بتجربة المؤلف هانس زيمر، وهو أحد أبرز المؤلفين العالميين الذين ساروا وفق منهج ينطلق من هذه المبادئ، غير أن تجربته سرعان ما اتخذت لنفسها مساراً إبداعياً يحمل بصمته الشخصية؛ إذ تحوّل المؤلف الموسيقي إلى "مهندس للبيئات الصوتية"، مستخدماً الصوت سلعةً سرديةً تتجاوز الإطار الجمالي. حتى إنه في فيلم "بين النجوم" (Interstellar)، كانت الموسيقى عنده "متعالية"، بمعنى أنها تأتي من خارج الإطار البشري لتعبر عن فيزياء الكون، في حين كانت في فيلمه الثاني "كثيب" (Dune) نابعةً من البيئة والثقافة الخيالية. هذا التطور يعكس تحولاً في السينما المعاصرة نحو "النظام الصوتي الكلي"؛ إذ يكتمل السرد الفني عبر تكامل عميق بين المكونات البصرية والسمعية.

فبوجهٍ عامٍ، لم تعدّ الموسيقى التصويرية المعاصرة مجرد رديف جمالي، بل هي "مهندس للمعنى" وشريك إستراتيجي في البناء السردى. ومن خلال النظريات المعرفية والنماذج التطبيقية، يتضح أن الموسيقى تملك القدرة على توجيه الإدراك، وتفعيل الذاكرة، وصناعة الهوية الفلمية. ويتجلى هذا التحول بوضوح في أعمال كبار السينمائيين ممن ألفوا أعمالاً خاصة بأفلامهم، أو استعانوا بألحان جاهزة من الذاكرة الكلاسيكية.

في بلورة الهوية الصوتية للعمل التي تعطي انطباعاً مؤثراً وحاداً في النسختين العربية والإنجليزية على حدّ السواء، وهو ما يجعل الخطاب الموسيقي مسيطراً حتى على الخطاب اللغوي للمشاهد مهما كانت ثقافته. (خاصّةً أن الإنجليزية لغة عالمية تتيح عرض الفيلم على المستوى العالمي).

وبينما تشير الباحثة الأمريكية كلوديا غوريمان إلى ضرورة أن تكون الموسيقى "غير مسموعة" كي لا تشتت الانتباه في السينما الكلاسيكية، فإن الأعمال الحديثة كسرت هذه القاعدة، محوّلّة الموسيقى إلى عنصر بنوي رئيسٍ يخضع لرؤية المخرج الفنية.

نماذج تحليلية تطبيقية (أوروبية وآسيوية)

تتجلى التطبيقات العملية للنظريات السابقة في نماذج سينمائية عالمية حازت جوائز، نذكر منها فيلم "ثلاثة ألوان: أزرق" (Three Colors: Blue) للمخرج كريستوف كيشلوفسكي، الذي عُرض في عام 1993م، وكتب موسيقاه المؤلف الموسيقي البولندي زيجنيف بريسنر. وقد تجاوزت الموسيقى في هذا الفيلم وظيفة الخلفية لتصبح "فاعلاً درامياً" يتداخل مع "السرد العامل" للبطلة، وتحولت من قوة مُعينة للذاكرة إلى قوة محرّرة. وفيلم "مليونير متشرد" (Slumdog Millionaire) للمخرج داني بويل، الذي عُرض عام 2008م. وقد وضع موسيقاه المؤلف الموسيقي الهندي "إيه. آر. رحمن" المعروف بتفرده في دمج الموسيقى الكلاسيكية الهندية مع الموسيقى الإلكترونية والعالمية. وقد عملت الموسيقى في هذا الفيلم بوصفها بنيةً للطاقة السردية؛ إذ خلق التزامن بين "بنية



للاستماع



مدام بوفاري

بين الرواية والفلم السينمائي

حمادي كيروم

إيزابيل أويير في دور إيمّا بوفاري في فلم "مدام بوفاري" (1991م).

عندما يقتبس أحد السينمائيين روايةً ما، لا شيء يمكنه ردع النقاد والمشاهدين عن مقارنة الفيلم بالرواية المكتوبة، سواءً أكان ذلك بدعوة غير مباشرة من المخرج أم من دونها. وفي حالات نادرة، قد يكون هناك من ينتصر للفيلم على الأصل الروائي، أما الغالب فهو العكس. فإين تكمن صعوبة الاقتباس وتصوير فيلم سينمائي أمين للأصل، يحفظ روح الرواية ليرتقي بذلك إلى مستواها؟ لكل رواية خصوصيات داخلية تحدّي الإخراج السينمائي. ونظرًا لتنوّع الروايات المكتوبة وكثرتها، يمكننا أن نركّز هنا على واحدة من أشهر الروايات في تاريخ الأدب وأكثرها اقتباسًا سينمائيًا، ألا وهي رواية "مدام بوفاري" للأديب الفرنسي الشهير غوستاف فلوبيير.

وتموجاتٌ وطنين مثل آلة الكمان. خلق فلوبيير هذه التفاصيل المعمارية من خلال اللغة ليُشخّص تفاهة "شارل" ويُجسّد هراء "إيما" عبر أجواء ومناخات يحكمها الملل والضجر.

إذًا، ماذا سيفعل المخرجون السينمائيون أمام عمل روائي من هذا النوع، مشهورٌ عالميًا، ومُترجمٌ إلى كل لغات العالم، ومبنيٌّ على أفق انتظار تخيلي يُوحد كل قراء العالم؟

تعدد محاولات اقتباسها

خضعت رواية "مدام بوفاري" لعمليات اقتباس كثيرة، من أهمها "مدام بوفاري" لجان رينوار (1934م)، و"مدام بوفاري" للمخرج الألماني جيرار لمبريخت (1937م)، و"مدام بوفاري" للمخرج الأمريكي فنسنت مينيلي (1949م)، و"الليالي المجنونة لمدام بوفاري" للمخرج الألماني هانس شويبينرغر (1969م). وقد استفاد منها المخرج في بناء شخصية فلمه "فتاة ريان" (1970م)، وفلم "منطق القلب" للمخرج المكسيكي أرثي ريتاين (2010م)، وآخر اقتباس قامت به المخرجة الفرنسية آن فونين (2014م) تحت عنوان "إيما بوفاري".

بعد هذا الجرد لأهم الأفلام التي اعتمدت رواية "مدام بوفاري" لصناعة فيلم، نشير إلى ثلاثة أفلام نجحت في تشخيص هذا العمل الروائي العظيم إلى مقابل سينمائي استطاع أن يقنع الجمهور الذي قرأ الرواية وشاهد الفيلم من دون الشعور بمرارة الخيبة.

رؤية جان رونوار

يُقال إن ما حفّز المخرج جان رونوار على اقتباس هذه الرواية، هو نجاح الفيلم الأمريكي الذي استوحاه المخرج ألبري راي من أحداث الرواية ومناخاتها في عام 1932م،

الأسلوبية" التي جاء بها فلوبيير، والتي مكّنته من أن يحدث ثورةً في حقل السرد العالمي؟

إن طرح هذا السؤال سيساعدنا على معرفة الأسباب العميقة والخفية التي جعلت كل المخرجين الذين حاولوا اقتباس رواية "مدام بوفاري" يفشلون في مهمتهم، وانتهى بهم الأمر إلى النجاح في إنجاز أفلام جيدة عن قصة جيدة، ولكنهم أخفقوا في إنجاز فيلم جيد عن "رواية عظيمة"؛ إذ إن نجاح السيناريو اكتفى بالقصة والحبكة، وأغفل الرواية بوصفها معمارًا وأسلوبًا وشكلًا.

ما سرُّ الرواية؟

تتميز الكتابة الحديثة عند فلوبيير بالتضمين الموازي بين فعل السرد وفعل الوصف. وهي كتابة تعمل على ديناميكية الزمن الخطي لدفع تسلسل الأحداث إلى الأمام، في حين يتكفل الوصف بتحويل الزمن إلى شكل دائري يُوهّم بتوقف الأحداث لسرد تفاصيل الأشياء. وهذا سرُّ أسلوب فلوبيير الذي يُوهّم المخرجين السينمائيين بقدرتهم على القبض على قصة الرواية من خلال تأنيث الأمكنة بالشخصيات في علاقتها مع الأشياء، مثل نموذج: باقة العرس، وغلاف السيجار، والعربة، وحفلة توزيع الجوائز على الفلاحين، وعين الثور، والرجل الصناعية.

أخضع فلوبيير جملة وكلماته إلى اختبار صوتي وإيقاعي، وكان يقرأ النص بصوت مرتفع. كان في الغالب يزجج جيرانه ليلاً: "تكون الجملة مقبولة عندما تناسب ضرورات التنفس كلها، وأعرف أنها جيدة عندما يمكن أن تقرأ بصوت عال؛ لأنّ الجمل المكتوبة بأسلوب سيئ لا تتحمّل ذلك. سعى من وراء وضع جملته في المختبر إلى اختراع أسلوب خاص: إيقاعٌ كإيقاع القصيدة، ودقّة كدقة العلوم،

ظلّ تاريخ الاقتباس السينمائي للروايات يتأرجح بين إجراءين عمليّين: إجراء الأمانة، أي احترام أصالة النص ومحاولة نقله حرفيًا إلى فيلم سينمائي؛ أو إجراء الخيانة الذي يحتفظ فقط بروح النص وجوهرة ويتصرّف بحريّة بالإضافة والنقصان. ويمكن أن نقول إن السينما أخذت مشروعيتها الروائية والسردية من ارتكازها على الأعمال الروائية.

مدام بوفاري الرواية أولاً

من بين الروائيين الكبار في القرن التاسع عشر في فرنسا، تميّز غوستاف فلوبيير بعمله العظيم والتميّز "مدام بوفاري" الذي لم يزل مقروءًا على نطاق واسع إلى اليوم، كما تبقى واحدة من الروايات القليلة التي تُثير شهية صانعي الأفلام، مرّةً بعد مرّة.

ما ميّز هذه الرواية تحديداً، أنها كتابٌ حول لا شيء، كتابٌ من دون روابط خارجية، يقف من تلقاء نفسه بالقوة الداخلية لأسلوبه، مثل الأرض، تسبح في الهواء دون أن تعتمد على أي شيء، كتابٌ من دون موضوع، أو بالأحرى ذو موضوع غير مرئي. اختار فلوبيير لروايته حكايةً عاديةً مُبتدلةً في ذلك العصر: امرأةٌ تخون زوجها، وهو حدث كانت الصحف السيارة تتداوله يوميًا لدرجة أنه فقدَ الإثارة. إذًا، ما الجديد الذي أتت به هذه الرواية؟

إنها الكتابة: "مدام بوفاري هي أنا"، هذا ما قاله فلوبيير. ما معنى هذا "الأنا" عند فلوبيير؟ إنه لا يقصد الذات الخاصة، لكنه يعني الأسلوب، أسلوب الكتابة.

من هنا، تأتي مشروعية السؤال: هل كان المخرجون السينمائيون على علمٍ بهذه "الأنا



فيلم "مدام بوفاري" (1934م)، للمخرج جان رينوار.



فيلم "مدام بوفاري" (1991م)، للمخرج كلود شابرول.

وقد تنازل الفيلم الأمريكي عن العنوان الأصلي للرواية واستعاض عنه بعنوان يكاد يكون حكمًا أخلاقيًا "حب فاحش" (Unholy Love)، وهو ما استفّر الرأي العام الفرنسي الفني والثقافي، وأعاد إلى الأذهان من جديد محاكمة الرواية بوصفها "بدعة".

حاول رونوار أن يعتمد على تكثيف الأمكنة بالحذف والإدماج، وخلق التناقض بين الفضاءات الخارجية والفضاءات الداخلية؛ إذ احتفى بطبيعة الريف الفرنسي من خلال المشاهد الخارجية التي تكاد تكون نسخة طبق الأصل عن لوحات أبيه الرسّام رونوار، حيث تزدهر الطبيعة والأشجار والطرقات والمناظر الخلابة. في حين ركّز في المشاهد الداخلية على تأطير شخصياته داخل الأبواب والنوافذ والجدران والبيوت والأرقة المغلقة بهدف نقل الإحساس بالانغلاق والشعور بالضجر الذي تعيشه الشخصيات. وهكذا استطاع رونوار أن يجسّد حياة الناس في الريف الفرنسي بأمانة ودقة.

كما حاول هذا المخرج الشاب أن ينجح في الارتقاء إلى مستوى عمل عظيم، لكنه ضل الطريق؛ إذ كان موقفه واضحًا تجاه "إيمّا"، فهو يُحاكمها، بوعي أو عن غير وعي، ويدفع المشاهد إلى الاصطفاف ضدها بوصفها امرأةً خارجةً عن الأعراف. كما أدّت ظروف الإنتاج دورًا سلبيًا؛ إذ أسند دور "إيمّا" إلى الممثلة فالوتين تيسي، التي قدّمت أداءً غير مقنع؛ لأن شركة الإنتاج فرضت الممثلة على رونوار لأسباب غير فنيّة، كما أن دور "شارل" قام به بيير رونوار وهو أخ المخرج.

"أمانة" كلود شابرول للأصل

الاقتباس الثاني الذي تتوقف أمامه هنا هو للمخرج كلود شابرول الذي حاول التوجه بأسلوبه في الإخراج إلى مشاهد يعرف مسبقًا رواية "مدام بوفاري"، ويختزن في ذاكرته القرائية كل الأحداث والشخصيات. افترض شابرول أنه بمجرد أن ينتهي المشاهد من مشاهدة الفيلم سيعيد قراءة الرواية للتيقن من أن كل الأحداث والشخصيات موجودة، وأن المخرج كان أمينًا للعمل الروائي، فهل كانت أمانته كافية لاستنفاد رواية "مدام بوفاري"؟

”
اقتباس الأدب في
السينما حوار بين رؤيتين
للعالم: رؤية الروائي
ورؤية السينمائي، وبين
حساسيتين تسعيان
إلى إغناء عمل إبداعي
جديد هو الفيلم.

حذف شابرول الفصل الأول من الرواية، الخاص بدخول شارل إلى الفصل الدراسي، وبذلك حذف الوصف الرمزي لقبعة شارل التي تكاد تلخص جوهر الرواية وروحها. واستطاع أن يوضع شخصياته في وسط طبيعي فرنسي من خلال منظور "الطبيعة السينماتوغرافية"، وهو تيار سينمائي كان قد ازدهر في نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات. وركّز شابرول على الطابع الشخصي لـ "إيمّا" بوصفها محور الرواية، كما رسم حولها ومن خلالها ظلال البورجوازية الفرنسية وخيالاتها.



فيلم "مدام بوفاري" (1949م)، للمخرج فنسنت مينلي.

لخصها المدعي العام أرنست بيرنارد في "المساس بالأخلاق العامة والدينية والأعراف الحسنة"، وحمل الكاتب فلووير نفسه، بوصفه راوياً ومحامياً، مسؤولية الدفاع عن بطلته "إيمّا" بوفاري وجعل مصيرها مرتبطاً بمصيره. وقد ركّز فلووير في دفاعه عن الرواية وعن "إيمّا" بأن الرواية عملٌ أخلاقي؛ لأنّ انتحار "إيمّا" يبين لنا جزاءها، وقد مدح "إيمّا" بوصفها شخصيةً تراجيدية تسعى إلى تحقيق حياةٍ مثالية مطلقاً.

استعمل منيلي نوعاً من الإخراج الغنائي، من خلال الصوت والموسيقى والحوار والمناخات، وقراءة مقاطع من الرواية بواسطة الصوت الخارجي. كما طوّر قوة الأداء التمثيلي وجاذبية دور "إيمّا" من خلال اختيار الممثلة الجميلة جينيفر جونز التي أضافت إلى الشخصية بعداً تراجيدياً متعدد الأحاسيس.

طموح السينما ورؤية الأدب

لقد حاول هؤلاء المخرجون الثلاثة استدراج "مدام بوفاري" بطرق إخراجية مختلفة، فأعطتهم ما جعلهم يتوهمون أنهم نجحوا في اقتباسها، لكنها ظلت متمنعة لا تكشف عن أسرارها، وظلّ هذا السرّ كامناً فيما يُسمى بـ"الأدبية"؛ أي ما يجعل من نصّ ما نصّاً أدبياً.

يبقى أن اقتباس الأدب في السينما حوار بين رؤيتين للعالم: رؤية الروائي ورؤية السينمائي، وبين حساسيتين تسعيان إلى خلق تجاذب بينهما لإغناء عمل إبداعي جديد هو الفيلم. لقد حاول هؤلاء المخرجون أن يتسلّلوا إلى رسم الروح الإنسانية المعذبة لـ"إيمّا" التي انهزمت في الأخير أمام سراب الحياة البورجوازية، لكنهم أنجزوا أفلاماً جيدة عن قصة جيدة، دون أن يبلغوا روح "رواية عظيمة".



الاحتفاظ بروح الرواية من حيث الحكمة المركزية لزوجة غير مشبعة عاطفياً، وهو ما يدفعها إلى السقوط في الخيانة.

حاول منيلي أن يعالج رواية فلووير بطريقةً هوليودية، مع الأخذ في الاعتبار "قانون هابز" الأخلاقي الذي يفرض قواعد محافظة ويسمح بالتلميح عوض التصريح. وسعى هذا المخرج بعد تفكيك الرواية، إلى إعادة بنائها لتنسجم مع المجتمع الأمريكي في الأربعينيات.

اعتمد منيلي على المرافعة الشهيرة التي قدّمها المحامي أنطوان سينارد في عام 1857م، لدحض التهمة الموجهة ضد الرواية التي

وإذا كان قارئ الرواية قد تمتع بعرض الحفل الراقص وما فيه من أصواتٍ وروائح كما تمتّعت بها "إيمّا"، فإن شابرول، على العكس من ذلك، صوّر قاعة الحفل الراقص من وجهة نظر الكاميرا وبواقعية، فعندما تتوقّف الموسيقى وتنتهي الرقصة، ويعتذر الماركيز بأدب وينصرف، يضع شابرول "إيمّا" في مواجهة المرايا، فتظهر "إيمّا" بشكل متعدي من خلال الوجه والخلف (الصورة وانعكاسها): "إيمّا" الواقعية التي ترفض أن تستيقظ من حلمها، وعندما يصدمها الواقع الصامت الذي تخلّت عنه الموسيقى تغمض عينها من جديد لعلّ الرقص يستمرّ، ولعلّ الحلم يعود، فلن تعود "إيمّا" التي راقصها الماركيز هي "إيمّا" التي تزوجها شارل.

حاول شابرول أن يستولي على الرواية ليجعل المشاهد يسمع أسلوب الكتابة عند فلووير لكنه عجز عن ذلك؛ إذ لم يستطع مقارنة الاستعارات والرموز والتناقضات بخلق مقابل سينماتوغرافي.

المعالجة الهوليودية

كان المخرج الأمريكي فنسنت مينلي يبحث عن قصة لامرأة حاملة تجذب اهتمامات المواطنين الأمريكيين وتحرك وجدانهم، فوجد ضالته عندما قرأ رواية "مدام بوفاري" لفلووير. عمل منيلي على تغيير جذري لعالم الرواية؛ إذ أعاد استنباته من خلال تغيير الأمكنة والفضاءات والأجواء والمناخات، فنقل أحداث القصة إلى مدينة قريية من نيويورك، وغير أسماء الشخصيات، مع

للاستماع



حال النشر في عالم التوَحُّش الرقمي

بشينة العيسى



في دراسة أمريكية امتدت من 2003م حتى 2023م، وجد الباحثون أنَّ "القراءة من أجل المتعة" بين الشَّباب قد انخفضت بنسبة 40% خلال عشرين عامًا. وربطت هذه الدراسة بوضوح بين تطوُّر البيئة الرقمية وتراجع القراءة، وليس من المبالغة القول إنَّ شركات التكنولوجيا قد نجحت في توجيه الضَّربة الأقسى للكتاب عبر التاريخ، ووحده المستقبل سيكشف إن كانت ضربة قاصمة أم لا، وإن كان الكتاب قادرًا على النُّجاة هذه المرة أم لا، وبأي شكل؟ وما الثمن؟ لكنها قطعًا، أعني هنا الضربة، أسوأ من محارق النازية ورقابة السوفييت وإلقاء مخطوطات "بيت الحكمة" في نهر دجلة على يد المغول؛ إذ لم ينجح أيُّ من هؤلاء في التسبُّب في تكوُّص قرائي بنسبة 40%، مهما أرادوا ذلك.

القارئ نفسه اليوم، وفي المنصة نفسها، لو كتب الأمر نفسه لما تسبَّب في الأثر نفسه، فما الذي حدث؟

النَّشر بعد جائحة كورونا

نعود هنا إلى مقالين نشرتهما "النيويورك"؛ الأول للويس ميناند في 19 أغسطس 2024م، والثاني لسونيل إينغار في 3 أكتوبر من العام نفسه، يتعرَّضان لظاهرة تراجع معدلات القراءة، ويعتمد إينغار على إحصاءات فيدرالية أمريكية تشير إلى تدهور مستمرٍّ في معدلات القراءة.

في البداية، لم نفهم سبب الانخفاض الحاد في مبيعات الكتب بعد جائحة كورونا، مع الفورة الهائلة في المبيعات في أثناء فترة الحظر. كثيرًا ما ناقشنا الأمر مع الناشرين وبائعي الكتب، وكنا نتفق على أن "أمرًا ما قد طرأ" على سوق الكتاب، لكننا نخفق دائمًا في معرفة ماهيته، أو نفسر النكوص القرائي بطريقة سيكولوجية سطحية، كقولنا إنَّ "الناس ملَّت من البقاء في البيوت، وتشبَّعت من القراءة في أثناء الحظر"، أملين أن يكون الأمر مجرد انكماشٍ عابر لسوقٍ ما فتتت تنضال وتقسو.

لكن التراجع لم يكن عابرًا، بل بدا نسفًا متواصلًا؛ وبمرور الوقت، شهدنا إغلاق عديد من متاجر الكتب ودور النشر وفروع مكتبات كبرى خلال السنوات والشهور الأخيرة في منطقة الخليج التي تحظى بعافية مالية عالية بالمقارنة مع الأسواق المصرية واللبنانية والعراقية وغيرها، وأصبح أكثرنا يتساءل إن كنا قد حملنا الكتاب ما لا يحتمل بتحويله إلى مشروع بهذا الطموح؛ مشروع يحافظ على استمراريته وحضوره المادي في

الحاصل حاليًا يشبه تطبيقًا
لفكرة راي براديري: "لست
مضطراً إلى حرق الكتب
لتدمير الثقافة، كل ما
عليك فعله أن تُوَقِّف
الناس عن قراءتها".

بأن وسيلة التحكُّم في الأفراد هي الأهم، ونبوءة هكسلي في رواية "عالم جديد شجاع" التي تصوِّر المتعة وسيلةً للتحكُّم في الأفراد؟ وبعبارة موجزة: خشي أورويل أن يدمرنا ما نكرهه، وخصي هكسلي أن يدمرنا ما نحبُّه.

منصَّات التواصل وتسويق الكتب

لم تكن البيئة الرقمية معاديةً للكتاب دائماً، بل إنها عملت بوصفها رافعةً تسويقيةً له في سنواتها الأولى، وتحديداً في الفترة من 2010م حتى 2019م؛ إذ أدَّت إلى ظهور عشرات دور النشر ومتاجر الكتب في فترة قصيرة، بعد أن احتكرت الصُّحف ومحرروها الثقافيون التقليديون قنوات التسويق، ومسائل نشر المراجعات وتقييم النُّصوص.

لقد ساعدت تلك المنصَّات في ترويج الكتب، و"دمقرطة" السوق، ومنح صوتٍ للقراء على حساب النقد، وخلق قنواتٍ للتواصل العفوي بين المؤلِّف والقارئ. وكان يمكن لتغريدة عابرة من قارئٍ يحظى بمصداقية معقولة، يقول فيها: "لم أتم ليلة أمس بسبب رواية شيقة"، أن تُحدث فورةً حقيقيةً في انتشار العمل، أكثر من مراجعة نقدية لأستاذ جامعي في السوربون.

الكتاب كائنٌ مشاغِب، رعوِيٌّ ولا يمكن ضبطه، ينجو باستمرارٍ من المنع والحرق والغرق، يتحالف مع الوراقين من حفظة الذاكرة، ومع القراصنة والمهزَّبين والصعاليك إن اقتضى الأمر. تتمتع الكتب، عبر التاريخ، بمرونة قتالية مذهشة، وقد انتصر غالباً أمام الفاشية، لكنه اليوم يحارب خصماً مختلفاً تماماً، في معركةٍ مختلفة تماماً، بأدواتٍ مختلفة تماماً، فهل سينجو؟ ومرةً أخرى: بأي شكل؟ وما الثمن؟

هذا شيءٌ لم نتخيل أن نقوله في يومٍ من الأيام، لكننا لو خَبَرنا بين الرقابة الكلاسيكية والعيش في مناخ رقمي مملوء بالكتب التي لا يقرؤها أحد، لاخترنا الرقابة في شكلها الأوَّل، الواضح، الصريح؛ لأنَّ التعرف إليها أسهل، فهي لا تخفي آثارها بهذه البراعة، ولا تجعل الواحد منَّا يشعرُ بفشل الشخصِ بسبب اعتلال بُنيوي في المنظومة. ففي حين تستهدف الرقابة الكلاسيكية منع الكتب نفسها، تعمل المنصات الرقمية على تقويض قدرتنا على القراءة، من دون أن تضطر إلى منع كتابٍ واحد أو شيطنته. وقد وجدت نبوءة راي براديري في روايته "451 فنهزهايت" فرصةً للتحقق أخيراً: "لست مضطراً إلى حرق الكتب لتدمير الثقافة، كل ما عليك فعله أن تُوقِّف الناس عن قراءتها".

لقد نجح رأس المال الحر، في الشمال العالمي "المتحضَّر"، في تحقيق ما لم تتجح الرقابة في تحقيقه قط، ولم تعد الديكتاتوريات والأصوليات مضطرة إلى القلق بشأن الشعراء والفلاسفة والعلماء. فمن الواضح أننا لا نعيش في عالم أورويل القائم على القمع الصريح، بل في عالم هكسلي الذي يرتكز على التخدير والترفيه المتواصل، فما الذي حدث فعلاً؟ وأين نحن من نبوءة أورويل في رواية "1984"،



القصيرة في 2012م، فنجح في "تغيير عادات الاستهلاك البصري لجيل كامل"، حتى صار يمثل مرحلة انتقالية بين "السوشيال ميديا الاجتماعية" و"اقتصاد الفيديوهات القصيرة"، ضمن ما يُعرف باسم "اقتصاد الانتباه".

في عام 2018م، ومع دخول تيك توك إلى الساحة العالمية، استشعرت بقية المنصات الخطر، فبدأت في التحول نحو "الخوارزمية الإدمانية" لمقاطع الفيديو القصيرة بدورها. وهكذا، بين عامي 2018م و2020م، أطلق تطبيق إنستغرام خاصية (reels)، وأطلق يوتيوب خاصية (shorts)، وغير فيسبوك الخوارزميات لتشجيع الفيديو القصير، أكثر من الصور والنصوص الساكنة.

ما حدث فعلاً بعد الجائحة، أن الفيديو القصير صار الوسيط الافتراضي (default medium) الأكثر هيمنة على الفضاء الرقمي، وتحولت المنصات من "دعم الفيديو القصير" إلى "إعادة بناء الخوارزمية بالكامل حوله".

عالم رأسمالي متوحّش، ويكفل للعاملين فيه حياةً معقولة. علمًا أن أكثرنا لا يبلغ طموحه مستوى تحقيق الأرباح.

وفي حين تحظى دور النشر بمرونة مالية نسبية لمقاومة انكماش السوق، غالبًا لانخفاض المصروفات التشغيلية الثابتة مثل الرواتب والإيجار، إلا أن اختفاء المكتبات ومتاجر الكتب لا يمثل ضربة موجعة لقطاع النشر فحسب، بل هو انهيار حضاري بامتياز، فما الذي حدث فعلاً؟

الجائحة الأخرى:

خوارزمية المقاطع القصيرة

لا يبدو أن لفيروس كوفيد - 19 علاقة بما حلّ بسوق الكتاب؛ لقد كنا ننظر طوال الوقت في الاتجاه الخطأ. ولنعد إلى الخلف قليلاً، ونتفحص التحديثات الأخيرة على منصات التواصل الاجتماعي، التي بلغت ذروتها في 2020م، عندما كان أكثرنا حبيس بيته. لقد بدأ الأمر من دون أن ننتبه، قبل ذلك بسنوات، عندما بدأ "سناپ شات" في دعم الفيديوهات

لا علاقة لفيروس كوفيد - 19 بما حلّ بسوق الكتاب؛ لقد كنا ننظر طوال الوقت في الاتجاه الخطأ.



الوسيلة هي الرسالة

قد يجادل البعض في أنَّ على سوق الكتب أن تتكيف مع هذه التحديثات وأن تستغلها لصالحها، وأن تركب الموجة مثلها مثل غيرها، وكأنَّ مئات متاجر الكتب أو آلافها حول العالم لم تسعَ إلى ذلك أصلاً، ولم تتبنَّ الخفة السوقية وتطارد الـ"ترندات" طوال الوقت، مهما بدت غير ملائمة، ولم تخصص جزءاً من ميزانياتها لمُسوّقي الكتب على مختلف المنصّات. غير أن الأرقام هي الأرقام: انخفاض مطرد ووئيد في مبيعات الكتب حول العالم، قد يتناسب عكسياً مع عدد "اللايكات"، ويا للمفارقة!

