الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الاربعاء 18 أيلول 2024 العدد 6010 Wed. 18 . Sep. 2024 Issue No. 6010

التصور الذهني 02

وجهة النظر في السرد غير الواقعي 04

حياة اخرى هناك 08

العدم الذي يفضي الى الوجود 12

تحولات السرد في الخطاب المسرحي 13

استعادة الشعر وفيوض اللغة 14

ch.editor@alsabaah.iq

العيون مواعيد فرح مؤجّل

التصوّر الذهني: فكّر كآينشتاين

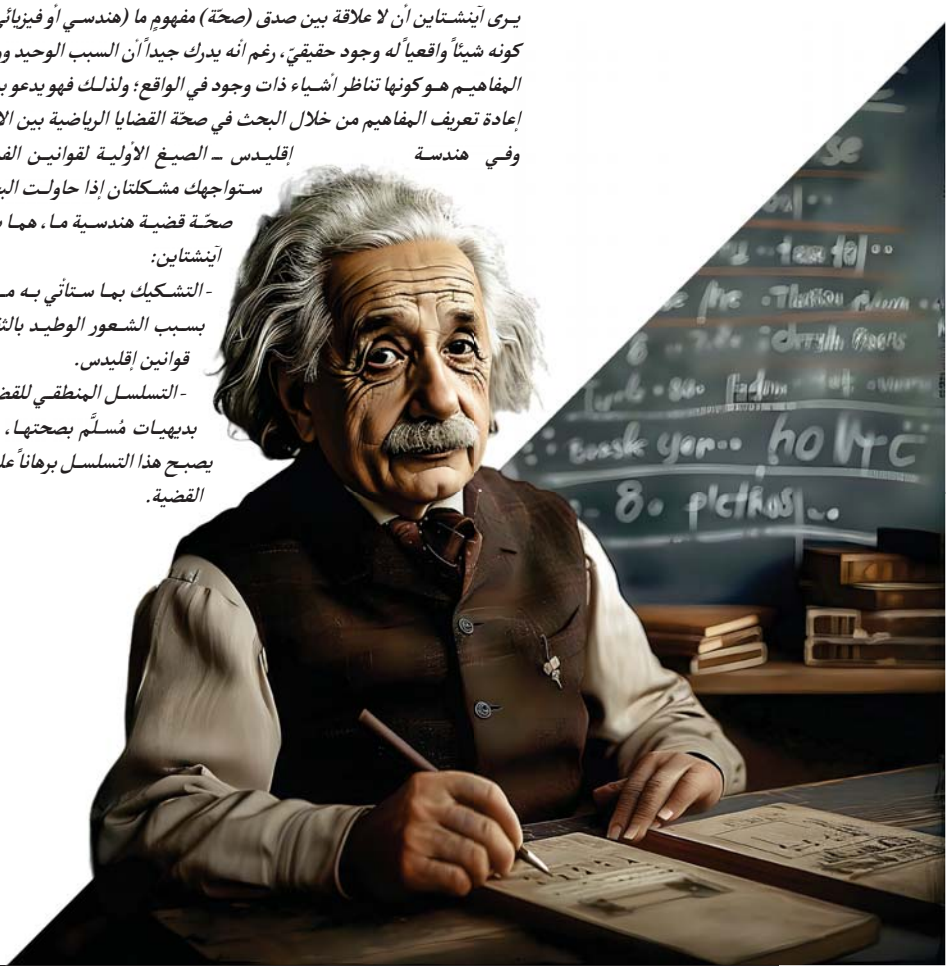
لا يخلو عبقريٌّ فذٌّ من لمسة جنون

الفيلسوف الروماني سينيكا

شاكر الغزي

نبوغ آينشتاين الفذّ يرجع إلى أنه كان يفكّر بطريقة التصوّر الذهنيّ للأشياء والمفاهيم، لا بتصوّراتها الواقعية، بمعنى أنّه حرّر عقله من التصوّرات المسبقة التي درج الناس على التسليم بها وعدّوها بديهيات.

يرى آينشتاين أن لا علاقة بين صدق (صحّة) مفهومٍ ما (هندسي أو فيزيائي) وبين كونه شيئاً واقعياً له وجود حقيقيّ، رغم أنه يدرك جيداً أن السبب الوحيد وراء نشأة المفاهيم هو كونها تناظر أشياء ذات وجود في الواقع؛ ولذلك فهو يدعو بدايةً إلى إعادة تعريف المفاهيم من خلال البحث في صحّة القضايا الرياضية بين الأشياء.



وفي هندسة إقليدس ـ الصيغ الأولية لقوانين الفيزياء ـ ستواجهك مشكلتان إذا حاولت البحث في صحّة قضية هندسية ما، هما بحسب آينشتاين:

- التشكيك بما ستأتي به من نتائج بسبب الشعور الوطيد بالثقة مع قوانين إقليدس.

- التسلسل المنطقي للقضايا من بديهيات مُسلَّم بصحتها، حدّ أن يصبح هذا التسلسل برهاناً على صحة القضية.

وعليه فالبحث في صحّة قضية ما سيتحوّل، بطريقة أو بأخرى، إلى بحث في صحة البديهيات.

يضرب آينشتاين مثالاً لذلك، بما درجنا عليه من اعتبار أنّ ثلاث نقاط على استقامة واحدة إذا كانت تنتمي إلى نفس المستقيم.

مفهوم الاستقامة هنا هو انطباق المواقع الظاهرية للنقاط على مسار الشعاع البصري الواحد في حال اختيار موضع رصد مناسب. ومثلما أنّه مفهوم بديهيّ، فمن البديهيّ كذلك أنّه مفهوم نسبيّ ضيّق يتعلّق بموضع وزاوية الرصد، وبالتالي فلا يمكننا أن نقول إنّ للاستقامة ها هنا مفهوماً مطلقاً، إذ هناك الكثير من مواضع وزوايا الرصد تؤكّد أنّ النقاط الثلاث ليست على استقامة واحدة!.

صدقُ قضيةٍ ما بحسب الهندسة الإقليدية هو إمكانية تنفيذها بوساطة المسطرة والفرجار، غير أنّ آينشتاين يرى أنّ ذلك صدق محدود، لا يمكن التسليم به على وجه الكُلّية.

يقبل آينشتاين من هندسة إقليدس ما يقول إنه يُعتبر فرعاً من الفيزياء ـ مثل أنّ المسافة بين نقطتين على جسم جاسئ (صلب) تبقى ثابتة دائماً مهما تغيّر موقع الجسم ـ وهو ما شكّل مع أفكار أخرى (مثل: هندسة ريمان الإهليليجية ومتصلات غاوس وتجربة ميكلسون ـ مورلي) هيكل نظرية النسبية.

ثبات المسافات، ويُسمّيها آينشتاين بالفترات الخطية، بين النقاط على الأجسام الجاسئة، يُمكّننا من تحديد مواقع هذه النقاط، فيمكنني الوصول بسهولة إلى موقع تمثال الحرية مثلاً، بمعرفة المسافة بيني وبينه في نيويورك، غير أنني لو وصلت إلى التمثال وشاهدتُ سحابة فوقه، وتساءلتُ:

ماذا لو أنّ التمثال هو السحابة، فهل يمكنني تحديد موقعه والوصول إليه؟ وجواب ذلك، أنّ تعيين موقع جسمٍ ما في الفضاء (الفراغ) يتمّ نسبةً إلى مجموعة إسناد جاسئة، ثمّ تحديد نقطة ثابتة في مجموعة الإسناد هذه، فلتحديد موقع السحابة في الفضاء، نحتاج إلى مجموعة إسناد هي الأرض، وإلى نقطة ثابتة على الأرض هي تمثال الحرية، عندها سنقول إنّ السحابة فوق تمثال الحرية.

ولتعميم فكرة تحديد المواقع هذه، اقترح الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت ثلاثة سطوح مستوية متعامدة ومرتبطة ارتباطاً جاسئاً مع بعضها ومع جسم جاسئ،

الصباح الثقافي
هيأة التحرير
نائب رئيس التحرير
أحمد العبيدي
رئيس القسم الثقافي
نزار عبد الستار
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
مطابع شبكة الإعلام العراقي IMN PRESS

ويتـمّ تحديـد موقـع أيّة حادثـة بقياس المسـافات بين الحادثـة ونقطـة ثابتة على السـطوح الثلاثـة، وهذا ما نُسمّيه بنظام إحداثيات ديكارت.

أدرك آينشـتاين أنه ليس من المتيسّـر دائماً إيجاد هذه المسـتويات الثلاثة الجاسـئة، وهذا أفضى به إلى القول بنسبية المكان، كما تنبّه إلى أنه في حال إيجادها فهناك مشكلتان تتعلّقان بتحديد الإحداثيات بدقّة، هما وحدة وطريقة احتساب المسافة.

فـي البدايـة، قـاس الإنسـان أطـوال المسـافات بيده وقدمـه، فظهرت وحدات الشـبر والـذراع والباع والقدم والخطوة... إلخ. ولعلّ مـن الطريف أن نذكر هنا ما روته كتب الطرائف عن ولدٍ مغفّل للأمغش أرسـله ليشـتري حبلاً للغسيل، فقال الولد: يا أبه طولْ كم؟ فقال: عشرة أذرع، قـال: في عرضِ كم؟ فقـال له: في عرض مصيبتي فيك!. وحين احتاج الإنسـان لأجـزاء من هذه الوحدات الكبيرة، قسّـم الذراع إلى سبع راحات يد، ثمّ قسمّ راحة اليد الواحـدة إلى أربعة أصابع، والإصبع إلى 36 شـعرة ذنـب بغـل. ونظراً لاختـلاف وحدات القيـاس هذه من شـخص إلى آخر، تمّ الاتفاق على ذراع محدّد ليكون هو وحـدة القياس، فظهر الذراع الملكـيّ في مصر القديمة، والـذراع المقدس في أسـفار العهد القديـم، ثمّ صُنعت وحـدات معياريـة لهـذه الأذرع لتكون وحـدات قياس متداولة بين الناس.

وفي نهاية القرن الثامن عشـر اقترحـت أكاديمية العلوم الفرنسية وحدة المتر، واحتفظت بنموذج معياريّ للمتر مصنـوع من البلاتين فـي خزانة الأرشـيف الوطنيّ، ثمّ لاحقاً في خزانة المكتب العالمي للأوزان والمقاييس.

وعلى هذا فالمسـافة تقاس ـ في الحقيقة ـ بوساطة مسافة أيضاً!.

لكـنّ ما يجعـل هذا القيـاس مقبولاً منطقياً هـو الاتفاق المسـبق على مسـافةٍ ما واعتبارها وحـدةً معيارية. إذن يمكن تعريف المسـافة فيزيائياً على أنها (اتفاق مسـبق علـى علامتين على جسـم جاسـئ)، لذا تصنع مسـاطر القيـاس مـن المعدن والخشـب والبلاسـتيك، وتثبّت عليها خطوط عرضية مُتّفق مسـبقاً على مقدار المسـافة بين خطّ وآخر.

الآن، لـو اخترنـا أربعـة نمـاذج للمتـر، هـي: قضيب بلاتيني، حبل، شـريط مطاطي، أفعى حيّة! وسـألتك: أيّها تفضّل كأداة للقياس الدقيق؟ فلا شكّ أنك ستقول: القضيب البلاتيني طبعاً، غير أنّ آينشـتاين يعترض على هذا التفضيل ويعدّه انحيازاً مسبقاً؛ فالمسافة بين طرفي قضيـب البلاتين (نقطتي المتر) هي ذاتها بين طرفي كلٍّ من الحبل وشـريط المطـاط والأفعى (رأسـها وذنبها)، وبالتالـي فكلّهـا وحدات قيـاس تعطي نفـس النتيجة، وتفضيـل قضيب البلاتين انحياز للاسـتقامة سـبق أن رسّـخته فـي أذهاننا هندسـة إقليدس، حيـن افترضت وجود خط مستقيم واحد يصل بين نقطتين. ربّما يفضّل آينشـتاين الحبـل على قضيـب البلاتيـن كأداة لقياس المسـافة بين نقطتين على سطح كرويّ، لأنه يعتقد بأنّ الخطّ المسـتقيم لن يكون هـو المسـافة الحقيقية بين نقطتين دائماً.

قد تقول سـأقبل بالحبل أيضاً، ولكني لن أقبل بشريط المطـاط والأفعى؛ فالشـريط قـد ينمطّ (يتمـدد) عند سـحبه، والأفعى قد تتلوّى. ولكنّ آينشـتاين سيعترض أيضـاً، ويقـول: ومن قـال لـك إنّ القضيـب لا يتمدّد كشـريط المطـاط، أو لا يتلـوى كالأفعـى؟! فلـو قـدّر لمشـاهدٍ ما أن يتحرّك في مسار ملتوٍ يطابق مسار التواء الأفعى، فإنه سيراها مستقيمة، وسيرى قضيب البلاتين يتلوّى!.

وفـي الفيزياء، يُفتـرض أن لا يُفضَّل مشـاهدٌ على آخر، وبالتالي لا يمكن أخذ ما يراه مشاهدٌ ما على أنه دليل على صحّة القياس (أو صدق قضيّةٍ ما على وجه العموم)، فهو لا يعدو كونه وجهة نظر نسـبيةٍ، وعلـى قوانين الفيزياء أن تكـون واحدة بالنسـبة لجميع المشـاهدين على حدّ سـواء. ونسبية القياسات هذه (نسـبية قوانين الفيزياء) هي ما دفعت آينشـتاين لوضع نظرية النسبية من أجل الوصول إلـى صيغ قوانين موحّدة تصلـح للقياس مهما تغيّر مكان الشخص الذي يقيس.

سنفترض أنّ آينشتاين فكّر هكذا:

لو تجادلت خمسة من حيوانات الغابة على حجم تفاحة سـقطت من الشجرة، سـتقول النملة: إنّها كبيرة جداً، بـل إنّ حجمها هائل، فتـردّ عليها الجـرادة: لا تبالغي! صحيـح أنها كبيرة ولكن ليسـت هائلـة الحجم، عندها سـيضحك الثعلب قائلاً: ما بالكما؟ هـل خرّفتما؟ إنها ليست كبيرة إطلاقاً، بل على العكس تماماً ممّا تقولان، هي صغيرة الحجم، فتعترض فأرة الحقل بهدوء: ثلاثتكم مخطئون؛ فالإنصاف يقتضي أن أقول إنها لا صغيرة ولا كبيرة. يسـمع الكركدن ضجّة الجـدال، فيأتي نحوهم، ويقـول بغضب: بل إنهـا صغيرة جداً جـداً جداً (حجم الكركدن أكبر من حجم التفاحة بحوالي ثلاثة آلاف مرة).

وإذا تحاكمـت الحيوانات المتجادلة إلى الأسـد ليفصل بينها، فسـيفضّل وجهة نظر الثعلـب ويعتبرها الأقرب إلـى حجم التفاحة الحقيقيّ، ولكنـه لو كان عالم فيزياء كلاسـيكيا فسـيقول إنّ حجـم التفاحـة نسـبيّ، وكلّ واحد منكم يقيسـه نسـبةً إلى حجمه. أما لو كان الأسد آينشـتاين فلـن يفاضل بيـن وجهات النظـر الخمس، وسـيعدّها جميعاً صحيحة، وسيبحث عن صيغة قانون موحّـد يمكن لجميـع حيوانات الغابة ـ وليس الخمسـة المتجادلة فقط ـ أن تحدد حجم التفاحة من خلاله.

