

الإنسان في المُتخيل الديسيتوبي
قراءة في رواية (نحن) لإيفغيني زامياتين
د/ لونيس بن علي
أستاذ محاضر قسم (ب) جامعة بجاية

ملخص:

ستحاول هذه الدراسة البحث عن صورة الإنسان المعاصر في الرواية الديسيتوبية، وقد وقع اختيارنا على رواية (نحن) للروائي الروسي ييفغيني زامياتين، وهي الرواية التي لم تعرف الزواج الذي عرفته روايات أخرى على غرار رواية (1984) لجورج أورويل، على الرغم من أنّ رواية (نحن) هي التي أثّرت على جيل من روائيي الخيال العلمي بمن فيهم أورويل نفسه. سنحاول من خلال قراءة هذه الرواية الكشف عن حضور السؤال الفلسفي المتعلق بنقد ما سماه فلاسفة مدرسة فرانكفورت بـ(العقل الأداتي)، وكذلك بنقد الأنظمة الفاشية التي حولت العقل إلى أداة للسيطرة والهيمنة، فحاربت من خلال هذه العقلانية التي أنتجت التكنولوجيا كل ما له صلة بالفن والخيال والفرد.

مدخل:

يُمثل كتاب (الإنسان ذو البعد الواحد) لهاربرت ماركوز (Herbert Marcuse) (1898 - 1979) مدخلا مهمًا لفهم تحولات المجتمعات المعاصرة إبّان القرن العشرين؛ ففي هذا القرن تجلّت مظاهر أزمة الحضارة الإنسانية (الأوروبية تحديدا) على عدة أصعدة ومجالات، وعلى رأسها " أزمة الإنسان ".

لقد أضحى الإنسان - ككائن - مهدّدا من قبل الأنظمة الشمولية التي أفشت مناخ الرعب في ربوع أوروبا. أما بوصفه مفهوما، فقد أضحى مهدّدا من قبل النزعة التقنية التي انفجرت لتطال شظاياها كلّ مناحي الوجود الإنساني. وقد عبّر ماركوز عبر هذا الكتاب عن أسسناقه للمجتمعات الغربية في ظل هيمنة روح التقنية، متأثرا بتحليلات سيغ蒙德 فرويد للقمع والسيطرة. (01)

(1)- من الأنوار إلى التقنية: أو مسار الدخول في عصر الاستلاب

لقد تشكّل في القرن العشرين واقعٌ جديد فرضته الثورة التقنية التي جاءت كنتيجة لمشروع علمنة المجتمع الأوروبي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وهو المشروع الذي كان يحمل وعوداً بالسعادة وبالرفاهية. كان الهدف من هذه النزعة الوضعية هو عقلنة الوجود، وإخضاعه للتقنية كأحد أكبر منجزات العقل الحديث.

غير أنّ التقنية، التي كانت بمثابة أعلى درجات تطور العقل الإنساني، تعرّضت لانتكاسات كبرى، من أخطرها أنّ التطور التقني جاء على حساب الإنسان، من خلال تقنين الوجود البشري، والحد من حريته، بل وفرض نمط مؤطر من الوجود لصالح أنظمة سياسية وعسكرية حوّلت العقل إلى وسيلة لاستعباد الإنسان.

من هنا، فإنّ ما يُسمّى مجتمعاً تقنياً ليس إلّا أحد تجليات أزمة الإنسان المعاصر، إذ فرض نمطاً جديداً من الهيمنة والسيطرة اختلف اختلافاً جذرياً عن الأشكال القديمة للهيمنة، وهو خلق إنسان ذي بعد واحد، إنسان مستلب وعاجز عن الاختيار، وعن التفكير والإبداع والخيال.

فالشيء الذي فرضه الواقع الجديد هو انحراف طالأهداف التقنية، بعد أن كان الاعتقاد السائد بأنّ التكنولوجيا هي وسيلة لخدمة الإنسان، وبذلك فهي تتمتع بقدر كبير من الحياد. غير أنّ التجارب التاريخية أبانت عن زيف هذا المعتقد، بل أبرزت إلى أي مدى أصبحت التكنولوجيا وسيلة سياسية لفرض رؤية شمولية للوجود وللواقع. وهنا يقول لنا ماركوز دون لبس: ((وإزاء المظاهر الكلية (التوتاليتارية) لهذا المجتمع ما عاد ممكناً الحديث عن "حياد" التكنولوجيا، ولا عاد ممكناً عزل التكنولوجيا عن الاستعمال المكرسة له. فالمجتمع التكنولوجي نظام سيطرة يعمل على نفس مستوى تصورات التقنيات وإنشاءاتها)). (02)

إنّ ما يُسمّى مجتمعاً تقنياً، هو في جوهره نظام للسيطرة من خلال الاستعمال السياسي للتقنية بغرض إحكام السيطرة على الإنسان. ومميّز هذه السيطرة عن أشكالها التقليدية أنها في عصر التقنية أصبحت تطال دواخل الإنسان من مشاعر وعواطف وانفعالات وغرائز وأحلام ومخيلات، وهي تلك المناطق الخفية التي تنتمي إلى اللاوعي الإنساني.

