الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 14 شباط 2024 العدد 5871 Wed. 14 . Feb. 2024 Issue No. 5871

طيف الأنوثة في الملاحم الهوميريَّة 02

رسّامون ينسخون تجارب بعضهم 04

مواجهة روائيَّة 06

تفعيلُ حاسَّةِ اللَّمْس 11

المحرّض المعرفي للديالكتيك 12

آنا باركز والواقعيَّة المغلوبة 14

ch.editor@alsabaah.iq

سيسيل كولون
معجزة الرواية الفرنسيَّة

طيف الأنوثة في الملاحم الهوميريَّة

جين بيردسلي
ترجمة: عبود الجابري

رغم تركيز الأدب اليوناني القديم على الشخصيات الذكوريَّة، إلّا أنَّ التحليل الأدبيَّ لشعر هوميروس يكشفُ عن تساؤلٍ بشأن الأنوثة والأمومة ومعنى كينونة المرأة في اليونان القديمة. وقد ابتكر شعراء هوميروس في الإلياذة وتكملتها الأوديسة، طيفًا من الأنوثة المثاليَّة تقابلها أنوثة غير مثالية، مع هيلين سيئة السمعة من جهة وبينيلوب المخلصة من جهة أخرى. ويكشفُ تشريحُ كلّ ملحمةٍ عن استكشافٍ لهذا الطيف من الأنوثة من خلال استخدام الشعراء زخارف السرد في تصوير الطرق التي جسّدت بها البطلتان خواص الأنوثة.

هيلين سيئة السمعة

بينيلوب المخلصة

لتقدير الطرق التي تُجسّدت بهما خواص الأنوثة المثالية أو غير المثالية من خلال المعايير الأدبية، يجب على المرء أولاً بناء فهم للأنوثة في اليونان القديمة. لبناء هذه المعرفة، يمكن للمرء أن يتخيل طيفًا، أو خطًا مستقيمًا له قطب في كل طرف. وفي وسط هذا الطيف تقع الأنوثة الأساسية، وهي المعايير الإلزامية التي توقَّعَ المجتمع اليونانيُّ القديم من النساء الالتزام بها. يتضمَّن هذا المستوى الجمالَ، والنسجَ على النولِ، والخضوعَ- بما في ذلك الخضوعُ الجنسي- تضاف إليها عناصر أخرى هي الحكمة والولاء الزوجي وتربية الأطفال.

استخدم شعراء هوميروس زخارف السرد والنسجَ على النول لتمثيل الأنوثة المثالية مقابل الأنوثة غير المثالية. في المقام الأول، استخدمت هيلين فنَّ الحكي لممارسة القوة وتحدي السرد الذكوري في الأوديسة. أثناء إقامتها بصحبة الرجال في بلاطها، أرادت هيلين أن تحكي قصةً، لكنها أدركتْ أنَّ إلقاء خطاب بين الرجال سيكون أمرًا غير مقبولٍ اجتماعيًا؛ ولذلك اختارتْ أن "تخلطَ الخمرَ بالمخدرات" حتى يسمحَ لها الرجال بالكلام. وفي حين يوضِّح هذا الفعلُ وحده رفض هيلين قبولَ القيودِ المفروضة عليها من قبل المجتمع الأبوي، فإنَّ القصَّة التي ترويها تعطِّل أيضاً هيمنةَ الذكور من خلال معارضةِ السرد، تكشفُ أنَّها لم تتعرف وحدها على أوديسيوس عندما دخل طروادة فحسب، بل إنَّها أيضاً «غسلتهُ ودهنتهُ بالزيتِ وألبستْهُ ملابسَه»، وهي تفاصيل ذات دلالاتٍ جنسية. بالإضافة إلى ذلك، ألقت أيضًا باللوم على الإلهة أفروديت لأنها جعلتها "تُصابُ بالجنون"، ما دفعَها إلى ملاحقة باريس، وبالتالي محاولة التخلص من أي لوم على أفعالها. من خلال سردِ هذه القصَّةِ بحضورِ الرجال- بما في ذلك زوجُها الملك مينيلوس- مارستْ هيلين هذا السلوك، حتى أنَّها ذهبت إلى حدِّ الكشفِ عن تفاصيل يمكنُ أن تشير ضمنًا إلى الخيانة الزوجية، والتي عطلت هيمنة الرجالِ وسيطرة زوجها عليها، فضلاً عن الجرأة في تناول الخيانة الزوجية.

ومع ذلك، فمن الجدير بالملاحظة أنَّ مينيلوس أتبعَ قصَّتها بواحدةٍ من قصصِه، ما يشيرُ ضمنًا إلى أنَّ هيلين ربما لم تكن موالية للآخيين. كما كانت بالنسبة لأحصنة طروادة المعارضة. قال: "إنَّ روحًا ما كانتْ ترغبُ في تمجيدِ الطرواديين حثَّتكِ على ذلك"، ما يشيرُ إلى أنَّها لم تكن مخلصة للآخيين فحسب، بل لهُ أيضًا. وبينما استهلَّ هذه القصَّة بالاتفاق مع هيلين، فإنَّ القصةَ التي رواها رسمت لها صورةً مختلفة. وهكذا، من خلال فكرةِ السرد القصصي، يمكن للمرء أن يرى هيلين وهي تُعطِّلُ هيمنةَ الذكور، ولكنَّها أيضاً مضطهدةٌ بسببها.

في المقابل، استخدمت بينيلوب قصصاً مليئةً بالإشارات إلى أوديسيوس، ومختلطةً بشوقها إليه، ومتعاليةً بولائها له. على سبيل المثال، بعد أن أغرقَها أحد الخاطبين بالمجاملات، "ردت بينيلوب بحذر"، وانتهزتِ الفرصةَ لتخبر الخاطبين عن اللحظات التي استمتعتْ بها مع زوجها الذي غادر للقتال في حرب طروادة، وأنَّها لاحظتْ أنَّ الآلهة "دمرت مظهرها في اليوم الذي انطلق فيه اليونانيون إلى طروادة" وأنَّ عودة أوديسيوس إلى المنزل هي الطريقة الوحيدة التي يمكنها من خلالها استعادة "اسمها الجيد" و"جمالها"، وأنهت قصَّتها بمرثية.

نسبت بينيلوب جمالها ومكانتها إلى زوجها، ولعنتِ الآلهة لأنَّها سمحت للبؤس بأن يحلَّ عليها، وطلبت الهدايا من الخاطبين، ما يجسِّدُ رغبتها في المساهمة في سطوة زوجها ومحاولتها تنمية ثروته مع التأكيد أيضًا على ولائها له، وقد كان أوديسيوس يشعر بالسعادة عندما كان يستمع إلى حديثها، كان المقنع "سعيدًا

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

تاليه هوميروس

لأنّها كانت تستدرجهم لشراء الهدايا من خلال أسلوبها الذي يسحرهم بالكلام الجميل.

ظهرت حالة أخرى ربطت فيها بينيلوب قدرتها على سرد القصص مع ذكائها عندما أخبرت أوديسيوس المقنع عن حلمها المشؤوم، حيث كشفت بحذر شديد له أنها شاهدت "نسراً ضخماً بمنقارٍ مُدبب" يقتل "عشرين إوزة" أثناء نومها، وأخبرتهُ أنَّ النسر تحدَّث معها بعد ذلك "بلغة بشرية" وأخبرها أنَّ زوجها سيعود في الواقعِ على هيئةِ نسر "ليضع نهاية قاسية للخاطبين الذين يمثلهم الإوز". ردّاً على ذلك، طمأنها البطلُ المُتنكِّرُ على شكلٍ متسوّل بموافقته على أنَّ حلمها يعني «خراب الخاطبين» على يد «أوديسيوس نفسه».

وبينما لم تكشف الملحمة عمّا إذا كان المتسول الذي تحدثت إليه هو زوجها متنكرًا أم لا، فمن الواضح أنَّ بينيلوب أخبرته بهذا الحلم للإيحاء بأنها تروم طرد الخاطبين، ويستولي عليها الشوق إلى زوجها. وهكذا، من خلال الجمع بين رواية القصص والذكاء لمناقشة ولائها وخضوعها لزوجها، جسدت بينيلوب الأنوثة المثالية؛ وفي الوقت نفسه، من خلال استخدام سرد القصص لاكتساب القوة في المجتمع الأبوي، أظهرت هيلين أنوثة غير مثالية.

كان النسج على النول هو الفكرة الثانية التي استخدمتها الملاحم الهوميرية لتوضيح طيف الأنوثة. في حين كان النسج عنصرًا من عناصر الأنوثة الأساسية التي كان من المتوقع أن تمتثل لها النساء، فقد أظهرت كل من هيلين وبينيلوب شخصيتيهما وأنوثتهما من خلال النسج- كان عمل هيلين على النول امتدادًا لرغبتها في ممارسة القوة، في حين كان عمل بينيلوب شكلاً من أشكال الولاء لزوجها. في الإلياذة، وُجدتْ هيلين «تنسج شبكة عظيمة»، ومن خلال الخيوط التي نسجتها، مارست هيلين القوة من خلال سرد نسختها الخاصة من الأحداث في هذه الوسيلة الأنثوية على وجه التحديد. على الرغم من أنَّ التفاصيل الدقيقة لـ"الرداء الأحمر القابل للطي" الذي خاطته لا تزال غير واضحة، إلا أنّه يمكن استخلاص جوهره من محادثتها مع والد زوجها، الملك بريام، بعد بضعة أسطر. عندما وصفت الرجال الآخيين لبريام وحاشيته، أشارت هيلين إلى نفسها إلى أنها "مساعدة في الحرب"، وألمحت ضمنًا إلى أنها ترفض التقليل من دورها في حرب طروادة من خلال سرد روايتها للأحداث، وهي الجوانب التي من المحتمل أنها شكلت تصميم الرداء الذي نسجته، في نسجها على النول، رفضت هيلين السرد الذكوري وألّفتْ سردًا خاصًا بها، متحديةً هيمنة الذكور وممارسة الفاعلية.

من ناحية أخرى، استخدمت بينيلوب النسج على النول لإثبات ولائها لزوجها، وكما كشفت الملكة المرهقة لأوديسيوس المقنع، فقد أخبرت خطيبها أنها ستتزوجُ أحدهم بمجردِ الانتهاءِ من نسج الكفن الجنائزي لليرتس، والد أوديسيوس. ومع ذلك، كان وعدها مخادعاً، "في النهار كنت أنسج النسيج / وفي الليل على ضوء المشاعل، أنقضهُ"، " ذلك ما أخبرته به، وهكذا، من خلال الحياكة والذكاء، ظلت بينيلوب وفية لزوجها وحمَت مملكته لأطول فترة ممكنة قبل أن يتم القبض على الخاطبين.

- *جين بيردسلي: كاتبة أميركية مختصة في علم الأحياء والأجناس البشرية*
- *المصدر: The inquiries journal*

في الليالي العميقة

أحمد عبد الحسين

قلّةُ معرفة

كم مرة قلتُ أحبّ اللغة العربية ؟

يبدو أني سأظلُّ أقولها إلى لحظة الصمت الذي ليس بعده كلام.

حديثي الداخلي، حديث نفسي بيني وبيني بالعربية لا بلهجتي التي أضطرّ إلى التكلّم بها، فلولا أن يطاردني الساخرون المستهزئون الذين طاردوا عبد الأمير الورد لما تكلمتُ إلا بالعربية. كثير من أحلامي بالعربية وأحبّها.

مرة سمعتُ هاتفاً في منامي يقول (غيومٌ جديدة في أفق الإنسانِ لم تحاصرْ بعدُ) فأثبتُّها في قصيدةٍ. وفي مرة أخرى سمعت من فم الحلاج في المنام دعاء عجباً (يا منْ لا باب له). وأول أمس كنت كأني أحادث أحداً قال لي: (باعثُ كلّ عملٍ قلّة معرفة). حين استيقظتُ قدّرتُ أني قرأتها قبلاً عند ابن عربي ولم تسعفني ذاكرتي. تذكرت الآن أنَّ هناك عبارات لابن عربي تجري هذا المجرى كقوله: (المعرفة لا تترك للهمّة تصرفاً) أو قوله: (العارف التامّ في غاية الضعف والعجز)، والمعنى واحد.

والمؤدى أنَّ اليقين انقطاع عمل، لذلك كان الموت، وهو لحظة اليقين الأكبر، نهاية كلّ عمل وأمل.

من حسن تدبير الخالق أنْ جعلنا غير ذوي يقين إلى أنْ يأتينا الموت.

أطفئ السراج

أمس، انتهى بي حوار مع صديق إلى أنْ يُذكّرني بقول الإمام عليّ لكميل: "أطفئ السراج فقد طلع الصباح"، بعد أنْ سأله كميل: زدني بياناً، في الحديث المعروف بـ"حديث الحقيقة."

سألنا بعضنا: ما الصباح الموجب لإطفاء السراج؟ وما السراج؟ وفكرت الآن بالتالي:

أنهى الإمام كلامه لأنَّ الليل انقضى، وحديثٌ عن الحقّ والحقيقة لا يكون إلا في ليلٍ وثمة مصباحٌ ينير الليل. ذلك أنَّ تأمّل الحقيقة نورٌ لا ضياء، والنور لا يكون إلا من قمر أو سراج، والضياء لا يكون إلا من شمس مشرقة.

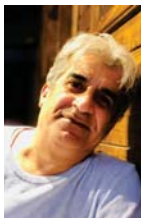
وفي آية النور التي قال عنها الشيخ ابن عربيّ إنَّ فيها "سرّ ارتباط الإله بالمأله"، مثّل الله نوره بمصباح ومشكاة وزجاجة وزيتٍ، أي بنورٍ قريب محدودٍ، ولم يمثله بنور الشمس البعيد الساطع.

مصباح في مشكاة: نورُ بيتٍ يصلح مكاناً للتأمل، نور يتحرك ببطء حدّ أنه يكاد يكون ساكناً. إذ كلّ نورٍ إنما يتحرك ببطء "نورهم يسعى بين أيديهم وبأيمانهم"، وكلّ ضوء سرعةٌ لا تُدرك.

لا بدّ من نور مصباح لإنشاء كلام عن الحقيقة. ويُستفاد من كلام ابن عربيّ أنَّ المصباح هنا أقدر من الشمس على كشف الحقّ والحديث عنه لأنَّ في المصباح معنى تنفير الظلمة، نوره يطرد الظلام مع بقاء الليل ليلاً، تماماً كما أنَّ الكلمة الإلهية "كنْ" تنشئ الوجود مع بقاء العدم عدماً.

مداولات الحقيقة إنما يُهمَس بها في الظِلّ، بين بين، حيث نور وعتمة يتساكنان معاً في موضع واحد. فإذا طلعت شمس الشموس على هذه الهياكل وانهزمت الظِلال لم يبق شيء للتهمتة به، فوجب الصمت، صمت الدهشة. ألم يقل الحلاج: "مواضع الحقيقة دهشٌ وحيرة"؟ هكذا.. كلام الحقيقة ممكنٌ لكن مواضعها لا تُقال.

نهاية كلّ تأمّل، هي نهاية الليل، وطلوع شمس تمحو النور والظلمة وما بينهما من ظِلال ووهم وخيال.

