الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 27 تشرين الثاني 2024 العدد 6057 Wed. 27 . Nov. 2024 Issue No. 6057

04 إعادة بناء ذواتنا أدبياً

09 كتابة الجنون

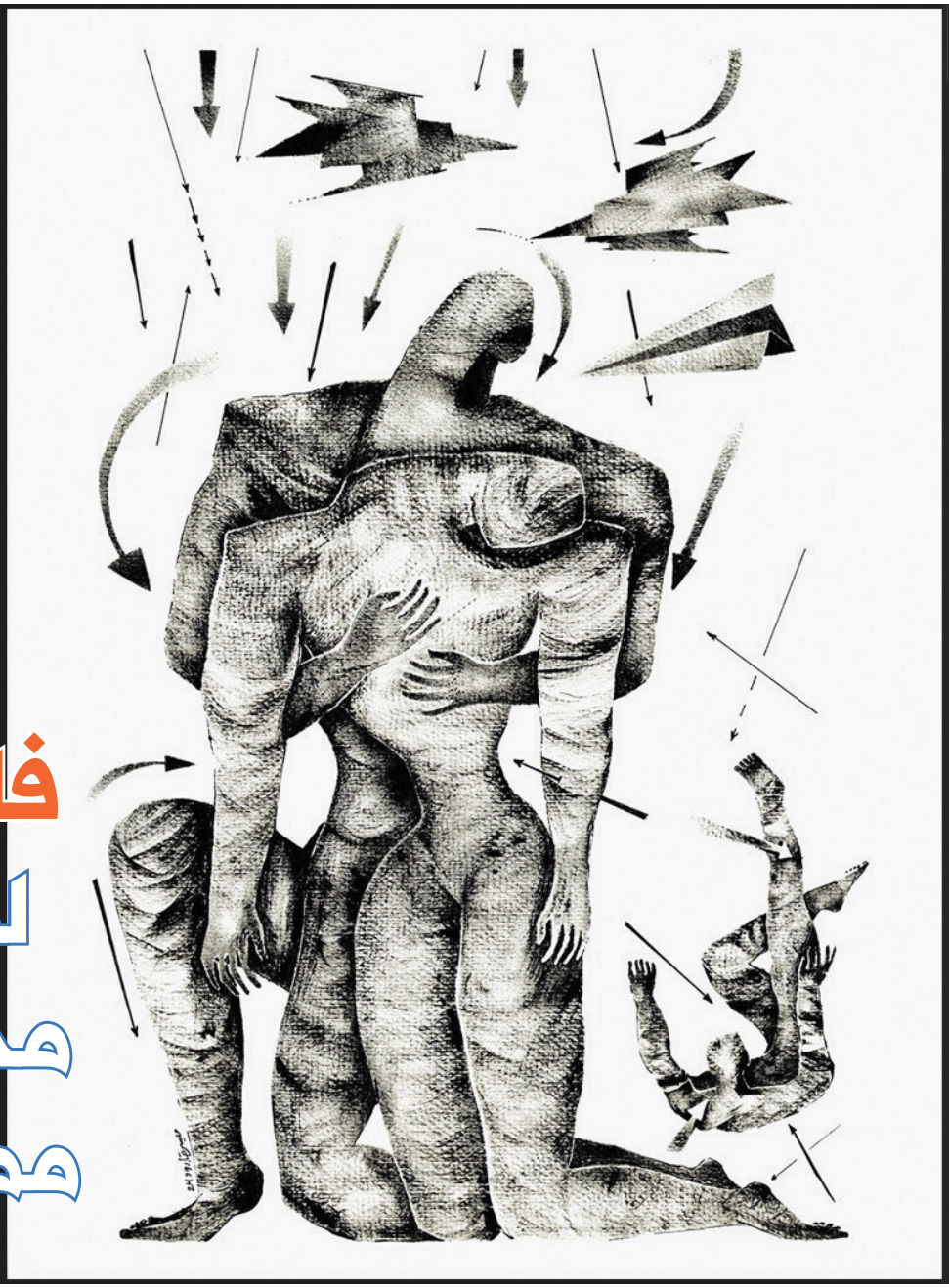
10 رحلة أدبيَّة إلى الفضاء

11 فلسفة الترند

12 الأخرس في مواجهة أوجاع العراق

14 الواقع الورديّ في فلسفة كانط

ch.editor@alsabaah.iq



فلسطين لن تكون مخطوطة ممسوحة

الجدار .. ذاكرة الفزع وراهن التحدي

ذهبت إلى مسرح الرشيد لمشاهدة مسرحية (الجدار) لمؤلفها ((حيدر جمعة)) ومخرجها ((سنان العزاوي))، وتمثيل مجموعة من النسوة المبدعات، وحضور الفنان ((يحيى إبراهيم)) ممثلا، سينوغرافيا علي السوداني، وكيروغراف ((علي دعيم))، الساعة السابعة من يوم الاثنين الموافق 10 / 11 / 2024، وكان عرض المسرحية الثاني، دخلت إليه، ووجدته مدخلاً طقسياً، يسودهُ الصمتُ والترقب ، في فضاءٍ مفتوح ومغلق في آن معاً، هل نحن في سجن؟ أو قاعة احتجاز؟. أدخلنا ((العزاوي)) في أجواء تشبه المراقبة والملاحقة البصرية - السمعية لمجموعة من النساء يتوسطهن رجل مخنث . نراهن ببدلات حمراء، يظهرن بها في الجزء الأخير من العرض الذي تجاوز الساعتين ونصف الساعة. تلك مغامرة الاتصال وإكراهات الزمن، خوفاً من جبروت الملل الذي يطيح بأكثر العروض مرونة وتماسكاً ، هل واجه العزاوي تحدي الملل بفنه ودرايته الإخراجية؟.

أ. د. جبار خماط حسن

بوستر المسرحية

شاهدت العرض في يومه الخامس، الموافق 13 / 11 / 2024، لا تلمس تفاعل الجمهور من عدمه، وجدتهم في صمت الترقب وانتباه التفاعل، إذ أظهر الممثلون توافقاً أدائياً، حقق ميزاناً إيقاعياً كلياً، تفاوت أثره الفاعل في مشهدين، ينبغي إعادة النظر فيهما؛ مشهد الفتاة القط، ومشهد صاحبة القدر الكبير، أجدهما في مناخ إخراجي لا يمت بصلة للبنية الإخراجية الجامعة للعرض.

تذكرت وأنا أتابع متن الأحداث في عرض مسرحية الجدار، تعاضدا لمتنين أدبيين مجاورين، هما رواية الجحيم للروائي الفرنسي((هنري باربوس)) ، والقصة القصيرة(الجدار)للفيلسوف الوجودي والروائي الفرنسي((جان بول سارتر)) ، إذ اتخذ العرض من الجمهور فعل الفضول أو الاستراق على شخصيات تتناوب الحضور، تقدم قصصها التي ظهرت متشابهة، لأن الوسيط المشترك هو الجنس والنهايات المتشابهة التي هي القتل، فالنساء يظهرن قاتلات بعد تجارب حب فاشلة وتجارب جنسية معلنة وغير معلنة. اعتمدت المرأة اللفظية في تبيان ما كان من سلوكيات أجدها قد ظهرت على نحو استفزازي، وكأن الاستثناء في حياتنا تحول إلى قاعدة، حتى وصل الحال بالعرض المسرحي إلى أن يقدم زنا المحارم. نشاهد ونسمع ما كان من تجارب نسائية يتوسطهن رجل مخنث دلالة وجوده غير كاملة، فلا هو سجين ولا هو سجان، ظهر على نحو معادل موضوعي لخيبات النساء، نجده في نهاية العرض وقد هزه حنين أشبه بالنوبة الذهانية، يريد العودة إلى الطفولة لعله ينجح في تغيير مصيره الذي بينهُ العرض بأنه يعاني متلازمة اغتصابه وهو ابن أربع سنين.

أمام أجواء جنسية عنيفة كهذه، ينتابنا شعور مركب من الرفض والقبول، رفضه لأن حياتنا الاجتماعية تخلو من هذه النماذج، وإن ظهرت فهي شواذ، ونقبلها- فنياً- شرط دخولها إلى فرضية الفن في تعامله مع المستحيل الممكن الذي تناوله العرض المسرحي.

الجمهور كان يراقب تلك الحيوات، مثل سلوك بطل رواية((الجحيم)) الذي كان يرى من خلال ثقوب جدار الغرفة ما يكون أمامه من حالات شخصية

بنية سينوغرافية انيقة التكوين

ومجتمعية متنوعة، في المقابل نجدُ المتن الدرامي للنص المسرحي(جدار) يقترب كثيرا من قصة سارتر((الجدار)) ، التي تناولت ثلاثة رجال محكومين بالإعدام، يسردون ما مرت به حياتهم من ويلات وصعوبات أدت بهم إلى القتل وانتهت بانتظارهم حكم الإعدام.

إن فكرة التناص واردة، أي اشتراك نصين بفكرة متشابهة، يختلفان بالمعالجة، لكن أن يكون التشابه بالعنوان والشخصيات والأحداث، فإني أجد وضع كلمة إعداد أو اقتباس أقرب للصواب الأدبي، فالكاتب((حيدر جمعة)) اجتهد حين أوجد متنه الدرامي المستقل الذي انطلق من العنف الجنسي المحلي. زاد من المونولوج وقلل من الحوار، وكأن الشخصيات في جلسة اعتراف قاسية، مستعملاً الملفوظ الدارج(اللهجة العامية) كوسيط تداولي بين الشخصيات.

ما يميز تجارب وعروض المخرج((سنان العزاوي)) امتلاكها إدارة نابهة للطاقة المسرحية، فلا ترهل ولا تكرار من دون مسوغ فني أو فكري، ولا تشابه في الأجواء النفسية للشخصيات، مع مغايرة في الصورة المشهدية التي تتسم تارة بالثبات السينوغرافي، وتارة أخرى بالتحول والتغير، مستنداً إلى ثنائية الهدم والبناء، وتعطيل مقولة وحدة الحدث، واعتماد التناغم السببي بين الصورة المشهدية والأداء، كل هذا ناتج عن نصوص كان((العزاوي)) قد تعامل معها بنجاح محققاً عروضاً تركت بصمتها في ذاكرة الجمهور ومتون الرسائل والأطاريح. في مسرحية(الجدار)وجدت توجهاً إخراجياً مغايراً، ينبغي بإزائه، بيان هذه الملاحظات التي ينبغي الانتباه لها :

1- الثبات المشهدي لأكثر من ساعة وربع الساعة، مع حركة الجدار الخلفي، لم يعطنا تنويعاً وظيفياً، بل جاء تعزيزاً لفكرة الأبواب المغلقة أو المفتوحة في جدار كان ثابتاً طوال العرض، ووجدناه متحركاً لزمن قصير ثم عاد ثابتاً.

2 - التشابه في المعالجة اللفظية والحالات النفسية للشخصيات، أوقعت العرض في معرفة مصائر الشخصيات، فانحسرت مساحة التشويق، فالمحرك لها واحد / الجنس، والنهاية واحدة / قتل الرجل.

3 - التداخل بين تقنيات ما بعد الحداثة والمسرح الشرقي / النو والكابوكي، أوجد تشويشاً أسلوبياً، على الرغم من أناقة الأشكال والهيئات في صناعة الأقنعة.

4 - الزمن الطويل للعرض مع عدم وجود مساحات ترويحية للتلقي، وهيمنة التكرار في السرد اللفظي والأدائي وتعدد النهايات، جعلت البعض يتساءل؛ لماذا هذا الزمن الطويل للعرض المسرحي ؟.

في المقابل تحقق الوهج الفاعل للإخراج والسينوغرافيا والأداء في متن إجرائي بصري وسمعي وحركي، أوجد تفاعلا مع الجمهور في مشهديات متعددة ومتنوعة، يمكن إجمالها بالآتي:

1 - معالجة القبح الفكري والعنف اللفظي، بأناقة الصورة وعذوبة الموسيقى، أعطت للعرض راهنية وكأننا نعيش الأحداث في الهنا والآن.

2 - الإدارة الإخراجية الذكية لمستويات الصورة البصرية والمستويات السمعية في بنية مشهدية فاعلة التأثير

هيأة التحرير
نائب رئيس التحرير
أحمد العبيدي
سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد
التحرير
نزار عبد الستار
ابتهال بليبل
رئيس القسم الفني
مصطفى الربيعي
التصميم
خالد خضير
الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852
مطابع شبكة الإعلام العراقي IMN PRESS

تناوب وجودها بين الساكن والمتحرك.

3 - في التمرين يتوجب على الممثل أن يهدم طريقته الاعتيادية في الحركة والوقوف والكلام، ليستبدلها بالتدريج بتقنية أخرى، تمثل إعادة بناء مصممة خصيصاً للعرض. وهو ما يتقنه((العزاوي)) ، ولهذا أظهرت النساء المعنفات مستويات من الأداء فارق المألوف، ودخلن في الاستعمالات الأدائية الجديدة في استثمار الجسد والصوت وإيقاعهما، وهو ما يعطي لنا تصوراً أننا أمام طاقات أدائية نسوية، انتقلت من المألوف إلى المغاير الذي يحقق مسافة جمالية تتراوح بين الانطباق والافتراق، تبعاً للحالات النفسية التي تعيشها الشخصيات النسوية، وكذلك شخصية الرجل المخنث الذي قدمها باتقان الممثل يحيى إبراهيم.

4 - للسينوغرافيا ومستوياتها البصرية الفلمية، وظيفتها في تدعيم البنية الأدائية للشخصيات، ظهرت على نحو لقطات تبث لنا رسائل بصرية متحركة، تزامنت من لحظة الأداء في الهنا والآن، لكن اللقطات قدمت الماضي متزامناً مع زمن البوح في أعلى المسرح، أما لقطات الذاكرة فقد كانت في الجدار الخلفي الذي أتقن حضوره الجاذب مصمم السينوغرفيا د. علي السوداني.

5 - الكيروكراف له مساحته الجماعية المولدة للإيقاع البصري والسمعي، ولو زادت مساحته، لتحقق الأثر الحسي المطلوب في ضبط وتنامي الإيقاع، والفنان ((علي دعيم)) يمتلك الدراية الفنية والخبرة في خلق الجو وتفعيل الجمال التواصلي مع الجمهور، لكن حضوره في الجزء الأخير من العرض لم يغن عن جوع المشاهدة لتلك المساحات الحركية التي يتفاعل معها الجمهور.

6 - بروز الجوكر الأدائي المحرك أو المرأة ذات الصوت والنغم الأوبرالي((نعمت عبد الحسين)) التي هي تطبيق لمفهوم جماليات القبح، فهي قاتلة ومبرمجة للقتل، لكن أداءها كان جميلاً ومؤثراً.

7 - التوافق الحركي/ الرقص مع الإلقاء، حقق جاذبية تواصلية لدى الجمهور، فاعلية مؤثرة أوجدتها الممثلة (آلاء نجم)، فالذكاء الأدائي كان حاضراً مع استرخاء ومراقبة لوحدات الأداء في البيئة السينوغرافية.

8 - مشهد الطيران كان متقناً في صناعته الجمالية ومهارته الأدائية لدى(لبوة صلاح)) ، فقد كانت تعمل بخطوط أفقية وعمودية ودائرية، وهو ما يتطلب تركيزاً واستقراراً ذهنياً، أفلحت((لبوة صلاح)) في الوصول إليهما بأداء ترك تفاعلاً ملحوظاً لدى الجمهور.

9 - البيئة السينوغرافية، امتزج فيها فضاء التشكيل البصري مع البعد السينمائي، محققا بنية سينوغرافية أنيقة التكوين، فالضوء كان شريكاً مع الزي في إنتاج لوحات بصرية متقنة الصنع، ساهمت في تعزيز الفرضية الإخراجية التي تعمل بفرضية الأذى النفسي يقابله الارتياح الجمالي.

10 -العزف الحي ومهارة عازفة البيانو، مع إشارات الإلقاء الواضح من حيث التقطيع والوقف واستعمال طبقات الهمس والدفع المتوسط للصوت، يرافقه استرخاء الأداء، كل ذلك أعطى تصوراً محموداً لحضورها.

اشتمل العرض على مشهدين سيمكثان طويلا في ذاكرة الجمهور، بسبب المعالجة الإبداعية وتوازنها مع بين الضوء والبيئة والممثل.

1 - مشهد غرق البنات ولوعة الأم. ذكاء أدائي، ومراقبة ذاتية لتصاعد الأداء، مع قدرة عالية على التفاعل الصوتي والبصري مع البيئة، وقد حققت ((إسراء العاني)) التحدي الأدائي ونجحت في صناعته على نحو مبهر.

2 - مشهد صراع البنت مع فكرة الإنجاب وحملها من أبيها، فرط القسوة فيه جعل الجمهور، ينبهر من إحساس الممثلة بالألم والانكسار. أبدعت((ريهام البياتي)) في تجسيد ذلك الصراع الداخلي، إذ تميزت بالانضباط الحركي الذي تزامن وتناغم بانتباه وتركيز عال مع الموسيقى.

إذا كان العرض المسرحي (الجدار)، قد انطلق من الحياة الجنسية المسكوت عنها واستبداد الرجال، فلابد من إثارة هذا السؤال الذي ينتظر الإجابة: ماذا لو تنوعت المشكلات التي تواجهها المرأة في حياتها اليومية الاجتماعية والفكرية، سيعطي هذا مسوغات في معالجة حيوات النسائية دراماً ومسرحياً ؟.

