قراءة في قصيدة شاكر العيبي «اغنية المنفى»

ثنائيات الوطن تكتوي بنجوى الغربة

صالح زامل حسين
كاتب مقيم في عمان

1 ـ نص القصيدة
اغنية المنفى
اختلقتُ شراعاً
وسافرتُ في فضة
وغادرتُ من دمعتيّ
لحقول
تقود
لنار
يديَ على في الهواء
وعيوني على وطن
هائم في العراء
اختلقت شراعاً ومركبةً
وغادرت نفسي
الى جزر
كلما جئتُها ابتعدت
كلما مسّها قاربي ارتعدت
اختلقت القصائد والورد والاصدقاء
وجلست وحيداً مع العاصفة
ارسخ جذري إلى الارض
أو انحني كي يمر الهباء
اختلقت الغزالة والحكمة العربية
والدورة المحكمة
ثم علّمتُ روحي الغناء
ابيضُ ألمي
احمر علمي!
والسواد..
السواد العظيم طريق الملائكة الانقياء!

1 ـ يبدأ النص من سطوره الاولى بالشروع في اختيار المنفى، ولعل لفظة «اختلقت» بصيغة «افتعل» دالة كما وزن الفعل على لا ادريّة بما سيؤول اليه المنفي، فهو لحظة الشروع كان مقموعاً وليس لديه خيارات، وليس له غير هذا الاختلاق للسفر، والوعي بانه مختلق كان بعد الوصول إلى المنفى، واذا بدا هذا النفي طوعياً أو اختيارياً فلأن العراق لا يعرف في حقبه الاخيرة سوى نفي واحد للسياسي هو الموت.

لقد كان هذا السفر لعالم مجهول بدءاً «اختلقت شراعاً» يدلّ عليه الشراع الذي يقترن بالماء، وهو حركة منفتحة في ضدية المكان المغلق (المدينة) ولاحظ ان الكثير من الانتفاضات اليسارية والاسلامية (فيما بعد) اتخذت الهور (وهو مستنقعات مائية مفتوحة) موطئ قدم للحركة باتجاه اسقاط السلطة. كما ان في الماء بدايات كثير من الأشياء ومنها المغامرة فهو تجشم للمخاطرة ونظر للآتي بانمحاء الاصل، وهو سفر بوجهة غير متبينة، انه لم يكن سفراً لتجارة وانما كان بحال بسيطة «وسافرت في فضة» انها زوّاة المنفى التي دلت عليها الفضة فيّ اوجه عديدة:

اللون والفضة لون السراب.

2 ـ الدلالة على بساطة الحال، فهي على الضد من التمظهر في الموروث الديني الاسلامي اذ يستحسن للرجل المؤمن ان يلبس الفضة بدل الذهب، فضلاً عن كونها لاتحمل الق الذهب، وان كانت مما يكنز لكنها اقل قيمة من الذهب الذي عدا كونه زينة قد يحمل تعويضا عن تصاعدية العمر/ الخبرة فيقولون يوبيل ذهبي ويقصدون خمسين عاما ويقولون يوبيل فضي ويقصدون خمسة وعشرين عاماً، وفي الموروث ينسب للامام علي قوله «اذا كان الكلام من فضة.. فالسكوت من ذهب» فتكون في كل الاحوال ترجيحاً للعقلنة كذلك، اذ اجتمع للفضة اللون الذي يناسب حال المنفى / السراب والبساطة وهي ما يطمح اليه المنفي (صاحب القضية) ويترتب على السفر السابق مغادرة تغالب الانكسار «وغادرت من دمعتي» المتداعي إلى عار البكاء للملك الاندلسي (اخر الملوك) «ابله ملكاً مضاعاً» لقد كانت هذه المغادرة تقود «لحقول / تقود/ لنار» هي المنافي بجمالها (حقول) لكن هذا الجمال سرعان ما ينطفيء الاحساس به لانه ليس ملكاً لك، بل يقود إلى نار هي (الحنين) حتى ليذكرنا بالمتنبي عندما وقف مبهوراً شعب بوان ثم لما عاد لنفسه قال:

ولكن الفتى العربي فيها
غريب الوجه واليد واللسان

انه خسارة المغادر وهو لا يعوض انه احتراق بالنار التي تحمل اضدادا بدءا من الموروث الديني فهي مرغوبة في الدنيا مكروهة في الآخرة، وبرودمثيوس يغامر بمكانته ليسرقها ويعطيها للانسان وفي المعنى يقترن الحب بالنار كلما كان قوياً فيقولون اكتوى بنار الحب، والحرقة مما يصاحب الحب ويقولون «الجوى» وهي نار يخلفها الحب، ونجد في المعجم «احتوى» التي تقارب اكتوى وفي العامية (ينجوي) اي يحترق بالنار، وفي المعجم اجتويت البلد اذا كرهت المقام بها.. والاكتواء بالنار أو الاقتراب منها يصاحبه حركة ابتعاد رد فعل للخلف، فقد حملت النار البعد عنها والقرب منها أو الحب لها وحسب اقتضاء الحال.. كل هذا يكون مقترنا بالتذكر عندما يحضر الوطن الحضور القاسي للمكان المغادر حاملاً ثنائية الطرد والجذب فهو طارد في الواقع جاذب في محمول الذكرى ويقوم هذا مقابل ثنائية المنفى الذي يتصاعد اول الامر على انه جاذب فيه الخلاص إلا انه سيكون طارداً في الواقع. فتتعادل الخسارة التي لا يسلم بها الشاعر نهائيا، اذ يقوده هذا التجاذب للضديات لحصيلة تحاصر المنفي بقسوة تتبدى في انمحاق غير معوض واضح في قوله «يدي في الهواء» اي هذا التنازع قاده إلى ان يكون صفر اليدين. لان المنفى لا يعوض الوطن «وعيوني على وطن / هائم في العراء» ويمتد العراء هنا فضاءً واسعاً بين السماء والارض وهو المكان المناسب للتأمل بحلم وتعلق بذاكرة محمولها الوطن المجرد من كل الآلام.

في المقطع الثاني لا يكون الاختلاق للشراع وحسب وانما يعطف عليه بمركبة «اختلقت شراعاً ومركبة» وهو عكس عملية الرسم، فالرسام غالباً يشرع في رسم المركبة ثم يرسم الشراع، والمسوغ للشاعر ان قصد المنفى يبدأ باختلاق الحركة ثم الوجهة والوسيلة، والاختلاق هنا مازال متصلا بمنطقة الحلم فيعود لمكان الطفولة، لقارب من ورق أو رسمة في دفتر الصف، وهو لا يزال الآن متصلاً بالمنفى الحلم، لكن الانفصال للروحي (الحلم)0 عن المادي (الواقع) يتبدى بوضوح في السطور التالية «وغادرت نفسي» فالمغادرة تبدو كأنها بغير ما رغبة فالمعنوي (النفس) متعلق بالمكان المفارق، والمغادرة تكون «الى جزر» هذه وحدها تحمل ايحاءً سندبادياً هو المغامرة في المجهول وهو البحر، وهذه الصلة بالماء تأتي في الانتماء لبيئة وطيدة الصلة.

وتتحقق في قوله: «كلما جئتها ابتعدت كلما مسها قاربي ارتعدت»

متناقضة (الوصول ـ البعد) هذه الثنائية للمنفى ذكرناها سريعا في السطور السابقة فالمنفى جاذب على مستوى الحلم والبحث عن خلاص وهو طارد من جهتين:

الاولى: انه لا يدرك مثل صورة الحلم فضلا عن ادراك عظم الخسارة مقابل الريح.

الثانية: في ان المنفى لا تستطيع ان تستوطنه أو تمتلكه فهو بطبيعته طارد بحساسية الشاعر عندما تتعين فيه على انك آخَر.

ان هذه الثنائية للمنفى تشابه ثنائية الوطن اذ تتساويان على مستوى الحلم والواقع لكن من وجهتين مختلفتين، فالمنفى يجيء اليه جاذبا الحلم ويكون طاردا في الواقع والوطن عندما يكون واقعا فهو طارد لكنه جاذب عندما يستعاد في الذاكرة.

وهو في هذه الحال من التنازع يواجه غربة عظيمة لا يستطيع ان يتألفها فهو لم يسكن غربته بانفصال المادي عن الروحي، فيقارب التوحيدي في اشاراته «اين انت عن غريب لا سبيل له إلى الاوطان، ولا طاقة به على الاستيطان».

يبحث الشاعر في مقطع تال عن إلفة غائبة. يجد لها متعللا بالاختلاق «اختلقت القصائد والورد والاصدقاء» فتكون القصائد مساحة للتطهير ويستجلب الورد للصفاء، والاصدقاء دفعاً للوحدة وهو تناص مع المتنبي قد يبدو بعيدا ولكن لا اظنه غائبا عن ذاكرة الشاعر

بم التعلل لا أهل ولا وطن
ولا نديم ولا كأس ولا سكن

ومن قوله: «اختلقت القصائد والورود والاصدقاء
وجلست وحيدا مع العاصفة».

يحضر الالتفات إلى واقع الحال، الواقع المادي فيقطع تحليقه بقوله:

«ارسخ جذري إلى الارض» ولكنه لا يكون إلا بالغاء الذات: «او أنحني كي يمر الهباء» والهباء هو التراب، وهو الشيء الذي لا يساوي قيمة وهو الناس قليلو العقول، وهو ضوء الشمس المنبث.. وهو في المعاني السابقة عدا الاخير منها يحمل دلالة أو يوافق الانحناء للتافه أو الغض عنه لانه لا يليق، ليكون هذا مقدمة للتسليم للمنفى:

«اختلقت الغزالة والحكمة العربية / والدورة المحكمة» فالغزالة الشمس في محاولة لمحي بعض من ظلمة المجهول الذي لا ندري اين يلوي بك والحكمة العربية تعني تكلف العقل وهو يكون اختزال للمثل الشعبي «يا غريب كن اديب» اذا ما دمت غريباً فيجب ان تتنازل عن اشياء كثيرة وهو ما يوافق السطر السابق «او انحني» اما الدورة المحكمة فلعلها الزمن في دورته القدرية وشعبيا نقول «الزمن دوار» عسى ان يحمل في دورته بغيتنا والانسان ينزع للقدر ويسلم به ليحقق حالة من التوازن الروحي، والتقرب للموروث الشعبي هنا فيه التفات للخصوصية التي لا تستطيع الشخصية (المودرن) ان تعطيها.

