

الصـفـانـجـاـح

رئـيـسـالـعـمـلـيـةـ
أـمـرـمـعـدـلـخـتـيـرـ

ملـاحـقـأـسـبـوـعـيـ 16 صـفـحةـ

الأربعاء 4 تشرين الأول 2023 العدد 5785

Wed. 4 . Oct. 2023 Issue No. 5785

www.alsabaah.iq

ch.editor@alsabaah.iq

02

04

08

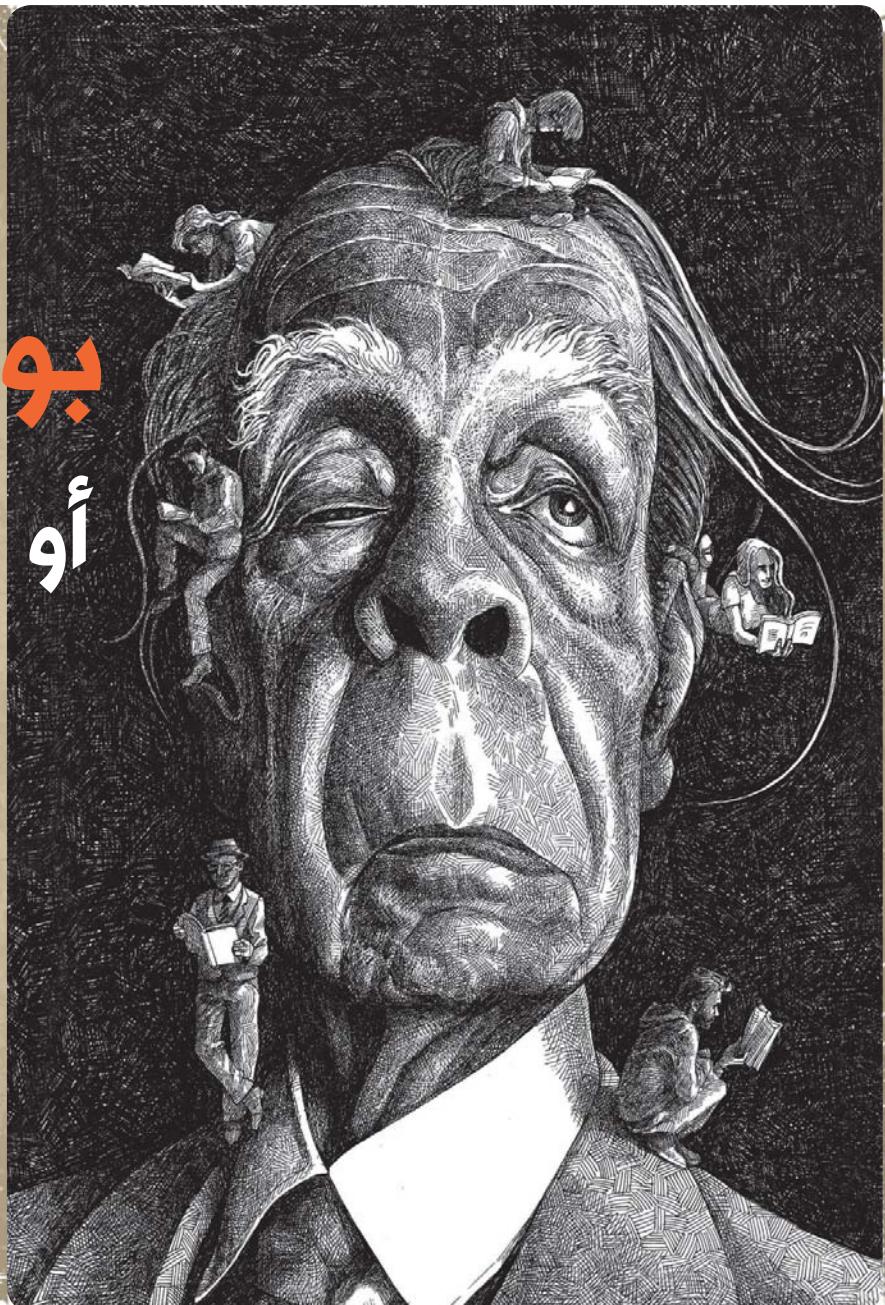
09

13

14

- فنانة الباروك التي أُعيد اكتشافها
هوس جمع الكتب.. البهجة والمنفي
عندما يكتب الشعراء الرويات
فيسبوك.. اعتباطية نقد الثقافة
أخضر الإسلام
بيير شارتييه وتاريخ الرواية

بورخيس أو العراف



أرتيمسيا جنتالسكي

فنانة الباروك التي أعيد اكتشافها

أرتيمسيا في فلورنسا

وصلت أرتيمسيا مع زوجها الفنان بيراتينيو ستاباتسي فلورنسا القرن السابع عشر قلعة الفن والفنانين، وسعان ما أصابت شهرة وأصبحت فنانة محترفة تعيش من فنها، تعلمت الفرازة والكتابة وقُلبت في أكاديمية فلورنسا الفنية عام 1616 كأول أمراة تُقبل في الأكاديمية العريقة، وحظيت برعاية كوبيرمو دي مدتشي الثاني دوق فلورنسا، رغم التنافس الشديد من قبل الفنانين لنيل الحظوة لدى أسرة الميدتشي المعروفة بعبيتها للفن والفنانين. في هذه الفترة أبدعت العديد من لوحاتها الشهيرة منها (جوديث تحرّر رقبة هولفنس) وصور ذاتية تصور نفسها كالقديسة كاترينا الإسكندرانية وأخرى كهافية عود، والملاحظ أنها بكل لوحاتها تستثمر مكابدتها وقوة شخصيتها من خلال إحلال ملامحها الذاتية على شخصياتها النسائية التوتالية ذات الأذرع القوية، وكثيراً ما ذكرت هذه البوتراتيات الذاتية بلوحات الفنان البولندي رامبرانت الذاتية. في بلاط كوزيمو الثاني التقى بشهر علماء وفناني عصرها مثل غاليليو غاليلي والشاعر مايكل أنجلو بوناروتي ابن أخي الفنان مايكل أنجلو وارتبطت بعلاقة عاطفية مع نبيل فلورنسى يدعى فرانسيسكي كاريغيو. لم تخل سنواتها السبعة في فلورنسا من المصاعب، فقد توفى أربعة من أحفادها الذين أُججتهم في سنوات متلاحقة وتعرّضت لمصاعب مادية اضطرتها إلى الرجوع إلى روما وبيع مقتنياتها في فلورنسا لتسديد ديونها.

حين سادت أرتيمسيا إلى روما عام 1620 كانت قد حازت شهرة واسعة وكان المقتنيون يتسابقون للحصول على لوحاتها وسعان ما انخرطت في الحياة الفنية وفي حفلات الفنانين الأوربيين في روما، بطيئاً صادقة مع الفنان الفرنسي سيميون فويبي (1590/1649) وهو أبو زميثي الكرافاجية (سبة إلى كارافاجيو) حيث رسم لها بورتريه واعتبرها كفانا، وكذلك التخطيط المنهل لحضورها ومكانتها كفنانة، لكنه وعدي بالزواج، وأعطاني هذا الملاطف. حكمت المحكمة بعدها بغرامة 100 ليرة إيطالية.

خارج روما لكن الحكم لم ينفذ لأنها كان مقرها من بعض كاردينالات الفاتيكان. ومن غادر روما كانت أرتيمسيا مشاهدة دينية وميثلولوجية والتي كانت محظوظة في حفاظها على لوحاتها، واستمرت أيضاً تزوج نساء لوحاتها.



بورتريه شخصي للفنانة

يُعتقد أن الفنانة أرتيمسيا كانت أول امرأة ترسم مسرحيات الدراما وكانت النساء بطلات تلك القصص، غالباً أضافت عليهم ملامحها الشخصية. الرجل الذي يتم حِرْقَته في تلك اللوحة يأخذ الملاحم الفنان الإيطالي (أوغستينو تاسي 1644/1578) صديق والدها الفنان الإيطالي أوازيو جنتالسكي كلفه الأخير بتعليمها فن الرسم ولكن أوغستينو سرعان ما استغل ثقة أوازيو وأغوى واغتصب أرتيمسيا وهي بعمر السابعة عشرة وأعاداً إياها بالزواج. سيسقط صدى ألم ومعاناة هذه المحكمة يتزداد في أجواء لوحاتها التي مزجت فيها برائحتها الفنية مع جروحها النفسي والجسدي وفورة إرادتها وعزمتها، وهذا واضح جداً من ملفات تلك المحاكمة التي خططت كمامتها حيث ذُكرت أرتيمسيا بربط إيمامها بما (الواب الإيمام) والضغط عليهما للتتأكد بأنها تقول الحقيقة، وقد قالت الحقيقة كلها: لقد خربشت وجهه باظفارى، ودافعت عن نفسى، حينما وفقت أمام لوجة (سوانا والكمان)، وهي القصة التي دسمتها أرتيمسيا مارا أيضاً، تساءلت كيف يمكن لشابة في السابعة عشرة تعرّضت لقهر ومهانة المحاكمة العنيفة الطويلة لإثبات صدق إدعائها بالاغتصاب، وتعرّضت للفضيحة في مجتمع روما الضيق، أن تبدأ مرحلة جديدة في حياتها وفي فنها.

في ظاهر



لم تكن أرتيمسيا جنتالسكي المولودة في روما عام 1593 أول فنانة إيطالية نالت شهرة فنية في القرن السابع عشر، فقد سبقتها بعض فنانات وجایلنها آخريات مثل صوفيسيا الغيشولا وفيدي كاليزينا اللتين اشتهرتا برسم الصور الشخصية ولوحات الحياة الساكنة، ويبدو أن هذين الموضوعين مفضلان لدى فنانات عصر النهضة وما بعدها، لأنه لم يُسمح لهن بدخول الأكاديميات الفنية أو متابعة الدروس الفنية في محترفات الفنانين أو توظيف موديل. لكن كل من يحافظ على حفظ ويفت أمام لوحة (جوديث تحرّر رقبة هولفنس)، وهي أحدي النيميات التي رسمتها أرتيمسيا مواراً، واللوحة تصور لحظة حِرْقَةِ رجل من قبل امرأة وبمساعدة خادمتها، يدرك أن هذه الفنانة التي تصنف كأكبر ممثلة عصر الباروك قد اختفت وتتميزت فنياً عن غيرها من فنانات عصر النهضة وما بعدها.

مدير التحرير

نizar Abd Al-Satar

سكرتير التحرير

وسام عبد الواحد

الصـفـانـيـمـاجـ
هـيـأـةـالـتـحـرـير



التوزيع والاشتراكات:
موبايل: 07809210536
dist.imn@alsabaah.iq

العلاقات العامة
موبايل: 07809174853
pr@alsabaah.iq
info@alsabaah.iq

الإعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852

رئيس القسم الفني
مصطففي الريبيعي

الحياة أياًً عمل شاق

أحمد عبد الحسين

رواية السوري خالد خليفة "الموت عمل شاق". قرأتها قبل سنوات وأنا خائف، لأنني من بدأ الأحداث العاصفة في سوريا عاشرت نفسى في الخفاء أن أبقى محاطاً على صورة سوريا التي كانت يبني طبلة أكثر من إحدى عشرة سنة متواصلة هي فترة قتوى وشباين. دخلتها قادماً من منفأى الإلحاد وأنا في الثانية والعشرين من عمري، أوثني سوريا ولم تطلب مني شيئاً مقابل ذلك، وجين كان عراقيون الخارج المعارضون يسمون أوطنائهم المؤقتة منفي كنت أضحك في سري لأنَّ سوريا لا يمكن أن تكون منفى لغريب. ثم عرفت يا للأسى أنها منفى للكتلة الكائنة من أبنائنا.

وحدثت أنَّ رواية خالدة سمتها صورة سوريا المختلطة وتضع مكانها صورة أخرى هي إلى الحقيقة أقرب، فسوريا الأقوية الوداعة المترعة برائحة الياسمين التي ترسخ جزء كبير منها بعون من إعلام السلطة حيث لم يكن إعلام سواه، لن تجد لها أثراً في لغة خلقة البسيطة الواضحة المباشرة التي لا تفهم وهي تقص حكاية ما جرى، ولا تقنع شاعرية من استعارات ومجازات تخفيف وطاة الواقع.

تبدأ الرواية بمشهد عبد اللطيف السالم وهو يحتضر، وقبل أنْ ينضم عينيه يتزعزع تعبده من ابنه الأكبر "بليل" بأن ينفذ وصيته ويدفعه في قرية طفولته "العنابية" الواقعية على جبل محيط بحلب.

