الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 25 تشرين الأول 2023 العدد 5800 .Wed. 25 . Oct. 2023 Issue No. 5800

02 الحكّاء والروائي.. شرَكُ التوصيف النقدي

04 لِمَ لا نحافظ على صورة من نحب؟

09 جورج أورويل يقتدي بأمين الريحاني

12 أفلاطون عدوّ الديموقراطيَّة

13 العيش في سعادة المجهول

15 هوغيت كالان في غاليري «جانين ربيز»

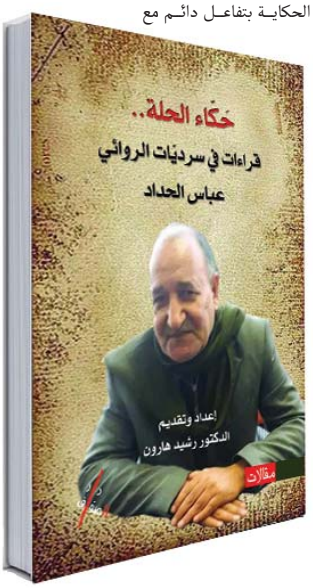
ch.editor@alsabaah.iq

الحكّاء والروائي
شرَكُ التوصيف النقدي

عبد علي حسن

درج عـدد من النقاد على تكريـس توصيف (الحكّاء) ليشـير إلى الروائي الذي يمتلك قـدرة بائنة على تخليق حكايـة روايتـه، وهـو توصيف يشـير إلـى مبالغة في التعظيـم كما يظنون، فقد تصدّر هذا التوصيف العديد من الدراسات النقدية وحتى الكتب النقدية التي تحمل في عنوانها هذا التوصيف الذي تسهم جهوزيته في خلط الأوراق وتبتعـد عـن الدقة في اسـتخدام المصطلحات والتوصيفـات خاصـة إذا علمنـا أن مصدرهـا الجهـد النقـدي الذي ينبغـي أن يكون أكثر وعيـاً وحرصاً على وضع المعلومة النقدية فـي مكانها الصحيح كيما يكون البنـاء التحليلي للنقـد صحيحاً فيما بعـد، أقول ذلك وقـد اطلعت مؤخراً على كتاب أعـدّه وقدم له الصديق الناقد الدكتور رشيد هارون وهو مجموعة دراسات حول التجربـة الروائيـة والقصصيـة للروائـي العراقي عباس الحـداد وقد حمـل عنوان (حـكّاء الحلة.. قـراءات في سـرديات الروائي عبـاس الحداد) وقد وجـدتُ في هذا التوصيـف محواً للحدود بيـن (الحـكّاء) و (الروائي)، وقطعاً سينسـحب هذا الإجراء على النشـاط السـردي لكل منهما ، أي سـيكون هنالك محـوٌ للحدود ما بين (الحكاية) و(الرواية)، وسيكون عنوان الكتاب المذكور آنفاً دافعاً ومناسـبة نقدية لترسـيم الحـدود بين هذين التوصيفين اللذين جمعهما صديقنا الناقد وسواه ليدلّ كلّ منهمـا علـى الآخر ووضـع علامة مسـاواة بينهما، والأمر ليس كذلك، وهو ماستتكفل بتوضيحه السطور اللاحقة.

تشـير جميع معاجم اللغة إلى أن مفـردة (الحكّاء) لغةً تعنـي (صيغة مبالغة من الفعـل حكى، وهو من يقصُّ الحكايـةَ أو القصة في جمع مـن الناس) ولعل من أهم معطيات التعريف الآنف الذكر الحكّاء هي أن هناك من يقوم بفعل الحكي / القصّ وهو الحكّاء ويرادفه الحكواتي بعد شـيوع هذا الفعل في أماكن تجمع الناس، ويرتبط بهـذا الفعل وجود حكاية أو قصّة تحكى شـفاهياً لجمع من الناس، لذا فإن الحكاية يتمُّ تلقيها شفاهياً، ومايقوم به الحكّاء هو فعلٌ خطابي موجه إلى مجموعة من الناس يراد منه توصيل حكمة ما أو بطولة فردية أو جمعية عبر الحكايـة التي يطرأ عليها زيـادة أو نقصان أو مبالغة في كلّ مـرةٍ تُحكى، أي انهـا - الحكاية - متغيرة وغير ثابتة لارتباطهـا بالفعل الشـفاهي / الخطابـي، والأمثلة على هـذه الحكايات كثيـرة في تراثنا السـردي العربي الذي لجأ في مابعد عصر التدوين إلى تثبيتها كمدونات خشية ضياع أثرهـا كما حصل في تدويـن (مقامات الحريري) لبديـع الزمـان الهمذاني بعـد أن كان يقدمها الحكواتي شفاهياً، وعليه فإن توصيف الحكّاء/ الحكواتي يختصُّ بالشـخص الـذي يحكي حكايـةً على جمع مـن الناس وأسـلوب توصيل هذه الحكاية هو الأسلوب الخطابي / الشـفاهي، فالحكواتي أو الراوي أو الحكّاء أو القصّاص عادة شعبية تقليدية، وهو شخص امتهن سرد القصص فـي المنـازل والمقاهـي والمحـال والطرقـات، كان يحتشـد الناس حوله قديما، وكان لا يكتفي بسـرد الحكايـة بتفاعـل دائـم مع



جمهـوره، وانمـا يدفعـه الحمـاس لأن يجسـد دور الشـخصية التي يحكي عنها بالحركـة والصوت. وبمرور الزمن وبتغير الحكائيين فـإن أحداث الحكاية تتعرض للتغييـر، وبذلـك فـإن الحكايـة متغيـرة ولا تتصـف بالثبات.

لذا فإن الحكاية نمط سردي ارتبط ظهوره مع بداية ظهور المجتمعات البشرية، إذ كانت ولاتزال تعبّر عن حاجة الإنسان لاستعادة ما حصل في زمن سبق زمن الحكي، ومـن الممكن عدّهـا واحدة من أهم وسـائط التواصل بيـن زمن مضـى وآخـر معيّش آنـيّ يتضمـن تفاصيله الحاضر الذي يتهيكل تكونه الثقافي والحضاري على ما أنتج سابقاً، ففي هذا الوضع فإن الحكاية تنهض بمهمة تشكّل المخيال الجمعي لأيما مجتمع من المجتمعات، إذ غالبـاً ما تتضمن تلك الحكايات البطولات والمواقف الجمعيـة المؤثرة فـي حياة الأفـراد والجماعة، وهي إذ تحكىٰ شـفاهياً فإنها تخضع للزيادة والنقصان من قبل الحكواتي الذي يحاول جذب المتلقين وإثارة حماسـهم وتشـويقهم لتفاصيـل تلـك الحكاية، ولعـل أوّل من اهتم بالحكاية وكشـف عن وظائفهـا وتركيبها وبنائيتها هـو الباحث الروسـي فلاديميـر بروب عبـر كتابه ذائع الصيـت (مورفولوجيـة الحكاية الخرافيـة) الصادر عام 1928 الذي أسـهم إلى حـد كبير في ظهور علم السـرد المعاصر لتودوروف عام 1969 أو علم السـرديات الذي اهتـم بمجمـل النشـاط السـردي الإنسـاني كالامثال والمذكرات واليوميات والسـيرة الذاتية والقصة والرواية وكذلـك الحكاية التي عدت كنمط سـردي ارتبط ظهوره بظهـور المجتمعـات البشـرية الأولى لتكـون صندوق المخيـال الجمعـي الذي يضم حكايات نجاح الإنسـان واخفاقاته ونضاله من أجل وجوده البشري، وقد حفل التراث السـردي العربـي بالعديد مـن الحكايات كالف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والمغازي وسـواها، وبالمقابل فقد كانـت الرواية هي إعادة إنتـاج الحكاية كتابةً وفق الأسـس الفنية المعروفة لفن الروايـة، وظلّت الحكاية كأسٍ تتهيـكل عليه الرواية، وبذلك فقـد كانت الرواية خطاباً رسالياً في حين كانت الحكاية خطاباً شفاهياً، إذ أن الوضـع الكتابي للحكاية هـو مامنحها صفة الثبات، كمـا أن الإيقاع الصوتـي الذي كان يتصـرّف به الحكّاء حسـب المواقف والأحـداث التي تتضمنهـا الحكاية، فقد اسـتبدله الروائـي بالإيقاع المتغير للغة سـواء على صعيـد الوصف أو لغة الحوار، وبهذا الصدد نشـير إلى أن المـدارس والاتجاهات الأدبية قد أولت اهتماماً كبيراً بلغة الرواية التي هي المسؤولة فنياً عن صياغة الحكاية ، وبذلـك فقـد انتقل الاهتمـام من روايـة الحكاية إلى الاهتمام بكيفية كتابـة وإنتاج الحكاية، وازاء ذلك فقد ابتعد الروائي كثيراً عن توصيف الحكّاء، وسـنذهب مع الروائـي المصـري ابراهيم عبد المجيد إلـى أن توصيف الروائـي بأنه حـكّاء عظيم هو أمر طبيعـي حين يصدر من قاريء عادي أو صحفي عـادي لانه لايمتلك الثقافة النقدية التي تمحو الحـدود بين المصطلحات القارّة في النظريـة النقدية، ولكن حين يصـدر توصيف الروائي بالحـكّاء من قبل الكتـاب والنقاد فإنه لـم يكن مدحاً بقدر ماهو استسـهالاً أو وصفاً يتّسـم بالجهوزية ولا نقْل نقصاً معرفياً.

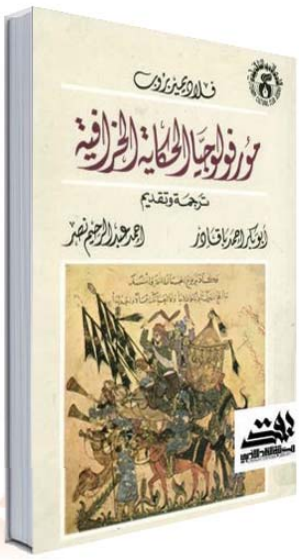
وتأسيسـاً على ما تقـدّم من تفريق وتمييـز بين الحكّاء والروائـي ومابين الفعل السـردي للأول / سـرد حكاية شـفاهياً وبين الرواية كفنّ سردي مكتوب يتهيكل على حكاية متخيلة أو حقيقية يُعاد إنتاجها وكتابتها من قبل الروائي، فإننا نشـير إلى أنّ ليـس كلّ حكّاءٍ هو روائي، ولكـن كل روائي لابد له من حكاية يتخيلها ويعيد إنتاج ما استقر في المخيال الجمعي، كما أن ليس كل حكاية روايـة ولكن كل رواية لابد من وجـود حكاية فيها، لذا فـإن الروايات التي تعتمد الحكايـة فقط وتهتم بالوقائع دون الاهتمام بطريقة بناء الحكاية وبناء شخصياتها بناءً فنياً يضع في الاعتبار ماتوصّلَ إليه السرد المعاصر الذي بدأ عصراً جديداً على يد روّاد الرواية الفرنسـية الجديدة منذ منتصف سـتينيات القرن الماضي ومـا تلاه والذي أطلق عليه (سـرديات مـا بعد الكلاسـيكية) فإن تلك الروايات ستظلّ في منطقة الخطاب الحكائي المُستهلك والخيري ومبتعداً عن كشـوفات السـرد المعاصر الذي قطع أشـواطاً بعيدة على سبيل الاهتمام واجتراح آلياتٍ

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

وتقنيات جديدة في إنتاج الحكاية وابتداع وسائل جديدة لتوصيلها إلى المتلقي رسالياً لا خبرياً أو خطابياً. إذ أن فداحة مايجري في الواقع من انتهاكات للوجود البشري وعلى كافة المستويات يدفع الروائيين إلى تبني فكرة ضرورة تمثّل الوقائع والأحداث الجارية على أرض الواقع في حكايات تقترب من الواقع المحكي واهمين بذلك أنهم مخلصون ومحايثون لنضال الإنسان ضد كل أشكال القمع والاضطهاد والانتهاك ليكونوا في موقع الموثّق لتلك الأحداث والوقائع ليقتربوا من معاناة المتلقي، إلّا أنهم يتناسون الفرق بين مهمة الموثق ومهمة الروائي، وبذلك فإن هذه الروايات تبتعد عن التوصيف الفني للرواية، وكل ذلك بسبب الاهتمام بالحكاية التي تجد أصلاً لها في الواقع دون الاهتمام بأسلوب وطرائق سرد تلك الحكايات، لتتحول رواياتهم إلى خطاب إخباري لا إبداعي، ففي مثل هذه الروايات التي صدر منها الكثير على المستوى العربي والعراقي فإن همّها الوحيد وهدفها هو نقل الحكاية واعتماد ضمير الشخص الثالث (هو) في رواية الأحداث والوقائع، وتنتقل إليه صفات الحكاّء الشفاهي ماعدا أن الحكاية في مثل هذه الروايات هي حكاية مكتوبة وثابتة، ويسود فيها الصوت الواحد هو صوت الراوي العليم الذي لايدّخر جهدا في استمالة المتلقي لقراءة حكايته المكتوبة التي تتجلى فيها سلطة الروائي وعبر الراوي العليم وتصرفه بمصائر شخصياته ويجعلها تتبنى وجهات نظره الأيديولوجية ماسخاً استقلالية تلك الشخصيات في نموها وحتى تكوينها الاجتماعي والفكري، ولو أجرينا مسحاً فنياً الاصدارات الروائية العراقية مثلاً منذ التحول البنيوي للمجتمع العراقي في نيسان/2003 ولحد الآن والتي تجاوزت الألف رواية لوجدنا أن التجارب الروائية التي تهتم بطريقة إنتاج الحكاية لايتناسب عددها وحجمها مع هذا العدد الكبير من الروايات الصادرة، وذلك بإتباعها أسالبياً جديدة إذا لم تكن مبتكرة فهي في أقل تقدير تحايث وتتواصل مع مايستجد من أساليب سردية حديثة تقترب من فنون سرد مابعد الحداثة كخرق التتابع الكرونولوجي والميتاسرد والدخول إلى منطقة سرديات مهجورة وأعادت لها الأهمية كرواية السيرة والمذكرات واليوميات والتمارين السردية كالسكيج القصصي وسواها من فنون السرد المعاصر، وإذا كان عدد هذه الروايات قليلاً فإن الغالبية من العدد المتبقي يدخل في دائرة ما يمكن تسميته بـ(رواية الحكاية) لاهتمامها الأكبر بالحكاية وتفاصيلها دون الاهتمام بفنيتها، وبالإمكان عد رواية (الأطروحة) وهي الرواية التي يتبنى كاتبها وجهة نظر فكرية تمارس ضغطاً على المتلقي لتبني وجهة النظر تلك دون أن تهتم بالبناء الفني للرواية، ولعل في ذلك إساءة بالغة للرواية العراقية التي تحتفظ بنماذج متقدمة في المشهد الروائي العربي المجال لذكرها في هذا المقام، وتسهم دور النشر التي اتسع وجودها في تكريس هذه الإساءة دون الشعور بالمسؤولية الثقافية إزاء مايتنشره من روايات متواضعة لاتمتلك تأثيراً إيجابياً في تقدم المشهد الروائي العراقي.

