# الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 17 نيسان 2024 العدد 5912 Wed. 17 . Apr. 2024 Issue No. 5912



02 الفنانون المعاصرون ليسوا بذلك السوء!

04 من باربي الدمية إلى الأنوثة

08 السرد في مقدمة كامبردج

10 حضور الجسد وغياب الفكر

12 مباحث في نظريّة الجنس

13 أبواب نصير شمّه



ch.editor@alsabaah.iq

# الرسم من المسافة صفر

عالمة الاجتماع ناتالي هاينيش

***ماذا يساوي "الفن المعاصر"، سؤال تطرحه عالمة الاجتماع ناتالي هاينيش بالمقارنة أو امتداداً للفن الكلاسيكي وفي إطار السوق الفنية المالية العالمية اليوم، وهي تشير إلى أن الفنانين المعاصرين ليسوا بذلك السوء، أو غير مرغوب بهم ويملكون منطلقاً فنياً معيّناً، قد يكون مختلفاً عن الفن الحديث بالإشارة إلى عناصر اختلاف له بين الفن المعاصر والفن الحديث.***

***هنا حوار أجرته «لونوفيل اوبسرفاتور» مع عالمة الاجتماع مديرة مركز الأبحاث في الفن المعاصر على هامش إصدار كتابها "نموذج الفن المعاصر"، عن "دار غاليمار" الفرنسية، أبحاث دأبت عليها منذ ثلاثين سنة.***

# الفنانون المعاصرون
# ليسوا بذلك السوء

يقظان التقي

أنت تؤكدين في كتابك الجديد أن الفن المعاصر ليس امتداداً بسيطاً للفن الحديث. لكنه يكتشف ما يشير إليه عنوان كتابك «نموذج الفن المعاصر» بمنطق آخر مختلف؟

- - عندي رغبة باستخدام مصطلح «الفن المعاصر» «والفن الحديث» كمصطلحين متشابهين ومتساوين، ولكن بفرق وحيد في «كرونولوجيك». وهذا خطأ. هناك اختلاف في المصطلحين والمفهومين. هناك اختلاف بين الفن المعاصر والفن الحديث، كما هناك اختلاف بين الفن الحديث والفن الكلاسيكي..

كل مصطلح يمكن تمييزه بمجموعة قواعد وقوانين ألعاب مضمرة. وهو ما يسميه توماس كوهين "الفردوس".

الفن الحديث يرتكز على انتهاك وخرق قواعد التصوير والوجه الكلاسيكي (الانطباعية، التكعيبية والسوريالية..) -الفن المعاصر يخترق المفهوم نفسه للعمل الفني كما تعارفنا عليه. على سبيل المثال لن يكون مشغولاً بيد الفنان بل من قبل شخص ثالث أو مجموعة حتى. العمل الفني لن يبقى محصوراً في صناعة واختراع الأشياء، ولكن أيضاً في صناعة المفاهيم ومن النقاشات التي تلي صناعة العمل وردات الفعل التي يثيرها..

التأليف الفني يمكن أن يكون سريع الزوال أو تطورياً، في بعض مداده أو تجديفياً أو حتى غير لائق (...). ظهر بيار في سنوات الثمانينات «التصويري» (Simulationnisme) ويعرض إمحاء كل فقرة أساسية للعمل، لأنه يعرض وباستقامة ودقة كبيرين لأعمال هي أصلاً موجودة، بمعنى آخر الفن المعاصر هو اختراع أو اكتشاف مستمر بأشكال اختبارية وتجريبية للحدود الأنطولوجية الفنية والأخلاقية. ومن هنا العنف في الردود والتأثيرات التي يحدثها.

من اعمال داميان هيرست

داميان هيرست وجيف كونز هما أكثر وجهان من الممثلين اليوم للفن المعاصر، هل يوضحان هذا «الفردوس»؟

- - حتى ولو لم يكونا سوى ظاهرة في الفن المعاصر، فإنهما يمثلان صورة عن القطع مع مفاهيم الفن الحديث. (...) كلاهما لا يخفيان أنهما حققا أرباحاً ضخمة من الأموال وأنفقا الكثير الكثير أيضاً.

إنهما من الراعين الكبار واللذين قدّما مع أصحاب المتاحف والغاليريات العشرات من الأشخاص الذين

هيأة التحرير
مدير التحرير
نزار عبد الستار
سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد
رئيس القسم الفني
مصطفى الربيعي
التصميم
خالد خضير
الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852
العلاقات العامة
موبايل: 07809174853
pr@alsabaah.iq
info@alsabaah.iq
التوزيع والاشتراكات:
موبايل: 07809210536
dist.imn@alsabaah.iq

عرضوا أعمالهم، وعملا أي داميان وجيف على إبراز تلك الأسماء في الصفحات الثقافية والشعبية.

هيرست عرض لتأليف عبارة تجهيز فني لثور مقطوع الى نصفين وموضوع في مادة «الفورسول». بينما جيف بنى شبكة علاقات فنية مهمة مع عدد من مقتني الأعمال الفنية الجدد ربطاً بالسوق الفنية العالمية لا سيما الطبقة البرجوازية في البلدان الناشئة. وخلال خمسين سنة شكلت قناعة ارستقراطية مالية حملت مئات الأعمال الفنية الى أسعار مضخمة وخيالية.

الفن المعاصر الموجود منذ ستين سنة لا يختزل طبعاً بهذا التحول الحديث والمتطرف: هناك اتجاهات وتيارات أكثر ثقافية وأكثر حسية وتعبيرية أخذت اهتماماً واسعاً من النقاد الفنيين على مثال جوزف بوير أو دانيال بورين أو كريستيان بولفانسكي، ليل فيولا، جيمس توريّل وآبينش كابور وإذا صعدنا أكثر في الوقت مارسيل دوشامب.(...).

الفن المعاصر يتميز أيضاً بنظام جديد من العرض والتسويق وأيضاً من إعادة التعرف على الفنان ؟

- -هناك، حدث تغيير في «الفردوس» في الفن الحديث عملية التعرف على الفنان الجديد غالباً ما تجري في الغاليريات وعلى يد مجموعة من مقتني الأعمال مما يقود بالنهاية الأعمال الى المتاحف وبالنهاية الى الجمهور.

في الفن المعاصر الشخص الأساس مع الناقد الفني هو منظم المعرض أو راعي العرض وهي مهنة نسبياً تأخذ بعداً جديداً. منظم المعرض ومستثمر اللوحات يحضر كل شيء، صالة العرض والمتحف وطرق مشاركة الفنانين في البنيان الفني، وفي مراكز المعارض الكبرى وفي التسويق وحصد الشهرة الشعبية وصولاً الى «الفقاعة» في السنوات العشر الأخيرة حيث تلعب السوق دوراً كبيراً، أقله في تكريس هذا الاسم أو ذاك، وهي أسماء يجري الإعداد لها جيداً.

رجال أعمال ؟...

- بعض الفنانين يتحولون إلى رجال أعمال وبعض رجال الأعمال هم أصحاب مجموعات فنية وبفعالية كبرى. الفن المعاصر هل يصير مرآة لعصر يدار بالمال ؟

- -دائماً كان امتلاك عمل فني هو وسيلة من وسائل التعبير عن الحظوة والمكانة الاجتماعية. ندرة القطعة الفنية وكونها تحف فنية مجهولة تقوي أشكال المضاربة في البورصة وتشد النظر إليها. لكن ليس أكثر ما يكن رابح لم يكن سوى مرآة القوة البابوية. الفن المعاصر لا يمكن اختزاله بمرآة للمال الحديث هذا سبب من الأسباب.

الفن المعاصر اليوم مثل العالم التجاري المعولم والمعروضات الفنية تجول العالم في دورات فنية مثل أسعار البورصة وتموجاتها وتذبذباتها وعلى غرار الأسهم الأسمية التي تمتد فقاعات مالية أحياناً تتلاشى و تز و ل بسرعة فائقة.

من اعمال جيف كونز

هناك العلاقة مع الوقت، و العلاقة مع الثابت الثقافي في المكان والثقافة المعاصرة. والوسطاء الذين يبحثون عن تسويق أسماء فنية جديدة هم في غالبيتهم من العنصر الشبابي ويشتغلون على نافذة مهمة وهي إخفاء صفة العالمية على أسماء تكون محلية وبمجرد تنظيم معارض كبرى تختلط فيها المعايير والمقاربات يحدث هذا الاختراق. هؤلاء الوسطاء ينجحون ونرى أسماء فنية جديدة يعيشون ساعة المجد الفني ويسقطون فجأة بعدها في الخفاء. الماضي يجري إغفاله سريعاً سريعاً. الفنانون يصلون إلى الشهرة بعد ثقافة مركزة أكثر وأكثر على الوقت الحاضر وبعض النقاد التشكيليين أيضاً. ولا يوجد حالياً مجموعات فنية ، أو أسماء معينة تحلق في المدينة وحول الوسط الأدبي والثقافي كما هو الحال في الفن الحديث وفي الموجة الأولى من الفن المعاصر. ثم الاتجاه الآخر الذي يتعزز مع نرجسية فردية متصاعدة.

بالعمق، التساؤل هو عمّا يبحث الفنان المعاصر ؟

- -الفنان الحداثي هدم القواعد الأكاديمية في وجوه التصوير التشكيلي تحت عنوان الطلب الرومنطيقي:

- التعبير الداخلي (...) الفنان المعاصر اخترق أيضاً هذا الطلب والوجدانية تحولت الى مادة مقولبة تكراراً لحركة معيّنة أو لكلام بذاته أو لحاجات ما على نحو ملصقات داندي، أو أشياء تخترق العرف والتقاليد والرأي العام والأخلاق الشائعة .

جيف كوميز نفسه كان قد صرح: "السوق هي أفضل النقاد"، عملي لا يحمل أي قيمة جمالية. أعتقد أن الذوق لا قيمة له هنا اطلاقاً». أيضاً موريزيو كابتلان يروي كيف أنه في واحد من معارضه أقنع عدداً من أصحاب الغاليريات بارتداء ثياب طرزان وجين ونظم جولات فنية. كان الفنان في الماضي ملعوناً وفرعياً، مجهولاً وتعيساً بقوة.

في الألفية الثالثة تعرض أفكار أكثر شذوذاً ومخالفة للصواب، مشاريع فنية غريبة من دون أن تضع المؤسسات الفنية حدوداً لها. على العكس المؤسسات تشجع هذا الاتجاه وتدعم مبادرات واقتراحات على نحو يجد فيه الفنان نفسه مشحوناً بقبول شعبي يستعرض مع فانتازية وإلى الحدود القصوى وبفعالية.

كتابك لا يحمل أحكاماً مباشرة أو واضحة، ولكن قد نفهم من خلال المقاربة الشاملة أنك تعارضين المسألة باعتبارك الفن المعاصر هو مشروع سلبي ؟

- -أنا أشتغل على هذا الموضوع منذ ثلاثين سنة تقريباً وأعالج المسألة ليس فقط من زاوية النقد الفني وإنما أيضاً من زاوية علم الاجتماع. أعتقد أن دور الباحث ليس إسقاط هذه الأفكار أو تلك، ولكن إظهار القيم المخفية أكثر.

بالنسبة للبعض الفن المعاصر هو عامل كاشف ورسم كاريكاتوري مؤسف ومحزن للعارضين الأكثر طفولية في العصر.

بالنسبة لآخرين العكس تماماً، الفن المعاصرة هو أداة تعبير وآلية تعبير انعكاس مدهش لأفكار العصر، وآلية تطهير نفسي ولا شعوري صحي ومقبول.

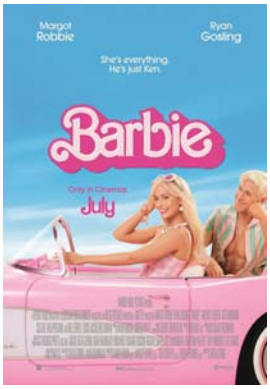
بالنسبة لي شخصياً كثير من الأفكار الفنية المعاصرة عادي جداً لا بل تافه، بعض الاعتبارات المطروحة تظهر أحياناً رائعة، البعض الآخر المعروض علينا من دون أي قيمة وعامي.

يبقى، هي واحدة من الصفات الكبرى للفن المعاصر، هي الدفع للتأمل والتفكير، أو أن نكون في موضوع الإثارة نتيجة فترة ما، اقتراح فني ما، مشروع تجريب ينتمي بالنهاية إلى عصرنا.

من اعمال جيف كونز

# النسويّة..

# من باربي الدمية إلى التجسيد الأنثوي




***شكّل فيلم باربي الذي عرض العام الماضي موجة متناقضة من التصريحات بين صنّاع الفيلم والنقّاد والجمهور، فكلُّ جهةٍ من هذه الجهات تقدّم ما تراه مناسباً في قراءة هذا الفيلم، أو البحث عن النسوية بحسب الميول والتوجّهات الفكرية.***

***فالفيلم الذي أخرجته غريتا غيرويغ تجاوز أيّة إيرادات في تاريخ السينما العالمية، إذ تجاوزت إيراداته المليار دولار في أقل من ثلاثة أسابيع فقط، في الوقت الذي لم تتجاوز فيه ميزانيته 145 مليون دولار، وبهذا كانت مخرجة العمل أول امرأة تحقّق هذا الإنجاز كمخرجة فردية.***

صفاء ذياب

وفي تقرير صحفي لها، أشارت شيماء محمود إلى أنّ أحداث الفيلم تنقلنا إلى أرض باربي، وهي مدينة "مثالية"-بنظر صنّاع العمل-، حيث لكلّ باربي وظيفة رائعة على قدم المساواة مع الرجال، وكما تقول الممثلة هيلين ميرين بصوت ساخر: "حُلّت كلُّ مشكلات النسوية وحقوق المرأة"، هكذا قالت مجلة "تايمز" الأميركية في تقديمها عن الفيلم. كما أشارت المجلة إلى أنّ الفيلم قدّم صورة مثالية عن "باربي" التي تقضي الليل في أمسيات تُظهر فيها جمالها وثقتها، بينما "كين" هو شريك رقص مربح، وحتّى عندما أرادت البحث عن إجابات في عالم الواقع كان "كين" مجرّد "إكسسوار" في حياة أحلام باربي في رحلتها للاستكشاف. ورأى المقال أنّ "باربي" ربّما ينتقد الحياة الراهنة المتوتّرة للعلاقات بين الجنسين، مع تقديم دعم للفتيات، وتقديم وصلة موسيقية مميّزة.

