الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 15 تشرين الثاني 2023 العدد 5815 Wed. 15 . Nov. 2023 Issue No. 5815

ch.editor@alsabaah.iq

04 لماذا لم ينتج العراق مشاريع نهضويَّة؟

06 الأوبرا ملاك الموسيقى المُعذَّب

08 حيدر حيدر وسردية التماهي مع الأزرق

11 العالم يسقط في أيدي التافهين

12 التاريخ السرّي والمستقبل الغريب للكاريزما

14 صمت المبدع.. استراحةَ محارب أم قطيعة نهائيَّة؟

بابلو نيرودا

الغزالةُ لا تحبّ الشعرَ

علي العقباني

بعد مرور أكثر من خمسين عاماً "إذ رحل الشاعر في 23/ 9/ 1973" يعود الحديث هذه الأيام لأسباب كثيرة عن رحيل أو اغتيال الشاعر التشيلي بابلو نيرودا (1904 -1973)، الذي يُعدّ إلى حد بعيد أحد أعظم شعراء أميركا اللاتينية وأكثرهم شهرة وتأثيراً على المستوى العالمي.

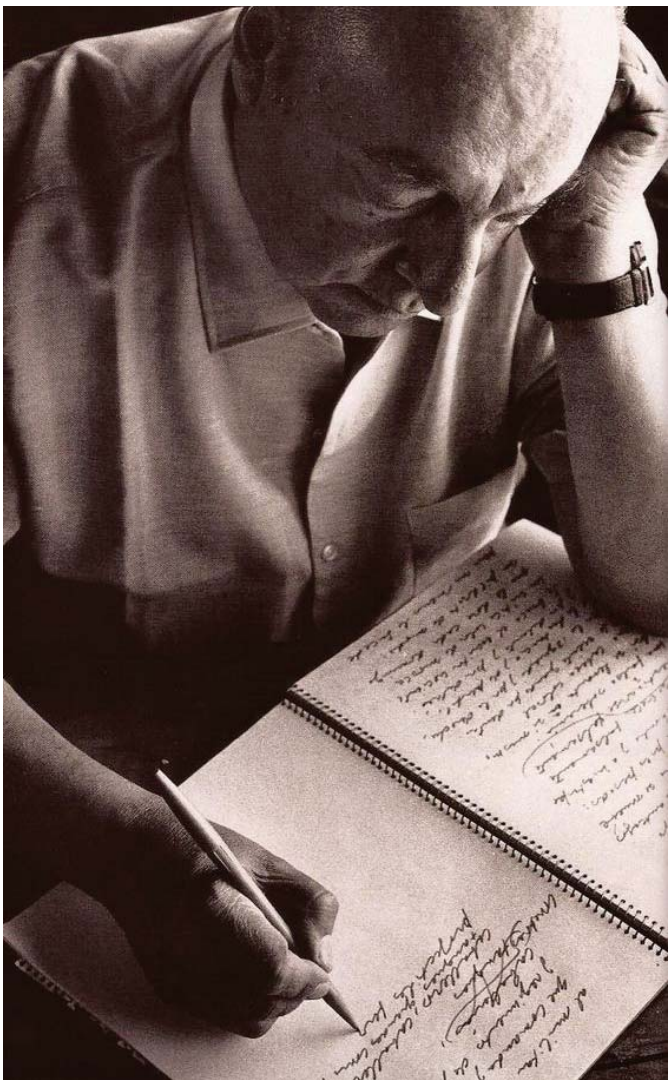
الغموض والشك والارتياب وتضارب المعلومات والأقاويل أحاطت إلى حد كبير بسيرة ومسيرة وحياة وموت هذا الشاعر الكبير الذي شكل علامة فارقة شعرياً ونضالياً وحياتياً، وهو الذي حاز جائزة نوبل للآداب عام 1971، وقال عنه الروائي غابرييل غارسيا ماركيز: إنه "من أفضل شعراء القرن العشرين في جميع لغات العالم"، وترجح الأدلة الجديدة التي اكتشفها الأطباء بعد إعادة فتح التحقيق من جديد أنَّ موت نيرودا كان اغتيالاً سياسياً صرفاً.

اليوم وبعد نصف قرن من غياب بابلو نيرودا، يعود إلى الواجهة إرثه الشعري وحياته الثرية بالشعر والنضال، لكن هذه المرة من باب الشك وتصيد العثرات والهنات في السيرة الشخصية والشعر الذي أنتجه عبر حياته، والحديث عن موته مسموماً وبعض خصوصيات حياته الشخصية، فها هو الأكاديمي والشاعر ماركو مارتوس يفجر قنبلة نقدية بقوله: إنَّ معظم شعر نيرودا كان مناسباتياً في كثير من النواحي، وإنَّ قصائده عموماً كانت مخلصة للحظة التي كتبت فيها، ولهذا السبب ربما فقدت بعض أشعاره الكثير من بريقها في وقتنا الراهن.

يرى الكثير من النقاد أنَّ أشعار بابلو نيرودا (اسم الشاعر الأصلي نفتالي ريكاردو ريس باسولاتو) تطورت بالتوافق مع مسيرته التاريخية والاجتماعية ونضاله السياسي، فانتقل من شعر الحب "ديوانه الأكثر شعبية/ 20 قصيدة حب وأغنية يأس واحدة"، نُشر عام 1924، عندما كان عمره 19 عاماً إلى الشعر الملتزم بقضايا يعدها عادلة كأشعاره من أجل الحب والحرية والعدالة والمرأة والحياة الكريمة والتحرر والنضال ضد الدكتاتورية والاستغلال، بالرغم من أنه تناول في قصائد كثيرة مواضيع بسيطة ومختلفة ومتنوعة من الحياة وذلك في قصائده الغنائية عن الأشياء والحيوانات والنباتات، وتجلت كتاباته النضالية أو الثورية شعرياً في كتابين مهمين هما "آيات القبطان" و"مئة سوناتة"، وهو يظل الشاعر الأكثر نضجاً وإثارة للاهتمام. وبالرغم من تشكيك البعض بأهميته الشعرية ويحيل تلك الشهرة الواسعة الطيف إلى الدوغما الدعائية السياسية التي رافقته والتي استفاد منها هو وآخرون في عالم السياسة، لكن ذلك لا يمنع على الإطلاق من كون نيرودا عرف إلى حد كبير كيف يحافظ على ذلك الارتباط القوي عبر خيوط شعرية وثورية مع الذوق الشعبي العام الأمر الذي حافظ على بقاء أشعاره حتى هذا الوقت مقروءة ومتابعة عند كثيرين.

وفي ظل احتفاء العالم بخمسين عاماً على رحيل نيرودا يطفو إلى السطح جدل قديم جديد حول سبب وفاته، هل مات ميتة طبيعية أو أنَّ مرض السرطان كان السبب في ذلك في حين تذهب روايات أخرى إلى أنه مات مسموماً، أي اغتيل على يد طغمة بينوشيه الشهيرة، وهو ما شكل بعداً وربما لغزاً جديداً ومحيراً في مسيرته، ومفاد ذلك طبعاً هو ظهور أدلة جديدة أكدتها الأبحاث الجنائية والتشريحية حول رجحان فكرة الموت مسموماً،

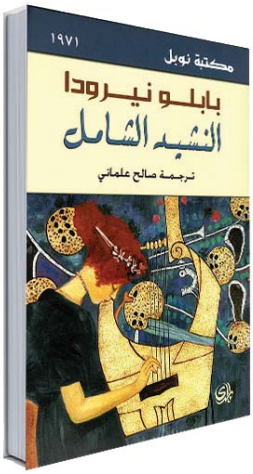
هيأة التحرير
مدير التحرير
نزار عبد الستار
سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد
رئيس القسم الفني
مصطفى الربيعي
الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852
العلاقات العامة
موبايل: 07809174853
pr@alsabaah.iq
info@alsabaah.iq
التوزيع والاشتراكات:
موبايل: 07809210536
dist.imn@alsabaah.iq
مطابع شبكة الإعلام العراقي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

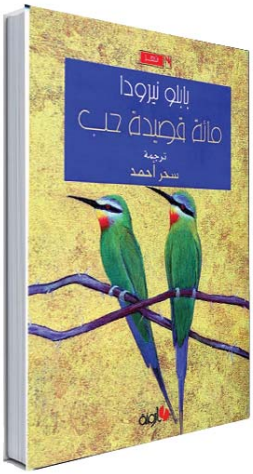


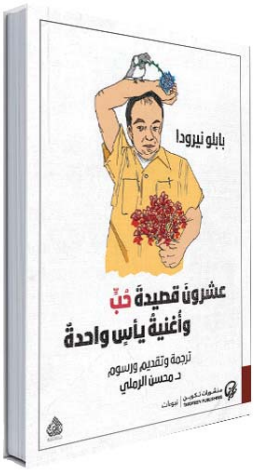
وهنا تتأكد النظرية التي تقول إنَّ هناك عملية اغتيال سياسي واضحة الأركان.

تلك الفرضية لاقت صدًى كبيراً في الأوساط السياسية والأدبية، ومصداقية، ومرجع ذلك إلى حياة نيرودا السياسية الواضحة المعالم والتوجهات، فقد كان معارضاً لحكم ودكتاتورية بينوشيه، على صعيد الشعر والممارسة السياسية اليومية، لذلك فإنَّ احتمال كونه هدفاً سياسياً يبدو مرجحاً، وهو ما أكدته عمليات التشريح المتكررة في فترات مختلفة عن وجود مادة سامة في جسده ربما أدت إلى وفاته، وهذا ما دفع الحزب الشيوعي التشيلي، الذي اعتقد دائماً بفرضية التسميم، إلى القيام برفع دعوى قضائية في عام 2011 لتوضيح ملابسات وفاة بابلو نيرودا. ومنذ ذلك الحين، بدأ مسلسل تحقيق طويل لم ينته بعد. أجريت ثلاث عمليات تشريح للجثة، واستخرجت رفات بابلو نيرودا في عام 2013. وقد خلص التقرير الأول، الذي قدمه الأطباء التشيليون في أبريل / نيسان 2013، إلى أنَّ السبب هو السرطان. لكنه أبطل في ما بعد مع تجربة ثانية عام 2017، قام بها 16 متخصصاً من عدة دول، كشفت وجود بكتيريا سامة في جسد بابلو نيرودا.

في عام 1969 تنازل الشاعر بابلو نيرودا عن ترشيحه للرئاسة لصالح حليفه الاشتراكي سلفادور الليندي، والذي فاز بالرئاسة في عام 1970، وعيّن بابلو نيرودا، الداعم النشط لسلفادور الليندي، سفيراً في فرنسا، حيث عاش هناك عامين قبل أن يعود إلى تشيلي في عام 1972. وعند عودته، استقبلته الجماهير بالهتاف والترحاب، لكنَّ سلفادور الليندي أطيح به بانقلاب عسكري قام به أوغوستو بينوشيه في 11 سبتمبر / أيلول 1973. وبعد اثني عشر يوماً، توفي بابلو نيرودا في عيادة سانتا ماريا بالعاصمة سانتياغو، عن عمر يناهز 69 عاماً. وكانت شهادة الوفاة الرسمية آنذاك واضحة للغاية: سبب الوفاة هو التفاقم المفاجئ لمرض سرطان البروستاتا الذي شخّصت إصابته به في فرنسا عام 1969. ما زالت أشعار نيرودا تحظى بالتقدير والقراءة من قبل كثيرين بالرغم من تأثيرات السياسة فما زال يُعد شاعر الحب والثورة والحياة، شاعر القضايا الكبرى وشاعر البساطة والطبيعة والجمال، ترك إرثاً كبيراً سيبقى طويلاً في وجدان الناس والشعر والحياة.







ببلوغرافيا

(ريكاردو اليسير نيفتالي رييس باسولاتو بابلو نيرود)
المعروف بـ بابلو نيرودا
شاعر تشيلي الجنسية وبعد من أشهر الشعراء وأكثرهم تأثيراً في عصره.

ولد في تشيلي، بقرية بارال بوسط تشيلي في 12 يوليو عام 1904 يعد من أبرز النشطاء السياسيين، كما كان عضواً بمجلس الشيوخ وباللجنة المركزية للحزب الشيوعي كما أنه مرشح سابق للرئاسة في بلاده.

نال نيرودا العديد من الجوائز التقديرية أبرزها جائزة نوبل في الآداب عام 1971 وحصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة أوكسفورد. وتوفي في 23 من سبتمبر عام 1973.

بدأت إبداعاته الشعرية في الظهور قبل أن يكمل بابلو عامه الخامس عشر وتحديدا عام1917 وفي عام1920 اختار لنفسه اسماً جديداً هو بابلو نيرودا في مارس عام1921

بعض مؤلفاته:
- أعترف أنني عشت
- كتاب التساؤلات
- عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة
- غزليات نيرودا
- النشيد الشامل
- آخر الأشعار

وقد ترجمت معظمها إلى العربية.

حروب أنتجت تيّارات ومدارس فكريّة وفنّية في الغرب

لماذا لم ينتج العراق مشاريعه النهضويَّة؟

لم يكن مطلع القرن العشرين وقتاً مناسباً لانطلاق الحياة الفنية والأدبية عراقياً، على الرغم من البدايات التي برزت على يد عبد القادر الرسّام وجميل صدقي الزهاوي ومعروف الرصافي، وغيرهم القليل، غير أنَّ دخول العراق في حروب متتالية، ابتداءً من الحرب العالمية الأولى، ومن بعدها الثانية، ودخول بريطانيا العراق في حرب شرسة مع بقايا الدولة العثمانية، أربك أيّ تحرّكات نهضوية حينها، في الوقت الذي انطلقت فيه حركة النهضة العربية من حلب في سوريا وطرابلس في لبنان والقاهرة في مصر منذ منتصف القرن التاسع عشر.

البصرة: صفاء ذياب

كان من الممكن أن يكون العراق منطلقاً لحركات نهضوية عدّة، مثلما انطلقت في أوروبا مع بدايات القرن العشرين، مروراً بثلاثينياته وخمسينياته، لتظهر حركات عدّة مناهضة للحرب وردّاً عليها، أمثال الدادائية والسريالية والهيبز والعدمية والوجودية وغيرها من المدارس الفنية والأدبية والفكرية. فأسهمت الحروب الكبرى في أوروبا وأميركا بخروج مدارس فنية كبيرة ما زال تأثيرها قائماً حتّى الآن، في حين أنَّ حروبنا الكثيرة لم تتمكّن من تغيير الوعي الثقافي والخروج بمدارسنا الفنية الخاصة، وبقيت ثقافتنا متلقّية لا منتجة، برغم ظهور حركة الشعر الحر على يد السيّاب والملائكة في الأربعينيات، وبروز فنّانين مثل فائق حسن وجواد سليم في الخمسينيات، وبدايات النقد الأدبي في تلك الفترة.