ويلتفت مرة اخرى إلى الواقع ويكون بالانتماء للروح عندما يكون المطلوب محض غناء، لكنه غناء للألم الابيض من دون حقد حتى ليحضر قول الاخر

بلادي وان جارت علي عزيزة
واهلي وان شحوا علي كرام

وهو غناء للراية الحمراء، راية اليسار والثورة، وللسواد الذي يحمل كثيراً من التأويلات فهو العراق دلالة على خضرته ـ وهذا قديما ـ ومن الممكن ان يخرج إلى الاحزان التي يعلّم لها بالاسود فراية الحسين الشهيد ولباس الحزن كل منهما اسود وهي تشارك أهل العراق في حياة تدور في المحن، فتجتمع الالوان الثلاثة «ابيض ألمي، أحمر ألمي، والسواد» حتى تتناص بصريا مع ألوان الراية العراقية وذاكرة مع بيت صفي الدين الحلبي لكن بتوجيه اخر مفارق له:

بيض صنائعنا سود وقائعنا خضر مرابعنا
حمر مواضينا

فيكون بعد ذلك اختيار المنفى قرين بقضية، فتحضر صورة الوطن ليست مجردة حنين. وانتماء لأهل، وانما يحضر الوطن بصورة عظمائه،

«والسواد العظيم طريق الملائكة الانقياء»

تتبدل دلالة الجملة في مقطع تال من الاختلاق الذي بدأ به المقاطع السابقة إلى الاختراع فبينما الاختلاق فيه الاصطناع وافتراء الشيء كما يذكر المعجم فان الاختراع هو اكتشاف وانشاء ما لم يسبق اليه احد وعلى الرغم من ان الدلالة الشعرية محمولة على خيال قد يبتعد قليلاً أو كثيرا عن قياس المعنى المعجمي لكنه مرتبط بجذر اليه وكلمة الاختراع دالة فهي تنطوي على الاستقرار وهو حال الحلم وهو في المنفى لا ما سبق اليه، فهو قبل ان يصل المنفى كان مختلفا، ولما وصل صار يعقلن الاشياء ويساهم في توطين النفس في ان يستمر في رسم الحلم فقد اختراع لذلك:

«اخترعت المدى والثريا
ومددت اصابع عشرة»

وبين المدى والثريا تحليق بين الافق والسماء ومحاولة للارتقاء للاخيرة أو الاحتضان للاول ويكتسب المخترع قدسية. قد يكون لكثرة تكراره وحضوره ويمكن ان يفتدي «مددت صليبا اليها وسلالم» فيغادر هنا المدى بالصليب الذي يرفع لأعلى والسلالم التي يرتقي بها إلى الثريا، ولغياب السماوي من فكر الشاعر يكون هذا التحليق بحثا عن وطن تدل عليه نجمة لكن الوصول اليه محال، فلا يحضر بغير الاختراع لكن هل يمكن للمخترع ان يستمر على هذه الحال؟ انه دائم الالتفات إلى الواقع، اذ يتبين في سطر تال ان ما اخترعه وصعد اليه بسلالم لم يكن غير حلم صعد فيه إلى سماء عالية وكانت الهوة واسعة في هذا الارتقاء فماذا كان

«سمعت دوي ارتطامي على العشب
يا قوة الحجر احتملي»

اذ هل يمكن للانسان ان يخرج عن حدود هذا الكون، مهما كان فهو انسان ازاء قوة هائلة لا حول له ولا قوة امامها وكما يقول المعري:

وهل يأبق الإنسان في ملك ربه
ويخرج من أرض له وسماء

وحساسية الشاعر المفرطة تقوده إلى الالتفات للآخر الضد فلا يجد غير ان يخترع الوساوس.. اخترعت الوساوس والكلمات.. فلا يكون المكان وحده الضد وانما يجتمع معه الاخر الذي ينظر بريبة وهذا العالم من الشعر الذي تسوقه الكلمات.

ان هذا الانكسار لا يقود إلا للانكفاء وللداخل ويحاصر الشاعر بخيبة تؤدي إلى الاحتفاء بقلب لا يمكن ان يكون إلا كسيراً، وقد انتزع نوافذ حلمه، واباريق كانت لندامى حوله وهذا متوائم جدا مع عنوان القصيدة اغنية المنفى، فهذه الاغنية مادامت عراقية، فلا تكون إلا بناي لا يخرج إلا انات حزينة، ذلك صوت الغناء العراقي المشبع بحزن مكنون في الصدور يعود لمئات السنين، يشهد اثار حطام هذا الإنسان امام المستبدين لكن الإنسان قد يتحطم لكنه لا يفني كما يقول جواد سليم.

