الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الاربعاء 26 شباط 2025 العدد 6116 Wed. 26. Feb. 2025 Issue No. 6116

02 النساء والرجال والحب

06 لو كان أينشتاين يعلم

08 قرَّاء كافكا في حياتهِ وموته

09 ترميم لوحة روبنز مهمَّة ليست بالسهلة

12 ذاتٌ مخبأة في متنزّه الغائبين

14 ثنائيّة "حمد وحمود" في الأغنية العراقيّة

ch.editor@alsabaah.iq

النساء والرجال والحب

عبد الغفار العطوي

لعلَّ الكاتبة الأميركيَّة (شيري أرجوف) في كتابها الشهير (لماذا يحب الرجال العاهرات) أرادت إيضاح حقيقة أنَّ أغلب النساء (المتزوجات) يفشلن في هندسة زواجهنَّ، ويدمرن أعشاشهنَّ الزوجيَّة بما يقدمنه من صورة قاصرة للمرأة (المضحية) في المجتمع الأميركي الذي يعاني التفكك الأسري وتمزق الهويات العائليَّة بفقدانها الرغبة في الاستمرار التقليديَّة في العيش المشترك في البناء والتكامل الأسري.

وتقترح ارجوف نموذج المرأة (اللعوب) لإنقاذ تلك العلاقة التي تحسبها النساء الصورة المثلى في العيش الرغيد مع من يحبون، فهي تسخر من عنوان كتابها (وتشاركها هدى القصاص التي قامت بترجمته للعربيَّة موضحة الأسباب الوجيهة التي دفعتها للترجمة) لأنَّ مفهوم (اللعوب) لديها لا يعني المعنى الشائع له، بل العكس فقد رغبت في الإفصاح عن حقيقة ما تريد منها، بما ينسجم وتفكير بعض النساء، ولكنْ لا يعترفن به، كل امرأة مضغوطة من التظاهر بالاحتياج للرجل، كل امرأة تشعر بالانجذاب للرجل الذي تحتاج إليه كثيراً، وفي الوقت ذاته التي تهتم لفقده.

وتصرح أرجوف: هذه مشكلة شائعة بين أكثر النساء المتزوجات والعازبات على حدٍ سواء في الولايات المتحدة بالذات، وهو شعورٌ واحدٌ ترسخه النساء في نفوسهنَّ ومشاعرهنَّ مهما اختلفت الظروف، كما تتعبره أليس مونرو في (حياة الصبايا والنساء ترجمة سهى الشامي وشهاب ياسين ص 147).

أما بالنسبة للنساء في عالمنا اليوم، ففكرة (العاهر) في نموذج المرأة تحت ضغوط الرأسماليَّة المتوحشة، فلا يتعدى حدود التصور اللاأخلاقي، أي الصورة النمطيَّة للمرأة الخارجة عن نسق النساء المطيعة، ولقد كانت الحضارات القديمة (حضارات العراق ومصر القديمة) أكثر وعياً وانفعالاً في النظر نحو الزواج، والنساء المتزوجات بما يطلق على (هندسة الهيمنة على النساء) من خلال إطلاق (الزواج المقدس) الدكتورة ميادة كيالي تتبع الزواج في تلك الحضارات بدقة في ما يتعلق بمدى الحفاظ على بقاء تلك الأعشاش الزوجيَّة تستمر بسلام، من أول ظهور الزواج في التاريخ القديم بوصفه ارتباطاً بين طرفين تكون بينهما علاقة جنسيَّة مقبولة ومعترفٌ بها في المجتمع، هدفها الإنجاب والمتعة وفق قوانين وتقاليد اجتماعيَّة، والكاتبة (شيري ارجوف) تعتمد السياق نفسه، في أنْ تكون المرأة الطبيعيَّة (المضحية) كالمرأة (اللعوب) لكنْ بنموذج (المقدس)، لأنَّ مفهوم (الزواج المقدس) في عرف الحضارات القديمة يلتقي بالدلالة ذاتها مع المرأة (اللعوب) اليوم، في السمات والخصال التي تؤهلها كي تنجح كنموذج يحتذى به.

الدكتورة ميادة كيالي وجوديت بتلر تدلوان بذات الدلو في المقارنة ما بين مفهوم (الجندر) ومفهوم (النساء) مع الفارق الزمني بينهما، فقد كانت ظاهرة الزواج مقترنة بظاهرة الدين منذ القدم، وأنَّ الديانات القديمة كانت تعدُّ كرنفاليَّة تأخذ بنزعة الاحتفال والطقوس الشعائريَّة أكثر من ممارسات الصيغة القانونيَّة (كالإسلام مثلاً) فالفرق بين الزواج المقدس الذي يعرف بأنه نتاج لقاء قدسي بين إله وآلهة يخرج منهما آلهة أبناء، أما البغاء المقدس فهو قيام كاهنات يتمُّ اختيارهنَّ لتقمص الربيع عبر أداء الطقس الجنسي الرمزي الذي يتمُّ مع الملك، فهؤلاء الكاهنات لهن خاصيَّة (اللعوب) المقدس بالأمس، واليوم بالنموذج، وأرجوف استعرضت الإطار المعرفي لهذا النموذج، وسلطت الأضواء على أنَّ (اللعوب) لا تحمل فقط على الفهم اللاأخلاقي، بل إنَّ (اللعوبات) هن نساءٌ يمتلكن مواصفاتٍ ملائمة في جذب الرجال، تفتقدها نساءٌ أخريات، لهذا تقدم ارجوف نصائح مستمدة من عقر دور (اللعوبات) مثلاً تقول للمرأة المضحية (التي تعتقد أنها مطيعة) تقول تصرفي وكأنك جائزة وهو سيصدق هذا.

هذه العبارة في مقابلة الممثلة السينمائيَّة الإيطاليَّة الشهيرة صوفيا لورين وهو خلاصة ما تقدمه ارجوف في كتابها الذي بيع بملايين النسخ تقريباً، وبرهن على أننا اليوم نعيش نظام التفاهة في أدق مفاصلها، وأنَّ تحول (اللعوبات) إلى طوق نجاة لزيجات النساء الأخريات اللواتي يفتقدن مواصفات تلك (اللعوبات) من جاذبيَّة وفتنة وإجادة في فنون القتال لكسب المعركة مع الرجال، فمصطلح (النساء) بات مصطلحاً مزعجاً لكثير من المختصات والمختصين في

الصباح الثقافي
هيأة التحرير

نائب رئيس التحرير
أحمد العبيدي

مدير التحرير
صفاء عبد الهادي

سكرتير التحرير
نجم الشيخ داغر

التحرير
نزار عبد الستار
ابتهال بليبل

مسؤول القسم الفني
ايهاب جاسم محمد

مسؤول التصحيح اللغوي
وسام عبد الواحد

الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852

مطابع شبكة الإعلام العراقي IMN PRESS

الاربعاء 26 شباط 2025 العدد 6116 Wed. 26. Feb. 2025 Issue No.

علم السوسيولوجيا الاجتماعيَّة، حتى في الولايات المتحدة التي تعاني النساء فيها عاصفة اجتثاث مفهوم (الجندرة) من قبل الحركة والنسويَّة من جهة، وحركات (الكوير) من جهة ثانية (وآخرها تصريحات الرئيس الأميركي دونالد ترامب في حملته ضد التقسيمات الجندريَّة.

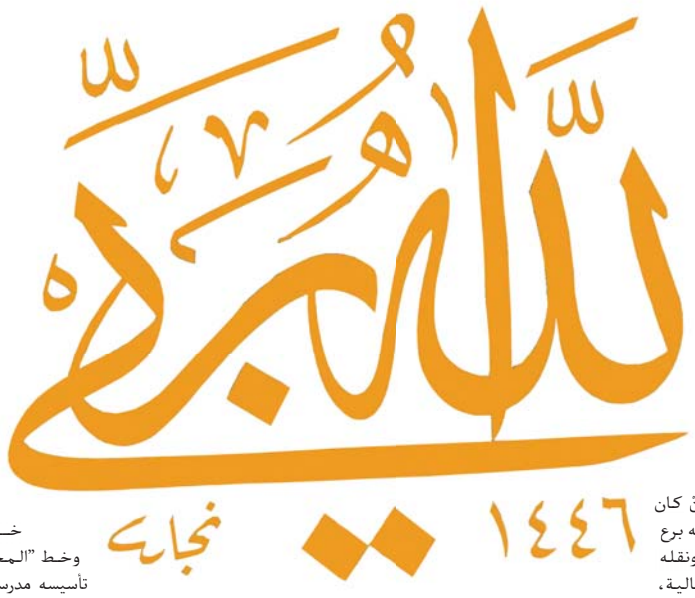
جوديت بتلر في (قلق الجندر النسويَّة وتخريب الهويَّة) تصفُ مشكلة (النساء) بارتباطها بالذات تصبح مقولة التي تدور حولها النسويَّة وهي ما يتمُّ إنتاجها وتقييدها بواسطة بنى السلطة نفسها من خلالها يتم السعي إلى التحرر، فإنْ تتحول نموذج (اللعوبات) في الغرب لخلق نساء ينقذن زيجاتهنَّ مسألة تحتاج إلى عمليَّة فهم ما تبتغي المرأة (وهي عضو جندر) لكي تحافظ على بيتها، الكاتبة (شيري ارجوف) في كتابها الأميركي الطابع تقدم مشروع إنقاذٍ للنساء في الغرب، في عالم يسير نحو الهاوية في تعبير ادغار موران، وتطرح الكاتبة وفق هذا التشويش، أفكارها حول ما يعجب الزوج وما يكره، أي خلق الفرصة المناسبة لإعطاء عالمها مثاليَّة زيادة، لكننا ندرك أنَّ الأفكار المقدمة من قبل الكاتبة عاديَّة جداً، قد ترضي غرور الرجال أكثر مما تجعل أفئدة النساء تهوى إلى الطمأنينة، وربما نجد أنَّ مبالغة ارجوف في صنع الحفاوة للرجال يدفعهم للتنمر، لهذا أنا أرى خطورة الاقتداء بتعليمات الكاتبة بحذافيرها، وعلينا أنْ نمعن النظر في محتوى الكتاب، لأنَّ النساء إنْ كنَّ (مطيعات) أو (لعوبات) لا يعني أنَّنا نضمن نجاح خططنا في ردم الهوة بين الزوجين.

سنجد في الكتاب كثيراً من الأخطاء الجسيمة والخطوات الوقحة، والدروس السيئة، التي تقدمها ارجوف من دون عناية أو معاينة علميَّة من أجل إيقاف تدهور علاقات الزوجين، العالم المعاصر يشهد ما يسمى الأسر المعولمة، حيث يكون الزوجان منعزلين عن بعضهما، يعيشان في بلدين مختلفين، أي لا يظللهما سقفٌ واحد، فضلاً عن شيوع وجبات الفرام السريعة (فاست فيلنك) إلى ركامٍ من الخرائب تنتاب العائلة التقليديَّة، وبذلك فإنَّ الميل نحو فكرة (اللعوب) لا تعني شيئاً بالنسبة للنساء، فالحاجة إلى الزوج أو بالعكس الحاجة للزوجة مرتهنٌ بفكرة الرغبة في صنع وعي عام لنساء على مستوى فهم العلاقة الزوجيَّة من كونها (مقدسة).

ولا غرابة في أنْ تنهض المجتمعات الإنسانيَّة بمختلف رهاناتها على تكافؤ القيم الثقافيَّة، كي يتحول عالمنا المنهار جراء المتغيرات الاجتماعيَّة بعد عصر العولمة نحو عالمٍ ينذر بالتفكك السريع، لا سيما على خلفيَّة انهيار القيم التنويريَّة في المجتمع الغربي المعاصر، لا سيما في المجتمع الأميركي الذي يعاني من تحلل الأواصر العائليَّة وفشل العلاقات الزوجيَّة في ضنك المعيشة الصعبة للفرد الأميركي، سواء للرجل أو المرأة في ظل الغياب الملحوظ في التداول الديمقراطي، ببروز الظاهرة الترامبيَّة الآن التي تهدد صورة الهويات الجندريَّة الثلاث بأزمة حادة من اللخبطة في هندسة الزواج الذي درج عليه الأميركان.

أئمة الخطاطين

مرتضى الجصاني



وقد أجمعت العديد من المصادر العربيَّة، كالعقد الفريد، وخلاصة الأثر، والبداية والنهاية، والكامل، والفهرست، وصبح الأعشى، وغيرها، بأنَّ الخط العربي لم يَنَلْ عند أمة من الأمم ذوات الحضارة ما ناله عند المسلمين، من العناية به، والتفنن فيه.

وقد برع الخطاطون في تجويد وتنميق الحرف، وبلغ الخط أوجَّ مجدِه ونضجِه أيام الدولة العباسيَّة، وبرز الكثير ممن امتهنوا مهنة الخط ونسخ الكتب في مكتبات بغداد ودواوين الخلافة وخزانات الكتب، لكنْ بالتأكيد ما وصل إلينا ليس كل ما كان، ذلك بسبب التقلبات التاريخيَّة وما حدث من نهبٍ وحرقٍ لمكتبات بغداد أيام الغزو المغولي، ولحسن الحظ إنَّ من نجا من هذه المهالك كتب عن حال وأحوال بغداد في ذلك الوقت، أي في خلافة المستعصم، كما جاء في كتابات صفي الدين الأرموي البغدادي.

بشكلٍ عامٍ كان ابن مقلة أول من غرف في مجال إجادة الخط العربي وتطويره، وإنْ كان هناك من سبقه، إلا أنَّه برع في وضع نسب الخط ونقله إلى مصاف الفنون العالية، كما جاء بعده تلاميذ كثر، وأشهر من جاء بعده ابن البواب ومن ثم ياقوت المستعصمي آخر الخطاطين وله ستة تلاميذ لهم شهرة واسعة، ولكنْ يمكن عدُّ هؤلاء الثلاثة أئمة للخط العربي لما وصلوا إليه من تجويدٍ وتطويرٍ وابتكارٍ وشهرة.