شكراً للمبدع((سنان العزاوي)) . شكراً للكاتب((حيدر جمعة)) . شكرا لفريق(الجدار) الأدائي والتقني - الفني، كنتم في مباراة جمالية محتدمة لا خسارة فيها، فالأكثر تداولاً هو التعادل الإيجابي الجمالي بين العرض المسرحي والجمهور.

الذكاء الادائي كان حاضراً

كي سيرا سيرا

أحمد عبد الحسين

من تابع مسلسل (from) الذي يعرضُ الآن موسمه الثالث، لا بُدّ أنْ تستوقفه الأغنية في مقدمة كلّ حلقة. أغنية "كي سيرا سيرا". لحنٌ بسيطٌ وكلماتٌ أبسط كما لو أنَّها مكتوبة للأطفال، لكنّها عميقة.

العبارة لوحدها "كي سيرا سيرا" ومعناها ما يحدث سيحدث، سهلة الإيجاد وتشبه مثلاً شعبيّاً لكنّ فيها موقفاً كبيراً من الحياة.

عندما كنت طفلاً سألت أبي: ماذا سأكون ؟
هل سأكون وسيماً ؟
هل سأكون غنياً ؟
وهذا ما قاله لي:
كي سيرا سيرا
كل ما سيكون سيكون.

والآن لدي طفلٌ يسألني: ماذا سأكون ؟
هل سأكون وسيماً
هل سأكون غنياً ؟
أقول له بحنان:
كي سيرا سيرا
ما سيحدث سيحدث!

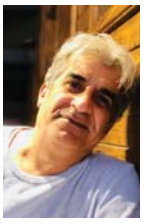
عبارة "كي سيرا سيرا" لاتينيَّة قديمة. وهي فعلاً أشبه بالمثل السائر. لكنَّ الشاعرين جاي ليفنفستون وراي إيفانز أحيياها مجدداً حين كتبا هذه الأغنية معاً. كتباها سنة 1956 خصيصاً لأحد أفلام هيتشكوك وعنوانه "الرجل الذي عرف كثيراً". وطلب هيتشكوك من الممثلة والمطربة دوريس داي أنْ تغنيها لطفلٍ في أحد المشاهد.

اشتهرت الأغنية بحيث إنّها أصبحت الهتاف التقليدي لمشجعي الكرة الإنكليز طوال أعوام.

فوجئت أمس أنّ فيروز غنتْ هذه الأغنية أيضاً. "اللي بدو يصير يصير" أغنية سمعتها كثيراً لكني لم أنتبه أنها النسخة العربيَّة من "كي سيرا سيرا" لحناً وكلمات. أغنية تنقّلتْ من العصور الوسطى إلى فيلم لهيتشكوك بصوت دوريس داي إلى ملاعب كرة القدم إلى الرحابنة وفيروز ثم إلى مسلسل رعب.

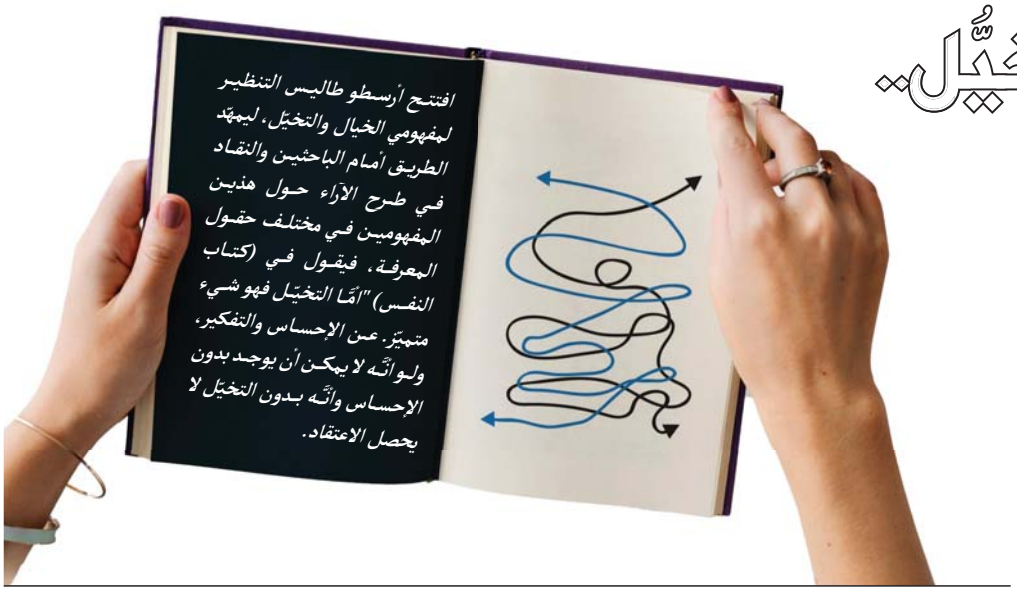
بقي أنَّ العبارة "كي سيرا سيرا" ربما، أقول ربما لها أصلٌ عربيّ "سيرا قد تكون من السيرة أو من الصيرورة"، وقبل قليلٍ عرفت أنَّ هناك جملة شائعة في المغرب "كي يسرا يسرا" وتعني بالضبط: "ما يحدث يحدث".

بسيطة وجميلة وعميقة.



في إعادة بناء ذواتنا أدبياً

خيال والتخيُّل.. من الواقع إلى عالمٍ آخر



صفاء ذياب

أمّا أنَّ التخيّل ليس تفكيراً، ولا اعتقاداً، فهذا واضح، ذلك أنَّ التفكير متوقّف علينا كما نريد (لأنّنا نستطيع أن نتخيّل شيئاً أمامنا كما يفعل أولئك الذين يرتبون الأفكار في مواضع معيّنة للذاكرة ويكوّنون منها صوراً) على حين أنَّ الظن لا يتوقّف علينا، لأنَّ الظن الذي يحدث عندنا، إمّا أن يكون صادقاً، وإما أن يكون كاذباً؛ وأيضاً فإنّنا حين يحصل عندنا ظنٌّ بأنَّ شيئاً مرعباً أو مخيفاً، ننفعل في الحال، وكذلك إذا كان الشيء مطمئناً".

يقول ابن منظور (ت 711هـ) في لسان العرب، إنَّ مصدر (خيل) من "خال الشيء يخالُ خيلاً وخِيْلة وخالاً وخِيَلاً وخَيَلاناً ومَخالة ومَخِيلة وخَيْلُولة: ظَنَّه، وفي المثل: مَنْ يسمع يَخَل أي يَظن". فإذا كان الخيال عند ابن منظور بمعنى الظن، وهو يقترب من معناه لدى الفلاسفة العرب كما سنرى، فإنَّ العلاّمة الجرجاني (ت 816 هـ) يرى أنَّه "قوّة تحفظ ما يدركه الحسُّ المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة، بحيث يشاهدها الحسُّ المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحسّ المشترك ومحله مؤخّر البطن الأول من الدماغ". يربط الجرجاني في كتابه (التعريفات) بين الخيال و التذكّر، ففقدان الأشياء المحسوسة، أو التي مرّت علينا وتعاملنا معها بوساطة الحواس، مشاهدةً أو لمساً أو سمعاً، يمكن للعقل تذكّرها بوصفها خيالات بعد غيابها، في حين يشير المصطفى مويقن في كتابه (بنية المتخيّل في نص ألف ليلة وليلة) إلى أنَّ الخيال لغةً "يعني الصورة التي يرى النائم في الحلم، أو المتخيّلة في اليقظة. ويُحدّد الخيال بكونه مجمل العمليات الذهنية التي تتولّد عنها الصور؛ وقد تنشأ عن عملية استحضار الإحساسات في حال غياب الأشياء، التي كانت سبباً في عملية الاستحضار". ومثلما ربط الجرجاني الخيال بالتذكّر، فإنَّ مويقن لا يبتعد كثيراً عن هذا الرأي، لكنّه يضيف إليه الحلم، والصور الذهنية التي تتولّد عن المحسوسات نفسها، وليس بإعادة الصورة بشكلها الكامل.

في حين يربط الدكتور شاكر عبد الحميد بين الخيال والأساطير القديمة، إذ يرسم مخطّطاً، طرفاه الأسطورة والحكاية الخرافية، وما بينهما يضع الأدب الخيالي والفانتازيا وقصص الرومانس (البطولية)، وبهذا يشير عبد الحميد في كتابه (الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي) إلى العلاقة بين العقل البدائي والعقل الجمعي، فالعقل البدائي هو الذي أنتج الأسطورة، أمّا العقل الجمعي فهو الذي أنتج الحكاية الخرافية.

ومن هذا التوزيع الذي قدّمه الدكتور شاكر عبد الحميد، يمكننا النظر إلى أنَّ هناك خيالاً بدائياً، وخيالاً متطوّراً، يمكن تحديده في بحثنا هذا بالخيال الجمعي، وإذا كان الخيال البدائي منبعه العقل غير المتعلّم الذي كان يبحث عن تفسيرات للطبيعة والحقائق الكبرى التي لم يجد تفسيراً لها، فإنَّ الخيال الجمعي يسعى لطرح بدائل عمّا هو موجود في الواقع.

من جانبه، يتحدّث موريس بورا في كتابه (الخيال البدائي) عن الخيال البدائي قائلاً: إنَّ مجاله "ما فوق طبيعي، الذي يتوجّه إليه البدائي بكلّ ما لديه من اهتمام وتبصّر. وهذا يعني أنَّ ما يقوم به الخيال البدائي من نشاط إنّما هو محدّد ومقيّد، ولكنّه رغم ذلك كلّه بالغ الفعالية والحيويّة، فضلاً عن غائيّته الخاصة المرتبطة بما ينفع البدائي ويفيده في حياته. إنَّ المعتقدات البدائية على درجة بالغة من الغرابة إلى الحدّ الذي يستلزم خيالاً قوياً يجعلها مفهومة وملموسة، وإلاّ فإنّه من الممكن أن تتبدّد أغلب الأساطير في هلامية غير محدّدة ما لم تقدّم بأسلوبٍ صارمٍ يلحُّ على كلّ ما هو مهم فيها، ويمكنه أن يصلَ بوضوحٍ فعّال إلى عقل المتلقّي. والذي دفع المبدع البدائي إلى ممارسة العملية التخييلية على هذا النحو إنّما هو- في الغالب- محاولته فهم ما تعنيه المعتقدات ويحاول تفسيرها من خلال نظرته الخاصة إلى العالم. والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة أنَّ كلَّ الموجودات اللامرئية أو اللامحسوسة التي يؤمن بوجودها تصبح موجودات واقعية تلج دائرة فنه الواقعي تدخل في إطار عالمه المألوف". هذه النظرة البدائية للعالم نابعة من كون المتخيّل البدائي ليست لديه أيّة تفسيرات لما يدور حوله، فضلاً عن نقاء تفكيره الذي لم تدخل فيه العلوم الوضعية التي تسعى لتقديم تفسير لمختلف الظواهر الطبيعية.

ويضيف بورا أنَّ "الخيال البدائي يتعامل أساساً مع ما فوق الطبيعي وغير المحسوس، فضلاً عن أنّه غالباً ما يندفع إلى الحركة والفعل بطريقة لا واعية ليحقّق الأهداف التي تفرضها عليه موضوعاته الخاصة. وهو يقدّم إلى عقل المتلقي شيئاً مرئياً، وذلك من خلال خلعه صفات المنظور والمألوف على غير المألوف أو المنظور". فالصفات التي يخلعها العقل البدائي على الآلهة أو الجان مثلاً، صفات يستقيها من الملموس الذي يعرفه جيّداً، لهذا نجد أنَّ الآلهة في الأساطير السومرية والإغريقية؛ على سبيل المثال، تتحدّث وتتزوّج وتطلب الأكل والشراب، لأنَّ العقل الذي أنتج هذه الأساطير تخيّل أنّها لا تختلف كثيراً عن البشر، وهو ما سنراه في السير الشعبية حين تقدّم الجان والأشباح، فإنّها تتخذ من الجسم البشري نموذجاً لها، مع المبالغة في أعضاء هذه المخلوقات.

نظرة بورا للخيال البدائي لم تخرج كثيراً عن نظرة أرسطو، وهو أوّل من تحدّث عن الخيال وحاول تفسيره فلسفياً، فـ"مذهب أرسطو إلى أن الخيال حركة يسبّبها الإحساس، بحيث لا يتأتّى للخيال أن يوجد بدونه، وهما أي الإحساس والخيال مختلفان، ومتى لم يوجد الخيال والإحساس لم يتأت وجود التصوّر conception وليس الخيال والتصوّر متطابقين"، كما ينقل جيمس تيودور في كتابه (قاموس أرسطو). يقرأ الدكتور عاطف جوده نصر تفسيرات أرسطو للخيال، ويحاول من خلال قراءته أن يطرح فهماً خاصاً لهذه التفسيرات التي جاءت من وجهة نظر فلسفية، مؤكّداً أنَّ أرسطو كان مؤسّساً لهذا المفهوم حتّى إن طرحه قبله أفلاطون. فضلاً عمّا طرحه أرسطو عن الخيال، فإنّه انتقل بعد ذلك إلى التخيّل، ومن خلال قراءة نصر لهذه الانتقالة، يشير إلى أنَّ أرسطو اهتمّ "بتعريف التخيّل بإحالته على الإحساس، ويُنبئ قوله إنَّ التخيّل حركة ناشئة عن الإحساس بأمرين، الأول أنَّ الإحساس والإدراك أصل التخيّل، والثاني أنَّ كلمة الحركة الواردة في التعريف تدلّ من قريبٍ على أنَّ التخيّل عمليّة دينامية، وإذا كان التخيّل ناتجاً عن الإحساس، فإنَّ صور الإدراك الحسّي قد تبدو مشابهةً لصور التخيّل مع فارق بينهما تحكمه فكرة القوّة والضعف، وتوجّهه مقولة الوضوح والغموض". مبيناً أنَّ إدراك الأشياء المحيطة بالإنسان كان السبب الأول للتخيّل، ومن ثمَّ إحساسه شيئاً فشيئاً بأنَّ هناك أشياء لم يتأتَّ له فهمها فهماً صحيحاً، وهذا ما جعله يذهب نحو تخيّلها، وتخيّل ما هو قريب منها.

الإدراك والإحساس كانا عدّة الشاعر في بناء عوالمه وفهمها، وبالتالي بناء عوالم جديدة تختلف عن العالم الواقعي. الدكتور سعيد جبار يفسّر قول أرسطو "عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة؛ فإنَّ المؤرّخ والشاعر لا يختلفان بأنَّ ما يرويانه منظوم أو منثور

(.....) بل هما يختلفـان بأنَّ أحدهما يروي ما وقع على حيـن أنَّ الآخر يروي مـا يجوز وقوعه". مشـيراً إلى أنَّ أرسـطو يضع في قوله هذا "حدوداً أولية بين الوقائعي والتخييلي فربـط الأول بعمل المؤرخ الذي يهتم برواية مـا وقع بالفعل، وربط الثاني بعمل الشـاعر- ويبدو أنَّ الشـاعر هنا يحيل على ناظم الملاحم السـردية- الذي يـروي ما هو غير واقعـي ولكن محتمـل الوقوع". هذه الحدود التي رسـمها أرسـطو بيـن الواقعـي والمتخيّل كانت اللبنة الرئيسـة في بنـاء عوالم الأدب، ابتداءً من الشـعر، مروراً بالملحمة، والقصة، وصولاً إلى المسرح وعوالمه. وبالعودة إلى آراء دارسـي السـيرة الشـعبية؛ مثلاً، فإنَّ التخييل الذي بنيت عليه هذه النصوص كان انتقالاً من الواقع الذي تعيشـه الجماعة الشـعبية، إلى عالـم متخيّل تتمنى هذه الجماعة لو كان بديلاً لعالمهم الذي يعيشون فيه.