القصيدة من ديوانه استغاثات

ان الانكسار لا يقود إلا للانكفاء وللداخل ويحاصر الشاعر بخيبة تؤدي إلى الاحتفاء بقلب لا يمكن ان يكون إلا كسيراً، وقد انتزع نوافذ حلمه، واباريق كانت لندامى حوله وهذا متوائم جدا مع عنوان القصيدة اغنية المنفى، فهذه الاغنية مادامت عراقية، فلا تكون إلا بناي لا يخرج إلا انات حزينة

المشهد القصصي.. بين المنظور والرؤيا

جاسم عاصي
قاص عراقي مقيم في عمان

حفل المشهد القصصي في العراق ببروز أسماء جديدة دأبت على النشر والتقصي والمشاركة في الندوات والانشطة المختلفة. والقاص كاظم الجماسي واحد ممن نشط في ذلك ومازال حيث اصدر في الاونة الأخيرة مجموعة قصصية بعنوان «لغو لا غير» وقد استرشدت مجموعته بعنوان مستل من احد القصص ومن خلاله تتم الاشارة إلى ما يرد في المتن.. ولما يشكله العنوان لكل قصة أو الكتاب القصصي عموما، لكن العنوان هذا اشارة لا تحقق دلالة كاملة لبعض النصوص فهو اشارة مغايرة.. ونحن لا نحتكم هنا إلى طبيعة العنوان بالنسبة للمتلقي بل كونه اشارة فاضحة لمضامين النصوص في لغو لا غير خارج سياق بعض المعاني التي تضمنتها النصوص وهي معان دالة على أوضاع انسانية تتناول ادقها وفرادتها، وتشكل اسس العلاقة بين الواقع والفرد.

القصص تراوحت بين طرح سياق لاصوات متوالية احيانا واخرى تعتمد نوعا من التراكم الكمي والنوعي وهذه التراكمات تحقق معنى عاما حيث تتخذ علاقات الراوي مع مكونات النص سواء كانت في ما يتعلق بالمكان أو نماذج النص في حركة الانسان. ففي مجال خصائص المكان نلاحظ ان الراوي لا يخص خصائصه كما هو مألوف، من حيث وصفه وابراز تركيبته ومميزاته وبالتالي تأثيره على بنية الشخصية النفسية بقدر ما يهمشه ويبعده خارج سياق الشخصية وعلاقتها مع الاشياء، فهو محكوم بنظرة تهتم به كشيء أو علامة ومجموعها يشكل علامات داخل النص، هي الاخرى دالة على بنية مركزية تخص النموذج وهذا يتعلق ايضا ببناء الشخصية الذاتي فالقاص غير معني بدراستها من اجل كشف سلوكها وتعاملها بقدر ما يتعلق هذا بخصائص المكان لتطورها من خلال نظرة الراوي ـ كما اسلفنا ـ وبذلك تشكل هاتان النظرتان بناء متساويا يعتمده القاص لتوليد الصور التي اسس عليها القصة بكل مستلزمات النهوض في مجال ابراز خصائص الشيء بما فيها خصائص المكان حيث يأخذها كوحدات جامدة مكثفا مثل هذه الاجزاء وهي بالتالي انتقاءات من اجل ابراز وعكس معنى ما . فالنظرة هنا للمكان نظرة قصدية ونقدية وتشكيلية تتصل بشكل غير مباشرة قصد كشف الحالة النفسية التي تعكس بشكل متبادل بين الاجزاء والشخصية خصوصا اذا ما عرفنا ان تشكل خصائص المكان هذا تتجسد من خلال علامات واصفة للوحة التشكيلية.

تشتغل الاقتباسات لتبرز دوراً اشارياً مهماً في المتن، يضاف إلى العنوان الرئيسي لكل قصة على اعتبار ان خصائص ومحتوى الاقتباس هو اشارة لاحقة بالعنوان لكنها هذه المرة اشارة غنية بسياقها الذاتي بسبب استلالها من مصدر ابداعي اشتغل على معنى، يجد المتتبع ثمة وشيجة بين مادته ومادة ما قرأه ومواكبة هذا الاقتباس للمعنى المطروح داخل النص فهو اشارة نافية.. ولا تخلو قصة من سابقة اقتباسية وهي انما تدل على علاقة القصة ومحتواها بالمقروء.

