الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ch.editor@alsabaah.iq
www.alsabaah.iq

ملحق اسبوعي ثقافي 16 صفحة

الاربعاء 11 كانون الثاني 2023 العدد 5586 Issue No. 5586 Wed. 11 . Jan. 2023

- سلفادور دالي.. مريم العذراء في غوادالوبي
- حينما قارب دانتي ذاته

العالم الجديد حسب فولني

سلفادور دالي.. مريم العذراء في غوادالوبي

تميّزت الفترة الإبداعية المتأخرة لسلفادور دالي بمسحة من التصوّف لم تكن معهودة في أعماله الفنية السابقة، والتي أطلق عليها النقاد اسم الفترة الكونية ومنهم من سمّاها بالفترة الذرّية. بعد نهاية الحرب العالمية الثانية وما خلّفته من آثار مدمّرة على العالم خصوصًا تلك الاضطرابات التي هزّت الكيان البشري نتيجة جريمة هيروشيما وناغازاكي، تحوّل دالي إلى الكاثوليكية وحتى التقى البابا بيوس بابا الفاتيكان آنذاك. في وقت من الأوقات نسب دالي لنفسه أكثر من مرة الطبيعة الإلهية، معلنًا بعيدًا عن أي تواضع لم يجد من داع له: « أنا، دالي، أعلن أنَّ كل الكون من خلقي، وأنا موجود في روح كلّ الأشياء».

ترجمة: رامية منصور

تزوّج دالي من غالا، محبوبته وملهمته، في احتفال مدني عام 1934 بعد أن عاشا معًا لعدة سنوات منذ عام 1929.

كانت هيلينا ديمتريفنا، اسم غالا الحقيقي، شخصية لا تقل غرابة عن سلفادور دالي.

فهي إلى جانب أنها كانت زوجة الشاعر بول إيلوار، كانت عشيقة عدد من فناني ورواد السوريالية مثل رينيه شار، كريفيل، مارك ارنست واندريه برتون.

كان دالي يسميها، في مذكراته، إيلينا تروبانسكايا الهادئة، وسانت إيلينا وجالا جالاتيا، المرأة الأسطورية الوحيدة في عصره، التي احتلت مكانة مركزية في حياته كما في أعماله.

لم يكن من المستغرب أن يصورها دالي مرارًا وتكرارًا في شكل العذراء في أعماله مثل لوحات مادونا من بورت ليجات وعذراء غوادالوبي.

قام سلفادور دالي برسم لوحة عذراء غوادالوبي الكبيرة في العام 1959، بدقة شديدة لدرجة أنها تشبه تحفة فنية تم إنشاؤها في مرسم مايكل أنجلو أو ليوناردو دافنشي أو رافائيل، منجزًا كل التفاصيل الصغيرة بواقعية رائعة، مما يعطي إحساسًا فوتوغرافيًا بالتكوين بشكل عام والعذراء، وهي كانت غالا في الواقع، على وجه الخصوص.

تقول الرواية الدينية الكاثوليكية إنه في يوم من الأيام، جاءت للفلاح المكسيكي خوان دييغو في عالم الرؤيا، المختلط بالواقع، امرأة شابة، يفترض أنها مريم العذراء، بينما كان علي تل في الصحراء بالقرب من مكسيكو سيتي، وطلبت منه أن يبني كنيسة في ذلك المكان.

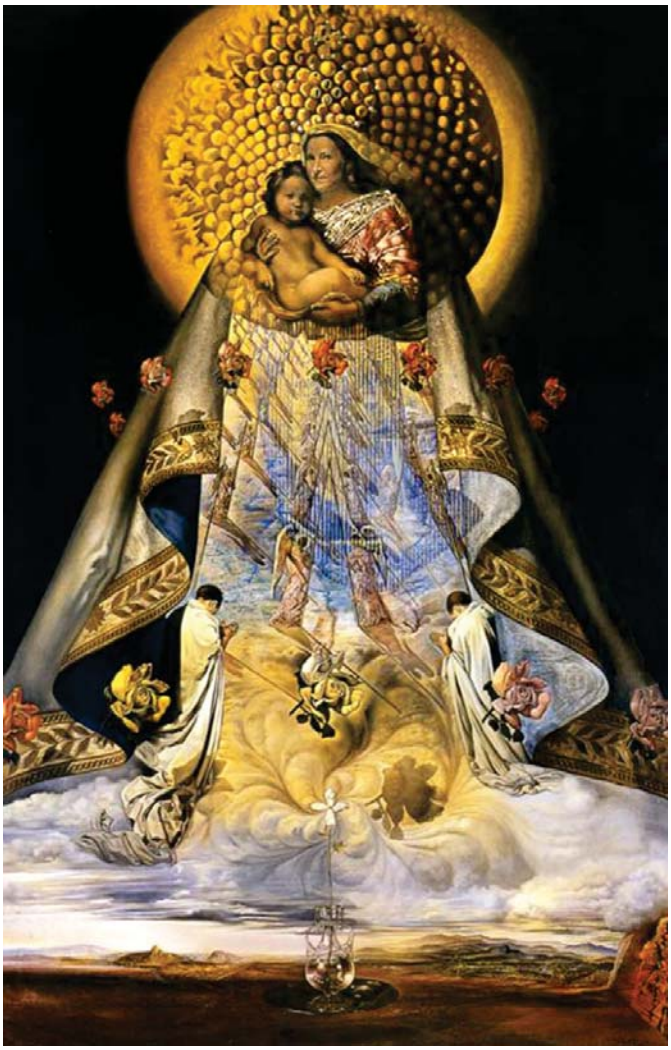
سارع دييغو لإخبار الأسقف المحلي عن هذا الحدث، وطالب الأخير دييغو بتقديم دليل على ما رآه.

لم يكن أمام الفلاح خيار سوى العودة إلى تلك البقعة في الصحراء على أمل لقاء العذراء مرة ثانية.

وهذا ما حدث.

أخبرها عن طلب الأسقف ، فأجابته قائلة: "عد إليه بهذه

الصباح الثقافي
هيأة التحرير
مدير التحرير
نزار عبد الستار
سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد
رئيس القسم الفني
مصطفى الربيعي
الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852
العلاقات العامة
موبايل: 07809174853
pr@alsabaah.iq
info@alsabaah.iq
التوزيع والاشتراكات:
موبايل: 07809210536
dist.imn@alsabaah.iq



الورود، وستكون هي الدليل".
قطع الفلاح خوان عدة ورود ولفها في معطفه وعاد.
حين فتحه أمام الأسقف كانت المفاجأة.
لقد وجد بدلاً من الورود تلك صورة مريم العذراء.
لهذا السبب نجد عباءة مريم العذراء بمنحنياتها الأربعة وقد طرّز دالي عليها الورود، كما نرى وروداً كبيرة تخرج نابتة من سفح العباءة الصاعد إلى مريم الأم وطفلها المسيح وتدور حوله في حركة حجّ تعبّدية، ثم نصل إلى قمة بنائية اللوحة لنرى خلف رأس مريم العذراء القلب الحامل لبذور زهرة عباد الشمس، وحين نتمعّن فيها يمكننا ملاحظة الأحجار الكريمة الحمراء والخضراء التي تشكل التاج الذي يتربّع فوق رأس السيدة العذراء، التي كما سبق وذكرنا تمثلها غالا.
كنيسة سيدة غوادالوبي في المكسيك صارت بعد تلك القصة ثاني أكثر ضريح كاثوليكي يزار في العالم.
وأصبحت عـذراء غوادالوبي أيضاً رمـزاً للأمة المكسيكية منذ حرب الاستقلال المكسيكية.
وقد زحفت كل من جيوش ميغيل هيدالغو وإيمليانو زاباتا ونائب القائد ماركوس كلها تحت رايات تحمل صورة العذراء.
تكشف اللوحة عن معنى مصطلح "استمرارية دالان"– تكرار الفكرة أو المعمار التكويني أو الشخصية المحورية عمداً في لوحات مختلفة لسلفادور دالي.
لذلك نرى في الأسفل زهرة الياسمين موضوعة في دورق زجاجي على شكل دمعة وفي الخلفية سحابة ذرية متفاقمة تسيطر على الفضاء، فيما يتصاعد على جانبيها صفّان من الملائكة.
يمكن رؤية نفس صورة الياسمين، وهو رمز النقاء والطهارة، الموجودة أمام خلفية الغيوم الذرية تتكرّر في لوحة "سانتياغو إل غراندي" من العام 1957.
فيما تختفي من الإناء كأنما تركت "العشاء الأخير" في لوحة العام 1955.

أمامَ تمثالِ السيّاب

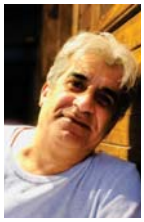
أحمد عبد الحسين

وجهي مغلوبٌ

فإلى مَ يتوجّه المغلوبُ إلّا إلى مغلوب مثلِه.
أقول للسيّاب: هذه بلادٌ هشّةٌ، إذا أدرتَ عينَك إليها بدتْ مثل جرار تنضحُ أجراساً في المغيب، بلادُكَ مرعوبةٌ مثل كتاب يتوعّدُه كاتبُه بالمحو، وهؤلاءِ الناسُ أسرى عقائدِهم، يتساقطون أمامَ تمثالِك، بعضٌ من الرعب وآخرون من الدنس، وربُّهم يوسوس في كلّ بيتٍ أنْ تهدّمْ يا بيتُ من أجل ميثاقك القديم.
أمامَك على رصيفٍ سكرانَ أسألُ بائعَ الشاي عن فساد التدبير في أصل الخلق فيضحك، أسألُه عن أرباب مقتولين في صرير الأقلام فيبكي. وأعجبُ مِنْ هذه البلادِ الهشّةِ: ما أكثرَ الطرقَ فيها لمنْ لا يريدُ السفر.
أقول لصبيٍّ عابر: وجهيْ مغلوبٌ يا ابن أخي، وبين كلّ عابرَيْن مكتبةُ أخطاءٍ إنْ لم أحفظْها ذبحوني. يقول: مَنْ قال لكَ تمشيْ في بلادٍ مهزومةٍ وتتعثرُ بأنواطِ شجاعتِك.
أمامَك أبكيْ ساعةً أقدرُ أن أضحكَ، وأطبقُ فميْ على ما لا يقال،
ومن بعيدٍ،
من بعيدٍ أسمع هسيسَ النارِ التي أكلتْ حياتي.

أمسِ جاءَ اللصوص

جاء اللصوصُ وذهبوا
سرقوا الصقرَ الأعمى الذي حنّطناهُ ليُبعدَ عنّا اللصوص.
الصفحةَ الأخيرةُ من كتاب المواثيق، مزّقوها
قنديلُ الأنفاسِ المعلّقُ في أعلى النخلةِ، أطفأوه
لوّثوا الهواءَ المعطّرَ في قفلِ الباب،
دنّسوا خاتمَ الغدِ وقطعوا الخنصرَ الذي فيه الخاتمُ،
ثمَّ
يا للأسى
أحرقوا أقفاصَ الفجرِ الكبيرةَ وأطلقوا منها الليلَ والنهار.
جاء اللصوصُ وذهبوا
أفرغوا سورةَ الكوثرِ من الماءِ
قهقهوا أمامَ صورةِ الإمامِ على الحائطِ حتى بكى الحائطُ والإمامُ،
زرعوا أقنعةً سوداءَ تحتَ السريرِ واقترعوا على هواءِ الحديقةِ،
بلبلوا الأرواحَ الساهرةَ في دوارقِ النحاس،
أفسدوا خمسينَ عاماً من الزينةِ الحقِّ،
ثمّ
يا للأسى
سرقوا منّا إبريقَ الضوءِ
سرقوا الطشتَ الذي كنّا نشطفُ فيه قلوبَ الأطفال.
حين جاء اللصوصُ
كان أبناؤنا ينعسون
وكنّا نغنّي لهم أغنيةً عن الأسى
عن صقرٍ أعمى حنّطناه ليُبعدَ عنّا اللصوص.