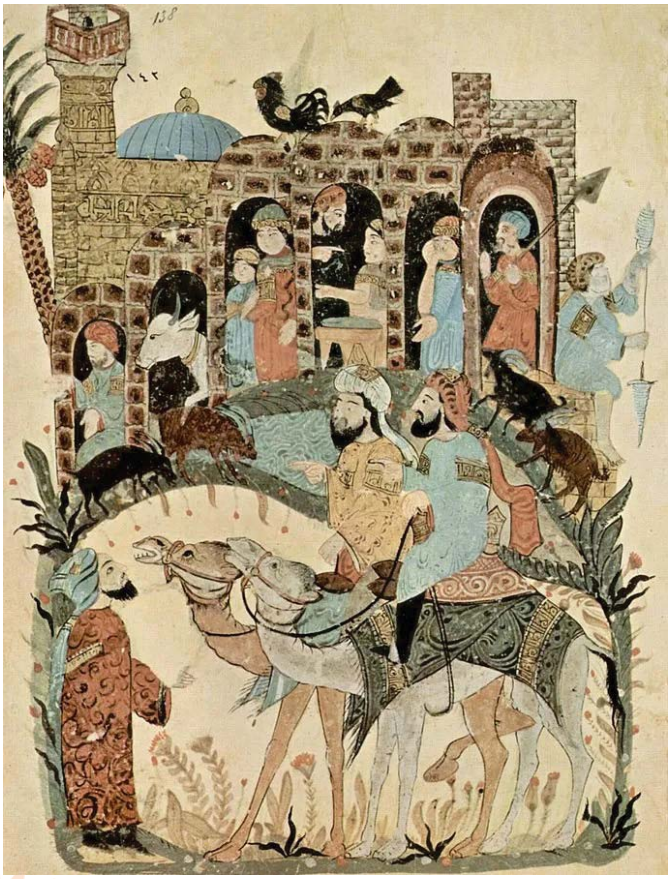


بسبب تشابه البيئات والدراسات الأكاديميَّة

رسّامون ينسخون تجارب بعضهم وآخرون ينهلون من مدارس عالميَّة

صفاء ذياب

منذ بدايات التشكيل العراقي الحديث في عشرينيات القرن العشرين، وصولاً إلى عقد الخمسينيات منه، الذي مثّل انتقالة كبيرة في التشكيل على يد الرائدين فائق حسن وجواد سليم وكوكبة كبيرة من الرسّامين العراقيين، فضلاً عن الستينيات والسبعينيات والثمانينيات، وحتّى يومنا هذا، يلاحظ أنَّ هناك ثيمات محدّدة وفيكرات تتكرّر لدى مجموعة من الرسامين خلال مدّة زمنية معيّنة، ومن ثمَّ يتحوّلون إلى تفصيلات أخرى مع أيّ تحول سياسي أو ثقافي في البلد.



من أعمال يحيى بن محمود الواسطي

وفي أحاديث عديدة مع نقّاد ومتابعين للتشكيل العراقي، يؤكّدون أنَّ كلَّ عقد يمر على هذا الفن، يشكّل موجةً من الموضوعات والخطوط يتشابه بها عدد كبير من الفنانين، فظهرت موجات من الفنانين الانطباعيين، ثمَّ التجريد، وصولاً إلى الأعمال التي عبّرت عمَّا يمرُّ به العراق من أحداث قاسية، فتوحّشت اللوحات الفنية، من خلال تضخيم الأجساد مع قطع أجزاء منها، أو وضع أجزاء مكان أجزاء أخرى، فضلاً عن اعتماد عدد من الفنانين على الحيوانات المتوحشة، على سبيل المثال.

فهل كانت هذه التفاصيل في الأعمال التشكيلية تمثّل موضة لدى الفنانين، أو كان الفنانون يستنسخون تجارب بعضهم في كلّ مدّة من الزمن؟.

ثوابت وأوثان

يرى الفنان والناقد التشكيلي خالد خضير الصالحي أنَّه منذ بدايات تشكل الأجيال الأولى في الرسم العراقي، تمَّ اكتشاف يحيى بن محمود الواسطي أو ما عرف بمدرسة بغداد للرسم، أو التجربة الفنية للواسطي، وكان ذلك تلبيةً لحاجة أثارها خطاب النهضة العربية الذي دعا إلى إيجاد مرتكزات تحديث للواقع العربي، من خلال الوصول إلى ما أسميته (الوسط الذهبي)، وهو الحدّ الذي تجتمع فيه (الروح المحلّية) مع المؤثّرات الحضارية الوافدة، فكانت أهم المقترحات التي طرحت هي تجربة جواد سليم التي لم تفهم كمقترح يجب أن يعيش مع المقترحات الأخرى، ولكنّه فهم بوصفه (نسقاً) له صفة الإلزام وربَّما درجة من القداسة، ولكن سرعان ما عصفت رياح الستينيات بعد بضع سنوات بـ(ثوابت) جماعة بغداد، وسرعان ما تولّدت (أوثان) جديدة تبدّدت هي الأخرى على مذبح الإبداع الذي لا يمكن قولبته.

مضيفاً: إنَّ التحوّلات خلال مدد زمنية معيّنة، أو خلال التحوّلات السياسية أو الثقافية، كانت تؤثّر في بعض جوانب الفن التشكيلي، وهي الجوانب التعبوية التي يمكن للسلطة أن توظّفها، ولكنَّ قوانين الفن التشكيلي كانت عصيّة على الانقياد إلّا لمنطقها الخاص.

إنَّ ما سُمّي بالموضة لدى الفنانين) حينما "كانوا يستنسخون تجارب بعضهم في كلّ مدّة من الزمن"، سرعان ما تنتهي لكون الإبداع والجدة بقيا، ومن بدايات الفن التشكيلي الحديث في العرق بقي القانون الأول والأهم ولاسيّما خلال الستينيات وما بعدها، وإنَّ استنساخ أيّ ملمح سابق كان يوحي ربَّما بأهمية التجربة الفنية التي يجب أن تتمتّع بقدر كبير من الجدّة والمفارقة والتميّز الأسلوبي..

توقّف الخيال

ويتفق الشاعر والناقد التشكيلي خضير الزيدي على أنَّ قسماً كبيراً من الرسّامين العراقيين، وظّفوا ثيمات محدّدة وفيكرات باتت متكرّرة خلال فترة زمنية معينة، وبعدها أخذوا بطريقة التحوّل في الأسلوب بهذه التفاصيل في الأعمال التشكيلية، حتّى بدت للمتلقي وكأنَّها موضة لدى نفر من أولئك الفنانين، ولكنَّهم في حقيقة الأمر سقطوا في مستنقع استنساخ تجارب غيرهم من الفنانين الغربيين أو العراقيين.

ويعتقد الزيدي بأنَّ ثمة قصوراً في الوعي وعدم المسؤولية، فضلاً عن أنَّ الجهد الفني مرتبك عندهم في إبداء طريقة الرسم. وما يؤسف له حقّاً أنَّها تحوّلت من حالة سيّئة إلى ظاهرة، بعد أن عرفنا أنَّ الفن العراقي يشهد تحوّلات أسلوبية وتنوّعاً في مضامين العمل، وحتّى طريقة التكوين الفنّي، والمشكلة الأكبر تبدو أخلاقية بحق، إذ يعتمد الغالب منهم على الصمت أو المجاملة وعدم الانتباه إلى قيمة المسؤولية الأخلاقية لهذا الفعل، "شخصياً تتوفر لديّ مجموعة كبيرة من تلك الأعمال المتشابهة، وهي مخيفة لو تمَّ الاطلاع عليها، هذا لأنَّ الفنّان العراقي بدا اليوم كسولاً وغير مجتهد ومتوقّف الخيال، وطبعاً حتّى ننصف الآخرين نقول إنَّ الظاهرة لم تكن عراقية فقط، بل اتسعت رقعتها عربياً، ولا بدَّ من التذكير هنا بأنَّ علينا أن نفرّق بين طريقة الاستنساخ والتأثير، وهما مختلفان، وهذا ما دعا الكثير من نقّاد الفن إلى الأخذ بالتزام الصمت أو تبرير فعل الاستنساخ، ممَّا جعل ظاهرة الفن السيّئ تتكرّر وتنتشر بسرعة أمام أنظار المتلقي.

فضاء واسع

ويشير الفنان التشكيلي عبد العزيز الدهر إلى أنَّ العالم شهد خلال القرن الماضي تبدّلات هائلة بعد حربين عالميتين مدمّرتين غيّرتا الكثير من الأفكار والمسارات الإنسانية، ووجد الفنان التشكيلي نفسه أمام تساؤلات كبيرة في خضمّ البشاعات والانتهاكات الإنسانية والفكرية العميقة، وصار الفنان يفكّر جدّياً في معنى الحياة والجمال والنظام في ظل القبح والفوضى التي ولّدتها الحروب، فظهرت تيّارات وحركات ومدارس فنّية ترفض كلَّ ما هو تقليدي ومتعارف عليه، وتمرّدت على الأسس والقوانين المعروفة كلّها، وقد ساندتها في

لوحة لفائق حسن

جواد سليم ١٩٥٥

سرى الخفاجي ٢٠٢٠

تحوّلاتها ثورة علمية هائلة في الفيزياء والكم وعلوم النفس وغيرها... في خضمّ هذه الثورات الفكرية والفنّية كانت البعثات العراقية الأولى لروّاد الفن إلى أوروبا في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي، وقد وجد الفنّان العراقي نفسه وسط صراعات متلاطمة وحركات فنّية ومدارس تظهر وتختفي، ولكنّها تترك أثراً كبيراً في تغيير مسار التشكيل العالمي. ووسط هذه التيارات والأمواج المتلاطمة كان على الفنان العراقي أن يحدّد موقعه ويثبت مكانته الخاصة، فكانت هنالك محاولات جادّة من أجل إثبات الهوية، وقد دعا جواد سليم للرجوع إلى التراث وإنشاء مدرسة بغدادية خاصّة مستلهماً من رسومات الواسطي ومن الأقواس والأهلّة ثيمات ودلالات تميّز فنّه عن باقي الفنون. في حين نحا البعض الآخر إلى التراث الإسلامي والحرف العربي على الخصوص من أجل فن عراقي أو عربي متميّز مثل شاكر حسن آل سعيد وجميل حمودي الذي أدخل الحرف إلى لوحته. هذه المحاولات وغيرها كانت تهدف إلى الهوية العامة للبلد، ولكنّ الأجيال اللاحقة صارت تحشر الدلالات والثيمات الخاصة بها من أجل التفرّد الشخصي أو ما يسمى بالأسلوب الشخصي للفنان، مثل وضع رموز معينة كالإشارات الرياضية ÷+×.. أو الدوائر وبعض الأشكال الأخرى لتميّز لوحاتهم وأسلوبهم.. وربّما أصبح البعض أسيراً لهذه الرموز وصارت هذه الرموز بمثابة القيد الذي يكبّل الفنان ويجعله يكرّر نفسه..

يبدو أنّ ظاهرة المدارس والتكتّلات الفنية قد انحسرت في السنوات الأخيرة وصار كلُّ فنّان أصيل مدرسة بحدّ ذاته، فالفن فضاء واسع لا تحدّه الحدود والقيود...

فخ التقليد والاجترار...

ويبين النحّات خالد المبارك أنّه منذ بداية نشوء الحركة التشكيلية العراقية على أيدي موهوبين من رسّامي الواقعية، وضمن أسماء محدودة منها عبد القادر الرسام وآخرون، أخذوا على عاتقهم توثيق الحياة والمشاهد الطبيعية والواقعية العراقية حصراً وبروح كلاسيكية، لكنَّ تغيّر الحال بعد ظهور جيل من الفنانين سنحت لهم الفرصة للاطلاع على المدارس الفنية الأوربية ضمن إيفادهم للدراسة في أوروبا وتأثرهم بتلك التجارب والمدارس الفنية، فعكسوا ما شاهدوه وتأثّروا به في أعمالهم، وعند عودتهم إلى العراق، ولاسيّما بغداد، أحدثوا تحوّلا في طرح أساليبهم الفنية، كاسرين طوق العزلة في فن الرسم والنحت، ممَّا حدا لظهور جماعات فنّية تحاكي التجارب التي اطلعوا عليها، بل تأثّروا بها، وهي انعكاس لها، منها الانطباعية والتعبيرية وغيرها وقليل من الأكاديمية، فكان حدثاً فنياً ترك أثره في واقع الفن العراقي وطلبة الفن ومريديه، وطبقة من المتذوقين من المترفين والطبقة الارستقراطية... وبعد سنوات ظهر جيل أعاد الكرّة مرّةً ثانية، ولكن بداعي إيجاد مدرسة للفن لها هوية محلّية وارتباط بإرث شرقي طالما استقى منه الكثير من فنّاني أوروبا مثل بيكاسو وماتيس وآخرين، وظهور جماعة بغداد للفن الحديث متعكّزة على رسومات الواسطي وفن التصوير الإسلامي، وبعدها جاء جيل الستينيات الذي أوجد أسس وقواعد ساهمت في ظهور مافيات للفن التشكيلي تركت آثارها لعقود بغضّ النظر عن بعض الفنانين القلائل، منهم الفنان المبدع والمتفرد صالح القره غولي واتحاد كريم وآخرون... أمّا جيل الثمانينيات فكان ضحيّة الحروب وما أملته الظروف من قسوة وتجنيد السلطة للفنان وتوظيف جهوده للمجهود الحربي... وبعدها توالت الحروب والحصارات والمآسي، وإزاء هذا كلّه ظهرت تجارب خجولة للبعض من الفنانين لم تكن ذاتها متحرّرة من قيود من سبقوهم من الفنانين الذين كانوا يعطون صكوك الغفران والشهرة لمن يقلّدونهم ويتبعونهم باجترار، فظهر جيل من المقلّدين الجدد، وكان هناك الكثير من النقّاد ممّن يشجّعون هذه الظاهرة لمآرب وغايات انتهازية ومنفعية. واستمر هذا الحال لمدّة طويلة تركت آثارها السلبية في حركة التشكيل العراقي وحتّى وقتنا الحاضر... والشيء اليسير من الفنانين المخلصين لتجاربهم أصبحوا منعزلين، ولكونهم صادقين لا تنسجم طموحاتهم مع الواقع الذي صنع عدداً كبيراً من فنانين لا يملكون أي موهبة.

لوحة لجواد سليم

تأثر أكاديمي

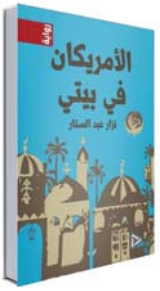
ويختتم الخطاط والمصمم الدكتور فلاح حسن الخطاط حديثه، متكلماً عن التخطيطات والموتيفات التي كانت تنشر في الصحف العراقية، موضحاً أنَّ الرسوم والموتيفات ظهرت في الصحافة العراقية بشكل مبكّر، متأثّرة بما تنشره الصحافة المصرية واللبنانية، وقد مرّت الصحافة العراقية بحقب سياسية عديدة؛ منها الملكية، وامتازت أفكار الرسوم حينها بحسب توجّه الصحيفة أو المجلّة، إذ كانت صحافة الأحزاب منتشرة آنذاك، فانتشرت الرسوم المناهضة للاستعمار والدفاع عن حقوق المواطنين والتوق للحرّية. أمّا في العهد الجمهوري الذي تمثّل بالانقلابات العسكرية، فقد امتازت الرسوم الصحفية بحركة الشخوص والأشكال، وهو انعكاس لظاهرة ثقافة العنف السائدة مع تكرار الجسد الإنساني المقطّع الأوصال. واستعمال ثيمة الرأس المقطوع وتكرارها، نتيجة مرجعيات عدّة مثل رؤوس الملوك البرونزية الرافدينية، والرسوم السومرية التي شكّلت ضاغطاً جماليا سحرياً، وكذلك صورة الرأس المقدس، وهو مقطوع ومحمول على الرماح تارةً أو في إناء تارةً أخرى، وما يحمله من قدسية مأساوية ارتبطت بمفهوم الشهادة الحسيني.

وبالرغم من اختلاف انتماءات الفنانين السياسية، إلّا أنَّ تلك الأفكار كانت متشابهة في ما بينها.. كذلك جعلتهم دراستهم الأكاديمية في معاهد وكلّيات الفنون يتأثّرون ببعضهم. وحينما بدأت الحروب العبثية ظهر جيل آخر من الرسّامين جسّدوا (الانتصارات) الوهميّة.. في حين ذهب البعض الآخر باتجاه المدرسة التعبيرية في معظم الرسوم الصحفية، وذلك من أجل مراوغة الرقيب لتمرير أقصى ما يمكن من تعبيرات قد تتقاطع مع آيديولوجيا السلطة آنذاك. ويضيف الخطاط: يبقى ما قدّمه الفنان العراقي من رسوم تمثّل مدرسة إبداعية على اختلاف مشاربها، تمثّلت بقوّة الخط والإنشاء البصري للتخطيط، وعكست مسؤولية الفنان في معالجة قضايا شعبه، أو انعكاس لما يحتويه النص الصحفي.

