الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 6 كانون الأول 2023 العدد 5830 Wed. 6 . Dec. 2023 Issue No. 5830

اللعبة الفاشنستيَّة 02

حينما يعلن الكاتب عجزه عن الكتابة 04

الخياليَّة وبدئيَّة التفكير 06

الكتاب العربي في زمن الحرب 10

رؤية جمعيَّة لكتاب غير محدّد 11

الجمال والتأويل في الخط العربي 14

ch.editor@alsabaah.iq

في فهم التجريد

شعريَّة المرأة البشعة

اللعبة الفاشنستيَّة

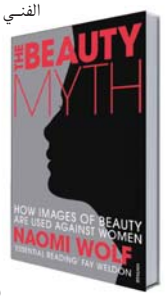
في تاريخ الجمال يؤكد جورج فيغاريللو في تصنيفه لأدوار الجمال من عصر النهضة الأوربية، قيام مفهوم الفردانية كعلامة راسخة في تطور مفهوم الجمال، ومخاضاته في التذوق الفني والتجارب الجمالية التي تبلورت عن مفهوم الاستطيقا والقبح والبشاعة بعد ذلك، وصولاً إلى أيامنا في توازن مفهوم الجمال والجمال الفني، في كل تلك المفاهيم (الجمال والقبح والبشاعة) في إطار علم الجمال (الاستطيقا)، وحصل هذا في عدة دراسات لم تفلح في تعريف القبح الجمالي (الاستطيقي)، إذ ساد مفهوم جمالية القبح، وهو إحدى طروحات ما بعد الحداثة.

عبد الغفار العطوي

نعومي فولف

جورج فيغاريللو

والمراد بالجمالي هو مفهوم الاستطيقا بصورته الشمولية حول مفهوم الجسد من جهة، ومفهوم فن التزيين باعتباره تمظهراً للقبح والبشاعة في الإطار الفني والمحتوى الأخلاقي من جهة ثانية، ويرجع ذلك إلى فلسفة الحب (الإيروس) التي سايرت وضع الفرد في تذوقه للجمال الفني منذ اليونان وروما القديمة، حتى صعود الطبقة البرجوازية في القرن التاسع عشر، متبنية العزاب والعاهرات، الذين سكنوا دائماً هوامش التاريخ (لور كاتسارو) من خلال الإيمان بالفردانية التي عززتها أفكار هوبز في (اللوياثان) وروسو في العقد الاجتماعي (لويس دومون)، وفي ما يسمى مقتضيات الفردانية، بيد أن اقتران القبح والجمال الاستطيقي في الأدبيات التي تناولت مفاهيم الجميل والقبيح والبشع، والتفاوت بينها في التعريفات لدى بعض الفلاسفة والمفكرين الغربيين، من إفلاطون نزولاً حتى ما بعد الحداثة، هي التي جعلت من التجارب الجمالية للمتلقي وتعرف بأنها هي نتاج التواصل بين النتاج والمتلقي، وتؤدي بدورها إلى خلق حالة من المتعة الجمالية لدى المتلقي، وبين علم الجمال، قد نبهت إلى أن التعارض في الاستطيقا (جمال قبح بشاعة) كان تعارضاً في القيمة الفلسفية للجمالية، وبرزت الايروسية كأحد أساليب الحكم الفني على ذلك (فياتشيسلاف شستاكوف) في المقارنة بينها وبين القيم الأخلاقية، ليتوج الحب والجنس والعنف ثقافة القرن العشرين على إثر الثورة المعرفية التكنولوجية التي استطاعت تهديم منظومة القيم الروحية والأخلاقية التي ورثها من العالم القديم، لتصبح المرأة من أهم ركائز المفاضلة في معيار الموازنة في القيمة الجمالية في الاستطيقا بين الجمال والقبح والبشاعة.



من يحدد معايير الجمال والقبح؟

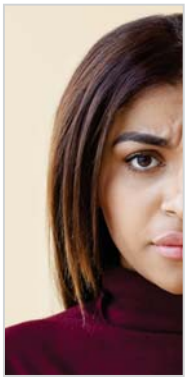
ما تعريف المرأة البشعة؟ يمكننا تعريف البشاعة لدى المرأة من خلال ما قالته النسوية الأمريكية نعومي فولف في كتابها (أسطورة الجمال) 1990 من صياغتها لمصطلح أسطورة الجمال، بأن الضغوط التي تدفع المرأة إلى الانصياع لمثل جمالية يستحيل تحقيقها بسبب الضغوط التي يدعمها الإعلان ووسائل الإعلام، تعرقل المرأة الحديثة في سعيها نحو التقدم الاجتماعي والسياسي، وهو ما كانت تراه فولف في انشغال المرأة بالوصول إلى الجمال وكره الذات، فينجم عن الفشل في ذلك لجوؤها إلى الجراحة التجميلية واضطرابات التغذية، من هنا تبدو بشاعة المرأة، وتؤكد جوليا كريستيفا في هذا السياق، أن الذات الفردية يجب أن تؤكد على استقلالها، وترفض كل ما يهدد إحساسها بالذاتية الفردية المستقلة، لكي تتخذ موقعاً لها في النظام الرمزي، ما يجعل التقزز يشهد على السيطرة الجزئية لها، فتؤسس لحالة من التذوق الاستطيقي للبشاعة، بمعنى أنها تتذوق ذاتها كمرآة لفرديتها، فالمرأة البشعة هي التي تعشق (إيروسية) ذاتها، وتعني مفاتن الجسد والعواطف، وتمتاز في حركة العشق لديها بالتلذذ والتقزز معاً، لذا فهي تلعب دور اللعبة الفانشستية في أنماط متفردة في لا وعيها، باعتبار الصلة قائمة بين الذات المعبأة بالاستقلالية، واللاوعي المسترسل مع تيار العنف المنسجم مع النظام الرمزي، واندفاعها نحو وسائل البشاعة التي فرضتها حياة ما بعد الحداثة، ومن ضمنها مسابقات ملكات الجمال، وخطوط الأزياء والموضة، وتحرير المرأة بما يعني تسليعها وعولمة جسدها، والربط المحكم العلائقي بين الجسد والزي، لدرجة ظهور مجتمع أطلق عليه مصطلح (الميل لكلا الجنسين)، ما سرع في وتيرة ابتكار المرأة لمفهوم (التشبه بالجنس الآخر)، وتبرز المرأة البشعة في مظهر اللعبة الفاشنستية التي ميزت مفهوم تسليع جسد المرأة المعولم.

ما اللعبة الفاشنستية؟ يبدو أن اهتمام ما بعد الحداثة بالجسد أظهر الفاشنستات كأحد مسوغات إبراز مفهوم (الجندرالحداثي والجندر ما بعد الحداثي)، وتسطيح ثنائية الجنس نحو الجنس الأحادي.

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

المرأة من أهم ركائز المفاضلة في معيار الموازنة في القيمة الجمالية

الفاشنستا: يمكننا أن نجد لهذه الكلمة العديد من المعاني والدلالات، ففي الإنجليزية تطلق على الشخص المتيم بالموضة، الذي لا يهتم بالماركات والعلامات التجارية العالمية، يبدأ تاريخ ظهورها في عقد التسعينيات من القرن الماضي، وتبدو الموضة صناعة وفنا في وقت واحد، والتساؤلات المختلفة التي تدور حول وجودها لم تسهم حتى الآن في نتيجة مقنعة عن كونها هي تحقيق المتعة، أو الرغبة في إخضاع المرأة، مهما يكن من وقوف النسوية ضد الموضة باعتبارها علامة بارزة في قمع المرأة، وعبرت سوزان فالودي في هذا المنظور أن الموضة هي ارتداد عن النسوية وصناعة تغير تكتيكاتها على نحو مستمر، لتجعل المرأة تظل دائماً مستهلكة مستأنسة، لكن حركة (البانك، أي الشعور بالتشرد، في سبعينيات القرن الماضي أثبتت تماسكها، وعدم التخلي عن الموضة والأزياء من خلال الاتجاه العاصف الانقلابي للمغنية (مادونا) التي أعادت توظيف الموضة والأزياء في حفلاتها الموسيقية الصاخبة الفاشنستية.



والمرأة تمر بدورة البشاعة في حالة انفلات مشاعرها من عقالها، ويظهر جيشان ثورتها في أجلى صوره الشعرية العنيفة المستبدة في هذا الموقف الذي أسميه (اللعبة الفاشنستية)، إذ تصل ذروتها في عقدة (الميديا)، وهي مأخوذة من عنوان لمسرحية كتبها يوريبدس كمسرحية تراجيدية يونانية بعنوان (ميديا)، مستنداً فيها إلى أسطورة (ياسون وميديا) بالعنوان (ميديا)، ويبدو أن معنى العنوان يدل على المهارة في السحر (فالميديا إذاً ساحر). تم إنتاج المسرحية 431 ق م وتعرضت للنقاش منذ ذاك الزمن، وتمثل صورة المرأة البشعة في قتل ولديها أمام زوجها (ياسون) لمجرد أنه هجرها لامرأة أخرى، فمفهوم (الميديا) قد تحول إلى عقدة المرأة المحبة لذاتها بشكل هستيري، فاللعبة الفاشنستية تضخم لدى المرأة الذات البشعة، لتصبح هي (سندريلا) تبحث عن فكرة اللامبالاة التي تؤهلها لنيل حلم زواجها بملك لم تكافح هي بأي مشقة للحصول عليه، إلا بسبب غباء غريماتها وحظها البشع. لقد أطلق الفيلسوف هيرش على هذه اللعبة (لعبة الحذاء المفقود للرجل المناسبة) بمغالطة سندريلا، لأن تأويل الحكاية يجعلها تتجه إلى مفهوم اللعبة.

مادونا — سندريلا

مثقفو الأفران

أحمد عبد الحسين

منذ القرون الوسطى وحتى مجيء هتلر، صُنّعتْ في أوروبا صورة لليهوديّ نمطيّة لا تصلح لشيء قدر صلاحيتها لكراهيته واستئصاله من دون شعور بالذنب. وحشدتْ لتكوين هذه الصورة وإدامتها وتلقينها مفاهيمُ دينية كَنسية ورؤى علميّة، فقد كانت هناك بحوث جامعية تتقصى دونية العرق اليهوديّ، وأخرى طبقيّة بشقيها الاجتماعيّ والاقتصاديّ نفَرتْ الجميع من اليهودي القابع في غيتو كارهاً المجتمع، والمشارك مع ذلك بفاعلية في استثمار أمواله وابتزاز الناس باعتباره مرابياً.

أطنان من الكتب والأعمال الأدبية والفنيّة، ومثلها عظات كنسية وجهود منظمات دينية علنية وسريّة كانت الوقود الحقيقيّ لأفران هتلر، وقبلها أفران الإسكندر الثاني قيصر روسيا ابتداء من سنة 1881 واستمرت لأربعة أعوام متتالية بما سمّي تاريخياً "مذبحة وارسو".

كلّ شيء كان مصمماً لقتل اليهود أولاً، ولإزالة الضمير أو الشعور بالذنب باعتباره عضواً فائضاً عن الحاجة، وكان التاريخ في طريقه لأن يُكتَب بتمامه ويختم عليه من دون أن يكون لليهودي صوت ناطق عنه، لكنْ فجأة ودون سابق إنذار حدثتْ المعجزة، وظهر العضو الضامر "الضمير" قوياً صلباً ليضع العالم كلّه في قفص اتهام ويخلق شعوراً عموميّاً بالذنب، إلى الحدّ الذي صار العالم بأكمله ذا ضمير "يهوديّ".

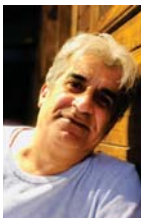
في حوار مع الفيلسوف بول ريكور، نجد أنّ العالم واقفٌ في وضع اتهام أبديّ منذ أن أحدثَ أفران هتلر، الجميع مذنب إلى أن يثبت براءته، لكنّ ريكور يحدد فئتين اثنتين سكتتا عن رؤية نيران الأفران، هما المؤسسة الدينية والمؤسسة الجامعية. كتب: "أين ومتى سُمع صوت الجامعة كمكوّن أساسيّ في المجتمع المدنيّ؟ لأن الجامعيين الألمان لم يبذلوا جهداً لإنقاذ اليهود". ويفرّق. وهو محقّ في ذلك. بين الحرب والإبادة بقوله إن الفرق الحاسم بينهما هو قتل الإنسان بحسب ما يكونه لا بحسب ما يفعله، فابن المقاوم مثلاً لا يصبح مقاوماً تلقائياً، ولذا فهو لا يُقتل، لكن ابن اليهوديّ يهودي بالضرورة فيجب قتله.

أحبّ ريكور وأقرؤه باستمرار، وأنا اليوم أقرأ له "الانتقاد والاعتقاد"، وأمامي مباشرة شاشة تلفزيون "الجزيرة مباشر" وقد جعلتها صامتة وأشاهد المحرقة التي يقيمها اليهود لأبناء فلسطين، لم ينشئوا أفراناً فهم لا يحتاجون إليها، أعطتهم أميركا قنابل، كل واحدة منها تزن فرناً كاملاً "وزن الواحدة أكثر من طنين"، وهي كافية لصهر كلّ شيء، الدم واللحم والعظام وحجارة البيوت وحديد السيارات في خليط واحد أسود متجانس.

مرّتْ عقود طويلة كانت أميركا وأوروبا تصنّع فيها صورة للعربيّ، تقليدية ونمطية لا تصلح لشيء قدر صلاحيتها لقتل العربيّ أولاً، ولاستئصال هذا العضو الزائد المسمّى ضميراً من نفوس العالم. وهي صورة اشترك في صنعها دينٌ وفنّ "سينما تحديداً" وأدبٌ وصحافةٌ وجامعات ووسائل إعلام ووسائل تواصل، بحيث ظهر أن كلّ ما أنتج خلال القرن العشرين مصمّم لجعل قتل العربيّ يمرّ بأقلّ خسائر ضميرية ممكنة من دون أنْ يعقب ذلك شعور بالذنب.