لا يمكن أن يكون تشرين حدثاً عابراً في حياة العراقيين جميعاً، سواء اتفقوا أو اختلفوا في مخرجات هذا الفعل الشبابي المتجاوز لكل ما هو ساكن وخانع وتقليدي من أفعال التحدي والاستجابة للعنف واستلاب الحريات والحقوق الإنسانية في العيش الكريم، فإن ينتفض شباب بقلوب طاهرة بيضاء نقية محبة للوطن وبعمر الورد، لا يتجاوز بعضهم السابعة عشرة من عمره، وهو العمر الموازي للنظام الجديد الذي كان أمل الشباب الطامح في التغيير، وإسقاط الدكتاتورية والعيش في ظل نظام ديمقراطي يضمن العيش الكريم والأمان والرفاهية والسلام لهم ولعوائلهم مستقبلاً، لا أن يفتك بهم .

محمد جبير

السرديات المغايرة

سانتا كلوز يعدل عن الاحتفال بأعياد الميلاد في ساحة التحرير

هؤلاء الشباب هم أبناء النظام ونتاجه وهم الذين انتفضوا على الواقع السائد المرتدي لكل أردية الفشل باعتراف قادة التغيير أنفسهم، الذين أقروا بفشلهم في صناعة حياة كريمة لهذه الأجيال التي تفترش الأرصفة من أجل البحث عن فرصة عمل في بلد يعد من أغنى بلدان العالم، يعيش أكثر من 30بالمئة من شعبه تحت خط الفقر، وارتفعت به الأمية إلى مصاف هذا الرقم بعد أن كانت صفرا.

هذا الفعل الشبابي الذي أراد الكثيرون التقليل من أهميته وأطلقوا عليه مسمى "حراك"، هو فعل تغيير وتحول اجتماعي وثقافي وفكري، وبمعنى آخر هو فعل إيجابي في المجال الاجتماعي بصورة عامة، وإذا كان البعض يقصر اهتمامه على فعاليات الفعل في ساحات التظاهر فإنه على خطأ كبير، إذ هو خارج هذا الفضاء المحدود مكانياً والممتد على مساحة الوطن رؤية وخطاباً مؤثراً في الصغير والكبير الشيخ والشاب، فتية المدارس من البنين والبنات ومن الأطياف الثقافية والاجتماعية المختلفة.

وإذا كان هذا التغير بالنسبة للشباب المنتفض عقيدة ورؤية وإيماناً باسترجاع وطن مسلوب، فإن بعض منظمات المجتمع المدني بمختلف مسمياتها التي تضامنت مع هذا الفعل، لا سيما بعد أن شهدت فعل المواجهة الشرس للشباب الأعزل المسالم وقوة تأثير هذا الفعل الذي هز أركان أحزاب السلطة، وجدت في وقوفها على الحياد صمتاً هو رفض لهذا الفعل وتماهٍ مع بطش السلطة من أجل البقاء، لذلك أمسكت العصا من الوسط، ووضعت قدماً في ساحة التحرير ونصبت خيمة، للدلالة على حضور المنظمة، لكنه حضور ساكن لا يغني المشاركة ولا يدفع الضرر عن الشباب الذي يقتل بدم بارد أمام أعينهم.

واجه الشباب الوحشية والشراسة بصدور عارية ليثبتوا للجميع أنهم أحرار يبحثون عن الحياة في وطن حر، لذلك اختلفت رؤاهم وتصوراتهم عن الآخر الذي لا يمكنه الانتماء لهذا التيار الجديد روحاً وفعلاً، ومن هذا المنطلق كانت الفعاليات التي تقام في داخل ساحة التحرير، هي فعاليات مغايرة ومختلفة عن الفعاليات الأخرى التي أقيمت في أماكن احتفالية تتزين بالبهرجة والألوان الخادعة التي تبهر العين وفي القاعات الواسعة والعريضة ذات الجدران الضخمة، كانت احتفالات الشباب قدسية رافدينية تقام في العراء تمتد إلى ذلك الجذر الأصيل للحضارات السومرية والبابلية، من حلقات الرقص والغناء والموسيقى ومعارض الفنون التشكيلية، فضلاً عن الحلقات الخطابية التي تبغي إشاعة وعي تشريني تنويري.

انطلقت السرديات التشرينية من هذا المناخ، وسعت إلى إثبات وجودها في الفضاء الثقافي الراكد، إنه فعل التغيير الذي لم تقف عنده المؤسسة الثقافية بوجهيها الرسمي والشعبي وقفة تحليلية جادة، وإنما غضّت الطرف، وتجاهلت المشروع الثقافي الجديد الذي يقوده الشباب، إذ لم تخصص له على سبيل المثال أصبوحة نقاشية أو حلقة نقاشية أو ندوة تدعو أطرافاً مشتركة لمناقشة هذا المتغير أو محوراً في مؤتمر السرد الأخير الذي تمت عنونته بـ "هو الذي روى كل شيء"، بغية مناقشة هذا التحوّل الجديد في السردية العراقية الذي لم تروِه السردية العراقية بشكله الفاعل والإيجابي بعد ، وهو الأمر الذي يدعونا إلى إعادة النظر بطبيعة وأهداف المشاركة لهذه المنظمات ووقوفها في ساحة التحرير، والتساؤل بصوت عال هل كانت وقفات هذه المنظمات للتضامن وإسناد أم وجاهة صورية لذر الرماد في العيون.

كتابان بين يدي كلاهما ينتميان للمشروع السردي الجديد، وهما من إصدار شباب متحمس وفاعل في التغير، الكتاب الأول "النسخة المكتومة من الثورة" وهو فكرة وإعداد "عبدالله المنصور وأيمن الجزائري– كريتوس–" بواقع "341" صفحة، أما الكتاب الثاني فهو "الكاتم" بـ "111" صفحة، لمؤلف لم يذكر اسمه على الغلاف، في المقابل هناك سرديات روائية وقصصية لكتاب لهم باع في الكتابة، مثل "جمجمة تشرين" للكاتب عبد الكريم العبيدي و"ستاريكس" للكاتب علي لفته سعيد وسبقهما الكاتب حسن فالح في "شوبان الصدرية" فضلاً عن قصص قصيرة لعدد من الكتاب أمثال ناهي العامري ورأفت عادل آخرهم قصة الكاتب كاظم الجماسي بعنوان "كتاب الأبرار" و التي نشرت في جريدة الصباح.

في الكتاب الأول، شارك في كتابته 33 كاتباً من شباب وشابات التغيير، جلهم أسماء جديدة لم يتعرف عليها المتلقي، وهذا الكتاب يحتاج وقفة جادة وفاحصة لطبيعة النصوص التي دونت بين غلافيه الأول والأخير، فإذا كان الغلاف الأول قد حمل عتبة الكتاب ومن قام بإعداده، فإنه حمل عتبة إشارية مقصودة "يوزع مجانا"، وبهذا يريد الشبان إيصال صوتهم إلى جمهور المتلقين الواسع ، لكي يدركوا معنى التغيير من وجهة نظر شباب التغيير، أما الغلاف الأخير فإنه حمل عتبة الغلاف الأول ومعه اعتذار الشباب للمتلقي، هذا الاعتذار كشف الخطاب بوجهيه الشبابي والحكومي الذي تدركه العناصر الفعالة في مسيرة التغيير وقد لا يدركه المتلقي، إذ نصّ على "كل الأمور الخيالية التي سمعتها عن ثورتنا (كانت حقيقية!) والذي كتم منها.. كان أهول.. حاولنا إيصال الجزء المكتوم مما حصل ويحصل.. النسخة التي لم تروَ من قبل.. نعتذر عن بشاعة معظم ما كتبناه.. فلقد كان موجعاً علينا نحن أيضا".

أخلع تبعيتك واقرأ:

مقدمتان حملهما كتاب "النسخة المكتومة من الثورة"، الأولى كتبها أيمن الجزائري ونصت على "ما كتب في هذا الكتاب.. محاولة يائسة لإيقاظ بقايا إنسانيتكم! كلمات، خارجة من أرواح نقية، وعقول حرة . لذا.. عزيزي القارئ رجاءً.. اخلع تبعيتك .. ثم اقرأ.. غير ذلك.. عبث ما ستقرأه!". ص7

أما مقدمة عبدالله منصور فهذا نصها "أيها العراق المكلوم جريحاً يا ترى كيف تتنفس؟ وجاءني الرد خفياً (هواء وطن) ثم (مظلوماً أو شهيدا)". ص9 .

ما الذي يمكن أن نخرج به من نص الغلاف الأخير ونصي المقدمة من إشارات دلالية عن هذا الكتاب الذي يدوّن جانباً من السرديات التشرينية، لاسيما إذا ما تمت قراءتها مع الصفحة الأخيرة التي لم تحمل رقمها الخاص في الكتاب، التي أشارت إلى "ثورتنا ما زالت مستمرة... كتابنا انطلق من (هنا)، إلى أين سيصل؟ أخبرونا...".

ووضعت أسفل هذه العبارة عدة خطوط لأسطر يراد من المتلقي أن يدوّن حكايته مع الحكايات الواردة في الكتاب، فلكل متلق حكاية.

فقد أكدت كلمة الغلاف على مرويات حكائية خارج هذا الكتاب، وهي مرويات قد لا تنتمي لروح التغيير الشبابي وإنما مسعى من الآخر الذي يريد تشويه الصورة أو حرفها عن المسار الصحيح، لكن الشباب لا ينكرون صدقية تلك المرويات الشفاهية، فقد جمعت ساحة التحرير الكثير من الخيام التي حملت مسميات ثورية وتوسلت الغد المشرق، وهذا ظاهر الخيمة وبأطنها مختلف حيث يحمل أيدولوجيات مختلفة مع أيدلوجية الشباب أو متقاطعة أو متضادة، فهذه الخيام تكاد أن تكون أشبه بالخنادق المتضادة، ومن هذا التضاد تنطلق المرويات المتضادة.

من هذا المنطلق، جاء التأكيد في نص المقدمة الأولى على خلع التبعية قبل الشروع في قراءة النصوص التي كتبها شباب التغيير وصناع التحول الجديد في المشروع الريؤي، إن نداء "إلغاء التبعية" لم يأت اعتباطاً وإنما عن دراية في التعدديات الآيدولوجية والحزبية والمذهبية.

إذ تلك القراءات، هي قراءات منحازة وظالمة أن لم تكن متطرفة وعدوانية ورافضة لهذا المنجز السردي، فيما أكدت المقدمة الثانية أو بالأحرى الكلمة الاستهلالية الثانية على "مظلوماً وشهيداً"، وهي بمثابة مدخل افتتاحي للنص الأول "أحياء وإنْ قتلوا"، وهو بمثابة حوارية سردية بين الشهيد صفاء السراي وحسين مدني، الذي تقدم على نصوص الكتاب كلها، إذ جاء جامعاً لشهداء تشرين في جولة لقاء استعراضي في عليين، وهو في توثيقه لوحة أسماء الشهداء لا يختلف عن المدونة البصرية التي رفعت في ساحة التحرير وهي تحمل صور الشهداء من شباب انتفاضة تشرين، وهي أيضاً امتداد جمالي للشكل الذي جسد فيه الروائي حسن فالح فاجعة كنسية الكرادة في روايته "كاميرات وملائكة» .

في النص الثاني "هدايا عيد الميلاد" تسرد فيه على قصره بعضاً من الحكايات المأساوية التي تتعرض لها الطفولة في العراق، ففي الوقت الذي قرر فيه البابا عدم الاحتفال بأعياد الميلاد جزّاء ما يحدث في العراق، إلا أن السانت كلوز أقنعه بالعدول عن هذا القرار والذهاب إلى "دار السلام"، لذلك يقرر الأصحاب "يا سانتا دعنا نتحدث قليلاً بعيداً عن البابا، لقد سمعت عما يحدث في العراق، وجهّزنا الهدايا لكن داخل تلك الهدايا لا توجد ألعاب في داخل تلك الهدايا واقيات للغاز المسيل وقفازات حرارية وواقيات للرأس، كي تحمي الأطفال، لكن لا تخبر البابا". "ص14» .