الخروج من المصفوفة

البيئة الرقمية الحالية عالمٌ شديد العدائية والتوحُّش مع الكتاب، وكثيراً ما تساءلُ بيني وبين نفسي: إن كنا نستطيع محاربة طواحين الهواء الرقمية، وإن كنْثُ وغيري من المولعين بعالم الكتب قادرين على امتصاص الضربة واستعادة توازننا الجمعي والوقوف على أقدامنا ثانية. لقد ارتطمت الـ"تايتانك" بجبل الجليد منذ ستِّ سنواتٍ من دون أن ننتبه، وخسرنا الكثير من الرفاق في الطريق، والمؤكد أن الأسوأ لم يأتِ بعد، فنحن لم نأتِ على ذكر الذكاء الاصطناعي حتى الآن.

لكنني أعرف أننا نعيش في "مصفوفة من وهم"، وأن البشر يغادرون المصفوفات طوال الوقت. إنهم يُستبعدون في جماعاتٍ، لكنهم يتحررون أفراداً. وإذا احتاج فردٌ خارج من المصفوفة توجَّه إلى مكانٍ آمن، يطرح فيه الأسئلة الصحيحة ويبدأ فيه رحلة البحث عن إجابات، فسوف يحتاج إلى مكتبةٍ قريبة، ولأجل هذا القارئ الذي لم يأتِ بعد، أريد أن أوصل.

يخطئ كثيرون في فهم طبيعة التحديثات الجديدة على منصات التواصل الاجتماعي؛ إذ ما زال التفكير الشائع ينظر إليها بوصفها مجرد "وسائل" بريئة، أو وسائل محايدة لا تتدخل في صياغة شكل العالم الذي نعيش فيه. لكن الحقيقة هي أنَّ "الوسيلة هي الرسالة" كما صاغها مارشال ماكluهان في عام 1964م؛ أي أنَّ طريقة نقل المحتوى وشكله يتجاوزان في أهميتهما المحتوى نفسه. وبناءً على ذلك، فقد حُكِمَ على كياناتٍ معقدة وملتبسة مثل الكتب أن تصبح مجرد محتوى مسطح ومُختزل لأجل الانتشار الرقمي، من دون أن ينجح هذا المحتوى كثيراً في إقناع القارئ باقتناء الكتاب نفسه. لكن لماذا؟

اقتصاد الانتباه

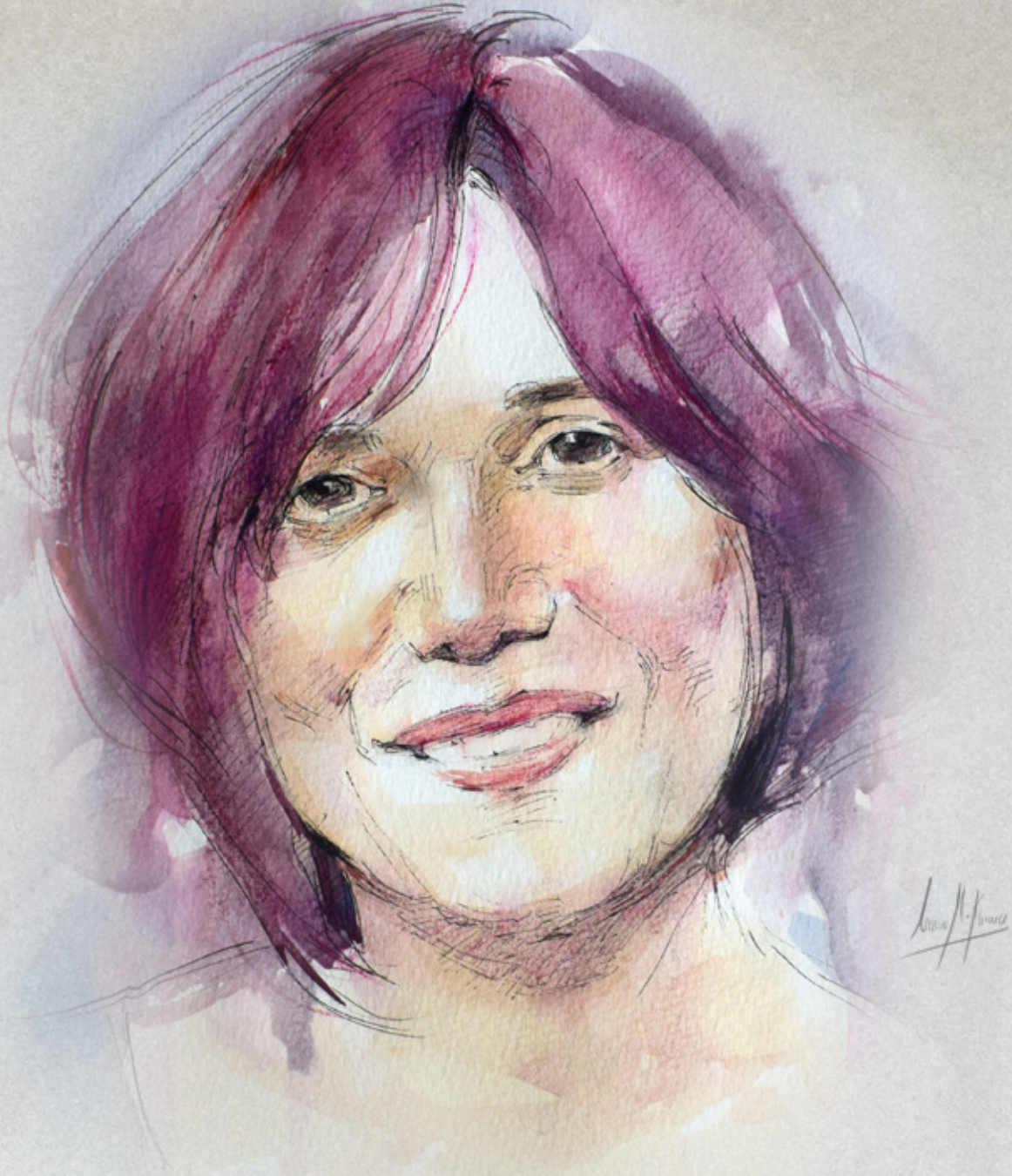
في كتاب "تركيزنا المسلوب" (ترجمة: الحارث النبهان، دار التنوير)، يسعى الصحفي الاستقصائي يوهان هاري إلى الإجابة عن سؤالٍ واحدٍ: لماذا أصبح من الصعب علينا التركيز، والقراءة بعمق، أو حتى التفكير بهدوء لفترةٍ طويلة؟

يؤكد هاري أن المشكلة ليست "ضعفاً في إرادة فردية" بقدر ما هي "أزمة بنيوية صنعتها شركات التكنولوجيا الحديثة" التي تستثمر مواردها الهائلة في "اقتصاد الانتباه". فهذه الشركات لا تتنافس على تقديم خدمة، بل على سرقة "انتباهك" وضمان بقائك لأطول مدة ممكنة على الشاشة، متسلحةً بالخوارزميات والإشعارات والتصفح اللانهائي، وما صار يُعرف باسم (For you)، وكل ما يلزم لتشتيتك.

لم تكن البيئة الرقمية معادية للكتاب دائماً، بل عملت بوصفها رافعةً تسويقيةً للكتاب في سنواتها الأولى، ولا سيما في العقد الثاني من القرن الحالي.

للاستماع





جيهان عمر

الآخرون

لم أخطط لحياتي
اكتفيت بنجمة تتبعني
أينما ذهبت
وكلب يمرح في خيالي
أخذه للخارج
ليقابل حبيبته .

الآخرون
زهور تنبت
في التربة الطينية
حول البيت
ثم تذبل بفعل الإهمال .

وكم استعاد بصره فجأة
لمحت البستاني
ذاك الذي يخطط للأمل
واقفاً على ربوة زرقاء
ويخطو مباغته صار أمامي

وأعطاني بعض السماد
قال أنا مثلك
لم أخطط لحياتي
أكلتني الشجرة
في منتصف الغابة
حتى أن زوجتي تُعلق أجنتها
على أحد فروعها

أضاف أنه
يؤمن بالبذور أكثر
وأني ينبغي أن أنتظر للغد
حتى تظهر نبتة خضراء
بجناحين
هما الصباح كابتسامتك

بعدها بيومين بدأت أنظر إلى فمي
هذا الذي صدق أنه أصيص زرع
حتى أنه صار يخاف الضحك
مثل أية أنية من فخار .

وقفنا متقابلين
في صمت الغابة
ننصت لهذا الحفيف البعيد
فتح كفه الضخم

للاستماع



زهرة الغامدي

وحديث الأرض

حققت الفنانة زهرة الغامدي حضورًا لافتًا على الساحة التشكيلية، ولا سيَّما من خلال الأعمال التركيبية الضخمة التي تُراعي التركيب بموقع عرضه، والامتداد العمراني والمشاهد الطبيعية حوله، بوصفها الفضاء الذي يتنفس فيه العمل ويُشكّل جزءًا من معناه. تُصنّف أعمالها ضمن إطار الفن المفاهيمي، لكن أسلوبها والخامات التي تستخدمها تضعها ضمن تيار "فن الأرض" داخل المدرسة المفاهيمية. وربما لنشأة الفنانة الأولى في منطقة الباحة علاقة بهذا التفصيل الفني؛ إذ لامست في القرية وفرة المواد الطبيعية، قبل أن تنتقل إلى العيش في جدة.

طاهر الزهراني
تصوير: نوف يعرب



99

تندرج أعمال زهرة
الغامدي ضمن تيار فنانني
الأرض، وهي الحركة
التي نشأت في أواخر
ستينيات القرن العشرين
في بريطانيا والولايات
المتحدة الأمريكية.

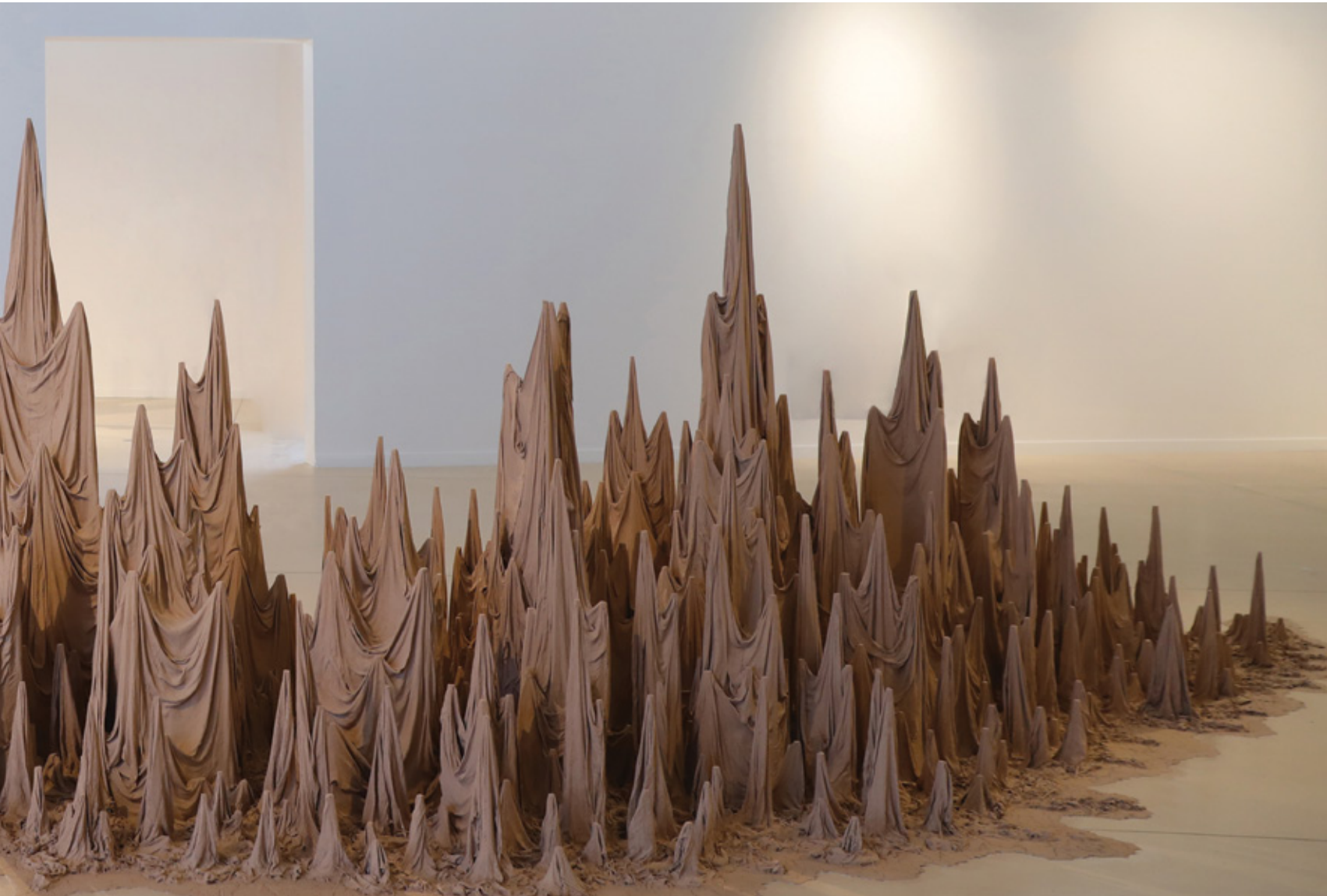
تقول: "صدقًا، الدافع هو الحب، ثم الأثر الذي ألمسه في الناس بعد مشاهدة عملي. يولد العمل من فكرة أو مشاعر معينة، تتجسّد في تصوّر، ثم يأتي وقت المعالجة. العمل التركيبي يحتاج إلى جهد كبير، خلافًا لبعض الأعمال المفاهيمية التي قد تكون في بعض الأحيان فكرةً مجردةً غير تركيبية".

ولإيضاح هذا الاختلاف، عدّدت الفنانة بعض الأعمال أمثلةً للأفكار غير التركيبية، من بينها عمل يبيع في معرض "بازل" الأخير بأكثر من مليون دولار، وهو عبارة عن صفٍّ من ثلاثة مقاعد طائرة مع نافذتها. فهذا العمل ينتمي إلى الفن المفاهيمي الذي يحتفي بالفكرة الواضحة، ويضع شيئًا عاديًا في سياق مختلف مثل تلفاز، أو موزة ملصقة داخل إطار، أو مرحاض مُعلّق. وتُضيف: "أعمالي تندرج فيما يُسمى (أعمال تراكيبية) بأشهرها بيدي؛ فهي تقوم على الفكرة والشعور، والجهد، والبذل، والاشتغال على الجماليات".

عادت الفنانة زهرة الغامدي توّأ من معرض "بازل" في سويسرا بعد مشاركة تقول عنها: "عرضت عملاً بعنوان (التيارات الصغيرة تصنع حركة المحيطات)، وقد حظي باهتمام الرّوَّاد وإعجابهم، وهو ما أسعدني. فهذا المعرض مهمٌ ويعرض أعمالاً لفنانين من جميع أنحاء العالم. ذهبت قبل وقت العرض بثلاثة أيام لتركيب العمل الفني. وهذا الاستعداد المسبق ضروري في كل المعارض التي شاركت فيها. والعمل الجديد الذي عرضته هناك مُؤلّف من ستة أجزاء جرى تركيبها، وسُفِّك وتُعاد فيما بعد".

بين التركيبية والمفاهيمية البسيطة

تستعين زهرة الغامدي بمن يساعدها في التركيب النهائي لهذه الأعمال الضخمة، ولا سيّما عند ضيق الوقت. لكن، ماذا عن الدافع والفكرة؟ كيف يولدان؟ وما الأثر الذي تريد أن يصل إلى المتلقي في النهاية؟



نشأتها وأثر طفولتها في فنها

ماذا عن مستودع التجارب الأول لزهرة الغامدي؟ تروي الغامدي أثر طفولتها في فنها، فتقول: "أنا من مواليد محافظة بلجرشي بالباحة، وتحديداً في قرية العسلة، ثم انتقلنا إلى جدة وأنا في السادسة، بحكم وظيفة الوالد في التعليم. عشنا في جدة من أجل وظيفة الوالد، والدراسة، لكن الارتباط الحقيقي والوجداني كان كله بالقرية، وكنا بمجرد أن تأتي الإجازة الصيفية، نحمل أغراضنا وأمتعنا ونذهب مباشرة إلى الديرة.

هناك في القرية، الحياة والمتعة والإلهام الذي لا ينقطع. وأتذكر أننا استمرنا على هذه الحال إلى أن دخلت الجامعة وتخصّصت. وأغلب أفكارني الفنية تتعلق بالطفولة والقرية، وبكل ما يرتبط بالأرض والتراب والطين والحجارة والمسكن والشجر؛ فهذه الأشياء هي المادة الخام

التي أستخدمها في أعمالي الفنية. كما أن موضوع رسالة الدكتوراة كان عن الأعمال الفنية التركيبية المعاصرة في جنوب غرب المملكة العربية السعودية، وتحدثت فيها عن العمارة التقليدية، وعن الأحاسيس المرتبطة بها".

أحبّت زهرة الرسم منذ طفولتها، واختارت تخصصاً علمياً في دراستها، وحصلت على معدل عالٍ يؤهلها لخيارات كثيرة في الكليات العملية، لكن والدها دفعها لدراسة الفن: "أخبرني ونحن في طريقنا للتسجيل في الجامعة أنني سأختار الفن، وأكدّ بيقين أنني سوف أكون مُحاضرة في الكلية نفسها. لم يفرض عليّ هذا الاختيار، وإنما كان يعرض ما يراه بمحبة وثقة وكأنه مُطلّع على مستقبل. وبالفعل اخترت كلية الاقتصاد المنزلي، قسم الفنون الإسلامية، وبعد أربع سنوات عيّنت معيدة في الكلية نفسها".

سألناها عن اللحظة التي شعرت بأن قدرها أن تكون فنانة بصرف النظر عن التخصص الدراسي، أجابت: "بصراحة، لم أشعر بتلك اللحظة مباشرة، لكن كلّ مَنْ حولي قال إن لديّ حسّاً فنياً، وإن كنت قد استشعرت ذلك في أثناء الرسم وأنا في المدرسة، وكنت أستمع بأيّ عمل فنيّ أعمله، وفي الكلية تعلّمت ممارسة الفن بطريقة مكثفة وبجميع أشكاله".

المكان جزءاً من العمل

هذا الارتباط بالأرض يُدرج أعمال زهرة الغامدي ضمن تيار فناني الأرض، وهي الحركة التي نشأت في أواخر ستينيات القرن العشرين، ولا سيما في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية. وفي إطار هذه الحركة، لا يمثل انتماء الفنان خطر الاستنساخ أو التماهي مع مرجعية أجنبية؛ لأن الحركة تنبني أساساً على احترام الظروف الثقافية والبيئة التي يعيش فيها الفنان، وتُركّز على التعامل

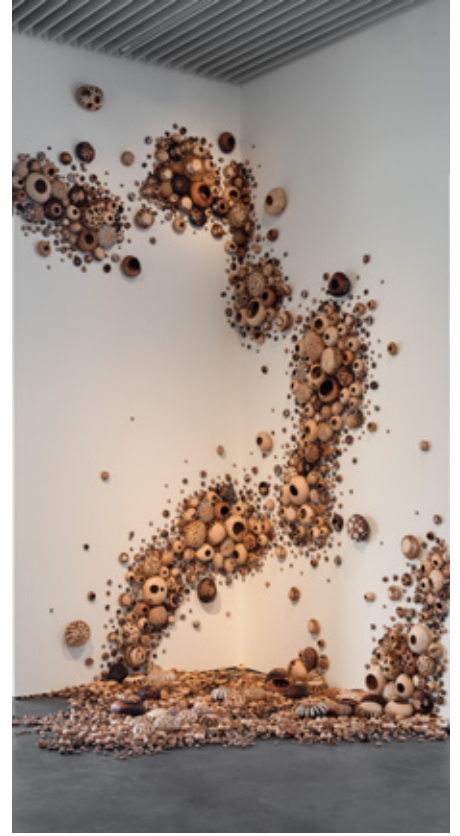
"ولادة مكان" يعبر عن التحولات المكانية وكيف يكون للمكان ذاكرة حية على مر الزمان.



"الأنهار تحرك المحيطات" يعبر عن أثر الأفعال الصغيرة في إحداث تغيير تراكمي.



عمل يجسد ذاكر المكان من خلال الأثر البشري بجانب المورد المائي.



"نمو الغزل الفطري" يعبر عن قدرة الطبيعة على التجدد.

عليه، وهو استنهاض مشاعري في أثناء العمل الفني وأثناء الحديث عنه، وكان ذلك هو الأهم بعد كتاب باشلار، في إعادة تصوّري للفن. كان لديّ خجلٌ من التعبير عن مشاعري، والحديث عن عملي الفني، وكانت أستاذتي تعاني هذا الأمر معي، وقد أخبرتها أن ذلك جزءٌ من ثقافتنا. لكن في أحد الأيام شاهدتُ في يدي كوب قهوة كان معي طوال خمس سنوات، ثم سألتني: لماذا لا أغيره؟ قلت لها: إنه يناسبني وحجمه جيد. وعندما ذهبنا في نزهة أعادت السؤال نفسه عن الكوب لأنها لم تقتنع، فقلت لها: هذا الكوب هديةٌ من زوجي، وأشعر عندما أشرب منه أنه برفقتي! قالت: هذا ما أريده منك؛ أريد منك أن تتحدثي عن مشاعرك. ومنذ تلك اللحظة، بدأت أعبر مع الوقت أكثر عن مشاعري تجاه أعمالي".

الشرط الجمالي والأثر النفسي

نسأل الغامدي عن أسلوبها الخاص، وهل اعتمدته بقرار أم أنه تشكّل عندها عفويًا، فتجيب: "بدأت أسمع تواءًا من بعض

دون إطار يُعدُّ عملاً ناقصًا. ثم جاءت مرحلة الابتعاث إلى بريطانيا عام 2007م، لتشكّل نقلةً في حياتي العلمية والفنية. وكنت قد تزوجت في ذلك الحين، وأنجبت ثلاثة أطفال، وقد مهّد لي زوجي طريق الدراسة، ووقف معي موقفًا رائعًا في مسألة الابتعاث. فقد ربّ لي كل ما احتاج إليه في لندن، ثم عاد بعد ستة أشهر إلى عمله في جدة، ومكثت في بريطانيا سبع سنوات أتممت خلالها الماجستير والدكتوراة. وهناك تمزّدت على الإطار، وبدأت إعادة النظر في شكل الفن الذي قرّرت ممارسته".

وتذكر الغامدي أنها قرأت في تلك الفترة كتاب "جماليّات المكان" لغاستون باشلار. وقد أسهم هذا الكتاب في انفتاحها على المكان عمومًا، والمكان الذي تحبّه خصوصًا، وهو القرية، ومنه إلى الاهتمام بشكل العمارة في جنوب المملكة.

وتضيف: "هناك شيء آخر كان له أثرٌ في مسيرتي الفنية، كانت أستاذتي حريصة

المباشر مع الطبيعة: حفر الأرض، أو ترتيب الحجارة، أو ترتيب خطوط العشب. ومن أبرز مؤسسي هذا التيار الأمريكي روبرت سميثون (1938م - 1973م) وقد كان تركيزه الأساس على العلاقة بين الفن والطبيعة.

نسأل الغامدي عن أبرز الفنانين الذين تأثرت بهم، فتجيب قائلة: "سميثون نفسه بالطبع، وهو الذي أدخل مفاهيم الفن الموقعي والتغيّر والخامات الطبيعية. وهناك البريطاني ريتشارد لونغ الذي حوّل المشي في الطبيعة إلى فعل فنيّ، يمشي في مسارات طويلة في المناطق البرية ويسجّل تجاربه من خلال منحوتات مؤقتة في الطبيعة، من ترتيب الحجارة ورسم خطوط بسيطة، ويوثق عمله بالكاميرا".

التخلي عن الإطار والأولوية للمشاعر

تعدّ زهرة الغامدي أن اللحظة الأهم في مسارها الفني كانت لحظة تخلّيها عن "الإطار": "في أثناء الدراسة في الجامعة كان يُفرض علينا الإطار، وكان أي عمل فنيّ من



"كلفة الأثروبوسين: كوكب يختنق" يعبر عن
معااناة الكوكب من آثار التدخل البشري.

المهتمين أنهم بدؤوا يُشيرون إلى أسلوب،
لكني أشعر أن الأمر له علاقة بالتجربة
وتاريخ الفنان والتراكم. وما لا أستطيع
الجزم به أن هذا العمل أو ذاك قد يلامس
الجميع، فأترك هذا الأمر للزمن، ولا أريد
لهذا الهاجس أن يشكّل ضغطاً عليّ، لندع
الأسلوب للزمن".

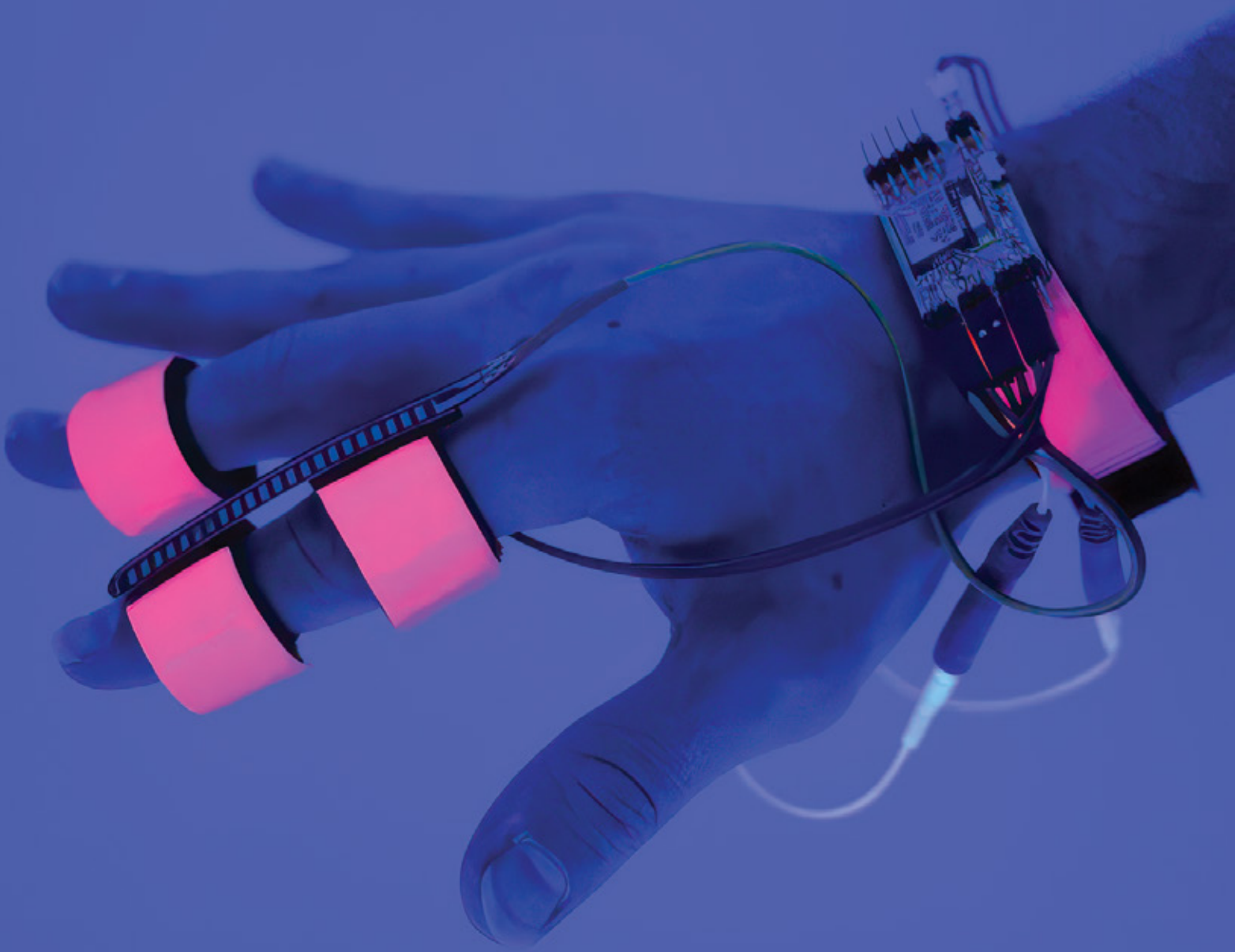
هل تعوّلين على الأثر العاطفي، حتى وإن
بدا العمل الفني غير مفهوم؟ فتجيب فوراً:
"جداً، عملي الأخير الذي حمل اسم (ماذا
تعني الخامة؟) عُرض في (جاكس) بالرياض،
لم يرضخ للشرط الجمالي، لكنه لامس
مشاعر الناس، وهذا سبب استمراري أيضاً.
كذلك عملي الآخر (ماذا يكمن وراء الشمس؟)
كان له هذا الأثر عند الناس، وهو عمل
خامته الأشواك!".

تهتم الفنانة بفكرة العمل واختيار الخامة
وتجتهد في معالجة العمل، ولا تحبّذ
المؤثرات الخارجية المساندة: "أفضّل
حضور عملي الفني كما هو، دون إضافات.
في بينالي البندقية، وضعوا مؤثرات صوتية
مصاحبة لعرض العمل، ولم أكن سعيدة
بها ولا بالإضاءة، لكن القائمين على المعرض
كانوا مصرّين على ذلك".