فما الأرضية التي سمحت لتلك الثقافات بالنهوض؟ ولماذا لم تكن أرضنا خصبةً لتشكيل تيّارات فكرية أو نقديّة أو فنّية على مدى عقود طويلة؟.

محبس الثقافة

ترى الأستاذة الدكتورة بتول قاسم أنَّ قصّة نهضتنا في العصر الحديث، هي قصّة اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب، وأنَّ العوامل الفعّالة في تكوين فكرنا الحديث، إنَّما هي نابعة من اللقاء بالحضارة الغربية، وتجمع الدراسات كلّها على أثر هذا اللقاء في قيام نهضتنا الحديثة.

مضيفةً: لقد حقّق الغرب نهضة حضارية وثقافية كبيرة وانتهى إلى مذاهب أدبية ومدارس فنّية متكاملة واكبت التطوّر التأريخي والاجتماعي لبلدانه، بما فيها الحروب التي مرت بها، التي كان لها تأثير كبير في نشأة وتكوين تلك المذاهب والمدارس الفنية التي جسّدت- لاسيَّما الرئيسة منها- الحالة المزاجية والنفسية والعاطفية لحياة مجتمعاتها. وقد تعرّف أدباؤنا ومثقّفونا على هذه المذاهب والمدارس عندما أتيح لهم اللقاء بالغرب فأخذوها عنه ونقلوها وعرّفوا بها، وهي لا تحتفظ بتتابعها الذي مرّت به في الغرب، فقد دخلت إلينا مرَّةً واحدة، لأنَّها نشأت في الغرب عن ظروف تأريخية حتّمت ظهورها، في حين نشأت عندنا نقلاً ومتابعةً. وقد وجد مثقفونا أنَّ منها ما يترجم ظروفا نفسية وتأريخية تشبه ظروفهم فأخذوها وعبّروا بها ولم يبدعوا شيئاً خاصاً بهم، بل قلّدوا ما هو جاهز واكتفوا به. وقد رصد الدارسون العوامل النفسية والاجتماعية التي ساعدت على احتضان هذه المذاهب والمدارس الأدبية والفنية ونشأتها في بلداننا، ولاحظوا أنَّها تشبه تلك الظروف التي نشأت عنها في الغرب. لقد تأثّر الأدباء والمثقّفون الذين حملوا لواء دعوة التجديد عندنا بالأدب والثقافة الغربية وسعوا إلى محاكاتهما، ودفعت نزعة التقليد للغرب وحالة الانبهار به والشعور بعقدة تفوّقه إزاء حالة تخلّفنا، إلى متابعته وعدم الخروج عن قوالبه الفكرية والثقافية، فلم يفكّر مثقّفونا بأن يأتوا بما هو جديد وفيه بصمة تعبّر عن هوّيتنا، ولم تدفع الظروف التاريخية والحروب التي مرّت على بلداننا إلى إبداع ما هو مغاير ومختلف، وهكذا حُبست ثقافتنا في نطاق المسترفَد الغريب وأصبحت صدىً له. ويجب أن لا ننسى فعل الاستعمار في ترسيخ هذه الحالة لتسيطر ثقافته وتستعمر العقول كما تستعمر البلدان.

حاضنة الإبداع

ويبين الفنان ستار كاووش أنَّ ظهور المدارس الفنّية في العالم؛ ولاسيّما في أوروبا كرد فعل مباشر على التقاليد القديمة والأزمات والحروب التي مرّ بها الكثير من البلدان، إذ أرادَ الفنّانون تمرير رسائلهم واحتجاجاتهم الجمالية. وكانت هذه المدارس والتيّارات الفنّية بمثابة تنبّؤات جديدة إن صحّت التسمية، وأعظم مثال لذلك، هي التعبيرية التي ظهرت في ألمانيا، وكانت ردّة فعل لما حدث في الفترة التي سبقت الحرب العالمية الأولى وامتدّت لفترة ما بين الحربين، حيث الخراب والدمار والتصدّع الذي حدث في أرواح الناس والثقافة والاقتصاد وفي ملامح ألمانيا كلّها بشكل خاص، والعالم بشكل عام. وهكذا صارت خطوط الفنّانين

فائق حسن

جواد سليم

السياب

نازك الملائكة

حـادّة، وألوانهم صريحة وقويّة وكثيفة، وأشـكالهم محرّفـة كثيراً، وهذا نـراه واضحاً فـي أعمال كريخنر وبيكمان وديكـس وغروس وغيرهم الكثير. والمفارقة هـي أنّ ظهور الفـن الحديث عندنا تزامـن تقريباً مع توقّف ظهـور المدارس الفنّية فـي العالم، وهكذا بدا الأمـر كأنّه لم يعد هناك داعٍ للمدارس التي- بحسـب الكثيريـن- عفا عليها الزمن. مع ذلك، فالظروف التي مـرّ بها العراق والمنطقة بشـكل عـام، كانت جديرة بخلق نسق جديد من الفن، ربّما يبتعد حتّى عن الفن الأوروبي، ويجد له مسـاراً خاصّاً، لكن، ربّما حالت الفردية التي يتمتّع بها الفنّانون دون ذلك، فضلاً عن تشـتّت الكثير من المبدعين فـي بقاع متباعدة وبين ثقافـات مختلفـة، كذلـك فالفن الناجح الـذي ينتج مدرسـة أو اتجاها جديدا، يحتاج إلـى حاضنة جيّدة وتوقيت مناسـب، يقتضي مؤسّسـات كبيرة تدعمه، كذلك يتطلّب عروضا موثّرة وتنظيرات متّسقة وأرشفة وكتبـا، مع جمهور يسـير بذات النسـق. وفوق ذلك كلّـه، هل لدينـا شـخصيات فنّية ملهمـة مثل تلك التي أمسـكت بالفوانيس وسارت أمام الفنّانين لتفتح الطريق أمامهم، كبيكاسـو وكاندينسـكي وبريتون؟. حين تجتمع هذه المعطيات في بوتقة واحدة، عندها تصبـح لدينا طريقـة تعبير مبتكرة، وربّمـا تؤدّي إلى مدرسة جديدة في الفن.

أسرى الأفكار

ويشير الكاتب علي عبد الأمير عجام إلى أنّه على الرغم من كـون المـدارس والاتجاهـات الناهضـة غربياً في فتـرات ما بعد الحروب، هي مـدارس أدبية وفنّية على نحـوٍ ظاهر، إلّا أنّها تسـتند أصلاً إلـى خلفيات فكرية ومعظمها ناقدة لأسباب تلك الحروب وقيمها، ورافضة لجنرالاتهـا وخطاباتهـم المبـرّرة للتوحّـش والتدمير، مثلما هي رافضة للقيم الثقافية والاجتماعية التي برّرت تلـك الحروب أو تضامنت معها، وتلـك الروح الناقدة والرافضة تأتي من كون الثقافة الغربية نتاجاً اجتماعيّاً مسـتقلاًومحكوماًبنسـبة كبيرة من الحرية.

عراقياً، وعلى امتداد حروبه الخارجية والداخلية، كان الوضـع معكوسـاً بالكامل، فالثقافة وبعـد "تأميمها" من قبل الأنظمة "الثورية" و"الوطنية" صارت خادمة مطيعـة لأنظمة الحـروب والعنـف الكلّـي، وبالتالي فنتاجها كلّه متّسـق كلّياً مع خطاب المعارك المقدّسة ونيرانهـا والأعداء والمجد والعلياء من دون أن ننسـى "روح النصـر". هـذا، وجعـل تراكم التجربـة الثقافة عاجـزة كلّياً عن أيّ نقد وأفقدها القدرة على اجتراح أيّة فكرة تنظـر للراهن المدمّر بغضـب، ناهيك عن عدم قدرتهـا على توليد أيّـة حركة فنّية وأدبيّـة رافضة لقيم الحرب والدمار والعنف، ذلك أنّ تلك القيم ما انفكّت مؤسّسة للعراق المعاصر منذ عقود ولا تزال.

وثمـة من يرى؛ إذا كانت هـذه هي الوقائع التي تحكم مثقفـي العراق داخـل البلاد، فمـا بال مـن "تحرّر" وعـاش خارجهـا؟ والحق أنّ هـؤلاء ظلّـوا بمعظمهم أسـيري الأفكار والعقائد السياسية الشمولية التي تعدُّ الحـروب وسياسـات العنف ضـرورات "وطنيـة" تارة و"ثورية" تارة أخرى.

ظلال القرون الوسطى

من جانبه، يوضّح الكاتب قاسم حنون، أنّه في غياب الشـروط التاريخيـة لتحقّقها، ظلّـت الحداثة العربية تخطو علـى أرضٍ رخوة، تعاني الخـور وينتابها التردّد في اجتراح آفاق جديدة وتملّك أدواتها ومصيرها، وإذا كانـت الحداثة الغربية قد أقامت مشـروعها على ركائز محددة متمثلة في الثورة الصناعية التي أطلقت العنان لقوى الإنتاج وتأسيس البنى المادية لتنظيم اقتصادي اجتماعـي جديـد، وفـي حركـة الأنـوار التـي مهّدت للانعتاق من هيمنة الأنسـاق التقليدية، وفي التحوّل السياسـي نحو المواطنة والمجتمـع المدني متمثّلاً في الثورة الفرنسية 1789. الحداثة إذاً هي النمط الحضاري الذي بلغته أوروبا القرن التاسـع عشـر بفعل تطوّرات اقتصاديـة وسياسـية وثقافيـة واضحـة المعالم، هي الثـورة الثقافية المرافقة لصعود الرأسـمالية، في حين ظلّـت التشـكيلة العربيـة رهينة التغلغـل الإمبريالي والاحتـلال العثماني، وما كان بوسـع قواهـا المحلّية مجابهة آليـات الكبح الكولونيالـي لتطوّرها الداخلي، وتميّزت بناها الاجتماعية والثقافية بالانغلاق والهجنة بسـبب تواطئها مـع الطبقات القديمة مـن إقطاعيين ومالكيـن عقاريين في سـياق من التعايـش والوئام، فاسـتحال عليها إنجاز قطيعتها مـع الماضي، وظلّت النخب المسيطرة تتعكّز على (المتخيّل التراثي). وتبعاً لذلك، فإنّها تلجأ إلى دهاليـز القرون الغابرة لمواجهة أسئلة الحاضر وإشكاليات التحديث، ولعلّنا نقدّم هنا تعليلاً لانبعـاث الأصولية الدينية بعد الهزائم المتكرّرة والحروب التي جرت في العراق ومحاور الصراع العربي الإسـرائيلي، ليـس العجـز كامناً فـي العقـل العربي كمـا يزعم مستشـرقون، بل فـي خصوصيـة التجربة الكولونياليـة التـي أضاعـت فرصاً للنهـوض واللحاق بركب الأمـم المتقدمة، وما كان لهـا القدرة على إنتاج مدارس فكريـة أو مذاهب أدبية وفنّيـة، أو أن تنهض من رقدة القرون على نحـوٍ خلاق، وهنا ينبغي التمييز بين الحداثة والمعاصرة، فالحداثة سياق مادي تشكّل في ظـروف تاريخية معيّنة، بينمـا المعاصرة قد تعني المشاركة السـلبية لأطراف ما برحت في ظلال القرون الوسطى، وأنّ امتلاك تطبيقات التكنولوجيا ومنتجات الحداثة المادية لا يعني اندراجها في ركب الحداثة.

الظروف التي مرّ بها العراق والمنطقة بشكل عام، كانت جديرة بخلق نسق جديد من الفن

حلقة أسئلة

ويعتقد الشاعر نصير الشيخ بأن الخزين الثقافي الذي امتلكتـه أوروبا، مع العمق الفكري والفلسـفي الذي ورثته منذ عصر النهضة وعصور التنوير، ساعد في مدّ نسـوغ التواصل وبعث روح الفن كمعادل موضوعي للخراب، ومن ثمَّ تكييف قـدرة الفرد على ابتكار لغة تعبد بهاء حياة يريدها، فكان الفن هو اللغة الأسـمى بإشاريتها ورمزيّتها وأشكالها المغايرة، وبالتالي إشاعة حقـول لفرسٍ جديد ومحدث وحيّ فوق أرض الرماد، وأضحت معسـكرات الجيوش متاحف، واسـطبلات العسكر أروقة ضاجّة باللون والضوء والابتكار..

من هنا كان فن الرسـم، ثمَّ مجاورة الفنون الأخرى، "نشـاطاً تخليقياً اسـتدعى وعيـاً بديـلاً" لبعث قيم أكثـر جـدّة تعرّي ثيـم الحـرب وبشـاعتها، وبالتالي إحـداث نقلة نوعية في قابليـة التلقّي البصري وتأثيره الوجدانـي. علـى العكس من مجتمعاتنا الراكسـة في غيبوبتها بفعل قرون الحكم تحت السـلطة العثمانية التي وظّفت الفن- العمارة وتشييد المباني والجوامع- لصالـح منطلقاتها السياسـية والتوسـعية، من دون منح حرّية متفرّدة لذات الفنان أو الجماعات لتأسيس خطابـات إبداعيـة. وإذا كانـت أوروبا قـد عانت من ويلات حربين كونيتين في القرن العشـرين، أضحى البحث عن نتائـج فيها منتمياً للماضـي ممزوجاً بألم ساشع.

لكنَّ السؤال ينهض مجدداً: كيف تتمكن هذه الفجائع وعمقهـا الرمـادي من اسـتيلاد تجارب ثـرّة في حقل الفن، وتحوّل لسع الشـظايا وهدير المدافع وعصف القاذفات في هدنتها وتخـوم انتهائها، إلى مرافئ آمنة لتيّارات فنّية ومدارس رسم في التشكيل.