دونت تفاصيل وجع الطفولة في عراق السلام بين هذه البداية ونهاية النص التي أشارت إلى "في طريق عودتهم، وبالتحديد فوق ساحة التحرير، كان هناك اطلاق قنابل الغاز المسيل للدموع والطلق الحي، وتمت إصابة مزلاجات السانتا كلوز وقد استشهدوا جميعهم، البابا والسانتا كلوز والأيائل".ص16".

انطلقت السرديات التشرينية من هذا المناخ، وسعت إلى إثبات وجودها في الفضاء الثقافي الراكد، إنه فعل التغيير الذي لم تقف عنده المؤسسة الثقافية بوجهيها الرسمي والشعبي وقفة تحليلية جادة، وإنما غضّت الطرف، وتجاهلت المشروع الثقافي الجديد الذي يقوده الشباب، إذ لم تخصص له على سبيل المثال أصبوحة نقاشية أو حلقة نقاشية أو ندوة تدعو أطرافاً مشتركة لمناقشة هذا المتغير أو محوراً في مؤتمر السرد الأخير الذي تمت عنونته بـ "هو الذي روى كل شيء"

تشخصن وتؤنث أسطورة فارسية ثالوث العشق الإلهي المتمثل بالجمال والحب والشوق، وتجعل منهن أخوات تعشن بسعادة داخل "كرة نور ذكاء الله". وحين ترى جمال نفسها في مرآتها ذات برهة، تبتسم، فيولد آلاف الملائكة من تلك الابتسامة. أما حب التي كانت تعيش دوما القرب منها وفي خدمتها فتفزعها ابتسامتها وتهرب، ولأن شوق الصغرى تخشى البقاء وحيدة تتعلق بكتفها. ومن وقتها يعيش الشوق مع الحب ويرافقه في زيارة أنفس البشر وإشعالها بالرغبة والتوق إلى الجمال المفقود.

جينا سلطان

حينما قارب دانتي ذاته

وبعيداً عن الخيال، الذي يزين الأوهام لضعاف النفوس، يبتعد الحب عن كونه مصادفة سعيدة أو هبة من القدر، ليتجلى في القلوب بوصفه فناً رفيعاً يتطلب من الإنسان سعيا إلى الكمال الذاتي، وإبداعا، وحرية داخلية.

ولأنه يجسد التمظهر الأرفع للطبيعة الاجتماعية الإنسانية، فإن اكتماله يتطلب روحا حية، بمعنى يقظة، ونكرانا للذات، واستعداد للفعل والقلق والاهتمام، الأمر الذي يجعله عملة نادرة في سوق الاستهلاك المؤطر بالتسليع العاطفي والجسدي والفكري.. ونظرا لكونه الأسلوب الوحيد لفهم "الآخر" في ماهيته الأعمق، والمقترن تاليا بإيقاظ الحب عنده، سواء في الأدب، أو في الفن، أو في الدين، أو في الفلسفة، فإنه يكتسب صفة الإلهام المحفز لعيش الحياة.

وهو ما اختزله إيريك فروم في كتابه "فن الحب" بـ"امتلاك العالم بفاعلية"، أي إدراك العالم من خلال الحب.

وبمناسبة مرور سبعمئة عام على ولادة دانتي صاحب "الجحيم"، يستلهم مواطنه "جوزيبه كونته" في روايته "دانتي في حب" ذكرى معراجه الأدبي نحو الفردوس قادما من الجحيم، ليعيد صلة الإنسان بتاريخه الحي المقترن بالحب الشمولي.

فيعري اللغة "المرقعة والمتوحشة والموغدة على الفيسبوك والتك توك.." كما يسميها، ويحاول اختراق تحجر العقول وقولبتها ضمن أنماط الخيالات العقيمة، في وسائل التواصل الاجتماعي الحديثة، حيث يعيش الإنسان ضمن متاهة شاشات كبيرة تصدر ضوءاً أبيض فينقلب شبحا، يعيش بين صور ليس فيها جوهر ولا حقيقة.

وهو ما يفقده إحساسه بجسده، رغم أنه في الظاهر يعتني به ويكسوه بأحسن ما يستطيع، إذ لم يعد لديه دماغ خاص به، وبالتالي يفتقر إلى المشاعر والذكريات.

تهيئ هذه الهوة من الفراغ السقيم أمام "كونته" لاستنساخ شخصية دانتي كظل محكوم بالعودة إلى الأرض طوال سبعة قرون، وفي ليلة واحدة كل عام، توافق الشروع في كتابة "الجحيم"، بحيث تتحصل له رحلة معاكسة لخبراته السابقة، وتمهد له الطريق للبحث في ماهية الجمال والحب والشغف المقترنين به.

ولكونه شبحا بلا كيان مادي فإنه يعادل من حيث النتيجة الكائنات الفاقدة للجوهر، والمفتقرة إلى الإحساس بثقل الجسد بكل امتلائه وأوجه العيب فيه.

وبسبب اعتياد تلك الكائنات العيش على السطح، في حاضر بلا مادة، في ضوء صناعي بمعزل عن الشمس والقمر فإنها تجهل امتلاء النفس وحياة الحواس، وبالتالي لا تعرف إلا القليل عن الموت.

الأمر الذي يتخلف عنه وعي التاريخ بصورة مجزأة، بحس الصور التي تضيفها كل ليلة تمر إلى فضولهم، والى رغبتهم في المعرفة، أسوة بدانتي نفسه الذي لازمه التوق للتماهي مع جمال الأجسام، حتى صار عبداً لها.

اقترن الهبوط الشبحي لدانتي بالتجرد من حاستي اللمس والذوق، أسوة بهدمني التواصل الاجتماعي الإلكتروني، وأبقيت له نعمة النظر والسمع والشم، ليتشكل جحيمه وفقا لمكتسبات نفسه في قميصه الجسدي.

فأصبحت الرغبة بالنسبة إليه كظل إحساساً باضطراب يفور، بارتعاش، بتسام، ببلبلة عنيفة متأتية عن إدراك حاد بأن أي متعة لن تصل إلى الإشباع، بالنسبة لمن جعل الحب صنمه.

فكانت إرادته تنطلق نحو المارات في مكان تموضعه عند جدار القديس يوحنا المعدان، بالقرب من الكاتدرائية، حيث ابتدأت محنته كرجل خالف برحمته القسوة المطبوعة في قلوب المتسربلين بلبوس الزيف اللاهوتي.

وهو ما يستلزم الوقوع في قبضة الرغبة، والوصول إلى تقديم اللذة وبلوغها.

لذلك يتجسد عقابه في الاستمرارية بين صعود الغواية والعجز عن إتمام التحقق أو الإشباع الفعلي؛ فـ"كل لذة تنشأ من الجسد، وتعيش فيه وتنطلق منه".

ومن هذا المنحى يتماهى ظل دانتي مع شخصية تنتالس في الأساطير اليونانية، والذي حكمت عليه الآلهة بأن يلامس تفاحة الشهوة مقيد اليدين، فلا يتمكن من قضمها أبدا، لتبقى شهوته مؤججة دونما إرواء.

يتحقق دانتي أثناء وجوده الشبحي من أمرين، يتمثل الأول في إدراكه بأن

الانجذاب نحو الجمال الأنثوي مازال يتقدم في داخله كظل بنفس الشدة التي كانت وهو في ثوبه الجسدي عندما كان قادرا على التفكير والقيام بما يمليه الغرام.

أما الثاني فيرتبط بطبيعة الغربيين عموما والطليان خصوصا، والقائمة على رفض الإحسان وكراهية المحسنين إليهم، فيدرك تفسيرهم المبطن بالسوء لأفعال الخير، والذي يترجم بالاستياء، فيستوجب الإقدام على مساعدة الآخرين العقاب وتحمل المسؤولية.

بالمقابل، تصبح إدانة الشر المذموم في اللاهوت الديني مقتصرة على الشجب اللفظي السطحي، فيما تطفح القلوب بالإعجاب والحسد باعتباره برهاناً على القوة، تلك القوة الجذابة والشنيعة التي تميز الشيطان وتهيمن على تاريخ البشر.

تتحقق النقلة النوعية في صيرورة دانتي حين يغرم بطالبة جامعية أمريكية تدعى غراتسيا، فتشتد رغبته في أن تحس بوجوده، ويلحقها مفارقا مكانه عند جدار المعمودية لأول مرة منذ سبعمئة عام.

وأثناء مرافقته لها يدرك جحيم مدينته فلورنسيا المسربل بسطوة البؤس فوق رقاب البشر.

ومن خلال الاستماع إلى قصة صديقتها لوشيا يتأكد أن الحب مازال بالنسبة لأكثر الناس؛ أكثرهم عماء، مصدر خداع وتعاسة.

فتولد تلك القصة عقدة في حلقه قوامها الألم والغضب، لعجزه عن فهم ماهية الرجل ـ الحبيب الذي يضرب امرأة ويرغب في قتلها، بعد أن يقنع بالحب غريزة عنف وإرادة تملك، وسيطرة مطلقة؛ "هدية ـ مذلة"، وبذلك يلوث الحب ويخونه.

أثناء قراءة رواية أو حتى كتاب فلسفي أو تاريخي تنشأ بين القارئ والمؤلف صداقة قد تلتبس بالحب أحيانًا أو بالغضب والكراهية أحيانا أخرى.

لكن تلك العلاقة ستبقى أبدا محصورة ضمن ثلاث حواس: البصر والسمع والشم، لكونها ترتهن للخيال وتراهن عليه في بناء أسطورية اللقاء بين الطرفين، بينما تفتقد إلى اللمس والتذوق المكونين لماهية اللذة التي تتحقق بالتجسد.

لذلك يفرض "كونته" على دانتي معاينة ماهية التجلي في الحب المجرد من اللمس والـذوق، بعد أن ظل طوال حياته متشردا في إمبراطورية الجمال وبالتالي عبدا لـ"حب"، الذي عرفته الفلسفة اليونانية بـ"إيروس".

وبالمقابل يمر سريعا على الملاك الساقط آرييل الذي أراد اختبار الحياة في قميص بشري، فحكم عليه الإله بالنزول في إهاب متشرد إلى نهاية الأزمان ليعاين اللهاة الإلهية، لكونه مجردا بالأساس من خاصيتي الذوق واللمس، ما جعل منه شاهدا لا شهيدا.

لذلك تعطف عليه غريس (ويعني اسمها النعمة في اللغة الإنكليزية)، وتحاول حمايته من تنمر الرجال.

من جهة أخرى تفتن غريس بشخصية دانتي في كتابه الجحيم، وتقبل صورته المطبوعة على الغلاف، فتحيي رميم المتشرد العجوز الذي تواصل نزوله إلى الأرض طوال القرون كي يدرك الحب الصرف المجرد من الشهوة.

وبينما مهدت له حبيبته السابقة بياتريس الطريق من الجحيم الأرضي إلى الفردوس، عمدته غريس بالاكتفاء والتحقق، فيقارب ذاته من خلال شعور الغبطة، وتنتهي رحلته الطويلة من التقيد بوجود الآخر إلى التحرر من خلاله.