فلاديمير بروب

تودوروف



مع كلّ صاروخ يسقط في غزة

أحمد عبد الحسين

لا مفرّ. الحدث الكبير يضغط على أرواحنا بقوّة. ومهما حاولنا التلهّي عنه بالعودة إلى اهتماماتنا الأليفة من قراءة وكتابة فإنّ صرخات أطفال غزة تملأ مسامعنا والغبار والدم اللذان يعلوان وجوه الصغار الفلسطينيين القتلى يلطخان أرواحنا. ومنذ يومها الأول نحن أسرى هذه الحرب التي لم نشترك فيها إلا عبر الشاشات.

في هذه المذبحة يموت حقاً وصدقاً مَنْ أدمن النظر إلى العالم من نافذة أخلاقية ومَنْ وثق بحتميّة تقدّم الكرامة الإنسانية على كل معطى، لأنه إذا كانت للسياسيّ مسارب تتعلق بالربح والخسارة وحساب النتائج المادية والرمزية، فإنّ للمثقف منفذاً واحداً لصرف هذه الأحداث المؤسية هو هذا المنفذ المتعلّق بالقيم التي استقاها عادة مما يقرأ والتي هي أعظم نتاجات الإنسان وأنفس مقتنياته.

وهذه القيم تتصدّع. مع كل صاروخ يسقط على مستشفى أو مدرسة أو مسجد أو كنيسة تحدث ثلمة كبيرة في يقين المثقف العربيّ بالقيم المؤسسة له ولثقافته لأنّ قيم الحداثة ذات منشأ غربيّ: لوائح حقوق الإنسان ودراسات الكرامة والحريّات. وقد نافح المثقف العربيّ مطوّلاً عن هذه القيم أمام أعدائها التقليديين "من الإسلاميين خصوصاً" الذين أشاعوا في أدبياتهم التقليدية أن شطراً من مثقفي العرب القائلين بالتحديث هم طابور خامس في العائلة العربية .المسلمة السعيدة.

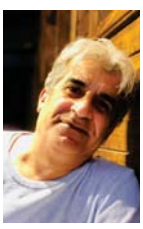
أقرأ هذه الأيام لكثيرين مقالات هي تعابير عن صدمتهم بهشاشة القيم العليا التي آمنوا بها سواداً على بياض، فظهر أنها غير شغالةٍ حتى في منبتها الأصليّ، وبدا كما لو أنّ الغرب الذي أنتجها قد انسلخ منها في ارتداد إلى قيم بدئيّة ارتكاسية سبقت زمن الحداثة بكثير.

إذا كان صوت المثقف العربيّ خافتاً أمام شيوع وتغوّل عناصر ما قبل الدولة في بلداننا فهو اليوم أخفت مع تهاوي صروح يقينه بقيم الغرب، بل أن أصوات مثقفي الغرب أنفسهم لا تكاد تُسمع في هذه الأرجاء التي يجول فيها الرعب.

يصلح هذا الحدث المأسويّ لمحاكمة هذه القيم ولمعرفة مدى مناسبتها للأرض التي نحيا فيها، ففي النهاية، في آخر الأمر، من المناسب اليوم أن نفهم بأنّ تاريخ قيمة ما .أية قيمة .هو ذاته تاريخ مستخدميها ومستثمريها. ومستثمرو هذه القيم اليوم يصرفونها في موارد تحرّفها بل تمسخها وتجعلها إعداداً ثانوياً في حربٍ قائمة على كلّ ما هو بدائيّ من أساطير وخرافات ونوازع بدائيةٍ تتعلّق بسيادة عِرق أو اصطفاء سلالة أو أحقية دين.

لمْ تُستنبت الحداثة في أرضنا، ليس بسبب السموم التي يلقيها رجال بدائيون عندنا، بل وبشكل تؤكده الأحداث اليوم، بسبب أنّ هذه الحداثة تنطوي على جوهر هشّ للغاية، وأنّ من استولى عليها وعلى ترويج خطابها هنالك، يوردها في موارد تجعلها ضداً لنفسها.

قيم الحداثة عندنا تتهاوى. وليس هذا خبراً سيئاً لمن يريد أن يرى العالم من نافذة جديدة.



سيلفيات وصور تلتقط في اللحظات الأخيرة من حياتنا

لِمَ لا نحافظ على صورة من نحب؟

هـذا ما نحاول أن نبقيه حتّى بعد مرضنا أو وفاتنا، غير أنَّ ما حدث مع انتشار السيلفي أولاً، والتصوير المجاني ونشـر الصور على وسـائل التواصـل الاجتماعي، نقل مفهوم الصـورة؛ بمعناها المجازي، إلـى أبعاد أخرى، فبدأ الأهل والأصدقاء ينشرون صورنا ونحن على فراش المرض، وقد تغيّر شـكلنا، وبـدا الضعف علينا، حتّى كأنّهم يسـتجدون الدعاء أو التعاطف، الذي كنّا نرفض أن نظهره للآخرين.. إلى أن وصل الأمر ببعض الناس، ومنهم مثقفون وأدباء، إلى التقاط صور سيلفي مع الأب أو الأخ أو الابن أو الصديق، وهو بقايا جسد لا أكثر..

مـا الـذي حـدث لثقافتنـا في مفهـوم الصـورة، وهل يمكن أن نسـمّي هذا انتهاكاً لخصوصياتنا التي تسـعى للحفـاظ على صورتنا جميلة في عيون الآخرين؟ وكيف تقرأ هذه الظاهرة التي انتشـرت على وسـائل التواصل الاجتماعي؟

فم الذكريات

يقول الشـاعر عباس ريسـان: إنّه إذا كان الأمرُ يتعلّقُ بالأهـل، فهـذا الأمرُ مفـروغٌ منـه، وتحصيل حاصل للعاطفة الجيّاشـة التـي يحملها الأبناءُ تجاه أسـرهم، والأغلـب الأعم منّا يفعـلُ ذلك مع من نحب لاسـيّما لحظة مرور الآخـر بحالةٍ صحّية أو أزمةٍ وخذلان، ومن خـلال ذلك كلّـه نحاول مـا اسـتطعنا أن نتفاعل مع الانكسـارات التـي يمرُّ بهـا، كأنّنا نريد أن نخبـره بأنّنا نشعرُ به ونعيش معه آلامه كلّها، نحن جزء لا يتجزّأ من الصـورة، تلك الصورة التي هي لحظة الخيبة بالنسـبةِ لـه، ولنا هي اعتـرافٌ مضمرٌ بأنَّ النهايـةَ حتميةٌ ولابدَّ منها، هي لحظات من الدهشـةِ والذهولِ، والتساؤل: كيف عبرنا كلّ تلك الأيام والسـنين من خلال صورة، وهـل تصفـح الذكريـات أمسـى بديـلاً عن ملامسـةِ الأجسادِ؟!.

ومـن جانب آخر، أولئك الذيـن تربطنا معهم علاقات صداقة، يكون الأمر فيه لحظوي، يتلاشـى ويضمحل بمـرور الوقـت، وربَّمـا يصبح طـيّ النسـيان، وذلك لتغلّـب الأمـر الأول المختـص بالأهـل عليـه، كلّمـا اتسـعت مسـاحة الأهـل تقلّصت مسـاحة الآخرين، ويقيناً كلّ شيءٍ سيكون مائدة عامرة لفم الذكريات.

الصـورة الجماليـة للمنكسـر، وهـو بطبيعـة الحـال مسـلوب الإرادة، لـم يعد يكتـرثُ لتصفيفِ شـعرهِ أو الاهتمام بهندامهِ أو وقوفه شـامخاً مسـتقيماً، كما كان يفعـل ذلك حيـن كان بأوجّـه، المهم لديـه الآن أن يُشعرَ نفسه ويوصل رسالة إلى الآخرين بأنَّه ما زال يرى الآخرين ويتفاعل معهم مثلما هم يفعلون ذلك معه.

المصوّر هو عين الغيبِ التي تسجّلُ هبوط أعمارنا، أمّا نحن (الصورة) بابتسـاماتنا لا نصمدُ طويلاً إذا ما أريقَ كوبٌ من الماءِ علينا.

المصوّر هو عين الغيب التي تسجّلُ هبوط أعمارنا

تجاوز على الخصوصيات

ويبين الدكتور سعد التميمي أنَّه مع ما وصلت إليه ثورة الاتصال وسرعته والاندفاع السريع للتواجد في وسائل التواصل الاجتماعي يندفع بعض الأشـخاص إلى نشـر صـور لأناس تربطهـم بهم رابطة قرابـة أو صداقة يكن لهـم المحبة والاعتزاز رغبة منه للتفاعل من الأصدقاء، لكن للأسـف قـد يظهر هؤلاء الاشـخاص في صور غير مناسـبة نظـراً للظرف الصحـي الذي هو فيـه، و"أذكر أنّنـي والصديق الشـاعر الدكتـور رعد السـيفي كنّا قد رافقنا أسـتاذنا المرحوم د.محسـن أطيمـش في مدينة الطب عند عودته من اليمن عام 1994 في أيامه الأخيرة ومرضه الذي توفّى فيـه ولم نجرؤ على تصويره في تلك الحال فكيف يمكن لنا أن ننشـر صوره؟"، إنَّها تجاوز على خصوصياته، ومن يقوم بهذا العمل يتصرف بدون موافقته ويثلم الصورة التي نحلّها لهؤلاء، لذا يمكن أن

نختار لهم صورة وهم في كامل وعيهم عندما ستكون المبادرة شرعية وتعكس قبولهم.

انحسار الوعي

وينقل الشاعر قاسم محمد علي إسماعيل قول الشاعر ناظم حكمت (التمتع بالجمال ثواب). مضيفاً المسألة الأساسية هنا هي كيف نجدُ الجمال ونستشعرهُ ونُسهمُ فيه أو نخلقهُ..؟ إنَّ التغييرات الكبيرة التي شهدها مجتمعنا العراقي والظروف شديدة التباين التي عانى منها لسنوات طويلة وانحسار الحالة الثقافية الخلاقة طوال العقود الماضية وبروز موضوعات اجتماعية يرى فيها البعض أهمية كبيرة ويتم الترويج لها ويضعها في المقدمة على اعتبار أنَّ مثل هذه المواضيع ستجد صدى إيجابياً عند الآخرين هو الذي جعل من هذه الظاهرة تنتشر في وسائل التواصل الاجتماعي من خلال نشر الصور المؤلمة عن أشخاص في أوضاع إنسانية حرجة ومتعبة.

ويضيف: الوعي بصوره المتعددة الثقافية والاجتماعية والسياسية هو الذي يجب أن يقود سلوكيات المجتمع نحو الأشياء التي لها جدوى وثمار للآخرين، ولكنَّ انحساره فضلاً عن النشر في وسائل التواصل الاجتماعي وعدم وجود رقابة عليها سهّل كثيراً لحدوث مثل هذه الظواهر الدخيلة على مجتمعنا. إنَّ ضعف الذائقة الفردية والمجتمعية بمكامن الجمال وتلمّسه أدّى إلى (فوضى الحواس) فيتصوّر مثل هؤلاء أنَّ ما يقومون به صحيح لعدم معرفتهم بمعادلة الخطأ والصواب.

إيموجي الشهرة

وبحسب المترجم نبيل حميد طه فقد مهّدت وسائل التواصل الاجتماعي؛ والفيسبوك تحديداً، في العراق لشيوع ظواهر طارئة على العرف الاجتماعي السائد قبل دخول هذه المنصّات حيّز حياتنا الشخصية، ومنها وللأسف الشديد التقاط الصور أو الفيديوات القصيرة مع أناس يرزحون تحت وطأة المرض، بل يتعدّى الأمر حدود الشرع في ظاهرة بشعة تتنافى مع حرمة الميّت، وهي نشر صور ومقاطع فيديو للمتوفّى على دكة المغتسل!، فضلاً عن تصوير حضور المآتم للمتوفين مع أقرباء المتوفّى أو مع الحاضرين من الشخصيات في تلك المجالس في سلوك يقلّل من هيبة نار قلوب أهل الفقيد المكلومة بفقده، وكأن مجلس العزاء مكان مناسب لصورة قد تحصد عدد لا بأس به من إيموجي (أحزنني). دوافع هذه الظاهرة قد تعزى للهوس الذي أصيب به الكثير ممّن يستخدمون هذه المنصات، هي الراحة والشعور بنوع من الأهمّية وهم يحصدون أكثر عدد من (أحزنني) ويزداد سقف طموحهم بوجود تفاعل مع المنشور بالتعليقات والرد عليها ليطمئن إلى أنَّه صاحب منشور تفاعل معه المتابعون له، وبواقع حال فرضته علينا هذه الوسائل أنَّ هناك الكثير من هؤلاء قد ساندهم الحظ في النشر فوجدوا لهم مكانة خارج العالم الافتراضي، وعليه يمكن أن نُجمل ما ذكرناه بكلمة واحدة هي (الطشّة) التي هي بحدّ ذاتها كلمة جديدة دخلت علينا لوصف جمهور منصّات التواصل الاجتماعي الباحث عنها بأيّة وسيلة حتّى وإن ناقضت التصرّف الإنساني والعرف الاجتماعي.

تباهٍ بائس

ويرى الصحفي عامر حسن، أنَّ هناك اختلافاً في النوايا بين الاستعراض والاستعطاف وطلب الدعاء للمريض والرحمة والمغفرة للمتوفّى، المرحوم عندما كان مريضاً لسنوات لا أحد يزوره ولا أحد يساعده، فالمحتاج الذي كان لا يستطيع إجراء عملية جراحية- على سبيل المثال- تصرف الملايين على مراسيم الفاتحة والطعام بعد وفاته،

هل تصفح الذكريات أمسى بديلاً عن ملامسة الأجساد؟!.