مواجهة روائيَّة

عن الوعي الاحترافي بوجهة النظر

بشير حاجم



نزار عبدالستار

ميسلون هادي

لطالما قُلتُ، مراراً و/أو تكراراً، إنّ ثمّة استقراراً تحديثيّاً جليّاً للرواية العراقيّة منذ بدايات القرن الحاضر(1). لقد عزوتُ هذا الاستقرار التحديثي الجلي، بإجرائيّات تطبيقيّة عمليّة، إلى وعي عينيّ مُشخّص من هذه الرواية، ذاتها، خصوصاً بعد التاسع من نيسان "أبريل" 2003(2). ذلك لأنّه، كما عزوتُه كثيراً، ما كان له، أبداً، أن يَسِمَ مجمل نماذجها، الأهمّ في الأقلّ، لولا هذا الوعي العيني المشخّص بـ: البنية. التقنية. الجمالية. الثيمة(3).

ففي "البنية" إنعاشٌ للنص هدفُه القارئ، سواء كان استثنائيّاً أم اعتياديّاً، لأنّها بنية شكله، أيْ شكل نص الرواية، إذ يمارس المكتوبُ أمام قارئٍ ما نشاطَه لصياغتها، ناهضاً بسرديتها، فيتميّز بها. مقروءاً حينها. عبْر علاقتها بالقواعد والقوانين المميّزة لها(4).

وفي "التقنية" إدهاش النص للقارئ الاستثنائي، ثم لنظيره الاعتيادي لاحقاً، وهو قبالته قارئ: فعلي/ مثالي/ أدائي، حدّ المستقبلية، يجب على الكتابة السردية الوصفية، عن طريق نص الرواية، أن تُعنى ببنائه قارئاً نموذجيّاً(5).

وفي "الجمالية" إمتاعٌ بالنص مرادُه القارئ، مزدوجاً = استثنائيّه // اعتياديّه، وهذا المراد، الذي يُشترط بـ: لا إفراط و لا تفريط، يمكن تلخيصه، حسب قابلية نص الرواية، بأنْ يُشار إلى الإمتاع من طرف قارئ كهذا. مزدوج. هكذا: هو ذاك(6).

أمّا في "الثيمة" فإقناع النص للقارئ على دفعتين: اعتيادية ثم استثنائية، أي تصاعديّاً لا تنازليّاً، تتعلّق كلتاهما تراتبيّاً عند قارئ متأنٍ غير متعجّل بمجرى الأحداث، ضمن شبكة نص الرواية، طبقاً لـ: طريقة وصفها = عقلية الرؤيا + أمانة سردها = نقلية الرؤية(7).

الآن، بالطريقة والأمانة هاتين، حيث تتعالق "الثيمة" مع "البنية/ التقنية/ الجمالية"، يجب إدراك الآتي: ((واحد من أهم منجزات علم السرد هو الحقيقة بأننا نميز اليوم بين المؤلف والراوي.))(8). فالمقصود بـ"المؤلف"، هنا، هو "الروائي" الوالد لـ"الراوي" المُتمظهر في "الرواية" بأنّه بطلها، إنْ كان داخليّاً غير خارجيّ، و((ما لم يُقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه، فلن نجد أمامنا عملاً أدبياً، بل وثيقة شخصية))(9). أيْ، من ثمّ، إذا كتب روائي أيديولوجي رواية أيديولوجية، مثلاً، فإنّه ((ليس موجوداً لكي يختار من بين الأيديولوجيات ما يلائمه، ولكنه موجود ليمتحن جميع الأيديولوجيات ويشاكسها))(10).

الآن، مرّة أُخرى، أتساءل بجِدّ نقديّ: ماذا لو أنّ روائيّاً، لأنّه مُلتزمٌ سياسيّاً!، قد قرّر _ في إحدى رواياته _ مواجهة إرهابيّ؟ هذا قرارٌ نبيلٌ، أو قرارٌ نبيلٌ؟، حتماً يحتاج لتنفيذٍ أنْبل: جمالي! فـ"الرواية" أدب، لا شكّ، و"الأدب" جمال، دون ريب، و"الجمال" ضدّ "القبح"، نعم، ليس بالضرورة النقدية فرعاً، لا، بل بالفطرة البشرية أصلاً: ((تقيد (الجمالية) بمعناها الواسع محبة الجمال، كما يوجد في الفنون "..."، وفي كل ما يستهوينا في العالم المحيط بنا.))(11).

إذاً: الروائيُّ نصّ قبالة الإرهابيّ سياقاً، هنا، أي الجماليّ قبالة القبحيّ، تراتبيّاً، حيث <قبالة> بمقام [مواجهة]. لكنّها ليست عسكرية أو إعلامية أو خطابية أو سياسية، أو...، مهما تعاظم نُبْلُها! إنّها [روائية]، حصراً، أيْ معنيّة بجمال المبنى الأدبي النصّي ونُبل المعنى الحياتي الشخصي معاً. أمّا وجهة نظر صاحبها، الذي ليس مُؤدْيَاً سرده بصوته ولا مُقدّمها بطله كصورته، فهي مُغيّبة في روايته، شعريّاً و علاميّاً، يحتاج اكتشافها تحليلاً خاصّاً(12).

هنالك روائيون غير واعين لهذه المواجهة الروائية، ولا لوجهات النظر فيها، أحدهم "طاهر فرج الله" بنموذجه: حب في زمن الإرهاب، ذي العنوان الماسخ، منذ استهلال متنه بلسان راوٍ خارجي: (بعد التغيير الذي حدث في العراق، اعتقد الكثير أن الأوضاع العامة للبلاد ستتحسن وبشكل خاص الجانب الاقتصادي، إذ ظهرت بوادر من هذا القبيل تلوح في الأفق، فبعد أن كان راتب الموظف يتراوح بين الدولار أو الدولارين، تحول بين ليلة وضحاها إلى ما يعرف بمنحة العشرين دولاراً ليكون الراتب في المستقبل القريب مجزياً للموظفين والعاملين في القطاع الحكومي، ما أدى إلى رفع القدرة الشرائية للمواطن. أضف إلى ذلك فإنّ الوعود بالقضاء على البطالة بدأت تتخذ لها مكاناً متميزاً في جدول الأعمال الحكومي، ذلك من خلال العقود التي من المقرر أن تبرم مع الشركات الأميركية والأوروبية. إلا أن حدثاً لم يكن بالحسبان قلب الأمور رأساً على عقب، تمثل بظهور سلاح فتّاك لا تعلم ساحات الطعان والحروب شيئاً عنه، ذلك هو سلاح الإرهاب الذي أخذ يفتك بأرواح الآلاف من الأبرياء فتكاً لتتناثر الجثث إلى أشلاء، إثر كل إنفجار لسيارة مفخخة أو عبوة لاصقة، ليصبح من الصعوبة جداً لذوي الشهداء العثور على جثة متكاملة لأبنائهم.)(13).

هذا يقودني إلى أنّ أيّة مواجهة روائية كهذه، بكلّ وجهات نظرها المغيّبة، تتطلّب وعياً إزاءها، خبيراً بها. قيّماً عليها، حيث ((الوعي له وظيفة تطوّرية.))(14). مِن ثَمّ، لهذا التطلّب، إنّ وعياً كهذا، وظيفته مطوّرة، لا يُجيده سوى روائيين محترفين. فهؤلاء يجيدون التعامل مع جميع المواجهات الروائية، بعكس الروائيين الهُواة كلّهم!، منها هذه الخطيرة الآتية: من حقّ الروائي، كلّ روائي، أن يدين أيّ شيء، ولو "تابو"، بل من حقّه، إذا شاء هو، حتى إدانة وطنه! فما باله، والحالة هذي، تجاه حربٍ على هذا الوطن أو ضدّه؟ أكيد إنّ له حقّاً، بلا أدنى شكّ، في إدانتها. لكنْ هنا، وفقاً لفرضيّةٍ محسوبة عن الواجب الأهمّ من الحقّ المهمّ، يبرز أمامه سؤالُ الـ "أنّى"؟ يجب عليه، جواباً لهذا السؤال، أن يدين هذه الحرب بفعل سردي ذي جمالية لا بانفعال نثري ذي تعبوية.

هناك روائيون محترفون: كمّيّاً. نوعيّاً. كيفيّاً، معاً، يعون هذا الوجوب، الجوابيّ، كـ"ميسلون هادي" من خلال نموذجها السادس: حلم وردي فاتح اللون(15)، مثلاً، إذ تدين فيه حرباً على وطنها، متّخذة منها "ثيمة"، برواية داخلية موضوعية، ليست خارجية ذاتية، ثم باستثمار وثيقة، ليس باستغلال صوت، حيث لسان بطلتها الأستاذة الزراعية "فادية": (في الصحيفة اليومية التي اختليت بها بعد العشاء، "..."، كنت أقرأ موضوعاً عن الألوان يقول: "...". وفي موضوع آخر عن المتاهة العراقية رحت أقرأ: "بعد التاسع من نيسان، غطت بغداد في سكون عجيب، ولم يصدر عن الناس، وهم العراقيون، أيُّ ردة فعل سريعة غير هذا السكون.. كانت أياماً تشبه، في سكونها، أيامَ العُطل والإحصاءات السكانية والجُمَع الشتائية الباردة.. لا أحد يأتي.. ولا شيء يحدث.. ولا حكومة تعمل.. ولا قانون يُخشى منه.. ولا شيء على الإطلاق.. صحيح أن الفرهود كان جارياً على قدم وساق، والمتحف العراقي كان يُنهب من اللصوص والرعاع، إلا أن قلوب الملايين من الشرفاء كانت تبكي بصمت وتنزف بصمت. "...". طويتُ الصحيفة "..." ووضعتُها جانباً لأحاول استرجاع تلك الأيام التي لم أعشها هنا.)(16).

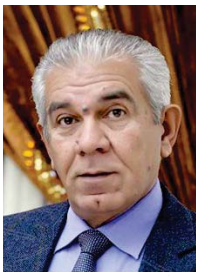
حين أتحدّث عن الاحتراف(17): كمّيّاً. نوعيّاً. كيفيّاً، هنا، فلأنّ في بالي احترافين آخرين عند الروائيين العراقيين: أحدهما نوعيٌّ كيفيٌّ. آخرهما كيفيٌّ فقط.

ثمّة الأوّل، أي النوعي الكيفي، مثلما هو عند "نزار عبد الستار" ضمْن نموذجه الثاني: الأمريكان في بيتي(18)، بعد نظيره: ليلة الملاك. بغداد 1999، إذ يدين فيه <الأمريكان> بجمالية تصاعدية مُعتبَرة، يُعتدُّ بها، من خلال بطله الراوي الصحفي "جلال"(19): (بللت وجهي بكالونيا أولد سبايس لتطهير مسالكي التنفسية من رائحة الزيت المحروق التي أشاعها تنفس الجنود الأمريكان في بيتي.) ص: 7. 8/ (أكثر ما أغاظني أن الأمريكان دمروا قمصاني المكوية.) ص12/ (أنا لا أستطيع الربط بين وجود الأمريكان في بيتي وبين ما يحدث في الخارج.) ص42/ (أشعر بالذل لأن الأمريكان في بيتي وهذا يجعلني أتعاطف كثيراً مع الوطن في حظه العاثر.)(20) ص: 42. 43/ (لم أتوقع _ من الأمريكان. ب.ح _ أن يغادروا بيتي بهذه السهولة، فهذه أقصر زيارة لهم في تاريخ احتلالهم بيتي.) ص46.

أمّا الثاني، أي الكيفي فقط، فمثلما هو عند "حميد الكفائي" في نموذجه الثالث: أسبوع العسل، بعد نظيريه: عابر حدود. بغداد 2014 _ الغائب الحاضر. الشارقة 2021، إذ يدين فيه <الدكتاتور> بحديث بين: متديّن جزائري. علماني عراقي: (بدأتُ العملَ بصمتٍ وعدم اكتراث، وفجأة جاءني مصعب وسألني إن كان لدي دقيقتان كي أتحدّثَ معه. فقلت له لا بأس، ولكن ليس عن صدام حسين، فقد تحدثنا عنه سابقاً وأنت غير مقتنع بأنه دكتاتور، بينما هذا هو رأيي به "...". كان سمير يجلس في المكتب المجاور فانتبه إلى حديثنا فتدخل مخاطباً مصعب: إنْ أردتَ أن تتحدث عن بوتن

فتعال وسوف أحدثُك عنه. "...".
وفي هذه الأثناء انشغلَ مصعب مع موظف من الفريق التركي، كريم، كان ماراً وبدأ يتحدث معه. شكرتْ سمير أنه أنسى مصعب الحديث عن صدام حسين، "...". لكن مصعب لم ينسَ. إذ عاد للحديث معي بعد ذهاب الرجل التركي. "قل لي يا سليم، لماذا وقفتُم، أنتم العراقيون، ضد صدام وهو رجل وطني وقومي ويريد تحرير فلسطين وتوحيد الأمة العربية وتوزيع الثروة بين أبنائها"؟ التفتُ إلى سمير قائلاً بصوت خافت "كيف أرد على هذا المعتوه"؟ ضحك سمير ولم يعلّق، فالتفتُّ إلى مصعب وخاطبتُه بجدية: "اسمع يا مصعب. سأقولُها لك للمرة الأخيرة، وأرجو ألا تكرر هذا السؤال عليَّ بعد اليوم. صدام دمَّرَ العراقَ والأمة العربية. "..."(21).

