الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 10 أيار 2023 العدد 5678 Wed. 10 . May. 2023 Issue No. 5678

09 تقديس نزار قباني وتدنيسه

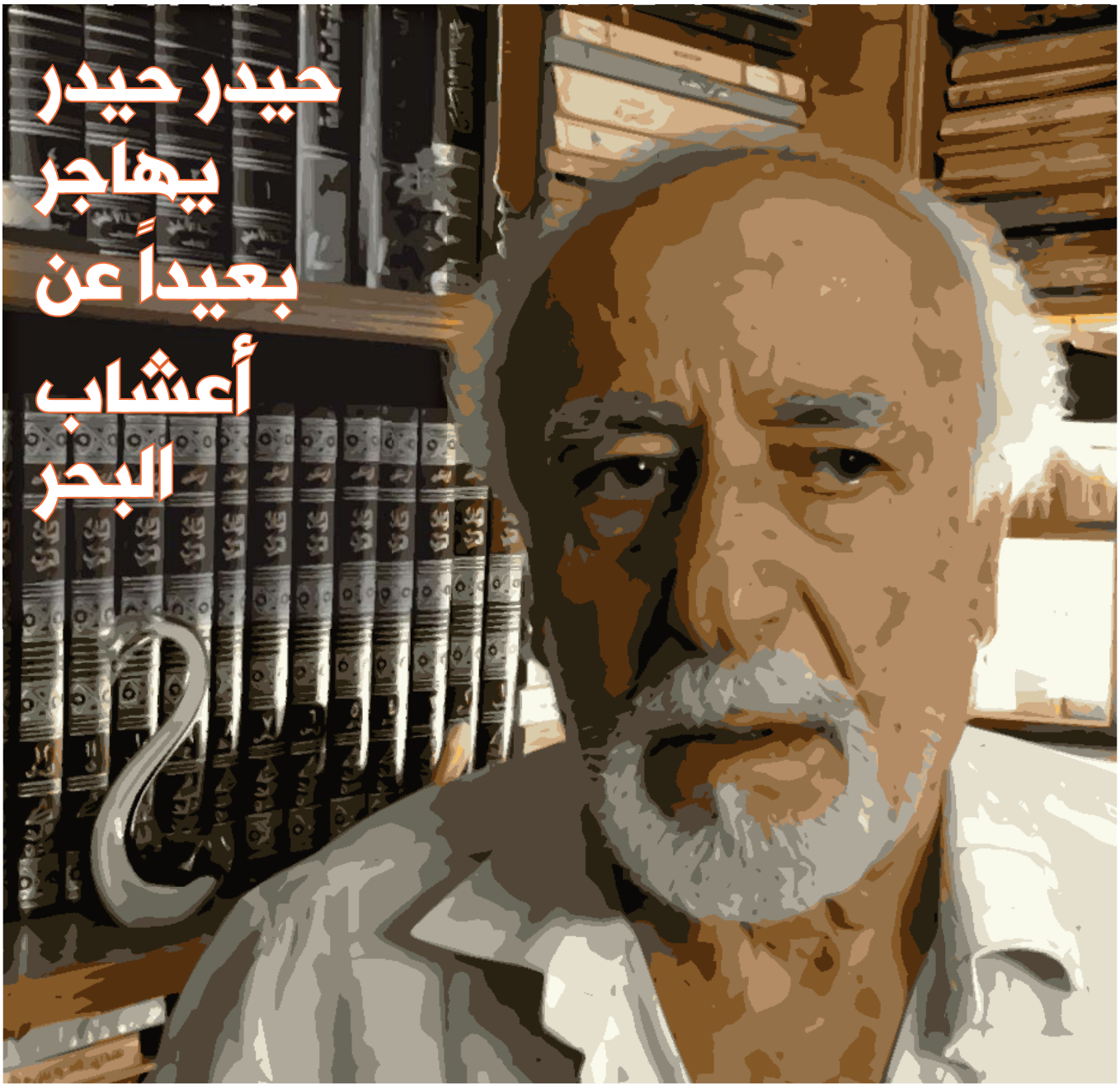
10 العقل في أرجوحة الوعي

13 الفلسفة وصناعة الدولة

14 هرم القوة بين المرأة والرجل

15 الدادائيَّة والسيرياليَّة والسينما المتطرّفة

ch.editor@alsabaah.iq



حيدر حيدر يهاجر بعيداً عن أعشاب البحر

المملكة السحريَّة والفردوس المفقود

جودت جالي

يمكن لرواية (المملكة السحريَّة) 2022 للكاتب الأميركي الراحل راسل بانكس (1940-2023) أن تمسَّ فينا عصباً حساساً يتعلق بالفشل البشري طويل الأمد، يمتدّ لآلاف السنين، في إقامة يوتوبيا اجتماعيَّة ركيزتها الرحمة والعدل من منطلق ديني. لكنَّ اليوتوبيا نفسها التي لا تكفّ عن أن تكون رباطاً وثيقاً مع الأمل هي لغةً تعني "لا مكان" في الحقيقة.

توقف راسل بانكس في العام 1999 عند مكتبة في فلوريدا قامت بعد حدوث إعصار مدمّر بوضع ما تضرَّر بالماء من الكتب والتسجيلات في صناديق كارتونيَّة وتركتها في الخارج لمن يريد أخذها. في واحد منها وجد بانكس أشرطة مسجَّلة وأخذها معه إلى البيت. عندما بدأ يستمع إليها أدرك أنه عثر على شيء مدهش... سيرة ذاتيَّة شفويَّة لشخص يُدعى هارلي مان (توفي بعمر 81 عاماً بعد تسجيل هذه السيرة بفترة قليلة). الواقع أنَّ هذه ليست المرة الأولى التي يوظف بانكس في عمل أدبي سيرةً ذاتيَّة ففي 1998 كتب (فالق الغيوم) التي وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة بوليتزر عن سيرة جون براون (1800-1859) الذي استخدم العنف ليفرض تحرير العبيد انتهى بإعدامه هذا الإعدام الذي حمل مفارقة أنه فجَّر القضيَّة بشكل أوسع قبيل اندلاع الحرب الأهليَّة. كان براون يؤمن أنه "أداة الربّ لتحقيق العدالة" وقاد أنصاره في معارك ضارية ومعه أولاده. إنَّ ثيمة كالتي في (فالق الغيوم) يحاول فيها بانكس أن يُمسك بالتعقيدات الأخلاقيَّة لاستخدام العنف من أجل قضيَّة، هذه المساءلة للتعقيدات الأخلاقيَّة دائماً ما تجد لها دوراً تؤديه في أعمال بانكس. بانتقالنا إلى رواية (المملكة السحريَّة) فإننا ننتقل من عنف الداعين للتحرير إلى الشدَّة الهادئة لإيمان مذهب الهزازين (Shakers) طائفة دينيَّة بروتستانتيَّة

تؤمن بعودة المسيح والمساواة بين الجنسين وتحيا حياة بسيطة تتميز بشدّة الإيمان إلى درجة الاهتزاز عند أداء الفروض الدينيَّة، تأسّست في القرن الثامن عشر في بريطانيا وانتقل قسم من أفرادها إلى أميركا ليسكنوا في المستعمرات). كلتا الجماعتين تواجه عالماً فاسداً إلى درجة لا تطيقه أخلاقياتهما وتسعيان إلى إقامة العالم الفاضل وكلتاهما تمثل بالنتيجة فشل اليوتوبيا وإن كان هذا الفشل يختلف من حالة لأخرى.

"البكرات" تتضمَّن اعترافات هارلي مان التي سجّلها بضمير شاعر بالذنب في العام 1971 بعد فترة قصيرة من إقامة ديزني لاند مدينتها على الأرض التي كانت لجماعة الهزازين يسكنون فيها ويحلمون بتحقق المدينة الفاضلة (مساحتها 7 آلاف فدان)، لكن ديزني لاند هي التي أقامت مدينتها الفاضلة هنا. يقول هارلي

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
مطابع شبكة الإعلام العراقي IMN PRESS

إنَّ الجماعـة جهـدت طـوال سـتين عاماً فـي العيش بالمبادئ الاشـتراكيَّة للكاتب الإنكليزي جون راسـكن والمشـبعة بالقيم الدينيَّة. جاءت أمـه به وبإخوته بعد وفاة أبيهم ليسـتقروا ضمن هذه الجماعة ويحصلوا على ضمان للمعيشـة، وقد بدا له أنه يستطيع التكيف فوراً مع جوّها راغباً في أن يكون "هزازاً" حقيقياً، أحبّ فوراً ما درج عليه أفرادها من كره للنفاق بقدر ما يمكن لفتى مفكر مثله أن يكرهه، وراق له تقشـفهم في الممارسـة الجنسـيَّة حتى في العلاقات الزوجيَّة وتقديسهم "طهر العـذراء" مـا جعله يطمئـن لوضع أمـه الأرملة. تعرف علـى قائد الجماعـة الذي يدعـى إلدر جـون واهتمّ به هـذا اهتمامـاً خاصاً فسـعى الفتـى لأن يكون نسـخة ثانيـة من هذا الرجـل. لكن حدث ما أثبـت له أنَّ هذا الشغف العقائدي والاقتداء بمثال بشري له نهاية أقرب مما يتصور فلم يلبث أن اكتشـف وجـود فتاة جميلة تعطـف عليها الجماعة وتسـاعدها في تحمل آلام مرض السـل. فـوراً يحدث التعـارض الحاد فـي العقل الفتي المليء بالحيويَّة ما بين المثال "الهزاز" والشهوات التي يحرمهـا، ويجد النفـاق تربته الخصبة فـي عقل الفتى وسـلوكه. حتى بعد سـتين عاماً لا يُفضـي لنا هارلي بما حدث بالتفصيل في علاقاته الجنسيَّة، ولكنه حدث.

إنَّ الفتاة سـادي برات هي البرهان المجسد أمام هارلي على أنه لا يمكن أن يكون هزازاً، لا يمكنه اتباع المثال الهزاز، لا هو، ولا هـي، ولا حتى إخوته وأمه. مع ذلك فالمسـتعمرة بحاجة اليهم للعمل. على هذا يكبر هارلي ويصبح بوظيفة المطور للمستعمرة إلى أن يمتلك القدرة على شـرائها ثم يبيعها أرضاً مهملة إلى شركة ديزني بعد أن انهارت الجماعة ومثالها الاشتراكي بنسيجه الإيماني.

إنَّ اليوتوبيـا تتقـزّم أمـام التأريخ وأحداثـه التي تثبت لنـا أنَّ أيَّ مثـال عظيم تبتكـره المخيلـة لا يمكنه أن يقف نـداً للنظام القائم على اقتصاد السـوق وعقليته، ولا حتـى يمحـو أو يقلل من قـوة الرغبات الإنسـانيَّة. يبين لنا هارلي كيف أنَّ حبَّه لسـادي أسـهم في انحدار المستعمرة إلى الخراب عن طريق غيرته من القائد إلدر جون الـذي كان يتقرب أيضاً إلى سـادي. مع ذلك يقرّ هارلـي بأنَّ قصتـه أكبر منـه أو من سـادي "إنها قصة سـقوط نيو بيثاني (المسـتعمرة) وصعود مملكة ديزني السـحريَّة" حيث يحـل ميكي ماوس محـلَّ المخلص الخيّر. في هذه الرواية يستكشـف بانـك أكبر الثيمات وأكثرها تعقيداً من خلال حياة الشـخصيات العاديَّة وأفكارهـا والصراعات التي يُجبـرون على خوضها، وهو توجـه جديد في فنـه القصصي، لكنَّ القـدر لم يمهله ليخوض تجربة مشابهة فتوفي في كانون الثاني من هذا العام.

من آواخر أجيال «الزمن الجميل»

الحنجرة العميقة إيلي الشويري

يقظان التقي

غيـبّ الموت الفنـان اللبناني الكبير إيلي شـويري، من الرعيل الثاني في السـاحة الموسيقية والغنائية وفي المسرح الغنائي ،كان نجماً كبيراً في مكانته الفنية العالية، مـن أصحاب الامتيـاز في حضوره إلى جانـب الفنانين الكبار . صوت اسـتثنائي ، حنجرة عميقة برجع الصدى ، والأجراس الموسـيقية والحساسة في اللحن والمدى، والخطاب الفني الوطني .

رحل الموسـيقار الفنان إيلي شويري من مواليد بيروت ، سنة 1939، ولد في العصر الذهبـي الفني، جيل الفنانيـن الكبار محمد عبدالوهاب وفريـد الأطرش ، أم كلثوم ورياض السنباطي وعبدالحليم حافظ وكارم محمود ومحمد عبدالمطلب وفايزة أحمد ممـن رسـموا أيقونة الأغنية العربيـة ، زمن الحنين ، الذي بدأ فـي القرن الماضي، وزمن الموسـيقى الحقيقـي والأصيل ، زمن الثورة في الغنـاء والتلحين ، وقد أكمل رسالته بجهود كبيرة، وإن عانى في سنواته الأخيرة تراجعاً في صحته .

بـدات رحلتـه بالتحديد فـي الإذاعة الكويتيـة عـام 1960، جمعته الصدفـة يومها بالملحـن الكويتـي الراحل عوض الدوخي الذي راح يشـجعه علـى تعلُّم العزف على العود مع زميله مرسـي الحريري، وهو ملحن مصري كفيف..