المؤلف الفرنسي "غاستون ليرو" على مكتبه في نيس، حوالي عام 1919

جرى تعديل رواية شبح الأوبرا-The Phantom of the Opera" للكاتب الفرنسي غاستون ليرو- Gaston Ler-oux" الأصلية (الصادرة عام 1910) مرات عديدة، وقدمها المسرح والسينما بإصدارات مختلفة. فكيف كان ذلك التنوع مقبولاً لدى الجمهور المعاصر؟

ترجمة وإعداد: مي إسماعيل

ما الذي تعنيه للجمهور المعاصر

شبح الأوبرا: ملاك الموسيقى المُعذَّب

حادث قصر غارنييه

كثيراً ما تناقلت الإشاعات وجود شبح يجوب أرجاء مبنى دار أوبرا باريس (المعروف بقصر غارنييه). يتجاهل البعض تلك الإشاعات على أنها خرافة؛ لكن الكثيرون يصدقون أنها حقيقة؛ أثبتتها واقعة حدثت يوم العشرين من أيار 1896. فبعد انتهاء الفصل الأول من أوبرا "هبلي"، للمؤلف "إتيان جوزيف فلوكيه" سُمع صوت عالٍ تبعه انهيار جسم ثقيل وسط عاصفة من الغبار. لقد أذابت نار اندلعت على سطح المبنى الأسلاك التي تحمل الثقل الساند للثريا؛ فانهارت تلك الأخيرة وقتلت بعض المتفرجين. ونقلت بعض الصحف أن الثريا سقطت على خشبة المسرح. قرأ الصحفي "غاستون ليرو"، الذي كان يعمل في صحيفة "لوماتان" عن الحادث؛ فوظفه (مع إشاعات وجود الشبح) ليكون مادة الهامة في رواية عن رجل مشوّه يهدد طاقم التمثيل والمسرح في فرقة أوبرا بقصر غارنييه. نشرت الرواية لأول مرة في دورية "الغال-Le Gaulois" عام 1909 بعنوان "Le Fantôme de l'Opéra"، ثم نُشرت الرواية بالفرنسية عام 1910، ثم بالإنكليزية عام 1911 تحت عنوان "The Phantom of the Opera".. ألّف ليرو كتباً من أدب الروايات البوليسية، ألهمت كتاباً مثل "أجاثا كريستي"؛ لكن اسمه عرف خارج فرنسا فقط برواية "شبح الأوبرا"؛ التي أنتجت أفلاماً ومسرحيات موسيقية.

ولد ليرو عام 1868، لوالد صانع سفن ثري، فعاش طفولة مريحة ونشأ محباً للإبحار وصيد السمك والسباحة. عمل بعد الدراسة كاتباً بمكتب محاماة؛ لكنه خصص وقت فراغه لكتابة القصص والشعر. ثم درس القانون في الجامعة، وتنبأت نجاحاته بأنه يتجه لمهنة محاماة لامعة. توفي والده عام 1889 تاركاً له مليون فرنك؛ ما لبث أن بدّدها بعد انغماسه باللهو والمقامرة وارتياد المسارح والحفلات؛ ليصير مفلساً بعد ستة أشهر! اتجه ليرو إلى الكتابة (لحاجته المادية وشعوره بالإحباط من النظام القضائي)، وأصبح صحفياً متمرساً. نقل ليرو قضايا عامة هامة ثم أصبح مراسلاً أجنبياً في إفريقا والقارة القطبية، ثم- الثورة في روسيا. وأصبحت تقاريره (بلغتها المنمقة) أمراً يُعتمد عليه لرفع توزيع الجرائد. لكنه سأم من الصحافة وركز على الروايات، ونشر مجموعة من القصص القصيرة؛ ثم أولى الروايات عام 1907: سر الغرفة الصفراء.

استوحى ليرو من تجاربه الخاصة مراسلاً للمحكمة ومن المخبر الاستشاري شيرلوك هولمز لآرثر كونان دويل؛ فكان عملاً قليل الإثارة ولكنه حقق التوازن المناسب بين الغموض والذكاء لجذب القراء الفرنسيين. استمر بتقديم الأدب البوليسي، لكنه قدم أيضاً روايات كان منها- شبح الأوبرا. توفي ليرو عام 1927 في مدينة نيس بعدما رأى تحويل رواياته إلى أفلام.

غلاف الطبعة الفرنسية من كتاب شبح الأوبرا لغاستون ليرو، عام 1920

الرعب في الموسيقى

يعتبر شبح الأوبرا واحداً من أقدم الوحوش الكلاسيكيين الذين قدمتهم السينما، وواحداً من الأكثر إخافة. وبعدما ولد في رواية فرنسية، وظهر في فيلمين صامتين ومسرحية موسيقية ناجحة في برودواي؛ كان له تأثير كبير في عالم الرعب الفني.

جرى تقديم المسرحية على لسان راوٍ يتحدث عن قصة رجل مشوّه يعيش تحت سقف أوبرا باريس مطلع القرن الماضي. إنها الموسيقي / الشبح "إريك كلودين Erik Claudin-" " المهووس بحب مغنية الأوبرا الواعدة "كريستين دايي".. هو منجذب إلى جمال صوتها، ويقنعها بأنه "ملاك الموسيقى" الذي حدّثها والدها المتوفى عنه. تصبح كريستين حائرة بين إخلاصها "لملاك الموسيقى" كما تظنه، وبين تعلقها بحبيب الطفولة الفيكونت "راؤول دي شاغني". وحينما تُنكِر الشبح وحبه لها؛ يسعى الأخير لانتقام مرعب ومميت.

كان سرد الراوية العنصر الأقوى في مهمة إثبات الدليل على وجود شبح دار الأوبرا الفرنسية؛ إذ يغوص النص في بحث يسحب القارئ ويقدم له مقابلات مطبوعة للشرطة وروايات شهود العيان (من الممثلين والجمهور معاً). حازت الرواية شعبية بين الجمهور وبعض النقاد؛ وزادها وقعاً أنها قُدمت بصورة أجزاء متسلسلة في الصحف الفرنسية والبريطانية والأميركية. ومن هناك أخذتها السينما الأميركية.

وحش أم ضحية؟

تعكس قصة "شبح الأوبرا" رغبات الناس ومخاوفهم وتحدياتهم وهواجسهم، وإذا بحثنا عن أسباب شهرتها علينا الأخذ بالاعتبار نوع الرواية وأدب العصر الذي أنتجت فيه. جرى تصنيف أغلب أساليب تقديمها على أنها "خيال قوطي-Gothic Fiction"؛ يجمع بين الرعب والرومانسية. وقد حظي أدب الخيال القوطي بشعبية كبيرة في القرن العشرين الذي أُنتج فيه لأول مرة.

تدور أحداث القصة في وقت كانت فيه الثقافة في طريقها للتغيُّر اجتماعياً وفنياً؛ تبعاً لمتغيرات التوسع

أحد ملصقات فيلم شبح الأوبرا

الصناعي حينها. حدث ذلك التغير في البنية الاجتماعية في أنحاء متعددة من العالم في الوقت عينه تقريباً؛ مما ساعد القصة على جذب لجمهور أوسع انتشاراً؛ إذ أنها كانت قابلة للتكيّف. قدم الكاتب الشخصية الأصلية للشبح على أنه "الموت الحي"؛ فهو ينام في تابوت وملامحه تشبه الهيكل العظمي، ويوصف في الرواية بأن رائحته تشبه رائحة الموت. وبدا من الواضح أن وجود "الشبح" برمّته (بصيغة "الشبح") هو رابط رئيسي للموت؛ وهو أمر يستكشفه الجمهور الحديث بنجاح. تعود قدرة الشبح على القتل وفعل أي شيء يريده إلى طرق غامضة وعبقرية؛ مما يجعله شخصية مرغوبة ومرعبة معاً. إنه مرعب لأنه يستغل الناس لتحقيق رغباته واحتياجاته، ويُذكّرهم بمصيرهم إذا لم يطيعوه. والمثال الرئيسي على ذلك أنه يتحكم بمغنية الأوبرا "كريستين" كتمويه باستخدام صوتها، كما يستخدمها كحافز له لإنتاج أفضل مؤلفاته. لكنه أيضاً يسيطر عليها لتكون في حالة أشبه بالغيبوبة، مما يؤثر في حياتها الخاصة؛ لأنه يريدها أن تكون له وحده. ذكاء وشخصية ومواهب الشبح وأساليب تفكيره تجعله كياناً جذاباً؛ وهو يمتلك سيطرة كاملة على مبنى دار الأوبرا وكل من فيه.. وهذا يُظهر للجمهور أنه مهيمن وقوي.. سيطرة المؤلف الموسيقي / الشبح "إريك كلودين" على الموقف هي واحدة من المفاتيح الرئيسية للرواية، وهي التي تجتذب الجمهور إلى القصة؛ كما أنها بقيت محوراً ثابتاً في جميع إصدارات الرواية وتعديلاتها.

باستثناء نسخ السينما الصامتة، قدمت النسخ الأكثر حداثة من "شبح الأوبرا" تاريخ الشبح قبل أن يقابل كريستين. وبطبيعة الحال جرى تصويره كطفل محروم من الحب والمودة، يتلقى الإساءات من المحيطين به، ممن يحكمون عليه ويسخرون من تشوهه؛ كما أن مظهره جعل من الصعب على عائلته أن تحبه؛ وهذا يمنحه العدالة لتلقّي التعاطف والرحمة من الجمهور. يعيش إيريك في حالة إنكار ويغطي وجهه الذي يعتقد أنه ملعون، كما يرفض هويته التي تنعكس على الآخرين؛ حيث لا أحد يناديه باسمه الحقيقي. يقول إيريك في فيلم أنتج عام 1925: "إذا كنتُ الشبح؛ فلأن كراهية الناس جعلتني كذلك". وإذ تستمر التعديلات وتحديثات إصدارات الرواية؛ نرى أن الشبح أصبح أقل وحشية وجرى تقديمه أكثر فأكثر بموقع الضحية. جاء في نسخة فيلم "شبح الأوبرا" للمخرج الأميركي "آرثر لوبين" عام 1943 ان إيريك لم يولد مشوهاً؛ بل عانى جرّاء إلقاء الحامض عليه؛ وهذا منظور يجعله ضحية بالتأكيد أكثر من كونه وحشاً (كما جاء في نسخ سابقة). وهذا النوع من الاعتداءات ما زال يقع في يومنا هذا؛ مما زاد من ارتباط الشبح بالجمهور المعاصر. إضافة لكونه غريباً في عالم قاسٍ يصدر أحكاماً لا يفهمها.

شبح الأوبرا على الشاشة

أُنتجت الرواية مرتين في أفلام صامتة؛ كان أحدها فيلم ألماني عام 1916؛ لكن كافة توثيقات الفيلم

بين لويس (الشبح) وكيلي ماثيسون (كريستين) في نسخة أوبرا لندن من "شبح الأوبرا"

أدى "لون تشاني" دور البطولة بفيلم "فانتوم الأوبرا" الصامت عام 1925

المطربان مايكل كروفورد وسارة برايتمان في إنتاج "أندرو لويد ويبر" لمسرحية شبح الأوبرا، لندن، 1986

لون تشاني في دور شبح الأوبرا، فيلم، 1925

روب جيست في دور شبح الأوبرا، إنتاج أسترالي عام 1992

الممثلان جيرارد بتلر وايمي روسوم في فيلم "شبح الاوبرا"، عام 2004

تعكس قصة "شبح الأوبرا" رغبات الناس ومخاوفهم وتحدياتهم وهواجسهم، وإذا بحثنا عن أسباب شهرتها علينا الأخذ بالاعتبار نوع الرواية وأدب العصر الذي أنتجت فيه

ومتعلقاته فُقِدت اليوم؛ ما عدا أنه صُوِّر في ألمانيا وأخرجه: "إرنست ماتراي". ثم كان الفيلم التالي عام 1925 من بطولة "لون تشاني". لكن الرواية هنا تحولت إلى كوميديا رومانسية ملتوية رفضها الجمهور بشدة. مالبث الاستوديو أن أعاد تقطيع الفيلم وإعادته إلى مسار الرواية الأصلية؛ فنالت النتيجة النهائية إعجاب الجمهور والنقاد أواخر العام ذاته، وحقق نحو مليوني دولار أرباحاً. تولى "تشاني" (الذي سبق له أداء شخصية "أحدب نوتردام") مهمة إعداد مكياج شخصية الشبح بنفسه وبحريّة حسب طلبه؛ فأسبغ عليها ملامح الجمجمة، وأضاف أسناناً ناتئة لإكمال التأثير. وطبقاً لرواية المشاهدين أنه أثار الفزع بينهم حينما نزعت كريستين قناع الشبح بغتة وكشفت وجهه الحقيقي. ويمكن القول إن رسم ملامح الشخصية ذاك كان الأقرب إلى وصف الرواية؛ بينما في انتاجات لاحقة جرى تقديم الشبح بوجه محروق أو مشوَّه بالحامض.

الشبح في العروض المعاصرة

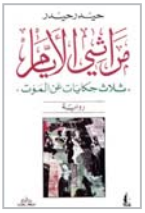
ابتكر الملحن الشهير "أندرو لويد ويبر" مسرحية موسيقية مستوحاة من رواية ليرو، وبكلمات "تشارلز هارت" و"ريتشارد ستيلجو". عُرضت لأول مرة في لندن عام 1988 وفي برودواي (الولايات المتحدة) في ذات العام، و حصلت على إشادة النقاد وجوائز

قدم الكاتب الشخصية الأصلية للشبح على أنه "الموت الحي"؛ فهو ينام في تابوت وملامحه تشبه الهيكل العظمي، ويوصف في الرواية بأن رائحته تشبه رائحة الموت

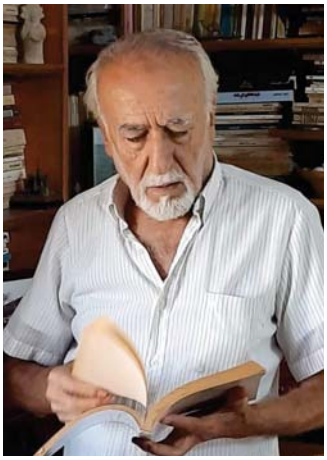
متعددة. كانت المسرحية الأطول عرضاً في برودواي؛ إذ استمرت حتى 16 نيسان 2023، بعدما احتفلت بالعرض رقم عشرة آلاف منذ عام 2012. وفي لندن استمرت حتى عام 2020 ؛ إذ قاطع وباء كوفيد19- العروض. كما أُنتج فيلم سينمائي عام 2004 عن تلك المسرحية من إخراج "جويل شوماخر"؛ حاز على نقد متفاوت الآراء.

