الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الاربعاء 5 آذار 2025 العدد 6121 Wed. 5 . Mar. 2025 Issue No. 6121

إعادة القراءة وتحوّلات الوعي 02

تأثير الذكاء الاصطناعي في السينما 04

أجْسادٌ تُحاكِمُ القَدَرَ 06

التجربة الجماليَّة في كتاب التمثال لغونتر غراس 09

تَيماء واستعادة الطوفان الملحميّ 10

أسطورة الماضي وقلق الحاضر وغموض المستقبل 14

ch.editor@alsabaah.iq

سفر إلى جنوة

حين تخوننا الكتب
إعادة القراءة وتحوّلات الوعي

تعتبر إعادة القراءة للكتب التي سبق أن اطلعنا عليها في مراحل الطفولة أو الصبا تجربة معرفية مركّبة تتجاوز مجرد استعادة نصوص مألوفة، إذ إنها فعل تأويلي متجدد يتيح للقارئ استرجاع تمثّلاته السابقة، وفي الوقت ذاته يعيد مساءلة تحولاته الفكرية وتبدلات رؤيته للعالم

أمجد نجم الزيدي

فالنصُّ الذي كان يوماً ما مصدراً للمتعة أو الإلهام قد يغدو موضع تشكيك وإعادة نظر، تماماً كما قد تنبثق منه دلالات جديدة لم تكن في متناول وعي القارئ عند قراءته الأولى، وبينما تمنح إعادة القراءة إحساساً بالألفة والاستقرار عبر استعادة التجربة القرائية الأولى، فإنها قد تفضي كذلك إلى حالة من التوتر والاضطراب، إذ تواجه القارئ بحقيقة أن علاقته بالنصّ ليست ثابتة، بل محكومة بحركية تجربته الحياتية وتطور وعيه النقدي، وبهذا، تغدو إعادة القراءة ممارسة تأملية مستمرة في جوهر العلاقة بين النص والمتلقي، كاشفةً عن البعد النفسي العميق للقراءة بوصفها عملية تأويلية لا تنفكُّ عن التشكّل وإعادة التفسير.

تعتبر إعادة القراءة ظاهرة أدبية ونفسية مركّبة، تتجاوز كونها مجرّد استرجاع لنصوص مألوفة إلى كونها تجربة معرفية ووجدانية تعيد تشكيل العلاقة بين القارئ والنص، تستكشف باتريشيا ماير سباكس في كتابها (On Rereading)، الأثر النفسي لإعادة القراءة، مسلّطةً الضوء على التوتر القائم بين الشعور بالأمان الناتج عن العودة إلى نصوص مألوفة، وبين إدراك القارئ المستجدّ لتحوّله الذاتي، مما قد يؤدي إلى زعزعة استقراره الإدراكي والوجداني.

لطالما ارتبطت إعادة القراءة بالرغبة في استعادة الألفة والطمأنينة التي يمنحها النص المألوف، فالنصوص التي سبق للقارئ أن انخرط فيها توفر ملاذاً نفسياً في مواجهة تقلبات الحياة، حيث

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
عبدالرحمن ياسين
مسؤول التصحيح اللغوي
وسام عبد الواحد
الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852
التصميم
ليث محمد
مطابع شبكة الإعلام العراقي
IMN PRESS

يجد القارئ في العودة إليها نوعاً من الثبات وسط تحوّلاته الشخصية والثقافية؛ تتجلى هذه الفكرة في تحليل سباكس حين تشير إلى أن إعادة قراءة النصوص التي كانت "كنوزاً عاطفية في مراحل سابقة من الحياة تمنح القارئ تجربة مهدئة، بل تستند إلى ما تسميه "ضبابية النوستالجيا haze of nostalgia". فهي لا تقتصر على استعادة النص في حد ذاته، بل تمتد إلى استعادة الذات التي كانت تقرأه في الماضي، لتصبح إعادة القراءة وسيلةً لمساءلة الزمن واستعادة هويةٍ قد تكون قد تآكلت أو تبدّلت.

فعلى الرغم من الطمأنينة التي توفرها إعادة القراءة، فإنها تنطوي كذلك على عنصر زعزعة الإدراك، حيث يدرك القارئ عند إعادة زيارته لنص مألوف أن تجربته السابقة لم تكن نهائية أو مطلقة، بل خاضعة للتحوّل والتأويل المستمر؛ فالنص الذي كان يثير الإعجاب في الماضي قد يفقد بريقه عند قراءته من جديد، كما أن الشخصيات التي بدت مُلهمة أو مُحببة قد تُقرأ بعيون نقدية مختلفة مع مرور الزمن، تعبر سباكس عن هذا التحوّل بقولها (تمنح إعادة قراءة تلك الكتب الثمينة كبالغين تجربة مريحة وسلسة، ويرجع ذلك جزئياً إلى ما أطلقت عليه سابقاً بـ" ضبابية النوستالجيا".

كما أنها تتيح للقارئ متعة اكتشاف الأفكار غير المتوقعة، إذ يدرك أن هذه الكتب المألوفة تخفي بين صفحاتها أكثر مما كان يظن عند قراءتها لأول مرة. ومع ذلك، فإن اللذة الأعمق في إعادة القراءة ربما تكمن في استعادة الذات السابقة، تلك التي كنا نظن أننا فقدناه.) (ص53)، يشير هذا الاقتباس إلى أن إعادة القراءة لا تقتصر على إعادة اكتشاف النص، بل تتعداه إلى إعادة اكتشاف الذات التي قرأت هذا النص في مرحلة سابقة، وهنا يكمن البعد الجدلي لإعادة القراءة؛ فهي عملية استرجاع واستكشافٍ في آنٍ واحد، إذ تُذكّر القارئ بذاته الماضية، لكنها في الوقت نفسه تضعه أمام حقيقة تحوّله، مما قد يخلق شعوراً باللااستقرار.

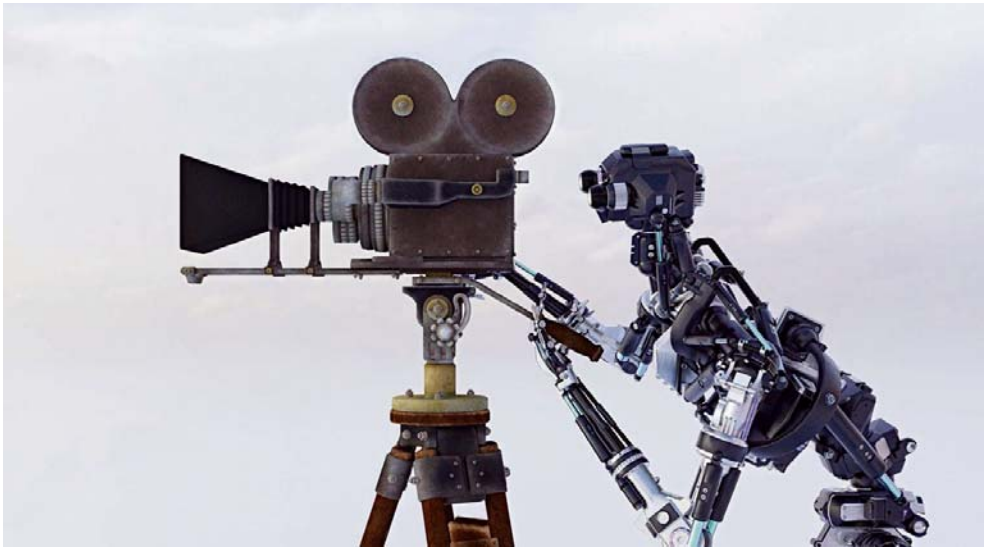
يُثير التوتر القائم بين الاستقرار والتحوّل في تجربة إعادة القراءة تساؤلات أوسع حول طبيعة القراءة نفسها، وحدود التأويل، واستقلالية النص عن القارئ؛ فإذا كانت القراءة الأولى تستند إلى عنصر المفاجأة والاكتشاف، فإن إعادة القراءة تكشف عن طبقات جديدة من المعنى لم تكن متاحة سابقاً، أو ربما لم يكن القارئ مهيأً لاستقبالها بعد، وهكذا، تتحول إعادة القراءة إلى فعل نقدي، يتيح للقارئ فرصة مراجعة مواقفه السابقة وتوسيع أفق فهمه، ليس للنصّ فحسب، بل لذاته أيضاً.

إنّ هذه الظاهرة تحمل بُعداً فلسفياً يتقاطع مع نظريات التلقي، حيث تطرح سؤالاً جوهرياً، هل يظلّ النصُ ثابتاً أم أنّه يتغيّر مع تغيّر قارئه؟ إن النصّ في جوهره لا يتغيّر، لكن تجربة القارئ هي التي تعيد تشكيله في كل قراءة جديدة، وبذلك، تظلّ إعادة القراءة تتأرجح بين الثبات والتبدل، بين استعادة الأمان والوقوع في مفاجآت التأويل.

تشكّل إعادة القراءة تجربةً مزدوجة تجمع بين الحنين إلى الماضي والاكتشاف المستمر للذات والنصّ، فهي توفر للقارئ إحساساً بالأمان عبر العودة إلى نصوصٍ مألوفة، لكنها في الوقت ذاته قد تكشف له عن تحوّلاته الإدراكية، مما يجعله يواجه حالة عدم استقرار جديدة، وبهذا المعنى، فإن إعادة القراءة ليست مجرد استعادة للماضي، بل هي أيضاً مرآة تعكس عمق التغيرات التي تطرأ على القارئ بمرور الزمن، مما يجعلها تجربة نقدية ووجودية في آن واحد.

«تمسكوا بمقاعدكم»

إلى أي مدى سيؤثر الذكاء الاصطناعي في فن صناعة الأفلام؟



ادريان هورتون

ترجمة وإعداد : نادر رضا

المستقبل هنا، سواء أعجب ذلك البعض أم لا، والذكاء الاصطناعي يؤثر بالفعل في صناعة السينما. ولكن إلى أي مدى يمكن أن يصل، وإلى أي مدى يجب أن يصل؟

في العام الماضي، بدأت راشيل أنتيل، منتجة أرشيفية للأفلام الوثائقية، تلاحظ وجود صور تم إنشاؤها بواسطة الذكاء الاصطناعي مختلطة مع صور حقيقية. في الأرشيف دائماً ما توجد ثغرات ونواقص؛ في إحدى الحالات، تمكن صانعو الأفلام من تجاوز نقص الصور لامرأة نادراً ما تم تصويرها في القرن التاسع عشر باستخدام الذكاء الاصطناعي لإنشاء ما يبدو كصور قديمة. وهذا أثار السؤال: هل يجب عليهم فعل ذلك؟ وإذا فعلوا، فما نوع الشفافية المطلوبة؟ إن قدرة وتوفر الذكاء الاصطناعي التوليدي — النوع الذي يمكنه إنتاج نصوص وصور وفيديوهات — يتغير بسرعة كبيرة، وكانت المناقشات حوله مليئة بالتوترات، مما جعل قدرة صانعي الأفلام على استخدامه تتجاوز بكثير أي توافق حول كيفية استخدامه.

أدركنا أن الوضع في هذا المجال يشبه إلى حدٍّ ما "الغرب المتوحش"، وأن صانعي الأفلام، دون أي نية سيئة، كانوا يضعون أنفسهم في مواقف قد تُضلل الجمهور لذلك "فكرنا، أن ما نحتاجه هنا هو بعض الإرشاداتالحقيقية".

لذلك، شكلت أنتيل وعدد من زملائها تحالف منتجي الأرشيف (APA)، وهي مجموعة تطوعية تضم حوالي 300 منتج وباحث في مجال الأفلام الوثائقية، مكرسة جزئياً لتطوير أفضل الممارسات لاستخدام الذكاء الاصطناعي التوليدي في سرد القصص الواقعية. "فبدلاً من أن يكون موقفنا سلبياً، حيث يكون خطابنا 'المنزل يحترق، ولن نحصل على وظائف بعد الآن'، ارتكز موقفنا أكثر على تأكيد سبب دخولنا هذا المجال في المقام الأول"، تقول ستيفاني جنكينز، أحد الأعضاء المؤسسين لـ APA أن صانعي الأفلام الوثائقية ذوي الخبرة "كانوا يخوضون صراعاً مع هذا الأمر"، جزئياً لأن "هناك الكثير من المعلومات حول الذكاء الاصطناعي التي تبدو مُربكة ومُدمرة أومليئة بالادعاءات الكاذبة".

المجموعة، التي نشرت رسالة مفتوحة تحذِّر من "تشويش السجل التاريخي إلى الأبد" من خلال الذكاء الاصطناعي التوليدي، وأصدرت مسودة لمجموعة من الإرشادات الربيع الماضي، وتُعتبر هذه الخطوة واحداً من الجهود الأكثر تنظيماً في هوليوود للتعامل أخلاقياً مع تقنيات هي بالفعل تستخدم وتشكل الصناعة، بغضّ النظر عن التوقعات المتفائلة أو الكارثية. وفي غياب التنظيم أو الاتفاقيات النقابية ذات الصلة، أصبح الأمر يعتمد على صانعي الأفلام — المخرجين، المنتجين، الكتّاب، فناني المؤثرات البصرية (VFX) وغيرهم — لمعرفة كيفية استخدامها، وأين يتم رسم الخط الفاصل، وكيفية التكيف. "، بالنسبة لـ "حالات الاستخدام والآثار الأخلاقية للذكاء الاصطناعي"، قال جيم جيلديك، مشرف المؤثرات البصرية ومصور سينمائي عمل على مسلسل "سادة الجو"، فيلم ديزني "بينوكيو"، وفيلم روبرت زيميكيس "هنا"، الذي يستخدم الذكاء الاصطناعي لتجديد شباب نجومه توم هانكس وروبن رايت. "الجميع يستخدمونه. الجميع يتلاعبون به".

البعض في مجال صناعة الأفلام تبنّى الذكاء الاصطناعي بشكل هادئ — ولسنوات، كانت الاستوديوهات وشركات التكنولوجيا ذات الأذرع الترفيهية تشارك في سباق تسلح ضمني في مجال التطوير الآلي. بينما تبنّت شركات أخرى هذه التكنولوجيا بحماس وتفاؤل؛ فقد استضافت شركة Runway، وهي شركة أبحاث في الذكاء الاصطناعي، مهرجانها السنوي الثاني لأفلام الذكاء الاصطناعي في نيويورك ولوس أنجلوس الربيع الماضي، بمشاركة شركاء مثل أكاديمية التلفزيون ومهرجان تريبيكا. وشمل الأخير خمسة أفلام قصيرة تم إنتاجها بواسطة Sora من OpenAI، وهو نموذج تحويل النص إلى فيديو لم يتم إطلاقه للجمهور بعد، هذا دفع منتج الأفلام تايلر بيري إلى إيقاف توسعة بقيمة 800 مليون دولار لاستوديوهاته في أتلانتا لأن "الوظائف ستُفقد".

تبنّي مجال صناعة الأفلام للذكاء الاصطناعي أثار الكثير من المعارضة. في الصيف الماضي، وردا على مهرجان تريبيكا والمهرجانات الأخرى الناشئة لأفلام الذكاء الاصطناعي، أعلنت المخرجة جوستين بيتمان، مخرجة فيلم "Violet"، عن مهرجان أفلام "خام وحقيقي" يُقام في ربيع 2025، حيث يُمنع استخدام الذكاء الاصطناعي تماماً، والذي "يخلق مجالاً للفنانين البشريين عبر الدمار القائم على السرقة واستبدال الوظائف الذي يسببه الذكاء الاصطناعي".

وفي العام الذي تلا الإضرابات المزدوجة للممثلين والكتّاب، والتي حققت حماية تاريخية ضد استخدام الذكاء الاصطناعي التوليدي لاستبدال الوظائف ، جذبت العديد من الحالات غير المحمية للذكاء الاصطناعي الانتباه والسخرية على الإنترنت . حيث كانت هنالك مخاوف حول فقدان الوظائف وتدهور الجودة تتعلق بصورٍ تم إنشاؤها بواسطة الذكاء الاصطناعي في ملصقات ترويجية لفيلم Civil War من إنتاج A24، ومقاطع إعلانية في فيلم الرعب Late Night with the Devil، وملصق فرقة وهمية في

مسلسل True Detective: Night Country. كما أعادت الاتهامات باستخدام صور أرشيفية تم إنشاؤها وواسطة الذكاء الاصطناعي في الوثائقي What Jen-nifer Did على Netflix إشعال النقاشات حول أخلاقيات الأفلام الوثائقية، والتي بدأت بعد ضجة مماثلة حول ثلاثة أسطر من السرد تم إنشاؤها بواسطة الذكاء الاصطناعي لتقليد أنتوني بوردان في فيلم Roadrunner عام 2021. ولا ننسى كل الشكاوى حول المحتوى التافه الذي يتم إنشاؤه بواسطة الذكاء الاصطناعي — أو ما يُطلق عليه "القمامة" — والذي يملأ صفحاتنا على وسائل التواصل الاجتماعي.