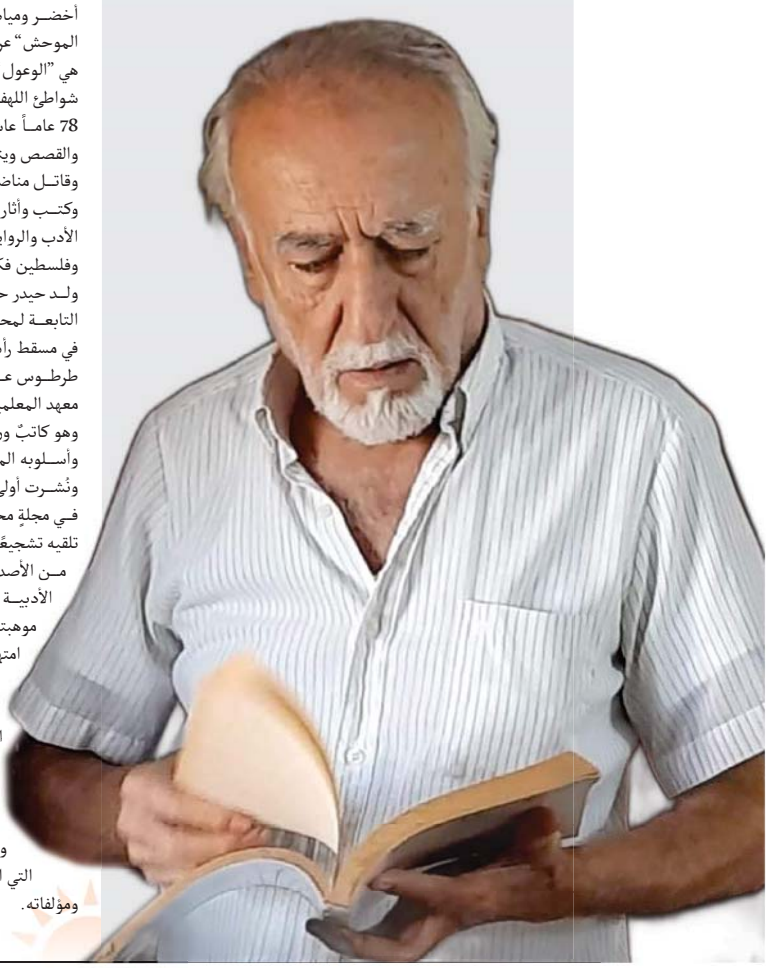
فـي منتصف عام 1962 وصلـت إلى الكويت فرقـة «الأنوار» اللبنانيـة ضمن جولة فنيـة كانت تقوم بها، وكانت تتألف من عدة مطربيـن لبنانيين بينهم وديع الصافي وسـعاد الهاشم وزكي ناصيف وتوفيق الباشـا، ومنذ تلك اللحظة ، استيقظ الحنين في نفس الفنان إيلي شويري وقرر العودة إلى بلاده ، عضواً في فرقة كورال تضمه إلى شـمعة ونقولا الديك. فكان من ضمن الفريق المرافـق لعدد من الفنانين بينهم فهد بلان ونزهة يونس.أما المرحلة الأهم في انطلاقة الفنان شـويري فكانت مع الأخوين رحباني. شـارك شـويري مع الرحابنة في 25 عملاً مسـرحياً ، منها : "الشـخص" ، " فخر الديـن" ، "الليل والقنديل" ، "صـح النوم" ، "دواليب الهـوا" ، وفيلم "بياع الخواتـم"...لم يكتف الفنان إيلي شـويري بوقوفه إلى جانب الكبار، فأطلق العنان لأعماله ، حيث كتب "بلدي" و"أنت وأنا يا ليل" ، من شـعره وألحانه وغناء وديع الصافي. كما غنت له الفنانة القديرة صباح ، وسميرة توفيق ، وماجدة الرومي ، ومنذ بداياته الفنية ترجم شـويري عشـقه لبلده بالأناشيد، التي صارت على كل لسان إبان الحرب الأهلية التي دارت بين عامي 1975 و1990، ومنها «بكتب اسمك يا بلادي»، التـي ألّفها ولحّنهـا عام 1973، وغناها أول مرة المطـرب اللبناني جوزف عازار، ومن ثم ترددت على لسـان العديـد من الفنانين العـرب، ومنهم الممثل السـوري دريد لحام..ومن أبرز أغنياته: «صف العسـكر» و«يـا أهل الأرض» بصوته، وأغنية «تعلا وتتعمـر يا دار» التي غنتها الراحلة صباح ، وكتب أشـهر أغاني وديع الصافي، مثل: "زرعنا تلالك يا بلادي " " بلدي، أنت وأنا يا ليل"، "من يوم من يومين"،" يا بحر يـا دوار". غنـت ماجدة الرومي من ألحانه «سـقط القناع» و«مبـن النا غبرك» و«ما زال العمر حرامي»، وتنافسـت كل من صباح وسـميرة توفيق على أداء أغنية «أيام اللولو»، التي أثارت في حينها نزاعاً . وكان أوجد واهتم وحقق شـهرة أكثر من فنان وفنانة ، منهم :الفنانة داليدا رحمة ، فكتب لها مسرحية "قاووش الأفراح" ، وغنت له الأغنية الشـهيرة "يا بلح زغلولي". وكذلك غنت له ماجدة الرومي "سـقط القناع" و"مين النا غبرك" و"ما زال العمر حرامي" . كذلك تنافسـت كل من صباح وسـميرة توفيـق على اداء أغنية "أيـام اللولو" التي أثارت ضجة في عالم الغناء .ووضع الحاناً لمطربين آخرين ، بتلك الحساسـية الفنية مـن داخل العمل والنتاج ، وليس من خارجه ، ولم تأت أعماله برّانية ، أو اسـتعراضية ، بقدر ما أسـهمت في الإنجازات الإبداعيـة . لم يكن مجرد فنان ، لم يغادر سـاحة الاحتجاج والنقد لأوضاع البلاد ، وقـدم فيها موجـة متجددة من الأغانـي الوطنية والحماسـية الدرامية ، من زمن الشغف، والالتزام والتجديد.

رحيل الأديب السوري الكبير حيدر حيدر (1936 - 2023)

ترك نشيده ولحق بنوارسه المهاجرة بعيداً عن أعشاب البحر

ببساطة وألمٍ ووجعٍ لا يكتفي الفقدان بجعلنا كائنات هشة وربما بليدة أحياناً مستاءة من التاريخ والغياب والموت والفجيعة والخسارات، كأنما أمواجٌ تتلاطم على أوجه الحياة فتحيلنا إلى كائنات وداعٍ لراحلين موتى أو مهاجرين أو هاربين أو مختبئين، هكذا يُلقي حيد حيدر وليمة أعشابه المنحدرة من جبال طرطوس إلى أعماق البحر المتوسط روحه صاعداً بها سماوات الكتابة والرأي والحياة والرواية.

دمشق: علي العقباني



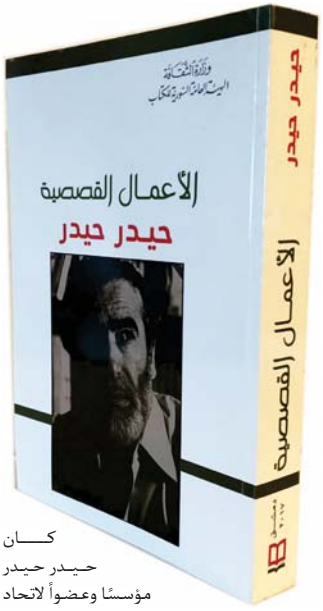
هكذا يلقي لنا صاحب "وليمة لأعشاب البحر" وليمته الأخيرة تاركاً لنا كماً كبيراً من الأسئلة والروايات والفجائع والأحلام، هكذا يرحل حيدر حيدر أحد أعمدة الرواية العربيّة في القرن العشرين، فيصبح العام بارداً وبلا غناء، ولا نسمع من بعيد سوى غناء طائر مستوحش في وحدته ينشد حقلاً أخضر ومياه بحر بلا حدود، يتركنا في هذا "الزمن الموحش" عراة وسط الأسئلة والموت والرحيل، وها هي "الوعول" تغادر غاباتها وتترك فيضان البحر على شواطئ اللهفة وحيداً.

78 عاماً عاشها حيدر حيدر يكتب الروايات والقصص ويناضل كمثقفٍ ثوري عمل في الجبهات وقاتل مناضلاً ضمن صفوف المقاومة الفلسطينية وكتب وأثار زوابع من الحوارات والنقاشات حول الأدب والرواية والثورة والنضال والمثقف والثقافة وفلسطين فكانت "أوراق المنفى".

ولد حيدر حيدر عام 1936 في قرية حصين البحر التابعة لمحافظة طرطوس، تلقى تعليمه الابتدائي في مسقط رأسه، وتابع تعليمه الإعدادي في مدينة طرطوس عام 1951، ثمّ تابع دراسته وتخرج في معهد المعلمين التربوي في مدينة حلب عام 1954 وهو كاتبٌ وروائيٌّ سوريٌّ تميز بشخصيته المتمردة وأسلوبه المتميز والمتفرد في الكتابة والأسلوب، ونُشرت أولى محاولاته القصصية بعنوان "مدارا" في مجلةٍ محليةٍ في مدينة حلب، وكان ذلك بعد تلقيه تشجيعًا كبيرًا من مدرسه للغة العربية والعديد من الأصدقاء المحيطين به، إذ بانت اهتماماته الأدبية في ثاني عامٍ دراسي له، وبدأ بتنمية موهبته الأدبيّة منذ ذلك الوقت.

امتهن التدريس لفترةٍ من الزمن بعد تخرجه، وانتقل لاحقًا إلى دمشق العاصمة بغية الاندماج مع مناخها الأدبي والتعاطي مع كتاب ومثقفين من شتّى التوجهات والاهتمامات.

كتبَ أولى قصصه الأدبية بعنوان "حكايا النورس المهاجر" عام 1968، ونُشرت في مجلّة الآداب اللبنانيّة التي استعان بها بدايةً لنشر أغلب قصصه ومؤلفاته.



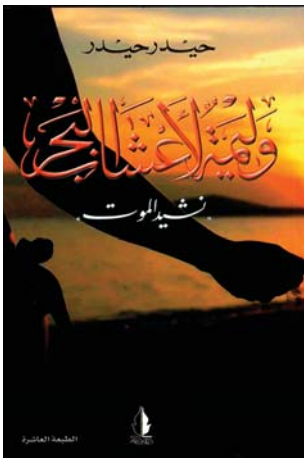
كان حيدر حيدر مؤسسًا وعضواً لاتحاد الكتّاب العرب عام 1968 وعمل في مكتبه التنفيذيّ، وكان مؤلف "الومض" لعام 1970، أولى منشورات هذا الاتحاد.

تابع مسيرته الأدبيّة في الجزائر بعد أنْ سافر إليها عام 1970، وعمل مدرسًا في مدينة عنابة، مشاركًا في الثورة الثقافيّة الجزائريّة.

استغرق في كتابة أولى رواياته سبع سنين، وكانت بعنوان "الزمن المتوحش"، ونشرتها دار العودة في لبنان عام 1973، مستوحيًا مضمون الرواية من تجربته في مدينة دمشق ومناخها الثقافي والسياسي.

عمل لاحقًا كمصحح لغوي في لبنان، التي هاجر إليها بعد عودته إلى دمشق واستقالته من مهنة التدريس، وأضاف هناك مجموعة "الفيضان" القصصيَّة إلى قائمة أعماله التي أصدرها اتحاد الكتاب الفلسطيني عام 1975.

التحق حيدر حيدر بالمقاومة الفلسطينيّة من خلال الإعلام الفلسطيني الموحد واتحاد الكتّاب الفلسطينيين في بيروت وكان ذلك متزامنًا مع بداية



الحـرب اللبنانيَّة، وخلال فترة الحرب نُشـرت روايةٌ له بعنوان "التموّجات" و"الوعول"، وفُصِلت روايتا "الزمـن المتوحش" و"الفهد" عـن مجموعة "حكايا النـورس المهاجـر" ونُشِـرتا بشـكلٍ مسـتقل، كما أعادت دار الحقائق في بيروت طباعة ونشـر "حكايا النورس" و"الومض".

هاجـر حيدر حيدر مـن بيروت إلى قبـرص، وعمل هنـاك في مجلـة الموقـف العربـي الأسـبوعيَة في أوائل الثمانينيات، عـاد بعد عامين إلى بيروت بعد أنْ قضى تلك الفترة مسـؤولًا عن القسـم الثقافي في المجلّة.

عـاد ثانيـةً إلى قبـرص ليعمل مسـؤولًا عن القسـم الثقافـي في مجلة "صوت البلاد" الفلسـطينيَّة كردة فعلٍ لإلغاء ورحيل المقاومة الفلسطينيَّة عن بيروت عـام 1982 بعـد الاجتياح الإسـرائيلي، وفـي العام 1984 نشر أول طبعةٍ لرواية "وليمة لأعشاب البحر.. نشـيد الموت" فـي قبرص، وهي الروايـة التي حلل الأصوليون دمه من أجلها، لكنهم فشلوا في إسكات الكلمات عن أنْ تحلق في سـماوات الحرية والألق، ليعود بعدها إلى سـورية الوطن ليتفرغ لعمله الأدبي ويعـود إلـى بيته في حصيـن البحر والذي يسـكنه منذ العام 1985 بعد عودته من أسـفاره الطويلة بين دمشق وبيروت والجزائر وقبرص وباريس.

تقـوم تجربة حيدر حيدر الروائيَّة فـي روايته "وليمة لأعشـاب البحر" والتي أثارت ضجـة كبيرة في مصر أدت إلـى إهدار دمه من قبل الأزهر، على أحداث لم يعشـها هو، في مدنٍ عراقيَّة وجزائريَّة وهو السوري، ووصف فيها حيدر حياة العراقيين في جنوب العراق في الأهوار والمسـتنقعات وتحدث عن مشـكلاتهم كأنَه عراقي، وهو الروائي السـوري الـذي تناول هماً عربياً وغاص في مشـكلات لا ناقـة له فيها ولا جمل في العراق والجزائر وهذا يدلُّ على اتساع أفق الرؤية عنده وإنسانيته اللامحدودة.

وكمـا حال الكثير مـن المثقفين فـي بلادنا والذين كانوا صـدى لطلائع ما بعد الثورة الفرنسـيَّة. حينها كان حيـدر ورفاقه يفكرون فـي تغيير وتبديل الواقع القائم، واليوم يقول حيدر: أصبحنا في وضع العالم كله يرثينا عليـه. فهناك الخـراب الثقافي، والخراب الاجتماعي، والدمار الاقتصادي

كان حيدر واحداً مع أبناء جيلٍ أدبي مميزٍ في تجاربه وأفـكاره وأحلامـه، والذين أدخلـوا مفاهيم الرواية الحديثة بعد أنْ عرفـت الرواية الاجتماعيَة الوصفيَّة التـي كانت تُعنـى بالأحداث والوقائـع، هذا الجيل أدخـل تغييـراً جذريـاً على الرواية السـوريَّة اسـمه "الأسـلوب التعبيري" الذي اهتمَّ بالعالم الداخلي، وحول هذا يقول حيدر: الرواية التعبيريَّة التي كتبتها دخلت فـي مجالات علم النفس واللاشـعور الفردي والجماعي، الأحـلام والكوابيس عند الإنسـان. لقد كان الزمـن في الروايـة الوصفيَّـة الاجتماعيَّة يجري بشـكل وقائـع يوميَّـة مملـة، علـى عكـس الرواية التعبيريَّـة التـي أحالـت الزمن المسـتمر إلـى زمنٍ متناوبٍ ومتقطع، فلم يعد لديّ الزمن مسـتمراً، بل مَوّجٌ ويظهر هذا التغيير في أسـلوب تيار الوعي عند جويس وبروست وفوكنر وفرجيينا وولف، أضف إلى أنَّ الذاكرة هنا أمسـت ذاكرة متنقلة، هذا الأسـلوب واحدٌ من التغييرات الجذريَّة في الرواية العربيَّة.

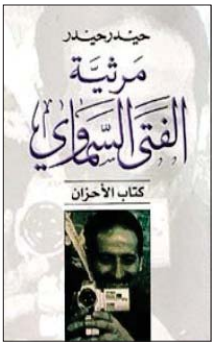
روايته "الفهد" تحولت إلى فيلمٍ سينمائي لاقى شهرة واسعة في العالم العربي.

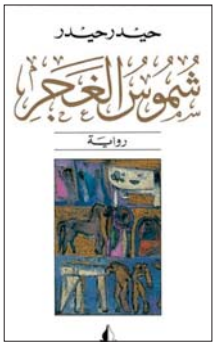
صـدرت الطبعة الأولـى لروايته "مرايـا النار، فصل الختـام" عام 1992 مـن دار أمواج في بيـروت، أما روايته "شـموس الغجر" فقد صـدرت طبعتها الأولى عام 1997 من دار ورد في دمشـق.