١. ابن مقلة (إمام الخطاطين)

أشهر الخطاطين في تاريخ الحضارة الإسلاميَّة، ثلاثة على ما أجمعت مصنفات مختلفة، أولهم الخطاط ابن مقلة، محمد بن علي (٢٧٢ - ٣٢٨ للهجرة) ويسمى إمام الخطاطين، وكان يكتب باليسرى بذات الجودة التي يكتب بها باليمنى، بعدما تمَّ قطعُ يده على زمن الخليفة العباسي الراضي بالله، إثر مكيدة من بعض عماله، فكان يربط القلم مكان يده المقطوعة، ويخط بها بذات الجودة التي يكتب بها بيده ذاتها.

وانتهت حياة الرجل بمأساة، إذ قطع لسانه، بعد قطع يده، ومات في محبسه ودفن فيه، في المرة الأولى، ثم قام ابنه بإعادة دفنه في داره، في المرة الثانية، ثم قامت زوجته بنبش قبره وإعادة دفنه في دارها هي، في المرة الثالثة.

وابن مقلة هو الوزير أبو علي محمد بن علي بن مقلة، ولد ببغداد ونشأ في أسرة متواضعة الحال ذات فضلٍ وعلمٍ وفنٍ اشتهر عميدها وبعضُ أبنائها بجودة الخط، ولقد وصلت أنواع الخط في عصره إلى عشرين نوعاً اختصرها إلى ستة أنواع رئيسة وهي: الثلث، النسخ، التعليق، الريحان، المحقق، الرقاع، ..ولقد كتب ابن مقلة المصحف مرتين. لكنْ ما يحز في نفس المسلم أن ابن مقلة توفي رحمه الله بعد أنْ لقي كثيراً من العذاب والبؤس.

٢. علي بن هلال ابن البواب

هو أبو الحسن علي بن هلال، المتوفى سنة ٤٢٣ للهجرة، يعدُّه المصنفون والمترجمون من كبار خطاطي عصره.

إلا أنَّه لم يكن على غرار ابن مقلة، سلفه وأستاذه الذي وزِّر ثلاث مرات وتمتَّع بنعم الدنيا وبذخٍ حسد عليه، بل لم يعرف الناس قدره إلا بعد وفاته، حيث ثبت أنه كان يعاني شظف العيش، من خلال ورقة كان كتبها لأحدهم لتأمين مساعدة إنسان بشيء لا يساوي دينارين، وللمفارقة فإنَّ تلك الورقة التي خطَّها بيده، بيعت بعد وفاته بـ١٧ ديناراً، ثم بيعت مرة أخرى بـ ٢٥ ديناراً، وهو الذي كان يسمّى "صاعقة عصره في الخط" ويقال إنه مؤسس خط "الريحاني" وخط "المحقق"، فضلاً عن تأسيسه مدرسة خطوطٍ استمرت بالعمل حتى بروز الخطاط الثالث وهو ياقوت المستعصمي.

وكان ابن البواب شاعراً وأديباً وقيل إنَّه ابتكر ثلاثة عشر خطاً لم تكن موجودة قبله.

كتب ابن البواب ٦٤ مصحفاً، ونال شهرة واسعة لا نظير لها، جراء احترافه فن الخط العربي، ومدحه كبار العربيَّة، حتى انَّ أحد الشعراء رثاه مستعملاً لقبه (البوّاب) متعجباً كيف امتلك كل هذا المجد وهو (ابن البوّاب) فكيف إذا كان (ربّ الدار والمال):

هذا وأنتَ ابنُ بوّابٍ وذو غَنَمٍ
فكيف لو كنتَ ربَّ الدار والمالِ

لقب ابن البواب بهذا الاسم؛ لأنَّ أباه كان بواباً لدى آل بويه، وكان شيخه في الكتابة محمد بن أسد الكاتب، وقد أقام ابن البواب الخط على قواعد جماليَّة، وخلق بعده مدرسة في الخط تجري على آثاره.

ولم يوجد في المتقدمين ولا في المتأخرين من كتب مثله ولا قاربه وإنْ كان ابن مقلة أول من نقل هذه الطريقة من خط الكوفيين وأبرزها في

هذه الصورة وبذلك كانت له أفضليَّة السبق.

٣. ياقوت الرومي المستعصمي (قبلة الكتّاب)

الخطاط الثالث، الموضوع بوصفه ثالث أشهر الخطاطين في تاريخ الحضارة الإسلاميَّة، هو ياقوت المستعصمي، جمال الدين ياقوت الرومي الطواشي البغدادي أحد مماليك الخليفة المستعصم بالله العباسي، كنيته أبو الدر وأبو المجد، أصله من مدينة أماسية في بلاد الروم المتوفى سنة ٦٩٨ للهجرة.

ولقد قيل إنَّ ياقوت الرومي المستعصمي خطاطٌ كبيرٌ وعلمٌ من أعلام الخطاطين العظام، ويقال إنَّه فاق براعة ابن البواب المذكور آنفاً فلقّب بقبلة الكتّاب.

أخذ الرومي الخط عن الكاتبة زينب، وقلد خطوط ابن البواب ومن تلاميذه نجم الدين البغدادي وعلم الدين سنجر.

ويعدُّ الرومي خطاطاً شهيراً وكاتباً وأديباً من أهل بغداد، ويسمى الرومي لأنه رومي الأصل، ومن آثاره "أسرار الحكمة"، و"أخبار وأشعار".

وقد ورد في كتاب "النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة" عن الخطاط الرومي "كان خصيصاً عند أستاذه الخليفة المستعصم بالله العباسي آخر خلفاء بني العباس ببغداد.

رباه وأدبه وتعهده حتى برع في الأدب ونظم ونثر وانتهت إليه الرياسة في الخط المنسوب.

مراجع

هلال ناجي- ابن البواب عبقري الخط العربي- دار الغرب الإسلامي- بيروت 1998م

محمد طاهر الكردي- تاريخ الخط العربي- الرياض 1982م

لو كان أينشتاين يعلم

آلان أسبيه

«أراد آلان أسبيه أن يكتب هذا الكتاب الذي صدر في: 08-01-2025 عن دار النشر الفرنسية Odile Jacob ليشاركنا افتتانه بالجدال بين عملاقين من الفيزياء، نيلز بور وألبرت أينشتاين، حول تفسير ميكانيكا الكم.

بعد ما يقرب من نصف قرن من تجاربه الخاصة، حصل آلان أسبيه على جائزة نوبل في الفيزياء لإثباته أننا يجب أن نتخلى عن الرؤية التي دافع عنها أينشتاين للعالم الكمومي.

وهو يعيد إحياء هذا الجدال في قصة تاريخ فيزياء الكم المذهلة. من دون أن يخفي إعجابه بأينشتاين، يوضح لنا كيف أن الجدال شبه الفلسفي الذي خاضه أينشتاين مع نيلز بور أدى إلى تجارب حقيقية واختراع تقنيات كمومية جديدة.

هنا ترجمة لمقدمة الكتاب ومدخله

ترجمة: كامل عويد العامري

«هل لديك وظيفة مستقرة؟» كانت هذه الكلمات الأولى لجون ستيوارت بيل في صباح يوم ربيعي عام 1975 في مكتبه بقسم الفيزياء النظرية في منظمة الأبحاث النووية الأوروبية بجنيف. كنت قد قدمت له مخططاً تجريبياً غير مسبوق يهدف إلى اختبار التفاوتات التي اكتشفها... كان مشروعي يهدف إلى استخدام الفوتونات - جسيمات الضوء - لتنفيذ اقتراح نظري قدمه بيل في خاتمة ورقته البحثية عام 1964.

وكنت أتوقع مناقشة علمية حول جوهر اقتراحي... وإذا به يسألني عن وضعي الإداري! لماذا؟

شرح لي أن معظم الفيزيائيين لا يعيرون لهذا الموضوع أهمية، وأن فيزيائياً شاباً يشرع في مثل هذا المشروع سيوصف بأنه "مجنون" (حرفياً "إبريق شاي مثقوب").

أجبت بأنني محظوظ لأنني موظف حكومي دائم، وأعمل كباحث ومعلم في المدرسة العليا للأساتذة في كاشان. ولطالما أنني مكلف بتدريسه، فأنا حرٌ في إجراء البحث الذي أريده، وحيثما أشاء. ما أردته هو العمل على عواقب اكتشاف بيل.

لقد كانت القدرة على الفصل تجريبياً بين هذين العملاقين في الفيزياء، أينشتاين وبور، موضوعاً مثيراً للغاية بالنسبة لي، أنا الذي كنت مهووساً بالفيزياء!

على ماذا كان نقاشهما؟ لم يكن لدى أينشتاين أي شكّ في صحة الصياغة الكمية، أي قدرتها على التنبؤ بنتائج التجارب. لكنه كان يعتقد أن هذه الصياغة كانت مؤقتة وأنها ستتجاوزها نظرية أكثر تفصيلاً.

في هذه المرحلة، كان النقاش ذا طبيعة فلسفية بحتة: كان يدور حول "تفسير" نظرية الكم، وبالتالي لم يكن له أي تأثير في ممارسة هذه النظرية.

لهذا السبب، اعتبره معظم الفيزيائيين غير ذي أهمية. لم يكونوا يعلمون أنه منذ أعمال بيل في عام 1964، أصبح من الممكن من حيث المبدأ الفصل في النقاش بين بور وأينشتاين من خلال التجربة.

إذا كنت قد أردت كتابة هذا الكتاب، فهو لمشاركة إعجابي بهذا النقاش، الذي دفعني في عام 1974 إلى الانخراط في مغامرة تجريبية مجنونة بعض الشيء لمعرفة من كان على حق، بور أم أينشتاين، بالاعتماد على أعمال بيل.

بعد ما يقرب من نصف قرن، حصلت على جائزة نوبل في الفيزياء عام 2022، مع جون كلاوزر وأنطون زيلينجر، لتقديم إجابة تجريبية مقنعة تظهر أنه يجب التخلي عن رؤية أينشتاين للعالم.

بدأت القصة في عام 1973، قبل لقائي بـ(بيل) بقليل... عندما علمت بإصدار كتاب جديد يقدم فيزياء الكم بطريقة واضحة ودقيقة، فدرسته.

وهكذا، في خريف عام 1974، كنت مستعداً لفهم الحسابات الكمية المتعلقة بجسيمين "متشابكين".

هذه الحالة اكتشفها ألبرت أينشتاين وبوريس بودولسكي وناثان روزن نظرياً في عام 1935، حيث يبدو أن جسيمين تفاعلا في الماضي - ولكن الآن منفصلين - بقيا على اتصال فوري بغضّ النظر عن المسافة بينهما.

مع الأخذ في الاعتبار نتائج الحساب الكمي المطبّق على هذه الحالة، والتي سأسميها "حالة EPR»، استنتج أينشتاين وزملاؤه أن الجسيمين المتشابكين يمتلكان خصائص إضافية تتجاوز تلك التي أُخذت في الاعتبار في الحسابات وأن الوصف بالصياغة الكمية لمثل هذا النظام ليس كاملاً.

واستنتجوا أن نظرية الكم المعروفة في ذلك الوقت لم تكن نهائية وأنها كانت مجرد تقريب لنظرية أكثر دقة.

كان بور يختلف مع هذا الرأي وأكد أن الصياغة الكمية تصف كل ما يمكن معرفته عن الجسيمات المتشابكة وأنه لا ينبغي محاولة الذهاب إلى ما هو أبعد من ذلك.

في عام 1964، نشر بيل اكتشافه الرئيس. بعد أن أخذ استنتاج أينشتاين على محمل الجد، وأكمل الصياغة الكمية من خلال تعيين معلمات إضافية للجسيمات بروح رؤية أينشتاين للعالم.

ثم أظهر أنه، وفقاً لهذه الصياغة الجديدة، يجب أن تخضع نتائج القياس التي نتوقع الحصول عليها في حالة من نوع EPRلتفاوتات تسمى اليوم "تفاوتات بيل".

على العكس من ذلك، يتنبأ حساب الكم التقليدي بأن نتائج القياس يجب أن تتعارض مع هذه التفاوتات: في هذه الحالة، نتحدث عن "انتهاك" تفاوتات بيل. لذلك، يكفي إجراء تجربة في المختبر للفصل في النقاش بين بور وأينشتاين.

إما أن نجد انتهاكاً لتفاوتات بيل، كما تنبأت ميكانيكا الكم، وفي هذه الحالة يكون بور على حق في رفض وجهة نظر أينشتاين. أو نجد نتائج متوافقة مع تفاوتات بيل، مما يؤكد رؤية أينشتاين للعالم. في هذه الحالة، نكتشف موقفاً تفشل فيه ميكانيكا الكم، وهو ما لا يمكن لبور تخيله.

أينشتاين وبور وبيل هم علماء نظريون يفكرون في تجارب فكرية - تجارب مسموح بها من حيث المبدأ وفقاً لقوانين الفيزياء الأساسية، ولكنها غير قابلة للتحقيق بالتقنيات التجريبية المعروفة. هل يمكن تصور تجربة حقيقية، قابلة للتنفيذ في المختبر؟

الجواب موجود في الملف الذي سلمه لي كريستيان إمبرت، أستاذ شاب في معهد البصريات، في أكتوبر 1974.