وهكـذا يخطو آينشـتاين خطوة فخطـوة، لا ليثبت أنّ وحدات القياس وطرائقه نسـبية تتغيّر نسـبةً إلى موقع المشـاهد الذي يقوم بالقياس، بل بحثاً عن ثابت كوني من أجل التغلب على مشكلة النسبية هذه، حتى انتهى إلى سرعة الضوء بوصفها ثابتاً مطلقاً (c).

ومـن ثَـمَّ أعيـد تعريف المتـر (وحدة قيـاس الطول أو المسافة) تبعاً لهذا الثابت، فلم يعد هو نموذج البلاتين المعياري الفرنسـي، بل المسافة التي يقطعها الضوء في الفراغ التـام في جزء واحد مـن 299792458 جزءا من الثانيـة. وأُعيد تعريـف الثانية (وحدة الزمـن) على أنها 9.192.631.770 قـدراً من زمن الـدورة المنتظمة لتردد الشعاع الصادر عند انتقال الإلكترون بين مستويين في ذرة السـيزيوم. كما أعيد احتساب الأطوال (المسافات) والزمن وفقاً لقوانين تأخذ سرعة الضوء في نظر الاعتبار.

وهكذا، فإنّ نظرية آينشتاين النسبية لم تقوّض قوانين الفيزياء الكلاسيكية فحسب، بل إنها قوّضت أساسيات الاستنتاج المعرفي التقليدية من خلال التشكيك وعدم التسـليم الأعمى بالبديهيـات التي هي نقطـة الانطلاق الأولى في عملية التفكير العقليّ.

عقائد الشعر المؤلمة

أحمد عبد الحسين

أحسد الذين "يكتبون" الشعر، وكم وددتُ أنْ أكون مثلهم. فـي أولياتـي وأنا بعـدُ صبيٌّ كتبـتُ قصيدةً اسـمها "عقائد موجعة". وحين نشرتُ كتابي الأول أسميته "عقائد موجعة" برغم أنه لـم يتضمّن القصيدة إيّاها. ولمّا أردت نشـر كتابي الثاني أسميته "عقائد موجعة 2" لكنْ نهرني أصدقاء فنهرتُ نفسـي وأبدلت العنوان. كنت أخافُ من ضحك الناس عليَّ وإلّا فإنـي في صميمي أحـبّ أنْ يكون كلّ كتـابٍ لي عقائد موجعـة. ثمّ حين أصـدرتُ كتاب مختارات لي سـنة 2009 أسـميتُ الكتـاب "عقائد موجعـة"، وحين نشـرتُ كتابي "دليل على بهتـان العالم" وضعتُ فيـه قصيدتي، قصيدة الصبا تلك التي لم تكنْ قد نُشـرتْ مِنْ قبلُ، أخرجتها أخيراً بعد ثلاثين سـنة من كتابتها. ولمّا أصدرتُ ترجمة لقصائدي بالإنكليزية أسميت الكتاب Painfull Creeds .. نعم عقائد موجعة.

ليـس العنوان فريـداً ولا مميّـزاً. ويمكنُ أنْ تعثـر به العينُ وتتخطاه بيُسرٍ، لكنّه خلاصةُ ما أنا فيه منذ ولدتُ.

عقائدي موجعة. لي عقائد مؤلمة عاجز عن قولها شـعراً ونثراً وغمغمة وبكاء.

كتبتُ في قصيدتي القديمة:

(عقائدي مؤلمة

ولا أستطيع التحدث بهذا في الناس).

ويتهيـأ لي دائمـاً أنّ جملـة قلتُها في صباي أوجـزتْ حياتي وحـدّدت لي الوجهةَ التي سأسـلكها إلـى أنْ أغمض عينيّ؛ وأنـي لم أحترس مـن الخطر الذي في الشـعر، هـذا الذي يجعل كلّ عبارة تكتسي مصيراً.

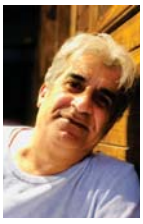
أبـداً، لـم يكن الشـعرُ عنـدي "كتابـة"، وأحسـد الذين يكتبونـه. كنـتُ طـوال حياتي "طفـلاً لاعبـاً باللاهوت"، والشعر لعباً بالمصير، طاولة يقامر عليها الضالون، يقامرون بأرواحهم ودائماً يخسرون. كلّ تدوين شعريّ له علقة متصلة بالتكويـن، وأيّـة ثنية هنا في الحرف سـينحرف لها بسـاط العالـم الذي هو عالمـي، وأتعثـر. ومع كلّ كلمة سأخسـر خمسين عاماً من الحياة مقابل حفنة كلمات، بينما حقيقتي هناك، لا في الشـعر بل في ما يتستّرُ عليه الشعرُ، في غيب الغيوب الذي يزدريه الجميع.

حقيقتي في عقيدتي المؤلمة التي لا تقالُ ولا أستطيعُ الخروجَ بها إلى الناس.

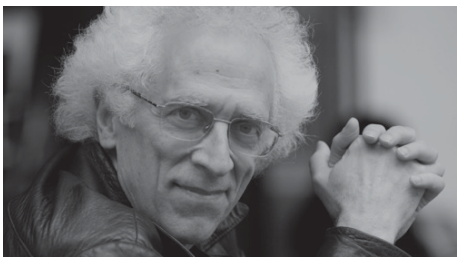
لـيَ عقائـدُ موجعة. ويومـاً ما، قبـل أنْ أعبدَ وجـودي إلى موجـده، سـأقولُ كلّ ما منعني الشـعرُ أنْ أقوله. سـأقول مـا فعله الله بـي، بـل سـأقول اللّهَ، وحينهـا، كلُّ الذين "يكتبـون" الشـعرَ سـيضحكون، وكلّ الذين شـغلهم الله سـيبكون، وسـينزوي عارفٌ مفردٌ شـابٌّ في مقتبـل العمر واجماً لا يضحك ولا يبكي.

فإليه وحده أقول:

تمنيت لـو أني "كتبت" الشـعر كما كتبه الشـعراء، ولكنْ هيهـات. فأنـا لي عقائـد، وعقائـدي موجعة، ولا أسـتطيع التحدث بها في الناس!



بورخس



تودروف

فيليب هامون

أفاد خورخي بورخس من عوالم سردنا القديم غير الواقعية، واستلهم منها مختلف أعماله. منها روايته (الخرائب الدائرية) وفيها تتعدد الأكوان ويتداخل الواحد منها في الآخر حيث لا توجد حقيقة، بل هي مدخل لحقائق أخرى ممكنة. مما يسميه البيريس (نظرية العوالم المتداخلة) و(كل كوننا قد يكون قطرة دم في جسم برغوث جبار يعيش في كون ليس إلا قطرة دم في جسم برغوث آخر) وفسّر رولان بارت التوظيف الواقعي للأمكنة بالمركزية العقلية التي جعلت الواقعية جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الغربية.

«وجهة النظر» في السرد غير الواقعي

د. نادية هناوي

ووجد فيليب هامون أن أساس المحاكاة في الأدب الواقعي غير محدد بعد نقديا، فـ(نحن نعرف النصوص الأصلية الأساسية: كتاب الشعريات لأرسطو وكتاب فيدروس لأفلاطون ونهاية كتابه الجمهورية التي تحدد فكرة ثقافية ثابتة في البحث عن وضع شعري هو المحاكاة ومع ذلك لم تبلور البلاغات الكلاسيكية والكلاسيكية المحدثة نظرية دقيقة ومتماسكة عن هذا المفهوم) وطالب هامون بضرورة إنعاش مسألة النص الواقعي على أسس جديدة تنطلق من مرجعيات جديدة تطرح عدداً معيناً من المقاصد المنهجية.

وكان لهامون أن يقترب في تصوراته للواقعية من التنظير ما بعد الكلاسيكي للسرد، لاسيما انه أشار إشارة مهمة إلى سعي السرديات ما بعد الحداثية إلى الاهتمام بما هو غير واقعي، بيد أنه اكتفى بهذه الإشارة، مركزا على البعد العجائبي في الخطاب الواقعي، يقول هامون:(ما بدأ تودوروف في انجازه بخصوص الخطاب الخارق، فتودوروف يميز الخارق بحصر المعنى الذي يحدده تردد مستمر بين الواقعي وفوق الطبيعي .ويحتفظ بالتالي بعنصر واقعي كقطب تعارض داخلي - عن العجيب - الذي يحتكره فوق الطبيعي دوما - وعن الغريب - حيث يفسر الخارق عقلانيا ولو اتبعنا تودوروف لكانت في هذا النسق خانة فارغة يجب وصفها تعارض الخطاب الواقعي بصفته خطابا يحتكره نزوع واحد أكثر منه مع الغريب أو الخارق وهما معا خطابان مختلطان). وبهذا يكون هامون قد وقف عند حدود العجيب والغريب بوصفهما الذهني الوهمي الذي هو من صنع البشر عامة، ولم يتعد في تنظيراته للأسف إلى ما كان منظرو علم السرد غير الطبيعي قد وقفوا عليه من ناحية توظيف العوالم المستحيلة التي فيها يكون كل شيء غير واقعي، يتوغل في المجهول واللامتناهي.

ومن يتوغل في السبل التي سلكها السرد العربي القديم، فسيجد أن للعقل قدرة غير محددة على التخييل كآثار قولية وصفية تحيل على مرجع غير مادي ولا مرئي ولكنها لا تلغي دور العقل الوصفي ولا تكون بلا خلفية أو فضلة واقعية وإنما الخيالية مندمجة بالواقع.

وبحسب تبئيرية المنظور، يحرك الحكّاء سارده، لأن يكون ذاتيا أو يكون كلي العلم، محققا وجهة نظره الإيديولوجية أو التعبيرية أو النفسية أو الزمكانية إزاء العالم، وفيها للاواقعية حيز وتأثير من ناحية ما يحمله أبطال القصص والحكايات من وجهات نظر تجاه الذات والمجتمع. وهو ما دفع بالسرد غير الواقعي نحو مسالك اجتماعية في تصوير الوجود وسايكولوجية البشر.

ولا يقتصر الأمر في هذا الصدد على الحكايات المتخيلة، بل يشمل أيضا الأخبار والمرويات التاريخية التي تحفل بعناصر غير واقعية وتحمل وجهة نظر محددة، كما في هذا النص الذي نقله ابن قتيبة وفيه نجد الذهب والفضة فاعلين سرديين (لما أتى عليّ عليه السلام بالمال، اقعد بين يديه الوزان والنقاد، فكوم كومة من ذهب وكومة من فضة وقال: يا حمراء ويا بيضاء احمري وابيضي وغري غيري) ونقل ابن قتيبة ايضًا خبرا عن اردشير فيه أوصاف غير معقولة وبوجهة نظر زمكانية، ذلك أنه(لما استوسق له أمره جمع الناس وخطبهم خطبة بليغة حضهم فيها على الألفة والطاعة وحذرهم المعصية وصنف الناس أربعة أصناف، فخرَّ القوم سجداً وتكلم متكلمهم مجيباً، فقال: لا زلت أيها الملك.. ولا زال ملكك وسلطانك باقين بقاء الشمس والقمر زائدين زيادة البحور والأنهار حتى تستوي أقطار الأرض كلها في علوك عليها ونفاذ أمرك فيها فقد أشرق علينا من ضياء نورك ما عمنا عموم ضياء الشمس ووصل إلينا من عظيم رأفتك ما اتصل بأنفسنا اتصال النسيم فجمعت الأيدي بعد افتراقها ..وأصبح فضلك لا يدرك بوصف ولا يحد بتعداد)

وقد تكون وجهة النظر تعبيرية كما في هذا الخبر التاريخي وفيه تهيمن شخصية الفرس على القصة، وبمنطقية التحصيل الفكري المستخلص في نهاية القصة(ما رأيت للفرس الذي كان تحته نظيرا في الدواب فانه لم يزل قوائمه ولم يرفع حوافره عن مواضعها ولا صهل ولا احدث شيئًا يقطع به المحاورة في طول ما تواقفنا) وإذا كان في الحكاية فواعل غير آدمية كالشجرة والمقبرة اللتين صارتا تتكلمان، فان مستخلص وجهة النظر يتمثل في أخذ العبرة من كلامهما(خرج النعمان بن المنذر إلى الصيد ومعه عدي بن زيد فمروا بشجرة فقال له عدي بن عدي: أيها الملك أ تدري ما تقول الشجرة..(فقال شعرا ...) ثم جاوزا الشجرة فمر بمقبرة فقال له عدي: أيها الملك أ تدري ما تقول هذه المقبرة؟ قال لا : قال تقول: (وقال شعرا)فقال له النعمان: إن الشجرة والمقبرة لا تتكلمان وقد علمت أنك إنما أردت عظتي.

ومن القصص التي فيها يكون الحيوان صاحب وجهة نظر نفسية قصة(الأسد والغواص) وهي رمزية وطويلة، ولا يعرف مؤلفها المتأثر بحكايات كليلة ودمنة، ومنها هذا المقطع(ذكروا أن أسدا كان ملكا للوحوش في بعض المواضع وكان حسن الطريقة في مملكته محمودا في رعيته قد ساسهم بأمرين جمع الحزم بهما: شدة في غير عنف ولين من غير ضعف) أو حكاية الذئب مع الأسد(قال الذئب: أيها الملك مرضت فعادك السباع إلا الثعلب قال فإذا حضر فأعلمني. فبلغ ذلك الثعلب فجاء فقال له الأسد يا أبا الحصين مرضت فعادني السباع كلهم ولم تعدني أنت. قال: قالوا لي خرزة في ساق الذئب ينبغي ان تخرج فضرب الأسد بمخالبه ساق الذئب فانسل الثعلب وخرج فقعد على الطريق فمر به الذئب والدم يسيل عليه فقال له الثعلب: يا صاحب الخف الأحمر إذا قعدت بعد هذا عند سلطان، فانظر ما يخرج من رأسك).

النصّ في سياقه التاريخي

د. كريم شغيدل

لقد كان النصّ الشعري على مدى مراحله انعكاساً حيوياً للعديد من المعطيات الثقافية، ففي السبعينيات تراجعت النزعة الوجودية لصالح الحياة اليومية، بدلالة البيان السبعيني الذي سمّي (بيان القصيدة اليومية)، لكنَّ التجربة في حقيقة الأمر ولدت متشظية، بين شعراء يكتبون قصيدة غاية في البساطة اليومية، وآخرين استغرقوا في التشفير والغموض، بين شعراء ينتجون نصاً منبرياً مؤدلجاً، وآخرين يستمدون رؤاهم من طلاسم السحر وشطحات الصوفية ومزج الفلسفي باليومي، حتى بلغت التجربة السبعينية ذروتها على أيدي شعراء حاولوا كتابة نص متمرد على الأشكال النمطية، كان الأقرب إلى إرهاصات النص الثمانيني وروحه، وهنا لا أعني الأشخاص أو الأجيال، بل أعني الحقبة الثقافية وسياقاتها التي حولت الموقف الرافض للحرب إلى نص مبطن، يتوارى وراء نصوص تهويمية مبنية على تشظي الصور واشتقاق علاقات لغوية متباعدة جداً، بحيث يصعب على الذائقة التقليدية السائدة استقبالها، بتعبير آخر، إنَّ الوليد الجديد الذي خرج من كونه (قصيدة نثر) ليصبح نصاً مفتوحاً لا حدود له، عجز عن تحقيق مفهوم (التعدي النصي) بحسب تعبير جيرار جينيت و"هذا التعدي النصي هو الذي نعنيه بمرحلة ما بعد النص، وندعو إلى تأمله وإلى تفحص دلالاته، أملاً في خلق قاعدة ذوقية مزدوجة للعناية به: ركناها الشاعر والقارئ فهما مسؤولان عن إنتاج النص (كتابته) واستهلاكه (تلقيه) لذا فهما- الشاعر والقارئ- مدعوان إلى العناية بما (بعد) النص"، إذ تخلى النص الجديد عن جميع العوامل الشفاهية التي تجعل الشعر مسموعاً، وعن جميع محفزات الانفعال المنبري الذي تحققه القصيدة العمودية.