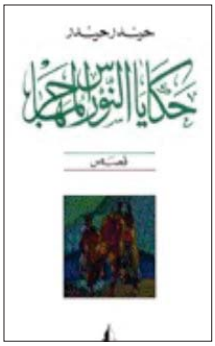
بعـد الأحداث التي جرت في سـورية والعالم العربي منذ العـام 2011، مثلها مثل اليمـن وليبيا والعراق ولبنان، يقول حيدر: لقد طال هذا الوضع حتى الحيز الجغرافـي لهذه البلاد. فأين وكيـف يبقى لنا أي أملٍ أو إمكانية الخروج من هذا الوضع غير الإنساني وغير المعقول؟ اليوم حتى الحيوانات تعيش أحسـن منَّا. أصابتنا شـروخٌ عميقة جداً، أولها الجريمة الطائفيَّة التـي عمَّت بلاد العرب، ولم تحـدث إلا في العصور المنقرضة، وما قبل الاستقلال، وبدل الولاء للوطن صار الولاء للطائفة.

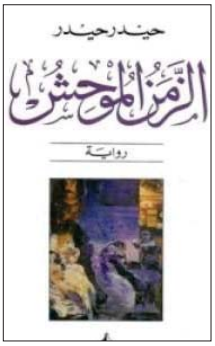
روايتـه الأخيرة "مفقـود" اختار لكتابتها الأسـلوب الوثائقي وعنها يقول حيدر: "(مفقود) رواية وثائقيَّة، والصـوت فيهـا كان عالياً ضد الطائفيَّـة والإرهاب، فالوطنيَّـة هـي الأسـاس، والشـعور أنـكَ ضد هذا الإرهـاب الذي يحدث في الداخـل والخارج على حدٍ سـواء دفعني إلـى تحقيقها، لهـذا كتبـتُ (مفقود) كموقـفٍ كان عليَ أنْ أسـجّله، وبـراءة ذمة من هذا الجنون، ومـن هـذه الطائفيَّة الحقيـرة والبغيضة. كانـت مفقـود إدانة لكل الأطراف التي أسـهمت في قتل المواطن السوري، ومحاولة إذلاله".

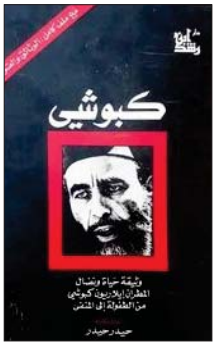
كتابـه الأخيـر (يوميات الضوء والمنفـى) التي صدر عن دار ورد بدمشـق، سـيرة ذاتيَّـة، وفيها يكتب حيدر مسـيرته منذ خروجه من القرية إلى طرطوس، وبعدهـا إلى حلـب، ومنها إلـى دمشـق وبيروت، وصولاً إلى قبرص والجزائر وباريس. هي سـيرة وقائع مديدة وطويلة، وفيها يكشف عن أسرارٍ للمرة الأولى. مختصـر القول هي رحلة حياة خلال أكثر من نصف قـرنٍ منذ رحل فيها عن "حصيـن البحر" وعاد إليها عام 1985.

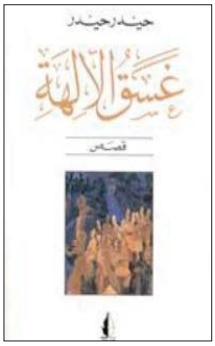


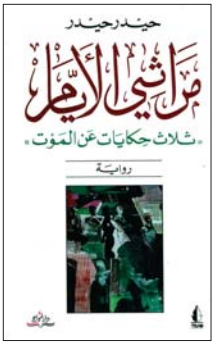


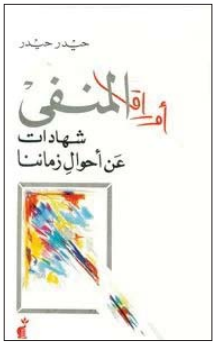


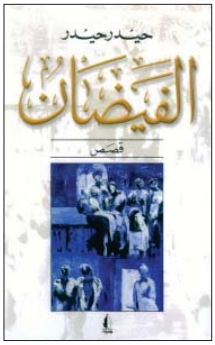












التخييل والبحث عن الهوية في رواية «فومبي»

منح النص السردي النص الأدبي قيمة فنية مكنته من الخوض في أعماق الفكر والأدب، ومنح الكاتب سلطة وحرية في التخيل والكلام، مما أدى إلى انفتاح معناه وتداخل بعضه بمفاهيم مميزة. الروائية بدرية البدري من أهم العلامات الأدبية والإبداعية المشرقة في الأوساط الثقافية، وذلك لترسيخ حضورها على الساحة الأدبية، وتمهيد طريقها الإبداعي بقلمها المتوهج ورؤيتها السردية الرائعة.

رواية فومبي استحضار ذكريات مع الألم ترسم أشكال الصدام والمناورة التي فرضتها الهيمنة. التي تركت آثارًا أدبية وثقافية مميزة، إذ سرعت وتيرتها الإبداعية في إنتاج عملها الأدبي، فاحتل إنجازها الأدبي مكانة بارزة من حيث الكم والنوعية، ليدل على قدرتها وثقافتها الواسعة التي تمثل ظاهرة أدبية مميزة.

د. رائدة العامري

عند قراءة رواية (فومبي) تتبادر إلى الذهن العديد من الأسئلة التي منها:

- لماذا اختارت بدرية البدري هذا العنوان ؟
- ما هي البيانات الأساسية التي تنسج النص الروائي في إطار الوضع الأيديولوجي ؟
- ما صورة الانتماء في الرواية ؟

في الحقيقة نحن نواجه نوعًا أدبيا آخر، وهو رسالة أدبية تاريخية ثقافية. حاولت الروائيةَ ربط الأماكن الحقيقية بالشخصيات بدقة طبيعية، استمدتها من الواقع الذي يحمل أسماء وأماكن تلامس العقل الجمعي المتعلق بقضايا تعبر عن واقعهم الأيديولوجي، تطمح إلى توثيق تاريخي لها، وتكشف حقيقة الأحداث في المجتمع، وتكتسب أهمية إلى حد ما كي تثير قضايا إنسانية وثقافية وفكرية ، وتحفز التفكير والحوار مما يجعل الأخير شرطا للإثراء. ومع ذلك، فإن اختيار موضوع الهوية مادة في الرواية يتجاوز المستوى الدلالي إلى المستوى السردي ، إذ يرتبط بقضية عميقة، إذ لا توجد قضية من دون قصص، ولا يوجد موضوع من دون تاريخ يتطلب سرد الأحداث، إذ توفر الظروف المناسبة لتغيير أنماط السرد وإنشاء أنواع جديدة غير عادية.

اتخذت الروائية طريقاً تجسدت فيه الأحداث الواقعية بأسلوب خيالي، إذ جمعت بين الشخصية والحدث من خلال استحضار الماضي وإسقاطه على الحاضر مع اضطراب الثوابت التي كانت تحكم الرواية التقليدية لإلغاء التقليد، بتسلسل الزمن الذي يسيطر على السرد التقليدي، لذلك تقطع الروائيةَ الرتابة للمتلقي، وتعطي النص أبعادًا خيالية، وفقًا لقول أينشتاين (الخيال أهم من المعرفة)، وهذا يتماشى مع تطور مسار الرواية.

لقد شكّل الإنجاز الخيالي للكاتبة آليات العمل السردي خطابًا لراوٍ محترف يمتلك المهارة في استخدام أدواته الفنية من خلال المداخلات التي اعتمدها لتمثل الخطاب السردي بالصورة النهائية للبنية اللغوية التي تتبناها العناصر السردية، لتشكل بنية جسم الرواية، من خلال استخدام تقنيات السرد وأدواته وآلياته في بث قوانينها ومواقع تشكيل السمات الكاملة لذلك الخطاب السردي، فضلا عن الصيغ السردية ووجودها في بلورة ملامح تشكيل القصة.

لم تكن علاقة الرواية بالأخرى عابرة، لكنها بدت عميقة وصلبة، لأن موضوع البحث عن الذات شكل رافدًا للرواية بأحداث صاخبة، وفتحت الطريق للتعامل مع قضايا مختلفة مثل قضية الهوية والوجود، مما يؤدي إلى رؤية الحرية والتضحية والموت، من خلال ثيمة الالتزام والغدر، باستخدام التقنيات بشكل فعال، وكذلك الآليات والأدوات التي تستند إليها هذه التقنيات في تقديم العنصر المسيطر للأحداث، والرؤية التي تتشكل في ذهن المتلقي، سواء كان ذلك حقيقياً أو متخيلًا داخل النص .

تبدأ الراوية بالسرد من خارج الرواية، فتنظر إلى أحداث الرواية من موقع الراوي الغائب، مستخدمة الضمير الغائب (هو)، في نص بينغا إذْ تقول: (كان يسير في موكبٍ مهيب يحيط به عشرات التابعين يُمسك بيده عصاً طويلة تُطلق نارا يقتل بها أفراد قبيلة الباسوكو تلك التي لم تترك قبيلة لم تخطفْ أحدًا من رجالها لتضحي به في الليالي التي يختفي فيها القمر ثم تأكل لحمه بعد أن تشويه على نار تظل متقدة لليلتين متتاليتين).

إن استحضار الذات / الآخر بمثابة استجواب روح الأشياء بالخيال، وما تشهده من انتكاسات فكرية وأيديولوجية، حيث تكشفها للمتلقي الذي هو تحت عباءة الصمت بالدلالة الإيجابية للضمير (هو) كخدعة سردية تحسبها الروائية الابتعاد عن الكشف عن الذات؛ لذلك نجد الراوي الغائب لا يشارك في الأحداث، ويكشف ما بداخل الآخر ، فيعرف ما يدور في عقله.

إذ إن العلاقة بتأكيد الذات لا تقوم على وجهة نظر الصلة المحددة بين الواقع / الإنتاج ، بل على أساس جعل الواقع ككل معقدا في جدلية مستمرة التفاعل بين عناصره ومستوياته، فضلا عن السلطة والهيمنة كجزء من ذلك كله.

وضعت الروائية لعبة اغتراب زمني لتمنح فرصة أن يكون حاضرًا متجاوزًا العُقد، يستعير قناعًا ليكشف عن المكبوت، ويعيش لحظة حاضرة وإن كانت غائبة.

وفي موضع آخر، بقولها : " كل الحكايات لها بدايات لا يعرفها إلا أصحابها ".نص ستانلي .(احضر إلى باريس لأمر مهم.. علت الابتسامة وجهي وأنا أقلب البرقية بين يدي، نظرت إلى الاسم المرسل إليه طويلا قبل أن أوقع تحته بصفتي حامله، فلا اسم سواه يمت لي بصله أنا الذي اخترت اسمي وصنعته حتى أصبح ما هو عليه

الآن.. أنا لست جون رولاندز ولا حتى جيمس هورن واسمي الذي سأحمله يوما سأكتب أحرفه بنفسي دون أن يعلمني إياه أي أحد ولا حتى أنت.. هذا ما قلته للمرأة التي قالت لي إنها أمي حيث رأيتها لأول مرة وأنا في الثانية عشرة من عمري في إصلاحية سانت أساف بعد أن أكدت أنها ستعرف والدي عندما أكبر وأصبح مثله).

وتقول:

(لن أترك له اسمي الذي تعبت من أجل الحصول عليه ... ستانلي هكذا أصبح اسمي بعد أن قلدت توقيع السيد ستانلي وأصبحت ابنه بالتبني أنا لا أريد مالا ولن أطالب بإرث عندما يموت، كل ما أريده اسمه وعليه أن يشكرني أن أعرف بذلك بدلا من أن يغضب لأنني سأخلد اسمه عندما أصبح ابنه الذي لم ينجبه طول حياته. لم تكن لي قضية في حياتي إلا اسمي...)

تتجلى الدلالة الرمزية على اغتراب الذات، وتحول القيم والمعايير إلى أضدادها وتناقضاتها المروعة، فتتحول اللغة من أرقى تعبير عن الوجود الإنساني والحضارة والثقافة والجمال إلى قوة متداولة في سوق القوة التدميرية. إذ كل الاتجاهات غائبة في النص وصوت واحد يسيطر على كل الأصوات وهو صوت الراوي يمسك بزمام الأشياء ويمثل الحركة المستمرة في الرواية. منح النص بعدًا تاريخيًا في توظيف جدلية الصراع ، كي ينمو التضارب بين الاسم والابن الشرعي ليشكل شكلاً من أشكال الصراع مع الذات، ويمتد هذا الصراع إلى الآخر. تدل اللغة على ميل الكاتبة من خلال الخطاب إلى الاستسلام لتلك الأحاسيس والمشاعر والغرائز في النص السردي، فتبرز إبداعاتها من دون أي إحراج للأماكن أو الزمان. وفي هذا المسار لا تكتفي الكاتبة باستحضار عناصر طبيعية وبإرث أسطوري ، بل تلجأ إلى خيالها لتكمل صور الإعجاز الناتج عن وصف مبالغ فيه من قبل الراوي .

تقول : (هل كنت كاذبا عندما ادعيت ألما في صدري لأسافر إلى تلك البلدان ذات الطقس الأدفأ باحثا عن أرض لم يصل إليها الأوروبيون بعد بالطبع ؟ لا، فثمة ألم في داخلي يأبى الرحيل، ألم لا يبرئه أو يخفف من حدته إلا المال الذي يصطف فوق بعضه ويملأ خزائني الفارغة حتى آخرها والاستمتاع برؤية الأراضي المنبسطة بامتدادها اللانهائي من دون وجود أي سوء يعوق بصري عن السفر بداخلها وتأمل صناديق الذهب والألماس المتهادية فوق رؤوس العبيد كنجوم تحرس عتمه الليل بينما أكون أنا القمر الوحيد المشرق في تلك البقعة).

يستخدم النص الإخباري تقنية الاسترجاع التاريخي، فتستمر الشخصية الرئيسية في سرد قصتها وسيرتها الذاتية ، بينما تظل في نفس المكان مع وجود تقنية الوصف كوصف الأراضي، والصناديق الذهبية، والأشخاص، والأماكن وما إلى ذلك، مما جعل النص في الغالب أسيرًا لذاتية الراوي، سواء كان وصفًا أخلاقيًا أو حسيًا.