لم يعش ليرو طويلاً ليرى مدى نجاح روايته؛ إذ توفي عن 59 سنة ونحو ستين رواية؛ كان أشهرها "شبح الأوبرا" و"سر الغرفة الصفراء"؛ وهما الوحيدتان المتبقيتان بصيغة مطبوعة حتى اليوم. لكن عمر روايته الأشهر فاق عمر كاتبها؛ بتقديمها المتعدد المتنوع، وأصابت نجاحاً كبيراً حول العالم.. ولعل الشبح نفسه سيكون سعيداً بذلك..

المصادر: موقع "غريدز فيكسار"، تروي لينون- صحيفة "التلغراف" اليومية، موقع "مكتبة رابهانوك المركزية – فرجينيا"



حيدر حيدر وسرديَّة التماهي مع الأزرق


حيدر حيدر

دعد ديب

البحر، الاتّساع، العمق، الصّفاء، الجموح، الهيجان، السّحر؛ كينونةٌ انتمى إليها حيدر حيدر (1936 - 2023) مبكراً، فجعلت من الأزرق ملاذاً يهرع إليه كلّما اشتدّ الحصار حوله، وضاقت به سبل الحياة، وغدا الأزرق لديه رفيقًا وصديقًا ومعادلًا لأعماقه الثّائرة، واسِمًا أغلب نصوصه الأدبيّة بميسمه، النّصوص التي تنوّعت بين الرّواية والنّثر والقصّة، متضمّنة ثيمات مختلفة، منها: البحر، والمنفى، والسّجن، والرّفاق، والمرأة، والأنذال. وها هو حيدر حيدر يولي ظهره لذلك كلّه مغادرًا بعد حياة حافلة بالعطاء ونتاج ثرّ ومتنوّع جعله يتصدّر مدوّنة السّرد العربيّة بامتياز.

والواقع أنّ القارئ والنّاقد يحار في تجنيس نصوص حيدر حيدر، حيث تتداخل الكتابة النّثريّة لديه مع الإيقاع الشّعريّ والحكاية السّرديّة، وتناوش مشهداً أو فكرة أو رأياً مزاوجةً بين الخاصّ والعامّ، هادفةً إلى تعميق المبنى السّرديّ. ونستطيع أن نلحظ في مجموعاته القصصيّة احترافيّة عالية في كتابة فنّ القصّة القصيرة عبر اقتناصه مشهديّات من الحياة والتّاريخ تخلّلها نبش للذّاكرة الخاصّة بالفرد، فضلًا عن الذاكرة الجمعيّة وإعادة صياغتها عبر تطويع الخطاب السّياسيّ في مواجهة طواغيت الظّلام، ورغم أنّ حيدر لم يجهد نفسه في وضع نصوصه ضمن جنس أدبيّ قارّ إلّا أنّه اخترق المفهوم التّقليديّ للقصّة القصيرة، وقارب تقنيّات متطوّرة باقتدار في معظم نصوصه التي يظهر فيها التّشظّي والتّشتّت؛ وميله إلى اللاتحديد واللاتعيين، ولم يحرص على وضع تخوم فاصلة بين هذه النّصوص؛ وزاوج بين جنسين أدبيين وأكثر في كتابته للنص الواحد، وصنع خلطة أجناسية جديدة، وأفاد منها في وضع مفهوم مغاير للنّص الذي ابتدعه، وقد أربك بفعله هذا بعض نقاده وقرائه، لمن واجهه بذائقة تقليدية تميل إلى الانضواء في خانة النص المسوّر بقالب محدَّد، وهذا ما يمكن أن نلاحظه في قصّة "الوعول" التي يستهلّها بإهداء لمن قاوموا الإرهاب وعصور الطّغاة والفاشيست بالدّم والنّفي والسّجن والجوع، محذّرًا ومذكّرًا بأسطورة إتيلا:

(وجيوش إتيلا تدقّ نوافذ الأوردة
أضيئوا. أضيئوا.
فإشعاعات الدّم؛ وحدها المصابيح
في هذه اللّحظة العمياء)

إذ يتبدّى في متن هذه القصّة واقع الاغتراب والنّفي والسّجن والملاحقة والموت، وتتداخل في نسيجها الحكائيّ البدايات مع النّهايات، الماضي مع الحاضر لعاشقَيْن مخذولَيْن عبر تناوب صوتين سرديّين بين الرّجل والمرأة وحضور البحر رفيقهما ومعبدهما المقدّس وسريرهما الملتهب، وحيث يظهر واضحًا التّشتُّت والتّشظّي، ومناوشة اللّايقين، إذ نحن لا نستطيع أن نتأكّد من أنّ الرجل التقى تلك المرأة أم أنّ ما حدث بينهما ليس سوى هذيانات حلميّة ضجّ بها الرّأس المحموم المُثقَل بالوجع والعذاب عبر تهويمات متنقّلة بينه وبين المرأة. لقد بدا لنا الرّجل ضائعاً بين امرأة الحلم وامرأة الواقع المستكينة للأعراف والتّقاليد والحاجة؛ وتتّضح من خلال ردّة فعل هذه المرأة أنّ الرّجل مزهوّ بفتوحاته ومحظيّاته وجواريه اللواتي منحهنّ له مجتمع شرقيّ ذكوريّ ينهض على التّراتبيّة الجنسانيّة. ولذلك لم يشأ أن يتخلّى عمّا يتنعّم به في حياته من متع، ولم يشأ أن يمنح أنثاه الفرصة لتحقيق ذاتها بوصفها إنسانة مع أنّه مثقّف وصاحب مبدأ، لقد حرص على إبقائها سجينة المفاهيم التي يدّعي مناهضتها والخروج عليها، ما جعلها تسأم وتضجر من ازدواجيّة شخصيّته، وتقرّر التّمرُّد عليها وهي في حالة استلاب ويأس ونكوص عن كلّ التزام: "إلى الجحيم قلت لنفسي مرّة لأخرى، وأنا أبعثر رموزي، وأشيائي وتاريخي وسطوة الرّجل الوفيّ، وعلامات الإخلاص والبراءة، ووهج الشّموس الضّاحكة".

ولا مراء في أنّه كان لدى هذه المرأة جنوح إلى رؤية مجهولٍ ما واستكشافه، إلا أنّ الرّجل لم يفهم ذلك إلا على أنّه خيانة لا يطهّرها سوى القتل. تلك صورة رجل وامرأة وردود أفعالهما تجاه حدث واحد نسجه حيدر باحتراف من خلال مونولوج داخليّ أظهر دافع كلّ منهما. وهذا ما يهجس به صوت المرأة عندما يهتف: "كونوا حقيقيّين، وبعدها فكّروا بتغيير العالم"، أمّا الرّجل فقد فوجئ بما تفوّهت به المرأة، وصاح: "آه .. آه .. الطّفولة .. إلى أين رحلت؟"، وقد توازى هذا مع قول حيدر حيدر: "النقاء والبراءة وصفاء العالم وهوس الحريّة، امتزجت بالدّم وتموّجات الرّوح منذ الطفولة، هذا العالم الأوّل، شبه الطّهرانيّ، سينكسر في ما بعد، ويغتال عبر صدمة الوعي مع اضطرابات العالم الموضوعيّ."

ولا يكتفي حيدر بذلك بل يتجرّأ على اختراق عالم المحرّمات وكسر التّابو عندما يناوش مفهوم الجنس، مردّداً بصوت الرّاوي: "هل نحن نحبّ أم نتحرّى قوّة انبثاق العالم البدائيّ فينا"؛ وذلك في مراوغته للمعنى، وفي مزاوجته بين طعنات الجنس والطّعنات الحقيقيّة لانتقام ثأريّ لفعل الخيانة.

كما أنّنا نلحظ في قصصه نزوعاً واضحاً إلى استثمار التّناصّ الدّينيّ، وتحميله بدلالة جديدة تتناسب مع النّسيج السّرديّ الذي يتعالق معه، وهو ما يتجلّى في قوله: "وأرى في المنام أني أذبحك، وبخروج الدّم يخرج ألمي"؛ وذلك في موازاة حلم سيّدنا إبراهيم، وهو يقول لابنه: "يا بنيّ إنّي أرى في المنام أنّي أذبحك." في رمزيّة الدّم للتّطهير، وكذلك نلحظ استثمار التّناصّ أيضاً في عبارة "لكنّك ستخذل قبل غياب الشّمس"؛ وهو ما يرشح من خلال تشريب نص من معنى نص سابق لما قاله السّيّد المسيح لبطرس: "ستنكرني قبل صياح الدّيك ثلاث مرّات"، ويهدف من خلال هذا الاتكاء إلى الاستفادة من الحاضنة الشّعبيّة والمزاج النّفسيّ الذي يرتاح لتلقّي النّصّ المقدّس لذا وظف هذا التّناصّ بما يحقّق انسجام القارئ وإحاطته بجوّ قريب من وجدانه وموروثه من ناحية، وفضلاً عن ذلك أراد أن يؤكّد احتمال الغدر؛ فالبشر خذلوا الأنبياء فما بالك بموقفهم من الآخرين.

كذلك في مجموعة قصص "غسق الآلهة" لا يغيب التناصّ وتمثّل الأسطورة في حكاية الملكة التي يأتيها فيل ذهبيّ من السماء ويدخل فيها لتنجب طفلًا يمشي عقب ولادته ويقول إنّه سيّد العالم معتبراً أنّ هذا الوجود آخر تجلٍّ له، في تناصّ منزاح عن قصّة السيّد المسيح المعروفة «وتتابع كالي: تحت الشجرة الوارفة جلست ماريا الملكة القرفصاء بعد أن حجبها الخدم عن الأنظار بستار خاصّ، وما كادت تنهض حتّى كان تحتها طفل تلقّته أيدي أربعة من الملائكة في شبكة نسجت خيوطها من الذهب ووقف المولود فجأة وتقدّم سبع خطوات، ثمّ صاح بصوت عذب: أنا سيّد هذا العالم. وهذه الحياة آخر حياة لي." في فتح النص على مفهوم آخر يغلق إمكانيات أخرى للحياة والتجسد مما يضع المتلقي في مواجهة واقعه لأنها آخر حياة له وفي قصّة "غبار الطلع" غبار أصفر وقاتل يحفّ بالمدينة التي تغتال مبدعيها بكاتم صوت عبر تكثيف حدث واقعيّ مثل مشهد اغتيال ناجي العلي حيث يبرز التناص في الإيماء لفعل الاغتيال وذكر لوحة تتضمن الجسد المسجى مع حامليه دون أن يصرح معتمدًا على التلميح للحادثة ليعبر منها إلى القضيّة العامّة وهي اغتيال بلد في الإحالة للحرب الأهليّة اللبنانيّة، غبار تتبدّى من خلاله ذاكرة الموت والدم في هذيان متقطّع لكائن تتشظّى ذاته المتهتّكة بفعل انكسار حلم ووافع جائر وعلاقات مهدّدة نشأت في واقع قاتم نسجت عبر التداعي الحرّ لأضغاث كوابيس تنبض بلاوعي كامن في أعماقه مثقل بالخيبة والهزيمة في زمان ومكان غائمين عبر حواريّات بين المرأة الحلم والرجل المتوهّج، وهما يخطوان بين الخراب لتكتمل أغنية الموت بانفجار يتساقطان بعده أشلاء. وفي قصّة "طائر الموت" تستمرّ ثنائيّة الحوار بين الرجل والمرأة، وهو يقصّ عليها أحزانه؛ موت الأمّ والصديق وعذاباته وكوابيسه ونبوءات الأعماق بنذر الموت التي تلاحقه هو الكائن الأعزل الذي يلتمس حناناً غامضاً. تستمرّ هذه الثنائيّة في قصّة "غسق الآلهة" والرجل الموزّع بين الأنثى الخارقة سليلة الحلم والأنثى الشرقيّة بنت المكان سليلة القهر والاضطهاد.

في أناقة اللغة وتألّقها عند صاحب "التموّجات" تتشال هطولات المعاني بزخم متتابع ومتصاعد في قدرة فائقة على التكثيف والترميز التي تعدّ من أهمّ ميزات القصّة القصيرة، حيث اللغة هي الحامل الإبداعيّ الذي يعتلي صهواته ليحلّق في فضاء الكلمة فارسًا في زمن الخنوع والخذلان، ليطرح السؤال الموقف: هل أنت مع الكلاب؟ أم مع الوعول الجريحة؟ تاركًا الجواب للتاريخ والضمير والوجدان.

"أتعرفين ما مشكلتك يا آلارا؟ لقد أفرغت بئرك باكرا جدا، وعليك ملؤها من جديد لو أردت الاستمرار في الرسم، لوحاتك الأخيرة بدت تكرارا لذات الفكرة" ... يبدو أن هذه النصيحة التي تلقتها آلارا الحسيني من أستاذتها في الرسم، هي نفسها النصيحة التي توجهها الدكتورة "لنا عبد الرحمن" لنفسها لكي لا تفرغ بئرها باكرا، لذا نجدها تحرص في رواياتها السبع على ألا تكرر الفكرة نفسها مرتين، حتى وهي في رواياتها تعاود تناول ثيمات الهوية والعوامل المؤثرة فيها، مثل الحرب والحب والفن. ففي كل مرة تلامسها من زاوية مختلفة، وفي "تميمة العاشقات" الصادرة في القاهرة 2023 عن الدار المصرية اللبنانية.