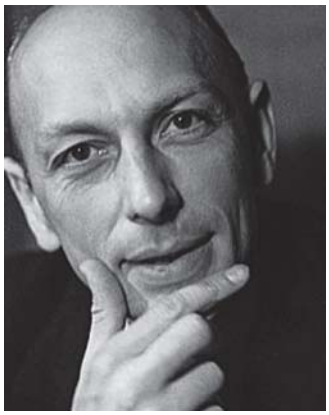
لا نستطيع القول إنَّ التجربة الثمانينية هي نتاج الحرب فحسب، إنما ثمة مؤثرات ثقافية تنامت منذ أواخر السبعينيات، ولعل أبرزها انفتاح الترجمة على أنماط شعرية وفكرية مختلفة، فرنسية وألمانية وإسبانية وأميركية شمالية وجنوبية، كتجارب بودلير، وفيرلين، ورامبو، وسان جون بيرس، وجاك بريفير، وهنري ميشو، وألان بوسكيه، وريلكه، ونيتشه، ووالت ويتمان، ولوركا وأوكتوفيو باث وغيرهم، أي الخروج على الطابع المحافظ للثقافة الإنجليزية التي كانت تهيمن على حركة الترجمة، ومن ثم الانفتاح أكثر على التجارب العربية، لا سيما أجواء التجربة اللبنانية التي مثلت بلاد الشام عامة، وأنتجت تجارب مغايرة، كتجربة أدونيس (شعراً وفكراً وتنظيراً) وأنسي الحاج وتوفيق صايغ ويوسف الخال ومحمد الماغوط وسليم بركات وغيرهم وتجربة مجلة (شعر) اللبنانية عموماً، كذلك التواصل مع الأجواء السبعينية ذات الفوران الثقافي العربي، عقب نكسة حزيران، وتوريات المشروع القومي العربي، ومن ثم اتفاقية (كامب ديفيد) التي شكلت نهاية للشعارات القومية، وصفحة جديدة لتأطير الصراع العربي الإسرائيلي، واختلال معايير الحرب والسلام، وأدبيات القضية الفلسطينية، وخلفيات سياسية واجتماعية واقتصادية عديدة، جعلت من الرؤية الشعرية مشوشة ذلك "أنَّ الشعر ينبع من المخيلة، ويحور صور الأشياء طبقاً لرغائب الفكر" كما يقول بيكون، ونرى أنَّ كلَّ تلك العوامل كانت حاضرة ومؤثرة إلى جانب معادلة جديدة لصراع إقليمي جديد نشب على الحدود العراقية الإيرانية، وأرادت له الآلة الإعلامية للنظام السابق أن يتخذ طابعاً إقليمياً بديلاً عن الصراع العربي الإسرائيلي، وقد توفرت لذلك عدة ظروف، منها الدعم الخليجي واغتيال الرئيس المصري أنور السادات ومن ثم كسب موقف النظام المصري الجديد.

كانت تلك متغيرات حادة انعكست على النص الثقافي، فاختلال المعايير يولد نوعاً من القلق الوجودي، والشعور بالهزيمة يولد نوعاً من الإحباط وفقدان الثقة بالوجود، فضلاً عن أنَّ الأجواء الثقافية عموماً كانت تمهد إلى نزعات العبث والتمرد واللامعقول التي أنتجتها الثقافة الأوروبية عقب الحرب العالمية الثانية، إذ "لا يفهم النص إلا بوضعه في سياقه الاجتماعي والتاريخي" بحسب مفهوم البنية التكاملية عند لوسيان جولدمان، ومن هنا نجد أنَّ النص الأدبي يشكِّل واقعة ثقافية، وليس نصاً جمالياً فقط، كما يرى عبد الله الغذامي في تبنيه لمفهوم النسقية في النقد الثقافي.

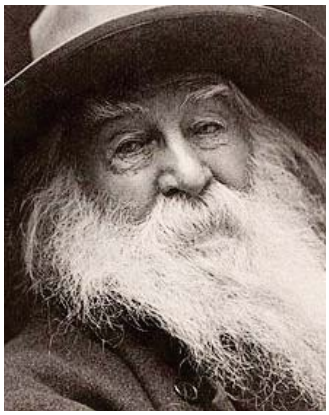
لقد جاء النص الثمانيني متصادياً مع رطانة الخطاب التي سادت بعد هيمنة ظلال الحرب، فثمة أناشيد تصدح لتمجيد الموت وتجميل صور الخراب، شعر منبري، عامي وفصيح، يعيدنا إلى أمجاد داحس والغبراء، وبيانات عسكرية تعدُّ الموتى بالآلاف، وطائرات وصواريخ تقصف وتنهال على المدن، ومواطنون يلقى بهم على الحدود، وحملات ملاحقة أمنية، ولون عسكري مخيف يقلق البنية البصرية للشارع العراقي، في واحدة من أسوأ مظاهر عسكرة البلد، وتسخير الحياة بكل مفاصلها للحرب، كلُّ هذا يحدث فجأة من دون سابق إنذار، ليشكِّل صدمة للوعي، إلى جانب توافد العمالة الخارجية، عربية وأجنبية، لسدِّ الفراغ الاجتماعي والاقتصادي، الذي سببه سوق آلاف المواطنين إلى جبهات القتال، وأولئك طبعاً، لم يحققوا تمازجاً ثقافياً نوعياً، بل شوهوا هوية الشارع العراقي، لا سيما الجانب الاجتماعي منه، طبيعة المهن، تقاليد الطعام، اللغة عموماً، بحيث أصبحنا وسط ظاهرة صوتية فريدة من نوعها، هي مزيج من لغات ولهجات مختلفة، تتحول عند الإنصات إليها إلى رطانة مشوشة للبنية السمعية للمواطن العراقي، وهذه الرطانة قد انعكست بصورة غطاء ثقافي لتمرير المواقف الرافضة للحرب، وهنا أتيحت الفرصة لاستدعاء الصوفي والمعرفي والمثاقفة والتلاعب بالألفاظ والسياقات النحوية، وسط دعوات تفجير اللغة، وتشظية علاقات الجملة النحوية، والإيحاء والإشراق والترميز والتشفير، والانحياز الثقافي لرمزيات الهويات الفرعية وما شاكل ذلك، فوجدنا أنفسنا أمام نص يبتعد مسافة شاسعة عن نمطية الأشكال الشعرية، نص متحرر تماماً من جميع اللوازم الشعرية التقليدية المتوارثة والمحدثة السائدة على حد سواء، تتشابك فيه الجمل وتتقاطع الصور، وتتهدم فيه سياقات الخطاب الشعري لصالح السرد والانثيالات الحرة، والانتقال من سياق إلى آخر، وصف بأنه نص شائك ومعقد العلاقات، ووصفه البعض بالهذيان المجاني والتداعي الحر غير المنضبط.

الآن يوسكيه

ريلكه



هنري ميشو



والت ويتمان

مستقبلُ الروايةِ ومآلاتُها في عصرِ التكنولوجيا

مِن حيث المبدأ ليستْ الملاحمُ ولا القصص الديني ولا يوتوبياتُ الفلاسفةِ سوى عملٍ حكائي تطوَّرت عنه الروايةُ، وبمختصر: ما الإنسانُ إلا كائنٌ حكائي؛ ثم صار كائناً روائياً، وما تنفكُّ الروايةُ في تطوّرٍ يتحكَّم في مستقبلها و مآلاتها.

للحديث عن مستقبل الروائية سأتَّبع طريقةَ القفزاتِ الذهنية التي تشكَّل بمجملِها منطلقاتٍ تُفضي إلى تصوّرٍ عامٍ عن الموضوع، وتسدُّ الذرائع عن أسئلةٍ تقع خارجَ نطاق العنوان؛ ، وأسلِّم أولاً: بأنَّ الروايةَ شكلٌ مِن أشكال الفن؛ لها مقوماتُها وميزاتها وتقنياتها الخاصة.

وثانياً: من غير المُجدي أنْ أعالجَ ما إذا كانت الرواية أفضلَ الأشكال الأدبية أمْ لا؛ فهذه مسألةٌ لا سبيل إلى حسمِها؛ بل مِن غير المُجدي حسمُها.

وثالثا: لستُ معنيّاً بالخوض في موضوع الحُكم الجمالي؛ إلا بحدود عنوان الموضوع، وهذا لا يعني الإقلالَ مِن جماليتها وشعريتها؛ لكنه موضوعٌ آخر.

د. فارس عزيز المدرس

معلومٌ أنَّ الروايةَ بِنتُ المجتمعِ؛ تتأثر بالتغيراتِ التي تطرأ عليه، وهي تُطوِّرُ مِن شكلِها وتقنياتِها ولغتها وقصدياتِها؛ بما يتلاءم وما يقتضيه حالُ المجتمعِ، وهذا يفسِّر النقلاتِ المتتابعةَ التي مرَّت بها ولمَّا تزل. والروايةُ أكثرُ الأجناسِ الأدبية تجدّداً وتجريباً ومرونةً؛ مِما يجعلها أكثرَ ديمومةٍ وطواعيّةً أمام التغيرات ؟.

الخصوبةُ الموضوعة

تأتي أهميةُ الرواية من صِلتِها بالمنحى الفكري، ومن قابليتِها على معالجة كبرى مشكلات الإنسان، ناهيك عن عدم خضوعِها للفنائية في الأدب؛ مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى. وعلى الرغم من ذلك فهناك مَن يرى أنَّ الروايةَ تتعرَّض للانحسارِ والخمود. وفي المقابل هناك مَن يؤكد على أنَّها ستبقى ما دام الإنسانُ، نظراً لقدرتِها على هضم الكثير من العلوم والفنون؛ فالروايةُ مثلاً فعلت بالفلسفةِ - على وجه التشبيه - ما فعله بها سقراط، إذ أنزل الفلسفةَ مِن السماءِ إلى الأرض... والروايةُ أخرجتْها من دهاليز النخبةِ إلى الجمهور، مستخدمةً في ذلك لغتَها الفاتنةَ وأحداثَها المشوِّقة، وبنسبةٍ مقروئيةٍ عاليةٍ؛ عبَرَتْ بها مِن ضيقِ المكانِ المتجسِّد في الواقع والإيديولوجيا إلى اتساعٍ متمثِّل في الخيال والرمز والعالمية.

ويصف ألبير كامو الكتّابَ الذين مزجو الأدبَ بالفلسفة بـ" الروائيين العِظام، وهم الروائيون الفلاسفة, أيْ أضدادُ كتابِ البحوث ... وهم يعدُّون العملَ الفني حصادَ فلسفةٍ غير مُعبَّرٍ عنها " أو تعجز عن الوصول إلى عقولِ القرَّاءِ العاديين، فالروايةُ على هذا تكسرُ حاجزَ النُّخبة، وتعرضُ الفكرَ زهرةً بسيطةً في مَظهرها؛ عميقةً في جوهرها.

حين اقتحمَت الروايةُ مضمارَ الأفلام حدثت النقلةُ فيها؛ لاسيما على صعيد التواصل، وجرّ القرَّاءِ إلى أفكار كانت عصيَّة عليهم، فصارت الأفلامُ تعبّر عن أسئلةٍ وأفكار كانت مغيَّبة عن القارئ. ومِن البديهي أنَّ أيّ فيلمٍ يتمُّ إنتاجُه يحتاج إلى سيناريو؛ ولكي تَدخُل الفلسفةُ عالمَ السينما فهي بحاجةٍ إلى الرواية لتحويل نصوصَها إلى نصوصٍ أدبية, فالنصُّ الأدبي بما يتمتَّع به مِن خيالٍ ودهشةٍ هو الأساسُ في قيامِ سيناريوهات الأفلام. والفنُّ السينمائي ترجمةٌ لتاريخ الأدب المكتوب روائياً، وفي هذا يقول الناقدُ السينمائي والمخرجُ وارك جريفت إنَّ أغلبيةَ أعمالِه السينمائية مقتبسةٌ مِن الروايات.

الرواية والنظرية البينيّة

شَهِدَ العصرُ الحديث تسارعاً في دمجِ المعارفِ؛ مع الحفاظِ على خصوصيةِ كلِّ فرعٍ معرفي، وهذا ما "سمِّي بـ النظريةِ البينية Theory of Interdisciplin-ary، يقول ويليام نول: إنَّ الدراسةَ البينية مرجعُها حقلانِ معرفيان فأكثر، وتجيب عن أسئلةٍ ومشكلاتٍ يعسر حلُّها في نظامٍ معرفيٍّ واحد، دون أنْ يحدثَ أيُّ استلابٍ في أيٍّ مِن العلوم والفنون التي تجمع بينها. وتؤكدُ الأصواتُ الداعمةُ لهذه النظرية " على أنَّ الأدبَ يُسهمُ في بناءِ المعرفةِ وطرحِ الأسئلةِ التي يثيرُها العقلُ الإنساني في مسائلِ الحياة والوجودِ والكون، فالتمييزُ الثنائيُّ الضيق لا يتماشى وتاريخ النصوص التي أنتجتها المعرفةُ البشرية، وهذا هو الحالُ الذي كانت عليه الملاحمُ اليونانية التي كانت عصبَ السياسةِ والفكرِ والإبداع؛ وكان شعراؤها قادةً يُستشارون في كلِّ الأحداثِ الجِسامِ التي تتعرَّض لها أممهم؛ بخلافِ ما حاول أفلاطون إفهامنا.

وفي هذا يرى فيليب سابو" أنَّ الأدبَ كان منذ أقدمِ العصور ظهيراً للفكر البشري، ويضرب على هذا مثلاً بكتابِ جيل دولوز (بروست والعلامات)؛ وهو تحليلٌ لروايةِ (البحث عن الزمن الضائع) التي أسالت حِبرَ أقلامِ أهلِ الأدب. ويقول أيضاً: إنَّ الحديثَ عن العلاقة بين الجمال والفكر لن يستقيمَ مِن دون علاقةٍ تربط نظريةَ الأدبِ بنظريةِ المعرفة" وهذه عينُها الأطروحةُ التي دافع فيها دريدا عن التداخل البيْني بين المعارف؛ قائلاً: " لقد محتْ الميتافيزيقا المشهدَ الخرافي الذي أنتجها. ويمكن القول: إنَّ التفكيرَ النقديَّ لخطابِ الفلسفةِ يعود إلى الأدبِ الذي يرسم حدودَها، كما ترجع إلى أصلٍ سريّ، حيث تتلاشى الادعاءاتُ التأمليةُ لفكرٍ صافٍ ومطلق ".