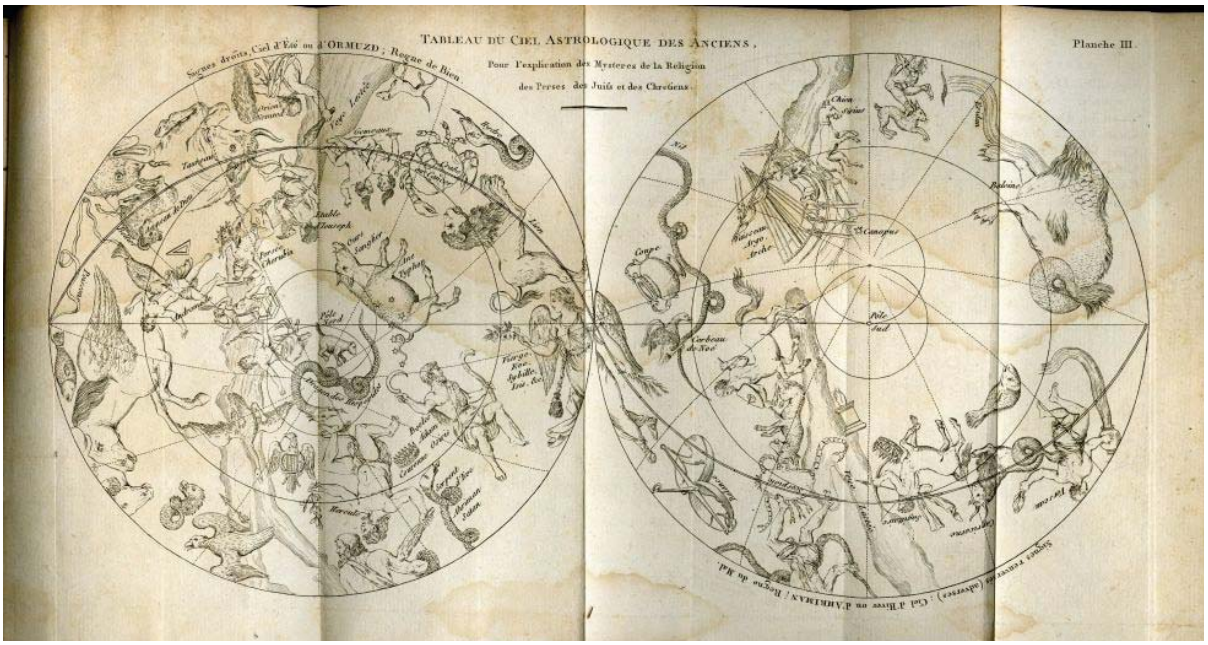
وتختزل تلك الفكرة باستيعاب دانتي لحقيقة أن الجمال الأنثوي لانهائي، فيستعيد للمرة الأخيرة مقولة الملك سليمان: "من هي تلك التي تشرق كالفجر، جميلة كالقمر، نقية كالشمس، ورهيبة مثل راية الجيوش». تتطلب ممارسة أي فن انضباطا وتنظيما شاملا للحياة الخاصة، إضافة إلى الصبر والتركيز الذي يقضي تعلم الانفراد بالذات ومحاسبتها. ومن هنا فالمقدرة على الحب تتعلق بالتحرر من النرجسية، ومن التعلق بالأم والقبيلة، وبالتالي فهي تتعلق بمقدرتنا على النمو، وتطوير توجه بنّاء في علاقاتنا مع العالم، ومع أنفسنا.

ويطلق "إريك فروم" على تحرر الإنسان من سجن العزلة الولادة واليقظة، ويقرنه شرطيا بالإيمان المتلازم بالشجاعة والإقدام على المجازفة، ثم يوسع الإيمان ليشمل تكامل الحب بطوريه الاجتماعي والفردي، باعتباره مدخلا عقلانيا يرتكز على إمكانية فهم طبيعة الإنسان ذاتها.

العالم الجديد حسب فولني

بالنسبة إلى الإيديولوجيا، الجغرافيا هي علم الوجود البشري، وهو حافز للسفر والملاحظات الإثنو الأنثروبولوجية، لإجراء مناقشات حول العلاقة المادية للإنسان ببيئته، لقياس الاختلافات الاجتماعية والسياسية والثقافية. ثقافات الشعوب من الأرض ، إلى قوائم الجرد والإحصاءات – التي تأخذ بعداً موسوعياً.

ياسر حبش



يعتبر الكونت كونستانتين فرانسوا تشاسيبوف دي لا جيرودي، ديت فولني (1757 – 1820) ثرياً في تنوع أعمال الأيديولوجيين التي يشاركها ويغذّيها.

إنه من أولئك الذين يحبّون التحقق من الفرضيات على الأرض ، حيث يسمح له دخله ، ويسعى جاهداً لاكتشاف الواقع المعقّد والنقش التاريخي للسكان الذين يقابلهم ، إنه يشارك بنشاط في هذا التجديد العظيم للرحلة العلمية التي تعمل فيها النخب الأوروبية منذ سبعينيات القرن الثامن عشر ، وحتى أكثر من ذلك ، الدبلوماسيون والموظفون المدنيون في الجمهورية الفرنسية الأولى الذين يتوقون إلى الاستيلاء على الأراضي التي تم احتلالها أو ضمها أو إلحاقها.

لا يوجد إنكار ، مع ذلك ، لتجربته السابقة في التواصل الاجتماعي في عصر التنوير.

لأنه ، بالإضافة إلى موقعه الخاص داخل النظام الجديد ، فإن فولني هو أيضاً نتاج الشبكات التي تعلّم فيها وأكّد نفسه: صديق دي هولباخ ، كابانيس ، ديدرو ، كوندورسيه ، كان أحد المؤمنين في صالون مدام هيلفيتيوس.

أسفار وفلسفة التاريخ

نظّم فولني رحلة إلى الشرق الأوسط ، إلى مصادر الأفكار الدينية والأخلاقية والسياسية في أوروبا: "لقد قرأت وسمعت وأكرر ذلك من بين جميع وسائل تزيين العقل وإصدار الحكم ، كان السفر هو الأكثر فاعلية".

لإشباع تعطشه للمعرفة والمغامرة ، يتدرّب على النحو الواجب ، جسدياً وفكرياً.

تعلم اللغة العربية في الكلية الفرنسية ثم تابع تدريبه الميداني مع الأقباط.

حتى أنه تخيّل وضع قواعد لنسخ اللغة إلى أحرف لاتينية معدّلة ، بحثاً عن أبجدية قابلة للتعميم ، تؤدي إلى انتشار التنوير ، على الرغم من عدم اهتمامه كثيراً باستخدامات اللهجات.

إن تبسيطه للغات الشرقية (1795) ، غير المنعزل في البحث عن لغة عالمية وقائمة على المساواة ، سوف يزعج المستشرقين والمترجمين.

نشر قبل كل شيء عند عودته ، في عام 1786 ، رحلة إلى مصر وسوريا ، بعيداً عن المشروع الأصلي ، بمعنى أنه كان في الأساس وصفاً جغرافياً وإثنوغرافياً واجتماعياً وسياسياً وعسكرياً للإمبراطورية والاستبداد العثماني.

وهذا يعتمد بشكل خاص ، في نظره ، على غياب الطبقة الوسطى ، على حبس النساء في الفضاء المنزلي.

حرصاً على رسم موقف جيوسياسي يثير اهتمام الغربيين ، وشهود النزاعات الروسية التركية في شبه جزيرة القرم ، والمراهنة على التحرر السريع للهند من الوصاية الإنجليزية ، ظل فولني أكثر غموضاً بشأن مسار رحلته: الإسكندرية في يناير/كانون الثاني 1783 ، والقاهرة في يوليو/تموز. ، ثم السويس والأهرامات ، ودمياط في سبتمبر/أيلول ، وحلب في ديسمبر/كانون الأول ، وطرابلس في يناير/كانون الثاني 1784 ، وعكا في مارس/آذار ، وبعلبك في أغسطس/آب ، ودمشق ، وبيت لحم ، وأريحا.

وهو يتبادل الملاحظات الشخصية والمعرفة غير المباشرة ، ويفضّل اللوحات على الحكايات الخاصة.

لديه معرفة محدودة فقط بالبدو وليست لديه خبرة مباشرة في الجبال العلوية أو منطقة حمص– دمشق أو الصحراء السورية أو سيناء.

يتحدّث عن اكتشافه للأسواق والحمامات التركية وطرق القوافل والشعوب الرعوية أو المتجوّلة في سوريا ، المدن الرئيسة.

أصبح عالماً هيدرولوجياً لوصف النيل بإسهاب ، ويتحدث عن الجيولوجيا والمناخ ، أو على الأمراض التي تصيب مصر ، ويتحدث أكثر عن النظام الغذائي والحياة اليومية للمماليك ، وعن القيود وتنوع الأنشطة الاقتصادية.

لهجته ، مهما كانت غير شخصية ، يتردد صداها مع أصداء شعر أوسيان وخيبة أمله من الأحلام التي استطاعت النقوش أن تولّدها فيه.

لذلك يبدو من الضروري العودة إلى "القانون الطبيعي" ، لنشر التنوير والعقل والقانون والحرية والمساواة ، والنظر في تنوع وتعدد الواقع – بعيداً عن التعميمات التي دائماً ما تكون مسيئة وتستخدم ملاحظات محددة.

ومع ذلك ، فإن التقدّم الذي يشعر به في اللغة المشتركة ، وانتشار المواد المطبوعة ومساحات التواصل الاجتماعي العلمي أو التربوي التي يسمح بها التنوير ، يبدو جزئياً بالنسبة له وهماً في ضوء العملية الحتمية لانحطاط الحضارات "فكلما تأملت في طبيعة الإنسان ، كلما تفحصت الحالة الراهنة للمجتمعات ، كلما قلّت إمكانية إدراك عالم الحكمة والنعيم ".

إن الانحدار الذي لا يرحم للأشكال السياسية ، الذي تسارعه الدول المنقسمة أو المقهورة ، الفتوحات المجنونة ، الاستعمار الذي ينتهك المساواة بين "الأجناس" البشرية ، الطغاة الوحشيين ، أصبح موضوعاً لتاريخ البشرية.

وحدها الثورة ، التي حملتها "الأمة العظيمة" ، يمكنها أن تجعل من الممكن نشر نموذج للتجديد ، بشرط ، مع ذلك ، عدم الوقوع في احتفال ذاتي مطري ، وإحداث تساؤل مستمر عن اليقين ، باسم

السبب.
هذا يمثّله نبوي عبقري يلقي بشبح الماضي في الظل.
من هناك إلى إثارة الحماس العالمي ، والانتشار السلمي للنموذج ، هناك العديد من الشكوك التي لا يصر عليها فولني.

عالم جديد مخيب للآمال :

في نهاية هذه التجربة التعليمية ، في السنة الثالثة ، شارك فولني ، بين 6 نوفمبر/تشرين الثاني 1794 و 30 مايو/آيار 1795 ، في إدارة لجنة العلاقات الخارجية.
على وجه الخصوص ، كان مسؤولاً عن تنفيذ استبيان موجه إلى الدبلوماسيين الفرنسيين في الخارج بهدف العمل التعاوني المكثّف.
يريد فولني تسهيل تخوفهم من البلد الذي يرتبطون به مؤقتاً ، لجعلهم "مسافرين مستنيرين" ، وجمع الملاحظات الموسوعية حول التطور الأخلاقي للأمم ، والاقتصاد السياسي ، وإعادة البناء في النهاية ، عن طريق التراكم النقدي والمقارنة المعرفية وتاريخ الإنسانية والقوانين والآليات التي تبنيها وتسريع "عملية الحضارة" أو ، على العكس من ذلك ، انحطاط الهيئات السياسية.