بشكل عام، يمكن أن يبدو الاستخدام المتزايد للذكاء الاصطناعي التوليدي في وسائل الإعلام مربكاً — فقبل أن يجفَّ الحبر عن أي خبر حول التطورات في هذا المجال، يتغير الواقع مرة أخرى. على المستوى الفردي، يحاول فنانو الأفلام معرفة ما إذا كان عليهم تبنّي هذه التكنولوجيا الآن، وكيفية استخدامها، وإلى أين تتجه حرفتهم. لقد جعل الذكاء الاصطناعي بالفعل أعمال الدبلجة والترجمة شبه منقرضة. فنانو المؤثرات البصرية، الذين دائماً ما يكونون في طليعة استخدام التكنولوجيا الجديدة في هوليوود، يعملون بالفعل مع التعلُّم الآلي وبعض تقنيات الذكاء الاصطناعي التوليدية، خاصة في التصورات الأولية وسير العمل. تقول كاثرين بريلهارت وهي مصورة سينمائية ومخرجة عملت على أعمال مثل The Mandalorian و Black Adam و Fallout: "من منظور الفنان، نحن جميعاً نحاول أن نكون متقدمين على اللعبة ونلعب بالأدوات مفتوحة المصدر والمتاحة".

لاحظ كلٌّ من غيدولديك وبريلهارت العديد من القيود على استخدام الذكاء الاصطناعي التوليدي في مشاريع الأفلام في هذه المرحلة — على سبيل المثال هنالك تحدٍّ بشأن مدى أمان هذه المنصّات، خاصة بالنسبة للاستوديوهات الكبيرة التي تشعر بالقلق بشأن التسريبات أو الاختراقات. هناك أيضاً المسؤولية القانونية وأخلاقيات النماذج الحالية للذكاء الاصطناعي التوليدي، التي قامت حتى الآن بالتدريب على بيانات تم جمعها بشكل غير قانوني. قالت بريلهارت: "بعض الاستوديوهات تقول، 'نحن لا نشعر بالراحة حتى باستخدام الذكاء الاصطناعي في اللوحات القصصية وفنّ المفاهيم، لأننا لا نريد أن يظهر أي تلميح لسرقة أو مشكلات ترخيص للملكية الفكرية في نتيجة العمل النهائية". ستوديوهات الأفلام التي تستخدم الذكاء الاصطناعي لها استخدامات محدودة ومسار بيانات واضح — في حالة فيلم زيميكس "Here"، تقنية تجديد الشباب واستبدال الوجوه الجديدة، التي صممتها شركة الذكاء الاصطناعي Metaphysic ووكالة هوليوود CAA، تستخدم وجوه توم هانكس ورايت، الممثلين المشهورين الذين وقعوا على الأدوار، لتجسيد شخصيات على مدار 50 عاماً. حيث قال زيميكس في عام 2023 عن قراره باستخدام Metaphysic: "لطالما كنت مغرماً بالتكنولوجيا التي تساعدني في سرد قصة. مع فيلم Here، ببساطة لن ننجز الفيلم بدون تحول ممثلينا بسلاسة إلى نسخ أصغر من أنفسهم. أدوات الذكاء الاصطناعي من Metaphysic تفعل ذلك تماماً، بطرق كانت مستحيلة في السابق".

ثم هناك مخرجات الذكاء الاصطناعي التوليدي والتي تكون غالباً غير مرضية أو (كما يقول المشكِّك في الذكاء الاصطناعي ديفيد فينشر: "إنها دائماً تبدو كنسخة رخيصة من روجر ديكنز". يرى غيدولديك، الذي دمج الذكاء الاصطناعي في سير عمله، أن النماذج الحالية للذكاء الاصطناعي التوليدي تقوم بدور "المساعد" أكثر منها تقليداً حقيقياً للفن البشري. حيث قال: "هل يقومون بتطبيق نماذج توليدية ستسرّع من كلا الجانبين التجاري والإبداعي لما نقوم به؟ نعم". وأضاف: "لكنني أعتقد أنه لا يوجد نموذج توليدي اليوم لا يتلاءم مع أيدي فنية بشرية لرفعه إلى المستوى التالي. وهذا هو الحال في المستقبل المنظور".

ومع ذلك، مثلما حدث مع الثورة الرقمية من قبل، فإن اليقين الوحيد بشأن الذكاء الاصطناعي التوليدي هو أنه سيغير مجال المؤثرات البصرية — مما سيجعل التصور المسبق أرخص وأكثر كفاءة، ويُسهم في تبسيط العمليات المملة، ويشكل تصميم اللوحات القصصية. ومع تحول العمل، قال غيدولديك: "أعتقد أن الجميع بحاجة إلى التكيُّف".

قالت بريلهارت: "لقد تحولت كتابة الحروف من صنع النماذج يدوياً إلى استخدام فأرة الحاسوب، والآن إلى استخدام النصوص واستخدام الدماغ بطرق مختلفة." وأضافت: "ما سيحدث هو حاجة العاملين في المجال لتعلم مهارات جديدة بسرعة اكبر" وتابعت: "أعتقد أن هناك بعض الآلام التي ستصاحب عملية التكيف، بالتأكيد".

استخدم صانعا الأفلام روبن هاملين وصوفي كومبتون تقنية مشابهة لموضوعات فيلمهم Another Body، لعرض قصة أشخاص كانوا ضحايا لمقاطع إباحية مزيفة تم إنشاؤها باستخدام تقنية deepfake دون موافقتهم. الشخصية الرئيسية في الفلم، "تايلور"، يتحدث من خلال وجه رقمي — مثل تقنية deepfakes، حيث تم إنشاء وجه بواسطة الذكاء الاصطناعي ليترجم تعبيرات الضحايا الحقيقيين للتعبير عن مشاعرهم وتجاربهم . بالإضافة إلى إظهار القوة المقنعة والمخيفة للتكنولوجيا التي استخدمها شخص ما بشكل ضارّ لاستهداف تايلور، قال هاملين : إن الذكاء الاصطناعي ترجم "كل إيماءة وجه دقيقة" حيث تحولت لشيء إيجابي. وأضاف: " باستخدام تقنية الوجه الرقمي تتمكن الضحية من إيصال الحقيقة العاطفية لتجربتها بطريقة لا يمكن تحقيقها باستخدام تقنية تظليل الوجوه".

وأضاف: "إنها أداة مهمة للغاية في تمكين الناس من مشاركة قصتهم".

الأهم من ذلك، أن أعمالاً مثل Welcome to Chechnya وAnother Body يوضحان للجمهور استخدام التكنولوجيا من خلال إشارات ضمنية أو صريحة. هذا يتوافق مع أفضل الممارسات التي وضعها تحالف منتجي الأرشيف، لتجنُّب ما وقعت فيه أفلام أخرى في مشكلات — مثل فيلم Roadrunner، الذي تم الكشف عن استخدامه للذكاء الاصطناعي في مجلة The New Yorker بعد إصدار الفيلم. تشجع المجموعة أيضاً صانعي الأفلام الوثائقية على الاعتماد على المصادر الأولية الحقيقية قدر الإمكان؛ والتفكير في التحيُّزات الخوارزمية الناتجة عن بيانات تدريب النماذج؛ وأن يكونوا متعمدين في استخدام الذكاء الاصطناعي التوليدي كما لو كانوا يعيدون تمثيل الأحداث؛ والنظر في كيفية تأثير المواد الاصطناعية، عند إطلاقها في العالم على تشويش السجل التاريخي. "نحن لا نقول أبداً 'لا تفعل ذلك'، " يقول جينكينز، عضو جمعية علم النفس الأميركية (APA)، بل بدلاً من ذلك "فكر فيما تقوله عندما تستخدم هذه المواد الجديدة وكيف سيتم استقبالها من قبل جمهورك. هناك شيء مميز حقاً في الصوت البشري والوجه البشري، ونريد التفاعل مع [الذكاء الاصطناعي التوليدي] بطريقة واعية ولا نقع في نوع من التلاعب". الحدُّ الفاصل بين الإنسان والآلة هو ربما الأكثر إثارة للقلق في هوليوود في الوقت الحالي، فهو في حالة تغير وعدم يقين. ترى كومبتون المخرجة المشاركة لفيلم 'Another Body' أن النقاشات العاطفية المحتدمة حول الذكاء الاصطناعي هي في الواقع سلسلة من الأسئلة الأصغر والأكثر قابلية للإدارة والتي تتعلق بقضايا صناعية موجودة مسبقاً. 'هناك جوانب وجودية حقيقية في هذا النقاش، ولكن عندما يتعلق الأمر بالسينما والذكاء الاصطناعي. 'نحن لا نتحدث عن الروبوتات القاتلة. ما نتحدث عنه هو قضايا مثل التقبل، وما هي مجموعة البيانات التي يتم استخدامها، وما هي الوظائف المهددة إذا تم اعتماد هذا التكنولوجيا على نطاق واسع".

غيدولديك، الذي يبدي تفاؤلاً بشأن الاستخدامات المساعدة للذكاء الاصطناعي التوليدي، يرى مع ذلك فجوة بين التطبيقات اليومية لهذه التكنولوجيا التي تنتج محتوى 'خالياً من الروح' يتم إنتاجه لمجرد إنتاج محتوى ، والخطاب الرفيع الذي تتبناه شركات التكنولوجيا. شركات مثل OpenAI — التي قال كبير مسؤوليها التكنولوجيين مؤخراً : إن الذكاء الاصطناعي التوليدي قد يلغي بعض الوظائف الإبداعية، التي لم يكن من الضروري ربما أن تكون موجودة أصلاً ، أظهرت 'مراراً وتكراراً في مقابلاتها العامة أو تسويقها أن هناك عدم فهم لما يفعله المبدعون حقاً، ' حيث أن 'صناعة الأفلام هي عمل تعاوني. يوظف فيه عدد كبير من الفنانين الموهوبين والفنيين والحرفيين ليجتمعوا معاً ويخلقوا هذه الرؤية التي فكر فيها الكتّاب والمخرجون ومنتجو العروض".

في الوقت الحالي، وفقاً لغيدولديك، فإن 'الضجة تفوق إمكانيات التطبيقات العملية' للذكاء الاصطناعي التوليدي، لكن ذلك لا يلغي الحاجة إلى تنظيم من الجهات العليا، أو إلى إرشادات لأولئك الذين يستخدمونه بالفعل. 'إمكانية الذكاء الصناعي في مجال الإنتاج السينمائي يمكن أن تكون كبيرة حقاً،' قال فرانس. 'لكننا لم نرَ لغاية الان أي جهة يمكن أن تحلَّ المشكلة الأخلاقية المتعلقة بكيفية استخدامه".

"في هذه الأثناء، تجد صناعة الأفلام نفسها، سواء كانت روائية أو غير روائية، عند مفترق طرق متغير وغير واضح المعالم. الذكاء الاصطناعي التوليدي موجود الآن — جزء منه إمكانات، وجزء تطبيقات، وجزء مرعب، وجزء مثير، وبالنسبة للكثيرين، هو مجرد أداة. من المرجَّح أن نشهد المزيد من مهرجانات الأفلام التي تعتمد على الذكاء الاصطناعي، والمزيد من الانتقادات، والمزيد والمزيد من إنتاج المحتوى باستخدام الذكاء الاصطناعي — سواء كان ذلك للأفضل أو للأسوأ. هناك بالفعل خدمات بثّ كاملة تعتمد على المحتوى المُولد بالذكاء الاصطناعي، إذا كنت تريد إنشاء محتوى خاص بك. كيف سيؤثر ذلك في العنصر البشري يبقى ذلك سؤالاً مفتوحاً — وفقاً لدراسة حديثة أجرتها ديلويت، فإن 22بالمئة من الأميركيين يعتقدون بشكل مفاجئ أن الذكاء الاصطناعي التوليدي يمكنه كتابة مسلسلات تلفزيونية أو أفلام أكثر إثارة للاهتمام من البشر".

"الشيء الوحيد المؤكد في هذه المرحلة هو أن الذكاء الاصطناعي سيتم استخدامه، وأن الصناعة ستتغير نتيجة لذلك. 'سيظهر هذا في الأفلام القادمة،' قال جينكينز. 'لذا استعدوا واستمروا في متابعة ما سيحدث".

جريدة الفارديان

أَعْمال كريم عطّار .. أَجْسادُ تُحاكِمُ القَدَرَ في مَعمُودِيَّةِ القَسْوَة

عزالدين بوركة

سيرة ذاتيّة لِلْقَسْوَة

كانَ الطريقُ السيّارُ يَتلوَّنُ بوميضِ الأنوارِ الكاشفةِ، يَبتَلِعُ المسافاتِ، وكريمُ عطّار يَنسابُ داخِلَه، كأنّه يُقادُ إلى مصيرٍ لَم يَكتُبْهُ، بل أُرغِمَ على قِراءَتِهِ قبلَ أن يَكتمِلَ النصّ (زَعَم أنّ نُبوَّة سابِقَةٌ أشارَت لَه بالمآل). ذاكَ المَسارُ الإسفلتيُّ المُبلَّلُ بالقلقِ الهايدغريّ لَمْ يَكن سِوى امتدادٍ رمزيٍّ للوجاتِه، حيثُ تَتَوارى الكائناتُ في نصفِ حضورٍ، وجوهٌ بورتريهيةٌ لا تكتملُ أبداً، كأنّها تَعلَقُ بين الظهورِ والغيابِ، بين التَجسُّدِ والتلاشي. تَتَقاطَعُ الجَسَدانِيَّةُ مَعَ التَّحْلِيلِ البَصَرِيِّ العَمِيقِ، حَيْثُ يُقَدِّمُ أَعْمَالًا تَمْتَزِجُ فِيهَا المَادَّةُ بِالحَرَكَةِ، وَاللَّوْنُ بِالإِيمَاءَةِ، وَالفَرَاغُ بِالصَّوْتِ الدَّاخِلِيِّ. إِنَّ مَسِيرَتَهُ، المُمْتَدَّةَ عَلَى مَدَارِ سَنَوَاتٍ، تَعْكِسُ وَعْيًا تَشْكِيلِيًّا مُتَقَدِّمًا، حَيْثُ لَا يُمْكِنُ اخْتِزَالُ فَنِّهِ فِي الرَّسْمِ وَحْدَهُ، بَلْ يَمْتَدُّ لِيَشْمَلَ الأَدَاءَ (البِرْفُومانْس) وَفُنُونَ الفِيدْيُو والإنْشاءاتِ البَصَرِيَّةِ (الأنْستَلاَيْشن).

إنَّ جسَدَ الفنانِ لم يَكُن سِوى استِعارَةٍ لموتِه، جُثمانٌ يَسيرُ إلى قَدَرِهِ في سيّارةٍ (حَلَمٍ بِها طَويلاً) لم تَكُن سِوى تابوتٍ أنيقٍ، حَدَثَ سوريالِيّ، كأنّ العبثَ قد قرّرَ أن يَكتُبَ سيرةَ فنانٍ يُجيدُ اللّعبَ معَ الأقدارِ البَصَرِيَّةِ، وهُوَ الّذي حاوَلَ إعادةَ رَتْقِ الصَدْعِ الأسَريِّ وَتَقْريبِ المَسافاتِ بأقْصى سُرْعَةٍ مُمْكِنَةٍ، بَعْدَ أخْبَارٍ زَوالِ غَيْمِ الفِراقِ وانْفِراجِه غَيْرَ أنّ الطّريقَ حادَّ انْعِراجُه. تَهشَّمَتِ السيارةُ، لكنَّ التَهشُّمَ لم يَمسَسْ فَنَّه، بَل لَعَلَّهُ أكْمَلَ تَشكيلَ الجَسَدِ الأخيرِ لكريمِ عطار، ذاكَ الجَسَدِ الذي يُحاكِمُ العالَمَ في صَمْتِه، يُسائِلُ القسوةَ التي جَعَلَت من الشوارعِ مَذابِحَ يومية، ومنَ الوجودِ احتمالاً غيرَ مضمونٍ. وإنَّ أبْرَزَ مَا يُمَيِّزُ أَعْمَالَ عَطَّار هُوَ تَرْكِيزُهُ عَلَى الجَسَدِ كَوَسِيطٍ تَعْبِيرِيٍّ، حَيْثُ يُوَظِّفُ الرَّقْصَ المُعَاصِرَ وَالتَّشْكِيلَ الحَرَكِيَّ فِي فَضَاءَاتٍ تَتَحَدَّى التَّقْلِيدِيَّ وَالمُعْتَادَ، مِمَّا يَضَعُ المُتَلَقِّيَ أَمَامَ تَجْرِبَةٍ حِسِّيَّةٍ بَصَرِيَّةٍ مُتَكَامِلَةٍ. فَفِي أَعْمَالِهِ مِثْلَ ""Corps en Transe (2013)"، وَ"Corps Malade" (2009)، يَبْدُو الجَسَدُ -جَسَدُ الفَنَّانِ الراقِصِ- كَأَنَّهُ مَادَّةٌ خَامٌ يُعَادُ تَشْكِيلُهَا، وَيُصْبِحُ الفَضَاءُ ذَاتَهُ امْتِدَادًا لِلْحَرَكَةِ وَالانْفِعَالِ، وَكَأَنَّنَا أَمَامَ تَشْرِيحٍ بَصَرِيٍّ يَعْكِسُ التَّحَوُّلَاتِ الدَّاخِلِيَّةَ [وحتّى الجسديّة] لِلْإِنْسَانِ.