إذا كان هناك مثقفٌ عربيّ يجلس هذه اللحظةَ في بغداد ويشاهد بقلب محترق ما يجري، وأراد أن يعيد مقولة ريكور ليضع العالم كلّه في وضعية اتهام من أجل أن يؤنب ضمير هذا العالم، فسوف تتلقفه أفواه مثقفة تحفظ ولا تفهم، وعقول لم تتعب من اجترار المكرر، وأفهام اعتادت الشائعات علفاً لها، لتقول له: أنت تؤمن بنظرية المؤامرة!.

وفي هذه الجملة السخيفة المضحكة ثلاث كلمات فقط "تؤمن بنظرية المؤامرة"، لكنّ فيها ثلاثة أخطاء جوهرية ضحكوا فيها على المثقفين "العميقين" ولحسوا عقولهم، فالمسألة لا تتعلق بالإيمان، لأن المؤامرة ليست عقيدة، وهي ليست نظريةً، بل هي فهم لحدث، والمؤامرة هي الاسم الآخر لتصنيع كل صورة نمطية يراد منها تأسيس فرن للبشر لا للصمّون!.



الكتابة وليدة القراءة المتجدّدة المنتظمة

يؤكّد الكثير من النقّاد على أنّ الكاتب لديه كتاب أو كتابان في حياته الإبداعية، وما دونهما تكرارات ربّما تتفوق- نادراً- أو تكون بمستوى أقل، أو تساويهما في الإبداع.

غير أنّ التساؤل الذي غالباً ما يؤرّق المبدعين، وهو ما الذي عليهم فعله ليكونوا متجدّدين مع الأجيال الجديدة، أو مواكبين لما يطرأ على الأدب والفن وغيرهما من تجارب مختلفة عن تجاربهم.

ومن ثمَّ هل هناك شيخوخة في الإبداع؟

أغلب الكتّاب يصرّون على أن يستمروا في الكتابة حتّى وإن كرّروا أنفسهم بكتب عدّة، أو تنحدر نصوصهم لمستويات أقل بكثير من بداياتهم... فهل على الكاتب أن يبقى يؤلّف أبداً؟ وما الذي يمكن أن يوقف الكتّاب عن الكتابة؟

البصرة: صفاء ذياب

التكرار والمستويات الأقل إبداعاً

حينما يعلن الكاتب عجزه عن الكتابة

تكرار غير محسوس

الشاعر والمترجم العراقي هاتف جنابي يرى أنّ هذا سؤال قديم متجدّد لا مفرَّ من مواجهته سواء على صعيد الكاتب ذاته أو خارجه. إذا افترضنا أنّ هذا السؤال مؤرّق للكاتب الذي يطمح إلى إنجاز عمل ذي أهمية، وتحقيق رغبة، بل نزعة داخلية- وجودية، تتعلّق بالسقف الإبداعي المبتغى من قبله، فإنّه سؤال غير بريء دائما خارج نطاقه. استناداً إلى حسن النوايا، المتلقّي يرصد، يتابع، ويلاحق الكاتب ويتوق إلى ما هو جديد ومثير، ولا يريد لكاتبه أن يحيد عن المستوى الذي جلب انتباهه من خلاله، بعد قراءة أحد أعماله مثلاً، حتّى عدّه أحد كتّابه المفضّلين. وبغضّ النظر عن حرص ودرجة طموح وطقوس الكتابة لدى هذا الكاتب أو ذاك، يبقى السؤال قائماً: هل الكاتب (شاعراً وناثراً) يكرر نفسه، وإذا كان الجواب بنعم، فلماذا لا يتوقف عن الكتابة احتراماً لنفسه؟ يرى قسم من الشعراء والكتاب والنقّاد أنّ الكاتب يلمع في عمل أو اثنين والبقية عبارة عن نسج على منواليهما بطرق شتى، ولا ينقذ هذا الكاتب من براثن "خيبة المتلقي" أو "تنمّر الحاسدين والمبغضين" سوى سعيه الحثيث إلى عدم تكرار نفسه، بتفنّنه في عدم التكرار أو طمسه. وإلّا فكيف يمكننا تفسير هذا الكم من الأوراق المزّقة والمرمية إلى سلّة المهملات أسفل مكتب معظم كتّاب العالم المعروفين، من دون النظر إلى هذه الظاهرة بوصفها محاولة لعدم التكرار وكتابة ما هو رديء؟ ولعلَّ غابرييل غارثيا ماركيز خير مثال على ذلك. ولا ندري، ما الذي سنحصل عليه لو جمعنا تلك الأوراق المرمية؟ لو تابعنا دواوين قسم من الشعراء (بما فيهم كاتب هذه السطور)، وأخذنا مثال الشاعر المعروف تادؤوش روزيفيتش وكيف قام بمراجعة وتنقيح قصائده مراراً قبل إعادة طبعها ثانية وثالثة، بالحذف والإضافة، لأدركنا أنّه لا يوجد كاتب حقيقي في العالم خارج وطأة الخوف من التكرار، وتدنّي مستواه الفني.

ولا يرى جنابي أنّ "الإسهال" في الكتابة عادة مضرّة، تقلّل من فرص الوصول إلى الكتابة المتميزة. مقابل ذلك، "لا يمكنني عدّ نشر كتاب شعري أو نثري واحد طوال حياة الفرد (في عصرنا الراهن) سبباً لتسمية صاحبه كاتباً أو شاعراً. كلُّ كاتب يكرّر نفسه بهذا القدر أو ذاك، لكنَّ المتلقي لا يرى ذلك دائماً. مع ذلك، فكلُّ عمل لا يمكن، بالضرورة، أن يكون مطابقاً لما قبله. إنَّ تجربة ومهارة الكاتب لا تكمن، في مواصلة الكتابة بمستويات متقاربة من حيث الإبداع والأهمية فحسب، وإنما بجعل تكراره الذي لا مفرَّ منه، أحياناً، غير محسوس.

بلاغة الصمت

ويؤكّد الشاعر والمترجم اللبناني محمد ناصر الدين، أنّه كما أنَّ الصمت جزءٌ من الموسيقى، وهو رديف الصوت وقرينه وأحياناً يبزّه في السيمفونية، مثلاً على الكاتب أحياناً ولاسيّما الشاعر أن يصمت ويجعل هذا الصمت في صلب عملية الخلق الشعرية، فلتكن فترة الصمت هذه بمثابة غوص وتأمّل في الرحلة الداخلية للشاعر التي ينبع منها الشاعر، مثل تلك التفاعلات في باطن الأرض، الصمت الذي يصقل الجرح الوجودي إذا سلّمنا بأنَّ الشعر "جرحٌ من جروح الغيب". قال أدورنو مرّة "لا شعر بعد أوشفيتز"، لكن حتَّى في أوشفيتز كان ثمّة شعر، واليوم حين نشاهد ما فعله أبناء جلدته في غزّة قد يقول قائل فليخرس الشعراء، لكنَّ الشعر سيخرج من بين الأبنية المدمّرة ومن حاضنات الأطفال الخدّج. أقول طالما هناك وهجٌ في روح الشاعر يضيء له تلك الرحلة الأشبه برحلة الصوفيين "في الآفاق وفي أنفسهم" فليكتب. غداً سيسلبنا الروبوت الكثير من تجاربنا الإنسانية وينافسنا في الكثير من المواضع، لكنّه سيقف حائراً أمام شاعر وصف عيني حبيبته بعد كثير من الصمت والتأمّل بغابتي نخيل ساعة السحَر.

فعلُ الحياة

ويبيّن الناقد شريف حتاتة أنَّ الكتابة مشروع، أو هكذا ينبغي أن تكون، وإذا اكتمل مشروع كتابيٌّ ما، فإنَّ بعض الكتّاب يشعرون بأنهم أدّوا ما عليهم،

الكتابة فعل ضروري

وينبغي أن يتوقفوا، ولكنَّ بعض الكتَّاب قد يغيّرون وجهتهم في الكتابة؛ فالشعراء يتحوّلون مثلاً إلى الكتابة السردية والعكس، ومن هنا يمكن للكاتب أن يتجدّد بتجدّد المساحة التي صار يكتب فيها. ومع ذلك، فإنَّ إشكالاً آخر قد ينشأ من هذه الزاوية، لأنَّ "المشروع" قد لا يتجدّد بتجدّد الشكل الكتابي، فمن الممكن أن يعيد الكاتب نفسه وإن اختلفت الأشكال التي يكتبها. ولذا تبقى مسألة التوقُّف عن الكتابة وربطها بالمشروع رهينة إرادة الكاتب نفسه وصدقه مع ذاته وإخلاصه لمشروعه.

من منظور نقدي؛ قد يكون التوقّف عن الكتابة أفضل بكثير من أن يكتب الكاتب نصوصاً رديئة، أو لا تسير في الخط الذي سارت فيه نصوصه السابقة من الجودة والتميُّز، ولكنَّ هذا الرأي النقدي، أحسبه من الأنانية بمكان، لأنَّه لا يراعي حاجة الكاتب نفسه لأن يستمر، لأنَّنا ينبغي- في رأيي- أن نضع في الاعتبار أنَّ الكتابة فعل ضروري للكاتب، فحاجة أي كاتب لها هي كحاجته لضروريات الحياة؛ وهذا ربَّما كان سبباً رئيساً وراء استمرار كثير من الكتّاب حتَّى لو كرّروا ما كتبوه من قبل. الكتابة قد تكون مرفأه الذي لا يعرف غيره، وذاكرته التي يستأنس بها، وفعلاً للمقاومة لا يجيد غيره، ولعبته التي تغذّي روحه وبدنه في آن.. والدليل الوحيد على أنَّه على قيد الحياة؛ ولذا فالمطالبة بأن يتوقف إذا كانت نصوصه لا تلبي المتوقَّع منه، هو أمر من الظلم والأنانية بمكان، وأنَّ الاستمرار يظلُّ قرار الكاتب واختياره وحده، طالما أنَّ كتابته تبرهن كلّ يوم على صدقه ودأبه وإخلاصه، بصرف النظر عن المتوقَّع منها على صعيد القيمة الجمالية.

دائرة النار

هذا السؤال، يوجهه الروائي العراقي صلاح صلاح لنفسه، متسائلاً: متى يحين الوقت؟ "أنا اعرف أنَّ لكلِّ شيء تحت السماء وقت، للكتابة وقت، للقراءة وقت، للحياة وقت، للمشاريع العظيمة أو البسيطة وقت أيضاً، لكنَّ سؤال الكتابة يكاد يكون مؤلماً".

في إحدى المرّات وجّه إليَّ سؤال من طرف كاتبة، عن الأمر، فوجئت، في الحقيقة شعرت بالرعب، قالت لي إنَّه سيحين ذلك الوقت حتماً، الآن أو بعد الآن. عندما عدت إلى المنزل وإلى غرفة الكتابة تحديداً بقي هذا السؤال عالقاً في الذهن، تأمّلت المكان، اللوحات، الكتب، تأملت جهاز الحاسب والبرامج التي استخدمها في الكتابة، هل سينتهي هذا كلّه فعلاً.

في تلك الفترة- عندما بلغت الستّين- شعرت، وهذا حقيقة أنَّ وقت التوقّف قد صار قريباً، لكن لديَّ الكثير من المشاريع، هكذا كنت أفكّر ثمَّ هناك رسائل القراء تطالبك بالكتابة وأسئلة توجّه لك في كلِّ لقاء عن الجديد. تشعر أنَّك قد قطعت بعدم الكتابة- عن عالم الأحلام- من سيكتب كوابيسك، من سيكتب عن الشخصيات التي تجول في عقلك الباطن وتصرخ- في الأحلام- كنت مشوّشاً وقلقاً، لكنّني أعرف أنَّ وقت التوقّف قد اقترب.

عليك أن تدرّب نفسك، بأن تتابع الإصدارات الجديدة، عليك العزلة التي فكّرت فيها بامتياز الرحيل. المشاريع الجديدة ربَّما تبدو مجرّد أحلام فقط، لأنَّه يجب عليك التوقف، فما كنت تنجزه في عامين يحتاج الآن إلى خمسة اعوام. ثمَّ عليك أن تفكر بالجديد طبعاً، أن تخرج من دائرة النار التي كتبت فيها مشروعك كلّه والمشروع الجديد يتطلّب قراءات جديدة ورؤى وأحلام جديدة.

كلُّ روائي لديه مشروعه، إذا اكتمل تصبح الإضافات غير مجدية ولا تشكّل رصيداً، البعض يخاف من النضوب. عندما تشعر بالنضوب فإنَّ هذا يعني اكتمال مشروعك الروائي وعليك الخروج من دائرة النار وفي النهاية أنت بحاجة إلى الاسترخاء.

أكذوبة الإلهام

ويشير الكاتب المغربي أحمد بنميمون أنَّ للكتابة دواعيها المختلفة، ولا يملك الكتّاب بدوافع داخلية أن يتوقّفوا عنها متى ما شاؤوا أو إذا ألزمتهم ضرورة ما. فالكتابة الأدبية، إبداعاً كانت أم نقداً وتنظيراً، لها بالطبع ميكانيزماتها الخاصة، والكاتب الحق لا يملك أن يتوقّف عن ممارسته الإبداعية أو النقدية، وأتذكّر هنا ما قاله (خورخي لويس بورخيس) عن أنَّنا (نكتب لأنَّنا ببساطة نقرأ) فكأنَّ علاقة القراءة بالكتابة، هي بمثابة التغذية للجسد البشري، أو أيّ جسد حيّ، لذلك يرتقي مستوى المكتوب بمقدار ما يرتقي مستوى مقروء الكاتب، ويهزل، بل وحتى يرذل مستواه بحسب نوعية ما يقرأ، هذا مع تأثّر إقبال الكاتب على الكتابة بمحفزات خاصة وعامة، فشعوره بأن يكون هناك من يقرؤه يضاعف من إقباله على الانشغال بإبداعه تجويداً وتحسيناً.

ولكنَّ الأمر يدعو إلى اجتهاد مضاعف، بالنسبة للكتابة النقدية، فقد يعتمد كثير من الأدباء المبدعون، على ما يؤمنون به من معتقدات مثل الإلهام التي دلّت موقف كثيرين أنَّها معتقدات خاطئة، فلا إلهام هناك وإنَّما يكون التفوّق نتاج عمل مضنٍ، فمن يعمل أكثر ينتج أحسن، ولنا أن نطبّق هذا على الكتابة بنوعيها. والأمر نفسه حتّى في الرياضات البدنية جميعاً، فمن يبذل مجهوداً أكبر في التدريب هو من نراه يرقى للتكريم على منصّات التتويج.