كان تأثير أرسـطو في الفلاسفة الذين جاؤوا بعده تأثيراً واضحاً، لاسـيّما في الفلسفة الإسلامية التي نقلت آراءه وحاولت التوسّـع فيهـا، فلم يكن الفارابي وابن سـينا والكنـدي ومن ثمَّ ابن رشـد بعيدين عن هـذه الآراء، بل شـرحوها وثبّتوا وجهات نظرهم فيها. ويؤكّد الدكتور عاطـف جـودت نصـر أنَّ الفارابـي اعتمد على فلسـفة أرسطو في التخيّل، "ومهّد بإقامته نظرية المحاكاة على أسـاس سـيكولوجي، الطريق لمن تلاه من الفلاسـفة مـن أمثال مسـكويه وابن سـينا وابن رشـد، وأوضح لهم الصلة بين الشـعر والتخيّل، ومـن ثمَّ بدأت كلمة التخيّل ومشـتقاتها تدخل في دائـرة المصطلح النقدي والبلاغـي، تقترب منه على اسـتحياء في النصف الثاني من القـرن الرابع، ثمَّ يتدعّم وجودهـا مع إضافات ابن سينا في القرن الخامس، وابن رشد في القرن السادس، حتَّى تصل إلى أقصى درجات القوّة والوضوح عند حازم القرطاجنّي في القرن السـابع". رؤية أرسـطو وفلسـفته للتخيّـل وقبلهـا المحـاكاة لـم تتوقّـف عند الفلسـفة الإسـلامية، بل ما زالـت آثارها لـدى الباحثين والنقّاد المعاصريـن، حتَّى إن كانـت تفسـيراتهم تبتعد قليلاً عنها، إلاَّ أنَّها كانت المرجـع الرئيس للتخيُّل ومفاهيمه المتعدّدة. وهذا ما يؤكّده المصطفى مويقن الذي يشـير إلـى أنَّ المقاربـات المعرفية حول الطبيعـة الوظيفية للتخيّـل تباينـت، وتغيّرت رؤاهـا في تكـوّن المعرفة وحصولها على الرغم من اللغز الكامن في عمليّة التخيّل نفسها، فقد "ذهب الفلاسـفة إلى اعتبار الصورة نسخة صادقة عن الإحساس وترتبط بالجسد. فقد كان التخيُّل على الدوام عنصراً مشوشاً وملغزاً للفلاسفة حتى الوقت الحاضر"، كمـا يرى مويقن. فقد ارتبط التخيّل بالتوهُّم والتمثّـل على يد الفلاسـفة المسـلمين من جهة، ومن ثمَّ فهو عملية تأليف بين الصور، وكيفية تشـكيلها لدى النقـاد المعاصريـن. ويؤكّدّ مويقن أنَّ مفهـوم التخييل ارتبط في "فترات متقدّمة من الثقافة العربية بالتشـبيه المتمثّل بالممارسـات الشـعرية والبلاغيـة التي عرفها الشـعر العربي. بحيـث بنيت نظريـة التخييل العربية على الشـعر العربي، ما دام هذا الأخير يشـكّل (ديوان العرب)، في غياب قواعد مؤسّسـة، في المقابل، لقيام نظريـة تهمّ النثر العربي وقصصـه بخاصة". وإذا كانت الثقافة العربية قد تحدّثت طويلاً عن الخيال والتخييل في الشعر، لأنَّه النوع الأدبي الأكثر انتشاراً لديها، فإنَّها فـي الوقت نفسـه عملت مـع التحوّلات الجديـدة فيها على الالتفات إلى النثـر والتنظير للتخييل في نصوصها القديمة والحديثة معاً، على مستوى الحكايات القديمة أو السير الشعبية وصولاً إلى الرواية الحديثة.

وفـي البحـث عن رؤية جديـدة لهذا المفهـوم، يُلاحظ أنَّ الروائيـة إيريـس مردوخ مثـلاً، تـرى أنَّ "التخييل fictionalization فـي الحياة يحدث لأنَّ الناس يبنون حول أنفسهم أساطير، ما تلبث بعد ذلك أن تأخذ بزمام حياتهم. إنَّهم يشـعرون بالحصر ومن ثمَّ يقع اختيارهم على آخرين لكـي يلعبوا أدواراً في حياتهم"، كما ذكرت باتريشيا ووه في كتابها (الميتافكشن.. المتخيل الواعي بذاته: النظرية والممارسـة). هـذه الرؤية لم تكن حصراً لدى الجماعات الإنسـانية البدائية، بـل ما زالت حتَّى اليوم تشـغل عقل المبدع الذي يحاول تقديم تفسيرات للحياة ولما يدور حوله، وبهذا كان السرد عملية إبداعية لبنـاء عوالم جديدة بعيداً عن العوالـم الواقعية، وهذا يكمن في رغبـة المبدعين بالهروب مـن هذه العوالم، و"اسـتناداً إلى هذه الرغبة [رغبة في اسـتعادة ما خفي عنه وما تجاهلـه أو ضيّعته صروف الدهر في غفلة منه] لن يكون النشـاط السردي عنده سـوى محاولة حدود عالم إنسـاني مضاف يتحرّك عـن (البدايات) في مجال السـرد التخييلي عن الرغبة في تلمّـس البدايات الأولى للكون إلا في الظاهر. فبدايات السرد ليست سوى صورة مصغّرة عن البدايات الكبرى في الوجود" بحسب الناقد سـعيد بنكراد في كتابه (الشـرعية وسـلطة المتخيّل). فالتخييل في العوالم السردية، القديمة منها والحديثة، عودة للجـذور وعوالم التفكير الأولـي، في محاولة من قبل مبدعي هذه النصوص للعودة إلى يوتوبيا مفقودة، و"بذلك يكون هـذا العالم الموصوف في السـرد جزءاً من تصوّر شـعبي للحياة يُسـنده فكر تناظري قائم على التشـابه بين كائنات وأشـياء وظواهر وطبائع مختلفة. وتلك هـي القوّة الضاربـة للسـرد وذاك مصدر طاقات التأثيـر داخله. فهو ليس حجاجاً يعتمد المنطق في بناء حقائقه، بل يسـتند إلـى المحتمل الـذي يبني عوالمه خارج سـلطته الزمنية الواقعية، لذلك لا يبشّـر بحقيقة قابلـة للتصديق، بل يبني عالمـاً هو مرجع ذاته ومرجع حقائقـه. (فـلا صلة للسـرد بالواقع، إنَّـه يكتفي بمنح معنى لأشـيائه). ورغم ذلك، فإنَّ ما يسـتهوينا هو هذا المعنـى بالـذات، لأنه لا يقيّدنـا بل يغرينـا بممكنات تعشّـش في الافتراض وحـده". فالتخييل في النصوص السـردية معني بإنشـاء عوالمه الخاصـة، تلك العوالم التي من شـأنها أن تعيـد بناء الواقع الذي لم تسـتطع الجماعـة الشـعبية التكيّف معه، لـذا كان عليها أولاً، وعلى المبدع ثانياً بناء عوالم بعيدة عن الواقع.

وعلى الرغم مـن الطروحات القديمـة التي حاولت فهم الخيـال والتخييـل، ومحاولـة الفلاسـفة والباحثيـن والنقّـاد طرح مفاهيمهم الحديثـة حوله، غير أنَّ حدود هذا المفهوم ما زالت غير مرسـومة بشـكل واضح، وهو ما دعا الدكتور سـعيد جبار لنقل التحـوّلات التي تدور حـول هذا المفهوم من وجهة نظـر الناقد لوران جيني، ومن ضمن تعريفاته:

أ. التخييـل نقيضاً للحقيقة: ويمكـن أن نعتبر التخييل في هذه الحالة نوعاً من الكذب المقصود أو الهادف.

ب. التخييـل بوصفه بنـاءً تصويرياً: وهـو المعنى الذي يقرّبنـا من المفهـوم الفلسـفي للتخييل بالصـورة التي يحدّدها كانت (Kant) وهو يتحدّث عن الزمن والفضاء كتخيـلات استكشـافية. إن هذه التخيـلات التصورية ليسـت مخالفة للحقيقة كما هو الشأن بالمعنى الأول، بل هي تصوّرات ذهنية مساعدة على تأويل الواقع.

ج. التخييـل بوصفه عالماً دلالياً: ويتعلّق هذا المعنى بعوالـم التخييل المدمجة فـي الأعمـال الأدبية، التي تصف هذه العوالم وتحدّد علاقاتها بالواقع؛ وتسـتلهم العوالم دلالتها من نظرية العوالم الممكنة.

د. التخييـل بوصفه جنسـاً أدبيـاً: اعتادت الدراسـات فـي المجـالات الأنكلوفونيـة والفرانكفونيـة علـى اسـتعمال لفظ (التخييل) للدلالة على نوع أدبي يقابل (اللاتخييل)، أي مجموع الأنواع الجادة (مثل السـيرة الذاتية والشهادات...).

هـ. التخييـل حالـةً ذهنيـة: وفـي هـذا الإطـار يـزداد المفهوم اتّسـاعاً ليشمل تلك الحالات التي تتقمّص فيها الشـخصيات أدواراً خاصة على خشـبة المسـرح أو في السـينما؛ إضافة إلـى الحالات الذهنية التـي تتولّد عن قراءة عمل تخييلي ما.

وبهـذا يحـدّد لـوران جيني حـدود التخييـل وأنواعه، وهي حـدود ليسـت نهائيـة، والتعريفات التـي قدّمها كانـت من وجهـة نظره هـو، أمَّا التعريـف الذي خرج به الدكتور سـعيد جبار بعد مناقشـته لهذا المفهوم منذ أرسطو مروراً الفلسفة الإسـلامية ووصولاً إلى المفكرين المعاصريـن، فيحدّده بقولـه "التخييل إذن هو محيط معرفـي ممتد الأطـراف تتحرّك فيـه الذاكرة الإنسـانية لتبدع من خلاله ما تعتقد أنَّه يلامس الحقيقة من بعض جوانبهـا، وترى فيـه نموذجـاً لما تطمح إليـه وترغب في تحقيقـه، فهل يمكن أن يكـون تعويضاً عن الواقع المحـدود الذي يتحرّك فيه الإنسـان مادياً؟". وإذا كان التخييل يسـتند إلى الذاكرة، وكيفية إعادة إنتاج الصور المرئية والمسموعة والملموسة، فإنَّه في الأدب الشعبي عموماً، وفي السيرة الشعبية تحديداً، يعمل على إعادة إنتاج الماضي بصوره العديدة في سـبيل رسم مستقبل يخلّص الإنسـان من وطـأة القهر والتسـلّط، ويعيد له القيم التي كان يحلم بها.

صور الإدراك الحسّي قد تبدو مشابهةً لصور التخيّل مع فارق بينهما تحكمه فكرة القوّة والضعف

ميسرة بارود: هنا فلسطين

فن الصمود والمقاومة

فلسطين لن تكون مخطوطة ممسوحة

مالو هالاسا

ترجمة وإعداد: مي إسماعيل

تتصدى معارض فنية وكتب جديدة لعامٍ كامل من محاولات إلغاء حضور الفن والثقافة والصوت الفلسطيني عالميا.. بعد عام من الحرب على غزة، ما زالت الفنون والرموز والرسائل والصور المرئية القادمة من هناك تتعرض للحظر والرفض والتجاهل. في الولايات المتحدة جرت إزالة الشعارات واللافتات المؤيدة للفلسطينيين من حرم الجامعات، وجرى "نصح" الأساتذة من قبل إدارات الجامعات ألا يُعبّروا عن آرائهم تجاه الموضوع. وكما كان الحال في الجامعات الأميركية؛ واجهت المتاحف والمؤسسات الثقافية، التي كانت يوما معاقل لحرية التعبير والاختلاف؛ مراحل من الخوف والقلق.

في شهر أيلول (سبتمبر) الماضي رفضت الكاتبة الحائزة على جائزة بوليتسر "جومبا لاهيري" جائزة من متحف نوغوتشي الأميركي بعد طرد ثلاثة من موظفيه بسبب ارتدائهم الكوفية الفلسطينية. وفقدت إحدى الموظفات عملها واستقال آخرون غيرها من مركز "شارع 92 الثقافي" بنيويورك بسبب ملصقات مؤيدة لفلسطين.. وحتى ارتداء دبوس يحمل العلم الفلسطيني كان يُسبب مشاكل؛ رغم أن إدارة المركز أبلغت الموظفة أن لا مانع من ارتداء دبوس يحمل العلم الإسرائيلي!.

في متاحف لندن الكبرى اتخذت الرقابة مظاهر أخرى أكثر مكراً؛ إما بعدم الاكتراث أو التجنب الصريح.. تجاهل معرض "طرق الحرير" الباذخ الذي أقيم بالمتحف البريطاني غزة؛ وهي مركز تجاري مهم بين شرق وغرب البحر المتوسط؛ أي- الطريق التاريخي لتجارة التوابل والبخور والمنسوجات.. تقول المؤرخة "كاثرين بانجونيس" (المهتمة بتاريخ الشرق الأوسط ومنطقة البحر المتوسط. المترجمة) في أطروحتها: "كُتِبَ على القماش"، من مختارات أدبية جديدة بعنوان "الفجر في غزة": "غازاتوم-gazzatum"، هو نسيج دقيق الصنع من خيوط الحرير أو الكتان، ويُدعى بالفرنسية "غزة-gaze" وبالإنجليزية "غوز-gauze"؛ مشتقا من اسم مكان نسجه: غزة، ويسود الاعتقاد أنهُ نشأ أساسا من هناك..".

"أصوات المقاومة"

كثيرا ما واجهت الفنون الفلسطينية عقباتٍ كبيرة، نبع بعضها من محاولات الكيان الصهيوني مسح الهوية الفلسطينية وانتحال وسرقة بعض الثقافات الأصلية الفلسطينية ونسبها لتاريخه. كما جابه الفن الفلسطيني محاولات قوية للتعتيم عليه ومحاربته في المحافل الدولية. يتشابك الفن والكلمات في الخطوط الأمامية للثقافة التي أصبحت واجهة لمأساة غزة وأزمتها الإنسانية.. نظّم مركز "باربيكان" للفنون التعبيرية في لندن خلال الربيع الماضي معرضا بعنوان " قوة وسياسة النسيج في الفن"، وقد انسحب منه اثنان من المشاركين بعدما ألغى المركز حوارا بعنوان "الكارثة بعد غزة- The Shoah after Gaza: (=Shoah كلمة باللغة العبرية تعني الكارثة أو المأساة. المترجمة) للروائي والباحث الهندي بانكاج ميشرا- Pan-kaj Mishra" المناصر للقضية الفلسطينية (= ناقد أدبي ومؤلف وصحفي

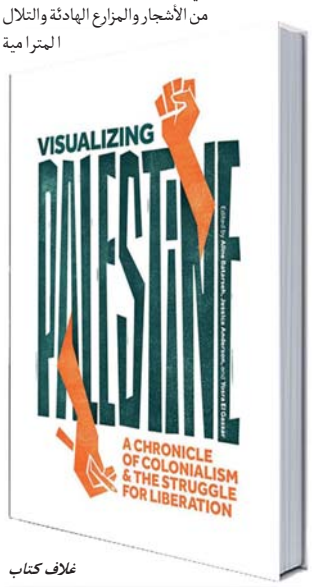
تهجير، الفنان الفلسطيني "محمد الحاج"، عام 2021

وكاتب. المترجمة). ومع ذلك، في أيلول (سبتمبر) تجاوز الباربيكان توتره المؤسساتي واستضاف ندوة "أصوات المقاومة"؛ التي تضم كتاباً وناشطين، ونظمتها دار نشر "كوما بريس". كان مقرراً أن تُعقد الندوة في مسرح مانشيستر وفضاء المعارض في شهر نيسان الماضي؛ لكن المسرح ألغى المناسبة بعدما تداول المجلس التمثيلي اليهودي في مانشستر الكبرى مزاعم كاذبة حول معاداة السامية وإنكار الهولوكوست ضد أحد الكتاب المشاركين في الندوة؛ وهو الكاتب الفلسطيني "عاطف أبو سيف"، مؤلف كتاب "لا تنظر يسارا: يوميات الإبادة الجماعية" عن غزة. ((يقدم الكتاب رواية مروعة من مصدر مباشر عن تجربة الأيام الـ85 الأولى من الغزو الإسرائيلي لقطاع غزة)).

فنانو غزة في لندن

كانت تلك مجرد أمثلة عن العديد من حالات الرقابة ((ضد الصوت الفلسطيني)) على مدار الاثني عشر شهرا الماضية؛ ولكن عندما تختار المؤسسات الكبرى الانسحاب أو التهرب؛ فإن المبادرات الأصغر والأكثر قوة تملأ الفراغ. من هنا كان معرض الفن الفلسطيني بقاعة "غاليري P21" في لندن، الذي سيمتد إلى 21 كانون الأول المقبل؛ وتُعرض فيه لوحات ورسومات وتكوينات لثمانية وعشرين فنانا. وصل المعرض من المتحف الفلسطيني بالولايات المتحدة، ويضم منسوجات جدارية ورسوم أطفال غزة منذ عام 2008؛ بعدما شنت إسرائيل عملية "الرصاص المصبوب" العسكرية ضد غزة.

افتُتِحَ معرض "الفن الفلسطيني" بلوحة زاهية الألوان عن طبيعةٍ هادئة، لأحد مؤسسي الفن الفلسطيني المعاصر: "نبيل عناني". أظهرت اللوحة الكبيرة صفوفا من الأشجار والمزارع الهادئة والتلال المترامية



غلاف كتاب "إعادة تصوّر فلسطين"، توثيق الاستعمار والنضال للتحرير

التي مشى فيها يوما "رجا شحادة" (محام وكاتب وناشط فلسطيني من مواليد رام الله. المترجمة) وكتب عنها في أعماله؛ حتى حجزها الاحتلال بجداره الكونكريتي العازل واقتلع أشجار الزيتون. وبينما يستمر الهجوم على غزة يحكي عنوان اللوحة "البحث عن اليوتوبيا" الكثير عما يجري على الأرض، وأعمال العنف التي يرتكبها المستوطنون في الضفة الغربية المحتلة وتكثيف التوغل البري الصهيوني في لبنان.. يقول "عناني" إنه امتلك دائما.. "الشغف بجمال الحياة الريفية الفلسطينية وطبيعتها الساحرة".