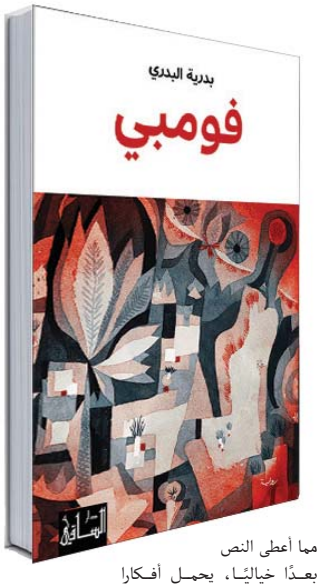
منح النص السلطة الذاتية ـ بصيغة المتكلم ـ والقدرة على التأثير في توجيه المتلقي يجعل منه مهيمنًا على الأحداث ليفرض صوته المنفرد، ويكون مصدرًا لكل المعلومات الذاتية التي يتم تقديمها عن الأشخاص والمكان والزمان ، بحيث يكون المتلقي أسيرًا لما يقدمه الراوي. وتتلون المشاعر باستخدام الضمائر، ويستمر سردها في أكثر من ثلثي الرواية، وكأننا أمام سيرة ذاتية، أو أفكار عاطفية للراوي، وهذا لا يُفهم خروجها عن السرد القصصي. لم يكن التلاعب بالضمائر استخداما عشوائيًا، بل كان تعدداً متعمد من قبل الكاتبة ليشمل عدة دلالات، منها الكشف عن الاضطرابات التي تعاني منها الشخصيات الخيالية وكشف أسرارها الداخلية.

إذ إن ضمير المتكلم أقرب وأعمق في إقناع المتلقي، لأنه (يستخدم أسلوب الراوي بضمير (أنا) ليتمكن من اللعب لعبة فنية تخوله الحضور ، وبالتالي تسمح له بالتدخل والتحليل بطريقة تولد وهم الإقناع).

فالمسافة الزمنية الموجودة في النص بين وقت الحدث ووقت السرد تجعل الإدراك عرضة للتغيير، فضلا عن أن الرؤية السردية التي يُراقب بها لا تقتحم وعيها ولا تمارس أي شكل من أشكال الوصاية عليها، لأن معرفته بها لا تتجاوز معرفتها بنفسها ، فينقل الخطاب والأفعال بملاحظة تشبه الكاميرا. إذ تقول:

(عجله الأيام تدور بلا توقف وأنا ما زلت في مكاني لم أبرحه، سبع سنوات مرت منذ استلمت الحكم بعد والدي وما زلت حتى اللحظة غير قادر على تحقيق حلمي بالحصول على مستعمرة بلجيكية كغيرنا من الدول وكأننا لسنا ألا نكرة أو كأننا ما زلنا مستعمرين من هولندا هذا البلد البغيض الذي يود ملكه لو سنحت له الفرصة الاستيلاء من جديد على بلجيكا. ترددت في وضع الخريطة التي حفظت الخطوط المرسومة كحدود بين دولها من طول النظر إليها على الطاولة، وكلما همست بوضعها شعرت بخطوطها تمتد كأياد تمسك بي كي لا أتخلى عنها لكن الخبر في الصحيفة بدا أقوى هذه المرة وربما كان هو الفرجة التي انسل منها ذلك الوميض من الخريطة، وميض صغير سيكبر ولن يمكن لأحد إيقاف انتشاره، إنه الكونغو ليو بولد).

تستخدم الراوية في النص السردي الضمير الشخصي، الذي يأتي في الواقع للتعبير عن المتحدث من أجل إشراك المتلقي في خضم التجربة من خلال توظيف الشخصية ذات السمات الغامضة الأضداد: (وميض ، بغيض ، للاستيلاء ، للحفظ) ، تحمل دلالات رمزية أعطت النص الروائي تكثيفا دلاليًا يتطابق بالكشف عن الذات مع تجربة الاغتراب والابتعاد عن الذات الفردية، والغوص في الضمير الجماعي للمجتمع ، من خلال ما يعانيه من ألم العصر، وبالتالي فإن حضور الذات يستحضر من الماضي وتتساءل عن الحاضر، مما أعطى النص بعدًا خياليًا، يحمل أفكارا وأيديولوجيات متعددة ويشمل أصوات مختلفة .



وإذا نظرنا بعناية إلى الثوابت الزمنية في النص، نجد أن الآخر متغير ومتحول على مستوى وقت واحد، أي أن التفكير في البعد الزمني في المناهج التقليدية أخذ بعدًا استنتاجيا، إذ إن العلاقة بين الماضي والنفس مبنية على مخاوف تنبع من ازدواجية الوجود / الغياب، التي لا تتحقق في الوجود والبحث عن الهوية، إذ تعتمد الرواية على إرخاء الوقت الذي يتحكم فيه الراوي الموضوعي ، ويلغي التسلسل التقليدي الذي كان يستخدم للتحكم في الإنجاز الخيالي.

ترصد جانبًا بارزًا من استمرارية الحدث، معتمدةً على فلسفة الواقع الوجودي، وصراع الطبيعة والروح في تاريخ التراث، التي تحمل القصص الأسطورية والحكايات الخرافية وخوارقها والقوة التي تستمد طاقتها من الطبيعة، التي تبعدها عن الرتابة والركود وهذا ما يميزها عن تعدد الأصوات.

تقول: (الضباع المنتظرة في الميناء لا تختلف عن تلك الموجودة في الغابة كلاهما يحاول الأخذ من دون دفع أي ثمن بل إن ضباع الميناء أشد غدرا لا يمكنك التنبؤ بالتفافها عليك وغدرها بك ولا تعلم من أي جهة ستنهشك حينما توليها ظهرك برغم أنك أشبعتها أو هكذا تظن لأنها لا تشبع لذا عليك التيقظ دائما والانتباه لكل لفتة عين تصدر منها وسماع كل نفس يخرج من صدرها واستشعار ما تريد قوله قبل أن تنطق به).

النص يحمل خطابا يعبر عن أيديولوجية سائدة تنتشر منها رائحة نظام ضمني، يكشف عن تكرار لظروف مواتية للخروج تتمثل بحالة الغدر والإخفاء ما يحاول الحضور بحضوره برؤية هيكل فني فريد يتحدث عن الأحداث التاريخية والاجتماعية، و(يرتبط بالعنصر الزمني ارتباطًا وثيقا) .

تستذكر الأحداث الماضية وذلك بكثرة استخدام الجمل الفعلية كمؤشر إلى الأحداث الماضية وإشارة لنهج سردي للواقع الحقيقي تتألق بداخله.

ينقل النص إلى المتلقي نقاطا ضوئية تمس أحلامه وأوهامه ووسيلة لكشف ما يدور في أعماق روحه، حيث عبر عن أسئلة رفضت الواقع المهيمن والدعوة إلى إجابات تقدم حجة بديلة لتاريخ الذات من خلال مجموعة من الأنشطة السلوكية التي قامت بها للهروب من فعل مبرر بعد أن امتلأت النفس بذكريات بدأت بالطفولة وانتهت، أو أنها لم تنته بعد حالة التذكر المؤلم، مما مكنه من التعبير عما كان يدور في عقله، لينقل حوارا مع الذات عما يدور في الذهن ومع النفس.

مع استمرار قراءة النص، يظهر الاستقرار وتظهر جميع المتغيرات، لكنها في الواقع متغيرات الواقع في الوجود، حيث اهتزت الثوابت الحقيقية لتستبدل بالثوابت الهامشية فتغيرت حركة الاستقرار الأصلي لتغير معها كل الحركات النابضة في الأصل.

إذ شحنت الروائية روايتها بمشاهد متتالية تحمل سمات لم تستطع إيجاد مكان لها في بيئة أخرى، وجّهت كاميرتها السردية إلى أماكن متعددة في الوقت نفسه، ثم تبددت اللقطات السردية والمشاهد ببيئتها، وهذا شيء يفرضه حال التبادل الثقافي مع الدول الأخرى.

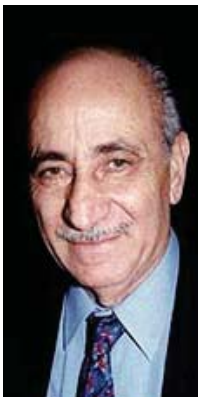
حاولت الروائية بوعيها التلاعب بالوقت لتفكيك القارئ/ المتلقي، محاولة تدوين الوعي بالأزمة أو الإشارة إلى الظلم في المجتمع. تُقدم هذه الرواية كمادة للتفكير على مستوى الأحداث والصراعات / القصة، وعلى مستوى الحبكة والتأليف /السرد والخطاب. إذا كان المستوى الأول يمنع الطمأنينة من وجهة نظر واحدة ، فهو يعرض مواقف متعددة تواجه بعضها وتكمل بعضها ، بحيث يتطلب تحقيق هدف النص العام من خلال تمييز الأقوال المختلفة، والاستماع إلى الأصوات المتعددة المتأصلة في النص الشامل وإدراك أبعادها وتداعياتها، ثم المستوى الثاني يمنع الاستمرار في خط أحادي الاتجاه، لفرض إعادة ترتيب الحقائق والتطورات وبالتالي وضع المواقف في سياقها، بحيث يندمج المستويان في مسعى روائي ترتفع جماليته من خلال الاندماج الشعري للمرجعية.

أثيرت أسئلة الواقع والخيال، والحقيقة والأكاذيب، والحقيقة والوهم، والولاء والغدر ... أسئلة تنفتح على أسئلة تستدعي الآخرين، مقترحة منهجًا فريدًا لهذا العمل الروائي. قد يظهر التفرد ممثلاً في تآزر ثلاثة عوامل أساسية: البنية السردية، والمشهد الدرامي، ومدارات التعبير التي يروج لها الخطاب الروائي، مع حركة السرد المتقاطعة، ومحاور متعددة وخطوات مختلفة كانت حيلة النص بقدر ما هي وجه من أوجه سحره وجماله.

صحراء التجديد
الانقطاع والوصل

قد يتبادر إلى الذهن السؤال الآتي: أين تختبئ صحراء التجديد السردي؟ وكيف يمكن تشخيص الانقطاع والوصل؟ وأين يكمن الانقطاع؟ وأين نجد الوصل؟ وهل كان التواصل فاعلًا استمراريًا؟ أم مغايرًا ومختلفًا عن نبعه الأول؟ أو بمعنى آخر، انقطاعًا تواصليًا وقطيعة تامّة مع الموروث السردي برغم شحته؟

محمد جبير


فؤاد التكرلي

محمود أحمد السيد

مهدي عيسى الصقر

مضى قرنٌ على ظهور أوّل رواية في العراق الحديث، ويعدّ هذا الظهور مستحدثًا يراد منه مجاراة النصوص التي ظهرت في العالم الغربي، ذلك العالم الذي شهد نهضة حضارية واقتصادية وثقافية منذ أكثر من خمسة قرون، بينما بقيت البلدان العربية تتدثّر بتخلّفها، وتنظر إلى الوراء، متناسية تحديث الحاضر، وتحريره من الجهل والأمية، وتحدّي الموجات الاستعمارية التي أمسكت به طوال القرون الخمسة تلك، هذه المناخات التي تطفئ النور، وتشيع الظلام، لا ولن تسمح للعقول النيّرة تبديد جزءٍ من ذلك الظلام، وإنّما تجهز على تلك العقول وقتل الأفكار في مهدها، ولم يكن واقع العراق مختلفًا عن تلك الصورة، وإنّما عاش فترة مظلمة بكل معنى الكلمة في فترة الاحتلال العثماني التي دامت قرونًا، ولم يعش العراق فضاء الحرية على المستوى الاجتماعي ولو بواقعٍ نسبي إلا بعد إزاحة ذلك الاحتلال باحتلال بريطاني، ليعقبه بعد ذلك متغير الضباط الأحرار في 14 تموز 1958، على الرغم من الاختلاف في المسمّيات بين الفرقاء المتخاصمين على السلطة والنفوذ.

عبد الملك نوري

سليمان فيضي

وإذا أردنا أنْ ننظر إلى المحاولات السردية الأولى، فإننا قد لا نذهب مع مَن ذهب إلى التجييل العقدي، وإنّما نذهب إلى تحديدها بثلاث مراحل، هي:

أوّلًا: المرحلة البريطانية، من 1918إلى 1958.

ثانيًا: المرحلة العراقية من 1958 إلى 2003.

ثالثًا: المرحلة الأمريكية من 2003 .....

وكلّ مرحلة من هذه المراحل حملت سماتٍ وملامح محددة في سردياتها البصرية والكتابية.

المرحلة الأولى: من الريادة التاريخية إلى الريادة الفنية.

اختلف النقّاد في تحديد لمن تكون الريادة الروائية في العراق، لسليمان فيضي في الرواية الإيقاظية 1909م، أم لمحمود أحمد السيد في جلال خالد عام 1928م، وكانت كفّة الترجيح في النهاية لصالح السيد، على الرغم من الاختلاف على تجنيس هذا العمل، قصّة طويلة أم رواية قصيرة أو طويلة، هذا العام وما قبله شهد ولادة شخصيات عراقية سيكون لها بعد سنوات شأنٌ في الريادة الإبداعية، وتحديث هذه الريادة التي بقيت تراوح في إطار ايديولوجيات الأحزاب السائدة آنذاك، أو محكومة بإطار الواقع المتخلّف، والأمر الذي دفع هؤلاء الشبّان بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية إلى أنْ يكونوا روّاد التغيير الإبداعي في شتى الفنون السردية، فقد كان عبد الملك نوري، فؤاد التكرلي، غانم الدباغ، مهدي عيسى الصقر، بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، بلند وصفاء الحيدري، جواد سليم، فائق حسن، حقي الشبلي، يوسف العاني، كامران حسني، وأسماء أخرى، قادة المشهد الإبداعي لتحديث وتجديد الريادة التاريخيّة إلى الريادة الفنّية.

قدّمت البدايات السردية الأولى شخصيات بلا ملامح، غلّفها السارد بكلمات، وشحنها بأفكاره الخاصّة، إلّا أنّ مطلع الخمسينيات شهد الثورة التقنيّة للنصّ السردي التي أجهضت تجارب البدايات، فقد قدّم (عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي) نصوصًا سردية متقاطعة ومتجاوزة للسائد آنذاك، ويذكر التكرلي في مقالة له: (أنّ الأمر المهم بالنسبة لي هو الوعي بقيمة ما أكتب أولًا، والوعي بضرورة اتّخاذ منهجٍ في الكتابة والخصوصية ثانيا)1.

ويضيف التكرلي (أتذكر أنّنا – عبد الملك نوري وأنا – كنّا في صحراء أدبية شبه مقطوعين، أمامنا، زمنيًا، محاولات محمود أحمد السيد، وذنون أيوب وعبد الحقّ فاضل ويوسف متي وعبد الله نيازي وغيرهم، هؤلاء كانوا يكتبون الأقصوصة بطريقة بدائية أو عشوائية، بكلمة أدقّ تشابه إنشاء طلبة المدارس، من جهة أخرى كنّا نطّلع على المحاولات القصصية في الآداب الأوربية والأمريكيّة، حسنًا ما العمل؟ لا مجال للكتابة كما يكتب العراقيون، ولا مجال للتقليد الأعمى، إذن علينا أنْ نبحث عن طريق خاصّ للوصول لهذا الهدف) 2.

وهذا الرأي قد يختلف مع اعتراف القاصّ غانم الدباغ حين يقول: (كأبناء هذه المدينة المتناظرة جنوبًا وشمالًا وعيت القصة حكايات وأساطير شعبية ترويها جدّتي في معين لا ينضب لديها) 3.

إنّ غربة نوري والتكرلي في تلك الصحراء الأدبية، حفّزتهم للقيام بحفرياتهم الخاصّة في داخل الإنسان لإيجاد شكلٍ خاصّ لتفجير بئر الإبداع التي تفيض عذوبة وجمالًا، إذ لم يعد النصّ صورة للواقع "انعكاساً" مرآوياً، وإنما إعادة هدم هذا الواقع وإعادة تشكيله وفق رؤية جماليّة متجدّدة، تلك الرؤية كانت كأنّها ينابيع الإبداع.

جاءت ذكرى وفاة الشاعر السوري نزار قباني في الثلاثين من نيسان بانقسام فني حاد في وسائل التواصل، بين مؤيدي التجربة النزارية ومنتقديها. ومرة أخرى نثبت نحن العرب أننا أسارى الانفعال اللحظي، وإطلاق الأحكام التي تمثل رداً على أحكام مضادة أُطلِقت هي الأخرى بانفعال، فصارت تجربة نزار قباني حلبة مفتوحة لصراع لا قيمة له من الناحية الفنية. ولا أعرف لماذا لا يتم النظر لأي ظاهرة إبداعية بما لها وما عليها؛ لكي يكون التقييم موضوعيّاً، بدلاً من هذه الإنشاءات العاطفية التقديسية على المواقع التواصلية، وبدلاً من الإلغاء المجّاني لكامل التجربة؛ لأسباب غير مقنعة، وغير فنية بالمرة.

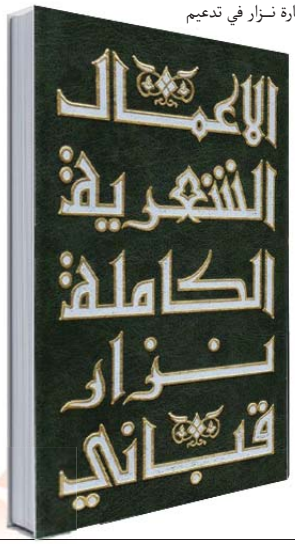
عادل الصويري

تقديس نزار قباني وتدنيسه

من المضحك جداً اختزال الشعر العربي في قديمه وحديثه بالمتنبي ونزار مع إضافة أسماء أخرى مثل النابغة، أو امرئ القيس. وفق أي معيار فني أو ذوقي يتم ذلك؟ وأصحاب هذا الاختزال ليسوا من عامة الناس، لا بل هم شعراء، وهذا هو المضحك المبكي في الموضوع، فواحدهم في أقل تقدير اطّلع على تجربة عشرين شاعرا آخر من الزمنين القديم والحديث، فهل يُعقل مثل هذا الاختزال؟ ولماذا يصبح هوسُ نساءٍ مكبوتةِ الغرائزِ بقصائد نزار الحِسيَّة معياراً لتقييم التجربة من شعراء، يُفترض أنَّهم محترفون؟ عشاق نزار من الشعراء يبدو أنهم يريدون أكتاف قصائده حتى مع وجود أخطائها الفنية؛ للصعود إلى عشيقاته.

أما الطرف المقابل، فقد اكتفى للنيل من نزار قباني، برؤية عامة أطلقها أدونيس في لقاء تلفزيوني تتعلق بجماهيرية الشاعر حين قال: " إنَّ الجمهور أكذوبة فنية، أنا أقيس مستوى تدني الشاعر بكثرة جماهيره" وحين ناقشته المذيعة، واحتجت عليه بجماهير نزار قباني قال: "جمهور نزار حجاب على شعره، وجمهور نزار يحب السيئ والمبتذل وليس الجيد من شعره"، وهنا أعتقد بأن أدونيس سقط في فخ التعميم حين جعل جمهور نزار من طبقة واحدة ساذجة وهذا ليس بصحيح.

وكما قلنا: كل تجربة إبداعية، لها ما لها؛ وعليها ما عليها. أنا مثلاً تنتابني الدهشةُ في أعلى درجاتها حين أقرأ مطوَّلة نزار قباني (سامبا)، فذلك التنويع المضغوط بالتقفية عبر مقاطع قصيرة يحكمها إيقاع واحد وهو إيقاع (الرَمل) أمر ليس بالعادي، فضلاً عن مهارة نزار في تدعيم



مشاهد مطوّلته بالدراما التي تغري بتتبع حلقاتها إلى النهاية:

"بالجوارحْ / أدرعُ سمرٌ وبيضْ / هزها الدفُّ النبيضْ / كمراوح

أيُّ مغزل؟ / حاك أكتافاً عرايا / هي في الليلِ مرايا تتنقَّل

وطويلةْ / مثلما ينهض سيفْ / عريُها نصف ونصفْ / كالخميلة

تلك غادةْ / مثل ثعبانٍ تلوى / وهو يطويها فتُطوى / كوسادةْ

ووسيمْ / شك في العروة وردة / رفَّ في أنفس وردة / كالنسيم

يا لنهدٍ، نزق المنقارِ أبيضْ / مثل عصفورٍ تَنَفَّضْ / مثلَ وردِ

تلك سامبا / نقلةٌ ثمَّ انحناءةْ / فالمصابيحُ المضاءةْ / تتصبى

ما علينا؟ إن رقصناها معا / ودفنا الأضلعا / وانطفينا

واختفينا، أنت / في قرميد نجمةْ / وأنا في قطن غيمةْ / ما علينا؟

لو رقصنا، ليلنا حتى التلاشي / وحملنا كجنازات الفراشِ ؟"

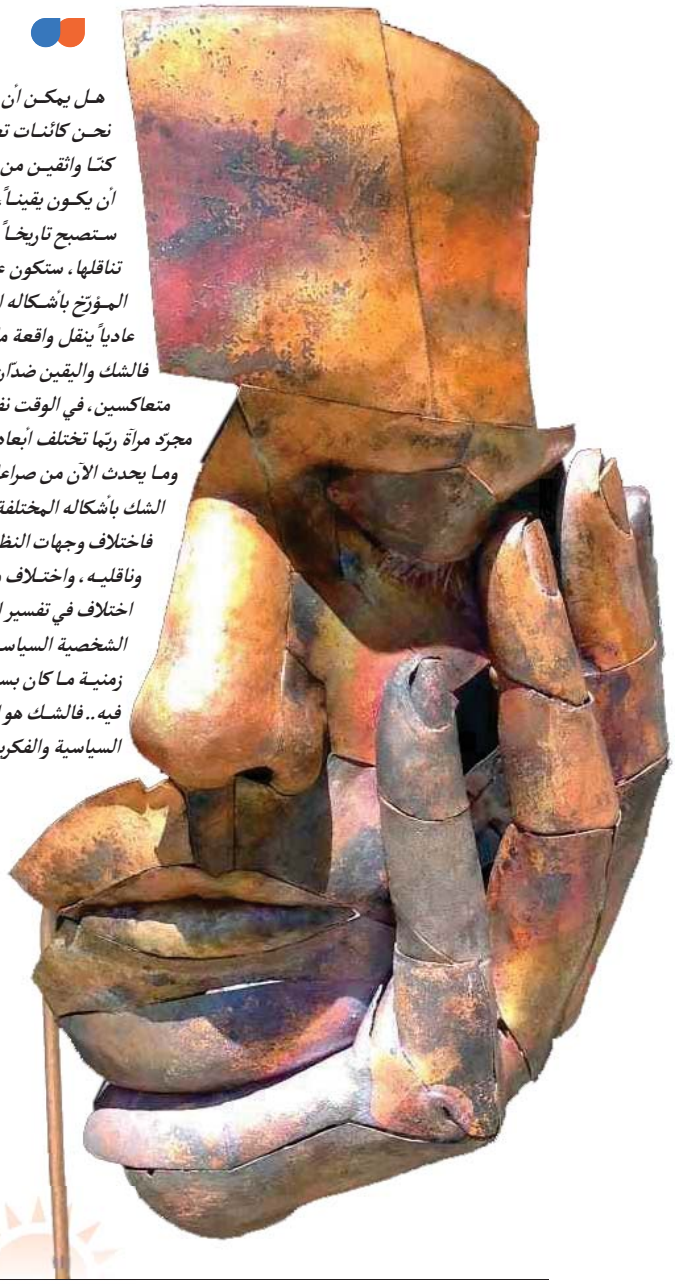
وبالمقابل أُصاب بالخيبة حين أكتشف أنَّ هذا الشاعر، وفي لحظة انحياز قومي ضيّق، سقط في فخ السذاجة بطفولة غير محسوبة. فقد غُرِفَ عنه محاكاة مشاعر النساء، وهواجسهن، والاقتراب من حريرِ أنوثتهنَّ، وإذا به يصف أنثى جميلة صادفها في مدينة احتلَّها العرب المسلمون تحت مسمى بائس، فيقيم حواراً لطيفاً قبل أن يصدمنا بقوله: "عانقتُ فيها عندما وَدَّعْتُها... رَجُلاً يُسَمّى طارقَ ابْنَ زيادِ). كيف حدث ذلك؟ هل فهم نزار النساء؟ وهل يفهم ما معنى أن تُشَبّهَ أنثى رقيقة بجنرال عسكري؟.

كما أتساءلُ عن سر إقحام مثل هذا البيت: (إن كان عندي ما أقولُ فإنَّني... سأقولُهُ للواحدِ القهّارِ) في قصيدة القرار التي أراها عادية جداً، ومع ذلك فإنَّ تتبع سياق القصيدة يقول إن هذا البيت لا معنى لوجوده مطلقاً.

وما يجري على نزار قباني، يجري على كل التجارب والظواهر الإبداعية والجمالية التي تشكلت عليها ذاكرتنا، وكبر عليها ذوقنا.

فيروز وهي حبيبة صباحاتنا الغنائية، ورسائلنا الموسقة لحبيباتنا، جعلتنا نرى العصفور ونبتهج له (نَقَّض جناحاتو ع شباك الدار)، هي ذاتها التي حَشْحَشَت علينا بقولها: (واحد عم ياكل خس.. واحد عم ياكل تين). ولابد من القول إنَّ الافراط في تقديس التجربة — أي تجربة — أو إلغائها؛ ما هو إلا كرنفال استعراضي عام لأكل الخس!.

بين الغزالي وديكارت وقبلهما فلاسفة اليونان
لذّة الشك.. العقل في أرجوحة الوعي



هل يمكن أن نكون على يقين؟ وما اليقين نفسه؟ نحن كائنات تعيش في حالةٍ من التردّد حتى وإن كنّا واثقين من أمرٍ ما، فالتاريخ، مهما كان، لا يمكن أن يكون يقيناً، والحادثة التي نراها في هذه اللحظ، ستصبح تاريخاً بعد لحظةٍ واحدة، وبمجرّد أن يبدأ تناقلها، ستكون عرضةً للزيادة والنقصان، وهذا ما يفعله المؤرّخ بأشكاله المتعددة، إن كان متخصصاً، أو إنساناً عادياً ينقل واقعة ما من زمن لزمن آخر.

فالشك واليقين ضدّان يسيران في اتجاه واحد، وفي اتجاهين متعاكسين، في الوقت نفسه، لهذا تكون الرؤية بالعين المجرّدة مجرّد مرآة ربّما تختلف أبعادها كلّما مرَّى عليها الزمن.

وما يحدث الآن من صراعات سياسية ودينية ومجتمعية، منبعه الشك بأشكاله المختلفة، أو عدم اليقين من جهة تجاه أخرى... فاختلاف وجهات النظر الدينية منبعه اختلاف رجال الحديث وناقليه، واختلاف مبادئ هذا الحزب السياسي عن ذاك، اختلاف في تفسير الواقعة التاريخية، أو وجهة النظر لتلك الشخصية السياسية... واختلاف رؤية الشباب في مرحلة زمنية ما كان بسبب تفسيرهم للزمن الذي يعيشون فيه.. فالشك هو السبب الأول في الانقلابات والتحوّلات السياسية والفكرية والدينية والثقافية.

البصرة: صفاء ذياب

ما الشك؟

الشك في لسان العرب: "نقيضُ اليقين. فهو تجويزٌ لأمرَيْن لا مَزيّـة لأحدهما على الآخر، أو أن يبقى الإنسـانُ متوقّفاً بين النّفي والإثبات" .

أما اصطلاحـاً، فننقـل رأي الباحثـة هـدى بنـت فهد العجيـل، التـي تشـير إلـى أنّ الشـك هـو التـردد بين المتناقضيـن بحيث لا يمكن ترجيـح أحدهما على الآخر، عرّف ذلـك الجرجاني في معجمه الفلسـفي «التعريفات» وعدّه بعض الفلاسـفة حالة نفسية يتردد معها الذهن بين الإثبات والنفي ويتوقف عن الحكم بالتالي اليقين بالشيء. ولـه- أي الشـك- عـدة خصائـص «كما يـرى الجرجاني» تمثّلت في الأربع التالية:

1 - توقـف الشـخص الشـاك عن إصـدار أحكامه سـواءً بالقبول أو بالرفض.

2 - قدرة الشـخص الشـاك علـى الاختيـار والانتقاء بين النقيضين، ولكنّه برغم ذلـك يرفضهما معاً، وبدون هذه القدرة لا يكون الموقف شكاً، وإنما عجز.

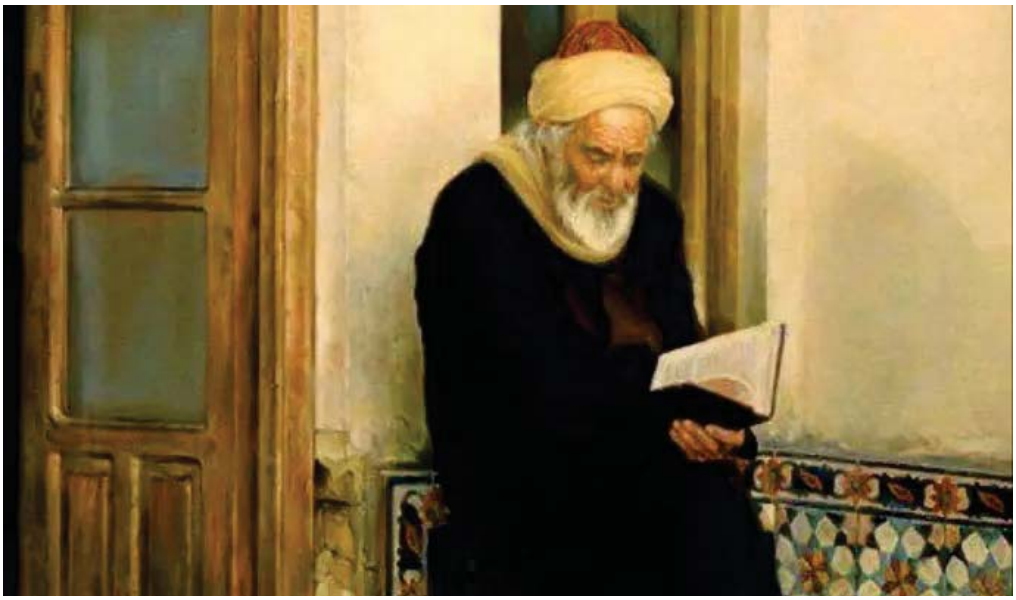
3 - إنّ الشـك تعبيـر عـن الحريـة الذاتية للفـرد، وهذه الخاصيـة نتيجة حتمية للخاصيتين السـابقتين، فما دام الإنسـان الشـاك يرفض الانحياز إلى أحد النقيضين، وما دامـت لديه القدرة علـى الاختيار والانتقـاء بينهما، لكنّه رفـض كليهما معـاً، فالأمر يعنـي بالضـرورة أنّ مثل هذا الشـخص يمارس نوعاً من الحريـة الذاتية في أن يحكم أو لا يحكم، وأنّه اختار ألّا يحكم قطعياً واتخذ موقف الشك بإرادته الحرة من دون أي إجبار.