وترى زهرة الغامدي أن مشاهدة أعمال
الآخرين والمشاركة في المعارض وسيلة
لتطوير الفنان، لكن الأصل هو الاجتهاد
والعيش في الاستوديو الخاص بها. وقد
شاركت في معارض كثيرة من أبرزها:
معرض "صحراء كواتشيل إكس" في أمريكا
(2021م)؛ والمعرض الفردي "التيارات
الصغيرة تحرك المحيطات" في أثر غاليري
في جدة (2019م)؛ والمعرض الفردي "بعد
الوهم" في بينالي فينيسيا للفنون في إيطاليا
(2019م)؛ والمعرض الفردي "قرية هامة"
في المتحف البريطاني في لندن (2017م).
كما شاركت في إقامة "فنانون في المختبر"
في زيورخ بسويسرا في العام نفسه.
وتستعد الفنانة في شهر أغسطس من العام
الجاري، عقب مشاركتها في معرض "بازل"،
لعرض سبعة من أعمالها في الصين.

الأحلام في مختبرات الأعصاب

د. ندى الأحمدى



جهاز مشروع النوم والإبداع (Dormio)، مختبر ميديا لاب بمعهد ماساتشوستس للتكنولوجيا.

رافقت الأحلام الإنسان منذ أقدم العصور، فعَدَّتْها الحضارات القديمة رسائل تحمل دلالاتٍ غيبيةً أو نبوءات، في حين رآها الفلاسفة نافذةً على النفس. ومع تطوُّر العلوم، انتقل الاهتمام بالأحلام من التفسير الرمزي إلى دراسة نشاط الدماغ في أثناء النوم، فأصبحت موضوعًا رئيسًا في علم الأعصاب وعلم النفس المعرفي. وخلال العقد الأخير، ظهر مفهوم "هندسة الأحلام" الذي يهدف إلى التأثير في محتوى الأحلام باستخدام محفِّزات حسية في أثناء النوم، وهو ما يفتح آفاقًا جديدة للتعلُّم والعلاج، لكنه يثير في الوقت نفسه أسئلة أخلاقية حول خصوصية العقل البشري.

كيف فهمت الحضارات القديمة الأحلام؟

تُشير الدراسات الحديثة إلى أن الدماغ يظل نشطًا في أثناء الحلم؛ إذ تنشط مناطق مرتبطة بالذاكرة والانفعال، في حين ينخفض نشاط مناطق التفكير المنطقي، وهو ما يفسر الطبيعة الغريبة للأحلام. ويرى الباحثون أن الأحلام تُسهم في ترسيخ الذاكرة، وإعادة تنظيم الخبرات اليومية، وتنظيم المشاعر، وربما تعزيز الإبداع وحل المشكلات. قبل أن تصبح الأحلام موضوعًا لعلم الأعصاب، حاولت الحضارات القديمة فهمها في ضوء معتقداتها وثقافتها؛ فرأت فيها رسائل من العالم الغيبي، أو نبوءات، أو نافذة على النفس.

وبعد أن شكَّلت الأحلام مادةً دسمةً لعلم النفس طوال القرن العشرين، ها هي في القرن الواحد والعشرين تصبح موضوع دراسات علمية واختبارات تحاول التخلُّل فيها، بحيث يمكن توجيهها نظريًا على الأقل.

ماذا يحدث في الدماغ عندما نحلم؟

ينظر علم الأعصاب الحديث إلى الأحلام بوصفها نتاجًا لنشاط عصبي معقد يحدث في أثناء النوم، ولا سيَّما خلال مرحلة نوم حركة العين السريعة، وهي المرحلة التي يكون فيها الدماغ في حالة نشاط مرتفعة تشبه إلى حدٍّ بعيد نشاطه في أثناء اليقظة، في حين تكون العضلات الإرادية في حالة ارتخاء شبه كامل. وقد أظهرت الدراسات أن اللوزة الدماغية المسؤولة عن معالجة الانفعالات، والحُصين المسؤول عن الذاكرة، يزداد نشاطهما في أثناء الأحلام، في حين ينخفض نشاط القشرة الجبهية المرتبطة

بالتفكير المنطقي واتخاذ القرار، وهو ما يفسر الطبيعة العاطفية وغير المنطقية التي تتسم بها كثير من الأحلام.

وتُشير دراسات التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي وتخطيط كهربية الدماغ إلى أن الدماغ يستمر في أثناء النوم في معالجة المعلومات المكتسبة خلال اليقظة، وإعادة تنظيم الذكريات وربطها بالخبرات السابقة، فيما يُعرف بعملية "تثبيت الذاكرة". لذلك يرى كثيرٌ من علماء الأعصاب أن الأحلام ليست مجرد صور عشوائية، بل تمثِّل انعكاسًا لعمليات معرفية وعصبية قد تُسهم في التعلُّم وتنظيم المشاعر ومعالجة الخبرات اليومية.

من تفسير الأحلام إلى هندستها

من أبرز الاتجاهات البحثية الحديثة ما يُعرف بـ"هندسة الأحلام"، وهو مجال يسعى إلى التأثير في بعض عناصر الحلم باستخدام محفِّزات حسية، مثل الأصوات أو الروائح أو الكلمات، التي تُقدَّم في مراحل محدَّدة من النوم. ويعتمد هذا النهج على تقنية "إعادة التنشيط المستهدف للذاكرة"، التي تُعيد تقديم إشارات ارتبطت سابقًا بعملية تعلُّم بهدف تعزيز تثبيت الذاكرة. وقد أظهرت بعض الدراسات تحسُّنًا محدودًا في التعلُّم والاحتفاظ بالمعلومات، إلا أن نتائجها لا تزال تختلف باختلاف نوع المهمة وظروف النوم.

يُعَدُّ هذا المجال من أحدث الاتجاهات البحثية في علوم النوم، وقد أسهمت أجهزة الاستشعار القابلة للارتداء، إلى جانب الذكاء الاصطناعي والتقنيات الأخرى، في تعزيز هذا التوجه البحثي، وهو ما أتاح للباحثين

دراسة العلاقة بين نشاط الدماغ ومحتوى الأحلام بدقة أكبر. كما يدرس الباحثون إمكانية استخدام هذه التقنيات في علاج الكوابيس واضطراب ما بعد الصدمة، إلا أن هذه التطبيقات لا تزال في مراحل البحث السريري ولم تصبح جزءًا من الممارسة الطبية المعتادة.

الأحلام بين الطب والتقنية

من أبرز الإنجازات في هذا المجال تجربة أجراها باحثون من معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا (MIT)؛ إذ طوَّر جهازًا يُعرف باسم (Dormio) لمراقبة المرحلة الانتقالية بين اليقظة والنوم. ويعتمد الجهاز على تتبع المؤشرات الفسيولوجية للمستخدم، ثم تقديم كلمات أو إشارات صوتية قصيرة في أثناء بداية النوم، وهو ما يزيد من احتمالية دمج تلك الكلمات في الأحلام.

"هندسة الأحلام" مجال يسعى إلى التأثير في بعض عناصر الحلم باستخدام محفِّزات حسية، مثل الأصوات أو الروائح أو الكلمات، التي تُقدَّم في مراحل محدَّدة من النوم.

وقد أظهرت النتائج أن المشاركين غالبًا ما أبلغوا عن أحلام تضمّنت الموضوعات التي قدّمت لهم قبل بداية النوم أو في أثائها، وهو ما وُفّر دليلًا تجريبيًا على إمكانية التأثير المحدود في محتوى الأحلام من دون التحكم الكامل فيها. وتُعَدُّ هذه النتائج خطوة مهمة نحو فهم العلاقة بين الذاكرة والأحلام، لكنها لا تعني القدرة على "برمجة" الأحلام أو التحكم الكامل في مجرياتها.

كما أسهمت دراسات "الحلم الواعي" في تطوير هذا المجال؛ إذ يستطيع بعض الأشخاص إدراك أنهم يحلمون، والتأثير جزئيًا في مجريات الحلم. وقد بيّنت تجارب مخبرية أن تقديم إشارات ضوئية أو صوتية خفيفة خلال مرحلة حركة العين السريعة قد يزيد احتمال حدوث الحلم الواعي لدى بعض المشاركين. ويُدرس هذا النوع من الأحلام حاليًا بوصفه وسيلة محتملة للمساعدة في علاج الكوابيس المتكررة، واضطراب ما بعد الصدمة، وتحسين المهارات الحركية من خلال التدريب الذهني في أثناء النوم، إلا أن فعاليته العلاجية لا تزال تحتاج إلى مزيد من الدراسات واسعة النطاق.

وفي السنوات الأخيرة، أدى استخدام تقنيات التعلم الآلي والذكاء الاصطناعي إلى تحقيق تقدّم في تحليل أنماط النشاط العصبي المرتبطة بالأحلام. فقد استطاع بعض الباحثين بناء نماذج تنبأ، بدرجة محدودة، بفئات عامة من الصور أو الأشياء التي قد تظهر في الأحلام اعتمادًا على أنماط نشاط الدماغ المسجلة في أثناء النوم أو عند الاستيقاظ مباشرة. ومع ذلك، يؤكد الباحثون أن هذه النماذج لا تقرّ الأفكار أو الأحلام قراءة مباشرة، وإنما تستنتج احتمالات إحصائية مستندة إلى بيانات تجريبية، ولا تزال بعيدة عن إعادة بناء محتوى الأحلام بدقة كاملة.

هل تبقى الأحلام آخر مساحة خاصة؟

على الرغم من الإمكانيات العلمية الواعدة لهندسة الأحلام، لا يزال هذا المجال يواجه تحديات علمية وأخلاقية مهمة. فمن الناحية العلمية، تختلف الأحلام بين الأفراد، كما أن

تأثير التدخلات الحسية ليس ثابتًا أو قابلاً للتكرار لدى الجميع. ومن الناحية الأخلاقية، تُثير محاولات التأثير في الأحلام أسئلة تتعلق بخصوصية الخبرة الذهنية، وحدود استخدام هذه التقنيات في المجالات العلاجية أو التجارية، مع التأكيد على عدم إساءة استخدام التقنيات للتأثير في الأفكار أو السلوك وضرورة الحصول على موافقة مستنيرة من المشاركين في الدراسات.

ولذلك، تؤكد الهيئات العلمية أن هندسة الأحلام لا تزال مجالًا بحثيًا ناشئًا، وأن نتائجها الحالية تُشير إلى إمكانية التأثير المحدود في بعض عناصر الأحلام، وليس إلى التحكم الكامل فيها أو تصميمها وفق رغبة الباحث، بما يحفظ حق الإنسان في خصوصية خبراته الذهنية، حتى إن ذلك يستدعي وضع أطر قانونية وأخلاقية تسبق الانتشار الواسع لهذه التقنيات.

وعلى الرغم من هذا التقدّم الكبير، لا يزال علماء الأعصاب يؤكدون أن الوظيفة النهائية للأحلام لم تُحسم بصورة قاطعة، وأن النظريات الحالية تمثّل تفسيرات مدعومة بأدلة تجريبية، لكنها لا تقدّم تفسيرًا واحدًا شاملًا لجميع أنواع الأحلام. وتُشير الأدبيات العلمية إلى أن فهم الأحلام يتطلب تكامل علوم الأعصاب وعلم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي، وأن النتائج الحالية واعدة لكنها لا تزال بحاجة إلى مزيد من الدراسات الطويلة والتجارب السريرية لفهم حدود هذه التقنيات وآثارها بعيدة المدى.

ختامًا، تكشف رحلة الأحلام كيف انتقلت من عالم الأساطير والتأويل إلى مختبرات علم الأعصاب، ومن مجرد موضوع للتفسير إلى مجالٍ للتجريب العلمي. ومع أن هندسة الأحلام قد تفتح آفاقًا جديدة في العلاج والتعلم والإبداع، فإن نجاحها المستقبلي يعتمد على توازن دقيق بين الابتكار العلمي واحترام خصوصية الإنسان. وستظل الأحلام، على الأرجح، واحدة من أكثر الظواهر الإنسانية إثارةً للدهشة والبحث.

”

المناطق الدماغية المسؤولة عن الانفعالات والذاكرة تنشط في أثناء الحلم، في حين ينخفض نشاط المناطق المسؤولة عن المنطق والرقابة، فتبدو الأحداث غير مترابطة وغريبة.

المدن الإسفنجية

من مقاومة الماء إلى احتضانه

علاء حليفي

وفق بيانات نشرها البنك الدولي مطلع عام 2026م، يعيش نحو 600 مليون من سكان المدن في مناطق معرضة لخطر الفيضانات كل عام. وهو رقم يؤكد أن الفيضانات لم تعد أحداثاً موسمية عابرة؛ إذ إن تغيّر المناخ يفاقم اضطراب دورة المياه، ويزيد شدة الأمطار الغزيرة في مناطق عديدة. وأمام مناخ أشدّ تقلّباً وأقلّ قابلية للتوقع، لم تعد معالجة الكارثة بعد وقوعها كافية؛ إذ بات على المدن أن تُعيد التفكير في طريقة بنائها وإدارة مياهها، وأن تتنقل من ترميم الأضرار إلى تصميم مساحات قادرة على التكيف مع التحولات الجديدة.

مدينة ووهان التي تُعد إحدى أهم تجارب المدن الإسفنجية.



نظام الأفلاج للري في قرية بركة الموز الأثرية، سلطنة عُمان.

من السيطرة إلى التعايش

تكشف المدينة الإسفنجية تحولاً عميقاً يتجاوز تقنيات تصريف المطر، ويمس الفكرة التي ارتكزت عليها المدينة الحديثة. فقد نُظر طويلاً إلى المجال الحضري بوصفه نظاماً ثابتاً ومحكماً، ينبغي أن يظل جافاً وقابلاً للسيطرة. لذلك، عُدَّ الماء عنصراً وافداً يهدد هذا النظام، فسُرعت عملية تصريفه، في تجسيدٍ لتصوّر يرى أن التقدّم يعني إخضاع الأرض وجعلها أكثر استقراراً وقابلية للتوقع.

في المقابل، ترى فلسفة المدينة الإسفنجية أن المدينة جزءٌ من دورة الماء، لا كتلة منفصلة عنها. فهي تقبل تغيّر المطر والأرض والفصول، ليتحوّل التصميم من محاولة فرض الثبات إلى القدرة على استيعاب التحول.

من هذا المنطلق، لا تقتصر المدينة الإسفنجية على تقديم طريقة جديدة لتصريف المطر فحسب، بل تُعيد تعريف المدينة بوصفها نظاماً يتكيف مع الطبيعة. فمرونتها لا تأتي من بناء الحواجز، بل من منح الماء مساحةً وزمناً، يسمحان للمدينة أن تتعامل معه من دون أن تغرق.

بالماء، مستلهمًا البرك والمصاطب الزراعية والأراضي الرطبة التي استعانت بها المجتمعات القديمة للتعامل مع مواسم الفيضان والجفاف.

وخلافاً للصورة الشائعة، لا تعني المدينة الإسفنجية مجرد الإكثار من الحدائق والأشجار، بل إعادة توزيع مهمة استقبال المطر على كامل المجال الحضري. فتتشارك التربة والأسقف والساحات والحدائق والأرصعة في امتصاص المياه وإبطاء حركتها، إلى جانب شبكة الصرف التقليدية. وتعتمد هذه المنظومة على الأراضي الرطبة، وحدائق المطر، والأسطح الخضراء، والأرصعة المُنفذة، والمنخفضات المزروعة، والبرك والمجاري الطبيعية.

عند هطول المطر، يتسرّب جزءٌ من المياه إلى التربة، ويحتجز جزء آخر داخل الحدائق والأحواض، ثم يُخزّن أو يُطلق تدريجياً. وبهذا لا تصل المياه كلها إلى الأنابيب في اللحظة نفسها، فتتراجع ذروة الجريان ويصبح بالإمكان استخدام جزءٍ منها في الري أو تنظيف الشوارع. ولا تلغي هذه المقاربة القنوات والمنشآت التقليدية، بل تدمجها مع البنية الخضراء والزرقاء ضمن نظام أكثر مرونة.

للتكيف مع تغيّر المناخ

من أبرز مفارقات تغيّر المناخ أن تهطل خلال ساعات قليلة كميات من المطر تعجز الشوارع وشبكات الصرف عن استيعابها، ثم تعاني المدينة نفسها، بعد فترة قصيرة، الجفاف ونقص المياه، فتغرق حين يأتي الماء، ثم تبحث عنه حين يغيب.

ومن هنا، اكتسبت المدن الإسفنجية أهميتها بوصفها إستراتيجية للتكيف؛ إذ تحتفظ بجزء من مياه العواصف داخل المدينة وتؤخّر وصول الباقي إلى شبكات الصرف، فتتخفّض ذروة الجريان، وتتيح استخدام المياه لاحقاً في الري وتنظيف الشوارع، أو لدعم الرطوبة، وتغذية التربة والمياه الجوفية حيث تسمح الظروف.

وتتجاوز فائدة هذه الرطوبة مواجهة الجفاف؛ إذ تُسهم التربة المحتفظة بالماء والغطاء النباتي في تبريد الهواء وتبريد حرارة الأسطح، كما توفر موائل للكائنات الحية، بما يعزّز التنوع الحيوي والتوازن البيئي.

على مدى العقود الماضية، بُنيت المدن على مبدأ إخراج مياه الأمطار بأقصى سرعة ممكنة، كأنها عنصر طارئٍ ينبغي إبعاده عن المجال الحضري. غير أن الفيضانات المتكررة ومواسم الجفاف الطويلة كشفت مفارقة واضحة: تطرد المدينة الماء حين يتوافر، ثم تبحث عنه حين يندر. وأمام هذا الواقع، بدأ سؤال جديد يفرض نفسه في العمارة والتخطيط: ماذا لو توقفت المدينة عن مقاومة المطر، وتعلمت كيف تستقبله؟ من هنا، برز مفهوم "المدينة الإسفنجية"، في محاولة لبناء علاقة مختلفة مع الماء. فكيف يمكن أن تستعيد الأرض مساهمها داخل العمران؟ وكيف تصبح الشوارع والحدائق والأسطح جزءاً من هذه المنظومة؟ وهل يقتصر الأمر على تقنيات جديدة، أم يعكس تحولاً أعمق في علاقة المدينة بالطبيعة؟

حين فقدت المدينة مساهمها

خلافًا لما يتخيله البعض، لا تبدأ الفيضانات الحضرية عند هطول المطر، وإنما قبل ذلك بسنواتٍ، حين يتمدد العمران، وتُعبّد الأرض، وتختفي المجاري الطبيعية تحت الطرق والمباني. ومع هذا التوسّع، تغيّرت طبيعة السطح الذي يستقبل المطر، فأصبح الماء الذي كان يتسرّب إلى التربة أو تحتفظ به النباتات والأراضي الرطبة، يواجه مساحات متصلة من الإسفلت والخرسانة والزجاج.

فبالأسطح غير المُنفذة، مثل الطرق ومواقف السيارات والأسقف، تقلّ تسرّب المياه إلى باطن الأرض، وتزيد حجم الجريان السطحي وسرعته؛ لذلك يتجمع المطر خلال وقت قصير فوق السطوح، ثم يندفع نحو الشوارع والمناطق المنخفضة وشبكات الصرف.

وتظهر هشاشة هذا النظام حين تتجاوز كثافة الأمطار قدرة الشبكات على الاستيعاب، فتمتلئ الأنابيب، وقد ترتد إلى الشوارع، ولا سيّما في المدن ذات الشبكات القديمة أو التي توسّع عمرانها أسرع من تطوير بنيتها التحتية.

مدينة بقلب إسفنجية

ارتبط شيوع مصطلح "المدينة الإسفنجية" بأعمال المعمارى الصيني المتخصص في تنسيق المواقع كونغجيان يو، الذي دعا منذ مطلع الألفية إلى استعادة قدرة الأرض على الاحتفاظ

انتظار مشروعات ضخمة. ويمكن أن تبدأ الخطوة الأولى من رصيف منفذ، أو ساحة تحتجز الماء، أو حديقة مطرية، أو سطح مزروع، أو مجرى طبيعي يُستعاد بدلاً من دفنه.

هل تستطيع المدن أن تتعلم من الإسفنجية؟

إن درس المدينة الإسفنجية أوسع من مجرد إدارة مياه المطر، وقيمتها الحقيقية لا تُقاس بعدد الحدائق أو الأرضية المُنفذة. إنها تدعو المدينة إلى العودة إلى أصل طالما حاولت نسيانه: الأرض التي تمتص، والنبات الذي يحتفظ بالرطوبة، والمجرى الذي يحتاج إلى مساحة، والفصل الذي يتغير من دون أن يستأذن الخرسانة. وهذه العودة ليست تراجعاً عن الحداثة، بل تصحيح لمسارها؛ فالتقدم لا يعني ابتعاد المدينة عن الطبيعة، وإنما قدرتها على العيش داخل قوانينها.

ولعلّ المفارقة تكمن في أن مدناً لا تبدأ من الصفر. فالمدينة العربية التقليدية، وإن لم تكن إسفنجية بالمفهوم المعاصر، نشأت في كثير من الأحيان على معرفة دقيقة بحركة الماء وندرته؛ إذ حملت "الخطارات" الماء إلى البساتين والنخيل، ووَزَعته الأفلاج عبر الأرض، وربطت المدن بين العيون والقنوات والخزانات والحدائق، ولم تكن الطبيعة خلفية صامتة للعمران، بل كانت شرطاً في بنائه واستمراره.

بهذا، لا نحتاج اليوم إلى استنساخ تلك الأشكال القديمة، بل إلى استعادة حكمها: أن نقرأ الأرض قبل أن نغطيها، وأن نترك للماء مساراته ومساحته، وأن تُبنى المدينة من داخل دورته، لا فوقها. وربما يكون هذا هو الدرس الأعظم للإسفنجية: إذ إن مستقبل المدينة يبدأ من استعادة معرفة قديمة بكيفية العيش مع الطبيعة.

للاستماع



الحرارة، وتحسين جودة الهواء، ودعم التنوع الحيوي، ورفع جودة الفضاءات العامة. ولم يبقَ هذا النهج محصوراً في الصين؛ إذ تبنته مدنٌ أوروبية ضمن سياسات التكيف مع المناخ.

فبعد العاصفة العنيفة التي ضربت كوبنهاغن عام 2011م، وضعت المدينة خطةً طويلة المدى تجمع بين شوارع توجه المياه، وحدائق تحتجزها، وأنفاق تستوعب الفائض في المناطق الكثيفة، في مشروع يتطلب سنواتٍ من التنفيذ وتعاوناً بين البلدية وشركات المياه والسكان. وفي روتردام، تحولت ساحة "بتهمبلين" إلى فضاء متعدد الوظائف، تُستخدم للرياضة والجلوس في الأيام الجافة، ثم تستقبل عند العواصف نحو 1.7 مليون لتر من مياه الأمطار قبل تصريفها تدريجياً. وتؤكد التجربتان أن التكيف لا يحتاج دائماً إلى منشآت منفصلة؛ إذ يمكن أن يصبح الشارع والحديقة والساحة أجزاءً فاعلة من منظومة حماية المدينة.

أمّا في مدناً العربية، فلم تتحول مبادئ المدينة الإسفنجية بعد إلى سياسة حضرية متكاملة، ولا يزال التعامل مع المطر قائماً في الغالب على تصريفه السريع بعد سقوطه. ومع ذلك، قد يبدأ التغيير الكبير بإعادة مسار صغيرة إلى مدينةٍ أغلقتها الخرسانة، من دون

تحوّل المدينة الإسفنجية إلى سياسة عمرانية

ليست المدينة الإسفنجية وصفة جاهزة؛ إذ تختلف تطبيقاتها باختلاف المناخ والتربة والعمران، ويسهل إدماجها في المدن الجديدة، في حين يتطلب تطبيقها في المدن القائمة تدخلات تدريجية ترتبط بتجديد الشوارع والحدائق والمرافق.

وتُعدُّ ووهان الصينية من أوضح الأمثلة على انتقال الفكرة إلى سياسة واسعة، فالمدينة تقع على سهل فيضي عند التقاء نهري اليانغتسي وهان، وتُعرف بكثرة أنهارها وبحيراتها. وقد أدى التوسع العمراني السريع وتغطية مساحات متزايدة من الأرض إلى تفاقم الفيضانات وتجمّع المياه وتلوّثها، فتحوّلت الوفرة المائية التي أسهمت تاريخياً في نمو المدينة إلى مصدر متكرر للخطر. لذلك، اختيرت ووهان عام 2015م ضمن المدن الإسفنجية التجريبية للبرنامج الوطني، وأطلقت مئات المشروعات التي أعادت إدماج الحدائق والقنوات والبحيرات في إدارة مياه المطر بالمدينة.

وقد بلغت كلفة البرنامج نحو 15 مليار يوان، لكنه وُفّر، وفق موزع أعدّه باحثون من جامعة ليدز، قرابة أربعة مليارات يوان مقارنةً بتوسيع شبكات التصريف التقليدية، فضلاً عن خفض

متحف العواطف

حين تصبح المشاعر أرشيفًا رقميًا

محمد سناجلة

هناك مؤشر شهير في الأسواق المالية العالمية يسمى "مؤشر الخوف" (VIX) ابتكرته بورصة شيكاغو عام 1990م. لا يقيس هذا المؤشر أسعار الأسهم، ولا أرباح الشركات، بل يقيس مستوى الخوف الذي يتوقعه المستثمرون أن يسيطر على الأسواق خلال الثلاثين يومًا المقبلة، فإذا كانت البورصات استطاعت أن تطور مقياسًا للخوف، فهل يأتي يوم نستطيع فيه قياس خوف الإنسان نفسه؟ وهل يمكن أن نحفظ مشاعرنا كما نحفظ الصور والوثائق والتسجيلات؟

التفاعل بين الإنسان والآلة أقدر على فهم الجانب العاطفي في التواصل، وليس مجرد تنفيذ الأوامر.

وفي الوقت نفسه تتقدم أبحاث وإجهات الدماغ - الحاسوب، التي تبني قنوات اتصال مباشرة بين النشاط العصبي والأجهزة الرقمية، لمساعدة المرضى على التواصل أو التحكم بالأجهزة باستخدام إشارات الدماغ. وتوضح منصة "يتنشر" أن هذه الأبحاث تتطور بسرعة، لكنها لا تعني أن الآلات أصبحت قادرة على قراءة الأفكار أو نقل المشاعر كما تصورها أفلام الخيال العلمي. وتزداد أهمية هذه الأبحاث مع اقتراب عصر يصبح فيه الذكاء الاصطناعي شريكًا دائمًا في حياتنا اليومية، فالمساعد الذكي، والطبيب الرقمي، والسيارة ذاتية القيادة، والروبوت المنزلي، ستكون أكفأ إذا ما أدركت الحالة العاطفية للإنسان، ولذلك ترى دراسة حديثة، نشرتها مجلة "Intelligent Computing"، أن الحوسبة العاطفية خطوة أساسية نحو بناء تفاعل أكثر طبيعية بين الإنسان والآلة، مع تطبيقات تمتد إلى التعليم والرعاية الصحية والروبوتات والمساعدات الذكية وغيرها من مجالات الحياة.

لكن ذلك لا يعني أن الذكاء الاصطناعي أصبح يفهم مشاعرنا، فهو لا يرى الخوف كما نراه، ولا يشعر بالحزن أو الفرح، وإنما يحاول استنتاج الحالة الانفعالية من مؤشرات حيوية مثل ارتفاع نبض القلب، وتغير نبرة الصوت، وإرتجاج اليد، واتساع حدقة العين، ثم يقارنها بالبيانات التي تدرب عليها ليقدّر أن الشخص خائف أو غاضب أو سعيد. وتشير دراسة نشرت دورية "npj Artificial Intelligence" إلى أن النماذج التأسيسية الحديثة أصبحت قادرة على تحليل المحتوى العاطفي أو توليده بواسطة النصوص والصور والأصوات،

ظهر في السنوات الأخيرة فرعٌ من الذكاء الاصطناعي، يتنامى بسرعة، يُعرف باسم الحوسبة العاطفية "Affective Computing"، ويهدف إلى تطوير أنظمة تستطيع التعرف على المشاعر البشرية وفهمها والاستجابة لها، من خلال تحليل تعابير الوجه، ونبرة الصوت، والنصوص، والإشارات الفسيولوجية مثل نبض القلب والتوصيل الكهربائي للجلد. ويقدم مختبر الحوسبة العاطفية في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا هذا المجال بوصفه محاولةً لجعل

صورة متخيلة لما قد يحتويه متحف الأحلام.



لكنها لا تزال تواجه تحديات في فهم المشاعر المركّبة، كما أنها تتأثر بجودة البيانات التي تدربت عليها.

بين المشاعر وآثارها

الحقيقة المهمة أن ما تقيسه هذه الأنظمة ليس المشاعر نفسها، بل آثارها. فارتفاع نبض القلب قد يدل على الخوف، لكنه أيضًا قد يكون نتيجةً للفرح أو المجهود البدني. كما يستطيع الإنسان إخفاء مشاعره بابتسامة مصطنعة. لذلك يؤكد الباحثون أن ما تستطيع التكنولوجيا قياسه اليوم هو مؤشرات بيولوجية وسلوكية مرتبطة بالعاطفة، وليس التجربة الإنسانية الداخلية بما تحمله من ذكريات ومعانٍ وسياقات شخصية، ومن هنا يبدأ الخيال في الاقتراب من العلم.

فإن استطاعت التكنولوجيا جمع هذه المؤشرات، هل يأتي يومٌ تُنشئ فيه البشرية متحفًا لا يحتفظ باللوحات والتماثيل، بل بالعواطف الإنسانية؛ بالأثر الرقمي للحب، والخوف، والحنين، والدهشة؟

محتويات متحف للعواطف

لنتخيل أن البشرية، بعد خمسين عامًا، قررت إنشاء متحف للعواطف. لن يكون متحفًا للتماثيل أو المخطوطات، بل أرشيفًا رقميًا يحفظ التجارب الشعورية للبشر. ولن يُعرض "الحب" أو "الخوف" بوصفهما مفاهيم مجردة، بل سٌجمع مع كل تجربة رواية صاحبها، ونبرة صوته، وتعابير، ومعدل نبضه، وربما الإشارات العصبية المُسجَّلة آنذاك.

سيدخل الزائر قاعةً بعنوان "الحنين"، فيستمع إلى شهادة مهاجر يصف لحظة مغادرته وطنه وعائلته، ويرى تعابير وجهه، ويسمع ارتجاف صوته، وفي قاعة "الدهشة"، يتابع انفجالات عَالِمٍ وهو يشاهد نتيجة تجربةٍ غيّرت فهمه للطبيعة. أما في جناح "الخوف"، فقد يختبر محاكاةً رقمية بُنيت من بيانات رائد فضاء في لحظة إطلاق مركبته، أو رجل إطفاء دخل مبنى يلتهمه الحريق. ومع تراكم التجارب الإنسانية، لن يكون التحدي في جمع المشاعر، بل في اختيار ما يستحق أن يبقى، وربما يكتشف القائمون على المتحف أن أكثر ما يروي قصة الإنسان ليس مشاهد الانتصارات الكبرى أو المآسي الفادحة، بل تلك اللحظات العابرة

التي عاشها الملايين؛ شعور طفل بالأمان في حضن أمه، أو ارتياح عامل بعد يوم طويل، أو امتنان شخصٍ لمن مدَّ له يد العون، فمثل هذه المشاعر، على بساطتها، قد تكون هي ما ينسج الذاكرة العاطفية المشتركة للبشرية.

وربما لن يقتصر دور المتحف على حفظ المشاعر، بل سيصبح وسيلةً لفهم التاريخ الإنساني من زاوية جديدة، فبدلاً من قراءة الحروب في كتب التاريخ، قد يعيش الزائر لحظات الخوف التي اجتاحت المدنيين، أو يشعر بالأمل الذي حمله المهاجرون وهم يبدؤون حياةً جديدة. عندها سيصبح التاريخ خبرات إنسانية مُعاشة، فتغدو العاطفة وثيقةً لا تقل أهمية عن الصورة أو الكلمة.

عندما تصبح المشاعر بيانات

كل تقدم تقني يحمل معه أسئلةً جديدة، فإذا أصبحت مشاعر الإنسان قابلةً للقياس والتخزين، ستتحول إلى نوع جديد من البيانات، وربما أكثرها خصوصية.

من يملك بيانات الخوف أو القلق أو الحزن؟ أصحابها؟ أم المؤسسة التي سجلتها؟ أم الشركة التي صنعت الجهاز؟ أم المنصة التي حملتها؟ تلفت دراسة "npj Artificial Intelligence"، المُشار إليها، إلى أن الباحثين يواجهون تحدياتٍ تتعلق بجمع بيانات عاطفية حقيقية تحترم الخصوصية، وأن كثيراً من قواعد البيانات الحالية تعتمد على مشاعر مستثارة داخل المختبر أو على مشاهد تمثيلية، تختلف عن الانفعالات الطبيعية في الحياة اليومية.

وتزيد حساسية هذه الأسئلة إذا أصبحت الخوارزميات قادرة على استنتاج أن شخصاً يعيش حالة قلق أو اكتئاب قبل أن يصرّح بذلك، فقد تُستخدم هذه المعرفة لتقديم دعم نفسي أو رعاية صحية أفضل، لكنها قد تُستغل أيضاً في التأثير في قراراته، أو توجيه الإعلانات التي يراها، أو حتى تقييمه من قِبَل شركات التأمين.

ولهذا لا يتعلق مستقبل الحوسبة العاطفية بالتطور التقني وحده، بل بوضع أطر قانونية وأخلاقية تحمي خصوصية الإنسان، وتحدد ملكية هذه البيانات، وكيفية استخدامها.

ماذا يبقى من الإنسان إذا أمكن حفظ مشاعره؟

حتى لو نجحت البشرية يوماً في إنشاء متحف للعواطف، فسيبقى سؤال جوهري: هل حفظنا المشاعر؟ أم آثارها فقط؟

فالعاطفة ليست مجرد نبض قلب متسارع، أو نشاط كهربائي في الدماغ، أو نبرة صوت مرتفعة، بل تجربة يعيشها الإنسان بكامل ذاكرته وثقافته وعلاقاته وقصته الشخصية. قد يحمل شخصان المؤشرات البيولوجية نفسها، لكن أحدهما يبكي لفقده وطفلاً، والآخر يبكي لأنه وجد ابنه بعد سنواتٍ من الغياب. قد تتشابه البيانات، لكن المعنى يختلف تماماً. وربما تستطيع تقنيات المستقبل بناء محاكاة مقنعة للعواطف، وتولّد وجوهاً وأصواتاً ونصوصاً تبدو صادقة في التعبير عن الحب أو الخوف أو الفرح. لكن الدراسات الحديثة تؤكد أن الذكاء الاصطناعي لا يزال يواجه صعوبة في فهم المشاعر الإنسانية المعقدة والمتداخلة، وأن أدائه يتأثر بجودة البيانات التي يتعلم منها.

لهذا، إذا سُيّد يوماً متحفٌ للعواطف البشرية، فربما لن يكون متحفًا للمشاعر، بل لآثارها: نبضات قلب، وإشارات دماغية، وتعابير وجه، ونبرات صوت، وظلال قصص إنسانية تحاول سرد حكايتها.

وربما تكون هذه هي المفارقة التي تكشفها رحلة العلم نفسها، فكلما اقتربت التكنولوجيا من قراءة الإنسان، أدركنا أن الإنسان أكبر من البيانات التي يتركها خلفه، وأن الحب والخوف والحنين والدهشة ليست مجرد أنماطٍ يمكن حفظها في قاعدة بيانات، بل تجارب تستمد قيمتها الحقيقية من الذاكرة والمعنى والسياق.

للاستماع



الفيتامينات.. بتفاصيلها المجهولة

د. فهد المرشدي

أستاذ علم السموم البيئية والكيميائية

"أنت تكره الحضارة". هكذا قال المراقب لـ "جون" في رواية "عالم جديد شجاع". كان يُعيره لأنه ترك مباحج العالم الحديث، تلك المظاهر التي لخصها ألدوس هكسلي في صورٍ متعددة داخل كتابه، وكان من أبرزها عقار "السوما"، والتغذية المدعمة بالفيتامينات.

في إحدى مشاهد الرواية ترى "لينينا" عجزاً لأول مرة، فتتساءل مندهشة "ماذا أصابه؟" ليرد عليها "بنارد" بكل ثقة: "الهرم". فترد "لينينا" متعجبة: "كثيرون قد هرموا لكن لا أحد هكذا"، فيرد "بنارد": "ذلك لأننا لا نسمح لهم أن يكونوا كذلك، فنحن نحفظهم من الأمراض".

حضارتنا الحالية لا تختلف عن الحضارة المُتخيَّلة في رواية هكسلي، فنحن أيضاً نسعى إلى إبقاء الإنسان صحيحاً؛ نُحصّنه باللقاحات، ونطارده بالنصائح الطبية. لقد تحولت الصحة إلى مشروع إداريٍّ دائمٍ له منظماته، والفيتامينات جزء أساسي من هذا المشروع.

الفيتامينات مركبات عضوية يحتاج إليها جسم الإنسان بكميات صغيرة، إلا أن أثرها أكبر. فهي تشارك في إنتاج الطاقة، والمحافظة على الجهاز العصبي، ودعم المناعة، إضافة إلى دورها في تنظيم عديد من التفاعلات الكيميائية داخل الجسم. ولا يستطيع الجسم تصنيع معظمها، لذلك يعتمد على الغذاء للحصول عليها. يوجد ثلاثة عشر فيتاميناً أساسياً، وهي تنقسم إلى مجموعتين: فيتامينات ذائبة في الدهون، وهي مجموعة في كلمة "داكه"، وتسعة فيتامينات ذائبة في الماء، تشمل فيتامين سي ومجموعة فيتامين ب.

يوجد فيتامين أ في المصادر الحيوانية بصورة الريتينول، وفي الأغذية النباتية على هيئة كاروتينات، أشهرها بيتا كاروتين. ويسهم في صحة الإبصار وسلامة الأغشية المخاطية.

وخلافاً للصورة الشائعة، فإن الجزر ليس أغنى مصادره؛ فالكبد يتفوّق عليه بفارق كبير. ويؤدي نقصه إلى مشكلات مثل العُشى الليلي، بينما قد يؤدي الإفراط المزمن في أخذه إلى الصداع والغثيان، وقد تكون الجرعات العالية أثناء الحمل ضارة بالجنين. وهذه من المفارقات المتكررة في التغذية: الشيء الذي يضر غيابه قد يضر أيضاً حضوره المبالغ فيه. أما فيتامين د فيوجد على صورتين أيضاً: (د 2)، (د 3). ويستطيع الجلد تصنيع فيتامين (د 3) عند التعرّض للأشعة فوق البنفسجية من ضوء الشمس أو الضوء الصناعي. وتتمثل وظيفته الأشهر في دعم تمعدن العظام. وقد يؤدي النقص الشديد إلى الكساح عند الأطفال ولين العظام عند البالغين، أما التسمم منه فينتج غالباً عن الإفراط في تناول المكملات وليس من التعرض الطبيعي للشمس. فالشمس، رغم كل الشكوك، ليست المتهم الأول في تسمم فيتامين د. ويؤدي فيتامين ك دوراً أساسياً في تخثر الدم، ويوجد بكثرة في الخضراوات الورقية مثل السبانخ والبروكلي، ولم يوضع حدٌ معتمدٌ رسمياً لأعلى تركيز له بسبب محدودية الأدلة الدالة على السمية. لكن غياب الحد الأعلى لا يعني أن مقدار تعاطيه مفتوحٌ بلا حساب، إذ يوصى بحدٍّ يوميٍّ لا يتجاوز 120 مايكرو غراماً.

أما فيتامين هـ فيعمل مضاداً للأكسدة ويساعد على حماية الأغشية الخلوية من الأضرار الناتجة عن التأكسد والجذور الحرة. ويُعدّ فيتامين سي أشهر الفيتامينات في المخيلة الشعبية، حتى صار البرتقال رمزاً له (ومع ذلك تفوق الجوافة على البرتقال بفارق واضح في محتواها منه). يسهم فيتامين سي في تصنيع الكولاجين، لذلك يرتبط بصحة الجلد والأنسجة والتئام الجروح. وقد يؤدي نقصه الشديد إلى مرض الإسقربوط، بينما قد تسبب الجرعات المرتفعة منه باضطرابات هضمية وخطورة تشكّل حصوات الكلى.

أما مجموعة فيتامين ب فتضم ثمانية فيتامينات، (1، 2، 3، 5، 6، 7، 9، 12). وتزداد أهمية (ب 9)

"الفولات" في الحمل، لأنه ضروري لتصنيع الحمض النووي وانقسام الخلايا. كما يشارك (ب 12) في وظائف الجهاز العصبي وتكوين خلايا الدم. لذلك يوصى بتناوله الدائم لمرضى السكري. توجد هذه الفيتامينات طبيعياً في المنتجات الحيوانية، لذلك يحتاج الأشخاص الذين يتبعون نظاماً نباتياً صارماً إلى مصدرٍ من الأغذية المدعمة أو المكملات.

هل يمكن الحصول على جميع الفيتامينات من الغذاء؟

من الناحية النظرية، يستطيع النظام الغذائي المتنوع والمتوازن توفير معظم الفيتامينات. لكن عبارة "من الناحية النظرية" من أكثر العبارات التي ينبغي أن نتعامل معها بحذر. إذ لا يحصل جميع الناس فعلياً على احتياجاتهم اليومية عن طريق الغذاء. وتزداد احتمالية النقص في حالات سوء التغذية، والحميات المُقيّدة، وسوء الامتصاص، وجراحات السمنة، والحمل.

بالتأكيد، لا تعني كمية الفيتامين الموجودة في الغذاء أن الجسم سيمتصها بالكامل؛ فالتوافر الحيوي يتأثر بالشكل الكيميائي للفيتامين، وتركيب الوجبة، وطريقة تحضير الطعام، والحالة الصحية للفرد. مثلاً، تتحسن عملية امتصاص الفيتامينات أ، د، هـ، ك عند تناولها ضمن وجبة تحتوي على الدهون، لأنها فيتامينات ذائبة فيها. بينما يمكن أن تؤدي الحرارة والغلي، إلى فقد جزء من بعض الفيتامينات الذائبة في الماء.

في النهاية، ليست الفيتامينات حَبّات سحرية، وليست هامساً في صحة الإنسان. نحتاج إليها بجرعات صغيرة قد تُضاف في الأغذية كي نُؤخّر الضعف ما أمكن. ولعل هذا هو وجه الشبه بين عالِمنا وعالم هكسلي.

رهان الحوسبة الكمية

حين تتعلّم الآلة التفكير بلغة الذرة

محمد الصيعري

في مكان ما، وربما الآن، تُسرق بيانات مشفرة لا لفكها اليوم، بل لتُحفظ حتى يحين وقتها؛ لأن الحاسوب الكمّي إذا نُضج يوماً، فسُتصبح تلك الملفات المخزّنة مكشوفة وسيُكسر تشفيرها. ليس هذا افتراضاً نظرياً، ففي عام 2024م، أصدر المعهد الوطني للأمرّيكي للمعايير والتقنية، معايير تشفير ما بعد الكمّ. وهو أمرٌ وحده كافٍ لأن تتوقف وتقرأ قبل أي حديثٍ عن الطب أو الاقتصاد أو الآفاق المستقبلية.

ثمة تقنيات تنمو في الخلفية بصمت قبل أن يلتفت إليها أحد. وثمة تقنيات تُضخم حتى تفقد معناها قبل أن تُولد. الحوسبة الكمّية تعاني كلا المصيرين في آنٍ واحدٍ: يكتب عنها المتحمّسون وكأنها ستحل كل مشكلة بشرية، في حين يتجاهلها الحذرون ظناً أنها ضجّة أكاديمية. كلا الفريقين مخطئ، والحقيقة تقع في المنتصف.

الحاسوب التقليدي يركّز على وحدة بسيطة: "بت" إما أن يكون صفراً وإما واحداً. كل صورة ورسالة وفيديو ونموذج ذكاء اصطناعي، مهما بدا معقّداً، يتحول في النهاية إلى سلاسل طويلة من هذه الوحدات. أمّا الحاسوب الكمّي، فيستخدم وحدة مختلفة تُسمى "كيوبت". والكيوبت لا يتصرّف بوصفه زراً كهربائياً مغلقاً أو مفتوحاً، وإنما يمكن أن يوجد في حالة مركّبة بين الصفر والواحد إلى أن يُقاس. كما يمكن لكيوبتين أو أكثر أن يرتبطا في علاقة تُعرف بالتشابك، بحيث لا يعود وصف كل واحدٍ منهما كاملاً بمعزلٍ عن الآخر. هذه المبادئ مثل التراكب والتشابك والتداخل، هي ما تجعل الحوسبة الكمّية مختلفة جذرياً عن الحوسبة التقليدية.

لكن من الضروري تجنّب الفكرة الشائعة وال خاطئة: الحاسوب الكمّي لن يكون أسرع في كل شيء؛ إذ لن يجعل كتابة الرسائل أسرع، ولا مشاهدة الأفلام أوضح، ولا التطبيقات اليومية أكثر سلاسةً لمجرد أنها تمرّ عبر كيوبتات. قوة هذا الحاسوب تظهر في فئة محددة من المسائل، مثل محاكاة الجزيئات والمواد، وتحسين الأنظمة ذات الاحتمالات الكثيرة، وإجراء بعض الحسابات الرياضية المرتبطة بالتشفير. ولهذا، فالسؤال الصحيح ليس: هل يحلّ الحاسوب الكمّي محلّ الحاسوب التقليدي؟

بل: ما المسائل التي ستصبح ممكنة عندما نملك أداة تفكر بطريقة أقرب إلى العالم الذري نفسه؟

لماذا يعجز الحاسوب التقليدي؟

لنفترض أن الباحثين يسعون خلف دواء جديد، فهم بحاجة إلى فهم كيفية تفاعل كل جزيء داخل بيئة معقدة: بروتينات، وإلكترونات، وروابط كيميائية، وطاقة، واحتمالات، وحركة مستمرة. الحاسوب التقليدي يستطيع أن يحاكي جزءًا كبيرًا من هذا العالم بمهارة، وقد ساعد بالفعل في تطوير صناعة الأدوية. لكنه كلما حاول أن يحاكي نظامًا كميًا أكبر، تضاعف حجم الحسابات بسرعة كبيرة جدًا. فإضافة ذرات أو إلكترونات قليلة لا تزيد العمل قليلًا، بل قد تفتح فضاءً كاملاً من الاحتمالات.

لهذا، يلجأ العلماء إلى التقريب: يختصرون، وينتقون، ويبنون نماذج، ويستعينون بالذكاء الاصطناعي، في حين تظل بعض المسائل عصية، ولا سيما عندما تكون التفاعلات الإلكترونية الدقيقة هي لب السؤال. هنا تبدو الحوسبة الكمية واعدة، لا لأنها تجرب كل شيء في الوقت نفسه، بل لأنها تستخدم التراكب والتداخل لتوجيه الاحتمالات نحو الإجابات المفيدة، وفقًا لخوارزميات صُممت لهذا النوع من التعقيد. وتُشير مراجعات علمية حديثة إلى أن إدماج الحوسبة الكمية في اكتشاف الأدوية قد يساعد مستقبلًا في محاكاة الجزيئات، وتحسين بعض مراحل التطوير الدوائي.

من هذا المنطلق، ليست الحوسبة الكمية منافسة للذكاء الاصطناعي أو للحواسيب العملاقة، بل قد تصبح شريكًا لها. فالصورة الأقرب إلى الواقع ليست جهازًا كميًا منفردًا يُجيب عن كل شيء، بل هي منظومة هجينة: حاسوب تقليدي قوي، وخوارزميات ذكاء اصطناعي، ومعالج كمي يتدخل في أجزاء محددة من المسألة عندما يعجز النهج التقليدي عن حلها.

من المختبر إلى الأمن والاقتصاد

لم تعد الحوسبة الكمية شأنًا أكاديميًا محضًا. فالدول والشركات لا تستثمر فيها حُبًا في الفيزياء وحدها، بل لأنها ترى فيها بنية تحتية محتملة للقوة الاقتصادية والأمنية. يُقدّر تقرير ماكينزي لعام 2025م أن تقنيات الكم، ومن ضمنها

اقتصاديات تقنيات الكم

بحلول 2035

\$97

مليار دولار

الحوسبة الكمية

الاتصالات الكمية

الاستشعار الكمي

التنقل

علوم الحياة

قطاعات
التأثير المبكر

التمويل

الكيمياء

المصدر: تقرير ماكينزي لعام 2025.

هنا تظهر خطورة الانتظار؛ فعدم الاستعداد للكم ليس موقفًا محايدًا، من ينتظر حتى تنضج التقنية تمامًا قد يكتشف أنه تأخر في بناء الكفاءات، وتحديث البنية الأمنية، وفهم الاستخدامات الصناعية، وتأسيس الشراكات. في التقنيات العميقة، لا يكفي أن تشتري الجهاز، بل عليك أن تكون قد بنيت البيئة الحاضنة وأعددت العقول التي تعرف كيف تستخدمه.

سباق عالمي لم يُحسم بعد

لهذا، بدأت الدول الكبرى تتعامل مع الكم بوصفه ملفًا إستراتيجيًا. ففي الولايات المتحدة الأمريكية، جاءت المبادرة الوطنية الكمية لتنسيق جهود البحث والتطوير في مجالات المعلومات الكمية. وفي أوروبا، أطلقت المبادرة الأوروبية الرائدة لتقنيات الكم بميزانية متوقعة تبلغ مليار يورو على مدى عشر سنوات، بهدف وضع أوروبا

الحوسبة والاتصالات والاستشعار، قد تصل إيراداتها عالميًا إلى نحو 97 مليار دولار بحلول عام 2035م، مع توقع أن تستحوذ الحوسبة الكمية على النصيب الأكبر من ذلك. ويربط التقرير فرص التأثير المبكر بقطاعات مثل: الكيمياء، وعلوم الحياة، والتمويل والتنقل.

غير أن الاقتصاد ليس سوى نصف القصة. أما النصف الآخر فيتعلق بالأمن. العالم الرقمي الذي نعيش فيه قائم على التشفير: حين نرسل رسالة، أو ندخل إلى حساب بنكي، أو نحفظ شركة بيانات عملائها، فإن التشفير هو الحارس الصامت في الخلفية. وتعتمد كثير من أنظمة التشفير الحالية على مسائل رياضية يصعب على الحواسيب التقليدية حلها في زمن معقول. لكن حاسوبًا كميًا كبيرًا ومستقرًا قد يهدد بعض هذه الأنظمة في المستقبل.



في مقدمة ما تُسميه "الثورة الكمّية الثانية". وفي المملكة المتحدة، يجمع البرنامج الوطني لتقنيات الكمّ بين الحكومة والجامعات والصناعة ضمن شراكة تتجاوز قيمتها مليار جنيه إسترليني.

هذا التعدّد مهم؛ لأنه يذكرنا بأن السباق لم يُحسم بعد. لا أحد يعرف بنحو نهائي أي تقنية ستقود المرحلة المقبلة: الذرات المتعادلة، أم الأيونات المحصورة، أم الدارات فائقة التوصيل، أم الفوتونات، أم غيرها. ولا أحد يعرف أي نموذج أعمال سيصمد: بيع الأجهزة، أم إتاحتها عبر السحابة، أم بناء منصات هجينة، أم خدمات متخصصة للصناعة. لذلك، فإن العقلانية هنا ليست في الانبهار، ولا في التشكيك المطلق، بل في بناء قدرة مرنة على التعلّم والتجريب والاختبار.

التجربة السعودية

وعن تجربة المملكة العربية السعودية، نشر المنتدى الاقتصادي العالمي في أبريل 2026م تقريراً عن تطبيق مخطط الاقتصاد الكمّي، مشيراً إلى أن السعودية أصبحت أول دولة تبدأ بإعداد هذا المخطط على نطاق وطني. وتبرز أهمية هذه التجربة في أنها لا تحصر الجاهزية الكمّية في التقدّم التقني وحده، بل تربطها بالاتساق المؤسسي، والالتزام الإستراتيجي، وإدماج الحوكمة مبكراً. وذلك لأن الحوسبة الكمّية تمسّ قطاعات تقع في قلب التحوّل الوطني المنشود في مجالات الطاقة، والمواد المتقدمة، والأمن السيبراني، والخدمات اللوجستية، والصحة،

والمدن الذكية. وتزخر السعودية بمميزات حقيقية مثل: المكان، وسلاسل الإمداد، وشبكات الطاقة، والبنية الرقمية، والتحديات الصناعية.

ويذكر أن المملكة شهدت خطوة لافتة مع أرامكو وباسكال، إذ أعلن عن إطلاق أول حاسوب كمّي في السعودية وأول منصة تجارية للحوسبة الكمّية تُقدّم خدمة في الشرق الأوسط. وتصف أرامكو المنصة بأنها مُخصّصة لتسريع التطبيقات الصناعية واستكشاف استخدامات الكمّ في الطاقة والمواد والتحديات التشغيلية.

من هنا، يمكن أن تقوم المقاربة السعودية على أربعة مسارات متوازية: الأول هو التعليم، وبناء جيل يجمع الفيزياء والهندسة وعلوم الحاسب والرياضيات والأمن السيبراني. والثاني هو الاستخدامات الصناعية، بحيث تُختار مسائل محددة من الطاقة والمواد واللوجستيات والصحة وتُخضع للاختبار. والثالث هو الأمن الكمّي، خصوصاً الانتقال المبكر إلى التشفير ما بعد الكمّي. والرابع هو الوعي العام؛ لأن التقنية التي لا يفهم المجتمع معناها تبقى حبيسة المختبر، في حين تحتاج التقنيات العميقة إلى ثقة وصبر.

من المعرفة إلى القدرة

لعلّ أجمل ما في الحوسبة الكمّية أنها تعيدنا إلى سؤال قديم: كيف تتحوّل المعرفة المجرّدة إلى قوة حضارية؟ في القرن العشرين، بدأت ميكانيكا الكمّ نظريّة غامضة عن الذرات والضوء، ثم خرجت منها أشباه الموصلات والليزر والرّنين

المغناطيسي، وتقنيات لا يكاد يخلو منها بيت أو مستشفى أو مصنع. واليوم، تقف البشرية أمام موجة ثانية: استخدام الظواهر الكمّية نفسها في الحساب والاتصال والاستشعار.

قد يستغرق الطريق سنواتٍ، وقد تتأخّر بعض الوعود، وقد نكتشف أن بعض التطبيقات التي نستبشر بها اليوم أبعد ممّا تتصوّر. لكن الاتجاه العام واضح، وهو أن الحوسبة الكمّية لم تُعدّ هامشاً علمياً، بل لغة جديدة للقوة التقنية.

وفي النهاية، لا ينبغي أن ننظر إلى الحاسوب الكمّي بوصفه آلهة خارقة ستحل كل مشكلاتنا. فهو أداة صعبة ومكلفة، لكنها قد تُغيّر طريقة اكتشاف المواد، وتصميم الأدوية، وتأمين البيانات، وتحسين الأنظمة المعقدة. ومن الحكمة أن نستعدّ لها قبل أن تصبح ضرورة. فبعض التقنيات تمنح المتأخّر فرصة للحاق، وبعضها لا تعطيك الفرصة نفسها. والحوسبة الكمّية تبدو، أكثر فأكثر، من النوع الثاني. لذلك، ليس الرهان الكمّي رهاناً على جهازٍ فقط، بل رهان على الاستعداد: على بناء العقول قبل شراء الآلات، وحماية البيانات قبل اكتمال الخطر، وتحويل الفضول العلمي إلى قدرة وطنية. فالتقنيات الكبرى لا تنتظر من يفهمها بعد اكتمالها؛ إنها تكافئ من بدأ مبكراً في تعلّم لغتها.

فخّ الغضب

سيكولوجيا الاستدراج الرقمي

عبدالله حسن الضامن



في لحظة، قد تتحول الشاشة إلى محكمة: متهم، وظلم لا يحتمل الصمت، وحُكم لا يحتاج إلا إلى إصبع يضغط زر المشاركة. لا يدعونا المحتوى إلى الفهم بقدر ما يدفعنا إلى إعلان موقفنا. فالإقناع يحتاج إلى حجة، أما الاستفزاز فقد تكفيه لقطة مبتورة أو عنوان يستدعي غضبنا. وما إن نستجيب حتى نمنحه ما يبحث عنه: وقفة أطول، وتعليقاً، ومشاركة، وربما خصومة تتجاوز المنشور. لهذه الحيلة اسمٌ مألوف في الثقافة الرقمية: "فُخَّ الغضب" (Rage Bait)، أي محتوى مصمَّم عمدًا لإثارة الغضب أو السخط لزيادة التفاعل. وقد اختارته مطبعة جامعة أكسفورد كلمة عام 2025م، بعدما تجاوز كونه حيلةً لجذب النقرات، وصار وصفاً لعلاقة جديدة بين انفعالاتنا والمنصات التي تستثمر آثارها.

تهيئ الإرادة للفعل، وتبقي بعض الأفكار حاضرة في النفس. وتكمن فائدتها في تثبيت ما يستحق الانتباه، لكن خطرها يبدأ حين تُمنح فكرة ما قوةً واستمراراً يتجاوزان ما تستحقه.

أما في البيئة الرقمية المعاصرة، فتوضح الباحثة في علم النفس والأعصاب مولي كروكيت أن الغضب الأخلاقي انفعال قديم يؤدي وظائف اجتماعية، كإدانة المخالف وإعلان معايير الجماعة. لكن المنصات غيّرت شروطه: كثفت تعرّضنا لمشاهد الانتهاك، وخفّضت كلفة إعلان السخط، وسرّعت مكافأته. فالمنصة لم تُنشئ غضبنا، لكنها وسّعت سوقه واختصرت المسافة بين استثارته والتعبير عنه.

اقتصاد الغضب

يبدأ اقتصاد الغضب حين يُترجم الانفعال إلى أثر قابل للقياس. فالمنصة لا ترى جرح الكرامة أو الشك الذي أعادنا إلى المقطع؛ بل ترى السلوك الذي تركه الانفعال: توقفنا، وكتبنا، وشاركنا، ثم عدنا لنعرف من أجابنا. في لغة الضمير كان ذلك رفضاً؛ وفي لغة النظام كان تفاعلاً. وهكذا قد نقاوم المنشور أخلاقياً، لكننا نكافئه خوارزميةً.

وفي اقتصاد الانتباه، تنشأ قيمة هذه الإشارات من قابليتها للتوقع والاستثمار. فإذا أطل الاستفزاز بقاءنا أو دفعنا إلى العودة، عُدَّ المحتوى جديرًا بمزيد من العرض، بصرف النظر عن موقفنا منه. وحين نُختزل المشاعر إلى مؤشرات سلوكية، يفقد الفرق بين الاعتراض والإعجاب أهميته أمام

المشهد بوصفه تهديدًا أو انتهاكًا، يرتبط الغضب بالاستعداد للفعل؛ من غير أن يكون استجابة آلية مستقلة عن تفسيرنا للمشهد وسياقه.

لكن الغضب لا يجذب الانتباه فقط؛ بل يمنح الاستجابة لزوم الواجب. لا يقول: "انظر"، بل: "افعل شيئاً". يمنحنا موقفًا، ويجعل التريث يبدو تخاذلاً. وهنا جاذبيته: يمنحنا يقيناً أسرع من المعرفة، ويختصر المشهد إلى ظالم ومظلوم، وحق وباطل، ونحن وهم.

ويساعد نموذج دانيال كانيمان على تفسير رسوخ هذا اليقين؛ فالنظام الأول يلتقط الرواية الأولى سريعاً، مستعيناً بالاختصارات الذهنية، بينما يحتاج النظام الثاني إلى جهد كي يختبرها ويقاوم ما فيها من اختزال. والغضب لا يخلق انحيازاتنا المعرفية، لكنه يرفع ثقتنا بالأحكام الأولى التي تنتج عنها، فيجعلنا أقل ميلاً إلى مراجعتها وأكثر استعداداً للبحث عما يؤكدّها.

ولعلّ أخطر ما في الفخ أنه قد يستثمر أنبل ما فينا: النور من الظلم، ونصرة الضعيف، والحرص على القيم. فهو يقنعنا بأن سرعة الرد دليل على نقاء الموقف. وهكذا قد يُستعار وهج قضية عادلة لإعفاء المحتوى من التحقق؛ فليس كل من يستثير إحساسنا بالعدل يريده أن يتحقق؛ فبعضهم يريد منا فقط أن نضغط زر المشاركة.

وفي كتاب "انفعالات النفس"، يذهب الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت إلى أن الانفعالات لا تثير الانفعالات فحسب، بل

ومع ذلك، ليس كل ما يغضبنا فخاً، ولا كل غضب نتيجة تلاعب. فقد يكشف المحتوى ظلمًا حقيقياً، ويكون السخط عليه علامة على يقظة الضمير. الفارق في الوظيفة التي يُستدعى الغضب لأدائها: هل يُعرض الحدث ليوسّع فهمنا، أم أنه يُرتّب لينتزع منا استجابة؟

الغضب قبل التحقق

يرى الفيلسوف أرسطو أن الغضب هو نزوع مؤلم إلى الانتقام من استخفافٍ وقع بغير استحقاق. ويكشف هذا التعريف أن الغضب ليس حرارة تعلو في النفس، بل حكمٌ على معنى ما حدث. وقبل أن ندرك ذلك، يقدم رواية أولية: تجاوز، ومذنب، ومعهما موقف ينبغي اتخاذه. وبين الواقعة وهذه الرواية مساحة حاسمة؛ فقد يكون ما رأيناه صحيحاً، أو مبتوراً من سياقه، أو حقيقة أرفقت بتأويل جاهزٍ للنوايا.

والغضب ليس انفعالاً ساكناً؛ فبينما قد يدفعنا الحزن إلى الانكفاء، يدفعنا الغضب إلى المواجهة والتصحيح. وقد وجدت دراسات أن المحتوى المثير لانفعالات عالية الاستثارة، كالغضب والقلق والدهشة، ارتبط بمشاركة أكبر من المحتوى المثير لمشاعر منخفضة الاستثارة كالحزن. فالعامل الحاسم ليس سلبية الشعور، بل ما يوقظه من استعداد إلى الحركة.

وعلى المستوى العصبي، تستجيب شبكات معينة برصد الأهمية للمثيرات ذات الصلة السلوكية، فتوجّه إليها الانتباه. وحين يُفسّر



الخوارزميات؛ فكلهما يعني أن المحتوى استوقف انتباهنا.

ولا تبقى هذه الإشارات مُبعثرة؛ فتراكم آثارنا الرقمية يتيح للأنظمة بناء تصوراتٍ احتمالية عن ميولنا واهتماماتنا، وتتعلم الموضوعات والصيغ التي استوقفتنا أو أثارت تفاعلنا. وهكذا يصبح فخ الغضب أكثر تخصيصاً، إذ يُعاد إلينا توجيه ما أثارنا من قبل في صور جديدة.

ويتلقى صانع المحتوى الدرس نفسه؛ منشوراً مترنماً يمر بهدوء، وآخر حاد يرفع الأرقام. ومع التكرار، قد يصبح الغضب أسلوب إنتاج؛ عبارةً أشد استفزازاً، ومشهداً منزوعاً من سياقه، وخصماً يُستدعى كلما خَفَّت التفاعل. وقد أظهرت دراسة أن المكافآت الرقمية تزيد احتمال تكرار التعبير عن الغضب الأخلاقي. فالمنصة لا تكافئ المنشور وحده؛ بل تعيد تدريب ناشره.

يمكن وصف هذه السلسلة بـ"تحويل الغضب"، وهي إحساس أخلاقي يؤدي إلى استجابة سلوكية، ثم إشارة رقمية، ثم قيمة اقتصادية أو اجتماعية. وما يضيع في أثناء التحويل هو التمييز بين غضب يطلب إنصافاً وغضب استثير لتوليد التفاعل؛ فكلهما يُختزل إلى مؤشرات قابلة للاستدعاء والتكرار. عندئذ لا يُتاجر بالغضب بوصفه شعوراً، بل بقابليته للتحوّل إلى انتباه وأتباع وشعور بأننا لم نصمت.

الغضب بوصفه هوية

يبلغ فخ الغضب طوراً أعمق حين ينتقل من اختبار الرأي إلى اختبار الهوية. فما إن يمس المحتوى مَنْ تنتمي إليهم، حتى يتحول السؤال من "ماذا حدث؟" إلى "مع من تقف؟". يصبح الغضب شارة انتماء، والمشاركة أداءً للولاء، بينما يبدو طلب السياق تردداً في نصرة الجماعة.

وقد صاغ هنري تاجفيل وجون تيرنر "نظرية الهوية الاجتماعية" لتفسير كيف يستمد الإنسان جانباً من هويته من جماعته. وتؤثر هذه الهوية فيما ننتقيه ونفسره ونراه تهديداً. لذلك يكفي الفخ أن يقنع الفرد بأن "جماعته" أهينت؛ وحين يصبح الخلاف امتحاناً للهوية، يغدو التراجع عن الحكم تهديداً للانتماء، لا مجرد مراجعة للرأي.

فتضخم بعض الأصوات، وتدفع أخرى إلى الظل، وتشوّه تقديرنا لحجمها الحقيقي.

وتتضح الآلية في الخطاب الانتخابي، حيث تُبنى بعض الرسائل حول الخصم أكثر من البرنامج. فقد وجدت دراسات أن الإشارة إلى الحزب المنافس ترتبط بارتفاع مشاركة

غير أن الشاشة لا تعرض صورة متوازنة للمجتمع؛ فالنظمة الترتيب لا تختار الأكثر تمثيلاً، بل الأكثر جذباً للتفاعل. نرى أغلظ العبارات، ثم نقرأها كأنها لسان الطرف الآخر كله. ومن هنا يشبه عالم الاجتماع كريس بيل المنصات بمرشّح ضوئي لا مرآة؛ فهي لا تعكس صورة المجتمع كما هي، بل تعيد تشكيلها،

المنشورات، وأن استحضار خصم حزبي "شامت" قد يزيد الغضب والتعبئة. لا يجعل ذلك كل خطاب سلبى "فخ غضب"، لكنه يكشف كيف يُعاد ترتيب الانتباه والولاء حول الخصم.

وتنسجم هذه الرؤية مع دراسة نشرتها دورية "Nature Human Behaviour"، وجدت أن المستخدمين يبالغون في تقدير غضب أصحاب المنشورات، فيزداد اعتقادهم بوجود عدا بين الجماعات. وهكذا قد تجعلنا المنصة نرى الآخرين أكثر عداً مما هم عليه، فينتج الفخ الواقع الذي يدّعي وصفه: يشتد كل طرف، فيقدم للآخر دليلاً على مخاوفه.

وحتى المؤثر قد يقع أسير الحلقة؛ فمن بنى جمهوره حول خصم دائم يصعب عليه الاعتراف بتعقيد القضية أو خفض حرارة خطابه. فجمهوره لا يأتي ليعرف فقط، بل ليجدد غضباً مشتركاً. وهكذا يتحول الغضب من وسيلة لبناء الجمهور إلى التزام أمامه.

وحين تكرر هذه الحلقة على نطاق واسع، لا يعود أثرها محصوراً في المستخدم والمؤثر؛ بل يمتد إلى المجال العام نفسه، فتعلو القضايا والأصوات الأقدر على إثارة الغضب، لا بالضرورة الأجدر بالفهم والنقاش.

استعادة المسافة

لسنا بحاجة إلى إطفاء الغضب كي ننجو من فحّه؛ بل إلى استعادة المسافة بين أن نشعر به وأن نسمح له بأن يحكم عنا. فبعض الهدوء لامبالاة، وبعض الغضب هو الصورة الأولى لضمير يرفض الظلم. المسألة أن نميز بين غضب يكشف ما ينبغي تغييره، وغضب يوظف ضميرنا كي يعطل بصيرتنا.

تبدأ الحصانة بما يمكن تسميته "الفرملة العاطفية"، وهي استعادة الزمن الذي يحاول المحتوى حذفه بين المشهد وتفسيره، وبين التفسير والحكم، وبين الحكم والنشر. وليست المهلة محسوبةً بالثواني، بل عادة تعيد إلى العقل حقه في التمهّل والسؤال.

وقد ميّز الفيلسوف الرواقي سينيكا بين الحركة الأولى التي تباغت النفس، وبين الغضب الذي يكتمل حين يوافق العقل على حكمها. قد لا نملك منع الانفعال الأول، لكن ذلك لا يعفينا من مراجعة روايته قبل أن نتصرف باسمها. فالحرية لا تبدأ من غياب التأثير، بل من ألاّ نسلم الانطباع الأول سلطة الحكم النهائي.

وهنا، وعلى اختلاف السياقين، يتقاطع سينيكا مع كانيان؛ فالفرملة تمنع رواية "النظام الأول" من التحول فوراً إلى حكم نهائي، وتمنح "النظام الثاني" فرصة لفحص السياق والأدلة والبدائل. لكن التمهّل قد يجعل التفكير المتأني محامياً عن الحكم الأول، ما لم نُوجّهه أسئلة تكشف انحيازاته: ما الذي يريد المحتوى أن أشعر به، وما الذي لا يظهر داخل الإطار؟ هل يعرض واقعة أم حالة شاذة قُدمت كقاعدة؟ ما الذي يمكن أن يغيّر حكمي؟ وهل تضيف مشاركتي معرفة أم مزيداً من الانتشار؟

ويأتي "التحصين النفسي" مُكمّلاً لهذه الفرملة؛ فقد أظهرت تجارب أن التعريف المسبق باللغة المشحونة وكيش الفداء والثنائيات الزائفة يعزّز القدرة على كشفها. ويعمل بمنطق يشبه اللقاح: فكما يُعرّض الجسد لنسخة ضعيفة من الخطر، يُعرّض العقل مسبقاً بجرعات مخففة من أساليب التلاعب وطرائق تفكيكها؛ فتغدو أقل قدرة على مباغتته لاحقاً.



ليست المشكلة في أن
نغضب، بل في أن يتحول
غضبنا إلى استجابة يمكن
استدعاؤها وقياسها
واستثمارها.

كما خلص تحليل لعشرين تجربة نشرت دورية "Nature Communications" إلى أن توجيه الانتباه إلى دقة الخبر قبل مشاركته حسن نوعية ما نُشر، لا سيما بخفض تداول العناوين الزائفة. فالمشكلة ليست دائماً في عزنا عن التمييز، بل في أن البيئة الرقمية تستدعي أسئلة أخرى: هل يثيرني؟ هل يؤكد موقفني؟ هل يعلن ولائي؟ والمقاومة تبدأ بإعادة العقل إلى السؤال الذي أبعد عنه: هل هذا صحيح؟

ولا يصح تحميل المستخدم وحده مسؤولية مقاومة بيئة تكافئ الاستجابة العاجلة؛ ينبغي للمنصات أن تُدخل قدرًا من الاحتكاك قبل إعادة النشر، وألا تعامل كل تفاعل بوصفه دليلاً متساوياً على القيمة. فالاعتراض ليس إعجاباً، والغضب ليس رضا.

لعل الخسارة الأعمق ليست لحظة الاستثارة، بل ما تستتفه من طاقتنا الأخلاقية. فحين تتوزع نعمتنا على معارك صُمّمت للتفاعل، قد نصل إلى القضايا الحقيقية منهكين وأقل قدرة على الفعل. وهنا تصبح استعادة المسافة استعادةً لنبل الانفعال: أن نحتفظ بغضبنا لما يستحقه، ونحوه من موقف ملعن إلى معرفة، ومن معرفة إلى فعل يغيّر الواقع.

لقد جعلتنا المنصات أكثر قدرة على التعبير، لكنها لم تجعل كل تعبير أكثر حرية. وفي الهدى النبوي الشريف ما يوجز هذا المعنى: "ليس الشديد بالصرعة، إنما الشديد الذي يملك نفسه عند الغضب". ليست القوة أن نخنق غضبنا، بل أن يبقى تحت سلطان بصيرتنا، فلا يتولى الحكم عنا.

ثمة غضب يوقظ البصيرة، وغضب يُستدعى لتعطيلها. الأول يدفعنا إلى الفعل بعد أن نفهم، والثاني يدفعنا إلى الفعل كي لا نفهم. وليست حريتنا في ألاّ نغضب، بل في ألاّ يصبح غضبنا طعماً يُلقى لنا، ثم مورداً تستطيع المنصات استدعاءه وقياسه وبيعه.

الخوارزميات وصعود الشعبوية الرقمية

د. خالد صلاح حنفي

في العقد الأخير، لم يعد العالم الرقمي مجرد مساحة للتواصل وتبادل المعرفة، بل صار بنيةً شاملة تُعيد تشكيل الوعي والسلوك والعلاقات الإنسانية نفسها. ومع وصول عدد مستخدمي الإنترنت إلى أكثر من 6 مليارات إنسان، وازدياد الفترة الزمنية اليومية التي يقضيها الفرد متصلًا بالشبكة، باتت الخوارزميات جزءًا من حياتنا اليومية بقدر ما هي جزء من الاقتصاد والإعلام والسياسة. فالمعلومة لم تعد تصلنا كما هي، بل كما تُفلتر وتُرتب وتُوجّه وفق منطق الانتباه والتأثير.

فهل ما زال الإنسان فاعلاً حُرّاً في زمن الخوارزميات، أم أنه صار يتلقّى العالم من خلال ما تقرّره له المنصات؟ يتعلق كل ذلك بمستقبل الوعي الإنساني في زمن تتفوّق فيه السرعة على التأمل، والتأثير على الفهم، والانتشار على العمق.

بُشير تقرير "ديجيتال 2026" الصادر بالشراكة بين مؤسستي "وي آر سوشال" و"ميلت ووتر"، إلى أن عدد مستخدمي الإنترنت حول العالم قد وصل إلى 6.04 مليار نسمة بحلول أكتوبر 2025م؛ أي ما يعادل 73.2% من سكان الكوكب، ويقضي المستخدم البالغ في المتوسط 6 ساعات و38 دقيقة يوميًا متصلًا بالشبكة العالمية، تُعالج فيها الخوارزميات يوميًا ما يزيد عن 16.4 مليار عملية بحث عبر غوغل وحدها.

ليست هذه الأرقام مجرد مؤشرات إحصائية على تسارع التطور التقني، بل هي خرائط قوة جديدة ترسم ملامح عصرنا الرقمي؛ إذ لم تعد التكنولوجيا أداةً محايدةً تخدم التواصل فحسب، بل صارت نسجًا ثقافيًا وسياسيًا يُعيد تشكيل الوعي الجمعي، ويوجّه السلوك الفردي، ويُعيد توزيع السلطة والمعرفة بطرق غالبًا ما تكون غير مرئية. وقد صاحب التطور التقني ظاهرةً تصاعد الخطابات الشعبوية التي تجد في الفضاء الرقمي تربة خصبة للانتشار، مستفيدةً من آليات التصفية الخوارزمية التي تحوّل الحوار إلى استقطابٍ حاد، والمعرفة إلى سلعةٍ استهلاكيةٍ قابلةٍ للتداول والهيمنة.

وفي الوقت نفسه، يستخدم أكثر من مليار شخص أدوات الذكاء الاصطناعي التوليدي ومنصات النماذج اللغوية الكبيرة شهريًا، وهو ما يضعنا أمام واقع جديد تتداخل فيه القدرات البشرية مع الآلات الذكية في إنتاج المعرفة وتشكيل الرأي. وهذه الأرقام الضخمة تُشير إلى تحوّل جذري



في طبيعة التفاعل الإنساني؛ إذ يُظهر التحليل أن 95.9% من مستخدمي الإنترنت يصلون إلى الشبكة عبر هواتفهم المحمولة، وهذا ما يجعل التجربة الرقمية جزءًا من الحياة اليومية للإنسان المعاصر.

العالم لم يعد محايدًا

لم يعد العالم الرقمي فضاءً محايدًا للتبادل الحرّ للأفكار، بل صار مسرحًا متشابكًا تتقاطع فيه الرغبات والمخاوف والمصالح. وكما أشار المفكر جان بودريار، فإن العالم الحديث قد غدا صورةً عن ذاته، تختلط فيه الحقيقة بالمحاكاة، والواقع بالتمثيل، فالشبكات الرقمية اليوم لا تعرض العالم كما هو فحسب، بل تصنعه من خلال أنظمة ذكية تتعلم تفضيلاتنا، وتغذيها بما نرغب في رؤيته، حتى نصير بمرور الوقت سجناء رغباتنا الرقمية.

فها هي منصات مثل يوتيوب وسبوتيفاي تحلّل سجلات المشاهدة والاستماع؛ لتقدّم للمستخدمين محتوىً متقاربًا يعزّز بقاءهم على المنصة، فيتحوّل الاهتمام العرضي مع التكرار إلى قناعة راسخة، في حين تعمل الإعلانات الموجهة كسلسلة متكاملة؛ إذ يقود إعلان واحد إلى صفحة تُسجّل تفضيلات المستخدم، ثم تُعرض عليه حملات تكميلية تبني سردًا معرفيًا يقوده إلى صفحات ومجموعات تشر نصائح محددة أو منتجات مرتبطة بها.

وفي الإعلام، يقود التحرير الآلي للنشرات إلى إنتاج محتوى قصيرٍ وسطيّ يُضخّم القصص البسيطة المتوافقة مع ذائقة الجمهور بدلًا من التحقيقات العميقة. وفي هذا السياق، يتحوّل الإنسان المعاصر إلى متلقٍ سلبيٍّ أحيانًا، ومشاركٍ فاعلٍ أحيانًا أخرى، في دورةٍ لا تنتهي من التحفيز والمكافأة الرقمية، تُعيد ترتيب أولوياته المعرفية والأخلاقية دون أن يدري، وتضعه أمام ضغوطٍ مركّبةٍ من جانب التدفقات المعلوماتية المتسارعة التي تتجاوز قدرة العقل البشري على المعالجة الواعية والمتأنية. وهنا تكمن المفارقة الكبرى لعصرنا، فبينما تتيح الرقمنة إمكانياتٍ غير مسبوقة للوصول إلى المعرفة، تعمل الخوارزميات في الخفاء على فلترة هذه المعرفة، وعزلها في فقاعات تُعزّز الانحيازات القائمة، وتُضخّم السرديات المُبسّطة التي تروق للعاطفة قبل العقل.

الخوارزمية والشعبوية الرقمية

بناءً على ما تقدّم، لا يعود تأثير الرقمنة محصورًا في طريقة تلقي الأفكار، بل يتجاوز ذلك إلى تشكيل ما نراه ونُصدّقه ونتفاعل معه داخل هذا الفضاء المتحرّك باستمرار. ونُعَدُّ الشعبوية الرقمية أبرز تجليات هذا التحوّل؛ إذ تعتمد على تكرار الصور النمطية، وتوظيف الخوف والهوية أداتين للتعبئة، وإقصاء الآخر من دائرة الحوار العقلاني، وهو ما يُنتج حالة من الجمود الفكري وتقويض القدرة على النقد الذاتي. إنها لا تكتفي باتقاد النخب أو المؤسسات التقليدية، بل تُعيد بناء السلطة نفسها من خلال آلياتٍ لا مرئية؛ إذ تصير المعلومة والمادة والبيانات الضخمة أدواتٍ جديدة للهيمنة. وفي هذا الصدد، يظل تصوّر الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو حول تشابك السلطة والمعرفة راهنًا أكثر من أي وقتٍ مضى؛ فالخوارزمية ليست كودًا برمجيًّا تقنيًّا فحسب، بل هي بنية سلطة ناعمة تُعيد تعريف الحقيقة، وتوجّه السلوك الجمعي، وتصيغ المعايير الثقافية بما يتوافق مع أجندات اقتصادية وسياسية معينة، وتعمل على تحويل المواطن إلى مستهلكٍ للمعرفة بدلًا من أن يكون منتجًا لها أو ناقدًا واعيًا.

الهوية وإعادة تشكيل الوعي

تمتد خطورة الرقمنة لتؤسّس خطاباتٍ جديدة تملك قدرةً متزايدة على توجيه الرأي العام وصياغة أنماط الانتماء والقبول والرفض، بحيث يتجاوز تأثير هذا المشهد السطح السياسي أو الإعلامي ليغوص في عمق الهوية والوعي الجمعي، ويُعيد تشكيل مفهوم الانتماء نفسه. فمع تسارع وتيرة العولمة الرقمية، تتعرّض الهويات الثقافية والاجتماعية لإعادة تشكيل قسريٍّ، فيصير الانتماء مرتبطًا بخوارزميات الانتماء الافتراضي، لا بالسياق التاريخي أو الجغرافي أو الإنساني المشترك. وتنتشر مشاعر العزلة والاغتراب حتى في خضم الاتصال الدائم؛ لأن الشبكات الرقمية، على الرغم من قدرتها الفائقة على الربط، كثيرًا ما تفصلنا عن أنفسنا وعن بعضنا، وتدفعنا بعيدًا عن التأمل الفلسفي إلى محتوى سريعٍ قابلٍ للمشاركة والاستهلاك. وفي مواجهة هذا التيه الوجودي، لا يملك الإنسان المعاصر سوى العودة إلى الوعي النقدي والاستبصار الأخلاقي، كما دعانا



بينما تتيح الرقمنة إمكانيات هائلة للوصول إلى المعرفة، تعمل الخوارزميات في الخفاء على فلترة هذه المعرفة، وعزلها في فقاعات تعزّز الانحيازات القائمة.

نحو وعي رقمي مستنير

إن الأزمة الحضارية التي يخلقها العالم الرقمي ليست حتمية بقدر ما هي احتمال حقيقي ينبغي مواجهته بطرق لا تؤدي إلى رفض التكنولوجيا أو الانكفاء نحو نوستالجيا ماضوية، بل تتطلب وعياً مزدوجاً: أولهما قراءة تحليلية لفلسفة الفضاء الرقمي وآليات اشتغاله الخفية، وثانيهما ممارسة يومية نقدية لفعلنا الاجتماعي والسياسي داخله، بما يتيح إعادة بناء مساحة معرفية وأخلاقية مستقلة. وتتطلب هذه المواجهة مبادرات مؤسسية وتربوية تُعيد صياغة العقد الرقمي على أسس واضحة، توازن بين الحرية الفردية والمسؤولية الجماعية، وبين الابتكار التقني والعدالة المعرفية، وتضمن حماية القيم الأساسية من التهميش أمام إغراءات السرعة والانتشار. إن إعادة بناء وعي رقمي مستنير تعني تدريب الأجيال الجديدة على فهم خوارزميات التصفية، وتحليل تأثيرات المنصات على السلوك، وتمكين المواطن من أن يكون فاعلاً معرفياً حراً، لا مستهلكاً سلبياً للخطاب أو أداة لإعادة إنتاجه.

ختاماً، تظل أزمة الرقمنة والشعبوية الرقمية اختباراً وجودياً للفكر الإنساني، يستدعي استعادة الفعل الأخلاقي والثقافي في الفضاء الافتراضي، وضمان بقاء الإنسان كائنًا عاقلًا وحرًا وقادرًا على مواجهة تحولات عصره دون أن يفقد إنسانيته أو قيمه الجوهرية. فليس التقدم التقني هو المقياس الوحيد للحضارة، بل قدرتنا على تسخيره لخدمة الوعي، لا لطمسه، ولتحرير العقل، لا لاستعباده، ولإثراء الحوار الإنساني، لا لتعميق الانقسامات.

ألبير كامو إلى مقاومة التراجيديا البشرية بالوعي والمساءلة، وكما ذكرنا برتراند راسل بأن الاستقلالية الفكرية هي أعظم مظاهر الحرية في حياة الإنسان. فالتفكير النقدي لم يعد رفاهية أكاديمية محصورة في أسوار الجامعات، بل ضرورة وجودية للتمييز بين الحقيقة والزيف، وبين حرية التعبير والهيمنة الرقمية المُقنَّعة، وللحفاظ على أصالة التجربة الإنسانية في مواجهة موجات التلاعب بالمعلومات.

فجوات رقمية غير عادلة

من جهة أخرى، يمتد تأثير هذا التحول ليكشف عن اختلالات أعمق في توزيع الفرص والمعرفة والاتصال داخل المجتمع الرقمي نفسه. ففوائد هذا التحول وأخطاره لا تتوزع بعدالة؛ إذ تشير البيانات إلى فجوات رقمية عميقة: فبينما تصل نسبة الاتصال بالإنترنت في المناطق الحضرية إلى نحو 85%، لا تتجاوز 58% في المناطق الريفية على مستوى العالم. كما أن 69.8% من الرجال متصلون بالإنترنت مقارنة بـ 64.4% فقط من النساء، وهو ما يعني وجود فجوة جندرية تقارب 240 مليون مستخدم من الرجال على مستوى العالم. وفي الوقت الذي وصل فيه الإنفاق الإعلاني العالمي إلى نحو 1.16 تريليون دولار في 2025م، تُشكل القنوات الرقمية 74.4% من هذا المبلغ، وهو ما يعكس تحولاً هائلاً في اقتصاد الانتباه والسلوك الاستهلاكي؛ إذ تُوجّه استثمارات ضخمة للتحكم في مسارات المعرفة والتأثير في الخيارات الفردية والجماعية. ومما يعمق تداخل الحياة المادية بالفضاء الافتراضي، ويجعل حدود الخصوصية والاستقلالية أكثر ضبابية من أي وقت مضى، وصول تغطية شبكات الجيل الخامس إلى 55% من سكان الكوكب.

”

الهويات الثقافية والاجتماعية تتعرض لإعادة تشكيل قسري، ليصير الانتماء مرتبطاً بخوارزميات الانتماء الافتراضي، لا بالسياق التاريخي أو الجغرافي المشترك.

هكذا تحوّل الهدوء إلى ترف

مهي قمر الدين



لوحة "انعكاسات" للفنان الدنماركي كارل هولسوييه (1863م-1935م).

تضج الحياة بالأصوات المختلفة؛ فحتى في أكثر الأماكن عزلةً، يظل هناك صفيّر للرياح أو طنينٌ خفيّ أو زقزقةٌ لعصفور هنا وهناك تقطع الصمت، وهذا ما دفع البشر عبر آلاف السنين إلى البحث عن ملاذاتٍ في بيئاتهم المحيطة يسودها السلام والهدوء. ومع تزايد مصادر الأصوات وتوَعُّعها في الحياة المعاصرة، وما كشفتته الدراسات عن آثارها، أصبح الهدوء قيمةً، وللحصول عليه ثمنٌ.

المعركة الأزلية ضد تطفّل الضجيج

تعود أولى المحاولات التشريعية لضبط الصخب إلى نحو عام 60 قبل الميلاد؛ حين أصدر مجلس مدينة "سيباريس" (المستعمرة اليونانية القديمة) أول قانون في التاريخ لتنظيم الضوضاء، فُنفي بموجبه الخزّافون وصانعو الصفيح والحرفيون للعيش والعمل خارج أسوار المدينة لحماية سكّينتها من صخب صناعاتهم. وذهب ذلك القانون إلى أبعد من ذلك؛ إذ حظر تربية الديكة في المناطق السكنية. ولم تمض سوى عقود معدودة حتى لحقت روما بهذا الركب التشريعي؛ إذ أصدر يوليوس قيصر مرسومًا يمنع عربات الجرّ من السير في شوارع الضواحي قبل الساعة العاشرة صباحًا، في محاولة مبكرة وتاريخية لفرض الهدوء على فوضى الإمبراطورية وصخبها.

الضوضاء بوصفها اعتداءً حسيًّا تطفليًّا

إن ما يجعل الضوضاء أشد أشكال الاعتداء الحسيّ تطفلاً هو طبيعتها المراوغة. فبينما يمكننا إغلاق أعيننا عن مشهدٍ مفرّز أو لفظ طعامٍ لا نستسيغه، يظلّ الصوت حاضرًا يحاصرنا من كل اتجاه، متسللاً إلى ثنايا العقل ليشتهته. فلم تُكن غواية حوريّات البحر الأسطورية (السيرينات) للبطل "أوليس" في أوديسة هوميروس إلا شراً نُسجت من نغم، ولا عذاب القاتل في قصة "القلب الواشي" لإدغار آلان بو إلا نبضاتٍ وهمية تردّد على مسمعه بلا انقطاع. فالضوضاء هي "أشد أشكال المقاطعة تطفلاً"، كما وصفها الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهاور بأنها: "ليست مجرد مقاطعة عابرة، بل هي تشتيّت وتخریب للفكر نفسه".

تمتد جذور رغبتنا في الهدوء إلى وعينا الفطري؛ فلا عجب أن كلمة "ضجيج" باللغة الإنكليزية (Noise) مشتقة من اللاتينية (Nausea) التي تعني "الغثيان"، تمامًا كما تُشتق كلمة "الضجيج" في اللغة العربية من الجذر (ض ج ج) الذي يعبر عن صياح الفزع، وهو ما يربط الصوت في وجداننا بكل ما يبعث على الكدر والاضطراب. وهذا النفور ليس مجرد شعورٍ عابر، بل يتجسّد في استجاباتٍ فسيولوجية واضحة.

فقد أثبتت الدراسات أن التعرّض المستمر للضوضاء يرتبط بأمراض القلب وارتفاع ضغط الدم، وزيادة مستويات الكوليسترول، ومشكلات السمع، فضلاً عن ضعف الاستيعاب القرائي وضعف الذاكرة طويل الأمد لدى الأطفال.



لوحة "رجل يتأمل المشهد الطبيعي" للفنان الألماني كاسبار دافيد فريدريش (1774م-1840م).



لوحة "القراءة" للفنانة الفرنسية بيرت موريسو (1841م-1895م).

لاحقًا، تبنّى القانون الإنجليزي فكرة مكافحة "الإزعاج العام" في عهد الملك هنري الثاني. وفي عام 1378م، سُجِّلَت أول شكوى ضوضاء في التاريخ؛ إذ عبّر بعض السكّان عن استيائهم من الأصوات الصاخبة الصادرة عن ورشة حدّادٍ محليٍّ يصنع الدروع. ومع تسارع وتيرة التوسع الحضري، ازدادت الآلات وحركة المرور وصخب الحياة الليلية، ومعها ازدادت الحاجة إلى تقنين أصوات المدن الآخذة في النمو.

في الحضارة الإسلامية

لم تكن الحضارة الإسلامية بمعزلٍ عن هذا الهمّ الإنسانيّ المشترك، بل قاربت المسألة من منظور أشمل يدمج التشريع بالخلق. ففي مدونات الفقه والتراث نجد حسًّا رقيقًا بجماليات الصوت وكراهية الضجيج؛ إذ وضع الفقهاء أحكامًا دقيقة تمنع الإضرار بالجيران بالصوت الصاخب في الأسواق والأحياء السكنية تحت قاعدة "لا ضرر ولا ضرار". وبات تعبير "أدب الجوار" يشمل كلّ الأذى السمعي، تماشيًا مع الآية الكريمة: "وَأَقْصِدْ فِي مَسْئِكَ وَاعْصُصْ مِنْ صَوْتِكَ إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ" (سورة لقمان: الآية 19).

مكافحة الضجيج في القرن العشرين

استمر الكفاح ضد الضجيج طوال القرن العشرين في جميع أنحاء العالم. ففي مدينة نيويورك، أسست الناشطة جوليا بارنيت رايس جمعية "قمع الضوضاء غير الضرورية" للتخلص مما وصفته بـ"أحد أكبر الآفات التي تنغص حياة المدينة". وبالفعل، استعانت الجمعية بأعضائها الأكثر ثراءً ونفوذًا سياسيًا، بوصفهم أوراق ضغط، وكان الكاتب الشهير "مارك توين" متحدًا باسمها؛ لتنادي بفرض "مناطق هادئة" حول المستشفيات والمدارس، مع معاقبة المخالفين بالغرامة أو السجن.

وبعد عقودٍ، بدأت الحكومات تتعامل مع الضوضاء على أنها شكلٌ من أشكال التلوث البيئي. ففي عام 1971م، سَيِّرت إدارة حماية البيئة في مدينة نيويورك حافلةً مجهزةً بأدوات لقياس الضوضاء، كُتِبَ عليها بخطٍ عريضٍ: "الضوضاء البغيضة تجعلك متوترًا وسيئ المزاج". وأصبح إطلاق بوق السيارة من دون داعٍ مخالفة يعاقب عليها القانون، وحُظرت المذيعات في مترو الأنفاق، وتحدد رنين جرس شاحنات الآيس كريم بـ10 ثوانٍ فقط كل 10 دقائق.

عندما يصبح الهدوء من ذهب

ولكن على الرغم من سن القوانين وإطلاق الحملات العامة المناهضة للضوضاء منذ قرون، لم يزدد عالمان إلا صخبًا وضجيجًا. فالأعمدة الهيكلية للتلوث السمعي، مثل الطرق السريعة ومسارات الطيران ومراكز الصناعات الثقيلة، وصولًا إلى الأريز المستمر لخوادم البنية التحتية الرقمية ومراكزها، بقيت خارج حسابات التخطيط العمراني وتصاميم المدن إلى حدٍّ بعيد. وأدهى من ذلك، أن تشريعات مكافحة الضوضاء وتطبيقها انطوت تاريخيًا على عدم المساواة؛ إذ ركّزت على تقييد الأنشطة السلوكية للأحياء ذات الدخل المنخفض، بدلًا من معالجة الجذور الهيكلية وتفكيك البنية التحتية الصاخبة التي تخترق تلك المناطق تحديدًا.

إن العيش في عالمٍ يزداد صخبًا، سواء أكان ذلك ماديًا في البيئات الحضرية والصناعية، أم ذهنيًا من خلال الوابل المتواصل للتكنولوجيا ووسائل الإعلام، قد حوّل الهدوء من هبةٍ طبيعية إلى ترفٍ وسلعة فاخرة. وفي عصرنا الراهن، لم نعد نشد الهدوء لراحتنا فحسب، بل غدونا مستعدين لشرائه بشتى الطرق؛ بدءًا من التقنيات

العازلة للصوت، وصولًا إلى ملاذات العزلة النائية، ليصبح الهدوء الرفاهية الأسمى وربما الأعلى في القرن الحادي والعشرين. وإذا كنّا نحن في ثقافتنا العربية نقول: "إن الصمت من ذهب"، فيمكننا في هذا المجال أن نضيف أن الهدوء بات من ذهب أيضًا.

ولكن، لماذا أصبح الهدوء سلعةً تُباع وتُشتري؟ يبدو هذا في جانبٍ منه امتدادًا لنزعة معاصرة تحثّ على العودة إلى الأساسيات وتضع مفهوم "النقاء والخلو من الشوائب" في صدارة الأولويات. فمثلما نبحث اليوم عن أطعمة خالية من الملوثات لضمان سلامتها، ويدعو خبراء التقنية إلى "الديتوكس الرقمي" للتحرّز من عبودية الشاشات، أصبح "الغياب والخلو من الشوائب" علامة تجارية رائجة حدّ ذاتها. ويكفي أن نتأمل رفوف المتاجر لنرى كيف تُسوَّق المنتجات بناءً على ما تفتقده لا ما تحتوي عليه؛ بدءًا من الزيوت الخالية من الكوليسترول والحلويات الخالية من السكر، مرورًا بالطماطم غير المعدلة وراثيًا، وصولًا إلى الشوفان الخالي من الغلوتين. وضمن هذا المنطق الاستهلاكي الجديد، أصبح الهدوء ببساطةٍ هو "المنتج الخالي من الضجيج".

”

من قطاع البناء إلى
قطاع السفر، صارت
الشركات تعرف أن
الهدوء ميزة تنافسية
واعدة، فتعددت
ابتكاراتها، ولكل ابتكار
ثمن إضافي.

إلى دفع أضعاف هذا المبلغ لقاء طراز متطور
يمتاز بخاصية "التشغيل الصامت". وينطبق الأمر
نفسه على خلّاطات المطبخ وأجهزة إعداد القهوة؛
إذ تُباع النسخ المزودة بتقنيات كتم الصوت وعزل
المحركات بأسعار أعلى مقارنةً بالنسخ العادية.
وفي سياق متصل، وبالنسبة إلى المسافرين
الذين يواجهون صخب المطارات وهدير
محطات القطارات يوميًا، فقد أنجب السعي
وراء السكينة قطاعًا صناعيًا متكاملًا مُكرّسًا لابتكار
أدوات العزلة الشخصية وتطويرها. ومع ظهور
سماعات إلغاء الضوضاء النشطة (ANC) في
الأسواق التجارية مطلع الألفية الثالثة، حدثت
قفزة نوعية في تكنولوجيا الصوتيات؛ إذ لم تعد
هذه الأجهزة مجرد أداة تقنية عابرة، بل غدت
رفيقًا أساسًا لا غنى عنه لكل من يشد التركيز أو
الراحة في أثناء الترحال.

أما للراغبين في الذهاب إلى ما هو أبعد
من مجرد استخدام سماعات الرأس، فقد
نجحت صناعة السياحة والسفر في إعادة
تعريف "العزلة" بأنها أحد أرقى مسارات
الاستجمام والاستشفاء الحديث. وفي هذا
السياق، برزت "منتجعات الصمت" بوصفها
وجهات استشفائية متخصصة، تُقدّم السكينة
والابتعاد عن التلوث السمعي في تجربة
علاجية متكاملة. وقد دفع هذا الشغف
بالهدوء الكثير من المسافرين والمهتمين
إلى الاعتماد على أدوات وخرائط رقمية
متخصصة لتعقب أهدأ البقاع داخل المدن
الكبرى، والاستعانة بتطبيقات تفاعلية متطورة
مثل (Stereopublic)، للاستدلال على "جيوب
الصمت" الحضرية والحدائق المخفية التي
تتوارى خلف صخب الشوارع.

للعينين وروّدت بخزان أكسجين، لتعزل مرتديها
تمامًا عن محيطه الخارجي.
ولم يتوقف هذا السباق التجاري على الابتكارات
المبكرة، بل امتد ليتغلغل في تفاصيل حياتنا
اليومية الحديثة، وبدأ يصوغ ملامح منازلنا محوّلًا
إياها إلى "محميات ضد الضجيج". ففي الهندسة
المعمارية والتصميم الداخلي اليوم، غدا الهدوء
المعيّز الأول للفخامة والعلامة الفارقة للرفاهية
التي تُدفع لأجلها مبالغ طائلة؛ بدءًا من النوافذ
ثلاثية الطبقات العازلة للصوت، وصولًا إلى مواد
البناء الممتصة للذبذبات.

من جهة أخرى، أصبحت كبرى الشركات العالمية
تستثمر ملايين الدولارات في تشييد غرف
هندسية معقدة وشديدة العزل تُعرف بـ "الغرف
الخالية من الصدى" (Anechoic Chambers)؛
لا غاية لها سوى هندسة فراغ سمعي مصنّع،
وتجريد الآلات المنزلية من أي أئين ميكانيكي قد
يعكّر صفو البيوت. وأكثر ما يتجلى ذلك في سوق
الأجهزة الكهربائية؛ إذ أصبحنا ندفع الثمن الفعلي
لقاء "الصمت" أكثر من الأداء. فبينما يمكننا اقتناء
مكيف هواء تقليدي بتكلفة مالية متوسطة، نضطر

وفي هذا السياق، فإن بيع الهدوء وشرائه يُمثّلان
الذروة في سعينا للتخلص من إرهاب الحياة
الحديثة. ووفقًا للباحث جوناثان ستيرن، مؤلف
كتاب "الماضي المسموع"، فقد أصبح الهدوء
أشبه باستعارة مجازية "لحالة مثالية طوباوية،
تمامًا مثل صندوق البريد الفارغ من الرسائل".

ثورة "الديسيبل" وهندسة الفراغ السمعي

بيد أن هذه الرغبة المحمومة في التحرر من
التلوث السمعي لم تكن لتتحقق لولا منعطف
تاريخي شهده عام 1929م؛ حين اعتمد "الديسيبل"
وحدة قياس معيارية للصوت، وهو ما مكّن العلماء
والمبتكرين من رصد مستويات الضوضاء بدقة
فائقة. وسرعان ما التقط قطاع التصنيع الاستهلاكي
هذا الكشف العلمي؛ إذ أدركت الشركات أن الهدوء
ميزة تنافسية واعدة يمكن استثمارها وتسويقها.
فشهد أوائل القرن العشرين ظهور الستائر الكاتمة
للصوت، والأرضيات اللينة الممتصة للارتدادات،
وفتحات التهوية العازلة للضجيج، بل إن الأمر بلغ
ذروته من الغرابة حين ابتكرت خوذّة خشبية مُبطّنة
بالفلين سُميت "المعزل"، صُمّمت بفتحات ضيقة



لوحة "غرفة في نيويورك" للفنان الأمريكي إدوارد هوبر (1882م-1967م).

وفي الدول العربية، تجسّد هذا السعي نحو السكينة في نموّ ملحوظ لـ "السياحة التأملية" و"سياحة الاسترخاء؛ إذ يشدُّ الباحثون عن السلام الداخلي رجالهم إلى منتجاتٍ نائيةٍ مُصمَّمةٍ بأساليبٍ بيئيةٍ في قلب الطبيعة، مثل واحدةٍ سيوة المصرية وصحاري العلا السعودية؛ إذ توفر هذه الوجهات فرصةً استثنائيةً لعيش تجربة الصمت الأسطوري للصحراء تحت قبة السماء المرصعة بالنجوم، والتحرُّر التام من سطوة الهواتف والشاشات الرقمية التي باتت تستبيح طمأنينة حياتنا اليومية.

في نهاية المطاف، يُبرز هذا التوزيع غير المتكافئ للهدوء اليوم فجوةً اجتماعية واقتصادية صارخة. فالأثرياء قادرون على دفع ثمن هروبهم من الصخب، في حين تظل المجتمعات ذات الدخل المنخفض عرضة، بشكل غير متناسب، للمخاطر الجسدية والنفسية للتلوّث السمعي؛ إذ يعيش أفرادها بالقرب من الطرق السريعة والمطارات والمراكز الصناعية دون أن يملكو سبيلًا ماديًا للمواجهة أو الخلاص.

ومن غير المرجّح أن نعود يومًا إلى عالمٍ هادئٍ بحق. فالتكنولوجيا ستستمر في إنتاج مزيد من التشويش الحسي، وستواصل الحياة المعاصرة إحاطتنا بصخبها المتواصل. وفي هذه الحلقة المفرغة، لم يعد الهدوء حالةً طبيعية من حالات الطبيعة؛ بل أصبح سلعةً مُصنَّعةً يتهافت عليها الجميع، وترقًا نادرًا صُمِّم خصيصًا لمن يملك القدرة على دفع ثمن السلام والسكينة.

للاستماع



لوحة "داخلية مع امرأة تعزف على البيانو" للفنان الدنماركي فيلهلم هامرشوي (1864م-1916م).

كوبا.. بين العزلة والدهشة

كتابة وتصوير: هشام الحميد
تحرير: فريق القافلة

تُشير كوبا، منذ اللحظة الأولى، انطباعاً بصرياً يكاد ينفصل عن إيقاع العصر الحديث، وكأنها نافذة على زمن آخر ما زال قائماً. السيارات الكلاسيكية التي تعود إلى منتصف القرن العشرين، والعمارة ذات الطابع الإسباني التي تتراءى بألوانها الباهتة المُشبعة بآثار الزمن، والناس الذين يعيشون وفق إيقاع هادئ يتدفق بسلاسة كتدفق نهر هادئ يعانق ضفافه؛ جميعها عناصر شكّلت مشهداً يبدو أقرب إلى فيلم قديم منه إلى واقع معاصر، وأسهمت في إضفاء خصوصية بصرية ساحرة كانت الدافع لزيارة هذه البلاد واستكشاف أسرارها عن قرب.





فريدة تعيده إلى زمن مختلف. كما انعكس النظام الاقتصادي والحياتي لكوبا على تفاصيل الحياة اليومية؛ إذ يرى الزائر مواطنين في العاصمة التي تضم نحو مليون ونصف المليون نسمة، يقفون في طوابير أمام المخازن والمتاجر للحصول على حصصهم من المواد الأساسية، مستخدمين بطاقات تموينية تنظم عملية التوزيع. ويجسد هذا المشهد تبعات نظام اقتصادي قائم على الإدارة المركزية؛ إذ تتدخل الدولة في توزيع الاحتياجات الأساسية في محاولة لتحقيق قدر من العدالة الاجتماعية.

نبض فني مميز

ولكن على الرغم من القيود الاقتصادية، تنبض كوبا بحيوية فنية لا تُضاهى؛ إذ تتسلل الموسيقى إلى كل زاوية من الشوارع والساحات

هافانا القديمة: ذاكرة المكان

في هافانا القديمة، تكمن ملامح كوبا الأكثر رسوخاً؛ الأزقة الضيقة، والمباني التاريخية، والواجهات المتآكلة بفعل الزمن، كلها تشكل نسيجاً عمرانياً يحافظ على طابعه منذ عقود.

أما السيارات ذات الطرازات القديمة، فهي من أبرز العناصر الجمالية لهافانا؛ وهي نتيجة مباشرة للظروف السياسية والاقتصادية التي تعيشها كوبا، وأبرزها الحصار الذي فرض على البلاد منذ ستينيات القرن الماضي، وما تبعه من حدة في القدرة على الاستيراد. وقد دفعت هذه الظروف السكان إلى الحفاظ على هذه المركبات وإصلاحها بوسائل محلية، وهو ما أدى إلى انتشار مهارات ميكانيكية واسعة. ومع مرور الوقت، تحولت هذه السيارات من ضرورة عملية إلى عنصر جذب سياحي، تمنح الزائر تجربة

استغرقت الرحلة من مدينة الدمام إلى العاصمة الكوبية هافانا، مروراً بأمرستردام، نحو تسع عشرة ساعة. فكان هذا الامتداد الزمني الطويل بين نقطتين جغرافيتين متباعدتين أشبه بفاصل بين عالمين مختلفين زمنياً ومكانياً.

وهناك، كانت إقامتنا وفقاً لنظام يُعرف محلياً باسم "كازا بارتيكلا"، وهو نظام إقامة يتيح للزائر العيش مع عائلة كوبية داخل منزلها. وتتميز هذه المنازل بعلامة زرقاء توضع على الواجهة للإعلان عن إمكانية استقبال الضيوف فيها. وقد أسهم هذا النمط في تأمين ضيافة دافئة تتداخل مع بساطة الحياة اليومية، بعيداً عن الفنادق السياحية التجارية، وهو ما يكشف أسرار المجتمع الكوبي وواقعه بصدق نادر.

في فئة الهواة. ويمكن للزائر مشاهدة أعداد كبيرة من الأطفال وهم يتدربون على الملاكمة في الشوارع والأزقة.

السيجار: صناعة وهوية

يُعدُّ السيجار الكوبي من أشهر المنتجات التي ارتبطت باسم البلاد عالميًا، وتعتمد صناعته على مزيج من العوامل الطبيعية والبشرية؛ إذ توفر التربة والمناخ بيئة مثالية لزراعة التبغ، في حين تُضفي المهارة اليدوية قيمة إضافية على المنتج النهائي. وتتمرُّ هذه الصناعة بمراحل عديدة دقيقة، تبدأ بقطف الأوراق، ثم تجفيفها، فمرحلة التخمير التي تمنحها نكهتها الخاصة، وصولاً إلى لفها يدويًا، وهو ما يتطلب خبرة عالية.

أما أبرز مكان يمكن للزائر فيه أن يقترب من تفاصيل صناعة السيجار، ويرى كيف تتحوّل أوراق التبغ من نبات بسيط إلى منتج عالمي، في عملية تجمع بين الطبيعة والحرفة، فهو في مدينة فينالييس، الواقعة على بعد نحو ثلاث

والمنازل، لتصبح أكثر من مجرد وسيلة للترفيه، بل شريان الحياة اليومية الذي يطرد الهموم ويوقظ الفرح، فيرقص الناس في أي ساعة كأن الضغوط لم تكن. وهذا التناقض الساحر بين صعوبات الواقع وخفة الروح يشكّل أبرز ملامح الشخصية الكوبية.

أما ما يتعلق بالفنون بوجه عام، فقد حظيت بعد الثورة الكوبية عام 1959م، بدعم واضح من الدولة، وكان "الباليه" من أبرز هذه الفنون؛ إذ أنشئت دار الباليه الوطني في عام 1959م، وانتشرت المعاهد والمدارس المتخصصة في تعليمه، وأولى الشعب الكوبي اهتمامًا كبيرًا بتدريب الأطفال وتعليمهم هذا الفن الراقى، وأصبح طموح الكثيرين أن يكونوا راقصين محترفين لأسباب عدة، منها السفر إلى الخارج، وربما فرصة للعمل والاستقرار في دولة أخرى.

كما برزت كوبا في مجال الملاكمة، لدرجة أن هناك ما يُعرف بالأسلوب الكوبي، وحققت نجاحات كبيرة على المستوى الأولمبي، ولا سيّما

نموذج معقد لتداخل التاريخ والسياسة والاقتصاد في تشكيل الحياة اليومية، والعزلة الطويلة أسهمت في الحفاظ على خصوصية ثقافية وبصرية نادرة.





ساعات من هافانا، وتُعدُّ من أبرز مناطق زراعة التبغ في كوبا، وتتميز بطبيعتها الخضراء الكثيفة التي تمتد على مساحات واسعة، وتمنحها طابعاً أقرب إلى الغابات الاستوائية.

ترينيداد: مدينة مفتوحة على الحياة

من جهة أخرى، تُعدُّ مدينة ترينيداد، المدينة التي تأسست في القرن السادس عشر، نموذجاً آخر من المدن الكوبية التي حافظت على طابعها التاريخي؛ إذ تتميز بشوارعها المرصوفة بالحجارة، وبيوتها الملونة، ونوافذها المفتوحة.

ويعكس هذا الانفتاح المعماري نمط حياة اجتماعياً قائماً على التواصل؛ إذ تبدو الحياة اليومية مكشوفة للعين، وكأن المدينة برمتها تعيش في فضاء مشترك. ويُضاف إلى سحرها شواطئها الجميلة ومطبخها المعتمد على المأكولات البحرية، بأسعار متواضعة تجعل المتعة في تناول الجميع.

ومن بين شوارع ترينيداد المفتوحة، كما في مدن أخرى، تلوح الرموز الكوبية كصور حيّة في المشهد العام. فتُحيي الذاكرة الكوبية رموزها بقوة لا تُضاهى، حتى إن الطبيب الأرجنتيني تشي جيفارا، الذي تحوّل إلى أيقونة عالمية، يتفوق في حضوره على فيديل كاسترو نفسه؛ إذ تنبض صورته في كل ركن: على الجدران والشوارع والسيارات والمحال، وصولاً إلى وشومٍ تُطبع على أكتاف المتحمسين؛ ليصبح نبضاً بصرياً يتجاوز حدود التاريخ، متجسّداً في الهوية الثقافية والمرئية للبلاد.

بين العزلة والانفتاح

تقدّم كوبا نموذجاً معقداً لتداخل التاريخ والسياسة والاقتصاد في تشكيل الحياة اليومية. فقد فرض الحصار عزلة طويلة، تركت آثارها على مختلف جوانب الحياة، لكن هذا الواقع نفسه أسهم في الحفاظ على خصوصية ثقافية وبصرية نادرة.

ومع انفتاح البلاد تدريجياً على السياحة، أصبح هذا الإرث مصدر جذب عالمي، يتيح للزائرين تجربة فريدة تجمع بين الماضي والحاضر، وتدعو إلى التأمل في علاقة الإنسان بزمانه ومكانه.







اللوحات البنّية في فرنسا.. معرض فني مفتوح على الطرق السريعة

فيليب كولبيه، لابتكار جيل جديد كلياً من اللوحات الإرشادية. ونجح كولبيه من خلال 950 لوحةً في إحداث ثورة في مفهوم التصميم؛ فبدلاً من الالتزام بالقوالب الجاهزة والتوجهات المركزية، كان يسافر بنفسه إلى المجتمعات المحلية ليلتقي بالسكان ويستكشف معهم الجوهر الحقيقي لهوية مدنهم ومصدر فخرهم. وبفضل هذا النهج، تحوّلت اللافئات من مجرد رموز "ويدمر" التجريدية البسيطة إلى لوحاتٍ حيّة تفيض بالقصص والتفاصيل الدقيقة.

فعلى سبيل المثال، تضمّنت اللافتة الخاصة بقصر "أمبواز"، المقر الأثير للمبدع ليوناردو دافنشي، رسوماتٍ تفصيلية لآلات دافنشي الطائرة وهي تُحلّق في محيط القصر؛ وأظهرت لافتة الطريق السريع المؤدية إلى "سان مالو"، المدينة الساحلية التاريخية المحصنة في مقاطعة "بريتاني"، أسوار المدينة العتيقة، وقارياً شراعياً، إضافةً إلى صورة نورس يستكين على الصخور وسط أمواج متلاطمة.

أمّا اليوم، وعلى الرغم من أن عديداً من اللافئات البسيطة الأصلية قد استُبدلت بمرور الوقت بسبب عوامل التعرية الطبيعية، فإن النسخ الحديثة التي حلّت مكانها حافظت على قيمتها بوصفها أداة ثقافية حيّة تُذكّرنا بأن متعة الرحلة وأهميتها الحقيقية تكمن في تفاصيل الطريق ومحطاته، لا في الوصول إلى الوجهة النهائية فحسب. وبفضلها، تحوّل السفر إلى تجربة تعليمية ممتعة؛ إذ قد يكتشف المسافر فجأةً أن مدينة "مولان" في منطقة "أوفرن" تشتهر بأزياء المسرح، وأن حيوان "الوشق" النادر لا يزال يعيش في جبال "الفوج".

أمّا بالنسبة إلى السائقين الذين يقطعون طرقات فرنسا السريعة، فلا تقدّم هذه اللوحات مجرد اتجاهات جغرافية، بل تمنحهم ما هو أثنى بكثير: دورة مُكثّفة في تاريخ البلاد وثقافتها في ثوانٍ معدودة.

سوفاج" بوضع اللبنة الأولى لهذا المشروع. لم ينظر "ويدمر" إلى شبكة الطرق السريعة على أنها مجرد هندسة مدنية جامدة، بل تعامل معها بوصفها لوحةً فنيّةً مستوحاةً من مدرسة "باوهاوس" التبسيطية؛ فاعتمد على رسوم تصويرية (بيكتوغرام) غايّة في البساطة والرقى، تخاطب ذكاء السائق وفهمه البصري السريع، مثل اختزال صناعة الطيران في مدينة "تولوز" بثلاثة أسطح مستوية، أو تمثيل منازل منطقة "الألزاس" التاريخية بأشكال هندسية أساسية تختصر طبيعتها الخشبية العريقة.

ولضمان استيعاب السائقين لهذا المفهوم الثقافي المعقّد خلال الثواني الثلاث المتاحة لهم في أثناء القيادة بسرعة عالية، صُمّم نظامٌ علمي دقيق يعتمد على الأبعاد التالية:

- التسلسل الثنائي للمسافات: تفصل بين اللوحات مسافة مدروسة تراوح بين 200 و300 متر؛ إذ تعرض اللوحة الأولى الرسم الفني المجرّد، فقط لإثارة الفضول الذهني لدى السائق، في حين تضمّن اللوحة الثانية النصّ التوضيحي والإرشادات بعد أن يكون الدماغ قد تهبّأ لاستقبال المعلومة.
- هندسة الخطوط والطباعة: لضمان أقصى قدر من الوضوح والقراءة السريعة، فرضت الحكومة استخدام خط "هيلفيتيكا" الصغير حصراً، وهو الخط الذي عدّه مصمّم الخطوط السويسري "أدريان فروتيجر" الأسهل قراءةً.
- نظرية الألوان المتباينة: جرى اختبار لوحة الألوان البنّية والبيضاء المميزة عمداً لتبرز بوضوح شديد تحت أضواء السيارات الليلية، مع الحفاظ على فصلها البصري التام عن لوحات الملاحة الزرقاء والخضراء القياسية.

تطويرها إلى صيغتها الحالية

في عام 1984م، اتخذت شركة "فينشي" التي كانت تدبر نحو نصف شبكة الطرق السريعة في فرنسا، قراراً بتحديث لافتاتها المرورية وجعلها أدق وأكثر تفصيلاً، فاستعانت بمصمّم الجرافيك

نرى في كثيرٍ من بلدان العالم، مثل الولايات المتحدة الأمريكية وإنجلترا وأستراليا، تلك اللوحات الإرشادية المرورية المنتشرة على الطرقات، وهي تُستخدم للإشارة إلى المواقع السياحية والتاريخية والثقافية والترفيهية. وقد اعتمد لها اللون البني تحديداً لتمييزها بصرياً عن اللوحات الزرقاء والخضراء المخصصة للطرق والمدن، أو اللوحات البيضاء الخاصة بالمعلومات العامة.

عادةً ما تخضع هذه اللوحات لتصميم صارم وموحّد تشرف عليه هيئات حكومية مركزية؛ إذ تعتمد على رموز توضيحية بيضاء تقليدية على خلفية بنية داكنة، مثل رسم "خيمة" للدلالة على موقع تخيم، أو "أيقونة قلعة" للإشارة إلى حصنٍ تاريخي. كل هذه الرموز تؤدي غرضاً وظيفياً وعملياً بحثاً يتسم بالتكرار والنمطية، لكن الأمر يختلف تماماً في فرنسا، التي شهدت ولادة هذه اللوحات لأول مرة.

بدأت قصة هذه اللافتات الفريدة في سبعينيات القرن الماضي، عندما لاحظ مهندسو الطرق وعلماء النفس السلوكي أن الطرق السريعة المستقيمة والممتدة عبر ملامح بصرية متكررة تؤدي إلى عزل السائقين عن المحيط الخارجي وتجاوز القرى التاريخية والمعالم الطبيعية الخلابة من دون وعي بها، وهو ما يجعلهم يشعرون بالملل والانفصال عن الواقع، ومن ثمّ يصبحون أكثر عرضةً للنعاس وفقدان التركيز عند القيادة.

ولادة الفكرة

لمواجهة هذا الإرهاق البصري والنفسي، وإعادة ربط المسافرين بالبيئة التي يعبرونها بسرعة، ابتكرت الحكومة الفرنسية عام 1972م مفهوماً ثورياً غير مسبوق تمثّل في صياغة "معادلة بصرية ذكية" تُعزّز السلامة المرورية عبر تشبيط ذهن السائق وتحفيزه على الانتباه وتخفيف السرعة، والترويج للسياحة المحلية في الوقت نفسه. ولتحقيق هذه الرؤية، كلّفت الحكومة المصمّم السويسري الشهير "جان ويدمر" وزوجته "نيكول

النسيان

نقضي أعمارنا في مقاومة النسيان، ثم نكتشف، كلما تقدّمنا في الحياة، أننا لا نستطيع العيش من دونه. فالذاكرة التي نمتدحها دائماً تحتاج إلى شيءٍ من النسيان كي لا تتحوّل إلى عبء، والعقل الذي يحفظ وجوه الأحبة وطرق البيوت وروائح الطفولة، هو نفسه الذي يتخفّف كل يوم من تفاصيل لا حصر لها، كي يفسح مكاناً لما هو أقدر على البقاء. لذلك لا يبدو النسيان عيباً في الذاكرة بقدر ما يبدو جزءاً من حكمة خفية. غير أنه، في المقابل، قد يتحوّل إلى قلقٍ حين يمسّ الأسماء القريبة، والأماكن الأليفة، والوقائع التي تحفظ للإنسان تماسكه.

بين النعمة والنقمة، وبين المحو والنجاة، يفتح **د.عبدالله العقيبي** ملف النسيان الواسع الممتد من علم الأعصاب إلى الأدب، ومن اليوميات الصغيرة إلى ذاكرة الشعوب والأمم.





ليست الذاكرة ما نحتفظ به فحسب، بل ما نستطيع الوصول إليه حين نحتاج إليه.

ومن هنا، تبدو الحالات النادرة التي تستطيع تذكر كل شيء مختلفة تمامًا عما نتخيله. فقد وثّقت العلوم العصبية عددًا محدودًا جدًا من الأشخاص الذين يمتلكون ما يُعرف بـ"الذاكرة الذاتية فائقة التفوق" (Highly Superior Autobiographical Memory)، وهي قدرة استثنائية على استرجاع تفاصيل الأيام الماضية بدقة مذهلة، بل يستطيع أصحابها أن يحدّدوا ما الذي فعلوه في يوم معين قبل عشرين أو ثلاثين عامًا، وأن يستحضروا تفاصيل يصعب على غيرهم تصوّرها.

ومع ذلك، لم تجعلهم هذه القدرة أنجح في الدراسة، أو أكثر إنتاجًا في العمل، أو أذكى من غيرهم. وتشير الدراسات إلى أن بعضهم يعاني عيب الذاكرات المستمرة، ومن صعوبة التخلص من الخبرات المؤلمة؛ لأن الدماغ لا يمنحهم الامتياز الذي يحصل عليه معظم البشر، في أن ينسوا ما لم يعد مهمًا. ولهذا يرى علماء الأعصاب أن الذكاء لا يمكن تقييمه من خلال كمية ما نتذكره، بقدر ما يقوم على انتقاء ما ينبغي تذكره، وترك الباقي يذوب في النسيان.

بين النسيان العابر والنسيان المرضي

لا يكاد يخلو يومٌ من لحظة ننسى فيها اسم شخص، أو مكان وضعنا فيه مفاتيح المنزل، أو سبب دخولنا إلى غرفة قبل لحظات. كما ينسى الآباء والأمهات أسماء أبنائهم أحيانًا حين ينادونهم، وغالبًا ما تثير هذه المواقف سؤالًا واحدًا: هل علينا القلق من النسيان؟

يُجيب أطباء الأعصاب بأن النسيان لا يدعو إلى القلق في أغلب الأحيان، بل إن التراجع البسيط في سرعة استرجاع المعلومات يُعدّ جزءًا طبيعيًا من التقدّم في العمر، ولا يعني بالضرورة وجود مرض في الدماغ. فالفرق كبير بين أن يحتاج الإنسان إلى وقت أطول لاستدعاء اسم ما، وبين أن يفقد القدرة على تذكر الأشخاص أو الأماكن التي تشكّل عالمه اليومي. ولهذا يميز الأطباء بين النسيان العابر والنسيان المرضي.

عندما ينسى الإنسان اسمًا مألوفًا، أو مكانًا كان يقصده عشرات المرات، أو موعدًا مهمًا، يظنّ أن ذاكرته بدأت تخونه. ولعلّ أكثر ما يخشاه الناس مع التقدّم في العمر هو أن يصبح النسيان علامة على بداية التراجع العقلي، حتى أصبح امتلاك ذاكرة لا تنسى حلمًا يُراود كثير من البشر. وهذا ليس بجديد؛ فمنذ الأساطير الإغريقية القديمة وحتى مسابقات حفظ الموسوعات في عصرنا الحديث كان هذا الحلم حاضرًا على الدوام.

النسيان وظيفية ضرورية للحياة!

المفارقة أن علم الأعصاب الحديث أدخل إلى موضوع النسيان سردية جديدة بالتأمل. فما كان يعدّه الناس خللاً، يراه علماء الأعصاب والدماغ وظيفه ضرورية للحياة، بل إن عددًا متزايدًا من الباحثين أصبح ينظر إلى النسيان على أنه الحالة الطبيعية للذاكرة. أمّا الاحتفاظ الدائم بالمعلومات، فهو الاستثناء. وفي مراجعة علمية أصبحت مرجعًا في هذا المجال نشرها عالمًا الأعصاب الكنديان بليك ريتشاردز وبول فرانكلاند، يرى الباحثان أن النسيان آلية بيولوجية نشطة تطوّرت عبر ملايين السنين لتجعل الإنسان أقدر على اتخاذ قراراته والتكيّف مع عالم سريع التغيّر. فالدماغ ينسى؛ لأنه لو احتفظ بكل شيء لفقدَ لا محالة قدرته على التفكير بكفاءة.

ويضرب فرانكلاند مثالًا بسيطًا على ذلك، فيقول: لو احتفظ الإنسان بكل التفاصيل التي مرّت به في حياته، لاستدعى عند كل موقف عشرات الذكريات المتعارضة، ولأصبح اتخاذ أبسط قرار عمليّة مرهقة. أمّا النسيان، فيعمل مثل محرّر ماهر، يحذف التفاصيل التي فقدت قيمتها، ويُبقي على ما يساعد في فهم الحاضر والتنبؤ بالمستقبل.

ولذلك لا يمكن الحديث عن الذاكرة من دون الحديث عن النسيان، فهما وظيفتان متكاملتان. الذاكرة تحتفظ بما يستحق البقاء، والنسيان يفسح المجال لعملية الحفظ. وكما يحتاج الإنسان إلى النوم حتى يواصل يقظته، يحتاج الدماغ إلى النسيان حتى يظل قادرًا على التذكر بالكفاءة المطلوبة.



تُعين الوسائل الخارجية الذاكرة على تذكر ما قد يفوتها من تفاصيل الحياة اليومية.

ويرتبط ذلك بالتغيرات التي تصيب الحصين أولاً، قبل أن تمتد تدريجيًا إلى مناطق أخرى في الدماغ مسؤولة عن اللغة، والتخطيط، والإدراك المكاني، واتخاذ القرار. وتشير أحدث التقديرات إلى أن أكثر من 55 مليون شخص حول العالم يعيشون مع أحد أشكال الخرف، ويُسجل سنويًا ما يقارب 10 ملايين إصابة جديدة، مع توقُّع تضاعف هذا العدد خلال العقود المقبلة نتيجة ارتفاع متوسط الأعمار.

ومع ذلك، لا يزال العلماء يؤكدون أن التقدُّم في السن ليس مرادفًا للخرف. فكثيرٌ من كبار السن يحتفظون بقدرات معرفية عالية حتى مراحل متقدِّمة من العمر، في حين يرتبط ظهور المرض بعوامل متعددة، منها: الاستعداد الوراثي، وصحة القلب والأوعية الدموية، والنشاط البدني، ومستوى التعليم، ونمط الحياة.

ومن النتائج اللافتة التي توصلت إليها لجنة (The Lancet) للوقاية من الخرف هي أن ما يقارب 45% من حالات الخرف قد يكون بالإمكان تأخيرها أو الوقاية منها جزئيًا إذا جرى التعامل مع مجموعة من عوامل الخطورة القابلة للتعديل، مثل: ارتفاع ضغط الدم، وضعف السمع، وقلة النشاط البدني، والتدخين، والعزلة الاجتماعية، والسكري، والسمنة، وتلوث الهواء، والإفراط في استهلاك الكحول، وإصابات الرأس، والاكتئاب.

ولهذا أصبحت التوصيات الطبية الحديثة لا تقتصر على تدريب الذاكرة أو حل الكلمات المتقاطعة، بل تمتد إلى المشي المنتظم، والتفاعل الاجتماعي، والقراءة، وتعلم مهارات جديدة، والنوم الكافي، وضبط الأمراض المزمنة؛ لأن جميعها عوامل تُسهم في بناء ما يسمِّيه علماء الأعصاب "الاحتياطي المعرفي"؛ أي قدرة الدماغ على مقاومة آثار التقدُّم في العمر والأمراض الانتكاسية.

فالنسيان العابر غالبًا ما يرتبط بالإجهاد، أو قلة النوم، أو الضغوط النفسية، أو تعدُّد المهام وتشعُّبها، بل إن الحرمان من النوم ليلًا واحدة فقط يقلِّل من قدرة الدماغ على تثبيت الذكريات الجديدة؛ لأن عملية نقل المعلومات من الذاكرة القصيرة إلى الطويلة تحدث إلى حدٍّ بعيدٍ في أثناء النوم العميق. وقد أظهرت دراسات تصوير الدماغ أن "الْحُصَيْن"، وهو المركز الرئيس المسؤول عن تكوين الذكريات الجديدة، يصبح أقل كفاءةً عند الأشخاص المصابين باضطراب النوم المزمن، فينعكس ذلك على القدرة على التذكُّر في اليوم التالي.

ولا يقف الأمر عند النوم؛ فإن الاكتئاب والقلق المزمن قد يدوان، في بعض الأحيان، أشبه باضطرابات في الذاكرة، حتى إن بعض المختصين يطلقون على هذه الحالة اسم الخرف الكاذب (Pseudodementia)؛ لأن المريض يشكو من النسيان، في حين تكون المشكلة الأساسية نفسيةً أكثر منها عصبية. وما إن يُعالج الاكتئاب حتى تستعيد الذاكرة جزءًا كبيرًا من كفاءتها.

ألزهايمر.. نسيان يخشاه الجميع

لكن الصورة تختلف تمامًا عندما يصبح النسيان متدرجًا ومتكررًا ليبدأ بالتأثير في تفاصيل الحياة اليومية. وهنا يبرز مرض ألزهايمر، بوصفه أكثر أمراض الخرف شيوعًا؛ إذ يمثِّل ما بين 60% و70% من حالات الخرف عالميًا، وفقًا لتقديرات منظمة الصحة العالمية. ولا يبدأ المرض، كما يظن كثيرون، بفقدان الذكريات القديمة، بل بصعوبة تكوين ذكريات جديدة. فقد يكرِّر المصاب السؤال نفسه مرات متتالية؛ لأنه ينسى أنه طرحه قبل دقائق، في حين يستطيع أن يستعيد أحداثًا وقعت قبل ثلاثين أو أربعين عامًا بدقةٍ لافتة.

لماذا تحفظ الذاكرة ما نريد نسيانه؟

إذا كان النسيان هو القاعدة، فلماذا تبدو بعض الذكريات عصيَّة عليه؟ ولماذا يحدث أن ينسى الإنسان عشرات الوجوه، وآلاف الأيام العادية، لكنه يحتفظ، بعد سنوات طويلة، بذكرى كلمة جارحة، أو وداع أخير، أو رائحة بيت قديم، أو أغنية سمعها في لحظة عاطفية من حياته؟

لهذا السبب، ربَّما، كتب الشاعر التشيلي بابلو نيرودا: "الحب قصير، والنسيان طويل". لكن التجربة الإنسانية كثيرًا ما تقلب هذه الحكمة، فتجعل الحب طويلًا، ويصبح النسيان هو القصير والعاجز. أمَّا الأديب الفرنسي وكاتب المذكرات الشهير فرانسوا دو لاروشفوكو، فله مقولة أقرب من هذا المعنى، إذ يقول: "يسهل على الإنسان أن ينسى من أساء إليهم، لكنه لا ينسى بسهولة من أسأوا إليه". وكأن الذاكرة لا تحفظ إلا ما هُزَّ أركاننا أو غيَّر نظرتنا إلى أنفسنا.

ولعلَّ الأدب سبق العلم في كثير من الأحيان إلى ملاحظة هذه المفارقة. أمَّا علم الأعصاب، فيفسرها بطريقة مختلفة. فالذكريات ليست سواءً في نظر الدماغ. فحين يمرُّ الإنسان بخبرة مشحونة بالخوف أو الفرح أو الحزن، لا يتولَّى الحُصين وحده مهمَّة تسجيلها، بل تدخل إلى المشهد بنية أخرى هي "اللوزة الدماغية"، المسؤولة عن معالجة الانفعالات. وعندما تعمل هاتان المنطقتان معًا، تصبح الذاكرة أكثر رسوخًا؛ لأن الدماغ يتعامل معها بوصفها معلومة قد تكون ضرورية للبقاء مستقبلاً.

ولهذا يتذكَّر كثيرٌ من الناس أين كانوا قبل سنوات عندما سمعوا خبرًا غيَّر العالم، أو فقدوا شخصًا عزيزًا، أو تعرضوا لحادث كبير، في حين قد يعجزون عن تذكر ما تناولوه على الغداء قبل ثلاثة أيام.

وقد أظهرت دراسات عديدة أن الإثارة العاطفية تزيد من إفراز هرمونات، مثل الأدرينالين والنورأدرينالين، فتُسهم في تقوية تثبيت الذكريات داخل الدماغ. ولهذا تكون الذاكرة سجلًا لما حملته تلك الأحداث من أثر عاطفي. وهذا ما تؤكده أبحاث جيمس ماكغو، أحد أبرز الباحثين في بيولوجيا الذاكرة، الذي كرَّس عقودًا لدراسة العلاقة بين الانفعال وتثبيت الذكريات، وخلص إلى أن العاطفة الإنسانية من أهم العوامل التي تحدّد ما سيبقى في الذاكرة وما سيختفي منها.

غير أن بقاء الذكرى لا يعني أنها بقيت كما كانت. فالذاكرة، كما يؤكد علماء الأعصاب اليوم، ليست أرشيفًا جامدًا، وإنما عملية مستمرة من إعادة البناء. ففي كل مرّة نسترجع فيها ذكرى، بعيد الدماغ تشكيلها في ضوء خبراتنا الجديدة، ثم يخزنها مجدّدًا. ولهذا قد نتذكر الحدث نفسه بطريقة مختلفة بعد عشر سنوات، لا لأن الوقائع المحفوظة تغيَّرت، بل لأننا نحن الذين تغيَّرنَا. وقد غيَّرت هذه الفكرة كثيرًا من التصورات القديمة عن الذاكرة، حتى أصبح العلماء يتحدثون عن الذاكرة بوصفها فعلًا إبداعيًا أكثر من كونها عملية استرجاع آليَّة. فالإنسان حين يستعيد الماضي يعيد تأليفه في كل مرّة يعود إليه.

ولذلك تبدو بعض الذكريات المؤلمة أكثر حضورًا كلما حاول الإنسان التخلص منها. ونُعرف هذه الظاهرة في علم النفس باسم "أثر الارتداد"، الذي اقترحه عالم النفس الأمريكي دانيال فيغنر. فقد بيَّنت تجاربه أن محاولة منع فكرة من الظهور تجعلها أكثر إلحاحًا، وهو ما اشتهر بتجربة "لا تفكر في الدب الأبيض". فكلما حاول المشاركون ألا يفكروا في الدب الأبيض، وجدوا أنفسهم يعودون إليه أكثر من السابق.

الرسائل القديمة تفاصيل قد تعجز الذاكرة عن استعادتها كاملة، لكنها تستحضر أثرها العاطفي.



أسلحة الإنسان في مفاوضة النسيان

منذ أن اكتشف الإنسان أنه ينسى، لم يتوقف عن التفاوض مع النسيان. ولعلَّ تاريخ الحضارة نفسه يمكن أن يُقرأ، من زاوية ما، بوصفه تاريخًا طويلًا لمحاولات الإنسان الاحتفاظ بما يخشى ضياعه. فالرسوم الأولى على جدران الكهوف لم تكن تعبيرًا فنيًا خالصًا، بل كانت أيضًا محاولة لتثبيت لحظة عابرة، والكتابة التي ظهرت في بلاد الرافدين قبل أكثر من خمسة آلاف عام لم تُخترع في البداية لكتابة الشعر أو الفلسفة، وإنما لحفظ الحسابات، وتسجيل المعاملات التجارية، ومراقبة المحاصيل والمخازن. وكأن أول اختراع معرفي في تاريخ الإنسان لم يكن سوى محاولة لتخفيف العبء عن الذاكرة.

وقد ذهب عددٌ من الباحثين، وفي مقدمتهم عالمة الآثار الأمريكية دينيس شمانت-بيسيرات، إلى أن الكتابة نفسها نشأت من وسائل ابتكرها الإنسان كي لا يعتمد على ذاكرته وحدها؛ فقد سبقتها رموز طينية صغيرة كانت تُستخدم لحفظ أعداد الماشية والمحاصيل، قبل أن تتحوَّل تدريجيًا إلى العلامات المسمارية التي عُرفت بها حضارة بلاد الرافدين.

لكن مقاومة النسيان لم تتوقف عند الكتابة. ففي الحضارات الشفهية، يُعدُّ الوزن والقافية وسبيلتين لحماية المعرفة من الضياع. ويذهب مؤرخو الأدب إلى أن البنية الإيقاعية للملاحم الكبرى، مثل الإلياذة والأوديسة، هي تقنية تساعد الرواة على استحضار آلاف الأبيات عن ظهر قلب، قبل قرونٍ من تدوينها.

تكاثر الابتكارات التي "تذكّرنا"

مع تعقّد الحياة، أخذت وسائل مقاومة النسيان تتكاثر. فظهرت الدفاتر الشخصية، ثم المُفكّرات الورقية، ثم التقاويم، ثم ساعات الجيب، فالمنبهات الميكانيكية، ولم تكن غايتها معرفة الوقت فحسب، بل تذكير الإنسان بما يجب أن يفعله في الوقت المناسب. واليوم تؤدي الهواتف الذكية الدور نفسه، ولكن على نطاق لم يكن يمكن تخيُّله قبل عقود قليلة؛ فهي تحفظ أرقام الهواتف، والمواعيد، وقوائم المهام، وكلمات المرور، والوثائق، والصور، بل تذكّرنا أحيانًا بأعياد ميلاد أقرب الناس إلينا أكثر ممّا تفعل ذاكرتنا.

وقد دفعت هذه الظاهرة علماء الإدراك إلى إعادة النظر في معنى الذاكرة نفسها. ففي العقود الأخيرة ظهر مفهوم "التفريغ المعرفي"، ويُقصد به ميل الإنسان إلى نقل جزء من العبء الذهني إلى أدوات خارجية. فالطالب الذي يدوّن ملاحظاته، والطبيب الذي يعتمد على جدول مواعيده، ورب الأسرة الذي يكتب قائمة المشتريات قبل الخروج، جميعهم يمارسون شكلًا من أشكال التفريغ المعرفي، الذي لا يعبر عن ضعف الذاكرة، وإنما عن كفاءة العقل في توزيع جهده.

وتؤكد الدراسات أن الإنسان يلجأ إلى هذه الإستراتيجية بصورة تلقائية كلما وجد أن الاحتفاظ بالمعلومة خارج الدماغ أقل كلفةً من الاحتفاظ بها داخله. ولهذا لم يعد العلماء ينظرون إلى المفكرة أو الهاتف الذكي على أنهما مجرد أدوات، بل بوصفهما امتدادًا للعمليات العقلية نفسها.



أصبحت التكنولوجيا والوسائل البسيطة امتدادًا للذاكرة البشرية، تساعد على حفظ المعلومات واسترجاعها عند الحاجة.



اليوميات.. أكثر الابتكارات إنسانية

غير أن أكثر وسائل مقاومة النسيان إنسانيةً ربّما لم تُكن التكنولوجيا، وإنما اليوميات. فمنذ يوميات الإمبراطور الروماني ماركوس أوريليوس، مرورًا بيوميات صموئيل بيبس في لندن في القرن السابع عشر، ووصولًا إلى دفاتر الكتاب والفنانين في العصر الحديث، ظلّ الإنسان يكتب لأنه يخشى أن تضيع حياته مرتين: مرّةً حين يعيشها، ومرّةً حين ينساها.

ولا تؤدي اليوميات وظيفة حفظ الوقائع فحسب، بل تساعد على إعادة ترتيبها وفهمها. وقد أظهرت أبحاث عالم النفس الأمريكي جيمس بينيكر أن الكتابة المنتظمة عن الخبرات الشخصية، ولا سيّما المؤلمة منها، تُسهم في تخفيف التوتر، وتحسين الصحة النفسية؛ لأنها تحوّل التجربة من حدثٍ مبعثر إلى قصة قابلة للفهم.

ولهذا لا تكون مقاومة النسيان دائمًا محاولةً للانتصار عليه، بل أحيانًا تكون محاولةً للتعايش معه. فالإنسان لا يدوّن كل ما عاشه، ولا يحتفظ بكل صورة التقطها، ولا يعلّق كل ذكرى على جدار بيته. إنه ينتقي، ويحذف، ويترك أشياء تمضي، ويصرّ على بقاء أشياء أخرى. وربّما لهذا السبب لم تنجح البشرية، على كثرة ما ابتكرته من أدوات، في القضاء على النسيان، وإنما نجحت فقط في أن تجعل التفاوض معه أقلّ قسوةً.

وقد اكتسبت هذه الفكرة بعدًا فلسفيًا مع دراسة نشرها الفيلسوفان آندي كلارك وديفيد تشالمرز عام 1998م بعنوان "العقل الممتد" (The Extended Mind). وقد دافعا فيها عن فكرة بدت جريئة، آنذاك، وهي أن عملية التفكير تمتد إلى الأدوات التي يعتمد عليها الإنسان اعتمادًا دائمًا. فإذا كان شخص يعتمد اعتمادًا كاملاً على دفتر ملاحظاته أو هاتفه للوصول إلى المعلومات، فإن هذه الوسائط تصبح، من الناحية الوظيفية، جزءًا من ذاكرته.

الذاكرة البشرية في مهب عاصفة التكنولوجيا

لم يعد هذا التصوّر مجرد فرضية فلسفية. ففي دراسة أثارت اهتمامًا واسعًا، نُشرت في مجلة (Science) عام 2011م، وجد الباحثون بيتسي سبارو وجيني ليو ودانيال فيغنر أن الناس، عندما يعرفون مسبقًا أن المعلومات ستكون متاحة على الإنترنت، يقل اهتمامهم بحفظها، ويزداد اهتمامهم بتذكر مكان العثور عليها. وأصبح هذا يُعرف بـ"تأثير غوغل". فبدلًا من تخزين المعلومة نفسها، يخزن الدماغ الطريق المؤدي إليها.

ولعلّ هذا يُفسّر شيئًا من حياتنا اليومية. فكثيرون لم يعودوا يحفظون أرقام هواتف آبائهم أو أبنائهم، ولا يتذكرون مواعيد كثيرة كانوا يحفظونها قبل عقدين فقط؛ لأن الهاتف يتولى هذه المهمة عنهم. ومع ذلك، لم تثبت الدراسات أن التكنولوجيا أضعفت الذاكرة البشرية بقدر ما غيّرت طبيعة عملها، وجعلتها أكثر اعتمادًا على التعاون مع وسائط خارجية.



في الأدب والفنون حين يصبح التذكُّر فعلًا جماليًا

ويكفي التأمل في بعض الأغنيات العربية التي جعلت من النسيان موضوعًا رئيسًا لإدراك رسوخ هذه الفكرة في الوجدان الغنائي. ففي أغنية أمر كلثوم "هجرتك"، التي كتبها أحمد رامى ولحنها رياض السنباطي، يبدو الهجر محاولة واعية للتخلص من حالة الحب، ثم ينقلب إلى تجربة تكشف استحالة الخلاص منه. فكلما سعى المُحب إلى نسيان المحبوب ازداد انشغالا به، حتى يصبح التفكير في النسيان طريقةً أخرى لاستحضار المحبوب.

وتظهر الفكرة بوضوح مماثل في الأغنية السعودية، ولا سيما في أعمال الأمير الشاعر بدر بن عبدالمحسن. ففي "ألا يا خلي ساعدني"، التي لحنها وغناها طلال مداح، يطلب العاشق من خليله أن يعينه على النسيان، غير أن طلب المساعدة يكشف منذ البداية عجزه عن إنجاز ذلك بمفرده. فالذكرى لم تُعد خاطراً عابراً يمكن صرفه، ولكنها حالة تسيطر على الوعي وتدفع صاحباها إلى البحث عن عون خارجي من المحبوب نفسه.

أما في الأغنية الأيقونية "صوتك يناديني"، التي لحنها وغناها محمد عبده، فنعود الذاكرة من خلال مثير سمعي بالغ البساطة، هو صوت المحبوب. فالصوت الذي يحضر من نقطة بعيدة في الماضي، يحمل معه زمناً

في تكوينه وولادته، يحمل الفؤ بذور الخوف من النسيان. فما الذي يدفع شاعرًا إلى كتابة قصيدة، أو رسماً إلى تثبيت لحظة على القماش، أو روايةً إلى استعادة حياة انتهت منذ عقود، إن لم يكن شعوراً دفيناً بأن الزمن يمضي أسرع مما تحتمله الذاكرة؟ ولذلك يبدو تاريخ الفنون، من زاوية ما، محاولةً متكررة لإنقاذ ما يوشك أن يضيع.

في الموسيقى والأغنية

وليس من قبيل المصادفة أن يحتل النسيان مكانة بارزة في الغناء العربي، حتى يكاد يشكل أحد أكثر موضوعاته حضوراً. فمنذ الأغاني الكلاسيكية وحتى المعاصر منها، يتكرر الطلب بالنسيان، أو الشكوى من عدم القدرة على النسيان. والغريب أن النسيان في الأغنية يحضر دائماً كأمنية مستحيلة، حتى أصبحت استحالة القدرة على النسيان، في الأغنية العاطفية بالأخص، موضوعاً أصيلاً من موضوعاتها.

في الآداب العربية والعالمية

أما الرواية، فقد تعاملت مع النسيان بطريقة أكثر تعقيداً. فالروائي يكتب أحياناً من داخله، ولذلك نجد بعض الروايات تجعل التذكُّر شرطاً للنجاة، في حين ترى أخرى أن النجاة نفسها لا تتحقق إلا بالنسيان.

وفي الأدب العربي، هناك الكاتب المغربي محمد براءة الذي جعل من النسيان في روايته "لعبة النسيان" مشروعاً روائياً كاملاً، يبحث في الكيفية التي يعيد بها الإنسان بناء الماضي، بحيث يغدو التذكُّر نفسه فعلاً من أفعال التخيل.

ولعل أشهر عبارة في الأدب العربي الحديث حول هذا الموضوع جاءت في رواية "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ: "آفة حارتنا النسيان". وهي عبارة تحوّلت إلى مثل ثقافي يُستدعى كلما أُريد التنبيه إلى أن المجتمعات التي تنسى تاريخها مُهدّدة بتكراره.

لكن نجيب محفوظ نفسه يعود في "ملحمة الحرافيش" ليقول على لسان إحدى الشخصيات: "من يحمل الماضي تتعثر خطاه". وللوهلة الأولى تبدو العبارتان متناقضتين؛ غير أن هذا التناقض يكشف الوجهين اللذين يتأرجح بينهما الإنسان دائماً. فهناك ماضٍ ينبغي ألا يُنسى لأنه يحمل التجربة، وماضٍ آخر لا يمكن الاستمرار في حمله لأنه يتحوّل إلى عبء يعطل الحياة.

وهذه المفارقة نفسها تتردّد في كثير من الروايات العالمية. ففي رواية "1984" لجورج أورويل، لا يكون الخطر في النسيان الفردي، بل في صناعة النسيان. فالقوة المهيمنة تعيد كتابة الماضي باستمرار، حتى يصبح الإنسان عاجزاً عن التحقق ممّا عاشه بالفعل. ومن هنا تتحوّل الذاكرة إلى شكل من أشكال المدافعة عن العالم؛ لأن من يملك الماضي يملك الحاضر أيضاً.

أما الفكرة القائلة إن محاولة منع فكرة من الظهور تجعلها أكثر إلحاحاً على الذاكرة، فمن أجمل ما كُتب فيها أدبيّاً كان على يد الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس، في قصته الشهيرة "فونيس.. صاحب الذاكرة" (Funes the Memorious). فبطل القصة لا ينسى شيئاً على الإطلاق؛ يتذكر شكل كل غيمة، وكل ورقة شجر، وكل لحظة عاشها. لكن هذه الموهبة لا تقوده إلى الحكمة، بل تشل قدرته على التفكير. ويكتب بورخيس على لسانه ما معناه أن التفكير هو نسيان الفروق، والتعميم، والتجريد؛ أمّا في عالم فونيس فلا وجود إلا للتفاصيل.

ويبلغ الأمر ذروته عند مارسيل بروست في رائعته "بحثاً عن الزمن المفقود"؛ إذ تبتثق الذاكرة من الأثر الحسي البسيط، مثل قطعة الحلوى المغموسة في الشاي، التي تعيد فجأةً عالماً كاملاً كان يبدو غارقاً في النسيان. ومنذ ذلك الحين، أصبح مصطلح "ذاكرة بروست" يُستخدم في علم النفس للإشارة إلى الذكريات اللاإرادية التي تستدعيها الروائح أو النكهات أو الأصوات.

كاملاً من المشاعر والصور، ويوقظ ما يُظن أنه ابتعد أو خمد، حتى تصل الأغنية إلى ذروتها العبقريّة حين يتخيل الشاعر النسيان كمكان: "جيتي من النسيان"، في مجاز رائع أثر تأثيراً بالغاً في الضمير الجمعي لعشاق الأغنية السعودية.

هكذا تقدّم الأغنيات الثلاث صوراً متباينة لاستحالة النسيان، محاولة تنتهي إلى مزيد من التذكر، واستغاثة من وطأة الذكرى، وصوت يعيد الماضي جيّاً بمجرد سماعه. ومن هنا تبدو الموسيقى نفسها شريكاً للذاكرة؛ فهي تحدث عن النسيان، ثم تعيد عبر الموتيف اللحني والتكرار، تثبيت ما تدعو إلى نسيانه.

وقد انتبه علماء النفس إلى هذه العلاقة الوثيقة بين الموسيقى والذاكرة. فالموسيقى من أكثر المثيرات قدرة على استدعاء الذكريات الانفعالية، حتى إن مرضى ألزهايمر، الذين قد يعجزون عن تذكر أسماء أبنائهم، يستطيع بعضهم أن يغني أغاني حفظها في شبابه، أو يستعيد أحداثاً ارتبطت بلحن معين. ولهذا أصبحت العلاج بالموسيقى (Music Therapy) أحد الأساليب المستخدمة في تحسين جودة الحياة لدى بعض مرضى الخرف، إذ تساعد الألحان المألوفة على تنشيط شبكات عصبية تبقى محتفظة بجزء من كفاءتها رغم تقدم المرض.



مدخل سينمائي إلى أعماق النفس

ولم تكن السينما أقل انشغالاً بهذه الفكرة. فهناك عدد كبير من الأفلام يركز على سؤال الذاكرة والنسيان. ففي فيلم "تذكّر" (Memento) للمخرج كريستوفر نولان، يفقد البطل القدرة على تكوين ذكريات جديدة، فيضطر إلى كتابة الملاحظات ورسم الوشوم على جسده كي يستمر في العيش. وهنا يتحوّل الجسد نفسه إلى دفتر ملاحظات، ويصبح السؤال الحقيقي: هل يمكن للإنسان أن يحتفظ بهويته إذا فقد ذاكرته؟

أمّا فيلم "إشراقه أبدية لعقل نقي" (Eternal Sunshine of the Spotless Mind) الذي عُرض عام 2004م، فيذهب إلى السؤال المعاكس؛ إذ يقرّر عاشقان محو ذكريات بهما بواسطة تقنية طبية. لكن الفيلم ينتهي إلى فكرة إنسانية هي: أن الألم جزء من الذاكرة، وأن محوه أو تناسيه قد يعني تناسي جزء من الذات أيضاً.

هنا، بالإضافة إلى عدد كبير من الأفلام التي تناولت مرض ألزهايمر تحديداً، ومن أهمها فيلم "الأب" (The Father)، من عام 2020م، الذي أدّى فيه الممثل القدير السير أنتوني هوبكنز، دور أبٍ يعاني المرض، وقد أظهر من خلال هذا الدور مقدار المعاناة التي يعانيها الإنسان المصاب بداء النسيان، ومستوى العمق والألم الوجودي الذي يسبح فيه المبدع عندما تتأرجح ذاكرته أمام ابنته التي تضطر في النهاية إلى أن تودعه المصحّة.

مشهد من فيلم "الأب" 2020م، بطولة أنتوني هوبكنز.

التشكيل الفني لتعزيز الذاكرة

وفي الفن التشكيلي، تبدو الذاكرة أقل ظهوراً، لكنها أكثر رسوخاً. فعدد من الفنانين المعاصرين جعلوا من الذاكرة موضوعاً رئيساً لأعمالهم. ومن أبرزهم الفنان الفرنسي كريستيان بولتانسكي، الذي بنى كثيراً من أعماله على الصور الشخصية، والملابس القديمة، والأشياء المهملة، محاولاً أن يمنح الغائبين حضوراً جديداً. وهذا ما جعله يرسم آثار الغائبين وليس صورهم؛ وكأن ما تركوه خلفهم يمثّل طريقة من طرق تذكّركم، ويبرز ذلك البعد لا سيما حين يستثمر آثار الناس الذين مروا بنكبات إنسانية.

أمّا الفنان الألماني أنسلم كيوفر، فقد واجه الذاكرة الجماعية لألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية، مستعيناً بالرماد والقش والرماس؛ ليحوّل اللوحة إلى مساحة للمسألة التاريخية، لا إلى مجرد سطح جمالي. وفي أعماله يبدو النسيان كما لو كان خطراً أخلاقياً يهدّد البشرية.

ولعلّ ما يجمع بين كل هذه الفنون، على اختلاف لغاتها الفنية، أنها تنظر إلى النسيان بوصفه شريكاً للذاكرة، أو الوجه الآخر من العملة. فالفنّ يعيد تشكيل الماضي، ويحذف منه، ويضيف إليه، ويمنحه معنى جديداً في كل مرة. ولذلك لا يظهر العمل الفني عادةً على أنه مستودع للذكريات، بقدر ما يوضح الطريقة الأخرى لتذكر ما لا تستطيع الذاكرة وحدها أن تحتفظ به.



في اللغة العربية تتعدد الألفاظ ولكل منها دلالة مختلفة

(67)؛ أي تركوا أمره، فجاء الجزء من جنس العمل. وهذا التنوع في الاستعمال يؤكد أن للنسيان في العربية طيفاً واسعاً من المعاني يُراوح بين العذر والتقصير، وبين الطبيعة الإنسانية والموقف الأخلاقي.

ومما يلفت الانتباه أن اللغات الأخرى تُميز أيضاً بين صور متعددة للنسيان، لكن العربية تبدو أغنى في هذا الجانب؛ لأنها تربط النسيان بالحالة النفسية والأخلاقية والوجدانية. ولهذا يبدو النسيان في الثقافة العربية تجربة إنسانية كاملة، تتداخل فيها الغفلة، والسهو، والتجاهل، والصفا، والتجاوز، والحنين.

ولعل هذا الثراء اللغوي يذكرنا بحقيقة بسيطة: فقبل أن يصبح النسيان موضوعاً لعلم الأعصاب أو علم النفس، كان تجربة عاشها الإنسان طويلاً، حتى تركت أثرها في مفرداته، وأمثاله، وشعره، ونظرتة إلى نفسه وإلى العالم.

الذي يحمل معنى الإهمال والتقصير، وكأن النسيان هنا أصبح فعلاً يلام عليه صاحبه.

ومن أبلغ ما صاغته العربية في هذا الباب كلمة "تناسى". فالإنسان لا يتناسى إلا ما لا يستطيع نسيانه؛ إذ إنه يتظاهر بالنسيان، أو يحاول أن يعامل الذكرى كما لو أنها لم تُعد موجودة. ولهذا كثيراً ما ارتبط التناسي في الأدب بالعلاقات الإنسانية؛ إذ يكون النسيان قراراً أخلاقياً أو محاولة لحماية النفس أكثر منه فقداناً حقيقياً للذاكرة.

ويكشف القرآن الكريم عن هذا التنوع الدلالي أيضاً؛ إذ يرد النسيان في سياقات متعددة. ففي قوله تعالى: ﴿رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا﴾ (البقرة: 286)، يأتي النسيان بوصفه من طبيعة الإنسان التي تستوجب الرحمة. وفي مواضع أخرى يرد بمعنى الترك والإهمال، كما في قوله تعالى: ﴿نَسُوا اللَّهَ فَنَسِيَهُمْ﴾ (التوبة: 107).

من يتأمل الألفاظ التي تدور حول النسيان يلاحظ أن العربية لم تكتفِ بكلمة واحدة تعبر عنه، بل ورّعت هذه التجربة الإنسانية على ألفاظ متعددة، لكل منها دلالتها الخاصة، بناءً على حالات تفاوت النسيان وأسبابه ونتائجه.

فالفعل "نسي" يدل في أصله على ذهاب الشيء عن الذهن بعد أن كان حاضراً فيه، وهو المعنى الأكثر شيوعاً. أمّا "سَهَا"، فيشير إلى غفلة عابرة أو شروء مؤقت، ولذلك ارتبط في التراث بحالات السهو التي يمكن تداركها، كما في "سجود السهو" في الصلاة. وهناك "ذهل"، وهو انقطاع الإدراك بسبب هول المفاجأة أو شدة الانفعال، حتى كأن الصدمة تنتزع من الإنسان قدرته على الانتباه، وكفاءته في القبض على ذاكرته.

وتتدرج العربية بعد ذلك إلى ألفاظ تحمل أبعاداً أخلاقية أو نفسية، مثل: "غفل"، الذي يدل على ترك الانتباه لما ينبغي الانتباه إليه، و"أغفل"،



لوحة الألماني أنسيلم كييفر.



"بلا عنوان" 1980م لكريستيان بولتانسكي. فوتو سكال، فلورنسا 2026©



يحفظ متحف هيروشيما ذاكرة الأجيال عن القصف الذري.

النسيان الجماعي بين ما يمحى وما يداوي

الأمر مثل الأفراد لا تتذكر كل شيء، ولا تنسى كل شيء. إنها تتنقى ما يستحق أن يبقى في الذاكرة العامة، وما يمكن أن يذوب مع مرور الزمن. ولذلك لا يوجد تاريخ بلا نسيان، كما لا توجد ذاكرة بلا اختيار.

كان الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه من أوائل الذين تنبّهوا إلى هذه المفارقة، حين كتب في مقالته المطوّلة "محاسن التاريخ ومساوئه" (1874م)، أن الإنسان يحتاج إلى الذاكرة ليبنى هويته، لكنه يحتاج أيضًا إلى النسيان ليستطيع أن يعيش. فالإنسان الذي يعجز عن النسيان، في نظره، يشبه شخصًا يحمل على كتفيه جميع أيامه دفعةً واحدةً، فلا يستطيع أن يخطو إلى الأمام.

لم يكن نيتشه يتحدث عن الأفراد وحدهم، بل عن الأمم أيضًا. فكل أمة تمرّ بحروب وانقسامات وكوارث واحتلالات وهجرات، لكن استمرارها لا يتحقق إلا بقدرتها على إعادة تنظيم علاقتها بالماضي. ولهذا يفرّق المؤرخون اليوم بين محو التاريخ وسياسات الذاكرة. فمحو التاريخ يعني إنكار ما حدث، أمّا سياسات الذاكرة فتعني اختيار الكيفية التي يروى بها الماضي، والقدر الذي يحتله في الحاضر. ولعلّ أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية قدّمت واحدًا من أبرز الأمثلة على ذلك.

حين تصبح الذاكرة عبئًا ويستحيل محوها

بعد حرب أودت بحياة عشرات الملايين، وأحدثت دمارًا غير مسبوق، لم يكن ممكنًا أن تستمر المجتمعات الأوروبية وهي تعيش كل يوم داخل ذاكرة الحرب. ولم يكن ممكنًا أيضًا أن تمحوها. ولذلك اتجهت دول كثيرة إلى بناء مؤسسات تحفظ الذاكرة، من المتاحف، والأرشيفات، والنصب التذكارية، والمناهج الدراسية، بالتوازي مع مشروعات سياسية وثقافية هدفت إلى بناء مستقبل مشترك لا يُؤسّس على الثأر المتبادل ولا على الكراهية تجاه الآخر، وإنما على الاعتراف بالماضي والتعلم منه.

مفهوم "العدالة الانتقالية"

وفي إسبانيا، وبعد انتهاء حكم الجنرال فرانيسكو فرانكو عام 1975م، ظهر ما عُرف لاحقًا باسم "ميثاق النسيان" (Pacto del Olvido). ولم يكن المقصود به نسيان الحرب الأهلية أو إنكارها، بل تجنّب إعادة فتح باب الانقسامات القديمة خلال مرحلة الانتقال إلى الديمقراطية. وقد ظلّ هذا الميثاق محل نقاشٍ طويل بين المؤرخين؛ فهناك من رأى فيه ضرورةً تاريخية لضمان الاستقرار، في حين رأى آخرون أن تأجيل مواجهة الماضي لا يعني تجاوزه.

وفي تجربة أخرى، مختلفة في أدواتها، ظهرت في جنوب إفريقيا بعد نهاية نظام الفصل العنصري. فبدلاً من الدعوة إلى النسيان، أنشئت لجنة الحقيقة والمصالحة برئاسة الأسقف ديزموند توتو، انطلاقاً من فكرة أن المصالحة لا يمكن أن تركز على محو الذاكرة، بل على كشف الحقيقة أولاً. وكان الشعار الضمني للجنة أن ما يُعترف به يمكن تجاوزه، أمّا ما يُخفى فيظل قابلاً للعودة.

وقد أصبحت هذه التجربة نموذجًا عالميًا لما يُسمّى اليوم "العدالة الانتقالية"، التي تحاول الموازنة بين حق الضحايا في التذكُّر، وحق المجتمع في استئناف حياته.

كما قدّمت رواندا مثالاً آخر، بعد أحداث عام 1994م؛ إذ لم تكتفِ بإحياء الذكرى السنوية للإبادة الجماعية، بل أنشأت متاحف ومراكز توثيق، ودمجت برامج المصالحة المجتمعية في مشروع إعادة بناء الدولة. وكان الهدف من ذلك الحيلولة دون تكرار المذبحة، لا محاولة نسيانها.

إدارة الذاكرة

وهنا تبرز مفارقة لافتة. فالدول التي نجحت نسبيًا في تجاوز صراعاتها لم تعتمد، في الغالب، على النسيان المطلق، ولا على التذكُّر المطلق، بل على صيغةٍ وسطٍ، يمكن وصفها بـ"إدارة الذاكرة".

وقد ناقش الفيلسوف الفرنسي بول ريكور هذه الفكرة بإسهابٍ في كتابه "الذاكرة.. التاريخ.. النسيان"؛ إذ ميّز بين النسيان الذي يمحُو، والنسيان الذي يداوي. فليس كل نسيانٍ فُقدانًا للحقيقة، كما أنّ ليس كل تذكُّرٍ وفاءً لها. وقد يكون التحدي الحقيقي هو بناء ذاكرة عادلة، لا ذاكرة مُثقلة بالأحقاد، ولا ذاكرة فارغةٍ من الخبرة.

تحفظ الأرشيفات ذاكرة الدول ووثائقها التاريخية.

ولعلّ هذا ما قصده عالم الاجتماع الفرنسي موريس هالبواكس حين أكّد أن الذاكرة بناءً اجتماعيٌّ يتغير مع تغيُّر الجماعة نفسها. فالمجتمعات لا تعيد كتابة تاريخها لأنها تكذب، بل لأنها تعيد تعريف نفسها في كل مرحلة جديدة.

ومن اللافت أن هذه العملية لا تقتصر على الدول والأمم فحسب، بل إن المدن تمارسها أيضًا. فكثيرٌ من المدن التي تعرّضت إلى حرائق أو زلازل أو حروب أعادت بناء شوارعها وساحاتها، لكنها احتفظت بأثر من الماضي: جدار، أو نصب، أو اسم شارع، أو شجرة نجت من الكارثة، وكأنها تقول إن الحياة لا تتوقف عند ما حدث.

ولعلّ مدينة هيروشيما اليابانية قدّمت واحدًا من أبرز الأمثلة على ذلك. فبعد أن دمرتها القنبلة الذرية عام 1945م، أعادت المدينة بناء نفسها، لكنها أبقت على مبنى "قبة القنبلة الذرية" في حالته شبه المدمّرة، وحوّلت المنطقة المحيطة به إلى حديقة للسلام. وهكذا لم تصبح الكارثة هي الصورة الوحيدة للمدينة، ولم تُمح آثارها أيضًا، وإنما جرى وضعها داخل فضاءٍ يسمح للحياة الجديدة بالنمو إلى جوار الذاكرة. فالمدينة الحديثة بشوارعها ومبانيها وحدائقها تمضي إلى المستقبل، في حين يظل المبنى المدمر شاهدًا على ما حدث. وفي هذا التعايش بين الإعمار والأثر تتجلّى فكرة إدارة الذاكرة بوضوح: الاحتفاظ بما يكفي من الماضي لمنع اختفائه، وترك ما يكفي من المساحة للحياة كي تستمر.



كيف يقيس العلماء النسيان؟

قد يبدو النسيان، لأَوَّل وهلة، ظاهرةً يستحيل قياسها. فكيف يمكن للباحث أن يعرف أن شخصًا ما نسي فعلًا، وليس أنه لم ينتبه، أو لم يفهم، أو أنه لا يريد الإجابة؟

لهذا، لا يبدأ علماء الأعصاب بدراسة النسيان نفسه، وإنما يبدؤون بدراسة التذكُّر. فكل تجربة لقياس النسيان تستند أولاً إلى التأكد من أن المعلومة قد دخلت الذاكرة بالفعل، ثم مراقبة ما يحدث لها بعد ذلك: هل بقيت، أم ضعفت، أم اختفت؟

ومنذ أواخر القرن التاسع عشر، وضع عالم النفس الألماني هرمان إبنغهاوس أول منهج علمي لدراسة النسيان. والمثير أنه جعل نفسه موضوعًا للتجربة.

اخترع إبنغهاوس آلاف المقاطع الصوتية التي لا معنى لها، مثل: BOK أو ZUF أو KEM، حتى يضمن أن الذاكرة لن تستفيد من أي معنى سابق للكلمات. ثم بدأ يحفظ هذه المقاطع، وقيس الزمن الذي يستغرقه في استعادتها بعد ساعة أو يوم أو أسبوع أو شهر.

ومن هذه التجارب خرج بما أصبح يُعرف اليوم بـ"منحنى النسيان"، وهو أحد أشهر الرسوم البيانية في علم النفس. وقد أظهر أن الإنسان ينسى جزءًا كبيرًا ممَّا تعلمه خلال الساعات الأولى، ثم يتباطأ معدل النسيان تدريجيًا مع مرور الوقت. وما زال هذا المنحنى، بعد أكثر من 140 عامًا، يُدرِّس في علم النفس والتعليم، وتُبنى عليه كثيرٌ من تطبيقات المراجعة الذكية.

لكن العلم لم يتوقف عند الورقة والقلم. فاليوم يستطيع الباحثون أن يشاهدوا الدماغ وهو يعمل. ومن خلال أجهزة التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي، يمكن للباحث أن يطلب من المتطوع حفظ مجموعة من الصور أو الكلمات، ثم يراقب، لحظةً بلحظة، المناطق الدماغية التي تنشط أثناء التذكُّر أو أثناء محاولات النسيان. وقد أظهرت هذه الدراسات أن النسيان قد يكون عمليةً نشطة، يشارك فيها الدماغ عمدًا من خلال تثبيط بعض الذكريات أو إضعافها.

وهناك طريقة أخرى تعتمد على تخطيط كهربية الدماغ (EEG)، الذي يقيس النشاط الكهربائي للخلايا العصبية بدقة زمنية عالية جدًا. ويستخدم هذا الأسلوب لمعرفة اللحظة التي تبدأ فيها الذكرى بالتشكل، أو اللحظة التي يبدأ فيها الدماغ بفقدانها، وهو ما يساعد الباحثين على فهم العلاقة بين الانتباه والذاكرة والنسيان.

ومن أشهر الاختبارات في هذا المجال اختبار رسم الساعة، الذي يُطلب فيه من الشخص رسم ساعة ووضع عقاربها على وقتٍ معين. ويبدو الاختبار بسيطًا، لكنه يكشف في دقائق عن جوانب متعددة من عمل الدماغ، تشمل: الذاكرة، والانتباه، والإدراك المكاني، والتخطيط.

وهناك أيضًا اختبار مونتريال المعرفي (MoCA)، والاختبار المُصغَّر للحالة العقلية (MMSE)، وهما من أكثر الأدوات استخدامًا في العيادات لتقييم الذاكرة والوظائف المعرفية، والمساعدة في الكشف المبكر عن الاضطرابات العصبية.

وربما يكون أكثر التجارب إثارةً هي تلك التي تطلب من المشاركين أن ينسوا، فيما يُعرف بـ"تمودج فُكر / لا تفكر" (Think/No-Think Paradigm)؛ إذ يطلب الباحث من المشاركين أن يحفظوا أزواجًا من الكلمات، ثم يعرض عليهم بعد ذلك إحدى الكلمتين، ويطلب منهم أحيانًا استدعاء الكلمة الأخرى، وأحيانًا منع أنفسهم من التفكير فيها تمامًا.

وقد بيّنت هذه التجارب، التي طوّرها عالما النفس مايكل أندرسون وكولين غرين، أن الإنسان يستطيع، إلى حدٍّ معين، أن يُضعف بعض الذكريات عمدًا، وأن النسيان ليس دائمًا عجزًا، بل يمكن له أن يكون فعلًا عصبياً مقصودًا.

وفي السنوات الأخيرة، دخل الذكاء الاصطناعي إلى مختبرات الذاكرة، وأصبح يساعد في تحليل الأنماط المعقدة للنشاط العصبي، والتنبؤ بمسار بعض الأمراض قبل ظهور أعراضها بسنوات. كما يعمل الباحثون على تطوير نماذج حاسوبية تُحاكي الطريقة التي يختار بها الدماغ ما يحتفظ به وما يتخلى عنه.

ولعلَّ أجمل ما تكشفه هذه الجهود كلها أن النسيان، الذي كان يُنظر إليه طويلاً بوصفه عيبًا في الذاكرة، أصبح اليوم أحد أكثر موضوعات علوم الأعصاب تعقيدًا وإثارة. فكل تجربة جديدة تقرب العلماء من فهم كيفية حدوث النسيان، وكيف يجعلنا ذلك أقدر على التعلم والتكيف مع العالم.



يبدو أن النسيان لم يكن خصمًا دائمًا للإنسان؛ ففي حالات نادرة، كان هو نفسه الشرارة الأولى لاكتشافات غيّرت وجه الحياة. وكان ذلك يحدث لأن أحدهم نسي تجربة، أو ترك أداة، أو أهمل ملاحظة بدت في البداية بلا قيمة. وحين عاد إليها، وجد أن النسيان هداية إلى اكتشاف ما لم يكن في الحسبان.

ولعل أشهر هذه القصص قد بدأت عام 1945م داخل مختبر شركة رايشيون الأمريكية. كان المهندس بيرسي سينسر يعمل على تطوير أجهزة الرادار، حين لاحظ أن قطعة شوكولاتة تركها في جيبه قد ذابت أثناء وقوفه بجوار جهاز يصدر موجات الميكروويف. وهذه الملاحظة العابرة دفعته إلى إعادة التجربة عمدًا، فوضع حبوب الذرة أمام الجهاز، فإذا بها تتحول إلى فشار، ثم وضع بيضة فانفجرت. ومن هنا، وُلد فرن الميكروويف، الذي أصبح واحدًا من أكثر الأجهزة المنزلية انتشارًا في العالم.

قاد اكتشاف بالمصادفة إلى ابتكار فرن الميكروويف.

حين صنع النسيان اكتشافًا





أحدث اكتشاف الأشعة السينية ثورة في الطب والتشخيص.

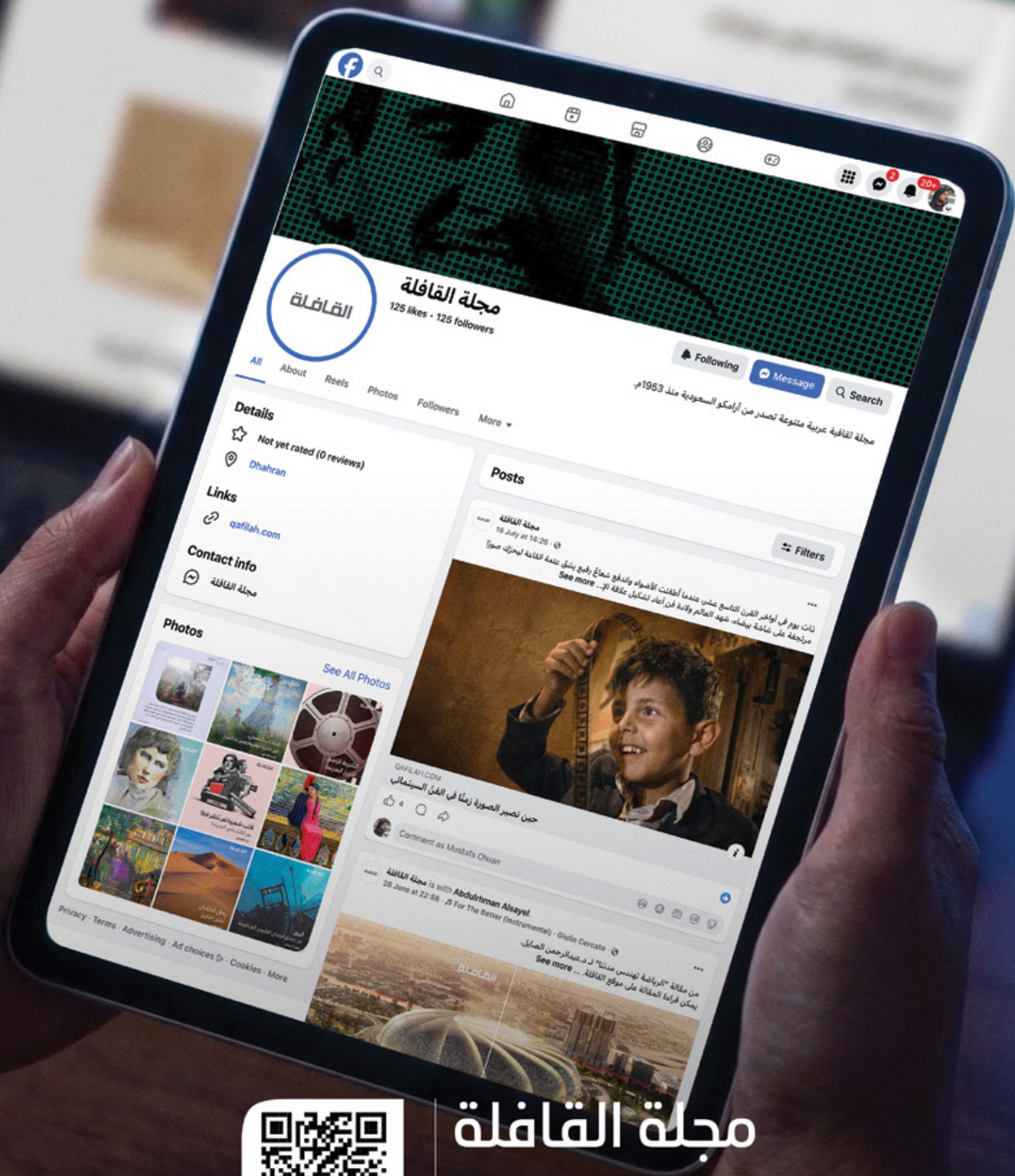
فاكتشف نوعاً جديداً من الأشعة، سمّاها "الأشعة السينية" (X-rays)، التي أحدثت ثورة في الطب والتشخيص.

وتكشف هذه القصص عن حقيقةٍ يردها كثيرٌ من مؤرخي العلوم، وهي أن الاكتشاف يبدأ دائماً من الانتباه إلى ما يبدو خطأً أو سهواً أو نسياناً. وقد لخص عالم الأحياء الفرنسي لويس باستور هذه الفكرة في عبارته الشهيرة: "الصدفة لا تخدم إلا العقل المستعد".

فالنسيان لم يكتشف البنسلين، ولا الميكروويف، ولا الأشعة السينية فحسب، بل اكتشفها علماء امتلكوا فضيلة أخرى: أن يتوقفوا أمام ما نسيه غيرهم، وأن يسألوا السؤال الذي لم يخطر ببال أحد. ولعلّ هذا هو الوجه الأقل شهرةً للنسيان، الذي يُزِيح انتباهنا عن الطريق المعتاد، ليقودنا إلى طريق لم نكن نقصد السير فيه أصلاً.

وفي العام نفسه تقريباً، كان عالم البكتيريا ألكسندر فليمنغ يعود إلى مختبره بعد إجازة قصيرة، ليجد أن بعض أطباق البكتيريا التي تركها قبل سفره قد تلوثت بعفنٍ غير مرغوب فيه. وكأي عالم دقيق، توقف عند ملاحظة صغيرة: البكتيريا المحيطة بالعفن اختفت تماماً. هذه اللحظة، التي بدأت بطبق ترك أو نسي على طاولة المختبر، فتحت الباب أمام اكتشاف البنسلين، أول مضاد حيوي في التاريخ، الذي عدّه كثيرٌ من المؤرخين أحد أهم الاكتشافات الطبية في القرن العشرين.

وتتكرر الحكاية نفسها في مجال آخر. فقد كان الفيزيائي الألماني فيلهلم رونتغن يدرس الأشعة المهبطية عام 1895م، حين غطي أنبوب التجربة بورق أسود لمنع الضوء من التسرب. لكنه نسي وجود شاشة مطلية بمادة فلورية على مقربة من الجهاز، ولاحظ أنها تضيء مع أن الضوء لا يصل إليها. دفعه ذلك إلى تتبّع السبب،



مجلة القافلة
على فيسبوك

القافلة

مجلة ثقافية متنوعة تصدر كل شهرين - العدد 718 | سبتمبر - أكتوبر 2026