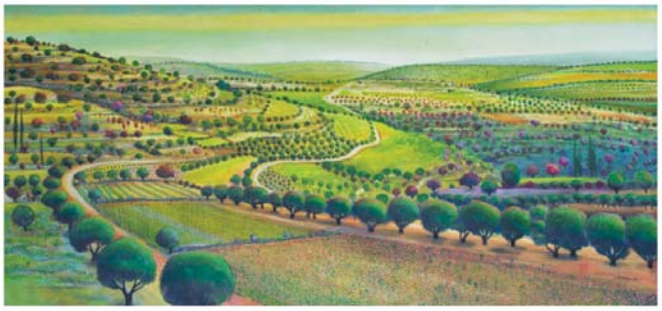
يعتمد فنانو غزة (ومنهم- "محمد الحاج و"ميسرة بارود") على مواد بسيطة نسبيا للاستخدام خلال التهجير والقصف: ورق وأقلام خشبية وأقلام حبر. رسم "بارود" مذكرات يومية عن الحرب؛ قال عنها: "قصص عن التدمير والفقدان والموت والضعف والتهجير والخوف والألم والصبر والمرونة والانكسار". تبدو الشخوص الإنسانية في لوحات "بارود" ذات زوايا حادة ومليئة بالعاطفة.. ويمضي قائلا: "القصة هنا عن حربٍ لها قدرة هائلة على الأذى، تتحدى المسافات والجغرافية بسرعة فائقة؛ لتجلب الموت لعدد أكبر من الناس بوقتٍ أقصر.".. بالنسبة له كان.. "الرسم هو الطريقة الوحيدة كي أعلن أنني ما زلتُ حياً..". جرى تدمير المنزل الذي كان يعيش فيه مع أطفاله العشرة وكلية الفنون الجميلة بجامعة الأقصى (حيث كان يعمل مُدرساً) بالكامل وسُويتا بالأرض.. تقدم عناوين لوحات "بارود" لمحات حميمة عن حياته اليومية خلال الحرب؛ وكان منها: "المصادفة... (أنك ما زلت حرا!)"، و"يا قاتلي تمهل قليلا.."، و"قطتي الجميلة أعطت لأطفالي حيواتها السبع قبل أن يلتهمها الطائر الحديدي ..!" عُرضت أعمال "الحاج" و"بارود" أيضا في متحف فلسطين بعنوان: "أجانب في وطنهم"، بقصر مورا التابع للمركز الثقافي الأوروبي في البندقية، تزامنا مع بينالي البندقية المستمر حتى 24 تشرين الثاني /نوفمبر 2024؛ بينما تتزايد صعوبة إخراج الأعمال الفنية من غزة يوما بعد يوم.

تحرير الفن من الاستعمار

يعيش الفن في مناطق الحروب والنزاعات والاحتلال توترات بين الجماليات والمواجهة والسياسة؛ وهذا يشمل الفنون الفلسطينية أيضا؛ وهكذا اعتمدت بعض تلك الفنون على الخرائط الفلسطينية .. في معرض "غاليري P21" لندن كانت الخريطة الأرضية الكبيرة التي رسمها المؤرخ ورسام الخرائط د. "سلمان أبو ستة"؛ مؤسس جمعية "أرض فلسطين". تُظهر الخريطة "فلسطين التاريخية" قبل عام النكبة 1948، مؤشرا عليها كافة الأسماء لمدنها وبلداتها وقراها الأصلية. وفي الطابق الأسفل من المعرض ظهر مصير العديد من تلك المناطق في عروض فيديو على شاشتين بعنوان "الخريطة المتحركة للنكبة" عام 2023، من تصميم المعمارية ومخططة المدن وفنانة الواقع الافتراضي "نسرين زاهدة" المقيمة في طوكيو.. تكمن القوة المُروّعة للفيلم في عرضه لمدى سرعة ووحشية التطهير العرقي الذي مارسته إسرائيل خلال ما يسمى "حرب الاستقلال"، وقد خصصت فيه نسرين.. "ثانية واحدة لكل مدينة أو بلدة أو قرية دُمِرَت وتهجّر سكانها على يد القوات الصهيونية" خلال النكبة..

يذكر الكتاب الجديد "تصور فلسطين: تاريخ الاستعمار والنضال من أجل التحرير" أعمال د. سلمان أبو ستة وغيره من أعضاء هيئة التأليف لكونهم مؤثرين في إصدار سلسلة "تصور فلسطين: العودة ممكنة"؛ التي يُوجه ملصقها الاهتمام إلى حقيقة أن.. "الأغلبية العظمى من المدن والقرى الفلسطينية التي دمرتها إسرائيل في فلسطين التاريخية لم تجرِ إعادة بنائها.."؛ وستكون جاهزة لعودة النازحين الفلسطينيين إليها والاستقرار فيها وفقا لقرار الأمم المتحدة برقم 194. لكن السلطات الصهيونية منعت عودة الفلسطينيين ودعت بدلا منهم اليهود من كافة أنحاء العالم للهجرة إلى الأرض المحتلة والحصول على المواطنة الإسرائيلية مباشرة. نتيجة للأخبار المتتابعة والدعاية ارتفع التوجه لاقتناء الفنون الفلسطينية، وهذا يعني أمرا حلوا وصعبا معا بالنسبة لمدير غاليري 21 الفلسطيني "يحيى زلوم"؛ فبالنسبة له كل عمل فني يُباع سيحرم الجمهور من الاطلاع عليه. التزم غاليري 21 منذ أكتوبر 2023 بعرض برنامج مستمر تقريبا للفن الفلسطيني والأحداث الجارية، إذ يسعى لإيصال نتاجات الفنانين وسكان غزة على وجه الخصوص إلى الجمهور العالمي. يصف زلوم مسار الغاليري بالتعامل مع.. "قضايا مواجهة الاستعمار؛ وهو مسعى نقدي يتضمن كشف الروايات الاستعمارية الراسخة، والاعتراف بالظلم التاريخي ((ضد الفلسطينيين))..."، بينما.. "يعمل على تقييم منظورات ثقافية متنوعة.. مع الالتزام بتصحيح أخطاء الماضي". يمضي زلوم متحدثا عن انهماكه في مجالي الفن ودعم فلسطين؛ أنه منذ أحداث أكتوبر عام 2023..: "حاولت قوى خارجية إخماد الأصوات الفلسطينية"، واعترف أن تنظيم فعاليات ومعارض للفن الفلسطيني كان أكثر صعوبة بالنسبة للمؤسسات التي تتعامل مع الجمهور؛ مقارنة بدور النشر التي تنتج كتبا عن غزة وفلسطين من دون انقطاع. فتلك الأخيرة لا يبدو أنها تواجه نفس المستوى من العداء السافر والانتقاد من الجماعات الداعمة للكيان الصهيوني. وفي وقت ينخفض فيه التمويل للفن في بريطانيا؛ كان منظور زلوم واضحا: "من وجهة نظري فإن إعطاء التفويض لحملة الأسهم والفنانين والقيمين على المعرض وحتى

هجرة، الفنان الفلسطيني "محمد الحاج"، عام 2021



البحث عن اليوتوبيا7-: الفنان الفلسطيني "نبيل عناني"، أكريليك على قماش، 2020

أعضاء مجلس إدارة الغاليري، يعني أنني أُقدم لهم دعما أكبر لإقامة المعارض؛ وهذا أفضل بكثير من قيامي بتنظيم المناسبات بصفتي فلسطينيا منفردا..".

فن الإنفوغرافيك وإنفوغراف الفن

تزامنا مع الاحتجاجات التي عمّت المؤسسات الثقافية والجامعات الأميركية ضد الحرب على غزة، ظهرت الحاجة لإيصال معلومات تخص القضية. هنا قدّم كتاب "إعادة تصوّر فلسطين" العديد من البوسترات وصفحات الانفوغراف التعليمية؛ بعدما اتخذ من مقولة الكاتب "هشام مطر" نقطة بداية: "مهما تكن الجذور اللغوية المتنوعة للكتابات، فكلها تتفق على وجود جانبين لطرح القضية؛ أحدهما توضيح القضية والآخر الاعتراض ((بتفنيد حجج الخصوم))... لذا يمكن للمرء أن يزعم أنه من أجل الاحتجاج عليه توضيح ماهية الشيء أولا". ويبدو أن كلماته تلك تنطبق خاصة على حالة الإلغاء المستمر الذي يواجهه الفن الفلسطيني من القوى الصهيونية المعادية.

تُغطي بوسترات الانفوغرافيك (وهي سهلة القراءة والفهم) القضايا الرئيسية التي تواجه فلسطين؛ من "استعمار المستوطنين" و"النكبة المستمرة" والبيئة؛ إلى الولايات المتحدة و"المشاركة بالتواطؤ" وغيرها. يعرض فصل "المسير في ظل الفصل العنصري" بعض نواحي المعاناة اليومية التي يواجهها الشعب الفلسطيني: أنظمة الطرق ومسارات الحافلات المنفصلة في الأرض المحتلة، والمقارنة بين منع الأميركان السود من استخدام الحافلات في أميركا خلال ستينيات القرن الماضي، والمنع من وسائل المواصلات اليوم للفلسطينيين، وحالات الولادة القسرية للفلسطينيات في نقاط التفتيش الإسرائيلية، والسيطرة على تغطية الهاتف في الأراضي المحتلة، إضافة للتحكم بالماء والكهرباء والعملة والنظام القانوني وتسجيل النفوس واستيراد وتصدير البضائع.. والأرض بالطبع؛ وهذه كلها تخضع لسيطرة دولة صهيونية متعصبة.. ويشير منظمو المعرض إلى أن عرض تلك الأمثلة يمثل ما يصفه "أدوارد سعيد" بأنه.. "قراءة الصهيونية من الأسفل"؛ أي بمعنى: "من وجهة نظر ضحاياها..".

في الكتاب هناك خرائط قديمة وأخرى جديدة.. "فلسطين تنكمش، إسرائيل تتوسع"؛ تغطي سنوات 1918 - 2017. يُعرض هنا تكاثُر المستوطنات الصهيونية غير الشرعية في الضفة الغربية اليوم؛ وتمثيل الأراضي الفلسطينية بلون فيروزي تتجاوز عليه التعديات الإسرائيلية باللون الأسود. يتزامن الاستحواذ على الأراضي الفلسطينية مع العنف؛ ومن هنا جاء مُلصق: "تصاعُد عنف المستوطنين الصهاينة في الضفة الغربية المحتلة"، ليكشف زيادة الاعتداءات بنحو 196 بالمئة منذ عام 2017؛ مع إدراج أعداد الفلسطينيين المتضررين والأشجار المُقتلعة والمواشي المسروقة أو المقتولة أو المتضررة، والسيارات المُدمّرة.. ولا شك أن تلك البيانات ارتفعت عام 2024. ملصقات الانفوغراف تلك تذكيرٌ جذري بأن الإبادة الجماعية جزء لا يتجزأ من الاستعمار الاستيطاني. والأكثر وضوحا صارخا هنا كان توثيق وتمثيل التصريحات العنصرية للمسؤولين الصهاينة عن طريق ملصق "الهيمنة المقصودة"؛ (ويتضمن مقولات لنتنياهو منذ عام 2020 وشارون منذ عام 2000). وهناك ملصقات أخرى تضم تصريحاتٍ لمسؤولين صهاينة تزيح الستار عن الفكر الحقيقي الكامن وراء الاعتداء على غزة.

التجويع سياسة رسمية صهيونية

حتى جذور السياسة الصهيونية الحثيثة للتضييق على دخول الأغذية إلى فلسطينيي غزة جرى توثيقها بوضوح في سلسلة من ملصقات الإنفوغراف منذ عام 2018.. حمل أحدها المعلومات التالية: "وفقا لإسرائيل يحتاج الفلسطينيون 43 بالمئة من منتجات الألبان أقل و19 بالمئة من اللحوم أقل و37 بالمئة من الفواكه والخضروات أقل من الإسرائيليين.. وتعاني 40 بالمئة من العوائل الغزّية انعداما حادا للأمن الغذائي بسبب الحصار الإسرائيلي". وصل الانحدار من التضييق على وصول إمدادات الغذاء وتفعيل المجاعة إلى أقصى حد عام 2023؛ كما ظهر في ملصق "مُحاصرون"؛ وجاء فيه: "وصل أقل من اثنين بالمئة فقط من الأغذية المعتادة إلى غزة"؛ ولا ريب أن هذا أقل مما يوجد فعليا لدى الذين ما زالوا مُحاصرين هناك. ووفقا للتقارير الإخبارية فقد قام الغزّيون المحاصرون بتناول أوراق التوت البري والخبيزة البرية وغيرها لدفع الجوع.

يشرح الملحق الموجود في كتاب "تصوّر فلسطين" التفكير المفاهيمي والصور التي تكمن وراء الرسوم البيانية التوضيحية للمجموعة؛ بعد بحثٍ تمهيدي.. "لتوضيح الرسالة والأهداف وتأطير العرض البصري..". بعد عامٍ من بدء الحرب وتوسعها إلى لبنان ومناطق أخرى، لم يكن تقديم مثل تلك النتاجات الفنية (مثل "تصور فلسطين") أكثر وضوحا وصراحة مما مضى.. تلك التجارب الأصلية يمكن أن نراها ونشعر بها ونسمعها في معارض مماثلة عن فلسطين؛ لكن الإنسان الاعتيادي؛ سواء كان فنانا أو كاتبا؛ المُعارض للإبادة الجماعية في غزة، يجري إسكاته وأحيانا طرده من عمله.. ويبقى السؤال عن كيفية كسر حواجز الإعلام المعادي والمراقبة والخوف وإيصال الحقيقة إلى العالم..

• *عن موقع "المركز - "The Markaz review"*

رسومات أطفال من قلب حصار غزة، غاليري 21 بلندن

أراضي الفلسطينيين (باللون الفيروزي) تتقلص أمام الزحف الاستيطاني الصهيوني (بالأسود)

جيرار دو نيرفال
أو كتابة الجنون

أفرز الأدب العالمي أسماءً لمعت ضمن زمرة من وُصفوا لاحقاً بالمنبوذين أو الملاعين. إما لسلوكٍ غريبٍ عُرفوا به، أو لجرأة في الإبداع أبدوها تُخالف السائد والمعروف، أو لاختراق قاموا به لكل التوافقات المجتمعيَّة المُتبعة. لكنْ في جميع الأحوال، هم يلتقون في كون الكتابة تملَّكتهم بقوة، فأرسوها بالتالي كشيءٍ فرديٍ ينطلقُ من ذواتهم كمالكين لها، وتمتحُ قوة إجرائها، وعنف إيحائها، وصدى تجددها الدائم لاختراق حواجز العالم، والتواصل الحميمي مع الآخر العصي في كل الحالات من دون روابط مسالمة أو تواطؤات مسلَّمة. وغالباً ما يكون الثمن لأداء ضريبة هذا النوع من الكتابة هو الذات نفسها، سجناً، تعذيباً أو موتاً.

فاوست الذي باع روحه للشيطان

انتحار الشاعر.. لوحة لجوستاف دوريه

مبارك حسني

خيال يصنع الواقع

جيرار دو نيرفال (1808 - 1855)، الكاتب الفرنسي المنتمي لقرن الأدب الذهبي الذي هو القرن التاسع عشر، أحد هؤلاء الملاعين الكبار اللامعين. كانت الكتابةُ لديه كما عند هؤلاء القمم الإبداعيَّة التي شاركته القدَر الحتمي ذاته لصيقةٌ بالذات لا تنفصل عنها بتاتاً. في حالته عرفتْ ذاته اختباراً قصياً شقياً جزَّأها إلى نصفين متداخلين ومنفصلين في آنٍ واحد. لأنَّه عاش تجربة المرور إلى الجنون وفصْلها في الكتابة.

الجنون حيث تمَّ لديه التماهي بين العيش في حالة الحلم والعيش في حالة الواقع. أو بتعبيره الخاص العيش في حالة "بين اليقظة والنوم" حيث ينعدم الإحساس بتوالي الزمن، وحيث الاتصال المكاني لا يعترضه أي عائق "عادي"، وحيث يمكن أنْ يحضر الأشخاص الغائبون، وتتجلى الأمكنة، أيَّة أمكنة عند الطلب. وهذا مع كامل الإحساس بالتواجد في زمنٍ واقعي. ولقد حكى هذه التجربة الفريدة من نوعها بوعيٍ غير واعٍ - إنْ جاز التعبير - في روايته القصيرة الرائعة "أوريليا" وبدقة لا متناهية. وتدلُّ على ذلك بداية هذا العمل الرائق والمرعب حيث يقول: "الحلم حياةٌ ثانية. وليس بدون رعشة استطعتُ اختراق هذه الأبواب العاجيَّة أو القرينة التي تفصلنا عن العالم اللامرئي. إنَّ اللحظات الأولى للنوم هي صورة للموت (...) ولا نستطيع بدقة تحديد اللحظة التي تبدأ فيها الأنا بإتمام عمل الوجود "الحياة" في هيئة شكل آخر".

تبدو هاته الكلمات الآن لدارسي الأدب وللعشاق مفتاحاً لعالمٍ حميمي خاصٍ لم يُقدَّر للأدب أنْ يجاريه من قبل أو يدلف إليه. وهكذا صار مُتاحاً بفضل دونيرفال وجنونه أنْ نقرأ نصَّاً أدبياً من الروائع كتب تحت تأثير الجنون. جنون يملي كتابته وكلماته بتقطُّعٍ يترادف مع لحظات الوضوح والشعور "العادي". تصير الكتابة آنذاك توازناً بين الانسياب الخارق للبوح، وضغط الكلمات الشعريَّة المتفردة التي تتوق إلى الانفلات. الشيء الذي يجعل المكتوب يجاور حبكته. يقول جان جيرودو الكاتب الفرنسي المعروف في هذا الشأن: "إنَّ أوريليا هي قمة دروس الشعر".