لقاء "النبيل المتوحش» :

ينتج فولني كملحق لمجلده الثاني (المادة الخامسة) نصاً قصيراً بعنوان ملاحظات عامة على الهنود أو المتوحشين في أمريكا الشمالية ، متبوعاً بمفردات لغة الميامبين.
يظهر هذا الأخير اهتمامه المستمر باللغويات.
رغبته في اختزال لغة منطوقة وغير مكتوبة في هذا القاموس هي جزء من عملية طويلة ، مع توقعات أيديولوجية متنوعة: كان المبشّرون المسيحيون يعملون عليها منذ القرن السابع عشر لنشر الكتاب المقدس بشكل أفضل (جون إليوت لألجونكوينز في عام 1663) ، في بداية القرن الثامن عشر ، جعل بارون دي لاهونتان من نسخ اللغة الهندية الأميركية إحدى الوسائل ذات الأولوية للحفاظ على التحالفات الضرورية داخل المستعمرات الفرنسية.
في عام 1821 ، اخترع الشيروكي سيكوياه لغة مكتوبة من 86 حرفاً لقبيلتهم ونشروا أول صحيفة ثنائية اللغة.
بعد تسعة عشر عاماً ، سيطوّر جيمس إيفانز أبجدية كريك.
إن تكيّف الأوروبيين مع الثقافات الهندية ، والاندماج التدريجي لهذه الثقافات في "عملية الحضارة" ، أمر واضح.
من الواضح أنها تعتمد على إتقان المصطلحات.
إذا كان الجدل حول فوائد اللغة الوطنية قد أثار حفيظة الجمعيات الفرنسية منذ عام 1793.
لدى فولني ، على أي حال ، معرفة كتابية بالعالم الذي يدّعي اكتشافه.
ويستشهد ببرنارد رومانس ، وجوناثان كارفر ، وجان لونغ – الذي قاد مساعدين الهنود ضد المتمردين – وإدوارد أومفريفيل ، وأولدميكسون ، أي العديد من المؤلفين الذين نشروا في لندن ، خلال القرن ، شهادات من بعثاتهم الأميركية.
نحن نعلم أن العقد الفلسفي والأدبي والسياسي ، في إصداره الأول، في العام الثاني ، كان قد تناول بحماس الترجمة الفرنسية لعمل لونغ.
إنه يكشف تماماً عن مزيج الأنواع بين المعرفة والقوة ، يركّز فولني على أحدهما والآخر في وقت تترك فيه فرنسا بصماتها بوحشية على الأراضي المضمومة أو المتحالفة معها وتهتم بدبلوماسيتها عبر الأطلسي.
كما يوضّح حدود مساهمة السفر والملاحظات الميدانية في الكتابة التاريخية.
كان فولني قوياً في طريقته التحليلية ، لكنه كان دقيقاً بدرجة كافية ومهووساً بما يكفي بالظروف الطبيعية للفضاء الأميركي لتجنُّب الاعتقاد بسراب الاستيراد الطبيعي للتقاليد الثقافية الأوروبية إلى العالم الجديد.
إنه يدرك الاختلاف في إيقاعات التطوّر ، والقيم التأسيسية ، حتى لو كان عليه أن يسيء إلى رويدر الذي أعجب بالازدهار الأميركي السريع وصُدم من عدوانية المسافر ، أو أزعج صديقه كابانيس ، أقنع الأمم العظيمة بتشارك نفس اللغة ، فهو نفسه لا يرفض تماماً أمل عائلة من الشعوب يحكمها في المستقبل قانون الطبيعة وقانون العقل.
لكنه يعرف إلى أي مدى يمكن أن يعيق هذا الأخير ، الذي تأسس من عام 1789 في فرنسا في تسريع مفيد للتقدم ، التعصب الذي يميّزه ، مثل جميع الأيديولوجيين ، في الإرهاب لأسباب متعددة ، بما في ذلك فساد الأوساط السياسية ، والمولين ، لامبالاة الجماهير بالشؤون العامة.
ولذلك فإن قصته تشترك في نفس الرثاء ضد المادية أو الضعف الأخلاقي والفكري أكثر من تلك التي عبر عنها قبله شاستلوكس أو لاروشفوكولد.
في حين أن إيمانه بإحياء الحضارات القديمة أو مسيرة "الحضارة" الأوروبية يوازن اهتمامه ببدايات التدهور أو الانحدار السريع ، فإن ملاحظاته حول عالم الأميركيين الأصليين – مجال ملاحظته ، والحدود غير المرئية لـ الذي لا يتخطاه أكثر من صديقه ديميونييه – يكشف شبكة تحليله.
اهتمامه بالعلم ، الذي انعكس في كتاباته اللغوية ، لا ينبع من الرغبة في العادات والتقاليد ، عندما يلاحظ الخطوات الأولى على "طريق الدموع".
سادت الضرورات العاجلة لإقامة حوار من شأنه أن يسمح له بكشف الأفكار التي نضّجها ، إذا لزم الأمر عن طريق تحجر لغة لفرض ثقافة مطبوعة بشكل أفضل ، تتجاهل المكان الدقيق للشفوية والإيماءات في التبادلات الأميركية الأصلية.
يدين نهجه الاقتصادي الإثنولوجي بالكثير للفيزيوقراطية أو الزراعة التي دافع عنها جيفرسون: الملكية الفردية ونخبة من الثروة والقدرات ، تبدو له كأساس للحرية الديمقراطية والمدنية.
في الأميركيين الأصليين الذين ابتعدوا عنها ، مستاءين بشدة من تقدم المستوطنين ، لم يعد يرى "المتوحشين الجيدين" ، الخير الطبيعي الذي دافع عنه روسو أو مابيلي.
الابتعاد التدريجي للأعمال الخيرية الأدبية في السنوات –1770

1780 ، مناهضة التجارة ، شجب تجاوزات الفتوحات.
تم تسهيل محو الأسطورة من خلال عدم ثقة فولني في تدخل العناصر الأكثر شعبية في المشهد التاريخي، وهو عدم الثقة الذي تغذّى من تحليله للثورة الفرنسية، من خلال اقتناعه أيضاً بالتثاقف الضروري للمواطنة من خلال التعليم.
سيلخّص صديقه كابانيس، في تعليقه على هذا الجزء من عمله، إلى أنه سيكون من الضروري، كما أوصى المبشّرون، الاستيلاء على "المتوحشين.

الإيكولوجيا فلسفة أم نقد أم إيديولوجيا ؟

الإيكولوجيا اليوم أصبحت جانباً حاسماً من جوانب الجدال العالمي ، وتصدر مصطلح (الإيكولوجيا) منذ الربع الأخير من القرن العشرين أهم مفصل من مفاصل الدراسات الإنسانية الثقافية التي تدور حول العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، لكنه في العموم قد أثار مشكلات متعددة من كونه يمثل حركة مغايرة ومختلفة من حركات العصر الحالي في طابعه الحداثي وما بعد الحداثية ، التي حملت خصيصة التعدد في المهمات والأغراض من منظور الصلة بين مؤثرات البيئة والبيئة البشرية

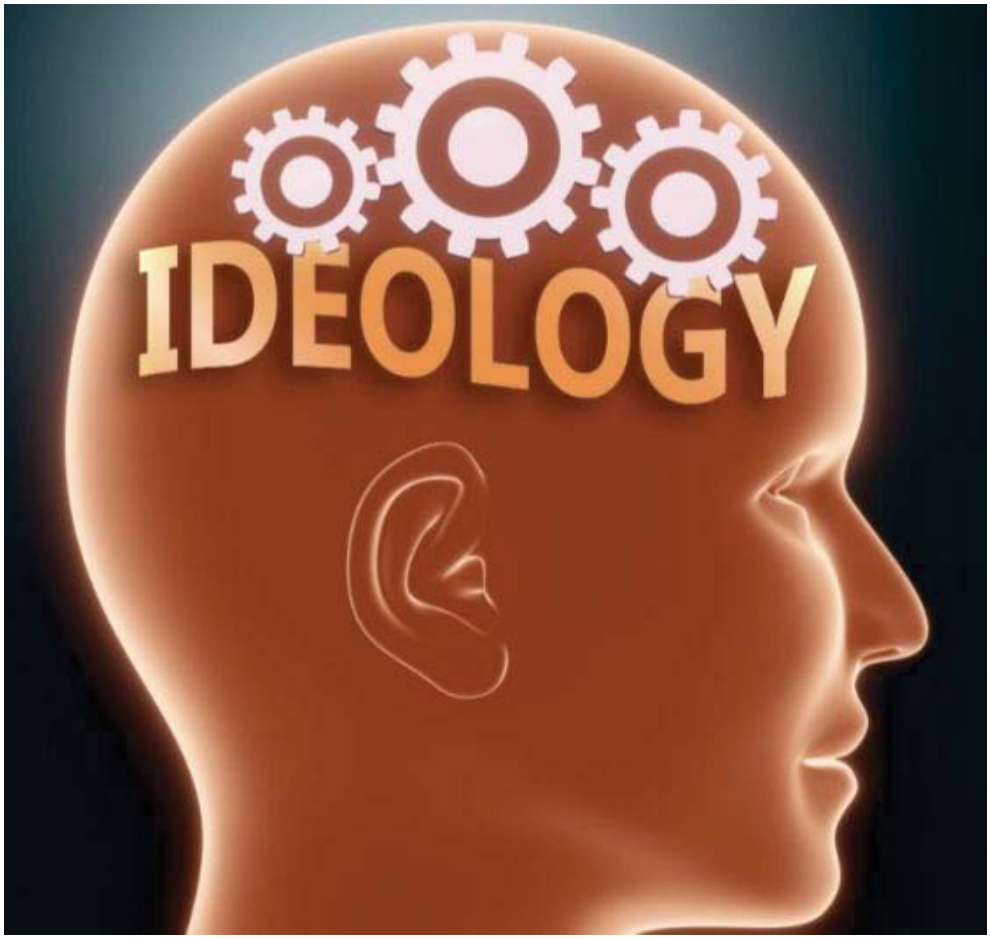
عبد الغفار العطوي

لنجده يحمل تساؤلاته التي أحدثتها تلك المشكلات، من خلال صعوبة تعيين موقعه المنهجي والمعرفي، من ناحية أنه يعني فلسفة الإنسان الملتزم بفهم العلاقة بينه وبين ما حوله من طبيعة جعلها تمر بخطر التغير، مما يحمله تبعة أن يجد حلولاً لهذه المشكلات، من جانب آخر في اعتقادنا أن ما يمثل الاتجاه الإيكولوجي الثاني هو النقد المعروف بالنقد البيئي، وهو حقل معرفي يختص بدراسة العلاقة بين الأدب والبيئة من وجهة نظر متعددة الاختصاصات، من خلال تحليل أعمال المؤلفين والباحثين والأدباء، بما يتعلق بقضايا الطبيعة، فالنقد البيئي هو مصطلح شامل لسلسلة من المقاربات النقدية التي تتحرى من خلال الأدب وغيره من الأشكال الثقافية الأخرى تمثيل العلاقة بين البشر وغير البشر من منظور القلق حول التأثير المدمر للبشرية في المحيط الأحيائي، لكن هناك اقتراحا ثالثا له يشمل الإيديولوجيا ، لا سيما في نطاق السياسة ، فهناك عدد من المشكلات للتعامل مع الإيكولوجيا بوصفها إيديولوجيا سياسية، ويعرف هذا الاقتراح السياسي بـ(الخضر)، وكان الطابع الغالب في الحركات السياسية في الغرب أنها قد حملت مفهوم الأحزاب الخضر ، وهي تقترن بمصطلح الإيكولوجيا السياسية التي انصبت حول الطبيعة، وضرورة الاهتمام بها ، لكن كل تلك الاختلافات التي مورست تحت عناوين (البيئة والبيئة البشرية) اضطر مناصروها إلى أن يلجؤوا إلى وضعها تحت العنوان الأشمل (الإيكولوجيا) لكن بقاء الباحثين الإيكولوجيين في عزلتهم المنهجية باعتبار الإيكولوجيا من أحدث الحركات الثقافية التي برزت في ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين، وتوسع استخدامها في تمام العقد الأول من القرن الواحد والعشرين.

ظل النقد البيئي أشهر معطيات الإيكو ، لاتصاله بالنسوية، لأنهما نميا واستويا على مرجعية واحدة ، قادتها نسوة، فالنقد البيئي النسوي نقد هجين يربط بين النقد البيئي الإيكولوجي ، والنقد الأدبي النسوي، أما لماذا هذا الاصرار على القول بأن مرجعية الإيكو نسوية ؟ ففي دراسة النقد البيئي ، ينظر إلى الستينيات من القرن الماضي في علامة لبداية نوع من الوعي البيئي إبان نشر كتاب (ربيع صامت) عام 1962 لراشيل كاريسون الذي اعتبر بداية المذهب البيئي، لذا يؤكد الباحثون على أن النقد البيئي النسوي استجاب إلى اثنتين من الحركات الحاسمة لعقدي الستينيات والسبعينيات، هما حركتا الحقوق المدنية والنسوية ، وقام بوضعهما ضمن إطار النقد البيئي ، لكن

الانهماك بهذا الاتجاه وحده لم يكن كافياً في الممارسات النقدية البيئية، التي ذهبت نحو القول إن ثمة شعوراً مشتركاً ضمن حدود النقد البيئي بأننا نعيش في عصر الأزمة البيئية التي تتطلب إعادة تقييم ملح لصيغ الوجود في العالم .