والرواية سرد متواصل يصف محنَّة إيصال جثة الآب إلى مثواه الأخير ليُدفن بقرب زوجته. ستمرَّ الجثة على نقاط تبحث في بطاقة تعرفيه، وسيطِّل المشتبئون على فضائل تفاصيل في مدن كانت للحياة فأصبحت ثكبات موت، سيف الأبناء مع ثمنَّة أليمهم على حواجز كثيرة لجووش تحمل الأسماء التي تعانينا يومياً في نشرات الأخبار، جبوش تغيير مواقعها بحسب "الانتصارات" التي تحققها في هذه الزيارة الكبرى الموحدة.

في بلدان غارقة بالآمال إلى حلقومها كسوريا والعراق، لا يعود للترجيمها من أهمية تذكر، تقدُّر دارتها، لأنَّ التراجيديا تفترض قدرتها على تمثيل الحدث المفجع وجعله معنى تطهيرياً، ترسم للجرح حدأً وتجعله أمونة لبيبر. لكنَّ الحأسنة الحقيقة تهُرُّ فيها التراجيديا لكثرة القصص الصغيرة التي تكتنفها، وهي قصص مستحبة التصديق لفروعها.

في كلِّ المدن والقرى التي تهُرُّ فيها جثة الآب تلحظ أناسٌ آباء وكثيرهم يسيرون كالموتو فائتشين عن حاجة العالم، إنهم جئت كجهة الآب التي تفشت وارادت الكلاب مراراً أن تنهشها.

الرواية كلها رداء للجسد الإنساني النهان حياً وميتاً حين يكون لانفع فيه فالجسد المجدَّد هنا هو الجسد المهيأ للفتث عند جبوش تختفف عقائد أصحابها لكتبهم يشتركون في حقيقة أنهم كلهم ليسوا سوى أصابع تضفط على الزناد.

لكنَّ في الرواية نسفاً وإنْ كان ضعيفاً يهمس بتجدد الحياة وإبقاء فسحة للحب، كأنَّ فيها وعداً بالمستحبة. جثة الآب تصل إلى القرية لكنَّ الوصية لا تتفذ بخداورها كما أراد فيطلب بعيداً عن زوجته. لأنَّ المستحبة إذا تحققت بمعجزة ما فلن يتحقق كما تنبَّه، بل بتدابيره الخاصة به، وهي تدابير نحن أضعف من أن نتحكم بها.

بسهولة يصل من يقرأ الرواية إلى أنَّ الآب هو سوريا التي ماتت ويحاول أبناؤها دفنه في الأقل بأذني الحسائير. لكنَ إذا كنت محسناً لسوريا مثلَي فستهُر رأسك سريعاً لتنتقض هذه الفكرة وتتنطر معجزة في الغياب تنتظر. أجهزت الرواية على صورٍ خاصة عن موطن شبابي، لكنها لم تفعل ذلك بالطريقة التي تفعلها نشرات الأخبار الفظة، بل بكثير من الجمال والأسى الشفيف واللغة الواضحة والساخنة في نفوس توحشت وخرائط تغيرت كثيراً كثيراً.

يوم السبت الماضي توفي خالد خليفة. وهذه الكتابة ليست رثاء له بل لنا نحن الأحياء الموتى.

عن الأنوثة والرقة وتعلمهن فاعلات مسيطرات حيث رسمنهن بواقعية دراماتيكية وبأذرع مفتولة وفوة ممزوجة بعاطفة هشة كما في لوحة (ياغيل ويسيرا / 1620). سيموت ابنتها كريستيانو ولم يبلغ الخامسة من عمره، وفي هذه الفترة سخنفي أي أثر لزوجهما أنساً. وستنتقل إلى البندقية بين الأعوام (1927 - 1930) وبين لندن عام 2020 والتي ربما تكون إعادة اكتشافها في للبحث عن رعاء أثرياء لفنهما لكتها سرعان ما ستتخذ مدينة نابولي التي كانت تحت السيطرة الإسبانية مسؤولاً لها لما تبقى من حياتها ربما بدعوه من دوق المدينة الإسباني الذي كان من هؤلاء لأمرأة في عصرها من لوحاتها، حتى قبل وصولها إلى المدينة. سرعان ما سترسم أرتيميسيا أعمالاً فنية لكتاروئية المدينة منها لوحة (ولادة القديس يوحنا المعمدان). لكنها ستلتقط بأبيها أوازيو في لندن بدعوة من الملك ريتشارد الأول في عام 1638 ربما لمساعدته في تزيين الناشول غاليري في لندن عام 2020 الذي تم التحضير له لمدة خمس سنوات.

تم استلهام فن وشخصية أرتيميسيا في العديد من الأعمال الأدبية والفنية والأفلام، وكانت الروائية (1638) والتي تصور بها نفسها كرمز فني متاهية مع عملها وتحمل في يديها أدواتها الفنية وقلادة لمجمحة ترمز إلى النساء تدللي من عنقها، اللوحة تمثل تحدياً حقيقياً لنوع أرتيميسيا الفني، حيث استعملت الفنانة عدة مرايا كي ترسم انعكاس صورتها من زوايا عديدة، وقد لجأت بمحنة إلى تقنية التقىير والعتمة المضادة للضوء وغيرها من التقنيات ثلاثية الأبعاد لجعل المشاهد ينجد لأشعورياً ويميل بجسمه نحو اللوحة، هذه اللوحة ضمن المقتنيات الفنية للعائلة الملكية.



لوحة (جوديث تحرر رقبة هولفرنر)



المكتبة بوصفها جنة

هوس جمع الكتب.. البهجة والمنف

في حين عرف المصطلح في الثقافة الإنكليزية باسم (ببلومانيا)، الذي يعني الهوس بجمع الكتب أيضاً. وبعد (تسوندووكو) إلى أواخر القرن التاسع عشر في اليابان، وفي لقاء أجراهته قناة BBC مع البروفيسور (أندرو جيرستل)، المتخصص في الأدب الياباني ما قبل المعاصر في جامعة لندن ببريطانيا، يقول أنَّ كلمة "دوكو" Doku يمكن استخدامها ك فعل يعني "يقرأ"، أمَّا اللاحقة "تسون" Tsun فيعود جذرها إلى الكلمة "تسومو" Tsumo التي تعني باللغة اليابانية "التكتيس". فعند جمع القسمين معًا نحصل على الكلمة "تسوندووكو" Tsundokute التي تحمل معنى شراء المواد المقروءة وتكتسيها.

ببلومانيا

أما المصطلح الثاني الذي أطلقته الثقافة الإنكليزية على هوس جمع الكتب، فهو (ببلومانيا- Biblioma- nia)، فحسب الباحثة آية ممدوح، أنه في القرن التاسع عشر، كتب الفس الإنكليزي توماس فروجنال ديددين عن اضطراب عانى هو شخصياً منه، في كتابه "ببلومانيا"، وصف ديددين أغراض هوس الكتب وأشار إلى أنواعه، ومن بينها جمع الطبعات الأولى، والطبعات الأصلية، والكتب المطبوعة بالخط الفوقي، والنسخ الورقية الكبيرة. ووفق ما ذكر ديددين فقد بلغ "طاعون الكتاب" درجة في باريس ولندن بعد الثورة الفرنسية عام 1789، وأكد أنه كارثة قاتلة ومرض يصيب الكتاب، وبهاجم الذكور بالأذى، من الطبقات العليا والمتوسطة، تاركاً الطبقات الأدنى في سلام.

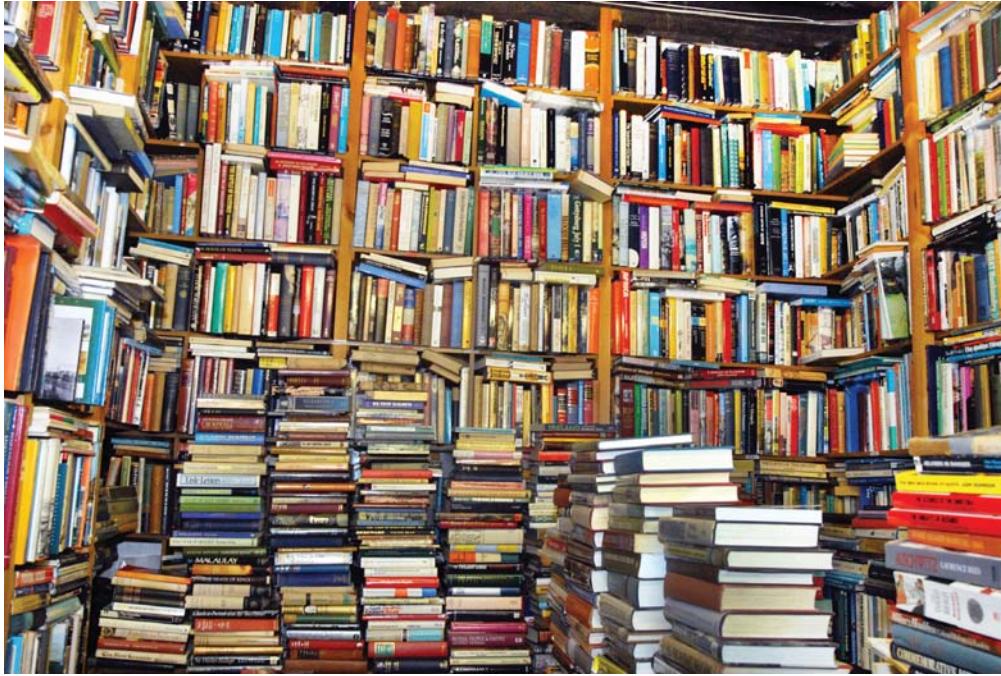
ونوضح الكاتبة مروة الأسدى، أنَّ البيبلومانى يُعرف بعدة صفات، فالإشارات الأولى لهذا المرض تبدأ بالشعور بالبهجة والسرور عند مشاهدة أي كتاب، وسرعان ما ينقب الامر إلى الرغبة في افتتاح وطالعة أي كتاب من أي نوع.. أما المرحلة المتقدمة منه فتتبيَّن بالرغبة في تجميع أكبر قدر من الكتب لمحجز التجمُّع على افتراض إمكانية الاستفادة منها يوماً ما.



ما زال الكثير متى يشتري الكتب ويكتسها في مكتتبة الخاصة، من دون أن يتمكن من قراءتها كلها، بل وصل الأمر بالبعض إلى الهوس بجمع الكتب من دون التفكير بالقراءة حتى، وهو ما عرف في الثقافات القديمة بأسماء كثيرة.
وفي الثقافة اليابانية مثلاً، كان أطلق مصطلح (تسوندووكو) الذي يعني الكتب المهمة والمترفة فوق الرفوف ولم يحظى بالقراءة. وبصف المصطلح أيضاً الأشخاص الذين يكتسون الكتب من دون قراءتها.

الصورة: صفاء ذياب

أعراض هوس الكتب أنواع، ومن بينها جمع الطبعات الأولى، والطبعات الأصلية، والكتب المطبوعة بالخط القوطي، والنسخ الورقية الكبيرة



الرغبة في تجميع أكبر قدر من الكتب لمجرد التجمع على افراط إمكانية الاستفادة منها يوماً ما

أقرأ، في الغالب، الأكامل الكتب المرجعية والمعاجم والأدلة والموسوعات. ثم هناك ربعاً 10% لم أطلع عليها صنيق الوقت، لكنها تبقى جاهزة على طاولة القراءة. ويشير لقمان السبتي إلى أن هناك ما تمت قراءته، وهناك من ينتظر بحسب المزاج، وهناك من يقف كمصدر مرجعي، وهناك من يقف كشاهد إلى أن يتوجه المشاهدون أكثر فأكثر؛ فكثرة الجمهور تبعث في نفسى طاقة ولذة فيها مهاجرى! والخلاصة، أحب تجميع الكتب حتى لو كانت بلغة متفرضة لا أفهم منها حرفًا واحدًا!

ويختتم القاص زهير كريم الموضوع بقوله: لا يوجد في مكتبتي ما لم أقرأ، أو ما لا أتولى الاطلاع عليه، هناك كتب قليلة تتضرر دوتها، وأخرى وصلت إلى بدون أن استدعها، وهذا لا يمنع أن أتصفحها، بالطبع هناك نوع من الكتب أعدّها ذاتيًّا، والمكتبة متواضعة على كل حال، الإصدارات كثيرة، شلال لا يمكن السيطرة عليه، منها ما هو مهم، ومنها ما يمكن ترك القاء به للصفحة، أفالعزماء الشالل ستذهب بعيداً من دون أمل بقلمة منها. بالطبع لا يكفي أن أشتري وأنخر، أشتري لكي أقرأ، الكتب غالبة وهذا سبب من بين سباب آخر لتشكيل صفة (مكتبة متواضعة). علاقتي بمصطلح (تسونودوكو) تخص الكتب الالكترونية ربيعاً، أحمل الكثير ولا أقرأ كل شيء، أعتقد أنني لو حصلت على تل من الكتب مجاناً أو سعر بسيط، سوف أحمله إلى البيت، وبهذا سوف أدخل عائلة (تسونودوكو) سوف أشعر بالحسنة برم ذلك، أنا أحمل كل هذه الأمسار المخبوءة في الرفوف ولا أستطيع الوصول إليها بسبب الوقت.

ومن ثم لكي تسلسل الأفكار بنحو أفضل، يجب أن يكون المكان مادداً. منظر الكتب غير المرتبة والآلات وما إلى ذلك. بالنسبة لي وسائل تشتد الترکيز وتسيء للكتابة، ولذا أفضل بدلها أن تعطي على جدران غرفتي، صور لعابقة العالم على اختلاف نشاطاتهم الفكريّة: ماركس، سارتر، كافكا، غاندي، جيفارا، طرحوتساولات هل التوق إلى الكتاب لا بعد مرضًا أو هل "القراءة [...] دلت تكون ضارة بشكل إيجابي"، مؤكدين أن هذه المخاوف كانت حقيقة جدًا وليس مجرد كلام. وفي الواقع، "اصر هؤلاء الكتاب" على أن العلاقة بين القراءة والمرض أبعد مما تكون عن عذرها عباره مجازية. فهذا الارتباط، بدلاً من ذلك، هو ارتباط حرف وسبب مباشر".

الهوس عرقياً

في طرح صيغتنا لهذا الموضوع على منصتها الفيسبروك، حاول الكثير من الكتاب والمتلقين العرقيين ذكر حالاتهم الخاصة، وعلاقتهم بالكتب التي يقتربونها. فالطبقة بداية من الشعور بالهمسال، وتوغل المعدة وأضطرابات العين والدماغ، حتى مشاكل الأعصاب والأمراض العقلية. وبالتالي صاحب ارتفاع معدلات نشر المطبوعات وزيادة مستويات القراءة ليس فقط تقدير جوهر الرواية، بل والإهراط في اطلاعهم، ونظرًا لأن الرواية منتجًا اسهاماً، يجب قراءته بسرعة، ثم التخلص منه، فقد قدّمت مثلها مثل السينما لاحقًا. دفعات ترقية قصيرة العمر، مليئة بالمشاعر الرخيصة أشتري كتاباً أعرف أنه لن أقرأه. ولا أحد الكتابة في مكان تعمّه الفوضى والأصوات العالية.. إذ أن الكتابة نشاط ذهنی تنظمه علاقات عصبية متباينة ومتربّة، في غابة الورق خاصتي، دفعة وجود الخبر يخفى. لم

الأسباب والأعراض

حدد علماء النفس، أسباب هوس جمع الكتب وأعراضه، مبينين أنَّ من أهمها حب القراءة من الصغر، محبة جمع الكتب، تفضيل مظهر الكتب، إثبات أنه مولع بالقراءة، متعة القراءة.

في حين أنَّ من أعراضه: شراء كميات من الكتب، التحدث عن فضل القراءة طوال الوقت، شراء الكتاب قبل معرفة محتواه، وضع الكتب في كافة نطاقاته، يقضي وقت فراغه مع الكتب، دائم التردد على المكتبات، الهروب من إعادة الكتب، سرقة الكتب. ويرى علماء النفس: بحسب الكاتب يوسف أحمد الحسن، أنَّ المصاب بهذا (المرض) به لا يشعر بذنب من قيامه بالسرقة، بل إنَّه قد يجد مبررات لهذا العمل كما حصل مع "ستيفن بلومبرغ" الذي يدعى أكبر سارق للكتب في العالم بمجموع بلغت حصيلته أكثر من 23 ألف كتاب ضمت نسبة كبيرة منها كتبًا نادرة وبعض المدّعيات الأصلية، فضلاً عن قيامه بسرقة أموال أنفقها على شراء الكتب. فعندما اعتقل بلومبرغ وُجل محاميًّا للدفاع عنه، إذ يزّرب سبب قيامه بذلك أنه كان يحاول تحرير هذه الكتب من الحكومة، التي زعم أنها كانت تحاول منع الناس من الاطلاع على الكتب النادرة، وأنه يعُذ نفسه أميناً عليها فقط. وبرغم ذلك فقد حكم عليه بالسجن لاثنين وأربعين عاماً ثم تخفيضها إلى عامين مع إرجاع الكتب التي سرقها، وذلك بعدما أثبت محامي أنه كان يعني من سلوك قبولي كان يدفعه إلى السرقة. أمّا تاريخياً، فإنَّ أشهر سارق للكتب كان الدوق ليري في القرن التاسع عشر في فرنسا الذي دفعه جهه للكتب إلى القيام بسرقات كبيرة للمكتبات العامة، وعندما وجه إليه اتهام بالسرقة هرب إلى إنكلترا وعمر ثانية عشر صندوقاً محملًا بالكتب ولم يتم إلاإعادة كتاب واحد فقط.

أهمية القراءة

تحث الكاتبة كارين ليشاو في كتابها (نظريات القراءة.. الأجسام والكتب والشفق بها)، الذي ترجمه محمود أحمد عبد الله، عن بوارد ما تسميه بمرض (حيى القراءة)، معرفةً بأنه إدانة مرتبط بஹوس القراءة والإفراط فيها، إذ ينتقل القراء من رواية لغيرها على مجل. وتشمل مظاهرها الاجتماعية الكسل العام، وكراهية العمل، والمفاهيم الرومانسية السامية. وخلال القرن التاسع عشر، أصبحت آثاره مقلدة وواسعة الانتشار "درجة عده مرضًا يتطلب العلاج من بالجوه للأطباء" "مرض قراءة الولايات"، وتراوحت أعراضه التلبية بداية من الشعور بالهمسال، وتوغل المعدة وأضطرابات العين والدماغ، حتى مشاكل الأعصاب والأمراض العقلية. وبالتالي صاحب ارتفاع معدلات نشر المطبوعات وزيادة مستويات القراءة ليس فقط تقدير جوهر الرواية، بل والإهراط في اطلاعهم، ونظرًا لأن الرواية منتجًا اسهاماً، يجب قراءته بسرعة، ثم التخلص منه، فقد قدّمت مثلها مثل السينما لاحقًا. دفعات ترقية قصيرة العمر، مليئة بالمشاعر الرخيصة أشتري كتاباً أعرف أنه لن أقرأه. ولا أحد الكتابة في مكان تعمّه الفوضى والأصوات العالية.. إذ أن الكتابة نشاط ذهنی تنظمه علاقات عصبية متباينة ومتربّة، في غابة الورق خاصتي، دفعة وجود الخبر يخفى. لم

بورخيس أو العرّاف

ترجمة: د. عائشة هند الرفاعي

مارغريت يورستار

تتضمن أساطير جميع الشعوب تلك الصورة النموذجية الأولى -



، صورة الشاعر الأعمى.

ففي الهند، هناك قالميكي، المؤلف الأسطوري للرامياتا، الذي كان يشعر بالنشل يتراكم على رجله الحافتين، وكانت الأجيال الإنسانية التي لا تُحصى. وفي البلاد الإسكندرافية هناك "السكلاد"، الشعراء الملحميون الذين كثيروا ما كانوا محروميين من العيون، كما كان حال الشعراء المترفين الأغريق *Rhapsodes* الذين اندمجت هوياتهم المختلفة، بالنسبة لنا، تحت هوية نمذجهم الأولي، هوميروس العظيم، الأعمى.



دعونا نتذكر بورترية أرسطو الذي رسمه رامبرانت، بورخيس في مقالاته النقدية، (١). من دون أن يخطأ من قذر أحد أو شيء، أو على العكس، أن يدفع إعجابنا والموجود في متحف المتروبوليتان في نيويورك، وفيه يضع ذلك الفيلسوف، راصد الطبيعة والمجتمع البشري، استاذ ومربي الإسكندر، والرجل ذو العيون السليمة، يضع بهد بحزن على رأس تمثال نصفي لهوميروس، المتجول الأعمى.

ولنضع بجانب هذه اللوحة، إن أردتم، الصورة الفوتografية التي التقها فراناندو سكينانا عام 1983، "يد خورخي بورخيس" ، الخارجة من كم سترة وقميص من لباس صورنا، هذه اليد التي تقرأ المثلث النصفي لقيصر، وتطبع في ذكرة بورخيس، من دون شك، أصغر تجاويف ونقوش هذا الوجه، كما لا تتعمل إلا الأقلية النادرة من زوار المتحف الذين يتمتعون بسلامة عيونهم.

وهكذا، أصبح بورخيس، وهو في سن الخمسين، أعمى بشكل نهائي؛ بمعنى، أن القراءة والكتابة أصبحتا مستحيلين بالنسبة له؛ وحسن الخط أو لسوته، تم تعبيه، في الوقت ذاته، أهيّا لمكتبة بوينس آيرس الوطنية (٩٠٠ ألف كتاب موجود، وبصر مفقود).

اختار هنا أن أكتب "بورخيس أو العرّاف" ، ولكن هذه الصيغة ليست عبارة عن مفارقة بسيطة، فتحن نمثلك العالم، وأنفسنا، من خلال حواسنا الخمس؛ وبالبصر بكل تأكيد واحدة من أكثر الحواس الثلاث التي تخدم علينا، ومع ذلك، فإن أغلبنا لا يرى نفسه. نعم، الأغلبية العظمى من البشر لا يرون أنفسهم؛ لكن التواضع النبيل جداً لبورخيس يقتضي أن يرى نفسه كما هو؛ فربما، عادةً، مع ذلك، كأي متأ. وبينما لا يرى أغلبنا الآخرين، ولا الكون، فإن بورخيس رأى كلهم.

بينما تقاعس نحن عن القيام بما قام به بورخيس عن كسل، أو إجحاف، وأحياناً عن رفض واضح وسيط.

لهندوس يحققون حين يصنفون ملكة الآباء Ekra gata، بين أرقى الصفات الذهنية. لا أقول هنا إنه يكفي للمرء أن تكون ضعيف البصر كبورخيس - وأن يصبح وهو في سن الخمسين، بعد ثمانى عمليات، أعمى تماماً - حتى يظفر لديه حسناً نافذاً للجمال، أو لا يطئن أخذكم أني أبكي أو أنتي أئهمك. نقولاً من بعض الأشياء؛ أو حتى يتمكن من قياس شبه دقيق لأهمية أو قيمة الأشخاص أو الكائنات، كما يفعله

الانطباع بأنه تمكن من الوصول إلى أوقات استحضار Clairvoyance حقيقة.

كذلك كان بليك Blake، حين لم يصل إلى درجات السموم، ينتشى لفترات طويلة بقصائد جزيلية مقدسة.

Rapsodies

لكن بورخيس في تواضعه الفخور لا يذهب أبداً إلى أبعد مما رأته عيناه المبتنان، أو ذاكرة عينيه الجبدين، التي يتردد انعكاسها في المرآيا التي يخشها ويهواها في الوقت ذاته. بورخيس لا يخترع ولا يهذى.

والعالم، لم يبق ساحراً. لقد تخلوا عنك.
لم يعد لديك حق المشاركة في هذا القمر.
القمر، في ما يخصك، سيقى صورة الماضي.

...

لكن الشجاعة لا تُقْعَدُ فن النساء.
رمز، أو زهرة تحبها الظهيرة، تمزقك.
وقد تموت بسبب قياثرة.

لكن طاقة الاختتمال تصبح بسرعة مبرزة بورخيس، ففي قصة له بعنوان "آخر"، يجلس الشاعر الأعمى المسن، على مقعد أمام نهر الشارلز، وينتقم طالباً هو بورخيس نفسه في سن الثامنة عشرة، والذي سيصبح يوماً بورخيس المسن (الآخر، نفسه)، في خطابه قائلاً: "اسمع، حين تبلغ سني، ستكون قد فقدت البصر بشكل شبه كامل. لن ترى غير اللون الأصفر، وبعض الأضواء والظلال. لا تقلق، فالمعنى التدربي ليس بكارثة، فهو أشبه بمساء طول يوم صيفي."

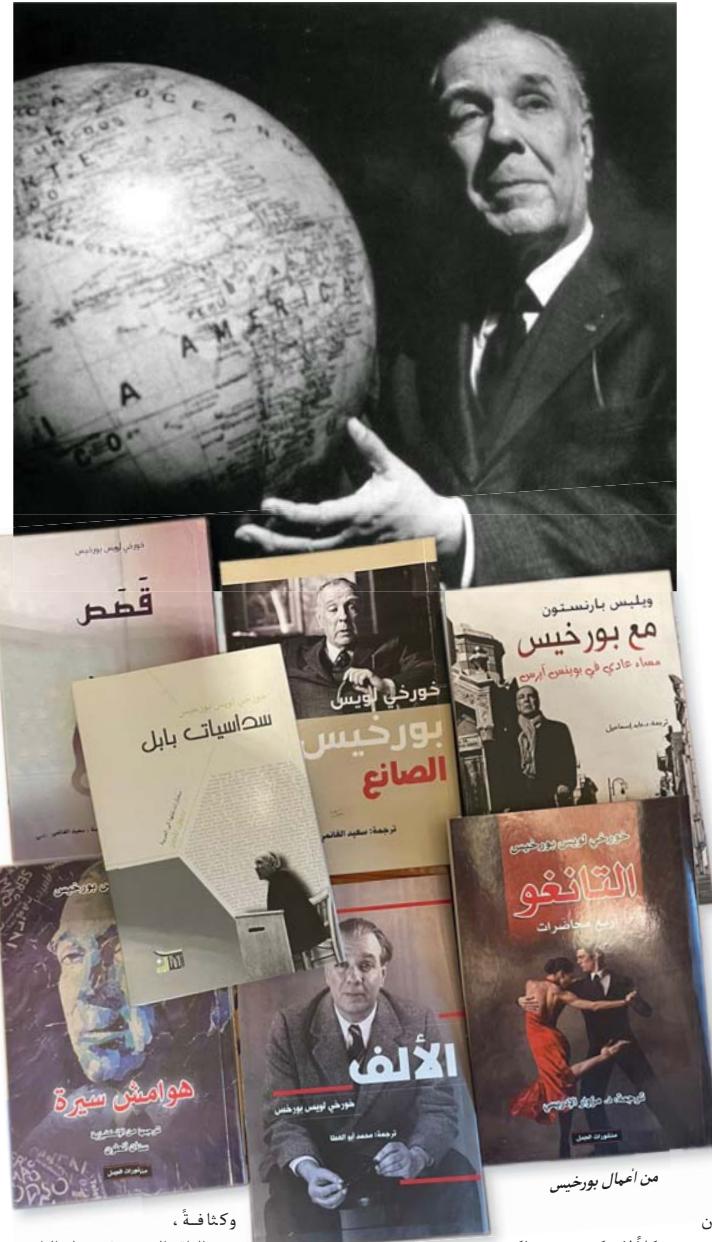
لكن، في الحقيقة، حين تذكر أن بورخيس قد صرخ في مواضع أخرى، أنه لم يجر بشيء، على الصعيد الشخصي، باهمية اكتشاف هارمونية اللغات الأنجلوسكسونية، أو فلسفة شوبنهاور، تدرك أن خسارة الكتب، كانت بالنسبة لذلك المثقف، بمثابة خسارة العالم.

دعونا نعرف الدرس الذي يستخلصه بورخيس من هذه الخسارة:

"كل كاتب، كل إنسان، عليه أن يعتبر أن كل ما يمر به، ومن جملته الإخفاق، والإهانة، والوصائب، هو أداة، ومادة لفته، عليه الاستفادة منها. هذه الأمور وهبت لنا لكي تحولها؛ لكنني تحصل من طروف حياتنا البائسة أموراً خالدة، أو أموراً تطمح إلى الخلود".

(المصدر: كجاج وكغريب (مقالات)

En Pelerin et en étranger
(essais) Gallimard 1989



وكنافة ،

من أعمال بورخيس

شكلاً لا يمكن تصوّره، لكن من الواقع الذي يعرّف معظم الناس،

يبني عليه إبداع الرائي مجموعة من التكوينات الرائعة أو الخطيرة، تتولد من فقهه الخاصة تجاه شكل المثلث. وهذا لا يتعلّق "بعنئي" الكون، التي تتحذّل طابعاً أسطورياً، أو من التركيب النطري (إذ يقول بورخيس: "إنه من المشكوك فيه أن يكون للكون معنى"). فالمسألة هنا ليست مسألة معنى، بل مسألة وجة نظر. يمكن للمرء أن يتحدث هنا عن الرؤية الفكرية "Intellectualis Visio" ، بالرجوع إلى بيدولي أن سوينيورغ Swedenborg ، الذي يضعه بورخيس في مرتبة عالية جداً، يفرق بشكل شبه مستمر في هذا النوع من الهلوسة، باستثنائه مواقف رائى أو المهمّوس بأنها رؤية منتشرة، "Extatique" نادرة، في حياته وليس في مؤلفاته، حيث يعطي

يمتحاني، الكتب والليل معاً.

تربى أسطورة أغريقية أن ملوكاً مات، من الجوع ومن العطش، بين نواقير الحادائق. وأنا أذهب بلا هدف، تُتّبع خطواتي المتّرددّة كلّئات العيّاء المجوّفة، يا مكتبة.

أمشي ببطء في الظل، وعصاي تتدبّر، باحثةً عن الحاضر، تَتَّبع وزرته وتقْرَأْتها. بالأمس فقط، حين كنت أحلم بأرض المعاد، كنت أحلم بـمكتبة.

من يزيد هذا؟ ليست الصدقة؛ ولكن حسابات غامضة يتوازن بها مصيران. فهي ماضٍ أصبح قليل الوضوح، سبق أن تلقى شخص ما، الكتب بالألاف ومعها الظلمات.

بين حين وأخر، يغلبني الرعب، في مسائل المهرات البطيئة، في شبّه لدى الوقت الواحد، وأسئلة آنا غروساك، أم أن غروساك يقلدني.

ظلّ واحد، "أنا" مضاعف، ما مكانى في هذا الحلم؟ من هو ملوك هذه القصيدة؟ بورخيس؟ غروساك؟ ربما ...

صيّرنا ملوكاً؛ وملكتنا له كاملة، بحيث أنه يصنّعنا ويدمّرنا. لكن دعمنا لأنفسنا أن هذا المصير ملوك الآخرين أيضاً.

العزّاف.. الرائي.. أود هنا أن أُسرّ النقاض بين هاتين الكلمتين اللتين كثيراً ما تختلط معاً بهما. في التعريف الدقيق لكلمة العزاف، الغراف يرى؛ فإن أعمى، فإنه يرى، كبورخيس، بنظره داخلية، تستند إلى ذكريات أدخلّتها عيونه في الماضي، وربما عزّزتها أيضاً ذكريات أسلاف الذين سبقوه، التي يامكانها أن تُغنى الرؤية بما يمحّه الذكاء.. ولست المخيّلة - ورؤية العزاف هذه، التي تحررت من القبود المصيرية اليعادة، يبدو أنها تعيّد في الزمان، كما أنها تعيّد في السكان، وبذلك يمكننا تسميتها رؤية لا ثباتية، كما يتحدث رجل الدين عن الذكاء الانهائي.. وهنا يقدم بورخيس المثال التالي: "إن الخطوط التي يخطوها الإنسان من يوم ولادته حتى موته، ترسم في الزمان

عندما يكتب الشعراء الروايات

استكشاف التأثيرات المتعددة للتقارب الأدبي

أمجد نجم الزيدى

الصورة الجميلة التي يمكن أن تتصورها لما يمكن أن يقدمه الشعراء للكتابة الروائية، بعيداً عن انسياقهم وراء البناء التقليدي، في سلاح ذو حدين، فقد تتجه من هذه العملية نصوص روائية متباينة، مكتملة فيها كل عناصر الرواية، أو ربما تتغلب على الشاعر صنعته الشعرية ولا يمكنه عقد توازن بين صنعته هذه والمجال المغایر الذي جرب فيه، لأن الكتابة الروائية عملية معقّدة ومختلفة تماماً من كتابة الشعر، لها قواعدها وأعرافها التي يحيط بها صناعها، لذلك قد لا يستطيع الشاعر الروائي أن يحقق هذا التمازج والتقابل المنشود بصورة متوازنة، تحافظ على كيان كل الجنسين وبنائهما، الذي ينتج لنا ربما نصاً عاطفياً وفكرياً، يمكنهم من

قد يعتقد ربما بعض الشعراء الذين تحولوا إلى روائين، أو الذينكتبوا الرواية كتجربة إبداعية جديدة، أن لديهم القدرة على التعمق في الموضوعات المعقدة، بما يمتلكونه من حساسية شعرية؛ تساعدهم على بناء روايات تدرس التجربة الإنسانية من زوايا مختلفة، حيث العواطف والأسئلة الفلسفية، والتعقيدات المجتمعية، ولكن هذه الحساسية غير كافية لبناء روايات تغوص في النفس البشرية، وتتحول كل تلك التعقيدات التي تحيط بها إلى شخصيات وأحداث مفعمة بالحياة والمشاعر الإنسانية، لأن الرواية هي عملية بحث وتشريح تلك النفس البشرية، ضمن بنى وعناصر ربما لا تتشابه مع بنى الشعر وعناصره وخطابه، وإن كانت تستوعبه ضمن خطابها.

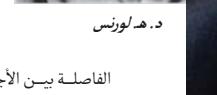
يستغير بعض الشعراء الروائين جزءاً من التقنيات الخاصة بالشعر، ويحاولون استخدامها في الكتابة السردية، كالتقطيع والتكرار، والبناء غير الخطقي للأحداث... وغيرها، مما قد يدفع بهم إلى الجنوح بعيداً عن الحدود الإيجابية للكتابة الروائية، بصورة مقصودة ك نوع من التجريب وكسر القوالب التقليدية، أو بصورة غير مقصودة نتيجة عدم إدراكهم للفرق العميقة بين خطاب الرواية والخطاب الشعري. تُظهر لنا ظاهرة تحول الشعراء إلى روائين مدى تنوع الكتابة الإبداعية، وقدرة على دمج الشعر بكل نسجه الفني والبلاغي في نسخ الكتابة السردية الروائية، من خلال روايات تتشابك فيها عوالم الشعر والسرد، لتشكل نسيجاً أدبياً أسرآ.



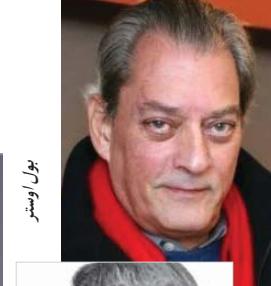
مارغريت أتوود



د. ه. لورنس



سيamus هياني



سيفلا



مارلين ديتريخ



كميلا شمسى



أمجد نجم

كان الأدب بكل أجناسه وضروبه ساحة للتجريب والإبتكار منذ أزمان بعيدة، وربما كان الشعر أبرز تلك الأجناس الأدبية التي كثر حولها الجدال في أدبنا العربي، إذ كان دائمأ محظوظاً اهتماماً وبحثاً وابتكاراً، ربما منذ كسر عمود الشعر (الذى يصفه أحد النقاد بأنه يشبه عمود الدين، الحياد عنه بدعة من البدع، أو ضلال يجرب أن يتناول بالكلراهة التي تبلغ أحياناً حد التحريم)، إلى الزمن الحالى والجدال حول قضيدة التفعيلة، ومن ثم قضيدة النثر والنص المفتوح وغيرها، لذلك كان الشعراء المبادرين دائمأ، في الخروج عن الأطر التقليدية، وهذا لا يذكر أن هناك بعض تلك المبادرات في الأجناس الأخرى، لكنها كانت دوماً ضعيفة وخجلة، وقد بُرِزَت في الآونة الأخيرة ظاهرة لافتة للانتباه، هي كثرة الشعراء الذين توجوا إلى كتابة الرواية، إذ أخذ التجريب منحى آخر بخروجه عن حدود الشعر وإطاره، ليقامروا في عالم الكتابة الروائية، وهناك نساج عالمية معروفة، حيث كتب فيها بعض الشعراء العالميين الرواية أمثل (مارغريت أتوود، وسيفلا بلاط بروابتها (الناقوس الوجاجي)، ومايكل أونداتجي وروايتها المشهورة (المريض الإنجليزي)، د. ه. لورنس، وبيول أوستر... وغيرها)، وهناك من روائين الذين كانت بداياتهم مع الشعر كاميلان كونديرا، وغونتر غراس، ومازكي... وأخرين)، أما الشعراء العراقيون الذين كتبوا الرواية فعلى سبيل المثال لا الحصر (فاضل العزاوي، وصلاح نيازي، وجواهد الخطاب، عبد العزيز ذكي، وعارف الساعدي، وأحمد الشطري، وحسين القاصد، وسنان أنطوان، وعلى الأمارة... وأخرون لا يسع المجال لذكرهم)، ومن الشعراء العراقيين (فليحة حسن، رسمية محيس، بلقيس خالد، هدى محمد حمزة... وأخرين). غالباً ما يتم الاحتفاء بالشعراء باعتبارهم لاعبين ماهرين باللغة وصناعة الكلمات، وقدرتهم على إثارة الشاعر، وصناعة الصور الجمة، لذلك فقد يجدون في الشاعر، وخصوصاً في الأشكال الرواية، كشكل من أشكال التجريب، الذي يدفع حدود البنية السردية إلى مناطق جديدة، لكن عملية الانتقال من الشعر ببنائه المكثف إلى اتساع السرد، تتطلب اتباع أسلوب جديد في الكتابة الروائية، من خلال قائم الشعراء ينكيف تقنياتهم بين البلاغة الشعرية والإبتكار السريدي واتساعه، مما ينتهي إلى أن الجهر الحقيقي للأدب يمكن في الشاعر مع الأشكال الروائية، ليقدموا بناء سريدياً جديداً، ووجهات نظر غير تقليدية، متحدين بها المعايير التقليدية للكتابة الروائية، ولكن نرى أن يُظهر الشعراء الذين يفانون بكتابية الرواية مزيجاً فيبدأ من المهارات الأدبية، التي تصنفي غالباً على أعلى التحارب التي طلعتنا عليها، على أقل تقدير، رواياتهم جودة غنائية مميزة، بلغة مشبعة بمحاسن شاعري، يوفر للقارئ مساحة جمالية واسعة، مما ينتهي إلى أن تختلط حدوتها، وأيضاً على الرغم من

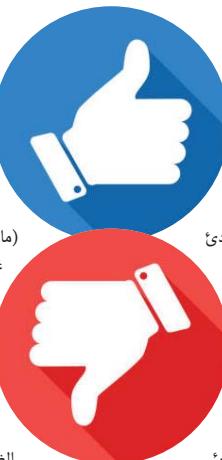
فيسبوك..

اعتباطية نقد الثقافة والشعر



حسن الكعبي

في سياق دراسته للطبيعة البشرية وما ينتج عنها من تضخيم للذات والسقوط في فخاخ الوهم، يشخص عالم الاجتماع الكبير - علي الوردي - حالة لافتة في هذا المجال ضمن المشهد الثقافي العراقي؛ إذ يقول: "أبنتها في الأونة الأخيرة بقئة من الناس يريدون أن يكونوا كتابا ونقادا للأدب، يرغم أنوف الناس جميرا، بينما هم لا يعرفون من الأدب سوى الشتيمة والنقد اللئيم".



كتب أحد هؤلاء، منذ زمن غير بعيد، مقلافي أحدي الجرائد المحلية أشار فيه إلى نفسه وأنه قد صار، والحمد لله، كاتبا يشار إليه بالبنان. وكانت حجته في ذلك أن له خصوما عدديين. يدو أنه سمع عن الكتاب الكبار من أصحاب الأفكار والمبادئ الجديدة، وكيف كثر الخصوم عليهم، فأحب أن يكون مثلهم. ولعله ظن أن كثرة الخصوم من مستلزمات النجاح في الكتابة، فأخذ يشتم الناس لكي يكون كاتبا ناجحا. ونسبي أن هناك فرقا كبيرا بين الخصومة الشخصية والخصوصة المبدئية. في مقدور أي إنسان، فيما كان تائفا، أن يبول في بئر زمزم وأن يخلق لنفسه الصيت العريض. ولكنه صيت زائل لا يستطيع أن يصد طوبى لاجاه أولئك الذي يهدمون الأوثان".

يعلق الدكتور نصیر فلیح في كتابه (الرؤى والطراقة) على هذا التشخص: "ما يذكره الوردي هنا ينتمي في زماننا بفعل وسائل الإعلام والتواصل، فاليوم يمكن لأي كان أن استطاع الحصول المنتظم في التجمعات أو وسائل الإعلام والتواصل، جمع المتابعين وتجميع الأتباع، بالعلاقات أو المحاملات أو المناقفات، وأن يمسى وبالتالي "نجما" حتى لو خلامن آية مبررات للنجومية".

وهدفه محددا هو محظوظات والتمازيات في كل شيء، وهذا هو تحالف المثقف الحقيقي ورسالته من الاشتغال في الثقافة، والانحياز الأحادي يجد مناطق كثيرة للمحب عند أشخاص المثقفين والأميين المحسوبين على الثقافة.

لا يمكن أن يغامر أي كان في إهانة الشعر، لأن الجميع يعرف بدأه أن الشعر كيونية جمالية كبيرة وتجسيد لمشاعر إنسانية راقية، يفرض حضوره في الفن والثقافة (في الأغنية والمسرح والدراما والسرد والفلسفة وفي النقد بل حتى في العلم)، فالأسلوب الشعري هو تطليق لغة وإخراجها من حديتها وضرامتها العلمية.

إن كبرى التصورات الثقافية استرشدت بالشاعر، فمشلاً رأوه ما كتبه صادق جلال العظم عن فلسفة الحب العذرلي كان يعبّر عنه من الشعر، وإن أجمل اشتغالات تيري ايغلوتون في نظرية الأدب والثقافة ارتكزت على شاعر إليوت، وإن ناقضاً عظيم مثل نورثروب فري ايصرخ من حيثيات نقدية من شاعر إدغار آلين بو، وأعظم سردية وليم فوكس كانت الذين يتورطون في الإنساني وراء هذا التصور الدوني للشعر، من خلال اتباع الصيغة الكلاسيكية الباهة في التفضيل، وجعل الأجناس في هرمية يكون الشعر في أصلها، مع أن الشعر كيونية جمالية كبيرة وداخلة في مظومات حضارية، وهو عملية ابداعية تتطلب موهبة كبيرة، شأنه شأن بقية الأجناس الثقافية والأدبية مصدر التصور الدارويني للشعر، وقدس إلى جملة في دائرة مؤسساتية تشمل مفاصيل الحياة بربتها، لضرورة الشعر في تهذيب الذوق الإنساني؛

يقول هزو: "الكتابية تفتح مفاليق القوى الناتمة إن الفضل أو المقاصلة بين الأنواع والأجناس الأدبية أو الفنية هي مجرد خرافية ابتدأها أصحاب التصورات الشوفينية والانحيازية للجنس أو النوع الذي يكتون به، فالقوى الثقافية يفرض الانحياز للخلق الإبداعي سواء تحقق في الفكر أو العلم أو الأدب من دون تفاصيل لهذا على ذلك، فالاتفاق تحمل رسالة واضحة منطلق الدونية تجد تمثيلاتها على صفحات فيسبوك،



مؤتمر القصيدة القصيرة في النجف

القصة القصيرة في النجف.. إجراء تطبيقيٌّ

أ.د. جاسم حسين الخالدي

القرن الماضي، إذ كان هذا الجيل مهوساً بالتجربة إلى حد كبير في الأدب والفن على حد سواء. وأظن أن المؤذج الذي قدمه خالد حبيب الرواية في مجموعته (الميون)، وإبراهيم أحمد في (عشرون قصة قصيرة جداً) في عام 1971م، وحمدي مخلف الحديشي، ومحمد سعدون باباهي، وفوج ياسين، وغيرهم، كان البداية الفنية المقónica لهذا اللون السردي الجديد، فضلاً عن قصص أخرى جاءت في ضمن كتب قصصية لكتاب آخرين.

ومن هنا أثيرت عنابة اتحاد الأدباء في النجف في مؤتمر الرابع الخاص بالقصة القصيرة جداً، لتفق على بعض التماذج القصصية لنرى فيها مقدار اقتراح هذه النصوص من فن القصة القصيرة جداً أو ابتعادها، ولا يكون ذلك ممكناً، ما لم نعرف أهم اشتراطاتها التي على الناقد أن يعرفها، لتكون قصته تتاجح هذه المعرفة لهذا الفن.

وقد أجزأ الكاتب هيثم بيتمام بروى التي الإيكازية لها بالقول: "تحويل الزمن إلى لجة قصيرة ساعة أو يوم، وبغض يوم، كما يتحدد المكان ببعاده الريادي لا ينتهي غرفة أو حيزاً من حقل، ويكون الحديث محصوراً بشأن مصاف الريادة، ولاسيما أن القصة العراقية، مرت في أربعة أسطر على أكثر تقدير، وبفضل الاتجاوز الذروة

رسوّه، جدّأ لهم كانوا يزيتون كتبهم السردية بعدد الأذية سمة حسنة؛ ولكن ليس كذلك دائماً، فيليس من المعقول أن يحدث كاتب من طريقته في الكتابة السردية، حتى نزعم أنه اجترح جنساً أدبياً جديداً، ووضع الكتاب -نحن عشرة القادة- والقراء، في حرج كبير، فالقصة قصة، بغض النظر عن طولها وثيمتها وتقنياتها، ولكن المهم أن الأجناس السردية ينبغي أن تأخذ حصتها من التحدث من داخل بيتها السردي، في الشان القصصي العراقي يشieren إلى أن هناك بعض المحاولات الأولى لكتابنة قصة قصيرة جداً، منها ما نشره (نوئيل رسام) في جريدة البلد بغدادية في حزيران 1931م بعنوان (موت فقير)، وما نشره أيضاً في جريدة الزمان تحت عنوان (الأخوان واليتم)، لكن العقيقة، إن كتابة قصة واحدة أو اثنين، لا تنسكل شيئاً ذا قيمة في طريق طويل لا بد من نيله بجهود كبيرة، حتى يمكن أن تتسرب الريادة إليه.

وأما دام مثل هذا المؤتمر مختصاً للقصة القصيرة، أضع رأسي جانباً وأخوض في جواب فيه دعّت المتسلكين بالقصة القصيرة جداً، إلى أن يمضوا باتجاه عزليها عن بيت القصة العام، متلماً وجدت أن أحداث بعض القادة عنها، تبعدها عن القصة والرواية، وهو حدث أقرب ما يمكن إلى قصيدة النثر؛ بسبب طبيعة القصة القصيرة جداً التي تشغّل على اللغة أكثر من اشتغالها على مناصر السرد الأخرى، وإن كان ذلك بدرجات. وإن هذه اللغة هي التي جعلت من النقاد من يربط بين القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر.

إن قارئ المشهد القصصي العراقي، على الأقل في

الإضافة الأولى

يشاع الآن أنَّ الحديث عن القصة القصيرة جداً، هو حديث تعويضي عن غياب القصة بشكل عام، أو عن انحسارها، بعد أن أخذت الرواية مساحةً شاسعةً من لدن عناية الكاتب العربي، وهو أمر مبالغ فيه؛ لأنَّ أصحاب هذا الحديث لا يستندون إلى إحصائية دقيقة، فكل ما لديهم، هو وللعروائي العربي بالرواية، بوصفها فن العصر، والجوائز المتعددة التي تمنح للرواية دون القصة، أو الشعر، لكن الأمر الواضح عندي، على الرغم من علو كعب الرواية من جهة، وأنَّها أصبحت مطية لمن لا مطية له، من جهة أخرى، لأنَّ القصة ما زالت تفوّي الكتاب، وجمهور القراء، فلو سألت المستغلين بالرواية الآن، تجد أن القصة والرواية تسيّران في سلم تناقضهما بخط متوازي، وإن غلبت الرواية في وقت من الأوقات، ولكن هذا لا يعني بتاتاً أن القصة تعاني، أخوّل إنَّ هذه العناية بالقصة القصيرة جداً، تبعث جواباً، أنَّ القصة موجودة، وليس أدل على ذلك، إنَّها بدأت تجدد نفسها وتتحدى أنظمتها، عمر ما تعارف على تسميتها بـ"القصة القصيرة جداً".

وخللت من المفارقة التي تكاد تكون الوصفة التي ترتفع بالقصة فيئاً، فضلاً عن أخفاقي واضح على صعيد اللغة، إذ لم تتفق استعانته ببعض الألفاظ ذات الواقع الرومانسي؛ يقول الوائي: «فرغت يداه الشرهتان من نزع الأكمام عن الوردة، فلم تعد ودعة بعد.. ابتلع الليل الصرخة.. هوت الدمية من السرير السابع إلى الأرض بصوت مدوٍّ. فيما كانت السماء تتلخص عبر زجاج النافذة، وتلوّد صمت القوادين».

على الرغم من ذلك، فإن القصة اختوت على شيءٍ من التمزق، يتمثل بالدمية التي جعلها معايلاً موضعياً للطفلة، إذ جعلتها تختج على هذا الفعل الشائن، في حين كان الإنسان بلا موقف يسجل، وهو يدرك أن النساء تجعل كل صغيرة وكبيرة.

أما القصة الثانية للكاتب نفسه، فإنها كانت عبارة عن حدث تقليدي، مكتوب بلغة تقريرية، خلت من عنصر المفاجأة أو المفارقة التي ينتظراها المتلقى، ولم يستطع الكاتب أن ينهض بها، على الرغم من أنه حاول أن يمس بعض المحظوظات، إذ إن القصة بقيت تعانى من خللها واضحة في بنائها.

ومن جهة أخرى، ثمة قصص قصيرة جداً، عبارة عن جملة سردية واحدة، جملة الشرط وجوابه، وهي جملة اعتبادت على الازياح لتحقيق صورة سردية، ومع ذلك لم تحفل بمسنوي عال من الشعرية، من ذلك، «كلياً أراد الخروج إلى الشارع، تذكر أقدامه التي أكلتها الطيرات...» لأحمد محمد الموسوي.

أما القصة الثانية، «بينما يتناقل الذباب على جثث الضحايا، تطير الفراشات خفافاً نحو السماء...»، فقد اعتمدت على المفارقة التي اختارت فأعلن سرديين الذباب والفراشة، لإقامة علاقة بين الجمال والقبح.

اما النصان الآخرين لمحيد العلوي، فقد أقام (الأولى) على ترميز شفيف، يتمثل بالمرأة التي تشير إلى ذلك الجرح الذي سار رمزاً لمسانه، يقول الكاتب: «تهنئ أصابعي الفلق، كلما نظرت في المرأة، ارى عيوناً تخترق داخلي أكتر وأصبح هاجساً، لا يزال ولدي يتفاني رغم مرور عشرة أعوام على حادثة وفاته»، في حين كانت الثانية (تماثل) التي أقامها على رمزية الإرث في الذاكرة الشعبية، وهي خلاف ما يعرف عنه في الموروث التقديم؛ من دلالة إيجابية، فإنه كسر أفق التوقع، بأنه جعله أربتاً، مثل الإرانب التي تتفاوت فوق بيت ذلك الرجل، لقد نهضت اللغة ببنية هذه القصة التي قامت على لعبة الأفعال المضارعة والماضية، تتحقق المعنى المراد يقول الكاتب: عجبُ أمر هذه الإرانب! أراها تتفاوت فوق بيت ذلك الرجل الكبير، وتبعث باسمه وهو لا يرجله ساكناً! فللت في نفسى: ربما يعود سبب ذلك لعدم دراسته، والا لكان نهرهم، حين دخلت لمنزله؛ لم تكن ورقته قد سقطت فحسب، بل كان أربنا أيضاً.

ختاماً نقول: إنَّ ما تناولته في هذه الدراسة الموجزة، لا يمثل القصة التحفة بشكل عام، فـ«كتاب كثيرون، ونصوص لم تصل إلى، لذلك تبقى النتائج التي توصلت إليها في حدود النصوص التي مرت بها، وسأوسع من درار الدراسة مستقبلاً بإضافة نصوص أخرى تمثل روح القصة العراقية في النجف.

حانquin عليه، فلم يجد إلا ما يدعى بـ(تناور الأرواح)، وقد وصل هذا السلوك الشائن حداً إلى العودة ثانية للتلباس والضرب بالعصي.

تکاد تكون هذه القصة نسخة مصفرة من القصة الأولى، فالبداية والنهاية كانت واحدة؛ فالكاتب كما أشرت، قد عاد إلى تقالة الصفر، وللمفردات ذاتها، كما أن التعامل مع المعنى كان مباشراً من دون أي ترمز، وهو أمر يتنافى مع شعرة القصة التي تتطلب خالياً كافيناً، مع مقدار من زوازم الشعر، وهو الإيقاع، فضلاً عن ذلك، فإن العنوان كان كالاسيكياناً، أفسد ما كان يمكن أن يلتحف به المصمون من معنى، ولذلك ما كان يحتاج المتنقى إلى كذا ذهن كيبر لربط العنوان بمضمون النص؛ فالسلوك الهابط الذي اتبلي به بعض الناس، وصدى الرؤوس بضمجه، هو نشاق عقليات خاوية، وهي مصدر هذا الضجيج، متلماً كان الضجيج هو نتاج تداعف العribات الفارغة.

كما أن استلهام المقولات والأمثال، كان سليماً، بالضد مما أراد الكاتب، فربما كان الكاتب يتوقع أن ترقص جسد القصة برسول أو مثل، يزيد من دلالة المعنى، ويرسم المغزى بشكل عام.

وفي القصة الثالثة، تکاد تكون اللغة قد خانت الكاتب، فراح يتتوسل بالجمل التقريرية، التي كان قولهما فعل الأمر، وهو ما جعل اللغة الشعرية تتحسر؛ لتسليم القيادة إلى وصايتها ومواضع، فضلت ظهر القصة، لذلك جاءت النهاية سائبة من دون أحكام.

وفي قصة (أثار جانبية لزواج شرعي جداً)، نجد بساطة الفكرة التي انطلق منها عبد الحكم الوائي، فيها من السطحية، ما جعل مساحة التخييل تتقلص إلى درجة أن أفق توقع المتنقى كان يراوح في مكانه، فضلاً عن ضعف اللغة وركابتها، فالابتداء بالاستفهام، الذي يسع طفلة في العاشرة إلا أن تستسلم لكتل المقولية، فهي ابتدأت بعبارة: «فداخـلـ كلـ منـ مـقـبـرةـ لـاجـدادـ كـثـرـ يـفـيـقـونـ لأنـيـ اـسـفـارـ بـعـائـمـ لـاتـلـينـ» واضح هي مقوله، ووضعها الكاتب بين أقواسين، لتأتي القصة كلها، لإثبات صحة تلك المقولية، عبر البحث عن الأسباب التي تجعله غير مقبول من هذا، مع أنه لم يرتكب ما يجعل الآخرين

أمام النهاية، فقد أحکمها الكاتب إحکاماً فنياً؛ إذ أقامها على عنصر المفاجأة، وجات على خلاف أفق المتنقى، لتوسيس الواقع جديد، لم يسلم منه المخاطب، أمداً بيعداً: «أخذت زوجته الورقة، لم يلحظ سوى عبارة: «سامحني أنت لست بابني الشعري، وهذه ورقة ميلادك».

وفي نصوص ثلاثة، لابراهيم كمبين الفخاجي، (استمرار، وعربات فارغة، والسفلة)، يؤمن الكاتب لفكرة تصور الإنسان أن يامكانه التخلص مما حوله من جرائم وأذران، فاختنق قصة أقرب ما تكون للخيال منها إلى الواقع: «أسك مديـةـ وـعـرـقـةـ حـيـدـيـدـةـ، يقول اختزال زـمـنـ الـأـلـامـ حـلـمـ قـسـيـانـ صـدـرـهـ، ثمـ هوـيـهـاـ إلىـ أـسـفـ جـسـدـ مـطـلـقاـ صـرـخـاتـ مـجـهـونـةـ».

ليخرج منها هذه الحكاية المختلفة: حكاية داخل حكاية، أنَّ المصير الذي يعيشيه الإنسان هو واحد، بعض النظر عن المكان الذي ينتمي إليه، وبقيمته: «تقاربت الأرواح وسرى همس محققن باحتاج مير».

ثم تلت ذلك، الحوارات التي جرت بين تلك الأرواح؛ ليؤكد ما ذهب إليه من معنى، تکاد تكون جنبة المقدمة قد تهدت بهذا المغزى، وهو خطأ سردي

وفي الكاتب، وجاء ذلك على وفق أفق المتنقى، وللمفهومية خاتمتها التي انتهت من حيث ابتدأت: «إذ سأغاركم.. أنا بحاجة إلى مديـةـ أخرىـ». وفي القصة الثانية للكاتب نفسه، وهي تحمل ذات الشيمـةـ، وهي التذمر الكبير الذي عليه الناس، وفي قصة (أثار جانبية لزواج شرعي جداً)، نجد بساطة الفكرة التي استهل بها من عجزه، لا تکاد تختلف عن مقدمة القصة السابقة، فهي ابتدأت بعبارة: «فداخـلـ كلـ منـ مـقـبـرةـ لـاجـدادـ كـثـرـ يـفـيـقـونـ لأنـيـ اـسـفـارـ بـعـائـمـ لـاتـلـينـ» واضح هي مقوله، ووضعها الكاتب في نص (الوصية)، بفضل براعة الكاتب اللغوية، إذ وجد فيه عنصراً مضاعفاً لخلق شعرية القصة، وتحقيق المعنى المتوازي داخل السياق. وقد قسره على لسان الزوجة «سعدي» فجأةً قالت زوجته سعدى إنها الوصية».

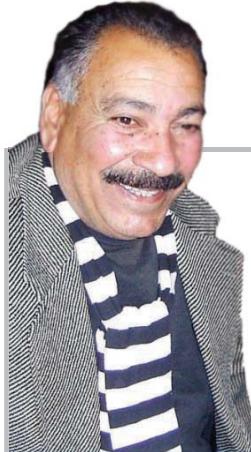
ثلاث أو أربع حوادث أو تكون ضمن مشهد واحد، ويجب أن تكون النهاية برقية مرتكزة في بؤرة واحدة، وإن تحرك ذهن المتنقى».

وعلٰى وفق هذا التوصيف تقرأ بعض النماذج القصصية لبعض كتاب النجف الأشرف، وأول ما تقف عنده قصة (الوصية) لصباح عنوز المنشورة في مجموعة القصصية (ما قاله يوسف)، فقد كان تلقيه الحذف حضور مهم، في بناء هذه القصة؛ لتحقّق التكثيف اللغوي، أو الاقتصاد اللغوي؛ إذ كان عليه تحويل الزمن إلى لحظة خاطفة، مثليماً عليه تضيق عصر المكان إلى أصغر ما يكون (خرانة حديدة)، يقول عنوز: «منذ أربعين عاماً والأرواح مقطوفة في خزانة حديدة، لم يجرأ أحد على الاقتراب منها»... ثم يوظف خاصية أخرى، هي أقرب ما تكون إلى تفہة حسن التخلص الموروثة من القصيدة العربية القديمة التي كانت كثيراً ما تحضر فيها كلمة ما؛ لتكون حذا فاصلابين لوحات القصيدة نفسها.

فقد استعن الرواـيـ العـلـيمـ بـمـفـرـدـةـ (اليـومـ)ـ وهي مفردة مفتوحة زمنياً، فقد تعني: الزمن الحاضـرـ، ولكن ليس بـدـلـالـتـهـ المـعـرـوـفـةـ نحوـاًـ، ليـقـادـرـ المـاضـيـ تـهـاماـ، ويفتحـ كـوـيـ الحـاضـرـ؛ ليـتـحـدـثـ عنـ الـمـالـ الذـيـ صـارـ عليهـ ذـلـكـ الشـابـ الذـيـ اـحتـفـظـ بـهـاـ تـرـكـ لهـ منـ أـوـاقـ فيـ خـزانـةـ حـدـيـدـةـ، التيـ تـعـودـ بـالـذـاـكـرـةـ إـلـىـ الـأـسـرـةـ العـرـاقـيـةـ التيـ يـنـدـرـ أنـ لـاتـجـدـ لـديـهاـ مـثـلـ هـذـهـ الخـزانـةـ الذـيـ تـهـفـتـ فـيـهاـ مـوـجـوـاتـ الـأـسـرـةـ وـخـصـوـصـيـتهاـ:ـ (اليـومـ)ـ،ـ بعدـ أنـ يـفـادـرـ أـوـهاـ الـدـلـيـلـ وـقـشـيـ الـوـهـنـ فـيـ جـسـدـهـ،ـ اـتـسـعـ عـوـزـهـ المـاـدـيـ؛ـ لـيـسـرـ مـنـهـ صـلـايـهــ.ـ لاـ يـمـسـخـ قـصـرـ النـفـنـ وـكـثـافـةـ مـنـ حـضـورـ (قـانـةـ الـحـوارـ)ـ فيـ نـصـ (الـوـصـيـةـ)،ـ بـفـضـلـ بـرـاعـةـ الـكـاتـبـ الـلـغـوـيـةـ،ـ إـذـ وـجـدـ فـيـ عـنـصـرـاـ مـضـاعـفـاـ لـخـلـقـ شـعـرـيـةـ الـقـصـةـ،ـ وـتـحـقـيقـ الـمـعـنـيـ الـمـتـواـزـيـ دـاخـلـ السـيـاـقــ.ـ وـقـدـ قـسـرـهـ عـلـىـ لـسانـ الـزـوـجـةـ (ـسعـديـ)ـ فـجـأـةـ قـالـتـ زـوـجـتـهـ سـعـدـىـ إـنـهـ الـوـصـيـةــ.



أخذت القصة القصيرة جهداً من عناية الكتاب العراقيين منذ ستينيات القرن الماضي



رحيـمـ مـاجـ

رـحـيمـ مـاجـ.. رـائـدـ مـسـرـحـ الشـارـعـ فـيـ الـعـرـاقـ

يُعدُّ الفنان المسرحي العراقي رحيم ماجد (1951 - 2011) واحداً من أبرز المسرحيين العراقيين عطاءً لناحية تقديميه عشرات الأعمال المسرحية كتاباً وُمخرجاً وممثلاً ومعلماً مسرحياً خلال سنوات حياته داخل مدينة "الديوانية" التي يُعد في صدارة مسرحيها.



د. بشار عليوي

من تسليط الضوء عليه إعلامياً ونقدياً غير ما منشور الفنان عبد الحسين صاحب "زميل رحيم ماجد، عبر مقاليه الموسومة "مسرح المقهى.. مسرح الشارع، رحيم ماجد أنموذجاً" والمنشورة في ثقافية جريدة المدى طويلة، وفي العراق أيضاً، ثم تسليات شعبية عامة (الحكواتي) (المحاكاة البهلوانية) (الإخباري) (وخيال الظل) (صندوق الدنيا) (الفاصل البضمك) كانت تقدم في الأماكن العامة كالمقاهي والملاهي والشوارع، كما شهدت مدينة الموصل ظهور (الشخيخانة) داخل مقاهي المدينة، وهذه العروض سبقت عروض مسرح الشارع التي قدمها الفنان سعدي يونس بغداد فالمتابع لمحات التوثيق المسرحي العراقي المواكب للنتاج وهو مكان التقديم، في سبعينيات القرن الماضي، وأحمد المارة (وحلة العار) وعرض (القضبة) في مقهى الحرية وسط مدينة الديوانية وعرض (كرسي ومحنة) مع الفنان زياد عبد العباس في أحد مقاهي الديوانية، كما قدم تجربة نوعية في الفضاءات العامة يقدم بين الفن الشكيلي والسبعينيات من القرن المنصرم، يجد بوناً شاسعاً ما بين حجم هذا التوثيق وغزارة الرصد التفدي والمتابعة الصحفية المواكب للنتاج المسرحي داخل العاصمة بغداد مقارنة بنتاج المسرحي المعروف، تمثلت بتجربة الفنان "رحيم ماجد" بشكلها المعروف، في باقي مدن العراق، وبالتالي عانى هذا النجاح من شح أحد العروض (معروضاً للرسم) ضد 50 لوحة تشكيلية في الـ 1969 فرقه مسرحية دعماً (فرقة الفن التمثيل) تضم عدداً من زملائه الطلبة منهم (زياد الشبلبي / عدنان الذي نفذه في قمة دعوة الإعلام الداعلي في الديوانية، كما شهدت حدائق النساء وسط مدينة الـ 2000 مسرحية (اللوكيومي) وهي من إخراجه وتمثيله عام 2000 بالإضافة إلى المثلثة "حياة فياض" والطفل "حسين الشاباني"، وهذه المسرحية من إعداد الشاعر علي الطفري، ومن إنتاج لجنة المسرح العراقي وقدمت أيضاً في عدة مدن منها السماوة وكربلاء والنجف والديوانية وفي ساحة كلية الفنون الجميلة وحديقة النساء فيحلة وفي مقهي الشابندر ببغداد.

الإحـالـاتـ:

- عبد الحسين صاحب، مسرح الشارع، رحيم ماجد أنموذجاً، جريدة المدى، ع 147، الأحد 7/4/2004.
- بشار عليوي، مسرح الشارع حفريات المفهوم والوظيفة والنتاج، (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، 2015).



جانب من مسرحية تعرض في الشارع

كما يُحسب له رياضته الثابتة لمسرح الشارع في العراق وليس لسعدي يونس كما هو شائع، وتحديداً حينما أسس "فرقة الفن التمثيل" عام 1969 وغيره بتواصله بقدرات تلك المسرحية منذ ذلك التاريخ حتى وفاته كما أنه بدأ مشواره المسرحي بشكل مبكر جداً من حياته حينما كان تلميذاً في الدراسة الابتدائية وطالباً في متوسطة الديوانية للبنين، وحصل على البكالوريوس من قسم الفنانين المسرحيين بكلية الفنانين الجميلة / جامعة بغداد عام 1976.

وبالنسبة لبدايات مسرح الشارع في العراق فإن طقوس "مسرح التعرية" التي بدأ العراقيون بممارستها منذ القرن الرابع الهجري حتى يومنا هذا هي واحدة من بدايات مسرح الشارع في العراق، ولذلك يقول الدكتور كامل مصطفى الشيباني في كتابه (الصلة بين التصوف والتشريع): "اصبح تقليد التعرية عرفاً عراقياً محلياً خالصاً" فلقطوس التعرية هي مسرح عراقي محلي شئ في درب عميق وتطور ينبع من الإبداع العقلي والمفترض في الوقت نفسه... إنه طقس ذو فضاء مفتوح وفوجة ارتجلالية تتجدد كل عام في الهواء الطلق، إذ تُعد التعزيز الخصينية من وجهة الباحثين المسرح المحلي الوحيد الذي أفرزه العالم الإسلامي بوصفها أكثر الأشكال تراجيدية في التقاليد الفرجوية الإسلامية، إذ لم ينحصر تقديم المتعازى داخل فضاءات المساجد بل انتقل بشكل كامل إلى الشارع مما جعلها فرجة مميزة تتحدى من المشاركة التي تثيرها مع الجمهور صفة مميزة لها بعد أن اكتسبت طابع الحدث الفرجوي، إذ إن مكان العرض المسرحي في هذه الطقوس هو الساحات العامة والشوارع وساحات المساجد في جميع القرى والمدن وبخاصة مدينة كربلاء، ويدوم العرض فيها ساعات طويلة ومتناولة، ومسرح التعرية بوصفه من أشكال مسرح شارع يدعوه للتجريض المباشر لما تتضمنه عروضه من مجموعات فكرية كالضحية في سبيل المعتقدات والدفاع عنها ونشر مبادئ الحق والعدل ومحاربة الظلم والدعوة إلى التصدي للطغية والنفرد

ببير شارييه وتاريخ الرواية

الفصل والوصل كتقليد عرقه السرد العربي القديم، وجدوره لاقعية شفاهية تعود إلى الحكاية الخرافية. وما توصل شارييه إليه من نتائج تصب في باب تاريخ الرواية:

- 1- أن الرواية قديمة قدم السرد وأن الخيال الحر يشكلها وبجعلها كالإرایسک (اعتبر الإرایسک شكلاً أو صيغة للتعبير تماماً وجهرة للشعر. هكذا أرى المسالمة لقد بلغ من عمق تجذر الشعر في الإنسان انه ينبع عنها في الآن ذاته في ما قبل المحاكاة الأرسطية حتى في أقصى الشروط يستمر.. في آخر البراعم البرية وما بعدها تعد نوعاً مصاد للأنسقية.. أنه ابن لقب عصامي عمل على غيره منه ولاهه غير المؤكدة كان وبمارس أسسلوها من الفرجة مهمماً كان فظاً كذلك حتى في قرنتنا الذي ما اشتد ما يعوزه الخيال وفي الأوساط الشترية.. اشتد بعض المعنزيين في دخبلتهم بخيال ذي أصلية فذة وعبروا عنه)
- 2- أن الرومانسية لا تعارض مع الواقعية، مما نجده في قصص الفرسان والحب والحكايات البريلية.
- 3- انه ضد القول إن الرواية تتنسب إلى النوع الملحمي.
- 4- الرواية مزيج من السرد والإنشاد وأشكال أخرى وأن سرفانتس لم يكتب أبداً بطريقته مفأيرة وحتى يوشايو البالغ الثانية
- 5- ان الرواية تستعيد (سديم عالم الفرسان.. شح تقريط ديدرو لصاموئيل ريتشاردسون وروايته) جاك داتني المقدس من حجمه.. شكسبيير مع سرفانتس سانشو من جديد مع دون كيشوت ستكون كبرى ويستدرك شارييه بأن هذه ليست رواية بل هي رابسوديا مشكلة من الشفاف بالرومانسية.. ونضيف الرومانسية الوحيدة الطبيعية في عصرنا

(باحثالية اللاحتمالي)

ومما أكد شارييه أن الواقعية ليست أصل الرواية وإنما تمت إدانتها منذ عشرنيات القرن العشرين من تكون الرواية قيل ولادتها وعلى المستوى النظري

بريتون روابة (مقلوب الواقع) 1928 ألف لوكان (نظري الرواية) 1915 ولم تعد الرواية الشكل الأعلى للوعي الأدبي (في 1950 كانت قد دخلت منذ زمن طوبول في مصر معارضة.. فوقف جمهور من النقاد.. ضد مبادئ الواقعية)

وما يميز تطبيقات شارييه سعيه إلى وضع تاريخ للرواية أياً كانت مقامرات أو عجائب. ومثل هذا التأثير يحتاج بحثاً في ما أتبعه كتاب الرواية من قواعد وما أصدره النقاد من أحكام قاطعة فيما يجوز ولا يجوز. فالرواية.. يحسب شارييه. فمن حر وهي تستعير شكلها من كل الأنواع الأدبية القديمة مثل الحكايات الشعبية وسير القديسيين البوذيين ومن موسموا بالعلامة النظرية المناقضة للأبوة أرسطو

ويخلص شارييه إلى أن الفعل الأوروبي هو الذي شكل الرواية منذ قرون مع أنها أبعد من ذلك بكثير لأنها تجاوز الحياة وتتحدى أشكال البوليفيقا. وتقل عن جوليا كروستيفيا قولها إن العصر الوسيط كان خاضعاً لهيمنة الدال فكان عصر رمزياً بينما خضع عصر النهضة ليهيمنة المرجع والعلامة كدار ومدلول فكان عصرًا واقعياً. وهذه الواقعية هي التي جعلت القرن التاسع عشر الرواية الذهبية فيه انتقال

والى الرغم مما في هذا الرأي من نفي لآلية تقاليد

بوكدها تاريخ السرد، فإنه في المقابل يفر بآن جذور

السرد لا واقعية ليس فيها ما هو ممكن وغير ممكن.

ومن هنا وجد شارييه أن أرسطو وقع في تناقض

وهو يقضي المستحيل واللاممكوح واللاممطيق تارة

ويطالب الشاعر تارة أخرى بأن يشقغل حتى حدود

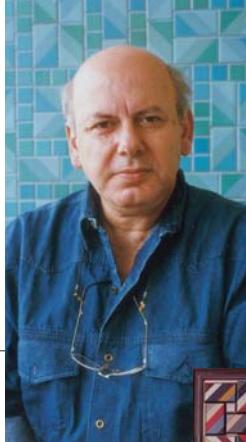
الاحتمالي ثم يصل إلى التسلیم فيما يشبه المناقضة)

د. نادية هناوي

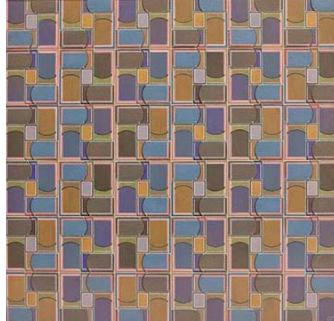
خاص ببير شارييه في جذور التاريخ النبدي الغربي باحثاً عن أصول السرد زمن الأساطير، وتوصل إلى أن الذي يقول إن الرواية وريثة الملجمة لا يأخذ بعين الاعتبار جزئياً أو كلياً إلا الملجم الهوموري. وووجهان نقاد الرواية اختلفوا أو تعارضوا في تفسير نشأة الرواية ومنهم إيان واط الذي ربط ولادة الرواية بمسألة الفرد الأوروبي الحديث، ورأى تدور روح الرواية نوعاً أدبياً وهي عند باختين فكرية مفعحة في كتاب رومانسي، وعند ميشيل بورتوري أطروحة بحثية 1956 والرواية عمل مصير عند بير كامسو 1951 والرواية عمل متصدر عن سوء نية عند بلانسو والرواية تجريب عند بوليس.



العقل الأوروبي هو الذي شكل الرواية منذ قرون



الفنان جبران طرزي



من أعمال الفنان



في العام 1944 ولد الفنان جبران طرزي، بدت تلك السنة إيداناً بولادة شخصية فنية وقع على كاهلها حمل سفر العائلة وإنجازاتها الفنية بعد أن أبدعت تلك الأسرة العرقية من (آل طرزي) في إنتاج ما يسمى عناصر الديوان المدمشقي والتي ملأت أسقف وجدران العديد من البيوتات التراثية العرقية تعلم منذ صباه أن تمجيد الشرق يتطلب العودة إلى الكثير من المصادر كالأنقونات الملكية وفن الخط العربي والمنمنمات الفارسية والإزبسك وبقيت هواجسه الشرقية تُهم في بلوحة عقليته الثقافية بعيداً عن الصراعات العيشية التي يحملها الشرق تطلب بفضل وعيه المبكر على مشاعره حينها نجح خياله في أن يتطلع إلى حداثة فنية تلتهم الفن التجريدي وتعيد لقدرته إحياء لوحات مذهلة تجز بديهية.

خضير الزبيدي

الهوية والانتقام إلى المشرق سمة تلاحم أعمال جبران طرزي

توافق بين الرؤية الجمالية وخطاب البعد التعبيري وهذا يتحقق موضع معاهنة للمتقى يكمن فيها الدلال والمدلول في تفعيل ثابت وهو جزء من الاهتمام والخبرة مع ما يريد استلامه هذا الفنان من توكيهاته الهندسية مع انتباعه هنا عن هذا التحقق الشكلي في التكوين بناء على اعتقادنا بأن الفنان عمل كل ذلك باستلام مكونات الآثار الإسلامية ذات الطابع الهندسي من خلال استئثاره الإشكالي مع اتضاح قدرة فكرية وإيحائية شكلتها مجمل بمحوه وتجاريه في هذا الضرب من الفن التجريدي

العمودي بينما النائم المستطيل الممدد الأفقي ليترابط الآثار حول المربع المحظوظ وتشكل الوحدة الأساسية للتركيب التسليلي وهذا نسيتحقق تمثيل بصري علينا التعامل مع ترتيب عناصره ووحداته بحد وتأمل لأن الوصول إلى مضمون العمل الفني لا يعتمد الوصف دون تتبع المتخلص من الاستعارة الشكلية التي تلمسناها فيمحاكاة العمل الظاهر أمامنا

كل من خبر أعمال جبران طرزي سيجد أن قانون بناء الشكل في لوحته جعل منمنظومة العمل متعرجة من آية شوائب في مستويات التكوين فقد نجد إشكالاً هندسية مختلفة وأخرى تقترب من التجريد ذات المدلول المليء بالدلالة القوية من الفنون الإلإسلامية والمليء أنفسها طابعاً تلقائياً تعبرياً نظم وفق قانون منطقه على معالجات بنائية وأعتماداً أسلوبياً خاصاً (متلماً يحدث في مستطيلين مقابلين واستبدال مستطيلين بمربع محظوظ بمربعين) يظهر للمتقى بصورة تقليدية كانه في مزاوجته وبين العمل التقليدي وروتينه الفعل الحادى يعنيه انتظاماً يتسق بالتصورات المثلية التي تجعله عالمياً متصلاً بغيره التجريب والشاقق لدى هذا الفنان فعمله لا يقوم على مظاهر الخداع البصري إنما يمثل حقيقة اشتغاله التجريدي هندسي محسوب رياضياً من حيث القياسات والقياسات وتحقيق التكرار اللوني والشكلي معاً وسيكون لزاماً هنا أن نعي أن مثل هكذا اشتغال بصري إنما غایته تحقيق التماهي وأعتماداً على مقدمة العرض

من بغيها الشكلي الهندسي وتنظيمه وهو ما نراه يعزز من عمل لوحة سواء تم تقسيمه إلى مربعات أو مستطيلات أو توكيهاته بحسب مستوى، تظهر هذه الحركة الهندسية بطريقة تحقق التباين اللوني وتحدد للمتقى فسحة من إدراك هياهة الاستعارة البنية وفق النظام المشكّل للوجه من بغيره الشكلي الهندسي وتنظيمه وهو ما نراه يعزز من انتشاره في الفن ليتجاوز تكرار الأساليب القديمة مع احتفاظه بالانتقاء العربي بعيداً عن الماداهة والمساومة والتسويق التجاري للفن مما جعله فناناً صوفياً من طراز خالص وإذا ما أردنا الحديث عن أعمال جبران طرزي الفنية والأسس الجمالية والفكريّة لها فيما علينا أن نستحضر خصوصيته الابداعية من أفكاره المشرقية وثقافته العربية العالمية وما أن نشير لقناة تلك التجربة أسلوبياً إلا ونجد التراث العربي أكثر سوحاً وخصوصاً فيها وهذا سبأخذناه إلى مساحات واسعة من التأمل والانتهاء إلى محل ما أنجزه هذا الفنان

العربي من تجربة يقتضي راسخة في أذهان الكثيرين ومن ينتهي إلى فن مشرقي له تصوارته وأبعاده وأيات اشتغاله المكونة من عناصر وأشكال أقرب للتجريدي في بعدها الأسلوبية فيما الذي تأسس على بد هذا الفنان ليكون في موضع اهتمام النقاد ولماذا نعود لاسم بعد

انطلقت مكونات عمل جبران طرزي وفقاً لعلاقات شكلية تتكون في صياغتها من مركبات منظمة لإشكال مربعة أو مستطيلة أو مثمنات وبعد تقطيمها مبنية على انتباع بصري يشير النوع الاستعاري وهذا ما يظهره التجريب والشاقق لدى هذا الفنان فعمله لا يقوم على مظاهر الخداع البصري إنما يمثل حقيقة اشتغاله التجريدي هندسي محسوب رياضياً من حيث القياسات والقياسات وتحقيق التكرار اللوني والشكلي معاً وسيكون لزاماً هنا أن نعي أن مثل هكذا اشتغال بصري إنما غایته تحقيق التماهي وأعتماداً على مقدمة العرض

من بغيها الشكلي الهندسي وتنظيمه وهو ما نراه يعزز من عمل لوحة سواء تم تقسيمه إلى مربعات أو مستطيلات أو توكيهاته بحسب مستوى، تظهر هذه الحركة الهندسية بطريقة تحقق التباين اللوني وتحدد للمتقى فسحة من إدراك هياهة الاستعارة البنية وفق النظام المشكّل للوجه من بغيره الشكلي الهندسي وتنظيمه وهو ما نراه يعزز من انتشاره في الفن ليتجاوز تكرار الأساليب القديمة مع احتفاظه بالانتقاء العربي بعيداً عن الماداهة والمساومة والتسويق التجاري للفن مما جعله فناناً صوفياً من طراز خالص وإذا ما أردنا الحديث عن أعمال جبران طرزي الفنية والأسس الجمالية والفكريّة لها فيما علينا أن نستحضر خصوصيته الابداعية من أفكاره المشرقية وثقافته العربية العالمية وما أن نشير لقناة تلك التجربة أسلوبياً إلا ونجد التراث العربي أكثر سوحاً وخصوصاً فيها وهذا سبأخذناه إلى مساحات واسعة من التأمل والانتهاء إلى محل ما أنجزه هذا الفنان

العربي من تجربة يقتضي راسخة في أذهان الكثيرين ومن ينتهي إلى فن مشرقي له تصوارته وأبعاده وأيات اشتغاله المكونة من عناصر وأشكال أقرب للتجريدي في بعدها الأسلوبية فيما الذي تأسس على بد هذا الفنان ليكون في موضع اهتمام النقاد ولماذا نعود لاسم بعد

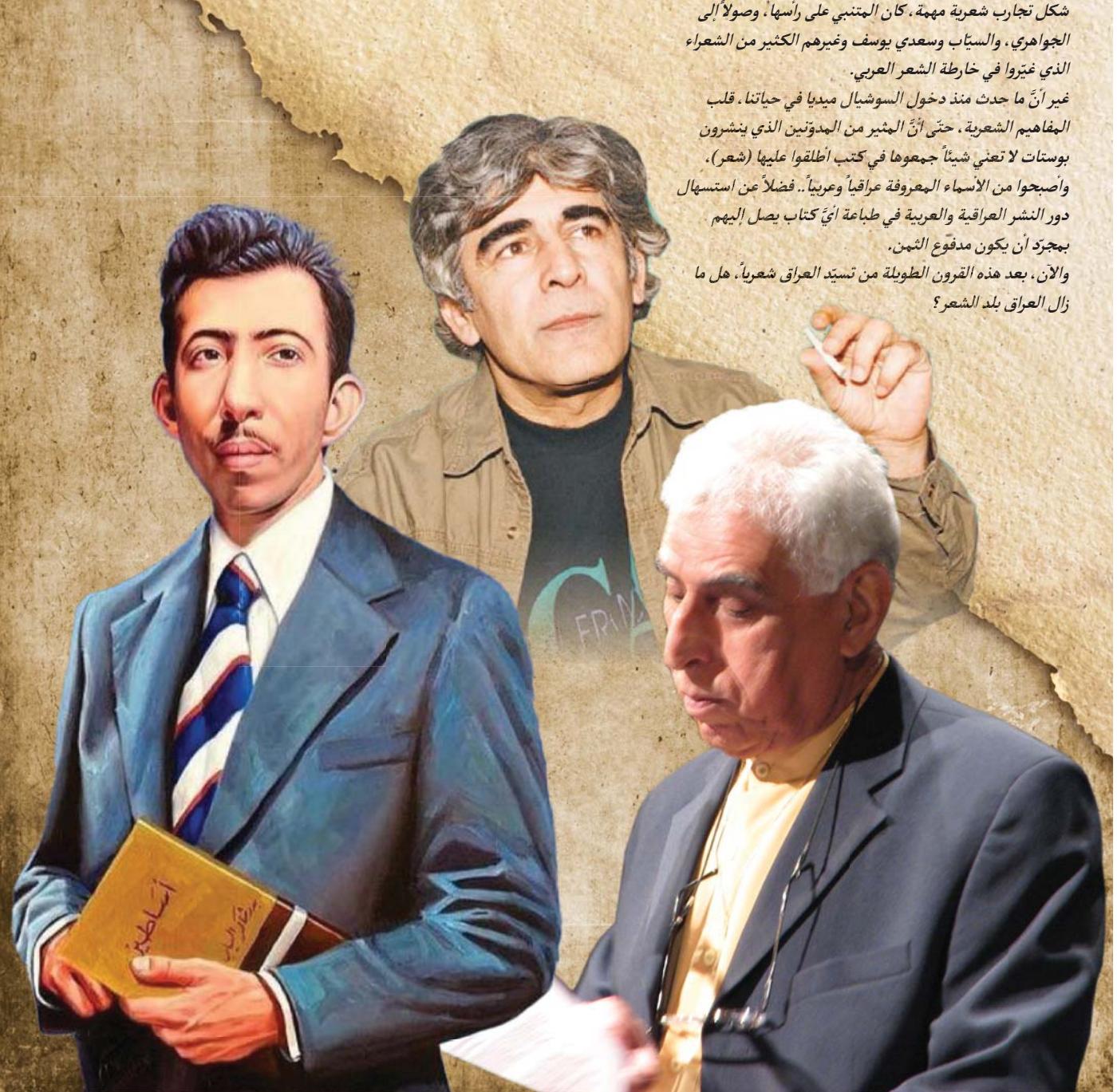


أما زال العراق رائداً شعرياً؟

الصـ النـفـاـنـيـ بـاـحـ

رسـلـيـ الشـفـقـةـ
أـمـدـعـهـ الـكـثـيـرـ

مـاـلـيـ أـسـبـوـعـيـ 16 صـفـحةـ
الـأـرـبـاعـاءـ 4ـشـرـيـنـ الـأـولـ 2023ـ العـدـدـ 5785ـ



لم تكن جملة الشاعر الفلسطيني محمود درويش في قصيده (انذكر السياب) "فَكُنْ عَرَقِيَاً لِتَبْصِّرْ شَاعِرًا يَا صَاحِبِي!" الأولى في وصف العراق كونه بلد الشعر، فمنذ بدايات تشكيل العراق كبلد كان منبعاً للتجارب الشعرية الجديدة وابتكار الأنواع الشعرية، ابتداءً من كلكمش ومحمته، مروراً بالعصر العباسى الذى

شكل تجارب شعرية مهمة، كان المتنبى على رأسها، وصولاً إلى الجواهري، والسياب وسعدي يوسف وغيرهم الكثير من الشعراء الذى غيروا في خارطة الشعر العربي.

غير أنَّ ما حدث منذ دخول السوشيل ميديا في حياتنا، قلب المفاهيم الشعرية، حتى أنَّ المثير من المؤذنين الذي ينشرون بosteatas لا تعني شيئاً جمعوها في كتب اطلقوا عليها (شعر). وأصبحوا من الأسماء المعروفة عراقياً وعربياً.. فضلاً عن استئصال دور النشر العراقية والعربية في طباعة أي كتاب يصل إليهم بمجرد أن يكون مدفوع الشمن. والآن، بعد هذه القرون الطويلة من تسييد العراق شعرياً، هل ما زال العراق بلد الشعر؟