جيرار دو نيرفال

حكاية أوريليا

ولنص "أوريليا" حكاية أغرب كأنَّما لتعلن عن غرابتها. فلقد وُجد أوراقاً مخطوطةً في ملابس الشاعر بعد موته عندما جاء أصدقاؤه للتحقق من جثته. كان نصَّاً تائهاً منسياً مُضمخاً بروح القسوة دبَّجه الكاتب في فترة عصيبة من المرض والفوران الإبداعي المحموم.

وأوريليا هذه اسم امرأة أحبَّها الشاعر ثم افتقدها، وبعد ذلك التقى بها مراراً. إلا أنه في الأخير لا يمكن التأكد من حقيقة هذه اللقاءات. فلم يعد بالإمكان التحقق من حدوثها فعلاً، أو هل تمَّ تخيلها من طرفه.

ما يوجد بالفعل - وبشكلٍ أكيد - هو النص فقط، أي الكتابة، فهي تتدخل هنا لتُنظِّم ما قبل النصّ وما بعده، وتسمو به إلى مدارج عليا محتفظةً بكل السرّ الذي جعله موجوداً ومقروءاً الآن. وبالتالي لم يعد مجدياً معرفة الأصل الحقيقي لما كتَبَ. والجميل أنَّ ما حام حول ظروف النص يترك في ذهن القارئ أثراً هفيفاً من الحيرة ومن الإعجاب ومن التوتر أيضاً. لأنَّها في كُنهها هبوطٌ إلى الجحيم وجد تعبيره كتابةً في أواخر حياة الشاعر وفي ذروة أزمة الجنون وفترات العلاج، حيث تتكاثف الرؤى والأخيلة الغريبة بتسارعٍ وإيقاعٍ لا يمكن معرفتهما إلا بالمعايشة. وقد كتبَ لحظتها لطبيبه: "أرسل لك صفحات تُضاف للأخريات التي أعطيتك بالأمس. سأستمر في هذه السلسلة من الأحلام إذا شئت". "أوريليا" أحلام نظمها القلم بإيقاعٍ خاص، وتعاقدُ فقراتٍ باهر، رغم لاواقعيَّة الأحداث، ورغم انهزام صاحبها أمام العيش العادي.

أثر فاوست، أثر العرب

يجب القول بأنَّه وقبل أنْ يصلَ جيرار دونيرفال إلى فترة كتابة هذه القصة الفريدة، كان اجتاز مراحل حياةٍ متوترة. وسواء عدّت هذه الحياةُ خائبةً، أو العكس حين لا يمكن اعتبار سوى ما آلت إليه إبداعياً، فقد تضمنت في كل محطة منها علامةً موحية تُفضي إلى المصير المأساوي الأخير. فليس غريباً بالقياس إلى ذلك أنْ يكون من أوائل من ترجموا رواية الألماني "غوته" العظيمة "فاوست"، وتقديمها إلى القارئ الفرنسي آنذاك. ألم يبع البطلُ العالمُ "فاوست" روحه للشيطان ليستكمل منيته الدفينة الأخيرة بعد أنْ حصل على كل ما كان يتمناه. ولقد حقق الترجمة وعمره حينها ثماني عشرة سنة فقط.

وبعد ذلك حدث أنْ عشق ممثلة سيلاحقها زمناً برسائله المشحونة الملتهبة أحياناً، والخانعة المؤنبة أحياناً أخرى، ومكتوبة بأسلوبٍ ومضامين غير عاديَّة لا يمكن إلا أنْ تزعزع قارئتها المحدودة المعرفة.

كما أنه سيقوم بزيارة مهمَّة ستشكل فتحاً آخر في عالمه المتوتر أصلاً. إنَّها زيارته للشرق العربي، لمصر وفلسطين والقسطنطينيَّة تحديداً، والتي ستغير حياته في العمق كما لو اكتشف السرَّ الأول.

هذا فضلاً عن قراءاته المتنوعة والكثيرة في الرحلات والتاريخ والديانات والفلكيات وتفاسير التوراة. قراءات تتميز بموضوعاتها البعيدة عن حاضره ومعيشه".. ما قد يجعل حكيماً يصاب بالجنون. أتمنى أنْ أجدَ فيها ما يجعل مجنوناً حكيماً" كما سبق أنْ قال هو بنفسه.

من هنا بدأ، ومن هذه السفريات في الأرض، وفي الكتب، وفي العواطف، امتح دو نيرفال روائعه وفي قمتها "أوريليا" المحكمة الكتابة والجنون، والمكتوبة لامرأة هي كل النساء اللائي تعرف عليهن، واللائي قرأ عنهنَّ، واللائي سيجعلن من حياته ظلاً طويلاً من الأيام والليالي، من الأوهام والخيالات التي ليس في مقدور إنسان سويّ أنْ يتحملها من دون ضريبة قاسية.

توفي جيرار دو نيرفال قبل عمره الخمسين. وُجد ذات صباح ثلجي صقيعي مشنوقاً أمام باب منزله. شنق نفسه بنفسه ملقياً على حياته بهذه النهاية المأساويَّة صفحةً من السر الأكبر لا يفتأ "النرفاليون" يفكون طلاسمها المستغلقة من خلال الأوراق التي ترك.

"نجمتي الوحيدة ماتت / وفرَسي المزوق يحمل شمس الحزن السوداء".

سامانثا هارفي تروي رحلتها الأدبيَّة إلى الفضاء

«هشاشة الأرض» العمل الفائز بجائزة «بوكر» 2024

إعداد: وسام الفرطوسي

سامنثا هارفي

كانت جائزة بوكر الأدبيَّة البريطانيَّة هذا العام من نصيب رواية "أوربيتال" (Orbital) للكاتبة سامانثا هارفي، والتي تتناول قصة ستة رواد فضاء يراقبون الأرض من محطة الفضاء الدوليَّة.

ويتمحور الكتاب حول تفاصيل يومٍ بمضيه روّاد فضاء من اليابان وروسيا والولايات المتحدة وبريطانيا وإيطاليا في محطة الفضاء الدوليَّة، وهم يراقبون الأرض، ويتحدثون عن موضوعات الحداد والرغبة وأزمة المناخ.

وهارفي هي أول كاتبة أنثى تفوز بالجائزة، منذ 2019، العام الذي فازت فيه الكنديَّة مارغريت أتوود، والبريطانيَّة برناردين إيفاريستو مناصفة.

وقالت هارفي عند تسلّمها الجائزة: "لم أكن أتوقع الفوز"، وأهدت هذه المكافأة إلى "كل من يتحدث لصالح الأرض لا ضدها، ولصالح كرامة البشر الآخرين والحياة الأخرى لا ضدّهما، ولجميع البشر الذين يتحدثون لصالح السلام ويدعون إليه ويعملون من أجله".

تُعدّ رواية "أوربيتال"، الممتدة على 136 صفحة فقط، ثاني أقصر رواية تفوز بالجائزة، والأولى التي تدور أحداثها في الفضاء، بحسب "بوكر برايز فاونديشن" التي تمنح الجائزة.

وهذه الرواية الخامسة لهارفي، البالغة 49 عامًا، والتي تفوز بعد 15 عامًا من إدراج كتابها الأول "ذي ويلدرنس" في اللائحة الطويلة لجائزة بوكر.

ووصف رئيس لجنة التحكيم إدموند دي وال، "أوربيتال"، بأنه "كتاب عن عالم جريح"، موضوعه "الجميع ولا أحد". وأضاف: "بلغتها الغنائيَّة وأسلوبها، تجعل هارفي عالمنا غريبًا وجديدًا لنا".

وقالت هارفي، في مقابلة مع منظمي الجائزة، بعد إدراج روايتها في لائحة بوكر الطويلة: "أردتُ أن أكتب عن احتلالنا البشري للمدار الأرضي المنخفض خلال ربع القرن الأخير، ليس بأسلوب خيال علمي، بل بواقعيَّة". وأضافت: "هل يمكنني استحضار جمال نقطة المراقبة هذه بعناية؟ هل يمكنني الكتابة عن الدهشة؟ (...) هذه كانت التحديات التي وضعتها لنفسي".

وتنافست هارفي مع رايتشل كوشنر عن "كريبشن لايك"، وآن مايكلز عن "هيلد"، ويائيل فان دير فودن عن "ذي سايفكيب"، وشارلوت وود عن "ستون يارد ديفوشنال"، وبيرسيفال إيفريت مع روايته "جيمس".

يروي هذا الكتاب، المفعم بالشاعريَّة والتأملات، ما يدور خلال يوم كامل على متن محطة الفضاء الدوليَّة، على إيقاع ظواهر الشفق الست عشرة التي يرصدها رواد الفضاء أثناء دورانهم حول الأرض.

وإذ تقول إنها لا تزال في حال من "البهجة" و"عدم التصديق"، توضح سامنثا هارفي أن "هذا الاختيار قد يبدو غريباً بعض الشيء لأنني لم أكن أعرف شيئاً عن الفضاء، رغم أنه كان يثير اهتمامي دائماً".

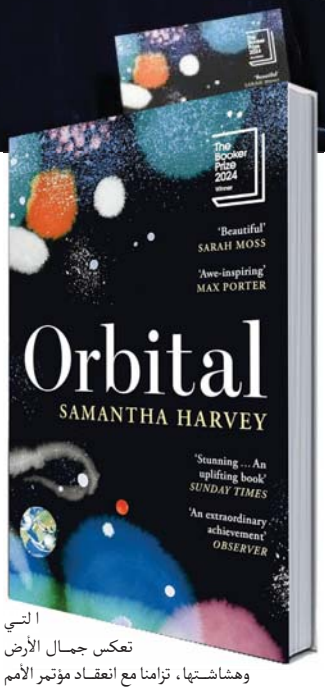
لكن الروائيَّة البالغة 49 عاماً، لم تشعر بالحاجة إلى التفاعل مع رواد فضاء، وبدلاً من ذلك انغمست في كتاباتهم "الجذابة جداً" في أحيان كثيرة عن الفضاء، كما أجرت أبحاثا مكثفة.

وقد استلهمت بصورة رئيسيَّة من البث الحي بالفيديو من محطة الفضاء الدوليَّة، والذي يمزج بين مناظر الأرض وتفاصيل يوميات شاغلي المحطة خلال قيامهم بمهامهم.

وتقول هارفي إنَّ هذا البث المباشر "يسمح بالسفر مع رواد الفضاء حول مدار الأرض، وهذا ما فعلته لسنوات: السفر كل يوم".

وتضيف "أعتقد أن هذه الرواية تدور حول الأرض أكثر من الفضاء"، وقد "سمحت لي بالكتابة عن الزمن والاضطراب وتجربة الزمن الغريبة، التي شغلتني في كل رواياتي" منذ أول رواية بعنوان "ذي ويلدرنس" الصادرة عام 2009.

وقد توجت لجنة تحكيم جائزة بوكر هذه الرواية الحزينة



ا لتي تعكس جمال الأرض وهشاشتها، تزامنا مع انعقاد مؤتمر الأمم المتحدة للمناخ "كوب29"، وبعد أيام قليلة من إعادة انتخاب دونالد ترامب المعروف بمواقفه المشككة بتغير المناخ، لرئاسة الولايات المتحدة.

ومع ذلك، تقول سامانثا هارفي إنها كتبت "أوربيتال" بهدف وحيد يتمثل في إنجاز عمل "يمكن تصوّره بصريًا"، مع إدراكها أن التساؤلات حول تغير المناخ ستُطرح بشكل طبيعي، مثل مسألة الحفاظ على الفضاء.

وتضيف "نحن نستغله وندمره بالطريقة عينها التي استغلّينا بها هذا الكوكب ودمرناه"، داعيَة إلى "التحرك" في هذا الصدد.

وتوضح "مسؤوليتي جماليَّة (...) لو كان لهذا الكتاب تأثير إيجابي من شأنه أن يسهم في التغيير، سأكون سعيدة للغاية، لكنني أعتقد أن هذا الأمر ليس في يدي".

عندما أكملت المؤلفة رواية "أوربيتال"، التي كتبت جزئياً أثناء فترات الإغلاق خلال الجائحة، لم يكن الغزو الروسي لأوكرانيا قد حدث بعد.

لكنْ "كان من الواضح بالفعل أن مشروع السلام هذا المتمثل في محطة الفضاء الدوليَّة، والذي يجمع رواد فضاء من روسيا والولايات المتحدة وأوروبا، "أصبح مقيّدا أكثر فأكثر".

وتتابع قائلة "نعلم أن محطة الفضاء الدوليَّة ستخرج من الخدمة في غضون سنوات قليلة (...) ولدي شعور بأنّ هناك شيئاً مؤثراً للغاية في حقيقة أنَّ هذا الرمز الجميل للسلام والتعاون بعد الحرب الباردة آخذ في الانهيار".

وتجهل الكاتبة الإنكليزيَّة، المنهمكة بالفعل في كتابة روايتها التالية، التأثير الذي ستُحدثه جائزة بوكر التي تضمن للفائزين بها شهرة عالميَّة مرادفة للنجاح في المبيعات.

وتشدد على أن "هذه الجائزة تشكل التكريس الأكبر لأي مسيرة أو عمل لشخص ما. أريد أن أستمد منها كل ما أمكن من ثقة وشجاعة"، من دون السماح لأي شكل من أشكال "الضغط الخارجي".

وتضمنت الرواية لمحات نقدية حول التلوث والتغير المناخي، كإشارة الراوية إلى التأثيرات السلبية لظواهر مثل "المد الأحمر" الناتج عن التلوث في المحيط الأطلسي.

وفي ما يتعلق بتأثير الرواية على القراء، أكد موقع "الغارديان" أن التجربة القرائية لـ"أوربيتال" قد تتطلب تفرغًا كاملًا وتركيزًا عميقًا من القارئ للاستمتاع بالتفاصيل الدقيقة واللغة الأدبية المكثفة.

وينصح النقاد بأن تُقرأ الرواية في جلسة واحدة لإبراز دقتها وجماليتها، حيث تمثل كل كلمة وكل مشهد جزءًا من لوحة شاملة تجسد الهموم البيئية وتدفع القراء للتفكر في مسؤوليتهم نحو الكوكب.

في المجمل، يمكن القول إن أوربيتال ليست مجرد رواية عن الحياة في الفضاء، بل هي تأمل أدبي عميق حول مستقبل الأرض وحتمية التغيير البيئي، ما يجعلها إضافة قيمة للأدب الحديث الذي يعبر عن قضايا البيئة ويدعو إلى مواجهة تحدياتها بمسؤولية ووعي.

فلسفة الترند
Trend philosophy
دوافع الشهرة بتقنيات التشهير

عبد الغفار العطوي

(Trend) مصطلح اقتحم عالمنا الافتراضي في فضاءات منصات التواصل الاجتماعي والعوالم الإلكترونيّة الإعلاميّة والثقافيّة منذ وقتٍ قريبٍ جداً. ويوضح كتاب "الطوفان الرقمي: كيف يؤثر على حياتنا وحريتنا وسعادتنا؟" لهال ايلسون وهاري لويس وكين ليدين، كيف غيّرَ من وضعنا وحياتنا اليوميّة الروتينيّة الهادئة باتجاه صخبٍ جعلها أكثر وقعاً وأسرع تطوراً - أي بإيقاع يتناغم مع تحولات العصر- الأمر الذي خلق فرصاً جيدة لتكوين المجتمعات المغلقة بأنماطٍ معينة من التشارك والتعاون، والذي عُرف بالجمهور كما في كتاب "الجمهور.. التسويق في عالم رقمي" لجيفري كيه روزز.

وبموجب فلسفة الجمهور الرقمي، أسهم مجتمع المعرفة في محو كل واقعٍ ماديٍ، وإبداله بفضاءٍ مفترضٍ عبر مراهانات الجمهور المتخصص على وفق رغبات، كما بيّنها كتاب "الإنسان الرقمي والحضارة القادمة" لدانيال كوهين.

لهذا نحن نعرّفُ (الترند) بأنّه الحدث الذي تحظى موضوعاته باهتمامٍ كبيرٍ من قبل الناس، فهو لافتٌ للنظر وسريعُ التحقق والانتشار والاستجابة من قبل الجماهير، ويسري كالنار في الهشيم عبر مدة زمنيّة محددة ومعينة.

وفي الآونة الأخيرة صار (الترند) يشغل (السوشيال ميديا) بشكلٍ دائمٍ، وملفتٍ للعيان، وهو أيضاً يمثل اتجاهاً معيناً في تحرك الأسعار من حيث الارتفاع والهبوط، كما ويمكن تقييمه في سلوكه المتذبذب عبر إجراء التحليل الفني. وتعدُّ العمليّة التي تجري فيها تقييم (الترند) بالمزايدة على دوافع الشهرة التي يدفع بها الجمهور الرقمي نحو الاحتكام إلى شيوعه كدالٍ على انتشار الشيء المطلوب وصولاً نحو ذروة (الترند).