وجدت فيه أولاً مقال بيل لعام 1964، الذي أثر فيّ بعمق، بالإضافة إلى مقالات EPR وبور لعام 1935. ولكن وجدت أيضاً مقالاً من عام 1969 يصف فيه جون كلاوزر وزملاؤه، مايكل هورن وأبنر شيموني وريتشارد هولت، حالة قابلة للتنفيذ من حيث المبدأ في المختبر لاختبار تفاوتات بيل.

في هذا المخطط، الذي سنسميه «CHSH»، نعتبر زوجاً من الفوتونات المتشابكة التي نقيس استقطابها، وهي خاصية أساسية في البصريات الكمية سأقدمها في صلب الكتاب.

في الملف نفسه، هناك أيضاً مخططان لأطروحتين نوقشتا في عام 1972، واحدة في بيركلي والأخرى في هارفارد، تقدم نتائج تجريبية تطبقان مخطط CHSH.

الأولى، التي أجراها كلاوزر، وجدت انتهاكاً لتفاوتات بيل وفقاً للتنبؤات الكمية، على عكس الثانية. يا له من موقف مثير! نحن هنا أمام نتائج متناقضة، وسنحتاج إلى تجارب جديدة لحلّ هذا الاختلاف.

في عام 1974، بدأت بالفعل... كانت التجارب التي أجريت في عام 1972 تتجاهل اقتراحاً قُدم على أنه مهم في خاتمة مقال بيل لعام 1964: وهو تجنب أي تفاعل غير معروف قد يسمح لأجهزة القياس البعيدة عن بعضها بالتأثير في بعضها البعض.

للقيام بذلك، سيكون من الضروري تغيير إعدادات أجهزة القياس بسرعة، والتي تسمى "المستقطبات".

الهدف هو منع أي إمكانية للتفاعل بينهما، إلا إذا قبلنا بوجود تفاعل ينتشر أسرع من الضوء، وهو ما سيكون "متناقضاً مع نسبية أينشتاين". يبدو لي أن تنفيذ مثل هذا المخطط ذو أهمية كبيرة، لأنه يتضمن جميع العناصر التي تشكل رؤية أينشتاين للعالم، بما في ذلك النسبية.

يبقى فقط إيجاد طريقة لتعديل إعدادات المستقطبات بسرعة. استغرقني بضعة أسابيع لتخيل حلّ، من خلال الجمع بين معرفتي حول التفاعل بين الضوء والموجة الصوتية من جهة، وتذكر تجربة عرضها أستاذي في الفيزياء في المدرسة الثانوية.

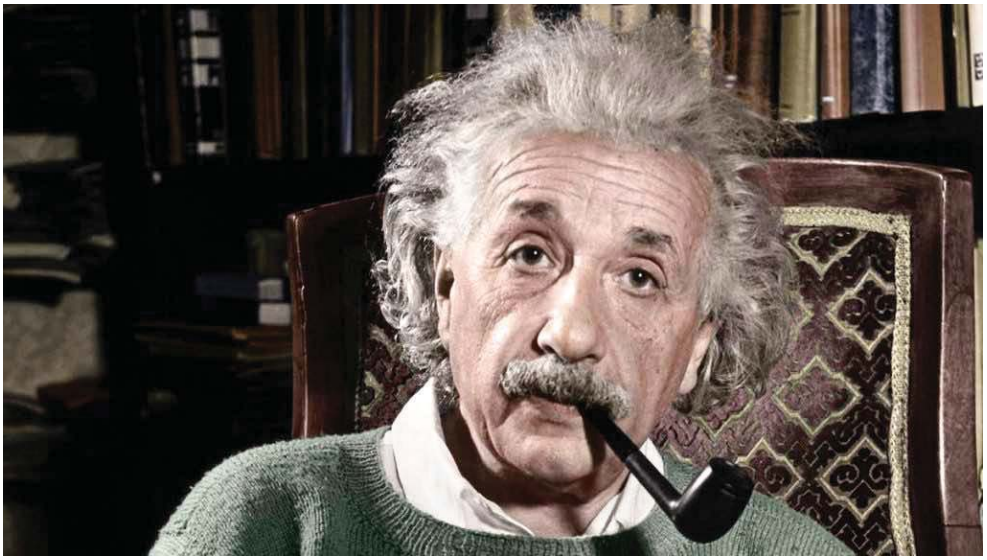
شرحت مشروعي لكريستيان إمبرت، الذي أوصى بأن أقدمه لجون بيل في جنيف. قال: "سأمول رحلتك. إذا رأى جون بيل أن تجربتك تستحق التنفيذ، يمكنك إجراؤها في مجموعتي البحثية، مجموعة التجارب الأساسية في البصريات."

وهكذا وجدت نفسي بعد بضعة أسابيع أمام جون بيل الذي، بعد أن تأكد من أمان وظيفتي كمعيد، قدم لي التشجيع والنصائح وأكد لي أن مخططي يضيف عنصراً حاسماً للتجارب الجارية إذا أردنا حقاً اختبار رؤية أينشتاين للعالم بالكامل... وهكذا تقرر: ستكون أطروحتي حول اختبار تفاوتات بيل باستخدام المخطط الذي تخيلته، من أجل الفصل في النقاش بين عملاقي الفيزياء: نيلز بور وألبرت أينشتاين.

محتويات الكتاب

الخيط الرئيس لهذا الكتاب هو ألبرت أينشتاين. فهو الذي فهم أولاً طبيعة فيزياء الكم الراديكالية. هو الذي أبرز، من خلال مناقشاته مع نيلز بور، الظاهرة المذهلة للتشابك الكمي بين الأجسام المنفصلة مكانياً. وهو الذي استند إليه بيل لاكتشاف التفاوتات التي تحمل اسمه. وهو الذي أدت رؤيته للعالم إلى قبولي لهذه الخاصية المذهلة التي هي اللا-محلية الكمية.

في الفصل الأول، أؤكد على أن أينشتاين هو أول فيزيائي أدرك ثورة التكميم التي قدمها ماكس بلانك في عام 1900.



البرت أينشتاين

قدم أينشتاين مساهمات كبيرة في ظهور فيزياء الكم، خاصة في ما يتعلق بالضوء. بعد أن اقترح مفهوم كم الضوء في عام 1905، استخدم في عام 1909 مفهوم الازدواجية الموجية-الجسيمية، الذي طبقه لويس دي بروي في عام 1923 على الجسيمات المادية.

كتب أينشتاين في عام 1916 المعادلات التي لا نزال نستخدمها لوصف عمليات امتصاص وانبعاث الضوء التي تشكل أساس عمل الليزر.

كما يظهر منحه جائزة نوبل في عام 1922 لتفسيره للتأثير الكهروضوئي، كان انتصار أفكار أينشتاين في الفيزياء الكمية كاملاً.

ومع ذلك، بدأ أينشتاين تدريجياً بالابتعاد عن تيار فيزياء الكم الرئيس بعد نشر الصياغات الكمية التي طورها فيرنر هايزنبرغ من جهة وإروين شرودنغر من جهة أخرى في عام 1925.

هذه الصياغات الجديدة وضعت الأساس المتين للتقدم في "نظرية الكم القديمة" التي وصفت بشكل شبه تجريبي خصائص الذرات وتفاعلها مع الضوء، والتي كانت غير مفهومة في إطار الفيزياء الكلاسيكية.

لكن الاتصال بين هذه الأوصاف المجردة للغاية والعالم الحقيقي، حيث نلاحظ نتائج التجارب، يتطلب استخدام الاحتمالات، كما اقترح ماكس بورن في عام 1926، وهو صديق مقرب لأينشتاين. وكما أوضح في الفصل الثاني، لم يقبل أينشتاين فكرة أن تستند نظرية فيزيائية أساسية إلى مفهوم الاحتمالية، التي كانت بالنسبة له مجرد أداة لوصف حالات معقدة بشكل مبسط.

هذا هو معنى عبارته الشهيرة "الله لا يلعب النرد": فالمصادفة ليس لها مكان على المستوى الأساسي.

ثم اصطدم أينشتاين بتفسير الصياغة الكمية الذي طوره بور وتلامذته، والمعروف باسم "تفسير كوبنهاغن".

وفي مؤتمري سولفاي عامي 1927 و1930، تبلور النقاش حيث ناقش أينشتاين تجارب فكرية تهدف إلى إظهار أن نظرية الكم تعطي وصفاً غير مكتمل لسلوك جسيم كمي فردي.

كان بور يدحض حجج أينشتاين بشكل مقنع. ومع ذلك، لم يستسلم أينشتاين، وكما أوضح في الفصل الثالث، قدم في عام 1935 حجة جديدة لا تتعلق بجسيم كمي فردي، ولكن بجسيمين متشابكين، وهي حالة تسمح بها الصياغة الكمية، ولكن لم تُستكشف من قبل.

فمع بودولسكي وروزن، نشر في Physical Review المقال الذي يقدم حالة EPR التي تتعلق بجسيمين متشابكين يبقيان مترابطين بقوة حتى عندما يكونان بعيدين عن بعضهما، بحيث لا يمكن تقديم صورة معقولة لهما إلا باستكمال الصياغة الكمية.

كانت إجابة بور، التي نشرت بعد بضعة أشهر في نفس المجلة، ليست حجة علمية قاطعة، على عكس تلك التي قدمها في مؤتمري سولفاي.

كانت ذات طبيعة إبستمولوجية: استندت إلى فكرة أنه لا يمكن الحديث عن قياسات كان من الممكن إجراؤها، ولكن لم تُجرَ. على العكس من ذلك، اعتقد أينشتاين أن الأنظمة الكمية لها خصائص جوهرية، مستقلة عن القياسات التي نجريها عليها، وهو ما أسماه (الواقع الفيزيائي).

فضلاً عن ذلك، إن هذا الواقع بالنسبة لأينشتاين، (محلي) بمعنى أنه لا يمكن أن يتأثر بتأثيرات تنتشر أسرع من الضوء. هذا التصور للعالم لدى أينشتاين، الذي نسميه "الواقعية المحلية"، يختلف جذرياً عن تصور بور. استمر النقاش حتى وفاة أينشتاين (1955) وبور (1962)، من دون أن يجذب انتباه معظم الفيزيائيين، الذين كانوا منبهرين بنجاحات فيزياء الكم الهائلة.

يبدو أن الكثيرين منهم كانوا مقتنعين بأن بور أجاب على أينشتاين بشكل مقنع، من دون أن يفهموا أن النقاش حول جسيمين متشابكين في عام 1935 كان مختلفاً عن النقاش حول جسيم فردي في عام 1927. سنكتشف في الفصل الرابع أن حالة EPR عادت بشكل غير متوقع في عام 1964، مع ظهور جون بيل.

في محاولة لإثبات أنه من الممكن استكمال الصياغة الكمية بروح الواقعية المحلية لأينشتاين، اكتشف بيل أن هناك في الواقع عدم توافق مع بعض التنبؤات الكمية المتعلقة بالجسيمات المتشابكة.

عام ١٩٦٤، نشر بيل اكتشافه الرئيس. بعد أن أخذ استنتاج أينشتاين على محمل الجد، وأكمل الصياغة الكمية من خلال تعيين معلمات إضافية للجسيمات بروح رؤية أينشتاين للعالم. ثم أظهر أنه، وفقاً لهذه الصياغة الجديدة، يجب أن تخضع نتائج القياس التي نتوقع الحصول عليها في حالة من نوع EPR لتفاوتات تسمى اليوم "تفاوتات بيل"

ويُعبر عن هذا التناقض من خلال تفاوتات بيل، التي تقيد أي صياغة واقعية محلية وتنتهكها التنبؤات الكمية.

وهكذا انتقل النقاش من سؤال إبستمولوجي حول طبيعة العالم إلى سؤال في الفيزياء التجريبية. هل الملاحظات متوافقة مع التنبؤات الكمية، وفي هذه الحالة يجب التخلي عن رؤية أينشتاين للعالم؟ أم أنها على العكس من ذلك تتعارض مع التنبؤات الكمية، وهو ما سيكون صدمة بعد نصف قرن من النجاحات الهائلة لهذه النظرية؟

ولكن هناك فرق كبير بين مناقشات المنظرين والتجارب الحقيقية، ولهذا السبب اقترح جون كلاوزر ومايكل هورن وريتشارد هولت وأبنر شيموني مخططاً قابلاً للتنفيذ في المختبر، كما سنكتشف في الفصل الخامس.

كانت نتائج أول تجربتين تطبقان هذا المخطط متناقضة، لكن التجربتين التاليتين، اللتين نُشرتا في عام 1976، أعطتا الأفضلية لميكانيكا الكم.

يصف الفصلان التاليان تجارب الجيل الثاني، التي أعدتها في معهد البصريات مع الفريق الذي شكلته مع مهندسين، جيرار روجيه وأندريه فيلينغ. ونُفذت مع طالبين في الدراسات العليا، فيليب غرانجيه وجان دالبار، اللذين كانت مساهماتهما في أعمالنا تنبئ بالمستقبل الوظيفي الاستثنائي الذي حققاه.

في الفصل السادس، أقدم أول تجربتين أجريتا في معهد البصريات، بدأ تطويرهما في عام 1975 توّجتا بالنجاح في عام 1981.

كانت ميزتهما الرئيسة مصدراً لأزواج الفوتونات المتشابكة أكثر فعالية بكثير من تلك التي استخدمها أسلافنا. هذا المصدر، الذي استغرق تطويره خمس سنوات، سمح لنا أولاً بتأكيد نتائج كلاوزر وطالبه ستيوارت فريدمان لصالح ميكانيكا الكم في مخطط تجريبي مماثل للسابق. ثم تمكنا من تنفيذ مخطط جديد أقرب إلى المخطط المثالي الذي يفكر فيه المنظرون.

النتيجة التي حصلنا عليها، بدقة مذهلة، أظهرت أن لدينا إعداداً تجريبياً فعالاً بما يكفي للقيام بالتجربة التي خططت لها منذ البداية: اختبار تفاوتات بيل عن طريق تعديل إعدادات أجهزة القياس بسرعة.

سأقضي وقتاً أطول في الفصل السابع على هذه التجربة الثالثة، التي أجريت ونشرت في عام 1982. وهي التي أبرزت ما نسميه "اللا-محلية الكم" والتي أكسبتني شرف مشاركة جائزة نوبل في الفيزياء لعام 2022

سيكون الفصل الثامن مخصصاً للأعمال التي تلت ذلك. سأقدم أولاً تجارب تسمى "بدون ثغرات" تهدف إلى تصحيح بعض أوجه القصور في المخططات السابقة... وسأحاول الإجابة على السؤال الذي يقترحه عنوان الكتاب: كيف كان رد فعل أينشتاين على النتائج التجريبية؟

وسأشير أيضاً إلى كيف أدت هذه التجارب، بإبراز الطبيعة الجذرية الجديدة للتشابك الكمي، إلى ازدهار غير عادي في اقتراحات تقنيات كمية جديدة، في قلب الثورة الكمية الثانية.

قرّاء كافكا في حياته وموته

يشير الكاتب والإعلامي ماكس برود، الذي كان أحد أصدقاء كافكا المقربين ومنفذ تركته، إلى حب كافكا للتفاصيل، وهو ما ينعكس في دقة التصوير وتفصيله الظاهرة في جميع أعماله، ويؤكد كافكا على الاستخدام الدقيق لعناصر الجوانب الأسلوبيّة والشكليّة. ويوضح برود كيف يحول كافكا الواقع الخارجي إلى واقعٍ جديدٍ فريدٍ من نوعه، مؤكداً على الحركة الجدليّة وسيادة نثره. ويركز برود على الجوانب الموضوعيّة لعمله، محاولاً إقامة علاقة بين الكتابة والمصير اليهودي.

بهاء محمود علوان

في المرحلة المبكرة من الاستقبال الأكاديمي لكافكا، والتي يُنظر إليها لاحقاً على أنها مرحلة (ساذجة) أو حتى (عدوانيّة). يُنظر إلى المؤلف كافكا بوجه التحديد وإلى أعمالهِ ككل، ومن خلال حياته كانت المقاربات الأولى لنقد كافكا ذي الأسلوب الاستثنائي، والذي كان مختلفاً تماماً عن جميع المؤلفين الآخرين بسبب طبيعته الفريدة والغامضة. مع بروز دراسات لسيرتهِ الذاتيّة، وفي مراحل الحياة الأولى لكافكا، كان القارئ يقترب من العمل وكذلك من الراوي، ويمكن له أن يتلمس طريقه بشكلٍ غير مؤكد، تاركاً انطباعاً قوياً خلال حياة الكاتب وآثار المناقشات المتعددة. بعد مرور قرنٍ تقريباً على وفاة كافكا، لم يقترب المترجمون بشكلٍ دقيقٍ من الجوهر الغامض لهذا العالم الذي صنعه كافكا، على الرغم من المعرفة المتزايدة، وحتى الشاملة، عن المؤلف. وبدلاً من ذلك، ظهر (أدب شامل، كان بالكاد أن يُرى)، حيث شعر العديد من المؤلفين بأنهم مضطرون للاعتذار منذ البدء عن زيادة الآداب الثانويّة، وغير الشموليّة. وبالتالي فإنَّ استقبال أعمال فرانز كافكا يتميز من خلال مجموعة متنوعة من التفسيرات ومن خلال الدراسات ذات التركيز المختلفة.

تلقي أعمال كافكا (1925 - 1945):

في السنوات الأولى بعد وفاة كافكا كان التركيزُ ينصبُ على مدى موضوعيّة الدراسات المستقبليّة لأعمال كافكا، ودراسة عناصر الحكاية الخياليّة، والسعي إلى تحقيق الإلهيَّة والعدل والرحمة الإلهيَّة، وتفريب الناس عن أنفسهم، وروح الدعابة ودوافعهم، والعودة في المصادر إلى زمن ما قبل الكتاب المقدس. ومن ناحية أخرى، يؤكد المؤرخ الأدبي (والتر موشج) أنَّ كافكا قد اهتمّ بمناقشة موضوع الإيمان واليهوديَّة، وقد تم تناول هذا الجانب في مزيدٍ من التفسيرات والدراسات التي تختلف بشكلٍ واضحٍ عن تفسير برود. ومع ترجمة عددٍ من أعمال كافكا إلى اللغة الإنكليزيَّة تمَّ الوصول إلى قراءة جديدة لتلك الأعمال. تميز تفسير الكاتب الألماني (روث ف. جروس) بين ثلاثة تفسيرات رئيسة عن الترابط الاعتقادي (اليهوديَّة) لكافكا، والتي انتشرت في بداية الحرب العالميَّة الثانية والتي تتناقض تماماً مع تفسير (برود) الديني المجازي. يركز الاتجاه الأول على الرموز والموضوعات اليهوديَّة من أجل تقديم إجابة لسؤال الأصالة اليهوديَّة، واليهوديَّة المفقودة في أعمال كافكا للبحث عن الأصل. جروس يسمي المؤرخ الديني اليهودي (غيرشوم شوليم) كأحد ممثلي الاتجاه الثاني في التفسير، والذي يهتم بشكل رئيس بالارتباط بين أعمال كافكا والأعمال المكتوبة المهمَّة اليهوديَّة، مع الاتصال على أساس اهتمام كافكا بالصوفيَّة والكابالا والحسيديَّة والمسيانيَّة. كما يشير ماكس برود إلى هذا باقتناعٍ كبيرٍ حول مسألة الذنب والصهيونيَّة، وهي الموضوعات التي تُظهر الإخفاء المقصود فعلياً في أعمال كافكا. ويشير جروس إلى أنَّ أدب كافكا كان يسير ضمن هذا السياق. لم يثير نشر أعمال كافكا في تلك الحقبة في البلدان الناطقة باللغة الإنكليزيَّة فحسب، بل أحدث ضجة في فرنسا أيضاً. ينجذب كل من (جان بول سارتر) و(ألبير كامو) إلى العالم الذي يهيمن عليه العبث والخوف والاشمئزاز في أعمال كافكا. يعبر كامو عن حماسه لغموض أعمال كافكا في مقال عن كافكا في العام 1943، إذ يصف قدرة النصوص على إبراز ذلك. تقدم كل الاحتمالات وفي الوقت ذاته تؤكد عدم وجود شيء مثل القدر وترى معنى الأعمال في هذا. الجزء الثاني من تصريحات كامو، هي أنَّ أعمال كافكا لا تؤكد شيئاً محتوماً، كما قيل في العديد من المساهمات النقديَّة، وكان يُنظر إليه بالفعل على أنه لا يمكن الدفاع عنه في الاستقبال المبكر لكافكا، كما كان الادعاء بأنَّ نصوص كافكا تسمح بجميع التفسيرات.

تلقي كافكا بعد عام 1945:

بدأت التأملات الأولى في السنوات التي تلت وفاته حول مدى كون أعمال كافكا رمزيَّة واستعاريَّة، أو يمكن تفسيرها على أنها أعمالٌ لا تنمُ على ذلك. وتمَّ طرح هذا السؤال مراراً وتكراراً في السنوات اللاحقة، بما في ذلك من قبل (ستانلي كورنجلود). وبعد أن استعرض أكثر من مئة وعشرين محاولة لتفسير روايته المشهورة (التحول) (Verwandlung)، ويأخذ في الاعتبار أيضاً التفسير الاستعاري، الذي خلقت به الهوام المتوحشة للتأكيد على وجود الكاتب، والتفسير الرمزي، الذي يعالج به تحول بطل الرواية (كريكور) من منظور نفسي. ومن منظور، أنْ تكون الاتجاهات السائدة في التفسير لا تأخذ ذلك التطابق. في مسيرة حياة فرانز كافكا، يحدد برود، أن الشعور بالمسؤوليَّة تجاه الأسرة بوصفه النقطة المركزيَّة في أعمال كافكا، حيث يحدد هذا الشعور كمفتاح لتفسير الروايات القصيرة مثل رواية (التحول)، ورواية (الحكم). ويشير الألماني والشاعر بيتر بيكين إلى أنَّ كافكا، يشعر بالانفصال عن كل شيء، يصبح بالنسبة لبرود تجسيداً لليهودي المعاصر، ويعدُ أعماله بمثابة رمزٍ لليهوديَّة. وأن ينظر إليها على أنها الإيمان. وتم الحكم على رأي برود وفقاً لذلك.

يرى كافكا أن وضعه هو خطيئة وينقل ذلك الشعور بالذنب على شخصياته، الذين يعيشون أنفسهم مع الذنب. ومع ذلك، مع انتشار هذه التفسيرات، تم تصنيف بعض المساهمات على أنها أخطاء في بحث كافكا. وفي كتاب فرانز كافكا (الإيمان والتعاليم)، يعارض برود كلاً من التفسير العدمي لأعمال كافكا، والذي بموجبه يجب دمجها في الوجوديَّة الفرنسيَّة جنباً إلى جنب مع أعمال جان بول سارتر، والتفسير الكاثوليكي، (الذي لن يكون مثل هذا التفسير الخاطئ والفادح).

لكنه مع ذلك يريد اختزال كافكا إلى المتعالي. وبناءً على ذلك، يرفض برود افتراض الكاتب الفرنسي بيير كلوسوفسكي بأنَّ كافكا رفض الطائفة اليهوديَّة وتقاليدها الأبويَّة بوصفه خطأً أساسياً في (التصوير الكاثوليكي المفرض). وبدلاً من ذلك، كان كافكا (يبحث بشغفٍ عن المجتمع اليهودي المفعم بالحيويَّة ويركز عليه بقوة متزايدة في حياته خلافاً لوالده).

مساهمة أخرى في تحديد الأخطاء في بحث كافكا قدمها المؤرخ القانوني الناطق بالألمانيَّة (غيدو كيش)، وهو خريج نفس مدرسة براغ الابتدائيَّة والثانويَّة التي التحق بها فرانز كافكا أيضاً. ففي مقالته بحث كافكا حول الطرق الخاطئة، يحذر كيش من السببين اللذين يمكن أن يؤديا إلى الأخطاء أو سوء التقدير. قلة الخبرة أو نظرة معينة أو الأحكام الخاطئة بين (السابقين).

لقد تسببت رواية (أطفال براغ) في سوء تقدير حالة بحث كافكا في ذلك الوقت منذ العام 1971. أحد الأمثلة على ذلك هو تصوير (كلاوس فاغنباخ) الجدير بالثناء لشباب كافكا وسنوات دراسته، والذي يسعى جاهداً إلى البحث الدقيق والإخلاص للتاريخ. ومع مشاركة كافكا في دروس اللغة التشيكيَّة، كما ادعى فاغنباخ، طرح ماكس برود لاحقاً فرضيَّة مفادها أنَّ المفهوم الأساسي لرواية (القلعة) كان مرتبطاً بعمل الشاعرة التشيكيَّة (بوزينا نيمكوفا) بعنوان (الجدة)، التي تمت دراستها بشكلٍ مستفيض. ولم يستطع كيش نفسه أن يتذكر قراءة هذا العمل في نفس المدرسة.

يتعرف كيش على مثال آخر لسوء التفسير في التفسير اللاحق لتجارب كافكا الشبابيَّة. ويؤكد على الموضوعيَّة المشكوك فيها لهذه التفسيرات ويشير إلى خطورة (محاولة التقاط روح الزمن الماضي الذي لم يختبره المرء بنفسه من الوثائق وحدها، ورسم صورة سيرة ذاتيَّة مخلصة حقاً على مثل هذه الخلفيَّة). كما وقع المؤرخ الأدبي (إدوارد جولدستوكر) في الفخ عندما استنتج، في مؤتمر عقد في براغ، من (الافتقار المستمر للتحيز) إلى أن كافكا كان بالفعل منذ العام 1912 فصاعداً، كان واحداً من أوائل (المناهضين للرأسماليَّة كتابياً). إنَّ إحدى أكبر المساهمات في استقبال كافكا، والتي لا تقدم تفسيراً جديداً لطبيعته فحسب، بل تخلق أيضاً بنية جديدة في أعمال كافكا، هي دراسة كافكا التي نُشرت في العام 1976.

ترميم لوحة روبنز مهمَّة ليست بالسهلة

عندما تكون هناك حاجة إلى ترميم لوحة شهيرة، يتمُّ نقلها عادة إلى المرسم للعمل عليها خلف أبوابٍ موصدة.

أما في حالة تحفة فنيَّة ضخمة للفنان البلجيكي "بيتر بول روبنز" في مسقط رأسه، كان لا بُدَّ من نقل المرسم إلى اللوحة؛ وعبر أكبر غرفة في متحف الفنون الجميلة الملكي بمدينة أنتويرب، يراقب المرممون زوارَ المتحف باهتمام، وأحياناً، تمرُّ على مسامعهم عبارات النقد.

راف كاسيرت وفيرجينيا مايو

ترجمة: بهاء سلمان

يبلغ ارتفاع لوحة "السيدة العذراء التي يعشقها القديسون"، وهي دوامة غنيَّة من اللحم والقماش والستائر، ستة أمتار (19.6 قدماً)، وهي أطول من زرافة بالغة.

ويعكف فريقٌ من ستة مرممين على تنظيفها لمدة عامين، ومن المقرر أنْ تنتهي هذا الخريف.

ومع مقارنة هذا العمل بالفنان نفسه، فقد كان قادراً على وضع الألوان على القماش لمثل هذا العمل الضخم في غضون أسابيع قليلة فقط.

أعمالٌ شاقة

لا عجب أنَّ مثل هذه البراعة، واللفتة العظيمة بضربة فرشاة بسيطة، تركت الجميع في رهبة، آنذاك والآن.

رسم روبنز، ربما ابن أنتويرب الأكثر شهرة، اللوحة في العام 1628 في مرسم منزله الكائن وسط المدينة.

وقالت "إيلين كيبينز"، وهي تتفوّه بالكلمات المتدفقة المناسبة: "إنَّه رسامٌ مبهرجٌ لدرجة أننا نحبه حقاً".

تقود إيلين مع شقيقتها التوأم "جيل" فريقاً دولياً من ست نساء بارعات بأعمال الترميم الفني.

في صباح أحد الأيام مؤخراً، كانتا تضعان مسحاتٍ باطنيَّة على التحفة الباروكيَّة، وأحياناً تزحفان على الأرضيَّة المكسوة بالألواح الخشبيَّة لوضع لمسة هنا أو هناك. لاحقاً، كان عليهما الانحناء تحت درجٍ معدني قبل التوجه إلى الزاوية العلويَّة لمسحة أخرى من التنقيح هناك. من قال بأي وقت إنَّ ترميم الفن ليس عملاً بدنياً؟

"كما تقول زميلتنا، أصبحت ماهرة حقاً في ممارسة اليوغا"، هكذا تقول "كيبينز" عن إحدى عضوات الفريق "لاحظت أنه يمكنك الانحناء في جميع أنواع الزوايا أمام اللوحة".

وعندما تتفاقم آلام رقبتها، يمكنها أنْ تسير إلى طاولة الحواسيب بجوار اللوحة للقيام ببعض الأعمال الإداريَّة.

من الأفضل لها ألا تنظر بعيداً إلى يسارها في الغرفة المعروفة باسم رواق روبنز.

في الطرف الآخر يقف عملٌ آخر مبدعٌ للفنان الرائد، وهو عملٌ هائلٌ ومرعبٌ بالقدر ذاته، ويحتاج أيضاً إلى ترميمٍ بشكلٍ هائل: "عبادة السحرة". يعلم "كوبن بولكنز"، أمين قسم العصر الباروكي في المتحف، التحديات التي تنتظرهم.

قال وهو ينظر إلى السيدة العذراء، حيث انكشف سطوع الطلاء الأصلي بعد إزالة الصبغ القديم بعناية: "سنستخدم هذا المرسم الآن لمعالجة هذا العمل،" ثم، كما قال، يأتي "عمل آخر، وهو 'عبادة المجوس'".

صراعٌ مع الزمن

الوقت يمر، ف"من المقرر أنْ ينتهي المشروع في العام 2027، وهو العام الذي يصادف الذكرى السنويَّة الـ450 لميلاد روبنز؛ لذا سيكون عام اليوبيل"، بحسب قول بولكنز.

وكما هي الحال مع العديد من اللوحات التي يعود تاريخها إلى قرونٍ مضت، فإنَّ أكبر المشكلات هي الأصباغ القديمة وعمليات الترميم السيئة السابقة.

قال بولكنز: "كان هذا العمل مغطى بدهانٍ أصفر سميكٍ للغاية، يجب أنْ أقول، والذي شوّه الألوان من ناحية، ولكنْ من ناحية أخرى أيضاً هناك ضربات الفرشاة، والتي صار من غير الممكن رؤيتها".

فضلاً عن ذلك، تمَّ تنظيف لوحتين معلقتين على جانبي السيدة العذراء منذ 35 عاماً، الأمر الذي ترك لوحة روبنز في المنتصف تبدو باهتة.

"كان من الواضح كيف بدت صفراء. يمكنك اللعب بضوء المتحف لجعله أكثر زرقة قليلاً، لكنَّ هذا لم يكن ليمثل حقاً حلاً نهائياً".

يبد أنَّ إزالة الدهان، مع ذلك، عمل على ترك السطح المطلي بطبقة خارجيَّة باهتة. يعرف المرممون العاملون في المرسم أنَّ الإزالة جزءٌ من العمليَّة وأنَّ النتيجة النهائيَّة لن تبدو إلا أكثر روعة في وقت لاحق.

في المتحف نفسه، كان بعض الزوار مقتنعين بأنَّ اللوحة المحبوبة يتم إتلافها، وعلى الرغم من لافتات "عدم الإزعاج" الكثيرة، فقد عبروا عن مخاوفهم.

قالت كيبينز: "بعضنا لا يدرك ذلك على الإطلاق.

ثم يفكرون، مثل، هل كانت فكرة جيدة؟

نعم، بالطبع كانت فكرة جيدة. نحن نعرف ما سيحدث بعد ذلك، بمجرّد وضع الدهان الجديد والانتهاء من اللمسات الأخيرة".

وتختتم كيبينز بالقول: "أحياناً، يكون لديك لحظة لشرح الأمر للزوار، ولكنْ غالباً ما نعمل فقط، نعم، ولكنْ بعد ذلك نسمع التعليقات في الخلفيَّة، بالطبع.

الآن يأتي الدفاع عن الفنان المبدع، وعن عملهم الخاص، بشكلٍ طبيعي. بعد التعامل مع روبنز، شهراً بعد شهر، "إنَّه جزءٌ كبيرٌ جداً من حياتنا".

المصدر: وكالة الاسيوشيتد برس

الشعر ومعادلة فهم الحياة

الشعر تدوين، وكثيراً ما أكّدنا على هذه المفردة، وعدّدنا أشكاله، بنية كتابة، لعبة إنتاجية، تشكّل البناء/ بنية الكتابة. وهو أيضاً يمسّ الأجناس الأدبية الأخرى أيضاً. لكنه أيّ الشعر والأجناس الأخرى تعد تدويناً في كلّ الأحوال.

وهو أيضاً بالنسبة للشعراء محاولة لفهم العالم، فهم الداخل السيكولوجي من خلال ما يحيطه من مربّع حياتي أو الكون.

علي لفتة سعيد

وبالنسبة للمتلقّين محاولة لاكتشاف العالم. وما بين الفهم والاكتشاف، تحصل المعادلة التي يمكن أن تكون مقلوبةَ الطرفين. الشاعر يريد اكتشاف العالم، والمتلقّي يريد فهم العالم من خلال آخر هو الشاعر. وفي الاثنين ثمة جسورٌ من المفردات التي تؤطرّها عملية الاشتغال، والقدرة على ممارسة هذا الاشتغال ليكون تدويناً إبداعياً.

ولكن السؤال العام الذي يمكن أن يكون خاصاً والعكس صحيح أيضاً: ما هي اشتراطات العمل، لكي نضبط طرفي المعادلة. المنطق الذي يحول الشعر إلى منطقٍ مقبولٍ، سواء في اللحظة الكتابية أو زمن التلقّي، والفهم الذي يحوّل المنطق إلى علاقةٍ زمكانية تتّصل بالبيئة والوعي الجمعي.

فكلاهما يشكّلان المركز المتفاعل مع الإنتاج، وبالنتيجة مع الاشتعال. فزمن التدوين يعتمد على مقدرة/ المنتج/ الشاعر على الإنتاج. ومقدرة الشاعر/ المنتج على بثّ النص إلى المتلقّي ليكون خطاباً بعد تلقّيه.

فهل فهم العالم يأتي من الشعر؟ وهل الشعر مجرّد تدوينٍ لماهية المخيّلة وفعالياتها؟ وهل هذه المعادلة التي يتم القبول بفرضيّتها هي الأصح» أم أن الفنون باتت أفكاراً كما هي الفعاليات الأخرى التي تعتمد على الموهبة، ومن ثم الاحتراف، كما هو السرّ في شعبية كرة القدم مثلا؟ أو أن شخصاً يتدرّب يومياً لبناء عضلاته، فهو يبدأ برفع حديدٍ بأوزانٍ قليلةٍ، حتى يصل إلى ما يستطيع من أوزانٍ ثقيلةٍ من أجل بناء/ تدوين العضلات، بطريقته البنائية، التي تعتمد على أسسٍ علميةٍ وليست مخيالية، لكنه بالنتيجة يريد عرض العضلات على المشاهد/ المتلقّي. وقد يشارك في مسابقاتٍ لكمال الأجسام أو رفع الأثقال وربما يمارس رياضة المصارعة، لعلّ أحداً يقول له، إن تدوينات العضلات ممتازة، لأن الاشتغال عليها كان صحيحاً.

إن معادلة فهم الشعر وتدوينه والعكس صحيح، تأتي من خلال المقدرة على فهم الشعر ذاته. ولأن غالبة الشعراء، لا يتفقون على إجابة سؤال: لماذا يكتبون الشعر، ولماذا لجؤوا إلى الاشتغال الشعري، وبالتالي تعدد الإجابات التي تكون واضحةً في بعضها وغامضةً لدى البعض الآخر. وربما هو ذات الأمر ينطبق على الأجناس الأدبية الأخرى، فإن القرّاء أيضا قد يجدون أنفسهم أمام هكذا سؤال: لماذا نقرأ الشعر؟.

فيجيب أنه لا يدري ولا يعلم لماذا يقرأ الشعر، ويستدرك البعض ربما لفهم العالم الذي يدوّنه الشاعر بطريقةٍ غير مباشرة، فنحن نعيش الواقع بالصورة المباشرة.

ولهذا نرى الشعراء مثلاً يتفنّنون بإجابة السؤال لماذا نكتب الشعر الذي أجرته مجلة الجديد اللندنية ويذكرون قول فالشاعر الألماني فريدرش هولدرلين الذي يجيب بقول أشبه بالوجود الحتمي :(إنني أعيش شعرياً على هذه الأرض. الشعر يرافقني لحظة تلو لحظة، حتى في النوم) بينما يقول الشاعر والباحث العراقي خزعل الماجدي في استطلاع لمجلة الجديد اللندنية :(أكتب الشعر لكي أشعر بالمعنى، أكتبه لأنه طاقتي اليومية المتدفقة من الينابيع السرية، أكتبه لأنه يعينني على خشونة أيامي وصرامة ما أكتبه خارجه، أكتبه لكي أحقق لماهيتي وذاتي امتلاء وجودهما، أكتبه لكي أهزم الماضي ولكي أصطاد المستقبل، أكتب الشعر لأني جعلت له وظيفة عملية محددة في حياتي وبها يكتمل الشعر عندي، أكتب الشعر لكي أشعر بفرادتي ولكي أدون أسطورتي الشخصية). بينما يعدّه آخرون، أنه حالةٌ روحيةٌ أو نفسيةٌ أو ميتافيزيقيةٌ أو دينيةٌ، أم بوصفه كتابةً وتوهّجاً لغوياً. هنا سرّ الشعر. كما يقول البعض الآخر وأعدّه سرّاً من أسرار الحياة، والحالة السيكولوجية التي لا تمتلك التحليل الثابت.

حتى إن ابن العربي يقول:

(إِنَّ الْوُجُودَ لَحَرْفٌ أَنْتَ مَعْنَاهُ
وَلَيْسَ لِي أَمَلٌ فِي الْكَوْنِ إِلَّاهُ
الْحَرْفُ مَعْنىً، وَمَعْنَى الْحَرْفِ سَاكِنُهُ
وَمَا تُشَاهِدُ غَيْرُ مَعْنَاهُ)

ويقول الشاعر والكاتب المغربي أحمد بلحاج آية وارهام في مقاله :»أسباب كتابة الشعر وقراءته» المنشور على موقع هسبريس (نكتب الشعر لتكثيف كمال إنسانيتنا ونقرأه لنرى العالم يحلم في دواخلنا بحلمنا..حين نكتب الشعر نروم أن نبرز كمال إنسانيتنا مكثّفاً باللغة والخيال، وحين نقرأه نسعى إلى أن نحسّ بالمتعة التي تُشبهُ ذوبانَ الذاتِ في بحرِ النِّرفانا، بل نقرأه لنرى

العالمَ في دواخلنا يَحلُم بما نحلمُ به، ويرقص له وكأنه يصلي صلاةَ عِشقٍ لا نهائي).

إن هـذه الإجابات تعني أن كتابة الشـعر محاولةٌ لفهم العالم مـن خلال فهـم الحالة الشـخصية التي ترتبط بالميتافيزيقيـا. وأيضاً ترتبط به كتدوينٍ مخلّص للحالة المخياليـة التي يعيشـها الشـاعر/ المنتـج. ولهذا فإن مفهوم الشـعر أو فهمه يختلف من شـاعرٍ وآخر، مثلما يختلف من ناقدٍ لآخر، ومن فيلسـوف لآخر وبالنتيجة من متلـقٍّ إلى آخـر. ومنهم أفلاطون الـذي يقول في كتابـه «الجمهورية» ما يعني له الشـعر من أنه (يقودنا إلـى الشـعور العميق بأحـزان والآم الآخريـن، وعليه فإنه يصفّر نفوسـنا ويضعف عزائمنـا ويبعدنا عن أداء مهـام واجباتنـا. وإذاً يجـب أن يكون الشـعر مختصاً بتسـابيح الآلهة فقط). ونذكر مقولة أرسـطو الشـهيرة إن (الشـعر أكثـر تفلسـفًا مـن التاريـخ؛ لأن الشـعر يتعامل مـع الكليـات، والتاريـخ يتنـاول الجزئيات) فـرط الشـعر بالتاريـخ والتاريخ فعل الإنسـان ومنهم الشاعر.