حميد الكفائي


عبد الزهرة زكي

هذا الاحتراف الثالث الأخير، أي الكيفي فقط حتى الآن، لم يقتصر على روائيين ذوي نموذجين فأكثر، لا، بل تعدّاهم إلى نظرائهم من أصحاب النموذج الواحد، الذي ليس لهم سواه، بمن فيهم شعراء عديدون، لكنْ ليسوا كثيرين؟، كتبوا الرواية، لدواعٍ مختلفة، فنجحوا فيها، بنسبٍ متفاوتة بين نماذجهم، أرى من أهمّهم "عبد الزهرة زكي" في نموذجه (غريزة الطير (22) ذي الرواة {البوليفونيّة}، أبطالاً و شخصياتٍ، ممّن وزّع عليهم ستة عقود من التاريخ الخطير للعراق المعاصر: آدم (بعض الموصليين أكّدوا لقاءَهم بالسيد أحمد صالح والد ناز في الموصل التي وُلد ودرس وتوظّف فيها قبل نفيه عام 1956 لأسباب سياسية إلى البصرة) ص300/ سليمان (اشترينا المنزل في صيف 1963 بعدما صرنا على يقين بأن مُدد أسفارنا إلى لندن ستكون أكثر من أيام إقامتنا في العراق، فقد بدا لنا أن تيار الدم الذي أريق في مجزرة قصر الرحاب سيظلّ جارياً، وما دم الزعيم عبد الكريم قاسم الذي أُهرق في مبنى وزارة الدفاع في صبيحة جمعة رمضانية من شباط ذلك العام إلا موجة في تيار دمٍ لن يتوقف.) ص160/ فوزي (جهودي خلال السنوات الأخيرة في التحرّي عن عائلة ناز أوصلتني إلى نتيجة تفيد بوصول العائلة إلى دهوك، ومن المفترض أنّهم غادروها عبر الحدود إلى تركيا في عام النحس والمصائب، 1979.) ص303/ فوزي (نهاية عام 1979، "...". انقلبت السياسة في البلد، وكثرت الاعتقالات وامتلأت السجون وجرى تغييب الكثيرين.) ص21/ فوزي (أقسمت عليه بروح أخيهما الثالث (كمال) الذي لم يعثروا على جثمانه بعد معركة نهر كارون عام 1981 ومع هذا تسلموا ورقة استشهاده في الحرب بعد مرور أكثر من عامين على مصرعه.) ص107/ آدم (خلال سنوات الحرب، بالضبط في عام 1985، جرت محاولة لاقتيادنا، أنا وفوزي، إلى القتال ضمن صفوف الجيش الشعبي.) ص60/ سهاد (ساعدتنا الطبيعة التخصصية لمستشفانا، أنا وزوجي الدكتور حسين خالد البدر، على أن لا نكونَ بتماس مع القوات العراقية طيلة وجودها. يوم 5 آب 1990 جاءتنا إلى المستشفى قوّةٌ محدودة، وكانت خليطاً من عسكريين ومدنيين.) ص213/ فوزي (هذه ورقة، أو وصية، تحمل تاريخ 15 كانون الثاني 1991، أي قبل بدء الحرب بيومين. حينها كان الشعور السائد ما بين الناس في البصرة هو أن تكون المدينة موضعاً متقدماً وساحةً لحرب مدمّرة.) ص105/ آدم (في كانون الثاني 1991، "..."، اشتعلت الحرب فاحترق البلد. توقفت التحقيقاتُ معي.) ص207/ فوزي (تبدو فكرة تغيير الأمكنة مهيمنة على أذهان أكثرية المواطنين داخل البلد. وهذا ما كنّا عليه حين بدأت حرب 1991،) ص283/ فوزي (تقطّعت الاتصالات الهاتفية ما بعد الحرب، عام 1991،) ص15/ فوزي (ليس سوى ملفات غثر عليها في دوائر الأمن بعدما انتهت سلطة الحكومة في كردستان عقبَ انتهاء حرب الكويت وتفجّر الانتفاضة عام 1991) ص305/ فوزي (عرفت من نوزاد بروراي أنه كان عضواً في البرلمان الكردستاني الذي تأسس بعد 1991.) ص304/ فوزي (بعد حادث قصف منزل الرسامة ليلى العطار في شارع الأميرات ببغداد عام 1993 ومصرعها فيه، "...") باتت كل الأماكن أهدافاً محتملة لحرب منتظَرة.) ص283/ آدم (الحرب باتت وشيكة الحدوث، قبل أسابيع، في 15 تشرين الثاني 2002، صدر قرار مفاجئ بتبييض السجون.) ص277/ آدم (في الحادي والعشرين من آذار 2003، بدأ الهجومان البرّي والبحري باتجاه البصرة وموانئها وآبار نفطها.) ص291/ آدم (ما حصل بعد 2003 يوحي للعراقيين، في الأقل لي، بأن طغيان السلطة استُخدم كوسيلة لارتكاب طغيان أتعس،) ص317/ فوزي (ويصفونه أيضاً بالمحتج بعد ذلك على الاحتلال وسوء إدارة البلد ما بعد 2003.) ص324/ آدم (حصل هذا في 19 آب 2004 حيث فُجّرت شاحنة مفخّخة في مقر ممثلية الأمم المتحدة في فندق القناة بالرصافة.) ص308.

هي ذي المواجهة الروائية، المبنويّة الشعريّة. المعنويّة العلاميّة، مع الوعي الاحترافي بوجهة النظر فيها، مهما بدت خطيرة، لذلك، إذاً، لا يَقفهُا إلّا الروائيون المحترفون، أدائيّاً. أداتيّاً، حيث ((روايتنا متسيّدة جميع الروايات العربية. إجمالاً. بما فيها رواية المصريين))(23).

***

(1) بدءاً من: الدفع الرباعي – بويطيقية "البنية. التقنية" + سيميائية "الثيمية. الجمالية". بحث في الرواية العراقية / ملخص متني، بشير حاجم، ضمن: نحكي لنحيا - مجموعة البحوث المقدمة في مؤتمر الرواية العراقية، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق. بغداد، ط1، 2016، ص131.

(2) أساس هذا الخصوص مُتعلّق بالثيمات، في الدرجة الأولى، لأنّ الروائيين العراقيين بعد هذا التاريخ، حيث التغيير السياسي المعروف، قد توفّروا على انفتاحات سياسية عديدة بلا تخندق وراء انغلاق عقائدي وحيد. للتوسّع: عن روايتنا الجديدة مفهوماً مراداً (شهادة نقدية)، بشير حاجم، الأديب العراقي. مجلة فصلية، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق. بغداد، ع10، شتاء 2015، ص: 134. 137.

(3) يُنظر: الدفع الرباعي – بويطيقية "البنية. التقنية" + سيميائية "الثيمية. الجمالية". بحث في الرواية العراقية / ملخص متني، بشير حاجم، ضمن: نحكي لنحيا - مجموعة البحوث المقدمة في مؤتمر الرواية العراقية، م.س، ص131.

(4) يُنظر: الراوي .. الموقع و الشكل - بحث في السرد الروائي، بِنى العهد، مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت "لبنان"، ط1، 1986، ص53.

(5) يُنظر: آليات الكتابة السردية - نصوص حول تجربة خاصة، أمبرتو ايكو، ترجمة و تقديم. سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية "سورية"، ط1، 2009، ص51.

(6) يُنظر: لذة النص، رولان بارط، ترجمة. الحسين سحبان و فؤاد صفا، دار توبقال للنشر. الدار البيضاء "المغرب"، ط1، 1988، ص22.

(7) يُنظر: شعرية النثر (مختارات) – تليها أبحاث جديدة حول المسرود، تزفيتان تودوروف، ترجمة. عدنان محمود محمد، مراجعة. جمال شحيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق "سورية"، 2011، ص194.

(8) مدخل إلى علم السرد، مونيكا فلودرنك، ترجمة. باسم صالح، دار دجلة الأكاديمية للنشر والتأليف والتوزيع والترجمة. بغداد "العراق"، ط2، 2021، ص159.

(9) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، م. ب. باختين، ترجمة. جميل نصيف التكريتي، مراجعة. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد "العراق"، 1986، ص72.

(10) النقد الروائي والأيديولوجيا – من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء "المغرب" – بيروت "لبنان"، ط1، 1990، ص36.

(11) الجمالية، ر. ف. جونسن، ضمن: موسوعة المصطلح النقدي، مج1، تحرير. جون. د. جمب، ترجمة. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر. بغداد "العراق"، ط2، 1982، ص269.

(12) شعرية التأليف – بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، بوريس أوسبنسكي، ترجمة. سعيد الغانمي و ناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة "مصر"، 1999، ص23.

(13) حب في زمن الإرهاب، رواية، طاهر فرج الله، دار السياب. بغداد "العراق"، 2012، ص: 3. 4.

(14) الوعي – مقدمة قصيرة جداً، سوزان بلاكمور، ترجمة. مصطفى محمد فؤاد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة. القاهرة "مصر"، ط1، 2016، ص124.

(15) مسبوق بالنماذج الآتية: العالم ناقصاً واحد. بغداد 1996/ بواقيت الأرض. عمّان 2001/ العيون السود. عمّان 2002/ الحدود البرية. بيروت 2004/ نبوءة فرعون. بيروت 2007.

(16) حلم وردي فاتح اللون، رواية، ميسلون هادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت "لبنان"، ط1، 2009، ص: 114. 116.

(17) ((احتراف "..." ممارسة عمل بصفة مستمرة ومنظّمة بقصد الارتزاق منه "..."))/ معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، بمساعدة فريق عمل، عالم الكتب. القاهرة "مصر"، ط1، 1429هـ - 2008م، مج1، ص475.

(18) سأعتمد: الأمريكان في بيتي، رواية، نزار عبد الستار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت "لبنان"، ط1، 2011.

(19) (لـ الأمريكان لا يقبلون أن أترك بيتي. لم يعد بإمكاني فعل شيء. سأنتظر إلى أن يرحلوا.) ص143.

(20) (أخذ العلبة من يدي بعصبية وقال بوجه محمر: ـ يحق لنا أحياناً أن نكره الوطن.) ص29.

(21) أسبوع العسل، رواية، حميد الكفائي، دار الفينيق للنشر والتوزيع. عمّان "الأردن"، ط1، 2024، ص: 33. 36.

(22) سأعتمد: غريزة الطير، رواية، عبد الزهرة زكي، الرافدين. بغداد "العراق"، ط1، 2023.

(23) عن روايتنا الجديدة مفهوماً مراداً (شهادة نقدية)، بشير حاجم، م.س، ص135. ويُنظر: زمن الحكي .. زمن القص. تقنية الحوار في الرواية العراقية، بشير حاجم، مركز الثقلين للدراسات الستراتيجية. بغداد "العراق"، ط1، 2009، ص27. هـ8.

سيسيل كولون
معجزة الرواية الفرنسيَّة

كامل عويد العامري

سيسيل كولون: مثل العديد من المراهقين، كتبت القصائد والقصص القصيرة في السادسة عشرة من عمرها. وتلقّت النصائح من العديد من البالغين، ولا سيما مدرس اللغة الفرنسية والأصدقاء. وفي الوقت نفسه، كان هناك ناشر في كليرمون فيران افتتح دار نشر جديدة. ولظروف مواتية صدر كتابها الأول "لص الحياة" الذي يعد من أوائل النصوص التي نشرها هذا الناشر. ومن ثم لم تستطع الهرب من الكتابة، (لأنني أحببت القصص التي تُقرأ لي بصوت عالٍ لدرجة أنني بدأت في الكتابة لأحكي قصتي.) خلال دراستها في المرحلة المتوسطة والثانوية كانت تعتقد أنها ستتولى كتابة سيناريوهات سينمائية لتروي حكاياتها، لأنها شاهدت الكثير من الأفلام وسُجلت في قسم السينما. لكن عندما كانت في السادسة عشرة، أدركت أنَّ الرواية كانت المسار الأكثر عملية وفورية: "كل ما كنت بحاجة إليه هو الحصول على أفكارها ودفتر وقلم".

إنَّ أغلب رواياتها، تدور أحداثها في أماكن مغلقة، على نحو متعمد، لأنَّ المكان هو في الحقيقة الشخصية الرئيسة. وهذا يعني أنَّ المكان هو الذي سيضع قانونه. وهو الذي يتجسد في السلوك، وفي كلمات الشخصيات المحاصرة، والسجينة، التي لا تزيين البيئة أو الإضرار بها، بل العكس. ولذلك فإنَّ المكان والبيئة هي التي ستؤثر في طبيعتها.

إنَّ عالم سيسيل كولون يتميز بالقرن التاسع عشر، وخاصة بالحكايات التي أحبتها. لكنَّ، النصوص التي أثرت فيها، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، هي (اللحية الزرقاء) لتشارلز بيرو، و(حياة) لموبسان، و(مرتفعات ويذرنغ)، و(جين أير) للأختين إيميلي وشارلوت برونتي. على حد قولها.

ورداً على سؤال عن الكتب التي أتاحت تطوير نفسها على المستوى الشخصي والفكري والثقافي؟ أجابت:

"الكتب التي ساعدتني في بناء نفسي تعود إلى طفولتي. وهذا يعني أنني قرأت الكثير من كتاب (اللصوص الثلاثة) وهو ألبوم للأطفال كتبه ورسمه تومي أنجيرر ونُشر باللغة الإنجليزية عام 1961، و(أمير موتوردو) وهو سلسلة من الألبومات المصورة للكاتب بيير إيلي فيربير 1980. و(سنة مستوفلون) للكاتبة آن ماري شابوتون، وهي كتب تجمع بين المضحك والأساسي في بنائي كقارئة، ثم كمؤلفة.

قرأت الكثير من روايات هاري بوتر للكاتبة جيه كيه رولينج، لأنني كنت أحد هؤلاء الأطفال الذين كانوا ينتظرون صدور المجلدات التالية بحمى لا تصدق. لقد تأثرت أيضًا بستيفان كينج، وهو بلا شك المؤلف الذي قرأته كثيرًا، منذ طفولتي وحتى اليوم .... وكجزء من دراساتي الأدبية، قمت بإعادة اكتشاف الأدب الفرنسي من خلال مارغريت يورسينار وماري هيلين لافون، والأدب الأمريكي من خلال جون شتاينبك وويليام فولكنر. لذا فإنَّ الكتب التي تعلمت منها كثيرة للغاية."

معجزة الرواية الفرنسية الشابة، ولدت عام 1990، وقعت روايتها الأولى في سن السابعة عشرة، وتميزت بأسلوبها المقتضب والثاقب. وهي تصور العالم البشري المصغر من خلال التقاط أحلك المشاعر بسخرية، أحيانًا وبدقة متناهية، وهي شاعرة أيضا، فازت بالعديد من المسابقات، بما في ذلك جائزة أبولينير المرموقة، عن مجموعتها الشعرية الأشواك .Les Ronces، ولها أيضا مجموعة (البركان الأسود Noir Volcan،) وهي مجموعة من القصائد المتفجرة والمتحررة التي تؤكد انتماءها إلى الحداثة.

درست سيسيل كولون الأدب الحديث وكتبت أطروحة عن موضوع "الرياضة والأدب". وهي فضلاً عن دراستها، تكتب هذه الطالبة غزيرة الإنتاج الروايات، وتعمل بشكل مستقل للمجلات. إنها لا تطلق على نفسها اسم الكاتبة تمامًا، موضحة أنَّ "كونك كاتبًا لا علاقة لذلك بتأليف الكتب. اليوم، أن تكون كاتبًا هو أنك أصبحت شخصية، أو خيالًا."

إنها قارئة نهمة للأدب الأمريكي، وهي متأثرة جدًا بجون شتاينبك (شرق عدن، عن الفئران والبشر، وما إلى ذلك)، وتجد في المؤلفين الأمريكيين ما تقدره لدى الشعراء الفرنسيين: أعظم المشاعر تأتي من خلال اختصار اللغة. في الكتابة، الشيئان الأكثر أهمية بالنسبة لها هما البشر، المادة الأساسية في أعمالها، والتاريخ، الذي يجب أن يشكل قصة حقيقية، سردية وموضوعية وأسلوبية.

بعد رواياتها الأولى "لص الحياة" ومجموعة القصص القصيرة "المتوحشون"، برزت عام 2010 مع رواية "احذروا الأطفال الحكماء"، التي تسترجع فيها الانتقال من الطفولة إلى المراهقة، بطريقة شعرية وقاسية أحيانًا تذكر بجي دي سالينجر في روايته (الحارس في حقل الشوفان)، تصور فيها أنه يجب أن نتعلم الصراحة في مواجهة خيبة الأمل. في روايتها الثالثة "الملك لا ينام"، التي فازت بإحدى الجوائز الأدبية عام 2012، تحكي قصة الاختيار السيئ والجانب المظلم لدى الأفراد العاديين. لكنها مع روايتها (ضحكة الجريح العظيم)، وهي حكاية قوية تغير من الأجواء وتقدم واقعًا بديلاً.

مع (قلب البجعة)، وقعت روايتها الخامسة، لتقدم "صورة مذهلة لحياة فاشلة" تسترجع قصة رجل يتصارع مع رغباته وما لا يقال. من المجد إلى السقوط، من الرياضة إلى المعاناة، هناك خطوة واحدة فقط، في هذه القصة هي التطرف.

وهنا سنتطرق إلى روايتين مهمتين للكاتبة:

لغة الأشياء الخفية

في روايتها "لغة الأشياء الخفية"، تتناول أسرار الطبيعة والروح البشرية. بلغة محمومة وشاعرية للتعبير عن ظلم الرجال ووحشية المناظر الطبيعية.

القصة: عند حلول الظلام، يتوجه شاب معالج، يتمتع بقوى غامضة ورثها عن والدته، إلى سرير طفل في قرية فوند دو بوي النائية، إلى المكان نفسه الذي حضرت إليه والدته منذ سنوات لمساعدة روح مكلومة. إنه على وشك أن يعيش تجربة أولية لن يخرج منها لا هو ولا سكان القرية سالمين.