وإذا غدنا إلى ما قاله ماركوز نفهم بأنّ الحرية في ظل المجتمع التقني هي مجرد مجموعة من الأوهام التي غدتها مخيلات الشعراء، فلا وجود لها في نظام شمولي يمثل تاريخياً المرحلة الأخيرة من مشروع تاريخي يهدف إلى تحويل الطبيعة وإعادة تنظيمها بوصفها مجرد دعائم للسيطرة.

يقف المجتمع التقني، إذن، ضد أي محاولة للتغيير، فهو يسعى إلى إدامة حالة الاستقرار، ويحارب في الوقت نفسه، كل مصادر التغيير والثورة على الواقع، مثل معاداة الثقافة والفن و الأدب خاصة إذا اشتمَّ فيها رائحة الثورة. ولأجل تحقيق ذلك، أوجد هذا المجتمع إطارا مقننا لممارسة الثقافة والفنون والآداب، من خلال مراقبة اللغة التي تعبّر بها عن رؤيتها للعالم. إذ يعمل المجتمع على تنقية اللغة من مجموعة من الألفاظ من قبيل: الفرد، الطبقة، الخاص، الأسرة، أو على الأقل شحنها بدلالات سلبية أو مخيبة بتعبير ماركوز.

فماذا سيبقى مثلا من معنى لمفهوم المجتمع؟ إنها استراتيجية التحكم بالواقع من خلال إعادة توزيع معجميته اللغوية. في سياق كهذا، يفقد الفرد معناه، وتفقّد الأسرة معناها أيضا، والكلمة إذا فقدت معناها فهي تؤدي إلى إزاحة مرجعها الواقعي، عبر سياسة طرد المقولات من ساحة التداول. والنتيجة، هي خلق واقع جديد بلا فرد وبلا أسرة وبلا طبقة وبلا خصوصية. إنّ أخطر أشكال الرقابة هي الرقابة التي تختصّب اللغة، خاصة لغة الأدب والفن وما تتمتعان به من ثورية.

يضع المجتمع التقني الثقافة نصب عينيه، حيث يعتمد إلى دمجها في نظام كلي بهدف إفراغها من طابعها الثوري، ذلك أنّ التحكم في الثقافة هو جزء أساسي من آلية السيطرة على المجتمع، والمحافظة على استقراره.

فحين تتواطأ الثقافة مع الرؤية العامة للمجتمع التقني، بحيث ينصهر كل شيء داخل بوتقة التكنولوجيا، يتوقف دورها الثوري، وتتحول إلى وسيلة لتبرير النظام القائم، ونشر قيم التبعية والخضوع له. وفي هذا الصدد قال ماركوز: ((فالمشروع كلما تطور كيف وحدد عالم الكلام والعمل، عالم الثقافة على الصعيد المادي وعلى الصعيد الفكري. وعن طريق التكنولوجيا تلتنم الثقافة والسياسة والاقتصاد في نظام كلي الحضور يفترس أو ينبذ كل الاختيارات والحلول البديلة. ولهذا النظام إنتاجية وطاقة متعاضمتان تقودان المجتمع إلى الاستقرار وتحبسان التقدم التقني في مخطط السيطرة. إنّ العقلانية التكنولوجية قد غدت عقلانية سياسية)). (03)

(2)- التقنية وأفول النزعة الإنسانية:

وبالعودة إلى مفهوم "الأزمة" (ونقصد أزمة النزعة الإنسانية في القرن العشرين)، فقد أرجعها الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر (Martin Heidegger) (1889-1976) إلى سيادة النزعة التقنية، والتي اعتبرها إحدى تجليات اكتمال الميتافيزيقا وبذلك نهايتها. إنها تمثل عملية تعظيم القيم والمثل الإنسانية لحساب النزعة العلمية والرياضية التي تنكئ على نظام العقلنة الشامل. وفي السياق نفسله عرف الفيلسوف الإيطالي جاني فاتيمو (G).

(Vattimo) (1936 -) أزمة النزعة الإنسانية بأنها ((ضياع الذاتية الإنسانية في آليات الموضوعية العلمية ومن ثم التكنولوجيا)). (04)

ومن مظاهر هذا الضياع هو التقليل من الأهمية الاجتماعية للفنون والآداب وللثقافة على نحو عام، واستبدالها بالموضوعية العلمية ودقة الأرقام والمعادلات الحسابية. إن التقنية، بهذا التصور، هي الوجه الآخر لأفول الإنسانيات، وفي مقدمتها أفول الفن؛ فقد تعالت الأصوات التي نادى بموت الفن الذي ((هو واحد من تلك التعبيرات التي تصف، أو بالأحرى تشكل، حقبة نهاية الميتافيزيقا تماما كما تنبأ بها هيغل، وكما عاشها نيتشه، وكما سجلها هايدغر)). (05)

وبتعبير أكثر دقة، فموت الفن هو نبوءة مجتمع لم يعد فيه الفن موجودا. وأكد أن موت الفن يعني انحصار قيمته الاجتماعية ودوره في التأثير على المجتمع، وهذا راجع إلى المنظومة الاجتماعية في المجتمع التقني التي عمدت إلى الحد من توغله في المجتمع، لاسيما ذلك الفن الذي هو ضرب من المقاومة، والطافح بقيم النقد والثورة.