وهكذا يعيدنا الفيلم إلى الجدل الذي أثير حول الدمية (باربي) منذ بداية تصنيعها قبل 66 عاماً، حتّى أصبحت أيقونة الثقافة الشعبية.

### باربي التاريخ

في دراسة لها، تقول غونكا أونكو: إنّ باربي ترفع مقولة: "بمقدور الفتيات أن يفعلنَ أيّ شيء"، وتروّج لفكرة قدرة النساء على التغلّب على العوائق بأنواعها كافة واتخاذ القرارات في الحياة. لقد خُلِقت الدُمية باربي بوصفها ظاهرةً تتصل بالموضة والأزياء، ولذا، ظهرت في صورة امرأةٍ متكاملة ومتناسقة القوام وجذّابة. وبالطبع، يُقابل الأطفال، ولاسيّما الفتيات، في سنّ مبكّرة صورة المرأة المتكاملة هذه ويرغبون في أن يكونوا مثلها فيقلّدونها في كلّ شيء. ونتيجةً لذلك، ينشأ الأطفال وهم يحملون صورة المرأة الأنثى الفائقة هذهِ في أذهانهم، مع ما يحمله ذلك من تأثيرات سلبية في عملية تنشئتهم الاجتماعية وتحديد أدوارهم الجندرية في ظلّ شيوع صورة الجسم هذه غير الواقعية ونمط الحياة الكاملة.

جاءت فكرة "الدُمية باربي" التي صنعتها سيّدة الأعمال والمخترعة الأميركية روث ماريانا هاندلر بعد مشاهدتها لابنتها وهي تلعب مع فتيات ورقيّات من مجلّات الأزياء بدلاً من اللعب مع دُماها. وبعد مرور الوقت تحوّلت هذه الدمية إلى أيقونة عالمية للجمال ومفاهيمه، إلى الدرجة التي جعل الكثير من النساء، من مختلف الثقافات يحاولن التشبّه بها، بإجراء العديد من عمليّات التجميل، واختيار ملابس قريبة لملابس الدمية، واستئثار اللون الوردي على كلّ شيء في حياة النساء الخاصة والعامة.

وتضيف أونكو أنّ "باربي" تؤكّد؛ في مظهرها ونمط حياتها والرسائل التي تبثّها، أنّ النساء يمتلكن خيارات في الحياة. ونجد في ثقافة هذه الدُمية أنّ النساء سيظهرن دائماً بمظهرٍ حسنٍ وجذّابٍ يستهوي ذوق الرجال. وقد تعرّض هذا الجانب تحديداً في الدُمية إلى انتقادٍ شديدٍ وأثار الكثير من الجدل. باربي مخلوقةٌ كاملةٌ في الظروف جميعها، وتعيش حياتها بعيدةً عن الواقع الاجتماعي، فهي، مثلاً، تستقل سيارتها الرياضية بدلاً من سيارات النقل العامة، وهي ليست مُصنّعةً أو مُنتجةً، بل مُستهلكة.

وترى الباحثة أنّ شخصيات باربي الجديدة هي بمرتبة استجابة للنقد النسوي من جهةٍ وانعكاس للتغيّر في المواقف العامة ودور المرأة في المجتمع. ولكن، هل تؤلّف هذه الستراتيجية الجديدة ستراتيجية تسويق غايتها تصحيح صورة باربي، التي تعرّضت للكثير من الانتقاد بوصفها أحد مكوّنات الثقافة الشعبية؟ أو هل صُمّمت بناءً على وعي بالمسؤولية الاجتماعية التي تؤكّد على حقوق النساء في المجتمع؟

من جهتها، ذكرت أستاذة علم الاجتماع ماري روجرز التي قدّمت العديد من الدراسات والأبحاث لفهم الدور الذي تؤدّيه باربي في المجتمع الحديث، في كتابها "ثقافة باربي"، أنّ لهذه الدُمية عدّة تَمثّلات مُختلفة لأنّها ليست دُميةً فحسب، بل هي، بحسب الوصف الذي اختارته روجرز، أيقونةٌ ثقافيةٌ شعبيةٌ. هذه الدُمية، التي لطالما كانت موضوعاً لسجالات لا تنتهي، تقترن بتمثيل ما هو زائف، وبصورة الجسد الأنثوي المشوّه وبالمغالاة في التوكيد على الجنسانية في الثقافة الأميركية.

هذا التحوّل في الدمية، جعل الشركة المنتجة تعدّ حملةً لإطلاق النموذج الجديد من الدُمية في العام 1981 ونجحت في لفت الانتباه إليها. إذ كانت صورة باربي الجديدة تعكس صورة امرأةٍ قويةٍ ترغبُ في تحقيق أهدافها في مجال العمل وتُدرك قدرتها على ذلك. وتمكّنت الشركةُ، بفضل مبادرتها الجديدة من تجاوز مفهوم النموذج السائد وقدّمت شخصيات باربي جديدة مثل الجراحة وطبيبة الأسنان والرياضية والمُدرّسة والمقاتلة وسائقة العجلات.

وبهذا تحوّلت باربي، من مجرّد لعبة إلى رمز للمرأة القوية التي لا تحتاج الرجل في شيء، بل تحوّل الرجل في بعض النماذج إلى تابع لها، دلالة على سيطرة

نموذج المرأة الجميلة، والقوية، والعاملة، على الحياة بشكل عام.

### باربي والنسوية

على الرغم من هذا النجاح لفيلم (باربي) غير أنّ ردود الفعل حوله فاقت أيّة توقّعات، ففي أحد مقالات الصحفية نايلا بيرتن تقول: إنّه في الأيام التي سبقت إطلاق فيلم "باربي" تعرّض العمل لهجمات مختلفة من قبل شخصيات يمينية تكمن مشكلتها مع الفيلم في أجندته التي تصفها بـ"وك" [الوعي بالمساواة الاجتماعية والجندرية والجنسية...] و"النسوية". في وقت تتعرّض فيه النساء لهجمات غير مسبوقة على يد المحافظين، ليس من المستغرب أنّهم سيستهدفون أيضاً الأشياء التي تجلب لنا السعادة، مثل هذا الفيلم.

وتضيف: من بين أكثر المنتقدين صراحة للعمل حتّى الآن هي جينجر غيتز، زوجة مات غيتز العضو الجمهوري في الكونغرس الأميركي عن ولاية فلوريدا الذي يناهض الحق في الإجهاض و[حقوق] المتحوّلين جنسياً. بعد حضور العرض الافتتاحي لـ"باربي" وقضاء وقت ممتع على ما يبدو، توجّهت إلى "تويتر" لشنّ حملة ضدّ الفيلم بينما أشادت بأداء الممثلة مارغوت روبي.

وإذا كانت الحملة في أميركا من قبل بعض اليمين، ولم تتجاوز منشورات على وسائل التواصل الاجتماعي، غير أنّ الأمر مختلف في الدول العربية، فقد رفع وزير الثقافة اللبناني؛ محمد وسام المرتضى، كتاباً إلى الأمن العام اللبناني ووزير الداخلية والبلديات، وذلك "لاتخاذ الإجراءات اللّازمة لمنع عرض الفيلم في صالات السينما في لبنان"، ووفق صحيفة "الجمهورية" اللبنانية، فإنّ مرتضى أصدر قراراً في ما يتعلّق بموضوع الفيلم جاء فيه أنّه "الفيلم يتعارض مع القيم الأخلاقية والإيمانية ومع المبادئ الراسخة في لبنان، إذ يروّج للشذوذ والتحوّل الجنسي ويسوّق فكرة بشعة مؤدّاها رفض وصاية الأب وتوهين دور الأم وتسخيفه والتشكيك بضرورة الزواج وبناء الأسرة، وتصويرهما عائقاً أمام التطوّر الذاتي للفرد لاسيّما للمرأة".

الأمر نفسه حدث في الكويت، حسب ما نقلت الصحفية أمل الرنتيسي، فقد نقلت وكالة الأنباء الكويتية عن وكيل وزارة الإعلام لشؤون الصحافة والنشر والمطبوعات رئيس لجنة رقابة الأفلام السينمائية، لافي السبيعي، عن منع فيلم "باربي" والفيلم الأسترالي "تكلّم إليّ"(Talk to me) من العرض. ووفق السبيعي، فإنّ اللجنة حرصت على "منع كلّ ما يخدش الآداب العامة أو يحرّض على مخالفة النظام العام والعادات والتقاليد ويدعو إلى أفكار دخيلة على المجتمع".

وبعيداً عمّا حدث في لبنان والكويت والجزائر وغيرها من الدول العربية، فإنّ هذا الفيلم أثار إشكالات عدّة تتعلّق كلّها في النسوية والحقوق الجنسية، غير أنّ الغريب في الأمر أنّ أغلب الذي انتقدوا الفيلم أو طالبوا بإيقاف عرضه، كان تفكيرهم منصبّاً على الحرية الجنسية، أو محاولة المرأة للسيطرة على الرجل في العمل والحياة، وهذا لم يكن جديداً على المنادين بعدم المساواة بأشكالها كلّها.

### مسز أميركا

وقبل أن تثور هذه الحملة ضدّ فيلم باربي، فقد انتشرت حملة قبله بثلاث سنوات معد عرض مسلسل "Mrs. America" في العام 2020، إذ يحكي المسلسل قصّة حقيقية دارت في سبعينات القرن الماضي حين اقترح ناشطون التعديل الدستوري القائل بالمساواة التامة بين الجنسين في الحقوق والواجبات القانونية، ومنع التمييز الجنسي في أيّ حق أو واجب في البلاد في إطار حركات تحرير المرأة وتقدّمها.

بدا التعديل ذو العنوان الجذّاب "المساواة" بريئاً وبسيطاً لعامة الشعب، ممّا جعلهم يدعمونه أوّل الأمر، لكنّ عمل التيار المعارض للتعديل بقيادة فيليس شلافلي (التي تبنّاها اليمين المحافظ، أي: الحزب الجمهوري) كان محوريّاً في توضيح مآلات المساواة المجحفة ومناقضتها لقيم الأسرة والدين في المجتمع، ما أدّى إلى رفض جزء كبير من الشعب للتعديل ومطالبة النواب بمنعه ومن ثمّ إلغائه تماماً العام 1982. ولكون التعديل بفكرته وغايته يوافق هوى النسوية فقد حملت شعاره ودعت إليه النسويات آنذاك، وتبنّاه اليسار الليبرالي (أي الحزب الديمقراطي)، ورأوا فيه غاية التحرّر والحضارة التي تلغي الفوارق بين الرجال والنساء، ومن أهم قادة التيار المشهورين في ذاك الوقت: بيتي فريدان وغلوريا ستاينم وبيلا أبزاغ.

أمّا فيليس شلافلي (الشخصية الرئيسة في المسلسل) قادت حركة معارضة تعديل المساواة لأنّها- على حدّ تعبيرها- أرادت تنبيه النساء إلى حقيقة الفكر النسوي ومآلات شعاراته الرنانة، فكانت شلافلي ناشطة رائدة في توضيح حقيقة مطالب النسويات اللواتي يردن مساواة المرأة بالرجل مقابل استغنائها عن ميزاتها المكفولة قانونياً كحقّها في النفقة الكافية من زوجها، وامتناع التجنيد الإجباري عنها حال الحرب، وحقّها في التأمين الاجتماعي من زوجها وغير ذلك الكثير ممّا خفي على عامة النساء.

وفي تقديمها لكتاب (الجسد ديناً) الذي أعدّته وترجمته الدكتور هناء خليف غني، تشير غني إلى أنّ في مقدّمة (دليل روتلج لدراسات الجسد) بيّن عالم الاجتماع الاسترالي برايان س. تيرنر أنّ الاهتمام بالجسد البشريّ يُمثّل، في جوهره، استجابةً فكريةً متوقّعةً للتغيّرات الهائلةِ في العلاقة بين الأجسام والتكنولوجيا والمجتمع، فلقد أدّت التطوّرات المتسارعة في الطبّ، وعلم الوراثة، ولاسيّما تقنيّات الإنجاب والاستنساخ الجديدة، وأبحاث الخلايا الجذعية، وزراعة الأعضاء، إلى وضعِ الجسم البشريّ في موضعٍ اجتماعي وثقافي إشكالي. وبالمثل، تمخّض اتساع السوق العالمي لبيع الأعضاء عن العديد من القضايا والإشكاليات القانونية والأخلاقية بشأن ملكية الأجسام البشرية وقيمتها الاقتصادية. ويصدق الأمر ذاته على موضوعات الشيخوخة والمرض والموت التي لم تعد، من وجهة نظر الكثير من العاملين في المجال الطبّي، حقائق ثابتة وضرورية عن الوضع البشري، بل تحوّلت إلى خصائص عارضةٍ وطيّعة للوجود البشري. وجنباً إلى جنب هذه التطوّرات المؤثّرة تمتدُّ سلسلةٌ من الإجراءات المتصلة بالجراحات التجميلية، والترقيعية التي أصبحت حالياً من التقنيّات الشائعة والمألوفة للتحكّم بالمظهر الشخصي، وشيخوخة بعض المجتمعات البشرية، وخطر الجوائح التي تجتاح العالم وتسليع الجسد، وأخيراً المسابقات الرياضية العالمية التي تُقدّم الجسد بوصفه واسطةً للتنافس الثقافي والعسكري والاقتصادي.

هذه التحوّلات في مفهوم الجمال والجسد والعلاقة بين الرجل والمرأة، أصبحت إشكاليات كبيرة تواجه الفكر العالمي عموماً، لاسيّما في ما يخص الدراسات الثقافية التي دخلت بشكل كبير في دراسة هذه التحوّلات. غير أنّنا حتّى هذه الساعة لا نفرّق بشكل واضح بين مفاهيم الجندر والنسوية والجسد بمكنونه الثقافي وغيرها الكثير. لذا نتمنّى أن تكون هذه المفاهيم أكثر وضوحاً مستقبلاً، لاسيّما أنّنا نواجه- حسب بعض المراقبين- حروباً على مستوى المجتمع وأخلاقياته التي نسعى للحفاظ عليها.

مارغوت روبي في دور باربي

***لا يحتفي الفنان التشكيلي يوسف الناصر بمدرسة معينة ولا يتقيّد باشتراطاتها فهو من القلّة النادرة من المبدعين المختلفين الذين يراهنون على الشكل والمضمون في آنٍ معاً وهو رهان عسير يكشف عن دواخل فنان جريء يفكر ويعيش الحياة في أقصى لحظات عنفها ليرسم لنا هذه المرة من "المسافة صفر" التي استدعتنا لإجراء هذا الحوار المعمّق الذي يستنطق الفنان والإنسان المفكر في آنٍ معا.***

# الفنان يوسف الناصر..

# الرسم من المسافة صفر بمواد سريعة الاشتعال

حاوره: عدنان حسين أحمد

***• ماذا تعني لك (حافة الضوء) ومنذ متى بدأتَ تنغمس في ثنائية الضوء والظل كتقنية بصرية تُوازرك في الولوج إلى غابة الأسئلة الفنية والفلسفية إلى حدٍ ما؟***

( حافة ضوء ) هي الجزء الفني من تجربة حياتية عشتها جسدياً ونفسياً بين عامي 2021 و 2022، وكانت وسيلة اتّبعتها لإخراج نفسي إلى الضوء وإقناعها بالمضي في مشروع الحياة، وأنّ هناك أفقاً ما وإنْ كان بعيداً يستحق العيش من أجله. هي إذاً ليست مشروع رسم كما اعتدت أن أفعل مع الرسم. كانت تلك الفترة قاسية عليّ بشكل استثنائي لم أشهد مثلها في سلسلة مواسم القسوة التي عشتها دائماً. ففي تمريني على تحمّل الأذى أُهدهد نفسي بأنه لا يمكن لهذا الليل أن يكون بلا نهاية، وهذه البلوى بلا انقطاع. أعبر يومي منتظراً أن يصير أمساً وأن يخرج من روحي ويستقر على بعض رفوف الماضي المسمومة. أجلس بين أوراقي ودفاتري وأصباغي وفي روحي شك مما يمكن أن يفعله الرسم فتخرج تخطيطاتي ورسومي من قعر الأسى مدعوكة، ملتبسة، ومضطربة. لم يكن الأسى ضيفاً غريباً على مرسمي، لكنني كنت في السابق أقف على جمر وأرسم في ماء، أمّا الآن فلا ماء عندي. بين طيّات وساوسي تتراءى لي أحياناً نجمة الصباح، تلمع وكأنها تضحك. لا تنشر ضوءاً سوى أنها بشارة الضوء. تسير في تلافيف الظلمة، لكنني أعلم أنها تجر الضوء الضنين خلفها. إذن فلنرسم ما تنيره حافة الضوء هذه أو نرسم حافة الضوء ذاتها لعلّنا نقبض على روحها كما قبض رسام الكهوف على روح النمر المخيف. نحن الآن أمام ظل أبدي وضوء زائل، ( الظلام هو الأمّ )، ما إن يخفت الضوء حتى تعود الكائنات لظلامها السرمدي. هل يقدر رسام أن يغفل عن ذلك ؟ أبدأ بالظل وأتجه للضوء. الرسم بالحبر عكس الرسم بالزيت، ففي الحبر تبدأ بالضوء وتضيف الظلّ، النور أولاً والعتمة تالياً. في مرسمي أبدأ بالعتمة ثمّ أقطّر النور. الظل والضوء حروف هجاء الرسام ومادته الأولى.

***• ما المدرسة الفنية التي تستجيب لتطلعات الفنان التشكيلي يوسف الناصر على الرغم من هيمنة المنحيين التعبيري والرمزي على أعمالك الفنية المعاصرة؟***

أحاول أن أعتبر نفسي رساماً حراً، وأعني الحرية في كل ما يتعلق بعملي الفني ورؤاي وممارستي للرسم . درت في حريتي بين طروحات كثيرة وطرق تعبير وأماكن إقامة وعبور للفنانين فرأيت أن معظم مدارس الفن واتجاهاته تظهر وتختفي، تدور وتدور لكنها تعود للنقطة الأولى، الموضع الأبدي القائم ما قامت النفس ولواعجها، حيث

رسم إنسان الكهف، ورسم الطفل، ورسمت الروح الحرة . كل مدارس الرسم ( وهذا واضح من اسمها ) تضع رؤى وأفكاراً معينة وترسم دروباً عامة لبلوغ تلك الرؤى، لكنها تترك للفنان ابتداع وسيلته الخاصة وأسلوبه الذي يتناسب مع حرفته وثقافته للسير مع تلك الأفكار. أخاف من الرسّام الذي يعمل ( طبقاً للكتاب ) كما يُقال، وأشفق عليه أحياناً. عندما رجعت للبصرة بعد أكثر من ثلاثين عاماً والتقيت باصدقاء وزملاء من الفنانين وشاهدت المدينة الخَربة المتداعية وناسها المتعَبين الفقراء؛ المدينة التي تركتها عامرة وجميلة، تراجعت في نفسي مساحة القبول لبعض الأفكار والممارسات الفنية التي لا تحدق عميقاً بالحياة من حولها ولا ترى الناس، وهنا لا أتحدث عن فنانيّ البصرة أو العراق، بل في أي مكان آخر، إذ أني أفهم أنّ أمام رساميّ أوروبا، مثلاً، هوامش للعب والعبث التي لاضير فيها، لكني لا أفهم ذلك عند رسام عاش سنوات طويلة من العذاب ويعيش الآن في جحيم مغلق، يتذوقه ويلامسه وينام معه كل يوم ويلتقي في كل مكان بالوجوه المنهكة والهيئات الحزينة أن يرسم تهويماتٍ وصوراً مائعة ولوحات ألاعيب حروفية وحنقبازيات تراثية وغيرها. ربما يكون مفيداً في ظرفنا الراهن دراسة تجارب التعبيريين الألمان فربما وجدنا فيها بعضاً من رد اعتبار لأنفسنا من قسوة حياتنا، وخصوصاً حياتنا في البلد المنكود، العراق .

***• أخذت الحرب الظالمة على غزة جزءاً كبيراً من اهتمامك وقدّمت في أثنائها رسومات كثيراً انضوت تحت عنوان الرسم من (المسافة صفر) هل لك أن تتوسع في هذه الفكرة وتوضّح أبعادها الفنية والإنسانية؟***

لم تهدأ روحي ولا عقلي مذ بدأ الهجوم النازي على غزة إلى اليوم. تخربت أيامي ونبتت عشبة مرّة في ريقي، لأسباب نشترك بها جميعاً وأسباب خاصة بي، فقد عرفت الفلسطينيين عن قرب وعملت وعشت بينهم سنوات طويلة، ولي أصحاب ومعارف من غزة، الفلسطينيون هم الذين حمونا وآوونا عندما هربنا من ظلم البعثيين في العراق. لا أكاد أجد كلاماً أمام هول القسوة . لم تعد الصفات القديمة في لغتنا تليق بما يحدث. تحولت اللغة العربية عندي إلى حائط بارد وعالٍ. أظن أن أحد دروس القتل في غزة هي أن نعيد تفكيرنا في لغتنا، أن ننحت كلمات جديدة تصف أفعالاً جديدة لم تر البشرية مثلها من قبل، لم تعد كلمات من مثل نازيين ومجرمين ومتوحشين وغيرها تفيد في شيء لإشباع الحاجة إلى القول. فظائع النازيين تركت لنا صفتهم لكل ما شابه مجازرهم، والآن لابد من كلمات جديدة، ربما نشتق من الصهاينة صفات جديدة، (الصهينة والأسرلة ) ربما. ولأني كنت، وما زلت، بحاجة إلى الصرخة تطلع من أعمق نقطة في نفسي وليس لصورة تلك الصرخة أرسمها على ورقة، فقد كنت أريد أن أفعل شيئاً بيدي، أن أصبح وأن أشتم وألعن وأبكي.

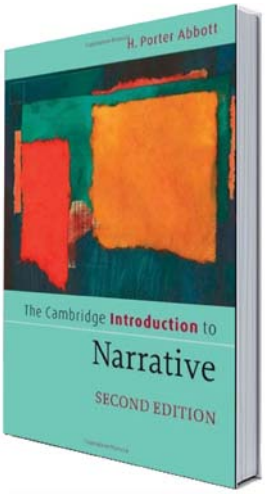
بين رسم الصرخة والصرخة ذاتها تقع مسافة التأمل والتريث ومحاولة إعطاء المران الأكاديمي فرصته في البناء والمراجعة تلك التي تعمل مع العقل البارد المتأمل والذي لابد منه في مختلف أنواع الفن. في هذا المشروع بحثت عن إيقاع الحدث على سطح الورقة وحاولت الوصول إلى أقرب نقطة منه، ليس بمعنى تصويره بواقعية مطابقة كما يفعل رسامو الحروب ولا من أجل التقاط صورة فوتوغرافية له، وإنما بمعنى الاقتراب والاندماج بالحدث وجدانياً وروحياً وتصويره بأقل ما يمكن من الأكاديميا، والتحديق فيه بقوة لا تترك مجالاً للعين لترى ماعداه.

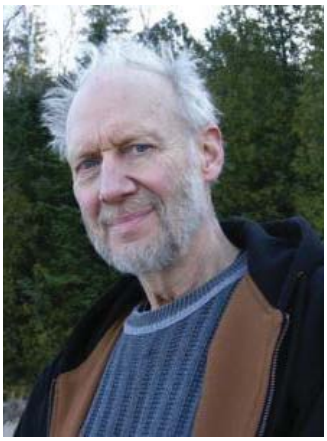
***• هل صادف أن عُدتَ إلى لوحة مُنجزة لتُعيد تشكيلها وصياغتها من جديد أم أنك مازلت ترسم من "المسافة صفر"؟***

بعض الروائيين والشعراء وحتى الرسامين يتركون منتوجاتهم فترات طويلة قبل أن يعودوا إليها لتقيّيمها وإعطائها صيغتها النهائية. عملت عكس ذلك تماماً. اليد تعمل على هواها، بما تجده متناسباً مع وقع الحدث وحدّته وهوله، خصوصاً وأنني تعرضت لأحداث كهذه في الحرب الأهلية اللبنانية ومررت بأوقات مخيفة وذقت مرارة الاقتراب من الموت والوقوف أمامه وجهاً لوجه. أثناء العمل وجدت أن أكثر ما يناسب تلك الطريقة هو التعبير الذي أُطلِقَ على طريقة تصدي المقاتلين الفلسطينيين للنازيين الصهاينة أثناء العدوان على غزة ( القتال من مسافة الصفر ) فسمّيتهُ ( الرسم من مسافة الصفر )، حيث لا فسحة للتأمل بين الرؤية والألم، بين الرسام وقلبه. تقنياً أرسم بمواد سريعة وسهلة تتناسب مع إيقاعي المتوتر أثناء العمل، أسميها سريعة الاشتعال، كأقلام الرصاص والحبر الملون على أوراق صغيرة الحجم غالباً تتيح الانتقال من مشهد لآخر بسهولة.

# السرد في «مقدمة كامبردج»

د. نادية هناوي



المنظر الأمريكي بورتر أبود

***ليس يسيرا تحديد الزمان الذي فيه قننت النظرية السردية تعريف السرد وحددت أبعاده المفاهيمية، وعلى الرغم من ذلك، فإن منظري المدرسة الانجلوامريكية يرون أن الحاجة ماسة إلى إعادة تعريف السرد، مستجيبين لرغبة كبيرة في أن يجاروا المدارس النقدية التي سبقتهم وأحيانا مغالبتها. ولعل أكثر الأدلة وضوحا تتمثل في قصدية اعتمادهم المرجعي على ما أتى به النقاد الأمريكان من رؤى وتصورات من أجل تفنيد أو نقض أو تصحيح توصلات تلك المدارس بقصد البناء عليها أو استبدالها. هذا ما نجده جليا في كتاب (مقدمة كامبردج للسرد) للمنظر الأمريكي بورتر أبود Porter Abbott وصدر بطبعته الأولى عام 2002 وأعيد طبعه أكثر من مرة، وآخرها كان في عام 2020.***

ويضم الكتاب اثني عشر فصلا تناولت موضوعات سردية مختلفة، كان للمدرسة الفرنسية قصب السبق في طرحها. ومن ذلك تعريف السرد، وناقشه أبود في الفصل الثاني مبينا أن السرد هو تمثيل حدث أو سلسلة من الأحداث، وأن من دون الحدث لا يكون ثمة سرد، بل هو وصف أو عرض أو قصيدة غنائية أو مزيج من هذه كلها أو أي شيء آخر أيضا. ومثاله جملة( "كلبي لديه براغيث" هو وصف لكلبي، لكنه ليس قصة لأنه لا شيء يحدث في حين جملة "لقد عض برغوث كلبي" قصة لأنها تحكي عن حدث ما، حدث صغير جدًا — لدغة برغوث — وهذا يكفي لجعله قصة).

وتتبع ما قاله العلماء وما جادلوا فيه فوجد أن بعضا منهم أكد ضرورة وجود حدث واحد على الأقل ليكون هناك سرد، وبعضهم الاخر مثل( رولان بارت، ريمون كينان) رأى أن السرد يتطلب حدثين في الأقل، الواحد تلو الآخر، وذهب عدد غير قليل آخر إلى أبعد من ذلك، إذ أوجب على السرد أن يتكون من أحداث مرتبطة ارتباطًا سببيًا ( ميك بال، بوردويل، ريتشاردسون).

ويرفض بورتر أبود هذه التحديدات، والسبب أن مجال السرد غني جدًا لدرجة أنه سيكون من الخطأ -برأيه- تحديد تعريف معين للسرد يقيده بالحدث الواحد أو مجموعة الأحداث أو يقرنه بالشعور بعلاقة سببية بين الأحداث. واقترح من ثم تعريفا جديدا للسرد هو( القدرة على تمثيل حدث ما، سواء بالكلمات أو بطريقة أخرى تنم عن موهبة وتنتج لبنات، عليها تُبنى مختلف أشكال السرد الأكثر تعقيدًا).

ووفقا لهذا التعريف، يكون السرد على نوعين سرد صغير تمثله أعمال قصصية بسيطة التمثيل وسرد كبير تمثله أعمال روائية طويلة، معقدة اللبنات. ويرى أبود في هذا التنويع سببا يقتضي جدلا حول ما ينبغي أن يكونه السرد. وأول من يستشهد برؤاهم، الامريكية ماري لوري رايان التي صاغت الأمر كالاتي( السرد هو "مجموعة غير واضحة لكنها محددة في مركز ذي جوهر صلب من السمات، ومع ذلك تقبل درجات مختلفة من الانتساب"). ومثالها رواية جون بنيان "النعمة الكثيرة" (1666)، و"الأرض الببـاب" (1922) لـت. س. إليوت، و"اللامسمى" (1953) لصامويل بيكيت، و"مناورات أواخر الليل" (1993) لتوم ماكهارج، فهذه الأعمال مليئة بالسرديات الكلية والسرديات الجزئية المايكروية. ولذلك يتردد الكثيرون في تجنيسها، إذ ليس الطول شرطا في التجنيس، فقد يكون النص طويلا ولكن لا تماسك سرديا فيه كما هو الحال في الأرض الببـاب. وقد لا يكون النص طويلا كما هو الحال مع القصة القصيرة، ومع ذلك فيه ارتباط سردي كاف لان يكون متماسكا.

التعريف الاخر الذي يناقشه أبود هو للأمريكي جيرالد برنس وورد في كتابه( قاموس السرديات) وفيه أن( السرد واحد أو أكثر من الأحداث الحقيقية أو الخيالية، يتم توصيلها بواسطة واحد أو اثنين أو عدة رواة.. وفي الأداء الدرامي تقدم الأحداث مباشرة على خشبة المسرح بدلًا من أن يتم تسريدها.) وأشار أبود إلى أن برنس وسَّع في الطبعة الثانية من كتابه (2003)، تعريف السرد لكن منظري السرد لم يأخذوا به وظلوا متمسكين بالتعريف القائل إن السرد( وسيلة للعرض اللفظي ويتضمن سردا لغويا للأحداث) فهم يرون أن السرد يتطلب ساردا في حين أن الأفلام والمسرحيات نادرًا ما تحتاج سرادا بل تعتمد بدلاً من ذلك على التمثيل وعناصر أخرى لتوصيل القصة، تقع خارج التعريف أعلاه، ومن ثم يكون تقييد السرد بالسارد- برأي أبود- ( قيدًا لا داعي له) لوجود ممثلين وكاميرات يمكن استخدامها في تمثيل الأحداث كما أن الأدوات الثابتة الصامتة مثل اللوحات يمكن لها أن تؤدي فعل السرد أيضا، مؤكدا أن الفرق بين الأحداث وتمثيلها هو الفرق بين القصة كحدث أو سلسلة أحداث وبين الخطاب السردي ونقل القصة.

إن ما يريد أبود الوصول إليه هو أن السرد تمثيل وليس عرضا، مبينا أن المنظرين السابقين اعتمدوا الفهم الأرسطي للتمثيل بوصفه (إعادة عرض القصص التي يتم سردها). وما يراه أبود هو أن السرد في كلا الأمرين هو عبارة عن قصص وسيطة، تشارك في إعادة العرض سواء تحققت بالكلمات أو بالتمثيل على خشبة المسرح ومن ثم تكون القصة بطريقة ما سابقة على السرد. وهو ما يفضي إلى ما سماه سيمور تشاتمان المنطق الزماني للسرد. ذلك أن ما يجعل السرد فريدًا بين أنواع الفنون هو منطقه الزماني المزدوج الذي يستلزم الحركة عبر الزمان ليس من الناحية الخارجية "مدة عرض الرواية أو الفيلم أو المسرحية" ولكن أيضًا من الناحية الداخلية "مدة تسلسل الأحداث التي تشكل الحبكة". الأول يعمل في البعد السردي للخطاب، والثاني يعمل في القصة. أما النصوص غير السردية كالمقال مثلا فلا تتضمن أي تسلسل زماني داخلي مع أنها تستغرق وقتًا في القراءة أو المشاهدة أو الاستماع لأن بنياتها الأساسية ثابتة أي غير زمانية. في حين أن قراءة قصة ما، تحتاج وقتا للقراءة وترتيب ما تتم قراءته من أحداث القصة.

ولعل الأمر الأكثر إثارة للاهتمام -بحسب أبود -هو أننا نستطيع أن نروي هذه القصة بطريقة عكسية متحكمين في التسلسل الزمني للأحداث وقد نجري عدة تغييرات أخرى على الخطاب السردي مع الاستمرار في التعامل مع القصة نفسها، على سبيل المثال، تغيير وجهة النظر من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب وتوسيع الخطاب السردي عبر التوقف عند لحظة في منتصف السلسلة وهي ما تزال مستمرة في عرض أحداثها.

# الأنواع البيئية، التقاليد والتحولات والتجديد

إيفي زيمانيك

ترجمة: د. رضا الأبيض

على امتداد فترةٍ من الزّمن طويلةٍ جداً، كانت الدراساتُ الأدبية التي تتناول البيئة تكتفي بنوعين: أوّلاً، النصوص الديستوبية dystopiques التي تصور الكوارثَ البيئية، وثانياً، اليوتوبيات utopies التي تنشئ صورةً مثالية مضادة. وعليه، يمكننا أنْ نفهم كيف أنّ المقدمة إلى النقد البيئي التي نشرها جريج جارارد Greg Garrard - وهي مقاربةٌ معروفة أكثر في العالم الناطق باللّغةِ الإنجليزية - ترتكز على قطبيْ "الرعوية" pastoral و"نهاية العالم" apocalypse.

ومع ذلك، تماشياً مع المنظور الأنجلو-أمريكي، يفكر جارارد في الأنواع الأدبيّة واضحة المعالم أقلّ من تفكيره في أساليبِ الكتابة العابرة للأنواع، والمرتبطة بموضوعاتٍ أو دواعٍ محدّدة أو ستراتيجيات بلاغية متعارضة.

إنّ لهذيْن النّمطيْن عيوباً أيضاً من وجهة نظر جمالية. إذ يمكن اتهامُ أنماط الكتابة التي توصف بأنها "رعوية" في النقد البيئي الأنجلو-أمريكي، والتي غالباً ما تكون أمثلةً على كتابة الطبيعة nature writing ، بأنها تنكر الواقع . وينبغي، كما يشير البعض، استبدالُ المُثل الرعوية بمفاهيمَ جديدةٍ، مثل مفهوم "ما بعد الرعوية" post-pastoral ، والتي، وفقاً لجيفورد Gifford ، تنبثق من التّقليد الرّعوي، ولكنها تتعالى عليه من خلال النظر النقديّ إلى تلك الرؤية المثاليّة للطبيعة.

لذلك الشأنُ بالنسبة إلى صيغة نهاية العالم apocalyptique التي تتوافق مع نبوءة الكارثة الكبرى والتي يقول عنها لورانس بويل Lawrence Buell: "إنها الاستعارة الرئيسية الأقوى المتاحةُ للخيال البيئيّ المعاصر".

إنّ هذه التنبؤاتِ المثيرةَ للقلق وإنْ كانت تزيد من وعي القرّاءِ بالقضايا البيئية، فإنها لا تفعل الكثير لتعزيز العملِ الوقائي، لأنها تُميّز ، بطريقةٍ مفرطة في التبسيط، بين الأطراف الفاعلة، "الأبرياء" وأولئك "المذنبين"، ولا تقدّمُ سوى القليل من المعلوماتِ حول العلاقات السببيّة المعقّدةِ للظاهرة. رغم ذلك، فإنّ اهتمامها هو التصدّي لعمليةِ التعوّد، التي تثير مشكلاً، على الفكرة المُجمع عليها حول الأزمة البيئية.

إنّ مِثْلَ هذه الرؤية، التي تركّز على التأثير فقط، لا تأخذ بعين الاعتبار ، وبشكل كافٍ، الجوانبَ الجماليّة في الأعمال الأدبية، وتُهمل العديد من أنماط الكتابة الأخرى التي لا يمكن تصنيفُها وفق تصوّر ثنائي.

إنّ الأنواع الكلاسيكية، التي كرّس لها النقدُ البيئي الأنجلو-أمريكي نفسَه منذ بداياته، هي شعر الطبيعة الرومانسي، كتابة الطبيعة nature writing ، والوسترن western . ثم، تحوّل، بعد ذلك، البحثُ إلى الخيال العلميّ.

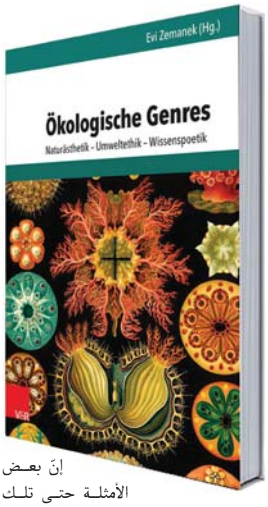
ومثلما تماماً، تنتقد أستريد براك Astrid Bracke هذا المجالَ المحدود في دليل أكسفورد للنقد البيئي Oxford Handbook of Ecocriticism.

من المؤكد أنّ التركيز السابق على هذه الأنواع قد مكّن النقدَ البيئي من اكتساب ملمح يمكن التعرّف عليه بسهولةٍ، لكنّ هذا التأطيرَ لا يُنصف قدرات التحليل البيئي، ويحتاج إلى توسيعه بسرعةٍ. ولذلك تمّ تضخيمُ طيفُ الأنواع الأدبية في مقدّمتيْن للنقد البيئي نُشرتا مؤخراً باللغة الألمانية.

يقترح العمل الذي نشره دوربيك Durbeck وستوبي Stobbe أنْ نأخذ بعين الاعتبار أيضاً الأنواع التاريخية التي تجمع بعضاً من التجديدات في تاريخ الأدبِ الناطق بالألمانية، مثل الأنشودة الرعوية Idyll ، ويوتوبيا الحالة الطبيعية Naturstaatutopie، والأنواع الفرعيّة الجديدة، مثل رواية تغيّر المناخ Klimawandel-roman، والتشويق البيئي l'ecothriller، والدراما البيئية، وكذلك أدب الشباب. ويناقشُ براك بشكل مقنع لتوسيع المجال ليشمل النصوصَ التي لا تتمحور بشكل محدّد حول موضوع الطبيعة والتي لا تسعى صراحة إلى حشد القارئ لقضية ما.

وهذا يجعل من الممكن أنْ نأخذ في الاعتبار النصوصَ ذات الموضوعات والاهتمامات المختلفة جداً، والتي تتعلق بقضايا علمية أو سياسية أو جمالية معينة أو النصوص التي تسعى إلى إثارة الانبهار أو القلق أو الفضول أو الخوف.

ومن أجل استبدال الصنف بناءً على نيّة المؤلّف، يقترح مجلد Okologische Genres الاشتغال بمفهوم "معرفة الأنواع [الحيّة]"، وهي معرفة إيكولوجية محدّدة، مهتمة بالارتباطات بين الأنواع المختلفة بمجالات وأنواع مختلفة من المعرفة، والتي تطوّرت عبر التاريخ.




إنّ بعض الأمثلة حتى تلك للرعوية bucolique القديمة، مثل Eglogues de Virgile، تقدّم لنا، إذا قرأناها في تأنٍ وبعناية، معلوماتٍ عن الحياة الرعوية وعن التحوّلات التي طرأتْ على المناظر الطبيعية من خلال الفرجات المشرقة. فالقصيدة التعليمية التي تعود إلى القرن الثامن عشر، مثل قصيدة "Die Alpen" لألبريخت فان هالر Albrecht van Haller ، تقدّم لنا معلوماتٍ عن الأحوالِ الجوية في ذلك الوقت وعن الظروفِ المعيشيّة وطرقِ عمل المزارعين وسكّان الجبل السويسريين. إضافة إلى ذلك، تقدّم قصيدة جوته Goethe الشهيرة "Metamorphose der Pflanzen" ("تحول النباتات") معرفةً بعلم الأحياء وقوانين الطبيعة التي تنطبق على النباتات وكذلك البشر حيث يجمع فيها غوته بين الفلسفة الطبيعيّة والشّعر، في حين أنّ غالبية الشعر في عصره يتعلق بشكل أساسي بالتجارب الذاتية في علاقة بالطبيعة.

لذلك، نحن مهتمّون بالأسئلة التالية: ما هو النوع [الأدبي] الذي يتوافق مع ضرب محدد من المعرفة البيئية - وما هي الصفات الخاصة بهذا النوع؟ ما هي الأفكار الأخلاقية والستراتيجيات الجماليّة التي تتجلى في الأنواع المعنيّة؟ وكيف تحدد الأنواع الخطابات البيئية؟

يتطلب أخذ الأنواع المختلفة في الاعتبار اعتمادَ مقاربة نظريةٍ لنظام الأنواع الأدبية. ولكن حتى اليوم، في النقد البيئي في العالم، لا نجد إلاّ القليل من الاعتبارات النظرية حول النّوع تتجاوز المساهمات في نظرية الأنواع الأساسيّة المعروفة أو الأعمال الفردية.

ثمّة نقصٌ في التحليلات التاريخية الزمنية والمقارِنة حول كامل الطيف الممكن، في حين أنّ الإيكولوجيا الأدبية تفترض أنّ الأنواع الأدبية قد تطورت بناءً على الاحتياجات المحددة للمؤلفين والقراء وتستمر في التطور. يطور كلُّ نوع ديناميكياته الإيتيقية والجمالية الخاصة به، مما يؤدي إلى تكوين أنواع (فرعية) جديدة. فتطوّر الأنواع الأدبية ليس مساراً أدبياً داخلياً ولا هو ردّ فعل بسيط على الاحتياجات والظروف الاجتماعية، لأنّ نظام الأنواع الأدبية يستجيب أيضاً للتحولات البيئية، والتي تؤدي بدورها إلى تغييرات ثقافية.