4 - الشـك ليس جهلاً، فالشـك موقف عقلـي واعٍ واتجاه فلسـفي يتخذه صاحبه بعـد تفكير عميـق وتدبُّر طويل، وبالتالي يجب على الشـخص الشـاك ألّا يقف صامتاً وهو يرفـض، وإنّمـا عليـه أن يناقـش كل الآراء ويفنّدها، ثم ينتقل بعد ذلك إلى نقيضها ويفنّدها أيضاً.

فـي حيـن أنّنا نقـف علـى اليقين فـي الضفـة الأخرى، بتعريفـه الواضح: هو الإقرار بصحة موقف معين، والتأكد مـن صواب الأدلـة المدعمة لهذا الموقـف دون غيره من المواقف الأخرى، وأهم خاصيتين لليقين:

1 - الانحيـاز الواضـح والصريـح لأحد مواقـف أو أطراف المشكلة، وترجيحه بالأدلة الكافية عن غيره من المواقف والأطراف الأخرى.

2 - القـدرة على الاختيار وعلى إثبات صحة أحد النقيضين والانحيـاز لـه دون الآخـر لكـن بالأدلـة المدعمـة لهذا الانحيـاز، وبمختلف البراهين الممكنـة، أي أنّ الموقف اليقين يتسـم بالحرية في الاختيار. وهـذه الخاصية تعود بنـا لمطلع المقال أنّنا بالشـك نخطو أولـى خطواتنا نحو المعرفـة، اليقين شـبه التام يشـلُّ عقولنـا، ويقف بينها وبين التفكير بحرية مطلقة فهل معنى اليقين هنا بخواصه يبطل ذلك..؟! ماذا عن ديكارت ومنهجه في الشك ؟



ديكارت والشك

على الرغم من أنَّ ديكارت هو أوّل من طرح مفهوم الشك في الفلسفة الحديثة، غير أن الكثير من الباحثين يؤكّدون أنه استلهم هذا المفهوم من الإمام أبي حامد الغزالي.

يتحدّث الباحث يوسف بن عبد العزيز عن هذا الموضوع، مبيّناً أنَّ ما يجب لفت النظر إليه هنا أنَّ ديكارت لم يكن، على عكس ما ينظر إليه كثير من غير المتخصصين والمهتمين بالفلسفة، رائدَ، أو مؤسسَ الشك لذاته، بقدر ما كان رائد التخلّص من الشك العقيم المتخم باللاأدرية، وصولاً إلى اليقين، من خلال اتخاذ الشك منهجاً للوصول إلى اليقين ذاته.

وحتى أبو حامد الغزالي الذي ينظر إليه على أنه سلف ديكارت في الشك المنهجي، لم يوصله شكّه إلى يقين فلسفي أو منطقي مؤسس على برهان قاطع، كما فعل ديكارت، بل كل ما فعله، أعني الغزالي للتخلص من أدواء الشك، أنَّه ارتمى في أحضان التصوّف كما هو معلوم من سيرته!

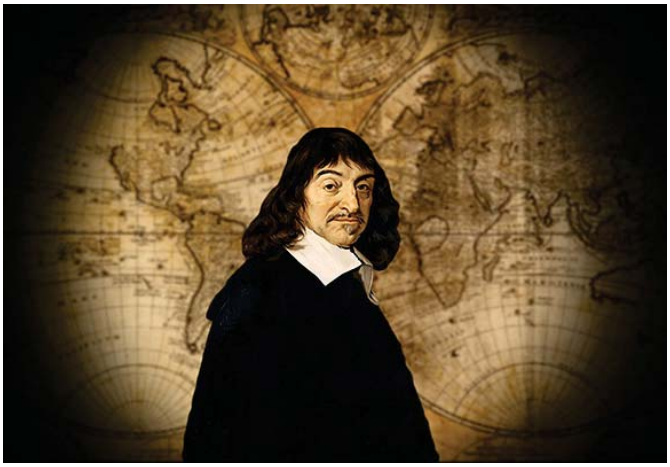
مضيفاً: إنَّ الشك، قبل أن يكون فلسفياً، فهو إيماني؛ ذلك أنَّ الإيمان يجب أن يكون عن يقين بصحة ما يؤمن به الإنسان. يترتب على هذه الحقيقة أنَّ الشك يصبح حينها جزءاً من عملية الإيمان نفسها.

ويقارن الكاتب والبروفيسور اليمني حبيب عبد الرب سروري بين البيئة التعليمية الغربية، ومثيلتها العربية بقوله: "يعود الطالب في الغرب من المدرسة وقد تعلم كيف يكون فضولياً جدّاً، شكّاكاً جدّاً، وكيف يستخف بأيّ تفسير أو إجابة تأتيه من خارج المختبرات العلمية، يعود من المدرسة بعد أن تعلّم كيف يرفض ألف مسلّمة ومسلمة، وكيف تكون (لا) هي الجواب الأول والأساس والمعتمد لأيّة معلومة تأتيه في حين يعود الطالب العربي بعد أن ازدادت حصيلته من التفسيرات اللاعلمية، الخرافية السحرية عن الكون والحياة والإنسان والماضي والمستقبل".

بدءاً من ديكارت

وضع ديكارت في كتابه الشهير "مقالة في الطريقة" أربع قواعد للتفكير:

- لا أقبل أي شيء على أنّه حق ما لم يتبيّن لي بالبداهة أنّه كذلك
- أجزّئ المعضلات المبحوثة إلى ما يمكن من أقسام لحل هذه المعضلات.
- أسوق أفكاري بالترتيب، مبتدئاً بأبسط الأشياء وأيسرها علماً، ثم أرتقي إلى المواضيع المعقدة.
- أجري في كل مجال إحصاءات وافية ومراجعات شاملة.



هذه الطرق تستلزم وسيلتين: الحدس ويعني به الوعي المتيقظ الواضح الذي لا يدع مجالاً للشك، والثانية هي الاستنتاج، ويعني استخلاص شيء جديد من شيء نعرفه تمام المعرفة.

حجج الشك

في كتاب (الشك واليقين) يورد المؤلف مرجعيات الحجج التي جمعها قدماء الشكّاك من اليونان وخلّفوها لمن جاء بعدهم إلى الأربعة التالية:

أولاً: الأخطاء التي يقع فيها الناس، ومنها أخطاء الحواس، وأخطاء الوجدان في اليقظة والمنام، وأخطاء الذاكرة، وأخطاء الاستدلال، وهذيان المحمومين، وتخيلات المجانين. إن البرج المربع يبدو لنا عن بُعد مستديراً، والمجذاف يبدو منكسراً في الماء، ومتى سارت بنا مركبة أو سفينة بدَا الطريق وبدَا الشاطئ كأنّه يسير. ونحن جميعاً نعتقد بحقيقة ما يتراءى لنا من الصور في الأحلام، فلِمَ لا تكون اليقظة وهماً كالحلم؟ والذي نسميه مجنوناً لا يعرف أنّه مجنون، بل يظن نفسه عاقلاً،فما يدرينا أنَّ عقلنا ليس جنوناً؟ ولما كان التصديق مصاحباً لتصوراتنا جميعاً، فبأيّة علامة نميز الحق من الباطل؟ وما الذي يضمن لنا أننا لا نخطئ دائماً؟

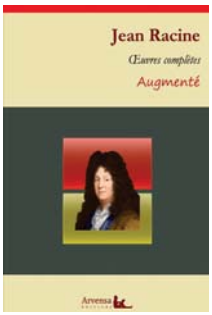
ثانياً: اختلاف الناس في إحساساتهم وآرائهم وعقائدهم وأخلاقهم وعاداتهم، حتّى ليمتنع التوفيق فيما بينها على من يحاوله، والمذاهب الاعتقادية متعارضة يهدم بعضها بعضاً، ومع ذلك فكلّ مقتنع برأيه متعصب له. إن هذا الاختلاف الشامل دليل ساطع على عدم وجود حقيقة بالذات، أو على عدم استطاعتنا الوصول إليها إن وجدت.

ثالثاً: امتناع البرهان التام، فإنَّ البرهنة على قضية ما تستلزم الاستناد إلى قضية أخرى، وهذه تستلزم الاستناد على ثالثة، وهكذا إلى ما لا نهاية. فنحن مسوقون إلى التسلسل من دون أن نستطيع الوقوف عند حد وإرساء العلم على أساس.

رابعاً: امتناع التدليل على صدق العقل، وهذا الدليل واجب؛ إذ من الخلف الوثوق بالعقل قبل الاستيثاق من إمكان الوثوق به، ولا نستوثق من هذا الإمكان إلّا بالعقل، ولا يصح أن يكون العقل حكماً في صدقه هو، أو نقع في دور لا مخرج منه.

والشكّاك لا ينكرون شعورهم باليقين الأوّلي الحاصل لجميع الناس بالإحساسات الظاهرة والباطنة؛ إذ إنَّ التصديق بها طبيعي لا يقاوم، وكان شأنهم معها كشأن جميع الناس في الحياة العادية. وقد روي أنَّ إمامهم «بيرون» اضطر ذات يوم إلى الهرب من كلب، فأخذ يركض وهو يقول: «ما أصعب التخلص من الطبع!» ولكنهم يقولون: إنَّهم يمتحنون هذا اليقين الأولي فلا يجدون له مبرراً يحيله يقينيّاً عقليّاً، وإنَّ الموقف الحكيم في هذا الامتحان أو البحث النقدي اللاحق على التصديق الأولي إنَّما هو تعليق الحكم والقول «لا أدري». فالشاك يعلم مثلاً أنَّ هذا الشيء يبدو له أبيض، وهو يصرح بذلك، ولكنّه لا يؤكد أنَّ الشيء في ذاته أبيض، فكانت في ذهنه فجوة بين المعرفة النقدية والحياة العملية، وكانت هذه الفجوة مثار اعتراض قوي على الشكاك هو وقوعهم في التناقض.

فنحن ننظر للشباب، في وقتنا الحاضر، على أنّهم رافضين لكل شيء قديم، مطالبين بتغييره بما يلائم زمنهم، غير أنّنا ننسى أن الشك مرحلة من مراحل اليقين، هذا الذين يمكن أن يصلوا إليه من خلال التجربة والحياة التي ستجبرهم على تقبّل تفاصيل كثيرة لم يكونوا مقتنعين بها. وهنا سيبدؤون مرحلة أخرى من مراحل الوصول إمّا إلى الشك التام، أو ضفاف اليقين، التي لم يصل لها الأغلب الأعم من الناس.



مآسي راسين

وُلِد جان راسين في ديسمبر 1639 في لافيرتي ميلون، من أسرةٍ من الطبقة المتوسطة. توفيت والدته عندما كان في الثالثة من عمره، وأبوه عندما كان في الخامسة من عمره. نشأ على يد جدّه لأبيه ثمَّ لأمّه. وسيقوم الشاب جان بأوّل تدريبٍ له هناك في جوّ مظلم نوعًا ما: دير. لكنَّ هذا التعليم الصارم له أيضًا الجانب الجيّد في منحه معلمين أكفاء للغاية، مثل أرنو، أو نيكول: طوال حياته، سيقرأ راسين بعناية فائقة جميع الأدب اليوناني في النصّ الأصلي.

ياسر حبش

يذهب إلى باريس لإكمال دراسته ويعيش حياةً بوهيميَّة تدفعه قبل كلّ شيء إلى اقتراض المال، لأنه ليس لديه دخل. ترسله أسرته إلى نهاية العالم. يترك نفسه يذهب، لكنه يقضم بصوتٍ عالٍ قليلاً. خلال هذا المنفى القسري، يقوم بعمل متعمق بشأن مستقبله الذي يحلم به ككاتب مسرحي: يلتهم اليونانيَّة ويعلق على أوديسة هوميروس بأكملها. في غضون ذلك، لم يتمّ إلغاء حظر الوضع. العودة إلى باريس.

هذه المرّة، يشعر جان بالقوّة والاستعداد لغزو العاصمة. كان يحترق بطموح، وأقام صداقات مع رجال من الأدب، مثل موليير، وبويلو، ولا فونتين، وكتب قصيدةً للاحتفال بفترة نقاهة الملك بعد الحصبة.

كتب ألكساندر، الذي نجح: سكرانًا مع النجاح الناشئ، بعد عدد قليل من العروض التي قدّمتها فرقة موليير (التي ساعدته في بداياته).

في العام التالي، في عام 1666، انفصل عن بورت رويال وأسيادها السابقين من خلال نشر رسالة عنيفة في وقتٍ كانت فيه السلطة تهدّد المجتمع الديني.

ثم، بعد عامين من ألكسندر، ابتكر راسين أندروماك: هنا أسلوبه والمأساة يجدان أفضل أشكالهما.

بعدها يكلفه الملك بمهمة "مؤرخ"، أي مؤرخ حكمه، وهنا تتويج صعوده الاجتماعي. والآن يركض من ساحة المعركة إلى العرض العسكري لتدوين ملاحظات بشأن حروب لويس الرابع عشر. لم يعد يكتب المآسي، باستثناء إستير وأثالي، بناءً على طلب مدام دي مينتينونون. عاد راسين روحياً إلى جان الحركات اللاهوتيَّة وتوفي في عام 1699، بعد أن طلب أن يُدفن في دير، عند سفح سيده الأول جان هامون، وهو طبيب لامع، تخلّى فجأةً عن وضعه الاجتماعي، أعطى كلَّ ممتلكاته للفقراء وأصبح بستاني الدير.

راسين هو أولاً وقبل كلّ شيء مسار اجتماعي مفاجئ. يتيم مبكراً ومتواضع الحالة، سيصل إلى دوائر البلاط الأولى، المجد والثروة، في وقت كانت الطبقات الاجتماعيَّة فيه ضيّقة نوعًا ما. كيف يكتسب هذا المجد الأدبي؟ وصل إلى عالم يهيمن فيه على المأساة، كورنيل، في كورنيل، تتكشف المأساة عن طريق التناقضات (غالبًا الصراع بين الحب والواجب) في سياق مؤامرة معقّدة تم حلها في الفصل الأخير.

بعد مسرحيتين بأسلوب عصره، اخترع راسين مأساته الخاصة مع أندروماك، والتي تميّز أسلوبه وانتصاره. بفضل حبكة بسيطة للغاية، وبجعل الحبّ هو النابض الرئيس لمسرحياته، يلتقي راسين مع ذوق وقته ويجلب المأساة إلى الإنجاز.