معادلة الفهم والإفهام

إن الشعر وفق ما هو متيسّر من الفهم العام أمام الكثير من صراع الأقـوال وتضادّها وتصارعهـا، يكون تدويناً للحيـاة وفهمها، مثلما يكون طريقـاً لمعالجة الاحتقان الواقعي، من خـلال فعل الخيـال وطريقة التدوين، التـي تحمل الدهشـة. فالمتلقّي يبحث عما يشـدّه من مفردات تقوده إلى فهم العملية التأويلية والقصدية التي تبديها وتظهرها كلكمات النصّ الشعري المدوّنة بطريقةٍ تفهم لعبة الشـعر ويكون الإفهام علامة بارزة في المرام القصدي، وهو بالنتيجة يريد فهم العالم الذي يحيطه، ليكون منبياً عنه، من خلال فكّ أسرار الكلمات، وهو مـا يعني أن فهم الحياة ممكنٌ من خلال التدوين. وهو ليـس كلّ الفهم، بل هو جزءٌ مـن فهم منظومة الحياة من قبل المتلقّي الذي تتوسّع أمامه المقولات.

ولأنـه تدوينٌ يأتي بعـد الفهم، وفهمٌ يأتي باشـتغالات التدوين، فإن المعادلة الكبرى هي كيفية فهم الاشتغال الشـعري، لكي يكون مؤثّراً وقابلاً، لكي يكون بالتالي يكـون إفهاماً للحياة، وله شـأن مؤثّر فـي المتلقّي. من خلال الاحتكام لطرفيها: مكانة الشـاعر التي كوّنها من تجربته وسعته ونشـره وفهمه وتواصله، وكذلك قدرته على معرفة أسـرار الاشـتغال وإدارة اللعبـة الإنتاجية التي تمنح الصورة النهائية شـكل القصيدة التي تحمل الدهشـة. وبالتالي إعطـاء مزايا جديـدةٍ لفاعلية النصّ الشـعري، والدخول إلى معترك التأويل، الذي يبحث عنـه المتلقّي الـذي يبحث بدوره عن اشـتغالٍ تدوينيّ ليفهـم ما يريده الشـاعر، ويسـاعده علـى التقرّب من الخفايا الميتافيزيقية والفرائبية في هذه الحياة.

إن هـذه العلاقة بين الفهم والإفهـام، تقود إلى معرفة السـرّ في اختيار المفردات التي تكوّن القصيدة، سواء كانت عموديةً أو تفعيلةً أو نثراً، فالسـرّ مخفيٌّ لا تعرف طريقة توضيحه، أو تشـكيل خرائطه، وربما يمكن أن نطلـق عليه السـحرية، التي تحوم فـي المخيلة، لكي يكتب الشـاعر هذا السـطر أو ذاك. ولهذا فإن الإفهام يحتـاج إلى التجربة، مثلما يحتاج إلـى قوّة البلاغة في المقـدرات وما تحمله من دهشـة هـذه البلاغة، فضلاً عن الحجّة المتوزّدة في عملية الإقناع، وكذلك الشكل العام للنص، والاستنطاق المرجوّ من النص.

خاصة أن النص الشـعري الحديث لم يعد كما كان في السـابق، يعتمد على الاسـتماع والإلقـاء الذي يجذب المتلقّي، فإن سـوء الإلقـاء خَرِبَ القصيـدة، وأيضاً، فإن مساحات الاسـتماع قلّت وضاقت، وحلّت محلّها مسـاحات القـراءة والتلقّي لما هو مـدوّن. وهو ما يعني حصـول التلقّي الإشـكالي أيضـاً، مثلما هـو كائنٌ في إشكالية التدوين، وهو ما يعني الحاجة إلى الخروج على تقليدية القصيـدة الإلقائية إلى التأمّليـة. بل إن بعض الشعراء يبتعدون عن وضوح الشعر من قبل الآخرين، فيقسّم المتلقّين إلى أكثر من فئة. وهو ما قاله أدونيس في كتابه «زمن الشـعر» حيث الخروج على كلّ شكل من أشـكال فهم الشـعر الحديث (أفضّـلُ أن ترفضني الثقافة البرجوازية الموروثة علـى أن تقبلني وتدجنني. وأفضّل أيضاً ألّا تفهمني الطبقات المسـحوقة، في هذه المرحلة، على أنْ أخاطبها بشـعر ليس فيه من الشـعر غير الاسم).

البيئة والاشتغال النثري

إن النظـرة الفاحصة لأهمية النصّ الشـعري الذي يتم تحديده بقصيدة النثـر، متّبعاً خطى القصائد الأخرى، من قصيـدة العمود والتفعيلة وغيرها، هو ما يمكن أن يعطيه الشاعر من تجربته لفهم النص الشعري وتدوينه من جهـة، وفهمه للبيئة التي يعيـش فيها، ومكنات الفكرة التي تسـتلّ مـن هذه البيئة، وهـو ما يعني في ذات الوقـت أن التجربة الشـعرية تمنح النصّ شـكله اللغـوي، الذي لابد من توافـر الرؤية الخاصة به كنصّ أوّلاً، ومن ثم كشـاعرٍ يفهم المسؤولية في إنتاج النصّ وتصديره، وحتى توريده إلى الذات الشاعرة. وبالنتيجة فـإن مقولة أبا العميْثَل لأبي تمّام (لمَ لا تقول ما يُفهَم؟ فأجابـه: ولمَ لا تفهم ما يُقـال؟).. وهنا تدخل معادلة التدويـن والفهم للنصّ الشـعري، الـذي بدوره يوصل إلى فهم الحيـاة، حيّز القبول بهكـذا معادلة. وهو هنا مرتبط أساسـاً بالقـدرة على الإنتاج الشـعري، والقدرة على تكوين مواد أوّلية للاشتغال الشعري، التي تكون مـوادّ خالصـةً، تأخذ من الآخر المؤثّـر ولا تكون مثله حتى لا تتشـابه المنابع ولا المصبّـات ولا الخضرة التي تعطيهـا النصـوص المبدعة، التـي تريد توسـيع فهم الحياة.

وهـو مرتبـطٌ بفهم النص الشـعري من قبـل المتلقّي، الـذي يجد أن النصّ أمامه محتشـدٌ بالقصديات وقابلٌ للتأويل، حتى لو كان بغير ما أراده المنتج/ الشاعر.

وهـذا الارتبـاط بين فهم الشـعر وطريقة الاشـتغال، يأتـي من خـلال التفاعل بين مفهـوم التدوين ومفهوم الغايـة، التي بدورهـا تعطي مفهوماً للشـاعر في كيفية فهم المحـاكاة التي تعطيها المفـردات في النص. حتى أن أرسـطو قـال في كتابه «فن الشـعر» على أن الوزن لا يعطـي المحاكات، لأن (مـن ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسـمى عادة شـاعراً، ورغـم ذلك فلا وجه للمقارنة بيـن هوميروس وأنباذ وقليـس إلّا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسـمي أحدهما شـاعراً (هوميروس) والآخـر طبيعياً أولى منه شـاعراً) وهو ما نؤكّد عليه من أن التأثّر موجودٌ، لكنه لا يكون متشـابهاً مثل تشـابه الأوزان في القصيدة العموديـة، لكن المحاكاة تمنحها المفردات المغايرة بهدف الابتعاد عن التطابق. لذا فإن الاهتمام بالمعاني التي تولّدها المفردات، يعني الاهتمام بالاشتغال الشعري الذي يعطي مدلول الفهم لما حول الشـاعر، وبالتالي مسـاعدة المتلقّي لفهم ما حوله من خـلال الشـاعر. لأنه أي الشـاعر يولّد متعـةً من أجل الوصـول إلى لذّة الفهم التي تعطـي إدراكها التفاعلي ما بين النصّ والتلقّي. وهو الأمر الذي ينعكس على المتعة التي يعطيها الاشتغال، والتي تعطيها فاعلية المفردات التي تسـاعد على فهم الحيـاة. وهو ما أكدتـه العمانية موزة الريامي في مقالها «فهم الشـعر أسـهل مما تظن» المنشور في موقع نادي كلمة من أن (واحدة من المتع العظيمة في قراءة الشعر هي أن تشعر بمعاني الكلمات كمـا تبدو فـي حيـاة كل شـخص، وكذلك البـدء في الانتقال إلى عالم أكثر نشـاطاً وكلفاً. الشعر يشعرنا بأن لغتنـا المعتادة لها دلالة، وأنها أكثـر حيوية. حتى أنها يمكن أن تكون كلمات نبيلة. الكلمات التي نستخدمها في حياتنا اليومية تحمل في طيّاتها مسـتودعات عميقة للتاريخ (الشخصي والجماعي) يمكن إحياؤها من خلال قصيدة.).

لـذا فإن ما يميّز الاشـتغال أنه يعطي تدوينـاً إبداعياً، ويعطـي فهماً للحيـاة، وإفهامـاً للمعانـي، من خلال قـدرة المناورة على إنتاج النص الشـعري، الذي يكون أصعب في قصيدة النثر منه في القصائد الأخرى، التي تعتمد على الموسـيقى، والتي تعطـي مفعول التفاعل الخارجي، في حين قصيدة النثر تعطي مفعول التفاعل الداخلي المنبعث إلى الخارج.

ذاتٌ مخبّأة في متنزّه الغائبين

رنا صباح خليل

ما هي الذات التي تعبر عنها هذه المجموعة القصصية؟
وما العلة التي تستبطنها من وراء كتابتها داخل نسيجها القصصي وهي تحمل دلالتها الكامنة في وضعها النفسي؟

هذان السؤالان أنتجتهما حالة من الإهاش التي يمكن أن تصيب القارئ بعدما يفرغ من قراءة المجموعة القصصية (متنزه الغائبين) لميثم الخزرجي، ذلك أنها تحرّك التناقضات الصارخة في الإنسان وتغوص به نحو الأدغال النفسية الوئيدة للكائن البشري، وتؤوّل المغاليق لتفتح بوابات الفقد والاغتراب وبذلك هي تبتعد عن ضحالة العمق السايكولوجي ناشدة الغور في المساحات القصيَّة للشعور على وفق رؤية منسوجة في مناطق التماسات بين الواقعي والهلامي، تُعمرها وتغمرها بياضات يصعب القبض عليها حتى نشعر أحياناً أننا نتجول في مصحّة نفسية لا نقلّب صفحات قصص لمجموعة قصصية، ففي قصة (الدائرة القصية) تتواطأ الفواعل الخارجية والداخلية لتوقفنا على المفهوم الجوّاني للاقتلاع الذي هو ليس اقتلاعاً هيّناً كأن يكون لشجرة يابسة لا قيمة لها، إنما هو اقتلاع للأنوثة المتمثلة بجريمة قطع الثدي للمرأة التي تعاني انفصالاً وجودياً لذاتها وبالنتيجة أثمر ذلك الانفصال بتراً وانخلاعاً عن الحياة السليمة إلى عوالم غائرة بسوداويّتها، عوالم يبثُّ من خلالها القاص مجموعة من الأسئلة التي تلحُّ على عقل القارئ، وتفرض نفسها عليه، ليبحث لها عن إجابات مُرضية ومعقولة، ويتحرك صوب الحلول وفقاً للمعطيات التي تلقّاها لتوّه من الكاتب الذي كان أميناً في طرحه، رهيفاً في لغته، مجدداً في أسلوبه التقني.

إن قراءة المجموعة القصصية هذه من شأنها أن تثير فينا الكثير من التأملات حول ما يقوم به القاص من سرد يمكن لنا أن نصفه بالقسوة، والأكثر من ذلك محاولة التمعُّن في هذا السرد المحكم الذي يدرك فيه القاص بيقين ما الذي يرغب في إيصاله للقارئ أو ما الذي يريد تقديمه في قصة (الدائرة القصيَّة) مثلاً من وصف للشرّ والتنويع عليه والإيغال في أبشع أشكاله حين يتمثَّل بقيام الزوج بقطع ثدي زوجته لخلافه معها، ما هي إلا محاولة من لدن القاص لإعلاء سردية الإيذاء أو سردية الشر ومحاكاة تبعاتها سايكولوجياً على تلك المرأة الضحية حتى لتبدو لنا القصة في النهاية مكتملة فنياً، شديدة الاحتكام لدوافعها، مؤلمة إلى حدٍّ بعيد في شكلها الكتابي، حتى أن الألم يرافق المجموعة القصصية بأكملها لأن جميعها يعتمد حالة الفقدان وحالة الهَوَس بالمحيطين حباً، حتى يؤول بالشخوص الأمر في النهاية إلى الإصابة بعوارض نفسية وأمراض سايكولوجية يحاول القاص تفصيلها بشكل جليّ.

الرؤية السرديَّة للشخصيات

إن الكتابة في هذه القصص محفوفة بالمنقلبات السردية التي تقوّض باستمرار ما تراكم لدى المتلقي من مدلولات، إذ لطالما كان «الخارق للواقع» صنفاً من صنوف الأدب المعبرة وبامتياز عن القلق الوجودي، والانفصال النفسي الناتج عن تلك المتغيرات (الاجتماعية، والنفسية المتلاحقة).