لهذا ففي عوالِمِ كَرِيم عطّار، تَتَرَاقَصُ الأَجْسَادُ بَيْنَ جِرَاحِهَا، مُتَأَرْجِحَةً بَيْنَ البَهَاءِ وَالتَّشَوُّهِ، بَيْنَ الرَّقْصِ وَالأَلَمِ، وَكَأَنَّهَا تَحْيَا فِي مِفْرَاحِهَا الأَخِيرِ، تَتَحَدَّى المَصِيرَ، وَتَفْزِلُ مِنْ هَشَاشَتِهَا قُوَّةً خَفِيَّةً. إِنَّهَا كَائِنَاتٌ مُتَحَوِّلَةٌ، تَسْتَلْهِمُ مِنْ أَشْكَالٍ جَسَدِيَّةٍ مُمَزَّقَةٍ، لَكِنَّ دَاخِلَهَا يَتَّقِدُ نَبْضَ الحَيَاةِ، كَأَنَّ الأَلَمَ قَدْ صَارَ أَدَاةً لِلإِفْصَاحِ عَنْ أَعْمَقِ تَجَلِّيَاتِ الوُجُودِ. مُتَّبِعاً مَا يُسميه أهْلُ الإستِتيقا بـ"جَمالِيَةِ القُبْحِ" أو بِلُغَةِ صاحِبِ "المَسرَحِ وَمُضاعَفُـهُ": "جَمالِيَّةُ القَسْوَة" (L'Esthétique de la cruauté). إِنَّ جَمَالِيَّةَ القَسْوَةِ فِي أَعْمَالِ عَطَّارَ تَكْمُنُ فِي أَنَّهَا تَسْتَنْطِقُ الأَلَمَ، لَا لِتَكْشِفَ عَنْهُ فَقَطْ، بَلْ لِتُحَوِّلَهُ إِلَى تَجْرِبَةٍ حِسِّيَّةٍ بَصَرِيَّةٍ. إِنَّهُ جَمَالٌ مُتَجَذِّرٌ فِي الجُرْحِ، حَيْثُ يُصْبِحُ الأَلَمُ قِيمَةً فَنِّيَّةً، تَنْدَمِجُ فِي صُلْبِ العَمَلِ التَّشْكِيلِيِّ. وَفِي هَذَا السِّيَاقِ، نَجِدُ تَقَاطُعًا بَيْنَ فَنِّهِ وَفِكْرِ أَنْطُونَانْ آرتُو، الَّذِي رَأَى فِي القَسْوَةِ لَيْسَ مُجَرَّدَ عُنْفٍ، بَلْ طَاقَةً وُجُودِيَّةً تَسْتَنْفِدُ الحَيَاةَ فِي أَقْصَى تَجَلِّيَاتِهَا.

جَعَلَ كريم مِنَ القَسْوَة صيغَةَ الوُجودِ ومَدْعاةَ الإبْداعِ، وَمَطِيَّةَ الانْتِصارِ لِلْجَسَدِ عَبْرَ طُقوسِ الرَّقْصِ. إذْ بِصِفَتِهِ رَاقِصًا وَمُصَمِّمَ رَقْصَاتٍ أَيْضًا، يَنْعَكِسُ حِسُّ الحَرَكَةِ فِي أَعْمَالِهِ التَّشْكِيلِيَّةِ، فَيَجْعَلُ مِنَ الأَجْسَادِ المُمَزَّقَةِ كَائِنَاتٍ رَاقِصَةً دَاخِلَ فَضَاءٍ مُعَذِّبٍ، كَمَا لَوْ كَانَتْ فِي طَقْسٍ جِنَائِزِيٍّ أَوْ مَسْرَحِيَّةٍ تَرَاجِيدِيَّةٍ. تِلْكَ الشَّخْصِيَّاتُ، الَّتِي تَبْدُو "وُحُوشًا جَمِيلَةً"، تَتَحَرَّكُ فِي مَشْهَدٍ بَصَرِيٍّ يُذَكِّرُنَا بِأُسْلُوبِ الأَوَّلِينَ [أليس الفنُّ في كلِّه عَوْدةً لِلْبِدائِيَّةِ؟]، حَيْثُ العُنْفُ لَا يُقَدَّمُ كَصَدْمَةٍ مُبَاشِرَةٍ، بَلْ كَحَقِيقَةٍ عَارِيَةٍ لَا يُمْكِنُ تَجَاهُلُهَا.

سيرةُ الفنانِ هي سيرةُ الجسدِ، تنحصرُ في ثلاث: رقصٌ، صباغةٌ، وحياةٌ... ولم يكن كريمُ عطار سِوى التجسيدِ السحريّ لشخوصِه، وسيرةِ إنسانٍ هلاميّ عصيّ على القبضِ والتحديد، كأنه طيفٌ يعبرُ بين الناسِ في النهار، ثم ينزوي في ورشتِه ليحاكمَنا برسوماتِه، أو ذلك الذي يهبُ للجسدِ كينونةً أخرى عبرَ الرقص، حيثُ يصيرُ الجسدُ، في حركتِه المتحررةِ، امتداداً للصباغةِ، ونبضًا للحياةِ التي تأبى أنْ تُحصرَ في شكلٍ واحدٍ أو جسدٍ بعينه.

تَشْكِيلُ الإِدْرَاكِ البَصَرِيِّ

تَكْشِفُ تَجْرِبَتُهُ أَيْضًا عَنْ بُعْدٍ فَلْسَفِيٍّ عَمِيقٍ، حَيْثُ تَتَقَاطَعُ ثِيمَاتُ الهَشَاشَةِ وَالقُوَّةِ، الحَيَاةِ وَالمَوْتِ، الذَّاكِرَةِ وَالنِّسْيَانِ. فِي مَعْرِضِهِ الفُرْدِيِّ "ذَلِكَ الَّذِي يَنْهَضُ مِن رَمادِهِ" (فاس، 2011)، تَبْدُو فِكْرَةُ البَعْثِ مِنَ الرَّمَادِ كَمَجَازٍ لِلتَّحَوُّلِ الدَّاخِلِيِّ. وَاسْتِحْضَارِ مِيثَافِيزِيقِيٍّ لِمَعْنَى الخَلْقِ وَالانْبِعَاثِ. لَعَلَّ ها هُنا بَدَاتِ النُبْوَة مُبَكِّراً، أنْ يَتَنَبَّأَ الفَنَانُ بِحَتْفِهِ، لِيُعْلِنَ مِيلادَهُ المُرْتَقَبَ مِنْ رَمادِهِ [أعمالِهِ الفَنيّة]: آثارُه الخالِدَة. يتبيّنُ الأمْرُ مِنْ خِلالِ أَعْمالِهِ التَّرْكِيبِيَّةِ مِثْل "Le Fil Rouge" (2012)، الَّتِي عَرَضَهَا فِي بَارِيسَ، إِذْ يَعْكِسُ عَطَّار نَوْعًا مِنَ التَّفْكِيرِ السِّرْدِيِّ البَصَرِيِّ، حَيْثُ تُصْبِحُ الخُطُوطُ وَالأَلْوَانُ وَالتَّكْوِينَاتُ امْتِدَادًا لِقِصَّةٍ غَيْرِ مُكْتَمِلَةٍ، تَتَشَابَكُ فِيهَا المَصَائِرُ وَالتَّارِيخُ الشَّخْصِيُّ وَالجَمَاعِيُّ. أَمَّا فِي أَعْمَالِ الأداءِ-الرَّقْصِ الفِيدْيُو، مِثْلَ سِلْسِلَةِ الأداءاتِ الفَنّيةِ "Allusion"، فَهُوَ يُعِيدُ التَّفْكِيرَ فِي طَبِيعَةِ الإِيمَاءَةِ وَالحَرَكَةِ، مُتَجَاوِزًا الحِكَايَةَ التَّقْلِيدِيَّةَ نَحْوَ فَضَاءٍ مُجَرَّدٍ، يَتْرُكُ المَجَالَ مَفْتُوحًا لِلتَّأْوِيلَاتِ المُتَعَدِّدَةِ.

كَمَا أَنَّ مُقَارَبَتَهُ لِلْفَنِّ لَا تَنْحَصِرُ فِي التَّجْرِبَةِ الفَرْدِيَّةِ، بَلْ تَمْتَدُّ إِلَى بُعْدٍ اجْتِمَاعِيٍّ، حَيْثُ شَارَكَ فِي مَشَارِيعَ فَنِّيَّةٍ ثَقَافِيَّةٍ مِثْلَ "Musécole"، الَّتِي تَسْعَى إِلَى إِدْمَاجِ الفَنِّ فِي الفَضَاءِ التَّعْلِيمِيِّ وَالتَّرْبَوِيِّ، مِمَّا يُكَرِّسُ فِكْرَهُ حَوْلَ الفَنِّ بِوَصْفِهِ مُمَارَسَةً مُتَجَدِّدَةً، تَتَجَاوَزُ المُتَاحِفَ وَالمَعَارِضَ نَحْوَ مَجَالَاتٍ أَكْثَرَ ارْتِبَاطًا بِالمُجْتَمَعِ.

فِي هَذَا السِّيَاقِ، يُمْكِنُ القَوْلُ إِنَّ أَعْمَالَ كَرِيمٍ عَطَّار تَضَعُ نَفْسَهَا ضِمْنَ إِطَارٍ مَفَاهِيمِيٍّ يَتَقَاطَعُ مَعَ الحَدَاثَةِ وَمَا بَعْدَ الحَدَاثَةِ، حَيْثُ لَا يُقَدِّمُ "مُنْتَجًا فَنِّيًّا" بِالمَعْنَى الكَلَاسِيكِيِّ، بَلْ تَجْرِبَةً حِسِّيَّةً حَدَاثِيَّةَ-مُعاصِرَة، حَيْثُ يُعَادُ تَشْكِيلُ الإِدْرَاكِ البَصَرِيِّ وَالجَسَدِيِّ لِلْمُتَلَقِّي، مِمَّا يَجْعَلُـهُ جُزْءًا مِنَ العَمَلِ الفَنِّيِّ ذَاتِـهِ. فَهُوَ فَنَّانٌ لَا يَكْتَفِي بِعَرْضِ العَمَلِ، بَلْ يَخْلُقُـهُ مَعَ المُشَاهِدِ، وَيَدْعُوهُ إِلَى التَّفَاعُـلِ مَعَهُ، مِمَّا يَجْعَلُ كُلَّ تَجْرِبَـةٍ مَعَهُ تَجْرِبَةً فَرِيدَةً وَغَيْرَ قَابِلَةٍ لِلتَّكْرَارِ.

السَيْرُ نَحْوَ النِهايَة

لم يَكُن كريم عطار يُمارسُ السياسةَ بِالمعنى التقليديّ، لكنَّ فَنَّهُ كانَ مساحةً لِمحاكمةِ العالَم، لرَصدِ القُوَى غيرِ المَرئيّة التي تَحكمُ حَركاتِ الجَسَدِ، تَحُدُّه، تُقطّعُه، تُحجُبُه عن ذاتِه. إنَّ كائناته البصريةَ نصفُ حاضرة، نِصفُ غائبة، تشبهُ الذواتِ المُرَاقَبة، المُسَجَّلَةِ في الأرشيفِ الكبير لِلعَالَمِ الحديثِ. أليست هذهِ الأجسادُ السيمولاكرية، حَيْثُ لا يَبقَى من الواقعِ سِوى طَيْفه، سوى صورَتِهِ التي تَنسِفُ الأصلَ وتَستقِلُّ عنه ؟

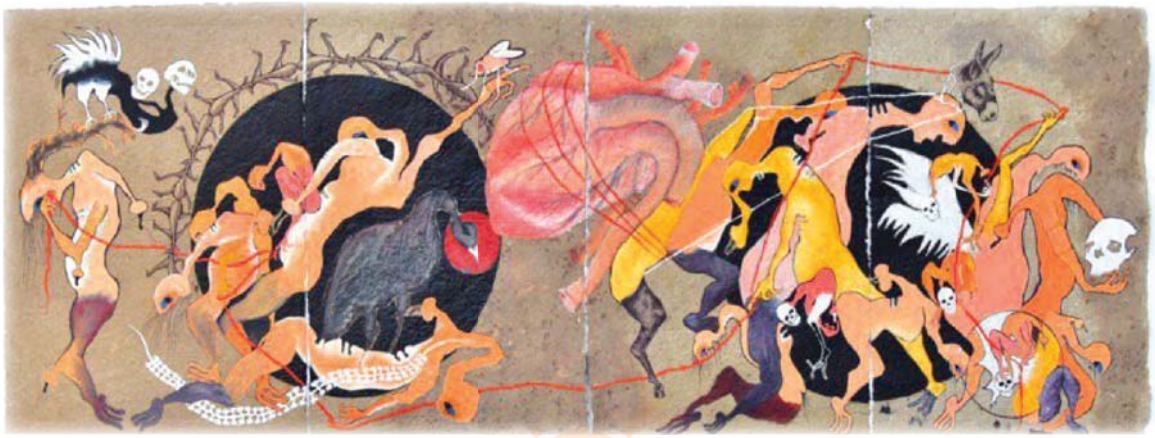
هكذا كانت أعمالُه: نِصفُ جَسدٍ، نِصفُ صُورة، نِصفُ صَرخةٍ، وكأنّه يُشيرُ إلى القَدَرِ الذي لا يَكتَمِلُ إلّا عندما يَضْرِبُ الضَّربَةَ الأخيرة. إنَّها القسوةُ في أبهى أشكالِها، القسوةُ التي لا تَنبُعُ من العُنفِ المباشرِ، وإنَّما مِن تَرْكِ الإنسانِ مُعَلَّقًا بين وَجهَيْ العَدَمِ. لِهَذا لَمْ يَكُن عطّار يُصوّرُ القُبحَ من أجلِ إحداثِ صَدْمَةٍ أوْ استِفزازٍ مَجّانيّ، بَلْ ظَلَّ إلى آخِرِ لَحظةٍ يُطاردُ "الجَمالَ" -لَيْسَ بَمَعْناهِ الكلاسيكيّ لَكِن بِوَصْفِهِ مُخَلِّصاً مِنَ الجَهَامَةِ والفَظاظَةِ اللّتين تَرْسُمانِ مَلامِحَ أيّامِنا المُعاصِرة- [هاتَفتُهُ قُبَيْلَ الرَحيلِ الأبديّ بِساعاتٍ قَليلةٍ لِيُحدّثَني عَنْ طُموحِهِ الصّباغيِ-الشّعريّ لِتَجْمِيلِ العالَمِ مِنْ خِلالِ إعادَةِ خَلْخَلَة قُسوَتِه رَقْصاً وصِباغَةً].

عندما نَتأمّلُ في تفاصيلِ مَصرَعِه، نَكتشفُ أنّه كان يَسيرُ نَحوَ النهايةِ وكأنّه يَحْمِلُها داخِلَه، كتَشكيلٍ

تَحَقَّـقَ في العالَـمِ الواقعيّ بعـد أن كانَ يَسْـتَكْمِلُهُ في اللَّوحـة. لم يكـن حادثُه مجردَ حدثٍ عرضـيّ، بل كانَ طقسًـا كونيًا يُعيدُ تشـكيلَ معنى الجسـدِ فـي الفضاء، الجَسَـدُ الذي كانَ دوماً نُقطةَ الاسـتفهامِ الأكبرِ في فَنِه. هذا الجسـدُ، الذي كانَ يَتَوارَى فـي أعمالِه بين الظهورِ والاختفاء، بين التشـخيصِ والتجريـدِ، أصْبَحَ في موتِهِ صُورةً أخيرةً لذلك الاغتـرابِ الميتافيزيقيّ الذي لا يَمْحُو الأثَرَ بـل يُعَزِّزُهُ. عَلامـاتٌ عديدةٌ تومِئُ فـي ثَنايا اللَّوحةِ نفْسِـها إلى اسْـتِبْصارِ الفنانِ بِمَصيـرِه المحْتوم، فلنقفْ لبرهةٍ عند تلكَ الجماجِمِ التي يستعيرُها مجازًا واستعارةً فوقَ هيئاتِه السـيمولاكرية، تلكَ البورتريهاتِ النصفيةِ العموديـةِ التي تتراءى كأنها شـواهدُ علـى عابرٍ في دربِ الفناء. ارتبطتِ الجمجمةُ، في تاريخِ التصويرِ الصباغي، بالموتِ ومهابتِه، بالزمنِ وانفلاتِـه، إذ أضافَها الفنانونَ إلى الطبيعـةِ الصامتةِ — تلكَ التي سـمّاها الفرنسـيونَ «ميتة» — لخلقِ إحسـاسٍ بالرهبـةِ، وللتذكيرِ المجازيّ بالحتميـةِ الأنطولوجيـةِ لـكلِّ كائـنٍ حيّ. غيـرَ أنَّ هذا المعطـى، عنـدَ كريـمٍ عطار، ليـسَ إلاّ ذريعـةً صغيرةً بين مسـوغاتٍ عديدةٍ لاسـتِحضارِ الجُمْجمةِ في أعْمالِه؛ فهـوَ يجعلُ مِنْها مَطيّةً للسُـخريةِ والتَّهَكـمِ على وضعِنا الرّاهن، علـى وجودِنا المهدَّدِ بالاندثارِ، حيثُ نتناسـى حتفَنـا «المقـدَّر» في ظلِّ كارثةٍ تنظمُ كلَّ شـيءٍ، كارثةٍ ترسـمُ مصائرَنـا المغفلةِ عن انهيارٍ حضـاريّ يتربصُ بنا جميعًا. لِذا، فإنَّ كائناتِه وأشـياءَهُ الصباغيةَ تتخذُ شكلَ إدانةٍ جمعيةٍ، ومحاكمةٍ مرآويةٍ، تضعُنا وجها لوجهٍ أمامَ «المرعـبِ» و«القاسـي»... ولعلَّ ذلكَ هـو الدافعُ الذي جعـلَ عطـار يُمعنُ في رسـمِ كائناتِه ممزقةً، مشـطورةً إلى أنصـافٍ عموديةٍ، ترمقُنا بعينٍ لا تخفي مقتَها، كأنها تفضحُ غفلتَنا إزاءَ مصيرٍ يُرسمُ في الظلالِ قبلَ أن يسقطَ علينا كسقفٍ منهار.

لمـاذا كانَ كريم عطّار يُقَطِّعُ الأجْسـادَ فـي بورتريهاتِه؟ لماذا كانَ يرسمُ النِّصفَ فقط؟ [سؤالٌ مَشروعٌ على إعادةِ التِّكْرار] كأنَّ الحُضورَ مُشَوَّشٌ، وكأنَّ الجسدَ لا يُمكنُ أن يَتحقَّـقَ كُلِّيًا في عالَمٍ يُمارِسُ الإخفاءَ كسياسـةٍ وتَكتيكٍ بصريّ. إنَّ بورتريهاتِه لَيْسَت مجرَّدَ اقْتطاعاتٍ تشكيلية، بَلْ هيَ سِـجِلّاتٌ بَصَريةٌ لِفقدانِ الهُويَّة، لِكائناتٍ لا تَجِدُ لَها مُسـتقرًّا إلّا في صَدْعِ التَّمثيـل. كائناته، وهي تُحدِّقُ إلينا مِن هامشِ الوُجودِ، لا تَسأَلُ عن مَصيرِها فقط، بل تُسـائِلُنا عن مَصيرِنا نحنُ أيضـاً. ماذا لو كُنّا نحنُ مَن تَمَّ اقتِطاعُنا مِن المشهَد؟ ماذا لو كُنّا صُوَرًا نَصِيفَةً في لوحةٍ أوسـعَ مِن إدْراكِنا؟

إذَا كَانَتْ حَيَاةُ كَرِيمٍ عَطَّـارَ قَدِ انْتَهَتْ فِي لَحْظَةٍ عَبَثِيَّةٍ، فَإِنَّ فَنَّهُ لَا يَزَالُ يُوَاصِلُ الحَرَكَةَ دَاخِلَ الذَّاكِرَةِ البَصَرِيَّةِ، كَأَنَّ أَجْسَـادَهُ المُشَـوَّهَةَ تُوَاصِـلُ رَقْصَتَهَـا الأَخِيـرَةَ فِي فَضَاءِ اللَّوْحَةِ، تُعْلِنُ عَنْ المَصِيرِ المُشْـتَرَكِ لَنَا جَمِيعًا، حَيْثُ يَلْتَقِي الجَمَالُ بِالقَسْوَةِ، وَيَتَحَوَّلُ الوَجَعُ إِلَى طَاقَةٍ مِيتَافِيزِيقِيَّةٍ تُسَـائِلُنَا عَنْ مَعْنَى الحَيَاةِ، وَالمَوْتِ، وَالفَنِّ ذَاتِهِ. وإنَّ لحظةَ الاصطدامِ لم تَكُن سوى ختمٍ أخيرٍ على لوحةٍ كانَت تُرسَمُ منذُ البِدَايَة. لم يَمُت كريم عطار، بل عادَ إلى هَيكَلِتِه التَّشْكِيلِيةِ الأولى، صارَ إحدى كائناته، صَارَ صُورةً نَصِيفَةً تَسِـيرُ في الطَّرِيقِ السَّـيارِ الأبديّ، لا تصلُ، ولا تَختَفِي.



سفر إلى جنوة

مبارك حسني

1

تصلُ إليها بعد أن تخترقَ سلسلةً من الأنفاق، وتحلِّقَ فوقَ سلسلةٍ من الجسورِ. فتنتقلُ وأنت ملتصقٌ بحوافِّ جبلٍ مسكونٍ عامرٍ بالمنازلِ والمنشآتِ، بين الصخرِ والشجرِ وقريبًا من السماءِ. يصيبك بعضُ دوارٍ من الدهشةِ والقليلُ من الرهبةِ، لكنه لا يؤلمُ البتةَ. تعتريك الرغبةُ من حينٍ لآخرَ، فتصعدُ النفسَ، ثم تلقي بالنظرِ، وترى البحرَ قريبًا هو أيضًا. البحرُ الأبيضُ المتوسطُ من جهةِ إيطاليا. لكن هل هو بحرٌ أم بحيرةٌ كبيرةٌ؟ تحارُ في الجوابِ. تعرفُ أن جنوةَ هذه كانت جمهوريةً ملاحين لقرونٍ طويلةٍ، جعلوها إحدى أغنى المناطقِ في أوروبا لزمنٍ ممتدٍّ. وإن أحدهم هو المواطنُ كريستوفورو كولومبو الذي اكتشفَ أمريكا لحسابِ إيزابيلا الكاثوليكيةِ في إسبانيا في نفسِ السنةِ التي طُردَ فيها المسلمون من إيبيريا (1492). وهو ما لم أكن أعرفُه، حيث رأيتُ تمثالًا ضخمًا له في الوسطِ التاريخيِّ للمدينةِ، شامخًا، تراه حالما تلفظك محطةُ قطاراتِ المدينةِ في ساحةِ بيازا برنسيبي المليئةِ بالحركةِ والحياةِ.

لكن، وقبل أن تصلَ إليها، تتساءلُ هل المدينةُ التي قرأتَ عنها ستكونُ على شاكلةِ ما هو عليه الطريقُ المؤدي إليها؟ متعرجةً، مخترقةً بالظلالِ ورحابةِ السماءِ، بلا استواءٍ؟ لكنك حين تتواجدُ فجأةً داخلها، ترى كم هو الاستواءُ بليدٌ حين يتواجدُ في غيرِ مكانِه! فتجدها معلقةً، بها عماراتٌ تلو عماراتٍ ملتصقةٌ ومتعامدةٌ، وأدراجٌ تلو أدراجٍ ملتحمةٌ وممتدةٌ، تلتوي وتسبقُ، وأزقةٌ تلو أزقةٍ أضيقُ ثم أوسعُ ثم أضيقُ. هي هندسةُ التشابكِ الأمثلِ. كل بناءٍ يطلُّ على بناءٍ، كأنه تعالقٌ واستنادٌ كي لا يتم التهاوي. لكن كيف تهوي وفي كل ناحيةٍ مبانٍ من العمارةِ القروسطيةِ الثابتةِ الضخمةِ المتعاليةِ المرسخةِ، حيث ما يدهشُ هي الأعمدةُ الكثيرةُ الطويلةُ التي تحفُّ أبوابًا كبيرةً وعاليةً، من المرمرِ والرخامِ، والحجارةِ الملساءِ. إلا أن ما يجعلك عاجزًا عن الدخولِ لأولِ وهلةٍ هي الأدراجُ، فلا يمكنك التنقلُ دون أن تتوفرَ على سيقانٍ قادرةٍ على صعودِ أدراجٍ تتعالى أكثرَ فأكثرَ.

جنوةُ تتطلبُ منك جهدًا عضليًا حقيقيًا كي تكتشفَها.

2

ف في البداية، بدا لي كلُّ شيءٍ كما لو كان به دَرَنٌ ما، إهمالٌ. الجدرانُ العتيقةُ بدون طلاءٍ من عهدٍ سحيقٍ، أبوابٌ مُقشَّرةُ الصباغةِ ومشروخةٌ، طوارئُ ببلاطاتٍ مكسَّرةٍ، ممراتُ راجلين تكدَّست في جنباتِها مرمياتٌ عدةٌ. استغربتُ الأمرَ، خاصةً لما رأيتُ أن الناسَ والسياحَ الكثيرين غيرُ مبالين، أو بالأحرى مندمجين. تكثَّف المشهدُ أكثرَ لما وقفتُ أمام اللوحةِ الرخاميةِ الصغيرةِ التي تحمل اسمَ الفندقِ الذي حجزتُ به غرفةً. لم يُعنَ بها منذ وقتٍ طويلٍ، ربما منذ أُلصِقت بالجدارِ، مُهمَلةٌ هي أيضًا. وأرقامُها ممسوحةٌ، وكان عليَّ أن أُدقِّق كثيرًا لأقرأها جيدًا. من حسنِ حظي أن هذا الفندقَ بالقربِ من محطةِ القطاراتِ ومحطةِ وصولِ الحافلاتِ الدوليةِ ساحةِ بيازا أكوافيردي. ويوجد بشارعِ بالبي (Balbi) اسمِ أحدِ أعرقِ العائلاتِ الثريةِ بالمدينةِ. اسمُه بيرنهوف، وهو فندقٌ عائليٌّ. كنتُ مهدودًا بعد سفرٍ دام أربعةً وعشرين ساعةً. عبر القطارِ من غرناطةَ الأندلسيةِ، ثم عبر الحافلةِ من برشلونة الكاطلانيةِ. حين دخلتُ لم أعرْ معمارَ الغرفةِ العتيقِ اهتمامًا في البدايةِ. بها سريران، ومغسلٌ وجهازُ تلفازٍ. كلُّ شيءٍ فيها أبيضُ، لكن من ذلك البياضِ الذي يمحله مرورُ الزمنِ وبمنحه مسحةً تنحسر فيه رويدًا رويدًا. كانت واسعةً ورحبةً وموانيةً للاستراحةِ. وهذا كان الأهمَّ لحظتَها.

ألا يرون كلَّ هذا الإهمالِ؟

لم يكن لي خيارٌ، فانسقتُ مثل الجميعِ في الحشدِ، ولم أعد أنظرُ سوى إلى المآثرِ، وكانت كثيرةً ورائعةً. طبعًا لم يمحُ الأمرُ من عينيَّ وسكنه إحساسٌ غريبٌ. فتساءلتُ مجددًا: أليس في الأمرِ رغبةٌ إراديةٌ في عدمِ تنظيفِ الأثرِ القديمِ مخافةَ ألا يظهرَ على حقيقتِه، أن تزولَ عنه عتاقتُه؟ سؤالٌ مشروعٌ، فأنا في أوروبا، في إيطاليا حيث بزغت النهضةُ الأوروبيةُ. ومظاهرُ ذلك عديدةٌ.

ظللتُ على هذا الحالِ حتى ساعةٍ متقدمةٍ من الليلِ، حيث التحقتُ بفرقتي، بعد جولةٍ استكشافٍ. وعلى حينِ غرةٍ، وجدتُ الجوابَ عن تساؤلي. في لحظةٍ ما، أثارني مظهرُ النافذةِ. فقد كانت من ذلك النوعِ الذي لا يُشرَعُ بمصراعين يمينًا ويسارًا، بل بمصراعٍ واحدٍ يُرفع ويُدفع أمامًا. أطللتُ منها.

في البدايةِ قابلتني واجهةُ عمارةٍ من طوابقَ أربعةٍ، أُقيمت عليها بالكاملِ أعمدةٌ حديديةٌ وشبابيكُ خضراءُ بعيونٍ صغيرةٍ جدًّا، للحمايةِ، من تلك التي تُقامُ حين يكون هناك اشتغالٌ على بناءٍ أو ترميمِ بناءٍ. لم يظهر لي عند النظرِ مليًّا أنه تجديدٌ بقدرِ ما هو إنقاذٌ ما.

شاهدتُ في الأسفلِ، على يميني سطيحةً مقهى وطاولةً حولها عاشقان يتعشيان على ضوءٍ خافتٍ، ويتحدثان بحديثِ الحبِّ حسب ما كانت تشيرُ إليهما نظراتُهما وحركاتُ أيديهما. شاهدتُ كلَّ هذا الحبِّ مع كلِّ الإهمالِ! غريبٌ!

أطرقتُ قليلًا وأنا أتلقفُ هبةَ ريحٍ منعشةٍ راقتني، فقد كانت حرارةُ النهارِ مرتفعةً في هذا اليومِ الأيلوليِّ غيرِ العاديِّ، وعرقتُ كثيرًا. حين رفعتُ رأسي واستدرتُ يمينًا منحنيًا بجدعي أكثرَ، طالعني درجٌ ببلاطاتٍ حمراءَ وبابٌ عالٍ يحفُّه في الأمامِ عمودانِ رخاميانِ ممتدانِ نحو السماءِ مكونانِ من مكعباتٍ، ثم عمودانِ آخرانِ في الوراءِ ملتصقانِ بالبابِ، بذاتِ العلوِّ لكن بسمكٍ أقلَّ. وفوقهما قوسٌ به تمثالٌ صغيرٌ، يعلوه قوسٌ ثانٍ به تمثالُ القديسةِ بريجيدا، وهو ما سأعرفه في الصباحِ الموالي.

فقد كان أولَ شيءٍ فعلتُه بعد الاستيقاظِ وتناولِ الفطورِ عند كشكِ القهوةِ المقابلِ لمحطةِ برانسيبي، هو زيارةُ هذا المكانِ. وجدتُ بأن السطيحةَ لا تسعُ سوى ثلاثِ طاولاتٍ، لا غيرَ، بأرضيةٍ حجريةٍ غيرِ مستويةٍ بالكاملِ، لكنها لن تُنغِّصَ على عاشقي أمسِ خلوتهما الرومانسيةَ. ثم اتجهتُ نحو البابِ ووقفتُ أمامه. أطلتُ عليَّ القديسةُ من أعلى، من سمائها، فقد كان عليَّ أن أرفعَ رأسي بشكلٍ أكبرَ، باذلًا مجهودًا حقيقيًّا. في جانبي الجدرانِ العمودانِ الصاعدانِ خلف البابِ نبتت حشائشُ عشوائيةٌ مانحةً خضرةً غيرَ مهندسةٍ للمكانِ، مضيفةً مسحةَ إهمالٍ إضافيةً. وبدافعِ ما، وجدتُني أبتعدُ وكأنني أدخلُ الديرَ متأملًا. ثم أثارني ما يشبه منحوتاتٍ ملتصقةً على الجدارِ يمينًا وعلى الجدارِ أمامًا بعد العلاجِ. هي منحوتاتٌ بلونٍ ورديٍّ يقتربُ بشكلٍ خفيفٍ من البنيِّ الناصعِ. اقتربتُ أكثرَ. وجدتُ مقعدًا وأصمًا تحفُّه يمينًا ويسارًا، بها نباتُ التينِ الباكي (figuier pleureur) على الجدارِ سبورةُ إعلاناتٍ عن دروسٍ لليوغا. ثم بدا لي درجٌ صاعدٌ يليه يمينًا درجٌ آخرُ صاعدٌ إلى أعلى بعد منعرجٍ.

ظللتُ أتأملُ المنحوتاتِ الدائريةِ. كانت تُعبِّرُ عن أشكالٍ متداخلةٍ، منتفخةٍ قليلًا ومدوَّرةٍ. من علَّقها هنا؟ فنانٌ؟ بدون شكٍّ. فجأةً، تغيَّر كلُّ شيءٍ، وتغيَّرت نظرتي الأولى. فحيث يوجد الفنُّ، لا مجالَ ليمحى المُهمَلُ أو ما يشبه المُهمَلَ، لأنهما لا يمكنُهما إلا أن يتعايشا. الأمرُ مجردُ مبانٍ هي أيضًا تظهرُ آثارَ الزمنِ عليها. انتفى إحساسي الأول. ولكي أتأكد، أعدتُ قراءةَ حياةِ القديسةِ بريجيدا. وهنا فوجئتُ بأن المكانَ كان في السابقِ مصبنةً تقليديةً، حسب مقالٍ منشورٍ في صحيفةِ "لافوس دي جينوفا". كيف تتوافقُ الأشياءُ بهذه الكيفيةِ؟ بدأتُ بالوسخِ وانتهيتُ بنصاعةِ الغسيلِ الذي كان يُنشرُ على حبالٍ في ذاتِ المكانِ الذي صار سطيحةَ مقهى. غابت المصبنةُ وأقيمت مكانَها لتظلِّلَ العشاقَ.

التجربة الجماليَّة في كتاب التمثال لغونتر غراس

ترجمة: نجاح الجبيلي

تكتب مارتا ريبون من صحيفة "الموند" الإسبانية عن "التمثال"، وهو كتاب صغير للكاتب الألماني غونتر غراس حول افتتانه بمنحوتة من العصور الوسطى، تُقرأ كلعبة أدبية تستكشف الروابط العميقة والسرية التي يمكن أن تولدها التجربة الجمالية.

عند سؤاله من قبل وسيلة إعلامية ألمانية عن المرأة التي يود قضاء أمسية معها من تاريخ الفن، ذكر أومبرتو إيكو اسم "أوتا فون ناومبورغ"، التي وُلدت حوالي مطلع الألفية وجرى نحت تمثالها بالحجر متعدد الألوان في القرن الثالث عشر، تقديراً لها لأنها كانت من ضمن مجموعة من اثنتي عشرة شخصية تجسد مؤسسي وكبار داعمي الكنيسة القديمة في كاتدرائية ناومبورغ.

كتب إيكو: "من بين العديد من الاتهامات التي وُجّهت إلى هذه الفترة التي افتقرت إلى هوية (باستثناء كونها فترة العصور الوسطى)، كان هناك اتهام بعدم امتلاكها حساسية جمالية"، وهو ما حاول دحضه في كتابه "الفن والجمال في العصور الوسطى".

إنّ أوتا فون ناومبورغ مثال نموذجي للجمال الآسر. فبفضل جاذبيتها ورشاقتها، تبدو وكأنها تنبض بالحياة، ربما لأن النحات المجهول الذي أنجزها منحها إيماءة تبدو حديثة: ترفع بيدها اليمنى طوق عباءتها، كما لو كانت تحتمي من زوجها، إكهارد الثاني، الذي كان محارباً شرساً، يسعى دوماً لتوسيع أراضيه، ويبث الرعب في نفوس رعاياه.

ملامح أوتا، التي استُغلت خلال الحقبة النازية كصورة مثالية للمرأة ذات النسل الآري، وهالتها المأساوية الكئيبة، ولّدت لدى الروائي الألماني غونتر غراس (1927 - 2015) هوساً يكاد يكون جسدياً ومطارداً. خصص غراس، الحائز على جائزة نوبل عام 1999 والذي كان أيضاً فناناً تشكيلياً، لها كتاباً من 80 صفحة، أتمّ مسودته الأخيرة (غير النهائية) عام 2003، كما أنجز سلسلة من اللوحات المطبوعة بالحجر (ليثوغراف) مستوحاة من تماثيل ناومبورغ. أما كتاب "التمثال"، فهو إصدار منقح لهذا النص، لكنه لم يُراجع إلا في ثلثه فقط.

إنّ هذا الكتاب الصغير، يقع بين السيرة الذاتية والتأمل الحلمي حول شخصيات ناومبورغ، سواء الشخصيات التاريخية التي تمثلها أو النماذج البسيطة التي تخيّل أن النحات استلهم منها ملامحها، يرافق عقوداً من حياة الكاتب، منذ زيارته الأولى للمدن الكئيبة في ألمانيا الشرقية، حين كان جدار برلين لا يزال قائماً "كما لو كان عادةً قديمة، والقوى العظمى ما زالت تتبادل النباح، وإن كان بصوت خافت"، وصولاً إلى إعادة التوحيد وظهور اليورو. وبدعوة لإلقاء محاضرة، سنحت له فرصة "عبور الحدود"، التي استغلها بشكل خاص لزيارة المعمار الديني الذي بقي على الجانب الآخر من "دولة العمال والفلاحين"، وكأن الساعات لا تتقدم بل تتراجع. وبشكل جانبي، يترك غونتر غراس لمحات من طفولته ورغبته الدائمة في العثور على ملاذ داخلي:

"منذ شبابي، كنت أرغب في أن أصبح غير قابل للعثور في زمن مختلف دائماً. لا ضيق منزلنا ذي الغرفتين، ولا الحياة اللاحقة في المعسكرات والثكنات، ولا ضجيج الأطفال، لم يستطع أي صوت أن يمنعني من الهروب إلى اللحظة الراهنة، حيثما كنت."

منذ لقائه الأول بتماثيل ناومبورغ، يبدأ غراس حواراً معها، وكأنها ضيوف على مائدته، حيث تتحول الصفحات البيض إلى مساحة لهذا اللقاء. يرسمها (وهي رسوم مرافقة للنص)، يتخيل محادثات يجريها معها أو بينها، ويبدأ في رؤية "أوتا ناومبورغ" في أماكن أخرى، سواء في كولونيا أو ميلانو، ليس فقط في وجوه التماثيل الحجرية الأخرى، بل أيضاً في ملامح نساء شابات يصادفهن في الشارع.

كتاب "التمثال" يُقرأ كتمرين ممتع حول الروابط العميقة والخفية التي يمكن أن يخلقها الفن بداخلنا.

تَيماء واستعادة الطوفان الملحميّ

شاكر الغزي

آخـر أحد عشـر بيتاً بحسـب روايـة الأصمعـي، وبزيادة بيـت عند غيـره، من معلّقة امـرئ القيـس، تتحدّث عن السـيل الجـارف أو الطوفـان الـذي اجتاح بلـدة تيماء، ابتداءً من وصف البرق الوامض والسـحاب المتداني وسحّ المطـر الغزير، ثمَّ اندفـاع الطوفان المدمّـر الذي ضاقت بـه الأودية، واقتلع الشـجر مـن الجذور، وهـدم حجارة القصور، وأفزع الطيور في أجوائها، وأخرج الحيوانات من أخبائها، وجرف المتاع والسبّـاع الغرقى وكأنّها غُروق بَقْلٍ هشّة!.

لا شـكّ أنّ امرئ القيـس نظم معلّقته مقاطـع مقاطع على غـرار المعلّقة الأولى، أعني ملحمـة گلگامش؛ فجعل آخر مقطـع وصفاً لطوفـان تيماء محاكاةً للملحمة، واسـتعادةً لقصة الطوفان الأسـطوريّة التي خَتمت بها الملحمة لوحها الحادي عشر.

والمعلّقات، هي مطوّلات ملحمية عربية نُسجت على منوال ملحمـة گلگامش؛ وقد أحصى الدكتور إحسـان الديك في بحثـه القيّم (علاقـة المعلّقات بملحمـة جلجامش) أربعة عشر وجهاً من أوجه التشابه بين الملحمة والمعلّقات، ولا سـيّما المعلّقة المِعيار: معلّقة امـرئ القيس. يقول الدكتور إحسـان: (ويقتفـي حامل لواء الشـعراء، وممثّـل العقل الجمعـي الجاهلي امرئ القيس خُطى جدّه شـاعر الملحمة ونهجه، بأن ختم معلّقته بالحديث عن السـيل الذي كان رمزاً أسـطورياً للطوفان الرهيب الذي خُتمت به الملحمة، وكان تكراراً للنموذج الأصيل الكامن في اللاوعي البشري، نمـوذج الموت والانبعاث وتجدّد الحياة بعد الموت، ولقد كان امـرئ القيس على علمٍ ودراية ووعـي بحدث الطوفان بدليل شهرته عند الجاهليين وتعاور شعرائهم على توظيفه فـي أشـعارهم... وقـد ظهر جليّـاً في شـعر أمية بـن أبي الصلت، وعدي بن زيد العبادي).

ثمّ يُكمل الدكتور الديك: (تشـي الألفاظ والمعاني والرموز والصـور التي ذكرهـا امرئ القيس في لوحة سـيل المعلّقة بهذه المعرفة، وتتقاطع في كثير منها بما ورد في الملحمة). وفي الملحمة، برز جبل (نصير) الذي أمسـك بالسـفينة، وفـي سـيل امرئ القيـس برز جبـل (ثَبيـر) رمـزاً للثبات والنجاة. وفي الملحمة نجد الحمامة والسنونو والغراب التي أطلقها أُوتونَپِشـتِم لتأتيه بخبر اليابسة، وفي المعلّقة يذكر امـرئ القيس طيور المَكاكيّ وهي تُغرّد فرحة مُؤذنة بانتهاء السيل وعودة الحياة.

والملاحظ أنّ بين الـرواة اختلاف كبير في ترتيب الأبيات الأخيرة، وفـي ألفاظها كذلـك، ويبدو أنّ هـذا الاختلاف ناشـئ عن محاولة الـرواة تقديم المعلّقة بصورة متناسـقة قابلة للفهم المنطقيّ. ويمكن إعـادة ترتيب الأبيات الإثني عشر بناءً على التشبيهات التي بدأها الشاعر بـ(كأنّ)، وهي تأتـي بعد تأمّله، وهو يراقب البرق، كما يمكن الاسـتعانة بترتيب التوقيتات التي ذكرها في أبياته، وهي: (مع الليل، غُدَيّة، غُدوة، أضحى، عشيّة)، وهو ترتيب لم يُراعِه الرواة والشُرّاح.

تبدأ لوحة السـيل بثوران البركان فـي الليلة الماضية، ثمّ تخبَط طيور المكاكيّ بسـبب انبعاثات الدخان البركانيّ في الغُدَيّة، وهي ما بين الفجر وطلوع الشـمس، ثمّ اسـتمرار البـركان بقـذف الحمـم فـي الصحراء فـي الغـداة، حتّى انسكاب المطر الغزير في الضحى بسبب المنخفض الجويّ الذي سبّبته حرارة البركان العالية، وحدوث الطوفان الذي خرّب مدينة تيماء واقتلع النخل والشجر وأغرق الحيوانات وجرفها وكأنّها جذور هشّـة؛ إذ في المسـاء، كان الطوفان يغطّي نواحي تيماء من أقصاها إلى أقصاها.

يبـادر امـرئ القيس صاحبه الحـارث بسـؤاله: (أَحارِ ترى برقـاً)؟ بمعنـى: هل سـمعت بحكايـة البـرق المعهود؟ وجـاءت برقاً منكَّرةً لغرض التهويـل والتعظيم؛ ليُعلِم أنّ الحديـث عن بـرق عظيمٍ ذي أهـوال عهده النـاس. وبما أنّك لم تسـمع بخبره؛ فأنا (أُريكَ)، أي أخبرك بحكايته، فيشـرع في السـرد قائلاً: (وميضُهُ كلمع اليدين في الحَبِيّ المُكَلَّل)، أي اللمعان الناتج بفعْلِ عمَل القدرة الإلهية في السحاب المتداني المتراكم فوق بعضه كالإكليل.

علمياً، يحـدث البرق لوجود فرقٍ في الشـحنات ناتجٍ عن تداني سـحابتين أو أكثر، والشَّـحن يحـدث نتيجة وجود جزيـئات مـاء صغيـرة أو بلّـورات جليدية فوق السـحابة

نفسها. وعليه، فالحَبيّ المُكلَّل هو السحاب المتداني الذي يحمل أعلاه قُطيرات ماء أو بلّورات جليدية صغيرة، وكأنّه إكليل مرصّع بحبّات الجواهر.

والأرجح أنّ وميض البرق هنا هو ثوَران بركانٍ على رأس جبل! وإلّا فكيف يُشبّه لمعان برق السحاب بنفسه. والوميض وهجٌ احتراق الأجسام أو إشعاعها؛ ومنه قيل: ومِيض المنارة للضوء الخارج منها بفعل إشعال مصباح فيها بأوقات متقطّعة؛ ولذلك شبّهه امرئ القيس في البيت التالي بمصباح الراهب: (يُضيء سناهُ، أو مصابيحُ راهبٍ أهانَ السَّليطَ في الذبال المُفتَّل)؛ بمعنى أنّ مصابيح هذا الراهب تتّقد بتأجُّج وشدّة؛ لأنّه صبّ الزيت على الفتائل بغزارة ولم يبخل به. ومثلُها ثوران بركانٍ أعلى الجبل؛ فهو متأجّج بشدّة رغم تقطّعه، وجاءت مصابيح بالجمع، كناية عن تعدّد الومض.

قعد امرئ القيس لتأمّل هذا الوميض المتأجّج في بادية نجد، وقعد أصحابه في بادية الكوفة وتأمّلوه أيضاً، رغم بعد المسافة بين مكاني التأمّل (قعدتُ له، وصُحبتي بين ضارجٍ وبين العُذيبِ، بُعدَ ما مُتأمَّلي). وقد حشد أسماء عدّة جبال في هذا المقطّع للتدليل على أنّ السبب الرئيسيّ وراء طوفان تيماء هو ثوران البراكين في رؤوس هذه الجبال؛ فقد وُصِفَ جبل قطَن. ذكره بقوله (علا قطناً). بأنه جبل أحمر قريب الفوّارة! والمقصود أنّه جبل بركانيّ! ويكتسي الجبل باللون الأحمر بسبب الرماد البركاني الأحمر الذي يقذفه فيسيل على سفوحه. والفَوّارة، قرية بالظهران، سُمّيت بذلك نسبة إلى مياهها التي تفور من تلقاء نفسها. والأصل أنّ الفَوّارَةَ في اللغة، تعني ما تقذفُ به القِدْرُ من فَوَرانها، أو هي ينبوع شديد الحرارة يفور بين حين وآخر قاذفاً ماءً ساخناً وبخاراً وأحياناً وَحْلاً. وأجزم أنّ الفوّارة منطقة براكين، وهي مأخوذة من قوله تعالى: ﴿وفارَ التنّور﴾، أي: غلا واضطرب وارتفع ما في جوفه، والتنّور البركان! والعرب كانت تُسمّي البركان: جبل النار. وذكر ماكُوردي أنّ الفوّارة أشبه ببركان صغير ينطلق منه البخار والماء الحارّ، وترتبط عادةً بنشاط بركانيّ.

تبدأ حكاية طوفان تيماء، مع حلول الليل؛ إذ ألقى أحد البراكين الثائرة ثِقله، وما في جوفه من المقذوفات والحمم؛ فأفزع الحيوانات النائمة المطمئنة، وأخرجها من منازلها فزِعةً بسبب الوميض الناريّ الذي أضاء الليل، ومذعورةً بسبب الحمم الملتهبة التي تساقطت عليها في منازلها الآمنة في بُسيان. وذلك معنى قوله: (وألقى بِبُسْيانٍ، مع الليل، بَرَكَهُ؛ فأنزلَ منه العُصْم من كلّ مَنزل).