ويتسابق المقرّبون على نشر البوستات والصور القديمة التي تجمعهم بالمتوفى

أمّا إذا كان المرحوم من المشاهير ومن الشخصيات المعروفة فينشرون الصور معه على الرغم أنَّ أكثرهم لا يعرفونه وبإمكان أي شخص التقاط صورة معه متظاهراً بأنَّه صديق المرحوم المُقرب، تباهياً أو لسدّ الشعور بالنقص، بل ذهبوا إلى أكثر من ذلك في تصوير حضورهم لمجالس الفاتحة في القاعات والمساجد وتصوير أنفسهم على أنّهم متأثرون، وهناك من يصور الذبائح التي تُنحر لإعداد ولائم الطعام التي تقام ببذخ وإسراف، وتصوير الشخصيات السياسية والحكومية التي تحضر لمجلس الفاتحة!

تجسّد المحبة

ويؤكد الشاعر عادل الياسري أنَّ هذه الظاهرة مردّها لعاملين أساسيين، أولّهما الانطلاق من عاطفة الحبّ وتجذّرها في كوامن النفوس وخاصة عندنا نحن الشرقيين الذين عرفنا بفيض عواطفنا وسيادتها على السلوك عند الكثيرين منا. فقد تعوّدنا أن ننظر إلى من نحب بقدّسية خاصة لا يحظى بها الآخر، جاعلين منه فوق المدنّسات للنفس البشرية والخطأ في السلوك.

أمّا الجانب الآخر، فيمكن أن يردّ إلى الرغبة في تقليد الآخر، واقتفائه في الأفعال، وهذا يتبدّى بشكل جليّ في النشر على وسائل التواصل الاجتماعي، فحين أراك تنشر شيئاً ما أستحسنه، فإنّني أسارع إلى مضاهاتك والتماهي مع ما فعلت، فأسارع إلى تقليدك في النشر لسببين أساسيين يتمثّلان في الرغبة الداخلية بالتقليد للآخر، ولإرضاء الذي نحبّ والتباهي بحبّنا له الذي يدفعنا إلى تجسيده من خلال التقاط (السيلفي) معه ونشره، أو البحث في محفوظاتنا عن صورة تجسّد ذلك الحب.

الحياة قبل الصور

ويختم الكاتب سلمان عبد مهوس حديثنا بأنّه برزت في الآونة الأخيرة بشكل لافت نشر بعض مقاطع الفيديو وصور للكثير من الفنانين والأدباء والرياضيين والأقرباء ممّن يحتلّون مكانة مهمّة في حياة ونفوس الناس سواء في المجتمع أو الأبناء والأصدقاء، وبالرغم من حسن النوايا لهذه المبادرات التي يقوم بها هؤلاء الأفراد.

ولكي تبقى العلاقة بمن نحب نابضة بالحياة والكثير من الاهتمام لابدَّ أن يكون هنالك درجة كبيرة من الاعتناء والتفاهم والانسجام لتغذية هذا الحب، وأن يكون التعبير عن هذا الحب والاعتراف لهم بالفضل والأهمية دائماً، لا أن يأتي في أوقات متأخرة أو في ساعاتهم الأخيرة وهم ينازعون المرض أو على حافة التوديع، ونقوم بنشر صورهم فقط.

مضيفاً: والأولى أن نكون جنبهم في الأوقات العصيبة التي يحتاجون فيها المساعدة، حتى لا يشعروا بالإهمال وعدم الاهتمام والتنصّل عنهم. ويأتي الاهتمام والرعاية بهم، في صور كثيرة ومهمة في تقديم كلّ أشكال الدعم والمتابعة لشؤونهم الحياتية والصحية والاجتماعية، وفي المبادرة أو تقديم الهدايا البسيطة لهم، لتضفي مزيداً من الاحترام وتؤكّد المشاعر نحوهم وتنميها بشكل جميل.

شظايا لوحاته الأنثويّة

جماليات بيكاسو الملتوية

لوسي واليس

ترجمة: مي إسماعيل

لوحتان لأولغا خوخلوفا زوجة بيكاسو، الأولى عام 1918 في بداية علاقتهما، والثانية عام 1929 عندما انهارت العلاقة

ماذا يرى الناظر إلى لوحتين لبيكاسو؛ الأولى لامرأة جميلة والثانية لوحش مشوه ؟ كلا اللوحتين لامرأة تجلس على كرسي ذي مسندين، وتشبه الصورة الأولى صاحبتها بواقعية؛ حاملة مروحة يدوية وناظرة بتأمل وهي غارقة في أفكارها.. هادئة، ولكن يشوبها الحزن. في اللوحة الثانية تبدو ملامح المرأة وجسدها ملتويين، ويصعب تمييز أطرافها.. رأسها ملقى إلى الخلف ويكشف فمها عن أسنان حادة. وتقول عنها الناقدة الفنية "لويزا باك": "تبدو كأنها نوع غريب من الطرائد". بين اللوحتين تناقض حاد وتباين، لكنهما تصوران المرأة ذاتها؛ هي "أولغا خوخلوفا" زوجة بيكاسو الأولى؛ راقصة الباليه الأوكرانية في الباليه الروسي.

ولكن بعد مرور 50 عاما على وفاته، هل من الممكن تعريف بيكاسو بالجميل أو بالوحش.. تماما كما كان يحاول أن يفعل في لوحات السيدة خوخلوفا؟ قال بيكاسو ذات يوم: "أنا أرسم اللوحات كما يكتب البعض سيرا ذاتية..".

نتاج البيئة الذكورية

ترى "باك" أن النساء في حياته كن محفزات لأعمال بيكاسو؛ لكنه خلال مسيرته الفنية.. "ترك أثراً من أشلاء النساء في أعقابه".. وتمضي قائلة: "ترك بيكاسو أول حب كبير له؛ "فرناند أوليفييه" معدمة تقريبا، وفقدت زوجته أولغا اتزانها، وانتحرت عشيقته "ماري تيريز والتر" بعد وفاته". توضح باك أن مواقف بيكاسو تجاه النساء كانت إشكالية؛ ولكن يجب النظر إليها أيضا من منظور تربيته: "نشأ بيكاسو في الأندلس

بيكاسو أمام اللوحة التي رسمها لزوجته أولغا خوخلوفا

مقارنة مع صورة فوتوغرافية لها توضح مدى واقعية لوحة أولغا خوخلوفا

أواخر القرن التاسع عشر، وترعرع في بيئة أبوية ذكورية. واعتاد التردد على البغايا عندما كان في أوائل مراهقته؛ وهو أمرٌ كان شائعا ومقبولا..". التقى بيكاسو أولغا خوخلوفا عام 1917؛ حينما طُلِبَ منه إعداد تصاميم لفرقة الباليه الراديكالية آنذاك. كانت أولغا حينها في السادسة والعشرين، وبيكاسو يكبرها بعشر سنوات.. تزوجا عام 1918 وعاشا في باريس، ورزقا بولد عام 1921. أنهى بيكاسو لوحتها الأولى عام 1918؛ كما تقول "باك": "تبدو اللوحة وكأنها لم تكتمل فعلا؛ فهناك ضربات الفرشاة في الخلفية، ويبدو وجه السيدة وكأنه قناع.. وهو أمر غامض تماما..". ترى "باك" أن معرفة قصة خوخلوفا وخلفيتها الدرامية تسهم بتفسير العمل الذي يحتوي على الكثير من المشاعر المؤثرة: "تأثرت خوخلوفا بمصير أفراد عائلتها المقربين الذين كانوا في روسيا وقت الثورة، ولم تتمكن من الاتصال بهم".. تتساءل الناقدة إن كان بيكاسو ينظر هنا إلى زوجته متعاطفا مع حزنها وهو يرسمها، أم لعله رسم اللوحة لإرضاء الزوجة وتكريمها؛ إذ كان لها ذوق تقليدي في الفن.

إعادة الابتكار

كان بيكاسو قد نال شهرته قبل تلك اللوحة لكونه أحد مؤسسي التكعيبية؛ وهي أسلوب فني يبدو فيه موضوع اللوحة أو العمل الفني وكأنه شظايا هندسية. لكنه كان دائم القلق، راغبا في إعادة ابتكار عمله الفني (كما تقول باك)؛ وبتقديمه لوحة خوخلوفا ذات الأسلوب الأكثر واقعية عام 1918؛ كان من المحتمل أنه رسمها ليُثبت أنه لن يبقى محاصرا ضمن نمط فني واحد. لكن ذلك القلق الفني ظهر في علاقاته الشخصية أيضا.. وإذا مضينا بالزمن سريعا إلى عام 1929، نرى أن اللوحة الثانية لأولغا خوخلوفا كانت أكثر "عدائية"، كما يوضح

"تتغير الطريقة التي يقدّم بها بيكاسو امرأة ما ((مع تغير علاقته بها))؛ ففي اللوحة الأولى تبدو أولغا الزوجة الجميلة، وعند نهاية علاقتهما أظهرها وكأنها شمطاء أو وحش؛ ويصعب هنا رؤية الحب في علاقتهما"

"مايـكل كاري" أميـن غاليـري "غاغوسـيا" بنيويورك: "تتغير الطريقة التي يقدّم بها بيكاسو امرأة ما ((مع تغير علاقتـه بهـا))؛ ففي اللوحـة الأولى تبدو أولغـا الزوجة الجميلة، وعند نهاية علاقتهما أظهرها وكأنها شـمطاء أو وحش؛ ويصعب هنا رؤية الحب في علاقتهما".

كان بيكاسـو قد التقى عشـيقته "ماري تيريز والتر" عام 1927، والعلاقـة مع زوجتـه قد بـدأت بالتفكك؛ وهو ما وصفتـه باك قائلـة: "كان الأمر يحمل كل السـمات المبتذلـة لأزمة منتصف العمر. لقـد تغير الزمن، ولكن حتى في ذلك الحيـن كانت هناك فجوة عمرية كبيرة".. كانت والتر طالبة مدرسـة عمرها سبعة عشر عاما، وكان بيكاسـو يكبرها بنحو ثلاثين سـنة. ترى بـاك أن لوحة خوخلوفا الثانية قد تكـون تعبيرا عن معاناتها العاطفية بسـبب انهيـار العلاقـة؛ وربما أيضا لشـعور بيكاسـو بالإحباط تجاهها، قائلة: " لقد شـوه بيكاسـو جسدها؛ فسحبها ودفعها ووضع أطرافها في اتجاهات مختلفة. إنه غاضب من الأسلوب الذي تحبطه فيه بطريقة ما؛ حين ترفض مجرد الانسـحاب بهدوء والتلاشي مع الغروب..".

فـي لوحـة خوخلوفا عـام 1918 الأكثـر واقعية، كانت الألـوان مكتومة نوعـا ما؛ لكن اللون الأحمر للكرسـي الـذي تجلس عليه المـرأة في الصورة الثانيـة يبدو أكثر عنفا وخطورة.. لون الدم واللحم، وفقا لباك: "لا تنسـوا أن بيكاسـو نشـأ وهو يشـاهد مصارعة الثيران؛ يشاهد الصراع. وبالنظر إلى المـرآة أو النافذة الفارغة في خلفية الصورة، لا يمكن رؤيـة أي مخرج، وليس هناك منظور أو انعكاس". ما لبث بيكاسـو وخوخلوفا أن انفصلا عام 1935؛ عندما كانت والتر حاملا. لكن خوخلوفا رفضت منحـه الطـلاق، وبقيت متزوجـة منه حتـى وفاتها عام 1955. يعتـرف "برنـارد رويز بيكاسـو" (حفيد خوخلوفا وبيكاسـو)؛ بمدى صعوبة أن ترى جدته خوخلوفا تأثير والتر في إبداع بيكاسو.

مراحل النساء واللوحات

بعد أن انتهت مرحلة "مـاري تيريز والتر" من حياته؛ مضى بيكاسـو لإقامـة علاقات (ورسـم لوحـات) مع عشـيقاته الأخريـات؛ وكانـت منهـن- "دورا مـار" و"فرانسواز جيلوت"، وزوجته الثانية "جاكلين روك" التي انتحرت بعد وفاته. تقـول "باك" إنه حينما توفي بيكاسـو عام 1973 كان يحظى باحتـرام كبير باعتباره "نجمـا"، وعند نهايـة حياته كان قد أصبـح ماهرا في التلاعب بصورته وجعل نفسـه أسـطوريا.. وأصبحت

بعد أن انتهت مرحلة "ماري تيريز والتر" من حياته؛ مضى بيكاسو لإقامة علاقات (ورسم لوحات) مع عشيقاته الأخريات؛ وكانت منهن- "دورا مار" و"فرانسواز جيلوت"، وزوجته الثانية "جاكلين روك" التي انتحرت بعد وفاته

المرأة والكمثرى، 1909، لوحة لحب بيكاسو الأول، فرناند أوليفييه، بالأسلوب التكعيبي

امـرأة علـى كرسـي أحمـر، 1929، لوحـة لزوجـة بيكاسـو الأولى أولغا خوخلوفا بعد تدهور زواجهما

المـرأة الباكية، 1937، يُعتقد أنها لوحة لعشـيقة بيكاسـو دورا مار، وحزنها في الحرب الأهلية الإسبانية

صور بيكاسو وهو يرتدي "تي شيرت" مخططا بالأبيض والأسود، موجها نظرة قوية ثاقبة، أمرا مرادفا لعلامته التجارية.. تقول "ديانا ويدمير بيكاسـو" (حفيدة والتر وبيكاسـو): "بيكاسـو رجـلٌ مليء بالتناقضـات؛ إذ

عندما غرضت لوحة "الحلم" لماري تيريز والتر عام 1932 لأول مرة، أدار البعض رؤوسهم بعيدا من الصدمة

يمكنـه أن يكون رقيقـا، ويمكنه أن يكون قاسـيا..". تؤكد "ألكسندرا شـوارتز" (الكاتبة في مجلة نيويوركر) أنه يمكن رؤية قسـوة بيكاسـو في تعامله أثناء علاقته مع حبه الأول "فرانـد أوليفييه"؛ إذ كانت له تقلبات مزاجيـة قوية؛ قائلة: "كان رائعـا في الحب؛ ولكنه لا يكـون كذلك عندمـا ينزعج أو يغضب". أراد بيكاسـو السـيطرة علـى حضـور أوليفييه حتى عندمـا لا يكون هو موجودا؛ لـذا كان يغلق باب شـقتهما من الخارج ويتركهـا حبيسـة الاسـتوديو. تقول الطبيبة النفسـية "فيليبـا بيـري": "ليس هـذا بالأمـر المقبـول إطلاقا بمعايير اليوم؛ لكن النسـاء كـنَّ يُعاملن كالممتلكات حينها. أراد بيكاسـو السـيطرة على عالمه والأشخاص الذين يعيشـون فيه، كما يمكننا السـيطرة على اللون في لوحة الرسـم". تؤكد الناقـدة لويزا باك أنه لا يمكن التغاضي عن سـلوكيات بيكاسـو تلـك؛ لكنها تمضي قائلـة: "برغـم كل تعقيداته وإشـكالياته وجوانبه غير المستسـاغة؛ يبقـى نتاجه فنـا عظيما؛ ولعـل جزءًا من أسـباب كونه فنا عظيما أنه يحمل داخله كل تلك المشـاكل والتناقضات.. لا أعتقد بـأن بالإمكان إلغاء بيكاسو..".