في روايتها هذه، تستكشف سيسيل كولون ما هو غير معلن وما يهمس به. وانتقال الغضب والجروح الصامتة من جيل إلى جيل. وتروي أسوأ وأفضل ما في البشر. وما في ظلام العالم من قوة وبصيص نور.

ما هي لغة الأشياء الخفية التي لا يستطيع أحد التحدث بها إلا البطل المعالج وأمه المسنة؟ إنها اللغة التي نتعلمها عندما "نقرر الصمت ونحاول أن نفهم ما هو مخفي في المحادثات، وما هو مخفي في المنازل، وفي الأجساد، وتحت الأجساد"، كما تقول الروائية في إحدى المقابلات معها.

لغة الأشياء المخفية تتحدث عن النار، والرعب والانتقام، وتتحدث أيضًا عن أرحام النساء المرضعات التي فتك بها. هذه الرواية الشبيهة بالحكاية تحول

المناظر الطبيعية إلى شخصيات في حد ذاتها وتغوص في أعمق الأسرار، وصولاً إلى الأحشاء، حتى لو كان ذلك يعني الإخلال بمصير هؤلاء الرجال "الجميلين" بعيونهم المليئة بالحب وأكفهم المملوءة بالدماء".

"يدرك لماذا أرسلته أمه ليحل محلها: فهي لم تعد لها من العمر ما يكفي لتقطع كل هذه المسافة. ولم يعد لديها من العمر ما يكفي لمواجهة هذه العزلة، وهذه الوديان العميقة. يجب أن يتعلم أنَّ الشمس هنا قاتلة، وأنَّ الماء شديد البرودة". لدرجة أنه يسحق الأحشاء، وفي الليل تجتمع التلتان معًا التي تقع بينهما القرية، لتبقي البيوت دافئة حتى الفجر، لا يوجد شيء هنا سوى قرية فوند دو بوي. وهو يتساءل عما إذا كان سيخرج على قيد الحياة أم لا."

"هذا المكان الواقع بين جبلين تقريبًا يشبه، بالنسبة للرجال هنا، حافة الهاوية: العيش هناك يعني يدفعك إلى الفراغ عند أدنى صدمة.» إلى هذا المكان الذي يبدو أنه قد تجمد في الوقت المناسب يذهب الابن. مثل الأم من قبله، يأتي ليشفي الأجساد والأرواح بفضل "لغة الأشياء الخفية". فحينما لم يعد للطب أي فائدة، فإنَّ الأم هي التي كانت من تستدعى. ولكن الآن ها هو الابن. الذي تعلم منها كل شيء. لقد نقلت إليه "لغة تصمت لتُفهم على نحو أفضل، وتنسى لتُعرف أكثر، لغة تضخمها حركات غير مرئية، وأساطير ثقيلة ومتألقة.»

هذه القوى التي تسمح له بالشفاء، ورؤية ما وراء المظاهر. تمنحه إتقان لغة الأشياء الخفية. وعندما يرى النساء تعتصب على طاولة، والرجال مشنوقين معلقين تحت جسر حجري. يخمن الأفعال التي ارتكبت قبل عقود أو قرون، ويسمع صرخات الضحايا الذين صمتوا منذ زمن طويل. ولكن في هذه الليلة عندما يجب عليه إثبات قدراته لأول مرة من دون والدته، فسوف ينحرف عن المسار الذي يفرضه البروتوكول المقدس ويواجه حقيقة لا تطاق.

عندما دعي الابن إلى سرير صبي صغير. وعندما وصل إلى القرية، شعر بأشياء فظيعة. "(...) إنه يعلم أنَّ الرجال هنا كانوا أكثر عنفاً مما كانوا عليه في ساحات القتال". لكنَّ هذه هي "مهمته" الأولى، عليه أن يحترم سمعة والدته ويعتني بالطفل ويغادر. في منزل الصبي يلتقي بالرجل ذي الأكتاف الحمر، أي الأب. "لغة الأشياء الخفية" تتيح له أن يرى ويعرف ويشعر ويخشى أن يستمع إلى ما ستكشفه له تلك اللغة. إنه يدرك أنَّ في القرية، جوهر عنف الرجال صادم ومرعب، وأنَّ هؤلاء الرجال "(...) "ينتهكون المكان الذي يأكلون فيه، والابن، على الرغم مما علمته والدته، يترنح عند سماع الصرخات ويشعر بالوحدة عندما يسمعها وحده."

أجساد النساء مبثوثة في كل صفحة من صفحات الرواية حتى القرية التي تقع بين تلتين لها صورة ظل لامرأة مستلقية، فيها، تعيش النساء من دون أن يتمكنّ من العيش، يكافحن لإخفاء أجسادهن، ويناشدن قوة الإخفاء مثل الشمس التي لا تتمكن أبدًا من إضاءة القرية الصغيرة.

تركز (لغة الأشياء المخفية) على جو مظلم ومبهم، وتسلط الضوء على عالم ريفي غارق في ظلمات حالكة.

من خلال الجدران. والرجال. ومن خلال تجارب النساء. ولهذا تضيف سيسيل كولون جانبًا مثيرًا لقوى الابن. فقواه، التي تشبه السحر في العصور الوسطى تقريبًا، تضع القصة في زمكان غير محدد، مزيج من الماضي والحاضر. في أي وقت نحن ؟ ما هي بالضبط مواهب هذا الابن الذي ورث كل شيء عن أمه ؟ فـ «في وسط هذا الجمع الأعمى المذهول، هناك من يفهم الخفايا. إنهم يخمنون بصمت ارتعاشات الجسد الكبيرة، وانهيارات الدم المفاجئة، ويمتلكون الموهبة، والقوة.»

وعلى النقيض من المهارات غير العقلانية، ولكن الحقيقية للغاية، يلتقي الابن بكاهن القرية. يبدو أنه عاش هنا منذ فجر التاريخ. إنه يعرف كل الساكن، وكل قصة، وكل سر، وكل صرخة. إنه الوصي الصامت. وهو أيضًا يتكلم لغة خفية، ولكن من نوع مختلف: لغة الحوار المنتظم مع الله. يمكن أن تتخذ "لغة الأشياء الخفية" أشكالًا مختلفة، وتكون متضادة، ولكنها تتعايش في الفكر. حيث يبحث هذا الثنائي غير المتوقع، أحدهما عن الحقيقة والآخر يحرس الأسرار لأطول فترة ممكنة."

"لغة الأشياء المخفية" تروي في ليلة واحدة ظلمة النفس البشرية، وثقل الماضي، ومرارة العدالة المشكوك فيها، إنها قصة الابن الذي يعيد النظام إلى العالم من خلال التحرر من تعاليم والدته. لقد حاول الجميع في عصرهم أن يفعلوا الصواب، لكن الابن يمتلك إنسانية أكثر ثراءً وإحساسًا بالعدالة. إنه يستمع إلى ما تكشفه له "لغة الخفايا"، عن تصورات جسده، وأصوات روحه.

وهكذا تتحدث المقدمة والخاتمة إلى جميع الرجال، وتتساءل عن العنف المتأصل في جنسهم، وتجبرهم على الانتقال من الصمت إلى الحقيقة. "يقول إنه فخور بكونه إنسانًا، وأن لديه إخوة وأخوات وقلوبًا قادرة على الخروج من هذا الفخ حيًا".

إنَّ رواية سيسيل كولون من الروايات التي تجذب القارئ بقدرتها الشعرية، وطريقتها في الإيحاء من دون أن تقول ذلك، بفضل هذه الغنائية التي تجعل القبح جميلًا، وتجعل من "لغة الأشياء الخفية" نصًا متميزًا بالتفاصيل. فمن الدموع، يبرز التعاطف: «بكاءه لا يشبه أي شيء مما عرفه: في كثير من الأحيان، عندما يبكي الناس، تتدفق دموعهم، ووجوههم مغمورة كالبلدان المغمورة بالمياه، وهم يحتفظون بآثار تلك العواصف على جفونهم.»

وحش في الفردوس

تدور أحداث رواية (وحش في الفردوس) حول قصة عائلة تعيش في ريف فرنسا وتواجه تحديات الحب والعنف والخيانة. تمتاز الرواية بأسلوب كتابة مثير ووصف دقيق للشخصيات والمشاعر. تتذكر بلانش، البالغة من العمر 80 عامًا:

في مزرعتها المعزولة الواقعة، في نهاية طريق متعرج، وفناء في منتصفه شجرة عمرها قرن من الزمان ومبان ملحقة، وحظيرة.. تتولى إميليان تربية حفيديها اليتيمين الصغيرين، بلانش وغابرييل، بمفردها. بعد وفاة ابنتها ماريان وصهرها إتيان، اللذين قُتلا

في حادث سيارة، - وإميليان العجوز، الأم التي تدير المزرعة، والتي كان جسدها جسد "غولة جائعة،" قادرة على إبداء اللطف والقسوة، وقادرة على المداعبات وتوجيه الصفعات، وكل من" حولها كان يتكئ على هذا الجسد لتظل واقفة على قدميها".

ينضم إليهم المساعد لويس، المراهق الذي أنقذته إميليان من عنف والده، ليعيش في المزرعة وسيكون مخلصًا لها تمامًا من دون أن يصبح جزءًا من العائلة. يحب بلانش بشغف سرًا، بينما الأخيرة، وهي التي «تفتقر للجاذبية والإغراء كانت تحتل مكان حيوان منزلي، ذكي سهل الانقياد.» ولكن يُنظر إليها بوصفها امرأة قوية وشجاعة والمكافحة منذ الخامسة من عمرها، تعمل في مزرعة أصبحت أرضها وكل شيء بالنسبة لها، بل أصبحت جزءًا من حياتها..

تلتقي بلانش وهي في سن المراهقة بحبها الأول ألكسندر، الوسيم، اللطيف الجذاب، ولكنه طموح، متردد في أن يعيش حياة والديه البسيطة والمسالمة. سيكون حبه لبلانش، هو حب بلانش الأول الحقيقي، لكن من المؤسف فإنَّ ألكسندر قد "بنى طموحه منذ الطفولة على الهرب من هذه البيئة" فيتمزق هذا الحب عندما يعبر ألكسندر عن رغبته في الانتقال إلى المدينة بينما تظل بلانش مرتبطة بالركن الذي تعيش فيه في عالم منغلق على نفسه. هذا الحب ربما كان مأساويًا. لأنه إذا كانت بلانش تحب ألكسندر بجنون، فهي أيضًا تحب أرضها بجنون.

يؤدي هذا التخلي إلى اليأس والغضب الذي لا يمكن السيطرة عليه. تصبح بلانش ظلًا "تتحرك مثل شبح في قلعة". وبعد أن دمرها الحزن، تلوذ بالصمت. وبالرغم من محاولتها استعادة السيطرة على نفسها، تقع فريسة لردود فعل متطرفة. وتصبح الجنة قبرًا تواجه فيه "أشباحًا أكثر من الأحياء". ولكن بعد بضع سنوات تعيد عودة ألكسندر المفاجئة وسلوكه إحياء ترس معطل على نحو مؤقت، يقود إلى تشغيل آلية عنيدة.

أما غابرييل، شقيق بلانش، فيطارده الحزن، "ضعيف البنية، متضخم في حزنه" يتحرك على الهامش في ظل أخته وجدته.

كل فصل من فصول الرواية يبدأ بفعل: "يجرح"، "يحمي"، "يبني"، "يتغلب"، "ينمو"... "ينتقم"، "يظهر"، "يعض"، "يحيا"... ينهضون من خافية الأرواح للحديث عن الحرية، والقدر، والتنازلات، والعواطف، والخيانات، والانتقام في حركة عضوية ذات كثافة نادرة:

هناك الكثير في متن الرواية التي تروي الحياة في الريف، بما تمثله من عمل شاق وعزلة في كثير من الأحيان، نتيجة الارتباط بالأرض في بيئة فريدة من نوعها: أجساد تحب بعضها البعض، أجساد كائنات تعاني. وشخصيات تتميز على نحو ملحوظ، بأنها إنسانية ومتوترة نفسيًا. بعذاباتها ومشاعرها المتشابكة: الحب، العاطفة، الغيرة، الطموح، الكراهية، الخيانة، التنازل، الانتقام.

وسيسيل شاعرة أيضًا

نالت عن ديوانها الشعري الأول (الأشواك) جائزة غيوم ابولينير- في عام 2018، فضلًا عن جائزة (الرؤى الشعرية) التي تقدمها جمعية رجالات الأدب. ثم اعتبرت الصحافة الشابة الشاعرة "أحد الأصوات الجديدة الواعدة في الأدب الفرنسي، وفي ديوانها "البركان الأسود". تكتب قصائد معبرة عن سيرتها الذاتية بطرق سردية، بسيطة ومباشرة:

"اتصلتِ بي في وقت سابق لتخبريني
أننا كنا قد وجدناك على الأريكة في المنزل.
صباح يوم السبت. وجدناك.
اتصلتِ بي لتخبريني
وفي الفم شوك،
كنت أحسس به حتى لو كانت في جزيرة وأنا
في شقة في شارع بالينفيليبيه،
اتصلتِ بي لتخبريني
أنه ليس لديك من العمر ومن الجسد،
للموت من هذه الأشياء "

مقتطف من قصيدة "رودولف"

