٢٠٢٦

عبود الجابري
شاعر ومترجم عراقي

مراجعات في التاريخ والفلسفة والروح

في الداخل..

- متعة المعاناة
- رمزية الضفائر عند الشعور
- سيكولوجية الكسل
- النار بين الأساطير والتقاليد
- المعنى الجذري للحب الصوفي
- أبرز المنظرين في فلسفة الحرب
- كيف لآلهة الحب أن تكون آلهة حرب؟
- المفهوم الديني للصراع بين النور والظلام
- الجسد والروح
- أساطير عالمية
- لمحة تاريخية عن العمامة
- السؤال حين يكون افتراضًا
- الأدب والأمراض النفسية
- المؤلّف المجهول«بين عظمة النصوص وخبرة التاريخ»
- احتضارٌ بلُغَة الشِّعر: آخرُ ما قاله الأدباء في النّزع الأخير من الموت

متعةُ المعاناة

عبود الجابري
شاعر ومترجم عراقي

في عالمٍ ينشدُ فيه الإنسانُ بفطرتِهِ البحثَ عن اللذّةِ وتجنّبَ الألمِ، قد تبدو فكرةُ «متعةِ المعاناةِ» في البدايةِ غريبةً ومتناقضةً مع المنطقِ السائدِ. ومع ذلك عندما نتأمّلُ بعمقٍ في التجاربِ الدينيةِ والفلسفيةِ عبر التاريخِ، نجدُ أنَّ المعاناةَ لم تكن يومًا مجردَ شرٍّ مطلقٍ، بل هيَ جسرٌ يعبرُ من خلالِهِ الإنسانُ نحو معنىً أعمقَ، ونحو شكلٍ مميّزٍ من السعادةِ يختلفُ جذريًا عن تلكَ السعادةِ المرتبطةِ بالراحةِ الفوريةِ أو الرفاهيةِ السطحيةِ. على مرِّ العصورِ وفي مختلفِ الحضاراتِ سعى الإنسانُ للتعبيرِ عن هذا التناقضِ بطرقٍ شتّى، وجميعُها تلتقي حول فكرةٍ أساسيةٍ: أنَّ الألمَ ليس صاحبَ قيمةٍ بحدِّ ذاتِهِ، بل تأتي قيمتُهُ ممّا يكشفُهُ من جوانبَ خفيّةٍ وتجاربَ تعطي للحياةِ معنىً أعمقَ. ومن هذا المنطلقِ ينبثقُ ذلكَ الشعورُ الاستثنائيُّ الذي يمكنُ تلخيصُهُ بـ «السكونِ في عمقِ الألمِ» أو «السلامِ الذي يولدُ من رحمِ المعاناةِ».

المعاناةُ في الديانات السماويّة

تتبوّأُ المعاناةُ في الأديانِ السماويةِ الرئيسيةِ، مثل الإسلامِ والمسيحيةِ واليهوديةِ، مكانةً مركزيةً في فهمِ الإنسانِ لعلاقتِهِ بالخالقِ ولإدراكِهِ معنى وجودِهِ، حيثُ تُعتبرُ المعاناةُ في الإسلامِ وسيلةً للتطهيرِ وسبيلًا لتحقيقِ الرقيِّ الروحيِّ، ويبرزُ ذلكَ في الحديثِ الشريفِ «ما يُصيبُ المسلمَ من نصبٍ ولا وصبٍ... إلا كفّرَ اللهُ بها من خطاياهُ»، الذي يدلُّ على أنَّ المصاعبَ التي يواجهُها المسلمُ تكونُ سبيلًا لتكفيرِ ذنوبِهِ وتنقيةِ نفسِهِ،

ويتمُّ تصويرُ الألمِ هنا ليس كعذابٍ فقط، بل كفرصةٍ خفيّةٍ تهدفُ إلى إعادةِ توجيهِ الإنسانِ نحو أهدافٍ أسمى. كما يتمُّ النظرُ إلى المعاناةِ في الإسلامِ على أنّها اختبارٌ إلهيٌّ يُظهرُ صبرَ الإنسانِ وصدقَهُ في مواجهةِ التحدّياتِ، وفقًا لما جاءَ في القرآنِ الكريمِ ما يتجلّى في قولِهِ تعالى: «ولنبلونّكم بشيءٍ من الخوفِ والجوعِ...» من تجربةِ الابتلاءِ التي تسعى إلى تقويةِ العلاقةِ باللهِ وتكريسِ الثباتِ الروحيِّ. فالأثرُ الإيجابيُّ لا ينبعُ من الألمِ ذاتِهِ، بل من الدروسِ والعزيمةِ التي تتولّدُ عن مواجهتِهِ. أمّا في المسيحيةِ، فإنَّ المعاناةَ تُفهمُ باعتبارِها جزءًا من الرحلةِ الإنسانيةِ المشتركةِ، وهي طريقٌ يحملُ الشعورَ بالرجاءِ بالرغمِ من الألمِ. يُجسّدُ بولسُ الرسولُ هذا المعنى حينَ يُعلنُ عن تداخلِ الحزنِ والفرحِ في التجربةِ الإنسانيةِ، مشيرًا إلى قدرةِ الإنسانِ على الجمعِ بين المشاعرِ المتناقضةِ دونَ أن تهدمَ إحداها الأخرى. هذهِ النظرةُ تُظهرُ أنَّ الحزنَ يمكنُ أن يتعايشَ مع الرجاءِ في صورةٍ متكاملةٍ تُغذّي الإيمانَ. وفي اليهوديةِ، تأخذُ المعاناةُ دورًا جوهريًا ضمنَ مسيرةِ العلاقةِ القائمةِ بين اللهِ وشعبِهِ، حيثُ تُنظرُ إليها كوسيلةٍ للاختبارِ والتعلّمِ. تأتي هذهِ الفكرةُ بوضوحٍ في قصصِ الأنبياءِ التي تتمحورُ حول الصراعاتِ والمحنِ، التي تؤدّي في النهايةِ إلى اكتسابِ الحكمةِ وبناءِ فهمٍ أعمقَ لمعاني الحياةِ وإرادةِ الخالقِ. بذلكَ تعكسُ الدياناتُ السماويةُ منظورًا مشتركًا يربطُ المعاناةَ بالغايةِ الساميةِ والتجربةِ الإنسانيةِ المتعاليةِ.

المعاناة في الدياناتِ غيرِ السماويّة

عندَ استكشافِ تقاليدِ الأديانِ غيرِ السماويةِ، يبرزُ موضوعُ المعاناةِ كعنصرٍ متكرّرٍ يظهرُ بأوجهٍ متعدّدةٍ ويمتدُّ برسائلَ عميقةٍ تستحقُّ التأمّلَ. ففي البوذيةِ، تُعدُّ المعاناةُ

حجرَ الأساسِ لفهمِ حقيقةِ الوجودِ، صحيحٌ أنّها ليست غايةً يُسعى إليها، لكنّها تُعتبرُ محطةً ضروريةً على طريقِ التحرّرِ الروحيِّ، ولا يعني إدراكُ المعاناةِ هنا الاستسلامَ لها، بل هو بدايةُ رحلةٍ نحو السلامِ الداخليِّ وبلوغِ حالةٍ من الصفاءِ العميقِ. على الجانبِ الآخرِ، في الفلسفةِ الهندوسيةِ يرتبطُ مفهومُ المعاناةِ ارتباطًا وثيقًا بمبدأِ «الكارما»، حيثُ يُفسَّرُ الألمُ كنتيجةٍ طبيعيةٍ لأفعالِ الماضي. لكنَّهُ لا يأتي بلا فائدةٍ؛ بل يمكنُ النظرُ إليهِ كفرصةٍ لإعادةِ تشكيلِ وتوجيهِ المسارِ الروحيِّ بوعيٍ أعمقَ. ومن خلالِ ممارساتٍ مثل التأمّلِ والانضباطِ الذاتيِّ، يتحوّلُ الألمُ إلى أداةٍ تعينُ الإنسانَ على التطوّرِ والارتقاءِ الذاتيِّ. أمّا الفلسفةُ الرواقيةُ، فتقدّمُ مقاربةً مختلفةً لكنّها لا تقلُّ حكمةً، فالألمُ في نظرِ الرواقيينَ جزءٌ لا يتجزّأُ من واقعِ الحياةِ، وليسَ شيئًا ينبغي رفضُهُ أو تجنّبُهُ، وفي المقابلِ، يتعلّقُ الأمرُ بطريقةِ التعاملِ معهُ. فالحكيمُ الرواقيُّ لا يرى الألمَ كعبءٍ يستحقُّ الهروبَ منهُ، بل كحقيقةٍ تُحتَضنُ وتُواجَهُ ببصيرةٍ وهدوءٍ، وعندما يواجهُ الإنسانُ الألمَ بشجاعةٍ ووعيٍ، فإنَّ هذا الألمَ يتحوّلُ إلى مصدرِ قوّةٍ يُثري الحكمةَ وينمّي الروحَ. هذهِ الرؤى المتباينةُ تقودُنا إلى استنتاجٍ أساسٍ؛ هو أنَّ المعاناةَ ليست نهايةَ المطافِ أو عقبةً دائمةً، بل يمكنُ أن تكونَ بوابةً إلى وعيٍ أوسعَ ونموٍّ داخليٍّ أكثرَ عمقًا. الأهمُّ هو الطريقةُ التي نختارُ بها التعاملَ معها، بحكمةٍ وقلبٍ متقبّلٍ ومفتوحٍ.

اللذّةُ الروحيّةُ لا اللذّةُ الحسّيّةُ

يتّضحُ من هذهِ الأفكارِ المتنوّعةِ أنَّ مفهومَ «متعةِ المعاناةِ» لا يتعلّقُ بالاستمتاعِ بالألمِ من منظورٍ جسديٍّ بحتٍ، بل يحملُ في طيّاتِهِ معنىً أعمقَ. هنا، تكونُ المتعةُ مرتبطةً

بلحظاتِ الاكتشافِ؛ اكتشافِ المعنى وراءَ التجاربِ، والاقترابِ خطوةً نحو الحقيقةِ، والشعورِ بأنَّ حياتَنا تحملُ هدفًا أسمى يتجاوزُ حدودَ الألمِ ذاتِهِ. إنّها تلكَ اللحظةُ التي يُدركُ فيها الإنسانُ أنَّ معاناتَهُ ليست مجرّدَ حالةٍ عبثيةٍ، بل هي جزءٌ من عمليةٍ مستمرةٍ تُسهمُ في بناءِ شخصيتِهِ وصقلِها. عندها فقط يتحوّلُ الألمُ إلى دورٍ إيجابيٍّ، من عدوٍّ مُرهقٍ إلى معلّمٍ مُلهِمٍ، ومن عبءٍ ثقيلٍ إلى رحلةٍ تنسجُ خيوطَ النضجِ والعمقِ الإنسانيِّ.

الحزنُ والفرحُ: مفارقةٌ إنسانيّةٌ

من أكثرِ اللحظاتِ الإنسانيةِ تأثيرًا وعمقًا تلكَ التي يتداخلُ فيها الحزنُ والفرحُ في آنٍ واحدٍ، لتنسجَ لوحةً معقّدةً من الأحاسيسِ يصعبُ فكُّ رموزِها. فقد يجدُ الإنسانُ نفسَهُ أمامَ ألمِ فقدانٍ مُفجعٍ أو إحباطٍ مُقلقٍ، لكنَّهُ رغمَ ذلكَ يشعرُ في داخلِهِ بنوعٍ من الهدوءِ أو أملٍ خفيٍّ يبعثُ فيهِ شعورًا بالسكينةِ. هذهِ الحالةُ لا تعبّرُ عن صراعٍ بينَ مشاعرَ متضاربةٍ، بل تُجسّدُ قدرةَ النفسِ البشريةِ الاستثنائيةِ على التفاعلِ مع تناقضاتِ الحياةِ. إنَّها لحظةٌ تتجلّى فيها الحكمةُ التي تناولتْها النصوصُ الفلسفيةُ والدينيةُ على مرِّ العصورِ، مؤكّدةً أنَّ الفرحَ الحقيقيَّ لا يُلغي الحزنَ بالضرورةِ، بل قد يُشكّلُ معهُ شراكةً عميقةً في رحلةِ الوجودِ. وربما يكمنُ الجمالُ الحقيقيُّ في هذا التوازنِ الساحرِ، حيثُ يُدركُ الإنسانُ أنَّ الحزنَ لا يجبُ أن يُقصيَ الفرحَ، وأنَّ الفرحَ قد يحملُ بينَ طيّاتِهِ أصداءً للحزنِ، ليغدوَ الوجودُ تجربةً متكاملةً تُثري الروحَ وتعكسُ عمقَ الحياةِ بكلِّ جوانبِها.

آثارُ هذا الفهمِ في حياةِ الإنسان

عندما يُدركُ الإنسانُ هذا المعنى العميقَ، تتبدّلُ رؤيتُهُ للحياةِ بصورةٍ شاملةٍ. يتحرّرُ من قيودِ التظاهرِ، فلم يعدْ مُجبرًا على إخفاءِ ألمِهِ أو ادّعاءِ القوّةِ طوالَ الوقتِ. يكتسبُ بذلكَ صلابةً نفسيةً أكبرَ، حيثُ يفقدُ الألمُ تأثيرَهُ الذي كانَ يُنهكُهُ في السابقِ. بالإضافةِ إلى ذلكَ، تتطوّرُ لديهِ حساسيةٌ أكثرُ رقّةً تجاهَ مشاعرِ الآخرينِ، وهو ما يُمكّنُهُ من مشاركتِهم أفراحَهم وأتراحَهم بأسلوبٍ يدعمُهم دونَ أن يُضيفَ إلى أعبائِهم. فالحزنُ الناضجُ لا يُفسدُ لحظاتِ السعادةِ، والسعادةُ العميقةُ لا تنتقصُ من قيمةِ الحزن.

بينَ الأنانيّةِ والنضجِ

لفهمٍ أعمقَ لهذهِ الفكرةِ، يمكنُنا التمييزُ بينَ نوعينِ من الحزنِ يختلفان في جوهرِهِما وتأثيرِهِما. النوعُ الأوّلُ هو الحزنُ الأنانيُّ الذي يتمحورُ حولَ الذاتِ ويسعى بشتى الطرقِ لجذبِ الانتباهِ، حتى لو جاءَ ذلكَ على حسابِ العلاقاتِ أو مشاعرِ الآخرينِ. هذا النوعُ غالبًا ما يكونُ ضجيجًا يُعكّرُ صفوَ الحياةِ المشتركةِ، ويؤدّي إلى خلقِ توتّراتٍ بدلًا من حلولٍ. أمّا النوعُ الثاني، فهو الحزنُ الناضجُ الذي ينبعُ من مكانٍ أعمقَ وأكثرَ وعيًا. يتشكّلُ هذا الحزنُ من الإدراكِ العميقِ للأمورِ ومن المحبّةِ الحقيقيةِ التي تحملُ في طيّاتِها رحابةً وسخاءً. وجودُهُ هادئٌ ولطيفٌ، لكنَّهُ يتركُ أثرًا إيجابيًا غنيًا، إذ يمنحُ العلاقاتِ واللحظاتِ المشتركةِ عمقًا ومعنىً أكبرَ. وفي النهايةِ، بينما يستهلكُ النوعُ الأوّلُ الطاقةَ ويُضعفُ الروابطَ، فإنَّ النوعَ الثانيَ يُغذّيها ويُعزّزُ من جمالِ وقيمةِ الحياةِ.

خاتمةٌ مفتوحةٌ

«متعةُ المعاناةِ ليستْ مجرّدَ فكرةٍ رومانسيةٍ تدعو لتقبّلِ الألمِ أو التغنّي بهِ، بل هي دعوةٌ لإعادةِ التفكيرِ في مفهومِهِ من منظورٍ مختلفٍ. نعم، الألمُ بمقدورِهِ أن يكونَ قاسيًا وصعبًا على النفسِ، ولكنَّهُ يحملُ في طيّاتِهِ فرصةً للتأمّلِ واكتشافِ جوانبَ أعمقَ من الحياةِ. قد يكونُ وسيلةً تمنحُنا معنىً أعمقَ للسلامِ، ذلكَ السلامُ الداخليُّ الذي لا يتزعزعُ بتقلّباتِ الأيامِ ولا يعتمدُ على الظروفِ. لكنْ يبقى التحدّي الحقيقيُّ: هل يمكنُنا تحويلُ ما يُثقلُنا ويُخيفُنا إلى بذرةٍ تنمو؛ بذرةٍ تقودُنا إلى النضجِ وتمنحُنا القوّةَ؟ الإجابةُ عن هذا السؤالِ ليستْ مجرّدَ نظريةٍ تُردَّدُ أو عبارةٍ تُكتبُ، بل تُترجمُ عبرَ تجربةٍ حياتيةٍ. إنّها الرحلةُ التي نخوضُها خلالَ مواجهتِنا للآلامِ والصعابِ، وحينَ تنجحُ المعاناةُ في التواصلِ مع المعنى الحقيقيِّ، ينشأُ نوعٌ جديدٌ من الفرحِ. قد لا يكونُ هذا الفرحُ جليًا للعينِ أو ملموسًا بشكلٍ مباشرٍ، لكنَّهُ ينبضُ بقوّةٍ في أعماقِ الروحِ ويتركُ أثرًا لا يُنسى.»

رمزية الضفائر عند الشعوب

عبود الجابري
شاعر ومترجم عراقي

على مر العصور لم تكن الضفائر مجرد تسريحات شعر عادية، بل مثّلت رموزاً متجذرة للهوية، والصمود، والمكانة الاجتماعية، بل حتى استراتيجيات للبقاء، وهو ما جعلها شاهدة حيّة على تاريخ وثقافة مجتمعات بأسرها. يشير البعض إلى أنّ الشعر يحمل في طياته ذكريات الماضي، وإذا كان هذا صحيحاً، فإنّه بالتأكيد يعكس أيضاً موروثات ثقافية ضاربة في القدم. وعلى الرغم من تنوع طبيعة الشعر وخصائصه باختلاف البيئات الجغرافية، إلا أنّ أنماط التصفيف تروي قصصاً عن القيم والمعتقدات الثقافية الخاصة بكل مجتمع.

تاريخياً، انتشر استخدام الضفائر بأساليب متباينة في أرجاء العالم، وهو ما يعكس قدرتها على التحول من مجرد مظهر بسيط إلى تعبير جمالي معقد محمل بالدلالات الثقافية العميقة. فقد كانت هذه التسريحات ترمز أحياناً إلى الطبقات الاجتماعية وأدوارها، وأحياناً أخرى حملت معاني ترتبط بالتحولات الثورية أو الهوية الجماعية. وبذلك أصبح لكل ثقافة وقومية رؤيتها وتفسيرها الخاص للضفائر، ومعناها وأثرها في التعبير عن هويتها الجمعية.

أفريقيا

تعود جذور الضفائر في الثقافة الأفريقية إلى أكثر من ٥ آلاف عام، وكانت جزءاً لا يتجزأ من هوية القبائل الأفريقية، واستمرت في لعب دور مركزي حتى خلال فترة تجارة الرقيق

عبر المحيط الأطلسي. وتشير أقدم الأدلة المادية على استخدام الضفائر إلى نقوش مصرية قديمة يعود تاريخها إلى حوالي ٣٥٠٠ قبل الميلاد، بالإضافة إلى بقايا شعر مضفور يُقدّر عمرها بما يزيد عن ٣٠٠٠ عام.

في الحضارات الأفريقية القديمة تطورت الضفائر لتصبح وسيلة رمزية للتعبير الثقافي والاجتماعي، حيث حملت الأنماط المميزة معاني عميقة ما تزال حاضرة في الذاكرة الجماعية حتى يومنا هذا. ففي السودان، على سبيل المثال، ارتبطت تسريحات الضفائر التقليدية المعروفة بـ «ضفائر مشاط» بالفتيات الصغيرات للتعبير عن الأنوثة، وكانت تُعتبر رمزاً لتقدير الأمهات ودورهن في صون التراث الثقافي. وكانت النساء يجتمعن في مناسبات احتفالية مخصصة لتصفيف الضفائر، وهو ما شكّل فرصة لتبادل المهارات والاحتفاء بالموروث.

مع ظهور تجارة الرقيق عبر المحيط الأطلسي، اكتسبت الضفائر دوراً عملياً وحيوياً للبقاء. لجأت النساء الأفريقيات حينها إلى إخفاء الأرز أو الحبوب في ضفائرهن لضمان توفر الطعام خلال الرحلات الطويلة والشاقة عبر المحيط. بالإضافة إلى ذلك استخدم المستعبدون الضفائر كأداة لنقل رسائل سرّية أو لتمثيل خرائط تساعدهم على الهروب والوصول إلى بر الأمان.

في العصر الحديث أصبحت الضفائر الأفريقية تسريحة شعر تحظى بشعبية كبيرة داخل المجتمعات السوداء حول العالم. ورغم شيوعها كمظهر جمالي، إلا أنّها تحتفظ بدلالاتها العميقة كرمز للفخر بالهوية الثقافية والتاريخ الثري الذي تحمله هذه التقاليد العريقة.

المكسيك

في المكسيك ترتبط تقاليد تزيين الشعر بالضفائر بعمق بجذور المجتمعات الأصلية، لا سيّما مجتمع المازاتيك الذي يقطن سكانه مناطق شمال أواكساكا، وبوبيلا، وفيراكروز. وتحتل الضفائر بين نساء المازاتيك مكانة رمزية تعكس الوضع الاجتماعي والشخصي للأفراد. فعلى سبيل المثال تُشير الضفيرتان المتدليتان على الظهر إلى أنّ المرأة عزباء، بينما يدلّ وضع ضفيرة واحدة إلى الأمام وأخرى إلى الخلف على الخطوبة. أمّا إذا كانت الضفيرتان موجهتين نحو الأمام، فيُعدّ ذلك دلالة على الزواج. علاوة على ذلك يتجاوز دور الضفائر البُعد الفردي لتُمثل رمزاً للوحدة والتضامن، وتعكس أهمية التعاون والعمل الجماعي الذي يُشكّل حجر الزاوية في حياة مجتمعات السكان الأصليين بالمكسيك. وتُعدّ النساء من هذه المجتمعات فخورات بالضفائر، إذ يعتبرنها وسيلة للتعبير عن القيم المشتركة التي تسهم في تعزيز هويتهن الثقافية واحترامهن للتقاليد العريقة.

إلى جانب ذلك، تتميز كل ولاية مكسيكية بأنماط فريدة من تصميمات الضفائر التي تتنوع في أشكالها وألوانها وتُزين غالباً بشرائط وعناصر رمزية. ولا تقتصر أهمية هذه العناصر على تأكيد الفخر بالهوية الثقافية والانتماء الوطني، بل تعكس أيضًا صلة وثيقة بالتاريخ والتراث الثقافي للمجتمعات الأصلية. ومن خلال نقل هذه التقاليد عبر الأجيال تستمر العديد من النساء والفتيات في تبنّي هذا الأسلوب التقليدي وجعله جزءاً لا يتجزأ من حياتهن اليومية حتى يومنا هذا.

الدول الإسكندنافية

عندما كانت الدول الإسكندنافية تشكل اتحادًا يضم النرويج والسويد والدنمارك، برز الفايكنج كأحد أبرز الثقافات التي يُعتقد أنّها أولت اهتماماً خاصاً لتصفيف الشعر عبر الضفائر، والتي ربما كانت تتمتع بأبعاد اجتماعية وثقافية. على الرغم من ندرة الأدلة التاريخية التي تُشير بوضوح إلى هذه العادة، فإنّ بعض فنون عصر الفايكنج والقطع الأثرية الباقية تقدّم لمحات عن هذا الجانب من حياتهم، إلا أنّ حرق الموتى كجزء من طقوسهم أدى إلى افتقارنا لبقايا مادية كافية لإثبات ذلك بصورة قاطعة. مع ذلك، هناك افتراضات منطقية تفيد بأنّ الضفائر كانت تُستخدم لأغراض عملية، مثل إبقاء الشعر بعيداً عن الوجه أثناء القتال أو العمل أو السفر، وهو أمر متكرر في العديد من الثقافات الأخرى. ويُعتقد أنّ الفايكنج أبدعوا أنماطاً مميزة في ضفائرهم للتعبير عن حالتهم الاجتماعية، حيث كانت التسريحات الأكثر تفصيلاً تشير إلى الانتماء إلى عشيرة معينة أو تمثل مكانة اجتماعية رفيعة. وفقاً لشركة Tales of Valhalla التي تختص بتصنيع منتجات مستوحاة من ثقافة الفايكنج، يُفترض أنّ الضفائر لم تكن مجرد وسيلة للتعبير الاجتماعي، بل حملت أيضاً رمزية روحية. العقد والضفائر ربما عكست الروابط مع الآلهة، ووُظِّفت لدرء الأرواح الشريرة أو مثلت ترابط الحياة بأبعادها المختلفة. وهكذا، لا يبدو أنّ الضفائر اقتصرت على الجوانب العملية والمظهر الجمالي فحسب، بل شكلت أيضاً رمزاً للمكانة والدلالات الروحية لدى الفايكنج، مؤكدة على الروح الجماعية والهوية الموحدة لقراهم وعشائرهم.

سكان أمريكا الأصليون

تحمل الضفائر الثلاثية في الشعر رمزية عميقة لدى معظم القبائل، إذ تُعبّر عن العلاقة المتوازنة بين الجسد والعقل والروح. تجسد تسريحة الضفائر الوسطية مفهوم التناغم بين الجوانب الجسدية والروحية والاجتماعية، مع إبراز صلة وثيقة بالطبيعة. وتشكل هذه التسريحة غالباً نقطة بدء لرحلات ثقافية مهمة. ويحظى الشعر بمكانة مقدسة في ثقافة السكان الأصليين، حيث يُعتبر انعكاساً للهوية الذاتية وجزءاً من الروحانية. على سبيل المثال، قَصّ الشعر يُعدّ رمزاً لفقدان جانب من الذات، ولذلك لا يتم إلا في مناسبات استثنائية، مثل فترة الحداد على وفاة قريب. مع ذلك قد تختلف هذه الممارسات بين القبائل، فبعض القبائل، كمجتمع الأباتشي، تُجري طقوساً خاصة لقص الشعر، بينما تقوم قبائل أخرى مثل النافاجو بقص شعر الأطفال عند بلوغهم عمر السنة الأولى، ثم يُترك لينمو طبيعياً بعد ذلك. ويبقى الشعر رمزاً راسخاً للهوية الثقافية للسكان الأصليين في أمريكا، حيث يستمر في لعب دور محوري في حياتهم اليومية وتقاليدهم الروحية.

العصر اليوناني الروماني

في العصر اليوناني الروماني، حيث تداخلت الثقافات بين اليونان وروما، شكّلت تسريحات الشعر عنصراً أساسياً للتعبير عن المكانة الاجتماعية والرمزية الدينية. وكانت الضفائر، على وجه التحديد، رمزاً للثروة والمكانة المرموقة، تحمل في طياتها معاني عميقة. ومن بين أبرز التسريحات في تلك الفترة، تصدرت تسريحة الإمبراطورة الرومانية ليفيا دروسيلا المشهد، إذ جمعت بين ضفيرة مميزة تتدلى على الجبهة وكعكة أنيقة تلتف في مؤخرة الرأس. بحسب الدكتورة ماريس روز، أستاذة

تاريخ الفن بجامعة فيرفيلد، كانت هذه التسريحة تُجسّد صورة مثالية للزوجة والأم، وقد لاقت رواجاً كبيراً بين الفتيات الشابات كرمز للفضيلة والانضباط.

ولم يقتصر تأثير الضفائر على المجال الاجتماعي فقط، بل ارتبطت أيضاً بروابط دينية عميقة. يظهر هذا بشكل واضح في تماثيل الكارياتيد المزينة لمعبد إريختيون في الأكروبوليس بأثينا. صُمم شعر تلك التماثيل بأسلوب متقن، يجمع بين ضفائر طويلة تنسدل على طريقة ذيل السمكة وأخرى تلتف حول الرأس، إضافة إلى خصلات مجعدة خلف الأذنين. وأشارت الدكتورة كاثرين شواب، أستاذة تاريخ الفن في جامعة فيرفيلد، إلى أنّ هذه التصاميم تمثل مزيجاً فريداً يعكس هوية الفتيات المشاركات في الطقوس الدينية والمواكب الاحتفالية.

في تلك الحقبة، لم تكن الضفائر مجرّد عنصر جمالي، بل كانت رمزاً يُعبّر عن مكانة المرأة وقيمها الأخلاقية والاجتماعية، ممّا أضفى عليها طابعاً خاصاً وميزة جعلتها علامة فارقة في تلك الحضارة.

الصين

كما هو الحال في تقاليد العديد من الشعوب، كانت تسريحات الضفائر شائعة بين الفتيات الصغيرات في الصين القديمة، خاصة قبل بلوغهن سن الزواج. إلا أنّ هذه الضفائر تحمل في طياتها تاريخاً يرتبط بالعنف والقمع. خلال فترة حكم أسرة تشينغ، أصدر الوصي المانشو دورغون قراراً يلزم رجال الهان الصينيين بتصفيف شعرهم على هيئة ضفيرة كرمز للطاعة والولاء للأسرة الحاكمة. اتسمت هذه التصفيفة بحلق

الجزء الأمامي من الرأس وترك ضفيرة طويلة تنسدل من الخلف، وهو الأمر الذي أثار استياءً واسعاً بين السكان، حيث اعتبره الكثيرون انتهاكاً لثقافتهم وهويتهم.

بحلول عام ١٦٤٥ أصبحت عقوبة مخالفة هذا القرار صارمة للغاية؛ إذ كان الإعدام مصير أيّ رجل يتخلف عن الالتزام بتصفيفة الشعر خلال عشرة أيام. منذ البداية تعامل الشعب الصيني مع هذه التصفيفة كرمز للإذعان والخضوع لسلالة تشينغ الحاكمة، وسرعان ما اكتسبت دلالة سياسية تجسد استبداد الحكومة وضعفها. ومع الوقت، لعبت تلك الضفيرة دوراً بارزاً في التعبير عن النفور الشعبي من النظام القائم، بينما قاد الثوار جهوداً متصاعدة للإطاحة بهذا التقليد القسري، وهو ما عكس الروح الثورية للشعب الصيني. وقد أصبح النضال من خلال تصفيف الشعر، بمختلف أشكاله عبر التاريخ، وسيلة للتعبير عن المقاومة واستعادة الهوية الثقافية وترسيخ الحرية الشخصية، ممّا يجعل قصص الشعر أكثر من مجرد مظهر خارجي لتصبح جزءاً من تاريخ يقاوم الطغيان.

روسيا

في روسيا القديمة كانت الضفائر الطويلة جزءاً جوهرياً من هوية المرأة ورمزاً لمكانتها الاجتماعية. كان يُعتقد أنّ طول وكثافة الضفيرة يعكسان استعداد الفتاة للزواج ورغبتها فيه، ممّا جعلها تحمل أهمية اجتماعية وثقافية كبيرة. من بين التقاليد الشهيرة في تلك الحقبة كان فك الضفائر عشية الزفاف يعتبر طقساً يرمز إلى الانتقال نحو حياة جديدة. وفي بعض المناطق كانت الفتيات يمنحن ضفائرهن كهدية رمزية للأزواج المستقبليين، تعبيراً عن الثقة والإخلاص.

بعد الزواج أصبح ارتداء غطاء الرأس تقليداً إلزامياً للنساء عند مغادرتهن المنزل، حيث تميزت الضفائر بتصاميم أكثر تعقيداً لكنّها غالباً ما كانت مخفية تحت الكوكوشنيك التقليدي. أمّا في حالات الترمل، فقد لجأت بعض النساء إلى قص ضفائرهن كعلامة على الحداد، وهو تصرف يعكس عدم الرغبة في الدخول في علاقة زوجية جديدة. بذلك احتلت الضفائر مكانة رمزية عميقة في الثقافة الروسية القديمة كمؤشر للنضج والتأهب للحياة الزوجية.

الضفائر عند العرب

تحمل الضفائر أو الجدائل في التراث العربي إرثاً غنياً ومعاني رمزية عميقة تتجاوز كونها مجرد تسريحة شعر. ارتبطت هذه الرمزية بالهوية، والقوة، والمكانة الاجتماعية، وأحياناً بالحزن في مختلف الثقافات العربية، خاصة عند البدو. وفيما يلي أبرز ما تمثله الضفائر عبر الزمن:

- **القوة والفروسية:** كانت الضفائر الطويلة للرجال، خصوصاً على جانبي الرأس أو خلفه، تعكس الشجاعة والفروسية، وقد اشتهر بذلك بدو الحجاز ونجد قديماً.

- **الأنفة والعزة:** يُعبّر الاعتناء بالشعر وتشكيله في ضفائر متقنة عن الثبات وقوة الشخصية والأنفة.

- **رمز المحارب:** اعتُبرت الضفائر علامة على مكانة المحارب أو الفارس، حيث كانت تضفر لتسهيل الحركة أثناء المعارك.

- **تأسياً بالسنّة النبوية:** رأت بعض الفتاوى أنّ إطالة الرجل لشعره وتضفيره أمر جائز، اقتداءً بالنبي محمد ـ صلى الله عليه وسلم ـ الذي كان يطيل شعره.

- **الأنوثة والجمال:** كانت الضفائر الطويلة، وخاصة الضفائر الفردية مثل «السبع ضفائر»، رمزاً للأنوثة والجاذبية في التقاليد الشعبية.

- **الهوية والمجتمع:** تميزت أنواع الضفائر بتحديد الانتماء القبلي أو الحالة الاجتماعية للمرأة، كأن تدل على ما إذا كانت متزوجة أو عزباء.

- **الحداد والحزن:** في حالات الحزن العميق أو المصائب، كانت النساء العربيات قديماً يقصصن ضفائرهن كطريقة للتعبير عن الوجع ورفض الواقع.

- **الشرف والنخوة:** ربطت الضفائر بكرامة القبيلة، حيث كان قصُّها عند الضرورة بمثابة صيحة استغاثة تستثير نخوة الرجال.

سيكولوجية الكسل

عبود الجابري
شاعر ومترجم عراقي

ظهرَ مصطلحُ «الكسل» في القرن السادس عشر، بينما تعودُ المصطلحاتُ الأخرى المرتبطةُ بهِ، مثلُ «الخمول»، إلى حقبٍ زمنيةٍ أقدمَ، كلمةُ «الكسل» مشتقةٌ من المصطلحِ اللاتينيِّ»indolentia»، الذي يحملُ معنى «دونَ ألمٍ»، أمّا «الخمولُ»، فهو مصطلحٌ يمتلكُ دلالاتٍ أعمقَ من الناحيتين الأخلاقيةِ والروحانيةِ، وفي السياقِ المسيحيِّ، يُعتبرُ الخمولُ واحدةً من الخطايا السبعِ المميتةِ، إذ يُقالُ إنّه يفتحُ البابَ للشرِّ ويُعيقُ تحقيقَ خطةِ اللهِ للبشريةِ، وتشملُ بقيةُ الخطايا السبعِ الكبرى: الشهوة، الشراهة، الطمع، الغضب، الحسد، التكبّر.

التسويف

الكسلُ والتسويفُ هما مفهومانِ مختلفانِ ينبغي التمييزُ بينهما، حيثُ يعني التسويفُ تأجيلَ القيامِ بمهمةٍ معينةٍ لصالحِ الانشغالِ بأنشطةٍ أخرى تبدو أكثرَ يُسرًا أو متعةً، لكنّها غالبًا ما تكونُ أقلَّ أهميةً أو استعجالًا، ومع ذلكَ، فإنَّ تأجيلَ المهامِّ لأسبابٍ بنّاءةٍ أو استراتيجيةٍ لا يُعتبرُ من قبيلِ التسويفِ. ولكي يتصفَ التأجيلُ بالتسويفِ، ينبغي أن يكونَ مدفوعًا بتخطيطٍ سيئٍ وغيرِ فعالٍ يؤدي في النهايةِ إلى ضررٍ أكبرَ للشخصِ المُسوِّفِ، مثل الشعورِ بالإجهادِ، الشعورِ بالذنبِ، أو انخفاضِ الإنتاجيةِ، وعلى سبيلِ المثالِ، هناكَ فرقٌ واضحٌ بينَ تأجيلِ إعدادِ الإقرارِ الضريبيِّ حتى يتمَّ جمعُ كافةِ البياناتِ اللازمةِ بشكلٍ كاملٍ، وبينَ تأجيلِهِ إلى حدٍّ يُربكُ المواعيدَ ويُسببُ اضطرابًا ويؤدي إلى فرضِ غراماتٍ.

من ناحيةٍ أخرى، هناكَ جانبٌ مشتركٌ بينَ الكسلِ والتسويفِ وهو غيابُ الحافزِ، لكنَّ الفرقَ الجوهريَّ يكمنُ في أنَّ الشخصَ الكسولَ لا يرغبُ في أداءِ المهمةِ من الأساسِ، بينما المُسوِّفُ لديهِ نيةٌ حقيقيةٌ لإتمامِها وغالبًا ما يقومُ بها في النهايةِ، حتى وإن كلفَهُ ذلكَ جهدًا نفسيًّا وعصبيًّا إضافيًّا.

الكسل

الكسلُ هو عدمُ القيامِ بأيِّ شيءٍ. قد يكونُ ذلكَ بسببِ الكسلِ، أو لعدمِ وجودِ ما يشغلُكَ أو لعجزِكَ المؤقتِ عن القيامِ بهِ. أو ربما تكونُ قد أنجزتَهُ بالفعلِ وتستريحُ أو تستعيدُ عافيتَكَ. وغالبًا ما يُضفى على الكسلِ طابعٌ رومانسيٌّ، كما يتجلى في التعبيرِ الإيطاليِّ«dolce far niente» ، أي «من الجميلِ ألّا تفعلَ شيئًا»، ويبررُ كثيرٌ من الناسِ لأنفسِهم أنّهم يعملونَ بجدٍّ بدافعِ الرغبةِ في الكسلِ، وليس لأنّهم يُقدّرونَ عملَهم أو نتاجَهُ. مع أنَّ غريزتَنا الطبيعيةَ تميلُ إلى الكسلِ، إلا أنَّ معظمَ الناسِ يجدونَ صعوبةً في تحملِ الكسلِ لفتراتٍ طويلةٍ، فقد يُشعرُنا الانتظارُ في طابورٍ لمدةِ نصفِ ساعةٍ في زحامٍ مروريٍّ بالضيقِ والتوترِ، ولذلكَ يُفضّلُ العديدُ من السائقينَ سلوكَ طريقٍ بديلٍ حتى لو كانَ سيستغرقُ وقتًا أطولَ من البقاءِ في الزحام.

تشيرُ الأبحاثُ الحديثةُ إلى أنّهُ على الرغمِ من ميلِنا الفطريِّ إلى الخمولِ، إلا أنَّ الناسَ يميلونَ إلى البحثِ عن أيِّ عذرٍ واهٍ لإشغالِ أنفسِهم، علاوةً على ذلكَ، يشعرُ الناسُ بسعادةٍ أكبرَ عندَ انشغالِهم، حتى لو كانَ هذا الانشغالُ مفروضًا عليهم، ويرجّحُ العلماءُ أنَّ العديدَ من الأهدافِ المعلنةِ التي يسعى الناسُ لتحقيقِها قد لا تكونُ سوى مبرراتٍ لإشغالِ أنفسِهم.

أعتقدُ أنَّ هذا مظهرٌ من مظاهرِ آليةِ الدفاعِ النفسيِّ: وهي الميلُ، عندَ مواجهةِ أفكارٍ أو مشاعرَ مزعجةٍ، إلى تشتيتِ الذهنِ الواعي إمّا بنشاطٍ محمومٍ أو بأفكارٍ، وإمّا مشاعرَ معاكسةٍ. يقولُ أوسكارُ وايلد: «إنَّ عدمَ القيامِ بأيِّ شيءٍ على الإطلاقِ هو أصعبُ شيءٍ في العالمِ، أصعبُ شيءٍ وأكثرُها فكريةً».

في عام ١٩٤٢ عرضَ ألبير كامو فلسفتَهُ عن العبثِ في مقالتِهِ «أسطورةُ سيزيف»، حيثُ يعقدُ في فصلِها الأخيرِ مقارنةً بينَ عبثيةِ حياةِ الإنسانِ والمحنةِ الأبديةِ لسيزيف، الملكِ الأسطوريِّ الذي عوقبَ بسببِ حيلِهِ المتكررةِ، فكانَ عقابُهُ هو دفعُ صخرةٍ ضخمةٍ إلى قمةِ جبلٍ، ليجدَها تتدحرجُ إلى أسفل مرارًا وتكرارًا، ليُجبرَ على إعادةِ الكرّةِ إلى ما لا نهايةَ. رغمَ هذا المصيرِ البائسِ، يختمُ كامو مقالتَهُ بتفاؤلٍ غيرِ متوقعٍ عندما يقولُ إنَّ النضالَ بحدِّ ذاتِهِ كافٍ لملءِ قلبِ الإنسانِ بالسعادةِ، داعيًا إلى تخيّلِ سيزيفَ سعيدًا، ومن زاويةٍ أخرى، ليسَ كلُّ من يُتَّهَمُ بالكسلِ كذلكَ في الواقعِ، فهناكَ من يُقدِّرُ قيمةَ «الخمولِ الإبداعيِّ» ويُحسنُ توظيفَهُ.

على سبيلِ المثالِ، أشادَ اللوردُ ملبورن، رئيسُ الوزراءِ المفضّلُ لدى الملكةِ فيكتوريا، بفوائدِ «الخمولِ المتقنِ». وبطريقةٍ مشابهةٍ، خصّصَ جاك ويلش، الرئيسُ التنفيذيُّ السابقُ لشركةِ جنرال إلكتريك، ساعةً يوميةً لما سمّاهُ «وقتَ التأملِ»، حيثُ يميلُ أولئكَ الذين يُتقنونَ فنَّ الاسترخاءِ الواعي إلى استثمارِ لحظاتِ الهدوءِ للتفكرِ وملاحظةِ تفاصيلِ الحياةِ، واستلهامِ الإبداعِ، والحفاظِ على توازنِهم النفسيِّ، كما يتيحُ لهم هذا الخمولُ المدروسُ تجنّبَ الانغماسِ في التفاهاتِ، وتقليلَ الهدرِ، والابتعادَ عن النمطيةِ القاتلةِ، وبالتالي صيانةَ صحتِهم البدنيةِ والعقليةِ وادخارَ طاقاتِهم لما هو أكثرُ أهميةً وفعاليةً.

حسبَ نظرياتِ التطورِ كانَ أسلافُنا يعتمدونَ على الحفاظِ على طاقتِهم لضمانِ البقاءِ في وجهِ الموارِدِ المحدودةِ، سواء كانَ ذلكَ عبرَ المنافسةِ عليها أو مواجهةِ الأعداءِ والمفترسين أو الهروبِ منهم، فكانَ أيُّ جهدٍ يُبذلُ في أمرٍ لا يوفرُ لهم فائدةً مباشرةً قد يهددُ فرصَهم في الاستمرارِ. ومعَ غيابِ وسائلِ الراحةِ الحديثةِ مثلَ المضاداتِ الحيويةِ أو أنظمةِ التخزينِ والتبريدِ، لم يكنِ التفكيرُ في العواقبِ طويلةِ الأمدِ منطقيًّا بالنسبةِ إليهم، فكانت الرغبةُ هي المحفزَ للعملِ، والعملُ كانَ يثمرُ عن إشباعٍ سريعٍ دونَ الحاجةِ للتخطيطِ المعقدِ أو التحضيرِ المسبقِ في زمننا الحاليِّ، حيثُ لم يعدِ التركيزُ منصبًّا فقط على البقاءِ الفوريِّ، بل تحوّلَ التخطيطُ طويلُ الأمدِ إلى حجرِ الأساسِ لتحقيقِ نجاحٍ مستدامٍ وأفضلِ النتائجِ. ومعَ ذلكَ تظلُّ غريزةُ الاقتصادِ في الطاقةِ تسيطرُ علينا، ممّا يجعلُنا كثيرًا ما نترددُ في الاستثمارِ في جهودٍ مرتبطةٍ بمشاريعَ مجردةٍ ذاتِ عوائدَ بعيدةٍ وغيرِ مؤكدةٍ.

يمكنُ لقدرةِ العقلِ والرؤيةِ العميقةِ أن تفوقَ الغريزةَ الطبيعيةَ، حيثُ يُظهرُ البعضُ ميلًا واضحًا للتطلعِ إلى المستقبلِ مقارنةً بغيرِهم، وغالبًا ما يُنظرُ إلى هؤلاء الأقلّ تركيزًا على الأهدافِ المستقبليةِ بازدراءٍ من قبلِ أولئكَ الذينَ حققوا نجاحاتِهم بالفعلِ، ليتمَّ وصفُهم بالكسالى، ولكنْ في سياقِ المجتمعِ، أصبحَ الكسلُ مرادفًا للفقرِ والفشلِ إلى حدٍّ كبيرٍ، لدرجةِ أنَّ الفقيرَ غالبًا ما يُتَّهَمُ بالكسلِ بغضِّ النظرِ عن مدى اجتهادِهِ الحقيقيِّ، ومن منظورِ النظرياتِ النفسيةِ، يُعدُّ السعيُ نحوَ تحقيقِ أهدافٍ بعيدةِ المدى تحديًا يفرضُ جهدًا خاليًا من الإشباعِ الفوريِّ، الأمرُ الذي يعتبرُهُ الإنسانُ صعبًا أو مؤلمًا، فعندَ الإقدامِ على أيِّ مشروعٍ، يحتاجُ الفردُ إلى تقديرِ الفائدةِ المتوقعةِ من العملِ بما يفوقُ فقدانَهُ للراحةِ الحاليةِ،

إلا أنَّ المشكلةَ تكمنُ في ميلِ الإنسانِ بشكلٍ طبيعيٍّ إلى عدمِ الثقةِ بعوائدَ بعيدةٍ وغيرِ مؤكدةٍ، وغالبًا ما يكونُ الأشخاصُ الذينَ يمتلكونَ ثقةً عاليةً بالنفسِ أكثرَ استعدادًا للاعتقادِ بنجاحِ مساعيهم وتقديرِ عوائدِها المستقبليةِ، حتى لو وقعوا أحيانًا في المبالغةِ، وهذا يجعلُهم أكثرَ قدرةً على التغلبِ على ما يمكنُ اعتبارهُ كسلًا غريزيًّا.

من جانبٍ آخرَ، فإنَّ البشرَ ليسوا دائمًا منطقيينَ أو دقيقينَ في حساباتِهم المستقبليةِ، لأنَّ الكثيرَ منهم ينغمسُ في تلبيةِ احتياجاتٍ لحظيةٍ مثلَ الأكلِ والشربِ دونَ التفكيرِ في التأثيراتِ طويلةِ الأمدِ على صحتِهم أو مظهرِهم، وأحيانًا حتى دونَ التفكيرِ في صداعٍ قد يعاني منهُ صباحَ اليومِ التالي.

قدّمَ الفيلسوفُ الإغريقيُّ إبيقور، الذي اعتبرَ اللذةَ الخيرَ الأعظمَ، رؤيةً أكثرَ توازنًا، فقد دعا إلى عدمِ السعيِ وراءَ كلِّ ما يمنحُ متعةً فوريةً أو تجنّبِ كلِّ ألمٍ بشكلٍ قاطعٍ، بل أوصى بتطبيقِ مقاربةٍ نفعيةٍ مدروسةٍ تركزُ على تحقيقِ أقصى قدرٍ من المتعةِ على المدى البعيدِ. ومعَ ذلكَ، هذه الحساباتُ النفعيةُ عادةً ما تكونُ معقدةً بالنسبةِ إلى الكثيرِ من الناسِ، ممّا يؤدي بهم إلى اتخاذِ قراراتٍ لحظيةٍ على حسابِ مستقبلِهم.

كثيرٌ من الأشخاصِ الذينَ يُنظرُ إليهم ككسالى ليسوا كذلكَ بطبيعتِهم، بل إنَّ كسلَهم ربما يعودُ إلى أنّهم لم يعثروا بعدُ على شيءٍ يشغفُهم أو يرغبونَ في القيامِ بهِ، أو ربما لأنَّ هناكَ عوائقَ تمنعُهم من السعيِ لتحقيقِ ما يطمحونَ إليهِ، وما يزيدُ الأمرَ تعقيدًا أنَّ طبيعةَ الوظائفِ التي توفّرُ لهم مصدرَ رزقٍ أصبحتْ متخصصةً وجامدةً بشكلٍ يجعلُهم غيرَ

قادرينَ على إدراكِ معناها الحقيقيِّ أو الأثرِ الذي تحققهُ، ممّا يفقدُهم الإحساسَ بدورِهم في تحسينِ حياةِ الآخرين. فعلى سبيلِ المثالِ، يمكنُ للبنّاءِ أن يعاينَ البيوتَ التي شيدَها بيديهِ، والطبيبُ يستطيعُ أن يشعرَ بالرضا عندَ رؤيةِ مرضاهُ يستعيدونَ عافيتَهم وشكرهم لهُ. لكنْ في المقابلِ، مساعدُ مديرِ الحساباتِ في شركةٍ كبيرةٍ قد لا يتمكنُ من رؤيةِ الأثرِ الحقيقيِّ لعملِهِ، ممّا يدفعُهُ للتساؤلِ: ما الجدوى من الجهدِ إذا كانَ تأثيرُهُ غيرَ ملموسٍ؟ هناكَ أيضًا عواملُ أخرى تسهمُ في نشوءِ الكسلِ، مثلَ الخوفِ واليأسِ، فقد يخشى البعضُ النجاحَ أو يفتقرونَ إلى الثقةِ بالنفسِ التي تجعلُهم مستعدينَ لتقبّلِهِ، فيلجؤونَ إلى الكسلِ كوسيلةٍ لتجنبِ مواجهةِ هذا الخوف.

وقد عبّرَ شكسبير عن هذا الجانبِ ببراعةٍ في مسرحيتِهِ «أنطونيو وكليوباترا» عندما قالَ: «إننا نسخرُ من القدرِ أكثرَ حينَ نمنحُهُ الفرصةَ لينتصرَ علينا»، وفي المقابلِ، هناكَ من يخشونَ الفشلَ أكثرَ من أيِّ شيءٍ آخرَ، والكسلُ بالنسبةِ إليهم يصبحُ ملاذًا آمنًا؛ فهم يعلّلونَ لأنفسِهم بأنَّ تقاعسَهم لم يكنْ فشلًا حقيقيًّا، وإنّما مجردُ خيارٍ بعدمِ المحاولةِ من الأساس.

يرى البعضُ أنَّ الكسلَ ينشأُ نتيجةَ شعورٍ باليأسِ يجعلُ الفردَ عاجزًا حتى عن التفكيرِ في حالتِهِ، فضلًا عن العملِ على معالجتِها. وبما أنَّ هؤلاءِ الأفرادَ يفتقرونَ لقدرةِ التفكيرِ الفعّالِ بشأنِ أوضاعِهم وحلولِها، يمكنُ القولُ إنّهم لا يُصنَّفونَ ككسالى بالمعنى الدقيقِ للكلمةِ. بل بالإمكانِ القولُ، إلى حدٍّ ما، إنَّ فكرةَ الكسلِ نفسَها تفترضُ وجودَ قدرةٍ على الاختيارِ بينَ الكسلِ والنشاطِ، ممّا يعني ضمنًا وجودَ إرادةٍ حرةٍ لدى الأفراد.

المصدر: نيل بيرتون / طبيب نفسي وفيلسوف وكاتب، يعيش ويُدرّس في أكسفورد، إنجلترا.

النار بين الأساطير والتقاليد

عبود الجابري
شاعر ومترجم عراقي

منذ بداية الحضارة الإنسانيَّة، شكَّلت النار جزءًا جوهريًّا من حياة الإنسان وأحد أسرار استمراره، إذ تجسَّدتْ فيها قوَّةٌ ذاتُ أوجهٍ متعدِّدةٍ؛ فهي قادرةٌ على منح الدفء، وفي الوقت نفسه تُمثِّلُ قوَّةً تدميريَّةً، كما أنَّها تُسهِمُ في التنقية والتطهير، وتحمي من الأخطار، وتُعَدُّ العامل الحاسم بين البقاء والاندثار.

أدرك أسلاف البشر أنَّ وهج النار في ليلة شتويَّة قاسية قد يكون سببًا للنجاة، وأنَّ نورَها يردع الحيوانات المفترسة، فضلًا عن قدرتها على تحضير الطعام، وهو ما جعلَ الحياة أكثر قابليَّةً للاستمرار، ومنذ ذلك الحين، باتت العلاقة بين الإنسان والنار علاقةً ترتكز على مزيج من الاحتياج والخوف؛ صراعٌ مستمرٌّ بين تطويع هذه القوَّة الجامحة، وبين الانقياد لجلال سلطانها.

وعلى الرغم من تقدُّم تقنيّاتنا وتطوُّر مدننا، ما تزال النار تمتلك القدرة على أسْرنا بسهولة. نقف أمام لهب الموقد أو نار المخيَّم، مسحورين بذلك الرقص البرتقاليّ الغامض، نشعر كأنّ ما نشاهده أقدم بكثير من أيّ معرفة وصلتْ إلينا، وبعد آلاف السنين، ما زلنا نجتمع حول النار، نتبادل الحكايات ونتأمَّل ألوانها المتغيِّرة، كأنَّنا نستعيد فعلًا بشريًّا قديمًا يتكرَّر دون أن يفقد سحره.

النار في الأساطير

لطالما اعتُبِرت النارُ في الميثولوجيا رمزًا مقدَّسًا ومورِدًا نفيسًا، حيث تتصف بحراسة إلهيَّة محكمة، ولا تُمنَحُ للبشر إلّا

عبر أحداث استثنائيَّة تُبرز الجرأة أو التحدّي. ومن أبرز الأمثلة في هذا السياق أسطورة بروميثيوس، الجبّار الإغريقيّ الذي تجرَّأ على العصيان وسرقَ النار من الآلهة ليمنحَها للبشرية، ولم يكن عملُه مجرَّدَ تمرُّدٍ على السلطة الإلهيَّة، بل يُمثِّل اللحظة المحورية التي أطلقتْ مسيرةَ التقدُّم الإنسانيّ.

يتكرَّر موضوع سرقة النار من قوى عليا في الكثير من الثقافات الإنسانيَّة، ففي حكايات شعوب الساحل الشماليّ الغربيّ لأمريكا الشمالية، تتعدَّد الكائنات التي تُسهِمُ في تقديم النار للبشر، كالكلب والذئب، وحتى القندس. أمّا بين أبناء شعب الشيروكي، فتروي الأسطورة أنّ جدَّة العنكبوت تفوَّقتْ في محاولاتها بينما أخفقَ كلٌّ من النسر ونوع من الفئران يُدعى الأبوسوم؛ فقد استطاعتْ بنسجِها خيوطَ شبكةٍ رفيعةٍ التسلُّلَ إلى أرض النور وسرقة النار من الشمس ذاتها، ثم قامتْ بإخفاء النار في إناء فخّاريّ، لتعيدَها للبشر وتمنحهم وسيلةً تهديهم وسط ظلمات العالم.

وفي النصوص الهندوسيَّة، يقدِّم الريج فيدا روايةً عن البطل ماتاريشفان، ويسرد كيفيَّة قيامه بسرقة النار التي كانت مخفيَّةً عن البشر، ويُؤكِّد هذا السردُ على الدور المركزيّ للنار في تصوُّر الإنسان، حيث تُعتبَر هبةً سماويَّةً ذات قيمة عالية، وليستْ مجرَّد عنصر طبيعيّ مألوف.

آلهةُ النار

لم تكن النار مجرَّد ظاهرة طبيعيَّة، بل اكتسبتْ في العديد من الثقافات القديمة مكانةً مقدَّسةً، حيثُ تجسَّدتْ في رموز إلهيَّة تُعبَدُ وتُقدَّم لها الطقوس والشعائر، وانعكسَتْ

هذه القداسة على منظومة المعتقدات والرمزيّات التي أحاطتْ بالنار ودورها في الحياة اليوميَّة.

مثَّلت الإلهة هيستيا في الحضارة الإغريقيَّة القديمة رمزًا للموقد وحاميةً للأسرة، في حين اعتُبِر كلُّ موقد، سواء كان خاصًّا داخل المنازل أو عامًّا في الساحات، مقامًا مخصَّصًا لهذه الإلهة، حيث كانت تُقدَّمُ لها القرابين الأولى لإشعال النيران المقدَّسة في جبل الأولمب، وفي المقابل، ارتبطت الإلهةُ فيستا في روما القديمة بمنزلة أرفع، حيثُ جسَّدتْ نارُها المقدَّسة الموجودة في معبدها رمزًا لاستمراريَّة الإمبراطورية الرومانية وقوَّتها. وقد تولَّتْ كاهنات فيستا، اللاتي عُرفنَ بـ الفستالات، مسؤوليَّةَ الحفاظ على هذه النار مشتعلةً بلا انقطاع، إذ كان انطفاؤها يُعَدُّ نذيرَ شؤم وخطيئةً تُلقي بظلالها على المدينة بأكملها. وظلَّت تلك الطقوس تُمارَس رسميًّا حتى عهد الإمبراطور ثيودوسيوس، الذي أمر بوقفها نهائيًّا عام ٣٩١ ميلاديًّا.

وفي سياق التراث السلتيّ في أيرلندا واسكتلندا وويلز، تُعتبَر بريجيد شخصيةً محوريَّةً ارتبط اسمُها بالنار والآبار المقدَّسة، وقد استمرَّت الكاهنات عدّة قرون في الحفاظ على شعلة النار متَّقدةً، متحديّاتٍ المساعي لإخمادها حتى أُغلِقت الأديرةُ في القرن السادس عشر، ومع ذلك، أُعيد إحياء النار عام ١٩٩٣ بجهود الراهبات البريجيديّات، وهي ما تزال مشتعلةً حتى يومنا هذا، ويُحتفى بها سنويًّا خلال مهرجان إمبولك الذي يُمثِّل احتفالًا بعودة الضوء بعد انقضاء فصل الشتاء.

أمّا بيلينوس، وهو إلهٌ سلتيٌّ آخرُ، فيشيرُ اسمُه إلى مفهوم «المشرق»، وكان رمزًا للشمس، ارتبط اسمُه بمهرجان بَلتان الذي يتميَّز بإشعال النيران المقدَّسة فوق قمم التلال مع بداية

شهر أيار (مايو)، حيث كان الناس يقودون ماشيتهم بين هذه النيران كطقس يهدف إلى تحقيق الحماية وتعزيز الخصوبة، وكانوا يقفزون فوقها بغرض التطهُّر وطرد الأرواح الشريرة.

النار كقوَّةٍ حامية

في التقاليد الشعبيَّة لمناطق مثل الدول الإسكندنافية وألمانيا وبريطانيا، كانت إضاءة الشموع حول المواليد الجدد ممارسةً شائعةً تستهدف دفع الأرواح الشريرة وحماية الطفل حديث الولادة. وفي شماليِّ القطب حيث يعيش شعب تشوكشي، تمرُّ غزلان الرنّة قرب نار مقدَّسة بغرض التخلُّص من الأرواح المؤذية التي قد تُلاحقُها.

أمّا في التراث البلغاريّ، فتُمثّل النار عنصرًا تطهيريًّا يرافق العديد من الطقوس؛ إذ تُستخدَم جمرةٌ أو لهبُ موقدٍ لتقديس المنازل وتنقية الملابس، فضلًا عن كبح الأمراض وعلاج الحسد. وكان يُنظر إلى إطفاء نار الموقد باعتباره نذيرَ شؤمٍ يُنذر بسوء الطالع الذي قد يُصيب الأسرة القاطنة.

النارُ كأداةٍ للمعرفة

على الجانب الآخر، تُستعمَل النار في العديد من الثقافات كوسيلةٍ للتنبُّؤ بالغيب؛ فعلى سبيل المثال، تَعُدُّ قبيلةُ بانيورو في وسط أفريقيا انطفاءَ النارِ خلال الليل علامةً تُشير إلى احتمال وقوعِ وفاةٍ، وتهجُر الصيدَ كإجراء وقائيّ.

وفي مدينة دورست البريطانية، يُعتبَر اشتعال النار فجأةً دلالة على اقتراب شخص غريب، بينما في شرق أنجليا يبصقُ الناسُ على الجمر لتفسير حالته:

فإنْ تَشَقَّقَ، فهذا يعني أخبارًا سارّةً، وإنْ بقي ساكنًا، فذلك نذيرُ شؤمٍ مُحتملٍ.

وفي اليونان، يُفسَّر صوتُ تَشَقُّق جذوع الخشب عند اشتعالها بأنَّه علامةٌ على قرب زيارة صديق، بينما يُعَدُّ تطايرُ الشرر إشارةً إلى حدوث مشكلة وشيكة. أمّا في مناطق من إنجلترا، فيتمُّ تأويل أشكال الجمر؛ فالشكلُ البيضاويُّ يُشيرُ إلى قدومِ مولودٍ، بينما يرمزُ المستطيلُ إلى خيرٍ ورزقٍ في الطريق. وفي مقاطعة لينكولنشاير، يُعتقَدُ أنّ استمرار اشتعال نار ذاوية يُنذر بوفاة قريبة.

ومن هنا يتجلّى أنَّ النار ـ رغم بساطتها الماديّة ـ تُمثّل عنصرًا غنيًّا بالمعاني داخل الوعي الإنسانيِّ. فهي ليستْ مجرَّدَ لهَبٍ مُشتعِلٍ، بل هي حاضنةٌ للذكريات والأساطير، وهي رفيقٌ قديمٌ للإنسان منذ نشأة الحضارة الأولى. وعندما نجتمع حولَها اليوم، فإننا نُعيد تفعيلَ تجربة إنسانيّة أصيلة، ما تزال شرارتها حاضرةً في القصص والأساطير والمعتقدات التي أوصلتْ رمزيّةَ النار عبر الزمن.

المصدر: موقع (thenestcollective.co.uk)

المعنى الجذري للحُبّ الصُّوفي

عبود الجابري
شاعر ومترجم عراقي

الطريق الصوفي نحو الحُب، كما يَظهَر في شعر جلال الدين الرومي ومُمارسات فخر الدين العراقي، يُشَكِّل رحلةً عَميقةً ترتكز على تحويل الجسد إلى وسيلة للاقتراب من الإلهيّ بِطُرُقٍ تَفيض بالحِسِّ الإيروتيكي.

الرسالة الأساسيّة في شعر الرومي تَتجَلّى في فكرة أنّ الحُبَّ، بما فيه من آلام وأشواق، هو نِعمة تُمنَحُ للإنسان كي يَتذوَّق طعْمَ السّعي الروحي. ويُعبِّر عن ذلك بقوله: «اعتَبِرْها هِبَةً من الله أنْ تُعاني من آلام الحُبّ». هذه الكلمات، المقتبسة من ديوانه، تَعكس نهجًا صوفيًا يرى في المأساة العاطفيّة وسيلةً للتّواصل مع الحقيقة العُليا.

تغَلغلَ شِعرُ الرومي في الثقافة الشعبيَّة وحقق نجاحًا بشكل واسع، واختُطِفتْ أشعاره ضمن سياقات بعيدة عن جذورها الروحيَّة، وَصِرنا نَجد اقتباساتٍ من أعماله منتشرةً في بطاقات الأعراس، محفورةً على أجساد المشاهير، و معلَّقةً كزينة في أماكن التأمُّل. ومع ذلك، كثيرًا ما تَتِمُّ إساءةُ تفسير عُمق أشعاره بسبب الترجمات المثيرة للجدل، أو لتوظيفها بشكل مُبَسَّط في «السّوق الصوفيّ» المُعاصر، والأسوأ من ذلك هو الفشل في فهم محور قصائده: مفهوم الحُبّ.

الحُبُّ وفقاً للروميّ وأتباعه الصوفيّين ليس مُجرَّد شُعور إنسانيّ تقليديّ، بل هو حالة مُتَطرِّفة وعميقة تَستهدِف الانصهار في الإلهيّ. وعلى هذا الطريق الصوفيّ، قِلَّةٌ من

الشخصيات تُجَسِّد هذا النموذج، كما جَسّده فَخر الدين العراقيّ الذي عاش حُبّاً صوفيّاً بكلّ جوانبِه، سواءٌ عمليّاً أو روحانيّاً.

العراقيُّ، الذي وُلِدَ قَرب هَمَدان عام ١٢١٣م، كان نابغة مُنذ صغَرِه. وفي سنّ السابعة عشرة، بلغ مكانةً مُعتبَرَةً كَمُعَلِّمٍ دينيٍّ رفيع المُستوى، ويُتوَقَّع لهُ مستقبل مُبهِر في النظام الإسلاميّ التقليديّ آنَذاك. لكنَّ حياتَه تغيَّرتْ تماماً بعد لقاءٍ قَلَبَ مَسارَها. الحكاية بدأت بتدريس العراقيّ طلبتَه حين اقتَحمتْ مجموعةٌ من «القَلندَر» المسجد بأغانٍ وأجواء كرنفاليَّة، والقَلندَر طريقة صوفيَّة تُنسَب إلى «يوسف قلندر» الذي يقال إنَّه أندلسيّ هاجَرَ إلى المشرق، وخلال تلك اللحظة الفريدة، أَسَرَ قلبَ «العراقيّ» جمالُ أحَدِ الشَّباب من بين القَلندَر؛ وَشعَرَ بنِيران العِشق تلتَهِم روحَه.

الحُبُّ الذي استولى عليه جعلَه يَنبذُ كلَّ شيء؛ كُتبَه ومَكانتَه وَماضيَه في هَمَدان. دَفعَهُ عِشقُه إلى تَرك حياته السابقة والانضمام إلى القَلندَر. أمضى سنوات طويلة بينَهُم وهو يُرافِقَ «محبوبَهُ»، مُتنقِّلاً عبر أراضي إيران والهند القديمة. هذا الحُبُّ ليس مُجرَّد قصَّة رومانسيَّة؛ إنَّه نَموذَج للرِّحلَة الصوفيَّة التي تُحوِّلُ الشَّغفَ الحِسّيَّ إلى تجربة روحِيَّة تتجاوز الحُدود التقليديَّة.

قِصَّتُهُ تُظهِرُ جانِبًا غيرَ مَألوفٍ من الرُّؤيةِ الإسلاميَّةِ آنَذاك، حيثُ كانتْ بَعضُ أشكالِ الحبِّ المِثليِّ مقبولةً كَتجربَةٍ إنسانيَّةٍ طَبيعيَّةٍ اشتُهِرَتْ في الأدبِيّاتِ الغَزَليَّةِ. عِشْقُ «العراقيِّ» لم يكنْ فقطْ وجهةَ نظَرٍ فَرديَّةً، بلْ نافِذةٌ على تَصَوُّراتٍ أوسعَ لِلحُبِّ تَشَكَّلتْ عبْرَ التقاليدِ الصوفيَّة والفَلسفيَّة لِتلك الحقبة.

لمْ تُكتَبْ لِقِصَّة الحبّ هذه نهايةٌ سعيدةٌ؛ إذ فَقَد «العراقيُّ» حَبيبَه في عاصفة بينما كان في طريقه من دَلهي إلى سومناث، ومع ذلك، كانتْ تَجربتُه في حبّ إنسانٍ آخر بمثابة نقطة تحوُّل عميقة في حياته، جَعَلتْه يَنظر إلى العالم وإلى الله من مَنظور جديد تمامًا. لمْ يَعُدْ بحاجة إلى أنْ يَستَنِد بالكامل إلى الكُتُب أو النصوص المُقدَّسَة لِمَعرفَة الله، بَلْ تَمَكَّن من بناء عَلاقة مُباشرَة وَقَويَّة مع اللهِ، الذي أصبَح حَبيبَه الجديد. ومع نضج علاقته بالله، التي جاءت تحت إشراف روحانيّ لِلوَليّ الصّوفيّ «بهاءِ الدّين زكريّا» من جنوب آسيا، الذي انضمَّ إلى محرابه الصوفيّ بعدَ فقدان حَبيبه، حيثُ تَعَلَّم «العراقيُّ» السِرَّ الإلهيَّ الأعظَمَ للوجود: الحُبُّ هو جوهَرُ العالم بأسْره بِكُلّ معنى الكَلِمة.

على الرّغم من شُهرَته الواسعة اليوم؛ بِشِعْره الذي يَحتَفي بالعاطفة وقِصَصِه المُؤَثِّرَة، ألَّفَ «العِراقيُّ» كذلك أطروحَةً نَظَريّةً مُهِمَّةً عن مَفهوم الحُبّ في التَصَوُّف، حَمَلَتْ عنوان «الوَمضات الإلهيَّة». وَيُعَدُّ هذا الكتابُ مرجِعًا بارِزًا، حيث يَمزِج ببراعة بَينَ تَصوُّف الحُبّ الفارسيّ والفَلسَفة الميتافيزيقيَّة للصُّوفِيَّة الأندَلُسِيَّة كما عرَّفَها محيي الدّين بن عَرَبيّ. وَيَعكس العَمَلُ خُلاصة سنوات طويلة من التَأمُّل والعُمْق الرّوحيّ للعِراقيّ على المُستوَيَيْن النظريّ والتطبيقيّ.

في «الومضات الإلهِيّة»، يُقدِّم العراقيّ تعريفًا مُتَأمِّلًا للحُبّ باعتباره جوهر الله الخَفيّ وأصْل كُلّ شيء في الوجود. فَهوَ يرى أنَّ الحبّ هو الحقيقة الوحيدة، وهوَ الذي يُشَكِّل الأساس والمَصدَر لِكُلّ ما هُوَ موجود. يَقولالعِراقِيُّ: «إنَّ الحُبّ يَتَدَفَّق في كلّ شيء، وَهُوَ مِحْوَر كُلّ الكائنات، لا شيءَ إلّا الحُبّ، هُوَ جوهر الكون، وَلَوْلاه لَما تَحَقَّقَتْ أيُّ مظاهر تَجلٍّ في العالَم. الحُبُّ، إذَنْ، هُوَ القُوَّة الحَيَويَّة التي تَسري في كُل شيء وَتُشَكِّل الكُلَّ».

وِفْقاً لِلعِراقيّ، عِندَما خَلَقَ الحُبُّ الكونَ، تَجَلّى في صُورَتَيْن أساسِيَّتيْن هما: المَحْبوبُ وَالمُحِبُّ. هذه الثُّنائِيَّة تَتَوافق مع الله المُدرك والإنسان ضِمْنَ الرّواية التَّقليديَّة لِلخَلْق. وَبِذا فإنَّ العلاقَة بين الإنسان والله تَنعَكِس في صُورَة رابِطَة العاشِق والمَعشوق، حيثُ يواصِلُ الحُبُّ تَحريكَ هذه العلاقة عَبْرَ مَظْهَره الأسمى وَهْوَ الجمال.

هذا السِرُّ العَظيم هُوَ المفتاح الأساسِيّ لِلتَّقدُّمِ الرّوحِيّ عند الصُّوفيّين الذين يَسلِكون «طريق الحُبّ». فالحُبّ، بِحَسْبِ العراقيّ، ليس مُجَرَّد حالة شُعورِيَّة؛ وإنَّما يُمَثِّل الحَقيقةَ المُطلَقةَ، والطَّريقُ الأكثر ضماناً لِلوُصول إلى الله هو من خلال مُمارسَة العِشْق وَتَقديره جَماليّاً وَرُوحِيّاً. إنَّ تداعيات هذا المفهوم الكّونيّ لِلحُبّ عَميقةٌ، حيثُ يرى العِراقيُّ وأَتْباعُهُ أنَّ هذه الميتافيزيقيا العاطفيَّة هي المَبدأُ الهَيكَليُّ وراءَ كلّ الخَليقَة - إنَّها أَصْلُ كُلّ شيء، والحُبُّ خَلَقَ الكونَ ويَنعَكِسُ في كُلِّ ذَرَّةٍ فيه.

وَلِلبَشَرِيَّة دَوْرٌ مُمَيَّزٌ في هذا النِّظام، حَيثُ يُعتَبَرُ البشَرُ «الشَّكلَ الأرضيَّ» الأكثَرَ انعِكاسًا لِجَمال الحُبِّ. لذا، فإنَّ كُلَّ شَخْص، والجَّمالَ الذي نَلْمَسُهُ فيه، هُوَ وَسيلةٌ لِرؤيَة الله وَمَحبَّتِه؛ نَقَعُ في حُبِّ بَعضِنا البَعض بِفَضْل ما نَلمَسُهُ منْ جَمال إلهِيّ في بَعضنا البعض - سواء كُنّا على عِلمٍ بِذلك أمْ لا، كَما يَقولُ العِراقيُّ:

«مَنْ أحبَبْتَ، مَهما واليَتَهُ، فَهوَ اللهُ - وإنْ لمْ تَعلَمْ... مَحَبَّةُ غَيرِ اللهِ لَيستْ عَيباً، بلْ هيَ مُستَحيلَةٌ، لأنَّ ما نُحِبُّهُ، إمّا لِجَمالِهِ أو لِخَيْرِهِ، وَكِلاهُما لا يُمكِنُ أنْ يكونا إلّا الله.»

وعلى القُرّاء في العصر الحَديث، ممَّن يميلون إلى قراءة هذه العبارة بِوَصْفِها دعوةً ضِمنِيَّةً لِحَرَكَة الحُبِّ الحُرِّ المُعاصرة، أنْ يُدركوا الفارق الأساسيّ، فلا يُمكن لأيّ صوفيٍّ حَقيقيٍّ ـ وبالتَّأكيد ليسَ أمثالَ العراقيِّ أو جلالِ الدين الرّوميّ ـ أنْ يُوظِّفَ هذه الميتافيزيقيا الإيروتيكيَّةَ كَتبريرٍ لِأفْعال مُحَرَّمَة. وربَّما وجدَ العَديدُ من ذوي الشهرة القليلة راحةً في هذا التّصَوُّر، إلّا أنَّ كلا الشاعِرين أَكَّدا ضَرورةَ التَّعامُل معَ الجَسَد والحُبّ باعتبارهما وَسائِلَ رُوحِيَّةً، لا غاياتٍ بِذاتِهما، كما عبَّر جلالُ الدّين الروميُّ في شَطره الشِّعريِّ: «تَجاوَزوا الأَشكالَ الأَرضِيَّةَ لِلْحُبِّ، فقَدْ تَكونُ الغايَة النِّهائِيَّة هيَ الله».

لكنَّ هذا التَّوجيهَ بِتَجاوُز الحُبّ المُجسَّد لا يعني إنكار الإمكانات الروحيَّة للجَّسد، وكما يَظهر في تَأمُّلات العِراقيّ، أصبح التَّأمُّلُ في الأجساد الجميلة جُزءًا جوهريًّا في مُمارسَته الرّوحِيَّة، فكانَ الجَمالُ الجَّسديُّ بالنسبةِ إليه وَسيلةً لِمَعرِفَةِ عَظَمةِ اللهِ وتَجَلِّياتِه.

وقدْ عَبَّرَ جلالُ الدّينِ الرّوميُّ عن العلاقة بين الحُبّ الأرضيّ والمَسار الروحيّ باستِخدام استِعارَة السَّيف الخَشَبيّ. فالسَّيفُ الخَشَبيُّ بالنسبة إلى المُقاتِل المُبتَدئ ليس سوى أداة تَدريب أوَّلِيَّة، وَمِنْ خلال استخدامها يَستَعِدُّ لِخَوْض المعارك الحقيقيَّة. كذلك هو الحُبُّ الأرضيُّ الذي يُهَيِّئُ الباحثَ لاستِيعاب حُبِّ الله.

وَيُريدُ الرّوميُّ أنْ يُؤَكِّد أنَّ التَّجربَة والتَّفاعُل الحَقيقيَّيْن مَعَ الحُبّ هُما أفضَل تَحضيرٍ مُمْكِنٍ للدِّربة على المَحَبَّة الإلهِيَّة، تمامًا كما يَتَعلَّمُ الفارس المهارات من خلالِ المُبارَزَة، وليس من خلال القراءة والكتابة عنها فقط.

وَيعْكِسُ هذا المَفهوم فكرةً أساسِيَّةً مفادُها أنَّ التَّطوُّر الرُّوحِيّ لا يُمكن أنْ يَتحقَّق بِمُجَرَّد الاهتِمام بالنُّصوص وَمَعرفَة الأفكار، بَلْ يَتَطلَّب تَجربَةً حِسِّيَةً وانخِراطًا عَمَلِيًّا، لأنَّ الكُتُبَ مهما حَمَلتْ من حِكمَة، لا تَستَطيع التَّرجمةَ الحقيقيَّةَ لِما نَشعُرُ به عندما نَختَبِرُ الحُبَّ: لحظةَ البِدايةِ الأُولى وَقُوَّةَ المِشاعِر التي تَعصِفُ بنا؛ أو نَبْضَ القَلب المُتَسارِع واحمرار الوَجْه؛ وحَتّى الأَلَم الذي يُرافِق الانفِصالَ والحنين إلى «نِصفِنا الآخرَ»، وَيَرى الرّوميُّ في هذه التَقلُّبات دَرْسًا عَظيمًا في رحْلة الباحث نحو فَهْم أسرار الحُبّ الإلهيِّ

وفي هذا العالَم الّذي يُرسَمُ كَقِصَّةِ حُبٍّ مَلحَمِيَّةٍ لا تنتهي، يَظهَر الطريق إلى الله من خلال الحُبّ المُرتَبِط بأجساد العُشّاقِ الأرضيَين، لِيُصبِحَ هذا الرّابِطُ المادّيُّ نقطة انطلاق نحو ما هُوَ أبعد وأَسْمى.

• ماثيو توماس ميلر Matthew Thomas Miller:
أستاذ مساعد في الأدب الفارسي والعلوم الإنسانية الرقمية في معهد روشان للدراسات الفارسية، جامعة ماريلاند، كوليدج بارك.

• **المصدر: psyche magazine**

أبرز المُنظّرين في فلسفة الحرب

عبود الجابري
شاعر ومترجم عراقي

تهتمُّ فلسفةُ الحربِ بتطبيقِ مجموعةٍ من المناهجِ الفلسفيةِ على المشكلاتِ التي يطرحُها الصراعُ العسكريُّ، ويعني هذا أحيانًا وضعَ نظرياتٍ حولَ الظروفِ التي تكونُ فيها الحربُ مبرَّرةً، أو شروطَ السلوكِ الأمثلِ في أوقاتِ الحربِ. أمّا بالنسبةِ إلى منظِّرينَ آخرينَ، فيعني هذا تطبيقَ الفلسفةِ على المشكلاتِ الاستراتيجيةِ والتكتيكيةِ للحرب.

وتسعى هذه المقالة إلى تقديمِ فلسفةِ الحربِ من خلالِ استعراضِ أعمالِ ثلاثةٍ من أبرزِ المنظِّرينَ العسكريينَ: صن تزو، وتوما الأكويني، وكارل فون كلاوزفيتز، وقد تبدو محاولةُ فهمِ فوضى الحربِ، للبعضِ، باستخدامِ الفلسفةِ ضربًا من ضروبِ التباهي، لكنّ آخرينَ يرونَ أنَّ الفلسفةَ، بأيِّ شكلٍ من أشكالِها، هي دائمًا محاولةٌ لإضفاءِ وضوحٍ مفاهيميٍّ على عملياتٍ غيرِ متمايزةٍ، سائلةٍ، عشوائيةٍ، ومتشعِّبةٍ. من هذا المنظورِ، تكمنُ أهميةُ التجريدِ الفلسفيِّ في محاولةِ فهمِ أمورٍ يصعبُ استيعابُها بطرقٍ أخرى. تقدِّمُ الفلسفةُ محاكاةً للواقعِ يمكنُنا فهمُها، بالطريقةِ نفسها (أو بطريقةٍ مشابهةٍ) التي يُفسَّرُ بها رسمٌ تخطيطيٌّ لساحةِ معركةٍ حدثًا مرعبًا وفوضويًّا.

ومع ذلك، تهتمُّ الفلسفةُ أيضًا بمعالجةِ المفاهيمِ المجرَّدةِ، وتفريغِها، وإيجادِ مرجعيّاتٍ محدَّدةٍ لها، ويبقى تحديدُ ما إذا كانت فلسفةُ الحربِ (وخاصةً جوانبها الاستراتيجية) تبرِّرُ قيمتَها في ساحةِ المعركةِ، أمرًا متروكًا للجنرالاتِ والمؤرِّخينَ العسكريينَ.

١. صن تزو: المُنَظِّرُ العسكريُّ الأوَّل

كانَ «سون تزو»، المُنظِّرُ الصينيُّ الشهيرُ في شؤونِ الحربِ، شخصيةً بارزةً تركتْ أثرًا واضحًا في ميادينِ القتالِ وفي استراتيجياتِ الإدارةِ والسياسةِ؛ ويُعدُّ مؤلَّفُهُ الأساسيُّ «فنُّ الحربِ» مرجعًا كلاسيكيًّا ألهمَ أجيالًا من العسكريينَ والقادةِ، وقد وصلَ تأثيرُهُ إلى أروقةِ السياسةِ وإدارةِ الأعمالِ وحتى الخططِ الشخصيةِ، ومعَ ذلكَ، فإنَّ بعضَ من ينظرونَ في هذا العملِ يرونَ فيهِ مرآةً تبريريَّةً تُلائمُ أيَّ سياقٍ يجدونَهُ مناسبًا، ممّا يُثيرُ الجدلَ حولَ تفسيرِ نصوصِهِ. وعلى الرغمِ من شُحِّ المعلوماتِ الدقيقةِ عن حياتِهِ، إلّا أنَّ سونَ تزو كانَ القائدَ العسكريَّ والمستشارَ الاستراتيجيَّ للملكِ هيلو حاكمِ مملكةِ «وو» في أوائلِ القرنِ الخامسِ قبلَ الميلادِ، وخلالَ تلكَ الفترةِ، أسهمتْ استراتيجياتُهُ العسكريةُ في تحقيقِ فتوحاتٍ ناجحةٍ. ومعَ ذلكَ، يكتنفُ الغموضُ تفاصيلَ إنجازاتِهِ كقائدٍ عسكريٍّ، وتبقى أروعُ حكاياتِهِ المتداولةِ غيرَ مؤيَّدةٍ بالأدلَّةِ التاريخيَّةِ لكنّها تحظى بالشُّهرةِ. واحدةٌ من هذهِ القصصِ تعودُ إلى اختبارِ الملكِ هيلو لمهاراتِ سونِ تزو، حيثُ كلَّفَهُ بتحويلِ مجموعةٍ من محظيّاتِ القصرِ إلى كتيبةٍ عسكريةٍ منظَّمةٍ. غيرَ أنَّ المحظيّاتِ لم يُظهرنَ انضباطًا في البدايةِ، فاتَّخذَ سونُ تزو قرارًا صارمًا بإعدامِ اثنتينِ منهنَّ، وهنَّ من المفضَّلاتِ لدى الملكِ. وعلى الرغمِ من اعتراضِ الملكِ على ذلكَ، صمَّمَ سونُ تزو على تطبيقِ مبادئِ القيادةِ التي تؤكِّدُ أهميةَ الانضباطِ والالتزامِ التامِّ بالمسؤولياتِ، حتى لو تطلَّبَ ذلكَ معارضةَ إرادةِ الملكِ. وتجسِّدُ هذهِ الواقعةُ فلسفةَ سونِ تزو حولَ القيادةِ والحربِ. يعرضُ سونُ تزو في كتابِهِ «فنُّ الحربِ»، أفكارَهُ بمنهجيَّةٍ واضحةٍ ومرتَّبةٍ، حيثُ يبدأُ بتحديدِ العواملِ الحاسمةِ التي تؤثِّرُ في نجاحِ أو فشلِ أيِّ حملةٍ عسكريةٍ، مطبِّقًا منظورًا شاملًا يأخذُ بعينِ الاعتبارِ اعتباراتٍ تتنوَّعُ بينَ الظروفِ الجويَّةِ

وكفاءاتِ القادةِ المدنيينَ والعسكريينَ. من اللافتِ للنظرِ أنَّ الكتابَ يتناولُ موضوعاتٍ تبدو معاصرةً مثلَ أهميةِ مواردِ الحربِ والاقتصادِ في النزاعاتِ وأدوارِ الاستخباراتِ العسكريةِ. يتبنّى سونُ تزو توجُّهًا متوازنًا يجمعُ بينَ التحفُّظِ والإقدامِ، حيثُ يؤكِّدُ ضرورةَ تأمينِ السيطرةِ الكاملةِ على المواقعِ قبلَ الانتقالِ إلى مراحلَ أخرى. كما يُولي التسلسلَ القياديَّ أهميةً شبهَ مقدَّسةٍ، ولكنَّهُ لا يُغفلُ الحاجةَ إلى المرونةِ في مواجهةِ ظروفِ الحربِ المتغيِّرةِ. على الرغمِ من التأثيرِ العظيمِ لكتابِ «فنِّ الحربِ»، إلا أنَّهُ بينَ أوساطِ الغربيينَ لم يكنْ دائمًا محلَّ استيعابٍ كاملٍ، ويكمنُ جزءٌ من الإشكاليَّةِ في التعاملِ معَ العملِ بسطحيَّةٍ أو استخدامِهِ كشعارٍ لتبريرِ أيِّ تصرُّفٍ، بغضِّ النظرِ عن توافقِهِ معَ الروحِ العميقةِ للنصِّ الأصليِّ. معَ ذلكَ، لا يُعدُّ هذا عيبًا في المؤلِّفِ بحدِّ ذاتِهِ؛ إذ يبدو من المعقولِ أنَّ أيَّ عملٍ طموحٍ بهذا القدرِ قد يتعرَّضُ لتحدّياتِ الفهمِ والتحليلِ عندَ نقلِهِ عبرَ الزمنِ والثقافاتِ.

٢. القديس توما الأكويني: فلسفة الحرب من منظور أخلاقي

يُعتبَرُ القدِّيسُ توما الأكويني، في عالمِ الفلسفةِ، أحدَ أبرزِ المفكِّرينَ الذين تناولوا موضوعَ الحربِ، لكنْ ليسَ من زاويةِ تحقيقِ الانتصاراتِ العسكريةِ كما فعلَ صنُّ تزو، بلْ من ناحيةِ التبريرِ الأخلاقيِّ للحروبِ، فلم يُعنَ الأكويني كثيرًا بأساليبِ كسبِ الحربِ، بلْ ركَّزَ جهودَهُ على وضعِ إطارٍ نظريٍّ يحدِّدُ شروطَ الحربِ المشروعةِ ومتطلَّباتِها لإنهائِها بشكلٍ أخلاقيٍّ. ولعلَّ الفرقَ بينَ نهجِ الأكويني وبينَ أمثالِ صنِّ تزو وكلوزويتز يبدو صارخًا للوهلةِ الأولى، فبينما اهتمَّ هؤلاءِ بالجوانبِ التكتيكيةِ والعمليةِ، كانَ الأكويني يُبحِرُ في الآفاقِ

الأخلاقيةِ والقانونيةِ للحروبِ. ورغمِ ذلكَ، لا يعني هذا الاختلافُ التامُّ في الأهدافِ وجودَ تناقضٍ كاملٍ في الطرقِ؛ إذ إنَّ الغاياتِ المختلفةَ يمكنُ أن تتشابكَ في بعضِ النواحي، خاصةً عندَ دراسةِ الحربِ كظاهرةٍ إنسانيةٍ شاملةٍ.

قدَّمَ الأكويني رؤيتَهُ من خلالِ مفهومِ «الحربِ العادلةِ»، مُقسِّمًا نظريتَهُ إلى عنصرينِ رئيسيينِ: حقِّ البدءِ في الحربِ وحقِّ السلوكِ أثناءَ الحربِ ، ووفقًا لرؤيتِهِ، تُصبِحُ الحربُ مبرَّرةً إذا تمَّ إعلانُها من قبلِ سلطةٍ سياديةٍ، وكانتْ هناكَ أسبابٌ عادلةٌ لخوضِها، وكانَ القائمونَ عليها يتحلَّونَ بنوايا أخلاقيةٍ سليمةٍ.

ما يُميِّزُ نظريةَ الأكويني هو صرامةُ الشروطِ التي وضعَها، ففي العصورِ الوسطى لم تكنْ مفاهيمُ مثلُ «النيةِ الحسنةِ» و«السببِ العادلِ» تُمثِّلُ معيارًا حقيقيًّا يُراعى قبلَ أن تحلَّ الكوارثُ. ومعَ ذلكَ يظهرُ تحفُّظُ الأكويني بوضوحٍ في الشرطِ الأولِ لحقِّ البدءِ بالحربِ؛ إذ يُصرُّ على أنَّها يجبُ أن تُعلَنَ حصرًا من السلطةِ الحاكمةِ، وبإصراره ذلكَ، سعى لمنعِ الفوضى الناتجةِ عن نزواتِ الأفرادِ أو حروبِ التمرُّدِ ضدَّ الحاكمِ ذاتِهِ.

لكنَّ مقولةَ «السببِ العادلِ»، رغمَ أنَّها تبدو عنصرًا مُقيِّدًا للحروبِ، إلا أنَّ التفسيرَ الفضفاضَ لها كانَ يُتيحُ للمعتدينَ الاستفادةَ منها لتبريرِ حروبٍ توسُّعيةٍ وعدوانيةٍ، فالادِّعاءُ باستعادةِ الحقوقِ المسلوبةِ أو تصحيحِ مظالمِ الماضي يمكنُ استغلالُهُ بسهولةٍ لتبريرِ النزعاتِ العسكريةِ، وهذهِ الإشكاليةُ الفكريةُ تضعُ نظرياتِ الأكويني تحتَ الضوءِ النقديِّ، حيثُ لم يُوفِّرْ إطارًا عمليًّا واضحًا لاتخاذِ قراراتٍ مُحكَمةٍ بشأنِ هذهِ الشروطِ، وهذا النقصُ في التوجيهِ العمليِّ

يجعلُ القيودَ التي حاولَ فرضَها تبدو أقلَّ قوةً ممّا قد يتصوَّرُ البعضُ.

ورغمَ نقاطِ الضعفِ هذهِ، إلا أنَّ تأثيرَ فلسفةِ الحربِ العادلةِ لدى الأكويني امتدَّ عبرَ القرونِ وما يزالُ حاضرًا حتى يومِنا هذا. وأصبحتْ بعضُ عناصرِ نهجِهِ دعائمَ أساسيةً في مجالاتِ الفقهِ والعلاقاتِ الدوليةِ، لا سيَّما نقاشُهُ حولَ الدفاعِ عن النفسِ كمسوِّغٍ شرعيٍّ للحربِ، وخضعت هذهِ الفكرةُ على وجهِ الخصوصِ لتطويرٍ إضافيٍّ، محوِّلةً أطروحةَ الأكويني إلى لبنةٍ أساسيةٍ في بناءِ قوانينِ الحربِ الحديثةِ.

٣. كارل فون كلاوزفيتز

يُعدُّ «كارل فون كلاوزفيتز» بلا شكٍّ واحدًا من أبرزِ منظِّري الحربِ في العصرِ الحديثِ، واستندتْ خبرتُهُ العسكريةُ إلى مشاركاتِه العمليةِ خلالَ الحقبةِ النابليونيةِ، حيثُ قاتلَ في صفوفِ الجيشِ البروسيِّ ضدَّ قواتِ نابليون. بعدَ هزيمةِ الجيشِ البروسيِّ الساكسونيِّ في معركةِ ييِنا، وقعَ كلاوزفيتز في الأسرِ، وفي أعقابِ التحالفِ القسريِّ بينَ بروسيا وفرنسا، تخلَّى عن الخدمةِ في الجيشِ الألمانيِّ ليكرسَ جهودهُ لكتابهِ الأساسيِّ في الفكرِ العسكريِّ عن الحربِ.

أحدُ المحاورِ الرئيسيةِ في نظريةِ كلاوزفيتز هو اعتقادُهُ بأنَّ الحربَ، على الرغمِ من مظهرِ الفوضى الذي يلفُّها، يمكنُ فهمُها وتحليلُها من خلالِ عواملَ بنيويةٍ أعمقَ، بما في ذلك الظروفُ الاقتصاديةُ والاجتماعيةُ المحيطةُ. وقد صوَّرَ الحربَ كمشروعٍ شاملٍ يمتدُّ أثرُهُ إلى المجتمعِ ككلٍّ ويتطلَّبُ تحليلاً متكاملاً يتجاوزُ الجوانبَ العسكريةَ إلى الأبعادِ الاجتماعيةِ،

وهذا التصورُ جعلَ من عملِه أساسًا للكثيرِ من الدراساتِ والتفسيراتِ اللاحقةِ التي اعتبرت نظرياتِه بدايةً للعصرِ الحديثِ في الفكرِ العسكريِّ، وأسهمتْ حقيقةُ أنَّ القادةَ البروسيين لاحقًا اعتمدوا أفكارهُ بشكلٍ كبيرٍ في تعزيزِ مكانةِ كلاوزفيتز بصفته أولَ مُنظّرٍ عسكريٍّ حديثٍ.

بحلولِ أواخرِ القرنِ التاسع عشر، كانت بروسيا تمتلكُ أحدثَ جيشٍ في العالمِ، ممّا جعلَ أفكارَ كلاوزفيتز مرجعًا بارزًا في المجالِ العسكريِّ، ومعَ ذلكَ، وعلى الرغمِ من تركيزِهِ الواضحِ على دورِ العواملِ البنيويةِ العميقةِ في النجاحِ أو الفشلِ بالحروبِ، كان كلاوزفيتز واعيًا تمامًا لعدمِ اليقينِ الذي يكتنفُ ساحاتِ القتالِ، فقد أبدى شكوكًا ملحوظةً تجاه قيمةِ الاستخباراتِ أثناءَ الحربِ، وأبرزَ أهميةَ الحالةِ العاطفيةِ والقراراتِ غيرِ العقلانيةِ في تشكيلِ مساراتِ النزاعاتِ، وكانت واحدةٌ من أكبرِ التحدياتِ التي تناولها هي تحديدُ اللحظاتِ التي يمكنُ فيها إصدارُ أحكامٍ تنبؤيةٍ بدقةٍ، واللحظاتِ التي يتعذّرُ فيها ذلكَ، ما يعكسُ تعقيدَ فهمِ الحروبِ واستيعابَ صيرورتِها.

المصدر: لوك دان: أستاذ في الفلسفة واللاهوت في جامعة أكسفورد، وتشمل اهتماماته الرئيسية تاريخ الفلسفة، وميتافيزيقا العقل، والنظرية الاجتماعية.

- **المصدر: The collector.com**

كيف لآلهة الحُبّ أن تكون آلهةَ حرب؟

عبود الجابري
شاعر ومترجم عراقي

عند النظر لأول وهلة نرى أنّ الحب والحرب يمثلان تناقضًا مطلقًا، فالحب يرتبط غالبًا باللطف والانسجام والجمال وخلق الحياة، بينما ترتبط الحربُ بالدمار والعنف والمعاناة. يُعبّر أحدهما عن الروابط العاطفية والوحدة، في حين يعكس الآخرُ الصراعات والانقسامات. لكننا حين نستعرض الأساطير والتاريخ وعلم النفس والأدب، نجد أنّ العلاقة بين الحب والحرب أعقدُ بكثير ممّا تبدو عليه. ففي كثير من الثقافات تضطلع الشخصيةُ الإلهيةُ التي ترمز إلى الحب بدور المحاربة والقائدة في المعارك، وهذه الازدواجيةُ تدعونا إلى التفكير العميق في طبيعة العواطف الإنسانية، وكيف يمكن أن تتحول الدوافع التي تقود إلى الإبداع والحياة إلى دوافع تفضي إلى الدمار والصراعات.

إنَّ تمثيلَ آلهةٍ للحب وفي الوقت ذاته للحرب، لا يُعبّر عن بُعدٍ رمزيٍ في الأساطير فحسب، وإنّما يتجلى كإدراك عميق لتعقيد النفس البشرية، وعلاقة الرغبة بالقوة وما ينشأ بينهما من صراع.

وتُعدّ أفروديت من أبرز الشخصيات المرتبطة بالحب في الأساطير الكلاسيكية، فهي إلهةُ الجمالِ والجاذبيةِ والرغبةِ الرومانسيةِ لدى الإغريق، ورغم أنّ أفروديت تبدو للوهلة الأولى بعيدةً تمامًا عن أجواءِ الحرب، إلا أنّ تأثيرها لا يقلّ

تعقيدًا عن ذلك، وعلى عكس آريس الذي يرمز إلى العنف والصراع المباشر، تمثل أفروديت قوةَ السحرِ والجاذبيةِ والانجذابِ الساحقِ الذي يعجز المرءُ عن مقاومته، غيرَ أنَّ تأثيرها على المشاعر الإنسانيةِ غالبًا ما ترافقه الغيرةُ والتنافسُ، وهو ما يجعل الحبَّ في الأساطير الإغريقية نادرًا ما يؤدي إلى السكينة، بل في أغلب الأحيان، يكون الحبُّ شرارةً تشعل فتيلَ الصراعات.

ويتجلى أكثر الأمثلة شيوعاً على هذه العلاقةِ في الروايةِ الأسطوريةِ المتعلقةِ بحربِ طروادة، حيث اندلعت الحربُ نتيجةَ نزاعٍ بين الإلهاتِ هيرا وأثينا وأفروديت حولَ من منهنَّ الأجملُ. وتمَّ اختيارُ الأميرِ الطرواديِّ «باريس» ليكونَ الحكمَ في هذه المنافسة، بينما سعت كلُّ واحدة منهنَّ إلى إغرائِه بالوعود والهدايا، حيثُ وعدتْه هيرا بالسلطةِ والنفوذِ السياسيِّ، بينما قدمتْ أثينا وعدًا بالحكمةِ والنصرِ في المعاركِ، أمّا أفروديت فقد عرضتْ عليه كسبَ حبِّ أجملِ امرأةٍ في العالمِ، وتقصد بذلك هيلين، زوجةَ ملكِ إسبرطةَ مينلاوس. وقد اختار باريس أفروديتَ وأعطاها الجائزةَ، ممّا أدى إلى اختطافِه لهيلينَ واندلاعِ صراعٍ كبيرٍ بين الممالكِ اليونانيةِ ومدينةِ طروادة

يَظهرُ الحبُّ في هذه القصة على أنّه ليس مجردَ شعورٍ مسالمٍ بل قوة مدمرة قادرة على إشعالِ الحروبِ وإلحاقِ معاناةٍ عظيمة، فرغم أنّ أفروديت لا تحملُ سيفًا أو تدخلُ معركةً، إلا أنّ تأثيرَها أسفرَ عن واحدةٍ من أشهرِ الحروبِ في الأدبِ الأسطوريِّ.

وتُوثِّقُ هذه الروايةُ درسًا مهمًا مفاده أنَّ السعيَ وراءَ الحبِّ والجمالِ يمكنه أن يثيرَ التنافسَ، ويغذي الغيرةَ، ويؤججَ

العنفَ. وبالتالي، يمكن القولُ إنّ إلهةَ الحبِّ تصبحُ، ولو بشكلٍ غيرِ مباشرٍ، سببًا في إشعالِ فتيلِ الحرب.

تطرحُ التقاليدُ الأسطوريةُ الأخرى تصورًا أكثرَ وضوحًا للاندماجِ بين الحبِّ والحربِ في شخصيةٍ إلهيةٍ واحدةٍ، فقد كانت الإلهةُ عشتار، والمعروفةُ أيضًا باسمِها السومريِّ إنانا، في حضارةِ بلادِ ما بين النهرينَ القديمةِ، تمثلُ مزيجًا فريدًا من جوانبِ الحبِّ والخصوبةِ والجنسِ والحربِ في آنٍ واحدٍ. وعلى عكسِ الإلهةِ أفروديت، التي اقتصرَ تأثيرُها في الحروبِ على الدورِ غيرِ المباشرِ، جسَّدتْ عشتار بشكلٍ صريحٍ العاطفةَ والقتالَ معًا، حين ظهرتْ في النصوصِ القديمةِ كإلهةٍ تُشعلُ شرارةَ الرغبةِ، لكنّها أيضًا قائدةُ جيوشٍ مانحة للنصر في المعارك، وقد احتفتْ معابدُها بمزيجٍ من الولاءِ العاطفيِّ والقوةِ العسكرية.

وقد تبدو هذه الأدوارُ المزدوجةُ متناقضةً، لكنّها كانت انعكاسًا لفهمِ الحضاراتِ القديمةِ للعلاقةِ العميقةِ -بين العاطفةِ والعدوانِ- التي تنبعُ من الطاقةِ الشعوريةِ الجارفةِ نفسها. وقد مثّلتْ عشتار بالنسبةِ إليهم، القوةَ الهائلةَ للحياةِ بوجهيها: قدرتها على الخلقِ والرغبةِ والتسلطِ، وكذلك التدمير، فالطاقةُ العاطفيةُ التي تحفّزُ الانجذابَ الجنسيَّ هي ذاتُها التي قد تُحركُ الغزوَ وتشعلُ الحروبَ، ممّا جعل عشتار بتجسيدِها لكلٍّ من الحبِّ والحربِ، تصبحُ رمزًا لقوةِ المشاعرِ الإنسانيةِ بكاملِ أطيافِها.

ويمكنُ النظرُ إلى هذه المفارقةِ من زاويةِ الفلسفةِ وعلمِ النفسِ معًا، فعلى الرغمِ من أنّ الحبَّ يُصوَّرُ عادةً كحالةٍ

لطيفةٍ ومليئةٍ بالحنانِ، إلا أنّه يُمثِّلُ في جوهرِه إحدى أقوى القوى العاطفيةِ التي يختبرُها الإنسانُ، فالحبُّ الرومانسيُّ قادرٌ على خلقِ مشاعرِ الفرحِ والإخلاصِ، ولكنّه في الوقتِ نفسهقد يولدُ الغيرةَ، وحبَّ التملكِ، والهوسَ، والتنافسَ، وعندما يتصارعُ الأفرادُ على المودةِ أو المكانةِ داخلَ العلاقاتِ، يصبحُ الصراعُ نتيجةً طبيعيةً؛ بل إنَّ هذه التفاعلاتِ العاطفيةَ قد تؤدي إلى تشكيلِ هياكلَ اجتماعيةٍ معقّدةٍ، وظهورِ تحالفاتٍ وتنافساتٍ تقودُ التفاعلاتِ بين البشرِ.

ويحفل التاريخُ بأمثلةٍ كثيرةٍ توضّحُ كيفية تأثير العلاقات الشخصية والرغبات الرومانسية في صنع القراراتِ السياسيةِ وإشعالِ النزاعاتِ العسكرية، فقد أقدمَ قادةٌ وحكامٌ على بناءِ تحالفاتٍ أو خوضِ حروبٍ مدفوعينَ بحبٍّ، أو زواجٍ، أو سعيٍ لتعزيزِ مكانتِهم وسلطتِهم، وحتى في الحالاتِ التي لا يكونُ فيها الحبُّ المباشرُ هو الدافعَ الأساسيَّ للحروبِ، فإنّ الروابطَ العاطفيةَ ـ سواءٌ كانت بالأسرةِ، أو الوطنِ، أو القيمِ والمُثُلِ ـ غالبًا ما تلعبُ دورًا محوريًا في تحفيزِ الأفرادِ على القتال.

تتجلى الصلةُ العميقةُ بين الحبِّ والحرب في اللغةِ والصورِ التي يستعينُ بها الناسُ لتوصيفِ مشاعرِ الحبِّ والرومانسية. فعباراتٌ مثل «غزو القلبِ»، و«أسر الحبيب»، و«الوقوع تحتَ سحرِ شخصٍ ما»، تعتمدُ على استعاراتٍ مستمدةٍ من مفاهيمِ الحربِ والسيطرة. وبالنظرِ إلى الجانبِ الآخر، نجدُ أنّ الأحباءَ كثيرًا ما يخوضونَ صراعاتٍ عاطفيةً، مستخدمينَ لغةً مرتبطةً بالصراع، مثل مفرداتٍ تعبّر عن انتصارٍ أو هزيمةٍ، وعن الحميميةِ والتنافسِ. كلا الأمرينِ ينبعانِ من المنبعِ العاطفيِّ نفسه الذي يوجهُ السلوكَ البشريَّ.

في نهايةِ المطافِ، فإنَّ الرؤيةَ الكامنةَ وراءَ فكرةِ تداخلِ إلهةِ الحبِّ مع آلهةِ الحربِ تكشفُ عن حقيقةٍ محوريةٍ تثبتُ أنّ أقوى المشاعرِ الإنسانيةِ قلما توجدُ منفصلةً عن بعضها البعضِ، فالحبُّ ليس مجردَ شعورٍ رقيقٍ، والحربُ ليست مجردَ ممارسةٍ للعنفِ الخالي من العاطفةِ، فكلاهما ينبثقُ من عواطفَ عميقةٍ مثل الرغبةِ، والولاءِ، والفخرِ، والخوفِ، والطموحِ. وعندما تبلغُ هذه العواطفُ ذروتَها، بإمكانِها أن تُفضيَ إلى تجلياتٍ تتسمُ بالجمالِ والإخلاصِ، أو إلى تصعيدٍ يؤدي إلى الصراعِ والدمارِ.

ومن هذا المنطلقِ، يمكنُ ملاحظةُ التقاربِ الرمزيِّ بين آلهةِ الحبِّ وآلهةِ الحربِ، بصورة أكثر وضوحاً ممّا هو عليه في أول وهلة، فهما يمثلان تجلياتٍ مختلفةً للطاقةِ العاطفيةِ نفسها التي تشكّلُ عمقَ التجربةِ الإنسانية، حيثُ تتداخلُ الرقةُ والغضبُ في القلبِ البشريِّ، في مشهدٍ واحدٍ، فيشكّلان معًا منبعَ الإنجازاتِ الكبرى وأساسَ المآسي الأعمقِ، وتجسِّدُ هذه المفارقةُ، التي تسلطُ الأساطيرُ الضوءَ عليها، تأملًا دائمَ الجاذبيةِ حولَ قوةِ العواطفِ ودورِها المحوريِّ في صياغةِ تاريخِ البشريةِ عبرَ العصور، بالإضافةِ إلى التفاعلِ المعقدِ بين الحبِّ والصراع.

وفي السياقِ ذاتهِ، تحملُ الرموزُ التي ترتبطُ بالاستسلامِ والهزيمةِ والتنافسِ دلالاتٍ تُبرزُ أنّ الحبَّ ليس حالةً من السكينةِ المطلقة، بل ينطوي على صراعٍ داخليٍّ وعاطفيٍّ بالغِ التعقيدِ، إنّه مغامرةٌ تتخللُها مساعٍ مستمرةٌ لتحقيقِ التقاربِ الإنسانيِّ المتبادلِ، ولكنّها تترافقُ مع المخاطرِ الملازمةِ للهشاشةِ والخسارةِ، ممّا يجعلُ تلك التناقضات جزءًا لا يتجزأ من التجربة الإنسانية.

المفهوم الديني للصراع بين النور والظلام

عبود الجابري
شاعر ومترجم عراقي

لطالما شكلت صِلةُ الضوء بالحضور الإلهي علاقة قديمة ذات جذور عميقة تمتد عبر الحضارات والثقافات المختلفة. هذه العلاقة ليست مقتصرة على دين معيّن، إذ يمكن العثور على تجلياتها في طقوس روحية متعددة حول العالم، من عبادات آلهة الشمس مثل «رع» في الحضارة المصرية القديمة إلى «توناتيوه» في الثقافة الأزتيكية، إلى جانب العديد من التقاليد الأخرى التي تعكس هذا الرابط البديع.

وقد لعب الضوء؛ سواء كان صافياً أو متعدد الألوان، مشعاً أو متوهجاً، وحتى لامعاً بشكل مبهر، أدواراً بارزة في الممارسات الدينية والفلسفية لمختلف العقائد، من اليهودية والمسيحية والإسلام إلى المانوية والتصوف الأفلاطوني المحدث. كما أنّ هناك تقاليد باطنية في الديانات الشرقية مثل البوذية والهندوسية التي أفسحت المجال للضوء ليكون رمزاً مقدّساً ووسيلةً للتواصل الروحي.

لم يتوقف الضوء عند حدود كونه عنصراً مادياً أو مجازياً فحسب، بل بات استعارة عميقة تدل على المعرفة والحكمة والبصيرة والعدل والخير. وفي المقابل، يأخذ الظلام مكانه كمؤشر على الجهل والسرية والخداع والفساد وحتى الشر. وغالباً ما تتكررهذه المفاهيم الثنائية في النصوص الدينية والروحية بأشكال مختلفة، مؤكدة أهمية الضوء ليس

فقط كجزء من الطبيعة البشرية بل كرمز للارتقاء الروحي والبحث عن الحقيقة.

تنعكس هذه العلاقة المتينة في السياقات التبشيرية والإيديولوجيات الدينية المتعددة حول العالم، حيث يبقى الضوء محورياً في سرديات تدعو إلى الخير والصلاح، في حين يُنظر إلى الظلام كعنصر يجب التصدي له والتغلب عليه لتحقيق التنوير على المستويين الروحي والفكري، ويمكننا القول إنّ قصة الضوء في الفلسفات والديانات ليست مجرد أسطورة أو رمز، بل هي انعكاس للأثر الذي تركه هذا العنصر في حركة الإنسان نحو تحقيق السمو.

وعلى الرغم من الأهمية الواضحة لموضوع النور، إلا أنّه ما يزال ميداناً غير مُستَثمَر بشكل كافٍ كمجال للدراسات النقدية في هذا السياق، فقد انصبّ تركيز الكثير من الباحثين في دراسات الأديان على تحليل تكوين واستخدام استعارات النور، لا سيّما حين تظهر وتتطور داخل تقاليد دينية معينة، وفي مساحة أضيق، تتناول النصوص المقدسة والخطابات اللاهوتية العلاقة بين الدين والنور بطرق تتجاوز المجاز التقليدي الذي يعتبر النور الرمز الطبيعي الأساسي لتمثيل الإلهي. ورغم أنّ هذا التوجه ليس خاطئاً بحد ذاته، فإنّه يُعيقُ أحياناً إمكانية استكشاف أعمق لزوايا أخرى أكثر عمقاً لهذا الموضوع. فهناك أبعاد وجودية ومعرفية وحتى أدائية للنور قد تغيب عن بالنا عند الاكتفاء بالمقاربات التقليدية، وهو ما يحرمنا من فهم شامل وأكثر شمولية للعلاقة المركّبة والمتعددة الأوجه بين النور والدين.

في تاريخ الميتافيزيقا الغربية، وصولاً إلى فلسفة التنوير، أصبح النور «الواضح» استعارة شائعة للدلالة على قدرة العقل على التفكير المنظم، والإدراك الحقيقي، والوعي الذاتي، وعلى الجانب الآخر، تأسست «الشفافية» كمجاز يعبّر عمّا يمكن معرفته ومشاركته، وهو ما يجعلها شرطاً أساسياً لإمكانية تحقيق التبادل الديمقراطي. وفي إطار النقد الذي وجهه التنوير للدين، استخدمت استعارات النور والظلام أيضاً لتصنيف القوى الغامضة التي تشكل العالم الخفي، مثل الأرواح والسحرة والشياطين وغيرها من الكائنات التي وُصفت بأنَّها «سكان الليل القدامى»، ووِضعَت ضمن خانة الخرافات.

وقد قام فلاسفة التنوير الأوائل، الذين سعوا لتعزيز قيم التحضر والعقلانية، بوضع فكرة النور والظلام في سياق اقتصاد عنصري جديد يعتمد على مفاهيم ثنائية مثل «النور والظلام». وقد اعتُبرت المجتمعات غير البيضاء وغير الأوروبية، إلى جانب المناطق الاستعمارية الحدودية التي تسكنها «شعوب العالم الوثنية والمتخلفة»، مصدراً لهذه الخرافات. وبالتالي ارتبطت الوحشية وظلام الليل واللاعقلانية ولون البشرة الداكن بشكل وثيق مع كل ما هو خارج حدود العالم الأوروبي، وأسفر هذا الارتباط عن تكريس مزعوم على دونية تلك الشعوب وانعدام العقلانية لديها.

تمَّ استِخدام مفهوم الانقسام بين من يعتمدون على نور العقل لكشف زيف العالم ومن يُفترض أن يبقوا في «الظلام» كوسيلة لتعزيز الشعور بالتفوق المفترض للأولى على الثانية، ويمكن ملاحظة هذا التجسيد بوضوح في تاريخ عصر التنوير، الذي ارتبط بشكل كبير بمشاريع التوسع الاستعماري الأوروبي. هذه الاستعارة المرتبطة بالنور والظلام تمتد أيضاً وبعمق إلى

المجال الأكاديمي، وخصوصاً في الدراسات المتعلقة بالأديان المقارنة. فمن خلال هذه الدراسات يتم تصنيف «المعتقدات الخرافية» وممارسات الآخرين، بما يُشاع تسميتهم بـ «الوثنيين» أو «البدائيين»، ضمن الجانب المظلم من الدين.

وبذلك، لا يكون مفهوم النور مجرد قضية أكاديمية تستحق الدراسة فحسب، بل يمثل أيضاً أداة تحليلية محورية تسلط الضوء على الأصول الفكرية لتلك «الظلال» التي صنعتها النظريات المعرفية المتوارثة عن عصر التنوير. ولم تشكِّل هذه النظريات فهمنا الحديث للدين فحسب، بل أسهمت في إطار فكري ممتد أعاد رسم خطوط التمييز والتفوق الثقافي بين الشعوب، وهو ما فَتح آفاقاً أوسع للنقاش حول كيفية تشكل وتطور المنظور الأكاديمي للدين عبر الزمن.

ليس الضوء مجرَّدَ عنصر طبيعي بسيط يتسلل إلى حياتنا، بل هو عامل حيوي يمتد ليكون أساساً لفهمنا وإدراكنا للعالم، فضلاً عن كونه شرطاً جوهرياً لتكوين خيال الإنسان وقدرته على التمثيل والمعرفة. ورغم هذه الأهمية البديهية، يبقى الضوء غامضاً في موقعه داخل الخانات الكبرى التي نقسم بها العالم من حولنا: الطبيعة والثقافة، الذات والموضوع، المادي واللّامادي.

هل تساءلت يوماً كيف يمكن للضوء أن يكون في الوقت ذاته شيئاً مرئياً وأداة للرؤية؟ كيف يمكنه أن يكون حاضراً أمام أعيننا ومبنياً على وجوده الإدراك البصري، ومع ذلك يحافظ على طبيعة غير مرئية أشبه بالسراب؟ إنّه محير بالفعل: محصور ضمن قوانين الفيزياء لكنّه يبدو لا متناهياً في حضوره. نُسَخِّرُ منه تقنيات حديثة تمد العالم بالإضاءة لكنّه في

الوقت نفسه يظل عصياً على السيطرة الكاملة، متخطياً حدود الإنسان.

حتى التفسيرات العلمية الدقيقة لطبيعة الضوء وانتشاره تظل قاصرة عن سبر عمقه في التجربة الإنسانية التي تجمع بين كونه المرآة والمشهد في آنٍ واحد. وهنا يظهر السؤال الفلسفي: ما هو النور حقاً؟ وكيف يتشكل في حدود إدراكنا المادي والذهني، بل حتى في أحكامنا القيمية والإبداعية؟ النور ليس مجرد ظاهرة يمكن تفسيرها أو حصرها ضمن مفاهيم الاستعارة والخطابات الثقافية والدينية، فهو يشير دائماً إلى ما هو أبعد من تلك الإطارات التفسيرية القاصرة.

ومن هنا تُبدي الدراسات الشائعة اهتماماً بالرموز والاستعارات المرتبطة بالنور، حيث توظفه كعنصر معبّر ضمن سياقات المعاني الثقافية أو الروحانية. ولكن ربما يغفل هذا النهج عن الأسئلة الأكثر جوهرية حول «مكانة الضوء» بصفته ظاهرة وجودية نتفاعل معها يومياً؛ فالضوء ليس فقط مكوناً ثقافياً أو رمزاً دينياً؛ بل هو موضوع يتقاطع مع أسئلة أعمق تتعلق بالكَون، والمعرفة، والحياة العملية، بل وحتى باللاهوت.

النور إذن هو لغز معقد يتحدى محاولاتنا للفصل بين المادة والمعنى، بين العلم والخيال، بين الظاهر وما يتجاوز حدود المنظور الإنساني، وهذه الخاصية الفريدة هي ما تُبقي الضوء أحد أعظم أسرار الكون المفتوحة للتأمل والفهم، دون أن يُستنفد سحره أو غموضه.

وتُعَدُّ الاستعارات أدوات تُستخدم لمقارنة الأشياء بناءً على سمات مشتركة، لكنّ قوة هذه المقارنات، حتى في أفضل

حالاتها، تبقى مؤقتة، وغالباً ما تُوضع الاستعارات في موضع مقارنة مع اللغة الحرفية، حيث يُنظر إليها كسُبل غير مباشرة للإشارة إلى الأشياء، وهو ما يجعلها تبدو أحياناً كأنّها مجرد زوائد أسلوبية أو تزيينات يُمكن استبدالها بتعبيرات أوضح. غير أنّ هذا الفصل بين الدلالات الاستعارية وغير الاستعارية، حتى وإن كان قائماً، يُغفل جانباً مهمّاً؛ فالاستعارات لا تقتصر على وصف الأمور فقط، بل إنّها تلعب دوراً أعمق في تشكيل طريقتنا لفهم العالم وتنظيمه، وذلك من خلال خلق مسارات للعمل وهيكلتها ضمن أنماط محددة من الانضباط والعادات.

وكما أشار لاكوف وجونسون منذ سنوات، فإنّ عمل الاستعارات لا يمكن تصنيفه ببساطة ضمن حدود التفكير أو الفعل، بل هو تداخل بين الاثنين؛ ويفتح التركيز على الجانب العملي أو الأدائي للاستعارات المجال أمام رؤى جديدة للبحث، فعلى سبيل المثال، عند النظر إلى الضوء يمكن فهم استعارات مثل الظلام أو التوهج الباهت أو اللمعان العابر، وحتى الإشعاعات الخفية عند أطراف الطيف المرئي، كأنماط تتكرر ضمن نظام أوسع يساعد في تنظيم أفعال متنوعة. هذه الأفعال قد تشمل الصلاة، التأمل، الشفاء، أو حتى صناعة النظارات، كلها ممارسات تُعتبر أساسية في حياة العديد من المتدينين.

ومع ذلك، لا يكتفي المتدينون هنا باستخدام الاستعارات فقط كأداة للتعبير، بل يعملون كذلكَ على اختبار حدود هذه الاستعارات ومدى قدرتها على استيعاب التجارب البشرية وإحاطتها بمعانيها الخاصة.

يظهر الضوء، باعتباره جوهراً وجودياً لا يمكن تجاهله، بشكل متكرر في الخطابات الدينية واللّاهوتية كأحد المفاهيم

المحورية التي تؤثر في تشكيل الأفكار حول الكينونة والعلاقة بالوجود. كما يُبرز كريستيان لانج في مناقشاته المتعلقة بتاريخ النور في الفكر الإسلامي ما قبل العصر الحديث، أنَّ من الخطأ افتراض أنّ مفهوم النور في بدايات الإسلام كان مجرد تعبير رمزي عن حضور الله المتسامي. ورغم أنّ القرآن يقارن بين الله والنور ـ «نور الله» ـ ويُنظر إلى النبي محمد ﷺ كعاكس لنور الله، بما يشابه النظرة إلى عيسى ـ عليه السلام ـ في الإنجيل على أنّه «نور من نور»، إلا أنّ العلماء المسلمين الأوائل كانوا حذرين من تطوير تصورات لاهوتية صارمة حول مفهوم النور، مكتفين باستخدامه كاستعارة لتحليل بعض الصفات الإلهية دون ربط مباشر بالنور كجوهر إلهي. وقد كان ذلك الحرص بهدف تجنب الوقوع في تصور مادي عن الله أو مساواته بأجرام مثل الشمس.

ومن بين هؤلاء العلماء، أثارت أفكار الإمام الغزالي جدلًا كبيرًا حينما تجاوز استخدام النور كرمز إلى تقديم رؤية صوفية للنور كوجود إلهي يشع بروح الإنسان المقدسة. بينما ظل هذا الطرح نقطة نقاش لاهوتي مستمر، فإنّ إشارات النور ظلت حاضرة بقوة في الأحاديث النبوية المتعلقة بالآخرة، حيث توصف الجنة بأنّها متلألئة بنور ساطع يتجاوز كل تصور بشري.

وبالنسبة إلى الصوفية، كانت استعارة النور تعبيراً عن الجوانب الروحية غير المادية للإنسان، حيث يُنظر إلى الروح بوصفها كياناً مكوناً من نور لطيف وقادر على الاتصال بالمعرفة الإلهية الأسمى. وليس استدعاء فكرة النور في هذا السياق مجرد بلاغة أو رمزية فحسب، بل هو أيضاً تصور راسخ للروح كجوهر نوراني يمنح الصوفي القدرة على إدراك المعاني الروحية العميقة. وفي سياق البحث الإسلامي في

العصور الوسطى حول طبيعة النور وعلاقته بالله، وُضع تركيز كبير على الله بوصفه المصدر الأول والأساسي لكل نور يملأ الكون.

- **المصدر: Sage Journal**

الجسدُ والرّوح

عبود الجابري
شاعر ومترجم عراقي

هل يظلُّ الجسدُ حاضرًا إذا لم تكنْ لدينا أرواحٌ؟ قد يبدو هذا السؤالُ مستفزًّا أو حتى منطويًا على تناقضٍ، لكنَّه ليس كذلك في الحقيقة. المقصودُ هنا: هل يبقى كيانُ الجسدِ إذا خلت البشريَّةُ من فكرةِ امتلاكِ الأرواح؟

في الواقع، فكرةُ عدمِ وجودِ أرواحٍ باتتْ أمرًا مُسلَّمًا به لدى الكثيرينَ، بل ربما لدى أغلبِ أفرادِ الشرائحِ المثقَّفةِ في العالمِ الغربيِّ اليوم. هؤلاءِ لا يرتادون الكنائسَ، ولا يشغلهم التفكيرُ في احتماليَّةِ وجودِ حياةٍ بعد الموتِ، كما أنَّهم نادرًا ما يتأمَّلونَ في فكرةِ الإله.

ورغمَ ذلكَ، لا يمكنُ لأحدٍ أن يُنكرَ حقيقتَنا الجسديَّةَ؛ فنحنُ كائناتٌ ماديَّةٌ تتكوَّنُ من لحمٍ ودمٍ وعظامٍ، وهذهِ حقائقٌ ملموسةٌ وبديهيَّةٌ، فنحنُ نأكلُ، ونشربُ، وننامُ، ونمارسُ الجنسَ، ونهتمُّ بصحَّتِنا من خلالِ الرياضةِ، ونقيسُ نبضاتِ قلوبِنا وضغطَ الدمِ. وأخيرًا، نحنُ نعيشُ حياتَنا ثمَّ نموتُ.

لكن ماذا يحدثُ لهذا الجسدِ عندما تغيبُ عنه الروحُ؟ وما الذي ينجمُ عن تصوُّرِ الوجودِ بطريقةٍ تتخطَّى حدودَ الجدليَّةِ التقليديَّةِ؟

على مدى القرونِ، وقبلَ أن تتَّخذَ المسيحيَّةُ موقفَها الثابتَ بشأنِ هذهِ القضيَّةِ، كان يُنظَرُ إلى الإنسانِ على أنَّه يحملُ هويَّةً مزدوجةً: جسدٌ وروحٌ، يُشكِّلانِ كيانينِ منفصلينِ،

يتعايشانِ في حالةٍ من التوتُّرِ الدائمِ، وكانت طبيعةُ كلٍّ منهما مُغايرةً تمامًا للأخرى؛ الجسدُ زائلٌ، بينما تُعتبَرُ الروحُ خالدةً، وعندما يفنى الجسدُ ويتحلَّلُ، تعودُ الروحُ إلى اللهِ أو تنتقلُ إلى عالمٍ أعلى. وقد كانتْ هذهِ الثنائيَّةُ واحدةً من الركائزِ الأساسيَّةِ للتفكيرِ حولَ طبيعةِ الإنسانِ.

ومن الواضحِ أنَّ هذا التباينَ لم يكنْ مجرَّدَ اختلافٍ، بل تجلَّى في صورةِ صراعٍ دائمٍ بين الاثنينِ، فكان الجسدُ يسعى لإشباعِ رغباتِهِ الماديَّةِ، التي غالبًا ما تتعارضُ مع نقاءِ الروحِ في العديدِ من التقاليدِ؛ الشراهةُ، والشهوةُ، والكسلُ: ثلاثٌ من الخطايا السبعِ المميتةِ تنبعُ من استسلامِ الإنسانِ لأهواءِ الجسدِ. ولذلكَ، كان على مَن يطمحُ إلى تحقيقِ الخلاصِ أو حتى إلى حياةٍ نبيلةٍ أن يُقاومَ ميلَ الجسدِ نحوَ الإخفاقِ في تحقيقِ آمالِهِ وأهدافِهِ الأسمى.

يأخذُنا القديسُ أوغسطين في رحلةٍ تأمُّليَّةٍ إلى جنَّةِ عدنَ، حيث يصفُ آدمَ على أنَّه لم يُخضعْ نفسَه يومًا لشهوةٍ، ومع ذلكَ، كان مؤهَّلًا تمامًا ليصبحَ أبًا للبشريَّةِ، جماعٌ دون شهوةٍ؟ علاقةٌ جسديَّةٌ تخلو من الرغبةِ المُحرَّمةِ؟ يبدو الأمرُ غريبًا بمقاييسِنا، لكنَّه مفهومٌ وفقَ رؤيةِ أوغسطين، وفي الجنَّةِ، كان آدمُ قادرًا على التحكُّمِ الكاملِ بجسدِهِ، حيث خضعَ نشاطُهُ الجسديُّ بالكاملِ لإرادةِ العقلِ الحرِّ، ولم يكنِ الجسدُ في ذلكَ الوقتِ يقفُ عائقًا أمام سموِّ الروحِ.

لكنَّ الأمورَ تغيَّرتْ بالطبعِ عند ظهورِ ميلتون، الذي أسهمَ في تشكيلِ مفهومِنا عن سقوطِ الإنسانِ كحدثٍ ارتبطَ بالاستسلامِ لملذَّاتِ الجسدِ، تلكَ التفَّاحةِ المُغريةِ التي أسالتْ لعابَ البشريَّةِ. في جوهرِ السقوطِ كان الكبرياءُ، وهو ما يؤكِّده

ميلتون عندما يشيرُ إلى أنَّ حوَّاءَ وآدمَ طمحا لأن يكونا مثلَ الآلهةِ، ولكنَّ اللافتَ أنَّ هذا الكبرياءَ لم يُعبَّرْ عنهُ إلَّا من خلالِ الانغماسِ في الجسدِ، وهو جانبٌ لا يمكنُ تجاهلُهُ، فالعلاقةُ المُعقَّدةُ بين الجسدِ والروحِ لم تكنْ يومًا سهلةً عبر التاريخِ الإنسانيِّ.

إنَّ هذهِ التأمُّلاتِ تطرحُ أسئلةً دائمةً حولَ دورِ الرغباتِ البشريَّةِ، وكيفَ يتقاطعُ الجسدُ والروحُ في رسمِ المسارِ الذي نسيرُ عليهِ منذ بدايةِ الخليقةِ.

في قصيدتِهِ «بينَ أطفالِ المدارسِ»، يتخيَّلُ ويليام بتلر ييتس وجودًا لا تتمُّ فيهِ التضحيةُ بالجسدِ لتحقيقِ متطلَّباتِ الروحِ. وجودًا يسعى للاستمتاعِ بالعالمِ دونَ أن يتعارضَ ذلك مع طموحاتِ روحِهِ. ومع ذلك، يبدو أنَّ هذا السطرَ يعكسُ وعيَ ييتس بالصراعِ الداخليِّ، مُدركًا أنَّ هذا التوتُّرَ يتجذَّرُ في المسيحيَّةِ والعديدِ من التقاليدِ الفكريَّةِ الغربيَّةِ. ربَّما كان ييتسُ يتأمَّلُ نوعًا من النظامِ الوثنيِّ المثاليِّ (الذي قد لا يكونُ لهُ وجودٌ حقيقيٌّ) حيثُ تنسجمُ الحاجاتُ الروحيَّةُ تمامًا مع لذَّاتِ الجسدِ. لكنَّه واعٍ بأنَّ هذا بعيدُ المنالِ بالنظرِ إلى ثقافتِهِ المسيحيَّةِ التي ورثَها، وربَّما أيضًا بالنسبةِ إلى قدراتِهِ الخاصَّةِ في هذا العالمِ. وبطريقتِهِ المميَّزةِ، يجعلُ ييتسُ من حالةِ الانسجامِ المثاليِّ التي لا يتمُّ فيها التضحيةُ بالجسدِ في سبيلِ أشواقِ الروحِ ـ الأشواقِ المتَّجهةِ نحوَ الخلودِ، كما يمكنُ تصوُّرُها ـ شيئًا ذا قيمةٍ أكبرَ وأعمقَ.

في الفصلِ الأخيرِ من مسرحيَّةِ أنطونيو وكليوباترا لشكسبير، تقفُ كليوباترا أمامَ خيارٍ حاسمٍ وهي على أعتابِ الانتحارِ، مُفضِّلةً الموتَ على الخضوعِ لسلطةِ الإمبراطورِ

أغسطس المُستبدِّ، وفي كلماتِها الأخيرةِ تستدعي الملكةُ مفهومَ الخلودِ الذي يُمنَحُ لأولئكَ الذين عاشوا حياةً مليئةً بالأعمالِ العظيمةِ، ذلكَ النوع من المجدِ الأسطوريِّ الذي ارتبطَ بآخيلَ الذي جسَّدهُ لها شكسبيرُ وغيرُهُ. كليوباترا، كما صوَّرَها شكسبير، لا تسعى إلى أيِّ شكلٍ تقليديٍّ من الجنَّةِ. في مواجهةِ نهايتِها، تعكسُ شخصيَّةُ كليوباترا توازنًا واضحًا بينَ حياةِ روحِها وجسدِها، حيثُ لم تكنْ حياتُها تناقضًا بينَ الاثنتينِ. بل كان خلودُها مرتبطًا بشكلٍ غيرِ منفصلٍ بالشغفِ الذي اتَّسمتْ بهِ حياتُها، والذي غذَّى رغباتِها الجسديَّةَ.

لم تكنْ كليوباترا عشيقةَ أنطونيوس فقطْ، بل سبقَهُ في حياتِها بومبي، وقبلَهُ يوليوس قيصر الذي «حرثَ أرضَها فحصدَ ثمارَها»، وإلى جانبِهم ربَّما آخرونَ كُثُرٌ. تصوُّرُ شكسبير لكليوباترا مُستوحًى جزئيًّا من التاريخ، وإنْ كان مع اختلافاتٍ، يعكسُ امرأةً لم تكنْ تدفعُ جسدَها لتقديمِ التضحيةِ لروحِها، بل كانتْ في انسجامٍ بينَ الرغباتِ الجسديَّةِ والطموحاتِ الروحيَّةِ. تسعى هذهِ الملكةُ إلى المتعةِ والقوَّةِ دونَ أن تفقدَ مسارَها نحوَ ما هو أعظمُ: الشهرة التي ما تزالُ تُحيطُ بها عبرَ الزمنِ. بالفعلِ، «لا يستطيعُ الزمنُ أن يُذبِلَ جمالَها، ولا العاداتُ أن تُفقدَها تعدُّدَ صورِها التي لا تنتهي.»

الإنسانُ الذي ينجحُ في إيجادِ التوازنِ بينَ الجسدِ والروحِ يمتلكُ القدرةَ لتجاوزِ نزعاتِهِ الحيوانيَّةِ، أو ما أشارَ إليهِ بليكُ وكولريدجُ بـ «الإنسانِ الطبيعيِّ»، ليصلَ إلى غايةٍ أسمى. أحيانًا يُحقِّقُ هذا الانتصارَ الذاتيَّ مُتطلِّعًا نحوَ السماءِ، وأحيانًا أخرى يتجلَّى في سبيلِ أهدافٍ دنيويَّةٍ. المُفكِّرُ والمُحارِبُ والقديسُ يجتهدونَ جميعًا في مقاومةِ هيمنةِ الجسدِ وشهواتِهِ الدنيئةِ لاستكمالِ إمكاناتِهِم الإنسانيَّةِ على هذهِ الأرضِ. فالمُفكِّرُ يبحثُ

عن الحقيقةِ، والمُحارِبُ يسعى وراءَ النصرِ، أمَّا القديسُ فيطمحُ إلى بناءِ عالمٍ يسودُهُ الحبُّ والإخاءُ بينَ البشرِ.

قد يبدو أنَّ هذهِ التطلُّعاتِ تتعارضُ بشكلٍ طبيعيٍّ، فالمُحارِبونَ والقديسونَ يخوضونَ صراعاتِهم الخاصَّةَ، رغمَ وجودِ تشابهاتٍ خفيَّةٍ تجمعُ بينهم. لكنَّ الواقعَ يُؤكِّدُ أنَّ المثاليِّينَ ينظرونَ إلى رغباتِ الجسدِ على أنَّها عوائقُ تقفُ في طريقِ تحقيقِ أسمى طموحاتِهم. فاللذَّةُ والمتعةُ وحتى السعادةُ، رغمَ ما تمنحُهُ من شعورٍ إيجابيٍّ، ترتبطُ بشكلٍ كبيرٍ بإشباعِ الجسدِ، الأمر الذي، إن دامَ طويلًا، قد يُؤدِّي إلى حالةٍ من الركودِ أو الخمولِ.

بالنسبةِ إلى المثاليِّ الباحثِ عن الكمالِ، يُمثِّلُ الجسدُ تلكَ الجدليَّةَ المُعقَّدةَ بينَ أن يكونَ خصمًا وكأنَّهُ حليفٌ في الوقتِ ذاتِهِ. حياتُهُ تسودُها حالةٌ من التوتُّرِ المُستمِرَّةِ، توتُّرٌ ينبعُ من محاولتِهِ التوازنَ بينَ متطلَّباتِ الروحِ وتحدِّياتِ الجسدِ. تمامًا كالمسيحيِّ المؤمنِ الذي يعيشُ ضمنَ إطارٍ يعجُّ بالاختباراتِ والتناقضاتِ، هذا التوتُّرُ يضعُهُ في مواجهةٍ دائمةٍ مع ذاتِهِ ومع رغباتِهِ.

الحلُّ لهذهِ الإشكاليَّةِ، الذي اقترحَهُ «ييتس»، وربَّما جسَّدتْهُ «كليوباترا» ـ أو على الأقلِّ كليوباترا في عالمِ شكسبيرَ ـ يُشكِّلُ معضلةً أخرى غيرَ مرغوبٍ فيها من قِبَلِ المثاليِّ الحقيقيِّ. يبدو أنَّ طبيعةَ الحياةِ المثاليَّةِ بالنسبةِ إليهُ تميلُ إلى احتضانِ الصراعِ أكثرَ من البحثِ عن نهايةٍ مُستقرَّةٍ لهُ، ممَّا يجعلُ هذهِ الرحلةَ نحوَ الكمالِ مشوبةً بالتحدِّياتِ التي تعكسُ عمقَ تناقضاتِهِ الإنسانيَّةِ.

هل يمكنُ للجسدِ أن يستمرَّ في الوجودِ إذا غابت الأرواحُ؟ يبدو هذا السؤالُ اليومَ أكثرَ إلحاحًا، رغمَ طبيعتِهِ الغريبةِ التي تُشبهُ تأمُّلاتٍ فلسفيَّةً عميقةً. لنطرحِ الأمرَ بأسلوبٍ مختلفٍ: ماذا لو انهارتْ تلكَ الجدليَّةُ القديمةُ بينَ المؤمنينَ بالمادَّةِ والمثاليِّينَ؟ إذا اختفتِ الأرواحُ من المعادلةِ، فهل ستحافظُ الأجسادُ على وجودِها بالشكلِ الذي نفهمُهُ؟ ذلكَ الشكلِ الذي يضعُ الجسدَ في مواجهةٍ أو في انسجامٍ جدليٍّ مع الروحِ؟

وفي حالِ اختفتِ المُثُلُ تمامًا ـ واستنادًا إلى واقعِنا الذي لا يبدو مُحبًّا للمُثُلِ كما كان في الأزمنةِ الماضيةِ ـ ما مصيرُ تلكَ الأجسادِ التي كانتْ مرتبطةً يومًا ما بتصوُّرِ «الأفضلِ» أو «الأسمى»؟ هل تبقى هذهِ الأجسادُ كما هي، أم تتحوَّلُ إلى مُجرَّدِ أوعيةٍ خامدةٍ، بلا معنىً أو دلالةٍ، في غيابِ الروحِ التي كانتْ تمنحُها بُعدًا يتجاوزُ الملموسَ؟ يبدو أنَّ هذا التساؤلَ يقودُ إلى تأليفِ حوارٍ جديدٍ بينَ المادَّةِ والروحِ، أو ربَّما يُنذرُ بنهايةِ هذا الحوارِ تمامًا.

وفقًا لهذا المنطقِ، وحتى لو كان مؤقَّتًا، فإنَّ أجسادَنا تُصبحُ هي نحنُ ذاتُنا. لم يَعُدِ الرجالُ والنساءُ يُمثِّلونَ ما وصفَهُ إيمرسونَ «بالعداءِ الأعظمِ». نحنُ لم نَعُدْ جوهرًا يسعى للتوفيقِ بينَ طرفَيِ النقيضِ في صراعٍ بنَّاءٍ. مع انهيارِ الروحِ وتلاشي المثلِ الأعلى، ومع انطفاءِ الجدلِ الداخليِّ، ما الذي يبقى لنا؟ قد لا يكونُ من الخطأِ القولُ إنَّ ما يتبقَّى، عندما تتحوَّلُ أجسادُنا إلى كياننا الوحيدِ، هو السعيُ نحوَ اللذَّةِ. إذا كان الجسدُ هو النواةَ الأساسيَّةَ للوجودِ (وليس الجسدَ كما كنَّا نعرفُهُ في السابقِ)، يُصبحُ لزامًا علينا أن نستعدَّ لنعيشَ بأقصى حدٍّ من المتعةِ الممكنةِ. الغايةُ من الحياةِ حينها تتقلَّصُ إلى تفادي الألمِ وتحقيقِ أقصى قدرٍ من الإشباعِ. وما البديلُ عن ذلكَ؟

لا شكَّ أنَّ هذهِ الرؤيةَ للحياةِ التي يُحدِّدُها ما يمكنُ تسميتُهُ بالجسدِ القويِّ (الذي لم يَعُدْ يُشبهُ الجسدَ التقليديَّ) تُواجِهُ عوائقَ كثيرةً. فقد يطالُ الجسدَ مرضٌ يحدُّ من قدرتِهِ على الاستمتاعِ، أو يقفُ عائقُ المالِ أمامَ تحقيقِ المتعِ المرجوَّةِ، أو قد تضيعُ النفسُ بينَ وفرةِ الخياراتِ فلا تعرفُ ما تختارُ من ملذَّاتٍ لا حصرَ لها. وقد تتعطَّلُ الحواسُّ أو تختلطُ الإشاراتُ التي تربط العقلَ بالجسدِ. هذا بالإضافةِ إلى عوائقَ داخليَّةٍ، مثل بقايا قيمٍ أخلاقيَّةٍ أو مشاعرِ ضميرٍ قد تبقى حاضرةً.

لكنْ مع مرورِ الوقتِ، وبالاعتمادِ على الأدويةِ والتقنيَّاتِ الحديثةِ، يبدو ممكنًا التغلُّبُ على هذهِ القيودِ. ومع ذلكَ، تبقى المشكلاتُ الأخرى قائمةً، مثل عبءِ العملِ والسعيِ الحثيثِ من أجلِ تلبيةِ متطلَّباتِ الحياةِ. لكن إذا نظرنا إلى الهدفِ النهائيِّ في ظلِّ هذهِ الظروفِ، فإنَّهُ يُصبحُ واضحًا: إنَّهُ المنظورُ البراغماتيُّ المُتمثِّلُ في تعظيمِ السعادةِ وتقليلِ الألمِ قدرَ المستطاعِ. هذا الجسدُ القادرُ على كلِّ شيءٍ لا يمكنُهُ استيعاب هدفٍ أسمى أو خياراتٍ أوسع. ولماذا ينبغي عليهِ ذلك؟

مارك إدموندسون: أستاذ جامعي في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة فرجينيا

• **المصدر: Hedgehog review**

أساطير عالميّة

عبود الجابري
شاعر ومترجم عراقي

منذ فجرِ التاريخِ، دأبَ البشرُ على تداول القصصِ بينهم. بعضُها يدورُ حولَ تجاربَ فرديّةٍ، والكثيرُ منها يعكسُ تجاربَ جماعيّةً؛ كالأساطيرِ والحكاياتِ الشعبيّةِ التي تفسّرُ نشأة العالم وتعكسُ تجربتَنا فيه، عبرَ سردِ قصصِ الآلهةِ والأبطالِ، معَ التعاليمِ الأخلاقيّةِ والمخلوقاتِ السحريّةِ، وتُستخدمُ هذه الرّواياتُ لتكريسِ الحكمةِ المشتركةِ، وغرسِ القيمِ، وإشاعةِ الشعورِ بالدّهشةِ.

وقد استطاعَ الإنسانُ الحفاظَ على الإرثِ الثقافيِّ والتقاليدِ والفلكلورِ على مدى آلافِ السّنينِ، بفضلِ تداولِ القصصِ شفهيًّا وتوثيقِها فيما بعدُ، وما يزالُ تأثيرُ هذهِ الأساطيرِ والحكاياتِ الشعبيّةِ ملموسًا في حياتِنا اليوميّة حتى الآنَ، حيثُ تشابكتْ هذه الحكاياتُ مع تفاصيلَ عديدةٍ في الحياةِ المعاصرةِ، سواء من خلال العلامةِ التجاريّةِ «نايكي» التي تحملُ اسمَ إلهةِ النّصرِ، أو البرامجِ الخبيثةِ المعروفةِ باسمِ فيروسِ طروادةَ المُستلهمِ من الحصانِ الأسطوريِّ؛ على سبيلِ المثال.

الأساطير السّلتية

يبرزُ الرقمُ ثلاثة كعنصرٍ محوريٍّ في مجالاتِ الفنِّ والعلمِ والفلسفةِ وحتّى الإيمانِ، إذ نجدُ في المسيحيّةِ الثالوثَ المقدّسَ، وفي الطاويّةِ الثلاثةَ الأطهارَ، وفي الشامانيّةِ العوالمَ الثلاثةَ.

أمّا التّحليلُ النّفسيُّ عندَ فرويدَ، فيرسمُ ملامحَ النفسِ البشريّةِ بين الهو، والأنا، والأنا العُليا. وفي النماذجِ الأصليّةِ التي طرحَها يونغ، تتشكّلُ الذّاتُ بينَ الظّلِّ والشخصيّةِ والجوهرِ.

وحتى إدراكُنا للزّمنِ يعتمدُ على ثلاثيّةِ الماضي والحاضر والمستقبل.

وكان الرقمُ ثلاثة يحظى بتبجيلٍ خاصٍّ في الثّقافاتِ السّلتيةِ بأيرلندا وويلز، حيثُ ارتبطَ برمزيّةٍ قويّةٍ تُعرفُ بالثالوثيّةِ في الأساطيرِ الأيرلنديّةِ، وقد تجلّتْ آلهةُ الحربِ مثل مورينا وبادب وماشا دائمًا في هيئةٍ ثلاثيّةٍ. كما حوتِ الميثولوجيا الأيرلنديّة ثلاثةَ آلهةٍ للحِرَفِ، بينما رُسمتْ أيرلندا على هيئةِ ثلاثٍ من الآلهةِ تُدعى إيريوس وفودلا وبانبها، بينما كان المصيرُ المحتومُ للملوكِ سيّئي الحظِّ يتمثّلُ غالبًا في موتٍ ثلاثيِّ الخطواتِ: الجرحُ، ثمَّ الحرقُ، وأخيرًا الغرق.

أمّا في الفنِّ السّلتيِّ، فيظهرُ رمزُ «التريسكيلي» أو الدّوامةُ ثلاثيّةُ المحاور بشكلٍ متكرّرٍ، موحيًا بمفاهيمَ عميقةٍ كالارتباطِ بين الأرضِ والبحرِ والسّماءِ، أو الدورةِ الأبديّةِ للحياةِ والموتِ والبعث. كذلك تضمّنتْ بعضُ المنحوتاتِ تماثيلَ ذاتِ رؤوسٍ ثلاثيّةٍ أو حتّى وجوهٍ ثلاثيّةٍ على رأسٍ واحدٍ، كالنّقشِ الموجودِ في كورليك، بمقاطعةِ كافان الأيرلنديّة. وكانتْ أعينُ كلِّ وجهٍ تنظرُ في اتّجاهٍ مختلفٍ، وكأنّها تراقبُ العالمَ بزاويةِ ٣٦٠ درجة. وربّما كان هذا التصميمُ المعقّدُ يُجسّدُ صورةً لإلهٍ، أو أداةً لاستكشافِ الأحداثِ والمعرفةِ البعيدةِ.

الأساطير الكوريّةُ

من أبرزِ سماتِ القرنِ الحادي والعشرين القدرةُ على الاستمتاعِ بثمارِ التبادلِ الثقافيِّ العالميِّ، وعندَ تصفّحِ مواقعِ التواصلِ الاجتماعيِّ يظهرُ بوضوحٍ مدى الشعبيّةِ الكبيرةِ التي تتمتّعُ بها الثقافةُ الكوريّةُ، بدءًا من نجوم الكيبوبِ

واتجاهاتِ الموضةِ وصولًا إلى الدّراما الكوريّةِ والرواياتِ المصوّرةِ.

والمثيرُ للاهتمامِ هو الطّريقةُ التي تُعادُ بها صياغةُ تلكَ القصصِ التّقليديّةِ في أشكالٍ جديدةٍ مثل الأفلامِ والمسلسلاتِ التلفزيونيّةِ وحتّى ألعابِ الفيديو. فعلى سبيلِ المثالِ يقدّمُ كتابُ «الأساطيرُ الكوريّةُ» لنا شخصيّةَ غوميهو، الثّعلب الأسطوريّ ذو التسعةِ ذيولٍ الذي يمتلكُ قوّةً إلهيّةً وسحريّةً، بينما يظهرُ الغوميهو في الكثير من أساطيرِ شرقِ آسيا عادةً كنذيرِ شرٍّ غيرِ مؤذٍ، لكن في الثقافةِ الكوريّةِ غالبًا ما يُصوَّرُ بشكلٍ أكثرَ شراسةً، حيثُ يتجسّدُ عادةً كامرأةٍ تسعى لخداعِ الرّجالِ وأكلِ قلوبِهم.

وفي الدّراما الكوريّةِ، يظهرُ الغوميهو في مسلسلِ «رفيقتي في السّكنِ غوميهو» (٢٠٢١)، الذي يمزجُ بينَ الكوميديا والرّومانسيّةِ ويُصوّرُ قصّةَ ثعلبٍ ذي تسعةِ ذيولٍ يسعى لتحقيقِ حلمِهِ في أنْ يصبحَ بشريًّا. إضافةً إلى ذلكَ، يبرزُ تأثيرُ الغوميهو على الثّقافةِ الشّعبيّةِ العالميّةِ من خلالِ مخلوقِ ناينتيلز، الثعلبِ ذي العيونِ الحمراءِ من سلسلةِ بوكيمون الشّهيرةِ، الذي يدخلُ المعاركَ معَ بوكيموناتٍ أخرى بناءً على أوامرِ مدرّبيهِ.

أساطير المايا

لم يكن لدى حضارةِ المايا فرقٌ واضحٌ بين مفهومِ «الإلهِ» و«السّلفِ»، حيثُ امتزجتْ في أساطيرِهم السّماتُ البشريّةُ معَ القدراتِ الخارقةِ للطّبيعةِ، وهؤلاءِ الأبطالُ الأسطوريّون لم يكونوا مجرّدَ شخصيّاتٍ خارقةٍ، بل كانتْ لهم صلاتٌ وثيقةٌ

معَ محيطِهم وثقافتِهم، وغالبًا ما تمَّ وصفُهم بأسماءٍ وعباراتٍ تشيرُ إلى علاقتِهم بالعوالمِ الرّوحيّةِ وأيضًا إلى أصولِهم البشريّةِ.

ومن أبرزِ أمثلةِ هذا الترابطِ العجيب كان ارتباطهم الوثيقُ بالذّرةِ، الغذاءِ الأساسيِّ والمحرّكِ لحضارتِهم.

تُعدُّ الذّرةُ رمزًا عميقَ الجذورِ في ثقافةِ المايا، فقد بدؤوا بزراعتِها منذ ما يقاربُ ٥٥٠٠ عامٍ على الأقلِّ في الأراضي الخصبةِ للمنخفضاتِ، وسرعانَ ما احتلَّ هذا النباتُ المركزيُّ مكانةً رئيسيّةً في نظامِهم الغذائيِّ، حيثُ شكّلَ حوالي ٧٠٪ من غذاءِ الفردِ، وبمرورِ الزمنِ، أصبحتِ الذّرةُ جزءًا لا يتجزّأُ من حياتِهم اليوميّةِ، سواءٌ تمَّ تناولُها في الخبزِ المطهوِّ على البخارِ أو في شكلِ فطائرَ مسطّحةٍ أشبهَ بالتّورتيلا التي نعرفُها اليوم، وكان إلهُ الذّرةِ لدى المايا يتمتّعُ بهالةٍ خاصّةٍ تعكسُ أهميّةَ هذا المحصولِ.

ويتمُّ تصويرُ إلهِ الذّرةِ عادةً كشابٍّ وسيمٍ بشعرٍ مصفوفٍ على هيئةِ كوزِ الذّرةِ، وقد ألهمتْ هذهِ التّفاصيلُ السّكّانَ من خلالِ محاكاةِ صورتِهِ في تسريحاتِ الشّعرِ التقليديّةِ لديهم. وكان إلهُ الذّرةِ يمثّلُ دورةَ الحياةِ المستمرّةِ من النّشوءِ والنّموِّ إلى الحصادِ والموتِ، حيثُ كان الإلهُ معَ انتهاءِ موسمِ الحصادِ يسافرُ إلى العالمِ السّفليِّ المائيِّ، مصحوبًا بمجموعةٍ من الحيواناتِ التي تحملُ رمزيّةً مميّزةً تشملُ قردَ العنكبوتِ، وببغاءَ المكاو، والإغوانا، حيثُ يُدفنُ هناكَ ويتحلّلُ، لتبدأ دورةٌ جديدةٌ من الحياةِ، بينما تتحوّلُ بقاياهُ إلى أرضٍ خصبةٍ تزدهرُ فيها المحاصيلُ الأخرى المهمّة مثل الكاكاو والأفوكادو.

الأساطير الصينيّةُ

تلعبُ الأساطيرُ في المجتمعاتِ الزراعيّةِ دورًا كبيرًا في تفسيرِ القوى الطبيعيّةِ والظّواهرِ الجويّةِ التي تؤثّرُ على الحياةِ اليوميّةِ. وتملكُ الصّينُ تراثًا غنيًّا مرتبطًا بالنّهرِ الأصفرِ العظيمِ الذي يتدفّقُ عبرَ السهولِ الشماليّةِ، مغذّيًا الأراضي الخصبةَ بالخيرِ، هناكَ حيثُ تكتسبُ الآلهةُ والأرواحُ التي تتحكّمُ في الأنهارِ مكانةً خاصّةً في أساطيرِ الشّعبِ، فهي ليستْ فقط حاميةً من الفيضاناتِ الكارثيّةِ، ولكنّها أيضًا الضّامنُ لهطولِ الأمطارِ بانتظامٍ، الأمرُ الذي يُعدُّ حيويًّا للزّراعةِ.

ويتربّعُ التّنينُ في الثقافةِ الصّينيّةِ على عرشِ الرّموزِ المميّزةِ للبلادِ، ويختلفُ التّنينُ الصّينيُّ عن التّنينِ الغربيِّ، الذي غالبًا ما يُجسَّدُ ككائنٍ مخيفٍ يهدّدُ حياةَ الإنسانِ ويسعى للتّدميرِ.

أمّا التّنينُ الصّينيُّ، فهو عكسُ ذلكَ تمامًا: روحٌ نبيلةٌ وطيّبةٌ تسكنُ السّماءَ، ترتبطُ بشكلٍ وثيقٍ بعنصرِ الماءِ، وهذهِ الصّفاتُ جعلتِ التّنينَ صورةً من صورِ الأملِ العظيمِ خلالَ أوقاتِ الجفافِ، إذ تُقامُ طقوسٌ لاستدعائِها بهدفِ جلبِ المطرِ. ويُعتقدُ أنّ التّنانينَ تحملُ الغيومَ الماطرةَ أثناءَ مرورِها عبرَ السّماءِ، مانحةً الحياةَ للأراضي العطشى.

ومن بينِ الاحتفالاتِ التي ما زالتْ قائمةً حتّى اليومِ ويعبّرُ فيها الشّعبُ عن ارتباطِهِ بهذا الموروثِ، مهرجانُ قواربِ التنين أو دوانوو، ويُقامُ هذا المهرجانُ في اليومِ الخامسِ من الشهرِ الخامسِ بالتقويمِ القمريِّ، الذي يتزامنُ معَ فترةِ الأمطارِ الموسميّةِ في جنوبِ الصّينِ، ويعكسُ هذا الاحتفالُ حبَّ الشّعبِ للتّنانينِ وإيمانَهُ القديمَ بالدّورِ المحوريِّ الذي تلعبُهُ هذهِ الكائناتُ الأسطوريّةُ في تحقيقِ التّوازنِ بينَ الطبيعةِ والبشرِ.

أساطير الأزتك

شكّلت الألوهةُ في حضارةِ الأزتكِ جزءًا جوهريًّا من الحياةِ اليوميّةِ، حيثُ كانتْ حاضرةً في كافّةِ مظاهرِ الكونِ، وكانتْ محاولةُ تقسيمِ مجموعةِ الآلهةِ، كما في الحضارةِ اليونانيّةِ القديمةِ، مهمّةً معقّدةً للغايةِ، كما هو الحالُ معَ آلهةِ الأولمب؛ إذ تتشعّبُ أسماءُ الآلهةِ وصفاتُها، وتتداخلُ أدوارُها، وتظهرُ بأشكالٍ وصورٍ متعدّدةٍ. فقد يتجلّى وجودُ الإلهِ في نواةِ الذّرّةِ أثناءَ طهيِها، أو في نقوشِ حجرٍ يحتضنُهُ طائرُ البجعِ، أو في تدفّقِ مياهِ النّهرِ، أو وميضِ شهابٍ مندفعٍ، وحتّى قوس قزح البهيِّ.

وكان لكلِّ جماعةٍ صغيرةٍ إلهُها الخاصُّ أو قوّةُ حمايةٍ تُسبغُ عليها الدّعمَ والرّعايةَ، ومن بينِ آلهةِ الأزتك البارزينَ كان «تيزكاتليبوكا»، الذي مثّلَ السّماءَ اللّيليّةَ والأعاصيرَ والحربَ والنّمورَ، ويتجلّى كيانُ هذا الإلهِ بشكلٍ بارزٍ في معتقداتِهم، حيثُ اكتسبَ مكانةً محوريّةً، جعلتْ محاربي النّمرِ من النّخبةِ العسكريّةِ الأزتيكيّةِ اسمَهم تكريمًا لهُ، من خلالِ ارتداءِ ملابسَ مزخرفةٍ بأنماطِ جلدِ النّمورِ، في جميعِ المعاركِ التي خاضوها، مجسّدينَ القوّةَ التي يمثّلُها إلهُهم الحامي.

الأساطير المصريّةُ

عُرفَ المصريّون القدماءُ بشغفِهم الكبيرِ بتقديسِ القططِ، ولم تقتصرْ مكانتُها على دورِها العمليِّ كصائدةٍ بارعةٍ للفئرانِ وحاميةٍ للمحاصيلِ، بل ارتقتْ لتصبحَ رمزًا مقدّسًا يُجسّدُ الإلهةَ باستيت.

كانتْ باستيت في بداياتِ الأسطورةِ تُصوَّرُ على هيئةِ لبؤةٍ شرسةٍ، بما يعكسُ قوّتَها ورشاقتَها ودورَها الحامي، وبمرورِ

الزمنِ تطوّرتْ صورتُها لتصبحَ مزيجًا بين امرأةٍ برأسِ قطةٍ أو لبؤةٍ، وهو ما يعبّرُ عن جوانبِها المتناقضةِ كإلهةٍ تجمعُ بين الهيبةِ والقوّةِ من جهةٍ، والحنانِ والحمايةِ الأبويةِ من جهةٍ أخرى. ويتجسّدُ هذا التناقضُ السّاحرُ بوضوحٍ في القصصِ المرتبطةِ بها، حيثُ تظهرُ في إحدى الحكاياتِ بمظهرِ لبؤةٍ قاسيةٍ تحملُ خنجرًا مخفيًّا في مخلبِها، لتدافعَ عن أرضِها وتقطعَ رؤوسَ أعدائِها بحزمٍ. ومعَ ذلكَ، ومعَ تعمّقِ ارتباطِها بشكلِ القطِّ المنزليِّ الأليفِ، تحوّلتْ بصورةٍ أكبرَ إلى رمزٍ للأمومةِ والرّاحةِ، معبودةً داخلَ البيوتِ كحاميةٍ لأبنائِها من المخاطرِ.

وقد تركتْ باستيت إرثًا خالدًا ألهمَ عشّاقَ القططِ عبرَ الأجيالِ، ومن دلائلِ ذلكَ اكتشافُ ما يقاربُ ٣٠٠ ألفِ قطةٍ محنّطةٍ في ضريحِها، ممّا يؤكّدُ أهميّةَ تلكَ العلاقةِ الوثيقةِ بين البشرِ والقططِ. وامتدّتْ أسطورةُ باستيت إلى حضاراتٍ أخرى، لتبقى إرثًا خالدًا مرتبطًا بجاذبيّةِ القططِ وسحرِها الفريدِ.

الأساطير اليونانيّةُ والرّومانيّةُ

قد تبدو الأساطيرُ اليونانيّةُ والرومانيّةُ في غايةِ التعقيدِ، ولا شكَّ أنّ العديدَ من أشهرِ حكاياتِها تُشكّلُ جزءًا لا يتجزّأُ من نسيجِ الثقافةِ الغربيّةِ، فحتّى أولئكَ الذين يعشقونَ الأساطيرَ الميثولوجيّةَ بعمقٍ قد يواجهون أحيانًا ارتباكًا عندما تظهرُ القصّةُ نفسها بمعانٍ وأسماءٍ مختلفةٍ، ويعودُ ذلك إلى التداخلِ بين الحضارتينِ اليونانيّةِ والرومانيّةِ، إذ حرصَ الرّومانُ على دمجِ آلهتِهم معَ آلهةِ الإغريقِ لتكوينِ تراثٍ مشتركٍ، وأحدُ أمثلةِ هذا التّراثِ حكايةُ «صندوقِ باندورا».

وتحملُ قصّةُ باندورا، القادمةُ إلينا من أعماقِ الأساطيرِ اليونانيّةِ القديمةِ، رمزيّةً عميقةً ودروسًا مستوحاةً من إحدى القصائدِ الملحميّةِ، حيثُ كانتْ باندورا وفقًا للأسطورةِ، أوّلَ امرأةٍ خلقَها زيوسُ، لكنّها لم تكنْ هديّةً يُقصدُ بها الخيرُ، وكان غرضُ زيوس من خلقِها معاقبةَ بروميثيوس لسرقتِه النّارَ ومنحِها للبشر.

يعكسُ اسمُ باندورا طبيعةَ سلوكِها، فهو يعني «مانحةَ كلِّ الهدايا»، لكنّها جاءتْ محمّلةً بجرّةٍ مليئةٍ بالمصائبِ التي لم يكنْ لها مثيلٌ آنذاك. وتدورُ أحداثُ القصّةِ حولَ قيامِ زيوس بإهداءِ باندورا إلى إبيميثيوس، شقيقِ بروميثيوس، رغمَ التحذيراتِ بعدمِ قبولِ أيِّ هدايا من زيوس. ومعَ ذلكَ أصبحتْ باندورا زوجتَهُ، ولكنَّ فضولها كان أقوى من أيِّ تحذيرٍ، وما إنْ فتحت الجرّة حتّى أطلقتْ كلَّ الشرورِ والمصائبِ التي لم تكن البشريّةُ مستعدّةً لها، تاركةً وراءَها الأملَ وحيدًا في قاعِ الجرّةِ.

ومن هنا تبدأ المفارقاتُ التّاريخيّةُ، حيثُ تشيرُ الترجماتُ اللّاحقةُ للقصّةِ إلى أنّ الجرّةَ قد تغيّرتْ لتصبحَ ما نعرفُهُ اليومَ بصندوقِ باندورا، وهو ما أعطى الحكايةَ طابعًا مألوفًا أكثرَ لدى الأديانِ والثقافاتِ الأخرى. وربّما تبدو باندورا للوهلةِ الأولى كأنّها انعكاسٌ للأسطورةِ المسيحيّةِ عن حوّاءَ التي جلبتْ معها بدايةَ المعاناةِ البشريّةِ، والمثيرُ للاهتمامِ أنّ هذا التشابهَ لم تؤكّدهُ أصداءُ تلكَ الحقبةِ، حيثُ لم يعترف الرّومانُ بالمسيحيّةِ بشكلٍ رسميٍّ إلّا بعدَ العامِ ٣٢٥ الميلاديِّ.

الأساطير الإسكندنافيّةُ

عالمٌ مصنوعٌ من أجزاءِ الجسمِ البشريِّ! يبدو هذا كأنّه

حبكةُ فيلمٍ خياليٍّ، ولكنّهُ في الواقعِ جزءٌ مذهلٌ من الأساطيرِ الإسكندنافيّةِ. تلكَ المجموعةُ الغنيّةُ بالقِصصِ القديمةِ التي تمزجُ بينَ العنفِ والرّوعةِ، ألهمتْ كثيرًا من صناعاتِ الفنِّ والتّرفيهِ، بدءًا من السينما وصولًا إلى شخصيّاتِ مارفل الشهيرةِ مثل لوكي وثورَ. وتُعدُّ هذه الحكاياتُ جزءًا من إرثِ إسكندنافيا وأيسلندا في حقبةِ ما قبلَ المسيحيّةِ، تاركةً أثرًا كبيرًا على أعمال فنّانين مرموقين مثل فاغنر وتولكين.

وبعيدًا عن الصّورةِ اللّامعةِ التي رسمتْها هوليوود للآلهةِ الإسكندنافيّةِ، فإنَّ الأساطيرَ هنا تتجاوزُ الحدودَ لتقدّمَ لنا بعضَ القصصِ التي تجعلكَ تقفُ مذهولًا، أبرزُها بدونِ شكٍّ قصّةُ الخلقِ الإسكندنافيّةِ، التي لا تقلُّ غرابةً عن كونِها بشعةً؛ حينَ لم يكنْ هناكَ في البدءِ شيءٌ؛ سوى فراغٍ يُدعى جينونغاغاب. وسطَ هذا الفراغِ اصطدمت البرودةُ الجليديّةُ بحرارةِ النّارِ، ومن هذا الاشتباكِ الغريبِ وُلدَ يمير، كائنٌ خنثى، الذي أصبحَ أصلًا لكائناتِ العمالقةِ، ومن خلالِ سلسلةٍ طويلةٍ من الأجيالِ جاءَ أودين وفيلي وفي ليغيّروا هذهِ المعادلة، حيثُ قرّرَ هذا الثلاثيُّ أنّ عالمَ يمير لم يكنْ يناسبُهم، فخطّطوا لتغيير كلِّ شيءٍ بعمليّةٍ ذاتِ طابعٍ جنونيٍّ، فقاموا بذبحِ يمير وصنعوا عالمًا جديدًا باستخدامِ جسدِهِ: فحوّلوا دمَهُ إلى محيطاتٍ، ودماغَهُ إلى غيومٍ، وجمجمتَه إلى سماء، وشكّلتْ عظامُهُ الجبالَ، وهذا اختصارٌ أسطوريٌّ لقصّةِ ميلاد الكون.

قد تبدو هذهِ الحكايةُ مظلمةً وغيرَ مألوفةٍ بالنسبةِ إلى الكثيرين، ولكنّها تحملُ إرثًا ثقافيًّا غنيًّا يعكسُ كيفيّةَ تفسيرِ الإنسانِ القديمِ للخلقِ والطّبيعةِ، ولذلك استمرَّ تأثيرُها حتى اليوم في الأدبِ والفنِّ والثقافاتِ الشعبيّةِ.

الأساطير اليابانيّةُ

اليابانُ، بلدٌ يتميّزُ بغناهُ الثقافيِّ وعمقِهِ التّاريخيِّ، معَ تقديرٍ كبيرٍ للجذورِ والتقاليدِ، ويُعتبرُ كتابُ كوجيكي، الذي يعني سجلّاتِ الأمورِ القديمةِ، أقدمَ سجلٍّ تاريخيٍّ في اليابانِ، ويُعتقدُ أنّهُ أُنجزَ في عامِ ٧١٢ ميلاديّةٍ، ويستهلُّ الكتابُ بأسطورةِ إيزاناغي وإيزانامي، اللّذين يُنسبُ إليهما خلقُ جزرِ اليابانِ، إلى جانب حكاياتٍ عن حياتِهما ونسلِهما الإلهيِّ.

ونجدُ في العصرِ الحديثِ أنّ الأنمي يُعيدُ إحياءَ الأساطيرِ اليابانيّةِ بطرقٍ مبتكرةٍ، حيثُ تتحوّلُ الشّخصيّاتُ الإلهيّةُ إلى أبطالِ قصصٍ معاصرةٍ، ويُعدُّ استوديو جيبلي، وهو من أبرزِ استوديوهاتِ الرّسومِ المتحرّكةِ اليابانيّةِ، من الجهاتِ الرّائدةِ في تقديمِ أعمالٍ تستندُ إلى التراثِ والأساطيرِ. من بينِ إنتاجاتِهِ الشّهيرةِ، إعادةُ سردٍ مباشرةٍ لإحدى أقدمِ القصصِ الشعبيّةِ المسجّلةِ في اليابانِ، والمعروفةِ بـ «حكايةِ قاطعِ الخيزران».

وتحكي القصّةُ عن زوجينِ لا يُرزقانِ بأطفالٍ يكتشفانِ أميرةً قمريّةً داخلَ ساقِ خيزرانٍ متوهّجةٍ، فيقرّرانِ تبنّيَها ورعايتَها كابنتِهما، وبمرورِ الوقتِ تجلبُ الطّفلةُ لهما الحظَّ والثّروةَ وتنمو لتصبحَ شابّةً فائقةَ الجمالِ تلفتُ أنظارَ إمبراطورِ اليابان.

لكنّها تشعرُ بالحنينِ إلى وطنِها الأصليِّ وتقرّرُ العودةَ إلى القمرِ بعدَ شربِ إكسيرِ الخلودِ؛ وتُشيرُ الأسطورةُ إلى أنّ هذه القصّةَ كانتْ مصدرَ إلهامٍ لتسميةِ جبلِ فوجي، أعلى قمّةٍ في اليابانِ، حيثُ يرتبطُ اسمُهُ بكلمةِ «فوشي» اليابانيّةِ التي تعني الخلود

لمحة تاريخية عن العمامة

عبود الجابري
شاعر ومترجم عراقي

يعود أصل العمامة إلى الحضارات القديمة الممتدة بين بلاد ما بين النهرين والهند، حيث كانت رمزًا للفخامة وقوة الملوك والزعماء الروحيين، فضلًا عن كونها مؤشرًا على الوضع الاجتماعي، فقد ارتبطت العمامة بالملكية والطبقات النبيلة، لكنّها تطورت لاحقًا لتصبح جزءًا مهمًّا من هوية العديد من الشعوب ويكون لها أبعاد دينية واجتماعية مختلفة.

بالنظر إلى الأصول التاريخية وانتشار العمامة، نجد أنّ أقدم الإشارات إليها تعود إلى تماثيل ملكية من بلاد ما بين النهرين حوالي ٢٣٥٠ قبل الميلاد، حيث وضعها الملوك كرمز للسلطة والفخر؛ وفي الهند القديمة ظهرت العمامة بشكل بارز في المنحوتات الفنية حوالي عام ١٠٠ قبل الميلاد، حيث وضعها النبلاء ورجال الدين للتعبير عن القوة والثروة، وقد أسهم البيزنطيون لاحقاً في تعزيز انتشار العمامة من خلال تصميم يُعرف بـ «الفاكوليس»، الذي شاع بين الجنود والمدنيين بين الأعوام٤٠٠ إلى ٦٠٠ ميلادية. ومع توسع الإمبراطورية البيزنطية انتشر هذا النمط بين ثقافات مجاورة، وهو ما ساعد في ترسيخ شعبية العمامة.

أمّا من الناحية الدينية والثقافية، فقد اكتسبت العمامة أهمية رمزية كبرى في مختلف الأديان، حيث جسدت معاني روحية واجتماعية، ممّا أضاف إليها بُعدًا مميزًا يعكس عمق تأثيرها في حياة الشعوب والمعتقدات.

وقد كان النبي محمد ـﷺـ يعتمر عمامة تتألف من قبعة يلتف حولها قماش، وهو نمط أصبح لاحقًا تقليدًا اقتدى به المسلمون، ولم تكن العمائم في الثقافة الإسلامية مجرد زينة، بل حملت معاني رمزية أعمق؛ فقد ارتبطت ألوان معيّنة كالأسود والأخضر بالهوية الدينية والنسب الشريف. بينما تحولت العمامة في السيخية إلى رمز للمساواة الإنسانية خلال القرن الخامس عشر، حين أرسى غورو ناناك قيم الشرف والولاء من خلال هذا التقليد، وعزّز غورو غوبيند سينغ مكانة العمامة لتصبح جزءًا جوهريًا من الهوية الدينية والسياسية للسيخ، وما يزال أتباع الديانة السيخية يواصلون وضع العمائم بفخر واعتزاز كرمز للانتماء.

وظهرت العمائم في تقاليد دينية أخرى، حيث وضعها الكهنة اليهود كجزء من زيّهم الخاص، إضافةً إلى انتشارها في عادات مختلف الشعوب في شمال أفريقيا والشرق الأوسط وآسيا، ولكل منها أشكال وألوان مميزة تعكس هويتها الثقافية والدينية، ولم تكن العمامة مجرد رمز شكلي، بل أدت دورًا عمليًا بارزًا في حماية مرتديها من ظروف الطقس القاسية، كالشمس الحارقة والبرد الشديد والأمطار الغزيرة، وكانت تُزيَّن أحيانًا بالأحجار الكريمة أو الأقمشة الفاخرة كدليل على الثراء والمكانة الاجتماعية الرفيعة. كما أنّ طريقة لفّ العمامة وألوانها اكتسبت مع مرور الزمن دلالات ثقافية ودينية واجتماعية، لتصبح رمزًا يحدد انتماء الفرد إلى عقيدة معينة أو قبيلة أو طبقة اجتماعية.

شهدت العمامة على مر العصور تطورات في استخدامها ومعانيها، ففي أوروبا خلال الحرب العالمية الثانية تحولت إلى عنصر من عناصر الموضة، وأصبحت حلاً عمليًا لتغطية الشعر،

أمّا في العصر الحديث، فما تزال العمامة محافظة على قوتها كرمز للهوية الثقافية والدينية، خاصة بين المسلمين والسيخ ومجتمعات أخرى حول العالم.

ورغم تغيّر سياقها التاريخي من زمن إلى آخر، إلا أنّ عمقها الرمزي كمصدر للفخر والانتماء الثقافي والديني يبقى ثابتًا. وتُعتبر العمامة تجسيدًا حيًّا لقدرة الملابس على نقل المعاني والدلالات عبر الأزمنة والثقافات.

العمامةُ رمز دينيّ في الحضارة الإسلاميّة

تُعرف العمامةُ في اللغة العربية بالاسم ذاته، بوصفها قطعة من القماش تغطي الرأس، وهي جزءٌ أساسي من لباس الرجال البالغين من المسلمين لما تحمله من رمزية عميقة ودلالات اجتماعية وروحية. ورغم أنّ أصولها تعود إلى عصور ما قبل الإسلام، حيث كانت جزءًا من ثقافات وحضارات الشرق الأدنى القديم، إلا أنّها حظيت بمكانة استثنائية مع انتشار الإسلام، وهو ما جعلها رمزًا يميز العربي عن الآخرين، ثم أصبحت علامة فارقة للمسلم مقارنة بغيره.

وقد ورد في الحديث النبوي الشريف قول رسول الله ﷺ: «العمامة تاج العرب»، وفي روايات أخرى جاء ذكرها كرمز يُميز بين الإيمان والكفر، وأيضًا «ما بين العمامة والقلنسوة مثل ما بيننا وبين المشركين». وتشير بعض الآثار إلى أنّ آدم ـ عليه السلام ـ عندما هبط إلى الأرض، أُلبس عمامة بدلًا من التاج الذي كان يضعه في الجنة. ولهذا ارتبطت العمامة منذ الأزل بمعاني الكرامة والاصطفاء الإلهي.

وقد أولى أهل التصوف وأرباب الفتوة اهتمامًا بالغًا لهذا المعنى، واعتبروا العمائم رموزًا تحوي أبعادًا أخلاقية وروحية عميقة، حتى أنّهم أطلقوا عليها وصف «تيجان»، وأضافوا إليها دلالات رمزية خاصة. ففي المرحلة التي سبقت العهد الصفوي كانت العمامة ذات اللفائف الاثنتي عشرة تُعبّر عن اكتساب اثنتي عشرة فضيلة والتحرر من اثنتي عشرة رذيلة، كما جاء في بعض نصوص مشايخ التصوف في إيران.

ولم تقتصر رمزية العمامة على البشر فحسب، بل شملت أيضًا الملائكة، بحسب روايات منسوبة إلى علي بن أبي طالب رضي الله عنه. وتُشير هذه الروايات إلى أنّ النبي ـﷺـ ألبسه عمامة بطريقة مميزة، بحيث تنسدل أطرافها من الأمام والخلف، مشيرًا إلى أنّ هذا الأسلوب يتماهى مع «تيجان الملائكة». ووفقًا لتفاسير متعددة، فإنّ الملائكة الذين شاركوا في نصرة المؤمنين يوم بدر كانوا يضعون عمائم بألوان مختلفة، حيث اختار بعضهم الأبيض وآخرون الأصفر. ومن هذا التأثير ظهرت صورة الملائكة في الفنون الإسلامية، لا سيّما المنمنمات، واضعين عمائم تستوحي تصميمها من هذه الروايات.

استنادًا إلى هذه الرموز، بات تفسير رؤية العمامة في المنام يحمل معاني إيجابية، إذ يرتبط بالسلطان أو المكانة العالية أو الثروة أو الزواج الصالح، كما وضّح ذلك أئمة تفسير الأحلام.

وقد تم توثيق وصف عمائم النبي ـﷺـ بدقة، ممّا جعلها جزءًا من السنن التي نالت اهتمام العلماء. فقد كان يميل إلى وضع العمائم البيضاء في أغلب الأوقات، وأحيانًا كان يختار العمائم الزرقاء أو الحمراء، ووضع العمامة السوداء يوم

فتح مكة، واختار اللون الداكن أثناء إلقاء خطبته. وكان ـﷺـ يُرخِي جزءًا من العمامة خلف ظهره بمقدار شبرين، وهو ما أصبح سنّة يقتدي بها الصحابة، حتى تحوّل إلى عرف مسنون ومعتبر.

نهى النبي ـﷺـ عن التحنيك، وهو لفّ العمامة أسفل الذقن، مع اعتباره من البدع المستحدثة، باستثناء بعض مناطق المغرب حيث غدا طابعًا خاصًا ومميزًا، ومنذ ذلك الحين أصبحت العمامة رمزًا بارزًا في مراسم تنصيب الحكام وعنصرًا أساسيًا في طقوس الإجازة والتنشئة ضمن الطرق الصوفية.

أمّا من الناحية الاجتماعية، فقد كان وضع العمامة عند بلوغ الفرد يمثل رمزًا للدخول إلى مرحلة الرجولة. ورغم أنّها لم تكن واجبًا شرعيًا، إلا أنّها اعتُبرت من الأمور المستحبّة، خصوصًا أثناء الصلاة. وتناقلت بعض الروايات أنّ «الصلاة أثناء وضع العمامة تضاعف أجرها لتصل إلى سبعين ضعفًا مقارنةً بأدائها دونها».

وشهدت العمامة تطورًا لافتًا على مر العصور، إذ حافظت على رمزيتها ووحدتها المعنوية، بينما تأثرت تصاميمها وتفننت أشكالها وفقًا للحقب التاريخية المختلفة، فاتخذت العمامة في العصر العباسي طابعًا مميزًا، حيث اعتمد الخلفاء تصاميم طويلة الأطراف تُعرف باسم الرفراف، وهو طراز أنيقٌ بقي شائعًا وتوارثته حضارات أخرى كالمماليك الذين تبنوه في فترات لاحقة، ولم يكن الأمر مقتصرًا على تنوع التصاميم فحسب، بل كان اللون أيضًا عاملًا للتمييز؛ فقد خُصّ آل البيت بوضع العمائم ذات الألوان الخضراء للدلالة على مكانتهم الخاصة وارتباطهم العائلي.

واتسعت أبعاد التمايز الطبقي والاجتماعي المرتبط بالعمامة؛ مع حلول العصر المملوكي، حتى أصبحت رمزًا يرتبط بشريحة محددة من المجتمع مثل العلماء والموظفين المدنيين في الدولة. وبرز في هذه الفترة مصطلح أرباب العمائم، الذي تم تداوله للتفرقة بين هذه الشريحة وبين العسكريين، وهو ما عكس مكانة العمامة كعنصر من عناصر الهوية الثقافية والاجتماعية لهذه الطبقة.

وقد بلغت العمامة أوج جمالها وتعقيد تصميماتها خلال العهدين العثماني والصفوي، حيث تعددت أنواعها وتنوعت تفاصيلها لتتناسب مع الرتب والمكانات المختلفة، وفي هذا السياق، اكتسبت العمامة أهمية استثنائية، حتى أنّ أشكالها نُقشت بعناية على شواهد القبور كتعبير عن المكانة التي كان يشغلها صاحبها في حياته، أمّا في إيران الصفوية، فقد وصلت العمامة إلى مستويات جديدة من الزخرفة والفخامة، وأصبحَ هناك حرص كبير على إبراز الألوان وتطريزها بالجواهر والريش، ممّا منحها هيبة استثنائية وزاد من ثقلها المعنوي وربما الحرفي، حيث وصل وزن بعضها إلى ما بين (١٢ و ١٥) رطلًا.

وتميزت العمائم الضخمة بشكل خاص بين العلماء، وكانت رموزًا للمعرفة والهيبة العلمية خلال تلك الحقبة. ومع ذلك، فإنّ المبالغة في تضخيم أحجامها وتحميلها بالزخارف أثارت بعض الانتقادات الساخرة التي انعكست في أعمال الشعراء، حيث وجدوا في تلك المبالغات مادة خصبة للتعليق والتهكم، وبذلك تكون العمامة قد تجاوزت دورها كغطاء للرأس إلى أن أصبحت لوحة فنية معبرة عن المكانة الاجتماعية ومقياس الرمزية الثقافية لكل عصر.

بدأت العمامة تفقد شعبيتها تدريجيًا في القرن التاسع عشر، وتم استبدالها بالطربوش في الدولة العثمانية وبالقلاوة في إيران القاجارية، وأصبحت مقتصرة على العلماء وأصحاب المهن المتخصصة في المناطق الحضرية، ومع نهاية الحرب العالمية الأولى أصدرت كل من تركيا وإيران قوانين تحظر وضع العمائم، وأجبرت الشعوب على تبنّي القبعات الأوروبية، وأدى هذا التحول إلى نزاعات شديدة أسفرت عن إراقة دماء في كلا البلدين، واشتعلت انتفاضات شعبية كان من أبرزها انتفاضة مشهد عام ١٩٣٥.

أسهم هذا الحظر، بصورة واضحة، في تعزيز القيمة الرمزية للعمامة، وأضحت في إيران الحديثة رمزًا لكرامة العلماء، يضعها السادة باللون الأسود، بينما يختار الآخرون اللون الأبيض، وما تزال العمامة تحافظ على حضورها في بعض المناطق الريفية الإيرانية، وكذلك بين مجتمعات البلوش والأكراد، حيث يتميز كل مجتمع بأسلوب وشكل خاص يناسبه.

وهكذا، استمرت العمامة عبر العصور، على الرغم من تبدل أشكالها واختلاف ظروفها، رمزًا غنيًا بالمعاني المتعددة التي تجاوزت حدود الزمن والمكان؛ فقد حملت في طياتها ترجمة للتوازن بين الدين والسلطة، وجمعت بين الزهد الروحي والهيبة الاجتماعية، وأصبحت تعبيرًا عن الهوية والانتماء، وأحيانًا رمزًا للمقاومة والصمود، وهو ما جعلها شاهدة على تاريخ طويل وحافل بالدلالات والأحداث، متجاوزة كونها مجرد قطعة من اللباس لتتحول إلى رمز يعكس أبعادًا عميقة للثقافة والتراث الإنساني.

السؤال حين يكون افتراضاً

عبود الجابري
شاعر ومترجم عراقي

هل سيبقى الوضع كما هو عليه؟ وماذا لو؟ وماذا إن؟ ومرادفاتُها من الأسئلة، عباراتٌ بسيطة في كلماتها، لكنّها عميقةٌ في تأثيرها، قادرةٌ على اختراق اليقين وزعزعة المسلّمات، وإعادة تشكيل منظومة الممكن، وهذه الأسئلة، برغم بديهيتها التي تدفعُ الأطفالَ لطرحِها دونَ تردّدٍ، تُخيفُ الأنظمةَ القمعيةَ بشدّةٍ لأنّها تمسُّ أركانَ سلطتِها. إذ بين الشرطِ والفرضيةِ التي تحملُها النتيجةُ المتصوَّرةُ، تتشكّلُ احتمالاتٌ جديدةٌ تنبثقُ منها عوالمُ مختلفةٌ، سواءٌ بإعادةِ البناءِ، أو التدميرِ وإزالةِ ما كان قائمًا، فالأدبُ يتنفّسُ من هذا التساؤل، حيثُ يجدُ فيه مساحةً للخيالِ والتصوّرِ اللامحدودِ، والسياسةُ تخضعُ له كأداةٍ لتحليلِ الواقعِ وتوجيهِ القرارِ، بينما تتحدّدُ مساراتُ المجتمعاتِ تبعًا لقدرتِها على تبنّي هذه الفكرةِ بجرأةٍ أو النفورِ منها خوفًا من التغييرِ، الافتراضُ ليس مجرّدَ سؤالٍ، بل هو شرارةٌ قد تحرّكُ عجلةَ التطوّرِ أو تدفعُ نحوَ التحدّي والانهيارِ، وفقًا للكيفيةِ التي يُستخدمُ بها.

وإذا ما تعمّقنا في النظر إلى صيغةِ السؤالِ، «ماذا وما يتبعُها»، ليس باعتبارِه مجرّدَ فضولٍ عابرٍ أو فكرةٍ عابثةٍ، بل كمفهومٍ عميقٍ ينبعُ من الرغبة في التغيير وإعادةِ التفكيرِ، فإنّنا سنكتشفُ أنّه أداةٌ مبتكرةٌ تتنقّلُ بين كونِها أسلوبًا أدبيًّا، وتحذيرًا سياسيًّا، ودافعًا قويًّا للتغيّرِ الاجتماعيِّ، ومن خلال طرحِ هذا التساؤل، يتمُّ كسرُ قيودِ التسليمِ بالواقعِ المفروضِ، والابتعادُ عن الإيمان بالحتميّاتِ، والتأكيدُ على قدرةِ العقلِ الإنسانيِّ على إعادةِ تشكيلِ الواقعِ الذي نعيشُه.

الافتراض كفعلٍ أدبيٍّ

ينطلقُ الأدبُ من لحظةِ تردّدٍ في علاقتِه بالواقع، حيثُ يختارُ الإبداعُ أن يتحدّى الصورَ النمطيةَ، ويعيد صياغةَ كلِّ ما نألفُه، ويشتركُ المبدعونَ ـ من الروائيّين إلى الشعراءِ وكتّابِ المسرحِ ـ في نزعةٍ مشتركةٍ مفادُها التساؤلُ عمّا إذا كان يمكنُ للعالمِ أن يكونَ مختلفًا، فمنذ القصصِ والأساطيرِ القديمةِ حتى أكثرِ النصوصِ الحديثةِ جرأةً، يُعتقدُ أنّ الأدبَ مساحةٌ لتجربةِ سيناريوهاتٍ افتراضيةٍ، كما لو أنّه مختبرٌ يصوغُ الاحتمالاتِ، حيثُ تسألُ الملحمةُ: ماذا لو تدخّلتِ الآلهةُ في مساراتِ البشرِ وغيّرت مجرى حياتِهم؟ بينما تسألُ المأساةُ: ماذا لو أنّ خطأً صغيرًا أو عيبًا واحدًا بوسعِه تدميرُ أعظمِ الفضائلِ؟ أمّا الروايةُ فتسألُ: ماذا لو اخترنا النظرَ في تفاصيلِ حياةِ شخصٍ بسيطٍ من منظورٍ أخلاقيٍّ عميقٍ؟

لم تُثِرْ هذهِ التساؤلاتُ خيالَ الكتّابِ والقرّاءِ فحسب؛ بل حفّزتْ على التفكيرِ بطريقةٍ جديدةٍ على مرِّ العصورِ، مسلّطةً الضوءَ على قدرةِ الأدبِ على فتحِ آفاقٍ جديدةٍ للواقعِ وطرحِ احتمالاتٍ غيرِ مسبوقةٍ للحياةِ.

وعلى سبيلِ المثالِ فإنّ رواية جورج أورويل «١٩٨٤» ليست مجرّدَ عملٍ ديستوبيٍّ يروي قصةً خياليةً، بل هي استكشافٌ مكثّفٌ لفكرةٍ افتراضيةٍ موجّهةٍ نحوَ المستقبلِ؛ ماذا لو أُخضِعت اللغةُ للتحكّمِ؟ ماذا لو كان بالإمكان إعادةُ كتابةِ التاريخِ يوميًّا؟ ماذا لو أصبحت الحقيقةُ غيرَ ضروريةٍ للسلطة؟ ومصدرُ الرعبِ في الروايةِ لا يكمنُ في كونِها محضَ خيالٍ، بل في اقترابِها المقلقِ من الواقعِ، فالقارئُ لا يرتعدُ لأنّ أورويل يُفرِطُ في الخيالِ، بل لأنّه يرسمُ المستقبلَ بدقّةٍ مخيفةٍ ومؤلمةٍ.

وبالمثلِ، يبرزُ سؤالُ الافتراضِ في الأدبِ العربيِّ بأسلوبٍ مغايرٍ، معتمدًا على الرمزيةِ والاستعارةِ بدلًا من التأمّلِ المباشرِ، حيثُ نلاحظُ في شعر محمود درويش مثلًا، أنّ موضوع الوطنِ المشروطِ يتكرّرُ، من خلالِ تساؤلاتٍ عميقةٍ: ماذا لو استعادت الأرضُ ذاكرتَها الملأى بمن كان يسكنُها؟ ماذا لو أصبحَ المنفى هو اللغةَ نفسَها؟ ولا يقتصرُ شعرُ درويش على التعبير عن الحزنِ والفقدِ، بل يمضي إلى افتراضِ أشكالٍ جديدةٍ ومبتكرةٍ للانتماءِ، وهو ما يجعلُ الصورةَ المشروطةَ في قصائدِه، تتحوّلُ إلى لحنٍ غنائيٍّ يحملُ عمقًا وجوديًّا، دون أن يفقدَ الجرأةَ والجذريةَ التي تميّزُه.

يزدهرُ الشعرُ بشكلٍ خاصٍّ عبرَ استحضارِ أسئلةٍ افتراضيةٍ، لكنّها لا تحملُ إجاباتٍ نهائيةً، فالقصيدةُ نادرًا ما تقدّمُ أجوبةً قطعيةً لأسئلتِها، وإنّما تحافظُ على تركِها مفتوحةً ومفعمةً بالحياةِ، ويغوصُ شاعرُها في تأمّلِ الأسئلةِ؛ ماذا لو كان الحبُّ جرحًا؟ أو ماذا لو كان اللهُ أقربَ من الخوفِ؟ ويتركُ القارئَ عائمًا بينَ دلالاتِ المعنى وسحرِ الغموضِ، وضمنَ هذا السياقِ، لا يَرِدُ الافتراضُ كاستفسارٍ ينتظرُ حلًّا، بل كموقفٍ وجوديٍّ يتحدّى الواقعَ الراكدَ ويرفضُ أن يغلقَ أبوابَه على ذاتِه.

الافتراض، كسؤالٍ سياسيٍّ

بينما تُلهِمُ أسئلةُ الافتراضِ الأدبَ والأدباءَ، فإنّ السياسةَ تسعى إلى توزيعِها وتنظيمِها ضمنَ الإطارِ المجتمعيِّ، حيثُ يرتكزُ كلُّ نظامٍ سياسيٍّ على اتفاقٍ ضمنيٍّ في ترتيباتٍ معيّنةٍ، تبدو كأنّها حقائقُ ثابتةٌ؛ سواء أكانت بديهيةً، ضروريةً أو حتى محتّمةً، بينما تظهرُ الحدودُ، والتسلسلاتُ الهرميةُ، والقوانينُ والهويّاتُ كمسلّماتٍ لا كخياراتٍ يمكنُ مراجعتُها، وفي هذا

السياقِ لا تبدو أسئلةُ الافتراضِ كنوعٍ خطيرٍ من الأسئلةِ، ويحدثُ ذلك لسهولةِ إيجادِ مبرّراتٍ لها، ومن بينها الأسئلةُ الأكثرُ جرأةً وتحدّيًا؛ وهي: ماذا لو تغيّرتِ المعطياتُ القائمةُ؟ ماذا لو تغيّرَ توزيعُ السلطةِ؟ ماذا لو لم تكن الثروةُ حكرًا على قلّةٍ؟ ماذا لو كانت المواطنةُ مستندةً إلى الأخلاقِ وليس الإرث؟ وماذا لو أنّ الدولة عملتْ لخدمةِ الشعبِ بدلًا من التحكّم في شؤونِه؟

وتحدثُ الثوراتُ عندما ينتقلُ سؤالُ الافتراضِ، من مجرّدِ تفكيرٍ فرديٍّ إلى صرخةٍ جماعيةٍ، فقد كانت الملكيةُ تُعتبرُ نظامًا مقدّسًا مُنزَلًا قبلَ اندلاعِ الثورةِ الفرنسية، ولكنّ تلكَ الثورةَ لم تبدأ بآلةِ المقصلةِ، بل انطلقتْ من تساؤلٍ بسيطٍ ولكنّه زلزلَ المسلّماتِ، وكانت ثيمتُه؛ ماذا لو لم يكن الملكُ رمزًا مقدّسًا مطلقًا؟ وحينَ طُرحَ هذا السؤالُ، أصبحَ من المستحيلِ على التاريخ أن يعودَ إلى سابقِ عهدِه.

تَتبنّى الأنظمةُ الاستبداديةُ الحديثةُ، بغضِّ النظرِ عن إيديولوجياتِها، استراتيجياتٍ مشتركةً تهدفُ إلى القضاءِ على حالةِ الشكِّ أو التردّدِ، فهي تسعى إلى فرضِ فكرةِ الاستمراريةِ، الحتميّةِ، والمصيرِ المحتومِ، من خلالِ استبدالِ الأسئلةِ بالشعاراتِ، وتغدو الرواياتُ ثابتةً غيرَ قابلةٍ للتغييرِ. أمّا المستقبلُ، فهو معروفٌ سلفًا، حيثُ يتمُّ تصويرُ المعارضةِ؛ ليس كخلافٍ في وجهاتِ النظرِ بل كنوعٍ من الجنونِ أو الخيانةِ.

وفي مثلِ هذهِ الأحوالِ، يتحوّلُ سؤالُ الافتراضِ إلى فعلِ مقاومةٍ. وليس من قبيلِ المصادفة أن يكونَ غالبيّةُ السجناءِ السياسيّين من الشعراءِ أو الكتّابِ أو المعلّمينَ، ممّن تمَّ تدريبُهم على استحضارِ البدائلِ وتخيّلِها، فيما يُعدُّ مجرّدُ التفكيرِ في نظامٍ مختلفٍ، بحدِّ ذاتِه، تقويضًا للنظامِ القائمِ.

حتّى في الديمقراطياتِ الليبراليةِ، لا يكونُ سؤالُ الافتراضِ بمنأى عن القمعِ، فهذهِ الأنظمةُ، تقومُ بإخمادِ السؤالِ عبرَ الإنهاكِ بدلًا من القوّةِ، فتسعى إلى دفعِ المواطنين إلى الاقتناعِ بأنّ التفكيرَ في البدائلِ غيرُ عمليٍّ، أو ساذجٍ، أو يتعذّرُ تطبيقُه اقتصاديًّا، على سبيلِ المثالِ، ماذا لو كانتِ الرعايةُ الصحيةُ متاحةً للجميعِ؟ ويُطرحُ هذا السؤالُ بوصفِه مكلِفًا للغايةِ، أو ماذا لو كانتِ الحدودُ تُدارُ بطريقةٍ إنسانيةٍ؟ وهو أمرٌ غيرُ واقعيٍّ، وهذهِ الطرقُ لا تمنعُ التفكيرَ في الاحتمالاتِ، بل تقابلُها بالسخريةِ والتهوينِ.

وهكذا، يتمُّ تجاوزُ الصراعِ السياسيِّ حولَ أسئلةِ الافتراضِ، من خلالِ انشغالِ الناسِ في البحثِ عن إجاباتٍ، فيغدو مسألةَ شرعيةٍ، يُحدِّدُ شرعيّتَها من يحقُّ له أن يطرحَ السؤالَ، وبأيِّ أسلوبٍ يتمُّ طرحُه.

سؤال الافتراض، والخيال الاجتماعيّ

لا تتغيّرُ المجتمعاتُ بفعلِ القوانينِ فقط، بل عبرَ التحوّلاتِ في الخيالِ الجمعيِّ، وقبلَ أيِّ إصلاحٍ قانونيٍّ، يكونُ هناكَ دائمًا تخيّلٌ لنظامٍ اجتماعيٍّ بديلٍ ومختلفٍ، ماذا لو كانَ دورُ المرأةِ غيرَ محدَّدٍ في إطارِ المنزلِ؟ ماذا لو لم يُحدِّدِ العِرقُ مصيرَ الفردِ؟ ماذا لو تمَّ التعاملُ مع المرضِ النفسيِّ كحالةٍ تحتاجُ إلى عنايةٍ وعلاجٍ بدلًا من كونِه وصمةً؟ ماذا لو لم يكنِ الفشلُ قضيةً أخلاقيةً تحكمُ على الإنسانِ؟

ينطلقُ كلُّ تغييرٍ اجتماعيٍّ كبيرٍ من فكرةٍ تبدو في البدايةِ جريئةً وغيرَ مألوفةٍ. إلغاءُ العبوديةِ، حقُّ المرأةِ في التصويتِ، حقوقُ العمّالِ، والحقوقُ المدنيةُ؛ جميعُها بدأتْ كتصوّراتٍ

هدّدتِ التوازنَ الاجتماعيَّ القائمَ، وبيّنتْ ردودُ الفعلِ العنيفةُ تجاهَ هذهِ الأفكارِ، مدى تمسّكِ المجتمعاتِ بالأنماطِ التقليديةِ التي تخلطُ أحيانًا بينَ الظلمِ المألوفِ والتقاليدِ المجتمعيةِ المستقرّةِ.

الأعرافُ الاجتماعيةُ لا تستمرُّ لأنّها عادلةٌ أو أخلاقيةٌ بالضرورةِ، بل لأنّها ببساطةٍ أصبحتْ جزءًا من التفكيرِ الذي يصعبُ تخيّلُه أو قبولُه بشكلٍ مختلفٍ، ودورُ سؤالِ الافتراضِ الذي يطرحُه المجتمعُ، هو كسرُ هذهِ الحواجزِ التقليديةِ، من خلالِ تعزيزِ الشكِّ تجاهَ الروتينِ، ومنعِ التعاطفِ حيالَ الصورِ النمطيةِ، وإحداثِ ديناميكيةٍ في حالاتِ الركودِ الفكريِّ أو التطبيقيِّ.

تتقلّصُ مساحةُ التساؤلِ والإبداعِ المرتبطِ بأسئلةِ الافتراضِ في زمننا الحاليِّ، حيثُ تسيطرُ الخوارزمياتُ وتتحكّمُ بالمقاييس الدقيقة على العديد من جوانب الحياةِ، وهو ما جعلَ المجتمعاتِ ترزحُ تحتَ تأثيرِ أنظمةِ التنبّؤِ، التي تخبرُنا بما سنرغبُ به أو نشتريه، ومن سنرتبطُ به عاطفيًّا، وحتّى تقديرِ العمرِ الذي سنعيشُه. لقد تحوّلَ مفهومُ الاحتمالِ إلى مجرّدِ مخطّطٍ محدّدٍ مسبقًا، ممّا جعلَ المستقبلَ أقلَّ انفتاحًا على التخيّلِ وأكثرَ اعتمادًا على نظمِ التخطيطِ الثابتةِ.

وربّما يكمنُ التهديدُ الأكبرُ في عصرِنا هذا ليس في الرقابةِ المباشرةِ، بل في فكرةِ التنبّؤِ المُسبقِ، حينَ يتمُّ اختزالُ الحياةِ إلى قوالبَ وأنماطٍ مألوفةٍ، فتفقدُ احتماليةُ التغييرِ معناها وقيمتَها، ويتمُّ استبدالُ سؤالِ الافتراضِ بجملةٍ ثابتةٍ مفادُها: هكذا تسيرُ الأمورُ دائمًا.

أخلاقيات الافتراض

رغمَ أهميةِ سؤالِ الافتراضِ، فإنّه ليس آمنًا بصورةٍ مطلقةٍ، وإنّما يمكنُ له أن يتحوّلَ إلى أداةٍ خطرةٍ؛ ماذا لو اعتُبِرَ الآخرون أعداءً؟ ماذا لو أصبحَ الخوفُ مبرّرًا للعنف؟ وماذا لو كانت المراقبةُ هي ثمنَ الأمنِ والاستقرار؟ فالتاريخُ مليءٌ بسيناريوهاتِ الافتراضِ التي قادتْ إلى الكوارثِ، بما في ذلكَ تبريرُ القمعِ، والإبادةِ الجماعيَّةِ، والحروبِ، وهذا يُؤكّدُ أنّ الافتراضَ لا يضمنُ دائمًا مسارًا أخلاقيًّا واضحًا، وإنّما يفتحُ المجالَ لخياراتٍ محتملةٍ، يتوقّفُ تأثيرُها على من يتبنّاها والغايةِ منها، لذلكَ، تكمنُ المسؤوليةُ الأخلاقيةُ في توجيهِ سؤالِ الافتراضِ، نحوَ المسارِ الصحيحِ بدلًا من قمعِه، وينبغي على المجتمعات الواعية أن تمتلكَ القدرةَ على التمييزِ بينَ الخيالِ الواسعِ والفرضياتِ المرضيةِ، فالسؤالُ الذي يحملُ مفتاحَ الحرّيةِ قد يحملُ بذرةَ الهلاكِ أيضًا.

وتقدّمُ لنا الأدبيّاتُ هنا رؤًى ذاتَ قيمةٍ عاليةٍ، فالأعمالُ العظيمةُ لا تقترحُ حلولًا مبسّطةً للمشكلاتِ، بل تزيدُها عمقًا وتعقيدًا، من خلالِ الدعوةِ لتأمّلِ أسئلةِ الافتراضِ، يليها طرحٌ للنتائجِ بشفافيةٍ وصدقٍ، بعيدًا عن التراجعِ نحوَ الحلولِ السهلةِ أو المريحةِ، ولهذا السببِ غالبًا ما يُعدُّ الأدبُ الجادُّ مثيرًا للقلقِ؛ إذ لا يسمحُ للقارئِ بالاكتفاءِ بطرحِ السؤالِ، بل يدفعُه إلى مواجهةِ تكاليفِ الإجابةِ عنه.

الحياة في إطار الافتراض

العيشُ دونَ التفاعلِ مع أسئلةِ الافتراضِ هو اختيارُ التراجعِ إلى الماضي، حتّى في اللحظاتِ الحاضرةِ، وهو بمثابةِ قبولٍ ثابتٍ للعالمِ بوصفِه منتهيًا ومغلقًا وغيرَ قابلٍ للتغييرِ، أمّا

العيشُ في ضوءِ أسئلةِ الافتراضِ المتواصلةِ، فهو تجربةٌ محفوفةٌ بالمخاطرِ، تتطلّبُ الشكَّ والمسؤوليةَ وقبولَ احتمالاتِ خيبةِ الأملِ، إلّا أنّ هذا المسارَ هو الطريقةُ الوحيدةُ التي تتيحُ للتاريخِ أن يتقدّمَ بدلًا من إعادةِ نفسِه، ولو بوتيرةٍ تكنولوجيةٍ أسرعَ ومواقفَ أخلاقيةٍ أكثرَ هشاشةً، سؤالُ الافتراضِ ليس مجرّدَ شعارٍ مثاليٍّ أو وعدٍ بالخلاصِ، بل هو وعدٌ بإمكانيةِ التغييرِ ومواجهةِ الواقعِ بشكلٍ أكثرَ شجاعةً وواقعيةً.

الأدب والأمراض النفسيّة

عبود الجابري
شاعر ومترجم عراقي

غالباً ما يصاحب الإبداع العظيم اضطرابات نفسية، ويدّعي العديد من الفنانين أنّهم يُبدعون أفضل أعمالهم عندما يعانون من مشاكل نفسية. ولعلّ أشهر مثال على ذلك هو فنسنت فان جوخ، الذي قطع أذنه اليسرى أثناء جداله مع الفنان بول غوغان. واليوم بات من المُسلّم به على نطاق واسع أنّ فان جوخ عانى من مشاكل نفسية، وهذا الأمر ينطبق على الكُتّاب أيضاً، فقد عانى العديد من المؤلفين العظماء الذين أنتجوا أدباً رائعاً من مشاكل نفسية مختلفة، وسنتناول في هذا المقال (٦) من أشهر الأدباء عبر التاريخ.

ـ إرنست همنغواي

غالباً ما يكون إرنست همنغواي أول اسم يتبادر إلى الذهن حين نتحدث عن الأدباء وأمراضهم النفسية، فقد كان همنغواي روائياً أمريكياً لامعاً، وكاتب قصص قصيرة، وصحفياً، ومن أشهر كتبه «الشيخ والبحر» و«وداعاً للسلاح»، وقد نال همنغواي شهرة واسعة خلال حياته، وحصل على جائزة نوبل للسلام في الأدب. وتُعتبر أعماله اليوم من الكلاسيكيات التي ينبغي على الجميع قراءتها.

حقق همنغواي نجاحه رغم معاناته من مشاكل نفسية طوال حياته، وعُرِفَ عنه إدمانه الشديد للكحول، واعترف بذلك ذات يوم قائلاً: «يُجبر الرجل الذكي أحياناً على السكر ليقضي وقته مع الحمقى».

إلى جانب إدمان الكحول، عانى همنغواي من اكتئاب حاد، وكان لعائلته تاريخ مع الاكتئاب؛ فقد انتحر والده وشقيقه وشقيقته، في عام ١٩٦١، ورغم خضوع همنغواي للعلاج بالصدمات الكهربائية لعلاج حالته النفسية، لكنّ هذا العلاج لسوء الحظِّ لم يُجدِ نفعاً، وانتحرَ بعد أيام قليلة.

ـ فرجينيا وولف

يُنسب إلى فرجينيا وولف الفضل في نشر أسلوب تيار الوعي كأداة سردية، ومن أشهر رواياتها: «الرحلة إلى الخارج»، و«السيدة دالواي»، و«فلاش: سيرة ذاتية». عُرِفتْ وولف في المقام الأول كناشطة في مجال حقوق المرأة في القرن العشرين، حيث كتبت عن اضطهاد المرأة، وكتبت ذات مرة: «لا أحد يعترض على تفكير المرأة، طالما كانت تفكر بالرجل»، وما تزال أعمال وولف تُدرّس حتى اليوم في فصول الأدب حول العالم.

لم تكن طفولة وولف سهلة، وهو ما أدى إلى معاناتها من مشاكل نفسية مزمنة، فقد توفيت والدتها فجأة عام ١٨٩٥، وهو ما تسبب لها في انهيار عصبي، وبعد سنوات قليلة توفيت أختها غير الشقيقة، وتعرّضت للاعتداء الجنسي من قبل إخوتها غير الأشقاء خلال طفولتها، وقد أدى ذلك إلى معاناة وولف من اكتئاب حاد وانهيارات عصبية طوال حياتها. ورغم نجاحها ككاتبة، إلّا أنّها كانت ترى نفسها فاشلة في كثير من الأحيان، فانتحرت في سن التاسعة والخمسين بطريقة غريبة، حيث ملأت جيوب معطفها بالحجارة وألقت بنفسها في النهر.

ـ إدغار آلان بو

إدغار آلان بو كاتب قصص قصيرة وشاعرٌ أمريكيّ كلاسيكيّ، من أشهر أعماله «الغراب» و«القلب الواشي»، ويُنسب إليه السبق في ابتكار أدب الجريمة، وفي رسالة إلى أحد معجبيه، كتب «بو» ذات مرة: «أُصبتُ بالجنون، مع فترات طويلة من العقلانية المروعة».

وقد عانى «بو» من اضطرابات نفسية شملت الاكتئاب المزمن، وربما اضطراب ثنائي القطب، وإدمان الكحول والمخدرات، ويُقال إنّه حاول الانتحار في إحدى المرات بتناول جرعة زائدة من الأفيون، بعد عام توفي «بو» في المستشفى متأثراً بمضاعفات أصابته نتيجة إدمان الكحول.

ـ سيلفيا بلاث

تُعَدُّ سيلفيا بلاث واحدة من أعظم الكاتبات الأمريكيات على مر العصور، وقد كتبت قصصاً قصيرة وروايات، لكنّها اشتهرت أكثر بشِعرها، ويُنسَبُ إلى بلاث الفضل في نشر «الشعر الاعترافي»، وغالباً ما تضمنت أعمالها تجاربها الشخصية، مُصوِّرةً معاناتها مع الأمراض النفسية، كالاكتئاب، وتُعتبر مجموعتا «العملاق» و«أرييل»، من أشهر ما كتبت في الشعر.

بدأت بلاث تعاني من الاكتئاب السريري في سن الـ ((١٩ أثناء دراستها الجامعية، واستمر الاكتئاب لسنوات رغم تناولها الأدوية وخضوعها للعلاج بالصدمات الكهربائية، وقد حاولت بلاث الانتحار عدة مرات قبل أن تنجح أخيراً في سن الثلاثين عندما وضعت رأسها في فرنٍ مشتعل.

في العام ٢٠٠١ صاغ عالم النفس جيمس سي. كوفمان مصطلح «تأثير سيلفيا بلاث»، الذي يشير إلى أنّ الشعراء أكثر عرضةً من غيرهم من الكُتّاب المبدعين للإصابة بأمراض نفسية، كالاكتئاب والاضطراب ثنائي القطب والفصام.

ـ ليو تولستوي

يُعتبر الكاتب الروسي ليو تولستوي أحد أعظم الكُتّاب على مرّ العصور، وقد تم ترشيحه لجائزة نوبل في الأدب أكثر من مرة بين عام ١٩٠٢ إلى عام ١٩٠٦، تميز أسلوبه بحبكته المتقنة، وأسلوب كتابة واقعي يأسر القارئ منذ البداية.

نشأ تولستوي في عائلة ثرية، واشتهرت موهبته الأدبية بين جميع من عرفوه في حياته. ومع ذلك، لم يخلُ الأمر من الصعوبات، فقد تحدث في كتابه «الاعترافات»، عن إدمانه للكحول، واكتئابه، وأفكاره الانتحارية قائلاً: «لم أكن أعرف ما أريده حقاً: كنت أخشى الحياة، وأرغب في الهروب منها، ومع ذلك كنت وما زلت آمل في شيء منها»، وقد توفي عن عمر يناهز (٨٢) عاماً إثر إصابته بالتهاب رئوي.

ـ ف. سكوت فيتزجيرالد

نشر ف. سكوت فيتزجيرالد، روايتَيه «غاتسبي العظيم» و«الحالة الغريبة لبنجامين بوتون»، بالإضافة إلى العديد من الكتب والقصص القصيرة والمقالات خلال حياته، ومن المثير للاهتمام أنّه اكتسب شهرة واسعة بعد وفاته. فيتزجيرالد الذي كتبَ ذات مرة: «العالم لا وجود له إلا في عينيك. يمكنك أن تجعله كبيراً أو صغيراً كما تشاء». عاش هو وزوجته زيلدا حياةً صاخبة مليئة بالحفلات والترف، على غرار شخصية جاي

غاتسبي في روايته، وكانت زيلدا كاتبة أيضاً، أصيبتْ بمرض الفصام في ثلاثينيات القرن العشرين، بينما عانى فيتزجيرالد من الاكتئاب وإدمان الكحول والمخدرات، وتوفي في ريعان شبابه عن عمر يناهز (٤٤) عاماً إثر نوبة قلبية.

المؤلّفُ المَجهول
«بينَ عظَمةِ النصوص وحَيرةِ التاريخ»

عبود الجابري
شاعر ومترجم عراقي

تمثّلُ النصوصُ مجهولةُ المؤلِّفين الأساسَ الذي انطَلَقَتْ منه الأدبيّاتُ في العُصور القديمة، ومع انتقالِ الرّواياتِ والأساطيرِ والقصائدِ من الثقافةِ الشفهيَّةِ إلى التدوينِ عبرَ النقوشِ أو الكتاباتِ بالحِبر، كان التركيزُ على المؤلِّف أقلَّ وُضوحًا في ذلك الزمن.

وبحلولِ أواخرِ القرنِ الثالثِ قبلَ الميلادِ، صاغ الإنسانُ إحدَى أبرَزِ الأساطيرِ التي حُفِظَتْ على ألواحٍ طينيَّةٍ وأسهمَتْ في تشكيل لغتِنا وحضارتِنا المُعاصِرَة، وكان ذلك في بلاد ما بين النهرين ـ مَهدِ الحضاراتِ الإنسانيَّةِ ـ حيثُ شهدَ الأدبُ انطلاقتَه الأُولى. ومن بين النصوص المهمَّةِ الباقيةِ من تلك الفترة، تبرُزُ قصَّةُ «مناظرةِ الطائر والسّمكة»، وهو عملٌ أدبيٌّ فلسفيٌّ يبلغُ نحوَ مئةٍ وتسعين سطرًا، ويُستهلُّ النَّصُّ بالإشارة إلى أنَّ الآلهةَ منحت الأرضَ بكلِّ خيراتِها للإنسان، وهو ما أثارَ تأمُّلاتٍ عميقةً حولَ العلاقةِ بين الطبيعةِ والبشر. ورغمَ عُمقِ المحتوى الثقافيِّ للنصِّ، فإنَّه ينطوي كذلك على حسٍّ فكاهيٍّ يظهرُ فهمًا مبكِّرًا للعلاقةِ الشّائكةِ مع الطبيعة، وتتجلَّى الفكاهةُ عبرَ الحوارِ الجدليِّ بين الطائرِ والسَّمكةِ، حيثُ تسخرُ السَّمكةُ من الطائرِ بوصفِه بالوقاحةِ، بينما يردُّ الطائرُ ساخرًا من شكلِ فمِها، وفي نهايةِ المناظرةِ يُعلِنُ الطائرُ انتصارَه.

الشاعرة الأُولى

إنخيدوانا، الكاهنةُ الكُبرى لإلهِ القمر نانا أو سينَ، كانت من الشخصيَّات الاستثنائيَّة التي عاشَتْ ما بين ٢٢٨٥ و٢٢٥٠ قبلَ الميلاد، وقد عُرِفَتْ بأنَّها أوَّلُ كاتبةٍ ذُكِرَ اسمُها بوضوحٍ في التاريخ، إلى جانب دورِها السياسيِّ العميقِ في بلاد ما بين النّهرينِ وتأثيرِها الكبيرِ على المعتقداتِ والثقافةِ في تلك المنطقة.

ولم يكن تأثيرُ إنخيدوانا مقتصرًا على الجانب الدينيِّ والسياسيِّ فحسبُ، بل امتدَّ ليشملَ مكانتَها الأدبيَّةَ التي أعطتْها تأثيرًا يتجاوزُ حدودَ كونِها شخصيَّةً مُقدَّسةً. نجحتْ عبرَ نُصوصِها الأدبيَّةِ في بناءِ جسورِ تواصُلٍ مع شعبِها وخلقِ إرثٍ خالدٍ يُخلِّدُ اسمَها، وغدتْ نُصوصُها أداةً للتعبيرِ عن المشاعر والفرح، ولرسمِ ملامحِ تغييرٍ وتأثيرٍ عميقٍ داخلَ المجتمع.

الرِّوايةُ الأُولى عبرَ التّأريخ

من أقدم الأَمثلةِ على الرّواياتِ المكتوبةِ نجدُ ملحمةً تنبثقُ من قلب حضارةِ بلادِ ما بين النّهرينِ، هذه الحضارة التي أهدتْنا إرثًا أدبيًّا زاخرًا تنوَّع بين الشّعرِ والنّثرِ والقصصِ الملحميَّةِ، وتُعتَبَرُ ملحمةُ جلجامش أشهرَ تلك الأعمال التي خُطَّتْ باللغة المسماريَّة.

ورغمَ أنَّ الملحمةَ قد تكونُ تجسيدًا لجهودٍ جماعيَّةٍ، فإنَّ النسخةَ الكاملةَ التي وصلَتْنا من قبلِ عام ٦١٢ قبلَ الميلادِ تعودُ لتدقيقِ وتحريرِ سين-ليقي-أونيني، فمن هو هذا الرَّجلُ الغامضُ؟ المعلوماتُ المتاحةُ عنه شحيحةٌ، لكن يُعتقَدُ أنّه كان ناسخًا بارعًا وكاهنًا مُكلَّفًا بطردِ الأرواحِ الشّريرة. أمَّا نسختُه

من الملحمة، فقد قدَّمتْ لنا أُسلوبًا أدبيًّا مميَّزًا بالسَّردِ بضميرِ المتكلِّمِ، وهو ما أضفى طابعًا إنسانيًّا وشخصيًّا على النّصِّ. هذا الأسلوبُ لم يكن مجرَّدَ تقنيةٍ روائيَّةٍ، بل كان جسرًا غيرَ مسبوقٍ في تفاعُلِه بينَ الكاتب والقارئ، ممّا مهَّدَ الطريقَ لتطوُّرِ العلاقةِ الأدبيَّةِ التي ننعمُ بها اليومَ مع الكتب.

هوميروس؟ والمؤلِّفون الأَسطوريُّون في الأدب الكلاسيكيّ

قصائدُ مثلُ «الأوديسة» و«الإلياذة» ليست مجرَّدَ نُصوصٍ قديمةٍ جُمِّدَتْ داخلَ دفَّتَي كتاب، بل تُعَدُّ أَعمدةً راسخةً في تاريخ الأدب العالميّ، وكانت هذه الأعمالُ الشّرارةَ التي ألهَمَتْ الكثيرَ من الأدباء والفنّانين عبرَ العصور، وجعلتْ من اسم هوميروس علامةً فارقةً في عالم الإبداع. ومع ذلك، يبقى السُّؤالُ الجدليُّ حاضرًا بقوَّةٍ: هل حقًّا كان هوميروس العقلَ المُدبِّرَ الوحيدَ وراءَ هذه الملاحم العظيمة؟ وإن لم يكن كذلك، فما الذي جعلَ هذا الإرثَ الأدبيَّ الضَّخمَ يُنسبُ إلى اسمِ شخصٍ واحد؟

إذا نظرنا بتمعُّنٍ، نجدُ أنَّ شخصيَّةَ هوميروس مُحاطةٌ بالغموضِ؛ فلا توجدُ معلوماتٌ مؤكَّدةٌ عن حياتِه أو تفاصيلِ شخصيَّتِه، بل لا نملكُ حتّى دليلًا دامغًا على أنَّه عاشَ بالفعل. وهذا الغموضُ دليلٌ واضحٌ يدفعُنا إلى التّساؤل عمَّا إذا كان هوميروس كيانًا واقعيًّا أم مُجرَّدَ ابتكار ثقافيّ. وربَّما كان هوميروس بالنِّسبة إلى المجتمع القديم رمزًا موحِّدًا يُنسَبُ إليه هذا التُراثُ الشَّفهيُّ الضَّخمُ، ليمنحَ وجهًا مميَّزًا لهذه الملاحمِ الأدبيَّةِ الهائلةِ، فيجعلَها أكثرَ قربًا من جمهورِها عبرَ تجسيدِها في صورةِ «مؤلِّفٍ» كأنَّه البطلُ الحقيقيُّ خلفَ السِّتار.

قد يكونُ «هوميروس» انعكاسًا للرُّوحِ الأدبيَّةِ المشتركةِ التي تبلورَتْ عبرَ أجيالٍ متعاقبةٍ من الحكاياتِ والأساطيرِ الشّفويَّة. وما الأعمالُ التي نقرأها اليومَ إلَّا محاولة لتدوين وحفظ نتاج هذه الذَّاكرة الجمعيَّة. ولا يمكنُنا أن نغفلَ أنَّ هذه الملاحمَ لم تُخلَقْ دفعةً واحدةً أو بيدِ فردٍ واحدٍ، بل هي تتويجٌ لتطوُّرٍ طويلٍ استمرَّ على مدى قرون، حيثُ نسجَها رُواةٌ وخيالٌ شعبيٌّ مشتركٌ شاركَ فيه مئاتُ الأشخاص وآلافُ القصص.

حين نتأمَّل هوميروس من هذا المنظور، نفهمُ أنّه أكبرُ من مجرَّدِ اسمٍ أو شخصٍ، إنَّه رمزٌ للمجتمعِ الأدبيِّ القديم، ومرآةٌ تُظهرُ لنا كيف يمكنُ للتّراث الثقافيّ المشتركِ أن يخلقَ أعمالًا خالدةً تحكي قصَّةَ شعب بأكمله.

قصيدة بيوولف

ومن بين الأعمال مجهولةِ المؤلِّفِ، تبرُزُ «قصيدة بيوولف» كواحدةٍ من أهمِّ الملاحم البطوليَّة، ومع ذلك وصلتْ إلى ذروةِ الشّهرةِ بقدرِ ما فعلتْ كلاسيكيَّاتٌ مثلُ الإلياذة والأوديسة. ويُعتقَدُ أنَّ هذه الملحمةَ استُلهمَتْ من تقليدٍ شفهيٍّ عريقٍ، إذ تناقلتْها الأجيالُ عبرَ الحكي والرِّواية إلى أن خُلِّدَتْ في شكلٍ مكتوبٍ حفاظًا عليها كإرثٍ أدبيٍّ خالدٍ. وتُظهرُ الدراساتُ التاريخيَّةُ أنّ المخطوطةَ التي تحتوي على النّصِّ الكامل تعودُ إلى حقبةٍ زمنيَّةٍ بين القرنين العاشر والحادي عشر.

وعلى الرَّغم من أنّ هويَّةَ الكاتبِ غيرُ معروفةٍ بشكلٍ كاملٍ، فقد تمكَّنَ نصُّ بيوولف من تحقيق مكانةٍ بارزةٍ في التُراثِ الأدبيّ العالميّ، فهي ما تزالُ تُروى وتُعجِبُ الجمهورَ في

مختلفِ أرجاءِ العالم. وربَّما يكمنُ سرُّ هذا النجاحِ في الأُسلوبِ المميَّزِ للنّصِّ الذي يجمعُ بينَ الإبداعِ الفنِّيِّ ودقَّةِ عرضِ الأَحداث، وهو ما يمنحُ القصَّةَ حياةً نابضةً وشغفًا لا يَخمُدُ. وقد يكونُ غموضُ الكاتبِ نفسِه جزءًا من هذا السِّحرِ، حيثُ يُضفي على العملِ عُمقًا إضافيًّا ويُثيرُ فضولَ القارئِ بشأنِ هويَّةِ من يقفُ وراءَ هذا المُنجَزِ الأدبيِّ.

تَمنحُنا بيوولف فرصةً غنيَّةً لاستكشافِ القيمةِ التاريخيَّةِ للأدب، فهي ليست مجرَّدَ قصَّةٍ أو نصٍّ أَدبيٍّ عاديٍّ، بل تُعَدُّ بمثابةِ قطعٍ أثريَّةٍ تحملُ بينَ طيَّاتِها إرثًا متنوِّعًا من الحكاياتِ والأساطيرِ التي تُبرزُ ملامحَ الحضاراتِ الماضية. ويمكنُ اعتبارُ القصصِ الواردةِ فيها منابعَ تاريخيَّةً تُسلِّطُ الضّوءَ على تقاليد وأساليب الحياة في تلك الحقبةِ الزمنيَّة، متجاوزةً كونَها فولكلورًا لتُصبحَ نافذةً مهمَّةً تُطلُّ على تفاصيل التاريخ.

ألف ليلة وليلة

ويُعَدُّ كتابُ «ألف ليلةٍ وليلةٍ» من أروع الأعمالِ الأدبيَّةِ التي تجاوزَتْ حدودَ الزمن، واحتلَّتْ مكانةً بارزةً بين أهمِّ الموروثاتِ الثقافيَّةِ التي ما تزالُ تأسرُ الألبابَ حتّى يومِنا هذا. ويحملُ هذا الكتابُ في طيَّاتِه عالمًا من الحكاياتِ الخياليَّةِ المشوِّقةِ التي نُسجَتْ بمهارةٍ، ليجمعَ بينَ التّرفيهِ والمتعةِ، سواءٌ للكبارِ الذينَ يتذوَّقونَ عُمقَ المعاني والرّمزيَّة، أو للصِّغارِ الذينَ يجذبُهم سحرُ القصص.

يضمُّ هذا العملُ الفريدُ حكاياتٍ استثنائيَّةً تنبعُ من ثقافاتٍ مختلفةٍ، من الشرقِ الأوسطِ والهندِ وأفريقيا، متشابكةً ضمنَ إطارٍ دراميٍّ مميَّزٍ تدورُ أحداثُه حولَ قصَّةِ الملكِ شهريارَ

وزوجتِه شهرزاد. وقد تمكَّنتْ شهرزادُ، بحيلتِها الذكيَّةِ وسردِها القصصيِّ الأخاذِ، من تحويل ليالي الخطرِ إلى حكاياتٍ عاشقةٍ للخيال، تنسجُ من خلالها زمانًا ومكانًا جديدين يحفظان حياتَها.

كانت الخطوةُ الأُولى لهذا العملِ نحوَ العالميَّةِ بعدما ترجمَه أنطوان غالان إلى اللغةِ الفرنسيَّةِ في القرنِ السّابعَ عشرَ، ممّا أتاحَ للقرَّاءِ الغربيِّين فرصةَ الغوصِ في عوالم حكاياتٍ أُسطوريَّةٍ تعودُ أصولُها إلى القرنِ الثامنِ الميلاديِّ، ولكن ما يُميِّزُ الكتابَ أيضًا هو غموضُ كاتبِه، فما يزالُ السؤالُ الأهمُّ يدورُ حولَ مَن الذي جمعَ هذه الحكاياتِ المُثيرة؟ وكيف توحَّدَتْ رواياتٌ تنتمي إلى ثقافاتٍ شتّى داخلَ إطارِ عملٍ واحدٍ بهذه الفخامة؟

ورغمَ كلِّ هذه الأَسئلةِ التي تُحيط بتاريخِ تكوينِه وتحفُّظاتِه في التوثيق، يبقى كتاب «ألف ليلةٍ وليلةٍ» إرثًا خالدًا لا تنطفئُ نيرانُه الإبداعيّةُ، فهو كتابٌ يزخرُ بشخصيَّاتٍ فريدةٍ وحكاياتٍ مترابطةٍ وصورٍ أدبيّةٍ تنبضُ بالحياةِ، وهو ما يجعلُه قطعةً أدبيَّةً خالدةً تتحدَّى النِّسيانَ وتُجدِّدُ حضورَها مع كلّ قراءةٍ جديدةٍ.

هان شان

أمَّا هان شان، الرَّاهبُ والناسكُ الياباني الذي خطَّ شِعرَه على الصُّخور وجذوعِ الخيزران وأسطحِ الجبالِ، فإنَّ وجودَه ذاتَه يظلُّ مُحاطًا بالغموض. فقد عُرِفَ منزلُه الجبليُّ في تيان تاي، بشرقِ الصِّين، كموقعٍ رئيسيٍّ للحجِّ البوذيِّ، ويُعتقَدُ أنّه عاشَ هناك في عزلةٍ خلالَ القرنينِ الثامن والتاسع، منكبًّا على

كتابة قصائدَ لنفسِه. وتُمثِّلُ أعمالُه الشعريَّةُ، المعروفةُ بمسمَّى «قصائد الجبل البارد»، إحدَى أروعِ مجموعاتِ الأدب، وقد نقلَ غاري سنايدر بعضَها إلى اللغةِ الإنجليزيّة. الوجودُ الغامضُ لهان شان ألهَمَ الفنونَ الشرقيَّةَ منذُ زمنٍ بعيدٍ، بينما يظلُّ شعرُه محلَّ إعجابٍ عالميٍّ بفضلِ وصفِه الصّادقِ والعميقِ للطَّبيعةِ وشعورِ الوحدة.

وهناكَ شيءٌ فريدٌ يُثيرُ الاهتمامَ عندما نتناولُ موضوعَ خفاءِ هويَّةِ هان شان، مقارنةً بالعديدِ من الكُتَّابِ الذينَ عايشنا أعمالَهم، حيثُ يبدو أنّ هان شان لا يُنظرُ إليه كشخصيَّةٍ حقيقيَّةٍ من لحمٍ ودمٍ فقط، بل كرمزٍ أسطوريٍّ يتخطَّى حدودَ الواقعِ إلى عالمِ الإبداعِ الشعريِّ. وليست حالةُ الغموضِ التي تكتنفُه مجرَّدَ تفصيلٍ عابرٍ، بل هي جوهرٌ يُميِّزُ الشعرَ المنسوبَ إليه عبرَ الأزمنة، وقد أصبحَ بحدِّ ذاته رمزًا لإنسانٍ اختارَ بمحضِ إرادتِه الابتعادَ عن حضارةِ زمنِه، متَّجهًا نحوَ حياةِ العزلةِ الحُرَّةِ بعيدًا عن قيودِ المجتمعِ ومتطلَّباتِه، في تمجيدٍ للفنَّانِ الذي يُبدعُ بعيدًا عن الأضواءِ ودونَ البحثِ عن توقيعٍ أو شهرة. يبقى رمزًا للفنِّ النقيِّ، حيثُ تتحوَّلُ مجهوليَّةُ عملِه إلى عنصرٍ سحريٍّ يصعبُ تفسيرُه أو تكرارُه. وهذا الأمرُ يُشبهُ تمامًا ما يُميِّزُ الأدبَ المجهولَ، إذ يجذبُنا بطريقتِه الفريدةِ، فهو يحتفظ بقدرتِه الاستثنائيَّة على ملامسةِ أعماقِنا، ومنحِنا لحظاتٍ من التّأمُّلِ والدَّهشة. إنّه أدبٌ يُشعلُ في داخلِنا تساؤلاتٍ حولَ الحياةِ، والوحدةِ، والطَّبيعةِ، وكلِّ ذلك ببساطةٍ صادقةٍ تحملُ عُمقًا لا يُضاهَى.

المصدر: -هازل أنّا روجرز, كاتبة مستقلة ومحرّرة في العديد من الدوريات البريطانية.

The collector Magazine

احتضارٌ بلُغَة الشِّعر: آخرُ ما قاله الأدباء في النّزع الأخير من الموت

عبود الجابري
شاعر ومترجم عراقي

على الرغم من أنّ الشعراء قد لا يعيشون دائمًا نهايات تنبع من الطابع الشاعري الذي يتصفون به، إلا أنّ العديد منهم يخلّدون لحظاتهم الأخيرة بعبارات تفيض بالشاعرية، لتبقى عالقة في الأذهان بما تحمله من طرافة أو غموض، وأحيانًا برمزية عميقة، ومن خلال تجوالي في العديد من الصفحات التي تهتم بآخر ما قاله مشاهير الأدباء في العالم، خرجت بهذه الحصيلة، ويمكن لمثل هذا الموضوع أن يمتد إلى ما لانهاية، فالموت لا يتوقف عن العمل، والأدباء لا يكفون عن الحياة إلا حين يطرق أبوابهم.

شارلوت برونتي:
«آه، لن أموت، أليس كذلك؟ لن يُفرّق بيننا. لقد كنا في غاية السعادة.»

تزوجت شارلوت برونتي من آرثر نيكولز في حزيران (يونيو) ١٨٥٤، وقضيا شهر عسل في أيرلندا. عادت في آب (أغسطس) بصحة جيدة وقالت إنّها لم تشعر بمثل هذه المناعة من المرض منذ زمن. لكنّها بدأت تعاني غثيانًا وقيئًا وضعفًا متزايدًا ظنه طبيبها غثيانَ حمل في كانون الثاني (يناير) ١٨٥٥، ثمَّ ساءت حالتها حتى صارت طريحة الفراش، وكتبت وصيتها منتصف شباط (فبراير)، وقضت أيامها الأخيرة في هذيان. وفي فجر ٣١ آذار (مارس) ١٨٥٥، وفي لحظة صفاء، قالت لزوجها:

«آه، لن أموت، أليس كذلك؟ لن يفرقنا. لقد كنا في غاية السعادة». لكنّها توفيت في ذلك اليوم، بعد تسعة أشهر من زواجها وقبل أسبوعين من بلوغها التاسعة والثلاثين.

روبرت براوننج: «يا لَهُ من أمر مُرضٍ!»

كان روبرت براوننج قبيل وفاته يستعد لنشر ديوانه «أسولاندو» أثناء إقامته بالبندقية، حيث كان يلقي قراءات ويحضر مناسبات اجتماعية. في أواخر تشرين الثاني (نوفمبر) ١٨٨٩ أصيب بنزلة برد أثناء تنزهه، لكنّه رفض البقاء في المنزل أو زيارة طبيب، حتى ساءت حالته فاستُدعي طبيب شخّصه بالتهاب شعبي واضطراب في القلب. في ١٢ كانون الأول (ديسمبر) تلقّى النسخةَ الأولى من مؤلَّفِه وأُعجب بغلافه، وفي المساء قرأ له ابنه برقية من الناشر تفيد بأنّ المراجعات «إيجابية للغاية» وأنّ الطبعة قاربت على النفاد. ابتسم براوننج وقال: «يا له من أمر مُرضٍ!» ثم توفّي.

روبرت بيرنز: «لا تدع الفرقة المُزعجة تُطلق النار فوق رأسي!»

مع أنّ سبب وفاة روبرت بيرنز ظل موضع جدل، فإنّ روح الدعابة لم تفارقه في أيامه الأخيرة، فعندما زاره طبيبه قال: «أنا مجرد غراب مسكين لا يستحق أن يُنزع ريشه»، ولما رأى أحد زملائه من متطوعي إحدى الفرق يبكي، قال له مازحًا: «جون، لا تدع الفرقة المُزعجة تُطلق النار فوقي!»ن وذكر آلان كانينغهام أنّ بيرنز طمأن أصدقاءه بأنّه عاش طويلًا بما يكفي، وقد اشتدت حُمّاه وهذيانه خلال الأيام التالية حتى توفي في ٢١ تموز (يوليو) ١٧٩٦.

جورج غوردون بايرون، اللورد بايرون: «هيا، هيا، بلا ضعف! لنكن رجالاً حتى النهاية، الآن سأنام.»

كان هناك جدل حول الكلمات الأخيرة للورد بايرون، لكنّ ظروف وفاته متفق عليها، فقد أخبرته عرّافة في طفولته أن يحذر من عامه السابع والثلاثين، وفي ذلك العام أصيب بالمرض في اليونان، حيث تولّى علاجه طبيبان شابّان قليلا الخبرة، فأرهقاه بتكرار الفَصْد، وهو ما فاقم حالته، وقاد في النهاية إلى وفاته.

فيليب لاركن: «أنا ذاهبٌ إلى ما لا مفرَّ منه».

نطق فيليب لاركن، الذي توقّف عن إنتاج شعر مهم بعد «أوباد» عام ١٩٧٧، بكلماته الأخيرة وهو يواجه تدهور صحته واكتئابه وخوفه من الموت في سن الثالثة والستين، السن نفسها التي توفي فيها والده، وبالفعل مات بالسرطان في كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨٥، وقد خاطب ممرضته خائفًا في اللحظات الأخيرة: «أنا ذاهب إلى ما لا مفرّ منه».

إدغار آلان بو: «يا رب، ساعد روحي المسكينة.»

توفي إدغار آلان بو في ظروف غامضة، فقد عُثر عليه فاقد الوعي في بالتيمور بتاريخ ٣ تشرين الأول (أكتوبر) ١٨٤٩ مرتديًا ملابس رخيصة وغير معتادة، بعد أن غادر ريتشموند متجهًا إلى فيلادلفيا، ثمَّ نُقل إلى مستشفى كليّة واشنطن، وأمضى أيامًا في الهذيان وفقدان الوعي، قبل أن ينطق صباح ٧ تشرين الأول (أكتوبر) بكلماته الأخيرة: «يا رب، ساعد روحي المسكينة».

الكسندر بوب:
«ها أنا ذا، أموت من ١٠٠ عرضٍ صحيٍّ».

قبل وفاته، أرسل ألكسندر بوب نسخًا من «رسائله الأخلاقية» كهدية لأصدقائه، ومازَحهم قائلاً: «أنا مثل سقراط، أوزع أخلاقي بين أصدقائي وأنا أموت»، وفي صباح وفاته ردّ بهدوء على طبيبه: «ها أنا ذا، أموت من ١٠٠ عرض صحي». توفي بوب بهدوء وسكينة، محاطًا بأصدقائه، في ٣٠ أيار (مايو) ١٧٤٤.

كريستينا روزيتي:
«أحب الجميع. لو كان لي عدو، لتمنيتُ لقاءه والترحيب به في الجنة.»

اشتهرت كريستينا روزيتي باهتمامها بالإيمان الديني، وتأثرت بكون عائلتها متدينة، وقد أصيبت بانهيار عصبي في سن المراهقة شُخّص كـ «هوس ديني»، وتواصل اهتمامها بالمواضيع الدينية في أعمالها الأدبية والنثر التعبدي، ورغم إصابتها بمرض تضخم الغدة الدرقية وسرطان الثدي عام ١٨٩٢، حافظت على نظرتها الودودة، وقالت قبل وفاتها في لندن في ٢٩ كانون الأول (ديسمبر) ١٨٩٤: «أحبُّ الجميع، ولو كان لي عدو، لتمنَّيتُ أن أقابله وأرحِّبَ به في الجنَّة».

جيرترود شتاين:
«ما هو الجواب؟ ... في هذه الحالة، ما هو السؤال؟»

شُخّصت حالة جيرترود شتاين في الأربعينيات بسرطان معدة متقدم، وأثناء إقامتها بمستشفى في نويي بفرنسا، استعادت وعيها لبضعِ دقائقَ بعد الجراحة، وسألت شريكتها

أليس ب. توكلاس: «ما هو الجواب؟» وعندما لم تُجب، قالت: «في هذه الحالة، ما هو السؤال؟» ثم دخلت في غيبوبة وتوفيت لاحقًا في ١٩ تموز (يوليو) ١٩٤٦.

روبرت لويس ستيفنسون: «ما هذا؟ هل أبدو غريبًا؟»

في يوم وفاته، ٣ كانون الأول (ديسمبر) ١٨٩٤، عمل روبرت لويس ستيفنسون على كتابه «هرميستون» وكتب رسائل لأصدقائه قبل الانضمام إلى زوجته لإعداد العشاء، ورغم قلقها على صحته، فإنَّه تجاهل ذلك وتحدث عن خططه لرحلة محاضرات إلى أمريكا، وبينما كان يساعد زوجته في الشرفة، وضع يديه على رأسه وقال: «ما هذا؟ هل أبدو غريبًا؟» ثم سقط على ركبتيه بجانبها، وتوفي عن عمر (٤٤) عامًا بسبب سكتة دماغية.

ديلان توماس: «شربتُ ثماني عشرة زجاجة ويسكي متتالية، أعتقد أنّ هذا هو الرقم القياسي.»

توفي ديلان توماس في نيويورك في ٩ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٥٣، بعد حادثة شرب في حانة الحصان الأبيض، ورغم انتشار الاعتقاد بأنّ السبب كان التسمم الكحولي، يرى الباحثون أنّ الوفاة ناجمة عن الالتهاب الرئوي والإهمال الطبي، وأنّ روايات شربه المبالغ فيه، بما في ذلك زجاجات الويسكي الـ ((١٨، قد تكون مبالغات أو شائعات.

هنري ديفيد ثورو:
«مشرط هنديٍّ.»

رغم نمط حياته الصحي المعتدل، أصيب ثورو بمرض السل عن عمر يناهز (٤٤) عامًا، وانتشر بين عائلته. وكانت كلماته الأخيرة، التي تعكس اهتمامه بالطبيعة وأسلوب حياة الأمريكيين الأصليين: «مشرطُ هنديٍّ».

أوسكار وايلد:
«أنا وورق جدراني نخوض مبارزة حتى الموت، ويجب أن يرحل أحدنا».

تنتشر هذه الكلمات المنسوبة إلى أوسكار وايلد على فراش موته في غرفة (١٦) بفندق دالسكيد في باريس على نطاق واسع على أنّها وداعه الأخير، رغم أنّه توفي فعليًا بعد أسابيع. اشتهر وايلد بذوقه الحاد وسخريته، حتى في تعليقاته على الديكور الداخلي وورق الجدران، وقال عن الأمريكيين: «لأنّ ورق جدرانكم قبيح للغاية»، وقد توفي وايلد في ٣٠ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٠٠، وقيل إنّه كان مصابًا بالزهري، لكنّ بعض الباحثين المعاصرين يرجحون أنّ سبب الوفاة كان التهابًا منتشرًا في الأذن.

إميلي ديكنسون:
«لا بدَّ لي من الدخول؛ الضباب يتصاعد».

«لأنني لم أستطع التوقف للموت، فقد توقف بلطف من أجلي»، هكذا كتبت إميلي ديكنسون في إحدى قصائدها الشهيرة العديدة عن الموت والوقت والفقد. كتبت إميلي ديكنسون كثيرًا عن الموت، وعرفته عن قرب بعد فقدان أصدقاء وأقارب عدة خلال عقد واحد، وكانت صحتها تتدهور

وتلازم الفراش. في أيامها الأخيرة لم تستطع إلا كتابة ملاحظات قصيرة، وكانت رسالتها الأخيرة تتضمن عبارة: «لا بدّ لي من الدخول؛ الضباب يتصاعد»، وهي جملة شبيهة بتحذير عائلي مألوف: «لقد بدأ الطقس يسوء»، توفيت ديكنسون في ١٥ أيار (مايو) ١٨٨٦، ويرجّح باحثون معاصرون أنّها ماتت بسبب قصور في القلب نتيجة ارتفاع ضغط الدم.

فيكتور هوغو: «هنا معركة الليل والنهار. أرى ضوءًا أسود».

قبل وفاته بفترة وجيزة أصيب فيكتور هوغو بسكتة دماغية، وبعد أربعة أيام، على فراش موته، وبينما كان يُعاني من التهاب رئوي، قال هوغو: «هنا معركة الليل والنهار». وهمس وهو يحتضر: «أرى ضوءًا أسود»، ثمَّ توفي في ٢٢ أيار (مايو) ١٨٨٥، وكانت جنازته حدثًا وطنيًا؛ حضره مئات الآلاف من الناس.

جيمس جويس: «ألا يفهم أحد؟»

يُعرف جيمس جويس بصعوبته وتعقيد أعماله مثل يوليسيس ويقظة فينيغان، لذا تبدو كلماته الأخيرة المنسوبة إليه، «ألا يفهم أحد؟»، مناسبة لكاتبها، وقد توفي في ١٣ كانون الثاني (يناير) ١٩٤١ في زيورخ إثر قرحة اثني عشرية مثقوبة عن عمر (٥٩) عامًا.

جون كيتس:
«أشعر بزهور الأقحوان تنمو فوقي».

في عام ١٨١٨ عاد جون كيتس من جولة في شمال إنجلترا واسكتلندا لرعاية شقيقه المصاب بالسل، لكنّه توفي في كانون الأول (ديسمبر) من العام نفسه، وبحلول ذلك الوقت كان كيتس قد أُصيب بالمرض نفسه، وأدرك اقتراب نهايته. وبناءً على نصيحة طبيبه بالبحث عن مناخ أكثر دفئاً سافر مع صديقه الرسام جوزيف سيفرن إلى روما، فتحسنت صحته قليلاً في عيد الميلاد، لكنّها تدهورت سريعًا، وفي ١٠ كانون الثاني (يناير) ١٨١٩ لم يعد قادرًا على مغادرة غرفته. وقبل وفاته بقليل سأله سيفرن عن حاله، فأجاب كيتس بهدوء: «بخيرٍ يا صديقي، أشعر بزهور الأقحوان تنمو فوقي».