وما يُقال عن الفلسفةِ يُقال عن علوم أخرى؛ فروايةُ نزار عبد الستار (الأدميرال لا يحبُّ الشاي) تبدو ساخرةً؛ لكنَّها تقتحم مِضماراً صعباً؛ وهو الاستشراق، فالتحليل النفسي والأخلاقي للاستشراق مِن أصعب الدراسات، لأنَّه يفسِّر آليةَ اشتغال الإرادة الاستشراقية المعبِّرة عن مصلحةٍ قوى لها سطوتها، مِن مثل شركة الهند الشرقية؛ التي شكَّلت للتاج البريطاني ثقلاً أكبر مما شكَّلته وزارتا الخارجية والحربية.

في (الأدميرال لا يحب الشاي) اختلطت السخريةُ بالمعرفة والتشويق؛ لتعينَ القارئَ على تصوُّر الجرائم التي تمخَّضت عن هذه شركة المسلَّحة بكثيرٍ من العلوم والثقافات؛ بما فيها البحوثُ الاستشراقية التي كانت تدعمها؛ فضلاً عن الثقلِ الذرائعي الذي حكَم العقلية الاستعمارية؛ التي كان من شأنها أنْ تصنعَ صورةً للآخر تتماشى ومصالح الكولونيالية، ولو توسَّعتْ الروايةُ في التحليلِ الفيلولوجي؛ لكانت من النتاجاتِ الأدبية الفريدة في فهم الاشتغال التبادلي بين خطابِ الكولونيالية الداعمِ للاستشرق؛ وبين طبيعة الخطاب الاستشراقي نفسِه. ومع أنَّ أغلبَ الاستشراق معارفُ وأبحاثٌ مفيدة، لكن هناك حقائقُ مظلمة (في قسمٍ منه)؛ تتمثَّل بخدمةِ مؤسساتٍ استعمارية؛ ليس بمقدور القارئ العادي مجاراة فهمها.

الجمال بوصفه معرفة

ليس مِن السهلِ تفسيرُ علاقةِ الجمال بتشكيلِ الأفكار أو ابتكارها؛ لأنَّ تأثيرَ الجمال لا يأتي مباشرةً؛ بل هو سلسلةٌ مِن المؤثراتِ تتراكب لتؤدّي دورَها في صناعةِ الأفكار أو توجيهها. وتُقدمُ رسائلُ الشاعر الألماني شيلّر شرحاً لهذا المجال. وشيلّر لا ينسب إلى الجمال وظيفةً تربويةً، فوظيفة الفنِّ لا تقوم على تعليم وصايا أخلاقية، بل تقودُ الحسَّ نحو الواجب والعقل، لذا أكّدَ على أنَّ الجمالَ هو الحياة، ومن خلالِه راح يشرحُ نظريتَه في التطوّر الحضاري، وفلسفة التاريخ؛ مُعارضاً فكرَ هوبز 1588-1679) Hobbes).

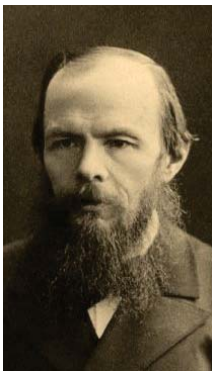
رسَخ شيلّر أسسَ الحضارة الألمانيةِ بثورتهِ الجمالية التي ربطها بمناخِ ثلاثة (الأدب والفلسفة والتفسير الحضاري)، ورأى المشكلةَ تنحصر في صياغةِ مفهوم الجمال على نحوٍ مرتبطٍ بحركةِ التاريخ؛ فالجمالُ عنصرٌ وسيطٌ لديه " ويشغل المرحلةَ الثانيةَ في سلَّم التطورِ البشري، الذي مرَّ بأطوارٍ ثلاثة، أولُها الطور الطبيعي؛ وهذا الطورُ كان هوبز يراه في الإنسان قبلَ إبرام العقد الاجتماعي ونشوء الدولة (الإنسان ذئب بالنسبة لأخيه الإنسان)، وفيه يعيش الإنسان حربَ الكلِّ ضد الكل. والفارق بين هوبز وشيلر أنَّ الأول يؤسّس الصراع في مرحلة الطبيعة على القوة, ويؤسسه شيلّر على الضرورة، فالمواجهةُ تكون بين الإنسانِ والطبائع التي أخضعتْه لقانونها، وهو دائمُ البحث عن الذات. لذا كان الطور الجمالي (الاستطيقي) هو الطورُ الثاني لدى شيلّر، ومنه ينطلق الإنسانُ إلى نزْع ذاتِه مِن براثن طبيعته؛ والارتقاء إلى عالَم الأفكار، وهذا الطورُ الأخير في سلَّم الحضارة. وشيلّر في هذا فاق الكثيرَ من علماء الحضارة ومنظِّري فلسفة التاريخ وعلم الجمال، وهو الشاعرُ والروائي.

ونجد مثالاً فيما شكَّلته نزعةُ التحليل النفسي لدى دوستويفسكي؛ عبر رواياته التي تمتاز بالتماسك والجمال الفني؛ لتجعلَ مِن البعدِ الأخلاقي والنفسي حصيلةَ هذا التشكيل المتنوع، وبالتالي رُكناً أساسياً مِن أركانِ الفكرِ في العصر الحديث، إذ أصبح الطابعُ الاجتماعي والنفسي لرواياته مألوفاً في النقد. ومِن هنا كتب مُدافعاً عن واقعيته: " إنَّ الإنسانَ لا يحق له أنْ يتجاهلَ ما يجري على هذه الأرض؛ فثمة أسباب أخلاقية سامية تمنعه مِن ذلك "، وهذا ما نجده في روايتِه (رسائل مِن تحت الأرض).

يتحدّث دوستويفسكي عن إنسانٍ يحلّل مواقفَه من الواقع الذي يعايشه، ويعبّرُ عنه بمعايير تتعلّقُ بحريةِ الإنسانِ ومفهوم القيمة، ثم يستحضر فظائعَ البشر عندما تتوافر لهم وسائلُ القوة، ويعقدُ مقارنةً بين ما هو خيرٌ وما هو شرّ، ثم يُسقط فكرَه على المجتمعاتِ حين تُسلبُ إنسانيتها، وتصادر حرية الفردُ فيها؛ أو يُعاد تشكيل خصائصهُ إلى كائنٍ خاضع.

يقول على لسان البطل: إنَّ إثبات النظريةِ القائلة بأنَّ بقاءَ الجنسِ البشري يعتمد على إتباع ما يحقّقُ مصالحه

البير كامو


دوستويفسكي

نزار عبد الستار

لا يختلف عن التأكيد على أنّ البشر كلّما أوغلوا في الحضارة يصبحون أشد نعومةً، بيد أنَّ الإنسانَ يميل إلى الجِيلِ المنطقيّة إلى درجة أنَّه مستعدٌ لتشويه الحقائق. وعلى أية حال فهكذا حضارة جعلت تعطشَ الإنسان للدماء أشدّ شراً وأكثر قذارة، إذ كان إنسانُ الماضي يرى سفكَ الدماءِ عدلاً، ويقتل مَن يظنهم يستحقون القتل وهو مرتاح الضمير، أمّا الآن ففي الوقت الذي نعتقد فيه بأنَّ سفكَ الدماء أمرٌ مكروهٌ فإننا نشترك فيه، وباندفاع، فأي الوضعين هو الأسوأ ؟ لكم أنْ تقرّروا؛ أيها السادة".

إنَّ هذا العُمق الممتزج بالجمال هو ما حدا بـفرويد إلى القول: "دوستويفسكي معلّمٌ كبير في علم النفس، ولا أكاد أنتهي مِن بحث في مجال النفس الإنسانية، حتى أجده قد تناوله قبْلي". وميخائيل نعيمة عدَّ دوستويفسكي قدرة إبداعية شاملة، ولا يستطيع حشدٌ كبير من رجال الدين، وعلماء النفس والاجتماع أنْ يقدموا عملًا كـ (الإخوة كاراموزف). ويعلن تولستوي: "لولا وجود الكتاب المقدّس، لقلتُ إنّ هذا هو الكتاب المقدس. بهذه الخصوبةِ يمكن أنْ يفعل الروائي ما لا يفعله إلا الندرةُ من العلماء والمختصين!.

ومن جانب آخر فإنّ قدرةَ الرواية على اختراق مستويات فكرية أسهمت في إغناء مضامينها؛ فأضحت وسيلةً للتوجيه الفكري والنقد، مما يكشف عن جوانبَ مسكوتٍ عنها في المجتمع، في حين قد يفشل الفكرُ المجردُ في إحداثِ هذا التواصل، فالروايةُ أيضاً أداةٌ سياسيةٌ عابرةٌ للواقعية الفجّة إلى قصديّة أوسع؛ تتشكّل في قوالبَ فنية؛ كاسِرةً حدودَ الأنماط الكلاسيكية أو التخيل التاريخي، ومن هنا أضحت مجالاً للتجريب الفني والتداخل الأجناسي.

العوالمُ الموازية

لم تكتفِ الروايةُ بتعاطي القضايا الفلسفية؛ بل عبَرت أفقاً أكثر عمقاً؛ فراحت تجعل من استشرافِ المستقبل نوعاً من اليوتوبيا أو حتى الديستوبيا؛ لكنْ بأطرٍ وحيثيات علمية مدمجة بالخيال؛ فولدت رواياتُ العالم الموازي. والمعنيُّ بهذه النظرية ليس بعدها الفيزيائي الكمّي، ولا تهويمات ما ورائية تفرضها بعض الاعتقادات، بل نأخذ من العالم الموازي تخيُّل عوالم مفترضة؛ بدافع نقدي أو استشرافي له مساسٌ بالواقع. ومن هنا يمكن للنظرية التي اقتحمتها الرواية المعاصرة دمجُ الأخيلة بالعلم وبالأمل وبالعاطفة، وبالتأمل الباحث عن خلاص العالم.

وبمعزل عن كون نظريات العالم الموازي لها علاقة بنظريات الكم؛ لكننا نشير إليها بوصفها نمطاً من الاستشراف وسياق افتراضي يفضي إلى مراجعات الواقع ونقده، بل نقد الماضي الذي أفضى إلى واقع نعيش تبعاته. وكما ترى أستاذة الفلسفة والأديان ميري روبنستين فـ "هذه النظرية من شأنها تعرية فكرنا الدوغمائي الذي توارثته الإنسانية على مرِّ الألفيات؛ بتناقضاته وتطبيقاته الفاشلة". وليس كالراويةِ مَا يقوم بهذا، والأفلامُ صدىً لجهدِ الرواية في هذا المجال.

حدودُ التفاؤل

قد يُقال: لمَ كلُّ هذا التفاؤلي الذي يصل بنا إلى رؤيةٍ أحاديةٍ مِن شأنها تدمير الحقيقة، فالروايةُ كالفنون الأخرى عرضةٌ لتغيراتٍ خطيرة طالت مستواها الفني والموضوعاتي. وحديثاً وفّرت التكنولوجيا أشكالاً جديدة مِن الرواية، ولكن ماذا نفعل حين يتغيَّرُ العالمُ الذي أنجب هذا الشكلَ الأدبي؛ إلى حدٍّ لا يمكن التعرّف عليه أحياناً، والتحكّم في العلاقات الإنسانية مِن خلال التفاعل الاجتماعي؛ بل مِن خلال التكنولوجيا. وماذا نفعل حين تتغير الصورةُ النمطيةُ لتطورِ الشخصية البشرية، ويجري الانتقال مِن البراءة إلى التجربة؛ فنمتلك الخبراتِ والمعلومات التي يمكّننا التعاملُ معها؛ لكننا لا نملك الوسائلَ لفربلتها، وإخضاعها للانتقاء القصدي ؟.

كيف نجعل الروايةَ تقدّم صورةً مقنعةً للحياةِ؛ حين تتشابه الأماكنُ؛ لاسيما حين تعمل الرأسماليةُ على خلق الرغبةِ بدلاً من إشباعها، وماذا نصنع حين تحلّلُ الخوارزمياتُ سماتنا، وتحلُّ التجريداتُ مجلَّ الأشياء الملموسة التي تزدهر عليها الروايات ؟. إننا في كلّ هذا بصدد تغيراتٍ كبرى؛ لا في نمطِ الرواية فحسبُ؛ بل في البُنى والقيم التي تستند عليها؛ والأخطر مِن هذا هل تستطيع الروايةُ الاستغناءَ عن العنصرِ الأهم فيها وهو البشر ؟.

الإجابةُ لا تتطابق مع السؤال؛ فالمشكلةُ تكمن في أنَّ جزءَ عقولنا الذي يستجيب للروايات القديمة لم يتغيَّر بالسرعة التي يتغيّر بها العالم مِن حولنا. لقد رأينا قصةً قصيرة يرويها حصانٌ، وروايةً تروِيها عربةٌ، وقدَّم لنا أحدُهم روايةً تُروى بصيغة الجمْع مِن لدن عقلِ خليةِ نحل. لكنَّ الحصان والعربة وعقلَ الخلية كانا بشريين!. إذن فالتميُّزُ البشري سوف يبقى؛ إنْ لم يكن في أي مكان آخر؛ ففي صوتِ الكاتِب، لكنْ هل سيبقى الحالُ على هذا المنوال ؟.

المآلات المتوقعة

في ظل النقود والوقائع التي طرحناها آنفاً ندفع بفكرة المآلات المتوقعة إلى حيز المناقشة، ونذكر بأنَّ هناك اعتباراتٌ حول ما يمكن للروائي القيام به؛ أو لا يمكنه القيام به، لكنّنا نُبقي مسألةَ الإبداع بعيداً عن هذا المجال، لأنَّ الإبداعَ أكثرُ حساسيةً مِن قدرات الكمبيوتر المفيدةِ للكتابة؛ لكنها تبقى مجرّد تقنيات أداتيّة، والتقنياتُ مهما بلغتْ من الدقةِ تبقى في نفوسنا آلاتٍ؛ لا تطمئن إليها قلوبُنا ولا تركن إليها مشاعرنا، ويلازمنا على الدوام شعورٌ بأنها آلةٌ ميتة، وما إبداعها إلا افتعالٌ رياضي، وإذا حصل أنْ تفاعلنا معها فسيظل شعورنا أشبه بمَن يتفاعل مع دُمية، لكن هذا لا يمنع مِن التعايش المفروض بين الكاتب والتكنولوجيا. ولكي نرى مدى التأثيرِ الذي تخلِّفه التكنولوجيا على الكيفية التي تُروى بها الروايات فمِن المفيد العودةُ مرة أخرى إلى الأفلامَ؛ فالأفلام تضع القصصَ في حزمةٍ مختلفةً عن الكتاب الذي يتضمَّن الرواية؛ وعلى هذا هل الروايةُ في مأزقٍ وجودي، أم أنَّ التقنياتِ ستحافظ على قيمتها وتطورها وتحيّزِ من أدائها ؟.