وإذ تبقـى لوحتـا خوخلوفـا مفتوحتيـن للعديـد من التفسـيرات؛ فإن الفنان أيضا شـخصٌ معقـد للغاية.. وكما تقول "بالوما بيكاسو" ابنته من فرانسواز جيلوت عـن والدها: "لا يمكن أن نقول عنه إنه كان وحشـاً أو كان عبقريا... إنه مجرد رجل".

بي بي البريطانية

رواية سوريَّة عن قطط إسطنبول المشرّدة بين الحدائق والمقابر

أحمد رجب شلتوت

يذهب المستعرب "روجر آلن" في كتابه "الرواية العربيَّة" إلى أنَّ الرواية هي الطريقة التي يخاطب بها المجتمع نفسه، ويربط بين الرواية والظروف التي يعيش في ظلها المجتمع، ولعلَّ هذا المفهوم يفسِّر غزارة الإنتاج الروائي السوري في السنوات العشر الأخيرة، فالروائي يبدو وكأنه لسان حال المجتمع الذي يعاني ويلات الحرب والشتات، فجاءت الرواية لتضعنا في عمق المأساة التي يعيشها الإنسان السوري اللاجئ، ومن أحدث النماذج التي تعاملت مع قضية النفي واللجوء رواية "قطط إسطنبول" للروائي السوري "زياد كمال حمامي"، وقد صدرت مؤخراً في تركيا عن دار نشر تعاني أيضاً الشتات (نون4 للنشر والتوزيع).

تشير الرواية إلى المنفى بداية من العنوان "قطط إسطنبول"، والعنوان هنا مخادع، فالمدينة التي توصف بأنها "عاصمة قطط العالم"، تحنو على القطط الحقيقية، بينما المشردون والمنفيون من القطط المجازية غير مرحّب بهم، لذلك يتم ترحيلهم إلى قاع المدينة، عند أطراف ضاحية "أسنيورت"، في المكان الذي أصبح معروفاً بحيّ الفجر، تقول الرواية إنه "كان قبل الحرب مجردَ وادٍ للذئاب الضالة، والقطط الشاردة، شيّدت فيه معالمُ المدينة وتحوّلت إلى مرتع للمهرّبين والمزوّرين وقوّاد الدعارة وسماسرة الاتجار بالبشر"، وهناك في إسطنبول "كل شيء ممكن، لا يعرف المرء ماذا يمكن أن يتعرض له، ثمة مفاجآت كثيرة. لا أحد هنا تهمه دموع الآخرين، جوعهم، معاناتهم، وكل من فيها لاهث، لا يرى غير وجهه". لذلك يستهل الراوي العليم روايته بقوله: "ليس لدى المشردين مأوى في ليالي البؤس، غير ظلام الحدائق بعد منتصف الليل، أو مقابرِ المدن تحت الجسور الرَّطِبة أو الأماكن المهجورة، يتشابهون مع الكلاب الضالة وقطط الليل، إذ لا فرق بين المقبرة والحديقة"، هكذا تمهّد عتبة الاستهلال للحكاية بالتأكيد على بؤس حياة المنفيين.

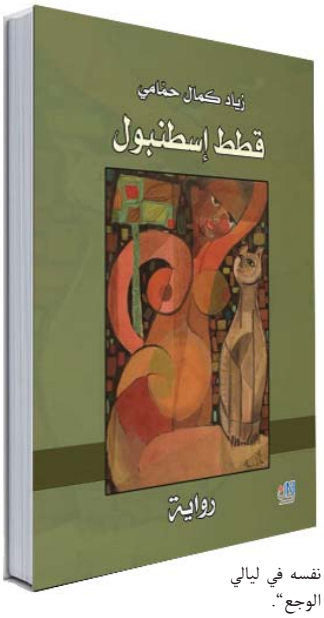
تبدو إسطنبول كلها كمقبرة للمنفيين، الراوي يلتقط أحدهم، "اللولو" قط مشرد في المنفى وفي الحديقة يلتقي الصبيّة شام، تبدو له شبه ميتة، كانت تصيح بجنون: "أنا شام.. أنا لستُ داعرة". ويصحبها إلى حيث تقيم في بيت الشابات، تسكن فيه عدة صبايا عربيات تمارسنَ الدعارة، شام إحداهنَّ، وهو دون أن يدري يردها إليه. وهناك يلتقي اليمنية والعراقية واللبنانية والسورية كلهنَّ دفعتهنَّ الحرب إلى المنفى ليصرنَ بغايا، وحينما تتركه شام وتغلق باب حجرتها يغادر المكان، تصفه الرواية "يمشي متهالكاً مثل حمار"، وهو أيضاً يصف نفسه ذات الوصف حينما يكتشف أنه أعاد الصبية إلى بيت دعارة، وهو التصرف الذي يندم عليه حتى قرر في النهاية أن يكون رجلاً ويساعدها على التخلص من عارها.

أيام شامية

تواصل الرواية استعراض أحوال المنفيين من خلال حركة اللولو وشام في المكان، فترسم صورة لقاع المدينة الهامشية ولمجتمع الظل في المنفى، ويستعيدان الوطن عبر تدفق متواصل للذكريات.

أما اللولو فقد كان قبل المنفى عازفاً، لكنَّ القمع والفساد الذي يمارسه النظام الحاكم يبدو وكأنه سفاح قربى من نوع آخر، فيحلم اللولو بوطن آخر، وتأتي الحرب لتدفعه إلى النزوح، فيجد الموسيقي نفسه وقد أصبح قطاً مشرداً بصحبة الآنسة "هند خانم"، وهي قطته الأثيرة، والكائن الوحيد الذي يشاركه الحياة في القبو الذي يسكنه. ويراها مختلفة عن كل القطط التي تعج بها إسطنبول.

يشبّه اللولو نفسه بسمكة تحاصرها شبكة صياد حالم بصيدٍ ثمين، لذلك فهو "يسبحُ في الأعماق مثل سمكة صغيرة، خائفاً، مسلوباً، جسداً ضعيفاً بلا هوية، يدمى قلبه مع كلّ خفقة، ويفرّ من نفسه إلى نفسه في الليالي الوجع".



وفي المنافي لا يلتقي المشردون إلا في فضاء مفتوح، فليس ثمة بيت، ولا خصوصية للبشر أو للأماكن، لذلك لم تهتم الرواية بوصف المقهى وكأنَّ "أيام شامية"- مكان لقاء اللولو والمنفيين- لا يختلف عن غيره من المقاهي، والشارع كذلك لا يختلف عن سواه، وعموماً لم تتوقف الرواية طويلاً عند تفاصيل أماكن المنفى، اكتفت فقط برصد ما يؤكد تيه المنفي أو بؤس حاله. فليس لدى المشرد من الوقت أو المزاج ما يسمح بتأمل تضاريس الأماكن، وليس ثمة فرصة للاستمتاع بجمال، فقط وقائع حاضر بائس، وطوفان ذكريات يغمره.

رفاق المقهى شاعر ومخرج تلفزيوني واليبرودي الذي كان مليونيراً قبل الحرب، وعبود الأقرع الذي يعده اللولو الظلَّ الذي لا يمكن التخلي عنه، وفي المقهى يحكي "عبود الأقرع" أنه كان مسجوناً دون ذنب، فهو يعمل دون إذن رسمي في ورشة خياطة داهمتها الشرطة وقبضت على العاملين هناك دون إذن، صاحب الورشة قدم الرشوة لمدير المخفر ليفرج عن العمال وبالطبع يخصم قيمة الرشوة من أجر العمال. يحكون عن عذابات الحصول على الكيملك أو بطاقة حماية دولية مؤقتة، وتعني أنَّ حاملها لاجئ مؤقت، وكان منحها في بداية الحرب ميسوراً لكن مع طول أمد الحرب واستمرار تدفق اللاجئين أوقفوها، يصفها اللولو بأنها هوية مذلة.

ويتذكرون نادر الرحال زميل بدايات درب اللجوء، وكان شاعراً تغنت قصائده بالحب والحرية، لكنَّ قصائده ومقالاته الأخيرة خلقت له أعداء كثيرين، لكنه في النهاية مات غريقاً، ولم تصرح الرواية بطريقة غرقه، لكن تصفه بأنه شاعر حالم مات من الجوع والبرد، ودفنوه في مقابر الغرباء. بعده يموت "عمرو الأشقر" الذي قفز من الطابق السادس، تقول الرواية إنه مات قهراً ألف مرة، ولم تكتب الصحف خبره، فموته مثل حياته لا يهم أحداً.

شام والذئاب

اللولو الذي يعاني التعب والإرهاق والجوع، يعمل في غسل الصحون في أحد المطاعم، يحكي للأقرع عن بيت الشابات ويصف الصبايا بالأسيرات وأنهنَّ لاجئات مقهورات ثم يسأله: لماذا لا ننقذهنَّ؟ فيردّ عليه بأنَّ بيوت الدعارة في إسطنبول، فمن ننقذ ومن نترك؟ ثم يضيف: إذا استطعنا أن ننقذ أنفسنا، فهذا هو النصر المبين.

أمّا شام (ولنلاحظ دلالة الاسم) فقد فقدت الأب مبكراً تعيش في كنف زوج أمها صفوان، كان عقيماً فلم يكن لها منه إخوة، وكان بلا ضمير انتهك جسد الطفلة وأفقدها عذريتها، احتفظت بسرّها حتى كبرت وتقدم لها من يريد الزواج منها، خافت اكتشاف السر فاستجابت لغواية "تاجار" وهو ذئب بشري آخر، عرفته عبر الإنترنت وادعى أنه يحبها وعرض عليها الزواج، وقام بتسهيل هروبها إلى إسطنبول، فسافرت إليه هرباً بسرها، وهناك وجدته قواداً أجبرها على ممارسة الدعارة ضمن شبكة يقودها الرئيس بارو.

شام التي لم تسلّم جسدها طواعية أبداً، تتمرّد على المهنة وترفض الاستمرار فيعاقبونها بالحبس والتعذيب، وفي محبسها تدرك أنها مجرّد سمكةٍ صغيرة دخلت شبكة صيّاد محترف، يرميها تحت أقدام مَن يريد، وتحت وطأة التعذيب تحاول إقناع نفسها بمواصلة حرفتها، وبعدما كانت تصرخ أنا لست بداعرة، قالت لنفسها: أنا لست داعرة منفردة، واحدة، أنا ضمن حلقة كبيرة، واسعة، منظمة، وكلّ مَن في هذه الحلقات مجرد فرد عابر، هكذا تحاول إقناع نفسها بقبول الواقع، لكنها في النهاية تقرر أنَّ الموت أشرف لها من أن تعيش العمر كله عاهرة، وتستمر في المقاومة، ولم يتضامن معها بحق إلا جسدها الذي أعلن المرض حتى لا يكون صالحاً للانتهاك اليومي.

منفى بديل

المنفى كان جحيماً، فليالي إسطنبول تنضح بالفراغ، وتلعنُ الغريبَ لأنه لا يرى في الظلام، واللاجئون يصبحون ورقة رابحة في الانتخابات ويتسابق المرشحون في منح الوعود للناخبين بالتخلص من اللاجئين الذين يقتسمون معهم القوت وفرص العمل، فتعلو الصيحات "فليرحل اللاجئون"، ويستمر الشحن للناخبين فتوجهوا صوب المحال التي تضع أسماء عربية، وقاموا بتحطيمها وكسرِ أبوابها الزجاجية، والاعتداء على أصحابها.

وفي موضع آخر تشير الرواية لجريمة اغتصاب طفلة سوريّة في العاشرة من عمرها من قبل مواطن في الخمسين من عمره، وأنَّ صبياً لم يتعدَ الخامسة عشرة قتله الشرطي بالرصاص لأنه ركض خوفاً من الترحيل حينما أمره الشرطي بالتوقف، وشاب انتحر بسبب فشله في الحصول على بطاقة الكيملك.

والمنفيون كذلك لم يكونوا ملائكة، فبعضهم عملوا عيوناً للشرطة التركية وأبلغوا عن زملاء المنفى، وبعضهم يتاجر في أغذية منتهية الصلاحية، ومن كان في الوطن ممرضاً يدّعي في المنفى أنه طبيب للأمراض الجلدية، وهناك أيضاً الشيخ الذي يؤسس جمعيّة خيريّة أسماها "برّ الشام"، ويجمع أموال الزكاة والصدقات بحجّة إيصالها للاجئين حسب زعمه. ثم يتبين أنه محتال لا يُحسن حتّى تلاوة دعاء دفن الميت.

لذلك يسعى اللولو نحو منفى بديل، فيدخر الأموال ويتفق مع من يستطيعون تهريبه إلى دولة أوروبية أخرى، غير مبال هو وصحبه باللصوص وقطاع الطرق، وحرس الحدود المسلحين، والكمائن التي تنصبها الأفاعي والعقارب السامة، في الغابات الكثيفة، تلك التي لا تؤدي إلى أي طريق. والمهربون يقولون دائماً: "واصلوا المشي وانتبهوا أن يكشفنا أحد"، وفي النهاية يتم القبض عليهم وهم يعبرون الحدود الدولية، وقد تم نهب كل ما يملكونه من مال حتى جوازات سفرهم وهويات الحماية الدولية للاجئين مزقت كلهاً، وأحرقت أمام أعينهم.

حينئذ فقط يبدو الوطن فردوساً مفقوداً، ويتذكر أدق تفاصيل حلب، وأبوابها التسعة، يقول: "لقد أصبح كل باب من أبواب حلب فجاً عميقاً في قلبي، واسعاً وطويلاً وحاداً"، ويقارن بين المجد الغابر للمدينة وحاضرها "ولكن آه يا أمي، صارت حلب اليوم تأكل أولادها، تهربهم، ترسلهم بعيداً، تتخلى عنهم، تهبهم بلا ثمن، وهنا، فيما كانت بعض هذه الولايات تابعة لها، أصبحنا فيها مجرد قطط تائهة".