وهذا الأسلوب المبني على فكرة الإشهار هو ما يجعل لهذا الفعل فلسفة تبرر: لمَ يميل الجمهور الرقمي إلى المزاحمة في عمليّة التسوق والتسويق؟

في كتاب "فلسفة الأشياء الصغيرة" لفتحي المسكيني، نجد كيف تحولت الفلسفة من الخوض في المشكلات الفلسفيّة الكبيرة مثل "الوجود والعالم" نحو مشكلاتٍ صغيرة استدعاها العصر، مثل "العيش وسط المشكلات اليوميّة الراهنة في مزاحمات ثقافيّة واجتماعيّة واقتصاديّة" بعيدة عن كبرى القضايا الوجوديّة التي لم تعد تشغل الإنسان في عالمه اليومي الرقمي.

وفلسفة (الترند) التي توحي لنا بأنها عبارة عن مقايضة لجملة من دوافع الشهرة التي تطلب إظهارها عبر تقنيات تشهير تؤدي لنوعٍ من الفضائحيّة المقبولة في عرف الجمهور الرقمي الذي عادة ما يتبنى أخلاقيات عولمة ذرائعيّة تفرض نمطاً من المقايضة القائمة على عدم الاختلاف الكيفي بين الشهرة والتشهير.. فالمهم هنا هو أنْ تلقى المقايضة رضا الجمهور ولو كان الأمر كذباً وبهتاناً.

إنَّ فلسفة (الترند) لن تستنفد خزين المراهنات المعتمدة على أخلاقيات التسوق، ومنح العالم الرقمي بروباغاندا عريضة في نطاق المرئيات التسويقيّة والتعاملات الإشهاريّة التي تصور ثقافة الشهرة ودوافعها الإنسانيّة، فحسب، إنّها عبارة عن نماذج أو عينات في مجتمع المعرفة، فالمجتمعات الرقميّة تتحول نحو مجتمع المعلوماتيّة وفقاً لكتاب "تأثير الثورة الصناعيّة الرابعة على الأمن القومي" لإيهاب خليفة، والذي يعتمد على فلسفة (الترند) في حسابات الربح والخسارة عبر تشكيل ثقافة التشهير التي تدارُ عبر تقنياتٍ معينة تتبع سحابة الانفجار الرقمي. وهذه التقنيات عادة ما تعتمد على أشخاصٍ محترفين ومهنيين، إلا أنهم بارعون في تحويل دوافع الشهرة إلى تقنيات التشهير.

في حقبة الانفجار الرقمي، يتسارع في ظله كل الشيء نحو الإنفلات من حيز الشهرة قاصداً بؤر التشهير. وفي الطوفان الرقمي لا حدود للعالم الذي تغير بغتة، فكل شيء مسجلٌ تقريباً على جهاز الكومبيوتر يقبع في مكانٍ ما، ويتحرك من ضمن مجالات رقميّة تشرف على إدارته. كأنما هو عالمٌ خُلِقَ منذ زمنٍ بعيدٍ على وفق حملة افتراضيّة يقومُ بها جملة من زبانيّة الانترنت الذين يقودون الكون الرقمي نحو مدياتٍ مجهولة، حتى بتنا نرى العالم الافتراضي هو ذاته العالم الواقعي من دون منازع. فمقولة نيتشه في أنَّ (الحقيقة هي جملة تأويلات لا غير)، ومقولة جان بوديار (ألا حقيقة للواقع، إلا بالافتراض)، ومقولة البرت آينشتاين (إننا نعيش في عوالم موازية) حيث التنقل ممكن وجائز تحققت في ظل الانفجار الرقمي وأحجياته.

هذه الفوضى الرقميّة هي التي رحنا ندركها، ونقطن في مجاهلها، ليأتي معيار (الترند) كي يخلط الأوراق، حيث تجيء دوافع الشهرة بثياب التشهير، ولكنْ كيف؟

ثمة محددات مثبتة في العالم الرقمي توضح في مقدمتها أنّنا مقبلون على بناء حضارة قادمة لا تصنعها الحكومات أو الدول، بل تكون السيادة المطلقة للذكاء الاصطناعي، إذ تقوم المؤسسات بالاعتماد عليه، وتخضع تلك الحضارة لفلسفة (الترند) بما يتوافق مع مزاج الإنسان المراهن على وجوده في تصوراته الافتراضيّة. ومن هذه المحددات ظهور القادة الجدد، الذين لهم منظورهم الخاص في مسألة تنظيم العلاقات بين الجماهير (في عصر الترند لا حياة للفرد، ولا وجود له خارج نطاق الجمهور). هؤلاء القادة هم جماعات من الروبوتات. وعد إيلون ماسك الأميركي، أنّه في العام 2030 سيكون هناك ملايين الروبوتات تعيش بيننا تحلُّ محلَّ صانعي المحتوى من البشر من "التيك توكر، واليوتيوبر، والبلوغر" الخ.. في غزوٍ رهيبٍ لعالم وسائل التواصل الاجتماعي. وعليه سيعتمد العالم الرقمي على مفهوم المقايضة في السلع، لتسقط ثقافة العملات بأنواعها الورقيّة والمعدنيّة، لتنتعش العملات الرقميّة. إذاً عالم (الترند) هو عالمٌ مدمرٌ للعقل البشري، ومقيدٌ له في حركاته الإبداعيّة الخلاقة، وهو كذلك مخرب للمجتمعات التقليديّة، ومشجعٌ للأخلاق الذرائعيّة، لكنه ممتعٌ جداً في خلق الرفاهيّة، فالعالم الترندي (نسبة للترند) سيهتمُ بخلق رفاهيّة الجمهور الرقمي، ولتجد أنَّ عالم الروبوت قد أخذ في استعمار عالم الجمهور، وحطم الجانب العقلي والجسدي (للفرد النادر الوجود الآيل للانمحاء والمحو) ومحددات العصر الرقمي بعد كل ذلك تبذل قصارى جهدها لمحو ثقافة الإنسان الأخلاقيّة، ليبقى ما يشبه أخلاق كانط (1724 - 1804) الفيلسوف الألماني الذي أقرَّ بأخلاق الواجب، سوى أنَّ فلسفة (الترند) التي تعتمد في شكلها الأداتي وتوجهاتها الذرائعيّة على فلسفة وليم جيمس "البراغماتيّة" تعطي مبرراتها في ألا فرق بين منال الشهرة بطرق التشهير، لأنَّ فلسفة (الترند) تسوغ للجمهور ما يود تحقيقه، وإنْ كانت فكرة التشهير بعرفنا نحن الأفراد غير الخاضعين لفلسفة (الترند) منافية للأخلاق الشرعيّة، يغض جمهور (الترند) الرقمي لما نعدّه فضائح، ما دامت تلك الفضائح تهدف لغاية أساسها الشهرة، ففلسفة (الترند) هي في الأساس خلقت لجعل العالم الرقمي لا ينسلخ عن حضارة مقبلة قذرة بلا أخلاق، ولا معيار إنسانياً سليماً.

بين الواقعيَّة الساخرة والتأمل الفلسفي

الأخرس في مواجهة أوجاع العراق

يُعَد محمد غازي الأخرس أحد أبرز الأصوات الأدبية العراقية التي برزت بعد عام 2003، حيث استطاع بأسلوبه المميز أن يجمع بين العمق الفكري والجاذبية السردية. يضع الأخرس قضايا الفئات المهمَّشة في قلب اهتماماته، ليمنحها صوتاً إنسانياً بعيداً عن السطحية أو التبسيط.

جاسم الحلفي

يعكس الأخرس في كتاباته فهماً عميقاً لتحوّلات المجتمع العراقي وصراعاته، مستخدماً الكتابة كأداة للتعبير عن آمال ومعاناة العراقيين، وكوسيلة للتغيير وبناء الوعي المجتمعي. ما يميزه هو قدرته على المزج بين التحليل الجدلي والإبداع الأدبي، ليقدم نصوصاً ثريّة بالإشارات الثقافية وقادرة على إثارة الأسئلة في ذهن القارئ. إنه نموذج للمثقف الذي يجمع بين الالتزام الإنساني والإبداع الأدبي، ليصنع من كلماته أداة للتغيير والتنوير.

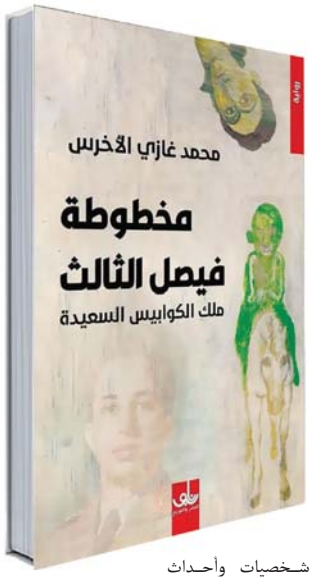
وجدت في روايته الأخيرة (مخطوطة فيصل الثالث: ملك الكوابيس السعيدة) امتداداً لتميُّز الأخرس في السرد والتناول الفكري العميق. ما إن حصلت عليها في مهرجان "أنا عراقي أنا أقرأ" موقَّعةً بإهدائه الشخصي، حتى بدأت أبحر في صفحاتها بشغف ودقّة، مستمتعاً بكل تفصيلها.

لم تكن الرواية مجرد نصّ أدبي عادي، بل بدت وكأنها نافذة مفتوحة على عوالم متخيَّلة تجمع بين الواقع والخيال، بين الحلم والكابوس. شخصية فيصل الثالث، جاءت كرمز مليء بالتناقضات، تنقل القارئ إلى عوالم من التساؤلات حول مصير المجتمع والآمال المجهضة.

كتب محمد غازي الأخرس في التمهيد للرواية:

(على الرغم من أن كثيراً من الشخصيات الواردة في هذه الرواية حقيقية، وبعض الأحداث التي قامت بها أو شاركت فيها هي من ضمن الحقائق المعروضة في التاريخ، فإن أحداثاً أخرى متضافرة معها هي من بنات الخيال، والنسيج العام للرواية خيالي ولا يهدف لتوثيق حقائق تاريخية).

هذا التمهيد يعكس وعي الكاتب العميق بمسؤولية التعامل مع التاريخ كمادة خام، تُعاد صياغتها لتخدم أهدافاً فكرية وفنية تتجاوز السرد التقليدي. ويضعنا في سياق الرواية وأبعادها الأدبية انطلاقاً من وقائع تاريخية تسعى لفتح آفاق جديدة للتفكير. وبمزجه بين



شخصيات وأحداث حقيقية وبين خيال أدبي مبتكر، خلق نسيجاً سردياً غنياً. هذا المزيج يُبرز قدرة الأخرس على إعادة تشكيل التاريخ بمرونة أدبية، مما يمنح الرواية طابعاً استثنائياً، يُشرك القارئ في عملية تحليلية تتجاوز مجرد القراءة إلى التأمل والتساؤل. ويدفع به إلى خوض تجربة فكرية تطرح رؤية جديدة للتاريخ والحاضر، بأسلوب يجمع بين العمق والبساطة.

وهكذا كان التمهيد دافعاً لي أيضاً لقراءة الرواية بمنتهى الدقة والانتباه. شعرت وكأنني أخوض تجربة استقصائية بين صفحاتها، محاولاً التمييز بين الوقائع التاريخية التي أعاد الكاتب صياغتها بأسلوب روائي محكم، وبين العناصر الفنتازية التي أضفت على الرواية بُعداً أدبياً مميزاً.

نجحت الرواية في جذب انتباهي من اللحظة الأولى، إذ جعلتني أتساءل مع كل صفحة: أيٌّ من هذه الأحداث حقيقي؟ وأيٌّ منها نتاج خيال الكاتب؟ هذا التداخل الذكي بين الحقيقة والخيال جعل من الرواية تجربة ممتعة ومثيرة للتفكير، حيث كان كل مشهد يضعني أمام تحدٍّ جديد لفهم النص من زوايا متعددة. بدت الرواية كأنها "لعبة سردية ذكية"، تجعل القارئ ينساق وراء النص في رحلة تحليلية ممتعة، تبدأ من يوم 14 حزيران عام 1915، يوم ولادة (هوش الله بأرض الله) وهي بداية الحبكة الروائية ووصولاً إلى يوم 14 تموز 1958 يوم استباحة قصر الرحاب، وقبله يوم الأحد الموافق 13 تموز 1958 تاريخ كتابة آخر سطر في الرسالة.

وجدت نفسي أثناء القراءة، أتساءل باستمرار: عن الواقعية والابتكار، إذ وضعتني كل صفحة أمام تحدٍّ جديد للتمييز بين ما هو موثق تاريخياً وما هو مضاف كابتكار فني. ما أثار اهتمامي بشكل خاص هو قدرة الكاتب على جعل الوقائع التاريخية نابضة بالحياة بأسلوب أدبي مشوّق. هذه المزاوجة بين الحقيقة والخيال أضحت فرصة ثمينة للتأمل في معنى التاريخ نفسه: هل التاريخ مجرد تسجيل للأحداث؟ أم أنه نصٌّ مفتوح يمكن إعادة تفسيره بطرق لا نهائية؟ توقفت كثيراً عند التفاصيل بعين الباحث المدقق، محاولاً امتحان دقّتها واستكشاف مدى التزام الكاتب بالحقائق، مع أنَّ النصَّ يحمل بعداً خيالياً. عندما ذكر الكاتب أن عدد نبضات قلب الحصان لا يتجاوز 45 نبضة في الدقيقة، دفعني فضولي للتحقق من المعلومة وتيقَّنت من دقّتها. ثم جاءت أسماء المدن والمقاطعات الإنجليزية مما دفعني للتأكد من هذه المواقع، ووجدت كل التفاصيل متوافقة مع الواقع.

لم أهمل أشارته إلى أن 13 تموز 1958 كان يوم الأحد، فقد راجعت الروزنامة، وتأكدت من صحة هذه المعلومة. هذه الدقَّة في التفاصيل الزمنية والتاريخية تعكس حرص الكاتب الشديد على تقديم عمل متماسك ومتوافق مع الحقائق، فالكاتب لا يكتفي بتقديم الحقائق، بل يستخدمها كأداة لتعزيز التكامل بين التفاصيل الواقعية وعالم الخيال الغرائبي. الحرص على التفاصيل الدقيقة والدمج المتقن بين الواقعية والخيال هو ما جعل الرواية تجربة أدبية فريدة. على سبيل المثال، شخصية (هوش أو هوش الله) التي قدمها في بداية الرواية كانت مدخلاً ساحراً لعالم يمتزج فيه الواقع بالخيال بأسلوب أخّاذ. هذه الشخصية بما تحمله من غرابة وتفرُّد جعلتني أعيش حالة من الانغماس التام في النص، وكأنني أشاهد مشهداً سينمائياً متقن الإخراج.

الأسماء والشخصيات: قراءة في رمزية التنوع العراقي

تميزت الرواية باختيار مدروس للأسماء، وهو ما أضفى على الشخصيات أبعاداً ثقافية واجتماعية تعكس التنوّع الغني في العراق. لم تكن الأسماء مجرد وسيلة تعريف، بل أدوات سردية تُبرز الخلفيات والهويات المختلفة للشخصيات، وتؤدي دوراً في بناء النسيج العام للرواية.

التركماني، يحمل اسماً يرتبط بتراثه الخاص ولغته، مما يعكس دوره ضمن التنوع القومي والثقافي في العراق. الفارسي يمثل تأثير الجوار الإيراني، موضحاً التداخل الثقافي والتاريخي بين البلدين. العربي الجنوبي، يعبّر عن هوية الجنوب بما تحمله من تقاليد وقيم متأصّلة في البيئة المحلية. ابن المدينة (الأفندي)، يجسّد الطبقة المتعلمة المتمدنة، التي كانت تسعى لتحديث المجتمع وتطويره. الكردي، يحمل اسماً يعبّر بوضوح عن هويته القومية، مما يبرز التعدُّد العرقي الذي يميّز العراق. الأسماء الإنجليزية، تعكس النفوذ الأجنبي والتأثيرات الثقافية والاقتصادية. لم يختر الكاتب الأسماء عشوائياً، إنما جاءت كجزء من البنية السردية التي تكشف عن صراعات الهوية والانتماء داخل مجتمع متنوع. من خلال هذه الأسماء، نجح الكاتب في تقديم لوحة غنية تعكس التحديات التي يواجهها المجتمع العراقي في ظل تنوعه. فهي ليست فقط تعبيراً عن الهويات الفردية للشخصيات، بل أيضاً عن الهوية الجمعية التي تتأرجح بين الوحدة والتشرذم. إذ تتشابك خلفيات الشخصيات لتعبّر عن الصراعات والتناقضات التي تواجه المجتمع. هذا الاهتمام بالتفاصيل يجعل من الرواية عملاً غنياً يدعو القارئ للتفكير في كيفية تداخل هذه الهويات رغم التحديات والصراعات.

الشاكرية والميزَرة وخلف السدة: حكايات الصمود في هوامش العراق

تحدث الكاتب عن هذه المناطق التي مثّلت الهوامش الفقيرة للمجتمع العراقي، مصوراً بيوتها المصنوعة من القصب والطين، وصرائفها التي بالكاد تصمد أمام تغيُّرات الفصول. في هذا الوصف، تظهر المعاناة اليومية لساكني هذه المناطق، حيث تعكس تلك البيوت الهشَّة هشاشة أوضاعهم الاقتصادية والاجتماعية، لكنها تحمل أيضاً رمزية تحمل قسوة الظروف.