كما أنه يعد ذلك الأدب المعني بتقديم رؤية مختلفة عن حقيقة «الأنا» المتعارف عليها، تلك الأنا الفردية لا الجمعية كالتي تمثل حميد الجبران الفاقد لعائلته والمنتمي لصوت خفي خفت عند تيقُّنه ممن موتهم في قصة (الماثل في الفراغ) التي فيها يسعى القاص إلى أن يحلل الحياة الذهنية للشخصية بعدما يعرضها علينا على أنه رسام كاريكتير فقد عائلته في إحدى الكوارث التي تُحدثها أخطاء التجارب في الفضاء الخارجي ولذلك يحتاج القاص في هذه القصة إلى أن يقف على المظاهر الأساسية للشخصية في محتواها الذهني، ويسعى إلى خلق صياغة درامية لنظام وبِنية أفكارها الواعية واللاواعية، وعرض كل ما تتأمله الشخصية، وما يضمُّه ذهنها من انشغالات وآراء وقيم ومنظورات خاصة تؤثر بشدة في رؤية الشخصية للعالم من حولها وهذه الرؤية تمثَّلت لنا هنا بذلك الصوت الذي كان يسمعه هو وحده وكأنه قادم من عالم آخر يدعوه للصمت مع الإنصات له وحده، الأمر الذي يُحدث اضطراباً ويخلق عدم استمرارية في نقل ما يشعر به في مسار فكري واحد بل إن الشخصية اختارت السكوت وعدم البوح مما يعني غياباً وانعداماً في الروابط المنطقية واللغوية فيحدث تكرار وحذف داخل العمليات الذهنية تلك، ويكون ذلك تصاعدياً فيزداد الاضطراب وتغيب الاستمرارية وتتهشَّم المنطقية كلما زاد التوغُّل في الطبقات اللاشعورية للذهن، والغور في الأعماق السحيقة لمستوى اللاوعي، إذ يُسهم التوغل إلى هذا المستوى والطبقات اللاشعورية في جعل تلك العمليات تشهد حالات من الفيضان والتشويش في سيلان الأفكار وحركات الذهن، لذا تتجه هذه العمليات إلى صور ورموز للتعبير عن خصوصية الذهن(1) فتنعكس الإدراكات الحسّية والذهنية للشخصية فيعكس القاص قدرته على اعادة إنتاج مشاعر الشخصية على الرغم من صمتها وبثّ الحيوية فيها باستخدام الضمير للغائب ويكون أشبه بالسرد الاستعادي الذي تقوم به الشخصية بضمير المتكلم، لذا يلجأ القاص في هذا الأسلوب إلى الأفعال الماضية التي تلائم ماضي السرد لأن سرد الشخصية يمثل الحاضر ويصوغ أخباره عن الشخصية بضمير الغائب الدالّ عليه ويحمل كل ما يصاغ في هذا الأسلوب من أفكار وهواجس وتصورات وانبثاقات ذهنية دلالة واحدة « إلا وهي إنه ينبثق مما لا يقال من لدن الشخصية، سواء أكان هذا اللامقول أم المسكوت عنه شيئاً لم يُقل بعد أو من اللازم أن يبقى غير مقول» (2) وفي النهاية حافظت الشخصية على سكوتها وحسمته بموتها وخفوت صوتها الداخلي عند تيقُّنها من موت عائلتها .

وفي قصة(حجرة المرايا) التي فيها متريانو مرشد متحف الفلاسفة يعيش ضمن مداره الحياتي الخاص المتماهي في كنفه ليقدم من خلاله القاص طريقة جديدة في قراءة الأذهان ويقدم سرداً يعكس ما يقع فيها ويؤسس بطريقة ما لهيمنة التبئير الداخلي، الذي يصوغه بتلفظه الخاص فيفصح عن ذهنية شخصية تكون وليدة الاتصال بين الذهن التصويري والإذهال التخييلي ضمن أجواء تخمينية يفرضها القاص ويشوبها التوهُّم فيستثمرها الكاتب لاستنطاق مشاعرها وتحقيق الاستقرار في ذهنها والكشف عن المعلوم والمجهول من رغباتها بمعرفة تفوق معرفتها بنفسها، ومن ذلك أن متريانو لم يكن يدرك أن له صندوقاً في حجرة المرايا يحوي مذكراته وأن هناك صندوقاً آخر كتب بخطِّ يده كان مدوّن فيه حياته الآنية، إذ يكون القاص في هذه الحالة كمن رأى خلف جدران النفس وخبر الشخصية، وعلم بخفاياها وأسرارها(3) .

إن معاناة متريانو ليس لها أساس عضوي على الرغم من الإشارة إلى وجود خلل ذهاني لديه، إذ كان الهدف من إظهار اضطراباته الانفعالية التي يشكو بسببها من خلل في أعصابه الحسية فيظن أنه يسمع أصواتاً هو الهروب من صراعه النفسي بسبب فقدانه لزوجته وابنته وما كان اللجوء لترك مكان عمله بين حين وآخر بشكل مفاجئ الا تفسيراً لقضية عدم الثبات الانفعالي التي جرّته نحو مضاعفة العواطف واستخدام أسلوب غير واقعي تمثَّل بسماعه لصوت ابنته المتوفاة في إحدى غرف المنزل، وما يمنح القص تهويلاً أكثر إيهاماً هو الإفصاح عن إصابة ابنته بالخَرَس في الحقيقة قبل وفاتها.

أما في قصة (متنزه الغائبين) فإن سباهي العظم بطل القصة الذي يسكن في مقبرة ويتسمَّع لما يتم تلقينه للمتوفى وما يشعر به أهله ومحبوه من أسىً فقد استثمره القاص ليجري عن طريقه أقوى حوار فلسفي عن الموت في المجموعة بكاملها عن طريق اختلاق شخصية أخرى لا تحمل اسماً إنما تحمل صوتاً كان يسمعه سباهي العظم ويتحدث اليه، وهذا الصوت كان بمثابة تعزيز لحالة الإيهام بأنه يعود لشخصية حقيقية بينما في منعطفات وثنيَّات الهواجس يمنحنا القاص درجة من اليقين بأن تلك الشخصية هي المكون السيكولوجي الازدواجي في شخصية سباهي، على الرغم من أن هذه الشخصية المفتعلة جاءت لتغير مفاهيم سباهي في طريقة تعامله مع الشخص المتوفى عند نزوله للقبر بأن تعزف له الموسيقى وترافقه الورود بدلاً من البكاء والحزن على اعتبار أن الموت شرط وجودي للحياة وهو خاتمة للجميع وهو بداية للذهاب إلى عالم آخر من دون فناء

للـروح أي أن نقتـرح أنهـا ما زالت بيننـا، ولذلك لا يكون الخلاص سـوى بترسـيخ الفكـر الجمعي الذي يقضي بمتطلبات التوديع بأبهى صوره، وهي فلسـفة تذكرنـا بما جاء بـه البير كامو فـي روايتيه (الغريـب و الطاعون) إذ قام بإعادة تشـكيل وعي الناس وأفهامهم، محاولاً استظهار إمكانات النفس البشرية عارية أمام الحقيقة بخيرها وشرها.

كاسـتعارة عـن العبـث الـذي يعتـري الوجـود الإنسـاني، والمـوت الـذي يترصد الجميـع أفراداً وجماعـات والـذي لا يمكن رصـده ولا التنبؤ به، اهتمام كامو لـم ينصبّ علـى التنقيب عن مصدر هذا الشـر، بـل اسـتقراء الطرائق التي سـيواجه فيها النـاس عبث الموت الذي بات يَسِـم الوجود الإنسـاني وهـو يقدم صـورة واضحـة يتخذها في روايـة الطاعون تحديداً بوصفهـا موقف إدانة لكل أشـكال التبرُّم والتنصُّل من مسؤولية الإنسان في الوجـود، فمحـاولات الإفلات من مواجهة الشـر أو اتخـاذ موقـف غير مبـالٍ تجاهه أو الاستسـلام لسـطوة الموت هو أمر يعدُّه كامو انتحاراً فلسفياً، ومـا جـاء به ميثم الزيـدي في قصته هـذه يطابق فكرة مفادها أن لا يبقى للإنسـان سـوى التشـبُّث بالحيـاة لأجل تحقيـق الخلاص للنوع الإنسـاني ككل وهـذا الخـلاص تصنعـه الموسـيقى كملمح عالـي الشـأن للجمال، وفي واقع الحـال فإن هذا ليـس خيـاراً بإمكاننـا القبول بـه أو رفضـه، إنها مسـألة وجـود ومصير مشـترك لابـد أن تثير فينا حسَّ التعاضد المشـترك المتمثل في القصة بحالة الدفـن وتغييرهـا من حالتهـا المعتـادة إلى حالة تزيّنهـا لطقـوس الارتحـال لحياة مغايـرة بطريقة فريدة .

تحمل القصص في ثـلاثٍ منها جانباً علمياً بوصفه الصنـف الأدبـي الأنسـب لاحتـواء الفكـرة التي تناقش تجميد الأعضاء البشـرية واختلال النسيج التكوينـي للأرض وعلاقة الأمـراض الفتّاكة بتحقُّق الموت كفلسـفة طاغية علـى المجموعة القصصية تمكنت من إشـعال حواسّ القاص ميثم الخزرجي فـراح يطلق نغمات نوتاتـه الفنية ويصهـر أفكاره ورؤاه داخل بوتقته السـردية، باعثاً لجمهور القراء برسـالة تنبيـه وتحذير مـن القادم، معتمـداً على اختراق ما فـوق الطبيعي لليومـي الرتيب اختراقاً مدركاً بشكل حسي .

الهوامش:

1.ينظـر: تيار الوعـي في الروايـة الحديثة، روبرت همفري، ترجمة وتقديم وتعليق: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة- 2000 ص:59 .

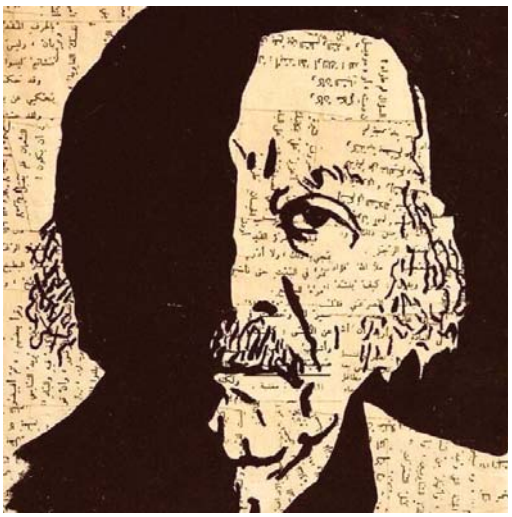
2.ماهية اللغة وفلسـفة التأويل، هيدغر، ترجمة: سـعيد توفيـق، المؤسسـة الجامعيـة، الـدار البيضاء، 1993، ص:101.

3.الأدب والدلالـة، تـودوروف، ترجمـة: محمـد نديم خشـفة، مركـز الانمـاء الحضـاري، حلب- 1996، ص:7.

واقع الحال فإن هذا ليس خياراً بإمكاننا القبول به أو رفضه، إنها مسألة وجود ومصير مشترك لابد أن تثير فينا حسَّ التعاضد المشترك المتمثل في القصة بحالة الدفن وتغييرها من حالتها المعتادة إلى حالة تزيّنها لطقوس الارتحال لحياة مغايرة بطريقة فريدة .

لزمنٍ طويلٍ، بقيَ الغناء العراقي حبيس (البستة) التي كان وجودها في ختام كل وصلةِ مَقام عراقي ضرورة طربيّة. ولربّما خرج الأمر بعدئذٍ عن كونها تابعة مقامية، فاتّخذت لها مكانة مستقلّة في مرحلة الثلاثينيات من القرن الماضي بعد التغييرات الثورية التي أجراها الأخوان (كويتي): صالح وداود، بعد عودتهما إلى الوطن الأم، لكّن ما بقي منها ملازماً لوصلات المقام، لم يجد لنفسه مخرجاً إلّا بتحوّل مجريات الأحوال إلى معطيات عصرية ستجد لها قبولاً بتجدّد الذائقة.

كريم راهي



مظفر النواب: ملاحم

ثنائيَّة «حمد وحمود» في الأغنية العراقيَّة

يشمل هذا ما غنّاه الرعيل الأوّل من "پستات" لم يخفت ضوؤها طيلة قرنين من الزمن، أخصّ منها "پستة" «حمد ياحمود يابو الخزاعل» التي سمعناها بأصوات شتّى من هذا الجوق أو سواه من أجواق «الچالغي» التي نقلوها شفاهاً منذ عهد سطوة قبيلة الخزاعل على منطقة الفرات الأوسط بقيادة الشيخ (حمد آل حمود) صاحب الملاحم الحربية مع العثمانيين وشيوخ المنتفق على حدّ سواء، والذي ازدهر في عهده شعر «الحسجة» أيّما ازدهار، فأنتج لنا ما حفظته الذاكرة الشعبيّة شفاهاً - مّما دُوّن في ما بعد- من شعر النساء الخزعليّات: "فدعة وسيلوسة وجخيوة أم عجيرش"، من أشعار "أبي الغمسي وهتلوش"، الخزعليين كذلك، وليس انتهاءً بأشعار رفيقي ونديمي (عقيل الخزاعي) الحفيد الخامس في نسل حمد آل حمود، الذي خلّفتْه وهو يُدندن في ليل ستوكهولم الثلجيّ، بعد وصلة مقام حكيمي احتضن فيها عود (محمد فاضل) وطفق يغنّي أبياتاً للشيخ (محمد الشويهي) في مدح جدّه:

«إلى الملكِ المعروفِ شرقاً ومغرباً
إلى الجودِ والأفضالِ (حَمْدِ) أبو الحمدِ
إلى الأروع القمقام من آل خزعل
مقرَ لأرباب المجاعة والوفدِ»... إلى آخر القصيدة.

ثم يعرّج على ركبانية من أشعار (للريل وحمد) تقتضيها أصول مقام الحكيمي، محاكياً قراءة لها بتسجيل متداول بين مظفر النواب والدكتور سعدي الحديثي: ¬ «چن حمد فضّة عرس چن حمد نرگيلة»... إلخ.

فينهي "پستة" «حمد يحمود يابو الخزاعل وخدودك اللالات چنهن مشاعل»؛ "الپستة" إيّاها التي عمادها شعر "الحسجة". ورغم الخلل العروضي البيّن في صدر بيت الأغنية هذه، الذي مبعثه أن هذا الوزن الشعريّ الذي عُرف لاحقاً بـ(الدارمي) كان في بدايات ترسّخه، إلا أن «حمد يحمود» هذه، ستكون علامة مؤثرة في غناء العراقيين بعد ذاك.