الإنسان شرير بطبيعته. لا يستطيع الخروج من الشرّ إلا بنعمة الله. في مآسي راسين، التي تتحدّث عن عالم بلا إله، تكون العاطفة الغرامية مدمّرة ولا يأتي شيء لإنقاذ الأبطال.

ربما أكثر من أيّ مؤلف من مؤلفي جيله، فقد خصّص راسين وقته وهو يلخصه بشكل رائع. بادئ ذي بدء، هو أحد الكتاب الذين ساهموا أكثر من غيرهم في تطوير هذه اللغة الفرنسيَّة الكلاسيكيَّة، من خلال انتزاع الكلمات التي تبدو جامحة بعض الشيء وملموسة في آذان الذوق الرفيع وعن طريق حذف الصيغ التي تعد ثقيلة وغير مناسبة.

إذن، راسين هو الكاتب الذي أوصل المأساة الكلاسيكيَّة إلى أوجّها: ونجاحه لن يؤدي إلا إلى تقليد خلفائه له. ولكن كما نعلم، عندما لا يتطور النوع في الفنّ، يكون قريبًا جدًا من أن يصبح متحجرًا. وسيستغرق جيل الرومانسيين، مئة وخمسين عامًا، لتجديد نوع المأساة.

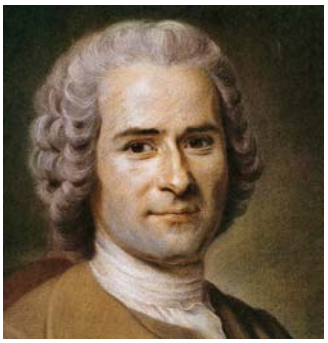
جان راسين هو نوع من الذروة البلّورية في الأدب الفرنسي. عدَّ العديد من الكتاب أنَّ راسين كتب أجمل أبيات في أدبنا، وأنه حقق نموذجًا معينًا للغة الفرنسيَّة. موسيقاه لا مثيل لها، ولكن لكي تشعر بها، عليك أن تستمع. إذا كانت آلة، فإنها تفضل أن تكون مزمارًا أو كلارينيت. وبنفس الطريقة التي تكون لغته نقيَّة للغاية، يتم تقليل مآسيه إلى أقصى قدر من البساطة، بحيث تكتسب الشخصيات في مسرحيات راسين بُعدًا أسطوريًا: يسكنها في كثير من الأحيان شغف متعد، ينتهي به الأمر إلى تدميرها. إنهم لا يتحكمون في حياتهم، وبهذا المعنى يسلّطون الضوء على البعد المأساوي للحالة الإنسانيَّة: هيمنة اللاوعي لدينا ورغباتنا العميقة على حياتنا.

الفلسفة وصناعة الدولة

حازم رعد

لا غرابة من تداخل ما هو فلسفي مع ما هو سلطوي - دولة، فالأخير كيان اعتباري ومجموعة من المفاهيم والأنساق التي صنعها الفلاسفة عبر تاريخ طويل من النضال والنضج الفلسفي المشدود بهاجس الحاجة وضرورة التطوير .

إن للفلسفة حضورا مباشرا في صناعة الدولة فالمتابع لتاريخ الفكر الفلسفي وتاريخ نشوء البلدان يسهل عليه تصور ذلك، فإن مفاهيم ومفردات الدولة كما هي كذلك مفردات ومفاهيم العلوم، هي صناعة حصرية للفلسفة،



جان جاك روسو

جون لوك

توماس هوبز

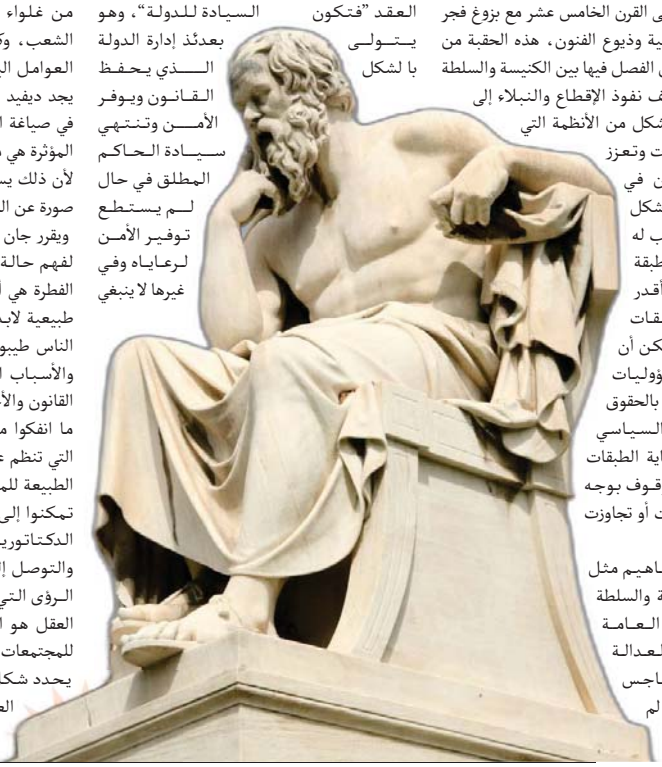
جان بودان

فمفاهيم مثل [الجمهورية والمدينة الفاضلة والقوانين والديمقراطية والدكتاتورية والاستبداد وأصناف الأمراء وأشكال الحكم] كلها مفاهيم غطت الفلسفة اجتراحها، فالعيش والممارسة تسبقهما فكرة، فالفلسفة كما يرى جورج زيناتي [ما وضع حجر على حجر ولا بنيت حضارة إلا وقد سبقتها فكرة أو فلسفة لذلك]، وليس في ذلكم صعوبة في فهمه واستيعابه، وجرت عادة الفلسفة على إمداد الدول والتجمعات السياسية بما يلزم، حتى حط بنا مطاف التاريخ في بواكير العصر الحديث الذي وصف بأنه حقبة الحداثة والتنوير، ويرى فيه بعض المؤرخين أنه بدأ مع بداية القرن السابع عشر، وقد أرجعه آخرون إلى القرن الخامس عشر مع بزوغ فجر الحركة الرومانسية وذيوع الفنون، هذه الحقبة من التاريخ التي أدى الفصل فيها بين الكنيسة والسلطة الزمنية مع ضعف نفوذ الإقطاع والنبلاء إلى التفكير جدياً بشكل من الأنظمة التي تحفظ الحريات وتعزز دور المواطن في صناعة الدولة وشكل النظام الأنسب له وهنا ظهرت الطبقة الوسطى وهي أقدر وأفضل الطبقات التي من الممكن أن تضطلع بمسؤوليات مهمة المطالبة بالحقوق وبث الوعي السياسي والسهر على رعاية الطبقات الأضعف والوقوف بوجه السلطة لو طغت أو تجاوزت على القانون .

وقد كانت مفاهيم مثل الدولة الوطنية والسلطة والحريات العامة والمساواة والعدالة الاجتماعية هاجس الفلاسفة الذين لم تخل كتاباتهم ومؤلفاتهم من هذه المفاهيم وغيرها مما يتعلق ويرتبط بها .

فجان بودان اعتبر أن الملكية المقيدة هي النظام الأنسب وأن الديمقراطية ترسخ الفوغاء وتضعف النظام، ويجد بودان أن القانون هو مصدر شرعية الدولة الوحيد وروحها الذي يوفر لها الشرعية، وتوماس هوبز يرى أن الطبيعة البشرية في صراع دائم، وأن الإنسان فيه ذئب يغذي الأنانية وحب الاستحواذ مما يعني ضرورة إقامة الملكية المطلقة التي تفصل في النزاعات وتفرض القانون وتنهي الفوضى ويكون ذلك وفق عقد اجتماعي يتنازل فيه الأفراد عن كل حقوقهم للحاكم ولا رجعة في هذا العقد "فتكون السيادة للدولة"، وهو يتولى بعدئذ إدارة الدولة بالشكل الذي يحفظ القانون ويوفر الأمن وتنتهي سيادة الحاكم المطلق في حال لم يستطع توفير الأمن لرعاياه وفي غيرها لا ينبغي الخروج عليه لأن ذلك يؤدي للفوضى، وجون لوك يرى أن الطبيعة يسودها الاجتماع والتضامن بين الناس ويجد أن الحكم هو ولاية أشخاص بتفويض الأمة فهو أشبه بالنيابة وتقع على الناس مسؤولية متابعة ومحاكمة الولاة، فيتعبر لوك أن الحكومات مسؤولة أمام شعبها وقد أقر مذهب الفصل بين السلطات في السياسة وأطلق سرب الحريات للأفراد، وأن لكل فرد ما لغيره وأن وظيفة الحكومة هي حماية الناس وصون الثروة والحفاظ على الحريات العامة، ومونتسكيو يحسب له تفضيل الملكية الدستورية كأفضل أشكال الأنظمة، أي أن يكون هناك إلى جانب الملكية برلمان يحد من غلواء الملك ويضمن تشريع ومتابعة حقوق الشعب، وكان يهتم بالقوانين ويجايل بينها وبين العوامل البيئية والثقافية في قوة القانون، ولم يجد ديفيد هيوم أن للعقل ذلك التأثير المطلق في صياغة النظام وأن العواطف والنوازع والتقاليد المؤثرة هي ما ينبغي أن تؤخذ في وضع نظام الحكم لأن ذلك يسهم في استقرار الدولة التي يفترض أنها صورة عن الشعب الذي أوجدها.

ويقرر جان جاك روسو العودة إلى الطبيعة كأساس لفهم حالة الإنسان مع الدولة، لأن الطبيعة - الفطرة هي أكثر جدوى من العقل، وهناك حقوق طبيعية لابد من مراعاتها ومجاراتها، وعنده أن الناس طيبون بالفطرة والذي يفسدهم هو المدنية والأسباب الصناعية وأن الإرادة العامة هي ملاك القانون والأخلاق معاً، وغيرهم من الفلاسفة الذين ما انفكوا من التنظير للدولة والعقود الاجتماعية التي تنظم علاقة الحاكم بالمحكومين وتصف حالة الطبيعة للمجتمعات قبل انخراطهم في النظام وقد تمكنوا إلى حد كبير من تشخيص مكامن إنتاج الدكتاتوريات وتوصيف الحلول الناجعة لذلك والتوصل إلى أفضل أشكال الحكم على اختلاف الرؤى التي قدموها ولكنهم أجمعوا على كون العقل هو المصدر الوحيد لإنتاج النظام الأنسب للمجتمعات والتأكيد على ضرورة إبرام عقد اجتماعي يحدد شكل علاقة الحاكم برعاياه وينظم تلك العلاقة .



يُشكل الصراع المتناقض في كيانه بين الشخصيات في مسلسل "العربجي" متانة درامية ذات دوافع يترتب عليها قوة البقاء، برغم انّه يتعارض بين المرأة والرجل في زمن قديم أو زمن الحكم العثماني في أوله، أقلها بين عائلتين الجوخدار والنشواتي أو بين الرجل والمرأة تحديداً، وهما سلوم حداد في دور أبو حمزة والممثلة القديرة نادين خوري في دور الخانوم، وهي درية بعيدا عن الصراع البيولوجي الذي وصل فيه الإنسان إلى ما وصل إليه في كل عصر، وحقق بفضله القوة الدافعة للبقاء بمعنى أزلية التنافس بين المرأة والرجل، كما ينبغي .

هرم القوة بين المرأة والرجل في مسلسل العربجي

ضحى عبدالرؤوف المل

فالصراع المثير للتساؤلات في السرد الدرامي الذي يصعب فيه الإختلالات الوظيفية في الشخصيات الإنقلابية منها مثل الداية بدور التي تلعب دورها الممثلة (ديمة قندلفت) ، وهي امرأة تسعى إلى تحقيق الثروة والسلطة من خلال الزواج بنوري ابن الخانوم ، لتكون في سباق وجودي معها تسعى من خلاله الى ابراز قوتها هو وجودي بالدرجة الأولى، فالنوع الاجتماعي يلعب دورا مهما في إبراز دور المرأة الفاعل في كفاحها البيولوجي دون تسخيف القيم الإنسانية بين حركتين أو زعامتين تتعارض بينهما حركتين داخليتين المرأة الخالية من العاطفة أو المسترجلة بالمعنى الأصح أو بمعنى آخر التي تحاول الأستقواء، والمحملة بقسوة والرجل الذي يحاول امتلاك ما ليس ملكه بينما العربجي هو قائد للعربات التي تجرها الخيل، وهو يمتلك من القوة الجسدية ما لم يملكها أحدا من حارة النشواتية التي يتم فيها الصراع الأساسي وهي الساحة الواسعة كمسرح تجري عليه الملحمة، فالعربجي رغم قوته وبطشه أحيانا إلا أنه يميل إلى التصوف أو حركة الدراويش التي كان معروفة في ذلك العصر الذي يتسم بالتقاليد التركية أو الأحرى الوجود التركي آنذاك ، وبأسلوب فنتازي غير محدد زمانيا رغم ما ينطوي عليه المسلسل من تحليل تاريخي لصورة المرأة وقوتها ومكانتها للدلالة على قيمتها الانسانية بغض النظر عن حساسية وجودها في عالم الصراعات الذكورية. وضمن سياقات محددة حتى بالنسبة للصدر الأعظم وما تشكله الخانوم أو المرأة برمتها، وعلاقات القوة التي تتمثل في سلطتها . فهل مفهوم الجندر في مسلسل العربجي برز مع الخانوم وبدور والطرق الخاصة التي اتبعتها كل منهما في تحقيق الوصول للنفوذ؟ أم أن فهم طبيعة العلاقات الاجتماعية آنذاك تشير إلى التخلف الذي نعاني منه في العصر الحديث الحالي ؟ وهل تراجعت سلطة المرأة العربية في مجتمع حقق التحرر من الاحتلالات بمختلفها تركي او فرنسي أو سواه ؟