الكاتب لم يكتفِ بالوصف المادي، بل أشار إلى البعد الإنساني والحيوي لتلك الأماكن، حيث استمرار الحياة رغم الفقر والتهميش، مشدداً على الدور الذي لعبه سكان هذه المناطق في حركة المجتمع العراقي.

الشيوعيون والأفندية في سردية الأخرس

لم يغفل الكاتب في روايته الإشارة إلى "الشيوعيين" ودورهم في محطات مفصلية من تاريخ العراق، خاصة في أوساط الطبقات الكادحة. رغم المرور المقتضب، إلا أنه كان كافياً لتسليط الضوء على وجودهم كقوة اجتماعية. في جانب آخر، يولي الأخرس اهتماماً خاصاً بـ "طبقة الأفندية"، الذين ظهروا كرمز لمرحلة التحديث والتنوير في المجتمع العراقي. الأفندية في الرواية يجسدون التعلُّق بالكتابة، والصحافة، والأفكار الجديدة كوسيلة للتغيير الاجتماعي والفكري. ومع ذلك، يبرز الكاتب التناقض الذي أحاط بهم، إذ كانوا يسعون لنقل العراق إلى عصر جديد، لكنهم اصطدموا بواقع مليء بالتحديات والمقاومة من الطبقات التقليدية. الأفندية، وفق رؤية الأخرس، مزيج من التنوير والمحاولات المحدودة للتأثير، ما جعلهم أداة محورية، ولكن غير مكتملة في مسيرة التغيير.

بين الشعرية والتفاصيل: براعة الأخرس في صياغة عالم ينبض بالحياة

ما يميز الرواية قدرة معالجة هذه القضايا من خلال جماليات السرد. فقد أبدع الأخرس في صياغة نصّ يحمل بعداً فكرياً عميقاً، من دون أن يتخلّى عن رونقه الأدبي. اللغة الشعرية، التفاصيل الدقيقة، والسرد المتعدد الأصوات، كلها أدوات استخدمها الكاتب بمهارة لتوصيل رسائله بطرق غير مباشرة، تجعل القارئ يعيش الواقع العراقي من منظور أدبي. يحمل النصُّ بين طيّاته بعداً شعرياً يعكس الحساسية الجمالية العالية للكاتب، مما يضيف عمقاً وتجربة وجدانية للقارئ. كما أن الرواية تزخر بتفاصيل تعكس براعة الكاتب في خلق عالم ينبض بالحياة، مما يجعل النصّ أقرب إلى لوحة متكاملة تتشابك فيها عناصر الماضي والحاضر. استخدم الأخرس السرد المتعدد الأصوات، هذه التقنية لإبراز التعددية الفكرية والثقافية في العراق، مما أضفى بعداً إنسانياً واسعاً للرواية.

التاريخ كنافذة للتأمل: تحليل قضايا العراق في سرد الأخرس

ليست الرواية مجرد حكاية عن الماضي أو انعكاساً للحاضر، بل هي رسالة عميقة عن التداخل بين الزمنين. نجح الأخرس في خلق حالة من الاستمرارية بين الماضي والحاضر، حيث تتشابك القضايا والأحداث بطريقة تدفع القارئ للتساؤل عن كيفية تجاوز هذه التحديات وفهم جذورها التاريخية. رواية (مخطوطة فيصل الثالث) ليست نصاً أدبياً تقليدياً، بل هي عمل فكري عميق يعكس تطلعات الكاتب وهمومه الاجتماعية والثقافية. من خلال شخصياتها وأحداثها، تقدم الرواية رؤية شاملة للمشهد الثقافي والاجتماعي العراقي، مع تركيز خاص على تأثير الماضي في صياغة الحاضر. إنها دعوة للقارئ لإعادة التفكير في هذه التحديات والبحث عن طرق لتجاوزها، مما يجعلها عملاً ذا صلة وثيقة بحياتنا اليومية. يمتلك الكاتب قدرة فريدة على استحضار قضايا الماضي، ليس كأحداث تاريخية جامدة أو مجرد توثيق زمني، بل كنوافذ تأملية تكشف عن استمرار تأثير تلك القضايا في تشكيل حاضرنا. يبرز هذا بوضوح في تناوله للأمراض الاجتماعية والمآسي التي أضعفت النسيج المجتمعي العراقي.

أوجاع الحصار

في الصفحة 74، يقدم الكاتب رؤية موجعة عن الحصار، متناولاً حصار الجيش العثماني للجيش البريطاني في "كوت العمارة" بكلمات مكثفة: (للحرب طرق عدة لتذلّنا بها. ولئن جرّبنا رؤية جنودنا وهم يُصرعون في الجبهات، فإننا نادراً ما صادفناهم وهم يموتون كالأشجار التي يُقطع عنها الماء والشمس.) تستحضر ذاكرة الأخرس هنا مأساة الحصار الذي شهده العراق في تسعينيات القرن المنصرم، حين تحولت الحياة إلى معركة بقاء يومية. يصور الحصار ليس كحرمان مادي فحسب، بل كقهر نفسي وانتهاك للكرامة الإنسانية، حيث يصبح الزمن عدواً والحاجة أداة إذلال جماعي. يبرز الأخرس الحصار كرمز دائم لمعاناة متكررة تتجاوز الجسد لتلتهم الروح.

(الحواسم) بين المأساة والسخرية المريرة

يستعرض الكاتب، ظاهرة (الحواسم) كأحد مظاهر الانهيارات الاجتماعية والسياسية التي رافقت التحولات الكبرى في العراق. من خلال تصوير اقتحام "قصر الرحاب" بعد مقتل العائلة المالكة عام 1958، حيث التداخل بين الفوضى والعبثية، فقد عبر النهب عن انفجار الغضب المكبوت تجاه النظام الملكي الذي انتهى بمأساة، وفي الوقت ذاته، يكشف عن الوجه المظلم للإنسان حين تطفى الفوضى. يبرز النهب كرمز للتوترات الاجتماعية العميقة. تسلّق الناس جدران القصر ودخلوا قاعاته غير آبهين بالمأساة التي وقعت للتو، وكأن الرغبة في النهب تجاوزت مشاعر رهبة الموت الفضيع، لتتحول إلى فعل عبثي يقتلع شواهد الماضي.

يجبرك هذه المشهد على استحضار محطات مشابهة في تاريخ العراق، عند احتلال المحمرة خلال الحرب العراقية الإيرانية، وغزو الكويت في التسعينيات، وفوضى ما بعد سقوط النظام عام 2003 المعروفة بـ"الحواسم". في كل هذه المحطات، يظهر النهب كفعل رمزي يفضح عمق التوترات الاجتماعية والغضب المكبوت، لكنه أيضاً يقوّض النظام الاجتماعي في لحظة الانهيار. بهذا، يقدم الأخرس قراءة عميقة (للحواسم) كظاهرة تتجاوز كونها موجات فوضوية، لتصبح شاهداً على التحولات السياسية والاجتماعية الكبرى التي عصفت بالعراق.

الغزاة: مأساة إنسانية بين المحلي والعالمي

تكشف الرواية عن قراءة فلسفية عميقة لظاهرة الغزاة، تتجاوز الإدانة التقليدية لتفكّك مفهوم القوة وآثارها. يُظهر الأخرس التناقض الصارخ بين ادعاءات الغزاة بالحضارة وممارساتهم البربرية، مسلطاً الضوء على الوحشية الكامنة خلف ستار القوة. في استلهامه لرواية (قلب الظلام) لجوزيف كونراد، يُبرز الأخرس الفكرة المحورية بأن (الغازي لا يحتاج سوى القوة الهمجية)، ليخلق رابطاً بين السياق العراقي ورؤية كونراد. بهذا المزج، تتحول الرواية إلى عمل أدبي يحاكي التراجيديا الإنسانية، مقدماً الغزو كرمز لتناقضات القوة وأداة لفهم الطبيعة البشرية بعمق. الغزاة في الرواية ليسوا مجرد غاصبين، بل أدوات لتدمير الهوية وسحق الروح الإنسانية.

بكاء العراقيين ومناحاتهم

مناحة ملا صبر بن مزعل ونحيب أم هاشم وكواغد في الرواية تُعد من أكثر المشاهد شجناً وقوة رمزية. يصوّر الدكتور الأخرس في هذا المقطع كيف تصبح المناحة والنحيب تعبيراً عن الخسارة الجماعية التي تتجاوز الفرد لتشمل الهوية الثقافية والاجتماعية لشعب بأكمله.

وقد اخترت مقطعين من (نواعي) أم هاشم وكواغد، فحين تبدأ أم هاشم بالنحيب وتقول:

يا حجرة المُلَّة شجرالج
وشنهي السدى وبدّل احوالج

ترد كواغد عليها باكية:

احجي يا حجرة شلون حافوج
كسرو الباب وفرهدوج
بولية مخانيث وولوج

هذه الكلمات التي تنطق بها أم هاشم وكواغد ليست مجرد نحيب على حجر أو باب كُسر، بل هي مناحة على فقدان المعنى والمقدس في حياة الناس، سواء كان ذلك في الأماكن التي ارتبطت بالرموز أو في انكسار القيم التي كانت تحفظ المجتمع من الانهيار. مناحة مُلَّة صبر وأم هاشم وكواغد ليست مجرد جزء من السرد، بل هي لحظة تجتمع فيها كل أوجاع العراقيين، من النهب المتكرر لتاريخهم وثقافتهم إلى الخيبات الجماعية التي تراكمت عبر الزمن.

يعكس الكاتب، من خلال هذه الكلمات، حالة الفقدان التي عاشها العراقيون. إنها لحظة تجعل القارئ يشعر وكأنه شريك في هذا النحيب، يلمس بيديه ما تبقى من الأطلال، ويستمع إلى صدى الألم الذي يعبر الزمن ليصل إلى حاضرنا.

الذاكرة كعنصر للمقاومة

في خضم هذا الألم، يحمل الصندوق المسروق رمزية أعمق، تقول حتى في ظل التدمير والسرقة، هناك إصرار على استعادة الذاكرة والتمسك بها كجزء لا يتجزأ من الهوية الوطنية.

والنحيب على المسروقات ليس فقط تعبيراً عن الحزن، بل أيضاً دعوة للتشبث بما تبقى من الذاكرة، ولو كانت دفاتر مهربة أو شظايا تاريخ مكسور. الحادثة تجسّد نحيب الأمة على تراثها الذي تعرض للنهب المادي والثقافي. ورغم كل الخسارات، يبقى هناك أمل في استعادة الهوية والذاكرة، وهو ما ينعكس في رغبة العراقيين في الحفاظ على ماضيهم رغم كل التحديات.

الأوجاع التي يعبر عنها الأخرس ليست مجرد قصص فردية، بل هي صورة جماعية لعراق يعاني، ولكنه يظل متشبّثاً بالأمل، رافضاً أن يسقط في براثن النسيان. يُعيد الأخرس تعريف النحيب ليصبح أكثر من مجرد تعبير عن الحزن، بل وسيلة للحفاظ على الهوية فالبكاء على الصندوق المسروق هنا ليس استسلاماً، بل تأكيداً على أهمية تذكر الماضي كخطوة لاستعادة الهوية والكرامة. يحول الكاتب المناحة إلى مرآة تعكس الأوجاع الجمعية، لكنها تحمل في طيّاتها رفضاً للنسيان، مما يجعل الدموع رمزاً للصمود في وجه المحن.

يبرز الأخرس كيف أن النحيب في الرواية يتكرر في كل مرة يواجه فيها العراقيون جرحاً جديداً، سواء كان، حصاراً اقتصادياً حيث يتحول الجوع إلى رمز للقهر. غزواً واحتلالاً، حيث تُسلب الأرض والذاكرة. نهباً للتراث حيث تفقد الأمة ما يُميزها ثقافياً وحضارياً.

يُجيد الأخرس استخدام المناحة كوسيلة سردية تُبرز الأبعاد النفسية والاجتماعية لشخصياته:

فالمناحة ليست فقط فعلاً شعورياً، بل لغة تعبر عن العراق كمكان وزمان وذاكرة، كما أنه ليس مجرد بكاء على الخسائر، بل هو إدانة رمزية للواقع المُرّ ودعوة للتفكير في المستقبل. ما يجعل الرواية مؤثرة بشكل خاص، لا تكتفي بتقديم الألم كموضوع أدبي، بل تجعل القارئ شريكاً في النحيب، إذ إن الأخرس يخلق تجربة تجعل القارئ يشعر وكأنه جزء من هذا الألم الجمعي.

التألق في الواقعية الساخرة

قدّم الدكتور محمد غازي الأخرس رؤية أدبية متميزة تجمع بين العمق الثقافي والأسلوب الأدبي المتفرّد. واستخدم أسلوب (الواقعية الساخرة)، ليعبر عن تناقضات المجتمع العراقي وأزماته، عبر تحوّيل المآسي إلى مشاهد تحمل طابع الفكاهة السوداء، مما يجعل القارئ يضحك بمرارة على عبثية الواقع. نجح في استحضار الماضي لفهم الحاضر، مؤكداً أن الأزمات تتكرر ضمن دورات تاريخية. تجاوز الأخرس كونه كاتباً نخبوياً، ليصبح مثقفاً فاعلاً يضع الإنتاج الثقافي في خدمة التغيير. يُعيد صياغة المعاناة بطريقة تجعل القارئ يرى الواقع بمنظور أكثر إنسانية.

يصنع تجربة أدبية ممتعة وعميقة، تنقل رسالة بأن المهمشين ليسوا ضحايا فحسب، بل هم فاعلون في صنع التحوّلات الاجتماعية والسياسية. الرواية هي دعوة للتفكير والتغيير، كما أنها تعكس مكانة المثقف كمحفّز للوعي الجمعي في مواجهة التحديات.

قطط بلا ذيول

الواقع الورديّ في فلسفة كانط

شاكر الغزي

ثلاثة أشخاص يلبسون النظّارات المفلترة، الأول نظّارته مفلترة باللون الأزرق، والثاني باللون الأحمر، والثالث بالأصفر. كلّ واحد من هؤلاء الثلاثة سيرى كلّ ما تقع عليه عيناه مصطبغاً بلون نظّارته المفلترة، ولا يمكن لأيٍّ منهم أن يقنع صاحبيه الآخَرَين بأنّ ما يراه هو - لا ما يريانه هما - هو الواقع الحقيقيّ للأشياء! وذلك لسببين: الأول، أن لا أحد سيكذِّب ما ترى عيناه ويصدّق ما يقوله الآخران، والثاني، أنّ الآخرَين غير متفقين على رأيٍ واحد، فلماذا يصدّق أحدهما على حساب الآخر. قد يقول البعض عليهم أن ينزعوا النظّارات المفلترة ويشاهدوا الأشياء كما هي، وعندها سيعرفون جميعاً أنهم كانوا على خطأ.

ولكن...

لا يبدو أنّ الأمر بهذه البساطة!

ثمّة رجل، منظّم للغاية في تفكيره، يدّعي أنّه لا يمكن نزع هذه النظّارات أبداً، وبالتالي فلا يمكن لأحد أن يرى الأشياء كما هي في حقيقتها إطلاقاً؛ ولذا علينا أن لا نستبدّ بنظرتنا الأحادية للأشياء - كما تبدو - ولا نقطع بصحّتها، كذلك، يجب علينا البحث عن طريقة منطقية لمقاربة الأشياء - كما هي - لا كما تبدو.

هذه النظّارة المفلترة التي لا تنفصل عنّا هي عقولنا البشرية! فنحن ندرك الأشياء والعالم من حولنا عبر ما يترشّح لنا من خلال مصفاة العقل، وبعبارة أخرى: إنّ عقولنا تُدرك ظاهر الأشياء (الفينومينا)، لا حقيقة الأشياء في ذاتها (النومينا).

هذا الرجل هو إيمانويل كانط (Immanuel Kant)، الذي فرض على حياته اليومية نظاماً صارماً، حدّ أنه لم يتزوج. يستيقظ في الخامسة فجراً؛ حتّى لا يُضيّع الوقت! يتناول فطوره ثمّ يُدخّن ويشرع في الكتابة، ثمّ يذهب ليحاضر في الجامعة. وفي تمام الرابعة والنصف بعد الظهر من كلّ يوم، يخرج بمعطفه الرماديّ وعصاه للمشي والتنزّه؛ حتى إنّ الجيران يضبطون ساعاتهم على توقيت خروجه للتنزّه في الشارع الصغير الذي تكتنفه أشجار الزيزفون.

ولد إيمانويل كانط، عام 1724، في مدينة كونيغسبَرغ عاصمة مملكة بروسيا الألمانية، التي تُعرف اليوم باسم كالينينْغراد وتتبع لدولة روسيا. غيَّر هجاءَ اسمه من صيغة (Emanuel) اللاتينية إلى (Immanuel) بعد أن تعلَّم اللغة العبرية، وكان والده، الذي يعمل سرَّاجاً (يصنع سُروج الخيل) يملي اسم العائلة بصيغة (Cant).

يترجم البعلبكيّ في قاموس المورد، اسمه بصيغة: عَمّانوئيل كَنْت، ويكتبه موسى وهبة مترجم كتاب (نقد العقل المحض): عَمّانوئيل كَنْط. ويكتبه عبد الرحمن بدوي: إمّانويل كَنْت، ويكتبه سعيد الغانمي: إمانويل كانط، ويكتبه آخرون: إيمانويل كانت. وأكثر ما يرد باسم: كانط، فقط.