يقول الباحث في التراث الغنائي سعدي السعدي: إنه يرى أن الشطر الثاني بالأصل كان «وسيوفك القاطعات صبحن مشاعل».

وهو ما يُضيف برأينا كسراً عروضياً آخر يجعلنا نقف أمامه متحيّرين، مفترضين البناء التالي لبيت الدارمي في شكله بدويّ الأصل - ما عُرف لاحقاً بالمحمداوي- قبل استقرار الخزاعل على نهر الفرات:

«يابو الخزاعل، يا حمد آل حمود
صارن مشاعل، وعيونك اللالات»

إن هذه "البستة" توحي وكأنها نشيد حربي نفترض أنه ظلّ يتناقل في أوساط عرب الخزاعل في مناسبات ترتبط بإظهار القوة والفخر وسواه، وهذا بائن من مقامها الغنائي وإيقاعها الذي يُذكّر برقصات السيوف الجماعية.

لقد كان "حمد آل حمود: -الذي حكم المشيخة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر- مقصد الشعراء آنذاك من مدّاحين ومتكسّبين، وكنتُ قد قرأت أشعار الشيخ النجفيّ (محمد بن يونس الشويهي الحميدي) فيه، مادحاً إيّاه في موضع آخر من أوراقه التي حققها (كامل الجبوري):

هو (الحمد) والمحمود في كلّ موطنٍ
لدى رأيه السامي بحلّ المشكلات

سيقودنا الحديث بعد ذلك إلى أشعار ابن عمّ لحمد بن حمود بن حمد وهو الشاعر مفامس بن محمد بن حمد بن عباس باشا الخزعلي (أبو الغمسي) وبعض ما قال فيه من أشعار (الميجنة) أيام معارك الخزاعل العنيدة ضدّ جيوش العثمانيين:

يا (حمد) خيل الصبايا برّهن
ما يعرفن هورهن من برّهن
أم العلا بالسيف ماهي بالرهن
غصْب ع الپاشا يودّي كركنه

***

يا خشيف الوارده بشاطي الحمد
ورابيه في دور ما شافت حمد
يا بعد سلطان و (حمود) و (جمد)
يلتگب شطويهم چالمدخنه

وهو الحديث الذي سيقود حتماً إلى أشعار (فدعة) في حمد، مُجيرها هي وأخيها حسين وأبيهما (علي آل صويّح):

(حمد) مرضي العرب والروم والپاشات
يجالسها ويكلّمهه بسبع لسنات

ومدائحها المنظومة فيه على وزن (النعي) الضارب في القدم:

«ديوان ل (ابن حمود) والبيج
ضجريج ما يطّي طريج»

لقد أُعدّت من قصّة فدعة هذه مع أبيها عِلي آل صويّح، الصدعانيين اللذين تحولا إلى (لملوم)، حيث «ديوانية» شيخ الخزاعل حمد آل حمود أواخر القرن الثامن عشر، دراما تمثيلية عراقية عُرضت منتصف السبعينيات، عن مرويّة شفاهية ونصوص شعرية قام بتوثيقها الباحث عبد المولى الطريحي في كراس حمل عنوان (فدعة الشاعرة أو خنساء خزاعة 1950)، والشاعر عبد الحسن المفوعر السوداني في كتيّبه (الشاعرة الزريجية فدعة 1967)، اللذين يُعدّان مرجعين مهمين لأشعارها.

والتمثيلية أعدّها الشاعر والملحّن (خزعل مهدي) (1928-2012) وقد حملت اسم (فدعة) ونالت قبولاً شعبيّاً وقتها. وقد أنتج حديثاً مسلسل محلّي يتناول (فدعة) أيضاً، عُرض على الشاشة الصغيرة.

وبقي اسم حمد يظهر في "الأزجال" الشعبية تارة هنا وتارة هناك، مشيراً إلى صفات البداوة المحمودة في الرجال، في هذا الدارمي أو تلك الأبوذية:

حمد يبني تلگّه الضيف حي بيه
ويزاد النذل كون سموم حي بيه
منهو الجمع ماله وراح حي بيه
البخيت الحفظ عرضه من الرديّة.

لكن اسم حمد كان قد عاود الظهور في الشعر بقوّة، وذلك منتصف عقد الخمسينيات الفائت على وجه الخصوص، من خلال قصيدة مظفر النواب (للريل وحمد) التي يُذكر أنه باشر كتابتها عام 1956، مقتفياً أثر حمد الخزعلي هذا، وهي القصيدة ذائعة الصيت تحت اسم (مرينا بيكم حمد)، وقد كتبها مظفر على وزن (النايل)، وغنّاها ياس خضر في بواكيره الفنّية بألحان محمد جواد أموري، تلك الأغنية التي بلغت شأواً عالياً جعلت ملحناً صعب المراس، هو طالب القرغولي، يغنيها بصوته في جلسة خشّابة موثّقة صوتياً، لشدّة إعجابه بها، رغم أنها من تلحين غيره!

وهي الأغنية التي ناجاها ياس خضر نفسه في نهاية مسيرته الغنائية بأغنية (يا حمد مرّ مثل ما مرينا)، التي نالت قسطاً من القبول بشفاعة من الأصل.

وكان الملحّن (خزعل مهدي) - شقيق المطربة الكفيفة هناء مهدي- قد قدّم

أسطوانة غيدة وحمد

اسم (حمد) في واحدة من أغاني الفيلم العراقي (تسواهن 1957) - وهو الاسم الذي شاع بعد صدور رواية كتبها (جعفر الخليلي) عام 1953 بنفس العنوان- وقد قدّمَت الأغنية، بإدارة موسيقية لناظم نعيم وفرقته، بطلةُ الفيلم الممثلة العراقية (رمزية حميد)، لكنها غنّتها بصوت مستعار لمطربة «ناشئة» ظهر اسمها في تتر الفيلم على أنه (دلال)، تُشير الكثير من الأصابع إلى أنها اللبنانية (دلال شمالي).

وتجدر الإشارة أن هذا الفيلم كان شرارة انطلاق دلال شمالي لكي تظهر بعدها في أفلام مصرية وأغان عربية، وقد كانت أغنيتها في فيلم (تسواهن) من كلمات خزعل مهدي -لاحظ الاسم «خزعل»- نفسه، وتبدأ بالمقطع الشعري الأساس:

حمد يحمود يحميّد يغالي
يبعد الروح غبرك ما حلالي
لظل طول العمر أهواك ماتوب
لا منساك لمخالف المكتوب
ترد روحي لمن تگعد گبالي
حمد چالنبع يجري بوسط بيده
عذب وحليو والخيرات بيده
حبايب لا تلومنّي على المحبوب لو
ملني... إلخ.

كان استمرار ظهور (حمد) بداية العهد الجمهوري كثمرة من ثمار ثورة 1958 وشيوع مصطلح (الفن الريفي) الذي ساهم (باقر سماكة) و (زاهد محمد) ورهطهم بترسيخه في الأغاني والتمثيليات الإذاعية بعد صدور قانون الإصلاح الزراعي، ولا بأس هنا أن نشير إلى أوبريت (غيدة وحمد) الذي كتب أشعاره زاهد محمد وذاع في الستينيات كـ (تمثيلية غنائية) إلى جانب (وردة وبدر).

وبالعودة إلى الستينيات وظهور حمد ثانية، فقد تكرر ذلك في أغنية حمدية صالح (هَيّ لدانه) في فيلم (درب الحب 1966) لحن أحمد الخليل، وورود عبارة «گولوا حمد يسلم يبعث الكم تحية».

لكن حمد هذا لم يكن عراقياً على الأغلب، فقد كان له شأن آخر كشأن الأغنية، وقد تجاهلت المغنية (سميرة توفيق) اسمه حين أعادت تقديم أغنية (هي لدانه) بصوتها، بدارميات عراقية صرفة.

غير أن سميرة توفيق - وهي المولعة بإعادة إنتاج الأغنية العراقية وتجييرها لحساب التراث الأردني- قدّمت أغنيتها (يالمرتكي عالسيف) التي كانت لازِمتُها «يا حمد ويلي» بالضبط كما وردت في أصلها العراقي، وهي من الأغاني التي سمعناها بأصوات محلية مختلفة بمقدمة «بالمنتجي اعلى السيف سيفك چتلني»، كان حمد المخاطب فيها، هو حمد آل حمود ذاته البطل الشعبي العراقي المحارب والسخيّ في آن، الذي بقي مستقراً في الوجدان الشعبي لأكثر من قرنين، وليس أدل من هذا ظهوره مجدّداً عام 1969 في أوبريت (بيادر خير)، لكن باسم (حمود) هذه المرّة، أبيه.

إن «حمود» المنادى في أوبريت (بيادر خير) الذي كتبه (ياسين النصير) واختار عنوانه الشاعر (عبد الكريم گاصد)، هو الشخصية المحورية، وإن اسمه يرد في أول جملة مخاطبة يبتدئها الأوبريت، مثلما يرد ابتداء في أول أغنية فيه وهي (منك يا الأسمر): «اتأملك يحمود بلچن تمرّ مَر»، في رقصة الچوبي الملحقة.

فؤاد سالم: حمود في الأوبريت

إن شخصية حمود في الأوبريت -مثّلها (فؤاد سالم)- تجسّد شخصية الفلاح الثائر على عسف الإقطاع وذيوله، وهو قائد الحركة الفلاحية ضد الهجرة الجنوبية -العمارة بالذات- للمدينة (البصرة). ولا ريب أن ورود اسم "سركال" الشيخ (سعود)، فيه تأثير ببيرغ الشرجية أحد أبطال ملاحم مظفر النواب، المرادف لحمد أو حمود.

وهكذا ألهم الأوبريت «الشيوعي» صنّاع الثقافة القومية المنتفعين من التراث الخمسيني المندثر، فتمّ الإيعاز بإعادة تلحين (حمد يحمود) الدلال شمالية، بروح وطنية جديدة أنتجت أغنية مائدة نزهت المأخوذة من نسخة فيلم (تسواهن 1957) بمفردات محدّثة عن كلمات خزعل مهدي، فقد أعاد الملحن رضا علي مطلع السبعينيات تلحين كلمات خزعل وقدمها إلى مائدة نزهت فأخذت شهرتها في زمن هيمنة الإذاعة والتلفزيون الرسميتين، وقد أُشيع يومها -وهو ليس رأياً مؤكداً بالضرورة- أنها غُنّيت تزلّفاً للرئيس «أحمد» حسن البكر! وقد جاء كل كوبليه هذه المرة مكتوباً على شكل أبوذية كاملة تحمل مضامين رومانسية ثورية كانت سمة من سمات موجة أغاني السبعينيات، قدّمتها مائدة نزهت في أكثر من محفل رسمي:

حمد چالنبع يجري بوسط بيده
عذب وحليو والخيرات بيده
تغني وتصفح المسحاة بيده
تجاويها جناجل بابلية
أدور اليوم كل اليوم وانشد
وأصوغ گلايد الألحان وأنشد
تعال وياي لمّ رحال ونشد
نطوف بگاعنه الطيبة الزهيّة.

بعد مضي خمس سنوات على اندلاع حرب الثماني سنوات، وبعد شيوع المثل الشعري (حمد شابع فشگ وحمود شابع صيت)، وفي خضّم الموجة الموجّهة تعبويّاً من الفن، أنتجت مؤسسة (بابل) السينمائية العراقية فيلماً استعراضياً غنائياً، لم يخلُ من هدف تعبوي بيّن، يقع في تسعين دقيقة، حمل عنوان (حمد وحمود) أخرجه إبراهيم جلال وقام بدور البطولة فيه إضافة لـ «المطربة» شذى كامل و «الممثل» حسين نعمة، الوجه «الجديد» أحمد نعمة، لحّن أغانيه كلٌّ من رضا علي ومحمد جواد أموري وعباس جميل وسالم حسين. وقد فشل الفيلم فنّياً وهاجمه النقاد حتى أنه لم يترك أثراً يُذكر في تاريخ السينما العراقية، بعد أن توارى فطواه النسيان حتى أن لا أغنية من أغانيه اندرجت في الإرث الفني لملحنيه الأفذاذ.

وتدور قصّة الفيلم عن شقيقين يعيشان في إحدى القرى يقعان في غرام واحدة من الصبايا، يقوم أحدهما في النهاية بالتنازل عن حبّه لأخيه بكل أريحية فينتهي الفيلم نهاية سعيدة، وكان اسما هذين الشابين كما قدمها الفيلم هما (حمد وحمود)، وهما ابنان لأب اسمه «خزعل» في الفيلم الذي تنتهي بانتهائه، هذه الثنائية التي استمرت لقرنين من الزمان؛ منذ عهد مشيخة حمد آل حمود الخزعلي، الذي أغمض عام 1794، عينين ما زالتا تضيئان كشُعلتين، كما تقول كلمات الأغنية، بافتراضنا.

فرقة چالغي المقام العراقي

مراجعة

للنص الشعري تفوهاته الدلالية والجمالية التي تتهامى في طياتها اشراقاته بما يجعله جديرا بالتأمل والاستنطاق والقراءة الجادة التي تأتيه مصحوبة بعدة قرائية يمكن الثقة بمحمولها المعرفي وذلك في مجمله جهد منتج سيكون له اخيرا ان يطوع النص لمقاصده.

ان النص الشعري الاصيل مرتقى عالي السنام له ما للمحرزات الثمينة من اسرار ومخبوءات وسنن بوح وتشكل، حفية بكل ما يبذل من اجلها.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
ملحق اسبوعي 16 صفحة
www.alsabaah.iq
الاربعاء 26 شباط 2025 العدد 6116 Wed. 26. Feb. 2025 Issue No. 6116