الروايةُ وصنّاع الأفلام

على مدى السنوات الماضية كان مِن المثير أنْ نلاحظ كيف أصبحت اهتماماتُ صانعي الأفلام مختلفةً عن اهتمامات المؤلفين، إذ وفّرت الإشاراتُ البصرية عالماً يستطيع به صُناع الأفلام أنْ يبرزوا قصصاً وأفكاراً، وتأثيرات تشويقيّة لا تتوافر لدى مؤلفي الروايات. وإذا حكمنا على الطريقةِ التي يفضّل بها الجمهورُ استهلاكَ قصصه الخيالية فمثلَ هذه الحرية تسمح للفنانين بصنع أفلامٍ أكثر إقناعاً مِن الروايات. ومع ذلك فالأفلام لن تقضي على الروايات؛ لأنَّها تمنح مؤلفيها القدرةَ على اللعبِ بلغةٍ غيرِ متاحةٍ لصناع الأفلام، فضلاً عن أنَّ الروايات تتمتَّع بميزة كونها رخيصةً في الإنتاج. وعددٌ كبيرٌ من الفنانين يستطيعون تحمُّل تكاليف إنتاج روايةٍ؛ مقارنةً بإنتاج فيلم، لكنَّ الأهم أنَّ الروائي هو العصبُ الأساسُ في إنشاء الأفكار والأحداث والعواطف، ومن دونه لن يكون ثمةَ وجودٍ لأيّ فليم.

إنَّ القدراتِ التكنولوجية واسعةُ المدى؛ إلا أنَّها ما زالت محدودةً مع أنَّها ريادِيّة، والسؤال عمّا قد توفّره الخطوات التالية يتمثَّل في إمكانية إنشاءِ شخصياتٍ لها حياةٌ تتفاعل مع القارئ. لقد رأينا في فيلم Chimp World (عالم القردة) أنَّ الشخصياتِ تفاعلت مع بعضها، ويمكن أنْ تتفاعلَ مع المستخدم الذي قد يؤدي دور الشمبانزي؛ فالمستخدمُ كان جزءاً مِن نظام تفاعلي، فهل نستطيع على وفق هذا تخيُّلَ مؤلّفٍ يخلق بيئةً مثل بيئة هاملت؛ مما يسمح للمستخدم أنْ يكون أحدَ الشخصيات، فيشعر بغضبِ هاملت الموجَّه إليه؛ رداً على أيّ تحركات قد يقوم بها.

ما أقوله استشرافٌ مستقبليٌّ؛ لكنه غيرُ بعيدٍ عن معطيات الواقع، إذ أنَّ أنظمةَ التأليف المتطورة مِن شأنها جعل هذه الأسئلة ذات مغزى ومتاحةً للمؤلف، وهذا يعني أنَّ ما يحدث مِن تطورٍ سينعكس على الرواياتِ والأفلام ولا بدّ. وعليه هل ستسمح أجهزةُ الكمبيوتر بتأليفِ الأفلام بسهولة؛ من خلال أخذ شخصيات مصورة؛ والسماح للمرءِ بإنشاء أحداثٍ وحوارات محاكاة؛ إلى درجة أنَّ أيَّ شخص يمكنه تغييرُ أيّ فيلم بالطريقة التي يريدها، أو بالحريّ يغير مِن الروايةِ نفسها التي هي أصلُ الفيلم ؟.

مِن المبكِّر أنْ نقررَ كيف سيتطوّر الكمبيوتر ويصبح منصة للرواية، ولكن هناك أمرانِ واضحان، الأول سيوفر للمؤلفين المزيدَ من الأدوات، والمزيد من الطرق لرواية قصصهم. وثانياً يمكن للمؤلفين إشراك مستخدميهم بطرقٍ نشِطة، مما قد يُحدِثُ مفهوماً جديداً حول مَن سيحاول المؤلفُ التواصل معهم؛ وما هو التواصل أصلاً.

ربما يُقال: سيُفضي إلغاءُ الخصوصية إلى قتلِ الرواية، ولكن مِن المرجَّح - كما حدث مع اختراع القطارات أو الصواريخ - أنْ يجعلها جديدة؛ فإحدى مكافآتِ الكاتبِ هي أنْ يجدَ نفسَه حياً في تفاصيل قصصه، ويوفر عصر الإنترنت طوفاناً متنوعاً قلِقاً متغيراً مِن الاستفزازات الوجودية التي لا يستطيع أحدٌ معرفة أفقها أو تمخُّضاتها التي سيعكسها على الواقع.

وهذا الموضوع يتعلَّق بقضيةِ أداتيّة الرواية؛ لكن استراتيجيةَ بقاءِ الروايةِ وأهميتها وديمومتها رهينةٌ بما قلْناه عن موضوعاتها وقدرتها الفكرية والشعورية والجمالية على التغلغل في ضمير الإنسان وهاجسه وهمومه، بل ومصيره.

منظر لمدينة لاهيجان

حياة أخرى هناك

حبيب السامر

• بعد أن ودّعنا مجمرة ذلك اليوم الساخن، كانت درجة الحرارة أكثر من نصف درجة الغليان، والمدينة تفور حتى تكاد تنصهر في ذلك الصيف اللاهب، كانت المضيفة الأنيقة ببدلتها الخضراء تعلن عن انطلاق الرحلة ويتوجب علينا ربط أحزمة الأمان، تلك الرحلة القصيرة على أجنحة تلك الطائرة الصغيرة "البوري" كما يحلو لبعض الركاب تسميتها.

الوقت يمر سريعاً، نتطلع إلى المكان من النافذة البيضوية الصغيرة إلى معالم مطار الهبوط وقد تناثرت قطرات المطر على زجاج النافذة، يا للمفاجأة الأولى في رحلة تلتمع شوارعها المبلولة والمغسولة من مطر يهمي على تلك المدينة.

إنه مطار صغير يستقبل ضيوفه وسط ابتسامة "حسين" الذي كان ينتظرنا، وهو يتطلع إلى ورقته ليدقق الأسماء، وبعد إجراءات روتينية صعدنا "الميني باص" الرصاصي ليشق بنا طريقاً مشجّراً ومحفوفاً بسيقان أشجار عملاقة، كان السائق يتذمر كثيراً كلما صادفته تلك المطبات الإسفلتية لنصل بعد ما يقرب من ساعتين إلى "شهرزاد" ذلك الفندق الذي يقع في "لاهيجان" بين غابات من أشجار كبيرة وخلفه الجبل الموشح بلوحة خضراء، هنا تساءلت: كيف لتلك الأشجار أن تنمو على قمة وسفوح ذلك الجبل الصخري؟ حين تمسك بحافاته بقوة ستُجرح أصابعك لصلادته، يا لبهاء تلك اللحظات المسكوبة في وعاء الزمن والمبثوثة عبر التأريخ.

• في رمل البحر غطست قدماها وهي تنتظر عودة "علا" المدللة من رحلة قارب ابتعد كثيراً عنها، وكان "جعفر" يبتسم والخوف في ملامحه، لحظات وعاد القارب من شيطنته وهو يصارع الموجات الغاضبة.

• ينشغل المسافرون بلقطات للطبيعة ولحركاتهم المتنوعة من أجهزتهم الخلوية، في حين كنت ألتقط صوراً لعلامات الدلالية المرورية كي أعود لها في لحظة توهج الكتابة.

• السائق الأوزبكي كما أسميه لشبهه الكبير بالشخصيات الأوزبكية والروسية، يعد لنا أبريق الشاي في كل رحلة "شاه روخ" هكذا يناديه "حسين" في رحلاتنا المعدّة بدقة، هذا السائق الخمسيني الذي خبر الطرق الملتوية والشاهقة وهو يوصلنا إلى "ماسولة" تلك القرية التي تلامس الغيم ويرصّع جبهتها الشجر العملاق.

• مدينة أنزلي، أكواريوم الأسماك، ميناء وأهوار أنزلي، رحلة القوارب، النباتات المائية الطافية على وجه الماء، يتوقف الحلم في ممراتها، تعرجات منافذها التي تقودنا إليها، هكذا تركد في قاع الذاكرة رحلة بحجم السنوات، ومن تغيب عنه رشقات الأمطار في تلك الساعة.

• في الليل تتوحد الأشياء، إلا من أضوية السيارات وهي تصطدم بجمهرة أشجار على أرصفة الطرق، كانت تلمع وتلصف كلما لامسها كف الضوء.

• مدينة ماسولة ومزارع الشاي في فومن، الجبال والوديان الخضراء، الأجواء الجميلة، الثقافة التقليدية، وحكايات لا تنتهي!

• الأكواخ، أو كما يطلق عليه أصدقاء الرحلة "فندق جالدرة" تلك القرية التي يحدها الماء من كل الجهات والجبل حارسها الأمين، تدخلها من جسر يحرس مسانده الماء السريع النازل من جبال بعيدة، غابات دو هزار وهي تغلّف السماء بأغصان متداخلة، هي سماء من شجر كثيف.

• في السفر تكتشف أسرار أشياء مبهمة "فضل" الشاب الطموح يحاول أن يتعمق بأسئلته وينتظر إجابات تريح ذائقته، يغور بعيداً في تلك الغابة الموحشة ليكتشف لنا ما يحيطها قال ذات مرة: هنا غزلان وأحصنة وملاعب تنس والنباتة، وأراجيح جميلة، صمتنا جميعاً وفي صباح اليوم التالي اكتشفنا حقيقة قوله.

• غابات عباس آباد المرصوفة بأشجار ومناظر خلابة، كم يتوجب علينا أن نكتب عن سحرها، وقلائد الحياة في مدارات ساحاتها، كانت أوراق الأشجار تتلامع مع رشات المطر الخجول، وهو يطفئ لظى لهيب آب في دواخلنا.

• رامسر مدينة الحياة، تتسارع حركة العجلات وهي ترسم خرائط سياحية متعددة، على مرمى فرح تتناسق البيوت التي تتشابه سقوفها، وقد شيدت على الطريقة الصينية، والطبيعة هنا تسير على هواها، لا يكاد يخلو أي شارع من اخضرار وزحف نباتات تمازج الطرقات.

• مدينة جالوس الساحلية، كانت التلفريكات تتسارع بخطوها على أسلاك مربوطة بين مكان الانطلاق وقمة الجبل، كنت أنظر في عيني "علا" رغبة حميمة كي تصل إلى قمة جبل نراه بعيدا جدا.

• مدينة دو هزار، كانت بحيرات سمك السلمون تتقافز مع أفكارنا، ونحن نلتقط الصور عن مساحات تتداخل فيها الأسماك الرصاصية والبرتقالية، هذه البحيرات الواسعة التي تحتوي على أنواع السمك، وحين تدخل المطعم، تتسلق السلم لتصل إلى الطابق العلوي الذي يشرف على تلك المستعمرات المائية الجميلة، وتأخذك المناظر المحيطة نحو عوالم من خيال، هناك أحصنة خارج المكان، بموازاة الشارع الرئيس ينعم الأطفال برحلة قصيرة، وهم يمثلون أدوار البطولة في أفلام يقلدونها.

• سكون الطحالب في بحيرة سارافان في كيلان، وتلك الغابة الهادئة التي تحيط بها، تغطي الطحالب الناتجة من رطوبة البيئة في تلك الغابة، تغطي منطقة البحيرة بأكملها بغطاء أخضر وفريد من نوعه، يا لها من نزهة حين تعوم البطات على سطح من طحالب خضراء، بفعل حركة أرجل المتنزهين في تلك الرحلة العجيبة.

• في ذاكرتنا ترقد آلاف الحكايات وألبوم صور لا ينتهي عن تلك الرحلات الغنية بالطبيعة الأخاذة وطيبة ناس ترافقهم في تلك الرحلة.

جانب من مدينة رامسار

صرخات طحن الصوت

عبدالله طاهر البرزنجي

ترجمها عن الكردية: طيب جبار

١

- ١ -

أود أن تعلموا،

اننا نستحم بماء الحجر .

نلبس زي ا لاثار .

سنوات..

نكد بقية جمع الثمار ،

للوحوش .

- ٢ -

كما قل ت. .

إنن ا نرش عتبة الدار و حديقته ا

بماء الشوك .

في المواسم كلها ندخر الأحزان،

في المستودع .

لإجراء الحسابات الختامية للسنة ،

نعتمد على أنفسنا ،

و نلجأ الى جداو ل و محاضر. .

الأجتماعات العقيمة و الفارغة .

- ٣ -

لعلمكم. .

إنن ا ل نميل الى هذا أو ذاك ،

لنا علم بمقالع الحجر و قطع الأشجار .

عاجزون أمام دخول أجهزة الطيران .

صامدون.. مثل شجر البلوط ،

نزها ء.. مثل ثلج المشاتي .

رائقون.. مثل ينابيع العشق .

- ٤ -

٢

يا للأسى. .

عرفن ا تو ا .. إن بعض الرفا ق ،

سنويا ، يجففون دونمات من الصيف .

شتا ء، يرشونه ا بالماء المغلي،

يأكلونه ا .

و يغسلون أيديهم بصابون)السيادة (

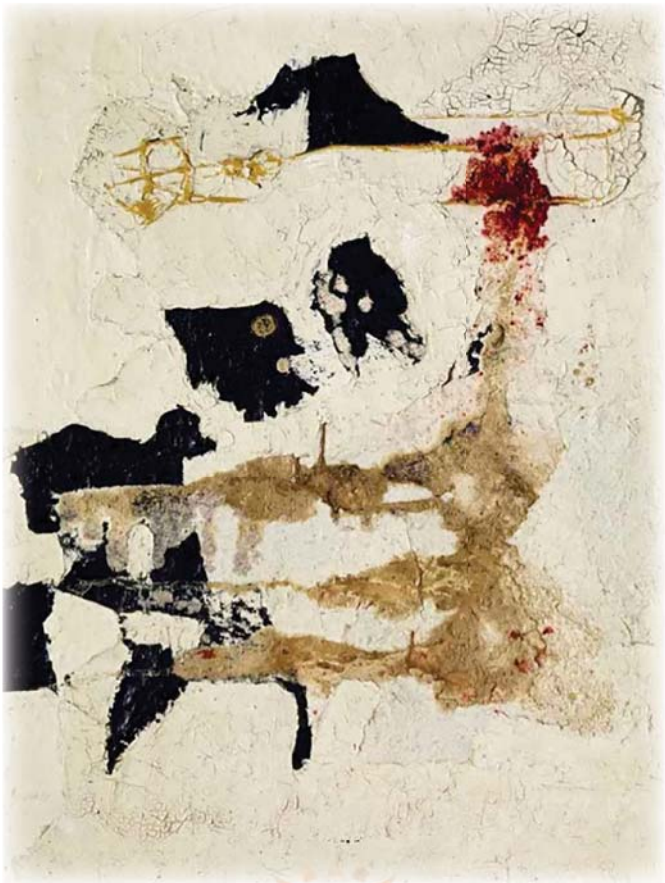
- ٥ -

أنتم تعلمون جيدا ،

إن عجينة هذه الأزمة ،

تمتص كثيرا من الماء .

نعد أنفسنا لتدليك كتف الجبال .



نخال ط الناس .

ننعم أذرع الشوار ع .

نبدأ بترقيع الكلام الرديء .

بعدها نعود. . حاملين معنا. .

بض ع مكتسبات مثقوبة .

- ٦ -

مادا م الأم ر هكذا!! !

نحن نستطيع. .