هكذا يصبح مهيأ نفسياً لرحلة العودة، ويستعيد مقولة صديقه البيرودي "كن رجلاً"، ويقرر أن يكون كذلك، وأن يخوض حربه الأخيرة من أجل إنقاذ شام وأيضاً إنقاذ روحه، وتنتهي الرواية نهاية مفتوحة، فمعطيات الواقع لا توحي بالنصر، والقعود عن المعركة استسلام واستمرار لبؤس المنفى، لكن يبقى الأمل في أن يظل صامداً مسكوناً بالروح الجديدة حتى يتمكن من تغيير الواقع وإزالة آثار كل أنواع السفاح، وأخيراً استعادة شام وقد برئت تماماً وتطهّرت روحها.

جورج أورويل يقتدي بأمين الريحاني

د. نادية هناوي

ليس السرد غير الواقعي هو الخيال فوق الطبيعي، لسبب بسيط هو أنه لا أصل واقعياً لما يتم سرده. وهذا ليس بالشيء الجديد على سردنا العربي، فقد استمد تقاليده وشكّل أعرافه من الحكاية الخرافية التي ابتكرها الإنسان الأول ابتكارا لذاتها وليس ترميزاً لشيء ما أو فلسفة له.

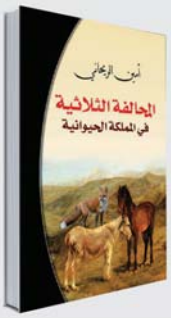
وما يميز السرد في لا واقعيته عن السرد في استعاريته، هو أن الوهم الذهني أو الإيهام العجائبي ليس لغاية يسعى إليها كاتب السرد غير الواقعي، وإنما الواقعية هي غايته. وما جعل الحيوان ناطقا، وقد أسندت إليه أدوار البطولة، سوى توكيد لهذه الغاية من جهة، وتدليل من جهة أخرى على التمسك بتقاليد السرد العربي القديم. وإذا كان أمين الريحاني متقدماً مجايليه في توظيف السرد غير الواقعي داخل الرواية التاريخية، فإنه متقدم أيضاً في توظيف الفواعل السردية غير الآدمية في روايته الاجتماعية المعنونة (المحالفة الثلاثية في المملكة الحيوانية) وشخصياتها كلها حيوانية. ونشرت هذه الرواية عام 1903 وهو العام الذي ولد فيه الكاتب جورج أورويل (1903 George Orwell - 1950)، وليس ببعيد أن يكون تأثره برواية أمين الريحاني (1876 - 1940) هو الذي ألهمه كتابة رواية (مزرعة الحيوان Animal Farm) ونشرت عام 1945، واستوحى فيها أجواء رواية الريحاني أحداثا وشخصيات، لكنه جعل الخنزير بطلا بدلا من الحصان. هذا إذا علمنا أن الريحاني كان يكتب باللغة الإنجليزية وكان كاتبا ورسام كاريكاتير وفنانا معروفا في الأوساط الأوروبية والغربية. ولا نرى غرابة في أن يخفي جورج أورويل تأثره بأمين الريحاني، فلقد أخفى كتّاب ومفكرون غربيون كثيرون تأثرهم بالتراث العربي القديم بدءا من العصور الوسطى ومرورا بعصر النهضة وبسرديات عصر النهضة الأدبية وما بعدها.

وتظهر غائية الريحاني جلية من خلال المقدمة التي استهل بها عمله، وذكر فيها جملة شروط، ينبغي للقارئ أن يأخذها بالاعتبار قبل قراءة الرواية، فلا يصدق أو يكذب وإنما عليه أن يتفكر كي يقيس ويحكم ويقيم. والسارد في هذه الرواية هو عليم بما كان وما يكون وما سيكون ويبني سرده غير الواقعي على التتابع ويستعمل أسلوب الاسترجاع الزماني مع توظيف الحوار المباشر وأحيانا قليلة الاستبطان الداخلي، وبطله حصان الإسطبل الذي جمع البغال ودعاهم إلى الاتحاد ضد الاختراعات الحديثة، شاكياً من التمدن الذي يستغني به الإنسان عن الخيول والبغال. وتفتتح الرواية بهذا المقطع (الحصان يناجي نفسه: أجل قد خسف بدر مجدنا اللامع، وأفل كوكب سلطتنا الساطع وسُدت علينا أبواب الارتزاق فسرنا لغايتنا في ميدان الخبائة والنفاق تحت ظل الانقسام والبغض والشقاق).

ولكي يتم الاتحاد كان لا بد للحصان من توجيه رسالة إلى الأسد يدعوه فيها إلى القدوم إلى الإسطبل للتباحث في حفظ السلطة وصيانة الحياة. وأنهى الرسالة موقعا (أخوكم في الحيوانية الحصان)، ثم خطب بالفريق الرافض للتمدن خطبة ثورية فقال: (نحن ضد كل عقل يجهده صاحبه في إيجاد تسهيلات جديدة واختراعات مفيدة، يجب أن نضرب ضربة قاضية، كفانا ذلا وضعفا)، وتكثر في الرواية الجدالات الفلسفية حول اللاهوت والعلم والتحديث العصري، ولا تخلو أحداثها من صور بانورامية ومشاهد درامية، فيها يقوم الحصان بحركات تمثيلية تعزز خيالية اللامحاكاة كهذا المقطع، (بعد أن فرغ الحصان من صلواته رفع حافره الأيمن، وقسّم به الهواء إلى أربعة أقسام راسماً بذلك رسم صليب كبير، ثم جلس على برميله بإزاء العلف ودعا ضيوفه إلى الأكل والشرب والانشراح)، ولكن الاجتماع يتعثر بظهور الثعلب الذي ما إن رأته الجياد والبغال حتى صاحت (اطردوه)، وهنا طلب أن يسمحوا له بالكلام، ولما تكلم، كان لكلامه وقع حسن في صدور البغال والجياد، فأقسموا على الاتحاد متفقين على أهمية الوقوف في وجه الاختراعات والتمدن الحديث.

وتتأزم حبكة الرواية أولا بمجيء نائب الأسد الذي حضر الاجتماع وقدم وجهة نظر مخالفة، (أنا أرى أيها الحصان والبغل المحترمان أنكما أشد احتياجا إلى الاتحاد منا، فنحن لا نزال رائعين في بحبوحة السؤدد متبوئين عرش السلطة غير المحدودة، ولا يزال لرئيسنا الشأن الأعلى). وثانيا بالثعلب وهو يخون الاتحاد ويستقل الأوتوموبيل. وتجري محاكمته ويتم استجوابه بقسوة بوصفه كافرا. وسرعان ما يدور بينه وبين الحصان جدل فلسفي ودِيني طويل، وتنتهي المحاكمة بتعذيب الثعلب بآلة جعلته يقول: (قاوموا الشر بالخير فإن كل ما أقوله الآن باعتقادكم شر، فلم لا تقاومونه بالأمثال الصالحة كما يأمركم السيد .. فاستولى على المجلس السكوت)، ويقرر الاتحاد الحيواني الحكم على الثعلب بالإعدام حرقا، ولكن (لم يكد الحصان يلفظ اسم الخالق حتى حدث في الجو اضطراب عظيم فاكفهرت السماء وهطلت الأمطار.. فوقف الجميع مرتعشين خائفين ثم انقشعت الغيوم وظهر من ورائها الأسد راكبا أوتومبيلا كبيرا، فوقف وخاطب الحصان والحمار والبغل قائلا: اطلب الرحمة وليس ضحية قلت لكم: أحبوا أعداءكم)، وتنتهي الرواية بالجياد والبغال وهم على السكة الحديدية والقطار (يمر عليهم جميعا فيسحقهم سحقا.. وتتشتت أعضاؤهم المتقطعة على طريق التمدن الحديث). وعلى الرغم من خيالية اللامحاكاة في هذه الشخصيات، فإن سببية الحبكة تجعل الرواية واقعية، مقدمة رسالة اجتماعية وأخلاقية، فالإيمان بالعلم هو نفسه الإيمان بالعقل.

أمين الريحاني



جورج أورويل

«نساء ذيل القافلة» للفلسطينية لين الوعري

أنا المرأة مؤودة في تراب العيب

في ء ناصر

حسب هيدغر أن الشعر هو السماح الأصلي للإنسان للسكنى على هذه الارض. أي أن الإنسان مدعوّ لكي يسكن بشاعرية على هذه الارض، الشاعرية إذن الشاعرية ليست مجرد نوع أدبي أو شعري، بل هي جوهر انسانية الإنسان، ومن ثم فأن هدف الشاعر هو العمل على إستعادة الشاعرية الى الأرض وأنسنتها، وعلى الشعر أن يقيم سكناً للإنسان ليس فيه إغتراب بحيث يصبح بيت إطمئنانه.

لين الوعري

ويبدو ان الشاعرة الفلسطينية لين الوعري قد وضعت لبنتها الرابعة في بيتها الشعري، الذي سيكون بيتا لنساء ذيل القافلة وهن النساء المنسيات واللواتي لاصوت أو سكنا لهن. تقول الشاعرة بما يشبه المنفستو النسوي: (لا خوف / هذا أنا / أكثر من مجرد موؤودة في تراب العيب) ص62

(نساء ذيل القافلة) هو الاصدار الشعري الأخير للشاعرة لين الوعري وقد صدر عن منشورات (غاف) الاماراتية، وهي دار نشر ومتجر لبيع الكتب تديرها وتشرف عليها مجموعة من الكاتبات الاماراتيات.

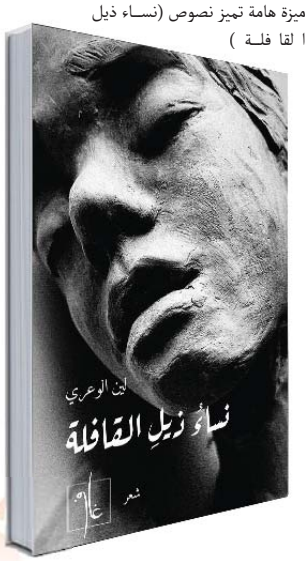
ويعد عنوان المجموعة (نساء ذيل القافلة) مفتاحاً دلالياً كبيراً ونصاً مستقلاً قائماً بذاته ويمثل الوحدة الدلالية الأولى الحاوية لفكرة النصوص جميعها، بتركيز وكثافة والتي ستتفرع منها أنساق النصوص داخل المجموعة بالتتابع. ولمفردة (قافلة) دلالة إيحائية مكانية تعيد تذكيرنا في الحال بالترحال وعدم الاستقرار، كأن الشاعرة تذكر نفسها والقارئ، بأنها الفلسطينية التي كتب عليها وعلى اجيال قبلها وبعدها بالنفي القسري. بينما تحيلنا مفردة ذيل الى كل ماهو هامشي ومتأخر وغير منظور له وربما مستحقر، والمفردة الاولى (نساء) ستكون الكلمة والثيمة الأولى والاخيرة في الديوان التي تشمل كل أنواع الألم والتهميش وعدم الانصاف والمساواة الذي تتعرض له نساء الشرق خاصة. في الجملة الاخيرة التي اختتمت بها ديوانها تقول لين الوعري :(هذه المجموعة لم تنته ما دام هناك دم يراق كل يوم لنساء عوملن كخطايا).

الأنا الشاعرة والآخريات

تتداخل (أنا) الشاعرة مع أنوات النساء، فأنا وهي وهن تغدو واحدة مستعينة بمحاكاة الاسطورة والميثولوجيا والكولاج الشعري والمسرحي داخل النص الواحد، فالشاعرة تكتب نصا شعريا لكنها تهدف إلى ما هو أكثر من القصيدة فهي تريد تسليط ضوء شعري على قضايا النساء أينما كنَّ، ومع ذلك فهناك وعيٌ شديد بالميثولوجيا كقناع واسقاطاتها على الحاضر، كأن الديوان كله صرخة احتجاج على تهميش المرأة وبخس حقها في المجتمعات الذكورية.

في النص الذي يفتتح المجموعة، ويحمل عنوان (نساء ذيل القافلة)، توظف الشاعرة التفاصيل اليومية الهامشية للمرأة مثل، (زجاجات العطر الفارغة / دم الاصابع على لوح التقطيع / (النظرة) المعيار في الطبخ وفي كيل العتب وفي اللهفة والحب والحقد). لقد حوّلت لين الوعري هذه التفاصيل الهامشية وغير المرئية إلى كيان مستقل يحمل دلالاته باعتماده على (الذاكرة الجمعية) في التشكل الدلالي والإستعاري لها بتناوب أداء فعلها داخل النص، مرة بفعلها الرمزي، ومرة بفعلها الوقائعي. لقد هيمنت مفردات عوالم النساء مثل (طمث، ولادة، خلخال، مريمية، خاصرتي، حقيبتي، ثدي، آلهة) وغيرها الكثير على عموم المساحة المتنية لنصوص المجموعة، كأن الشاعرة تراهن على قوة هذه المفردات في ذهن القاريء كأدوات للتداول الإيحائي او المباشر لعوالم وما تعانيه النساء.