ثمّ (ألقى بصحراءِ الغَبيطِ بَعاعَهُ نُزولَ اليمانيّ ذي العِياب المُحمَّل)، وبعاعه، أي ثقله ونفسه، والأصل فيه هو الإلحاح، والمعنى: أنّه ألحّ بإلقاء مقذوفاته في صحراء الغبيط الواسعة حتّى صار منظرها يشبه ما نشره التاجر اليمانيّ من بضاعته ومتاعه في حمرته وصفرته.

وقيل المراد ما أخرجه المطر من النبت! أي أنّ نزول المطر عمّ هذه الصحراء بالخصب وأنواع النبات والنَّوْر، فكأنما نزل بها تاجر يمانيّ ونشر ما في عِيابه من البرود الملوّنة والمتاع.

وهذا المعنى مستبعد؛ لأنّه يشبّه البعاع الملوّن حال سقوطه الآن بنزول التاجر، لا ما سيترتّب في المستقبل البعيد على نزول المطر. ثمّ إنّ المطر الغزير، أو السيل، لا يُنبتان الأرض، وإن نبتت فذلك يكون بعد أسابيع وربّما أشهر، فكيف ساغ له أن يُشبّه صورةً غير كائنة بعدُ، بنشر اليماني لبضاعته المختلفة الأشكال والألوان.

وقد صرّحت ملحمة گلگامش أنّ طلائع العاصفة المُسبّبة للطوفان بدأت في المساء: (في المساء قائد العاصفة الموكّل بالزوابع سيُمطركم بمطرٍ من قمح)، وذكر طه باقر أنّ ذلك تورية؛ فقد استعمل الكاتب كلمتين بابليتين تعنيان معنى مزدوجاً: إما الطعام أو الهلاك. وفسّر المفكّر عالم سبيط النيليّ تشبيه المطر بحبّات القمح بأنّه دالّ على تساقط حبّات الرماد والخَبَث المحترق التي يرمي بها البركان عادةً من مسافات بعيدة.

كما ذكرت الملحمة أنّ المطر سيستمرّ حتّى الفجر، ولكن حبّاته ستكون طيوراً وأسماكاً: (سوف يُسقط عليكم مطراً كثيراً، طيوراً متخفّية وأسماكاً، وحمّصاً عند الفجر)، وفسّره النيليّ بأنّ الأجسام المتساقطة تشبه الطيور والأسماك والحُمّص؛ لأنّ أشكالها مختلفة وهي داكنة اللون سوداء قاتمة.

وذكر امرئ القيس الطيور المترنّحة عند الفجر، بسبب الدخان البركانيّ، بقوله: (كأنّ مَكاكيّ الجِواءِ غُدِيَّةً صُبحْنَ سُلافاً من رحيقٍ مُفلفَلِ)، والمَكاكيّ نوع من الطيور، والجِواء موضع في القصيم. وقد تكون جمع جَوٍ، والجَوّيّ صفةٌ من الجوى، وهو شدّة الحرقة في الصدر، وهي بهذا المعنى صفةٌ للمكاكيّ، وإن وردت على نحو الإضافة؛ بدلالة قرينتين: الأولى، ذكر النحّاس أنه يُروى: كأنّ المكاكيّ، بالتعريف وهذا يستلزم أن تُنصب الجِواء بعدها على النعت. والثانية، أنّ البيت فسّر سبب جوى المكاكيّ بأنّها سُقيت من شراب مُفلفل؛ أورثها الحُرقة في الصدور. بمعنى أنّ هذه الطيور تتخبّط وتترنّح في طيرانها مع بداية الفجر، عكس المعتاد من نشاط الطيور في هذا الوقت؛ بسبب الحرقة التي في صدورها وكأنّ سُقيت شراباً حارقاً، ولكنّ الأمر ليس كذلك! فحرقة قلوبها بسبب الحيرة والفزع والذعر ممّا استفاقت عليه من منظر مهول عند الفجر.

وهذا البيت لم يروه الأصمعيّ. فإنْ كان هذا مكانه، كما نرى، فهو تشبيهٌ كتشبيه الملحمة للمطر البركانيّ، أو ترنّحُ طيور الجوّ بسبب السحابة البركانيّة والتي ذكرتها الملحمة: (ولمّا بدت أنوار السحر، علت من الأفق البعيد غمامة ظلماء، وفي داخلها أرعدَ الإله أدَد). وإن كان مكانه في آخر المقطع؛ فهو كما قالوا أنّ المكاكيّ نُعرِّد، وكأنّها سكرى، فرحةً بالخصب الذي سيكون بعد انحسار الطوفان، وهذه الصورة تشبه صورة الطيور التي أطلقها نوح، ومن قبله أوتونپشتِم، بعد انحسار الطوفان.

لعلّ الجبل الأشهر في قصة طوفان امرئ القيس، هو المُجيمر، وهو جبل أسود صغير، لم يتغيّر اسمه إلى اليوم، يقع في نواحي نجد. يُشبه شكل المجيمرة. وقد شبّهه امرئ القيس بقُلّكة المُغزل: (كأنّ ذُرى رأس المُجيمِرِ غُدوةً من السيلِ والأغثاءِ فُلّكةُ مُغزِلِ)؛ ومغزى هذا التشبيه أنّ أعالي جبل المجيمر مستديرة ومرتفعة عمّا حولها من السيل والأغثاء (حَميلة السيل)، فبرزت وكأنّها فلكة لمّا استدار السيل حولها.

وروى الأصمعي: (كأنّ طَمِيَّة المُجيمر)، وطَمِيّة جبل في نواحي نجد. وحيث لا يسوغ إضافة المجيمر إلى طميّة وكلاهما جبل؛ عدّ الأصمعيُّ المُجيمرَ أرضاً! والحال أنّه جبل معروف.

وبحسب الدكتور تنيضب الفايدي في (صيد الذاكرة)، فطَميّة جبل مخروطي له قمة مستطيلة، تميل صخوره إلى اللون الأحمر. يقع في منطقة القصيم، وقد ذكره أمرئ القيس في معلّقته مرّة باسم (طميّة المجيمر) ومرّة باسم (المجيمر). وقد وصفه علماء الجيولوجيا بأنّه من الجبال البركانية، وتوقّعوا أن يثور بركانه في عام 2014م، ولكنه لم يثر.

تروي الأساطير الشعبية أنّ جبل طميّة كان ضمن حَرَّة كَشَب، ولكنّه انتقل قريباً من جبل قطَن؛ لعلاقة حبّ بينهما! وبقي مكانه هناك يُعرف بمقلع طميّة، والغريب أنّ فوهة هذا المقلع تتساوى تماماً مع قاعدة جبل طميّة. وحول جبل طميّة جُبيلات صغيرة، هي تكوينات بركانية على الأكثر، تقول الأسطورة أنهم أبناء طميّة بعد أن تزوّجت من جبل آخر. والمراد من كونهم أبناء طميّة أنّها تكوينات بركانية من مقذوفاته خلال إحدى ثوراناته.

أمّا مقلع طميّة في الطائف، ويُسمّى أيضاً: بركان الوَعبة. فهو عبارة عن فوّهة بركان خامد منذ مئات السنين، تعتبر من مخلفات براكين حَرَّة كَشَب المشهورة المتكونة في العصر الكمبري. ويعتقد بعض الباحثين أنّها تكوّنت نتيجة انفجار بركانيّ؛ فأكثر أحجارها من البازلت المتكوّن أثناء الطفح البركانيّ.

وهذا يجعلنا نحتمل أن يكون سيل طميّة الذي عناه امرئ القيس في بيته، هو سيل بركانيّ!.

ويمكن أن نستنتج من (طمم) ابن منظور في لسان العرب، أنّ طميّة، يمكن أن تكون حمولة ما علا فوق رأس جبل المجيمر من الأغثاء النارية العظيمة والمهولة، والتي ألقى بها من جوفه وباطنه، كما يلقي المتقيّئ بَرْكه الذي في صدره، أو بَعاعه الذي في جوفه، وقد سال بعض هذا البعاع والبَرْك البركاني على سفوح الجبل فصار حول فوّهته (ذرى رأسه) وكأنّه فُلكة المِغزل، وهي الشَّعر والهلب الكثيف العالق في فم الفصيل، أو كلّ جُدَيّ يُراد فصله عنّ أمّه (المِغْزل: الظبية ذات الغزال) لئلّا يرتضعها. وعلى معنى استدارة فُلكة المِغزل فيمكن أن نفهم ذلك على أنّ السيل البركانيّ ينقذف من رأس الجبل على شكل حلقات مستديرة على سفوحه؛ مما يجعله مخطّطاً، وهذا ما أوحى لامرئ القيس بتشبيه جبل ثبير بأنّ عليه بجادٌ مزمّل، أي وكأنّه ارتدى ثوباً مخطّطاً: (كأنّ ثبيراً في عرانين وبْلِهِ كبيرُ أناسٍ في بِجادٍ مُزمَّلِ).

بل، ويمكن الاحتمال أنّ البرق الذي وثّقه لنا امرئ القيس، وتأمّله هو وأصحابه من مكانين مختلفين بينهما مسافة كبيرة؛ لشدّة وميضه، هو نتيجةً لثوران عدّة جبال متقاربة في آن واحد، هي: قطَن، وطميّة (رأس المجيمر)، وثُبير؛ ولذلك ذكرها معاً.

وبسبب الدخان البركانيّ المنبعث طيلة الليل؛ تكوّنت سحب كثيفة متدانية، وفي الضحى سحّ المطر منها بغزارة: (وأضحى يسحُّ الماء عن كلّ فيقةٍ)، ثمّ سكن بمقدار فواق ناقة، ثمّ سحّ ثانية؛ فاندفع السَّيل بقوّة جارفاً دوح الكنهبل: (يكبُّ على الأذقان دوح الكنهبل)، وهو شجر عظيم، اقتلعه السيل وألقاه على وجهه، وهادماً البيوت المسقّفة، إلّا ما كان مبنياً بالصخر الضَّخم: (ولا أُطُماً إلّا مشيداً بجندل)؛ فإنّه سَلِم لقوّته.

لم يترك هذا الطوفان في بلدة تيماء ـ تتبع حالياً لتبوك ـ شجراً ولا حجراً إلّا اقتلعه ودمّره، ولا بشراً ولا وحشاً إلّا أغرقه وجرفه. وفي الملحمة، نقرأ: (تحطّمت الأرض الفسيحة كما تتحطّم الجرّة، وظلّت زوابع الريح الممطرة تهبّ يوماً كاملاً، وازدادت شدّةً في مهبّها حتّى غطّت الجبال، وفتكت بالناس).

وفي آخر المعلقة، شبّه السباع الفرقى مساءً بما نُبش من العنصل (كأنّ السباعَ فيه غرقى، عشيّةً، بأرجائه القصوى، أنابيشُ عُنصُل) وهو البصل البرّي، وقد ذكرت كلُّ الشُّروح أنّه يُعمَل منه الخلُّ العُنصلانيّ، وهو أشدُّ الخلّ حموضةً! ولا يُقدَر على أكله. أي أنّ الطوفان جرف الحيوانات الغرقى وكأنّها جذور بقول رخوة، فضلاً عن أنّها ـ لو قُدّر انتشالها ـ لا يمكن أكلها لأنّها شديدة الحموضة بسبب السيل! وهذا يُذكّر بالمكاكيّ التي كأنْ سُقيت شراباً مفلفلاً حارقاً؛ وهذا فيما أفهم، بسبب أنّ السيل حامضيّ، إذ اختلط سيل البركان ومقذوفاته ـ ومعظم الحجارة البركانية جمضية ـ بطوفان الماء الذي أغرق السباع، كما أنّ الطيور أصابتها بعض حجارة البركان أو استنشقت دخان سحابته البركانية.

وفي الملحمة تشبيه مقارب، فهي تقول عن الغرقى: (لقد ملأوا اليمّ كبيض السمك)، وفي نصوص سومرية أقدم، نقرأ التشبيه التالي: (إنهم يملأون النهر كالفراشات، لقد تحاشدوا عند ضفّة النهر وكأنّهم أكلاك). وهذا المنظر هو نهاية لوحة الطوفان التي رسمها امرئ القيس.

البرق الذي وثّقه لنا امرئ القيس، وتأمّله هو وأصحابه من مكانين مختلفين بينهما مسافة كبيرة؛ لشدّة وميضه، هو نتيجةٌ لثوران عدّة جبال متقاربة في آن واحد، هي: قطَن، وطميّة (رأس المجيمر)، وثُبير؛ ولذلك ذكرها معاً

تروي الأساطير الشعبية أن جبل طميّة كان ضمن حرَّة كشب، ولكنّه انتقل قريبا من جبل قطن؛ لعلاقة حبّ بينهما! وبقي مكانه هناك يعرف بمقلع طميّة، والغريب أن فوهة هذا المقلع تتساوى تماما مع قاعدة جبل طميّة

الأنساق الثقافيَّة المضمرة في مسرحيَّة «تماثيل الوحوش الزجاجيَّة»

د. فقدان طاهر عوض الحلي

النص المسرحي في هذا العرض من تأليف الكاتب الأميركي "تينيسي ويليامز"، ومن إعداد محمد محمد السباك وإخراج حسنين الرفيعي، وبمشاركة الممثلين: "مريم عادل، دانيال أحمد، سلام عباس، نوح حازم ، ومحمد السباك". وقام بمهمة الأداء الحركي الكوريغرافيا كلٌّ من "حسن عبد الرحيم، ستيف أحمد، ومقتدى علي". أما الفريق الفني، فقد تشكّل من دانيال أحمد "مساعد مخرج"، د. حميد قدح وإيمان سالم "الماكياج"، علي المطيري "الإضاءة"، إبراهيم عبد الله "الإدارة المسرحية"، عباس علي "الأزياء"، وسجاد فؤاد "تنفيذ الموسيقى". أُنتج العرض من قِبَل جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة، بالتعاون مع جامعة المستقبل، وعُرض ضمن فعاليات مهرجان المسرح البابلي السادس.

يشير مفهوم النسق الثقافي المضمر إلى القيم والتصورات والأعراف والتقاليد الخفية التي تحكم السلوك الاجتماعي والشخصي دون أن تكون معلنة بشكل مباشر حيث أنها تختبئ تحت عباءة النص الظاهري، هذه القيم قد تتجلى في الحوارات، والحركات والتصرفات، أو حتى في الصراعات بين الشخصيات.

في العرض المختار بوسعنا القبض على أنساق مضمرة عدة تأسس عليها خطاب العرض يمكن أن نعنونها بـ: نسق النظرة المجتمعية للأنثى "النسق الاجتماعي"، ونسق دور الأنثى "الأم" في إعادة إنتاج وتثبيت الثقافة الذكورية المضطهِدة لها، نسق التمرد ضد الأنساق التقليدية أو نسق صراع الأجيال بين التقاليد والحداثة، وما إلى ذلك . عنوان العرض له دلالات عميقة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالأنساق المضمرة لهذا العرض فهو يحمل مستويات متعددة من الدلالة ويجمع بين ما تحمله لفظة "الوحوش" من معنى وما تدلُّ عليه من دلالة توحي بالقوة، الغرابة، والرعب "التي قد تشير إلى القوى الاجتماعية الضاغطة على أفراد المجتمع كـ "التقاليد، الأدوار المفروضة، والتوقعات العائلية" وبين ما تحمله لفظة "الزجاج" من معنى يكتنز دلالة تؤشر مضامين الهشاشة والضعف والقابلية للكسر، بما يشير إلى هشاشة الشخصيات أمام هذه القوى، خاصة شخصية الأنثى المستلبة "الابنة/ لورا" التي تبدو ضعيفة باعتبار أنها لا تلبي معايير الجمال والأنوثة التي تتطلبها الذائقة المهيمنة في مجتمعها. العنوان أيضاً يلمح إلى أن جميع الشخصيات في هذا العرض تعيش في إطار زائف هشّ تماماً كتماثيل زجاجية يمكن أن تتحطم بسهولة عند أي صدمة. لذا يركز نصُّ العرض المعدِّ _ كما هو الحال مع النص الأصلي لويليامز _ على مسألة القمع العائلي والصراع بين الحرية والسلطة الذكورية، حيث تتحول العائلة من كونها كياناً داعماً كما ينبغي أن تكون عليه في الواقع إلى مؤسسة خانقة _ أنتجتها ثقافة ذات طابع ذكوري _ تمنع أفرادها من تحقيق ذواتهم. تتجسد سطوة هذه المؤسسة ويتجلّى فعلها وتأثيرها من خلال شخصية الأم المتسلطة، التي تفرض سيطرتها على أبنائها، خاصة "توم/الابن"، الذي يشعر بأنه مجرد عبد مملوك مهمته الوحيدة في الحياة _ كما يبدو له على الأقل _ هي العمل المُضني لإعالة الأسرة. في حين تسعى "لورا/ الابنة" للهروب إلى عالمها الداخلي كنتيجة متوقَّعة من أنثى داخل نظام ذي قيم ذكورية راسخة وكردِّ فعل سلبي يتشكل حياتياً ومجتمعياً في ضعفها وخضوعها التام. ومن هنا نجد أن الزواج يصبح بالنسبة للابنة ليس مجرد أمل، ليس هناك من بأس أن تحلم بتحقُّقه كل أنثى/ بنت، بل قيداً اجتماعياً مفروضاً على الأنثى كحلٍّ وحيد من شأنه أن يضمن لها مستقبلها.