أن نمه د الخطو نحو الخلف .

نستعمل رحيق الملح ،

لمعالجة جراح المستقبل .

نحن نستطيع. .

أن نشجع شارعا ،

ليهاجر دون عودة .

نقنع نهرا ،

كي يرتقي الجبل .

نحن نستطيع .

- ٧ -

٣

ل أخفي عليكم ،

ثمة أمور صغيرة متبقية ،

أود أن أطلعكم عليه ا .

مثلا ، كيف يتحدى النمل قامة البرج .

كي ل ننكشف. .

علينا أن ل نعلق كل الأشياء. .

بحبل الغسيل .

علينا أن نكت م الأسرا ر

نجمع النجوم. .

و نهربها عبر الشعا ب

كي نضمن المستقب ل

من الأجدى، أن نمشط الجهن م

بمعدة خاوية .

نكون يقظين و نتجنب. .

أي حلم خطر .

السليمانية/ شباط ٢٠٢٤

"مرآة الروح" معرض سنا أتاسي المشغول بعناية فائقة ورغبة بالإفصاح عن ذات الفنانة جسداً وروحاً، والأهم برأيي تلك البلاغة والفصاحة في اللغة التشكيلية المستخدمة بالصياغة التي اعتمدت فيها على الواقعية كرسم وعلى التعبيرية الرمزية باللون والدلالة عن الموضوع الذي يفيض بزحمة الأفكار الفائضة عن الواقع، إنه الحلم بامتياز والأمل بعد حنين، وربما حتى لا تتحوّل الأحلام هنا إلى مجرّد أوهام وخيالات خلال فترة التحضير للمعرض وإنجازه، أمضت الفنانة ثلاث سنوات وأكثر بين ضرورة الإفصاح عن اللون أم الخط كأهمية حضور بما يخصّ روحنة العناصر في اللوحة.

غازي عانا

سنا أتاسي
العيون مواعيد فرح مؤجّل

وهنا نلاحظ مدى نجاح الفنانة في التوفيق بين خصوصية المعنى كموضوع وحلاوة المغنى كتأليف وأناقة سرد وحضور لشخصياتها، أو شخصية أي امرأة كحامل لهموم وذاكرة المجتمع، وهي نجحت هنا أيضاً بتناغم العلاقة بين إغراء الأدب وجماليات التشكيل كحالة تعبيرية صرفة. أدبياً هي شرّحت الحالة بما يخصّ عنوان المعرض "مرآة الروح"، حين أفصحت الفنانة عن بعض هواجسها: "أصبحنا قديسي الموت بين تلك النزاعات اللامتناهية التي سرقت منا الماضي مثلما الحاضر، أنهكت أجسادنا وأرواحنا، أصبحنا أشبه بصقيع يذوب في نار الشمس، هناك حنين يسكننا، نشتاق لمدن أصبحت محترقة، كانت هناك عائلة خانها الموت ومنها رحلت بعيداً عن أرض الزيتون، نشتاق لجلسات العائلة للحظة حب، السلام غادرنا ونحن نضيء بالحياة، أصبح الزيتون محترقاً غارقاً في بحر من الدم، ومدننا أصبحت وحيدة خالية منا، يعصف فيها الدمار والوحدة وبعض الذكريات". هذه كانت بعض الأفكار التي شغلت الفنانة خلال الفترة قبل المعرض، فقرّرت الاتكاء في معرضها على الأدب من خلال سردها أو توثيقها لبعض المشاهد من الواقع المُعاش في هذه المنطقة السورية وفلسطين بخاصة خلال فترة الحرب التي ما زالت مستمرة في كل منهما بطريقة اختلفت فيها عن نمطية الحروب التي شهدها العالم منذ الجاهلية إلى اليوم.

اختارت الفنانة "المرأة" عنصراً أساسياً وبطلاً سيّداً تعكس من خلاله كل تلك الدلالات لما تعنيه من رمزية منذ كانت آلهة قبل خمسة آلاف عام إلى يومنا هذا الذي أصبحت فيه شاهدة على العصر المشرف على حافة الانحطاط من جديد. اختارت الفنانة للوحاتها عناوين (جلسة فلسطينية، ليلة قمرية، بحر الدم، عشق، شوك، وتفاحة متعفّنة.. إلخ)، بالإضافة إلى تضمين كل عمل مفردة أو أكثر شديدة الوضوح برمزيتها ومتفرّدة بدلالاتها، أغصان الزيتون، الرمّان، التفّاح، السكاكين، الديك، ومفتاح العودة وغيرها من الأشياء والعناصر التي تُفصح عن خصوصية الموضوع مانحة المشاهد مسافة أو فسحة للتأمّل وجرعة من الأمل الذي لا تتخلّى عنه الفنانة المرأة بسهولة وإن خانتها بعض المشاعر كالخوف، الغربة، الفقد والتشرّد وغيرها الكثير من المعاناة، كل هذا قدّمته سنا أتاسي بحبّ شديد ورغبة في الصمت على شكل بوح يتدفّق من العيون حزناً ممجوجاً بمواعيد مؤجّلة لفرح قادم يظهر بوضوح من خلال الرسم الجيد واللون الأحمر، الأزرق والأوكر مشتقّ الأصفر)، وجميعها متوهّجة وصريحة لعناصر المشهد كافة التي تبدو بنفس الأهمية أينما استقرّت في اللوحة، وهذه ميزة تُضاف لقيمة العمل الذي لم يهمل أي تفصيل رغم الاختزال الشديد الذي تتسم به أعمال المعرض بعد أول مشاهدة. وهنا برأيي لا بدّ من الإشارة أو الإشادة بتفرّد الفنانة بصياغات اللوحة التي أصبحت قبل فترة ليست قصيرة تخصّها دون غيرها من الفنانات والفنانين في المشهد التشكيلي السوري، وهذه ميزة تُضاف إلى أهمية التجربة التي بدأت ممارستها مستفيدة من خبرتها بثلاث اختصاصات (الإخراج السينمائي والتصميم الغرافيكي والديكور الداخلي)، لتتسم لوحاتها بأناقة حضورها بدءاً من التأليف المحسوب بدقّة وعناية في الرسم والتلوين حتى الإخراج واستقرارها في المكان (جدار صالة العرض)، الذي يضيف له أهمية وفخامة، ومكتسباً منه بهاء حضوره وقيمة بصرية مضافة للقيم التعبيرية والتشكيلية المُتضمّنة في اللوحة بالأصل. مثلما تهتم الفنانة سنا أتاسي بأناقة حضور لوحتها في المعرض الفردي أو الجماعي، هي تهتم أيضاً

بحضورها الشخصي اللافت والأنيق الذي لا بدّ أن يتناغم مع أجواء لوحاتها وشخصياتها التي استحضرتهم وكأنّهم من نفس العائلة يشبهونها كثيراً مثلما يشبهن بعضهن، فتكمّل معهن الحكاية عندما تتحدّث عن موضوع كل لوحة وظروفها والحالة التي قدمت فيها نساءها على هذه الشاكلة من فيض التعبير وجماليات الحزن وكأنهنّ يتحضّرن للاحتفال بالنصر والعودة، تحمّل كل منهن عنصراً رمزياً يؤكّدن من خلاله حتمية إنهاء الاحتلال والعيش على أرضهن بسلام. تبدأ الفنانة عرضها بلوحة كبيرة لشجرة زيتون من عمر النكبة على أقل تقدير، يعكس العمل في الأفق بقايا مدن تعلوها غيوم ملبّدة بغضب السماء على عصابة ما زالت تحاول اقتلاع الإنسان من هذه الأرض المباركة مثلما فعلوا مع أشجار الزيتون والبرتقال التي بقي بعضها صامداً يتكئ على أرض ما برحت ترتوي بدماء الشهداء. عرضت الفنانة سنا أتاسي بحدود خمس عشرة لوحة وبمقاسات كبيرة نسبياً بغاليري (جوليا آرت) دمشق، والتي نجحت في سعيها لتقديم خلاصة روحها التي بثّتها بأناقة على شكل بوح صادق ورسائل غضب واحتجاج على ما يجري اليوم ومنذ ستة عقود على أرض فلسطين وبشكل مختلف في أكثر من منطقة بالعالم العربي وبالأخص ما حصل في سوريا مؤخّراً وما زالت أثاره إلى اليوم، هذا الشكل من التعبير الذي أرادته رمزياً بأزياء مصمّمة خصّيصاً لتلك النسوة اللاتي يتحدّثن إليك بصمت الشفاه وضجيج العيون الواسعة كل هموم الوطن ودموع مدّدت فيها ألوانها التي انطفأت هناك عند الأفق حيث بقايا مدن وحكايا بطولات تعلق في الغيوم وتهطل مع كل مطر لتستقر في الذاكرة الحيّة لشعوب المنطقة تتوارثها الأجيال بالتقادم.

"مرآة الروح".. معرض انتهى قبل فترة قصيرة في دمشق ولم تنته أصداؤه الإيجابية التي ستبقى طويلاً في الذاكرة، أولاً كون لوحات المعرض بمجموعها تحمل كل منها مجموعة قيم تعبيرية وتشكيلية رغم رجحان كفّة الأدب بمعظم اللوحات والتي لها عناوين لترشد المتلقي إلى غاياتها، على الرغم من وضوح كل من الرؤية البصرية والرؤية الحلمية والروحانية وبدون جهد في كل منها، بسبب الرسم الجيد والمتين والألوان الصريحة والنظيفة التي استخدمتها دائماً، هذا بالإضافة إلى نجاحها في روحنة معظم عناصر المشهد في كل لوحة على حدة، وللإنصاف هذه الميزة برأيي تُحسب لها ولمقومات وأسباب نجاح المعرض وتميّزه خلال هذه الفترة من العروض في العاصمة دمشق. وأخيراً وليس آخراً لا بدّ من الإشارة هنا إلى صدق قناعة الفنانة بما تريد شفاهية قوله حول المعرض وحيثياته تمنح قيمة ونقطة إلى نجاحه كعنصر مهمّ، كون الفنان دائماً يكتفي بما يريد أن يقوله في المعرض من خلال ما قدمه في اللوحة لينتهي دوره بالتوقيع عليها: (بالرغم من حالة الضياع العامة التي نعيشها جميعنا، لكننا مستمرون، دون معرفة توجهة طريقنا).

معرض (مرآة الروح) لسنا أتاسي شكّل محطة بصرية ممتعة ومؤثّرة سيبقى في ذاكرة سلسلة معارض دمشق المميّزة.

العدم الذي يُفضي إلى الوجود

ميثم الخزرجي

هايدغر وسارتر

إنَّ التمثلات المعنية بطبيعة الكائن البشري بتحولاتها الإيديولوجية والإنسانية تمثل جزءاً فاعلاً من الوجود الواعي بحسب تعبير سارتر، بغضّ النظر عن الاعتبارات القيمية والمعرفية لها، وقد نستكشف أنَّ استحصال الوجود الإنساني وحيازة قدره يأتي عبر التعاطي مع موجودات المحيط لتكون عملية ارتباط كلي يعرف أحدهم عن طريق الآخر لتتجلى الذات المؤثرة التي تتسق مع المدركات الحسية للإنسان نفسه ورؤيته للواقع وعلاقته مع المتواجد على السطح، ما يعنينا هنا كيف نثق أنَّ الذات الواعية تدرك وجودها عن طريق الآخر؟ وهل بالضرورة أن يتفاعل الموجود بذاته مع ماهية الآخر ليعطي برهاناً على الاعتبار القيمي له؟ كيف لنا أن نعي الصلة بين اعتبارية الإنسان بوصفه جنساً بشرياً صاحب إرادة باستطاعته أن يدير شأنه بنفسه وبين محيطه الدائر؟ هل ثمة شعور قصدي ودوافع مضمرة تصيّر الإنسان على أن يضيء جوهره؟ وهل أنَّ هناك صلة بين جوانية الكائن البشري ومؤثرات واقعه ليصل عن طريقها إلى منزلة لها نسيجها الأمثل؟ هل الواقع يعيّن قيمة الإنسان وينير كيانه؟ وهل أنَّ سمة الحرية التي يستشعر بها دلالة على واعز نفسي وتحريض نسقي لاستحواذ وجوده مستدلاً من خلالها على اعتباريته؟ ما هي العلاقة الحقيقية بين السمات السيكولوجية مثل الكآبة والتشاؤم، الحزن، الشجاعة، والقدرة على التعاطي مع مجريات الواقع بالنزوع الأنطولوجي المعني بالفرد والذي يسعى للحصول عليه؟ هل أنَّ مستجدات الأوان السياسي وانزياح السياق المجتمعي سبب كاف للبحث عن هوية حيوية يتفاعل عن طريقها مع أبناء جنسه أو مع المحيط الخارجي؟ ما السبب الجوهري الذي يدفع الإنسان لتدبير هويته القيمية؟ هل أنَّ السؤال عن المصير والانتهاكات الإنسانية التي حصلت جراء الحروب الأثنية والعقدية فضلاً عن الابتكارات العلمية التي خففت من فاعلية الإنسان وحسرت من دوره القار، لها أثرها الواضح في إضاءة اعتبارية الإنسان أم أنَّ هذا النزوع رافقه منذ الولادة ونشأ معه وتضخم عنده إزاء مستحدثات العالم والذي صار جزءا من المنظومة الفكرية والمعرفية له؟ هل ثمة شعور فطري جُبل عليه الإنسان لتنقية وجوده من براثن العصر؟ وهل يتوقد هذا الشعور نتيجة الأزمات والانكسارات التي يتعرض لها؟ هل أنَّ المحيط الذي يولد منه الكائن البشري سبب في نشوء الأسئلة الإنسانية؟ وهل أنَّ السؤال بحدِّ ذاته مدعاة للعدم للوصول إلى إيفاء حقيقة الوجود؟.

حقيقة الأمر أنَّ تداعيات الاغتراب التي تصاحب هاجس الكائن البشري من أهم الأسباب التي حرضته للبحث عن وجوده، وقد جاء هذا نتيجة تلاشي الجوهر الفعلي الذي يرتبط بالأنساق النفسية المكونة لصيرورة الإنسان، وهنا تكون فاعلية الارتباط النسقي بين الهيأة العامة للجنس البشري بوصفه مادة حية تخلص للعيان وبين الفعل الفيزيائي الذي ينير الإنسان ويضيء قدره، فالاعتبارات الماهوية ترتبط بالجزء المادي على الرغم من تأخر نظامها الاستقرائي عند الفلاسفة الوجوديين، وهنا يكون الباعث الرئيس على اعتبارية كينونة الإنسان هو الجوهر ليتعالى في قدرة متجسداً ذلك كفعل شاهد للعيان فيما بعد، المسألة المهمة التي طرحتها الفلسفة الوجودية هي صورة التعامل الذي يبديه الكائن البشري مع الآخر، هل هو تعامل ماهوي أو مادي؟ وكيف ينظر للآخر على وفق الأبعاد النفسية المهمسكة في تكوينه السيكولوجي؟.