ولذلك، فإنّ تكيّفَ الأنواع يبيّن كيف يتأثر الأدبُ، مثل أيّ شكل آخر من أشكال الثقافة، بالبيئة. إنّ الأنواع الأدبيّة التي تتميز بتطورها التاريخي الخالص (مثل روبنسوناد la robinsonnade ( )، وقصة الرحلة ، أو شعر الطبيعة تتفاعل مع التحدّياتِ الجديدة باستخدام ستراتيجيات مختلفة. وفي الوقت نفسه، نكتشف ونحدّد أنواعاً فرعية جديدة مثل "سرد المخاطر" Risikonarra-tiv (( وروايات التشويق البيئية l'ecothriller أو الشعر البيئي ecopoetry أو شعر العناصر la poésie élémen-tale.

ومن ناحية أخرى، نلاحظ أنّ ملامح الأنواع التقليدية تتلاشى في مواجهة الأزمة البيئية الحالية عندما يتم الجمعُ بين تقاليد وأنماط الكتابة المختلفة، ثم تظهر أنواعٌ هجينة جديدة.

لكنّ الأزمة البيئية الحالية ليست وحدها هي التي تؤدي إلى التجديد: فقبل ذلك بكثير، كان بإمكاننا أنْ نلاحظ بالفعل زيادةً مستمرة في المعرفة البيئية، مما أدى إلى استبدال بعضِ المفاهيم التي عفا عليها الزمنُ عن الطبيعة والتجديدات الجمالية والأخلاقية، كما يتضح من خلال تحوّل الحكايات الخرافية أو تطور الأنشودة الرعوية Idylle (في نهاية القرن الثامن عشر).

ومثلما هو الشأن بالنسبة إلى الأنشودة الرعوية، هناك، من ناحية، أنواعٌ لا توجد إلاّ في ثقافة معينة (وهو ما يقال أيضًا عن كتابة الطبيعة الأنجلو-أمريكية أو قصص الشّهادة testimonio في أمريكا اللاتينية ومن ناحية أخرى، فإنّ أنواعاً، مثل الروبنسوناد la robinsonnade أو الخيال العلمي، موجودةٌ في كل مكان في تاريخ الأدب الغربيّ، على الرغم من وجود متغيّراتٍ تتوافق مع مفاهيمَ مختلفةٍ عن الطبيعة ومختلف تقاليد الأنواع الأدبيّة.

*كيف تحدد الأنواع الخطابات البيئية؟*

المرأة

في الدراما العراقيّة..

# حضورٌ جسدي وغيابٌ فكري

د. موج يوسف

***إنَّ حضورَ البطل في الفن أو الدراما يعرف عبّر عدد الأفعال التي يقدمها في المشاهد، وهدفها القوة والتحديات، وبمعنى أدق: تعيش الشخصية البطلة أكبر قدر من الصراعات والتي تواجه عدداً أكبر من العقبات وهو ما يجعلها تتطور في بداية السيناريو إلى النهاية (وفق رأي فرانك هارو) لكننا أن تتبعنا أدوار البطولة التي عرضتها الدراما العراقية في شهر رمضان لاسيما في شخصية المرأة سنجد أن البطلة حاضرة فنياً وغائبة موضوعياً. فكاتب السناريو يوظفها على الورق و يسلب منها الرؤية والصوت الخاص بها واللغة.***

*من كواليس تصوير مسلسل (إنفصال)*

وقد رصدنا في أغلب المسلسلات العراقية ظهور شخصيات النساء بدور البطلة وهن بثياب الجلّاد كما أن الدراما لم تقدم المرأة بحالة البطولة الطبيعية التي تلامس الواقع، فلم نر المرأة المثقفة أو المعلمة المتفانية في سبورة العلم وغيرها من الأدوار التي تصور المرأة وهي تمنح قوتها إلى الحياة والمجتمع. وما شوهد مؤخراً في المسلسلات التي تحاكي قضايا المجتمع العراقي في سنواته الأخيرة أنها أظهرت المرأة كالسكين التي يُذبح فيها المجتمع وهي المسؤولة عن خذلان أفراده وتفكك قيمهم كما ركزت المسلسلات على أنماط شخصية المرأة المستهلكة في الكثير من الدراما وهي ( شخصية السكرتيرة لرجل الأعمال والعشيقة والزوجة المضحية والأرملة أم الولد الواحد التي تفني حياتها لأجله والمرأة التي ينبع الشر من كف يدها) فلم يستطع الكتّاب خلق شخصية جديدة وابتكارها، أو أخذها من الواقع ونفخ فيها روح الخيال. ونجد هذا في مسلسل الانفصال الذي عُرض على قناة العراقية من تأليف ( نهار حسب الله وغيداء العلي) وإخراج جمال عبد جاسم وبطولة الفنانة إيناس طالب وكاظم القريشي. يطرح المسلسل قضايا الطلاق المتفشّي في العراق بالأعوام العشرة الأخيرة وترافقه المخدرات ، تظهر البطلة الفنانة إيناس طالب بدور خيال الباحثة الاجتماعية في إحدى المحاكم العراقية وهي ذات الترف والثراء الباذخ؛ لأنَّ زوجها هيثم (الفنان كاظم القريشي) رجل أعمال مهم، لكنَّ دورها البطولي اقتصر على تأدية المشهد من دون أن تكون هي محركه الأساس أو تقود الصراعات التي تدفع الحدث نحو الحكبة، لأنَّ المسلسل اعتمد على الحبكات الثانوية التي تولد وتموت بالحلقة نفسها، والصراع كذلك ممّا تسبب بإرهاق المشاهد، والحبكات الثانوية هي نتاج قصص ثانوية زجّها كاتبا السيناريو في العمل الدرامي لتكون بمثابة الحشو الذي يدفع الأحداث نحو العقدة والنهاية، وهذه القصص الثانوية تصدّرت الحلقات إلى منتصف المسلسل لتتوقف عند نشوب الصراع بين الأبطال( خيال وهيثم) ومن ثم تلاشت القصص المقحمة التي لو قمنا بحذفها فإنها لن تضر بإيقاع السرد الدرامي. وهذه القصص التي نشاهدها منذ افتتاح الحلقة الأولى تركز على الخيانات الزوجية، فالحلقة الأولى تظهر الزوجة بعلاقة غير مشروعة مع رجل فيكتشف زوجها الخيانة ويضربها ويطلقها بصمت ويرمي عليها وشاح الستر، وحاولت الباحثة الاجتماعية ردم هوة الطلاق بقولها ( المرأة مخلوق عاطفي وضعيف وهواية ولد الحرام يلعبون على مشاعرها) صيغة هذا الحوار تؤكد على الأنساق الذكورية التي مازالت تسلب العقل من المرأة وتضعها في طبقة أدنى من الرجل كما فعل أفلاطون عندما وضعها في طبقة العبيد والأطفال. في الحلقات المتتالية نرى الثيمة ذاتها تتكرر في الطلاق التي تؤكد على جريمة المرأة وظهورها بصفة الجلاد كالزوجة التي طلبت الطلاق من زوجها بكل وقاحة لأنها لا تريد أن ترعى أمه المريضة وهو يقف كالملاك متوسلاً بها، فهل شخصية الرجل العراقي بالواقع هكذا غير منفعلة ؟ ثم يعود إلى الزوجة الخائنة التي تستغل سفر زوجها لأجل العمل وتفتح أبواب عشّها إلى عشيقها وتهيئ له أجواء الطرب والغناء التي تزعج سكان العمارة فيشكون للزوج الغائب الذي يكتشف الخيانة عبر كاميرا المراقبة التي وضعها في البيت فيطلقها بصمت وتستر، وكذلك نجد الزوجة التي شُوّه جسدها بحريق ما، وتطلب الطلاق والزوج يظهر بدورٍ ملائكي وبحوار ممتلئ بفنج الحب ويرفض لكنها تصرّ على هدم كيان الأسرة، وحتى حالة الطلاق الواحدة التي يدان فيها الرجل نجد أن الكاتب يبرر انفصاله لأنه صار يبحث عن وجوده مع حبيته ويرى زوجته (مطبخاً وبيتاً وأولاداً) ولم يحن زوجته مع حبيبته. إن هذه القصص وظفت برؤية سطحية وفكرة أحادية تدين المرأة و تلصق الخيانة بها مع أنني أرى أن الخيانةَ سلوكٌ مبتذلٌ، لكنَّه غير خاص بالنساء وإنما يشترك الرجل به أيضاً، و قام الكاتب بتغييبه عن الفضاء الدرامي وأحكم طوق الخيانة بالمرأة فقط، ومن الناحية الفنية: إن الحلقات التي ظهرت فيها مشاهد الخيانة والانفصال في بداية المسلسل مُقحمة في العمل الفني لأنها غير مترابطة مع المحرك السردي للسيناريو وخلت من العقبات (من دون العقبات لا يوجد صراع ولا تقدم في القصة ولا يعيش البطل تلقبات في مسيرته نحو هدفه ولا يتعرض عالمه لخطر). فالانفصال الحقيقي للمسلسل يبدأ فنياً من البطلة خيال التي تعاني من انفصال روحي مع زوجها ، والصراع الحقيقي يبدأ من منتصف الحلقة إلى نهايتها الحلقة 20 ، عند لحظة الانتقام منه وتسدد له ديون كرامتها التي جرح كيانها عندما خانها مع عشيقاته السكرتيرات ذوات النمط المكرر في كل دراما عربية وعالمية ونجد تبريرات لخيانته.

*ايناس طالب*

و تقوم البطلة بتحويل أمواله وشركاته باسم صديقتها (الخبّازة أم أحمد) باتفاق مع صديقها المحامي فيكتشف زوجها اللعبة ويقوم بخطف خيال وتتخلص منه ويعرض إلى المحكمة وقبل نطق الحكم تطلب الطلاق منه مع سرد كلام وعظي لاعلاقة للفن به. ولم أنس رصد أحد العيوب الإخراجية هي تدوير الممثل الثانوي، ففي الحلقة الخامسة جاءت الممثلة الأرملة زوجة أحد أفراد الجماعات المسلحة إلى الباحثة الاجتماعية ومن ثم اختفت؛ لتظهر في الحلقة الحادية عشرة نفسها لكن بدور( شمس) التي تريد الطلاق من زوجها لأن أخاه قام باغتصابها، الممثلة ذاتها قامت بدورين مختلفين.

إن الدراما التي تشكلت بهكذا صورة وفكرة سطحية تهين وعي المشاهدين وذائقتم وأفكارهم، وتراهن على بقاء الدراما العراقية في الصفوف الأخيرة.

# حركة الفن الانطباعي بين الأمس واليوم

*قبل أكثر من قرن ونصف من الزمان، ظهر فن جديد من فنون الرسم، عرف آنذاك بالفن الانطباعي، وأقيم أول معرض فني لمجموعة من الرسامين يمثلون حركة الانطباعيين.*

*وبعد مرور هذه الفترة الطويلة من الزمن تستضيف إحدى قاعات الفن في باريس بالتعاون مع القاعة الوطنية للفنون في واشنطن، معرضا فنيا يتضمن العديد من لوحات الفن الانطباعي بريشة كبار فناني هذه الحركة الفنية.*

من أعمال إدغار ديغاس

إيميلي لابارج

ترجمة: كريمة عبد النبي

ويشهد المعرض، الذي يستمر لغاية الرابع عشر من تموز المقبل، إقبالا كبيرا لارتباطه بالحركة الانطباعية وكبار فناني تلك الحركة.

ومن بين كبار فناني هذه الحركة الرسام إدغار ديغاس الذي تعرض له مجموعة من اللوحات، تمثل مشاهد لراقصي فن الباليه وهم يؤدون رقصاتهم على المسرح، ولوحات تمثل هؤلاء الراقصين خلال عملية التدريب على الرقص.

كما يتضمن المعرض لوحات للرسام العالمي بيير رينوار الذي تعكس لوحاته الشخصيات البورجوازية في ذلك الوقت. ويستضيف المعرض أيضا لوحات الفنان الفرنسي كلود مونييه المعروف بوصف "رائد الحركة الانطباعية". وقد سميت الحركة بهذا الاسم بعد أن رسم مونييه لوحة فنية عام 1872 أسماها "انطباع، شمس مشرقة" إذ كان الأول في تصوير هذا الأسلوب الفني في لوحاته، لذلك اشتق اسم الحركة أو المدرسة الانطباعية من اسم لوحته "الانطباعية".

ويعكس هذا المعرض لحظات تاريخية لمجموعة من كبار رسامي الفن الانطباعي أنجزوا خلالها لوحات فنية لا تزال تعد الأكثر شهرة حتى وقتنا الحالي.

وتشير كل من آن روبنس وسيلفي بارتي، القيمتين على المعرض، إلى أهمية الأعمال المعروضة في معرض باريس، التي تخطت الزمن، إذ كانت نتاج ذلك الوقت الذي تميز بظهور كبار رسامي الفن الانطباعي. وقد وصفتا المعرض بأنه "أول معرض لرسامي الفن الانطباعي"

في نيسان من عام 1874 تحدثت الصحف الباريسية عن ظهور معارض فنية غير اعتيادية تميزت بعرض لوحات جيل حديث من الفنانين عكسوا الحداثة في لوحاتهم.

كان الفنانون في ذلك الوقت يعملون على اختيار الأوقات المناسبة التي يمكن خلالها إقامة المعارض الفنية التي تتلاءم مع سوق الفن، فيمكن للفنانين جني الأموال من هواة جمع اللوحات الفنية.

وقد عمل كبار فناني ذلك الوقت أمثال رينوار، مونيية، بيسارو، وسيسيلي على تأسيس جمعية خاصة بالرسامين، تأخذ على عاتقها إقامة المعارض الفنية. وتوسعت هذه الجمعية لتضم عددا كبيرا من الفنانين إلى عضويتها، وكان على كل عضو دفع مبلغ ستين فرنكا كاشتراك سنوي، بهدف تمويل إقامة معارضهم الفنية آنذاك.

وقد عملت تلك الجمعية كبديل لما يعرف بـ"صالون الفن" الذي تم تأسيسه عام 1667، إذ لم تقتصر معارض الجمعية على الفن والفنانين الذين رفضهم "صالون الفن" فحسب، بل شملت عددا من الفنانين الذين كانوا يرغبون في أن يصبحوا جزءا من حركة فنية جديدة تتطلع للمستقبل.