أمَّا متى يمكن أن يتوقف الكاتب حتّى لا يكون مصيره ألاَّ يقدّم إلاَّ الأرذل والمتخلّف من الإنتاج، فهذا الأمر متعلّق بالكتابة الوظيفية التي بيّنتْ أنَّها تقوى وتضعف بحسب إقبال الكاتب على القراءة أو بعده عنها.

القراءة المنتجة

وبحسب الناقدة المصرية الدكتورة مروة مختار فالقراءة فعل منتج ومثير للأسئلة التي تحتاج إلى أجوبة تقنعنا وتفتح آفاقاً أخرى للتفكير، هنا تأتي مهمّة البحث والكتابة والإبداع لأنَّ القراءة الواعية محرّضة عليهم. بعبارة أخرى الكتابة وليدة القراءة المتجدّدة المنتظمة ومعها يختلف وعينا من كتاب لآخر لأنَّها فعل دينامي خلّاق.

أمَّا تكرار المبدع أو الباحث لنفسه يعني أنَّه توقّف عن فعل القراءة أو يقرأ بعقل مؤدلج يسقطه على ما يقرأ فتنتج عملية التكرار لأنَّ وعيه توقّف عند مرحلة بعينها. ومن ثمَّ سيكون الكاتب حيَّاً إذا استمرَّ في فعل القراءة، قراءة ما يختلف مع قناعاته ويغيّرها ويطوّرها أو يصحّحها أو ينمّيها بشكل عام إذا اتفقت معه، وبالتالي فإنَّ تكرار نفسك في بحث أو مقالة يعقبها تراجع إلى الخلف، وهذا يشي بأنَّك نسبت دينامية البحث النابعة من اختلاف النصوص التي تعمل عليها وأهملت دينامية وعيك المتغير بصفة شبه يومية.

يصنع العقل الإبداعي متخيلات في حين يجرّد العقل العلمي تلك الصناعة من متخيلاتها، وما بين الصناعة والتجريد يتموضع السرد وسيطاً معرفياً وتكون الخياليّة طريقاً إلى الواقعية التي بدورها تمنح العقل المعرفي مبررات العودة إلى السرد للإفادة منه كوسيط معرفي أيضاً. وما هذه العودة سوى حاجة فعلية إلى المستحيل من أجل فهم الواقع وإدراك ظواهره المضطربة والمتشابكة، يقول نورثرب فراي: "لا شك أنَّ الخيال ضروري للعلم التطبيقي والنظري، إذ من دون قوة بنائية في العقل لخلق نماذج التوقعات التي تدور حولها الفرضيات..

د. نادية هناوي

الخياليَّة وبدئيَّة التفكير

لا يستطيع العالم أن يصنع شيئاً لكن كل جهد خيالي في الميادين العملية لابد أن يصطدم بالاختبار العملي وإلا نُحي جانباً". ومثالنا الحي والشاخص على الخيالية ملحمة جلجامش التي تجلت أدبيتها من خلال خياليتها فصارت أمثولة كحكاية بطولية مصوغة في قالب شعري تسرد حلم الإنسان في الخلود جسداً. وتشكل (الخيالية) ركناً مهماً في التحبيك القائم على اللامحاكاة، وبها يتمكن السارد من صنع عوالمه المستحيلة واقعياً وعقلياً ولكنها مقبولة فنياً ومنطقياً. وليست الخيالية نفسها التخييل الذي أساسه المحاكاة وإنما هي تفند المحاكاة باللامحاكاة وتبني أساسها المنطقي من اللامنطقي. وليس هذا بالغريب أو المتضاد لأنَّ السرد في أصل نشأته هو اللامحاكاة التي بها صنع الحكاء القديم عوالمه السردية من اللاشيء.

وما وضعه أفلاطون وأرسطو بشأن محاكاة الفن للطبيعة استنساخاً وتنقيحاً إنما كان في مرحلة حضارية متقدمة بالقياس إلى المراحل التي فيها مارس الحكاء (الخيالية). ومعروف أنَّ الحضارة السومرية سبقت الحضارة الإغريقية في إنتاجها أول ملحمة في تاريخ البشرية هي ملحمة جلجامش التي فيها تصوير لعوالم تسبق زمن الملحمة بعهود طويلة وصفتها الملحمة بالعصر الذهبي. وهذا التصوير هو خيالية اللامحاكاة التي بالحبك تتحول إلى محاكاة وبمرور الزمن وتنوع أشكال التأليف الأدبي تضاءلت خيالية اللامحاكاة وتزايدت تخييلية المحاكاة. وكلما تقدمنا في التاريخ الأدبي تترسخ محاكاة ما هو ممكن ومعقول وكلما توغلنا في بواكير هذا التاريخ غدت لا محاكاة ما هو مستحيل وغير معقول بارزة وواضحة. ومن هنا عد نورثروب فراي كتاب التوراة كتاباً أدبياً لأنه يحكي عن حضارات كانت فيها الخيالية أساس التفكير.

وكثير من مظاهر عالمنا ما صارت حقيقة إلا لأنَّ أساسها خيالي، فالطائرة حلم إنساني كان في زمن السومريين خرافة حين وضعوا للثور السماوي أجنحة كبيرة ثم تجسد بشكل تجريبي عملي حين حلّق عباس بن فرناس بجناحين من ريش وشمع فأذابتهما الشمس وقضى نحبه. واستمر الإنسان في التخييل إلى أن تحول حلمه وتجربه إلى واقع علمي عند اكتشاف المعادن الخفيفة والمحرك النفاث. وهكذا سائر الأشياء التي نراها اليوم حقيقية كانت في أساس فكرتها مبنية على الخيال. وما دامت اللامحاكاة طريقاً إلى المحاكاة، فلا تعني خيالية الخرافة والأسطورة الاستحالة، بل الخيالية قول تعبيري عن فعل فكري في الكون والآلهة والأرض والسماء. والحاجة إلى التفكير هي التي أوجدت الخيالية التي بها تمكن الإنسان من محاكاة ما لا يحاكى، وبه استطاع جعل الواقع مفهوماً غير غامض وأصبح عقله الإبداعي يلهمه قول الخرافات.

ولقد قطعت الخيالية أشواطاً سردية وتعددت الأجناس فمن الحكاية الخرافية والفابولا إلى الملحمة

الحاجة إلى التفكير هي التي أوجدت الخيالية التي بها تمكن الإنسان من محاكاة ما لا يحاكى

والتراجيديا والكوميديا ومن الرومانس والنوفيلا إلى النوفل. وقليل هم نقاد الأدب الذين يبحثون في ملحمة جلجامش عن خفاياها بينما كثير عدد الآثاريين الباحثين في الحضارات القديمة الذين يجدون كل يوم جديداً في هذه الملحمة. وهذه مفارقة ليست غريبة إذا علمنا أنَّ عدد النقاد الذين يبحثون عن الخيالية في الميثولوجيا أو الذين جذبتهم الأسطورة هو قليل في الأعم الأغلب.

ونادراً ما نجد في هذا القليل من يولي الملحمة اهتماماً وفي منتصف القرن العشرين ذكر نورثروب فراي ملحمة جلجامش بشكل مقتضب ومن دون أن يسميها، وأكد أنَّ للآداب الغربية أساطيرها، قائلاً: "منذ مدة عثر أحد المنقبين في الشرق الأدنى على مخطوطة عمرها خمسة آلاف سنة جاء فيها أنَّ الأطفال لم يعودوا يطيعون آباءهم فنهاية العالم باتت وشيكة ومن الواضح أنَّ مثل هذه الأسطورة الاجتماعية تتأرجح من أقصى حد إلى أقصى حد من دون أي شعور بالتفكك فنحن أيضاً لنا أساطيرنا عن التقدم وهي أساطير من النوع الذي يفسر انتشار المحطات الفاصة والأبنية الفخمة في الضواحي والطرقات ذات الخطوط الأربعة التي انتشرت في الريف"، بالطبع خيالية اليوم ليست كخيالية الأمس، فما كان بالأمس مخيفاً ومقدساً صار اليوم تخريفاً يثير السخرية ولكن العقل الإبداعي قادر على أن يكيف خياليته بالطريقة التي تجتمع فيها البيئات والثقافات أصلاً وملحقاً لا كتناص فيه يكون للنص الحاضر وسيط إبداعي غائب، بل كإلهام يصنعه عقل لا حدود لخياله مما يعبر عنه ببرج بابل الذي صنعه الخيال البشري من الكلمات وحين انهار تبلبلت الألسن اقتراباً من السماء وعودة إلى الأرض فكانت اللغة الأدبية لغة طبيعة بشرية لا فرق فيها بين شكسبير وبوشكين أو غاندي ولنكولن.

إذن الخيالية هي بداية التكوين وهي نهايته، وهي اللعبة التي اتخذت من اللغة مظهراً، فكان الأدب وكانت أشكاله تتجلى فيها مراحله الخاصة. وكل مرحلة هي عاكسة للمراحل الأخرى فكما أنَّ الحكاية صنعت الأسطورة، فإنَّ الأسطورة صنعت الملحمة. وهكذا واصل الأدب التشكل شيئاً فشيئاً عبر تقاليد يسميها شتراوس ترقيعاً (بريكولاج) أي الجمع بين كسر وقطع متناثرة من كل ما تقع عليه يداه من حطام ونثار في قراءاته. ويظل الشكل الأسطوري مرتع الخيالية الأولى التي منها كان الشكل السردي مزيجاً من التاريخي والواقعي وفيه اللامعقول محتمل وممكن بمقاييس الأدب الخيالية. ومع تعقد الواقع المعيش تغدو الحاجة إلى الخيالية أكثر قوة وحدة وتطرفاً وجموحاً من مجرد تخيل ما هو محتمل في العالم الموضوعي. وأهمية الخيالية أنها تعيد التوازن وتفك الاشتباك من خلال اللغة سرداً وشعراً، ولكن السرد يحقق الخيالية بدرجة أوضح وأكثر قصدية في تحقيق الرغبة في الفهم وإزالة التضاد عن الوجود نظراً لترابط تحبيك الأقوال والأفعال وتناغم صوره التمثيلية تناغماً غير محصور ولا محدد في عالم كائن وإنسان مكين.

والذريعة في اللاحصر واللاتحديد هي الخيالية التي بها يصنع السرد من المستحيل ذهنياً ما هو محتمل لغوياً، كأن يلد الحيوان بشراً أو يخرج الإنسان من نار لاهبة بلا أدنى حروق. وهذه صور ومسائل أنتجها العقل الإبداعي فمهد بذلك السبيل للعقل العلمي كي يفهمها، بمعنى أنَّ العقل الإبداعي يوصل إلى العقل العلمي الذي هو مكمل له وملحق به. ولقد شكلت الخيالية الجذور التاريخية للحياة الدينية بمرحلتيها الألوهية المتعددة والكهنوتية الوثنية ثم كانت الخيالية سبيلاً من السبل المؤدية إلى بلوغ الفهم العقلاني للديانات السماوية.

وما بين الخيالية والعلمية يتشكل السرد فيغدو تارة واقعياً بالمحاكاة وتارة أخرى غير واقعي باللامحاكاة. وإذا كان التخييل السردي يستحضر بالمحاكاة كل تاريخ السرد، فإنَّ الخيالية السردية لا تستحضر بل تشتق من نفسها ما هو ليس منها ليكون متشكلاً خارجها، وهذا الاشتقاق يعني الاستحالة التي بالتشكل الخارجي تتحول من اللاإمكان إلى الإمكان. فالخيالية لا حدود لها، تجمع الإنساني بالطبيعي والحي بالجامد والسماوي بالأرضي وبتخليق خارق وجامح لكن ليس فيه غرابة أو عجب لأنه محسوب على وفق تناغمات غير مدركة.

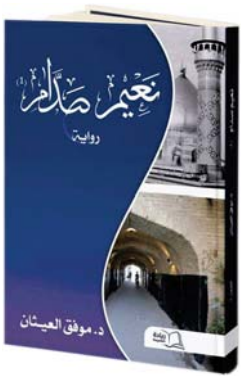
وتشي الخيالية وهي بهذا القدم والاتساع أنَّ في السرد دوماً ما هو جديد لم يجربه الإنسان ولا حاكاه. وبهذا الشكل تستمر الخيالية لصيقة بالإنسان أيا كانت درجة علمه ومهما تقدمت حضارته. وما اتجاه كتّاب الرواية والقصة اليوم إلى الاستعانة بالفواعل غير السردية وما اهتمام السينما بأفلام الرعب والأساطير سوى حنين إلى الخيالية وكتأكيد لحاجتنا العلمية إليها فضلاً عن الرغبة التي تدفع باتجاه تجريب اللامحاكاة التي بها تتسع الواقعية فتتجاوزها إلى اللاواقعية.

وتتعدى الخيالية نطاق الرمز والتغريب والعجيب واللامعقول لأنها حلم أساسه أمران متضادان هما الرغبة والرهبة. والعقل البشري الذي صنع الأساطير قادر على صنع غيرها حتى وإن عاش في ظل حضارة متقدمة ومعلوم أنَّ كل الحضارات كانت متقدمة في زمانها، تقول الدكتورة نبيلة إبراهيم: إنَّ "الإنسان مهما وصلت درجة حداثته لا تنقطع صلته بالأساطير القديمة، بل العكس هو الحاصل، وهو أن تزداد صلة الإنسان بالفكر الأسطوري ونتاجه بوجه عام مع تزايد درجات حداثته.. والإنسان القديم الصانع الأول للرموز والصانع الأول للشكل المتخيل". ومتى ما فَقَدَ العقل البشري قدرته على صنع الجديد كان ذلك إيذاناً بانتهاء ربط الماضي بالحاضر وأفول الحضارة، وهو أمر غير ممكن بما للعقل البشري من إمكانيات في صنع اللاممكن.