العرض يكشف لنا كيف أن التقاليد والسلطة العائلية قد تتحول إلى قوة قمعية، تدفع الأفراد إما للتمرد أو للانسحاب الكامل من الواقع، مما يجعل الصراع الأساسي ليس مجرد صراع نفسي داخلي، بل مواجهة واضحة بين الحرية والقيود الاجتماعية.

المسرحية، رغم سردها الظاهري لقصة عائلة بسيطة تعاني من ضغوط الحياة، تحمل في عمقها أنساقاً مضمرة تعكس أزمات اجتماعية ونفسية وثقافية متعددة. يظهر الصراع في النص من خلال أنساق خفية تعمل على تشكيل البنية الدرامية، وتكشف عن توترات بين الفرد والمجتمع، وبين الحلم والواقع، وبين السلطة ومن ليس في يده إلا الخضوع لها. ومن هنا حاولت أن أرصد بعض الأنساق المضمرة المؤثرة في العرض، وهي كما يلي:

أولاً: نسق العلاقات العائلية المتمثل بسلطة الأم ودورها في تكريس النسق الاجتماعي: تمثل الأم "أماندا" النموذج التقليدي للمرأة التي تعيش وفق منظومة اجتماعية صارمة تفرض على الأنثى أن تكون محطَّ أنظار الخطّاب. يظهر ذلك في حوارها المستمر عن أيام شبابها عندما كان لديها "سبعة عشر خاطباً"، وهي تسترجع هذا المشهد بإصرار وكأنها تريد فرضه على ابنتها "لورا". والنسق المضمر هنا: هو الزواج الذي يمثل الغاية القصوى للمرأة، وهو معيار قيمتها في المجتمع. وهذا النسق يؤثر في شخصية "لورا/ الابنة" مما يجعلها تشعر بالنقص لأنها لا تتناسب مع هذا

المعيار بصورة مُرضية لمجتمعها ، فضلاً عن كونها لا تلبّي ما تتطلبه معايير أخرى تنشـط في ثقافة مجتمعها، وأيضاً يؤثر في شـخصية "تـوم/ الابن" إذ يخلق لديه إحساسـاً بالقهر وشـعوراً مُحزناً مثيراً للخيبة والغضب بسبب يقينه أن هذه القيم لا تناسبه.

ثانياً: نسـق التمرد ضد الأنساق التقليدية: "توم" هو الابن الذي يشـعر بأنه "عبد مملوك" يعمل لدفع الإيجار، وهو وصف يحمل دلالات قمعية واضحة. النسـق المضمر هنا يعبر عـن أن الرجال في المجتمعـات التقليدية يتحملون الأعبـاء المالية للأسـرة، حتـى لو كانـوا لا يريدون ذلك. تعبيـر "توم" عـن التمرد: يظهر عبـر قـراءة الكتب التي ترفضها والدتـه، فضلاً عن رغبته في الهـروب. والنتيجة: يمثـل "توم/الأبن" محاولة للتمرد علـى القيم التقليدية، لكنه محاصر بعلاقة "الأم" التي لا تسـمح له بالاسـتقلال الفعلي.

ثالثاً: نسـق "لـورا" بين الهشاشـة والضغـط الاجتماعي: "لورا" شخصية خجولة وتعاني من عرج بسيط، لكنها ترى نفسها غير صالحة للزواج بسبب ذلك. هنا نجد أن النسق المضمـر: الأنثـى يجب أن تكـون مثالية جسـدياً لتكون صالحة للـزواج. وكان تأثيره في "لـورا": جعلها تعيش في عزلة نفسـية وتشـعر بأنها غيـر مرئية فـي المجتمع، مما يجعلها ترفض لقاء "جيم".

رابعـاً: نسـق دور الأنثـى "الأم" في إعادة إنتـاج وتثبيت الثقافـة الذكورية: رغم أنها امـرأة، إلا أن الأم تمثل صوت المجتمـع الذكوري التقليـدي الذي يحدد للمـرأة مصيرها عبر الزواج. فهي لا تتـرك بنتها تختار، بل تحاول إجبارها علـى دخول علاقة رغماً عنها، مما يعكس أن المرأة أحياناً تكون أداة لإعادة إنتاج القيم التي تقيّدها.

خامساً: نسـق الصراع الطبقي والمادي المتجسد في زواج "لـورا/ الأبنة" كحلّ اقتصـادي أكثر منه عاطفي وهذا نراه عندما يخبر "توم" والدته بأنه سيحضر لها خاطباً، تحتفي "الأم" وكأنهـا حصلت على فرصة اقتصادية، وليس مجرد فرصة عاطفية لابنتها. وهذا النسـق يدلُّ على الهروب من الفقـر كدافع خفـي، وحتى "جيم" الذي يبدو كشـخصية مثالية، يُكشـف لاحقـاً أنه مجرد عامل عادي يسـعى إلى تحسين وضعه الاجتماعي، ما يعكس وهم الحلم الأميركي الذي يَعِد بالنجاح لكنه غالباً ما ينتهي بخيبة الأمل.

سادسـاً: نسـق الصراع النفسـي العميق وهو انعكاس لما كان يعيشه "توم" وهو صراع داخلي بين الرغبة في التحرر "الأحلام" والواقع المليء بالذكريات المؤلمة والتوقعات التـي لا يسـتطيع التخلـص منهـا، فالتوتـر والامتعاض والتطيُّر يشـيرون إلى رغبة توم في الهـروب أو التحرر من الواقع لكن الوجود المسـتمر لأصـوات الغربان وذكريات الأب يظل يقيـده في واقع مرير من فقدان، قمع داخلي، واحتياج عاطفي .

وبالنتيجـة إن هـذه الأنسـاق الثقافية المضمـرة في هذا العـرض عكسـت بأسـلوب شـاعري وعاطفي، المأسـاة الإنسـانية التي يعيشـها الأفراد حين تتعارض رغباتهم مع واقعهم، فيصبحـون عالقين بين ما يريدونه وما هو مقدر لهم.

وأما الرؤيـة الإخراجية في هذا العرض، اعتمد المخرج في تقديم المشـاهد المسـرحية على أسـلوب تعبيري رمزي، مبتعـداً عن المباشـرة في الطرح. وقد تجلّـت هذه الرؤية

من خـلال التوظيـف الدقيـق للحـركات الكوريغرافية، التي جسّـدت الصراع القائـم بين الأحـلام والواقع، مما أضفـى بعداً بصريـاً ودلالياً على العـرض. مثّلت الحركات الكوريغرافيـة الصـراع الداخلـي العميـق للشـخصيات الرئيسـة، وخصوصـاً شـخصية "لـورا/ الابنـة" و "توم/ الابـن". فبينما عبّـرت الرقصات السـريعة والإيقاعية عن عالم الأحلام والأوهام، وجاءت الحركات المقيدة والبطيئة لتعكس قسـوة الواقع والحقيقة التي تحاصر الشخصيات. هـذا التبايـن في التعبيـر الحركـي لم يكن مجـرد عنصر جمالي، بل كان امتداداً بصريـاً للأفكار الجوهرية للنصّ المسـرحي المُعدّ، مما يعكس التوافق العميق بين الرؤية الإخراجية والمحتـوى الدرامي. يُحسـب للمخرج توظيفه الدقيق للرقص الكوريغرافي، حيث لم يكن عنصراً إضافياً أو عشـوائياً، بل جاء متسقاً تماماً مع البناء الدرامي للنصّ ومتطابقاً مع أفكاره الأساسـية، مما عزّز من التأثير الفني والرمزي للعرض المسرحي.

تبايـن الأداء التمثيلـي في هذا العرض من حيث تجسـيد الشـخصيات وتقديـم الأدوار. فقـد نجحـت الفنانة مريم عـادل، التي أدّت دور الأم "اماندا"، إلـى حدّ ما في إبراز أبعاد الشـخصية وحالاتها النفسـية وصراعاتها الداخلية، مستندةً إلى مزيج من الهدوء الذاتي والعنفوان التسلطي، مما منح أداءها طابعاً متزناً ومقنعاً. وأما شـخصية "لورا"، التي جسـدتها الفنانة الشـابة سـلام عباس، فقـد قُدّمتها باحترافيـة عاليـة، إذ تميـز أداؤهـا بمسـتوى عـالٍ من المشـاعر والأحاسـيس، إلى جانب امتلاكها تكنيكاً متقناً فـي الرقـص، والاسـترخاء، والتركيـز، مما أضفـى عمقاً وحيوية على الشـخصية. وأما بالنسـبة لشخصية "توم"، التـي أداها الفنان دانيال أحمد، فقـد نجح إلى حدّ ما في الوصول إلى مكنونات الشخصية، حيث قدم أداءً تمثيلياً مقبـولاً لـدى الجمهور، مـع إظهـارٍ مبررٍ ومتقـن لمعاناة الشخصية الداخلية.

وأمـا شـخصية "جيم" التي جسـدها الفنان نـوح حازم، فقد تميز أداؤه بالجسـد المطـواع والتركيز العالي، إضافةً إلـى حضـوره القوي على خشـبة المسـرح. وقد اسـتطاع عنـد ظهوره تغيير إيقاع المشـهد من البطـيء إلى التوازن والانسجام مع العرض، فضلاً عن نجاحه في مزج مشاعره وأحاسيسـه الذاتيـة مع ملامح الشـخصية التي جسـدها بإتقان. وبالنسـبة لأداء المجموعة الحركيـة، التي تألّفت من "مقتدى علي، حسـن الحميري، سـتيف أحمد"، فقد كانت عنصراً أساسـياً في العرض، إذ أسهموا بشكلٍ فعّال فـي الأداء والتقمص والاسـترخاء، بالإضافـة إلى دعمهم للممثلين الرئيسـيين، مما عزز الانسـجام والتناسـق مع النزعـات النفسـية والصراعـات الداخلية للشـخصيات، وساهم في تكامل العرض بصرياً وديناميكياً.

وقد أسهم الماكياج المسرحي، الذي نفذه في هذا العرض د. حميـد قدح وإيمان سـالم، في إعادة تشـكيل ملامح الشـخصيات بما يعزز من أبعادها الدرامية ويعمّق تفاعلها مـع محيطهـا الاجتماعـي والثقافـي. فقد لعـب الماكياج دوراً محوريـاً في تجسـيد التحولات النفسـية والجسـدية للشـخصيات، مـما سـاعد على إبـراز الفروقـات الطبقية والسـمات الفردية لكل شـخصية داخل سـياقها العائلي والمجتمعـي. ومـن خلال التوظيـف المـدروس للألوان والخطـوط والتأثيـرات البصريـة، اسـتطاع الماكياج أن يكون أداة دائمـة التأثير في إثـراء الأداء التمثيلي وتعزيز واقعية الشخصيات في المسرحية.

وأما بالنسـبة للأزياء جاءت متماشـية مع البيئة الدرامية للشخصيات المسـرحية، حيث عكست أبعادها النفسية والاجتماعية، مما سـاهم في تعزيـز فهم الجمهور لطبيعة كل شـخصية ودورها داخل العرض. وأما توظيف الإضاءة فـي هذا العرض فقد تم بطريقة تتناسـب ــ إلى حدّ ما ــ مـع طبيعة المشـاهد، بهدف تعزيز الإحسـاس بالمعاناة والصراعـات النفسـية والاجتماعيـة التـي تمر بهـا أفراد العائلة. لم تكن المؤثرات الموسيقية بالمستوى المطلوب من حيـث الأداء والتوظيـف، إلا أن المصمم، رغم عدم اكتمـال رؤيته، نجح في إدراجها داخل العرض من خلال مـزج أصوات غريبة تنأى عن الواقـع وتقترب من الخيال. وقد أسـهم هذا المزج في خلـق أجواء رمزية تعبيرية ذات طابع حُلمي، عكسـت الصراعات الداخلية للشـخصيات المسـرحية، مضيفةً بعداً نفسـياً يعزز من البنية الدرامية للعمـل. ورغم أن الديكـور كان اقتصادياً للغاية، إلا أن طبيعـة العـرض التي تتنـاول أحداث عائلة تـدور داخل المنزل تتطلب تأثيثاً أكثر ليعكس البيئة المكانية بشكل أوضـح. ومع ذلك، يمكن تحقيق هذا من دون المسـاس بالاتجاه الرمزي أو التعبيري للعرض، من خلال استخدام عناصر بسيطة وذات دلالات قوية، مثل قطع أثاثٍ توحي بالحيـاة اليومية للعائلة دون أن تشـتّت انتبـاه الجمهور عـن الجوهر الرمزي للعمل. وقـد توصل هذا التحليل إلى النتائج الآتية:

ا. عكسـت الأنسـاق الثقافية المضمرة التي اكتشـفت في هذا العرض الصراع بين الفرد والمجتمع، والحرية والقيود الاجتماعية، لاسيما:

1- نسق الأم الذكوري الذي فرض معايير الزواج على "لورا" وبنفس الوقت أثر في "توم".

2- نسـق الصراع النفسـي لـ "تـوم" الـذي كان يعاني من صـراع داخلي بين الرغبة في التحـرر والذكريات المؤلمة، مما يعكس القمع الداخلي.

3- نسـق الصـراع النفسـي لـ "لـورا" التي عاشـت ضغطاً اجتماعياً بسبب معايير الجمال، مما يدفعها للعزلة.

4- نسـق الصـراع الطبقـي والمـادي: الـزواج يُعتبر حلاً اقتصادياً وليس عاطفياً، حيث يُسـتخدم كوسيلة للهروب من الفقر.

ب- أن توظيـف المخرج للحـركات الكوريغرافية "الرقص الدرامي" ما هي إلا تجسـيد للصراع بين الأحلام والواقع، مما عزز من العمق البصري والرمزي للعرض.

ت- تميـز الأداء التمثيلـي للشـخصيات المُقدمـة في هذا العـرض بالاحترافيـة من حيـث الاداء القـوي وخصوصاً الشخصيات الرئيسية، والمجموعة الحركية.

ث- لعبـت عناصـر العرض المسـرحي الأخـرى دوراً بارزاً في عكس التحولات النفسـية والجسـدية للشـخصيات، ودعمـت فهـم الشـخصيات ودورهـا، وعـززت المعاناة والصراعات الداخليـة، فضلاً عن أنها خلقت أجواء رمزية وحُلمية.

أسطورة الماضي وقلق الحاضر وغموض المستقبل

أثير الهاشمي

تُفصّل الكاتبة الهولنديَّة مينيكيه شـيبر القول في كتابها (ومن بعدنا الطوفان. حكاية نهاية البشـريَّة) ترجمة عبد الرحيم يوسـف، عن تأريـخ نهاية البشـريَّة، من خلال سـردها للأحداث التأريخيَّـة القديمة التي تنبـأت بنهاية البشريَّة، إلى وقت تأليف الكتاب.

حاولت الكاتبة شـيبر أنْ تخلق أسـلوباً سـردياً حكائياً، اعتمدت فيه على رؤية أديَّة تأريخيَّة ومثيولوجيَّة، بدأت رؤيتهـا تلـك بجملة الموضـوع الرئيس للكتـاب (لو كان للبشريَّة بداية، فهل ستصير إلى نهاية كذلك).

ترى شـيبر أنَّ البشـريَّة مـرّت بمراحل تأريخيَّـة مهمَّة، اعتمـدت في رؤيتهـا حول نهايـة العالم، فلـكلّ مرحلة تاريخيَّـة وضوحهـا وغموضهـا، تعتمد فـي ماهيتها على أسسٍ معينة ومفاهيم محددة.