لنا عبد الرحمن

أحمد رجب شلتوت

حينما تصبح الحكاية تميمة تحمي العاشقات

الرواية تحكيها "زينة" التي تصفها الرواية بأنها القادمة من الغد، فعندما تسقط وتغيب عن الوعي لفترة، بعدها تفيق لتجد نفسها محاطة بست نساء، هن آلارا الفرعونية، آلارا الحسيني، ميري مجيد، آني داديان، رحمة، شمس الصباح، تقول حين تراهن: "وجوه لا أعرفها لكنها تشبهني"، ويقلن لها: "نحن جداتك يا طفلة"، تسمع حكاياتهن وتستحضر معهن أزمنة سحيقة وترتحل عبر أماكن عديدة، وعلى الرغم من ذلك تبدو الحكايات مترابطة، والنسوة نجدهن متشابهات في المصير، وكأنهن جميعا روح واحدة كلما غادرت جسدا بعدها انقضى أجله وانطوى زمنه، عادت لتواصل رحلتها في جسد غيره ينتمي لمكان وزمن آخرين. لذا فإن الحفيدة تصف جداتها بأنهن: "نساء مضت مصائرهن الغامضة في دروب عسيرة، ولم يتمكنّ من العودة منها"، حتى الأماكن التي تختلف باختلاف الأزمنة، نجدها دائما تواجه محنة ما، سواء كانت حربا ضروسا تهلك المدن، أو وباء يفتك بسكانها، هكذا تشابهت المصائر وغادرت الروح أجسادا فانية حتى استقرت بعد قرون في جسد الحفيدة، "زينة" "الباحثة عن ذاتها والراغبة في التحرر من سطوة الروبوت "رام" الذي برمجته بنفسها ليساعدها في كتابة روايتها، فإذا به ينقلب عليها ويفرض سطوته عليها محاولا استلاب إنسانيتها، فتصبح بحاجة إلى تميمة تدرأ عنها الخطر المحدق.

العتبات

يلحظ القارئ لروايات الدكتورة "لنا عبد الرحمن"، مدى إدراكها للقيمة الفنية والجمالية للعنوان، ويتذكر ما قاله "جيرار جينيت" الذي اقترح وظائف عدة للعنوان، منها الوظيفة الإيحائية، بمعنى أن يكون العنوان كاشفا عن متنه، بناء على الخصائص الأسلوبية والمضمونية للنص نفسه. ومنها الوظيفة الإغرائية، بمعنى أن يكون مثيرا للقارئ ومحفزا له للولوج إلى عمق النص. أي يطالب العنوان بأن يكون موجها للقارئ، وأن يكون مفتاحا يفك ألغاز النص ويستكنه أسراره كاشفا أبعادها الدلالية.

كذلك فإن قارئ روايات الكاتبة "لنا عبد الرحمن"

يلحظ وجود ظواهر فنية تتكرر في عناوين رواياتها السبع، وهي بالترتيب: "حدائق السراب، تلامس، أغنية لمارجريت، ثلج القاهرة، قيد الدرس، بودابار، تميمة العاشقات"، هكذا نجد أن الكاتبة لجأت إلى التنكير في العناوين السبعة، وجعلت خمسة عناوين منها ثنائية، وقد كان للعناوين كلها حضور داخل النص، كما سنرى على سبيل المثال في روايتها الأحدث "تميمة العاشقات".

وكما اهتمت الكاتبة بعتبة العنوان، اهتمت كذلك بعتبة التصدير، فاختارت له مقتبسا من الروائي الألماني جونتر جراس: "لا تمضِ إلى الغابة / ففي الغابة غابة / ومن يمضي إلى الغابة / لا يُسأل عنه في الغابة"، وهو مفتتح مناسب لحالة التيه التي تعانيها بطلات الرواية، ومنهن "زينة"، لكن زينة لا تلقي بالا للتحذير، فتمضي إلى الغابة وهي واثقة أنها ستعرف طريق العودة ولن تعاني التيه، كما سنرى.

تمائم العاشقات

تحكي الرواية عن سبع عاشقات لهن تميمة واحدة، لذلك يأتي ذكر التميمة بصيغة المفرد بينما العاشقات جمع، أي أنهن سيتبادلن الاحتفاظ بالتميمة، لأنها ستنتقل إليهن تباعا، والتميمة هي تعويذة من خرز أو من مادة أخرى تحوي طلاسم سحرية، وتنسب لها قوى خارقة تحمي من يحملها من خطر لا قبل له به، لذا فهو يعلق التميمة للاحتماء بها، والتميمة هنا قرط من الياقوت باركته الربة إيزيس وأمرت آلارا ألا تخلعه طيلة حياتها، لكي تكون محمية هي ونسلها من الأمراض ومن كل الشرور، مثل الحسد والحقد والغيرة، وقد تلت عليه الكاهنة دار تعاويذ وتمائم لتؤكد فعاليته، لكن كل الشخصيات الحائزة على القرط لم تجد حماية من مصيرها المحتوم، وهذا ما تيقنت منه زينة، وما كانت تدركه الساردة نفسها، فمثلا تشير إلى أن مراد أبقى القرط الياقوتي في حوزته ظنا منه أنه سيعيد له محبوبته آني، لكنه حينما أيقن أنها لن تعود أرسله إليها مع رسالة أبكتها ثم حرقتها وواصلت حياتها.

وقد انتقل القرط إلى أماكن عديدة ليصل إلى العاشقات، ففي الهند اشترته آلارا الحسيني من أمان، وقبل ذلك كان أمجد قد أهداه إلى ميري مجيد، وهكذا حضر ذكر القرط (التميمة) في مواضع عدة من الرواية، وقد حازته كل واحدة من العاشقات السبع، لكنه فشل دائما في أن يمنحهن ما أردن، ربما لذلك أرادت الساردة أن تستعين بتميمة أخرى، فلاذت بالتسبيع أو بالقدرة العجيبة التي يتمتع بها الرقم "سبعة"، فهو عدد أيام الأسبوع، وعدد ألوان قوس قزح، وهو رقم الحظ الحسن في الأساطير، وله مكانة كبيرة في كل الديانات، لذا استعانت به الساردة لتعزز من قدرة تميمتها، فذكرته في ثنايا النص غير مرة، مثلا حينما ذكرت الربة حتحور وبناتها السبع، كما قالت آلارا: "قبل إني سبع مرات سأحيا، وفي سبعة أجساد سأموت"، كما اختارت من بين ملايين العاشقات سبعا فقط هن زينة وجداتها الست، وهن يشكلن عنقودا روحيا واحدا، لذا لم تهتم الرواية بحكايات نساء أخريات، حتى لو ظهرن في حدث ما يكون ظهورهن عابرا، كما وجدنا في شخصية "دارا" التي تصف حياة الأخريات بالمملة، وترى في القصر سجنا، وكانت تنحاز للجسد، ونقيضتها آسيا ابنة آني وأم ميري مجيد، التي أجادت ترويض جسدها، وانحازت للروح، فآمنت بأن المسافات مجرد، وأنها لا تعني شيئا بالنسبة للروح ذات القدرة الخارقة على عبور المسافات، لذا وصفتها أمها آني بأنها ابنة "عنقود روحي آخر"، وكان هذا التعبير قد ورد في الرواية في موضع آخر، وعلى لسان زينة حين قالت: "ربما يكون المرء محظوظا بأن ينضم منذ اللحظات الأولى إلى عنقوده الروحي".

لكن التسبيع أيضا لم يسبغ حماية عليهن، فكان لا بد من تميمة ناجعة، وقد اهتدت إليها الحفيدة، وتتمثل في الحكاية. آلارا الأولى أدركت سر الحكاية، فقالت بتحسر: "لن يكتب أحد قصتي، ستظل مجهولة ما لم أحكها (...) وإن حكايتي ستظل محجوبة لألف عام وألف"، وقد شكلت حكايتها الخيط الأول، وقد اختارت الكاتبة أن تسمي فصول الرواية خيوطا فضية، تجدل منها الحفيدة زينة تميمتها الخاصة، فهي تتبع الخيوط، تواجه التجربة التي تخص أرواحا عتيقة، تعبر من أمامها فتحاول أن تستدعيها من ذاكرتها الأعمق (ذاكرة الأثير)، كما تسمع صوتا يهمس بأن الحفيدة تحمل بصمة الجدة وذاكرتها، لذا تسير خلف حكاياتهن نحو زمن موغل في القدم، لذا بدت زينة وكأنها تتذكر ما عاشته فعلا أكثر مما كانت تنقل ما سمعته من جداتها.

لهذا امتلأت الحكايات الست الأولى بالتفاصيل، ولجأت الساردة خلالها إلى تقنية "التلخيص"، بينما في الخيط الفضي الأخير الذي يخص "زينة" وحدها، قلت التفاصيل والتلخيص وزاد التكثيف، فقد تحررت من رام وامتلكت ذاتها، وأدركت أن "الضوء العتيق الصادر من الأرض منذ آلاف السنين ما زال مرتحلاً عبر الفضاء، وأن عليَّ الانتقال ملايين الكيلومترات لأعيش في زمن سابق". هكذا تصبح قادرة على التحرك بحرية بين المكانين، فتقول "أريد أن أعود إلى زمن كان الإنسان فيه يشع نورا مثل الشمس"، كذلك أدركت أنه في مكان ما يوجد الماضي كله، وفي مكان ما يوجد المستقبل كله، وأدركت أن "الأفكار كما الموسيقى كما الكلمات، حكايا حقيقية سرمدية لا تعرف حدودا".

هكذا كانت "الحكاية" وحدها هي التميمة المجدية، التي أسبغت على العاشقة حماية روحية ساعدتها في رحلتها، وفي تحديد هدفها وفي التحرر من سيطرة رام والآخرين.

الفنان التشكيلي سعد علي

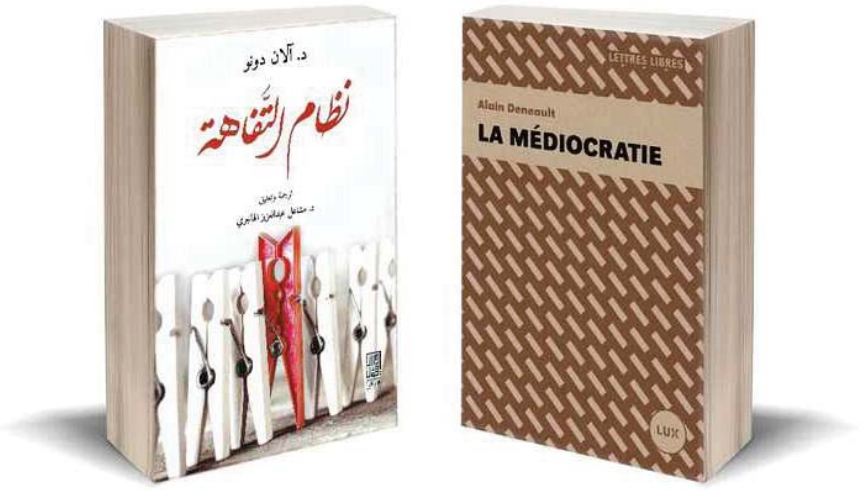
سعد علي يفتح باب الأمل ويحتفي بالشخصيات الهجينة

عدنان حسين أحمد

تحتضن مكتبة "رامون" في مدينة فالنسيا الإسبانية معرضًا جديدًا للفنان التشكيلي سعد علي. يضم المعرض الذي انضوى تحت اسم "الأمل" 25 عملاً تخطيطيًا مؤطرًا إضافة إلى ثلاث لوحات منفّذة بالزيت. وعلى الرغم من طغيان التخطيط باللونين الأسود والأبيض إلاّ أن الموضوعات والثيمات الأساسية لم تتغير كثيرًا فما تزال ثنائية المرأة والرجل مهيمنة، ولا يزال الحب متقدًا في عيون شخصياته الفارقة في عوالمها الرومانسية المتفردة التي لا تتخلى عن الحيوانات والنباتات وعناصر الطبيعة التي تتمثل بالأشجار والأنهار والبحار الواسعة التي تتلقف مراكب العشاق والمتيّمين الذين يجدون ضالتهم العاطفية فوق سطح القمر حيث تطوّقهم الزرقة من كل الجهات. لم يعد الفنان سعد علي أسير مشاريعه الفنية الكبرى مثل "صندوق الدنيا" و "أبواب الفرح والمحبة" التي اشتغل عليها طوال أربعة عقود أو يزيد خاصة أن تنقّل بين خمسة بلدان مهمة وهي العراق، وإيطاليا، وهولندا وفرنسا وإسبانيا التي استقر فيها لبواصل مشروعه الفني الذي يتصف بالتنوّع والغزارة والبراعة والتجديد. ولو انطلقنا، كمتابعين لمنجزه الإبداعي، من حديقة منزله وما يجاورها من منازل وحدائق وطبيعة مُشجرة لوجدناه يشتغل كل شيء تقريبًا ولا تفوته شجرة أو نبتة أو زهرة قرّرت ألا تتوارى بين الأغصان المتشابكة، وهذا الأمر ينسحب على الحيوانات الأليفة من قطط وكلاب وظباء وحيوانات أخرى هجينة يجترحها من ذاكرته البصرية المتوهجة ويقدّمها إلى متلقّيه العالمي الذي يعتقد أنه يستمتع باللوحة الفنية مهما كانت معقدة أو عصيّة على التأويل فهي أشبه بالقطعة الموسيقية التي يفهمها الإنسان القادم من جهات الكون الأربع، وإذا لم يفهمها كليًا فإنه يستسيغها أو يستمتع بها في أضعف الأحوال وهذا أبعد ما يطمح إليه الفنان سعد علي الذي تشرّب بثقافات متعددة، وأشبعَ ذاكرته البصرية بصور ومَشاهد كثيرة كافية لأن تغذّيه على مدى بضعة عقود قادمة. وحتى لو افترضنا أنّ ثنائية الرجل والمرأة أو العاشق والمعشوقة هما العمود الفقري للوحة سعد علي فإن التفاصيل التي تؤثث السطح التصويري للوحته هي من الروعة والإثارة والجمال بحيث تحفّز المتلقي على الغوص والإبحار في هذه المتاهات البصرية التي تطوق حكاية الحُب التي يتربص بها الغُذال والمتلصصون من مُسترقي السمع والبصر والمستطرقين الذين قادتهم أقدامهم إلى فضاءات والحب والبهجة والسرور.