في كتابها (النسوية وما بعد النسوية) وضعت سارة جامبل فكرة ما بعد النسوية وفق فلسفة المحنة التي عاشتها مقاربة التشكيك في أن التشكك في قدر منه راجع إلى أن مكونات ما بعد النسوية على وجه التحديد خارج نطاق التعريف الإعلامي، لذا فالاقتران بين النسوية والفلسفة، كان من أجل الاقتران بين النسوية والإيكولوجيا، ولعل جذور النقد البيئي ظل أفضل دليل على مدى ما قامت به الفلسفة البيئية من ترسيم تاريخ لم يعتمد على الممارسات اللغوية وحدها ، بل تجاوزها نحو الممارسات المادية المختلفة، كان عليه أن يخلق بصورة كبيرة الفضاء النظري الذي يناقش فيه ذلك (الفضاء المادي العام) فركزت الموجة الأولى للنقد البيئي في الولايات المتحدة ، وبالذات في كتاب (الخيال البيئي) الذي صاغه لورنس بويل على التمثيل في الأدب العالي ، في ما وراء النص، وفي الموجة الثانية يكون الجدل حول الطبيعة أكثر تجذراً في كتابات لورنس بويل على الرغم من أنه يعد المحرض على فكرة الموجات النقدية البيئية ، إلا أنه يؤهل مجازه موحياً بأن الموجات غير مميزة ويقدم (اللوحة التي يكتب فيها أكثر من مرة كمجاز أفضل ، لكن بدورنا قد لا نلم بالإيكولوجيا في هذه المقالة الموجزة ، لأن الألمام بحركة واسعة شاملة وعريضة تتدخل في الطبيعة والطبيعة البشرية يمثل صعوبة في فهمها، خاصة لدينا نحن إزاء شحة المصادر الأجنبية غير المترجمة التي تتناولها ، مع حداثتنا في استيعاب مشكلاتها الوافدة علينا، بحيث لا نستطيع أن نميز بين موضوعاتها، في مجالاتها في الفلسفة والنقد والإيديولوجيا، وللحركة الإيكولوجية سياسياً وفلسفياً على السواء ، اتجاهان عريضان يتسمان بمكون وسيط كبير، ولعل ما عرضه اندرو فينسينت في كتابه الإيديولوجيات السياسية الحديثة ج2 حول الإيكولوجيا كان مختصرا جداً لدرجة الارتباك، مما أدى إلى التشويش على القارئ العربي الذي قد لا يستوعب مشكلات الإيكولوجيا باعترافه في آخر الفصل (الفصل الثامن ص 77) كما لفت إليه معد ومترجم كتاب (النقد البيئي مقدمات مقاربات تطبيقات نجاح الجبيلي) بيد أن هذا الحقل الفكري الجديد الذي يشق طريقه الآن في القرن الواحد والعشرين لا نحتاج لدراسته، وتعميق ممارساته الثقافية في المجال الأدبي أو الفكري فحسب ، إنما تعويمه في جميع مرافق حياتنا المادية والعلمية.



في كتابها (النسوية وما بعد النسوية) وضعت سارة جامبل فكرة ما بعد النسوية وفق فلسفة المحنة التي عاشتها مقاربة التشكيك في أن التشكك في قدر منه راجع إلى أن مكونات ما بعد النسوية على وجه التحديد خارج نطاق التعريف الإعلامي، لذا فالاقتران بين النسوية والفلسفة، كان من أجل الاقتران بين النسوية والإيكولوجيا، ولعل جذور النقد البيئي ظل أفضل دليل على مدى ما قامت به الفلسفة البيئية من ترسيم تاريخ لم يعتمد على الممارسات اللغوية وحدها ، بل تجاوزها نحو الممارسات المادية المختلفة، كان عليه أن يخلق بصورة كبيرة الفضاء النظري الذي يناقش فيه ذلك (الفضاء المادي العام) فركزت الموجة الأولى للنقد البيئي في الولايات المتحدة

كسرت اليأس والركود الفني

ميّاس (الكوريغرافية)

يقظان التقي

خطفت فرقة «ميّاس» الاستعراضيّة الأضواء في العام 2022، وتقدَّمت فرقة كوريغرافية طليعية، انبثقت من يأس اللبنانيين وإلى العالمية.
فرقة فنية لمؤسسها، ومصمم رؤاها المخرج نديم شرفان.
الفرقة النسائية قدمت أفضل العروض في مسابقة« AMERICA's GOT TALENT "، وشغلت وسائل الإعلام والصحافة، وسارع كثيرون إلى توظيفها في الحسابات السياسية الداخلية اللبنانية..

طـارت فـرقـة مـيّـاس الاستعراضية/ الكوريغرافية إلى مسرح العالمية في صياغة فضاءات تشكيلية أخرى، ضمن المساحة المباحة للجسد في إطار الثقافة والجمال، وعلى خلفية مفهوم الجسد حيث تحلّ الأشياء اللبنانية الجميلة.
حطّت الفرقة في يوميات اللبنانيين البؤساء، ربما لأنَّ هناك من يطاول الفرقة في أهميتها وشهرتها وإسهاماتها في الفن، أو كتعبير لرفض للثقافة والرقص والحياة، والنقد والجمهور.
فيما كان يتابع لبنانيون آخرون مسلسل الاقتحامات وأخبار ممثليها ونجومها في ليالي القبض على المصارف اللبنانية.
إسقاط عالم الرقص على الأوضاع الراهنة في لبنان قتل لها، ومع ذلك عبّرت الفرقة في تصريحاتها عن الأوضاع الراهنة في لبنان، ونشرت تأملات مضيئة بتفاعل ما بين الواقعي والخلق الفني وما له من علاقة بجوهر حياة اللبنانيين.
وأوضاعهم المتفاقمة، بالكاد تركت مكاناً لمهرجان الفرقة الفائزة بلقب برنامج المواهب الناشئة، الأكثر شهرة في أميركا.
الفوز باللقب نافس خسائر اللبنانيين المتتالية، وعزّز الحيرة أكثر عند الناس.
كيف يصرّفون كل هذا الفرح، وكيف يزيحون عن صدورهم كل ذلك البؤس المقيم منذ ثلاث سنوات؟.
خافوا مشاركة العالم دهشته بسحر الفرقة، الجاذب للملايين في الزمان والمكان.
هو أن يكون في كل مرة نجاح للبنان في الخارج، غير الداخل المزق هو أمر خاضع للمساءلة.
لكنه نجاح بطعم استثنائي يؤكد اسم لبنان الذي يعرفه العالم.
سوء الأحوال حمل بعض الناس للسؤال، هل هذا الانطباع بالفوز خادع ومضلّل؟.
لا شك كانت لحظة إثراء ملوّنة لفرقة استعراضية حضرت بحيوية وديناميكية.
توليفة نسوية تنتمي إلى طبيعتها وحركيّتها، بالانتقال من جسم لآخر، ومن محل لآخر على الخشبة.
لكن لم يخل العرض من مشكلات.

كل خطوة فيه، كانت لتأخذ الفرقة إلى حافة الهاوية، كما جسم لبنان المتروك لذاته، ولهاويته.
كانت لميّاس قوانين حركيّة أخرى غير أخبار الاقتحامات والعنف والاصطفافات بطوابير أمام الأفران ومحطات المحروقات والصيدليات، طوابير الجسد الذي يساق إلى كهف الجنّ والجحيم.
كشفت ميّاس عن الجنّ الآخر، لاستغلالها جمال الجسد الشرقي في الخروج إلى طابور الضوء بالرقص من دون حكاية ولا موضوع.

منصة ليست متباعدة في مشاعر الفرقة عن الناس ومشكلاتهم، وهمومهم، وفقرهم، وأحوالهم.
أجمع النقاد الفنيون الغربيون على وصف العرض اللبناني، كأفضل العروض التي شهدها الموسم 17 للبرنامج.
فرقة جامعة لتابلوات شرقية وغربية، وليدة أساليب فنية عدة، استطاعت أن تجمعها في بيئة واحدة. بنية فنية واحدة تتكامل وتتداخل في صعوبة.
حالات/ متتاليات، جمعت كل الأساليب.

لكن خرج منها الفريق باستعراض، حمل توقيع الفرقة الناشئة. عرض أذاب التأثيرات الفنية على اختلافها بالمهنة وبرؤية كوريغرافية. رؤية شرفان ليس لها إيقاع معين، سواء السريع، أو البطيء، الشرقي، أو الغربي. ليست لها نظرة راقصة خاصة بها، وليس للكوريغرافيا هنا نظرية سابقة. هي الآلية، التي جاءت سريعة في العرض. ليست أسرع من إيقاعات شاهدناها في أفلام الرعب الأميركية، التقطت المتفرج من أول العرض إلى آخره، من دون فراغات ولا ملل، ما جعلها تسيطر على الفضاء المسرحي. اختارت الفرقة الإيقاع السريع من دون فواصل.. ثم جاء استخدام السينوغرافيا بطريقة مهمة، وهي التي أعطت العمل الإيقاع السريع ذلك. لجمال السينوغرافيا قدرة على قلب الجمال إلى صورتها. بخلاف فرق تقوم الكوريغرافيا عندها على حكاية، موضوع ما، خبريات وقصص. مع فرقة "ميّاس"، هناك فيزيائية جسدية قوية كوجود، من دون وصفة سابقة محددة. كينونة أخرى بسيطة شاعرية، لروح فرقة من جهة النفس، ودائرة الغرائزي في الكشف عن البطن، ولمحرم، أو خمار، خلف الأقنعة. يمكن مقارنة عروض الفرقة مع عروض أميركية أسرع، وأخرى عروض إنكليزية وفرنسية بطيئة. أما مقارنتها مع عروض لبنانية كـ"فرقة كركلا" للرقص الشعبي في بداياتها، أو "مشروع ليلى" فتخضع لمعايير مختلفة في الموروث والأداء في حركة الجسد والمفردة الفردية الأكثر تعبيرية. لكن في عرض ميّاس يلعب إيقاع الوقت الفوري والتواصل الاجتماعي مع العالم وفوران الجسد لعبة التوقيت الخطر. مشهد واحد كان ليخرب كل شيء، ولينتهي العرض. عرض جاء في الوقت والمسافة. فالوقت هو المسافة، والمسافة هي الوقت، ومن دون فجوات إيقاعية تغطي بطئاً ما.
لحظة مضيئة فنياً حضرها العالم، إلا بعض اللبنانيين، اللاهين في ملاعبهم الفوضوية، ولا يتبينون أهمية التفاعل مع العالم، وجوهر المسرح ودوره ومعناه وعلاقته بالحياة الإنسانية، ولا يريدون لا شعراً، ولا رقصاً، نتاجاً لشبكة معقدة من الأزمات اللبنانية الفكرية والدينية والاجتماعية.
هو الجسد إذن آخر مساحات الحرية في لبنان هو المساحة وهو المكان. تعامل الفريق مع المكان الواسع بأقصى الأداء الجماعي، وبتنويع الحركات، وبتأثيرات كثيرة عملوا عليها، وتعرضوا لها بالموسيقى والرقص والغناء. الزمن لعبة خطرة جداً لعبها الفريق مع جمهور رقص معهم، ألغوا المساحة بينهم وبينه. جمهور عالمي من بيئة نقاد، من دون أن يحسبوا حساباً لهذا الجمهور المحلي أو ذاك. فحملوا أشياءهم المتعلقة بهم والعالم والإنسان، أشركوا الجمهور بها، كجزء أساسي من السينوغرافيا البصرية، على مسافة قريبة من الأنفاس، الماكياج، والإضاءة، والاكسسوارات، مساحة خطيرة، منعاً للتكرار والرتابة، بخلاف عروض قصصية تنام ليومين وتعود إليها، تحتكم أكثر إلى الزجليات والأغاني والتقليد. فجاء العرض في شكله معمارية تحد خيالي في الحركة والارتـداد. فعل تواصلي، لا يمكن أن يعمل بمجرد وقوف صبية إلى جانب صبية أخرى، أو كعب إلى جانب كعب، أو يد إلى جانب يد، وإلا سقط في تصور آلي. هذا التصور الكوريغرافي حذفته الفرقة من كونه فقط لعبة حركة، أو ارتداداً بنظرة تنويع وأداء جماعي وبتبادلية فنية لا سبيل لحصرها. ارتدت المحكّمة صوفيا فيرغارا قلادة شجرة الأرز، التي لا يتورع اللبنانيون عن قطعها في شتاء قاس، والمهددة بالزوال بسبب التغير المناخي (نيويورك تايمز).
هو تجريب فني لترميم علاقة اللبنانيين مع المستقبل بلغة جميلة تحيل لبنان للعالم مجدداً.