ومن جهة أخرى فموت الفن يعني أيضا ميلاد أشكال باهتة من الفنون التي لا تحمل قيمة فنية وجمالية حقيقية، والتي تمثل ضربا من ضروب أزمة الفن نفسه، بسبب أن قيم المجتمع قد تبدلت وبذلك استدعت هذه الأشكال والأساليب الباهتة.

وبالعودة إلى ماركوز، والذي كان من دعاة الإعلان عن موت الفن المعاصر ومن قادة الثورة الشبابية عام 1968، فقد اعتبر موت الفن هو إشاعة الفن الرديء على حساب الفن الطليعي والثوري. فموت الفن من منظوره هو ((انفجار الجمالية خارج الحدود التأسيسية التي وضعها التقليد لها)). (06)

(3- رواية (نحن): هواجس الرواية الديستوبية

وعطفا على ما قلناه في المدخل النظري أعلاه، نتساءل على ضوء تلك القضايا التي استعرضناها: كيف جسدت رواية (نحن) مفهوم الدولة الشمولية؟ وكيف استطاعت أن تحول خطابها السردي إلى نقد جذري لهذه الدولة؟ وفي نفس السياق، فإننا سنكتشف أن هذه الرواية هي بمثابة ترجمة فنية لأزمة النزعة الإنسانية، كما جسدها الأيديولوجيا التقنوية، وهي الأسئلة التي خاضها فيها بضراوة فلاسفة مدرسة فرانكفورت على وجه التحديد، فالسياق التاريخي يشكل نقطة التقاء بين هذه الرواية وأفكار هؤلاء الفلاسفة خاصة في نقدهم

الجنري للأنظمة الشمولية، التي اتكأت على مشروع قتل كل ما هو إنساني وجمالي، لأجل فرض سيطرة مطلقة على الإنسان.

تندرج رواية (نحن) للروائي الروسي يفيغيني زامياتين (Yevgeni Zamyatine) (1884 – 1937) ضمن الروايات الديستوبية التي تصوّر المدينة المستقبلية الفاسدة، التي تتحكّم فيها قوى سياسية استبدادية وقمعية. إنّها تجسد ذلك المتخيل المستقبلي الكابوسي عن الحضارة الإنسانية التي تحطمت فيها أحلام التنوير، ودخلت في دهاليز مظلمة.

فمن وراء العالم الصناعي الذي صوّره الرواية تتراءى لنا أبشع كوابيس الإنسان الحديث. إنّها دولة صناعية عملاقة، يسيّرها عقل أداتي ورياضي لا يُخطئ، ولا يؤمن إلاّ بسلطة الأرقام. إنّ هذا العقل المستبد، هو الذي أطلق عليه بعض فلاسفة مدرسة فرانكفورت بـ (العقل الأداتي) Raison instrumentale، وهو ((العقل الذي تحوّل إلى أداة سيطرة على الطبيعة من خلال المفاهيم والمقولات والصيغ الرياضية والتجريبية إلى درجة أنّ كلّ ما لا يُطابق ذلك مضنون فيه من قبل العقل، وبالتالي يتم رفض أيّ شيء يُمكن اعتباره غير ذي معنى، كالقيم الجمالية والأخلاقية والدينية)). (07)

ولد يفيغيني زامياتين في روسيا في 20 جانفي 1884، وهو ابن معلّم. تخرّج كمهندس طيران في سانت بطرسبورغ. ما عُرف عنه هو حماسه الثوري، ورفضه للنظام القيصري، ما جعله يناصر الثورة البلشفية ويناصر البلشفيين في ثورتهم، ومما قاله عنهم: ((أن تكون بلشفيًا، فهذا يعني أن تقتفي آثار كبار المقاومين، لهذا السبب أُعتبر نفسي بلشفيًا)). (08)). وبسبب مساندته لهذه الحركة، ألقي عليه القبض، ليُنفي خارج روسيا. كما أنّه تعرّض للتعذيب، في فترة سجنه في سجن سبالرنجا.

تخرّج زامياتين كمهندس طيران، وقد عُرف بمقالاته حول صناعة الطائرات، قبل أن يكتشف موهبته الأدبية؛ ففي عام 1913 أصدر روايته الأولى (حكاية ضاحية) A Provincial Tale، ثمّ أعقبها برواية أخرى بعنوان (حتى ينتهي العالم) At the world's End، وهي الرواية التي تعرّضت للحظر، قبل إتلاف كل نسخها. اكتشف زامياتين أدب الخيال العلمي، وعلى وجه التحديد روايات ويلز الخيال – علمية، والتي ألهمته بكتابة روايته الأشهر (نحن) We. هذه الأخيرة، والتي هي موضوع دراستنا، اعتبرها النقاد أول رواية ديستوبية (رواية مضادة للتيوبيا) لم يسبق لها أحد من قبل، فهي رواية ساخرة عن الحياة الجمالية في دولة مستقبلية، أطلق عليها اسم (الدولة الواحدة)، في هذه الدولة لا يحمل الناس أسماء، بل تحولت أسماؤهم إلى أرقام وحروف، يرتدون اللباس ذاته، ويقطنون داخل منازل زجاجية، وفي نفس الوقت يمنع عنهم ممارسة أي شكل من أشكال الفن. أقامت هذه الدولة حصنا زجاجيا يفصلها عن عالم الأدغال البدائي. بطل الرواية يدعى D- 503 هو عالم