لا يميل سعد علي إلى الاستعانة بوسيط آخر غير الصورة لكنه في هذا المعرض أراد أن يكتب ما يشبه القصيدة النثرية أو الخاطرة التي لا تتعدى مسار البوح الصريح فثمة شيء تعسّر على الفرشاة أن ترسمه فلاغرابة أن يستعين بالكتابة بوصفها رديفًا للصورة التشكيلية. ففي لوحة "الفيل والمرأة" التي أنجزها سنة 2011م يأخذ فيها الفيل بعض الصفات البشرية مثل اليدين والساقين وحتى العين الحانية التي نرى التماعها العاطفي الذي يغمر فيه وجه المرأة ولكي يحلّ هذه الإشكالية التي أوقع فيها المتلقي فأغراه بالنظر إلى ما كتبه إلى يمين اللوحة التخطيطية فقال الفنان الكاتب: "الفيل ذلك العملاق الرهيب / ذلك الوديع المواكب / لأرجل الطيور المسافرة / وزارع الأمل في مزرعة الوحدة / ذلك الفيل الذي أحببتهُ / ولم أرَه في حياتي طليقًا / سوى في مزرعة الإنسان / هذا الجبروت المقتنع ببصمات يده / يحدّثني عن حُب رغباته". وثمة لوحة تخطيطية أخرى يأخذ فيها العاشق ملامح حيوانية هجينة وهو يحتضن محبوبته الأبدية بصراحة لا غُبار عليها ومع ذلك فإن الفنان سعد علي يحيلنا إلى جملة دبّجها إلى يمين الناظر يقول فيها: "خلود البشر . . . هو ما تخلّفه يداه على الأرض". وهو يعني كل ما يخلّفه الإنسان من منجزات عملية لكنه يقدّم المنجز الفني ويمجده فهو العمل الوحيد الذي يجعل الحياة أخف وطأة مما هي عليه، كما أنه يمنحنا الراحة النفسية، والإحساس بالخلود عمّا تتركه أنامل الفنانين ومخيلتهم المتقدة أبدًا.

حاول سعد علي أن يتماهى مع طبيعة المكان وينسجم مع اشتراطات مكتبة رامون التي تنظم أنشطتها الثقافية والفنية وخاصة توقيع كتب الأدباء والفنانين والنقاد الذين يتم الاحتفاء بهم على مدار السنة فلاغرابة أن يكون القسم الأكبر من لوحات هذا المعرض تخطيطية وغالبيتها تصلح لأن تكون أغلفة للكتب الأدبية والفنية والنقدية. ومنْ يُدقق في تفاصيل هذه التخطيطات ويتمعن بتقنياتها سيجد أنها تعتمد على الخط الواحد الذي لا يكرره الفنان ولا يمرّ عليه ثانية وقد توصّل إلى هذه البراعة بعد أن تمرّن عليها زمنًا طويلاً وصار هذا الخط سلسًا ومنسابًا ولدنًا مثل لدانة أصابع شخصياته المرنة المتمعجة وكأنها خالية من العظام تمامًا. كما اكتفت هذه التخطيطات باللونين الأسود والأبيض وحققت كل ما يصبوا إليه الفنان من مقاربات فنية كانت راكسة في أعماق مخيلته التصويرية التي لا تجد حرجًا في البوح، وكشف المستور، والتصريح بالأشياء اللامُفكر فيها أو التي يركنها العقل الجمعي جانبًا. جدير ذكره أنّ هذا المعرض سوف يُفتتح من قبل مدير مؤسسة الكتاب في مدينة فالنسيا، وهي ثالث أكبر مدينة إسبانية، في يوم السبت المصادف 18-11-2023 ويستمر لغاية 15 – 2-2024م ومن أبرز لوحات هذا المعرض هي "الفاكهة"، و "العاشقة"، و "فردوس المدينة"، و "موسم قطف التين"، و "الأمل"، و "باب الفرج".



العالم يسقط بين أيدي التافهين

عفاف مطر

إذا كنت تعتقد أن من يتحكم اليوم في العلوم والثقافة والتجارة .. الخ هم الأكثر كفاءة فأعلم أن مؤلف كتاب (نظام التفاهة) الفيلسوف الكندي آلان دونو لا يتفق معك، لأنه يعتقد أن العالم سقط بين أيدي التافهين. قد يتبادر الى ذهن القارئ أن المؤلف يتحدث عن مجموعة من التافهين الذين يحتلون مكانة مهمة ولهم القدرة على التأثير، لكن وبعد قراءة الكتاب سيتبين له أن الكتاب لا يتحدث عنهم ويعتبرهم مجرد نتيجة حتمية وطبيعية لنظام كامل، وقد يتفاجئ أنه يتحدث عن علماء ورؤساء شركات وخبراء أي شخصيات ليست تافهة أبداً. من يقرأ الكتاب أيضاً سيكتشف أن المؤلف لم يقصد كلمة (تفاهة) حرفياً أبداً وإنما المترجمة لم تكن دقيقة بما فيه الكفاية فآلان دونو كان قد كتب هذا الكتاب بالفرنسية والمترجمة استعانت بالنسخة الأصلية الفرنسية اضافة الى النسخة المترجمة الى لالانجليزية، والكلمة التي وضعها آلان هي -Mediocracy وهذه الكلمة لاتعني التفاهة وانما الشيء المتوسط المتواضع، أي الشخص الذي لا يمتلك كفاءة عالية ولكن في الوقت نفسه ليس سيئاً، والمؤلف أكد على هذا المعنى، ففي الصفحة 90 يقول : إن Mediocrity هو الاسم الذي يشير الى ما هو متوسط تماماً مثل ما يشير كلمة Superiority الى ما هو أعلى و -Inferior ity الى ما هو أدني، وبالتالي فالمؤلف حين كتب في العنوان Mediocracy فهو يحدد المتوسط بين الأعلى والأدنى، ويستشهد بمبدأ بيتر في صفحة 75 للتدليل على قصده بمتوسطي الكفاءة وليس التافهين الذين هم في المرتبة الدنيا، ويقول أن مبدأ بيتر يتيح للموظف متوسط الكفاءة وبحسب نظام العمل أن يترقى تدريجياً حتى يصل الى رأس الهرم ويشغل مناصب عليا في السلطة ويزيح من هم أعلى كفاءة منه وأكثر استحقاقاً. ومن هنا نفهم أن المؤلف لا يتحدث عن التافهين بل أصحاب الكفاءة العادية وكيف يساعدهم النظام على الوصول الى أعلى المراتب وحرمان من هم أفضل منهم، ويبقى السؤال لماذا اختارت المترجمة هذه المفردة ؟ قد يكون السبب تسويقي فإذا كان كذلك فقد نجحت من دون أدنى شك. في الصفحة الأولى يهاجم المؤلف الجامعات لأنها في النهاية تعطي شهاداتها لكل من يتجاوز الاختبارات النهائية. يضرب آلان مثالاً على أساتذة الجامعة، يفترض وجود أستاذ لا يحقق المهام المطلوبة منه وكل تلامذته متأخرين في مستواهم التعليمي، فبالتأكيد هذا الاستاذ سيتعرض للفصل وهذا أمر مفهوم ومفروغ منه، وعلى الجانب الأخر وربما في الجامعة ذاتها يوجد أستاذ يتمرد على البروتوكول الذي تضعه المؤسسة التعليمية لجميع الاساتذة، ويحقق نسب نجاح عالية، ويؤهل طلابه الى أعلى المستويات، هذا الأستاذ سيتعرض أيضاً للفصل لأنه تمرد ولم يلتزم بتعليمات الجامعة وهو بذلك أربك العملية التعليمية من وجهة نظر المؤسسة، على سبيل المثال ماذا لو استطاع الأستاذ عالي الكفاءة بتعليم طلابه منهج مرحلتين في سنة واحدة واجتاز الطلاب كل الاختارات وبتفوق، هنا ستجد المؤسسة التعليمية نفسها بموقف حرج، فعليها أن تضع منهج تعويضي للسنة القادمة، وبالتالي ستجد نفسها أمام قيمتين، الأولى أستاذ عالي الكفاءة وطلاب متفوقين اجتازوا منهجين في سنة واحدة، والثانية نظام تم الاخلال به وعليها وضع منهج تعويضي لا يستطيع كل الأساتذة الالتزام به، بطبيعة الحال ستنتصر الجامعة لنظامها وتمنع هذا الأستاذ من ممارسة التدريس بطريقة ذات جودة عالية وسيكون من وجهة نظرها أن الأستاذ متوسط الكفاءة الذي يلتزم بالمنهج ويحافظ على تفاوت في درجات الطلاب أفضل من الأستاذ عالي الكفاءة، وعليه سيتم ترقيته بصورة أسرع وسيصل الى رأس الهرم يوماً قبل الأستاذ عالي الكفاءة الذي سيظل ببعداً عن السلطة أو أنه سيجد نفسه مرغماً على الانضمام الى فئة الأساتذة متوسطي الكفاءة ويساير النظام، فالمقياس هنا الحفاظ على النظام وليس الكفاءة وهذا هو الـMediocracy ويرى المؤلف أن النظام الرأس مالي هو من يقف وراء هذه الأنظمة، كالمستشفيات التي تكافئ أطبائها الذين يكتبون أدوية لا يحتاجها المريض لصالح أرباح المستشفى وشركات الأدوية، أو محصلي الضرائب الذي يسعون وراء البسطاء لاستحصال الضرائب لتحقيق المزيد من الدخل وترك مؤسسات ضخمة وشركات مخيفة لأي سبب من الأسباب. ويركز آلان على الجامعات ويرجع لينتقدها بقوله أن الجامعات وبسبب التخصصات الدقيقة جداً وتركيزها على دقائق كل تخصص على حدة هي بذلك تخرج خبراء وليس مثقفين وذلك تلبية لاحتياجات سوق العمل وهذا على حساب التفكير النقدي، فالمثقف وإن تخصص بمجال معين إلا أن لديه الأدوات التي تؤهله لربط مجاله بمجالات أخرى. يرى آلان أن حصر الطلبة في مسارات تعليمية معينة بعيداً عن المسارات الأخرى سيجعله سلعة بيد الشركات التي تمول الابحاث والجامعات نفسها، ومع تطور الذكاء الاصطناعي قد يجعل الكثير من الطلبة يواجهون مستقبلاً مجهولاً، لأنه مقيد بمجال واحد إذا حل الذكاء الاصطناعي محله سيجد نفسه عاطلاً عن العمل. على سبيل المثال شركة كوكاكولا تمول أبحاثاً تثبت أن الكوكاكولا لا تسبب السمنة أو بعض شركات الأدوية تمول أبحاثاً للتخفيف من الأعراض الجانبية لأدويتها..الخ فالنظام الرأس المالي هو الذي يرجح المال على القيم العليا. الكتاب اكتسب شهرة عالمية، لكني أرى أنه لا يستحق كل هذه الشهرة، فمن ثلاث مائة وثلاثين صفحة لا توجد إلا مائة أو أقل هي المهمة، لغة الكاتب غير واضحة، المقدمة طويلة ومملة ولايحتاجها القارئ وتقع في ستة وستين صفحة. هناك كتب تحمل نفس الأفكار وتعد أهم من كتاب آلان دونو أبرزها كتاب عقيدة الصدمة للمؤلفة الكندية أيضاً ناعومي كلاين، فلغتها كانت أفضل من آلان وركزت على تأثير المال على السياسة والكتاب لا يتطلب من القارئ معرفة كبيرة بالاقتصاد والسياسة فهي تبسط المعلومات بشكل جميل ومشوق حتى أن آلان نفسه امتدحها في كتابه.

آلان دونو

التاريخ السرّي والمستقبل الغريب للكاريزما

جو زاده

ترجمة: مظفر لامي

في عام 1929، نشرت إحدى الصحف الوطنيّة الألمانية قصة مصوّرة تحت عنوان (أصبحوا أساطير)، تظهر فيها شخصيات لها تأثير عالمي، وكان من بينهم الرئيس الأميركي السابق وودرو ويلسون، والثائر الروسي فلاديمير لينين، والزعيم الهندي المناهض للاستعمار المهاتما غاندي، وإلى جانبهم كانت هناك صورة لشاعر ألماني منسي منذ فترة طويلة اسمه ستيفان جورج، الذي كان يُعرف بين أتباعه ومريديه باسم (Masterالسيد) كان جورج يبلغ من العمر حينها 61 عاماً، بلا مسكن ثابت، ولا معلومات كافية عن حياته الشخصية وماضيه، لكن ذلك لم يشكل مأخذاً عليه عند أتباعه، وبالنسبة لهم كان يفوق البشر؛ (أنا كونية) (عقل يمعن التفكير في كينونته)، وخلافاً لظروف جمهورية فايمار في ألمانيا، التي أصيبت بصدمة إذلال الهزيمة في الحرب، وانهيار الثقة في المؤسسات السياسية والثقافية التقليدية، كان جورج يبشر بواقع بديل من خلال كتب الشعر. حيث تسبح كلماته في بحار متلاطمة من اللاعقلانية، التي تصادف فيها آلهة وثنية، مصائر قديمة و(إمبراطورية روحية) يسميها (ألمانيا السرية) التي تغلي تحت سطح الحياة اليومية. باختصار، كان جورج يحلم بوهم سياسي يلح عليه باستمرار، يتمثل بمستقبل مستوحى من الماضي، يعيد أمجاد ألمانيا الغابرة، في المقابل، أبدى الألمان بأطيافهم السياسية كافة انبهارهم، غير أنَّ العديد منهم نأوا بأنفسهم لاحقاً نادمين.

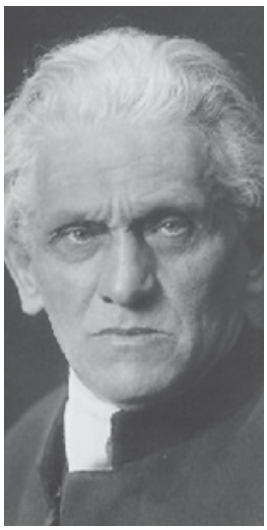
الثائر الروسي فلاديمير لينين

كان والتر بنيامين يتسكع لساعات حول حدائق هايدلبرغ التي يرتادها الشاعر، على أمل أن يراه. وبرتولد بريشت كتب في مذكراته اليومية (أنا أتحول إلى ستيفان جورج). الاقتصادي كيرت سينجر أعلن في رسالة إلى الفيلسوف مارتن بوبر (لا يوجد رجل يجسد الألوهية بشكلها الخلاق والأكثر نقاءً أفضل من جورج). في عام 1910 التقى ماكس فيبر، أحد الآباء المؤسسين لعلم الاجتماع، بستيفان جورج، ومن الوهلة الأولى وجد ما يثير فضوله، رغم عدم قناعته بقضيته التي شعر أنه يخدم بها (آلهة أخرى)، لكنه كان مفتوناً بسطوته الغريبة على أتباعه. وفي مؤتمر في فرانكفورت، وصف (الطائفة) التي كانت تزداد من حوله بأنها (طائفة دينية عصرية) توحدها على حد قوله (مشاعر العالم الفنية). في شهر حزيران من ذلك العام، كتب رسالة لأحد طلابه، وصف فيها امتلاك جورج سمات العظمة الحقيقية إلى جانب صفات أخرى مثيرة للسخرية، ومن أجل التعبير بدقة عن انطباعه عنه، أعاد إحياء تلك الكلمة التي لها ندرة وخصوصية استثنائية: الكاريزما.