أجمل النساء الناجيات من الحب

ذاتيَّة الأنثى في ثلاث قصص

رنا صباح خليل

الكاتبة الامريكية
كيت شوبان

إن قراءة أولية للقصص الثلاث التي تضمها المجموعة القصصية (أجمل النساء الناجيات من الحب) للكاتبة الأميركية كيت شوبان وترجمة د. عبد الناصر يوسف وإيمان الحمادي وصباح ديبي، تكشف عن أهم المهيمنات التي تحكم الأقاصيص الثلاث للمجموعة وهي تتحدد بزاوية النظر المعلومة لدينا كقراء في أن الراوي امرأة وتتحدث عن مشاعر امرأة أيضاً ولكن ذلك يتم على وفق ثلاث حالات تقف فيها ضمن زاوية نظر ثابتة محققة ما يسميه جورج إيلان بالرؤية المصاحبة، فنرى الأحداث من خلال عينيها وأفكارها وميولها، فيؤدي ذلك إلى تميز العمل بالتبئير الداخلي الثابت (بحسب جينيت)[1] حيث يمر كل شيء من خلال بطل واحد ولما كانت المهيمنة - بحسب جاكبسون[2]- هي العنصر البؤري في الأثر الأدبي وأنها تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى وتضمن التلاحم الأولي للبنية السردية فقد جاءت بأسلوب قصصي استدعت فيه ساردا غائباً غير مشارك في القصة ليتحدث بضمير الغائب بطريقة من يعرف أكثر من الشخصية المركزية في القصص الثلاث وقد جاء هذا الأسلوب مصاحباً لغايات محددة لدى القاصة، ففي قصة (أحداث حياة في ساعة) كانت تضعنا القاصة أمام أنوثة مخنوقة وخائفة، أنوثة كانت تناضل في قاعها النفسي من أجل استعادة حقها في الوجود والسعادة، أنوثة تريد أن تكون "هي" لا أن تكون ما يراد لها أن تكون بعد أن عاشت السيدة مالارد مع زوج لا تحبه حيناً وتحبه بشكل ضئيل حيناً آخر ، بمعنى أن هناك تناقضاً داخلياً كانت تصارعه وقد ظهر شاخصاً أمامها بعد سماعها خبر وفاته لتكون ردة فعلها غريبة وهي تنظر من النافذة إلى قمم الأشجار المتمايلة، التي كانت مفعمة بالحياة إيذاناً بأن الربيع قادم شاعرة أنها أصبحت حرة الجسد وحرة الروح، وبما أن الأمر متعلق بالمرأة وحدها فالقاصة قادرة على بلورة ذلك التناقض مع الذات وحسمه بعد أن جعلت مالارد تكتسب حريتها بطريقة قدرية لا يسعى منها الأمر الذي ألزم عملية القص أن تترك نتائج ذلك الاكتساب للقدر أيضاً، فقد كانت مالارد تعاني من مشكلات قلبية أودت بحياتها لعدم استطاعتها تحمل كم هائل من الفرح لم تكن تتوقعه وبذلك كان مصير التفتح الإنساني المخنوق مشروطاً بفعل غيبي لتلك المرأة ليثبت لها أن الأنوثة هي التعاسة في حال عدم السعي لإظهارها واكتساب حقوقها، والسؤال المطروح هنا هل كان غياب الأنوثة يخفي ديمومة للحياة ليحمل ظهورها أذناً بأفولها؟ وهل كانت هذه الرؤية تعبيراً عن وجهة نظر المؤلفة، أم هي صورة للعلاقة بين طريقة التفكير التي يطرحها النص ومتغيرات التعبير عن الواقع الذي لا يكافئ الفرص بصورة قدرية، أنا أرى أن نصوص القصص الثلاث كانت تقوم على التقابل بين منحنيين متضادين منحنى ضبابي يحمل أقاصي رغبات الإنسان المخفية ومنحنى مشمس يتبناه الواقع بعد أن يعمل على نكء تلك الرغبات بوخزة من حدث مفاجئ، وهذا ما نجده في القصتين الأخيرتين أيضاً، ففي القصة الثانية التي هي بعنوان(امرأة محترمة) نتلمس منحنى غير واضح الملامح يكتنف السيدة بارودا وهي ترفض استقبال صديق زوجها ليقضي أسبوعاً في بيتهما في المزرعة التي يسكناها، إذ كانت تتمنى شيئاً من الراحة والمسامرة بعض الوقت مع زوجها والمنحنى هنا يقابله منحنى آخر يحمل طرحاً بالغ الوضوح كانت تحاول إطفاء جذوته وهو يتمثل في إعجابها بصديق زوجها وحبها له في الخفاء، وهذا المنحنى الثاني حرصت على أن لا تعلن عنه جهاراً وتركت للقارئ اكتشافه بعد أن تترك بيتها لحين مغادرة الصديق له لتحضر بعد ذلك وهي حاسمة لأمرها بأن تواجه ضعفها وتحوله إلى قوة في مواجهة للنفس تفرض عليها استدعاء ذلك الصديق مرة أخرى للمزرعة وهي تحمل له نظرة مغايرة، وهذه القصة الوحيدة التي نجدها حققت فيها القاصة نجاة من الحب بشكل حقيقي وذلك لو أننا أخذنا موضوعة الحب على أنها منقصة للذات أو مرضاً علينا النجاة منه كما في عنوان المجموعة القصصية الدال على ذلك، والحقيقة أن تجربة الحب في هذه القصة هي تجربة من جانب واحد، تجربة الأنثى التي تحب، لا تجربة الحب بين الأنثى والرجل وإن جاز التعبير فهي تجربة عظيمة الوقع على الشخصية المحورية أي على السيدة باروداً؛ ذلك أنها لم تخرج فيها من ذاتها وإن خيل إليها أنها أخذت إلى خزانة قراراتها شيئاً جديداً مختلفاً كان ديدنه السيطرة على الشعور وتحويله إلى منفذ للحياة والوجود، فالقاصة حرصت على تغييب نظرة الآخر ومحدوديته وجزئيته على مدار القص، أما في القصة الثالثة التي تحمل عنوان(ندم) فقد وظفت القاصة منحني القص اللذين أشرنا لهما لتشخيص حالة الشعور بالوحدة لامرأة تدعى مامزيل أوريلي ليحمل الأول منهما خيارها في أن تكون إنسانة قوية من دون الحاجة لرجل فترفض الزواج أو الوقوع في قصة حب، فينتفض المنحنى الثاني وهو الحامل للحدث المفاجئ ناكئاً قرارها ذلك ومعمناً بتطويقها باحساس الوحدة المفضي ضمناً إلى الندم وهو عنوان القصة، وقد تضمن ذلك الحدث حضور جارتها إليها طالبة منها أن تضع أولادها عندها وفي ضيافتها لبضعة أيام لظرف استوجب ذلك، فتبدأ المعاناة مع تلبية احتياجات الأطفال وتنتهي المعاناة بتحولها إلى متعة مفتقدة تتضح ويتقد أوارها بعد رحيلهم عنها وخلو بيتها منهم، وفي هذه القصة حرصت القاصة على تشكيل ستراتيجية نسوية لامرأة مستقلة على وفق أسس رافضة لهيمنة الرجل بشكلها الصريح فقد ركزت على تفعيل دور الأمومة في مخاطبتها لنوازع المرأة وهو يخفي ضمناً احتياجها للجنس الآخر، ومن الملاحظ في هذا القص الذي نتحدث عنه أنه يقوم على تفكيك تركيبة الأنثى بعدة أشكال ثم يقوم ببنائها باستثمار التعارض بين دفتي متلازمة القص في القصص الثلاث من حيث قيام أحدهما بفعل سلبي يهمّش الوجود الأنثوي وآخر فعل إيجابي يحرك الساكن والراكد في الأحاسيس والحاجات لكل امرأة، وتلازم خطي دفتي القص في حبل السرد المجدول ما لا يحول دون امتلاك خط سير يحمل إيقاعه الخاص والمتكيّر الخارج للمتن القصصي بتفعيل الحركة الأحادية للشخصية ولعل هذا يحيل إلى أن الماضي المنصرم لا يمكن استعادته بانتظام وهو يخاطب الذات بل على وفق تداعيات الشخصية وتحولات الوقائع المؤثرة في القص، بينما الحاضر يمكن التحكم بقصه وتشخيص تأثيراته في الشخصية وهو ما يجعل السرد طرياً مواكباً لمسار الحدث بكل جزئياته .

الهوامش:

1 .ينظر: جينيت جيرار، نظرية السرد من وجهة نظر التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط 1، 1989 .

2 .ينظر: رومان جاكبسون، القيمة المهيمنة، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان،ط 1 1982، ص81 .

صلاح نيازي

تفعيلُ حاسَّةِ اللَّمْس

شاكر الغزي

في مذكراته (غصن مطعَّم في شجرة غريبة)، يلفتُ صلاح نيازي النظر إلى استعمالنا الحيويّ لحاسة اللمس خلافاً للمغربيين الذين يحاولون قتل هذه الحاسة أو إقصاءَها. وبالفعل، فنحن نُفعّل هذه الحاسة بشكل حيويّ لعقد الأُلفة بيننا وبين الأشخاص والأشياء من حولنا.

مثـلاً، نحن لا نكتفي بشـمّ رائحة الـوردة، بل نقطفها ونمسّـد بتلاتها بأطراف أصابعنا، وأيضـاً نُهدي الوردة المقطوفة لشـخص عزيز، وهذا تفعيل ثلاثي ـ فيه متعة وفائدة ـ لحاسـة اللمس في القطف والتمسيد والإهداء. بينمـا يكتفي الغربيون بشـمّ الورود فقـط، ويعتبرون لمسها فعلاً غير حضاريّ قد يؤدي إلى ذبولها، أما قطفها فهو مشـين بلا شـكّ! ويتندّرون بالقـول: إذا أردت أن تهدي الورود فيمكنك شـراؤها من محال الهدايا. وكأنّ الورود في المحال نبتت بدءاً في الباقة ولم تقطف!.

وفـي علاقتنا بالطعام، فنحـن كنّا نسـتخدم أيدينا في الأكل، ولا يـزال البعـض يفعلون ذلـك ويمصمصون أصابعهم مسـتمتعين، أما البعض الآخر فيستخدمون أيديهم بنسبة أقلّ.

الأكل باليـد يزيـد متعة التلـذّذ بالطعـام ويعقد علاقة وطيدة بين الآكل والمأكول، تشعر بسخونته وتتحسّس قوامه، حاسـة اللمس تعطيك انطباعاً أولياً عن الطعام قبل أن ترفعه يدك قريباً من فمك؛ فتشمّه ثمّ تتذوقه. الغربيـون قتلـوا حاسـة اللمـس باسـتعمال الملعقة والسكين والشوكة.

وفـي علائقنا الاجتماعيـة، نحن نكثر مـن المصافحة والتقبيـل. القبل هي اسـتعمال لحاسـة اللمـس أيضاً. نصافـح الأصدقـاء والمقرّبين ونقبّلهـم أكثر من قبلة، ونحضنهـم أحيانـاً، أمـا الغرباء فنكتفـي بمصافحتهم فقـط. أما هـم فيكتفون بإلقـاء التحايا الشـفاهية، ولا يتصافحـون إلا نادراً. نحن نضع أيدينا على كتف الآخر ـ قريباً كان أو غريباً ـ كنوع من التودّد والألفة، ونتشابك بالأذرع أثناء المشـي، في حين أنني لاحظت في الكثير مـن الأفـلام الأجنبيـة أنهم يعتبـرون وضـع اليد على الكتف أو الظهر، بل مجرّد اللمس، تعدّياً وإهانة! فنقرأ حوار: ضع يدك عليّ مرة ثانية وسأقطعها لك!.

يشـير نيازي إلـى أنّه لم يسـمع ابنة سـيد البيت الذي يسـكن فيه أو زوجها، يُدلّلان طفلهما ستيف. لم يقبّله أحد. لم يحتضنه أحد. لم يقرصه أحد بمحبة!.

في حيـن أنّ علاقتنا بالأطفـال قائمة كلّياً على حاسـة اللمس، قبـلات متتالية، وأحضـان عميقة، وقرصات للخـدود لا عـدّ لها. بمجرد أن نرى طفـلاً ـ حتى لو كنا لا نعرفه ـ فإننا نهشّ له، نمسـح على رأسه ونطبطب على كتفيه، نحمله ونقبّله ـ بعد استشـعار موافقة أهله طبعاً ـ ونداعب خديه بالعضّ والقرص.

في الغرب، يعدّون تقبيل الأطفال الغرباء أو احتضانهم نوعاً من التحرّش حتّى لو كان عفوياً وصادقاً.

ربما لهذا السـبب تجد أطفالهم أكثـر تعلّقاً من أطفالنا بالدمـى القطنيـة والدباديـب. وحيـن يكبـرون فإنهم يتعلقـون بالقطـط والـكلاب والحيوانـات الأخـرى، يكثرون من تقبيلها واحتضانها وتدليلها.

ربما يعكس ذلك نوعاً من الحرمان العكسي.

في الطبّ والعلاج، يبـرع المعالجون والأطباء، وحتى الممرضات، عندنا باسـتعمال أيديهم في تلمّس مناطق الألـم ومسـح وجـوه المرضـى ورؤوسـهم لتطمينهـم وتمنّـي العافيـة لهم. عندهـم، عمّم الأطبـاء تعليمات إلـى الممرضيـن والممرضات بلمس المرضـى لأنّ ذلك يسـاعدهم في الشفاء، وذكرت بعض التقارير أنّ 80 % مـن مرضى القلب تخفّ متاعبهم لو كانت لديهم كلاب! فما بالك بهم لو كانت لديهم عوائل تعتني بهم وأصدقاء يزورونهم.

أما فـي العلاقات الحميمة، فنحن نكثر من اسـتعمال الأيـدي، بـدءاً من خلع ملابـس الآخـر، فيكون حتى فكّ الزرّ فعلاً ممتعاً ولذيذاً تستشـعره حاسـة اللمس، أمـا هم فيكتفي كل واحد بخلع ملابسـه القليلة أصلاً، وقد قـرأت في بعض التقارير أنّ النسـاء يشـتكين من استعمال الشريك المفرط ليديه!.

يقول نيازي بعد التفاته إلى هذه الظاهرة: قلت بنفسـي لن تسـتطيع الحضـارة الأوروبية مهمـا أوتيت من قوة وتقدّم أن تقتلع مني حاسة اللمس.

ثمّ يستطرد نيازي قائلاً:

سـتتعطل كتابتـي لو فقدت حاسـة اللمـس، إنها كلّ حواسـي، بها أرى وأسـمع وأشـمّ وأتـذوّق. ولا تعظم الحواس الأخرى إلا إذا أصبحت لمساً.

لا تستطيع أن تعبّر عن الحنان إلا باللمس.

معظم شعر أحمد شوقي مكتوب بحاسة اللمس.

بعض سـور القـرآن العميقـة التأثيـر مكتوبة بحاسـة اللمس.

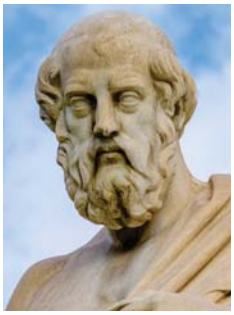
المحرّض المعرفي للديالكتيك

ميثم الخزرجي

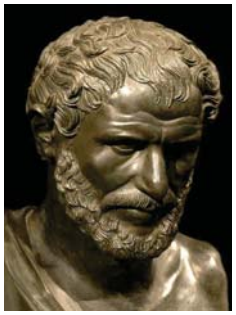
إن المتبنيات التي بشّر بها الفلاسفة جميعهم جاءت نتيجة حراك معرفي غير مستقل عن سابقه، قد تختلف هذه المتبنيات أو تشترك في سياقات معينة نظراً لقناعات فكرية لها مسوغاتها، لذا من المؤمل أن الرؤية الجديدة ناجمة عن تفكيك الأسئلة المعنية بالكون والطبيعة والإنسان لتعطي وجهة نظر كاشفة عن محتواها ليكون المعيار الذي اتخذه صاحب الطرح هو الجدل القائم على شروحات ذات بعد قيمي نستدل عن طريقه إلى المعنى الحقيقي الذي أتى به هذا الفيلسوف ويسعى إلى الإمساك به وإشاعته بين الناس علانية، واقعاً، أن الجدل ولد قبل سقراط بأكثر من 500 سنة وهنا يكون القصد من ورائه الخروج بنتائج تعيد صياغة الفرد وصيانته على وفق معطيات العالم الذي يعيش به أو قد تتجاوز حدود الأوان كونها ذات مساحة تسمح باستشراف المآل.

ارسطو

هيجل



افلاطون



هرقليطس

لعلي أشير هنا إلى مفهوم الديالكتيك بوصفه المحرك الفعلي لإثارة الأسئلة الشائكة والإيغال في محتواها ومناقشتها للوصول إلى التصويب الناجع، بيد أن هذا التصويب جاء متسقاً بحسب التداعيات الإشكالية التي طرحها الفيلسوف نفسه متوقفاً عند مفاهيم عامة أخذت اشتعالها من الإنسان وصيّرته على أن يكون بهذه الشخصية مثل الخير والشر والفضيلة وحيازة الحقيقة وسؤال الغيب وما يضمره من أنساق وجودية ناهيك عن الشجاعة والخوف الخ، وكثيراً من القضايا الكبرى التي طالت حياة الفرد وأنهكت استقراءات الفيلسوف أيضاً، ومما لا شك فيه أن الكون برمته قائم على سؤال قد يكون عفوياً أو غير بريء وهذا الهاجس الشعوري بزغ منذ نشوء الخليقة وتأثيث الطبيعة بعناصرها الحية ليأتي الحراك الفكري مصاغاً على وفق المؤثرات التي تحيط بالإنسان. لكني أتساءل هل أن غاية الجدل وتحفيز مدخلاته هي السعي للوصول إلى المطلق ؟

أجد أن بذرة الديالكتيك الأولى جاءت على يد الفيلسوف الإغريقي هرقليطس الذي أكد "أن كل شيء أصله النار" على اعتبار أنها رمز التقدم والرقي، معللاً القول في جملته الشهيرة "كل شيء في تطور مستمر" وقد تأتي المرحلة السقراطية التي اعتمدت على الجدل بوصفه معياراً ناجعاً للوصول إلى أجوبة للأسئلة الكونية التي استعلم عنها، وهنا يكون مذهب أتباع المدرسة المشائية الذين نوّهوا بأخذ آراء الأفراد في الطرق والأسواق ومناقشتهم في ردودهم حول القضايا المصيرية التي تعنى بهم. حقيقة الأمر أجد أنها طريقة لتحفيز الذهن واستنطاق المؤهل العقلي الذي يشيّد الإنسان ويحرّضه على التفكير، وقد ذكر أفلاطون في جمهوريته هذا الزعم الذي تبناه أستاذه.