يعتمد النص مثل ـ الحبل السري لعشيروت ـ على اشارات توصل معنى محددا فهي ـ اي العلامة ـ تجترح لها موقفا لفض ما غمض من مسار النص لكنها ايضا تنطوي على عدم وضوح القصة تعتمد اسلوب عكس المرئيات بصورة تثير التجديد والسكوت حيث انها تخلو من حركة النماء وعلى سبيل المثال نرى :

ـ واجهة البناية تشبه إلى حد ما اثرا خلفته حضارة منقرضة.
ـ دخلنا مسحورين في نفق معتم طويل.
ـ لوحة الاعلانات عن عيادة الدكتور موشكة على السقوط
ـ الدكتور المختار هرم ثمانينه نحتت فيه الكثير من الاقواس

هذه الصور تؤول بالاشارة إلى اختفاء المعنى داخل المسعى للبطلين لمحق العقيم المتسلط على المرأة وفي المحصلة النهائية يتحقق الاخصاب ثم الولادة، لذا فالقصة تعالج ثنائية الولادة والموت، وهي جدلية اساسية في الحياة لكن القاص عالجها من خلال نظرة تجريدية معبأة برؤيا سريالية للكون فيها نجد قصة الامر يستحق العناء ـ تنطوي على معالجة لسيرة موظف حيث يبدأ القاص بأسلوب تقريري بسيط.

لا يدري احد من هو حتى اصبح موظفا في سلك الخدمة المدنية

مختاراً ضياع محفظة النقود داخل المجاري وتتحول القصة إلى مجموعة اوهام وانهيارات على النحو التالي:

□ كم من الزمن وانت هنا؟
ـ لا أدري
□ أهي مهمة؟
ـ لا أدري
□ كم من الزمن لبلوغ النهاية؟
ـ لا أدري

في قصة ـ تحولات الزوال ـ يشير الاقتباس إلى معنى يدل على ثنائية الشخصية داخل شخص واحد فالبطل باحث عن المعنى داخل صيرورة وخضم الواقع ويبني القاص مشهده من خلال عكس الصور واستدراج الموجودات كيما يضع بطله داخل الواقع وحركته وتحقق قصتا ـ اطياف دهرية ـ لغو لا غير ـ قوة في اظهار شكل الحياة، فالراوي يعمد إلى الوصف وبشكل شاعري لكل المشاهدات خاصة وصف الحيوان في واجهة البناية بمعنى ان القاص مازال يلاحق مثل هذه الحالات وانعكاساتها بشكل اشاري بعيداً عن التفاصيل لكنه يحقق ويحيل الخاص إلى العام في نهاية القصة ويحقق مشهدا يحول نهاية القصة أو النص عامة إلى منحى جديد كما في قصة ـ الديك ـ فالقاص يحرص على ان يكون نصه غير مباشر في الطرح بل ينحو به إلى اسلوب يحيل المشهد عبر علاماته إلى دلالة اخرى اعمق خاصة في قصة رؤيا اللجة ـ التي فعلت بالكثير من الصور المتضاربة والمتجمعة على نفسها.

ان القاص ـ كاظم الجماسي ـ يتعامل مع الموجودات والظواهر برؤيا انتقادية معتمداً الاشارات ودقتها ورؤيته تراوح بين الصفاء والتشوش على وفق رؤية ابطاله المعبأين بالمعرفة التي ضيقت عندهم العبارة كما يبدو بمعنى مقارب لما قاله ـ النفري.

القاص يحرص على ان يكون نصه غير مباشر في الطرح بل ينحو به إلى اسلوب يحيل المشهد عبر علاماته إلى دلالة اخرى اعمق خاصة في قصة رؤيا اللجة ـ التي فعلت بالكثير من الصور المتضاربة والمتجمعة على نفسها

الواقعية.. مذهب الترف الأكاديمي

وميض محمد جواد
عمان

اذا اعتبرنا الواقعية هي عملية نسخ او نقل لحقيقة مرئية للعين تصبح الواقعية حركة تلتزم بالجوانب الشكلية او المحاكاة والتي تعني بالمظهر الشكلي، واذا اعتبرنا الواقعية كموقف فهي تتضمن الاعتراف بالواقع الموضوعي واحيانا توصف الواقعية على انها اسلوب او منهج والذي يستخدمه عدد محدد من الفنانين مثل (كوربيه) او (مانيه) او (سيزان)، واذا اعتبرنا الواقعية هي الاعتراف بوجود واقع موضوعي فيجب الا نقصر ذلك الواقع على العالم الخارجي على الاشياء المستقلة عنا وهي المادة ذلك لان الواقع يجمع بين التأثيرات العديدة والمتبادلة التي تجمع الانسان مع الواقع فمن خلال التجربة والفهم، فالفنان الذي يرسم منظرا (طبيعيا) يستفيد من قوانين الطبيعة والتي كشفها علماء الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا، وفي كل الاحوال ان الفن ليس هو الواقع المستقل عن شخصية الفنان ولكن الفن يتقولب حسب تجربة الفنان مع الواقع من خلال احساساته، فالفنان هنا ليس مجرد جهاز حسي يستقبل ويسجل وانما هو انسان ينتمي الى عصر معين وطبقة محددة وأمة محددة وله مزاجه الخاص وشخصيته المستقلة.