كانت الكاريزما آنذاك، مفهوماً دينياً غامضاً يستخدم غالباً في صميم اللاهوت المسيحي. ويعود ظهورها لما يقرب من 2000 عام في كتابات بولس في العهد الجديد، حيث استخدمت لوصف شخصيات مثل يسوع وموسى المؤيدين بقوة أو بركة الرب. وهي مستعارة من الكلمة اليونانية charis، التي تشير بشكل عام إلى الشخص الذي حلت عليه النعمة والبركة. وكان رأي فيبر أنَّ الكاريزما لا ينبغي لها أن تقتصر على الأيام الأولى للمسيحية، بل هي مفهوم يفسر ظاهرة اجتماعية أوسع بكثير، وقد استخدمها أكثر من ألف مرة في كتاباته، مشيراً لأثرها في شتى مجالات الثقافة والسياسة، في الماضي والحاضر، وخصوصاً وبشكل واضح في حياة ستيفان جورج.

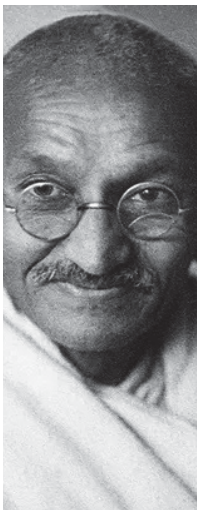
الرئيس الأميركي السابق وودرو ويلسون

في عام 1920 توفي فيبر، قبل وصول جورج لأوج قوته وقبل ظهور الدكتاتوريات الشمولية التي ستحدد أغلب الأحداث في القرن العشرين، لكنه كان قد شهد بالفعل ما يكفي لبناء نظريته عن الكاريزما. حيث اعتقد أنَّ إيماننا بالمؤسسات التقليدية والعقلانية يتداعى في أوقات الإرباك والأزمات، ويكون بحثنا عن النجاة والخلاص موجهاً نحو الجاذبية غير العقلانية للأفراد، الذين يخرجون عن المألوف ويتحدون الأعراف والقيم السائدة. ويكونون في نظر أتباعهم (غير عاديين) أو (خارقين) وحتى (خارقين للطبيعة)، وتحت تأثير شحنة ملتهبة من العاطفة، يضعونهم في المناصب العليا للسلطة. في رأي فيبر، أنَّ هذا النوع من قوة التأثير الكاريزمية، لم يتجلَّ فقط عبر روايات التاريخ ـ في الأديان والمجتمعات التي ظهر فيها الأنبياء والقديسون والشامان وأبطال الحرب والثوريون والمتطرفون ـ بل يتردد صداه في القصص التي نرويها لأنفسنا، وفي حكايات الأبطال الأسطوريين مثل أخيل وكو تشولين. وفي العادة تكون هذه الانفجارات الكاريزمية قصيرة الأمد وغير مستقرة. كتب فيبر (كل ساعة من وجودها تقربها من النهاية) لكن الأكثر تأثيراً بينها، يمكن أن تُنشئ عوالم، وتترك وراءها إرثاً من التقاليد والقيم الجديدة التي تُكرس بعد ذلك في هياكل السلطة الأكثر تقليدية. وفي الأساس، يرى فيبر أنَّ جميع أشكال السلطة تبدأ وتنتهي بالكاريزما؛ فهي التي ولدت ولا تزال الانفجارات العنيفة للتقلبات المجتمعية، ومن خلال هذه النظرة اعتقد أنه اكتشف (القوة الثورية الخلاقة) للتاريخ.



الشاعر الالماني ستيفان جورج

إنَّ التعريف السليم علمياً أو المتفق عليه عموماً للكاريزما، يظل بعيد المنال حتى بعد كل هذه السنوات من البحث في علوم الاجتماع، الانثروبولوجيا، علم النفس، العلوم السياسية والتاريخ، فقد اختلف الأكاديميون في تفسيرها وبلورتها واستخدامها، ولم يتفق لهم رأي، إن كان مصدرها يكمن في سمات القائد القوية، أم في العقول الحساسة للأتباع، وربما في مكان ما بين الاثنين، يمكن أن ندعوه بمجال الجذب. يعرف قاموس كامبريدج الكاريزما على أنها (قوة خاصة يمتلكها بعض الناس بشكل طبيعي)، لكن هذا الارتباط بالتأثير الفردي، يتعرض للانتقاد، باعتباره مجرد تعبير آخر مكرر عن الرجل العظيم، يتجاهل الكثير من التعقيدات المتداخلة. وفي كتابها (الكاريزما وخيالات القادة السود) ذكرت إيريكا إدواردز أنَّ هذا الرأي (منح القادة ذوي الكاريزما من فريدرك دوغلاس إلى مارتن لوثر كينغ، امتيازاً على الجهود الشاقة، وغير الموثقة التي بذلها الرجال والنساء والأطفال لإعادة تشكيل واقعهم الاجتماعي) مضيفة أنَّ هذا الاعتقاد غير النقدي بالكاريزما كمحرك للتاريخ، (يتجاهل محدوديتها كنموذج للحركات الاجتماعية، في الوقت الذي يعرض لنا فيه مدى قوتها الخطابية).



المهاتما غاندي

الكاريزما إذن مثل الحب أو الجمال، وربما تبدو في عين المراقب، إيماناً وحبّاً مُخبراً، يتم تفعيله على نطاق جماهيري واسع، خلال ظروف تاريخية معينة. وتبعاً لذلك، اعتقد عالم السياسة الأميركي الراحل سيدريك روبنسون أنَّ الكاريزما (قوة نفسية اجتماعية) ترمز للقوة المطلقة للشعب، الذي يُمثل بجماهير وضعت كامل تركيزها في فرد مختار واحد، يكون خاضعاً تماماً في علاقته معها، وملزماً بدوره في تفعيل إرادتها الشعبية التي ستختفي جاذبيته الكاريزمية من دونها. يقول سيدريك (في الحقيقة، الظروف الاجتماعية والخصائص الديناميكية النفسية والتقاليد، هي من تختار الشخصية الكاريزمية، وليس الأتباع بتأثير من الفرد واحد).

تنميط السرديات الأميركيَّة

محمد جبير

لم يكن التاسع من نيسان 2003 حدثًا سياسيًا أدّى إلى إزاحة نظام دكتاتوري، والإتيان بنظام بديل بدعم ورعاية دولية، وترحيب معارضة عراقية عاشت حياتها النضالية خارج البلاد، وتمكّنت من إيجاد الدعم الدولي للإطاحة بالنظام القائم آنذاك، هذه العملية في حدّ ذاتها، لم تكن متغيّرًا سياسيًا فقط، كما يتصوّر بعضهم، بل هو تغيير شامل في مجمل الحياة للإنسان العراقي، وتغيير نظرته للواقع، وتغيير قناعاته ورؤاه وتصوّراته للحاضر والمستقبل، ومراجعة تفكيره في الحقب الماضية من تأريخه العربي والإسلامي، بمعنى آخر، فإنّ هذا المتغير خلخل كلّ المفاهيم القيمية والعقائدية التي كانت سائدة قبل ذلك التاريخ، والتي أنتجت فريقًا مطمئنًا ومتجانسًا مع طروحات النظام، وفريقا معارضا وقلقا غير مطمئنّ مع تلك الطروحات التي كانت تقدم وفق توجيهات وتعليمات ترسم على ضوئها مؤسّسات الدولة آنذاك سياستها في التعامل مع المواطن.

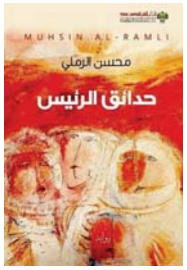
اختلّت الصورة بعد التاسع من نيسان، ليس على مستوى الفرد العادي وحده، بل على مستوى الفرد المبدع الذي يمارس الكتابة الإبداعية، فقد اتّسع البون الشاسع بين من كان يصف فعل التغيير بأنّه تحرير، والطرف الآخر الذي يصفه بالاحتلال وفق توصيف الأمم المتّحدة آنذاك. توسّعت الهوّة، واتّسعت لتنتقل من الاختلاف الاصطلاحي إلى الفعل الاختلافي المضادّ الذي يدعو إلى تصفية الآخر من كلا الطرفين، أو لنقل إلى شطب الآخر من فضاء الإبداع وعزله واتّهامه بأوصاف شتّى، هذه الإشكالية المركزية في نهاية الأمر أنتجت سرديات خاصّة تحمل خطابها الخاصّ، وهي كأنّها محاولة لإثبات الذات وتجاوز الآخر.

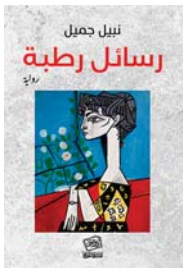
ذلك كلّه كان ناتجاً طبيعيًا لفضاء التغيير، وكسر حاجز الخوف من بطش النظام السياسي، وإطلاق فضاء الحرية للفرد في التعبير، ممّا شكّل حالة جديدة لم يعتد المواطن العراقي على التكيّف معها واستثمارها في شكل إيجابي، وإنتاج سرديات عالية المستوى تنطلق من هذا الفضاء الجديد، الذي يسمح في ولادتها بشكل طبيعي من خلال روح الجدل في إنتاج تلك النصوص، لكن ما نتج عن ذلك، في حقيقة الأمر، هو سرديات فوضى لا غير، وهذه السرديات يمكن لنا تأشيرها بإطارات محدّدة بمراجعة تلك النصوص التي صدرت في العقد الأول ونصف العقد الثاني من هذا القرن.

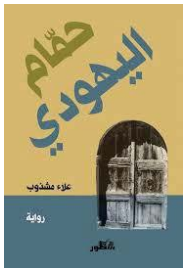
لكن على الرغم من الاختلاف الفكري بين الفريقين على المصطلح وتحديداته بين معارض ومساير، فإن النتاج السردي العراقي في هذه المرحلة بقي محتفظًا في توجّهاته الثقافية العامّة، كأنّ حدث التغيير السياسي هو حدث خارج النصّ، وليس في جوهر البنية المجتمعية للإنسان العراقي، فقد كانت تلك النصوص تسير في نمطية باتجاه واحد التقى فيه الفريقان، هو اتجاه الإدانة، فقد ركّزت النصوص التي كتِبت ونُشِرت، لا سيما في العشرية الأولى من هذه المرحلة وبشكل مكثّف، على نصوص الإدانة لمرحلة ما قبل التاسع من نيسان وما بعده.

إلّا أنّ هناك قلة من بين هؤلاء الكتاب خرجوا عن هذا التنميط السردي في كتابة النصّ الروائي، وذلك بعبور الكتابة من مرحلة ما قبل إلى مرحلة الما بعد، كأنّه يريد أن يؤكّد خطابًا سرديًا، مفاده أنّ الما بعد هو ناتج طبيعي للما قبل، وذلك ما نلمسه بصورة واضحة في رواية علي غدير "سفاستيكا"، و"الدولفين" لعدنان منشد، بينما ذهبت روايات لكتّاب شباب، ومن جيل الما قبل، لإدانة هذا الواقع الجديد، أو بصورة أدقّ ما نتج عنه من حوادث عنف طائفي أو مجتمعي، وهي سرديات اتّسمت ببنية سوداوية، والأمثلة على ذلك كثيرة، حتى تكاد تكون هي الغالب الأعم في التجربة العراقية السردية، إذ كتب في هذا النمط "ناطق خلوصي، أمجد توفيق، لطفية الدليمي، رغد السهيل، ميسلون هادي، برهان شاوي، عبد الزهرة علي، عبد الستار البيضاني، علي لفتة سعيد، حميد الربيعي، ضياء الخالدي، علي الحديثي، وارد بدر السالم، عباس لطيف، علاء شاكر، باسم القطراني، عزيز الشعباني، وآخرون".

وذهبت سرديات الما قبل إلى تكثيف جرائم النظام السابق المجتمعية أو الفكرية، مثلما فعل ذلك تحسين كرمياني في "ليالي المنسية" أو محسن الرملي في "حدائق الرئيس"، أو محمد غازي الأخرس في "القماصل الرئاسية"، بينما استثنت كتابات قلّة من الشباب نفسها في الكتابات السردية خارج نمطية كتابات الإدانة، لكن هذه الكتابات القليلة التي انفرد بها الكتّاب الشباب، استقطبت وحفّزت الكثير من الكتّاب الجادّين في إنتاج سرديات عراقية، إلى دعم هذا الاتّجاه في نتاجات جادّة ومتميزة تؤكّد الصورة الحقيقية للمنجز السردي العراقي، سواء تلك الأعمال التي انطلقت من الحاضر إلى التاريخ المضيء، أو بالعكس، أو تلك الروايات التي انطلقت من صورة الواقع إلى الواقع المتخيّل سرديًا وأجادت في ذلك، فقد كانت تجارب أرخنة النصّ السردي، لا سيّما تلك الأعمال التي صدرت في أوقات متقاربة من السنوات القليلة الماضية لكتّاب أكّدوا حرفيتهم في الكتابة السردية، تلك الحرفية القادرة على الإمساك بالمتلقّي لمتابعة التفاصيل البعيدة في الزمن الماضي، وبثّ عناصر التنويع والتشويق في المتن الحكائي السردي، فكانت تلك الكتابات إضاءة مشرقة في السردية العراقية للخروج من البنية النمطية إلى بنيات أكثر انفتاحا في السرد، فقد كانت إسهامة فيصل عبد الحسن في الرحلة العجائبية، وجابر خليفة جابر في نور خضر خان، ونزار عبد الستار في الأدميرال لا يحب الشاي، وكليزار أنور في السقائف الزرق، ومحمد خضير سلطان في شبح نصفي، والعابد في مرويته الأخيرة، هذا على حدّ علمي، وقد تكون هناك كتابات أخرى، بينما كان الشقّ الثاني من هذه الإشراقة في الكتابة عن الواقع المتخيّل، بعيدًا عن سوداوية الواقع المعيش، والذي تجسّد في أعمال وحيد غانم لا سيّما في روايته "الحلو الهارب إلى مصيره"، وحسن فالح في "شوبان الصدرية"، ونبيل جميل في "رسائل رطبة"، وعلي لفتة سعيد في "باب الدروازة"، وعلاء مشذوب في "حمام اليهودي"، وأعمال أخرى لكتّاب آخرين.