ويشهد المعرض الحالي في باريس عرض لوحات ترى النور لأول مرة منذ العام 1874، منها لوحة للرسام مونيية تمثل شارعا تصطف على جانبيه الأشجار، ولوحة للرسام سيزان، بالإضافة إلى لوحة للرسام بيرنارد ألفريد، وهي عبارة عن بورتريه لرجل. ويتضمن المعرض مجموعة من اللوحات التي تعكس التاريخ والفن الميثولوجي.

وتجمع لوحات المعرض الحالي في باريس بين لوحات جمعية الفنانين وصالون الفن، التي تعكس شعور مختلف الفنانين تجاه تجربة المعرض الفنية في ذلك الوقت. ويشمل المعرض لوحات الرسامة الفرنسية بيرت موريسو، وهي واحدة من رسامتين فقط انضمتا إلى جمعية الفنانين في ذلك الوقت. وتسلط لوحات هذه الفنانة الضوء على المرأة الوحيدة الغارقة في التأمل.

وقد تراوحت ردود الأفعال على المعارض التي كانت تقام في ذلك الوقت، بين النقد والإشادة، إذ وجه عدد من النقاد الكثير من النقد لهذه الأعمال وأصحابها، بينما أشاد آخرون بظهور هذا الأسلوب الجديد في الفن. وقد سلط الكثير من رواد المعرض الضوء على لوحة مونييه "انطباع، شمس مشرقة"، التي أنجزها الرسام عام 1872، وهي تصور ميناء لوهافر، مسقط رأس الرسام.

ويظهر في مقدمة اللوحة زورقان صغيران، ومن فوقهما الشمس التي تعكس لونها على الماء، كما يظهر في الوسط عدد آخر من الزوارق، بينما يظهر عدد من السفن طويلة السواري في خلفية اللوحة، إلى جانب أشكال ضبابية تبدو كأنها مداخن للقوارب البخارية. وقد غيرت هذه اللوحة الفن التشكيلي، وتعد اليوم بمثابة حجر الزاوية لمدارس الفن الحديث. وعكس الرسام من خلال هذه اللوحة الأسلوب الضبابي الذي اعتمده في تصوير موضوع هذا العمل الفني الشهير.

ولم تحقق المعارض في ذلك الوقت نجاحا ماديا، لذلك تم حل جمعية الفنانين بعد فترة قصيرة من تأسيسها. وتبعت ذلك إقامة سبعة معارض فنية لفناني الحركة الانطباعية، اختلف بعضها عن البعض الآخر في الشكل والمضمون، إذ مثلت تلك المعارض مجموعات مختلفة من الرسامين.

وتعد قاعة المعرض الحالي في باريس مقرا لمجموعة الأعمال الفنية التي تمثل الفنانين العالميين من رواد الحركة الانطباعية.

*عن صحيفة نيويورك تايمز الأميركية*

لوحة انطباع شمس مشرقة لكلود مونييه

من لوحات رينوار

من أعمال إدغار ديغاس

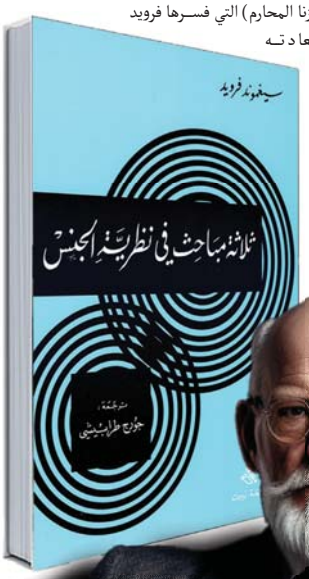
## فرويد يحتفي بثلاثة مباحث في نظريَّة الجنس

# ماذا يعني تطبيق التحليل النفسي؟

عبد الغفار العطوي

سـأتحدث هنـا عـن تمريـن (التطبيـق) فـي التحليل النفسـي باعتبـاره نظامـاً عاماً، فـي مـدى قناعتنا في الربط بين نظرية الجنس التـي نظر لها فرويد، وما فتئ العالم الإنساني متمسـكاً بتقليدها، وبين علم التحليل النفسي، فبينما هي أصبحت من الماضي، ووجد الطب النفسـي مباحث في تفسـير ما تمسكت به نظرية فرويد الجنسـية، على الأقل في تفسـير الميول اللاواعية بين الطفـل واليافـع وبين أمـه، حيـث أن المبحث الأول جاء في دراسـة الانحرافات الجنسية، وما قام من أفكار غريبة ومثيـرة حول تلك الانحرافات، وما شـكلته تلك الدراسـات مـن صدمة فـي الغرائز الجنسـية والمناطق الشـهوية باختـلاف ظاهري بين الجنسـين عنـد عامة الناس، وبقدر أقل بين الأوساط العلمية والطبية، وفي المبحـث الثاني بما يتعلق بالجنسـية الطفلية ورهانات الكتابات الأسـطورية في تفسـيرها لصالح تأويل فرويد ومدرسـته، التي أصر عليها حتى في الإضافات المتكررة التي قام بها في العقود التي سـبقت وفاته كالنرجسـية، وفي المبحث الثالث في تحولات البلوغ، ووضع مفاهيم مربكـة وصادمـة تصـف الظواهـر الفعالـة فـي نظرية الجنس، كنظرية الليبيدو، ومشـكلة التهيج الجنسي، وتفاوت الجنسـين في تمايزهما الجنسي، سنتطرق إلى الفكـرة التـي طالما ناقشـناها في الجامعـة، في كورس (علـم النفس العام) وعلم نفس الطفل والمراهقة، عما كان يدور في خلد فرويد ومدى تأثير الشـعور الديني في بيان قلقه الحضاري المشـوب بيهوديته التي لم يتخلص منهـا بتاتـا، وكنا نسـتغرب الأثر الصـارخ للميثولوجيا الإغريقية في قيام نظريته في الجنس.

سيغموند فرويد (1856 - 1939) أشهر طبيب في العالم المعاصر، لارتباطـه بعلم التحليل النفسـي، من كونه مؤسسـاً له، ولمدرسة التحليل النفسـي، وعلم النفس الحديـث، وإضافـة لذلـك يعتبـر مفكراً حـراً، وصفه جان بيلمان نويل في كتابه (التحليل النفسـي والأدب – الترجمـة العربيـة ص334): أمـا فرويـد بنظارتـه التي لا تفارقـه، فإنه ينظر إلـى الناس وهم يعملون ويدرسـهم خـارج العمل، إن نظارتـه لا تفارقه حتـى عندما يكون ذهنه في اسـتراحة – ولعـل هـذه الميزة النادرة هي التـي جعلته يدقق في قراءته لأي كتاب في السـطور، لا بين السـطور، أي في اللغـة أولاً؛ فـي الكلمـات والجمل والنـص، لهذا تبرز حذاقته مـن كونه طبيباً للأعصاب، يقـرأ ما بين يديه، ولا غرابـة فـي أن يبقى اسـمه خالـداً في سـجل عباقرة العالم في التحليل النفسي، وفي الفكر رغم النقد اللاذع لبعـض منجزاته، خاصة في ما يتعلق بأشـهرها (نظرية الجنـس) وغرابـة مرجعياته التـي اعتمدها فـي دعمها، إذ اسـتمدها مـن الأسـاطير الميثولوجيـة (أوديـب)، فأخرج تلك الأسـاطير من حيـز الفكر الميثولوجي نحو فرضيـات الثقافة القـادرة على الاسـتدلال، فهو اليوم، يحتفي بـكل ذلك المجد العلمي بعد مرور أكثر من قرن علـى (فضيحته)، أقصـد كتابه الذي صـدر عام 1905 فـي طبعته الأولى (ثلاثة مباحث فـي نظرية الجنس)، واعتبر آنذاك صفعـة في وجه العالم المعاصر، هو الآن يحتفي معنا في تطبيـق حول كيف نفهم نظرية الجنس الفرويديـة بعد كل هـذه المسـتجدات العلمية والطبية النفسـية والثقافية التـي أولت (الجنـس) عناية فائقة، ونحن نقرأ نظريته فـي المباحث الثلاثة (ترجمة جورج طرابيشـي ط2 1983)، ومن دون شك فإن فرويـد بعد كل هـذا التاريـخ في الطب النفسـي الذي تبعه بعـد رحيله، وقام من قام، إما بتأييد نظرياته النفسـية عامة، وفي نظرية الجنس خاصة، أو من طعـن أو جـرح أو عدل في تلك المنجزات المذهلة الجريئة في عالم الطب والطب النفسي (لا سيما العالم النفسي الفرنسي جا ك لاكان)، يظل فرويد اليوم جذلاً نشوان، بعد أن أوصل الطـب النفسـي (وهو علـم صعب وغامـض ولا يحظى بجمهور شعبي كبير)، نحو أن يصبح متداولاً بين بسطاء وعامة الناس في سـائر شـعوب العالم، وأن تسـتخدم مصطلحـات فرويد (وتتعرض لسـوء الفهـم والتحريف طبعـاً) فـي الحياة اليوميـة للأفراد، كلما تهامسـوا عن ذاك اللغز الذي جعل (أوديب) يفتن بأمه في أسطورته (أوديـب ملكا)، لدرجـة أن يقتل أباه، ويسـمل عينيه بمشـبك شعر رأس أمه بعد ذلك شـعوراً بالندم والخزي والعـار لما حـدث. هذه هـي فضيحة الإنسـان في عدم قدرتـه علـى تفسـير الميل الجنسـي الشـديد لمحارمه (زنا المحارم) التي فسـرها فرويد كما د تـه مـن خـلال أسـطرتها. ولعـل كتـاب فرويـد (قلق في الحضارة)، من كتبه قبـل رحيله، يعكس مفهوم القلق الفرويـدي إزاء فكرتـه التي أبلغها إلـى رومان رولان عن الشعور الأوقيانوسي الذي رد إليه نشأة الإيمان الديني، قد أفضت مضجعه وحركت فيه رغبة لا تقاوم في تفسـير ذلك الشـعور عينـه، فقد يكون، ربمـا، نص (قلق في الحضـارة) هو الجـواب الغامض على فكـرة ربط فرويد بين الطفل وأمه في تلك العلاقة المحرمة، التي أماطت الأساطير الإغريقية اللثام عنها من دون خجل، ويكذبها الناس، ويلعنها رجال الدين، ويصمت العلم حتى الآن أمـام واقعياتها المذهلة، ومن الطريف أن اسـتنتاجات فرويد حـول مفهوم الزنا، و (زنا المحـارم) كانت مقنعة كثيراً رغم أسـطرتها، في زعيـم القبيلة الذي يملك حق ممارسة الجنس مع النساء (نساء القبيلة) ولم تفك عقدة زنـا المحارم إلا في ما قام به أبنـاء الزعيم من قتل الأب. إن عبقرية فرويد في تصوير فاعلية نظرية الجنس القائمة بين الطفل والأم، هي في عكسها على الأساطير، وتلك الأسـاطير تمثـل (الهـاي وي) للجوء الإنسـان البدائي حتـى المتعقلن إلى جوهرها التخيلـي، لأن أهم قوانين الله التي وهبهـا لعباده هو جموح الخيـال. فرويد وضع علاقـة الأب-الأم فـي رهان المسـوغات التـي لا يفقهها الطفل (عقد الزواج)، وهما يسبحان في علاقة الجنس، ووضعها مؤسـطرة أمـام وعي الطفل غير المـدرك تماماً لما يفعله أبواه خلسـة، وسـط ظلمة وفحيح وتأوهات. أراد فرويد أن يبعث السـكينة فـي قلب الطفل، فابتكر التحليل النفسي. يقول جان بيلمان: لا ينبغي لمصطلح التطبيـق أن يـؤدي إلـى تفسـير معكوس، لهـذا فإن دراسـة تلك المباحث الثلاثة دفعة واحـدة الآن، على أنها ما زالت نظرية مقبولة بين الأوسـاط العلمية للطب النفسي، هي إجحاف بحق الطب النفسي العالمي الذي ابتعـد كثيـرا عن رؤيـة فرويـد، فقد أصبحـت نظرياته الجنسية كلاسـيكية، التي كان يعدل بها طوال حياته حتى الخمسـينيات مـن القرن الماضـي، وما بقي من مباحثه في نظرية الجنس.



سيغموند فرويد

# أبواب نصير شمّه

مرتضى الجصاني

***أطلق مؤخراً الموسيقار نصير شمه ألبومه الجديد "أبواب" الذي يحوي عشر مقطوعات موسيقيّة على مقامات مختلفة جاء في تقديمه للألبوم: "أبواب هي مداخل للروح، تجرّد من المُعاش وانتقال إلى حياة أعلى، رؤية صوفية تستهدف الرؤيا بمعناها الأكثر عمقاً. باب يُغلق فيُفتح آخر. رحلة بحث عن شعاع أو ضوء صغير حتى لو كان في كهف معتم. رحلة نور غامر وحياة موازية تُصالحنا مع أنفسنا ومع الآخر. ليست انسلاخاً إنما بحث حثيث للوصول إلى نشوة الروح الأعلى"، وقد وضع وصفاً صوفياً لكل باب أي لكل مقطوعة.***

لكنني أود أن أضع وصفاً سماعياً روحياً بعد سماعي وإنصاتي في حضرة الأبواب العشرة، يخال لي دائماً أنَّ نصير شمه يعزف في معبد بابلي. موسيقاه تمكننا من شم نسائم ظل المعابد البابلية وسماع صدى جدرانها في هذا الألبوم ينطلق نصير من صوفية راسخة قديمة قدم حضارة العراق، ولا يفوته أن يمر على وصف الأبواب في الصوفية وكأن هذا الجسد هو منزل وسجن أحياناً لا خلاص منه إلا بهذه الأبواب لكنها موصدة لا تفتح إلا لمن انكشفت له بصائر القلب وبصيرة الروح وذاق من عذاب هذه الحياة ما يكفي ليزهد بها للوصول إلى النور، في باب الأمل وهو الباب الأول من مقام العجم يطرق نصير الباب متعباً من هم كبير يرهق الروح، لكنْ ثمة أمل وهذا الأمل مصحوب بترقب بتأمل حيث يأتي ويخفت موسيقياً يرافق هذا الأمل حالة من التفكر، ومع كل نغم في هذه المقطوعة نستشف أنَّ الأمل يرافقه شجن أو حتى حزن إنه أمل بالخلاص والتوق إلى سكينة الروح.