إن اللغة في (نساء ذيل القافلة) هي لغة الواقع اليومي لأي امراة، تنصت الشاعرة لإيقاع هذا الواقع المرّ وتسجل مأساته وترتهن لتوهجاته وأسئلته. لكن هناك ميزة هامة تميز نصوص (نساء ذيل ا لقا فلة)



وهي استدعاء واع ومبدع للاسطورة ورمزيتها بطرق التداعي والمونولوج والدايلوج، وكما هو معروف ان الاسطورة رمز لغوي وميثولوجي، لكنه يصبح شعريا اذا استخدمها الشاعر بطريقة تخدم رؤاه الشعرية. ففي نص خيانة الربة العاشرة تستلهم لين الوعري أساطير الخصب الكنعانية والسومرية وأسطورة ربات الألهام اليونانيات التسع لكنها تزيد عليهن واحدة هي (عنّات) الكنعانية القادمة من العصر الحديث وهذا تماه وقناع واضح لأنا الشاعرة في (عنّات) تقول:

(أول الثلج على خد القصيدة
رعشة السطر الأول لتحولات أوفيد
اللبسة الأخيرة لتاج كاليوبي
ثور كهف على مقبض منجل ينقض
حقيبة مايكل كورس من السنة الفائتة
هذا أنا
ربة السنة العاشرة
والرقص بلا أكاليل الغار)

ثم وبصوت عشتار تنادي على ديموزيها:

(يا حبيبي لم يبق لي
سوى دمعة تغسل خرافتي
فلتصعد إليّ ببركة الحب سبعا
ولتفكّ قيدك السفلي سبع أفراس
تعلّق بجيدها سبعون حلم)

كان الشاعرة تحاور الاسطورة وتستحضر روح الانثى الخالدة في ذاتها وفي غيرها من النساء لتملأ الفراغ بين الماضي حينما كانت المرأة آلهة ومعبودة والحاضر المرّ. بعض نصوص المجموعة تبنى على معاناة النساء البيولوجية في الطمث وعسر الولادة، تقول في نص (ولادة):

(ومدّ تراجعي يلفّني / دعوني أنام كبرتقالة / وهبتْ عصارتها وانكمشتْ)

تشير الشاعرة بوضوح إلى عسر الولادة التي تختبرها بعض النساء وبدل أن يساعد الطلق على ولادة الجنين، يتمسك الرحم بالجنين كرد فعل غير واع على المخاض. الشاعرة تسحب القصيدة إلى منطقة الأنثى أم العالم وليست الأنثى الجميلة اللعوب التي يتغزل بها الشعراء، وهي عن وعيّ تام تثري النص بنثر المرأة، وما يبدو لاشعريا، وما يمثل ثمرة الخبرة الحياتية المجردة. هناك نصوصا اخرى تبنى على احالات أدبية أو ثيمات من كتب اخرى مثل رواية الاميرالصغير لانطوان دو سانت اكزوبيري ورواية الجوع للكاتبة اميلي نوثومب، بينما يبنى نص (نساء على مشارف الأربعين) على ثنائية (الاخضر / نباتات المنزل) و(الرمادي/خريف العمر).

للنصوص صراخ الأنثى وفجيعتها وخيبة أملها، نص (طلاق غيابي) مثلا، لكن هذا الصراخ تمسّكَ بنبوءة الشعر فقط، كأنه موقن ان الشعراء والشاعرات هم من يديرون دفة هذا العالم: (صوتنا ليس من كواكب أخرى / أرض الشاعرات / إن لم تكنّ فيها / لن تكون) ص91

ان نصوص المجموعة بشكل عام هي تمثيل شعري، حركي، ميثولوجي، مسرحي، موسيقي ليوميات الانثى: (أمشي بجسد لم يعد لي منه سوى الخوف)ص 47. ويكاد لا يخلو نص من مفردات مثل :(ألم، تعب، غضب، ملح، دم، دمع، موت)، هذه النصوص تميل الى تمثيل الواقع شعريا بلا مواربة أو تجميل، فهي تختزل اللغة الشعرية لصالح الواقع.

هناك أيضا الضمير (أنا) الحاضر بقوة، لايقتصر على إشارته النحوية والصرفية، باعتباره ضمير المتكلم، لكنه يتجاوز وضعيته تلك ليصبح إشارة على (هنّ) التي تتمثلها (أنا) الشاعرة :

(أنا لا أطهو
أنا أتطهّر من هذا العالم)ص54

*لين الوعري/ شاعرة فلسطينية تعود أصولها لمدينة القدس ولها أربع مجاميع شعرية هي (عشرون ربيعا/ 2009)، (ليل ترانيم الوجع الغزي/ 2014)، (ولي انفعالات الغيمة/ 2016)، (نساء ذيل القافلة/2021).

*الاقتباسات بين قوسين من مجموعة (نساء ذيل القافلة)

تعـدُّ الصورة التخيليّة نتاجاً ذاتياً للمصمم، من خلال إعادة تركيب الأشـياء الواقعيّة إلى أشـياء خياليّـة، إنّها "عمليّة دمج وتركيب وإعادة تركيب بين مكونات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية وكذلك الصور التي يجرى تشـكيلها وتكوينها خـلال ذلك في تركيبـات جديدة" إنّها "تمثيلٌ ماديٌ لشـيء خارجي مـدرك بحاسـة البصـر، كارتسـام خيـال الشـيء فـي المـرآة، أو تمثيله بخطوط بيانيّة، وأمّا أنْ تكون تمثيلاً ذهنياً لشـيء مدرك بحاسة البصر أو غيرهـا من الحواس" وصـولاً نحو التحقق الفذ والفريـد للصورة الفنيّة من خلال قدرة المصمم على توظيف الوسيط المناسب ضمن آليّة مناسبة ليعيد إنتاج خليقة من نوعٍ آخر،

د. علي محمد شواي

التصميم وإشكاليَّة التخييل

وتأتي هـذه الصورة "لفعل إبداعي لا شـعوري بصفة جزئيّـة وتعمـل عملهـا في ذهـن المتلقي مـن دون وعي منـه في قليل أو كثير، يرجـع تعقيدها الى تلك الحقيقـة عينها الماثلـة في عدم وضـوح معانيها على نحوٍ مباشـر، أي أنَّ إدراكها لا يتم إلا عن خطواتٍ من خلال مبـادرات ومراجعات وتخمينات وتسـاؤلات" وإنَّ غمـوض مصطلـح التخييـل يعودُ الـى حيويته وقابليّـة توظيفـه ومرونة معانيه، لا سـيما أنَّ مناهج التفسـير كثيرة ومتداخلة أحياناً فالصورة الحسيَّة هي وجودٌ ماديٌ محسـوسٌ تستقبله حواسـنا عندما نرى أو نسـمع أو نلمس أو نشـم أو نتذوق وتقوم حواسـنا برسـم ملامح عالمنا بأجمعه ومن لحظة التماس بين الحـواس والبيئة، أما عمليَّة تنشـيط الخيال فما هي إلا "عمليّـة تدريـب وتجريب بحكـم ارتباطها بآليَّة التفكير" وعندما تنطبع صور المحسوسات في الذاكرة يصبح لها حضور ذهني فاعل.

يرى باشـلا أنَّ "الصـورة المتخيلة بوصفهـا مزيجاً لا ينفصل من الصورة المدركة والصورة المبدعة، بمعنى أنَّ الخيـال يسـتمدُّ من الواقع ولكن علـى نحوٍ يبدع فيه" لقد أصبح الموضـوع الواقعي صورة يُنظر إليها بوصفها مجموعـة تغيرات وتنوعات للأشـياء الماديَّة الأساسـيَّة، أي أنَّ الخيال يؤسـس الصـورة الذهنيَّة النموذجيَّة لدى المصمم من خلال إظهارها والكشف عـن باطنها، وفـي ضوء ذلك يمكـن تعريف الصورة الذهنيَّة على أنها "معنى كاملٌ يكونه قصد يستند الى معرفه" ولا يمكن أنْ يكون لها وجودٌ من غير المعرفة التي تؤلفها، كونها تتصل بعلاقة شكليَّة بمرجعها من دون مطابقتهـا، بمعنـى أنَّ (الشـجرة) التـي نجدها بكثـرة في الطبيعة هي وجودٌ ماديٌ متحققٌ لها أوراق وأغصـان وسـاق وجذور وثمـر ولون وطعـم ورائحة وملمس وهي زائلة أي لها عمر محدد وتفنى من بعده، أمـا صورتهـا الذهنيَّة في الذاكرة فهي ليسـت من كل ذلك في شـيء. وهنا نؤشر حالة بالغة الأهميَّة مؤداها أنَّ الانتقـال من صورة الشـجرة الطبيعيَّة الى الصورة الذهنيَّـة للشـجرة في الذاكـرة قد حقـق حالة تجريد جذري فـي المرجع ولم يبـق منها إلا الصـورة فقط، وتتصـف بكونها فاعلة في عمليـات التخيل والتفكير من خلال قابليتهـا على التحلل والتشـكل وبمنتهى المرونـة وبمجرد تفعيل آليات المخيلـة يتمُّ التعامل مع الصور الذهنيَّـة بالضبط كما يتمُّ التلاعب بالصور ومعالجتها.

والسـؤال: كيف يقوم المصمم بعمله التخيلي؟ وهل تنحصـر صفـات العمـل التصميمي في الاسـتحضار أو الاسـتعارة، أم أنَّها تتجاوز ذلـك عن طريق إعادة تشـكيل المدركات وبناء عالمٍ متميزٍ في تركيبته، وما هو التأثير الذي يحدثه المصمم في مخيلة المتلقي؟

إنَّ طبيعـة التخيل لدى المصمـم تعتمد اعتماداً كلياً علـى المحسـوسـات أنَّه لا يسـتطيع التعامـل مع أي شـيء لا يملك شـكلاً محسوساً، إنه يسـتمد عناصره مـن الوجـود ويركبها تركيبـاً جديداً "فنجـده يتدخل ويختـرع، أو يكشـف نظمـاً وعلاقات جديـدة، فهو يتكامـل مع مادتـه حتى يصل الى صياغة في شـكل أفكار وصور ورموز" ( ) لأنَّ العالم المرئي ليس سـوى مخزنٍ كبيرٍ للصور والإشـارات التـي تظل بحاجة الى من يكتشـفها، الى أنْ يأتي خيال المصمم ويهيئ لها مكانها، فالتخيل إذاً هـو "تأليف صور ذهنيَّة تحاكي ظواهر الطبيعة إنْ لم تعبر عن شيء حقيقي موجود" وهو لا يستعين بالواقع الحسي لذاته بل يتجاوز ذلك لأنَّ الحسي مجرد أفكارٍ ذاتيَّة، والأفكار الحسيَّة واقع حسي لدى المصمم من خلال توظيفه بصرياً.

وتأسيساً على ذلك يمرُّ الخيال لدى المصمم بمراحل كثيرة أولها مرحلة التصوير الذهني وهي المرحلة التي يتم فيها اسـتحضار الصور الحسيَّة "فمكونات عمليَّة التصويـر وخاصة تلك التي تشـتمل على جانب كبير مـن الخيـال، هي المصدر الأساسـي للإبـداع، وان الخيال هـو عمليَّة نشـطة لتكوين الصـور وتحويلها ودمجها في عقـل المصمم من خلال الوسـائط التي يستخدمها في فنه" من خلال الرؤية الذاتيَّة الحسيَّة التصوريَّة التي مصدرها فكـر المصمم لامتلاكه صفة العقل حيث يأتي الخيال على شـكل افكار في عرض تسلسلي يتفاعل في ما بينها.

وثاني المراحل التي يمر بهـا الخيال في أثناء العمليَّة الإبداعيَّـة مرحلة التخمـر، في هـذه المرحلة تتجمع المحسوسات على سطح الوجدان ثم يشرع الخيال في فحصها حتى تتكون الآراء حول علاقة المحسوسـات ببعضها حتى يتكون الفكر الناشـئ للخيال في صورته الذهنيَّـة، لأنَّ الخيـال في جوهره هو فعـل التصور بمحوريَّة الاسـتعاري والتجاوري وتتميز هذه المرحلة فـي حركيَّة الذاكـرة، أما الخيال فمهمتـه تنحصر في محاولـة تفهم العلاقات الفكريَّة بين المحسوسـات، وثالـث المراحل التـي يمر بها الخيـال لدى المصمم هي مرحلة التشـكيل وفي هـذه المرحلة يقوم الخيال بالتركيب ثم ولادة شكل جديد.

الشكل - 1 -

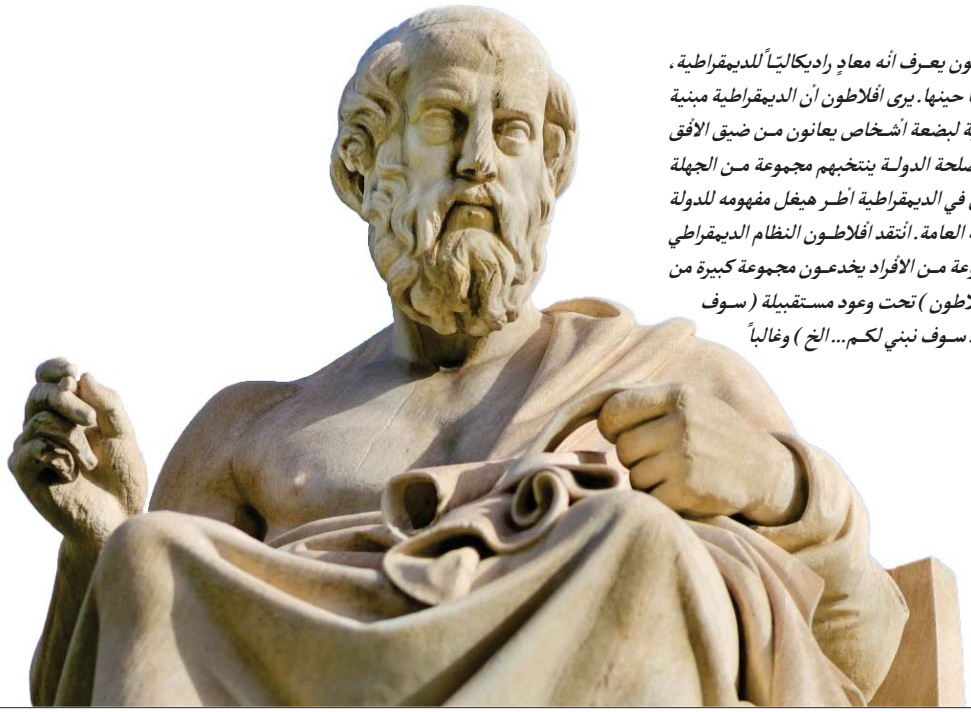
الشكل - 1 -

إعـلان عن محطة راديو، لقد شـكل المصمم نوعاً من المفارقة، تقوم على استبدال البصر بالسمع حين يقوم المعنى السمعي بجهاز يوفر طاقة الدلالة البصريَّة.

هنا أحدث الشكل انحرافاً في التلقي وفي التغريب، إنَّ الشكل الإنسـاني قد أعيد أو استعيد بطريقة إزاحة عن المألوف في مرجع صورة المرأة.

وعمد المصمم الى تشويه بصري للمرأة (شـعر مجعد عيون على شكل اذان اسنان مشوهة)... ملابس رثة.