اذا فان كل فنان ينظر الى الواقع من وجهة نظره الخاصة ويصور الواقع حسب مفهومه الخاص به، وعلى هذا الاساس يمكن اعتبار كل انواع الفنون هي واقعية من عصر الكهوف الى الحداثة حيث ان الواقع يحدده نظرة الفنان الفردية والاجتماعية فالواقع في شموله هو مجموع العلاقات بين الذات والموضوع لا ماضيا فحسب بل مستقبلا لا احداثا فحسب بل تجارب ذاتية واحلاماً وعواطف وخيالات، فالعمل الفني عمل يجمع بين الواقع والخيال فالاعمال التي تتضمن قدرا من الخيال هي اعمال تكشف لنا امر الواقع اكثر مما يكشف لنا الكثير من وصف الواقعين، فالواقعية لا تتضمن تسجيل تفاهة الحياة اليومية وانما يجب الارتفاع بالواقع ليتستجيب الى حرية الفنان وتصبح الطبيعة هي عبد الفنان لا العكس، فليس من الضروري ان ترتبط نظرة الفنان الى شكل محدد من اشكال التعبير.

واذا نظرنا الى الواقعية كاسلوب فني فيجب الا نخضع الاعمال الفنية الى عملية مقارنة مع بعضها فنقول ان اعمال (كونستابل) هي اقرب الى الكمال من اعمال (الجريكو) فالواقعية من حيث الاسلوب تتضمن اساليب مختلفة في التعبير وليس اسلوب وحيد متفرد. لذا فان مفهوم الواقعية هو مفهوم عائم ومطاط وهو مفهوم متحرك وغير ثابت وهو من اشد المصطلحات تعقيدا، فالواقع هو استعارة لماضي قريب ومستقبل قريب والواقع هو عبارة عن ادراك في اذهاننا. في القرن العشرين ظهرت (الواقعية الجديدة) وهي تيارات فنية التي تناولت هذا الواقع باشكاله الجديدة المكتشفة بفضل الوسائل التصويرية المتطورة كالتصوير الفوتوغرافي والاجهزة المجهرية حيث توصل العلم في القرن العشرين لاكتشاف ما تعجز العين المجردة من رؤيته في العالم الواقعي المنظور وبفضل الصور الفوتوغرافية ووسائل الرؤية العلمية تمكن الفنان من اعادة صياغة اشكال الواق باساليب جديدة. وقبل ذلك اي في القرن التاسع عشر كان الفن التصويري في مجمله واقعيا لانه يصور الاشياء من السهل التعرف عليها ونجاح العمل الفني في ذلك مرتبط بمدى نجاحه في تحقيق الايهام بالواقع وتطابقه الكلي معه. لكن هذه الواقعية سوف لن تقتصر على تمثيل الواقع بل ستأخذ مدلولات جديدة حيث تتحول الواقعية عند الفنان (غوستاف كوربيه) الى وسيلة للتعبير عن اوضاع اجتماعية والالتزام بها، حيث يعتبر (كوربيه) ان الطبيعة او الواقع له وجود موضوعي واي شيء غير مرئي فهو غير موجود وليس من نطاق التصوير وان الواقع يخضع لعوامل فيزيائية واجتماعية، لذا فالواقعية التي يفهمها كوربيه لا تقتصر على تصوير المناظر الطبيعية ومظاهر الحياة اليومية بل تناول قضايا حيوية وليدة المعاناة والازمات الاجتماعية، وتحولت الواقعية عند (دوميه) الى الهجاء السافر منتقدا الطبقة البرجوازية باسلوب اقرب الى الكاريكاتير، هناك وجه آخر للواقعية يعرف بالطبيعية والفرق بينهما هو ان الواقعية بوصفها طريقة تعبر عن الموقف الاكثر التزاما بالمسائل الاجتماعية بينما الطبيعية بوصفها ميلا فهي تعبر عن اسلوب واضعيها من واقع الحياة مضافا الى مشاهد الطبيعة، وهناك الواقعية الاكاديمية والواقعية الادراكية المباشرة والتي يكتفي اصحابها بنقل الواقع المرئي بعيدا عن اي خلفية سياسية او هاجس اجتماعي. اما الواقعية كحركة فنية محددة فقد ظهرت هذه الحركة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في الفترة 1850 ـ 1900 وهيمنت على الفن والادب وتلتقي مع التيارات الفكرية المعاصرة وتعبر عنها وقد تناولت المسائل الاجتماعية معلنة ان للفن دورا (وظيفيا) وكانت الواقعية في المجتمع الرأسمالي تتجه للكشف عن شرور المجتمع البرجوازي وتطوير فكرة تحرير الانسان اجتماعيا وروحيا فكان كل من (كوربيه) و(مانيه) و(دوميه) قد نددوا بحكم ملاك الارض الجائر وتعصب الكنيسة وقد صوروا كذلك الآثار الفنية الواقعية النقدية ذات قيمة عظيمة لمدرسة الواقعية الاشتراكية، فلم يقتصر الفن الواقعي على رسم الشخصيات المعروفة والموضوعات المستمدة من الطبيعة بل الفن الواقعي هو الذي يكشف عن كل فردية البشر وتشابههم مع جماهير البشر الاخرى، فالفن الواقعي يعكس تاريخ زمنه. وانتشرت الواقعية في مختلف انحاء اوروبا بفضل كوربيه الذي كان له تأثير مباشر على الحركة الفنية في المانيا وبلجيكا وغيرها. اما الواقعية الاشتراكية (الاجتماعية) فهي التي تخدم فكرة تمجيد العمل وتطلب من الفنان ان يعبر عن صورة فنية صيغت حسب وجهة النظر الشيوعية، فعلى الفنان ان يمثل الحقيقة في نموها الثوري بشكل صادق وملموس تاريخيا وعليه ان يساهم في التحول الايديولوجي ويساهم في تثقيف العمال بحسب الفكر الاشتراكي، وكانت المبادئ الايديولوجية والجمالية للواقعية الاشتراكية هي تفان للايديولوجية الشيوعية تكريس النشاط لخدمة الشعب وفكر الحزب والارتباط بنضال الجماهير الكادحة وانسانية اشتراكية واعية وتفاؤل تاريخي ورفض للشكلية والذاتية مبنية على رؤية للعالم مجسدة وجهة نظر ماركس ولينين، فهي تساعد الفنانين على تحديد الاشكال والاساليب المختلفة بانسجام مع ميولهم الشخصية.

اما الواقعية المفرطة فقد ظهرت في اواخر الستينيات وعرفت ايضا بالواقعية الاعلامية وواقعية الصورة ومن انصارها (استس) و(فاكلين) و(كلوز) و(مورلي) حيث ظهرت في البداية كحركة رجعية ضد التجريد والعقلنة في التصوير حيث اهتمت بتصوير وجوه النساء الجميلات والشخصيات التاريخية والقصور والمصانع، وتواجه الواقع بعقلية المراقب المدرك لكل الجزئيات والتفاصيل معبرة عن توترها في الاختيار الواعي لمظاهر الواقعية والتصوير الممتع كما اتبعه المعلمون القدماء، لذا فقد استخدموا عناصر تشكيلية واضحة وصافية جدا كما انها معبرة وذات دلالة ووسائلهم هي الآلة الفوتوغرافية، الكاميرا، الشرائح المنقولة الى الشاشة وتفاصيلها.

النص.. كائن غير مفكر

باسم الانصار
قاص عراقي مقيم في الدنمارك

مع ان المؤلف، كائن مفكر، الا ان نصه الادبي، كائن غير مفكر، مع انه يحمل السؤال في طياته.. النص غير قادر على تطوير نفسه، لانه ناقص.. المتلقي هو الذي يطوره، لانه كائن مفكر.. النص قادر على استفزاز تصور المتلقي، ولكنه لا يخلق تصوره، لذا فدلالات النص محدودة، ولكن تصورات المتلقي على النص هي غير محدودة، لان مخيلة المتلقي غير محدودة.. وتصورات المتلقي تنعكس من قبله على النص، لذا فالنص فقط يستفز التصورات، وهذا يعني بان النص، يمتلك القدرة غير المحدودة على استفزاز التصورات النائمة اساسا في مخيلة المتلقي.. النص لا يخلق سوى القليل جدا من الدلالات لدى المتلقي.. الدلالات بالاساس. موجودة لدى المتلقي، ولكن النص يستفز بعضها، ولكن المتلقي يكمل استفزاز الدلالات والتصورات الجاثمة لديه ويحاول اسقاطها على النص.. حينئذ سيكتفي النص بالدلالات الملقاة عليه التي هي موجودة فيه اصلا.. اي ان النص سيملأ من قبل المتلقي.. ولكن الامتلاء يصبح بفعل النص اولا.. لان دلالاته المحدودة تنتظر ان يملأها المتلقي.. وحينما يملأها، فانه سيكتفي او سيتوقف عن اسقاط تصوراته على تصورات النص الاصلية..

بمعنى آخر.. النص يمتلك قدرة استفزازية دائمة، وان كان استفزازه للمتلقي هو جزئي او يلامس جزءا من تصورات المتلقي غير المحدودة.. ولكن دائمية او ابدية قدرة النص الاستفزازية، نابعة من كونها الشرارة الصغيرة التي تحدث اشتعالا كبيرا.. فاستفزازية النص لا تكون بمقدار شرارته الصغيرة وانما اكبر بكثير من ذلك.. ولكن الاشتعال الكبير لدى المتلقي لا يعني بانه شرارة النص.. وانما الشرارة جزء من الاشتعال.. وبالمقابل الاشتعال لا يمثل كل الشرارة من حيث الحجم والكمية..

ولكن اذا احيل الاشتعال كله الى الشرارة، فذلك هو اساءة المتلقي للنص... لان المتلقي هنا، سيتحمل النص اكثر من طاقته المحدودة..

ومع ان المؤلف يمتلك مخيلة غير محدودة مثل المتلقي.. ولكن نصه محدود، مع انه نتاج مخيلته غير المحدودة.. ولكن النص لا يعكس كل مخيلة المؤلف وإنما بعضها.. لان النص، اي نص لا يمتلك القدرة على حمل كل تصورات وفكر المؤلف.. ان الذي يسقط من قبل مخيلة المؤلف على النص، محدود ونهائي، وذلك لانه نابع من نقطة او نقاط معينة من المخيلة، ولا ينبع من المخيلة كلها.. او انه لا يعكس المخيلة كلها.. وكذلك لعله اخرى في غاية الاهمية، هي ان ثمة، اشياء او تصورات قابعة في قريحة المؤلف، من المستحيل التعبير عنها او تصورها وتجسيدها عبر الكلمات.. ربما الذي يجسدها فقط هو الصمت، المعبر عنه احيانا بالبياض الموجود في النص.. ولكن الصمت يبقى فرديا يخص المؤلف فقط، لان المتلقي سيجيب على صمت المؤلف، بالصمت ايضا، وهذا وان كان اجدى من الكلمة في التعبير عن الشيء المعبر عنه، الا انه سيبقى ستارا، يستر ذلك الشيء الغامض او المجهول القابع في قريحة المؤلف.. ولكنه لا يتمكن من التعبير عنه سوى بالصمت..

لذا اقدس النصوص الابداعية، وهي النصوص التي لا تكتب.. النص غير المكتوب مقدس، لانه غامض او مجهول.. وكل مجهول مقدس لانه معبأ بالطلاسم والاسرار.. ان القياس على قوة النص وضعفه، يكون من خلال قوة التخيل والمفكر به في النص.. اي من خلال معرفة قدرة التخيل والمفكر به في انتاج الدلالات.. فكلما كثرت دلالات النص، كان ذلك اشارة بائنة على قوة النص.. ولكن كثرة الدلالات في النص لا تعني، عدم محدوديتها.. الكثرة موجودة في النص، ولكنها محدودة العدد..

وثمة اشارة اخرى تشير الى فعالية النص بشكل ينصّبه في خانة الجمال الراقي، الا وهي، عدم خضوع النص للمتلقي بسهولة ويسر.. المتلقي سيعاني كلما كان النص غامضا، ملغزا.. ولكن الغموض يجب ان يكون من اجل العمق وليس من اجل خلق الغموض فقط.. فهذا النوع من النصوص، سيدفع المتلقي الى التفاعل الحاد معه، الى ان يتمكن منه.. وهذا التمكن او السيطرة من قبل المتلقي على النص، لا يعني بانه سيغادره الى الابد.. المغادرة ستكون مادية. ستكون من حيث كونه نصا مكتوبا.. لكن اثر النص سيكون حادا في الذاكرة والوعي.. لذا خلود النص، يكمن في امكانيته على البقاء في ذاكرة المتلقي الحالي، والقادم.. وهذا الامر سيعين المتلقي على التعامل مع النص المستقبلي بشكل ايجابي، لان قوة التأثير الجمالية للنص السابق، ستعطي القدرة على اكتشاف المخبوء الجمالي في النص الآتي، هذا على شرط ان يكون المتلقي على درجة عالية من الموهبة والمعرفة والتلقي لان الجمال السابق ليس بالضرورة ان يبقى او يتكرر في الجمال اللاحق.

المخبوء في النص المستقبلي.. جمالية النص السابق، يجب ان لا تخنق رؤية المتلقي وتجعلها في اطار واحد.. المتلقي الموهوب سيتعامل مع النص المستقبلي، بتجرد عن النص الماضي.. اي بمعنى يجب ان يتعامل معه بحيادية.. فربما النص المستقبلي يطرح جمالية مغايرة لجمالية النص الماضي والحالي.. بالرغم ان هذه الجمالية ستكون متصلة في بعض جوانب النص الجديد.. ولكنها ستكون منفصلة بجوانب اخرى.. وإلا لم يصبح النص جديدا ومغايرا للنص السابق..

وبما ان كل نص، يمتلك المؤقت والدائم من الجمال، لذا سيكون النص متصلا ومنفصلا في ان واحد مع النصوص السابقة له..

والمتلقي يكون على نوعين.. موهوب وعادي.. وكل نوع يتفرع الى عدة انواع.. ولكن الموهوب بامكانه ان يكون ناقدا حصيفا اذا امتلك الادوات المعرفية والنقدية التي تعينه على اكتشاف واضاءة النص.. لذا، فهذا النوع من النقاد سيتعامل مع النص بروحية متفتحة وجمالية متنوعة، ثرية، كتنوع وثراء النص الذي سيبقى متعدد الدلالة، ولكنه محدود العدد، لذا هو كائن غير مفكر وغير قادر على انتاج دلالات دائمة ومستمرة، ولا نهائية..