في باب الحضور وهو من مقام (كرد لا) وهو كما اسمه يقال إنَّ الحضور هو حضور القلب وغيبته عمن سواه وإذا حضر القلب ظهر على الجوارح.

يقول ابن عربي: "لا غيبة إلا بحضور" ولا يأتي الحضور إلا بالخلوة وهي ما نتذوقه في هذه المقطوعة منذ البدء حيث تتغلغل مثل ضوء للقلب، يجعل القلب ينبض أحياناً تتسارع ضرباته وأخرى تسكن وطالما كان هناك حضور.

لابد من غياب وهو الباب الخامس الذي ينفتح على الغياب وأي غياب؟ لعله غياب كل شيء وحضور القلب ومن اللطيف أن تكون هذه المقطوعة على مقام المخالف الذي ينزف شجناً وحزناً وبطريقته المميزة يعزف نصير بأطراف أنامله حزناً رقيقاً لا يشعرك بثقله ولا بحراجته في التعبير عن الحزن وإنما حزن أنيق وشفيف في صياغته عميق في جوهره.

أما في باب المعرفة والذي كان من مقام الرست فقد جاء كما وصف نصير مقام الرست بأنه وطيد ويفضي يتزاوج هذا المقام مع معنى المعرفة حيث أضفت المعرفة حكمة في سماعها وتعقلاً ووعياً يسير على الوتر بهدوء وثقة، حيث تبدأ باب المعرفة بحضور حكيم واثق في الإيقاع ثم ينفتح على فضاء رحب من الحكمة، تتراقص النغمات فرحاً بإيجاد المبتغى ثم تسكن كأن تتأمل شيئاً غامضاً.

وأما الفناء فإنه تحول الروح إلى موسيقى حيث تغنى وتكون نغمة من مقام البيات مقطوعة من ست دقائق ونصف الدقيقة ينفتح هذا الباب على الغيب والمطلق وهي رحلة الروح من المادة إلى النور متخففة من أعباء هذه الحياة مترفعة عن المادي إلى السمو، لا جديد بأن يعزف مقام البيات بأشكال مختلفة لكن المختلف هو إعادة صياغة القوالب الموسيقية وتطويعها بالطريقة التي يريدها العازف، وللحلم باب رغم كل ما نمر به من إحباطات فردية ومجتمعية ومقامه (نهاوند لا) وما الحلم إلا نهاوند.

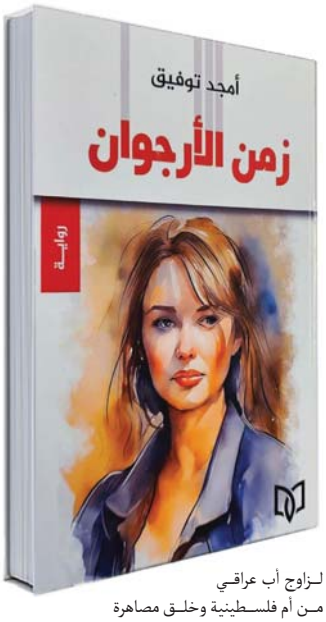
يبدأ باب الحلم بترقب هادئ ثم يتصاعد إيقاع الحلم وتأخذه حماسة الحلم للركض نحو الباب الذي يراد له أن يكون الضوء القادم من آخر النفق ثم يفرح كأنه حقق أمنية غالية ثم في باب الرؤيا لا يكتفي شمه بتحقيق الحلم بل يريد لنا أن نرى ويعلمنا أيضاً كيف نرى من خلال الصوت والموسيقى فقط في باب الرؤيا من مقام (كرد دو) نافذة ومن ثم باب الرؤيا وكأن المقطوعة تقول لنا إنَّ القلوب إذا صفت رأت هي نقاء البصيرة أن ترى بقلبك من خلال مقام كرد ذلك صياغة أخرى للمقامات الثابتة.

وما العشق إلا نهاوند وفرحفزا إنه الباب الثامن الذي يطل على العشق وروح تحترق ولهاً بالحبيب ولا دواء للشوق إلا الاحتراق في نغم فرحفزا.. وهكذا يدخل نصير إلى باب الحنان الكبير من مقام سيگاه الذي أسماه باب الأم ولعله يقصد الأم من مفهومها الواسع الذي لا يحده شيء مترام متماه مع أطراف هذا الكون البعيد الشاسع، ويختم نصير أبوابه بباب الرجاء من مقام الصبا، الذي يرافق كل توسل وحسرة في القلب ورغم الأسى الذي يتغلغل في هذا المقام إلا أنه شجي للحد الذي يجعلك تعشق حزنك، هذه أبواب نصير العشرة التي جعل منها أبواباً للنور. ما يمكن أن نرصده في هذا الألبوم هو المسحة الصوفية الطاغية على كل مقطوعات الألبوم ورغم أنَّ نصير لم يتخل عن صوفيته في موسيقاه السابقة كلها إلا أنَّ هذا الألبوم يخلو تماماً من حالة الطرب الغنائي ويكتفي بالموسيقى التأملية التي تجعل المتلقي يحلق فوق السحاب، توليفة المقامات المختارة جعلت الألبوم يشع صوفية وحالة من الزهد الدنيوي انعكس على موسيقى الألبوم التي جاءت خالية من التكلف والبهرجة والزخارف.

نصير شمّه

# زمن القيم العليا في رواية «زمن الأرجوان»

رنا صباح خليل




في بلدنا العراق منذ زمن ليس بالقليل لم يكن من الصعب تحسّس الهوّة السحيقة ما بين الواقع والصبوات، ولا يمكن للوجدان الفردي أن يتفتح إلا من خلال وعي المأساة الجماعيّة، ذلك الوعي الجمعي هو ما كرّست مضامينه رواية (زمن الأرجوان) للروائي أمجد توفيق. وبما أنَّ الرواية هي أطوع الأنواع الأدبية للسرد بضمير الأنا، حتى وإن كانت تُروى بضمير الغائب؛ ذلك أنَّ القانون المتحكم بها هو قانون الأنويّة، فإننا بالنتيجة ندرك أنَّ شخصيات الرواية لا يمكن أن تدب فيها الروح ولا تكتسي حبرًا كلاميًا مقنعًا ولا تغدو مماثلةً للشخصيات الواقعية إلا إذا تفردت، وصارت كل واحدة منها أنا أو ذاتا. وبمجموع هذه الذوات وتفعيل دورها تتشكل الرواية بمفهومها الأشمل. خاصة إذا كانت قضيتها الكبرى دماء أريقت في سبيل الوطن؛ فبذلك يمكننا استكناه رسائلها المضمرة التي أراد مؤلفها أن يمررها في روايته وهي تحمل في طياتها الفكر الرافض لحكومة التعددية الحزبية التي حكمت العراق بعد سقوط نظامه في عام (2003) وما نتج من حراكٍ شبابي، وفكرٍ نضالي يتصاعد يومًا بعد آخر.

### بقعة ضوء على فكرة الرواية

تتلخص الفكرة العامة للرواية في إعطاء صورة عن جانب غير معلن تضافر لوأد ثورة تشرين التي قام بها الشباب العراقي في ساحة التحرير على مدى شهور من النضال والمقاومة طلباً لحقوقهم المسلوبة التي اختصروها بجملة (نريد وطن) وقد تبنّى الحراك الفعلي في تنشئة الأحداث وتغذية الروي بالوقائع أحد الشخصيات الرئيسة في الرواية وهو الصحفي والكاتب المعروف باسم آدم. بعد أن رفض كتابة مذكرات أحد الرؤوس السياسية الملوثة بإجهاض ثورة تشرين والملطخة بدماء الأبرياء، فيتصاعد الصراع ويتبلور الحدث إلى ذروته؛ ليصلَ بنا إلى نتيجة حتمية محتكمة إلى زوال الطواغيت والساسة الفاسدين ولو على المستوى الفردي.

### البعد النفسي وثنائية القلق والهدوء

إنَّ الشخصيات التي تضمنتها الرواية (آدم، ميادة، سيف، حيدر) أسس لهم الروائي أبعاداً نفسيةً واجتماعيةً واضحة، تكاد تكون نتاج ثقافة مجتمع وبيئة سائدة، تتطلب وعيًا وتعبئةً فكريةً تفوصُ في عمقِ الجذور لدواخلِ كل شخصيةٍ بما يتفاعلُ وحجم المعاناة التي عاشها كلُ فردٍ في هذا البلد، كما أنَّ أفعالها ارتبطت بموروثها القيمي المؤثّر عليه بتلك السلوكيات القلقة التي كانت تستحوذ على الفعل السياسي المتحكم بهم والراسم لطريقه (مسعود الأرجوان) بميلشياه وأعوانه، فكانت نتيجته واضحة من قبل آدم في مناهضته لها بغض النظر عمّا هو صحيح أو خاطئ في مجابهة أخطاره. ذلك أنَّ الردّ المجابه للأرجوان بوصفه عنصرًا مسبباً لوأد الثورة، وعدم قبول آدم عرض كتابة المذكرات له كان واضحًا منه أنَّه يمتلك حسًا وطنيًا ناقمًا على تزييف الحقائق وإلباسها ثوب الطهر بعد أن تسربلت بأثواب الرذيلة والمنافع الشخصية. وقد قدم الروائي موقفه من دون المبالغة في وصف الأحاسيس والآلام وتداعياتها بل قدمها بما يعطي الأثر المباشر للقارئ بضرورة أن يقول كلمته، بوصفه مثقفًا يمثل شريحة مجتمعية عليا، لا أن يظل صامتًا.

شكلت الأحداث بتعددها وتنوعها مع تعدد الشخصيات، ثنائية (القلق- الهدوء) وكانت تسير بصورة متوازية مع سير الأحداث، إنَّ دفة القلق والاضطهاد وسلب الحقوق وإراقة الدماء وتكميم أفواه الأبرياء كان يمثلها مسعود الأرجوان بوصفه السياسي الذي قام بقتل الشاب سيف ذلك الثائر الذي لم يتقبل أن يبيع قضيته وقضية أقرانه له، والذي كشف جريمته الصحفي آدم عن طريق قرص سي دي وجده صدفةً بين أقراص تسلمها من الأرجوان بغية الكتابة عن سيرته عندما أقنع نفسه عنوةً بالكتابة في بادئ الأمر، إذ وعده الأرجوان بما يغير حياته ماديًا للأفضل ومن ثم انقلاب قناعته تلك إلى المجابهة والتحدي ورفض عروض الأرجوان واتفاقاته معه، وهنا علينا لفت الأذهان إلى ما قام به الروائي من تأسيس دقيق تناول فيه أصل الأرجوان ونشأته ومن هم أجداده وما هي بداياته التي تثبت دواخله الهجينة نحو اللصوصية وسلب الآخر، وتلك الأصول في حقيقة الأمر هي ما دعته ليقوم بتلميع صورتها في محاولة لإقناع الناس وإقناع عقله الباطن بجدارته لأن يكون سياسيًا وفي يديه زمام بلدٍ بأكمله عن طريق كتابة المذكرات حتى وإن كانت بالكذب والخداع، ولترسيخ ذلك قدم الروائي صورة لزاوج أب عراقي من أم فلسطينية وخلق مصاهرة نتجت عنها هذه الشخصية، وهو هنا لم يأت بأماكن افتراضية بل بتسميات عربية لبلدين عربيين أي كان تأسيسه لمكانين واقعيين لهما المكانة المتميزة في الفكر الجمعي العربي وكان نتاجهما الأرجوان ويبدو لي أنَّ خياره ذلك كان يرمز في طياته لحالة ليست بالغريبة على أذهاننا عندما يكون الابن فاشلًا وعاقًا لوالده فيهرب إلى بلدٍ آخر حاملًا معه سلبياته وإخفاقاته خاصة أنَّ هذا البلد الآخر لم يكن وضعه يومًا ما بحال أفضل من بلده الأصيل فيتزوج بامرأة منه، وهذا لا يعني أنَّ أي ارتباط من هذا النوع تكون نتائجه على هذه الشاكلة، وإنما أراد بث رسالة مفادها أنَّ التنشئة الطيبة والبيئة الصحيحة تنتج ثمارًا طيبةً. والتنشئة الخاطئة والبيئة السيئة لا تطرح سوى السيئ إن لم تمتلك إرادة حقيقية وأصيلة في توجهها، والتساؤل الذي يتجلى للوهلة الأولى هو لماذا هذا التأسيس لهكذا جذور وبهذه الصورة؟ والإجابة تقول: أن تؤسس هوية شخصية يعني أنك خالق، وفي عملية الخلق لابد أن تكون مبدعًا لا أن تكون تقليديًا، فالروائي استثمر قضية المصاهرة لرسم معالم معينة تخدم النص، ولم يذهب بعيدًا بعمق التاريخ لبلدي الأب والأم ولم يطرح حوادثهما الحقيقية بل اعتمد تاريخًا لعائلة كان قريباً وحديثاً يكاد لا يتجاوز عقوداً من الزمن ربما لم تبلغ القرن بعد. إنَّ الهيمنة المؤدلجة داخل المتن السردي ببنائها الواقعي ساعدت على فهم القارئ لما كان يشكل عامل شد وجذب لإخماد الثورة بروحها وبسريرتها ونزوعها الوجداني الذي لا يمثله سوى جمع من الشباب لا يتجاوز عقده الثاني كله كان يترنم بحب الوطن.

أما دفة الهدوء التي تستكمن ثنائية (القلق .الهدوء) كما قلنا فقد مثلته الشخصيات التي حاولت الحفاظ على نفسها من القلق والتشتت المحيط بها بالاستمتاع بحياتها حينا، وتمثل وجودها الطبيعي وذلك تبرزه طبيعة علاقة الحب بين آدم وميادة وخط سيرها الرومانسي حينا، وخطها الشائك حينا آخر، بسبب ما يتعرضان له من خطف وتلاعب بالأقدار من قبل الأرجوان وصولا إلى الخطبة والزواج، وقصة الحب تلك قام بناؤها الروائي على حدث تمثل برفض آدم إجراء لقاء متلفز مع الإعلامية ميادة التي تعمل في قناة تابعة للأرجوان، الأمر الذي يتسبب بطردها من القناة غير أنَّ ذلك الحدث تطور تصاعدياً بحيث كنا نرنو إليه، وهو ينمو لحظة بعد لحظة، وساعة بعد ساعة أمام أعيننا. لتكون الشخصيتان تتحدثان وتتحابان بينما الأمكنة والأزمنة، تتقاطع، وتتوازى، وتتواقف ما بين مكان حميمي وأجواء مشتهاة لكليهما في كفة، ونزوع إجباري لأماكن أخرى يتخللها التنكيل والقسوة والموت في كفة أخرى. وفي ذلك يتضح لنا أنَّ الروائي يخلق شخصياته نتيجة ملاحظاته الدقيقة لنفسيات وأنماط سلوك الشخصيات الحية التي يراها، ويتعامل معها في حياته العادية، وهو قادر على أن يخلق شخصيات ذات ملامح فنية، خاصة تجعل الشخصية خالدة في ساحة الأدب العظيم؛ لأن شخصيات روايته يستطيع المتلقي معها أن يجاوز صفحات الروي، ويمكن له أن يتحدث عنها، كأنها هي كائنات بشرية عاشت معه، إنَّ رحلة آدم الهادفة إلى النقاء (الانطلاق من الخيانة) التي كاد يوقع نفسه بها فيما إذا كتب المذكرات للأرجوان هي رمز لدرس كبير يقدمه لنا الروائي كتوضيح أو كشف لمكنونات الشخصية أو كمصارحة للذات التي كانت تعمل عملاً دقيقاً في محاسبة الشخصيات لأفعالها ومراجعة نفسها بين الحين والآخر وهي أشبه بمحاولة لبلوغ الطهر العراقي الأصيل الذي لا بد له من العبور بالبلد نحو السمو الذي يستحقه، وذلك نستشفه في الرواية بعدما نستشعر الفعل الكبير عندما يوقع آدم بمساعدة ميادة بالأرجوان وتفتضح جرائمه.

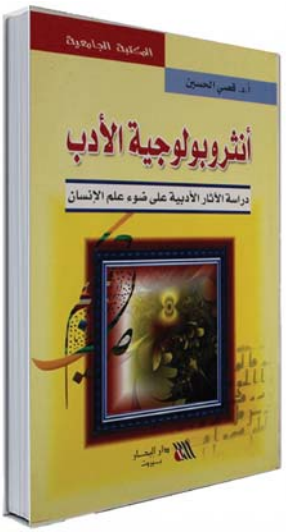
### رمزية الكلب الأعمى في الرواية

إنَّ الكاتب المبدع دائمًا ما يفتش في الطبيعة المحيطة به؛ ليجدَ ما يساعده على التعبير، فيكتشف رموزًا فاعلةً لم يفطن لها أحدٌ من ذي قبل، وذلك بحسب فطنته وقدرته الفنية. وتجدر الإشارة إلى أنَّ التفتيش عن هذه الرموز لا يعني خواء لغته السردية أو نضوب أفكاره الروائية إنما هذه الرموز تنقل الروي من المباشرية والسطحية إلى فضاءات جديدة مفعمة بإيحاءات خصبة، ورؤى فلسفية جديرة بالتأمل. لذلك

# ما الأنثروبولوجيا الأدبيَّة؟

د. يحيى حسين زامل

***ما الأنثروبولوجيا الأدبية؟ سؤال طرحه الأنثروبولوجي الأميركي (بول ستولر)، ليفتح أفق الجواب، عن العلم الذي يدرس العلاقة بين الأدب والثقافة، وعن الهوية والخيال والمادة الإثنوجرافية، التي هي النصوص والمدونات والسرديات الثقافية. ورجوعا للبداية، لقد تفرعت الأنثروبولوجيا إلى عدّة أقسام رئيسة، بحسب المدارس الأنثروبولوجية (البريطانية، الأميركية، الفرنسية).***




عمل الروائي أمجد توفيق على خلق علاقة صداقة روحية ما بين الثائر سيف وكلب أعمى استطاع إنقاذه من أيدي الأطفال وجلبه إلى المخيم الذي ضم شباب ثورة تشرين، وما قام به الروائي هنا هو نقل الكلب برمزيته من دون تجريده من صفته الحسية حين جعله رمزًا للوطن، أي أنه حوّله من مستواه الحسي المعروف إلى مستوى آخر، ولابد من الإشارة إلى أنَّ الحسية في الرمز لا تتنافى مع الإيحائية فيه(1). ولذلك فإنَّ إيحائية استنطاق فعل الكلب في خدمة ثيمة الوطن جاءت مجازًا ينتج عنه حقيقة الأثر الجمالي الذي يمكن أن يصنعه مخلوقٌ هو في الأساس من مكونات الطبيعة، لكنه استطاع أن يحرك الذات المبدعة للروائي ليجعله الجليس الأهم لشخصية سيف والمتحدث معه بأدق التفاصيل وحيثيات الحراك النضالي لرفاقه وهذا ما نقله الشاعر حيدر صديق سيف إلى آدم بعد مقتله، بل جعله على قدر من الشعور والإحساس حتى أنه أحس بالخطر ولحق خاطفي سيف وظل في نباحه المستمر وراءهم إلى أن تحول النباح إلى أنين ووصل ذروته عندما بكى ومن ثم مات الكلب بعدما مات صاحبه سيف. فالوطن يموت بموت أبنائه، خاصة أنَّ الوطن بحالته تلك كان جريحًا ومنتهكًا وقد مثل العمى للكلب ذلك الجرح والانتهاك، وفي ذلك إثبات بأنَّ التخييل الذي يرافق الرمز لا ينبغي له أن يكون سائباً من الكينونة الواقعية وهذا ما يؤكده "أدورنو" حيث يرى أنَّ الانفلات المطلق من الكينونة الواقعية لن يؤدي إلا إلى تذييل مجاني رخيص ومحدود القيمة(2).

إنَّ استثمار الرمز جاء بمستويات عدة، منها أنَّ الروائي فطن إلى ما يوحيه الجانب الديني من إرث تلقيني في أذهان الناس من دون الرجوع إلى إحكام العقل وإدراك دستورية الحلال والحرام فيه عندما استهجن سيف دخول أحد الأشخاص إلى المخيم الذي فيه سيف والكلب ورفض أن يصلي في مكان فيه هذا المخلوق استصغارًا له وتطيرًا من نظافته، وبذلك نجح الروائي بابتداع الآلية اللازمة الفاعلة لاختراق شعور المُتلقي، والتَّغلغل في أفكاره، فلم يكن سيف ينظر إلى الكلب بصفته الحيوانية، بل كان يمنحه مكانة تعلو على مكانة الأشخاص الثائرين معه، ذلك أنَّ ثورتهم كانت لأجل استرداد الحقوق في وطن مسلوب بينما مثل الكلب في قلب سيف ووجدانه الوطن برمته ولذلك لم يكن يبتعد عنه ولا ينشغل بالحديث مع غيره، وبذلك عمل الرمز على جلب أدوات فنية ذات أهمية كبرى في صياغة الصور الجديدة والمعاني المُتجددة، وهي في الوقت نفسه نمط أسلوبي بارز، من خلاله يفهم المُتلقي ما يُراد، وبتحليلها وتأويلها تتكشف دلالات لم تكن بيّنة أو ضمنية، ولهذا المقصد كان اعتماد الروائي على الرمز ليقدّم مفاتيح الحلّ لمقاصده.

الهوامش:

*1. ينظر: سعد الدين كليب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط2، 1997، ص36.*

*2. ينظر المرجع نفسه 36.*

ولعل من الإنصاف أن نذكر أن "الأنثروبولوجيا الأدبية" كانت الاهتمام الأبرز الذي ركزت عليه كل من المدرستين الأميركية والفرنسية، بعد انبثاق الأنثروبولوجيا الثقافية واللغوية (الكلام، اللهجة، الرطانة، اللكنة)، إذ يُدرج الأدب من ضمن الأنشطة الثقافية واللغوية والرمزية للثقافات والشعوب، ولا يخلو الأدب من جنبة اجتماعية، ولكن جل التركيز كان من المدرستين الأخيرتين على تطور أنشطة الأنثروبولوجيا وتوسعها وتساوقها مع تعقد المجتمعات الحديثة وتركيبها.

وكان أبرز المشتغلين: فرانز بواس، كما في كتابه الفن البدائي، وكلود ليفي ستروس في مؤلفه مداريات حزينة، وبيير بورديو في كتابه قواعد الفن، وبول ستولر، صاحب السؤال..وغيرهم.

ولعل السؤال المركزي في "الأنثروبولوجيا الأدبية" هو عن أصل الأدب وجذوره وجوهره، فضلا عن علاقته بالثقافة والمجتمع، وأهدافه ودوره في تبيان ما يريد الإنسان من خلال الأدب، سواء كان قصة أو رواية أو شعرا، وعما وراء هذه النصوص من أهداف وغايات ورموز ودلالات في الممارسات والأنشطة الثقافية والاجتماعية اليومية، فإن اليومي المعاش، هو الاهتمام الأبرز في اشتغالات الأنثروبولوجيا اليوم، من خلال طريقة المعايشة والملاحظة المباشرة، والملاحظة المشاركة مع أبناء المجتمع.

يذكر الباحث قصي الحسين في كتابه (أنثروبولوجية الأدب، دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان)، أنه لطالما تساءل الباحثون عن أصل الأدب أو الفن، وكيف ظهرت هذه الآداب والفنون، وكيف استطاع الوعي الإنساني أن يبتكر الصورة الأدبية والفنية ويشكّلها بوصفها لب العمل الأدبي والفني، ويذكر أمثلة لمفكرين عدة أمثال "كارل بوهلر" وهو يذكر أن حركات العمل الطبيعية المنتظمة، التي تنتظم فيها الجماعة، كانت تبعث من تلقاء نفسها على التغني بأغانٍ موزونة مصاحبة للعمل وميسرة له تيسيرًا نفسيًا.

وفي سيرة القديس "نيلوس" أن بدو شبه جزيرة سيناء، كانوا يغنون في الرابعة المسيحية أغنية وهم يستقون من البئر، ويذهب "بروكلمان"، أن قصد الشعر وفن القول في الأصل عند البدائيين ليس مجرد المسامرة، ولكن لتشجيع العمل ببريق سحري، واتفق معه "جولدزيهر" بأن الشاعر كان يستعمل الشعر سحرًا، يقصد به تعطيل قوى الخصم، حتى أنه كان يلبس زيًا خاصًا يشبه زي الكاهن، مما دعا إلى تسميته بالشاعر، لأنه يشعر بقوة شعره السحرية.

أما قصيدته فكانت البناء المادي والفني لهذا الشكل من السحر. وعلى وفق ذلك يكون الأدب والشعر لصيقين بحاجة الفرد الاجتماعية والثقافية والاتصالية. ويعد المنهج "البنيوي التكويني" من أبرز المناهج في الدراسات الأدبية الاجتماعية، ورائده الحديث "لوسيان غودمان"، أثناء اشتغاله بمركز سوسيولوجيا الأدب بمعهد علم الاجتماع في الجامعة الحرة ببروكسيل مع فريق من الباحثين. وتنظر "البنيوية التكوينية" إلى النص ككل يتميز بوحدة تماسكه الداخلي، وإلى مكونات بنيته لا على أنها منفصلة قائمة بذاتها، بل مرتبطة بمجمل البنية والدلالة والسياق العام، وترتبط بجماعة اجتماعية يمثلها المبدع في لحظة تاريخية محددة .

وتبرهن القصص بحسب (رالف بيلز وهاري هويجر) في كتابهما (مقدمة في الأنثروبولوجيا العامة)، على أنها تستمد أصولها من الوضع الاجتماعي والثقافي الذي تنشأ فيه، أكثر مما تفعل الأشكال الفنية الأخرى، كما أنها تقدم بوضوح قضايا تفسيرية عن الكون وأصله والمُثل العليا الاجتماعية، وتكون ذات هدف تعليمي محدد، وهي بنفس الوقت تُرفه عن النفس، فالرواية تُسرد لأن الراوي ومستمعيه يستمتعون بأحداثها. وسواء ارتبط الأدب بالعمل أو السحر أو الاستمتاع أو بالتعبير عن بعض القضايا الإنسانية، فإنه أمام مهمة التوظيف الواقعي والفعلي في الحياة اليومية التي أخذ الأدب يمد خيوطه فيها، من خلال الأعمال والأفكار والممارسات الأدبية والفنية التي تحمل رموزا اجتماعية وثقافية ورمزية وعلاماتية، وتنتشر في عالم أصبح يهتم بالرواية أكثر من أي جنس أدبي آخر، لأنها من خلال طريقة كتابتها وأسلوبها تستطيع إيصال الأفكار بسهولة أكثر من غيرها، وهذه مهمة أخرى تقع على عاتق الأدب أيضًا.

مراجعة

*توفي إدوارد سعيد قبل أنْ يضعَ لمساته الأخيرة على هذا الكتاب الذي عنونه "عن الأسلوب المتأخر: موسيقى وأدب ضد التيار". يتناولُ الكتابُ منتجين ثقافيين في المرحلة الأخيرة من حياتهم، تحدوا مداهمة الموت بالسير عكس التيار في المضمون والشكل. في الأدب جان جينيه وكافافي وتوماس مان ولامبيدوزا وفي التأليف الموسيقي باخ وموزارد وبيتهوفن وشتراوس وغلين كولد.*

*كتاب "عن الأسلوب المتأخر: موسيقى وأدب ضد التيار" هو أيضاً عمل إدوارد سعيد "المتأخر" يسير فيه هو نفسه "عكس التيار" من حيث جذريّة النظرة والنبرة والمفاهيم ويسكب النقد بأسلوب بلغ أرقى درجات الصنعة والأناقة.*

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
www.alsabaah.iq
ملحق اسبوعي 16 صفحة
Wed. 17 . Apr. 2024 Issue No. 5912 الأربعاء 17 نيسان 2024 العدد