واقعاً، أنَّ علاقة الوجود الواعي مع الموجودات هي علاقة ماهوية، أي أنَّ حلقة الوصل مع الآخر هي قصدية اعتبارية تخلص إلى الجوهر غير أنَّ هذه الماهوية يجب أن تكون موجودة أولاً كهيئة ملموسة لتتشكل صورتها الحية بحضور الدلالة الكائنة وهذا أكدته الفلسفة الوجودية في استبيان مسارها الجدلي، معتبرة أنَّ لكل شيء على سطح هذه المعمورة سبباً رئيساً في وجوده وحقيقة تخلص في جوهرها للواقع وقد عيّن سارتر وقبله هايدغر في (الوجود والزمان) هذه النتيجة باعتبارها النقطة الأساسية التي ينطلق منها الوجوديون، فضلاً عن أنَّ تهيئة النظام الثقافي الذي يرافق الإنسان جاء نتيجة ملابسات الواقع ليؤثر في تشكيل البنية الذهنية والنفسية الخاصة به والتي تتحكم في إبداء الأعمال الحياتية جميعها بل تنعكس سلباً أو إيجاباً على طبيعة البعد البصري والفكري حال التعاطي مع الآخر ومن ناحية إعداد الهوية النسقية وصياغة محتواها، وقد يعيّن هذا النظام نزوعه القيمي والإنساني، وهنا تتصدر لنا إشكالية أخرى تسند الباعث الأنطولوجي الذي استفهمنا عن غرضه، هل أنَّ الوعي هو المحرك الفعلي للبحث عن ملامح الوجود أم أنَّ الحياة الدائرة هي التي تقترح لنا هذه الأسئلة المشاكسة والتي تأتي متعاضدة مع حياة الفرد؟

بطبيعة الحال، أنَّ خطوات الشك التي تتسلل إلى جوانية الذات الواعية أحد أهم الأسباب المهمة التي تستدعي مجريات الحقيقة، الاستعداد للسؤال بأنساقه الميالة للمعرفة بغض النظر عن نوع المعرفة ومدى الحفاوة التي تقدمها، فقد جاء وما أعنيه بالسؤال، نتيجة واعز نفسي له أثره الواضح في قيمة الإنسان وزعزعة وجودة، ولعلي أجد أنَّ دافع السؤال هو المحرّك الرئيس لإشباع غريزة النفس البشرية التي أخذت بالتآكل، فقد انبثق نتيجة حفنة من الأزمات الدائرة التي تحيط بإنسان هذا العالم ومخاض الانحسار الكوني المروّع الذي بدد قيمته وجعل مصيره خارجا عن السيطرة، ومما لا شك فيه، ثمة أسئلة تعنى بصيرورة الكائن البشري تتفاقم كلما سار الزمن نحو الأمام وقد يعدّ هذا الأوان التكنولوجي بمستحدثاته الديالكتيكية وتقلباته السوسيولوجية سؤالاً عظيماً لتداعيات محنة الوجود التي أحاطت بالخلق.

علاقة الوجود الواعي مع الموجودات هي علاقة ماهوية

تحوّلات السرد في الخطاب المسرحي

مشهد من مسرحية (اغنية التم) ليتشيخوف

د. سافره ناجي

ينفرد السرد المسرحي بخصيصة هي أنه لا يخضع في التشخيص الدرامي إلى قوانين الوصف، بل لشروط الفعل المسرحي، فالسرد فيه نص غائب تشكله الفرضية الجمالية للخطاب المسرحي الذي تعيد ترسيماته السردية في ضوء شرطية الفعل الدرامي. وهذا التفرّد ذو التكرار الغيابي يمنحه فاعلية التحول الدلالي وفاعلية إعادة تركيبه، ويفرز نوعه التعبيري.

وبما أنَّ السرد المسرحي ابتداءً هو الفعل الذي يقدمه أشخاص بعلاقات منسوجة دراماً على وفق علة ما، لذلك يمثل السرد في الخطاب المسرحي بفعل القراءة التخيلية التي تجسدها فكرة اللعب الجمالية.

وهذا الضبط الجمالي تكون مخرجاته تبعاً لقراءة المتلقي التأويلية، لأنَّ القراءة غير معنية بالكشف أو البرهنة عن فرضيتها الجمالية. لهذا يفترق السرد المسرحي عن غيره من السرديات المجاورة له، لأنه مرتبط بقص حدث في الماضي لذلك يتم إدراكه على وفق معطيات الماضي، وينفرد السرد الدرامي بأنه بالضد من الماضي لأنه يسرد على وفق الآن والهنا، فهو يضمر هذه القصدية ذات التشفير الجمالي المتعالي الذي ينفتح فيه السرد الدرامي على التأويل، وسرية السرد في الخطاب المسرحي أنها تغاير قانون السرد القار بالسارد الموجه للفعل، ويتقاسم فيه فعل السرد كل من (الفعل والمتلقي) بوصفه حاملاً لقصدية التشفير، فيكون مشاركاً وناسجاً عبر تفكيك قصدية السرد ليؤسس سرديته التأويلية، وهذا التفكيك يمنح السرد المسرحي فضاءً من التحولات ذات الأسئلة المنفتحة على التأويل، والحفر في مستويات السرد المسرحي في حديه الظاهر الباطن.

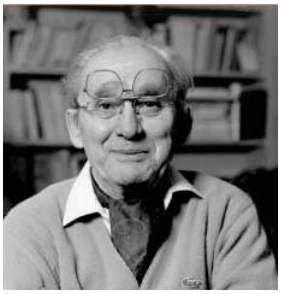
وعلى الرغم من محاولات ضبط أنواع السرد المسرحي، غير أنَّ الخطاب المسرحي يشترط تكثيف السرد دراماً وهذا التكثيف يُدخل المتلقي مباشرة إلى بنية الخطاب المسرحي فتتمظهر تحولات بنية السرد من خلال بنية الفعل الدرامي المقترن بشخصية مسرحية، أي يشترط أن تكون تعبيراته ضمن سياق مجريات الحدث المسرحي.

فالسرد الدرامي هنا يتشكل جمالياً من كيفية خلق حافز التوقع لدى المتلقي، وهذا يحدث عندما يتم قص الحدث دراماً في زمن ومكان بشكل مغاير لمرجعيات الحدث مما يحقق الإقناع والتأثير في المتلقي بحدّي تأثيره (قارئ - متفرج).

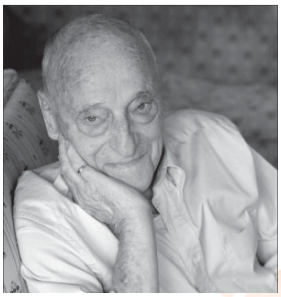
لذلك يؤكد (بول ريكور) أنَّ دراماة السرد هي التي تستفز مخيلة المتلقي وتفاعله الذاتي معها. ففي النص الكلاسيكي على سبيل المثال يكون السرد الدرامي (حدث يقدمه فعل درامي + وصف لمكملات الحدث الدرامي تشخصه الجوقة) التي تتمثل فعلاً لفظياً في المقدمة الأساسية للنص (مرحلة تقديم المعلومات) التي تخلق حافز التوقع لما يمكن أن يحدث، وكما في المثال نص (أوديب ملكاً) مرض الطاعون، وفي نص (انتيجون) رفض دفن جثة أخيها ايتوكلس، فهذا الحافز السردي يدفع بالمتلقي لأن يمارس حدس توقعاته لما يمكن أن تؤول إليه الأحداث، بحيث يشكل سرديته وفقاً لقراءته للفعل الدرامي المقدم أمامه.

لهذا نجد أنَّ السرد الدرامي في الخطاب المسرحي يتمظهر بأشكال متنوعة منها:

1 - سرديون داخليون: يقصون للمتلقي ما حدث قبل أن يبدأ العرض المرئي للحدث المسرحي، وكذلك ما يحدث خارج فضاء العرض المسرحي. كما في مسرح برشت الملحمي الذي يجسده الراوي مسرحياً كما في مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية)، ومشهد الشبح في نص (هاملت)، ومشهد إن أطفأتك يا وزير النور



بول ريكور



جيرار جنيت

في نص (عطيل)، ومشهد رفس الحذاء في نص (مس جوليا).

2 - سرد موندرامي يعرض ذات الشخصية بشكل منفرد وكما يتمظهر في نص (مسرحية الصوت الشرير) لجان كوكتو، ونص مسرحية (أغنية التم) لتشيخوف، أو ما تعرضه الشخصية من انفعال حي تقدم به ذاتها كما في مسرحية فيدرا لجان راسين، وغير ذلك.

فالسرد المسرحي كما يقول (جيرار جنيت): له تأثير فعال في بناء الحدث الدرامي وتناميه، لهذا فهو يرى السرد المسرحي فناً نثرياً يشترط فيه إقامة الصلة ما بين محمولاته الفكرية والطبيعية والمجازية الشاملة لبناء النص، لأنه جزء من نظام إشاري ومجازي في النص المسرحي إذ يعمل بمنطق يتصف بالدقة التكثيفية الدرامية.

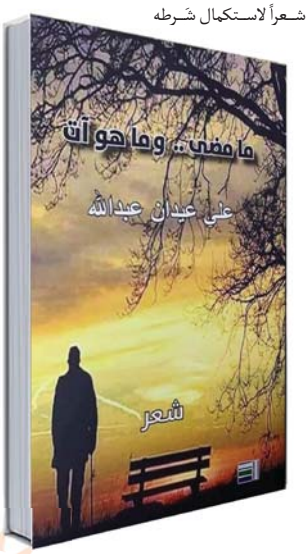
واتفاقاً مع رأي (جميس) فإنَّ الخطاب المسرحي تتهيكل كل مروياته عبر التضمين والتمثيل الدلالي للسرد القار في أدوات الخطاب المسرحي. ولذا السرد يمثل البعد الشعري لبنائية الفعل الدرامي وتصاعده بما يتمظهر من تفاعل الشخصيات الحي (الحسي والعقلي) (اللساني والمرئي)، في قص حدث الحكي والمحكي، وإذا ما فككنا الخطاب المسرحي واشتغالاته الدلالية من خلال لسانياته الكتابية (الحوار الدرامي) الذي يتشكل قولاً لفظياً من خلال الجملة، فالخطاب المسرحي وبحسب رأي (لوبوك) جملة كبرى يعيد الخطاب المسرحي سردها بحسب تقنية السياق الدرامي لتركيب الفعل المسرحي وبنائية تجسيد نظم القص فيه التي تضمر تحولاتها من المبني الكتابي إلى مشهدية العرض.

علي عيدان عبد الله

استعادة الشعر وفيوض اللغة

نصير الشيخ

في منجزه الشعري والذي امتد منذ سبعينيات القرن الماضي متمثلاً في مجموعته الشعرية ((لائحة شعر رقم واحد. 1974 ـ دار العودة/ بيروت)).وحتى آخر مجموعة شعرية صدرت له قبيل رحيله .كلها شكلت متوالية وجودية لإعادة صياغة موقف من الحياة .مبرزة هذا الفكر الثاقب في محاورته الأشياء والموجودات والوقائع في دفقٍ شعوري عالٍ تجلى في اختزال العاطفة إلى فهم أعمق وإنشاء جسور بلاغية مكتنزة.



1

هكذا تبدت اشتغالات الشاعر الراحل علي عيدان عبدالله وهو يجوس عوالمه الشعرية بعين الرائي ، مستنطقاً اللغة بأقصى ما لديه لاستخراج لمعانها وفضة معانيها ، مُنهِّاً في إيجادٍ صيغ بلاغية تمتاح من كتب التراث لتعتلي محمولاته الشعرية ، كل هذا لإيصال فيوض لغته ومعانيه إلى الآخر" القارئ النموذجي".

مثابة قراءتنا هذه ابتدأت من مجموعته الشعرية (وبعد ...) والتي اشتملت على نصوص مفارقة في طريقة كتابتها ، نصوص اعتمدت بنية البياض في رسم سطحها التصويري .إن جاز التعبير.على مستوى الشكل .وغاصت في متون التراث وقلبّت مجلدات الفكر الإنساني لاقتناص لمعانها وتسطيرها على الورق بحثاً عن معنى.

مهمة الشاعر هنا ومثلما نعرف من بداياته ، حمل رؤاه وعدته الشعرية لفتح أفقٍ أكثر حداثة وفهماً وخصباً في حقل الشعر و منذ مجموعته الشعرية الأولى (لائحة حب رقم واحد .بيروت) ليؤسس قطيعة مع التذوق السائد في كتابة النص ومنح الآخر جهداً مضاعفاً لفهم شفراتهِ .فكانت " قصيدة النثر" حيزه الوجودي شعراً لاستكمال شَرطه الإنساني، عبر احتطابه أدوات لفهم جديد وإضافة تصوراتٍ أكثر عمقاً للمشهد الحياتي برمتهِ.

تدلنا معارفنا على أن الشاعر" ذات متفردة " بما يفيض عليه من وجدٍ وإحساس نحو تجلياتٍ تقوده نحو طرق " الرؤى" في موازنةٍ مذهلة ما بين الوجد وانعطافاتهِ يشملانه ككيان كلي ، والأفكارالمجردة التي تعبئه ذاتاً وفهماً وموقفاً من هذا العالم.

وللزمن معطىً معنويا ،أكده حضوره الراسخ في نصوص المجموعة ، في سيره وسيولته الخطية ، والتي تترشح عنه الكثير من الفقدانات ، ما يحيل إلى انعكاس كيفي لذات الشاعر وهي في محنتها ، وهذا ما جاء في نص " فرص" حيث وضوح النص كبنية عمودية سربَ الكثير من أفكاره ، تمرأت في جُملهِ المقتصدة :

(آهٍ ، كم فرصة جميلة للكلام قد فاتت ، وكم فرصة جميلة للصمت قد ضاعت ؟

فرص كثيرة وأسئلة كثيرة / مضت وتمضي).

قد يبدو الأمر سهلاً حين يجيء الشعر سؤالاً وجواباً في نفس الوقت ، وعند نفس المسارات.

في حين يكون السؤال عن المكان متجلياً في نص " معرة النعمان"، ليحضر الجواب التوصيفي ، ولكن : أين هي معرة النعمان ؟

هي في الهناك ، في اللاّمكان ..بعد لازمني منطلق من جوانية الذات الشاعرة وأسئلتها القلقة وتماوجات افكارها التي تريد لفت انتباه الآخر إليها كي يفتش في فصوص الحكمة ، فكان لها هذا الاندغام مع " المعري" كذات متفكرة وذهن متوقد .في الإشارة النصية " تلك حيث اللوح" أي ،لوح ؟ إنها مكان إقامة المعري كفكرة متفردة في زمانها ، وانجبلت كأثرٍ خطيٍ على لوح التاريخ لـ " شعر"، لكنها تحمل مغايرتها الصادمة ، وهو ما قاد النص إلى استنتاج مبني على طبقة من تأويل تدعو متلقيها إلى الحفر عميقاً لاستكناه متطابقات الوعي من الوقائع.

(من ادعى أنه دارَ فقد كذبا)..هذا التقطير الكلامي بحمولته المعرفية ، هو ما يخبرنا به وعنه العارفون ، وهنا تتضح فكرة ، أنه كل من أمسك بجلباب المعارف فإنه كاذب..!

(أيها الشيخ : هل تدري أين تقع المعرة ؟

.تلك ، حيث اللوح :

من ادعى أنه دار فقد كذبا).