(لكلِّ إنسان ليل)

حالات ذهنيَّة مشحونة بالتساؤل

رنا صباح خليل

تقدِّم الروائية الإسبانية ليدي سالفير في روايتها (لكلِّ إنسان ليل) الصادرة عن منشورات سول الفرنسيَّة والتي قامت بترجمتها عدوية الهلالي، أسلوباً روائياً يعتمد تدفقات ذهن الشخصية، ورصد ومضات وعيها وما ينتابها من حالات شعورية تتولد لديها بفعل الإحساس المركب بالاغتراب في بلد أجنبي والإحساس بالمرض وكيفية التعامل معه، وهذا الأسلوب هو ما أطلق عليه (ليون ايدل) بـ(جو الذهن) وهو تعبير يكشف عن الجهد المبذول الذي يقوم به الكاتب في الروايات التي تأخذ منحى نفسياً(*).

فقد أدرك ايدل ونقاد آخرون أنَّ التعبير في هذه الحالة متعلق بنوع الأذهان الموجودة في حيز الرواية فأيهما يتم اختيارها لينطق بها الراوي ويصوغها بلغته وأسلوبه الخاص، ذلك أنه كلما كان الذهن أكثر بلادة كان على كاتب الرواية أن يكون أوسع حيلة في إيجاد أساليب تصوفه ببراعة وقدرة تجذب القارئ إلى تلك الشخصية وما يقع في ذهنها، وفي هذه الرواية التي نتحدث عنها هناك شاب فرنسي من أصول إسبانية يدعى «أنس» يبلغ من العمر 35 عاماً، يصاب بصدمة بسبب إصابته بالسرطان، واضطراره إلى الخضوع للعلاج مدى الحياة، فيقرر التخلي عن وظيفته كمدرس فرنسي وعن زوجته ومنزله ومنطقته والهرب بعيداً للانزواء في قرية جنوبية تقع على بعد 500 كيلومتر بالقرب من مدينة بارون، حيث يقدم له معهد سانت كريستوف العلاج المناسب مرة واحدة كلّ أسبوع، يحاول أنس أن يبقى متحفظاً قدر الإمكان، لكنه يصبح مشبوهاً على الفور ويجري رصده ومراقبته، ما يسبب له الكثير من المتاعب.

تتكئ الرواية على ثيمة رفض الآخر الغريب في قرية أوروبية لا تتقبل أعرافها التعامل بودية مطلقة مع من يخالفهم عرقاً وتاريخاً ولغة، فتصور الرواية بذلك صدمة الذات أمام هول الواقع المر الصلب المظلم المحيط بها في رؤية فجائعية، تتأتى من الإحساس بعمق الهوة بين عالم الذات والعالم الخارجي الذي يخالفها ويلونها بعفونته وترديه، فقد جاء في الرواية: «ربما علي أن أتقبل ما لا يمكن تفسيره بانتظار أن أعرفهم بشكل أوضح، وأن أخاصمهم، لكني لم أتمكن حتى الآن من القيام بذلك، كنت أريد أن أفهم، كنت أريد حتماً أن أفهم لكي لا أعترف بالإخفاق وأقع بين براثن اليأس التي ألقاني فيها مرضي في بدايته.

ربما يعدّ هؤلاء الرجال الذين لم يغادروا قريتهم يوماً ابتعادي عن بلدي بمنزلة خطأ يستحق الاحتقار ويمكنهم معاقبتي عليه؟».

ص51 من الرواية.

ومع اشتداد وطأة الإحساس بالرفض ذاك برز الموت في الرواية في أحايين كثيرة كفضاء متعدد الأبعاد ليضطلع بدوره النفسي على الشخصية وبحضوره الجمالي الفني بفعل تماهيه مع مختلف عناصر البناء الروائي، لينتظم بها أو يتقاطع معها وربما يتشكل على صورها كأن يكون الموت نظيراً للراحة وتكون تمثلاته في ذهن الشخصية قابعة في شاهدة على قبر كان يتمنى (أنس) أن تكون له، لكن تلك المنولوجات التي تقوم بها الشخصية استطاعت أن تنبت لنا حيوات أخرى تتمثلها لحظات تجمع أنس بحبيبته مينا في إدراك وترسيخ لديمومة فكرة مفادها أنَّ اتساعات الحياة لا تحدها رغبة انفرادية بالموت أو الإقصاء والابتعاد عن الناس، فإذا كان الموت انفصالاً عن الحياة، فإنَّ مقاربة الرجل للمرأة اتصال بها واتحاد معها وانصهار فيها، وهي العلاقة التي ترجع الشخصية لاكتشاف ذاتها المتشظية الضائعة في تخوم تهويلات المرض، والاستكانة لفكرة المـوت، خـاصـة أنَّ الشخصية كانت مؤمنة أنَّ بمقدورها إعادة اختراع حياتها وتشكيلها بعد أن غزاها اليأس شرط الذهاب إلى مكان بعيد للتخلص من الشخصية السابقة غير المرغوب بها، وليس هناك دالـة على نشوء بـذار جديد للحياة مثل دلائل وجود المرأة، الأمـر الـذي جعل أنس الذي جاء لتلك القرية بهدف محو نفسه بهدوء والموت بعيداً عن العائلة، قد انجذب لإثارات متعددة من التساؤل والتفكر والمناقشة مع الذات بعدما بدأ يرى الرفض والنظرة المستهجنة مـن قبل شخصيات القرية وآرائهم الغريبة حوله وبعد أن وصل بهم الأمر لأن يتهموه بانتهاك هدوء القرية وبأنه شيء شاذ فيها، رغم أنه لم يكن لديه هدف سوى الانفصال عن نفسه بشكل ودي، ولم يكن يتحدث كثيراً ولم يقم بما يؤذي أحداً منهم على كثرتهم، فالرواية كانت تضم الكثير من الشخصيات وكان أهمها صاحب مقهى الرياضة مارسيلين لابلاس زوج فيلومينا الأندلسية ووالد أوغسطين، وزبائن مقهاه ديدي وإميل وجيرار وجاك وإتيان.. وكانت تدور في المقهى نقاشات يتزعمها مارسيلين حول رفض الغرباء، الذي يتحول إلى عاصفة ضد الأجانب والمثقفين والنخب وسكان المدن، ويبرز بين الزبائن جاك جوليو المدرس الفرنسي الذي يتردد بين تأييد هذه المجموعة وأفكاره الكبيرة المعتدلة، وهناك أوغسطين لابلاس، نجل مارسيلين الذي كان يقاوم أفكار والده قدر استطاعته لأنه يقرأ الكتب بشغف، وكان هناك عمدة القرية الذي يتعامل بلطف مع أنس، لكنه يعترف بأنَّ من الصعب عليه معارضة مارسيلين.

لقد دلت التساؤلات الذهنية في الرواية على أمرين مهمين: أولهما دلّ على عملية الاختراق العميق التي قام بها الراوي لدواخل أنس ودواخل صاحب المقهى وروداه بغية الكشف والإخبار عن كل ما يقع في تلك الدواخل من مشاعر وأفكار وخفايا مكبوتة وغير معلنة من قبلهم بأسلوب لفظي ذهني متعلق بأسلوب صياغة سردية خاص بكل شخصية، والآخر دلت تلك التساؤلات أنَّ لهذا الراوي القدرة الفائقة التي تمكنه من الاستقرار ذهنياً داخل نفس وذهن كل من أنس والشخصيات الأخرى على حد سواء؛ وتمكنه من النقل الحي لأحداث وتصورات ورؤى داخلية وقعت في يوميات تلك القرية، وقد جعلت هذه القدرة عملية النقل الحي لمشاعر انس من لدن الراوي لا تخلو من الترتيب والتنظيم المنطقي المبرمج لتلك الدواخل والمشاعر.

* ينظر: القصة السايكولوجية، دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ليون ايدل، ترجمة: د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت1959.

الفاعل والمفعول ولحية الشاعر التلفزيوني

عادل الصويري

العنوان هنا، ليس لمجموعة شعرية، أو كتاب سردي؛ بل هو اختصار لحكاية عجيبة غريبة، ظننتها حين قرأتها في وسائل التواصل الاجتماعي دعابة، قبل أن أصْدَم من حقيقة حصولها في كواليس برنامج أمير الشعراء، الذي يُعد أكبر مسابقة شعرية تلفزيونية تقام في الإمارات.

يروي الشاعر المصري أحمد عايد ما حدث له مع أحد أعضاء لجنة تحكيم المسابقة الراحل الدكتور صلاح فضل الذي اشترط على الشاعر حلق لحيته لقبوله في المراحل المتقدمة للمسابقة.

وحين سأل صاحب الشرط عن العلاقة بين لحيته، والتقييم النقدي للقصيدة قال له: "دا شرطنا" .

ترى، هل من نسق مضمر لهذا الشرط؟

هل أصبح شكل الشاعر، وتسريحة شعره، وإطلاق لحيته أو حلقها، جزءاً من آليات تحليل القصيدة فنياً؟

بين فترة وأخرى، تظهر حكايات غريبة جداً من كواليس هذا البرنامج، كما وأن أحداثاً لا تكون ضمن الكواليس غير المشاهدة، بل تظهر فعلياً على الشاشة، سواء في الحلقات التسجيلية الممهدة للتصفيات النهائية، أو حتى في الحلقات التي تُعرض على الهواء مباشرة.

أحد الشعراء القادمين من اليمن في بداية الحرب يقرأ قصيدة عن تداعياتها المدمرة على بلده، فيقول له الناقد : إن قصيدتك مأساوية ونحتاج للتفاؤل، لذا أنا لا أجيز قصيدتك.

وفي الموسم التالي يأتي نفس الشاعر، ويقرأ أمام نفس اللجنة قصيدة مليئة بالحب والحياة؛ فيقول له نفس الناقد: بلدك تحترق من أثر الحرب أيها الشاعر، وتأتي لنا بقصيدة كلها خيالات وعواطف؟

أين الواقع؟

أنا لا أجيز قصيدتك.

هنا لا يبقى من إحباط هذا الشاعر سوى سؤال منطقي: ماذا يريد هذا الناقد بالضبط؟

شاعر آخر يقرأ قصيدة يقول في أحد أبياتها: "ويُعْجِبُني في الذكرياتِ سَخاؤها"، وبعد الانتهاء يناقشه رئيس اللجنة ويستفسر منه عن سبب رفع "سخاؤها"؛ لأنها – بحسب رئيس اللجنة – مفعول به ومحلها النصب!

وعبثاً حاول الشاعر توضيح أن الفاعل هو (السخاء)، وياء المتكلم في الفعل (يُعجب) هي مفعول به متقدم وهو توضيح صحيح لا لبس فيه، غير أن رئيس اللجنة اختار التنمر على الشاعر المتسابق.

والاغرب أن سيدة في لجنة التحكيم دخلت على خط النقاش؛ لتزيد طين المأزق بللاً بلفظ مفردة (سخاؤها) بالكسر، حين قالت (سخائها).