وما يجعل الخيالية محتملة في لا واقعيتها وممكنة في استحالتها هو أنها في الأدب شعراً وسرداً عبارة عن قوة إلهام تؤدي الاستجابة لها إلى المعرفة. وهكذا كانت الميثولوجيا أساس كل معرفة، ومنها صنعت الشعوب الأولى أساطيرها التي منها تشكل وعيها وهوياتها ومن ثم كونت حضاراتها. وإذا كان الأدب شكلاً من أشكال المعرفة، فإنَّ أعمق صور هذه المعرفة تقوم على الخيالية كمرجع لكل ما هو إنساني وحضاري، فيه يختصر تاريخ البشرية.

هشاشة النسق السردي في رواية (نعيم صدام)

رنا صباح خليل



أخذت السردية العراقية تدون الوجع العراقي في جميع مفاصلها، ما إن أزيل نظام الديكتاتور وتحرر الكاتب العراقي نسبيا من أثر الصدمة والذهول، وهذا يظهر واضحا وجليا في العديد من الروايات التي كتبت بعد عام 2003، حتى أصبح الروائي بلازم هذا الوجع الذي امتد سنوات طويلة في كل صوره، ومن الممكن اعتبار ما كتب في هذا الجانب أرشيفا مصغرا ورمزيا لتاريخ الفرد العراقي على مر ثلاثة عقود، تمثلت تاريخ سلطة دموية تمرست في امتهان الإنسان وإذلاله، ومارست عليه كل أنواع القهر والموت، وما نطالعه في الرواية التي تحمل عنوان (نعيم صدام)، الصادرة عام 2021 عن دار ريادة للدكتور موفق العيثان، لا يخرج عن هذه الدائرة التي أشبعت سردا وإفصاحا في موضوعات متشابهة، كان واعزها وهمها الأكبر الظلم السياسي والاجتماعي والاستبداد السلطوي لحكومة حزب البعث ومؤسساتها في العراق، وهذا يعني أننا قد استفضنا بهذه الموضوعة وبتنا نبحث عن طرق جديدة في طرحها، فما الجديد الذي يقدمه لنا الدكتور موفق العيثان حكايةً وأسلوباً وتقنية بناء؟ هذا السؤال الذي كنت أبحث عنه وأنا أقرأ، وللأسف لم أحظ بشيء سوى قصة شاب عراقي في مقتبل العمر يزج ظلما في السجون، ويتلقى شتى أنواع التعذيب الجسدي والنفسي، ويمر بمخاضات عسيرة واعترافات ليست صحيحة أدلى بها رغبا وخوفا كعادة هذه المواقف في الروايات، ثم بعد ذلك خروجه من المعتقل خاسرا لدراسته وحبيبته وموجعا لأهله ومحبيه.

كلامنا هذا لا يعني الاستهانة بآلام الناس وأوجاعها واستكثار لملمة شتاتها في رواية تتحدث عن واقع قاس بكل معانيه، ولكننا نبحث عن الأثر الفكري والأثر الوجداني الذي يترسب في دواخلنا بعد الانتهاء من قراءة الرواية، ونحن نتساءل هل لدينا ما نقوله في مناقشة طروحاتها؟ ذلك أن الرواية فن ثقافي بالدرجة الأولى، والكاتب الروائي يحتاج إلى وعي بعالمه، وهو هنا عالم متسع ومتشعب تعمره ثقافات وتداخلات، وعلاقات وصراعات، نشأت في فترة من فترات العراق العصيبة التي يتحتم على المبدع إدراك بنائها، لنجاح بناء عالم روايته، وأن تفتح القراءة لدى المتلقي ما تتشكل منه صيرورة جديدة تحرضه على إعادة التشكيل، عن طريق طاقة استحضار جاذبة يخلقها الروائي حين يخاتل القارئ بتنشئة عوالمه التي لا تخرج عن شروط الإبداع، بل تتماهى مع خط سير البناء الفني وتعي كيف تتشكل الذات والعالم من خلال ذهنية النص، بمعنى أن تكون هناك رؤية مسبقة لمجريات كل حدث، ففي هذه الرواية يتطرق الروائي إلى مسألة مشاهداته لزيارة الرموز الدينية المهمة والمؤثرة في المجتمع العراقي، أمثال السيد الصدر لضريح الإمام الحسين عليه السلام في كربلاء، ولكنه لم ينجح بربطها في ما يدور في الشارع من حمى أفكار دينية مستعرة، وما تجابهه تلك الأفكار من سطوة أيديولوجية مبطنة يمارسها النظام، أو محاولة توظيفها في خدمة الحدث المتمثل باعتقال بطل الروي، فجاءت بطريقة استذكار بسيط في ذهن ذلك الشاب لا أكثر، أي أنها لم تفتح الباب لإحساس المعاناة والتفكير العميق الذي يفلسف الشعور والمناقشة، خاصة أن الشاب المعتقل كان يستذكرها وهو في أشد حالات الامتهان والأسى، أما محاولة الكاتب في وصف المدينة وأجوائها وطقوسها لزج الرواية في خلق يوتوبيا تخرجنا من مأساة ذلك الشاب، فقد جاءت مفتعلة وينقصها المخيال، وذلك يعود إلى أن الكاتب لا يمتلك دمغته الأدبية، وليست لديه آفاق بينة في ما يخص المكان، الإنسان، الذاكرة، الحادثة وغير ذلك، وكل ما له صلة بطريقة أو بأخرى بالبيئة الثقافية في بعدها الواقعي، فجاء حديثه عبارة عن نقل مباشر لما يراه ويسمعه على طريقة من يتحدث في جلسة سمر، وهو ينقاد انقيادا في حكيه، يؤدي إلى ما تفعله الرياح في الكثبان، أي أنه يخلق تشكلا سرديا سريع التطاير، في حين أنه تجاذب في عمله الموروث الشعبي وقدمه على أنه من صنيع ذاكرة محلية بطرق عفوية، لو حاول بجدية النجاح باستثمارها لغة وفكرا وخيالا لمهد الطريق له إلى العمل التوثيقي الذي يتخلل الروي بشروطه الفنية، لا أن تقرأ الرواية ثم تجعد أوراقها وتهمل، لأنها من الناحية الفنية ضعيفة جدا، وهي بحاجة إلى اشتغال مكثف لتطوير أدواتها الكتابية، وفي النهاية أقول لو اكتفى الكاتب بالطرح السطحي لموضوعه الروائي من دون أن يتمسك بشيء من الجرأة الذكية، أي تحريك اللغة بإمكانات فنية قادرة على الإيحاء بسرديات يبتغيها الكاتب في عمله، فإنه سيقع حتما في المباشرة الصارخة بالضعف والرتابة.

الفن التجريدي يتم تناوله في كثير من الأفكار النظرية، البعض منها يتبنى فكرة (الفن للفن)، والبعض الآخر ينحو نحو تشبيه الفن التشكيلي بالموسيقى؛ حيث ينشأ العمل الفني من أنماط خالصة من الشكل واللون والخط، مثلما هو الحال في الموسيقى التي تتكون من أنماط صوتية. وهناك من لديه اعتقاد بأن الفن التجريدي يحمل بعدا أخلاقيًا، فهو يرمز عندهم لفضائل النقاء والقيم الروحية. وأخيراً ثمة من يستخدم مصطلح (التجريد) أو (غير التصويري) ليميز الفن التصويري عن غيره.

فهم الفن التجريدي

فلواريا باينزجير

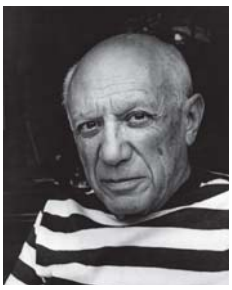
ترجمة: مظفر لامي

إحدى لوحات كاندينسكي

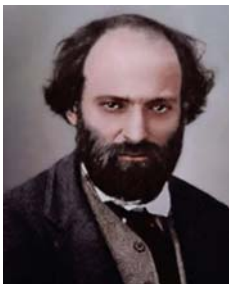
وعند بحثنا في مدى الاختلاف بين الفن التجريدي والتصويري، نجد أن الأول يثير فعاليات ذهنية مختلفة، ويتضمن أنماطاً مرئية تغلب عليها صفة العالمية والانتشار الواسع، في حين يتطلب الثاني النمط الأكثر محلية والأكثر إحاطة وتركيزا على موضوعة العمل. والملاحظ أن عقولنا تتبنى ستراتيجية أكثر استكشافية للبحث عن دلائل بصرية أثناء النظر في الأعمال التجريدية، الأمر الذي يؤدي لتحفيز المناطق الأكثر تعقيدا في أذهاننا. إن ادعاء فهم الفن التجريدي يشبه التظاهر بفهم غموض الكون الذي يتجاوز مداركنا. وعند تعلق الأمر بهذا النوع من الفن فإن المقاربة الأكثر ملاءمة، تكمن في تعلم حسن تقديره، وهذا يحدث حين نكون منفتحين بعقولنا وقلوبنا في استقصائنا عن قرائن في المشاعر والأفكار التي يثيرها فينا، ويمكن أن ندعو ذلك بالنهج العاطفي، لكن لابد من الإشارة هنا إلى أن الفن بصورة عامة، والفن التجريدي بصورة خاصة، يجب أن يُفسر من خلال سياقه التاريخي. والادعاء بأنه أحد أشكال الفنون العالمية، لا يمنع من كون الأفكار التي تقف وراءه، قد تم إنشاؤها - إلى حد كبير- عبر تراكم عوامل متقاربة في مرحلة زمنية معينة، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه بالنهج العقلاني.

بدأت الثورة الكبرى، والانعطافة نحو التجريد مع الحركات الفنية الحديثة المتمثلة بالفنانين الرواد في القرن التاسع عشر (كلود مونيه، بول سيزان، جورج سورات وغيرهم). وهؤلاء تولدت لديهم رغبة شديدة في الابتكار، ليس فقط بسبب عدم قدرة الفن الأكاديمي على تمثيل المجتمع الصناعي، بل لشعورهم بخطر الاختراع الجديد الذي سمي بالتصوير الشمسي. وفي الفترة التي أخذت فيها الصور الأولى للكاميرا تهدد دور الفنانين في تصوير الواقع، بدأ الفنانون المعاصرون رفضهم للمساحة التقليدية ذات الأبعاد الثلاثة، والاستعاضة عنها بمساحات مسطحة أو بقع لونية لإنشاء مساحة تصويرية جديدة. ثم أتى الجيل التالي ليثبت تطرفه وبحثه عن الإلهام بعيدا عن أوربا، وتحديداً في ثقافات القبائل الأفريقية المتوارثة. بينما اهتم فنانو المدرسة الوحشية مثل (هنري ماتيس أو أندريه ديرين) بالنظرية العلمية للألوان واستخدام الألوان الإضافية؛ لخلق التوتر على قماشة اللوحة. وبالنسبة للعديد من فناني المدرسة الوحشية، كان ذلك بمثابة نقطة انطلاق انتقالية للتطورات المستقبلية في أسلوبهم نحو التجريد.

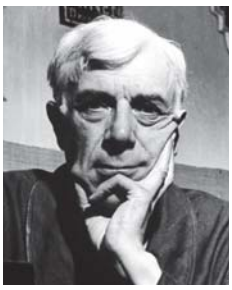
التكعيبيون جورج براك، بابلو بيكاسو وخوان جريس، اتخذوا أسلوباً جديداً لتصوير موضوع العمل في



بابلو بيكاسو



بول سيزان



جورج براك

فاسيلي كاندينسكي

أندرية ديرين

جورج سورات

كلود مونيه

خوان جريس

هنري ماتيس

طبقات من زوايا مشاهدة متعددة. لقد شجع أسلوب التكعيبيين الباريسيين في تفكيك العالم وإعادة تجميعه، العديد من الفنانين الآخرين، خاصة من دول مثل هولندا وروسيا، على المضي قدماً نحو عالم الأشكال، تاركين وراءهم مواضيع الأشياء أو المشاهد التي يمكن التعرف عليها. كان ظهور هذه الأنواع الجديدة من الفن التجريدي أو (غير الموضوعي) قد تزامن مع كارثة الحرب العالمية الأولى، وكانت بالنسبة لمبدعيها بمثابة ثورة معاصرة في المجتمع والوعي، أو هي انبثاق لنظام إنساني متغير.

كان تقييم اللوحة، حتى نهاية القرن التاسع عشر، يعتمد على قدرتها على تمثيل الواقع، ولهذا السبب كان الفنانون في الغالب، ينظرون للموسيقى على أنها فنٌ خالصٌ. أحد هؤلاء، الروسي المولد فاسيلي كاندينسكي 1866، الذي وجد أثناء إقامته في روسيا علاقة مهمة بين اللون والموسيقى. وكان الاعتقاد السائد أنه ممن لديهم ملكة الحس المزامن، تلك القابلية التي تمكن أصحابها من تجاوز النظرة المحدودة للألوان باعتبارها

خاصية بصرية للأشياء، والانتقال لربطها بأصوات ذات سمات ومستويات مختلفة. كانت لديه قناعة أن على الرسم أن يؤدي دورا روحيا مثل ما تفعل الموسيقى.

وعلى الرغم من أن كاندينسكي قد طور الأساس الفلسفي للفن التجريدي في وقت مبكر من عام 1909، إلا أنه كان مترددا في التخلي عن التصوير. في عام 1911، وبعد حضوره للحفل الموسيقي لأرنولد شوينبيرج، اتخذ عمله منعطفاً جديدا تماماً، إذ قام،

في الأيام التالية بعمل رسومات تخطيطية سريعة لهذا العرض، ثم خفف هذه الرسومات للحد الذي لم يبق سوى آثار للموضوع الأصلي في لوحاته. كذلك كتب (حول الروحانية في الفن)، وهي واحدة من أوائل الأطروحات التي دافعت عن التجريد في الفن التشكيلي، تناول فيها الغرض من الفن، وتأثير الألوان والأشكال في النفس البشرية، وقدرتها على إظهار (عواطف لا يمكن التعبير عنها بالكلمات).