سيناريو مكثف كان اشتغال نص " سُلمي" في نفس الصفحة ، فهو يبدأ من التراكم الكمي للوقت بكل ثقلهِ ، وبكل تراتبيتهِ ، ليقود الذات الشاعرة إلى " مقبض النافذة" بدلالتها الواضحة (انفتاح على الحرية) ومن ثم معانقة الشمس وقربها من عين الشاعر وذاته في نفس الوقت .لكن هناك الكثير سيتبعهُ ، فالنهار صنيعة الشمس .لكنه لم يزل بعيداً .وكي لايتراكم ثانية .أي الوقت .و الشاعر في قبوه ، فقد فاجأهُ (حين يأتي القِدمُ عليه) ليدله الشاعر كذات تتعشق الأنوار الى . أمكنته ونفائسه.

(يوماً فوق يوم

سُلمي / إلى مقبض النافذة .

الشمس قريبة / لكن / النهار بعيد.

حين يأتي / أتقدم عليه ..ويتبعني حيثُ أمكنني).

2

تتكشف لدى الشاعر علي عيدان تناصّات " فكروية" تلتمع من شقوق كتب التاريخ ومجلدات الفكر الإنساني وانسيابية الطبيعة ووجودها الأزلي ، ذلك أن معظم نصوصه اعتمدت عمق الفكرة كمعمارٍ إنشائي لنصٍ مولد لصيغٍ تعبيرية تُشيد (لغة الإشارة) كأداة اتصالية وبما يسمح لذات الشاعر أن تكون " مركزاً" يبث إشاراته كمحمولات معرفية إلى الآخر بغية تكشف المعنى ، وهو ما أراده الشاعر في سعيه الحثيث في مضمار الشعر ، وما أشتغل عليه في نصوص هذه المجموعة ، بدءاً من العنونة (وبعد ...) ذلك أن الإنسان وقد يكون تحديداً (العارف) هو المتبقي الأوحد والحامل لشعلة " بروميثيوس" عبر تقصيه الدائم وإيقاده لنار المعرفة الأزلية.

في نصه الشعري " حوار مع هاينرش" تتضح لنا صورة منطقية تتشكل كبروز معنوي يشفُّ عن تواريخ وحيوات ، وبالتالي فهي في عمقها (دائرة الكشف المعرفي) لبواطن الذات وموجودات الطبيعة ، ولأن الإبداع الحق هو صراط مستقيم ، تنتجه ـ ذات ـ عبر الرؤية والكتابة والصورة المتشكلة ، فطريق المعرفة واحد وخطير وبما يشبه " حافة سكين".

وبحضور" هاينرش" غير المعرف لنا في النص ، يعمل الشاعر "مكساجاً" لدمج الصورتين لتصبح النهاية متوحدة ولا تتسع لذاتٍ تتمرأى بمعارفها:

(أضيق طريق نعرفها / هي التي على حافة السكين.

ويبدو لي / أنك تسير عليها .

.هذا حسنٌ! مادامت لا تتسع لسواي.

ومـن أجل قصديـة الوضـوح المعرفي، تأتـي مجالدة الـذات فـي خلـق عوالمها ،متكيفـة مع وقائـع الحياة والأزمنـة ،ذلـك أن الـذات العارفة هي (رؤيـة ورؤيا). فبين البصيرة ـ الضوء النفاذ من العقل والنفس، صوب صميم الموجودات مغلفاً بهيمانٍ أخاذ.

وبصرٍ ـ يبصر الـدرب ويتلمس عمارتها ويقرأ تجسـداتها المكانيـة ،ومـا بينهمـا ثمة " نفسـي" اللائبـة ،وهي تتمسـح بالضوء فتراها تارة، وتُري به تـارات آخر. وفي ذلك وضوح القصد ،وهو مسعى الشاعر على مر العصور .تمركزات الذات الشـاعرة وهي تجـد في بحثها لدى علي عيدان عبـد الله تتمثل هنا في (النقطة) ذلك السـواد الـذي تقوله، السـواد بـكل كثافته وقتامتـه، بدلالة حجـب (النقائض ـ البياض) المتضمنة مفردات حياتية لازمـةٍ لكنها قهريـة .فالنقطة هي تمركـز للوجود، وهي شروع لتشـوفّات أبعد .غير أن رصدها الكوني لتغايرات الفعـل الإنسـاني في أضعـف مفاصله ،وعبـر وحداته الشـعورية (الألم ـ الحزن ــ الضيق) لذا جاءت النقطة مركزاً لكشـف المحيـط في إعلانها عن السـواد الصافي على العالم نصياً.

البحث عن تمركزات محدثة تحايث الذات الشـاعرة في رؤيتها للعالم والأشـياء، يرسـم لنا الشـاعر علي عيدان في نصه (خيط النار ـ خيط الروح)مشـهداً يشي بإيصال علامة ما تضمر ماتود كشـفه، فهي تلبـس قناعاً مرآوياً وتظهر ملامحه جلية في كسـر نمطية استكمال الصورة المشـهدية .إذ أن المشـهد يتأثـث مـن (نـار حولها / راؤون). نحن بانتظار معرفة عددهم الدال على أفعالهم أو مسـمياتهم على الأقل، للاقتراب من وضوح الفكرة، لكن القناع المرآوي همس بما هو أبعد، عابراً المسميات إلى ما هو أكثر تصوراً (بم كانوا يفكرون).

(أيتها النار / الذين كانوا حولكِ
لا أعلم عددهم ، لكني أعلم / بم كانوا يفكرون)

3

بدءاً يتجدد الشـكل الشعري في مساحته الكتابية لدى الشـاعر علي عبـدان عبـد الله ظاهراً وباطنـاً، حيث " التوقيعات" شكلاً اعتمده الشاعر لإبلاغ ما يمكن إبلاغه مـن كثافة صورية ومعنى، متمماً مسـار عبـارة النفري ((كلمـا اتسـعت الرؤية ضاقـت العبارة))، وأحسـب أن الشـاعر علي عيـدان أجاد مزاولة الحـرث في متون اللغة، اللغة حقله الأمثل للكشـف عن شعرية الأشياء وحقيقة العالم والقبض على خلاصات الوجود الإنساني .وكأنه في " كدٍ" مسـتمر في أرض الشـعر وما جاورها، مسـتنطقاً الفكـرة للهبوط بها من بروجها المشـيدة إلى أواني الحروف الرقراقة في امتزاج صوفي، يأخذ من لغة الواقـع رؤيتها الصادقة ومـن مديات الرؤيا اسـتعاراتها الحاذقة .

في مجموعته الشـعرية ((بانتظار طائر الكاغان)) يصل الشاعر إلى مرحلة " تجريف اللغة" عن فائضها ،ويختار لنفسـه مساحة تأمل وانتظار سـلافة عناقيد اللغة وهي تقطرُ فـي أباريقهِ، ذلك أن طائـر الكاغان ،وجدَ أم لم يُجدْ ،وصل إلى مشـارف الشـاعر أم لم يصـلْ ..هناك يقف الشاعر ذات فجر صوفي بانتظاره عند نافذة نصف مضاءةٍ..

((الكتابـة هـي التـي ضـد الـزوال ..وليسـت البهجة الأليفة)) ص12

شعرية الجملة لدى علي عيدان مصدرها هذا المزيج من أفكار معتملةٍ بدواخله ،وهي أيضاً نتاج قراءاتٍ متطامنة لفلسـفاتٍ " غنوصية" تصدر إشعاعها وتملأ روحه بهجة وعرفاناً ،وذاته أمام مواجهة العالم وحافاته الحذرة، لذا جاءت جملته الشعرية تقطيراً مائزاً لثمار الشعر:

ـ ((لاشيء يستحق عنائي.. سوى أثنين
الله والصفر المزدوج))
ـ ((محور الكون ..وهل كان سوى هذه الريشة ؟))
ـ ((الفذُ ..هو ذلك الذي ليس لديه ما يقوله)).

إذن هي توقيعات شـعرية وهي خلاصات من إحسـاس مغمسٍ بتورية اللغة غاياتها الكشف عن اللغة المصلوبة على حرف مشـعٍ .لا نأخذ منهـا برهة انتظار لصعقنا من جديـد، وأحسـب انها لغـة " مختاتلة" تحتمي بقشـرة القول في تكويره، وتخفي تماوجات المساءلة والدهشة ،وصـولاً إلى عـرض صحائف الذين ((أسـرعوا الخطى فـي السـفر)) وكأن بالشـاعر علي عيدان يسـتمرئ من حياته الكثير، ليلحق بهؤلاء الذين أسـرعوا في خطاهم .متجلياً كل هـذا الكلام عبـر الحضور الواعي لسلسـلة ذهبيـة من متصوفة وزهـادٍ ومريدين ،اختزل الشـاعر فلسـفاتهم ومواقفهـم وتهدُّجاتهم ورؤاهم وتشـوُّفاتهم في سـطور متطامنةٍ من قوله الشعري الباث خطابهُ من ذاتـه التي تتمـرأى في صورهم وأفكارهـم، كلها جاءت فـي اختزال دلالـي لتلك الحيوات الحاضـرة على مائدة الشـاعر، والمتطامنـة في متـون الكتب والفلسـفات وطبقات التاريخ، يحضرون هنا وبما يشكل لديه لوح "مرآوي" يرى الشـاعر فيه وجههُ ومواقفه ويغض البصرَ عن هذا الزمان وافعاله ووقائعه ،ويجس تحت خشـب بلوط هذا اللوح أسرار روحٍ متماوجة في طواف آسر.

(أنا الماء..
ما من وردةٍ لا أعرف عطرها
لذا حين أسقيها / أسقيها بمقدار لايزيدُ ولا ينقص
عن حاجة الإنسان لذلك العطر).

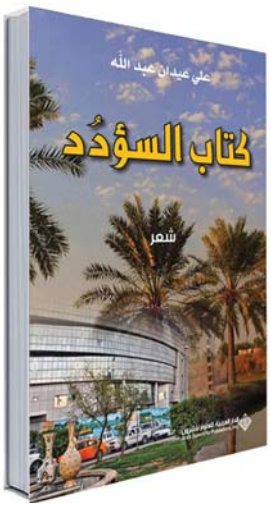
هنا الشـاعر علي عيدان يجدد الخـوص في متون اللغة الحافة لعوالم التصوف ومديات سعيه المتفرد للكشف عن رموزها ومعانيها ،واسـتنطاق مدارجها واستشفاف جمل إبلاغية ،تتداخل في تناص مع مقولات مشـايخها ،وتُقولُ المندثر منها بلغة العصر عبر "لافتات" لا تؤول المتن البلاغي والجمالي فقط للغة المشـايخ والمشاهير والمفكريـن ،وإنما تشـحنها بمـا هو يفضـح انتهاكات العصر ،ومنها تدني الوعي الثقافي وانهيار قيم مجتمعية بفعـل التحـولات الدراماتيكية التـي حصلت وتحصل حد اللحظة، متلبسـة ثوب الحداثـة ومتغيرات العصر وأسـلوب الحيـاة .كل هذا يضعنا فيه الشـاعر في جهدٍ متواصل لتعريف الشـعر، ، حيث ((الشعر ..هو اقتراح لإعادة وجود حقائق)).

مـا قدمـه لنـا الشـاعر علـي عيـدان عبدالله هـو نظام كتابـي محدِثْ في تقويل المُقولْ على مسـتوى المتن، وعبرتوزيعه الجغرافي / السـطري على مسـاحة الورقة / علـى صعيد الشـكل. حيـث الكلمة تقشـرُ مـا عليها، منفتحة على دلالات واسـعةٍ قارةٍ في المعاجم والأفكار وتراثـات العالـم. مسـتخلصاً لنـا من كل هـذا حكمته المتفردة المغمسة بشعرية المتأمل أبداً.

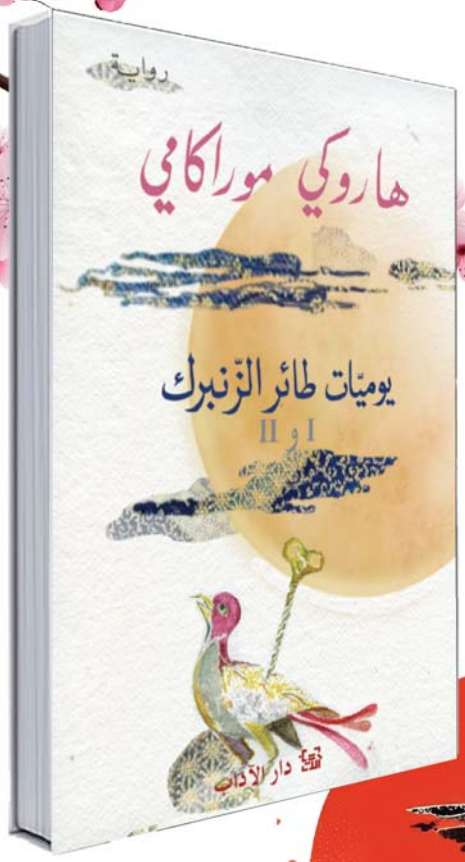
لنسـتدرك في خلاصة ما كتبنا عن علي عيدان عبدالله، ففي الوقت الذي تحقق فيه نصوصه الشـعرية شـرطها البلاغي والفنـي في انزياحها الكلي نحـو التجريد ،ترى هل تقطع الطريق على نفسـها لتحقيق شرطها الثقافي، أي تؤسس لقطيعة اتصالية مع المتلقي ،وبالتالي عزلتها عن محيطها القرائي ،أي عدم موضعة فعلها التأثيري في الحيز الشعري ومشهده.

هنـا يكـون علي عيـدان منقباً من طـراز خـاص، له ذاتـه العارفة حاملـة إياها في بحثه الجـاد نحو التخوم البعيدة، مفتتحـاً كوىً أكثر اتسـاعاً للتداخل المعرفي عبر ما هو شعري.

& وبعد .....شعر / إصدارات آسيا سيل
اتحاد ادباء البصرة 2007
& بانتظار طائر الكاغان / شعر
دار تموز للطباعة ـ دمشق / 2020



مراجعة



"يوميات طائر الزنبرك" للكاتب الياباني هاروكي موراكامي تروي قصة تبدو لقارئها، للوهلة الأولى كأنها حكاية بوليسيَّة، أو علاقة زوجيَّة تتمزق، أو كأنما هي تنقيبٌ عن أسرارٍ دفينة من خبايا الحرب العالميَّة الثانية.

هي حكاية تورو أوكادا الشاب الياباني الذي يبحث عن قطّ زوجته المفقود، غير أنه سرعان ما يجد نفسه في رحلة بحثٍ عن زوجته نفسها في عالمٍ آخر خفي، إذ يتقاطع بحثه عن القطّ مع بحثه عن الزوجة، فيلتقي زمرة غريبة من الأصدقاء والأعداء الذين يأتي كل واحدٍ منهم ومعه حكاية: بدءاً من الفتاة المرحة، والسياسي الحقود، وانتهاءً بمقاتل سابق.

رواية يمتزجُ فيها الهزل بالشر. إنَّه عملٌ يذكر بروايات يوكيو ميشيما. فالرواية تطرحُ في عمقها عدداً من الإشكالات منها الهويَّة والعلاقة بالآخر، والصلة بين الظاهر والباطن.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
www.alsabaah.iq
ملحق اسبوعي 16 صفحة
الاربعاء 18 أيلول 2024 العدد 6010 Wed. 18 . Sep. 2024 Issue No. 6010