رياضيات، وهو الذي بنى طائفة فضائية عملاقة أطلق عليها اسم (التكامل)، يفترض أنها ستكون وسيلة لغزو الكواكب الأخرى لنشر قيم الدولة الواحدة. عاش بطل الرواية حياة سعيدة، إلى أن يلتقي بـ 330 - I فيقع في حبها، مع العلم أنّ هذه المرأة هي من مواطني الأدغال، وعضوة في حركة ثورية تهدف إلى الانقلاب على دولة (المحسن)، لينضم في الأخير إلى صفوف هذه الحركة. الذين قرأوا مخطوط الرواية نصحوا زامياتين بعدم نشرها في روسيا، لأنّه سيعرّض حياته للخطر، وهو ما دفعه أول الأمر إلى نشرها مترجمة إلى الإنجليزية ببريطانيا.

وتجدر الإشارة أنّ هذه الرواية التي ألفها عام 1920، لم تُنشر في الاتحاد السوفياتي إلا بعد عقود، قد ألهمت روائيين عالميين، على غرار كل من ألدوس هكسلي صاحب رواية (عالم جديد شجاع)، و الروائي جورج أورويل وتحديدا في روايته العظيمة (1984)، إذ يُمكن للقارئ اكتشاف أوجه التشابه بين الروائيين، خاصة أنّهما تعرّضا لطبيعة الأنظمة الشمولية، من خلال متخيل سردي مُستقبلي، عن المستقبل الأسود الذي ينتظر البشرية.

ومن المهم الإشارة كذلك، إلى أنّ زامياتين كان يحيل إلى أحداث الحرب العالمية الأولى، التي ستمهد لحرب ثانية لا تقلّ فظاعة منها، وهاتان الحربان هما نتاج لصعود الأنظمة الشمولية في أوروبا، وقد أطلق عليها في روايته ((نحن)) مصطلح ((الدولة الواحدة)).

تنتمي رواية (نحن) إلى أدب الديستوبيا أو أدب المدينة الفاسدة، وهو أحد فروع أدب الخيال العلمي؛ يتصوّر هذا الأدب مدينة خيالية يسود فيها الظلم واللامساواة، ويتحكم فيها نظام مستبد، يمتلك قوة العلم والتكنولوجيا. تقول حنان عقيل بأنّ الروايات الديستوبية تستمد ((موضوعها من التأمل في المستقبل، الذي يتسم بالفساد أو السوء بشكل عام. وتعمد إلى تصوير مستقبل شديد القتامة على أصعدة متباينة سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو علمية أو غيرها، كما أنّ الكثير من الأعمال تتخذ من الواقع ومشكلاته التي قد تبدو مستعصية نقطة انطلاق نحو الحديث عن مستقبل أكثر سوءا)). (09).

إنّ ما يدفع بالروائي إلى الكتابة عن مدينة المستقبل بروية كابوسية هو الواقع المتأزم الذي يعيش فيه، فهو ينطلق من معطيات واقعه السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وما ينتجه من مأزق تمس قيمة الإنسان، ليبني متخيله السردى بهدف التحذير من المستقبل الذي لن يكون إلا نتيجة للحاضر. فكلما ازدادت أزمات الإنسان ازدادت حاجته لتخيل المستقبل كحالة قاتمة. إنّ هذه الصورة الكابوسية للمستقبل تعكس رؤية الإنسان الحديث لواقع

التطور والتقدم العلمي الذي قد يتحول إلى وسيلة لتدمير الحضارة، وإدخال الإنسان في عصر مظلم.

وفي رواية (نحن) حرص الروائي على بناء متخيل سردي حول هذه الدولة، ومما يُمكن استخلاصه من هذا الرصد التخيلي، أنّ من سميات الدولة الواحدة إيمانها المُطلق بسلطة الزعيم الذي يُسمى في الرواية بـ (المُحسن)، وقد جسدت في صورة إله مُطلق القوة، يسهر على راحة رعيته (؟)، وعينه لا تكاد تنام، تراقب كل شاردة وواردة، بل ترى ما يختمر داخل النفوس من مشاعر وعواطف.

3- 1) - النظام الأحادي واجتثاث الفرد من عزلة الجدران السميكة:

كيف صوّرت رواية (نحن) ملامح الحياة في الدولة الواحدة؟ لقد جسدت هذه الدولة مفهوم المجتمع الشفاف؛ فليس هناك ما يخفيه الأفراد عن الدولة أو عن بعضهم البعض، لقد أخرجتهم الدولة من الغرف المُغلقة، ودمّرت الجدران السميكة التي كانت تفصلهم عن العالم الخارجي.