اقتفى فنانون آخرون خطوات كاندينسكي نحو التجريد، لكننا لن نجد نماذج توضح التحول من الرسم التصويري إلى التجريدي بشكل أفضل من أعمال الرسام الهولندي بيت موندريان. فالملاحظ أن افتتان هذا الفنان بالأشجار قد طور لوحاته السابقة للمناظر الطبيعية، لكن استيعابه للتأثيرات التكعيبية جعله يعيد رسم أشجاره بأسلوب تجريدي، ثم بألوان أساسية لاحقًا، تحولت فيها الجذوع والأغصان لشبكة من الخطوط العمودية والأفقية، وعند اعترافه بتأثره بالطبيعة في أعماله أضاف (أسعى للاقتراب قدر الإمكان من الحقيقة، وأنا أجرد كل شيء من أجل الوصول لأصل الأشياء).

مع تغير الواقع الجيوسياسي بعد الحرب العالمية الثانية، تبدل المشهد الفني العالمي بشكل كبير. وفي وقت مناسب للغاية، وصل العديد من المهاجرين المرتبطين بالحركة السريالية مثل أندريه بريتون، ماكس أرنست ومارسيل دوشامب إلى الولايات المتحدة الأمريكية، الأمر الذي ترك تأثيرا كبيرا لهم في الفنانين الشباب في نيويورك مثل جاكسون بوبوك، مارك روثكو، بارنيت نيومان، أرشيل غوركي والعديد غيرهم، ممن صنفوا بـ(التعبيريين التجريديين)، مع أنهم لم ينتظموا رسمياً في حركة فنية. كانت لدى هؤلاء الفنانين ادعاءات روحية منمقة، وفي كثير من الأحيان يتعرضون للانتقاد بسبب أنانيتهم، لكن ينبغي ألاّ ننسى أن نيومان وروثكو كانا بمثابة استجابة لتاريخ عصرهما. لقد تم سحق الكرامة الإنسانية والتطلعات الروحية بالكامل خلال الحرب العالمية الثانية، وكان فنهم وسيلة استشفاء من صدمة هذه المأساة الكبرى للبشرية، ومثلما قال بول كلي في عام 1915 (كلما أصبح العالم أكثر خوفا، ازداد تحول الفن نحو التجريد).

الكتاب العربي في زمن الحرب

يقظان التقي

يعود معرض بيروت العربي الدولي للكتاب بنسخته (65)، الذي ينظمه النادي الثقافي العربي في موعد سنوي في نهاية كلّ عام، وانطلق في وسط بيروت، مركز (سي سايد)، على الواجهة البحريّة، ويستمر حتى 3 ديسمبر/ كانون الأول.

افتتح المعرض رئيس حكومة تصريف الأعمال في لبنان نجيب ميقاتي شخصياً بحضور مدني واسع، في تظاهرة ثقافيّة وسياسية واجتماعية تراكمت لعقود من السنين، وصادفت مراراً بظروف متفايرة، أدت في مراحل سابقة إلى تأجيل دورات عدة، كما لبنان المؤجل. يأتي الافتتاح في ظلّ أزمة الكتاب، وذلك بعد انقطاع ثلاث سنوات بسبب الظروف والأحداث الناشئة عن التحرّكات الشعبيّة بعد 17 تشرين 2019، والتدابير التي رافقت جائحة كورونا، وبسبب انفجار المرفأ المدمّر. وقد أكّدت رئيسة النادي السيّدة سلوى بعاصيري في كلمتها أنّ "العودة في هذا الظرف واجبٌ ثقافيّ معرفيّ"، وفي ذلك "التزام بصيغة لبنان الحضاريّة ومتطلباتها".

وعلى رغم الظروف الصعبة والقاسية التي تمر بها البلاد والمنطقة، وما يصيب غزة والجنوب من حرب إسرائيلية وأوضاع اقتصادية صعبة، وانهيارات بنيوية في لبنان ترمي بثقلها على البلاد والعباد، برز الإصرار من قبل النادي الثقافي العربي منظم المعرض على الاحتفالية بالكتاب مع عودة دور نشر كبيرة إلى نشاطاتها السابقة بمجامع إصدارات مهمة، عززها الحضور (النشري) اللبناني التاريخي، والناشط حضوراً في المعارض الخليجية الأخيرة، وتوسع سوق الكتاب العربية واستعادة المادة الورقية ثقتها بعد أزمة كوفيد-19، لاسيما في الصحافة الورقية على حساب شبكات التواصل الاجتماعي.

يبرز السعي الحثيث في دور النشر إلى استعادة الدور الريادي للبنان وللعاصمة بيروت في تحويل معارض الكتاب إلى مناسبة محورية، وإلى صناعة تستعيد من خلالها دور النشر دورها الإنتاجي، وتأثيرها في مساحة أوسع عربية وعالمية. لاسيما أنّ الكتاب اللبناني لا يخضع لبرودة العلاقات العربية مع لبنان في السنوات الأخيرة.

سبق افتتاح المعرض العربي الرسمي للكتاب الإعلان عن "معرض بيروت الدولي للكتاب"، وهو نسخة ثانية عن المعرض العربي بتقسيمات ملتبسة وتوجهات غير واضحة. تقسيمات انتقائية وصلت إلى معرض الكتاب الذي كان يُقام في بيروت منذ نصف قرن وأكثر، فصار معرضَين: واحد دولي، وآخر عربي ودولي، معرض لنقابة اتحاد الناشرين اللبنانيين برعاية وزارة الثقافة اللبنانية، والثاني للنادي الثقافي العربي، الراعي والمنظّم الرسمي للمعرض منذ عقود.

لبنان لا لبنان كما في السياسة والأمن والاقتصاد والسلاح. مبدأ وفكرة إقامة أكثر من معرض في بيروت والمحافظات إيجابي. لكن ليس في معرض تقليد في نسخة ثانية لن تنجح بالضرورة وغير مكتملة العناصر لاسيما في عاصمة تحرص على استعادة دورها وحضورها وكانت إقامته مغامرة غير مدروسة، أدت إلى تغييب دور نشر أساسية مثل "الساقي"، "هاشيت انطوان"، "الرافدين"، "دار التنوير" عن المعرض العربي لجهودها في إقامة النسخة البديلة وهي دور ناشطة جداً وغزيرة الإنتاج.

لكن كأنها أكثر كسراً لاحتكارية المعرض الأول في المنطقة العربية، غير أنها تشجع الناشرين والموزعين والمؤسسات الثقافية والتربوية على توسيع حركة النشر والترجمة، وتنظيم ورش العمل والمؤتمرات المصاحبة للمعرض، وتفعيل مفهوم القراءة واستجابة لمطالب عدد من دور النشر.

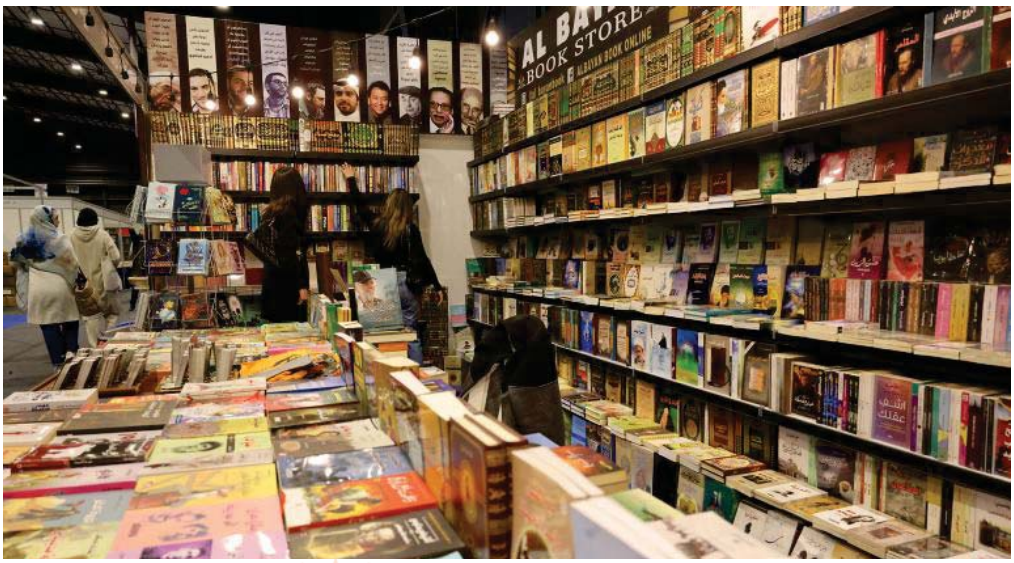
كانت جرت بعد التوترات (الجهويّة) في دورة المعرض العربي السابقة من تعبيرات حزبيّة/ شعبوية، لاقت معارضة سياسية في معرض لطالما كان مساحة إشراك واسعة لجميع المفكرين والكتاب والناشرين وموزعي الكتب والمكتبات في مساحة مفتوحة وغير إيديولوجية الطابع. لا شك أنّ معرض الكتاب العربي يمكن أن يكون أكثر غنى وتجدداً. الجديد هو التعبيرات الشبابية وعلى مواقع التواصل الاجتماعي، والحاجة إلى مواكبة التحولات والمتغيرات على اختلافها والتجريب الخلاق في وضع برامج وأسس غير بيروقراطية لمواكبة التطورات الحداثية. كما تأمين لقاءات وحوارات مبتكرة بين المثقفين والناشرين والقراء المدنيين لتعزيز دائرة التفاعل لتشمل المواهب الإبداعية الخبيئة وغير المكرسة، وإيجاد حلول لتوسيع رقعة التوزيع المحلية والعربية، وتوفير التفاعل والتواصل بين المبدعين والمفكرين والعلميين والمبدعين وطلاب العلم والمعرفة في مجالات متنوعة من خلال برمجة سلسلة للتواقيع أكثر من تحولها إلى كشكول من العلاقات الاجتماعية، أي اعتبار المعرض مكتبة متحركة يقصدها القارئ طريقة عفوية جاذبة وساحرة للكتاب من خلال عناوين واتجاهات حديثة في الكتابة التي تشمل ميادين الآداب والفنون، إذ يتولى النادي الثقافي العربي هذه السنة وحده من دون "نقابة اتحاد الناشرين" تنظيم المعرض، الذي يضم نحو 120 عارضاً من دور ونشر ومكتبات، مع استمرار غياب عدد كبير من دور النشر العربية عن الفعالية الثقافية.

ولم تغفل دُور النشر الإشارة إلى أنّ إصداراتها تأتي في لحظة يتعرّض فيها الشعب الفلسطيني إلى حرب شاملة.

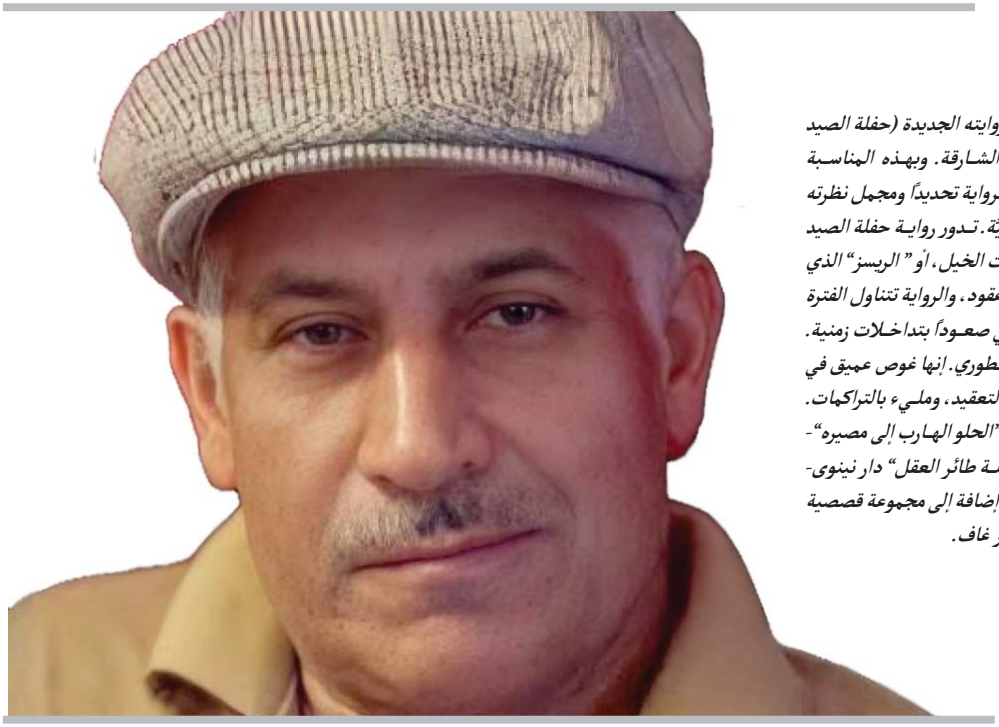
اللحظة الراهنة كانت مهيمنة على الافتتاح، إذ لفت المنظّمون إلى أنّ إقامة الدورة الحالية "تأكيد على دور بيروت كعاصمة للثقافة والمعرفة، وعلى التحدّي للعدوان الإسرائيلي في قطاع غزة وجنوبي لبنان".

كما حضرت صُور المسجد الأقصى والأعلام الفلسطينية في أروقة المعرض على نحو رمزي يعكس رؤية المعرض كنسيج قومي عربي، بالإضافة إلى تثبيت لوح أبيض دوّن عليه روّاده كلمات عبّرت عن دعمهم للنضال والمقاومة في فلسطين. تبقى إشكالية أسعار الكتاب في بلد منهار مالياً، أزمة فقد المودعين أموالهم في المصارف، وفي أزمة فقر وترتيب أولويات لا تستجيب لأجندة شراء الكتاب مع الارتفاع الكبير في سعر الدولار بالنسبة لسعر الليرة اللبنانية، لا أحد يُنكر إذن أزمة الكتاب والنشر، في انتظار انفراج الأوضاع وإيجاد الحلول. إذ إنّ "الوضع مأساويّ" بكلّ معنى الكلمة، ولا بدّ من توفّر "خطّة إنقاذية" لمعالجة الوضع. وكان لافتاً خبر توقيع الاتفاقية بين البنك الدولي والحكومة اللبنانيّة لدعم الصناعة الثقافية في لبنان. كما علم أنّ التمويل سيكون من الصندوق الائتماني المخصّص للبنان لدعم العاملين في المجال الثقافي، ما يساعد على استعادة الحياة الثقافية وتزويدهم بالحوافز للاستمرار في الإنتاج الثقافي ويساعد على استعادة المدينة حيويتها وهي المعروفة بكونها مركزاً ثقافياً على المتوسط لكن حتى الآن لم يرشح أيّ شيء عن طبيعة هذه الاتفاقية، وشروطها وتقديماتها والجهات المستفيدة منها.