إن هرم القوة بين المرأة والرجل في مسلسل العربجي وظواهره التاريخية يتمثل بين ثلاثيات منها شخصية الخانوم التي تقوم بدورها الممثلة نادين خوري وسلوم حداد وهو حمزة الحنواتي . أما باسم ياخور فهو العربجي والمرأة الأخرى وهي الممثلة ديمة قندلفت التي تقوم بدورها الممثلة بدور الداية الفقيرة الخارجة من بيئة مختلفة ، فالمثلث الأول نادين خوري مع سلوم حداد وباسم ياخور والمثلث الثاني ديمة قندلفت وسلوم حداد وباسم ياخور. فالمثلثات ترتكز على ثلاثية النقاط ضمن حبكة قوية تضمنت مسارات الشخصية المرتبطة ببعضها ضمن فكرة الصراعات الإجتماعية المتجددة زمنيا في كل عصر. فالمؤلف عثمان جحا ومؤيد النابلسي انسجما مع هذه الثنائية بين المثنين، لنشعر أن كل فئة إجتماعية تشكل نوعا من الإرتباط بفضلها استمتعنا بفلسفة القوة وإثبات الذات ، لتسليط الضوء على دور المرأة في تلك المجتمعات القديمة وعلى أنواع من التعالي والعنف بين العائلات الشامية تحديداً اعتمادا على السياق التاريخي وإن بشكل فنتازي ممتع أخرجنا من اللباس المتعارف عليه كلباس الداية بدور الشبيه بالغجريات ، وإن تلاءم مع لباس المحظيات التركيات وفقا لمزاجية فنية تستجيب للموسيقى وعناصرها السمعية المتوافقة مع الحوارات والتشكيلة الدرامية في كل مشهد من مشاهد أخرجها سيف الدين السبيعي بأسلوب تصويري يحاكي الحوارات مركزا على الوجوه حينا، وحينا آخر على ردات فعل المحيط من ناحية درامية تتزامن مع الفضاء الخيالي لذلك الزمن . فهل مارس الكاتب والمخرج في مسلسل العربجي نوعا من التناقضات التي تم الكشف عنها بين الأخوة أو ابناء بدرية خانوم وبين نظرة المرأة للصراع التنافسي بينها وبين الرجل الذي يفقدها عاطفة الأمومة ، وهذا شهدناه كثيرا في القصص التاريخية ؟ وهل الحرية الدرامية التي يسمح بها الإبداع الفني نجحت في مسلسل العربجي من حيث إبراز قوة العنف والتمرد الممكن بين الأبناء والأهل أو الأحرى بين الأبناء والأم أو الأب المتسلط والأناني؟ أم هي شكسبيريات تتكرر على المسرح الدرامي الذي يستقطب الأذواق ؟

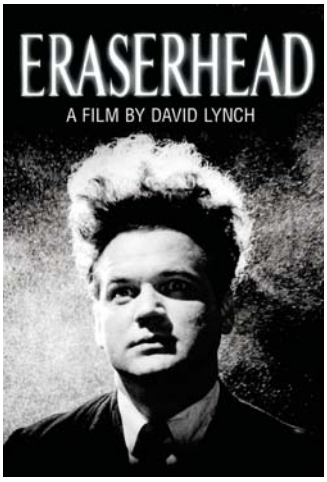
خلافات عائلية بشكل فنتازي تم تقديمها بشكل درامي فنتازي تاريخي ممتع حتى موسيقيا لدرجة أن موسيقى المسلسل باتت بصمة سمعية تمثل نوعا من الجمالية النسوية التي استمتعت بها الداية بدور أو في المقلب الآخر الخانوم بلباسها الخاص وسبحتها الطويلة وحتى عبدو العربجي بقوته ولباسه ، فالآفاق المخيفة عند استقواء المرأة هي قتل ابنها أو قتل الأب لأبنه فالدموية في المسلسل أثارت مأساوية أكثر تعقيداً من التنافس السياسي أو حتى الأسري المُصغر الذي يرمز إلى الدائرة الأكبر في الحياة . فهل التقلبات التاريخية في مسلسل العربجي ترمز إلى دور المرأة البارز في العصور القديمة ؟ وهل نظرية الأسرة وخلافاتها تعيد نفسها دراميا في كل زمان ومكان ؟ أم هي حكاية فنتازية ذات طابع تاريخي تمثل سلطة المرأة وجبروتها عندما تتنافس مع الرجل؟ وهل نجحت موسيقى مسلسل العربجي في خلق بصمة سمعية درامية أصبحت محفورة في الأذهان ؟

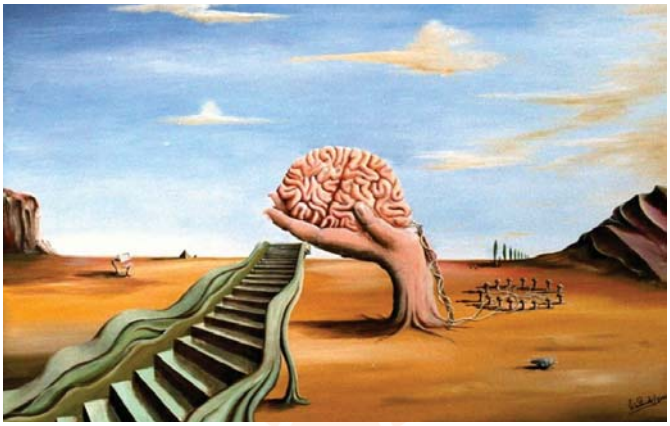
***Anti-Art** هي حركة فنيّة متمرّدة بدأت في أوائل القرن العشرين وانتشرت في سويسرا ونيويورك وباريس وأماكن أخرى من العالم ترفض التعريفات والقواعد الفنيّة الموجودة والمستعملة وترتبط بالدادائيّة، وتُعرف أيضاً بأنها حركة احتجاجيّة وثورة على الفنّ التقليدي، ظهرت كردّ فعل للحرب العالميّة الأولى وتقاوم الرأسماليّة، ترفض هذه الحركة تعريف الفنّ بل تتركه للمتلقّي ليفسّره بنفسه، الحركة تعتمد على مبدأ محاربة الفنّ بالفنّ، وهي ضدّ العقل والمنطق، وتفضّل الفوضى عليهما، وكان لروادها مجلات ودوريات ومنشورات وتجمعات تعبّر عن هذه الحركة، وتولّدت منها السيرياليّة.*

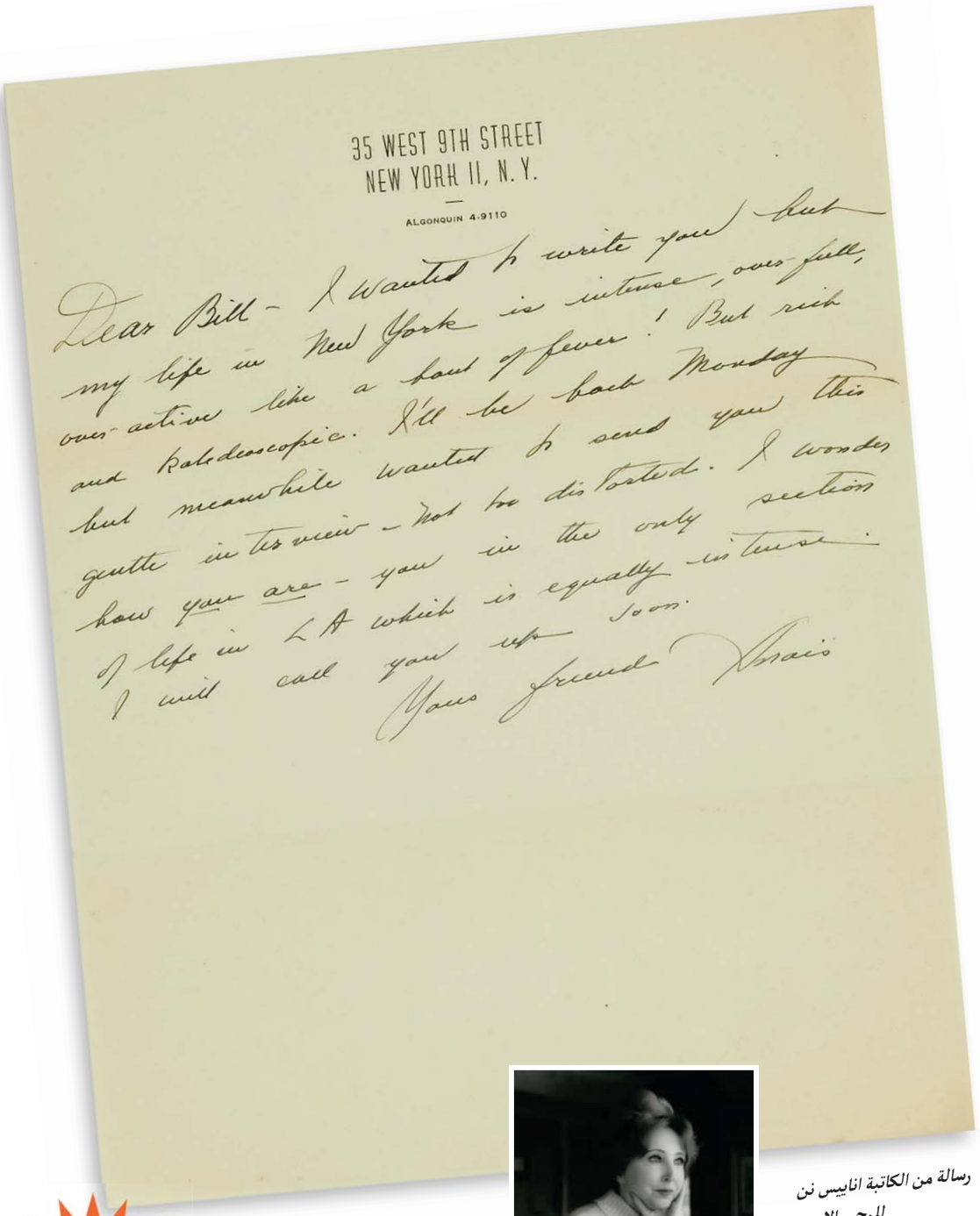
عفاف مطر

الدادائيَّة والسيرياليَّة والسينما المتطرّفة

أول من أطلق مصطلح Anti-Art مارسيل دوشامب عام 1913، ثم ظهر مصطلح التكعيبيَّة وتعدّ من الحركات الفنيَّة المتمرّدة ومن أهمّ روادها بيكاسو، ومبدؤها الرؤية من عدَّة زوايا وليس زاوية واحدة. بعد التكعيبيَّة ظهر مصطلح التجريديَّة أي الخروج عن الواقع في تصوير الفنّ، أما السيرياليَّة فظهرت في عام 1917 لكنَّ تأسيسها كان عام 1924. والدادائيَّة والسيرياليَّة حركتان ثائرتان على المشاعر القوميَّة وتخاطبان جميع البشر في كلّ العالم. السيرياليَّة باختصار تترك مجالاً للعقل اللاواعي للتعبير عن نفسه وتتميز بعناصر المفاجأة والابتعاد عن التسلسل المنطقي. رواد الدادائيَّة وكلّ الحركات التي انبثقت منها سعوا إلى ثورة ضد المصالح القوميَّة والبرجوازيَّة وكل ما هو سائد لاعتقادهم أنَّ ما كان سائد هو ما قاد العالم إلى الحرب والدمار وموت الملايين، ومن المؤسف أنَّ الفنانين الذين انتموا للدادائيَّة تعرّضوا للعديد من المشكلات الاجتماعيَّة والقضائيَّة وللسجن في بعض الأحيان. من أشهر أعمال هذه الحركات الثوريَّة مجسّم لعمل فني تمَّت تسميته بالنافورة وهو عبارة عن مبولة عُرضت في جمعيَّة للفنانين المستقلين، الدادائيَّة سعت إلى الفوضى وحاربت علم الجمال، أما السيرياليَّة فتتمحور حول شطحات العقل الباطن وتجلياته اللامنطقيَّة والعبثيَّة أو هي مزج بين الواقع والحلم وإطلاق الأفكار المكبوتة. مصطلح Found object ينطبق على مجسم المبولة الذي تحدثنا عنه سلفاً ومثله عمل لفنانة أخرى وضعت سريرها بشكل غير مرتّب وعرضته في المزاد العلني، وآخر وضع فضلاته في علبة وعرضها للبيع في مزاد لهذا أطلق عليه مصطلح فنّ القمامة أو الفنّ غير المرغوب فيه... بمعنى أن تجد أيَّ شيء وتعرضه للجمهور كحالة فنيَّة وهو شكل من أشكال الثورة ضد الفنّ التقليدي. Scandals in art ويعتمد هذا النوع من الفنّ على الفضائح كالتماثيل العارية أو مجسمات ولوحات أثارت غضب الكنيسة وانتشر هذا النوع الثائر من الفنّ في القرون الوسطى وحاربته الكنيسة وتصدَّت له محاكم التفتيش. Shock art فنّ الصدمة فنّ يهدف إلى إثارة إزعاج الناس الذين يرون الفنَّ بشكل تقليدي كعلبة براز الفنان الإيطالي والسرير الفوضوي الذي عرضته الفنانة التي ذكرناها سابقاً ووضعت له عنوان My Bed وقصة سرير هذه الفنانة أنها جلست عليه لمدة أربعة أيام من دون طعام أو شراب بسبب حالتها النفسيَّة السيئة بسبب معاناتها من مشكلة جنسيَّة معينة وكان السرير عليه بعض المتعلقات الشخصيَّة غير مرتبة وفوضوية. نأتي الآن إلى السينما ونقف أمام مصطلح أو حركة سينما التجاوز أو التعدي Cinema of Transgression تهدف هذه الحركة إلى إثارة الغضب أو انتهاك قيمة معينة لدى الجمهور، ورواد هذا الفنّ السينمائي تعرضوا مثلهم مثل الفنانين التشكيليين للمشكلات الاجتماعيَّة والسجن. Shock Value ويستعمل هذا المصطلح في مجال فنّ الدعاية والإعلان لتنبيه الجمهور لقضيَّة خطرة من خلال أشكال وأشياء مقززة عبر الملصقات أو حتى عبر تمثيل مشهد إعدام بواسطة المقصلة في مكان عام. Extreme Cinema السينما المتطرفة وهي التي تستعمل الجنس والتعري والضرب والقتل بالسيوف والاغتصاب ونجدها بوضوح أكثر في السينما الآسيويَّة كالكوريَّة واليابانيَّة وأحياناً في الأمبركيَّة. Exploitation Film سينما الاستغلال وتكون أفلامها عادةً من الدرجة الثانية وتهدف إلى الربح المادي في الدرجة الأساس كأفلام المخدرات والعصابات والدعارة وتجارة الرقيق وآكلي لحوم البشر أما السينما السيرياليَّة فهي كما عرفنا السيرياليَّة نفسها ترتبط بالعقل اللاواعي والأحلام والمشاعر المكبوتة، مثل فيلم Eraserhead. Counterculture الثقافة المضادة هي الثقافة التي تخرج عن الأعراف والقيم المتعارف عليها أي الأفكار البوهيميَّة أو الأشخاص البوهيميين الذين يعيشون حياة مشردة ويرتدون ثياباً غريبة ونمط حياة فوضوياً مثل Hippie Movement عادة يكون روادها من الشباب الذين يتعرفون على ثقافات وديانات جديدة ويندمجون معها ويسمعون ووعاً خاصاً من الموسيقى وأخيراً وليس آخراً Psyche-delic Art وهو نوع خاص من الفنون ينتج بعد تعاطي المخدرات فيخرج الفنان بنتاج غير مألوف نتيجة تجربة العيش تحت تأثير المخدر. وكل هذه الأنواع من الفنون ليست سوى ثورة فنيَّة ومجتمعيَّة متطرفة ضدَّ كلّ ما هو سائد وتقليدي.







35 WEST 9TH STREET
NEW YORK 11, N. Y.

ALGONQUIN 4-9110

Dear Bill - I wanted to write you but my life in New York is intense, over full, over active like a bout of fever! But rich and kaleidoscopic. I'll be back Monday but meanwhile wanted to send you this gentle intrusion - not to be disturbed. I wonder how you are - you in the only section of life in LA which is equally intense. I will call you up soon.

Yours friend Anais

رسالة من الكاتبة اناييس نن
للمحرر الادبي