وحين ضجّت وسائل التواصل الاجتماعي، بهذه الفضيحة اللغوية، ظهر رئيس اللجنة في تغريدة على موقع تويتر ، برر فيها على طريقة (إجا يكحلها عماها) قائلاً: إنَّ الحادثة هي لاختبار أعصاب المتسابق، ليضع نفسه في حراجة أشد من حراجة هفوته النحوية؛ لأن المدونين واجهوه بعدة أسئلة منها هل هو برنامج شعري أم اختبار أعصاب؟

وإذا كان الموضوع اختبار أعصاب، فالأولى اختبار أعصاب الناقدة التي قالت بالجر، في حين قال زميلها رئيس اللجنة بالنصب، بينما الصحيح هو الرفع وهو ما قال به الشاعر.

إنَّ ظاهرة برنامج أمير الشعراء في الإمارات، ودلالة مفردة "ظاهرة" في هذا المورد هي القابلية على الانطفاء؛ تدلل بشكل واضح بعد أكثر من عقد ونصف على انطلاقته؛ أنَّ المال الكثير، والإمكانيات الاعلامية واللوجستية، وبعض الامتيازات الأخرى، لا تكفي لترتقي باللغة والشعر كما يزعم هذا البرنامج الذي بدأ ينحدر بمواسمه الأخيرة، ويميل إلى جزئيات لا علاقة لها بالشعر ولا خفاياه، فضلاً عن الترسيخ غير المباشر للتجارب الشعرية المتشابهة التي أصبحت تأتي للبرنامج بعد أن شاهدت مواسمه السابقة، وخبرت مزاج لجنة التحكيم التي استمرت من دون أي تغيير، إلا بفعل إرادة الموت التي غيبت الدكتور صلاح فضل.

وكل هذه الإشكاليات تعصف بماهية الشعر، وتضعف قصدية الارتقاء به، وربما تعصف بكل ما هو شاعري وجميل، عبر تقنيات وممارسات تشترط حلق اللحية، وتعلن الفاعل مفعولاً به عبر اختبارات أعصاب.

شامي كابور... الألم الراقص

جودت جالي

بعد مصادفة جعلتني أحظى بكتاب عن السينما الهندية أعادني إلى قراءة مقالات محفوظة عندي ومشاهد من أفلام، تأملت في شخصية وسيرة واحد من الفنانين الذين كانوا الشغل الشاغل لنا في طفولتنا ومراهقتنا وشطر من شبابنا. كان صعود شامي كابور (1931–2011) إلى قمة النجومية صعودا فريدا بكل المقاييس (وهو الأوسط في ثلاثي النجوم الخالد راج وشامي وشاشي وثلاثتهم ينتمون إلى عائلة يمارس أبناؤها شتى أنواع الفنون).

بعد 18 فيلما لم يحقق فيها شامي نجاحا كبيرا وأتته الفرصة عندما اختلف الكاتب والمخرج (ناصر حسين) مع ديليب كومار وافترقا فاختار شامي كابور بديلا وأطلقه في أول فيلم رسخ شخصيته الفنية سنة 1957 والتي تعتبر النقيض لشخصية ديليب كومار.

أدرجته (نسرين موني كبير) ضمن كتابها (أعظم عشرين نجما في تاريخ السينما الهندية) بوصفه حائزا على كل شروط النجومية بالمواصفات الغربية، ويتمتع بالجاذبية الفطرية لألفيس بريسلي.

قالت الممثلة والراقصة ممتاز سنة 1968 إنه لن يأتي شامي كابور آخر أبدا.

إنه ليس امتدادا لديليب كومار كما قيل، وصحيح، كما بين الصحافي والناقد السينمائي الهندي رؤوف أحمد (في كتابه شامي كابور مغير اللعبة– 2017)، أن الرجلين لعبا أدوارا مدينية لها ملامح متشابهة وأن شامي كابور لعب أدوارا صممت لديليب أولا ثم أصبحت من نصيبه بعد تخلي ذاك عنها، غير أن لشامي كابور طريقة في الرقص وكأنه يفرغ طاقة جبارة حبيسة وضغطا جسديا وبالتعبير الذي صاغه الفرنسي هنري بيرجسون (élan vital) الوثبة الحيوية، القوة الحيوية، قوة الحياة، مجسدة هنا في رقص شامي كابور.

لقد شاهدت رقصات لشامي كابور يتجاوز فيها حتى حواجز الأمان الضرورية للممثل كقفزته من جدار لجدار بدوران في نفس الوقت لامّا ساقيه تحته.

عندما يرقص شامي فهو يرقص بالمعنى الحقيقي لكلمة رقص.

رقص يتجاوز الإيقاع التقليدي والحركات النمطية لديف آناناد.

قال شامي كابور مرة: "إن صوت أية موسيقى يثير فيّ حافزا قويا للرقص.

الإيقاع لا يأخذ وقتا طويلا ليتسرب إلى نفسي ويسعى إلى تعبير بالرقص. لطالما رأيت الرقص بوصفه تعبيرا مرئيا عن الموسيقى. إن الدافع للرقص كان نائما في لفترة طويلة". لقد تجاوز ممثلين با

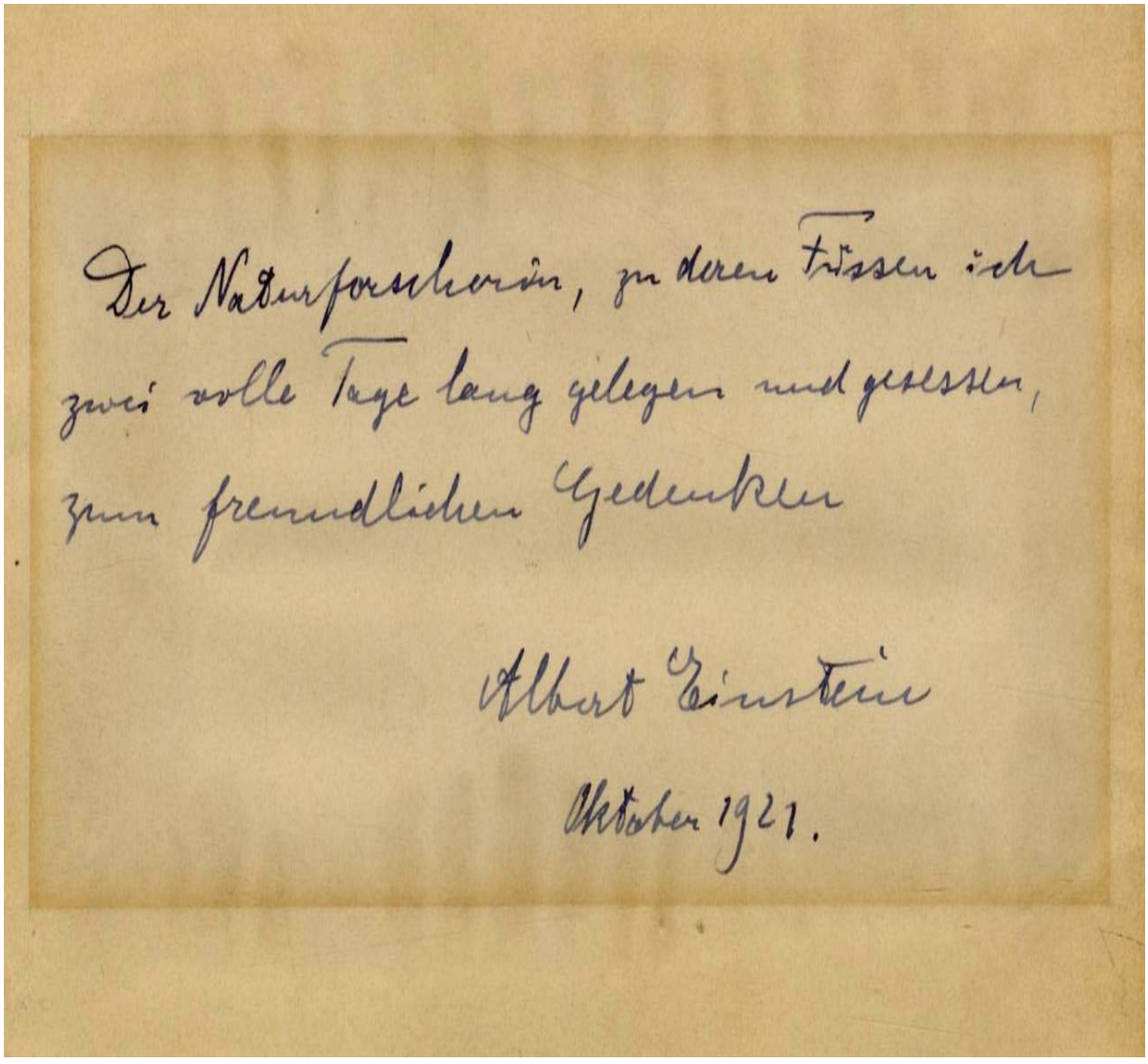
رزين هيمنوا على الشاشة قبله أمثال (ديليب كومار) و(ديب أناند) وشقيقه الأكبر راج كابور الذي اختط لنفسه أسلوبا خاصا، وقد كان ديليب كومار هو العاشق المأساوي، الروح المعذبة، هو النسخة الرجالية من (مينا كوماري) قبل أن تظهر مينا كوماري.

من الجدير بالذكر أن الرقص ليس غير جانب واحد من جملة جوانب، مواهب، تمتع بها راقص الألم، فهو متقمص حالة من الطراز الأول، في لقطة واحدة يستطيع أن يُضحكك وأن يُحزنك الى حد الفجيعة، في تعبير من تعابير وجهه أثناء لقطة مقربة.

يستطيع أن يقنعك بإداء دور السائق واللص والجنتلمان وطائفة واسعة من الأدوار تحتاج الى ثقافة موسوعية وسعة اطلاع ومعايشة اجتماعية لجميع فئات الشعب، وممارسته لفن التمثيل بروح الهاوي وشغفه جعلته إلى النهاية خارج النمطية التي قيدت مواهب ممثلين هنود كثيرين، جعلته خارج النمطية إلى حد الانفلات الذي يجعل الموهبة تتوهج (فيلم برعم كشمير سنة 1964 للمخرج شاكتي سامانتا (1926 – 2009) الذي أطلق الممثلة شارميلا طاغور في أول دور لها.

يستطيع في الفيلم الواحد كشقيقه الأكبر راج أن يعطيك جملة من الشخصيات، أو جملة من الحالات، ويكون فيها متفوق الأداء بحيث يمر خلال الفيلم بمواقف كوميدية ومأساوية ومرحة وباكية وراقصة بانسيابية من دون أن تشعر باللحظة النشاز بل ينتهي الفيلم وأنت معه على المستوى نفسه من التفاعل، سعيدا أو مكفكفا دموعك.

أفلام شامي كابور كمعظم الأفلام الهندية درامية ذات صيغة تجمع بين الترفيهية واستدرار التعاطف مع الشخصيات في مواقف مأساوية والنمطية في نوعية الأدوار ومستواها برغم اختلاف قصص هذه الأفلام، فهي عادة مكونة من حكاية رئيسية تسرد لنا قصة عاشقين من بيئتين وطبقتين مختلفتين على الأغلب يواجهان الصعوبات المعتادة في المجتمعات الشرقية التي تعيق اجتماعهما في حياة زوجية سعيدة، ومعها نجد الخلطة المعتادة من ظلم اجتماعي ومسرات مختلسة والمصائر الفردية ولكن القضية هنا ليست هذه، ليست نمطية صناعة سينمائية، ومستوى فنيا متواضعا أو غير متواضع، بل هي شامي كابور ذو المواهب الخارقة الذي لن يتكرر.



رسال بخط يد آلبرت
آينشتاين كتبها
بالالمانية عام 1928

الصباح
ch.editor@alsabaah.iq
www.alsabaah.iq
Wed. 11 . Jan. 2023 Issue No. 5586 العدد 11 كانون الثاني 2023 الاربعاء