بالانتظار، لا بدّ من الاستمرار والمثابرة والصمود، لاسيما مع الكتاب العربي في زمن الحرب، حتى مع الحنين إلى زمن العلماء الذين يفاخر بهم العرب مثل ابن سينا/ الرازي/ الحسن بن الهيثم/ الكندي/ الفارابي/ جابر بن حيان/ عباس بن فرناس/ ابن بطوطة/ ابن رشد/ الجاحظ/ أبي العلاء المعري/ الطبري/ الخوارزمي/ ابن باجة/ ابن طفيل/.. ومراجع من الذاكرة في زمن الإلحاد الثقافي والأرض التي يتم إحراقها.



جانب من المعرض



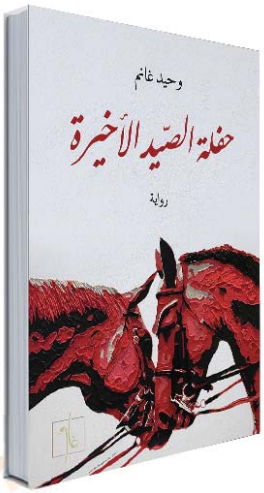
صدرت للروائي وحيد غانم روايته الجديدة (حفلة الصيد الأخيرة) منشورات غاف- الشارقة. وبهذه المناسبة التقيناه لنحاوره بشأن هذه الرواية تحديداً ومجمل نظرته إلى كتاباته ومفاهيمه الأدبيّة. تدور رواية حفلة الصيد الأخيرة حول مضامير سباقات الخيل، أو "الريسز" الذي شغل مساحة واسعة طيلة عقود، والرواية تتناول الفترة من 1948 في العهد الملكي صعوداً بتداخلات زمنية. يتخللها مساران: واقعي وأسطوري. إنها غوص عميق في تاريخ إنساني مهمل، شديد التعقيد، ومليء بالتراكمات. سبق للكاتب أن نشر رواية "الحلو الهارب إلى مصيره"- دار الجمل- و"الأميرة في رحلة طائر العقل" دار نينوى- و"أعياد الخفاش" دار غاف-إضافة إلى مجموعة قصصية بعنوان "أيام فاقد الحب" دار غاف.

وحيد غانم: «حفلة الصيد الأخيرة» رؤية جمعيَّة لكتابٍ غير محدّد

حاوره: نجاح الجبيلي

نبدأ بأهمّ عتبتين للرواية وهما العنوان والمقتطف، فالعنوان "حفلة الصيد الأخيرة" أو ما يسمى بثريا النص يفترض أنه يعزز الصلة بالمبنى الحكائي الذي يدور حول سباقات الخيل مع خلفياتها السياسية والاجتماعية وشخصياتها الفاعلة والهامشية، فهل هناك انزياح عن الثيمة تجلى في العنوان؟ أما بالنسبة للعتبة الثانية فهي المقتطف من الأنثروبولوجي الفرنسي كلود ليفي شتراوس وكتابه "مدارات حزينة" ما السبب لاختيارك إياه؟

أرى أنَّ اختيار العنوان بشكل نهائي يمثل لحظة نضوج العمل. قد تطرأ عناوين مختلفة أثناء عملية الكتابة، وهو ما حصل مع جميع كتاباتي بما فيها الرواية مدار الحوار. إلى وقت متأخر كنت أفكر بعنوان لصيق فرس معينة. أحياناً يكون علينا الانتظار طويلاً في الطابور للحصول على رغيف ساخن، وقد لا يواتينا الحظ أليس كذلك؟ وهكذا، بدا لي الاختيار النهائي أكثر بساطة، موحيًا، أقل وطأة، وفي آن معًا، جزءًا من نسيج الرواية. فإذا كان ثمة انزياح عن الثيمة الرئيسة فلربما يكمن في الجزء المرجأ منه أو المتخفّي وأحسب أنَّ الأمر متروك لخيال القارئ.



أما العتبة الثانية أو الاقتباس من كتاب مداريات حزينة فقد بدت لي العبارة مناسبة بشكل ما للإشارة إلى حكاية الرحلة الزمنية في الرواية. حكاية محمّلة بهواجس ثقيلة، ومحاولة اقتطاعها من تاريخها السوسيولوجي عبر مسار أسطوري. وهي إشارة بدت لي موحية بعد اقتطاعها من سياقها ومنحها مدلولًا جديدًا. في رأيي أنه عمل الروائي أيضًا: اقتطاع الأشياء ومنحها مدلولات مغايرة. ناهيك عن حقيقة أنَّ شيئًا من الأنثروبولوجيا يتسلل إلى كتاباتنا. تعلم أنَّ شتراوس صوّب سهام نقده لنظرة الأنثروبولوجيا الغربية التقليدية تجاه المجتمعات البدائية، لكن ذلك لم يكن هدفي بالطبع، إنما هي إشارة لتلافي المدلول التقليدي فحسب.

ما السبب في العودة مرة أخرى في روايتك الجديدة "حفلة الصيد الأخيرة" إلى ما أسمّيه برواية "الحقبة" التي تتعلق بفترة معينة في تأريخ العراق وهي الحكم الملكي، لكن أطرتَ الرواية بأحداث سباقات الخيل ورحلات البحث وقد سبق أن لجأت إلى رواية الحقبة في روايتك "الحلو الهارب..." التي تتعلق بحقبة الاحتلال الأميركي للعراق عام 2003؟

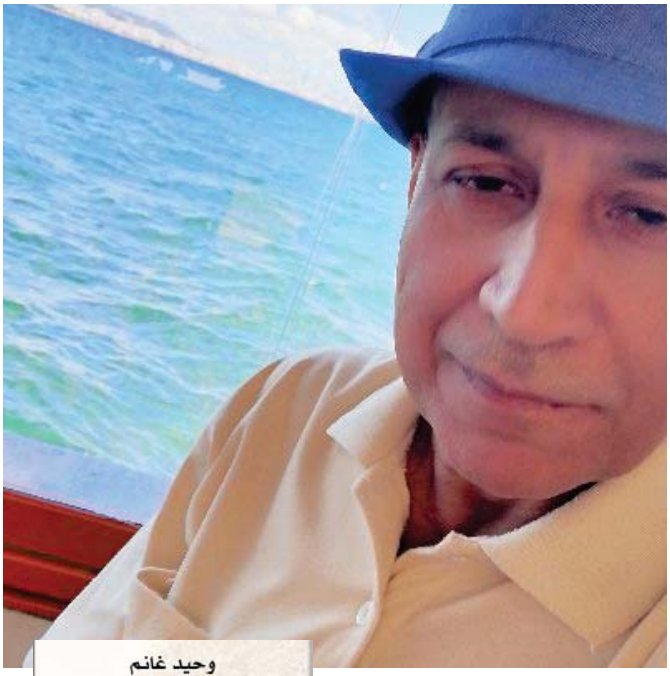
لم أفكر حين كتبت رواية "الحلو الهارب إلى مصيره" بأكثر من تناول لحظة راهنة آنذاك أملتها الضرورة

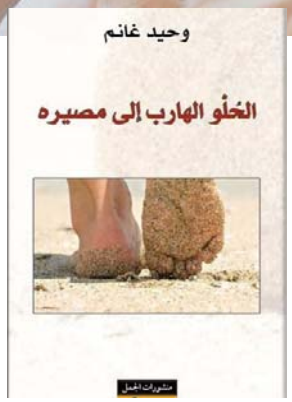
القاهرة، ومن زاوية تقليدية معينة، في مواجهة احتدام عنيف للحاضر وتصدّع لما يمكن تسميته بالقشرة الخاوية. إنَّ ما حدث لاحقًا من تغيير عنيف كان في جوهره انهيارًا مستمرًا، فإذا كانت رواية "حفلة الصيد الأخيرة" قد استمدّت ثيمتها من حقبة تاريخية سابقة فلأني عنيت بفترة تألقت فيها سباقات الخيول "الريس" وكانت جزءًا من اهتمام عالي المستوى وشغف شعبي سبق ألعاب كرة القدم وغيرها من الرياضات. ربما تبتكر الثيمات الثريّة أزمانها وحقبها. لا بدّ أنَّ ذلك يعود لحدوس الكاتب واختياره اللاواعي. هذه المحرّكات الخفيّة. لكن، لا شك أنَّ الانقطاعات "الحقبية" في الأدب العراقي نوقشت مرارًا بمسبباتها الفكرية والسياسية. في حفلة الصيد تبدّت بعض الهواجس السياسية لذلك الوقت، كنت أتصور أنها إحاطات هامشية لتحديد إطار الحقبة، لكن يبدو أنَّ مفعولها كان عميقًا. أيعود سبب ذلك للتذكير بالمأزق السياسي المستمر إلى وقتنا الحاضر؟

استعمال اللهجة العامية في الحوارات (البهود، البدو، البغادة، الجنوب) وشيء من اللغة المحكية في السرد، هل هو نوع من البحث عن الهوية؟ ومتى تظل هذه الإشكالية قائمة في الرواية العراقية المعاصرة منذ تأصيلها على يد غائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي وغيرهما؟

ربما الجواب البديهي يتمثّل بتمييز الشخوص في الرواية من خلال بيئاتهم وخلفياتهم الثقافية والشفاهية، وأيضًا استعادة هوية محلية مهمّشة أو عدّة هويات معًا. لكن ذلك لم يكن يلزمني دائمًا، فقد تكون النبرة وحدها كافية لتكثيف رسم الشخصية. كما حصل في روايتي "الأميرة في رحلة طائر العقل"- مع خصوصية هذا العمل- دون استخدام اللهجة المحكية، إنما بلغة مبسّطة.

إشكالية المكتوب والمحكي قائمة في آداب العالم وبدرجات متفاوتة. هل يجب تنقية السرد من الهامش المحكي وماذا نتج أو ينتج عن ذلك في كثير من التجارب أكثر من لغة جمالية بمعيارية زائفة؟ نواجه إشكالية حقيقية بين أدب مصفّى وآخر هجين. المحكي هو بطبيعته اليومية ممسرح بما يتضمّنه ذلك من شحنة كوميدية أو درامية أو فاضحة إلخ.. برأيي أنَّ الهجين أقل بؤسًا من رماد أفران الغاز اللغوية. وببساطة، أوجد الروّاد سبيلًا وإشكالية في الوقت نفسه. لاحظت أنَّ القراء العرب فهموا حوارات رواية " الحلو.." بنسبة عالية، هنا يطرح سؤال عن طبيعة المحكي والعمل على رفعه إلى الذوق العام. وهذه إشكالية أخرى تعتمد على قدرة الكاتب وأدواته في عدم الانزلاق إلى المصطنع والسطحي. في محاولات أخرى أتى الحل في تضمين السرد ما يتعسّر على الحوار تقديمه، أشار الروائي غارسيا ماركيز لذلك في كتابته مئة عام من العزلة.





طريقة تلاف جيدة لكنها قد تفقد العمل ديناميته واللمحات الذكية.

هل استعمال الضمير (هم) الذي يمثل اللاوعي الجمعي (حسب نظرية يونغ) أو الذاكرة الجمعية أمر فرضته طبيعة السرد وتقلباته؟ ولماذا بدت الذاكرة الجمعية مستبدة تتحكم بالروي وتعلق على الأحداث وتصاحب الشخصيات في حركتها وأفعالها؟

واجهت هذا السؤال عند شروعي بالعمل على هذه الرواية. فالضمير الأول المباشر وخصوصًا "نحن" كان الأسهل، إلا أنه حمل شحنة حكم ومشاركة تجنّبتها. لم أرغب بالحكم على الأشياء أو النظر إليها من الداخل. شعرت أنَّ الضمير الغائب لذاكرة جمعية هو الملائم. لا أعلم إن كنت محقًا، فقد خالفت طبيعة الكتابة الروائية. عزائي أنَّ تقنيات عدة تتسلل إلى نسيج السرد دون علم الكاتب أحيانًا. يا للنسّاجات الخفيّات المثابرات! في النهاية حملت هذه الذاكرة منطلقاتها بما فيها أحكامها وسطحيتها وأوهامها والبئرية العميقة للاوعي، وهذه مفارقة. لكن ما تدعوه التحكّم ربما أتى من عين الكاميرا اللصيقة، فهناك منظور يطرح عبر رؤية غير شخصية. إنَّ المظنون الذي يتكاثف من خلال الرؤية الجمعية يحتل حيّزًا كبيرًا ويتجسّد في مجموعة الاحتمالات المتكرّرة. يصبح فهمًا أنطولوجيًا لكل صغيرة وكبيرة. ربما هي لا تعدو لعبة أسلوبية لتمرير تلك الأوهام.

-ما الستراتيجيات التي وظفتها في منح الصوت للحيوان البهيم (الخيل)؟ وهل الخيول هي التي سيّرت الشخصيات أو بالعكس وخصوصًا أنك استعملت ساردا كلي العلم؟

إذا كنت تقصد مركزية العمل فهذه رواية محورها الخيل بالفعل. وقد تناثرت حكايات عن الخيل في سياق السرد، الراوي غالبًا هو البدوي وظلاله. أحيانًا تستوحي الرواية صيغة كتاب غير محدّد، من خلال رؤية جمعية. وكما نوّهت لا شيء يفلت من هذه الرؤية الظنّية. أتحدّث عن ولع ملوكي وشعبي له تاريخه العميق وارتباطه بالخيل والفروسية في الجزيرة العربية. أرجو أنَّ أحادية الرؤية الظنّية هذه قد جمعت خيوط العمل وأتاحت الكشف عن جوانب اجتماعية وشخصية لها امتداداتها الزمنية. الولع الجهني بالخيل، هو ذاته يشمل الشغاف الأخرى ونقائضها. الحب والبغض، السلطة والميول الإيديولوجية. الحياة والموت.