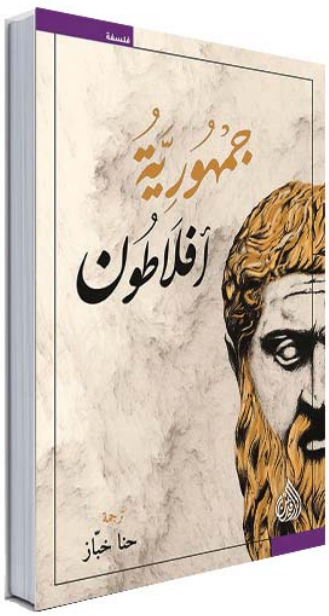
إنَّ هذه المنظومة تريد أنْ تقمع المشاهدة عند المتلقي لصالح السمع (اسمع لا ترى) ورغم الانحراف في الشكل يبقى الإعلان مبنياً على تصورٍ خيالي في استدعاء شكلٍ قائمٍ على تصور ذهني ثم تحقيق تركيب خارج المألوف والعادي.



من يقرأ كتاب الجمهورية لأفلاطون يعرف أنه معادٍ راديكالياً للديمقراطية، وكان رأيه هذا قائماً على وضع أثينا حينها. يرى أفلاطون أن الديمقراطية مبنية على أساس مصالح فئوية وفردية لبضعة أشخاص يعانون من ضيق الأفق ويغيب عنهم مفهوم وأهمية مصلحة الدولة ينتخبهم مجموعة من الجهلة والمتسلقين، ومن رأي أفلاطون في الديمقراطية أطر هيغل مفهومه للدولة القائم على أن الأولوية للمصلحة العامة. أنتقد أفلاطون النظام الديمقراطي لأنه رأى أنه موجه لصالح مجموعة من الأفراد يخدعون مجموعة كبيرة من الجهلة والرعاع (حسب تعبير أفلاطون) تحت وعود مستقبلية (سوف نعمل لكم .. سوف نحقق لكم ... سوف نبني لكم... الخ) وغالباً هذه الوعود لا تتحقق.

عفاف مطر

أفلاطون عدوّ الديموقراطيَّة



في المجتمع الأثيني بالرغم من صغره إلا أن حق الترشح كان مسموحاً لفئة معينة فالعبيد والنساء والفلاحين والمحاربين والتجار لم يكن لهم حق الترشح وإنما كان يقتصر على طبقة النبلاء، ومع ذلك كان كل مرشح يخاطب مجموعة معينة من الشعب، والمرشح الذي يقدم أمتيازات أكثر لمجموعته يفوز، وبهذا يرى أفلاطون أن تقسيم المجتمع لمجموعات باسم الديمقراطية والانتخابات يزيد من التنافر بين أفرادها، وهذا كله يؤدي في النهاية الى انهيار الدولة، لأنها ستصبح تحت حكم شخص متلاعب أو دجال خدع مجموعة من الاغبياء بتقديم امتيازات فردية لاتخدم باقي المجموعات التي تتكون منها أثينا، وغالباً تكون رغبات ونزوات الأفراد قائمة على أساس مصالح آنية شخصية وليس على مستقبل الدولة على المدى الطويل؛ لهذا كان أفلاطون ضد هذا النوع من الحكم، وكان يدعو الى أن قيادة الدولة يجب أن تكون من مسؤلية مجموعة مدربة على قيادة وحكم الشعب، مجموعة حكيمة لاتنصاع لرغبات ونزوات الأفراد، ووضع لهذه المجموعة شروطاً قاسية جداً، كأن لا يتزوجون ولا يستعملون المال لمصالحهم الخاصة وأن لا يكونو من طبقة التجار، بل هي مجموعة نخبوية تخضع للتدريب لمدة لا تقل عن ثلاثين سنة، تدريب يبدأ من من قاع المجتمع من طبقة المكارديد ويتدرج الى قمة الهرم حتى يكون قد ألّم بكل فئات المجتمع ومشاكلها واحتياجاتها. الحكومة التي يدعو اليها أفلاطون تقسم الى مجموعتين، مجموعة تحكم وتسن القوانين والدستور ومجموعة من الخبراء يقدمون المشورة، أما الديمقراطية فيرى أنها اختيار الرعاع لاسيّما في المجتمعات المتخلفة والفقيرة، ونراه اليوم واضحاً بين الديمقراطيات العربية والغربية، فنجد المرشح في أي جمهورية عربية يقدم في جولاته الانتخابية سلة غذائية أو بطانيات في الشتاء أو حتى مبالغ عينية، بينما في الجولات الانتخابية في الدول الأوربية يقدم المرشحون برامج انتخابية يحاسبه الشعب فيما بعد أذا تقاعس عن تنفيذ وعوده لكنها أيضاً قائمة على قدرة المرشح في الصرف على حملته الانتخابية فصاحب الحملة الأقوى عادة هو الذي يفوز، وهنا قد يتسائل سائلٌ من أين لهم كل هذا المال الذي صرف على حملاتهم الانتخابية ؟، ومن هنا نفهم لماذا أفلاطون كان ضد الديمقراطية لأنها تشتري الأصوات لصالح أي مرشح حتى لو كان فاسداً. أنظمة الحكم تتناسب تناسباً طردياً مع وعي الشعوب؛ مثال على ذلك الاسبارطيون كانو مجتمعاً يوتيوبي يحكمه المقاتلين الشجعان نساءً ورجالاً، يؤمنون بالعدالة والمساواة والعسكريتارية، لهذا لم يكن سهلاً أن يخدعهم الفرس مقابل أراضي وقصور، ولهذا دخلوا في حروب مع الفرس الذي كانوا يفوقونهم بـ33 ضعفاً من حيث القدرة العسكرية، من الصعب على الشعب الاسبارطي الذي تعود على الحرية وتعود على التنازل عن المصلحة الشخصية مقابل الصالح العام كما تعود على تنظيف شارعه بنفسه والدفاع عن جاره إذا احتاج مساعدة أن يتقبل فكرة الديكتاتورية المنبثقة من الديمقراطية، لأنه حكم قائم على مصلحة فئة من المجتمع على حساب باقي فئات الشعب، بل هو مع فكرة حكم النخبة الواعية. برأيي أن الديمقراطية الصحيحة هي غير ناجحة لدى الشعوب المغيبة لأنها لا تمتلك ملكة النقد، وبالتالي كيف يكون لها القدرة على الاختيار إن كانت لاتعرف من الأساس كيف تنتقد بمنهجية وموضوعية كل من يقدم نفسه مرشحاً ؟ الديمقراطية الحقيقية هي انتخاب البرامج وليس الأشخاص، هنا تتحق فكرة أفلاطون حكم النخبة التي لن تصل للحكم أبداً مادام الشعب فقير وجاهل ولا يمتلك أساسيات التفكير النقدي والموضوعي القائم على مصلحة الوطن وليس مصالحه الشخصية أو ميوله الدينية والمذهبية أو الايدولوجية أو العرقية.

العيش في سعادة المجهول

محمد جبير

هل يمكن لمنتج السرد أن يعيش سعادة المجهول؟ وما هذا المجهول؟ وكيف يتجسّد أمامه واقعًا ماديًا محسوسًا؟ وهل المجهول هو متخيّل سردي ذاتي لا يلتقي مع المتحقّق الواقعي؟ منتج النصّ السردي يبقى إنسانًا حالمًا، وأنا هنا أتحدّث عن المنتج المبدع/ الفنّان الذي ينحت مفردات نصّه نحتًا جماليًا، لا ذلك الراصف لمفرداته كأنّها أحجار ميتة لا روح فيها، هذا المنتج تراه دائمًا محلِّقًا في فضاءات واقعه، ولا يرى منه إلّا ما يراه من جمال وإشراقة أمل لمستقبل يضيء له القابل من الأيّام، ويشعره بالاطمئنان، الذي هو أهمّ منزلة من منازل الإبداع التي تبعده عن حالات الندم على ما فات.

تلك أحلامه، ووسط هذه الأحلام يعيش سعاداته اليومية الصغيرة في إشراقة مفردة، أو رشفة شاي في لحظة نشوة أو تأمّل، قد يرى في مخياله سعادته أو تعاسته مثلما قيل قديمًا لكلّ شيخ طريقته، لذلك تتلوّن الرؤى، وتختلف تشكّلات الواقع وطرق فهمه وعرضه، وإدارة أحداثه، حيث لا توجد وصفة سحرية متكاملة لخلطة سردية، وإنّما هناك عدّة خلطات سحرية لحياكة وحكاية هذا الواقع الذي يراه ولا نراه، على الرغم من أنّنا نعيشه ونتعامل ونفكّر فيه كلّ يوم. لن يرضى منتج النصّ أن يعيش واقعه كما يعيشه المتلقّي، إنّه يتمرّد على هذا الواقع العام، لينتج واقعًا خاصًّا يرى فيه جدوى نور حياتنا، كاشفًا عتمة تلك البؤر، مزيحًا غبار الزمن عن الحقائق المهملة، تلك هي خرائط وطرق يرسمها قبل أن يشرع في سفر الكتابة، تلتبس وتشتبك أثناء فعل الكتابة، لأنّها لا تنسجم أحيانًا مع المشروع السردي للنصّ، وتبحث عن واقعها المتخيّل في الخلق الإبداعي، وهنا يمسي المشروع الفردي الذي يفكّر فيه منتج النصّ، ويوزّع أدواره على مخلوقاته التي تروي ما يحدث مشروعًا جماليًا جماعيًا يتجاوز الفردية الذاتية إلى فرادة إبداعية. يعيش سعادته مع المجهول من أجل تحقيق تجاوزه، تجاوزه لذاته ومنجزه، مؤكّدًا على خلق واقعه الخاصّ على الواقع المعيش، ليكون متخيّله الواقعي هو الواقع الحقيقي الذي يفترض أن يعيشه الكائن الباحث عن الجمال، فهذا الكائن الشفّاف الرقيق لا يمكن له العيش في الأماكن المظلمة والعنف، والتي يسودها القبح بوصفه حقيقة لا بدّ أن يتعايش معه، إنّها الكائن الذي يفرش أجنحته الغضّة بين الورقة والقلم، ويطير في سماوات أوطان المغالطات، ليرسم قوس قزح أحلامه التي ينبغي أن تعاش، لا يمكن أن يكون هذا الكائن في يوم من الأيام كائنًا مهادنًا للظلم والطغيان والاستعباد والوحشية، وإنّما رفضًا وبشدّة، على الرغم من هدوئه الخارجي، وحتى برودة ردود أفعاله الخارجية، لكن داخله يغلي مثل مرجل ساخن لإنتاج الجمال من وسط ذلك القبح.

هواء نقي في رئة سليمة

منتج النصّ المبدع والحقيقي، يمتلك رئة سليمة، لا تقبل إلّا الهواء النقي، أمّا الهواء الفاسد فإنّه مطرود من هذه البيئات النقية، لذلك يكون هذا المنتج للسرد كالباحث والمفكّر، يرى ويسمع ويعالج إشكالات ما يراه، ويضع سؤاله الروائي في صدارة عمله، ذلك السؤال الذي هو مركز وبؤرة ومحور العمل الإبداعي، وهو الذي يؤدّي إلى خطابه الجمالي الذي يريد أن يرسله للمتلقّي، وهنا تكون العلاقة بين المنتج والمتلقّي علاقة تكامل وتواصل وتشارك، لا علاقة نفور وقطيعة، حيث تتكامل العلاقة بينهما، وذلك بكميات الشحن المحسوبة المقادير في التشويق والمتعة والبناء الفنّي والرؤية الجمالية والإضافات المكتشفة التي يضخّها المنتج للمتلقّي، فالنصّ السردي في تكامله هو نصّ حياة جديدة، لا تجسيد صوري انعكاسي يبعث الملل لدى المتلقّي الذي لا يحبّ أن يرى تكرار سردياته البصرية للواقع في سرديات كتابية لا تغني ولا تسمن.

هذا المنتج، عاقل في جنونه أثناء لحظة الفعل الإبداعي، ومجنون في عقله أثناء رصده لتحوّلات ما يراه في المرئي اليومي، إذ إنّ كلّ مرئياته الصورية هي خزين ذاتي للمشروع الكتابي، بينما يفشل منتجو النصوص في الجانب الآخر ممّن لا يمتلكون التجربة والخبرة الحياتية في إنتاج النصّ الطموح، وإنما يبقى في حدود اجترار الثرثرة السردية التي تسود وتهيمن على النصّ، وتملأ فراغاته بثرثرة خارج المتون السردية، إذ إنّ أقصى ما تراه من خزين صوري في ذاكرة ذلك المنتج إنّما هي اجترار لصور مستلّة من تجارب آخرين وثّقوها في نصوص عاشوا تفاصيلها وتفاعلوا معها، لذلك نرى تلك الصور في تلك الأعمال حيّة وفاعلة، بينما نراها في النصوص المستعارة هجينة ولا تنتمي إلى روح وواقع منتج النصّ، لذلك تولد هذه النصوص وهي تحمل في داخلها سرّ موتها، وهو ما نلمسه في الكثير من الأعمال التي صارت تُسوّق على أنّها تناصّات مع تلك الإعمال الإبداعية الكبرى، ولا يعترفون بأنّها تلاصّات في حقيقة الأمر، إنّ إدراك الحقيقة، وتجاوز الأخطاء والعثرات، هو الطريق السليم تجاه الإبداع، لكن الكثير منتجي السرد لا يعون، أو لا يريدون أن يعوا تلك الحقائق، لذلك فإنّهم يصرّون على تكرار أخطائهم من عمل إلى آخر.

يقول الناقد المسرحي العراقي د. حسين علي هارف: إنَّ "الذي يُغري الكتاب والمخرجين المسرحيين في نصوص شكسبير هو البعد الإنساني لأبطاله والصلاحيَّة الدراميَّة الخالدة على مرِّ العصور لصدقيَّة شخوصها والإمكانيات التأويليَّة المفتوحة على مصراعيها لتكون شاهدةً على العصر الراهن وناطقة بلسان حاله وواقعه". فشكسبير سبر أغوار الأعماق الإنسانية واشتغل في أبعد نقاط قوتها وضعفها وستكون تجربة عميقة تلك التي تُعيد قراءة تراجيدياته وفق تصورات تعتمد على الدخول في أماكن أكثر خطورة من غيرها.

مشهد من مسرحيَّة أجراس الدم

حيدر عبدالله الشطري

التعالق النصّي والمعالجات الإخراجيَّة في مسرحيَّة «أجراس الدم»

ويتأكد ذلك عبر استثمار الكثير من كتاب المسرح للنصوص الشكسبيرية والتعالق معها في إنتاج نص لاحق ينتمي بدرجة أو أخرى إلى النص الأصلي، ولقد عرف المسرح العالمي والعربي والعراقي الكثير من هذه التجارب.

ولخصوصية هذه النصوص أيضاً وامتلاكها دلالات متعددة في مضامينها وقابلة للتفكيك في إنتاج معانٍ جديدة مقترحة صارت ملعباً تجريبياً للكثير من الرؤى والأفكار والطروحات وكذلك كان واحداً من أهمّ أسباب الاشتغال عليها يعود إلى اللغة الشعرية باذخة المعنى والفخامة اللغوية العالية بالإضافة لما تحمله من تراكيب نفسية عبر المنلوجات الشخصية لأبطالها.

النص

واستناداً لكلّ ما تقدم اعتمد نص مسرحية (أجراس الدم) على التعاشق مع نصي (مكبث، عطيل) لشكسبير ومحاولة الاستفادة منهما في تأطير نص آخر يتفق مع طروحات المعد لهذا النص والذي هو نفسه مخرج العرض الفنان الشاب (حيدر حليم) وهو بذلك أراد أن يقف على أرضية صلبة أغرته كثيراً في جعلها نقطة شروع للانطلاق منها في مقترحاته النصية وليحلق في فضاءات واسعة تمتلك طاقة تأثيرية كبيرة في تصوير المعاني الكبيرة وتتيح له أيضاً الاشتغال بمضامين كثيرة تنتمي برمتها للطروحات الشبابية التي تسعى دائماً إلى المغامرة والتجريب في مناطق وعرة.

فكان مكبث وزوجته وعطيل ودزدمونته هم أبطال نص (أجراس الدم) وهم الذين ينهضون من جحيم الموت لكي يدقوا نواقيس الموت لكي تستمر مسيرة الحياة التي لا مناص فيها من الموت وإن تعددت أسبابه وطرقه، فلم يعودوا إلا لكي يصوروا لنا هول ما اقترفوه وحتى يرسموا لنا طريقاً للحياة بعيداً عن الخيانة والشك والجشع والطمع، لم يكونوا يختلفون كثيراً عن شخصيات شكسبير الأولى وكانت شخصيات تالية لم تفلت من ربقتها فليس من السهولة الانتفاضة على شخصيات كبيرة وإعادة تشكيلها فإنَّ (مكبث) إنسان بكل ما تحمله الإنسانية من معنى، ولكن دُفع مرغماً نحو الخيانة والجريمة، أليس هو من يقول: إنَّ "نفسي مليئة بالعقارب"، و"ليس العبرة أن تكون ملكاً بل العبرة أن تكون آمناً".

و(عطيل) لا يمكن أن يستهر بالزواج من دزدمونة العفيفة والجميلة والعاقلة وهو الذي يتصف بالغرور والعقل المريض.

ولكن هناك بعض الأسئلة التي يجب أن تُطرح أمام المخرج المعد وهي إلى أي مدى استفاد هذا النص المعد من النصوص الشكسبيرية...؟

وهل اعتمد على الحوارات الشكسبيرية فقط وانقاد إليها...؟

وماذا يمكن أن نسمي ذلك التشابك مع هذه النصوص...هل هو اتفاق أو اختلاف وهل هو مصالحة أو افتراق...؟

وبعد معرفة الأجوبة لهذه الأسئلة عندها سنكتب عن هذا النص الذي لم يشر إليه أبداً من قبل صانعو العرض وسنعرف حينها إن كان نص مؤلف أم معد أم متناص.

العرض

لم تختلف مسيرة العرض الذي سار بالاتجاه الذي رسمه النص بخطه البياني غير المتنامي والسيناريو الذي اقترحه والذي اتسم بتقويض وتكسير البناء الدرامي المحكم.

لكن المخرج استطاع من خلال أدواته التي عمل بها من عناصر العرض الأخرى أن يؤسس لعرض مسرحي مكثف ومختزل ومنضبط إيقاعياً بقدر ذلك التكثيف.

دخل العرض في لعبته التقديمية من التركيز على فعل الانبعاث من الموت من على دكة تفسيل الموتى التي لا يمكن أن نسميها ولادة لأنها لم تكن تبدأ من الصفر بل ابتدأت من حيث انتهى مكبث وعطيل وحيث كانت الليدي مكبث ودزدمونة، إنه استدعاء للتذكير بملامح الموت الذي يحيط بالشخصيات من كل جهة وإنه المصير الذي سينتهون إليه لا محالة، الموت الذي قدمه العرض بطريقة مكررة عدة مرات فتخرج لتموت وتنبعث لتعود إلى الحياة وهكذا تكون دوامة الموت التي تدور دائماً بلا توقف.

قام المخرج بتقسيم خشبة العرض هندسياً بشكل مستطيل عرضي يمتد من يمين الخشبة إلى يسارها بسلكين قام بتوظيفهما جمالياً بحيث تدخل كل الأشياء وتخرج من خلالهما، الممثلون يخرجون معلقين، الفريمات التي تدخل وتخرج بحركة السحب لها والفوانيس أيضاً، فكان العرض صورة ظاهرة للعيان بشكل مقطع عرضي لصورته ما عدا دكة تفسيل الموتى التي تقع في عمق الخشبة وكأنها خارج إطارها وقد ساعد هذا التقسيم على كشف مساحات واسعة من جغرافية الخشبة.

وبعد جولة من التوتر والاحتدام ما بين شخصيات العرض يلجأ ويركن المخرج إلى تقديم مشهد تعبيري راقص ومؤثر استطاع من خلاله أن يخفف من حدة هذا التوتر وأن يعيد ضبط إيقاع عرضه الذي اتجه نحو الأزمة ولكي يؤسس أيضاً لاحتدام قادم وأزمة جديدة وقد اعتمد في ذلك على البث الموسيقي المباشر كمؤثر سمعي في تنفيذ الفنان الموسيقي علي كامل الذي برع في ملاحقة الحدث المسرحي والتعبير عنه بلغة موسيقية بالغة التأثير.

قدّم العرض ممثلة واحدة لتجسيد شخصيتي الليدي مكبث ودزدمونة لكنها لم تغادر الشخصية الواحدة لا في الشكل ولا في التحول بين الشخصيتين ولو عن طريق تغيير الأزياء لتبديل الدور على أقل تقدير ولا نعلم فقد أصبحنا نرى امرأة واحدة لرجلين اثنين أو لكل رجل منهما نصف امرأة.

وهكذا يستمر العرض بانقاده بفكرة الموت الذي تعود إليه كل الشخصيات ثم تنبعث مرة أخرى وأخرى بأسلوب التدوير والدائرة المغلقة ولكن هذه المرة كان الموت أشد جحيماً وضراوة فربما ليس هناك عودة أخرى لمكبث وعطيل وإنما سيلف شخصيات أخرى لا نعرف من هي.

قدّم لنا العرض مجموعة من الممثلين الواعدين الذين استطاعوا أن يتحملوا عبء الشخصيات الكبيرة التي تقمصوها وأن يقدموها بالتماهي معها بعد الغور في أعماقها السحيقة واكتشاف درر تراكيبها ولذة تقديمها.

بقي أن نقول إننا شاهدنا عرضاً مسرحياً شبابياً واعداً يستحق منا الإشادة به ورعايته بعد أن قدّمه لنا ثلة من الشباب المسرحيين الذين عملوا بكل اجتهاد من مخرج وممثلين وفنيين.

بمناسبة مرور 30 عاماً على معرضها الأول العام 1993، تحتفل نادين بكداش في غاليري جانين ربيز بصداقتها مع الفنانة التشكيليّة هوغيت كالان في معرض استعادي يستعيد لحظات ملوّنة، تشير إلى مسار فني وإنساني جمع بين السيدتين، بين إنسانة صاحبة شخصية ودية، منفتحة أصيلة وفنانة اكتسبت شهرة عالمية، وصاحبة غاليري ترتبط عميقاً في ذاكرة المدينة بيروت.

يقظان التقي

من لوحاتها

جانب من المعرض

قصة صداقة

هوغيت كالان في غاليري «جانين ربيز»

هوغيت كالان مع إحدى لوحاتها

هوغيت كالان أثناء عملها في المرسم

حظيت كالان ابنة رئيس الجمهورية اللبنانية الأسبق بشارة الخوري بمتعة العيش. وكان كل شيء ممكناً. فسيطرت على حريتها وطريقة تفكيرها المستقلة وأخذتها إلى مغامرة فنية مثيرة وغير تقليدية. عام 1993 عرضت عليها نادين بكداش فكرة عرض أعمالها الفنية (الأقرب إلى تصاميم فنية سينوغرافية وتصميم أقمشة وتجهيزات) فكان المعرض الأول العام 1994 في العاصمة بيروت. انتقلت كالان إلى أدما، مطل جميل على خليج جونية وعملت بدون كلل على سلسلة فنية "وجوه وأماكن"، أنجزتها على المرتفعات برفقة الفنانة القديرة هيلين الخال. بعدها غادرت إلى كاليفورنيا، لتعود وتقيم معرضاً آخر في العام 1997، ولتنطلق في مشوار توصل فني وتعاون مع نادين بكداش لعقدين من السنين على خط بيروت/ لوس أنجلوس، لتنتهي في العام 1998 على حدود الموت والحياة، وتدرك خطأها بعبداً. اختبرت نادين بكداش مشوارها طويلاً.غالباً ما تنشر صورها ومعارضها التي اكتسبت شهرة عالمية وآخر أعمالها حصدت في دار كريستيز قيمة مالية كبيرة/ ترجمة لاختبار لوحة مشت نحو العالمية بخصائصها التلقائية والعفوية، وصناعة لوحة فنية وأشغال من أشياء وموتيفات شاعرية بسيطة. هوغيت كالان غادرت محترفها/ لم تغادره. ليس هناك من موت قط، الموت أشغال أخرى بالأسود، والأسود كل الألوان التي اختبرتها، بعد مسار تزويقي مزركش/ فانتازي رسمته وحاكته بابتسامتها العريضة وأرستقراطيتها الراقية الجميلة. حاكت سجادة وأخرى وحيوات قصة انتهت على الحائط . رسمت اسكتشات سينوغرافية مصورة، ولوحات بتركيب فني تجهيزي بسيط ولكن شاعري. كان يمكن لابنة رئيس الجمهورية أن تختار تصميماً آخر مختلفاً، اختارت مسرح حياة أخرى، واختفت وراء أصابعها، ودثارها الفضفاض وصمتها ولغتها الفرنسية الرخيمة. أقامت على كرسي فنّي، وبقيت على تواضعها، وأناقتها ورهافتها وصمتها. لا ادعاء ولا سعي وراء الشهرة ولا نجومية. فنانة تنتج ذاتها/ امرأة تنتج ذاتها لذاتها، ولولا نادين بكداش ما ذهبت لوحتها إلى الآخر في منتج فني جميل على رهافة بالغة، ما حملها إلى صالونات كبرى عالمية. فنانة تدعو إلى الحيرة النقدية. لا تستطيع أن تميز وأنت تشاهد أعمالها بين طفلة مشاكسة وملكة. بين امرأة وأخرى. كأنها في حديقة طفولية، وحالمة أخرى في مدينة تأتي من خلف الحزن والظلال على ليونة/ نعومة/ وعذوبة حساسة، مرعبة خلف ظلال من التصورات الكامنة من الصعب الإمساك بها، لاسيما ما يتعلق منها بحياتها العائلية. لكن هي التي تجرأت على كسر تابوات سياسية واجتماعية وقفزت إلى المرتفعات بنظرات أخرى من دون سلوك درب البهرجة والنجومية. .

كانت فنانة شاملة على طريقتها المثقفة. جسدت شفافاً وحناناً غريباً يلامس جسدها وهندامها قماشة فنانة مختلفة. كأنها دمية النغم اللوني في نظرات مختلفة، وبشغل ضالته الفرح بالحياة والتجريب بخطوط وحواس جاذبة، ودوماً مرحب بها. لو لم تكن فنانة لصارت امرأة كهنوتية ما خلف اللوحة المزركشة من ملامح وألوان أخرى. لكنها انجذبت إلى الأشياء المصغرة، والسطوح الملونة ولهندسة مكونات الحياة البسيطة بأشكالها وألوانها المقتصدة من دون تشويه ولا مغالاة. كان يمكن أن تقضي عمرها كجزء من نسيج آخر. فضلت أن تشغل فضاء تشكيلياً/ اجتماعياً مع شخوص لهدايا لونيّة مغلفة بحب باروكي كلاسيكي وبكبرياء الضوء الصامت.

ملف العدد المقبل

هل سرقت كتاباً ذات يوم ؟

إذا كان يطلق هوس جمع الكتب على باللغة الانكليزية (ببلومانيا)، فما المصطلح الذي يطلق على هوس سرقة الكتب؟

لم يحدّد علماء النفس أيّة تسمية لهذا الهوس، وهو يوضع تحت مسمّيات السرقة بشكل عام، لكنّه مع هذا له خصوصيات عدّة ليس أوّلها أن يكون السارق مولعاً بالكتب وقراءتها، أو تاجراً يفهم ما الذي يعنيه الكتاب، وربّما تدخل أسباب كثيرة لهذه السرقة، غير أنَّ الأمر وصل بالبعض إلى الفخر بهذه السرقة، يجاهرون بها في أيّ مكان، بل إنَّ بعض سرّاق الكتب المعروفين في شارع المتنبي ومعارض الكتب شكّل عصابة مصغّرة من مجموعة من المراهقين يوجّههم لأيّة مكتبات أو بسطيات كتب عليهم أن يسرقوا منها، وما الطرائق الآمنة للسرقة!

فهل يمكن أن نقتنع، بالمقولة الشهيرة (القارئ لا يسرق والسارق لا يقرأ)، ربّما ينظر الكثير لهذه المقولة على أنّها غبية، لأن لا أحد يسرق الكتب إلا القرّاء، فهم من يدخلون إلى المكتبات ويأمن أصحاب هذه المكتبات لهم، فوجوههم معروفة، وربّما تربطهم علاقات خاصة بهم.. لكنّنا أيضاً نقف عند ظاهرة أخرى لا تختلف عن السرقة، وهي عدم إعادة الكتب التي يستعيرها البعض، والموقف نفسه، مفاخرة بالاحتفاظ بالكتاب.

فكيف ننظر لسرقة الكتب؟ وماذا نسميّها؟ وما الذي علينا فعله لمن لا يعيد الكتب التي استعارها؟ أسئلة كثيرة لا تنتهي، بحاجة للنقاش.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير أحمد عبد الحسين
ch.editor@alsabaah.iq
www.alsabaah.iq
الأربعاء 25 تشرين الأول 2023 العدد 5800 Wed. 25 . Oct. 2023 Issue No. 5800