بينما نجد السلوك التي اتبعه أرسطو المعلم الأول صاحب المنهج الاستقرائي الذي يقوم على الاستدلال المنطقي بالإيجاب أو السلب مع عدم جواز جمع النقيضين في وقت واحد، وقد أثّر وكتب في شتى العلوم الطبيعية والإنسانية وقيل انه كان يتمشى في حديقة مدرسته (الليقيون) ووراؤه جمعٌ من التلاميذ منهمكين بماهية الأسئلة التي يطرحها ليكون الاحتدام الفكري متضارباً بنتائج مختلفة وهنا يبان منسوب الجدل وغرضه إزاء المنهج الفلسفي الذي اتبعه أغلب فلاسفة الأغريق الذين أوكلوا اهتماماً كبيراً للفرد وقابليته على إبداء الرأي إمعاناً لكمّ الاستفهامات والاستفسارات التي تلاحقه ليكون التواشج الديالكتيكي التام بحسب الرؤية المتبعة لهم على أنها تفعيل دور الإنسان كونه صاحب الصدارة والقدر الثمين في هذا العالم.

بينما نجد الجدلي الفخم والفيلسوف المثالي هيجل الذي تفرّد باشتغاله على هذا المنحى تبعاً لإبداء الفكرة ونقيضها على نحو لا يرفضه الوعي حيال الماهية التي تشكلت إزاءه، بغية التطور والارتقاء بها وقد يكون هناك استحداث، أو إضافة جرّاء تغيير نمطية اللوائح المعرفية التي دعت لها الفكرة نفسها وإبداء تشطير عليها بمقاساته علمية مانحة وجهاً فطناً له دلالته على أمل أن يكون أكثر تعافياً عما قبله وهنا يكون الفكر الجدلي الذي تبناه هيجل متحركاً لا يقبل الثوابت بل أن كل شيء في الوجود له نقيضه، حتى أن الطابع الذي سار عليه الإنسان والتعامل مع المسلّم به بوصفه حقيقة غير متناهية، أيضاً يشوبه نوع من العدم هذا في رأي هيجل، ومن هنا بدأت ماهية الصراع المتفاقم على أمل الوصول إلى المطلق الذي نسعى إلى تحقيقه، ولعلي أجد أن المطلق في هذا المشوار المعرفي الذي دعا إليه هيجل هو محور مركب ناجم عن نتيجة ثالثة لها كشوفاتها الرائية بل أن هيجل اعترض حتى على المطلق وهنا يبان أثر المدونة الغيبية التي أعطت مفاهيماً وسناً للبشرية بغض النظر عن مدى صلاحية هذه المفاهيم، هيجل الذي اشتغل على دائرة التناقض التي تتمخض عن أن الآراء وأن كانت صحيحة فإنها تحمل بين طياتها نسبة من الخطأ لا كما يقول قانون عدم التناقض بأن الفكرة حمَّالة وجه واحد لينبثق صراع أضداد آخر ناتج عن إعادة تدوير هذه الرؤى واستنتاج محاور جدلية أخرى وهكذا دواليك.

بطبيعة الحال نلاحظ أن الجوهر الحقيقي لاتساع رقعة هذا العالم يأتي عن طريق الجدل بمعناه الكلي، فالعلم قائم على احتكام البرهان ويقينية نتائجه وقد دحضت الكثير من المقررات العلمية التي بقيت حية لفترة طويلة وأعيدت مناقشتها فيما بعد لترد لنا بحلَّة مغايرة، كذلك بسترة الكثير من التعاليم المتوارثة إن كانت اجتماعية أو لاهوتية على أنها من ضمن الضرورات الواجب الاستعانة بها، ونجد أن الرهان الجدلي بسياقاته العامة ساعٍ إلى التقصّي عن الحتمي وتفكيك محتواه للخروج بخلاصة تثري وجود الإنسان وتعزز إمكانيته بغضّ النظر عن جوانب هذا الحتمي المتعددة غير أن اشتعال الرؤى وتكريس محتواها يأتي عبر النقاش المقدّر بعدة معرفية لا عن طريق الزوبعة الفارغة التي تحرّض وتثير من دون براهين وألاّ يكون جدلاً لا محل له ولا طائل.

في الكشف عن التعالق الأسلوبي والفلسفي بين الكاتبين والمفكرين الفرنسيين (جان كوكتو) (1892.1963) و(ألبير كامو) (1913.1960) على وفق منهج النقد المقارن يتبدى أمامنا العديد من المشتركات والتناصات بين الكاتبين ذائعي الصيت فرضتها فواعل الفلسفة الوجوديّة وأبعادها الفكرية التي سادت فرنسا منتصف القرن العشرين، وانبثاق الاتجاهات والتيارات الفنية كالسوريالية والدادائية والمستقبلية التي ألقت بظلالها على ثقافة الكاتبين اللذين عاشا تمزقاً مريراً للوعي بين الإيمان والإلحاد، بين العشق الصوفي والنزق الحسي، بين الابولوني والديونسيوسي على حد تعبير (نيتشه)، وكلا الكاتبين انكفأ على ذاته منعزلاً عن وسطه الفني والأدبي البراق مؤثراً الانصراف نحو التأمل والمراقبة والغور في أعماق الذات الإنسانية والكشف عن لواعجها وعللها الجوهرية.

في النقد المقارن بين كامو وكوكتو مسرحيّاً

مسرحية (سوء تفاهم) لكامو

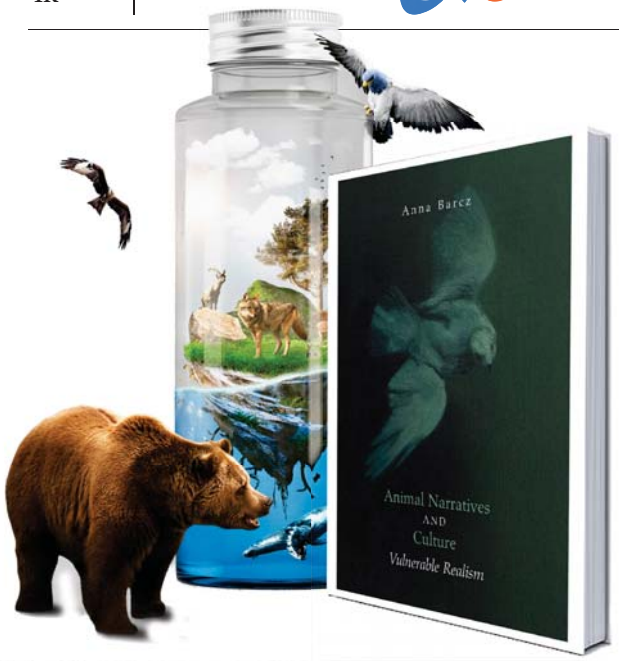
د. سعد عزيز عبد الصاحب

يقول (كوكتو): "لقد خلق الله الإنسان في صورته، فكلما اقترب الإنسان من نفسه اقترب من الله"، إي إلى الصورة الحقيقية للنفس الإنسانية لذا فقد كان كما يقول، ينطوي على نفسه بكل قوته لكي يصل إلى حقيقتها ويتجرد مما علق بها من قشور، في حين يلجأ (كامو) إلى تعرية الوجود وفضحه في ضوء نقد الموجود (الإنسان) فهو في مسرحية (سوء تفاهم) يؤسس ويطرح مفارقة وجودية عجيبة إذ يصبح سوء التفاهم مرتبطاً بالوجود البشري في الحياة (وفي تخلي العناية الإلهية عن الإنسان وتركه في مهب صدف تتلاعب بحياته)، كما يعبر الناقد (إبراهيم العريس) وقد نراها من زاوية نظر أخرى دعوة إلى معرفة قيمة التواصل الإيجابي في حياتنا، حينما لم يُعرّف (جان) الشاب المهاجر العائد إلى وطنه عن نفسه لأمه وأخته ويبقي الأمر مبهماً ملتبساً إلى أن يتم القضاء عليه من قبلهما في ذلك الفضاء القصي النائي الذي يديره عجوز صموت لا يعرف إلا التخلص من ضحاياه برميهم في الوادي السحيق كأنه سيزيف وهو يدحرج صخرة شقائه، لتنتحر الأم بعد أن تعرف أنَّ المقتول بيديها هو ولدها وتذهب الابنة (مارتا) مختلة إلى أقاصي الساحل تعلن كآبتها الأبدية من هذه الفظائع التراجيدية وعبث الحياة في ظلها، وليصبح (جان) الابن ضحية لعبته العابثة وتردده في الإعلان عن نفسه، ليس سوء التفاهم لدى ألبير كامو هنا سوى ذلك التطلع إلى المسرة والسعادة والحب من قبل إنسان يجد نفسه عاجزاً تماماً عن الحصول عليها مرمياً في غياهب وحدة مدمرة، يتكئ نص (كامو) في بؤرته المركزية على مفهوم (الجندر)

جان كوكتو

البير كامو

المرأة بوصفها بطلاً تراجيدياً وهي تتحول من سلوكها الفطري الأول الذي جُبلت عليه رمزاً للعطاء والديمومة والتضحية إلى آلة للقتل والبطش والفناء البشري بقلب الدلالة المركزية للجندر والاستعاضة عنها بدلالة مغايرة تدعم الحبكة الدرامية التي أرادها كامو أن تكون ضمن النسق التراجيدي الأرسطي المعروف حيث فعل التعرف ومن ثم التحول، التعرف إلى هوية المقتول (الابن) والتحول يتجسد بالنهايات الدراماتيكية للأم والابنة (الانتحار) وسقطة البطل هي عدم تعريف الابن (جان) بنفسه وهويته منذ البداية، تعاني الأم من عقد نفسية مدمرة تتجسد بعقدة (الكترا) وهي عقدة الغيرة والكراهية من الآخر الأعلى طبقياً تؤدي بها إلى تصفية ولدها، أما لدى (جان كوكتو) في مسرحية (الملاح البائس) التي يسرد متنها الحكائي عودة ملاح إلى بلدته الساحلية وزوجته بعد غياب استغرق خمسة عشر عاماً لتتغير سحنته وهيئته لاعباً لعبة التباس الهويات إذ يصل ليلاً ليطرق باب بيت زوجته التي لا تتعرف عليه منتحلاً صفة صديق زوجها في الغربة حاملاً في جعبته أموالاً وجواهر ثمينة ويسرد قصة وهمية عن زوجها الذي تركه في الغربة معدماً فقيراً مديوناً لا مال لديه ولا يستطيع العودة بسبب فقره، تحزن الزوجة لأخبار زوجها المحزنة وتُضمر أمراً ما، يبيت الزوج/ الصديق في بيت أبيها وهو عبارة عن حانة قديمة على الساحل وعندما يحل الفجر تذهب الزوجة ويبدها مطرقة حديدية وتضرب رأس زوجها النائم الذي فاضت روحه وهي تسلبه أمواله وجواهره لتغني زوجها الملاح المنتظر، يتداخل النصان (سوء تفاهم) و(الملاح البائس) في أنهما يعتمدان على التباس القصد في الحبكة لدى الشاب (جان) العائد والملاح العائد في كلتا المسرحيتين ويشتركان بنفس سقطة البطل وهي عدم التعريف بالهوية الحقيقية للشخصية واللعب العبثي الذي يودي بكليهما إلى الموت، تقع الأحداث في كلتا المسرحيتين بأماكن نائية في فندق قصي على طريق خارجي ولدى كوكتو في حانة قديمة نائية على أحد سواحل المدن الفرنسية البعيدة وذلك تمهيداً لفعل الجريمة السري الذي يختلف في كلتا المسرحيتين ففي سوء تفاهم فعل الجريمة قصدي وثابت وتأريخي على الأم وابنتها في حين لدى الزوجة هو فعل مفاجئ ارتبط بحضور السرد الوهمي للزوج عن الملاح الغائب وحضور الأموال التي ستغير من حال الزوجة والملاح من حال الفقر إلى الثراء، عقدة (الكترا) النفسية ماثلة لدى زوجة الملاح كما الأم في سوء تفاهم، إذ إنها تغار على زوجها من صديقه الثري المحمل بالأموال والجواهر والحلي وتصل بها الغيرة إلى الذروة في فعل القتل، لدى (كوكتو) لا يتم التعرف على هوية الملاح من قبل الزوجة أو أبيها فكل شيء مكشوف أمام المتلقي والحبكة معروفة نهايتها سلفاً وهي أقرب للحبكات المعاصرة في مبناها كأنها من نوع المسرح الملحمي، نجد في كلتا المسرحيتين ثنائية الحب والموت يمتزجان مع الطمع والجريمة في جمع عجيب للأضداد للخروج بسخرية مرة من قبل المتلقي وتحريك وعيه، كامو يبحث في الانعتاق من المكان إلى فضاءات أرحب من الحرية والتوق إلى عوالم جديدة خصوصاً لدى شخصية الابنة (مارتا) في حين يبحث كوكتو وشخوصه عن الاستقرار والثبات في المكان.



يثير مفهوم الواقعية بين حين وآخر اهتمام النقاد والمفكرين، فيدفعهم نحو وضع تفسيرات وتصورات لها صلة مباشرة بالإنسان وما يحيط به من طبيعة ومجتمع. وإذا كان من النادر أن نجد لدى منظري الواقعية في القرنين التاسع عشر والعشرين اهتماما بما هو غير بشري، فإن الأمر تغير في العقدين الأولين من القرن الحادي والعشرين، إذ صار معتادا أن نجد الباحثين المعنيين بالتنظير للواقعية يتعدون النطاق البشري ويذهبون باتجاه البيئة وما في الطبيعة من حيوان ونبات، معتمدين أولا على منهجية التعدد في التخصصات التي معها يتلاقى النقد الأدبي مع العلوم الإنسانية الأخرى كعلم البيئة والانثروبولوجيا والتاريخ وغيرها، ومستجيبين ثانيا لنزعة ما بعد الإنسان كردة فعل على ما سببه عصر الأنثروبوسين من كوارث ألحقت أضرارا بالبيئة والنظام الطبيعي. وهو ما يتطلب نظرا واقعيا يخالف الرؤى الراسخة والمعتادة.

د. نادية هناوي

آنا باركز والواقعيَّة المغلوبة

ومن النقاد الذين غامروا بدخول هذا المعترك واستطاعوا أن يطرحوا رؤية خاصة في هذا المجال الباحثة البولندية آنا باركز بكتابها (سرد الحيوان والثقافة: الواقعية المغلوبة)2017. ويتضمن ثمانية فصول موزعة بين ثلاثة أجزاء، تتناول موضوعة الحيوان من زوايا عدة تتعلق بنظرية السرد ونزعة ما بعد الإنسان كأصوات الحيوان في الأدب ووظائف الحيوان بوصفه ضحية أو لاعب سيرك أو نصبا تذكاريا وبحسب ما تضمنته أعمال إبداعية منتخبة لمفكرين وروائيين وباحثين مثل جاك دريدا وهيلين سيكسوس ودكتور لورانس وفرديناند أوسيندوفسكي وغيرهم.

وما يهمنا هنا هو الفصل الأول المعنون (إعادة تعريف الواقعية وإمكانيات التفسير الجديدة)، وجاء منضويا تحت الجزء الأول (الواقعية، المرجعية، المغلوبية)، وفيه حاولت الباحثة باركز استقراء الظواهر الأدبية وغير الأدبية المتعلقة بسرد الحيوان، محاولة الإجابة عن سؤالين: الأول ماهية الواقعية المغلوبة، والآخر نماذج سرد الحيوان. واستعملت ثلاثة مفاهيم هي: "النص" للظواهر الأدبية، ومفهوم "الثقافة" لغير الأدبية، ومفهوم "النص الثقافي" للظواهر التي تجمع الأدب بما هو خارج الأدب.