يقول المثل الإنكليزي "لو كانت الرغبات خيولاً لركبها المتسولون" ويبدو أنَّ الخيول لم تحقق رغبات الشخصيات الرئيسة، فبحث الأمير عبد الإله عن الفرس الدهماء باء بالفشل، وفشلت مهمة الرسول أحمد الشيخ بسبب مقتله على يد اللص ذياب خميس، كما يبدو أنَّ هناك الكثير من ثنائيات الحب غير المتحقق (سمحة- أحمد، دشر- الملكة عالية، مهجة- الرهيمي...إلخ) فما رأيك؟

هذا مثل مناسب! نعم. هناك سبب بسيط لإخفاق الوعد يتمثل في إجهاض رحلة أحمد الشيخ منذ البداية وتعويضها برحلة وهمية تختلقها ذاكرة الآخرين. يبدو أنَّ إيحاءً قويا يمعن في ذلك. الإخفاق في تحقّق الوعود. كما أنَّ شجرة العلاقات العاطفية لم تكتمل فهي جزء من أوهام الذاكرة. غالبًا ما تبنى علاقات الشغف على أوهام فائضة. على سبيل المثال فإنَّ ما يميز علاقة مهجة بالفارس محمود الرهيمي تعلق أخيها الصبي نجم به، إلا أنَّ كل شيء يضيع وراء عمى النسيان. أعتقد أنَّ جانبًا مهمًا من طبيعة هذه الرواية يتجسّد في عدم التحقّق، ما يمنح الذاكرة الجمعية أو اللاوعي الجمعي مساحة اختلاق حيويّة تضيف وتحذف من التاريخ الشخصي والعام. مثل الوعي بحلم يقظة وتطويره، فينتهي إلى الضياع بدفعه بعيدًا. ولأنها رواية تثبّت الأشياء بما فيها الأحلام والكوابيس وليست حلم يقظة تحتل التناقضات المساحة: السلطة الرعوية والرغبات الشعبية، أطر التحفظ المجتمعي والانفلات الخفي المهدّد. التذكر بعدّه نذيرًا.

يسير السرد في الرواية ضمن مسارين زمنيين: فهناك المسار الواقعي والمسار الأسطوري فما الذي دعاك لمثل هذا التقسيم الذي يبدو خفياً تقريباً للقارئ وهل

هناك ارتباط بين الزمنين ومَنْ له الغلبة على الآخر؟ كان علي التخلص من فكرة التوثيق لحقبة معينة أو الاستسلام لمعطى تاريخي. إنَّ إيجاد زمن أسطوري من خلال رحلة البدوي وطيف أحمد الشيخ وما يشتبك مع ذلك من حكايات، بحثًا عن فرس نادرة تفعم صورتها خيال سلطوي، ويمتد شعاعها بعيدًا، منح الرواية بعدًا آخر. هو في النهاية يرتبط بالزمن التاريخي المفترض نفسه. زمنان افتراضيان يلتقيان ويفترقان. في لحظة واتاني شعور أنَّ أحدهما يلوح أكثر خيالية من الآخر. فهل لأحدهما سلطة على الآخر..؟ لا أدري. أما بالنسبة لغموض المسارين فلا يمكن بالتأكيد توضيح كل شيء للقارئ. من الجيّد إمتاعه ودفعه للتفكير والتقصّي.

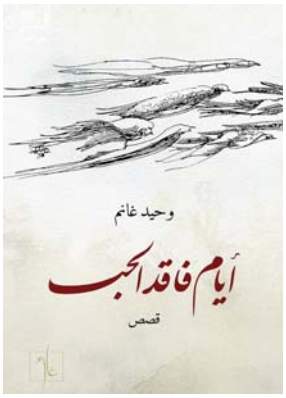
تمضي الرواية على خلفية سياسية واجتماعية لكنك أوليتَ الناحية السياسية اهتماماً كبيراً مثل التظاهرات، وثبة كانون، حركة رشيد عالي الكيلاني، إعدام الشيوعيين وغيرها، ولم يظهر الجانب الاجتماعي إلا قليلاً وأقصد به تأثيرات سباق الخيول على المجتمع وبالأخص في جانبها السلبي إذ يحدثنا التأريخ أنَّ الكثير من الناس خسروا أموالهم بسبب الرهانات على الخيل مما أدى إلى نوع من التفكك الاجتماعي؟

اكتفيت ببعض الإشارات لما سمي آنذاك بالانهيارات المجتمعية نتيجة المقامرة في سباقات الريسز، التقاط حسرة الخسارة ونشوتها في آن معًا، بما يضيف شيئًا لفكرة الشغف بالخيل كونها الثيمة الأساسية. إنه نوع من الإدمان فذكر نشوته لا يعني إغفال مخاطره. ولم يكن يعنيني تشريح تأثيراته الاجتماعية. أما الجانب السياسي فتبلور كما تفضلت باعتباره خلفية لحدث أبرز وتأكيدًا زمنيًا في مقابل الجانب الأسطوري. إننا نعاني من عبء التاريخ السياسي وأي إشارة في مجاله تشبه وخزة دبوس بخارطة الألم.

أحسستُ أنَّ الرواية انتهت في الفصل ما قبل الأخير بالكلمات التالية: "تُخلّد أسماء الجاكية الأفذاذ وتُنسى الجياد، .... أو ربما يُنسى الجميع: الجياد والفرسان والملوك وراء سحابة غبار". لكنك أضفتَ فصلاً أخيراً كررتَ فيه حدث اللقاء بين أحمد الشيخ وقاتله اللص ذياب خميس، فهل أردتَ أن تكون النهاية مدورة، وهل تعدّ الخيول الأبطال الخفيين في الرواية؟

على الرواية أن تنتهي في لحظة ما بعد أن تكمل نثر بذارها. قد يذهب بعض منثورها هباءً أو يورق بعضه. ولعلها انتهت فعلًا في تلك اللحظة أو لم تنته مطلقًا. أدع هذا لحكم القارئ. لكني بالتأكيد اخترت إعادة لحظة مصرع أحمد الشيخ للإيحاء بعدم تقدم الزمن إلا في المخيال الجمعي، أي بامتداد الزمن الأسطوري. وأنَّ النهاية، نهاية وعد لم يكمل تحققه، بقيت كما هي.

هل القدر والصدفة قوتان مهيمنتان في الرواية؟



فقد وردت كلمة "قدر" في الكثير من الفقرات. وهل الشخصيات تعد متحكمة في مصير الآخرين؟ أم تمارس إرادتها الفردية كونها قوة تشكيل في حياتها؟

يمكن استقاء هذه المفردات من روايات الفروسية التي تمارس فيها كلمات مثل المصادفة والقدر والمصير رقصة أبدية دوّارة. مرّة من باب التراجيديا وأخرى عبر الكوميديا. لكن أعتقد أنَّ تكرار هذه اللازمة وما ماثلها جاء جزءًا من لعبة الاحتمالات التي تتخلل السرد. وهي تتفرّع من الرؤية الجمعية وتهويمات الذاكرة. كما لا يخفى أنَّ هذه المفردات التي تبدو قطعية ترتبط بالأعراف الاجتماعية في مواجهة عدم الفهم. ندب موروث ونزوع لخلط الشخصي بالكلي. هذه مفردات مقيمة ومؤثرة. ومن خلال العودة لمسألة المحكي والمكتوب تجمع هذه المفردات أصداء المتضادات وتعجنها. للحظة يختفي التنافر الفكري بين لغة الشارع والصالون إذا صح القول، وهذا ما يحصل مع ألفاظ أخرى.

وفي مقابل مفردات تبدو عرفية لا شك أنَّ ثمة شخصيات مؤثرة في كل عمل روائي تدفع به وتحركه. على سبيل المثال، يمكن النظر لشخصية الأمير عبد الاله باعتبارها محركًا أوليًا فهي على حقيقتها التاريخية تبقى شخصية روائية متخيّلة. وباعتباري خارج نطاق هيئة المحلفين لا يمكنني التأكيد على أي الشخصيات أكثر تأثيرًا.

احتفيتَ بمضمار السباق كونه فردوساً لرواة القصص. ما هي الشخصيات الأكثر مهارة في تحويل الحقيقة إلى خيال؟ ما الذي يحفز إضفاء الطابع الأسطوري والرومانسي على الخيول وبعض البشر الذي يظهر طوال الرواية؟

لا أعلم كيف بالوسع إضفاء طابع أسطوري على أشياء معيّنة. إنه كامن هناك فحسب. نحن نتذكر الخيول في وجودها الأسطوري ذاته، مفروضًا بقوّة ما. يجب الحذر عند الإشارة لذلك. لكنه هذا التراكم الملحمي عبر التاريخ والرفقة والافتتان الذي يعمل عمله في مخيلة الكاتب. الجياد تمنح فرسانها الروعة الرومانسية. المصائر والمغامرات والنهايات. فكرة بدائية عن الحياة تكاد تنقرض أو تم استبدالها بالسيارات والدراجات النارية. فإذا كنت قد نجحت في إضفاء أخيلة رومانسية أو أسطورية على بعض الشخصيات أو بمجمل العمل فهذا شيء جيد، لأنَّ هذا هدف أقصى مفتقد في أغلب الأحيان.

أين يلتقي عالما الخيول والسياسة؟ كيف يؤثر العِرق والجنس في الرواية؟ هل يقدم عالم الخيول صورة مصغرة كاملة ومعقدة؟ إذا لم يكن الأمر كذلك، ما هي الحلقة المفقودة؟

هذا الرأي بأنهما يلتقيان نجم عن قوّة السلطة والمال، فهما لا يلتقيان إلا في هذا المضمار. أما إذا رغبنا بإضفاء رمزية قصدية على هذا العالم فهذا وارد تماما، وأعترف بأنه أمر فج نوعًا ما، لذلك تجنبته قدر المستطاع من خلال إضفاء الأسطورة مع ما تحمله من بواعث رمزية. وبعد كل شيء أتساءل هل يمكن تجنّب نسيجه المتشابك؟ قد يكون ممكنًا الحديث عن صورة مصغّرة، مجاز معقد فعلا لعالم شديد الهياج، والمشكلة أنَّ الإمساك به صعب أيضا. أما توظيف الجنس فهو أقل تجسّدًا في هذه الرواية كما أعتقد.

نشأتَ في بيئة متعددة الثقافات مما أتاح لك تجارب وظفتها في كتاباتك ما مدى تأثير تلك البيئة وهل تعتمد على تجاربك الشخصية أو ما تقرأه من كتب التأريخ وغيرها؟

أعتقد أنني أفكر وبشكل غريب بمجموعة بيئات متباينة وليست واحدة. في كتابة الرواية هناك انشداد يلزمني التخفيف منه قدر المستطاع، فيأتي مثل طوق نجاة الجمع بين تجاربي الشخصية والمصادر الخارجية. أتذكر دليل التلفونات القديم كمصدر.. ربما ذكر ذلك كاتب قصص بوليسية! لكن لكل كاتب مصادره. أعتقد أنَّ البحث عن المصادر المستخدمة في الرواية مضيعة للوقت، فالكاتب لا بدّ أن يمتلك براعة في التوليف بين المتناقضات. هذه أداة فعّالة تتخطى أهمية توفر المصادر. لكن دعني أعد إلى فكرة الانشداد الذي يرخيه ويمنحه الليونة استلهام ثراء الطفولة والصبا، بل مجمل غرائب الحياة وإعادة تخيّلها مجدّدًا. إنه أمر داخلي لا يمكن تفسيره. من دون ذلك سيكون توترًا أسلوبيا قاسيًا يؤثر بشكل سلبي في العمل.

أصدرت مجموعة قصص قصيرة بعنوان "أيام فاقد الحب" هل حفزتك كتابة القصة القصيرة على توظيفها في كتابة هذه الرواية؟ وهل هو احتفاء برائد من رواد القصة القصيرة في العراق حين أوردتَ في أحد فصول الرواية شخصية أنور شاؤول كونه أول كاتب قصة عراقي عن الخيول؟

كان لدي مخطط أو ثيمة هذه الرواية منذ سنوات. لم يحن أوانها آنذاك لكن عوالمها الضاغطة دفعتني لإفراغها أولا في قالب قصصي. أحيانا تأتي القصص لتخفف عني الهواجس المضنية. السؤال المتوجّس الذي يراودني دائمًا: هل يمكنني كتابة هذه الرواية؟ لعلني بمجرد طرح هذا السؤال البريء في مظهره أكون تخطيت مخاوفي. أترك وحدي في الغابة.

في حفلة الصيد الأخيرة أكثر من دسيسة لعل أوضحها للعيان ذكر قصة أنور شاؤول. نعم هو احتفاء من جانب ونسج خيوط حقبة سابقة بمغازل خارجية إضافة إلى دعم لفكرة أن تتخطى الرواية نفسها. كما أنَّ المدسوسات أكانت واضحة أم خبيئة أمر جميل ومبهج وخبيث نوعا ما في عمل متخيّل.

شهدتْ كتابتك في العامين الماضيين دفقاً إبداعياً كبيراً إذ أصدرتَ مجموعة قصصية وروايتين إضافة إلى إعادة طبع كتبك السابقة، ماذا سيكون مشروعك القادم؟

شكرا على هذا الثناء. يصيبنا هذا السهم اللاذع أحيانا. على وجه الخصوص عندما تتوفّر فرصة طيّبة بعيدًا عن "عواصف الحياة" كما قال ميشيما، وظروف نشر رصينة. لكني لم أفعل شيئًا سوى إعادة بعض المسوّدات للحياة، ومنها الرواية التي سأباشر تأليفها. أرجو أن تكون أصغر حجمًا من مسوّدتها فهي عن الحبّ.

الخطاب الجمالي والتأويلي في الخط العربي

مرتضى الجصاني

رغم أنَّ العنوان مألوفٌ للقارئ لكنَّ ما تمَّت كتابته للآن يدور في فلك الشكل الخارجي دون الولوج في سبر أغوار الباطن في مكنونات الخط العربي كونه سراً من الأسرار وبحراً عميقاً لا يفقه أسراره وجمالياته إلا القليل ممن تماهى في عشقه وروحه مع كل صوت أو حرف يُنطق فيغيب في بياض الكون، وطالما الخط هو الشكل الصوري للغة فقد أخذ الخط دوره في التقاط صورة الصوت أو تقديم الصوت على شكل صورة للمتلقي وللمشتغلين باللغة عموماً، ومن هنا جاءت أهمية الخط العربي كونه صورة اللغة وهذا المفهوم تطور وتبلور في عهود متواصلة بمعنى لم يكن صنيعة يوم واحد أو عام واحد بل هو جهود متراكمة امتدت لقرون ولا نستطيع تحديد نشأة الخط العربي بمعنى لا نستطيع تمييز الزمن الملتبس بين وظيفية الخط وجماليته وتحول الحرف من الكتابة إلى الخط وذلك لتداخل المراحل التطويرية للخط لكنه بكل الأحوال يدخل مرحلة مختلفة بنزول القرآن الكريم ويكتسب قداسة لا تزال تحيط به مثل هالة تزينه وتزيده هيبة، غير أنَّ ذلك لا يعني قداسة الخط في ذاته لكنه أصبح وسيلة المقدس في التعبير ومن هنا يكتسب قداسة أيضاً، ثم يتجرد الخط بعد كمال نضج التجربة القرآنية ويتحول الخط إلى جمال بحت ويدخل في مرحلة الاتصال بالمطلق وبقدس الأقداس وكأنه يريد قول كل شيء دون أن يقول شيئاً يحيطه الغموض وتحيطه القداسة والبوح الخفي والجميع يدور في فلك الحروف بدوائر وتكرارات متصلة كأنها صوت يتجلى بشكل ماثل للعين ذلك لأنَّ الخط العربي تبنى منطقاً جمالياً مختلفاً منذ البداية ومنطقه الجمالي مستمد ومستند إلى فلسفة إسلامية كونه أي الخط ابن تلك الفلسفة وهذه الفلسفة تتبنى قيماً جمالية غايتها التكامل والمثالية بمعنى تتبنى قيم الفضيلة والوفاء والصدق والإخلاص والعطاء وهذه القيم تحولت إلى أشكال فنية أو سلوك فني تبناه الخط العربي في منطقه الجمالي فنلاحظ أنَّ اللوحة الخطية يستغرق فيها الفنان المسلم وقتاً طويلاً في سبيل الوصول إلى أعلى درجات الكمال الفني والكمال الفني يكمن في إتقان التفاصيل وتقلبات القلم في كل زاوية ومن ثم إكساء الحروف بالحبر وكأن الخطاط في عمله هذا يستوحي الآية القرآنية التي تقول (ثم كسونا العظام لحماً)، فهو يضيف للحرف حتى يبدو غنياً ممتلئاً، إذن هنا يتبنى الخط العربي منطقاً جمالياً مختلفاً عن المنطق الجمالي الغربي في عمل اللوحة لكنه يتحرك داخل هذا المنطق يتحرك وفق جمالياته المتاحة ويستبدل الإبداع والابتكار بالإتقان فيتحول الإتقان من جديد إلى فن أيضاً وهذا يمنح الخط بعداً آخر يسمو على الجمال ويتعداه إلى الجلال كما يذكر إيمانويل كانط في تصنيفه مراتب الجمال، هذا يعني أنَّ الخط العربي يحيط نفسه بهالة روحانية وطاقة تمنحه الهيبة والجلال إضافة للجمال الكامن في تفاصيله، والإتقان يحقق له هذه الصفة. أيضاً ضمن المنطق الجمالي للخط العربي هناك حالة غياب صوت الفرد المعبر عن نفسه وعن همومه في اللوحة فنلاحظ كل أعمال الخط العربي يغيب فيها تعبير الفنان عن نفسه وينصرف إلى الاستمتاع في الإتقان وحالة التماهي مع الغيب والمطلق ويذيل خطوطه بتوقيع هو أيضاً له حالة منسجمة مع النص المكتوب، كما يغيب موضوع اللوحة فغالباً اللوحة الخطية تجاوزت ثيمة الموضوع إلى حالة التجريد المضمر داخل اللوحة من خلال التركيب الخطي وتشابك الحروف في علاقات معقدة تقضي إلى فضاء أرحب ورؤية ترميزية يتلاقى فيها النص المكتوب والتركيب الخطي ليكون كل منهما جهة تعبيرية من خلال الغموض الذي يراد له أن يكون إيذاناً في الدخول في التجلي الكبير في الوصول إلى النص المراد من خلال فك شفرات وتداخل الحروف والجمل المكتوبة وهذا بدوره يغيب موضوع التعبير وليس موضوع النص فالنص ثابت واضح مباشر لكنَّ التعبير عنه يتغير بتغير الخطاط الفنان وبذلك يكون الخطاط ملزماً في التعبير عن النص وليس التعبير عن ذاته مع اختياره لكنه لا يعبر عن ذاته الحقيقية فهو يعبر عن النص بذائقته ولذلك فغياب الموضوع في العمل الفني كان ولا يزال من ثيمات الخط العربي وبهذا يحقق الخط العربي سبقاً تجريدياً عن الفنون الأخرى مع اختلاف المفهوم، لكنه بالنتيجة تجريد من لون خاص مجرد وفق نظرة فلسفية إسلامية تلاقحت فيها البيئة والدين والقيم لتنتج فناً مثل الخط العربي، وبزوال فكرة رسم ذوات الأرواح التي نهى عنها الدين الإسلامي أو لم يحبذ فكرتها كونها شيئاً من الخلق والخلق خاص بالله سبحانه ابتعد الخط العربي عن كل ما هو مادي فهو لا يحاكي الطبيعة المادية في الحياة ولذلك هو لا يتغير مع متغيرات الحياة كي يعبر عنها بالنتيجة الخط العربي لا يعبر عن الصراعات الداخلية للفنان بين نفسه من جهة والحياة ومتغيراتها من جهة ثانية إنما يعبر عن معنى دائم أزلي سرمدي مترفع عن المتغيرات المادية لكنه ليس جامداً فهو يتحرك داخل هذا المعنى، وبالعودة إلى بيئة الخط العربي التي ينطلق منها خطابه الجمالي هذه البيئة الإسلامية أورثته قيماً أخلاقية أيضاً لا تبتعد كثيراً عن مقومات الدين الإسلامي فهي متممة له كما في الحديث النبوي "إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق" فالخط العربي يلزم نفسه بهذه القيم من قبيل الفضيلة والإخلاص والتسامح والزهد ونكران الذات فهي تسمو بعمله تقرباً إلى النور المطلق ويطبقها على فن الخط العربي فنلاحظ الخطاط أو الفنان المسلم ينجذب لكتابة النصوص القرآنية والأحاديث والحكم والأقوال المأثورة وتزيينها وتزويقها وإتقان عملها بشكل يصل إلى حد الدهشة، أقصد أنَّ هذا لم يأت من فراغ أو من عبث بل تكون وتبلور في ظل فلسفة وبيئة إسلامية قائمة على قيم إخلاقية انعكست هذه القيم على شكل الخط العربي نفسه فخط الثلث الجلي تبدو عليه الهيبة والجلال والنظام الدقيق في هندسته وتركيباته وأشكال حروفه وحجمها مما جعله الخط المفضل والأكثر جمالاً وجلالاً لتزيين المراقد المقدسة والأضرحة والعناوين الرسمية التي يغلب عليها الجدية والأداء.

الخط العربي يحيط نفسه بهالة روحانية وطاقة تمنحه الهيبة والجلال

كيفَ يكتبُ الشاعرُ الإسرائيليُّ قصيدته؟

لنفترض جدلاً، وهو افتراضٌ غير واقعيّ، أنَّ الشاعر الإسرائيلي الحالي يشعر بكذبة الانتماء إلى وطنٍ هو أعلمُ من غيره أنَّهُ موهوم، أو مُتَخَيّل إذا أردنا التخفف. لو شعر فعلاً بهذا الوهم؛ كيف ستسقط عليه اللحظة التي يكتب فيها قصيدةً يريد لها أن تبثَّ الحياة في جسد الوطن الوهم؟

هل تسقطُ عليه هذه اللحظة كما تسقط على أقرانه في أماكن أخرى من العالم ؟ أم انه يصنعها كما يصنعها أقرانُه في أماكن أخرى من العالم. فينتمي للجدل الفارغ والساذج، والقائم على سؤال: هل القصيدة صناعةٌ أم إلهام؟

عادل الصويري

جانب من الدمار الذي سببه العدوان على غزة

لنفترض أنه من شعراء الكلاسيكية ، المنتمين للقصيدة الخطابية والتعبوية، والتي تلهب الجمهور، وتزيد من حماسة المتلقي، كيف سيكون إعجابه الشعريّ برئيسه النتن ياهو، العاجز عن تحقيق أي تقدم، وفق كل البديهيات العسكرية ؟

ولو قلنا إنه شاعر ينتمي لتيارات الحداثة وما بعدها، وإنه يؤمن بأنَّ الشعرَ رؤيةٌ، والحداثةَ موقفٌ متقدمٌ من الحياة؛ ما هي الرؤية التي ستنقدحُ في رأسه حين يرى دبابات جيشه الذي تقولُ البروباغندا إنه "أقوى جيوش العالم" تُحاصرُ غرفةً للأطفالِ الخُدَّجِ في مستشفى مدني تحوَّلَ إلى رُكام ؟

ربما تتعطل الرؤيةُ، أو لا تأتي أصلاً، فيذهب لشرب القهوة، ويتابع النشرات الخبرية الضاجَّة بأخبار الاحتجاجات التي اجتاحت البلدان العالمية الحقيقية، والمنددة بما يقوم به جيش وطنه الوهم، فيرتفع منسوب الاكتئاب عنده، بعد أن يشعر أنه والموجودين في هذه الخريطة الموهومة منبوذون غير مرغوب بهم

الشاعر الاسرائيلي نتان زاخ

إنسانياً، فيطفئ التلفاز، ثم يسأل نفسه : كيف تُكتب القصيدة الحياة في رقعة جغرافية انعدم الحوار كلياً بين ما يُفترض أنها مكوّنات اجتماعية تعيشُ عليها، وهي في الحقيقة خليط غير متجانس، فضلاً عن الحوار مع العالم ؟ ربما يعود إلى الجدل الذي أحدثه (نتان زاخ) أبرز شعراء اليسار في إسرائيل، والذي لم يتردد في إعلان فاشية إسرائيل، بل ذهب أكثر للتصريح قبل سنوات من رحيله أنَّ الصواريخ التي تنطلق من غزة باتجاه إسرائيل، إنما هي صواريخ مقاومة مشروعة، معتبراً أنَّ الصهيونية تمثل المنابع الأولى للتطرف، وأنه نادم على قدومه من بلاد النازية، ليجدَ نفسه مستقراً في الفاشية، وأنَّ الوضع في إسرائيل يشبه الأيام الأخيرة للإمبراطورية الرومانية. فما كان من الموثق "الرسمي" ممثلاً بوزيرة الثقافة في وقتها المطالبة بإبعاد قصائده عن المناهج الدراسية؛ لأنها لا تريد للتلاميذ دراسة قصائد شاعر يتحدث بهذه الطريقة التي أربكت الجميع. ما الذي سيبقى للشاعر الإسرائيلي الحالي، حين يستحضر هذه المواقف من أبرز الشعراء الحاصلين على جائزة إسرائيل للشعر عام 1995، وهو يعرّي الواقع المُعرّى أصلاً، بعد أن تخلّى عن الكبرياء الصهيوني، والخيلاء غير الواقعي ؟

القصيدة اليوم عند الشاعر الإسرائيلي قلق غير إيجابي، وغير منتج، وتبعث على الضيق والتشويش. فالقصيدة تشترط الحياة، ولا حياة على أرض كل شيء فيها خاضع لاشتراطات دينية متطرفة، مغلّفة بإيديولوجية تتغذى على الوحشية، والدموية، والتكبّر على سائر البشرية . إنها اشتراطات تُزق زقاً وغصباً، وعلى الجميع تقبلها والتماهي معها، وبذلك تكون الفكرة البديلة هي فكرة الرحيل والهجرة، مقتنعاً بقول (نتان زاخ) : "من الممكن أن تتحدث العبرية في مكان آخر".

بذلك يكون الشاعر قد تشيَّعَ كُلّياً بحقيقة الصدمتين: التاريخية والأخلاقية، بعد تلاشي البهجة المؤقتة المتمثلة بتطبيع بعض البلدان العربية مع وطنه المُتوَهَّم، خصوصاً بعد أن أدركت تلك البلدان حقيقةَ المأزق الذي وقعت فيه جرّاء الاستعجال التطبيعي. والصدمتان: التاريخية والأخلاقية، تكفيان لارتفاع ضغط الدم، ومنسوب السُكّري، والسُكّر التراكمي، لكنهما غير كافيتين فعلاً لإنجاز قصيدة.

ملف العدد المقبل

الجمهور
الواقعي والإلكتروني

إذا كنّا نتحدث عن الجمهور بوصفه كائناً حياً في القرون الوسطى، غير أنّه بدأ بالتغير حتى برزت مناهج نقدية في خمسينيات وستينيات القرن الماضي تتحدث عن التلقي وتأثيره بالعمل الأدبي نفسه، وصولاً إلى ياوس وآيزر اللذين نظرّا لمفاهيم التلقي وعدّه نظرية نقدية ما بعد بنيوية، يمكن من خلالها فهم النص الأدبي والفني عموماً. ما حدث بعد ذلك، وما جرى في ثورات الربيع العربي، مكّن هذه النظريات من الرسوخ بشكل فاعل، فالجمهور نفسه لم يكن متلقياً، بل فاعل غيّر سياسات دول كاملة، الأمر نفسه ما حدث في ثورة تشرين العراقية التي هزّت أركان الدولة وغيّرت من شكل الحكومة العراقية.

هذا كله لأنَّ هناك نوعين من الجمهور، فاعلَيْن في الوقت نفسه، جمهور حي حقيقي من مواطنين مؤثرين، وجمهور إلكتروني كان أكثر تأثيراً، فاختلفت المفاهيم بشكل واضح منذ بداية مواقع التواصل الاجتماعي، وأصبح لدينا عالمان، الواقعي والإلكتروني.

ويمكننا أن نتساءل الآن: ما الذي غيرته التقنيات الجديدة في صفات الجمهور، وتأثيرهم في الثقافة والرأي العام؟

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
www.alsabaah.iq
ملحق اسبوعي 16 صفحة
الأربعاء 6 كانون الأول 2023 العدد 5830 Wed. 6 . Dec. 2023 Issue No.