انطلقـت الكاتبة برؤيته من التأريـخ، حيث مغزى نهاية العالـم بهـا ورد من حقيقـة دينيَّة، فذكـرت أمثلتها التي تسـند على قلق النهاية من القرآن الكريم، فاستشـهدت الكاتبة شـيبر بقوله تعالى (حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَ أَمۡرُنَا وَفَارَ ٱلتَّنُّورُ قُلۡنَا ٱحۡمِلۡ فِيهَا مِن كُلّٖ زَوۡجَيۡنِ ٱثۡنَيۡنِ وَأَهۡلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيۡهِ ٱلۡقَوۡلُ وَمَنۡ ءَامَنَۚ وَمَآ ءَامَنَ مَعَهُۥٓ إِلَّا قَلِيلٞ).

تحـاول الكاتبة مـن خلال هـذه الآيَـة ودلالات المعنى الواردة فيها أنْ تطرحَ أسئلتها القلقة حول الكون، وحول بداية الأرض ونهايتها، ومن ثم حول الإنسان وقلقه.

حاولـت الكاتبة أيضـاً أنْ تختصر السـؤال الذي لم يزل يدور في ذهن كل إنسـان؛ على أمـل الوصول إلى جملة من الطمأنينة أو الاكتفاء بما تحمله من قلق وجودي.

سـواء على مسـتوى الإنسـان وعلاقتـه بـالأرض أو على مستوى الإنسان وعلاقته بالآخر؛ فضلاً عن قضيَّة المنقذ وما شابه قبل النهاية المحتمة.

تؤشّـر شـيبر ما سـمعته وما اطلعت عليه عندمـا أكّدت ضـرورة نفي الفكرة التـي تؤمن بنهاية العالـم، وخاصيَّة التوقـع الـذي ينصّ على الطوفـان، فتنقل مـا قرأته عن الماضي، فكرة وتأويلاً.

إنّ مـن أهم الرؤى التي اعتمدت عليها شـيبر في كتابها، هي التنبؤات عن قلق النهاية، إذ إنّ لكل عصر أو مرحلة تمرّ على البشريَّة تفترض رؤاها المرتبطة بمصير الإنسان، لا سيما بما يتعلّق بنهاية العالم.

تؤكّد الكاتبة ذلك بطريقة سـرديَّة أديَّة وهي تنقل مقولة لمـدام دي بومبادور: (يجب ألا نحزن ستسـقط مريضاً، نحن ومن بعدنا الطوفان).

صيغت هـذه المقولة بطريقة مرحة مـن قبلها إلى لويس الخامس عشـر عام ١٧٥٧ عندما شعر الملك بقلقٍ فظيعٍ نحو المسـتقبل بعد الهزائم التي مُنيت بها جيوشه خلال حرب السنوات السبع.

وتعقب شـيبر على مقولـة المدام دي بومبـادور بأنها لم تتحقق، إذ لم يأتِ الطوفان الذي أشـارت إليه، فكلماتها لمـا تزل ذائعـة كقولٍ سـائر، وهي تردد صـدى روايات أسـطوريَّة قديمـة مـن اعتقـاد النـاس في نهايـة مهلكة للبشريَّة.

تعتمـد الكاتبـة فـي رؤيتها حـول نهاية العالـم بالرجوع إلى الأسـاطير بوصفها قصصاً سـرديَّة، فهـي ترى أنَّ كل أسـطورة هي قصة لكنْ ليست كل قصة أسطورة، بمعنى أنَّ الأسـاطير تُبنى بصورة سرديَّة قصصيَّة لها من الخيال ما لا يمكن تصديقه ومن الواقع ما لا يمكن تحقيقه.

أوردت الكاتبـة أمثلـة كثيرة حول الأسـاطير التي ظلّت عالقة في أذهـان الناس بصورة مختلفـة ورؤى متعددة، لكنها تصبُّ في بوتقة واحدة وهي سـرديات لها خصائص القصـة من خيـالٍ ورمزٍ وإيحـاء، كما أنَّ تلك الأسـاطير تتعامـل مـع أسـئلة جمعيَّـة، تلـك الأسـئلة تؤثـر في المجتمع، ومنها ما تثيـره من قلقٍ وجودي، وتضعها في موضع المناقشـة، كمسـألتي الحياة والموت، أو البداية والنهاية.

تركّـز الكاتبة على هذه المسـائل، فهي تـرى أنَّ القصص الدائرة حول نهاية البشريَّة تستكشف سؤالاً ملحاً:

إلـى أيّ حدّ نحن قادرون في التعامل مع الموت؟! سـواء على مستوى جزئي أم على مستوى كلي؟

تورد الكاتبة قصصاً أسطوريَّة حول بداية البشريَّة والخلق والآلهة، من خلال سرد قصص الأساطير القديمة من بلاد ما بين النهرين (العراق) كقصة الطوفان التي كتبت على ألـواحٍ طينيَّة، هذه القصة أدخلـت في ملحمة جلجامش الشـهيرة، التي حكاها (أوتنابيشـتم) العجـوز الحكيم، كان هـو وزوجتـه هما الناجـان الوحيدان مـن الطوفان وقدّر لهما أنْ يصبحـا خالدين، أما جلجامش البطل فهو في بحثٍ يائـسٍ عن الخلود، لكنه مثـل كل الناس على وجه الأرض يجب أنْ يتقبلَ حدود الوجود البشري.

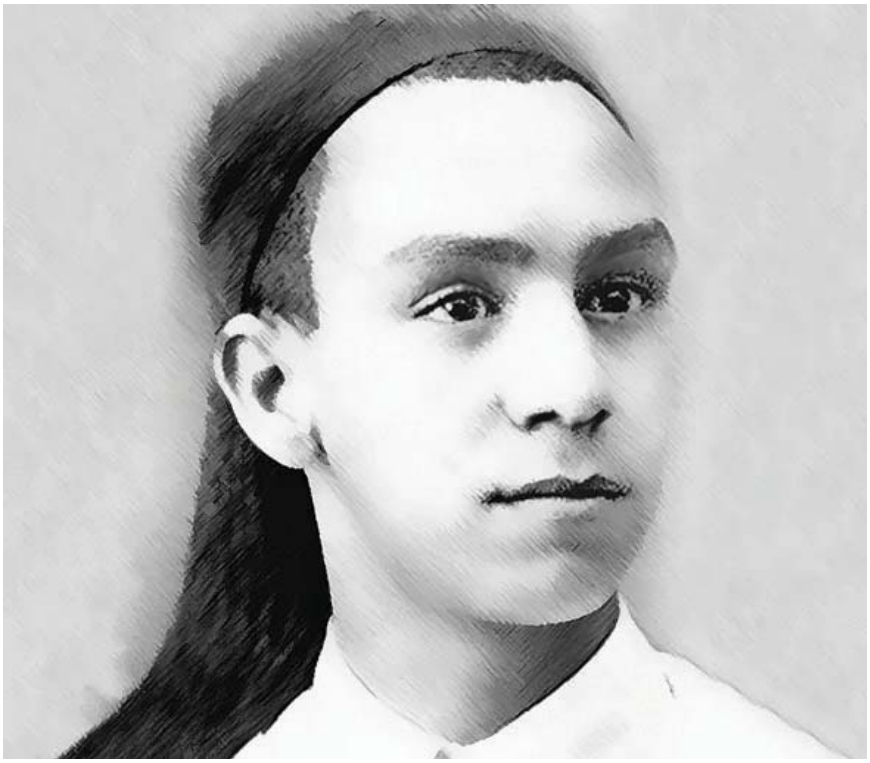
وأخرى من ملاحـم وقصص أسـطوريَّة هنديَّة، كملحمة (ماهابهارتـا)، إذ توضـح الكاتبة أن تلـك الملحمة تنصُّ علـى أنَّ الأرض أصبحت ممتلئة بالبشـر الخالدين، حتى أنها - أيّ الأرض - لم تستطع تحمل العبء بعد ذلك.

تؤكد شـيبر أنَّ الناس بعد كل كارثة مهلكة لا بُدّ بالسؤال عن سرّ النهاية، هل المسألة عرضيَّة أم أنه لن يبقى هناك أي مستقبل.

تقـدم الكاتبة ملخص فكرتها التي بُني عليها الكتاب، بأنّ البشريَّة ما زالت (شابة جداً) عمرها فقط 300.000 سنة، وتؤكد شـيبر أنَّ نهاية البشـريَّة ليسـت بالضـرورة نهاية العالـم، إذ تقول: (نحن ببسـاطة لا نعرف، وأهل العلم يزداد وعيهم أكثر وأكثر بقلة ما نعرفه).

ومن ثم يظلّ المسـتقبل مسـألة إيمـان بالأديان والفكر والوعـي والعلـم، ولا أحـد يسـتطيع التنبؤ بمـا يأتي أو سـيأتي، سـوى توقعات، قد تكون صائبـة، أو خاطئة، فـلا أحد يعلم الغيب إلّا الله تعالى، وتبقى قصة الطوفان عالقـة فـي ذهـن الكاتبة، تنبـؤات تسـاقطت من دون تحقيق، حتى أنها صارت مؤمنة بالغيب لا بفكرة الطوفان وما بعدها.

الشاعر الطراز.. ثنائيَّة المُلْهِمْ والمُلْهَمْ



عادل الصويري

في كتاب (النبيّ الثائر صورة الشاعر الطراز مقاربة عرفانية للشعر الإحيائي) يشير الناقد التونسي المنذر المرزوقي مؤلف الكتاب إلى قصدية القصائد التي رثت الشاعر (أبو القاسم الشابي) بعد رحيله، ويرى أنها لم تكن قصائد للتفجّع أو للبكائيات التي اعتاد عليها شعر الرثاء العربي، بقدر ما هي قصائد تدور في الفضاء الشعري للشابي حتى أصبحت نصوصاً حوارية بين ثنائية المُلْهِم والمُلْهَمْ بعيداً عمّا أسماه بـ "التقييمات النقدية والمقاربات المنهجية ذات الأفق المدرسي، والنزوع التمجيدي" مؤكداً أن أدباء قليلين من المغرب العربي أثاروا انتباه نقاد المشرق العربي، ومنهم أبو القاسم الشابي الذي لقيت قصائده رواجاً في الشرق؛ لارتباطه بجماعة (أبولو).

إنَّ هذه النصوص المحتفلة بحياة قصيدة الشابي، واستدعاء عوالمها؛ جعلت المرزوقي ينظر إلى الرثائيات المتأخرة على أنها شعر إحيائي، يتخذ من ضوابط الرثاء شكلاً له؛ غير أنَّهُ يثور على الغرض منحازاً للقيم الجمالية، ناهضاً بوظيفة إحيائها؛ لتسري كالشحنات الكهربائية في أسلاك الحياة.

وعن مفردة (الطراز)؛ يقول المرزوقي إنه نظرية "ذات أهمية في المقاربات العرفانية الجديدة" إذ تشرح آليات تكوّن الكلام الشعري وتنظّمه ذهنياً، حيث يكون الاشتغال معتمداً على الخزين المعرفي العرفاني للراثي، وطبيعة فهمه لشخصية وقيمة الشخص الذي يرثيه.

ثم يتحدث عن تناص النصوص الرثائية متّكئةً على مدوّنة الشابي الشعرية، والتي تتبعها المرزوقي على عدة مستويات، منها المعجمية، فعلى الرغم من أنَّ مفردات المعجم متاحة للجميع؛ إلّا أنَّ هناك استعمالات شكّلت رصيداً خاصّاً عند بعض التجارب المتفردة، ومنها الشابي، فيرصد الناقد تواتراً بين معجم الشابي ومعجم من رثاه، ثم التواتر على مستوى التراكيب الشعرية مثل : "لفتة الجيد، إرادة الحياة، هيكل الحب، إرادة القدر" وغيرها.

وبعد رصد التناص على مستوى المعجم، دخل المرزوقي إلى منطقة التناص مع الأبيات الأكثر شهرة وانتشاراً في قصائد الشابي، والتي رأى أن استثمارها في تلك النصوص جزء من العملية الإحيائية، "بعد إدخال بعض التغييرات عليها لتبيئتها وشحنها بمعانٍ جديدة"

ومن الذين أخذهم المرزوقي كأمثلة لهذا التناص الشاعر رجب بن مهنا الذي ضمّن قصيدة له أشطر من أشهر قصيدة للشابي وهي قصيدة (إرادة الحياة) وعلى النحو التالي :

"إذا الشعبُ يوماً أراد الحياة ... فلابُدَّ أن يركبَ الخطرا

ومن لا يُحِبُّ صعودَ الجبال ... يعشْ أبدَ الدهر مُستصغرا"

وفي نفس السياق اشتغل الشاعر أحمد خير الدين ولكن بطريقة مغايرة هي أقرب لمناقشة الفكرة من التناص معها فيقول :

إنَّ في قولكم (إذا الشعبُ يوماً ... عِلّةً للبقا وَسِرَّ الخلودِ

ثم يأخذ مثلاً آخر وهو الشاعر محمد الشعبوني الذي تناص مع القصيدة التي يقول فيها الشابي :

"سأعيشُ رغم الداءِ والأعداءِ" فيقول :

"سأعيشُ في دُنيايَ رمزاً غامضاً ... لا يفهمونَ إشارتي وندائي"

ويرى المنذر المرزوقي أنَّ هذه النماذج دليل على طاقة الحياة والتوليد في تجربة الشابي، بحيث تحولت النصوص الرثائية إلى ما أسماه بموطن حوار بين ذاكرة الشاعر الراثي، وبين المدونة الشعرية للشاعر المرثي، وأن هذه التناصات شكلت جسراً معنوياً بين الطرفين.

ثم يحاول المؤلف تأصيل صورة الشابي كشاعر طراز وفق المدرسة الرومنطيقية إذ رأى أن الشابي خير ممثل لهذه المدرسة على مستوى تونس والوطن العربي؛ بسبب نزعته الوطنية الثورية، حيث مثل الشابي أهم تمظهراتها، وللعمق الأسطوري لصورة الشاعر الطراز التي تعود تاريخياً إلى الإرث الأسطوري اليوناني، وحكايات (هزيود) الراعي وكاتب الأغاني في القرن الثامن قبل الميلاد، والذي اختاره (زوس) وهو رب الأرباب عند اليونانيين؛ لكي ينقل رسالته إلى البشر. فكرة النبوة الشعرية في المدرسة الرومنطيقية استلهمها الشابي سواء في قصائده أو تنظيراته. ولذلك جاءت النصوص التي رثت الشابي وفق هذا التأصيل، مستلهمةً ناي (هزيود)من خلال بعض النماذج:

الشاعر حسن كامل الصيرفي يقول : "أيها المتعبُ الذي ... حطَّمَ الناي واستراح"

الشاعر صالح الخرفي يقول : "نافخَ الناي أيُّ لحنٍ ترامى ... كالندى الغضّ في النفوس الصوادي"

الشاعر مختار الوكيل يقول : "قل أنت لم تذهب وهذا الناي يُشجي سامعيه"

أما الشاعر محمد الشعبوني الذي يراه المنذر المرزوقي أجمل من جسد حالة الإحيائية على مختلف المستويات، لأنه يعمل على تقوية الحالة الحوارية بين المُلهِمِ والمُلْهَم، بحيث تستطيع ذاكرة المتلقي عقد الصلة بينهما، فيقول :

الناي بينَ يديهِ ظَلَّ مُخَفَّفاً ... عبئاً على كتفيهِ كان ثقيلا"

مراجعة

تدور أحداث رواية "حين تركنا الرضا" للاديب الأميركي جون شتاينبك حول موظف مخلص وفي لزوجته وبيته وطفليه و الذي يقع تحت وطأة النزاع النفسي العميق حين يعجز عن الإيفاء بمتطلبات زوجته المهووسة بتقليد وملاحقة اصحاب الجاه والمال ، بينما زوجها الموظف في حانوت بسيط غير قادر على تلبية كل طلباتها ولكن اصرارها الشديد عليه يجعله يفكر في طريقة للحصول على المال ويجهز خطته للسرقة من مصرف البلدة الصغيرة التي يعيش فيها بطريقة لا يكتشفه بها أحد مبررا فعلته بالقول " أن هذه الجريمة لن يكون ضحيتها أشخاص ولكن ضحيتها هو المال ، ويرسم الكاتب بفنية مذهلة خطوات بطل الرواية في سيره نحو تحقيق هدفه دون أن تشعر زوجته بما أختمر في ذهنه والذى بدأ يظهر في ارتباكه ولكن لأنها لا تهتم سوى بتطلعاتها لم تستطع قراءة بداية سقوطه من نظرات عيونه المرتبكة الواجفة بل كانت تستفزه بكلماتها اللاذعة لتزيده اصرارا على تحقيق جريمته.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
www.alsabaah.iq
ملحق اسبوعي 16 صفحة
الاربعاء 5 آذار 2025 العدد 6121 Wed. 5 . Mar. 2025 Issue No. 6121