وترى باركز أن للحيوان في المجتمع البشري وجودا ثانويا، وفي كثير من الحالات يكون هذا الوجود خاليا من أية دلالة أدبية كأن يكون الحيوان داخل حديقة أو في سيرك. ولهذا الأمر أسبابه، وقد حددتها الباحثة ومن خلالها أكدت أن الواقعية ومنذ أن غدت مذهبا أدبيا في القرن التاسع عشر هي مفهوم غامض.

ولتوظيف الحيوان في السرد، وضعان سائدان ومتقاطعان: الأول مؤنسن ضمن عالم البشر والآخر غير مؤنسن ضمن عالم الطبيعة. ويتم تمثيل هذين الوضعين باستراتيجيات واقعية، فيها الحيوان إما أن يكون أليفا أو مفترسا أو مسجونا (كما هو الحال في حديقة الحيوان أو السيرك) أو يكون طليقا. وكون الحيوان يشعر ويتكلم فذلك لأن له تجربة في عالم واقعي يشترك فيه مع الإنسان بنموذج جديد ما بعد إنساني أو ما بعد مركزي هو بمثابة حلقة مفقودة في سرد الانثروبوسين. فتكون للحيوان أدوار واقعية تضاهي واقعية أدوار البشر في السرد، بوصفه كائنا ذا سلوك اجتماعي ومشاعر عاطفية، كثيرا ما يجهلها الإنسان وقد يسيء إليها .

وهو ما يستدعي إعادة تعريف الواقعية بشكل جديد يشتمل على احتمالات تفسيرية حول مدى واقعية سرد الحيوان في النصوص الأدبية وكيف يمكن مقابلة نماذج هذا السرد بما اعتاد قراء الأدب التعامل معه في الواقع الموضوعي. وتنقل باركز عن منظر الواقعية فريدريك جيمسون قوله: (إن عالم الروائيين الواقعيين العظماء في القرن التاسع عشر لم يكن عالما طبيعيا، بل كان تاريخيا. ومن ثم، تتطلب الواقعية تعريفًا) .

إن مسألة إعادة تعريف مفهوم الواقعية، تعني — بحسب باركز- أن نتجاوز المستوى النصي من ناحية اللغة التي حولها يتمحور السرد إلى مستويات أخرى ثقافية وبيئية، حيث المحاكاة لا تكون في انعكاس الواقع داخل السرد، وإنما في إمكانية صنع واقع جديد على وجه التحديد، فيه للحيوان موقع مهم وخطير ككائن يفكر ويشعر وله تجربة في هذا العالم. وهو ما يندرج تحت باب دراسة سرد الحيوان ونقده، التي هي جزء من (دراسات الحيوان الأدبية) وأحيانا يطلق عليها مسمى (نقد حديقة الحيوان) واقترحه سكوت دي فريز في كتابه (مخلوقات غير مريحة: نقد الحيوان: الأخلاق وتمثيل الحيوانات في السرد والشعر الإسباني الأمريكي) 2016 .

ولا شك في أن وضع تصورات جديدة لواقعية سرد الحيوان سينطوي على فهم جديد للحيوان سواء في موقعه في البيئة الطبيعية أو في فسيولوجية خلقه وخلق الإنسان، مما كانت النظرية الداروينية قد طرحته حول أصل الأنواع، وعليه اعتمدت باركز في اجتراح مفهوم الواقعية المغلوبة، مركزة تركيزا واضحا على العلاقات المتبادلة داخل العالم الطبيعي ما بين الإنسان والحيوان. ولا مناص من أن يستدعي عرض هذه العلاقات استجابات قرائية سواء من ناحية تأملها أو من ناحية تحليلها. إذ لم تعد الواقعية تعتمد على استنساخ الطبيعة بشكل انعكاسي، بل تعتمد على اكتشاف الروابط والتشابكات الثقافية الخفية بين الإنسان ومحيطه العضوي والإيكولوجي، وخاصة تلك الموجودة في عالم الحيوان. فيكون الواقع فضاء مفتوحا، يطرح بشكل غير محدد عددا من الرؤى والألغاز حول علاقة البشر بالكائنات الحية.

وإذا كان سؤال باركز حول الماهية قد انتهى بها إلى طرح الواقعية المغلوبة، فإن سؤال النموذج اتجه بها نحو تبني منظورات النقد البيئي الذي فيه الإنسان عنصر من عناصر الطبيعة، و(على الرغم من أننا لا نتعامل مع الطبيعة في الأدب بوصفها تقليدا، فإن العالم المتخيل موجود بشكل واقعي - حتى لو كان ذلك وهميًا- وفي مكان قريب منا، وقد يؤثر في القراء بطريقة تجعلهم يستجيبون إليه، لقربه من الواقع ولأنه قائم على الطبيعة، ويتحرك بشكل غير محسوس بين داخل النص وخارجه).

وفي إطار البحث عن نماذج من سرد الحيوان، انتقت باركز تمثيلات معينة، فيها تتجسد الواقعية المغلوبة. واستندت الى مفاهيم تصب في باب نقد الحيوان، منها (سرد حديقة الحيوان) وتعني التمثيلات التي بها يقدم الحيوان تجربته ويعرض وجهة نظره، ومنها أيضا مفهوم (ما بعد الإنسان في الأدب)، وفيها يمكن أن يكون للحيوان صوته الفعلي في الأدب وله مشاعره وعلاقاته وبالشكل الذي يجعل تجربته في متناول القراء كما في رواية (الجميل الأسود) لآنا سيويل و(فلاش) لفرجينيا وولف. وتستعين باركز بثلاثة من استراتيجيات (النقد البيئي ما بعد الاستعماري) وهي 1/ نص الثقافة الذي يمنح الاستقلالية للحيوان ويعطيه المركزية و2/ التفكير في أساليب تحقق هذا الاستقلال 3/ تبعات هذا الاستقلال في توسيع نطاق المعرفة.

ومن خلال تطبيق هذه المفاهيم على النصوص السردية والأعمال الفنية، تتوصل باركز إلى أن هناك تناقضا في فهم الواقعية عند نقاد البنيوية من ناحيتي "الوظيفة المرجعية" عند رومان جاكوبسون ومفهوم "الواقع النصي" عند رولان بارت. ذلك أن التخلي عن المرجعية في تحليل الاستعارة داخل الحكاية أو القصة إنما(ينطوي على خطر الاغتراب، الارتباك، والتجريد من المعنى) فتبدو ظاهريًا عن الحيوان، ولكنها واقعيا عن الإنسان. ومن هنا اتجهت باركز في تحليلاتها النقدية نحو الاهتمام بالمرجعية في الروايات التي فيها يؤنسن الحيوان وضمن حدود أنثروبولوجية فيها يتم التعبير عن تجارب الحيوان في عالم آخر غير عالم الإنسان، فتغدو الطبيعة مجسدة بشكل جديد يحتاج معه الخطاب الواقعي إلى إعادة تأصيل، تتناسب مع التحديات البيئية الراهنة.

لوحتان لمصطفى راقم اڤندي

جدليَّة المُحاكاة بين التّطابق والتّشابُه

مرتضى الجصاني

بداية، علينا أن نفهم مصطلح المحاكاة في الفن بصورة عامة، وأعني الفن التشكيلي، حيث تقول هذه النظرية بأنها نقل الواقع بكل تفاصيله إلى اللوحة وبكل أمانة، وبذلك سيصبح داخل العمل الفني يحاكي خارجه الذي هو الواقع، وهذا المبدأ عرف قديما في مدارس الفن ويكاد يكون هو المبدأ الأساسي للتصوير والتمرين أيضاً، وبما أن الرسم هو نقل الواقع الخارجي بتفاصيله الدقيقة، يتطلب ذلك نقل صورة كل ما موجود في الواقع من طبيعة وأشخاص وجماد وحيوان، وهذا يظهر جلياً في أعمال كبار الفنانين في الرسم، ويكاد يكون مقياس الإبداع هو الإتقان في هذا المجال، ومنه تطور إلى أشكال مختلفة من الفن، لكن ما يهمنا هو مفهوم المحاكاة في الفن، وماذا تعني في الخط العربي أو الفن الإسلامي. بما أن الفن الإسلامي والخط العربي ينطلقان من منطلقات جمالية مختلفة ومعروفة بنفس الوقت ، إذ يتبنى الفن الإسلامي فكرة تحريم أو كراهية محاكاة الإنسان والحيوان وكل ما له روح، لكنه يجد بديلاً عن ذلك، فهو بعد أن جرد الفن وأصبحت الأرواح على شكل حرف مجرد أو زخرفة في ورقة، لم يجد مشكلة في محاكاة هذه التجريدات، بمعنى آخر وضع الفن الإسلامي والخط العربي بالخصوص نظرية بديلة عن المحاكاة في الرسم واستبدلها بالمحاكاة المجردة التي نعني بها محاكاة اللوحة الخطية، ومحاكاة اللوحة الخطية تعتمد على نفس المبدأ الفني العالمي، لكنه مبدأ مجرد من الأرواح التي لا يحث عليها الفن الإسلامي. وبالعودة إلى مصطلح المحاكاة في الخط العربي، لا يمكننا تحديد فترة ظهوره بالضبط، لكننا يمكن أن نرصد أول لوحة تركيبية للخطاط راقم أفندي 1212 الذي يعد الأب الحقيقي لتطوير الخط العربي وإدخاله في حالة فنية عالية من تفاصيل وتراكيب فنية، وحتى على مستوى قوة الحرف، وإن كان أسلوب التقليد هو منهج التعليم والتمرين في الخط العربي، لكننا نتكلم عن المحاكاة، وهي مرحلة متقدمة عن التقليد، وبما أن أغلب البحوث والدراسات تتناول المحاكاة من جانب تاريخي وفلسفي وتورد آراء الفلاسفة في ماهية المحاكاة، وبذلك يضيع المراد من معنى المحاكاة في الخط العربي، وعلى الأغلب تنتهي الدراسة أو البحث مع توصياته دون النتيجة المطلوبة عن شكل المحاكاة وأعني الشكل الفني . إن الخط العربي كما نعرف يتبنى مفاهيم فلسفية إسلامية على مستوى الشكل الفني، وبذلك هو لا يخرج عن نطاق هذه المفاهيم والقيم الفنية، أعني بذلك أنه لا يمكن إقحام الخط العربي ضمن مفاهيم لا تتفق مع شكله الذي يتبناه، فالمحاكاة شكل من أشكال الخط العربي الذي تطور ووصل إلى ما نعرفه من دون تبني فلسفة محددة، بل إنه تطور على أيدي الخطاطين أو جمهرة من الخطاطين المجودين الذين وصلوا إلى مكانة من الخط عالية تمكنهم من الإحساس بالعمل ومحاكاته بصريا، ومن ثم يدوياً، فتظهر اللوحة كأنها نسخة ثانية لنفس الخطاط، لكن فيها شيئًا مختلفا كأنها تمتلك روحا داخل خبايا الحروف، هذه الروح هي لمسة الخطاط، وهذا لا يظهر لعين المتلقي العادي إلا إذا كانت عينه متدربة بصرياً في شكل الحروف، ومن هنا لابد من توضيح ماهية المحاكاة في الخط العربي، وهي مفهوم مختلف عن المحاكاة في الفنون الأخرى من حيث التقنية، إذ يحاكي الخطاط شكل الحروف وتراكيبها، ولكن بروحيته ولمسته، لذلك لابد للمحاكاة من أن تكون أولا بصريا، ونعني بها أن تتمرن العين على أشكال ومسارات الحروف وزوايا كتابتها وأن تتشبع في تفاصيلها تشبعا علمياً قائما على

سامي اڤندي

خزن الشكل في اللاوعي عند الخطاط، بحيث يصبح جزءا من تفكير وخيال الخطاط نفسه، ويتركه على هذه الحال يأخذ من ذات الخطاط وروحه ويتماهى مع اختلاجاته ويسري في دمه وعروقه، حتى يشكوا بأن هذا الخطاط الذي سيكتب المحاكاة يحاكي الخطاط الذي سبقه روحياً، كأن روحا تحكي مع روح همساً وحديثاً بين قرون وأزمنة مختلفة، وكأنه صدى يتردد بين روح وروح، لذلك أعتقد بأن هذا المفهوم هو حقيقة المحاكاة، أن تخرج اللوحة الخطية في شكلها الخارجي مقاربة للخطاط الأصل، لكنها تشبه الخطاط الذي يحاكي العمل ، وعندما يتحول هذا الكم الهائل من الأحاسيس إلى محركات تدفع الخطاط إلى أن يبدأ الكتابة، سيعمل الخطاط على تمرين اليد، ويراد من تمرين اليد تعويد يد الخطاط على نسق محدد من الحركة لأداء اللوحة الخطية المراد محاكاتها، وهنا ننتقل من مرحلة العين والعقل إلى مرحلة اليد، وكأن هذه الصور التي التقطها الدماغ للحروف عن طريق العين تنزل لتكون شيئًا على الورق عن طريق اليد، حيث يبدأ الخطاط يسير القلم وفق ما خزنه من أشكال للحرف حتى تكتمل حالة المحاكاة بأركانها الثلاثة العين، العقل، اليد .

المحاكاة وسيلة وليس غاية

يتعامل بعض الخطاطين مع المحاكاة على أنها صورة عن العمل الأصلي، فيجهد الخطاط نفسه في التقليد حتى يصل إلى نفس الحرف المراد محاكاته، وبذلك يغفل الخطاط أنه يسير في طريق التقليد وليس المحاكاة، ويكون لوحة خالية من إحساسه هو وكأنه يكتب بإحساس غيره، غير أن المحاكاة هي وسيلة وليست غاية، بمعنى أنها إما أن تكون الغاية منها التمرين وتدريب اليد على شكل محدد من الكتابة، وبذلك تكون مرحلة من مراحل الخطاط التي يتجاوزها إذا ما أراد أن تكون له لمسة خاصة به، وإما أن تكون المحاكاة طريقة لتنفيذ العمل ذاته ولكن بروحية مختلفة، وهنا يريد الخطاط أن يثبت لمسته وإحساسه، وبكلا الحالتين يبتعد الخطاط عن التقليد الأعمى الذي لا غاية منه سوى التقليد، لأنه سيبقى يدور في فلك صاحب العمل الأصل، وهو بذلك لا يشق له طريقاً أو أسلوباً مميزا عن غيره، وإنما يدور في حلقة مغلقة لا تصل به إلى نتيجة حسنة . إذن المحاكاة هي وسيلة لقول شيء جديد أو هي وسيلة للتمرين، وهذا يعني أنها ليست الغاية المطلوبة في العمل الفني ، وهي ضرورية في مرحلة ما، وأهميتها في ضبط مسار اليد وترويضها على أن لا يبقى الخطاط حبيس المحاكاة إلى الأبد، فهذا يصنع منه نسخة ضعيفة لا شخصية لها في مجال الخط العربي، وأن يتجاوز هذه المرحلة مع تكوين أسلوب خاص به يمكن أن يشار له إذا ما جرت مقارنته مع أعمال الآخرين .

مراجعة

ستة حوارات وعشر شهادات تشكل مشهدا اجتزائيا من الرواية الاسبانية وعلاقاتها مع قضايا الفن والمشكلات الاجتماعية وضغوطات الواقع. الكتاب لاينفتح كليا على القيمة الحقيقية للمنجز الاسباني في فن الرواية ذلك لان المترجم والمعد يطرح سؤالا عن مدى اطلاع الروائي الاسباني على الادب العربي واسباب قصور الترجمة إلى الاسبانية. هذه الحوارات والشهادات عن البلد الذي ولدت فيه الرواية يمكن عدها شخصية أكثر منها صورة اقترابية، فاسبانيا التي تصدر ستة الاف رواية بالسنة يصعب علينا فهم مايجري فيها.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
www.alsabaah.iq
ملحق اسبوعي 16 صفحة
Wed. 14 . Feb. 2024 Issue No. 5871 الأربعاء 14 شباط 2024 العدد