إنّ ما يفسّر هذا التدمير المُبرمج للجدران العازلة، هو رغبة الدولة الواحدة في تحرير أفرادها من أمراض قديمة، مثل: الانطوائية، والعزلة؛ فالعزلة تولّد الأمراض، وتلقي الفرد في فم اليأس والكآبة والأفكار السلبية: ((من الجائز أنّ مساكين الأقدمين الغربية، غير الشفافة هي التي أفرزت نفسيّتهم الانعزالية البائسة. "بيتي (هكذا!) هو قلعتي". كان لابد من أن ينحطّ بهم تفكيرهم إلى هذا الحد)). (10) لكننا نتساءل في هذا السياق: ما هي الدلالة الحقيقية للشفافية في دولة شمولية؟

إنّ الشفافية هنا لا تعني قيمة إيجابية، بقدر ما هي آلية من آليات الدولة الشمولية، فقوتها الضاربة هي قدرتها على رؤية كل شيء، لهذا ألزمت سكان الدولة بالعيش داخل منازل زجاجية مرئية.

إنها من جهة أخرى تلغي الخصوصية، وتمنع عن مواطنيها الحق في امتلاك مساحة شخصية جدا لممارسة حميمياتهم. إذ لا نتصوّر حياة دون أن يحتفظ فيها الأفراد بقدر من الخصوصية. والأخطر من ذلك، وهو ما تلمّح إليه الرواية، هو أنّ الدولة تُراقب حتّى الأفكار الباطنة في لاوعي مواطنيها، وهذا يفضي إلى استنتاج خطير وهو أنّ الشفافية قد تكون أيضا شفافية الأفكار والأحلام والتأمّلات.

كما أنّ من خصائص هذه الدولة أنّها ترفض فكرة الانتخابات، وهي تعتبرها من الأفكار البالية، التي تنتمي إلى العادات القديمة. وفي نظرها فإنّ الانتخابات تتم بطريقة سرية، أما الذين ينتخبون فهم مثل اللصوص يتوارون عن الأنظار عندما يقومون بمهامهم. في الدولة الواحدة لا أحد يخفي إذا تعلّق الأمر بالتصويت للزعيم الأكبر: "أما نحن، فليس لدينا ما نخفيه أو نخجل منه: إنّنا نحتفل بالانتخابات عيانا بشرف، جهاراً ونهاراً. أنا أرى كيف يصوّت جميعهم للمحسن، جميعهم يرون كيف أصوّت أنا للمحسن كذلك". (11)

في الدولة الواحدة تتحول العملية الانتخابية إلى طقس شفاف، يهبّ فيه الجميع لاختيار الزعيم بشكل علني. هنا نتساءل: ماذا بقي من دلالة الانتخاب ضمن هذا تصوّر؟ إنّنا ندرك، ولو على نحو مضمّر، الموقف الساخر للرواية من النظام السياسي في الدولة الواحدة، بحيث تفقد الكثير من الكلمات دلالاتها الحقيقية: الاختيار، الحرية، الفردية... إلخ.

تتحوّل الانتخابات إلى (عيد الإجماع)؛ إنها المرة الثامنة والأربعين التي انتخب فيها المحسن بالإجماع. أما الذين لم ينتخبوا عليه فهم (أعداء السعادة).

3- (2) - الدولة – الدين:

تتماهى الدولة مع الدين، وتصبح في ذاتها ضربا من الديانة، تفرض شرعها على الأفراد. تاريخيا، تشكلت المنظومات الشمولية كديانات بديلة، فلا يمكن التحكم في الجماهير إلا من خلال تحويل أيديولوجيا الدولة إلى عقيدة مُطلقة.

يمكن أن نأخذ الدولة النازية نموذجا تاريخيا للدولة التي أوجدت عقيدة سياسية هي أقرب إلى عقيدة دينية. فهي قامت على ثنائية (الجماهير / الإله) بالنظر إلى حاجة هذه الجماهير إلى سلطة عليا تؤمن بها. تمثل مخيلة الجماهير مناخا مناسباً لنمو الأساطير والخرافات، ولصناعة العقائد ثم الإيمان بها.

كانت نظرية " جوزيف غوبلز " وزير الإعلام في النظام النازي تتمثل في أن ((العقيدة هي المنطلق الأساس لأي حزب ولا يُمكن لدعاية حزب أن تؤثر في الجماهير بدون إيمانها بعقيدة ما)). (12)

لقد استمد غوبلز أفكاره من السوسيولوجي الفرنسي (غوستاف لوبون) في كتابه (سيكولوجيا الجماهير)، ففي هذا الكتاب شَرَحَ لوبون آليات التحكم في الجماهير، من خلال اللجوء إلى القوة الدينية للدولة؛ فهو لا يفرق بين العقيدة السياسية والعقيدة الدينية، لأن كليهما يستهدفان العواطف لأجل التحكم فيها.

تظهر الدولة في رواية (نحن) في صورة إله رحيم يختلف جذريا عن الآلهة القديمة؛ إن الإله الجديد هو إله عقلاني ومعروف عكس الآلهة القديمة الغامضة والتي تبث الرعب: ((إلههم لم يتفقق ذهنه عما هو أذكى من تقديم أحدهم نفسه ضحية لسبب لا يعرفه، أما نحن فنقدم الضحية لإلهنا، الدولة الواحدة، ضحية هادئة، مدروسة، معقولة)). (13)

تعد الدولة مواطنيها بالفردوس، بل أنّ الدولة الواحدة هي الفردوس الذي وعدت به المجتمعات القديمة، إنها بمثابة النقطة التي تمثل قمة التطور التاريخي للحضارة الإنسانية، وبذلك فإنّ هذه الدولة تمثل نهاية التاريخ. لا يُوجد تاريخ ولا مستقبل بعد الدولة الواحدة.

إنّ أكبر وعود الدولة الواحدة هي: السعادة. فأمام الأفراد خياران: حرية بلا سعادة أو سعادة بلا حرية، ومن الغباء أن هناك من اختار الحرية. الدولة الواحدة تبحث عن السعادة، أما الحرية فهي الأغلال التي يحن إليها بعض الأغبياء، إنها تركة الشيطان. إننا إذا

أمام صراع أبدي بين الإله والشيطان؛ الإله الذي يعد بالسعادة، والشيطان الذي يعد بالحرية: ((فالشيطان هو الذي دفع الناس إلى خرق المحرمات وتذوق الحرية المهلكة، إنه حية لنيمة، ونحن انهلنا بالجزمة على رأسه، تراخ.. تراخ، وانتهى الأمر: الفردوس يعود إلينا من جديد. ونعود نحن من جديد بسطاء وطاهرين مثل آدم وحواء. ليس هناك هذه البلبلة فيما يختص بالخير والشر: كل شيء بسيط جدا بساطة الفردوس...)). (14)

3- 3 - الدولة وقتل الفن:

تخيلت الرواية عالما مُعاديا للفن، فالقيم الجمالية والفنية الوحيدة هي تلك التي تتسجم مع روح الدولة الواحدة. أي تلك التي تخدمها وتساهم في استمرارها وتعزيز قيمها، ضد أعدائها المتربصين بها.

لقد وضعت الدولة الآلة بديلا عن شطحات الفن، فاعتبرت الجمال هو كل ما يصدر عن الآلات، في انسجامهما التركيبي، في إيقاع حركاتها المنظمة والدقيقة: " جمال الآلية في إيقاعها الثابت والدقيق كما في الرقاص". (15) و من خلال هذا التصور، فإنّ الفن هو إرث قديم ينتمي إلى السلالات البائدة، أي أنه ينتمي إلى الأزمنة القديمة تلك التي هندسها مخيالها أدباء وشعراء أمثال شكسبير ودوستوفسكي، هؤلاء يمثلون الصوت القادم من الذاكرة القديمة والبائسة لشعوب ما بعد الدولة الواحدة. إنهم الأعداء الخطيرون، الذين يهددون استقرار الدولة، بما يبيثونه من سموم فتاكة.

إنّ السؤال الذي يطرح نفسه هو: ماذا تركت الدولة الشمولية للفن؟ العلاقة بين الدولة الشمولية والفن كانت دائما متوترة، مبنية أصلا على المراقبة والاستبعاد والإقصاء، لأنّ داخل الفن تنمو الأفكار المتحررة. ستعتبر الدولة الواحدة أنّ الشعر العظيم هم فقط مجرد هدر للطاقة الإنسانية فيما لا ينفع البشرية في مسار تطورها نحو الكمال (رؤية هيغلية)، قصائد بلا أي قيمة نفعية تخدمها، لأنّ الجمال شكل تعيس من أشكال العبودية.

إنّ الدولة الواحدة التي ألغت التربية الفنية والجمالية، وعززت في المقابل شكلا من البراباغوندا التربوية الطافحة بقيم العبودية للسيد/ الأخ الأكبر/ المُحسن هي نفسها تلك الدولة التي تخيلها زامياتين وبعده أورويل. فيها يتحوّل الشاعر الروسي الكبير بوشكين إلى مجرد شاعر أفضس بلا قيمة جمالية أو إنسانية، بسبب أنّ قصائده كُزست عبودية الإنسان للحرية، في حين أنّ العبودية الوحيدة المقبولة، هي عبودية الإنسان للإله الجديد: الدولة.

هناك علاقة بين الفن والحلم، لهذا ففي المدينة المُتخيلة، مدينة الدولة الواحدة، لا أحد يحلم، وحدهم المرضى يحلمون، وهؤلاء يمثلون خطرا على الدولة. لقد عمدت الدولة إلى استئصال لوثة الأحلام، لأنها تنتمي إلى الإرث الذي خلفته المجتمعات البدائية والمتوحشة، والتي عاشت قبل ظهور الدولة الواحدة.

إنّ الشفاء من مرض الحلم يكون من خلال بناء عقل أداتي وآلي يفكر بطريقة حسابية، ودقيقة لا يترك مجالا للأحلام لتشوش على وظيفته. ذات يوم، استيقظ السارد – البطل من نومه، بعد أن باغته حلم غريب، ومنذ ذلك الصباح أحس أنه مريض.

وليس بعيدا عن هذه الرؤية، فإنّ الفنانين يمثلون طبقة من الحالمين، إنهم – ومن وجهة نظر الدولة الواحدة – طبقة من المرضى الذين ينبغي طردهم خارج أسوار الدولة، ليقيموا بعيدا عنها، مثلما كانت المجتمعات القروسطية تطرد المصابين بالطاعون والجذام خارج أسوار المدن، وتشحنهم في سفن ليموتوا في أراض بعيدة. فهناك ربط خفي، لكنه مدوّ بين الحلم والفن، إذ تريد الرواية أن تقول على لسان بطلها أنّ الفنّ مرض، لأنّ الفن يتغذى من الأحلام، بل ويحرّض عليها، ويدفع بالناس إلى أن يحلموا. إنّ هذا ما يرعب الدولة الواحدة، هو قدرة الأفراد على الحلم: "أنتم مرضى. واسمُ المرض: الخيال". (16)

ثمّ إنّه لا فنّ دون حرية، إذ تبرز الحرية في نظام الدولة الواحدة جريمة، إنها ناجمة عن تلك الغرائز الإجرامية في السلالة البشرية. ((فالحرية والجريمة مرتبطتان فيما بينهما ارتباطا وثيقا أكيدا)) (17). لهذا فإنّ الوسيلة المثالية لإنقاذ الإنسان من الجريمة هو إنقاذه من الحرية. هكذا تتصوّر الأنظمة الشمولية حرية الأفراد كخطر حقيقي عليها، لهذا فهي تعمل على تشويه مفهوم الحرية، وتصويره بأنه مطلب المجرمين والبائسين.

من خلال تسليط الضوء على تصوّر الشخصية الرئيسية في الرواية للقيمة السلبية للفن في عالم الدولة الواحدة، فإننا نقرأ الخطاب المضمّر في الرواية، أي إنها ومن خلال موقف الدولة الواحدة الرافض للفن تبرز خطورة الفن كأحد أهم وسائل الاحتجاج ضد الواقع الذي فرضته هذه الدولة. لقد أخفى الروائي هذا الصوت الاحتجاجي للفن، ليبرز أنّ الخلاص من هذا الواقع سيكون من خلال تحرير مخيلات الإنسان، ومن خلال تفجير طاقته على الإبداع؛ ف ((الجمالية، وعن طريق الخيال الفني، تنتقد وتحتج على الواقع القائم ومؤسساته السياسية القمعية)) (18) ولا يجب أن ننسى بأنّ زامياتين قد مارس الفن ضمن نشاطه السياسي المعارض للنظام السوفياتي.

3-4)- الرقم بوصفه هوية:

لا تؤمن الدولة الواحدة إلا بملكة الرياضيات، وبسحر الأرقام، فهي الأصدق والأقدر على تشييد الحقيقة المطلقة دون تشويه أو تحريف؛ فكل تحريف يأتي من العواطف، وكل تشويه تصنعه الخيالات. الأرقام هي التي تصنع ((السعادة الحكيمة الخالدة لجدول (الضرب)). (19) فجدول الضرب هي أجمل القصائد الشعرية التي يمكن للبشر تأليفها: ((جدول الضرب حكيم ومطلق أكثر من الإله القديم، فهو لا يُخطئ أبداً، أتقهمون؟ أبداً! وليس هناك ما هو أسعد من الأرقام التي تعيش وفق سنن جدول الضرب الأبدية المتناسكة؛ لا تردد ولا ضلال. الحقيقة واحدة والطريق الصحيحة واحدة)). (20)

فليس هناك إلا وجه واحد للحقيقة، وطريق واحدة تؤدي إليها، وتلك الطريق هي طريق الأرقام والحسابات. إننا أمام دولة رياضية، عقلانية، ليس فيها. فالأرقام هي أصدق من الكلمات الشعرية، أما هذه الأخيرة فتنتمي إلى سخافة الأقدمين، الذين كانوا يعتبرون عما يجول في دواخلهم! الشعر هو الصوت المضلل للحرية، صوت مشتت لصوت النحن الذي لابد أن يكون صوتاً واحداً لا نشاز فيه.

لقد تمكنت الدولة الواحدة من كبح جماح الحيوان الشعري، فما يهمها ليس ما تحدثه أمواج البحر من مشاعر بل ما تولده من كهرباء: ((فالشعر الآن ليس زقزقة شحورور وقحة، بل الشعر الآن خدمة للدولة، الشعر نفع)). (21) إن الفن الذي تعترف به الدولة الواحدة هو الذي يخدمها.

(5-3)- اختفاء الذات:

يقف بطل الرواية الذي لا اسم له أمام المرأة، يكتشف نفسه، وكأنّ الذي انعكس على المرأة هو جسد رجل آخر غريب. لأول مرة ينظر إلى نفسه بكل ذلك الوضوح. في الدولة الواحدة لا أحد يرى نفسه، ولا أحد يعرف حقيقته، فالكل يشبه الكل، أو هذا الذي يجب أن يكون عليه الأفراد، أن يكونوا متشابهين. والتشابه يعني حالة اغتراب، وضياح للفردة والخصوصية، وهو حالة عماء حقيقية. بين الأنا والهو هوة سحيقة أو جدار عال يفصل بعضهما عن بعض، وحدها المرايا تلغي المسافات الفاصلة أو الجدران العالية، لتري الذات ذاتها في لحظة اكتشاف رهيبة وغير معقولة وغير منتظرة.

نفهم بأنّ الدولة الواحدة هي دولة اغترابية تدفع بالأفراد إلى عدم معرفة من يكونون في الحقيقة: ((من هنا أنظر إلى نفسي، إليه، وأعرف يقينا أنّ "هو" ذا الحاجبين المرسومين بخط مستقيم ذاك غريب عني، ألتقي به أول مرة في حياتي. وأني أنا الحقيقي، أنا لست هو..)). (22)

نلاحظ في هذا الاقتباس أنّ السارد عيّر عن الآخر الذي ينعكس في المرأة بـ (إليه)، ومن خلال لجوئه إلى هذه الصيغة يكون قد حدد المسافة الشاسعة جدا بين أناه وأناه المنعكسة في المرأة. أما اللفظة المدوية في هذا النص فهي لفظة (الغريب). إنه ينظر إلى ذاته المنعكسة بأنها (الغريب) الذي يجهله، وكل غريب هو خطر أو هو تهديد. لكن ما لم يعه السارد، أنّ النظر إلى المرأة، واكتشاف ملامحه الحقيقية الغريبة عنه، هو بداية الوعي. سيكتشف لاحقا جملة من التحولات والتطورات التي طرأت على حياته، وكأثر مباشر للحظة اكتشاف حقيقته. إنّ تجاوز الذات لوعي الاغتراب عن ذاتها، فهي اللحظة التي يمكن وصمها بلحظة الألم التراجمي، التي من شأنها أن تفتح أمامه أبوابا أخرى تؤدي إلى عوالم أخرى كان يجهلها عن نفسه.

إحالات الدراسة:

01)- إذ يرتبط القمع، في نظر فرويد، بالصراع لأجل البقاء، أو ما يسميه بظاهرة الندرة؛ فالضرورة هي التي تدفع المجتمع إلى تحويل الغريزة الجنسية إلى نشاط إنتاجي لأجل التغلب على الندرة ومواجهة ظروف الحياة الاجتماعية والاقتصادية الصعبة. تغطية ندرة الإنتاج يتطلب إذا قمع الغرائز الجنسية، ذلك أنّ ((القمع في رأي فرويد ضروري حتى

يتمكن البشر من التكيف مع مقتضيات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والحضارية)). فالقمع ضرورة اجتماعية، ويمكن له أن يتحول إلى مصدر لتفجير طاقة الإبداع لدى الإنسان، وذلك عبر عملية التخفيف من حدة الرغبات الجنسية عبر ما سماه فرويد بالتصعيد، وهي عملية تحويل الرغبة الجنسية إلى نزعة متسامية عبر اللجوء إلى الفن. تقوم الحضارة الإنسانية إذا سواء عبر القمع أو التصعيد، وانتهى فرويد إلى أن تاريخ الحضارة الإنسانية كان هو تاريخ قمع الإنسان. يُنظر: كمال بومنيير، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط01، 2010، ص102.

(02) - هاربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، تر: جورج طرابيشي، دار الآداب بيروت، ط04، 2004، ص32.

(03) - المصدر نفسه، ص33.

(04) - جاني فاتيمو، نهاية الحداثة، تر: نجيم بوافضل، المنظمة العربية للترجمة بيروت، ط01، 2014، ص47.

(05) - المرجع نفسه، ص64.

(06) - المرجع نفسه، ص65.

(07) - كمال بومنيير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت (من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيت)، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، دار الأمان الرباط، منشورات الاختلاف الجزائر، ط01، 2010، ص80 - 81.

(08) - www.spartacus-educational.com

(09) - حنان عقيل، أدب المدن الفاسدة يجتاح الرواية العربية، جريدة العرب، 2017/02/02.

(10)- يفيغني زامياتين، نحن، تر: يوسف حلاق، منشورات الأثر المملكة العربية السعودية، ط01، 2016، ص28.

(11)- الرواية، ص159.

(12)- محمد علي فرح ، صناعة الواقع (الإعلام وضبط المجتمع)، مركز نماء للبحوث والدراسات بيروت، ط01، 2014، ص 68.

(13)- الرواية، ص56.

(14)- الرواية، صص74 – 75.

(15)- الرواية، ص203.

(16)- الرواية، ص203.

(17)- الرواية، ص 45.

(18)- كمال بومنيير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص 85.

(19)- الرواية، ص 80.

(20)- الرواية، ص81.

(21)- الرواية، ص82.

(22)- الرواية، ص72.