مجموعة اصدارات عراقية

صمت المبدع.. استراحةَ محارب أم قطيعة نهائيَّة؟

باقر صاحب

لا يزال الجدل مستمراً في الصحافة الثقافية العربية بشأن صمت الكتاب والمبدعين عن الكتابة، قد يكون صمتاً مؤقتاً أو دائمياً، حيث يجري ذكرُ أنّ غالبية الكتاب والمبدعين يمرون بحالة الصمت، بعضهم سمّوا تلك الحالة بـ" متلازمة الورقة البيضاء" أو "سدة الكتابة"، فضلاً عن مسمّيات الجفاف أو النضوب أو التوقّف أو الانطفاء، أو الاعتزال والقطيعة النهائية، أو ربّما يصحُّ أن نقول عنها؛ استراحة محارب.

بدءاً نتساءل؛ هل يعدُّ مرور المبدع أو الكاتب بحالة جدبٍ أو نضوبٍ، حالةً سلبيةً يُعاب عليها صاحب الشأن، والجواب الذي تحصّلناه من خلال اطّلاعنا على حالات غالبية الذين مروا بها، أنه قد يكون حالةً إيجابية، توفّر مساحةً لتأمل المبدع لمنجزه السابق، أو أنه قد يكون قاتلاً إذا استمر التوقف طويلاً من دون إرادة المبدع في ذلك، قد تصبح العودة بعده إلى الكتابة، ليس بالشيء الهيّن، يرافق ذلك قلقٌ ممضٌّ، من خشية الكاتب من عدم قدرته على تقديمه أفضل مما كتبه قبل التوقف، حينذاك يصبح السكوت الدائم هو الحال الأفضل من تقديم مستوىً هزيل، أو بحكم أن يصبح المبدع طاعناً في السن تتناهبه الأمراض، أو إحساسه بالشيخوخة المبكرة. ومثالٌ على ذلك القاص والروائي المصري الراحل يحيى حقي (1905 - 1992)، الذي يُعرف عنه بأنه توقّف عن الكتابة القصصية عام 1961 وعمره كان 56 عاماً، وأمضى بقية عمره في كتابة المقالات، وعند سؤاله عن ذلك أجاب بما معناه أن الكتابة القصصية تجهده، فتوجه إلى الكتابة المقالية، وهذا يعني أن ضريبة الإبداع باهظة الثمن على المبدع، بالشكل الذي يعني أن الأنواع الكتابية الأخرى، كالمقالة في حالة يحيى حقي أيسر من المواظبة الإبداعية.

يحيى حقي

تنيسي وليامز

رامبو

أمل دنقل

هناك من يرى من الضرورة تحديد وجهة نظرنا للإبداع، هل يتطلّب المران اليومي، كما الرياضي الذي يمارس هذا النوع من المران، كيلا يفقد لياقته البدنية، وفي حالة المبدع تتيسر له ولادة الوهج الإبداعي الفاتح لكتابة نصٍ جديد، أو البعض ينظرون للإبداع بأنه إلهامٌ، لا يعرفون متى يبرق ويرعد، وهنا نريد التوصل إلى أنه لكي نبعد عنا شبح التوقف الطويل عن الكتابة، ينبغي ممارسة المران الدائم، وهذا هو ديدن المبدع المحترف بدلاً من أن ننتظر وحي الإلهام، ونبقى متسمرين على مصاطب الهواة.

وضمن سياق حالات التوقف لفترة طويلة نسبياً، نُذكر حالة الشاعر المصري الراحل أمل دنقل (1940 - 1983)، إذ إن توقفه عن كتابة الشعر ثلاث سنواتٍ دفعه إلى التفكير بالانتحار، ويُذكر أيضاً أنه عندما نجح في كتابة الشعر بعد هذا الانقطاع ألغى من باله فكرة الانتحار.

وكذلك يُضربُ مثالٌ عن التوقف عن الكتابة، الروائي المصري الراحل نجيب محفوظ (1911 - 2006) وكان أمده خمس سنوات بعد ثورة تموز 1952. وقد عزا محفوظ سبب الانقطاع إلى أن الثورة : "قد حققت حينها ما كان يصبو إليه في أعماله الأدبية"، لكن البعض يعزونه إلى حرص محفوظ على صنع أشكال روائية جديدة، تختلف عما كتبه قبل الثورة.

وباستطاعتنا القول، إنه مهما كانت حالة القطيعة، سواء كانت لها نهايةٌ أو بقيت دائمية، فإن القلق يظل رفيقاً لجميع حالات المبدع، قبل كتابة نص، أو الانتهاء من كتابٍ جديد، وفي أثناء الكتابة وما بعدها، حين يأخذ ما أنجز طريقه للنشر، ولكن الخوف من التوقف الدائم عن الكتابة هو القلق الأكبر، إنه الموت المعنوي للمبدع، وهو ما يجعلنا نستعيد قول الكاتب الأميركي تنسي وليامز (1911 - 1983): "إنّ كلّ فنانٍ يموت ميتتين، ليس موته هو مخلوقاً مادياً فقط، وإنما موت طاقته الخلاّقة أيضاً، فهي تموت معه".

يمكن القول أيضاً، ضمن تداعيات هذه الموضوعة، إن هناك فارقاً كبيراً بين أن يكون هجر المبدع للكتابة متعمداً أو عفوياً، ففي الحالة الأولى، يكون المبدع قد استقل قطار اللاعودة إلى الكتابة، مفتوح الخيارات إلى اتخاذ مسارٍ آخر، مثل التحول إلى مهنةٍ جديدة. على سبيل المثال الشاعر الفرنسي الشهير رامبو(1854 - 1891)، الذي ترك كتابة الشعر وامتهن التجارة، أو قد يكون سبب الهجر المُتعمّد الشعور باللاجدوى من الكتابة، لقلة القرّاء وضآلة المبيعات، والتعامل التجاري لدور النشر مع الكتّاب، أو إنه يدفع ثمن ما تطبع له دور النشر. عدوى اللاجدوى منتشرة بين غالبية الكتاب، ولا نقول جميعهم، ولذا يتخذ بعضهم الهجر النهائي، وآخرون يراوغون هذه اللاجدوى، بقطيعةٍ مؤقتةٍ مع الكتابة والنشر، وهنا يتجلى معنى القطيعة العفوية، غير المسبوقة بقرارٍ صارمٍ بهجر الكتابة نهائياً، هي قطيعةٌ لأجل الخروج بتجربةٍ إبداعيةٍ مغايرةٍ للمألوف، وكتابٍ جديدٍ يلقى رواجاً أو يفوز بجائزة، طالما أصبح الفوز بها المعيار الرئيس للقراء بشأن جودة الكاتب وتميز صنعته الإبداعية. كما يمكن الانتصار على حالة استعصاء الكتابة، بالقراءة المركّزة لأهم التجارب الإبداعية قديماً وحديثاً، فالقراءة وقود الكتابة. كما أن الاندفاع، لمعايشة الناس بهمومهم وأفراحهم، وتدوين تلك المعايشة على شكل يومياتٍ، نواة مدهشةٌ لأفكارٍ جديدة، فضلاً عن السفر، ورؤية عوالم جديدة، يمكن أن يكونا أفضل مغذٍّ لتدوين تجارب إبداعية مغايرةٍ للمنجز السابق للمبدع، محققةً بصمة جديدة في راهن المشهد الأدبي في بلاده.

شيرين سبانخ

الفهم والتعبير في دُق ..دُق لشيرين سبانخ

ضحى عبدالرؤوف المُل

تجذب الكاتبة "شيرين سبانخ " حواس الطفل إلى عمق القصة التي تكتبها، وفق مهارة جذب الانتباه من خلال الحواس نحو متناقضات تسمح بتكوين فروقات، يستفيد منها الطفل لفهم ما يحيط به، بشكل بسيط وهو شرط أساسي للتعلم عند الطفل تحت مفهوم جعلته رئيسياً تحت عنوان خاص " التكييف مع الظروف، تقبل الاختلاف" وفي هذا نوع من الاستدراك لأجل المتعة والفهم معاً ، في لحظات تشاركية هي نوع من تطوير لمدارك الطفل ، ولقدرته على تطوير الخيال والربط بين الشيء وما يتناسب معه. أو بين الشيء وضده كالخريف الأصفر ويميناً ويساراً وفتح وأغلق، وغير ذلك من المفردات التي وجهتها نحو المفاهيم الأساسية في الحياة، التي تُساعد في تطوير الحواس والانتباه لها .إضافة إلى المشاعر المتنوعة التي يستقطبها بطل قصتها "دق..دق " بعيداً عن المخاوف التي تطرأ على الحواس بسبب اختلاف الأحجام بينه وبين الزائر الجديد لغرفته ،والتي تساعد في تبديد مخاوف الطفل من كل شيء جديد . للتقليل من رفض الواقع وتقبل التعايش مع الآخر مهما اختلف في الشكل والحجم واللون للتمكين من مواجهة الاختلافات من خلال مغامرة تفاعلية جمعت فيها الكثير من المتناقضات والمفردات الخاصة بحواس الطفل ، وفق أسلوب نغمي بدأ من العنوان "دُق...دُق" فهل استطاعت فهم مشاعر الطفل بمختلف فئاته العمرية ؟ أم هي نوع من تبديد المخاوف لصعوبات سيواجهها الطفل من خلال الاختلاف والائتلاف مع الآخرين ممن يحيطون بنا ؟

تُشكل قصص الأطفال المحبوكة ذهنياً وفق عدة مهارات كالتي أدركتها الكاتبة " شيرين سبانخ" في قصتها "دُق ...دُق" الصادرة عن دار " هاشيت أنطوان "نوعاً من فتح التصورات الذهنية على واقع أكثر مماهو خيال ، فالخريف هو فصل يزورنا كل عام، وصوت قطرات الماء والانتباه لمفهوم الصوت وأهميته في معرفة الأشياء قبل رؤيتها، وفروقات الألوان بين الأصفر والأحمر والألوان الأخرى . أضف إلى قبول الأطفال مشكلة فقدان السمع، واستخدام سماعة الأذن . وتقبل المحيط لفكرة الإعاقة السمعية بإسلوب ثانوي، لحالة قد لا ينتبه لها الطفل السليم . إلا أنها موجودة من حوله ، وتقبّل الآخر من خلال التصورات في هذه القصة هو نوع من الاستكشاف للحواس وأهميتها والعناية بها . بل حتى التنبيه لوجودها من خلال القصص التي تُساعد في تنمية المعرفة من خلال شخصية بطل القصة هذا. لتحفيز الأفعال التي يقوم بها الطفل، وقد تجابه بالمنع

أو القبول عند الأهل من منظور التقبل للاختلاف، وطريقة فهم تصرفات الأهل مع الطفل، التي قد تجابه بالقبول أو الرفض من الطفل الذي يستنكر التكيف مع الظروف الحياتية التي قد يتعرض لها فجأة خاصة في الوطن العربي. فهل تُساعد قصة دُق ..دُق الطفل على الاندماج في المجتمع بشكل تتنوع فيه الفروقات بين طفل وآخر ؟ أم هو نوع من تحفيز المُخيلة وإثارة الفضول لاكتشاف فروقات الآخرين من حولنا والتعايش معها ؟ تُفكك "شيرين سبانخ" في قصصها الموجهة للطفل العقد الأكثر صعوبة في حياة الطفل، وهي التعرف على الآخرين الذي يُشكل الكثير من المخاوف عند الطفل الذي يعيش وحيداً في المنزل أكثر من غيره، وعند أصحاب الإعاقة من الأطفال. لتوسيع الأفق التخيلي، وتوجيه الهدف نحو قبول الآخر بمختلف فروقاته . لفهم المُحيط الاجتماعي بشكل أوسع ، وللدخول في بيئة مواتية للتعايش بشكل مرضي للطفل قبل سواه بطمأنينية تجعله يرى، ويسمع، ويحلل، ولا يخاف من ردة فعل الآخرين

ملف العدد المقبل

مدّاحون بلا حدود!

انقسمت أغراض الشعر العربي الكلاسيكي إلى الغزل والمديح والرثاء والفخر وغيرها، وكانت تتباين في صعود بعضها على حساب الآخر بحسب الزمان والمكان. وربّما كان لغرض المديح الشأن الأكبر في تاريخ الشعر العربي وأشهرها مدائح المتنبي لملوك وأمراء عصره. غير أنّ مدائح العصر الحديث أخذت بُعداً آخر، فقد مزجت بين المديح والفخر وحتى الغزل، فشعراء ما سُمّي بـ(قادسية صدام) و(أم المعارك) حاولوا أن يدمجوا الأغراض الأدبية كلّها في قصائد تكسّبية، في الوقت الذي يرى الكثير أنّ قصائد مثل هذه في العصر الحديث تعدُّ انتقاصاً من الشعر ومن الإنسان في الوقت ذاته، فأن يبيع الكاتب والفنّان نفسه من أجل الحصول على العطايا، بعيداً عن الفن، وعن قيم الإنسان، انتقاص من الإنسانية نفسها، لاسيّما وأنّ من يُمدَح، يُذبَح على يديه آلاف المواطنين بشكل يومي، إن كان في حرب أو سلم.

وإذا كنّا -حالياً- ننظر لهذه القصائد والنصوص المسرحية والأفلام والأغاني والكتابات الصحفية استجداءً وامتهاناً للفن نفسه، إذا كان من يمدح يتحدّث عمّن في بلده، فما الذي يمكن قوله عمّن يمدح رؤساء وملوك بلدان أخرى، ربّما لا يعرف أنّهم أنفسهم يقتلون شعوبهم، أو حتّى يمنعونها من الكلام، فهناك من تغنّى ببلدان أخرى في سبيل الوصول إلى مكاسب ليست أكثر من مادية.

فإذا كنّا نسمّي نصوص الحرب ومديح الديكتاتور نصوصاً تعبوية، فماذا نسمي مدّاحي سلاطين الدول الأخرى؟ وكيف نقرأ هذه النصوص إبداعياً؟

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
ch.editor@alsabaah.iq
www.alsabaah.iq
الأربعاء 15 تشرين الثاني 2023 العدد 5815 Issue No. 5815 2023 Wed 15 Nov