أحبُّ كانط؛ لأنني أستذكر نفسي وأنا أقرأ عن نشأته الصارمة ذات طابع الالتزام الدينيّ والانضباط الأخلاقيّ، التي انعكست على فلسفته التي اتّسمت بالاتّزان والموضوعية. أو عن اعتقاده بأنّ الأخلاق واجبٌ لا بُدَّ من أن يلتزم به الإنسان مهما كانت الظروف. أو عن اعتماده التفكير المنطقيّ منهجاً في الفهم، واتّصافه بالدقّة والانضباط الشديدين في أمور حياته. وأخيراً، عن وفائه لمبادئه التي نادى بها في المجالين النظري والعملي.

تقوم فلسفة كانط، التي تصحّ تسميتها: (الفلسفة النقدية) أو (المثالية المتعالية) على ثلاثة نقودات - والنقد هنا، لا يعني النقض أو التقويض، بل التمحيص والامتحان؛ لبيان الحدود والقدرات: (نقد العقل المحض، نقد العقل العملي، نقد ملَكة الحُكْم).

يرى شوبنهَور أنّ الإنسان يبقى طفلاً في معرفته حتّى يفهم كتاب (نقد العقل المحض) لكانط. وهو أشهر أعمال كانط الفلسفية، نشره عام 1781، وهو على مشارف الستين من عمره. أرسل نسخةً منه إلى صديقه المقرَّب هرز، المعروف بسعة الاطّلاع وعمق التأمُّل، فأعاده إليه بعد أن قرأ نصفه، قائلاً: أخشى على نفسي الجنونَ لو واصلت قراءة الكتاب!.

يترجم الكتاب إلى: نقد العقل الخالص أو المجرّد، ويقصد بالعقل المحض: القَبْليّات المعرفية المركوزة في العقل البشريّ قبل أن تنضاف إليه مُدخَلات الحسّ والتجربة. لا يقتصر الحسّ على الحواس الخمس المأنوسة فقط، بل يشمل الأحاسيس والمشاعر وكلّ المُدركات الحسّيّة. وتشتمل التجربة على التجارب المختبرية والتجريب الحياتي والخبرات المُستمدَّة من النقل والتكرار.

نقد العقل المحض، إذن، يعني امتحان قدرات العقل المعرفية وفحصها فحصاً دقيقاً قبل استخدامه كأداة للحصول على المعرفة والبرهنة على الحقائق؛ وكان كانط يعجب كيف أنّ أحداً من الفلاسفة قبله، لم ينتبه إلى ضرورة إخضاع العقل البشريّ للنقد والتمحيص لتبيان حدود استخداماته المشروعة من غير المشروعة.

كتب كانط مقدّمتين لكتابه هذا - الذي وصفه بأنّه جافّ وغامض - لطبعته الأولى 1781، وطبعته الثانية 1787، شرح فيهما مشروعه الفلسفيّ الذي يدور حول موضوعيْ: الميتافيزيقا التي حاول تمكينها من أن تكون علماً بدهيّاً كالمنطق والرياضيّات، ونظرية المعرفة التي أحدث انقلاباً في تصوّرنا لمفهومها ومصادرها الأصيلة. تقوم فكرة الكتاب الأساسية على استقصاء محدودية العقل البشري. ويعرض مصادر المعرفة وشروط إمكانها.

اعتمد كانط على أفكار فلاسفة سبقوه، من عقلانيين أمثال ديكارت، ومن تجريبيين أمثال هيوم الذي قال عنه: (أعترف صادقاً أنّ ما استذكرته من تعليم دافيد هيوم أحدث أول هزّة أيقظتني من سباتي الدوغماطيقي)؛ فأعتقدَ بأنّ معرفتنا بالعالم الخارجيّ مثلما تستند إلى التجارب الحسية، فإنها تستند أيضاً إلى ما يُسمّيه: المعارف القبلية. وهو بهذا، يرفض الفلسفتين العقلية والتجريبية معاً. ويقول عن فلسفته (المثالية المتعالية) إنّها وسَطٌ بين رؤية ديكارت لمعرفة العالم الخارجيّ، ورؤية هيوم للمعرفة البشرية التي تقوم على علاقة السبب والتأثير. ويُصرّح بأنّ العقل البشري يمكنه أن يُعدّل العالم التجريبي؛ ليجعل المعرفة - حتى الميتافيزيقا - أمراً ممكناً.

ما دفع كانط إلى البحث في نظرية المعرفة، وتحديد نطاق قدرة العقل المجرّد، هي الميتافيزيقا، وتحديداً إيمانه بالله الذي نشأ عليه. توهَّم البعض أنّ كانط شنَّ هجوماً عنيفاً على الميتافيزيقا في كتابه هذا! كيف هذا؛ وقد سبق لكانط أن كتب، وهو في سنّ الثانية والأربعين: (لحسن الحظّ أن أكون عاشقاً محبّاً للميتافيزيقا، ولكنّ عشيقتي لم تُطلعني إلّا على القليل من جمالها). وقال عن كتابه هذا: (أجرؤ على القول بأنّك لن تجد قضيةً واحدة من قضايا الميتافيزيقا، إلّا ألفيت حلّاً لها فيه، أو على الأقلّ وجدت مفتاحاً تستعين به على حلّها)؛ فالصحيح أنّه دافع عنها بمنطقية رغبةً في إنقاذها من خلال الفحص والنقد لإمكانيات العقل حين لاحظ عدم يقينيّة الاستنتاج الميتافيزيقي، وتهافت حججه؛ فحدّد نطاق العقل المجرّد أولاً. وفصل الميتافيزيقا عنه ثانياً؛ لأنّها تقع أصلاً خارج حدوده وإمكانياته. وأثبتَ، ثالثاً، أنّ الميتافيزيقا يُبرهن عليها بالإيمان، لا بالدليل العقليّ. أو كما يقول كانط نفسه: (كان عليَّ أن أَنسخَ العلم؛ كي أفسح المجال للإيمان).

استند كانط إلى رؤية طاليس بأنّ الرياضيات عبارة عن مبادئ قَبْليَّة هي نتاج نشاط معرفيّ ذاتيّ. وإلى رؤية غاليليُّو في فهم قوانين الطبيعة، ذلك أنّه لم يُؤسِّس أبحاثه على ملاحظة الظواهر الطبيعية، بل على الأسئلة القَبْليَّة التي وضعها هو نفسه. وهذا ما استدعى منه إعادة النظر في مفهوم المعرفة نفسه؛ ولذلك قسَّم المعرفة إلى: قَبْليَّة (مسبقة)، وبَعْديَّة (لاحقة).

إيمانويل كانط

يُسمّي كانط المعرفة المستقلة عن التجربة: البداهة، أو المعرفة القَبْلية (المسبقة)؛ لأنّنا نعرفها مسبقاً ونجزم بصحّتها حتّى قبل أن نختبرها بالتجربة، وقبل أن يستقبل الذهن إحساساً واحداً من العالم الخارجيّ.

ويسمي المعرفة المستقاة من التجربة: الاستدلال، أو المعرفة البَعْدية (اللاحقة). ومعيار المعرفة القبلية أنّها ضرورية وشاملة، ضرورية بمعنى أنّه يستحيل إثبات خطئها، ولا يمكن رفضها بدون دليل عكسي. وشاملة بمعنى أنها صحيحة في كلّ الحالات، ولا تقبل أيّة استثناءات. أمّا المعرفة البعدية فيُستدلّ عليها عبر الحواسّ، وهي ليست ضرورية ولا شاملة؛ إذ يمكن أن تكون خاطئة أو تقبل الاستثناء.

يقول كانط: (إنّ التجربة ليست الميدان الوحيد الذي يحدّد فهمنا، لذلك فهي لا تقدّم لنا إطلاقاً حقائق عامة، هي تثير عقلنا المهتمّ بهذا النوع من المعرفة بدل أن تقنعه وترضيه). ويضرب مثلاً، بأنّنا قد نعتقد بأنّ الشمس قد تشرق غداً من الغرب، أو أنّ النار قد لا تحرق الخشب في عالمٍ آخر، ولكننا يستحيل أن نعتقد أو نصدّق أنّ اثنين زائدا اثنين يمكن أن تكون نتيجتها عدداً غير الأربعة؛ لأنّ الرياضيات من المعارف الضرورية والمؤكّدة، ولا نستطيع أن نتصوّر ما ينقضها في تجربة المستقبل.

يقول أيضاً، خلافاً لكلّ الفلاسفة التجريبيين أمثال لوك وبركلي: (إنّ عقل الإنسان ليس لوحاً جامداً من الشمع تُكتب عليه الأحاسيس، إنّه عضو نشيط ينسّق الإحساسات ويحوّل أنواع التجارب الكثيرة المشوّشة وغير المنظّمة إلى وحدةٍ من الفكر المنظّم المُرتّب).

يتساءل كانط: ما الفرق بين عبارتي: (النَّدْيِيّات تُرضع صغارها) و(القطط لها ذيول)؟ ويجيب أنّ الأولى عبارة تحليليّة، أمّا الثانية فتركيبية.

ولكن ماذا يعني ذلك؟

العبارة التحليلية هي التي تنطوي على معرفة قَبليّة، ولا تُفضي إلى معرفة بَعدية، بمعنى أنّنا نستطيع أن نعرف أنها صحيحة بطريقة بديهية ونحن نجلس على الأريكة في المنزل، من دون الحاجة إلى بحث ميدانيّ، وفحص كلّ الثدييات للتأكّد من أنّها ترضع صغارها؛ لأنّ ذلك هو معنى كونها ثدييات؛ إذ يستحيل أن تكون ثديّة ولا ترضع صغارها.

وهذه العبارة لا تقدّم لنا أيّة معرفةٍ جديدة، هي تقدّم لنا ـ فقط ـ ما أدركناه يومَ وضعنا التعريف الجامع المانع لكلمة ثدييات. وهذا هو شأن ما نُسمّيه بالتصوّر في المنطق (التعريف).

أمّا العبارة التركيبية فهي التي تقدّم لنا معرفة جديدة، استناداً إلى التجربة والملاحظة؛ وبالتالي لا يمكننا أن نحكم بأنّ كلّ القطط لها ذيول دون أن نبحث وننظر. وفعلاً، فقد كانت نتيجة البحث أنّ هناك بعض القطط فقدت ذيولها بسبب حادثٍ ما، ولكنّها بقيت قططاً على الرغم من ذلك، وهناك قطط المانكس التي ليس لها ذيول أصلاً. وبالتالي فعبارة (القطط لها ذيول) غير صحيحة.

بمعنى أنه ليس بديهياً أن نعرف أنّ بعض القطط بلا ذيول، بل هي أشياء نتعلّمها بالتجربة، أو بملاحظة الواقع، هي ليست حقائق قَبْليّة مُتضمّنة في تعريف القطط. وهذا هو شأن ما نُسمّيه بالتصديق في المنطق (الدليل أو الحُجّة).

يمكن ادّعاء أنّ العقل النظري عند كانط، عقلان: العقل المحض (المجرّد) والعقل التجريبي (الإضافي)، وحدود العقل المحض هي المعرفة القَبْلية المركوزة فيه (البديهيات الأولية)، وهي معرفة يمكن الوثوق بها، أمّا المعرفة البَعْدية أو اللاحقة، فهي التي يكتسبها العقل بمعونة الحسّ والتجربة، وهي معرفة مفلترة تُشبه أن ترتدي نظّارةً بعدستين ورديتين، فتُلوّن كلّ مظاهر تجربتك البصرية باللون الورديّ؛ حتّى تحسَب أنّ الواقع ورديّ في حقيقته، وهو ليس كذلك.

بمعنى آخر، فإنّ المعرفة اللاحقة هي معرفة ظاهرية لا حقيقية؛ لأنّ الحسّ

والتجربة يدركان ظواهر الأشياء، لا الأشياء في ذاتها.

على سبيل المثال، لو نظر شخص من النافذة، ورأى السماء الزرقاء؛ فهوى يرى السماء كما تبدو ظاهراً، لا أنّ السماءَ لونها أزرق في الحقيقة. ثمّة فلتر بصريّ جعلنا نراها زرقاء اللون، والحال أنّها سوداء مظلمة.

ولكن ما الذي يترتّب على هذا التفريق بحسب كانط؟.

إنّه أمر مهمّ للغاية، وهو أنّ المعرفة التي تكشف حقيقة العالم ممكنة، رغم أنها مستقلّة عن التجربة، وبعبارة أخرى: أنّ المعرفة الميتافيزيقية ممكنة من دون حاجةٍ إلى التجربة كما يدّعي الفلاسفة التجريبيّون. وهذا النوع من المعرفة أسماه كانط (المعرفة التركيبية المسبقة)، وضرب له مثالاً بالمعادلة الرياضية (7+5=12). قال الفلاسفة إنّ هذه العبارة تحليلية؛ فبمجرد أن نعرف معاني الخمسة والسبعة والزائد، سنعرف أنّها تساوي (12)، غير أنّ كانط يقول؛ صحيح أننا نعرف النتيجة من دون الحاجة إلى فحص أو ملاحظة، ولكنّ العبارة تقدّم لنا معرفة جديدة ليست مُضمّنة في معاني الكلمات؛ فهي إذن قول تركيبي.

وهذا هو أعظم إنجازات كانط الفلسفية في مجال الميتافيزيقا، بمعنى أنّه استطاع أن يُثبت بالتفكير المنطقيّ ما يُكافئ ما ثَبَتَ بالتجربة، فمثلما أنّ الواقع يبدو ورديّاً بالنسبة لمن يرتدي نظّارةً بعدسات وردية، فالتفكير باجتهادٍ يُمكن أنْ يكشفَ لنا حقائقَ لم نكن نعرفها عن الواقع، وهذه الحقائق يجب أن تكون صحيحةً؛ لأنها تستند إلى قَبْليّات بديهية.

إجمالاً، يمكن القول إنّ فلسفة كانط غامضة ودقيقة، فمرّة يبدو لك وكأنّه لم يقل شيئاً جديداً على الإطلاق، ومرّة تجزم أنّ فلسفته ـ كما يزعم هو نفسه ـ ثورة فلسفية! تشبه الثورة التي أحدثها كوبرنيكوس في علوم الفلك. ويؤكّد ول ديورانت ذلك بقوله: (لقد أحدث كتابه ـ نقد العقل الخالص ـ انقلاباً مفزعاً في عالم الفلسفة لم يحدثه أيُّ كتاب آخر).

قرّر كانط ـ خلافاً لما هو سائد في فلسفة عصره ـ أنّ الذات هي المركز الذي تدور حوله المعرفة، وإن بدا للفلاسفة أنّ الواقع الخارجيّ هو واقع ثابت يدور حوله العقل، فاستبدل الواقعية التي تقول باستقلالية الواقع الخارجي عن الوعي الإنسانيّ، بالمثالية التي تقول بأنّ الواقع تصوّرات ذهنية. بمعنى أنّ العقل يتدخّل في إعداد وتشكيل المعرفة والواقع. وبحسب كانط، فالواقع منظّم ومرتّب بواسطة الفكر.

ميّز كانط بين القدرة على استقبال المعلومات والمعطيات الحسّية من الواقع الخارجي، وبين الفهم الذي هو الاشتغال بالمفاهيم ـ كما قلنا ـ وتتمّ هذه العملية بواسطة المقولات (القوالب أو الأُطُر القَبْليّة)، فيتمّ تنسيق المعلومات الحسية الواردة من خلال قالبي الزمان والمكان؛ لأنّ ذواتنا تدرك الأشياء في المكان، وتدرك حالاتها النفسية في الزمان. أمّا أُطُر الفهم فهي القوالب التي تمكّن العقل البشريّ من إدراك الأشياء، وتسمّى: المفاهيم الخالصة، وهي تستمدّ محتواها ممّا تزوّدنا به الحواس عن العالم الخارجيّ.

وتبعاً لذلك؛ فالعقل البشريّ عاجز عن التحرّر من التجربة الحسّية.

وإذ إنّ الميتافيزيقا (العقل التأمُّليّ) متعالية على التجربة؛ فهي تقع خارج حدود العقل النظريّ، وإذا خرج العقل عن حدوده تخبَّط في الوهم.

كانط وشركاء المائدة..... للرسام إميل دورستلينج

المصادر:
1. قصة الفلسفة، ول ديورانت: ص315 - 348.
2. مختصر تاريخ الفلسفة، نايجل واربرتون، ص157 - 171.
3. نقد العقل المحض، إيمانويل كانط، المقدّمتان الأولى والثانية.

مراجعة

مجموعة قصص تنقسم بين الواقع المر والخيال الساخر. قصص للضحك والبكاء كما يصفها كاتبها خالد القشطيني. مفارقات تصل بالقارئ إلى ذروة الاعتداد وتارة إلى الغرق في الضحك الهادف. هذا الكاتب العراقي الشهير مميز باسلوبه وروحه الساحرة وجملته الرشيقة التي تحتوي على مسامير كثيرة. أسس على مدى عقو أسلوبًا دامجًا بين القصة المقالاتية وبين الرأي الانتقادي الحاد، وبين هذا وذاك رسخ خالد القشطيني اسمه كواحد من قامات أعلام العراق. له أسلوبه الصحافي البارع الذي يتميز بالسلاسة المطعمة بروحه الضاحكة.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين