العدد (1734) السنة السابعة - السبت (27) شباط 2010 ◆ http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

الحُلم العظيم: كتابة رواية عظيمة

عبدالكريم يحيى الزيباري

من أفلاطون الذي قال في محاوراته (على الرغم مما كنت أشعر به منذ صباي من حب واحترام لهوميروس، غير أنَّ من الواجب ألا نحترم إنساناً أكثر مما نحترم الحقيقة). فردريك كوبلستون-تاريخ الفلسفة-المشروع القومي للترجمة-٢٠٠٢-القاهرة-ص٣٤٨. وربما سيظلُّ النقاد يتناقشون طويلاً ولن يتوصلوا إلى قرار حاسم بشأن "الحلم العظيم": هل كان المؤلِّف عبدالله يختلقُ حادثة قتل زوج عشيقته السمراء؟ هذا الشكُّ الذي طَرَحَهُ مباشرةً على لسان البطل (ألا يُمكنُ أنْ تكون هذه إحدى الحكايات المُلَفَّقة التي ابتدعها المؤلِّف لنفسه/ أحمد خلف- الحلم العظيم- دار المدى- ٢٠٠٩- دمشق- ص٢٤٥) وأعاد السؤال على لسان عشيقة البطل (قالت له ضاحكة: ماذا تفعل لو كان الأمرُ كلُّه مُجرَّد حكاية/ ص٢٨٥).

هذا السؤال خاص بالقارئ وحدهُ، مَنْ الذي يملكُ حقَّ مصادرته واغتصابه؟ وماذا سيبقى للقارئ، إذا سلبناه أسئلته؟ وبقيت المعادلة ناقصة، فلو أنَّهُ أجاب السؤال أيضاً، لاختفت المعادلة من الوجود، ولصارَ كل شيء مباشراً، ولضاع علينا الأثر المفتوح، ولوَجدَنا أنفسنا خارج الجنس الروائي وفي قفص السيرة الذاتية، (قال لها إنَّهُ صديقي شاعر يكتبُ الشعر.

ضحكت وسألته ساخرة: أهو أفضل من مظفَّر النوَّاب/ ص٣٣). وبدءاً من ص٥٢ يروي الروائي بداية علاقته بمظفَّر النواب الذي انتقلَ ليُدرِّسَ اللغة العربية للصف الإعدادي للمرحلة الأخيرة، هذه العلاقة التي طالما نوَّهَ بها الروائي في حواراته ومحاضراته، وكما هي في الرواية من دون تغيير، (هذا المدرِّس المتَحَدِّر من أصول هندية بعيدة الغور في القدم ومسحة ثراء واضحة على حياته، لا تحول دون ارتباطه بالثقافة والفن، ومن ثم الفقراء والكادحين/ ص٥٢) ومظفر النواب من أسرة ثرية، يقال أنَّ أحد أجداده سافرَ إلى الهند وأصبح حاكماً لإحدى الولايات فيها، والده فقدَ ثروته، عام ١٩٦٣ اضطر لمغادرة العراق، بعد اشتداد التنافس بين القوميين والشيوعيين الذين تعرضوا إلى الملاحقة، المخابرات الإيرانية (السافاك) سلمته إلى الأمن السياسي العراقي، فحكمت عليه المحكمة العسكرية بالإعدام، خُفِّفَ الحكم إلى السجن المؤبد، في سجن "نقرة السلمان" ثم نقل إلى سجن (الحلة) الواقع جنوب بغداد، حَفَرَ نفقاً من الزنزانة إلى خارج أسوار السجن، عاش مع بسطاء الأهوار سنة.

وينوِّه بطل الرواية بزيارته لمظفر النواب في سجن الحلة، وهو إذْ لا يذكرُ الاسم الصريح للشاعر النواب، ويُكنيِّه بكاتب "الريل وحمد" (مرّينه بيكم حمد، وَاحنه ابقطار الليل واسمعنه، دك اكهوه، وشمينه ريحة هيل).

(إنَّ نصف تاريخ الشعر الحديث هو قصة افتتان الشعراء بأنساق صاغها العقل النقدي) بحسب أوكتافيو باث، وكذلك أكثر من نصف تاريخ الرواية، أوْرَدهَا سَعْدٌ وسَعْدٌ مُشْتَمِلٌ، ما هكذا تُورَدُ، يا سَعْدُ، الإبلُ، وقَدْ يُلقى في روع البعض، أنَّ القارئ المُحترف بصَدَد شن هجوَم على الروائي، ولكنَّ العقول الصغيرة هي التي تناقش الشخصيات، وأنا عزمتُ الخوض في مرجعيَّة أفكار النص الروائي، وتفكيك علائقه، لأنني منذ بداية عملية القراءة، اكتشفتُ أنَّ الفصل الأول ظلَّ أسيراً في قفص ألف ليلة وليلة، وفي الليلة العاشرة حكاية الحمَّال والبنات الثلاث والصعاليك الثلاثة، والرشيد ووزيره جعفر ومسرور السيَّاف، ثمَّ دخل الأمين كضيف شرف. (قالت شهرزاد بلغني أيها الملك السعيد أنه كان إنسان من مدينة بغداد وكان أعزبَاً وكان حمالاً، فبينما هو في السوق يوماً من الأيام متكئاً على قفصه إذ وقفت عليه امرأة ملتفة بإزار موصلي من حرير مزركش بالذهب فرفعت قناعها فبانت من تحته عينان سوداويان بأهداب وأجفان ناعمة الأطراف كاملة الأوصاف وبعد ذلك قالت للحمال: هات قفصك واتبعني.. فما صدق الحمال الكلام حتى أخذ القفص وتبعها إلى أن وقفت على باب دار فطرقت الباب فنزل لها رجل نصراني فأعطته ديناراً وأخذت منه مقداراً من الزيت ووضعته في القفص وقالت له احمله واتبعني) وحينَ نقل أحمد خلف هذا النص من ألف ليلة وليلة، رفعَ الحال فكتب (متكئٌ على قفصه/ الحلم العظيم- ص١٦) وربما اعتقدَهُ اسم علم غير قابل للصرف، أو منعهُ من الصرف احتراماً لوزير خارجية إيران.

عقدة العنوان:

لنتسلَّل إلى الحلم العظيم، أَطفئوا النور، فقدْ وَلجَ طيفُ سلفادور دالي مُتَهَكِّماً بالجمهور، على رؤوس أصابعه يمشي راقصاً يدور، ليُسْدلَ الستارة، ويسأل الحضور: لماذا "الحلم العَظيم"؟ لماذا "الحلم"؟ ولماذا "العظيم"؟ أينَ الحُلُمُ؟ وأينَ عظمته؟ ينوِّه البطل الذي سمَّاه (عبدالله، المؤلِّف، الروائي) في أكثر من مرَّة بحلمه أنْ يكتب روايةً عظيمة، تارةً يقول كـ"زقاق المدق/ محفوظ"، وتارةً "مزيفو النقود/ أندريه جيد" الذي يقول عنه (قد فَتَحَ جيد في عالم الرواية فتحاً مذهلاً لقد أنقذها من تلك التقليدية القاتلة، وسأطلق على روايتي القادمة (لا يجوز للرواية أنْ تكون قادمة، والقدوم لذي أقدام فقط، وللرواية أنْ تكون مقبلة) عنواناً يُوحي بذلك "موت الأب") أحمد خلف- الحلم العظيم- دار المدى- ٢٠٠٩- دمشق- ص١٢٦). وتارةً (أضطرُّ إلى إعادة قراءة "وتشرق الشمس ثانية" أكثر من مرة واحدة لكي يبقى في حدود فكرتها/ ص٧١) (ولأيام عدة تخيَّل نفسه نصيراً ومؤازراً للأمير مشكين/ ص٧٩) يقصد بطل رواية الأبله لدستويفسكي، (فكَّر أنَّهُ قرأ هذه العبارة في رواية الغثيان/ ص٩٣) (لقد عطَّلني سارتر بما فيه الكفاية/ ص٢١٩) (يستطيع لو شاء في ساعة من صفاء وإصرار أنْ يكتب "زقاق المدق" التي يجمعُ فيها كلَّ شيء يخصُّ مدينة الحرية/ ص١٧٨) (ولكي يجعل روايته القادمة (عين التنويه السابق) لا تقلُّ أهمية عن زقاق المدَّق فإنه سيتناول مختلف الشخصيات الشعبية وغير الشعبية/ ص١٧٩) (منذ أشهر مَضَتْ وهو يتخيَّل نفسهُ راسكولينكوف/ صَ٢٤٩) بطل "الجريمة والعقاب" دستويفسكي، ويقارن بين قتله لزوج عشيقته، وقتل لينكوف للعجوز المرابية (إنني معهم وغريبٌ عنهم، كأني صالح في ثمود/ص١١٧) مع المتنبي (أنا في أمَّة تداركها اللهُ/ غريبٌ كصالح في ثمود) (حب البنات الجميلات والسيدات الفاتنات لم يكن ليفسح له مجالاً في الانغماس كله في لعبة تأليف القصص/ ص٤٤) وهو تناص مع نصيحة بلزاك لتيوفيل جوتييه (يجب على الكاتب أنْ يزهد في النساء لأنَّهنَّ يضيعنَ وقته، وينبغي للمرء أنْ يقتصر على كتابته، وهذا ما يصنع الأسلوب) ستيفان تسفايغ- بناة العالم- ترجمة محمد حديد- دار المدى- ٢٠٠٣- دمشق- ج١- ص٣٠٠. (ما أكثر الأشياء التي ينبغي التفكير بها؟ - التفكير ديدنُ مؤلِّف القصص والروايات/ ص٣٥). ولماذا التفكير إذا كانت الكتالوكات والتصاميم جاهزة؟ وليس على القلم إلا أنْ يؤدِّي كالآلة ما هو موجود في معايير المدارس النقدية، مقتبساً أشكال الروايات العالمية؟ ونزراً من مقولاتهم، لكن أليسَ للتناص حدود؟ وبغراره من التقليد كانَ كَمُلْتَمِس إطفاءَ نارٍ بنافخ، كيفَ وأينَ يفرُّ وعَيْنُهُ فَرَارُهُ؟ و"يَفِرُّ من التَقليد كلَّ حين، وَمَا يُغْنِيْ عن التقليدِ الفرارُ"، وهل هناك تقليديةَ قاتلة أكثر منَ محاولة تقليد "أندريه جيد" بواسطة العنوان فقط؟ وكيف بمقدور العنوان ولو كان بصفحتين أنْ يتمرَّد على التقليدية القاتلة المتربِّصَة؟

عقدة الرواية:

العلاقة الشاذة بين امرأة بالغة وشاب يافع: امرأة في الثلاثين يعجزُ زوجها عن إشْباعها فتفسدُ شاباً يافعاً، زوجة بائع الخردة عشيقة بطل الرواية، قريباً من رواية بلزاك (امرأة في الثلاثين) وبطلتها "جولي" يُحذِّرُها والدها أنْ تقع في الحب، لأنَّهُ بمرور الوقت (يستحيل معبودهم في النهاية إلى هيكل عظمي كريه/)بلزاك- امرأة في الثلاثين- ترجمة عبد الفتاح الديدي- دار المعارف- ١٩٧٠- مصر- ص٣٤). ولا تلتزم بالوصية، فتقع فريسة زواج فاشل، من ضابط فظ، فتنتقم منه ومن المجتمع بالانغماس في الرذيلة، وفي حالتها لا تقدر أنْ تمنع ابنتها أو تنصحها، ابنتها الكبيرة ترمي شقيقها الصغير في النهر، لأنَّها تعلم أنَّهُ ثمرة الحرام، ثمَّ تشعر بالذنب، والدتها تعلم ولا تستطيع أنْ تتكلم، ثمَّ تهرب مع شاب متهور يصير قرصاناً شهيراً، وموانا الصغيرة تقع في غرام ابن عشيق الأم، وهي لا تعلم أنَّهُ شقيقها ثمرة حرام أخرى، فتموت الأم كمداً، لأنَّها لا تستطيع لهَّا نُصحاً، فبأيِّ وجه تقول لها لا تفعلي، كما قال الشاعر (لا تَنْهَ عَنْ خلُق وتأتي مثلَهُ، عارٌ عليك إذا فعلتَ عظيمُ)، وفي إنجيل يوحنا: الإصحاح الثامن: ٥ (قالوا له يا معلم هذه المرأة أُمْسِكَت وهي تزني، وموسى في الناموس أوصَانا إنَّ مثل هذه ترجم فماذا تقول أنت؟ أجابهم عيسى عليه السلام: مَنْ كانَ منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر). وتموت الأم بَعد أنْ تقول لها ابنتها (ماما، لم أكُنْ أعتقد أنَّك تغيرين إلا في ما يتعلق بالأب) فردت عليها (يا ابنتي لقد كنت قاسيةً على أمِّك أكثر من الرجل الذي أذنبتُ في حقه، ومن المحتَمل أكثر من الله/ص٣١٦).

وكما عند ستاندال في رائعته (الأحمر والأسود) جوليان سورال يعمل كمربٍّ للأولاد عند عائلة ثرية، فيقع في غرام دي رينال زوجة ربِّ المنزل عمدة بلدة فيرير، وتقع هي في غرامه، يرى فيها الأم المفقودة، وتنافسها الخادمة إليزا، وإذا كانت "الأحمر والأسود" تاريخ ١٨٣٠، فالحلم العظيم تاريخ ١٩٦٠، جوليان لا يستمع إلى نصائح الخوري الطيب شيلان، بالموافقة على الزواج من إليزا، وتقول السيدة درفيل (لم أحس أبداً نحو زوجي بهذا الجنون الذي يجعلني لا أستطيع التفكير بغير جوليان، ليس أكثر من طفل يملؤه الإعجاب بي، ماذا تهمُّ زوجي العواطف التي يمكن أنْ أحسَّ بها نحو هذا الشاب) ستاندال- الأحمر والأسود- ترجمة غياث حجار- دار عوديات- ط٣- ١٩٨٣- بيروت- ص١٢١). تصحو وتندم ويندمُ هو أيضاً، ويسافر إلى باريس كمربٍّ للأطفال فيقع في غرام ابنة رب المنزل، وتلاحقه دي رينال إلى هناك، ويطلق عليها النار، يُحكمُ عليه بالموت، وهو في انتظار الموت يكتشفُ أنَّهُ لا يحب ماتيلدا، بل يحب دي رينال (وسيكون الشخص الذي أردتُ أن اقتله، هو الوحيد الذي سيبكي لموتي/ ص٨١٢). وفي (الحب في زمن الكوليرا) يحدث العكس حيث يفسد فلورينتينو فتاة مراهقة، أوصاه والدها بها، فيدفعها إلى الانتحار وهي أمانة في عنقه (برقية مستعجلة في سطر واحد: أميركا فيكونيا ماتت أمس. الأسباب غير معروفة.. شربت قنينة لودانوم سرقتها من مستوصف المدرسة/ ص٢٩٦) دلالات أخلاقية لخطورة بعض الظواهر في مجتمعات تنوء تحت الانحلال الأخلاقي، ونوَّه بهذه العلاقة الفاسدة والمُفْسِدَة نجيب محفوظ في "السراب" كامل رؤبة بك فشل في زواجه بسبب عقدة الذنب التي عاناها صغيراً في علاقة مع خادمة المنزل، وفي فيلم "القارئ" قصة حب بين (كايت وينسليت/ أوسكار ٢٠٠٨ عن دورها) هانا شميث سيدة في الثلاثينيات وصبي لم يتجاوز الخامسة عشرة مايكل بيرج، يشعر الاثنان بعقدة الذنب، لأنَّهما يعرفان أنَّهما يستمعان للوحش الذي بداخلهما ويطيعانه طلباً للذة الجسد الآنية. شخصيات الرواية: المؤلِّف، شقيقه العسكري نائب ضابط بعثي، والده والدته، شقيقته التي اقتصر ظهورها في جلب العشاء وحلمها بالزواج من أحد أصدقاء شقيقها، عشيقة المؤلِّف زوجة العنين بائع الخردة المتجوِّل، أصدقاء المؤلف: جلال كريم وعائلته: شقيقته شيماء، زوجة أبيه عفيفة، ووالده الغني، جواد الحمراني الثوري الشيوعي، محمود عبدالعال، الولد الفلسطيني، الأحداث نهاية الستينيات. البطل المؤلِّف مغامرات في عوالم الإيروتيك: يبدأها فتى يافعاً مع جارته السمراء، زوجة بائع الخردة المتجوِّل، وتفسدهُ، زوجة والد صديقه جلال كريم، تصير عشيقته بعد اختفاء صديقه المناضل، تنقدهُ خمسين ديناراً، لقاء مرة واحدة وجب عذري، أو محاولة فاشلة يقوم بها المؤلِّف لإغواء شيماء شقيقة صديقه جلال كريم، ذات الستة عشر عاماً، لكنَّها تتهرَّب منه بعد أنْ تراه يُقبِّل زوجة أبيها، وإعجابه بطالبة كلية الآداب مروة إبراهيم المعجبة بالشعر الحديث/ ص٢٠٢، ولكن تظهر لمرة واحدة وتختفي.

إهداء إلى الطبعة الثانية:

يقول ثربانتس (أمَّا سنشو لم يكن يشغل باله غير شيء واحد، هو أنْ يُرضي معدته ببقايا ما غَنِمَهُ من قساوسة الجنازة، فمضى خلف سيدهِ، حاملاً كل ما أمكنَ البِرْذَوْن حَملهُ) ثربانتس- دون كيخوته- ترجمة عبدالرحمن بدوي- دار المدى- ط٢- ٢٠٠٧- دمشق- ص٢١٣. أضاف ثربانتس إلى هذا الفصل حادثة سرقة الحمار، وظلَّ يتحدَّث عن الحمار وكأنَّهُ ما زال في حوزة سنشو، كان ثربانتس أول مَنْ سَخِرَ من هذا الخطأ الذي أصلحه في الطبعة الثانية. (كانت في الثلاثين من عمرها.. لا يدري على وجه الدِّقة إنْ كانت تكبرهُ بعشر سنوات، أم هو الذي يكبرها؟ أليس كلاهما من زقاق واحد؟ ولأنَّها تعرف أنَّهُ يعرف كلَّ شيء عنها/ أحمد خلف- الحلم العظيم- ص١٢) لو صارت السنوات سنة واحدة لكانت ثقيلة، لأنَّه شابٌ يافع، في المرحلة الأخيرة للصف الإعدادي/ ص٥٢. نحن في بداية الستينيات في العراق، يقول صديق المؤلِّف الشاعر (الله. الله. كتاب الليالي العربية/ص٣٥) وهذه الكنية لم تعرف آنذاك، وهي الاسم الغربي لكتاب ألف ليلة وليلة، ولا يوجد مصدر عربي في ذلك الوقت جَهَرَ بهذا الاسم. العراق في الستينيات، والمحلة شعبية، وعائلة المؤلِّف فقيرة (المتطلبات تزداد وتتسع، وأفراد العائلة يتكاثرون/ص٤٩) فوجئَ القارئ بأنَّ لبطل الرواية المؤلِّف غرفة بمفرده، ظلت فيرجينيا وولف تحلم بمثلها حتى انتحرت (فكر فيما إذا تواردت إليه خطوات بطيئة تقترب من نافذته.. إنَّها امرأة تلتف بعباءتها السوداء.. فتح لها الباب اندفعت كالزوبعة، أخذته معها داخل غرفته وأغلقت الباب/ ص٦٢- ٦٣) ثمَّ بعد قليل تبيَّن للقارئ أنْ ليس للمؤلِّف غرفةً بمفردهِ فحسب، بل هي في الطابق الثاني، أي أنَّ البيت من طابقين، ثم لماذا (كان بيت صديقه جلال مُدعاةً لراحته، حيث المراوح السقفية.. كان صديقه جلال قد ابلغه رغبته في أنْ يزروه في البيت كلما عنَّ (والصواب عنَّ) له ذلك.. أمَّا هو فقد وَجَدَ من المستحيل أنْ يدعو صديقه جلال إلى بيته ليقابله بالمثل/ ص٨١) لماذا من المستحيل والبيت كبير ومن طابقين وللمؤلف غرفة منفردة؟ (الحمراني وهو يندفع إلى غرفة المؤلِّف..

صَعَدَ إلى الغرفة في السطح) فإذا كانت الغرفة في السطح، فكيف (طرقت الشبح الأنثوي على النافذة بحذر بادئ الأمر/ ص٦٢) ربما بمقدور القارئ أنْ يتخيَّلها- باريا الشاطر أعظم ساحر- (فَرَفَع ذراعهُ عالياً وهوى به على خد المرأة.. فما كان منها إلا أنْ سدَّدَتْ هي الأخرى ضربةً شديدة الوقع من بوز حذائها الصلب إلى عظم ساقه فَسَقَطَ في الحال مغشيَّاً عليه.. أخرجتَ منَ حقيبتها زجاجة عطر ورشَّت المُغمى عليه رشة خفيفة /ص١٤٥) مدرِّب الملاكمة التي تدرَّب عليها شهورا ليقلِّد همنغواي، وحاول مراراً كَسرَ غضروف أنفه، بضربات قاسيةً ومؤلمة، جعلته يكره الملاكمة ويفر منها إلى بناء الأجسام وتدرَّب شهوراً أخرى، يسقط مغشيَّاً عليه من ضربة في ساقه، ولو كانت في الرأس مثلاً، ولكن الساق ليست في محل الصدارة بالنسبة لعملية الإغماء، وإلا لاستهدفتها فنون القتال كافة، والشاب لم يكن مائعاً إلى الدرجة التي تهكَّم بها عادل إمام (فتحت البطيخة لقيت فيها بذرة، أغْمَنْ عليَّ، أغْمَنْ عليَّ)، وأحزنني كثيراً أنني قرأت بالصدفة أنَّ أحد الكتَّاب كتبَ شيئاً عن النص الروائي (تجربة الكفاح المسلح في الاهوار في رواية الكاتب المبدع احمد خلف: الحلم العظيم) وأنا متأكِّد كلَّ التأكيد أنَّه لم يقرأ النص كلَّه، وخاصةً تساؤل المؤلِّف (تُرى ما أوجه الشبه بين ما يقوم به جواد الحمراني في الأهوار وما فعلته يداك مع هذا الرجل/ص٢٥٢) وهو يقصد قتله لزوج عشيقته الآمن في بيته غدراً، وحين سأل المؤلِّف صديقه جواد الحمراني في سجنه (ماذا جرى هل صحيح فشلت الانتفاضة؟ هزَّ الحمراني رأسه: كانت حركة غير مدروسة.. خدعنا الفلاحون وغدروا بنا، نحن ضحايا خيانة أكبر من حركتنا/ ص٣٠٠). والحقيقة أنَّ جميع الكتَّاب والإعلاميين مُقصِّرين تجاه أهل الأهوار الطيبيين البُسطاء، الذين يتضوَّرون من الفقر، ففي السابق حرموهم من البطاقة التموينية، وحاربوهم في أرزاقهم، حتى جاع أطفالهم، واليوم لم يصلهم شيء من ميزانية العراق الجديد، وهم ببساطتهم يتعرضون لاستغلال ذوي الأفكار المريضة، الذين يقودونهم إلى موت مُحتَّم ويقولون لهم خلف التلِّ أنهارٌ من العسل، وبينما لم تكن الإشارة إلى الأهوار إلا بشكل ثانوي كمكان أسطوري يُخبِّئ الثوَّار يقول الكاتب (ولقد اختار الكاتب بذكاء تجربه الكفاح المسلح في الاهوار الحدث الرئيس الذي تتقاطع عنده مصائر وأهواء هؤلاء الأبطال) لكن لا يوجد أدنى إشارة تحسم فيما لو كان المناضل جلال كريم معتقلاً أم مختبئاً في الأهوار؟ وكاتبٌ آخر كتبَ يقول (فاللعبة التعددية باعتماد اسلوب الكولاج جاء لينقص التكوين الاحادي لابطاله وبالتالي ليكشف عن خواء البنية السيوسيو - تاريخية ومأزقها الفكري والسايكولجي والنصوص التي تتصدى للواقع التاريخي المتلبس فانها لاتريد تحنيطه وفق الصياغة الفوتوغرافية لكنها تتشاكل معه بغية استحضاره عبر المساءلة المعرفية والجمالية واستشرافه افقيا وعموديا) حقيقةً أنا أعتقد أنَّ هذا الكلام بالإمكان قوله على جميع روايات أصدقائنا وأحبابنا، في ما يسمونه بالنقد المجاملاتي الذي ليس فيه إشارة واحدة إلى عبارة من نص الرواية التي كانت فيها أخطاء نحوية وإملائية كثيرة جداً، خلا الظلم الشديد الذي وقعَ على الهمزة، فإنَّ التاء المربوطة كانت هاءً طوال معظم عبارات النص، ولكنَّ أشدَّها على نفسي ألماً قيامهُ برفع الحال آنفاً ونصب خبر أنَّ وهو مرفوع منذ أنْ خلقَ الله الإنسان، لأنَّهُ من أخوات إنَّ التي تنصب المبتدأ وترفعُ الخبر (أنَّ الشاعر العباسي أبا نؤاس) والصواب أنَّ الشاعر العباسي أبو نؤاس، ولو قال أنَّ أبا نؤاس، لكان في محل نصب اسم أنَّ، كما في اعتذار النابغة الذبياني الشهير للنعمان الأخير (نبئت أن أبا قابوس أوعدني/ ولا قرار على زأر من الأسدِ).

تلويحة المدى

الخيال في الشعر والخيال في العمارة

شاكر لعيبي

هل يمكن أن تكون العمارة نوعاً من الشعر بالمعنى الأقرب إليه، وليس في إطار (الشعرية) و(الوظيفة الشعرية)، وبمعنى امتلاك العمارة لطاقة تستحثّ الصورة الشعرية والمخيلة وتنبثق من طبَقات غير طبقات الوعي المنطقي، النثري، العقلاني، بل في نطاق تحديد ممكن للشعر المنهمك بشكل الرسالة وعلى الدوال وليس المدلولات على ما يقول جاكوبسون. الشعر بالطبع ينوّع المدلولات ويثريها إلى أبعد الحدود. بهذا الوصف لا يحيل الشعر ببساطة، كما نعلم، إلى الجمال المتناغم المرتبط بشيء قليل أو كثير من العاطفة. النوع الشعري يلعب من أجل ذلك على كل ممكنات اللغة وتصويتاتها وأيضاً على الصورة المتخيَّلة، الاستعارة التخيلية كما يسميها البلاغيون العرب. وهو لذلك يشتغل ويضرب في أعماق اللاوعي، في الأحلام وأحلام اليقظة. هل يمكن للعمارة أن تكون أيضاً تعبيراً عن أعمق الرغبات والمعاني، بوصفها، لو شئنا، استعارة تخيّلية. وإذا ما شهد الفن الشعري في العالم الغربي تطورات شبيهة لفن التصوير لجهة أن التصوير، حتى القرن التاسع عشر، كان منغمراً بشكل أساسي في تمثيل العالم وفق فكرة المحاكاة الأرسطوطاليسية المقالة أصلاً عن الشعر- وعرضا عن الرسم-، وإذا ما نحّى اكتشاف التصوير الفوتوغرافي عنه هذا الدور الجوهري. فذهب بعيداً عن العالم الخارجي بدءً من خطوات الانطباعية الحيية وصولا إلى التكعيبية فالتجريدية التي هجرت نمط تمثيل الخارجي نهائياً، ففي الشعر الأوربي، ومقلديه في العالم، منذ الرومانتيكية توقف الشعر عن أن يكون وصفا للعالم، محاكاة (انظر تعليقات ابن رشد على أرسطو) باحثا عن صفاء لنفسه. ومن حينها كان هدفه البحث عن "لغة شعرية". اللغة نفسها ستصير الشعر. الاستعارة نفسها عربيا ستصيره. في الشعر هناك دوما شيء من الاستعارة أو أن القصيدة نفسها هي استعارة مطوَّلة أحياناً.

وفي الاستعارة شيء كثير أو قليل من الخيال. في استخدام الكلام لغير ما وُضع له، الإزاحة أو المجاز، ضرب من الاستعارة والخيال أيضاً. في العالم العربي تطوّر فن الشعر بالاتجاه ذاته تقريباً. الشعر الحديث هو فن اللغة والمخيّلة المتزامنين الملتحمين. لطالما شدّد الجرجاني، من بين آخرين، على التخييل في الشعر. هل ثمة تخييل آخر أو مماثل يا ترى في فن العمارة؟. (عمارة) و(شعرٌ) هل يستهديان بحافز متغاير، إذا لم يكن متناقضاً، لجهة أولياتهما الجمالية، وفضاءات عملهما بما في ذلك طبيعة التلقي، أو لجهة المفاهيم والأفكار التي تحركهما؟. العمارة، هل هي محض وظائف مصاغة بأطر جمالية متوترة ونظريات محكمة ومشروطة بالجغرافيا؟. وإذا اتفقنا أنها تنهل بالضرورة من المفاهيم الجمالية وتصوغها على طريقتها بل تتماهى مع الحداثة وما بعدها، فهل العمارة ليست حقلاً للخيال؟ أو هل أنها ذات خصوبة تخيلية أقل مما يمكن للمرء أن يتوقع من (فن جميل) رغم أنها مُدْرَجة منذ زمن طويل في إطار الفنون الجميلة رفيعة المستوى؟. لن يبرهن المعماريّ الإسبانيّ أنطوني غاودي على ذلك وسيجعل من العمارة، مع ثلة من معماريين موسوسين، ممارسة تخيلية عن جدارة تصل تعبيراتها حد الرؤى الحلمية كما نرى في جلّ أعماله المعروفة. وحتى في تفاصيل عمارته الدينية المسيحية، كاتدرائية العائلة المقدسة في مدينة برشلونة فإنه قد حشد جميع العناصر الفنتازية بطريقة خفية وشحنها، قدر ما يسمح به بناء مقدَّس، بما يؤجج المخيلة، تاركاً لنا حرية التأويل.

رغم أن العناصر والتفاصيل المعمارية لكاودي طبيعية وعضوية (بناية باتللو وبناية ميلا) فإنها مشغولة ومتآلفة ومضمومة إلى بعضها بطريقة حلمية أقرب للسوريالية، المُعْلَن عنها رسمياً قبل وفاته بأعوام قليلة، مما هي لأي اتجاه آخر عرفته عمارة نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

إن بنية معمارية، مهما كانت منطقية وهندسية ورياضية، فإنها ستقترب على يد معماري مبدع معاصر من حقول الخيال العريضة، أو من فن البصريات المعروف، حتى أننا سنرى شيئا كامنا من خيال محايث، معاصر، ومن شعر حديث مرئي، شعر صوتي بمواد صلبة، في عمل معمارية ومصممة داخلية معاصرة مثل زَهَا حديد: يتوجب الحذر الدائم من استخدام مصطلح السوريالية في حقول إبداعية غير الحقول التي انبثقتْ منها وزعمتْ تمثيلها. لقد أغوى مفهوم السوريالية دائما بإيجاد تعبيرات عنه وأمثلة له في كل مخيِّلة جموح، وفي أي صورة شعرية منفلتة حتى لو أنها جاءت مِنْ عصور تسبقُ الظهورَ الرسميّ للحركة السوريالية.

يمكن أن يستند الفن الشعريّ والتصوير السورياليان إلى الكتابة الآلية المنبثقة من اللا وعي والأحلام في تبرير منجزاتهما ويمكن بالتالي تبني المفهوم بثقة. لكن ماذا عن الأنواع الفنية الأخرى التي تستلزم، أكثر من الشعر والرسم، انضباطاً واعيا، على الأقل في التنفيذ كما في تصميم الأثاث وفن العمارة والتصميم الداخلي؟.

ثمة فنانون في هذه الفنون يُدْرجون أنفسهم طواعية وبخيار حذر في الهاجس السوريالي عينه القائم على اللا وعي والأحلام، وهم يستهدون صراحة بالروح السوريالي في خلق "عمارة سوريالية معاصرة" أمثال أدوارد جيمس، و فردريك كيزلير (١٨٩٦-١٩٦٦) ولوكوربوزييه قليلاً، وما بعد الحداثي فرانك كيهري، والتعبيري أريك مندلسون (١٨٨٧-١٩٥٣)، وقبل ذلك كله المحاولات الخفرة للمعماري الذي ساعد كاودي جوزيب ماريا يويول (١٨٧٩- ١٩٤٩)، وقبلها محاولات مستقبلية (سُمّيت رؤيوية) للمعماري الفرنسي كلود- نيقولا .لودو (١٧٣٦-١٨٠٦)، واليوم المعماريّ السورياليّ الياباني فوجيموري الأكثر صراحة وعزماً منهم، ينطلقون منذ البدء، عند إقامة عمائرهم، من مفهوم أولي يقوم على أساس استحثاث الحلميّ واستجلاب لعبة الفنتازيّ، الغريب، الغامض وغير المنطقي الذي عرفناه في الشعر والتصوير السورياليين.

(من مقدمة لكتاب سيصدر قريبا للشاعر بعنوان "العمارة السوريالية").

أسماء المشمولين بمنحة صندوق التنمية الثقافية

- حكمت القيسي
- سامي عبد الأحد
- رحيم عمر التكريتي
- عدي العبادي
- مكي كميت البدري
- اوانيس بدروس
- عبلة يوسف العزاوي
- رحيم كاظم صياح
- قادر أحمد كريم
- طه سالم حسن
- عبد المجيد عبد الحميد محمد
- مجيد حميد فرج
- هناء مهدي عبد الرزاق
- ازادوهي ساموئيل ارتين
- أحمد حسن خليف
- حسن عاتي حيدر الطائي
- حسين عبد اللطيف حمادي
- عبد عون عبد علي الروضان
- أحمد حسن شطب
- طلال حسن عبد الرحمن
- موفق محمد أحمد
- حامد جعفر المظفر
- جابر علي جاسم
- فاضل محمود موسى القزاز
- صادق علي شاهين
- طارق شاكر محمود
- سناء سليم علي
- عبد الأمير حمزة كريم
- غازي محسن محمد القيسي
- عبد الزهرة مناتي
- سالم غلام علي
- قاسم عبد حسون
- عبد الحسن نمر شناوة
- كامل خليل إبراهيم
- ياسين طه الشيخلي
- طاهر مسلم محمد
- مصطفى عباس علوان
- علي ارزوقي أحمد
- فاضل عباس يوسف
- محمد حسين عبد الرزاق
- أحمد محمد عبد الحسين
- طه درويش علي
- زهير إبراهيم رسام
- هادي عباس سعيد
- مهدي محمد حسن هادي
- ستار لقمان حسين
- حسن علي جمعة الجابري
- خليل إبراهيم سعيد
- عبد محمد حسين الشمري
- أكرم ناجي شاكر
- محمد جبار علي الساعدي
- حامد فاضل عباس
- إحسان صادق جعفر الملائكة
- خضير عبد الأمير داود
- أحمد علي كاظم خلف
- علي جاسم كركاس (عبد الحسين اللامي)
- نسيم عودة جبر
- فرج الله عبد الوهاب وهيب
- عبد الجبار أحمد خضر البنا
- يعقوب أفرام منصور
- حسين كاظم الهلالي
- علي عبد الحسين الشيباني
- محمود ظاهر الظاهر
- محسن ناصر جاسم الكناني
- سليم عبد القادر السامرائي
- عبد المجيد سلمان محمد السويج
- جعفر علي صادق الانباري
- محمد حسين جودي
- حميد ياسين عباس
- فهد محمود مطلك الأسدي
- حامد إسماعيل ياسين الهيتي
- حميد محمد علي المطبعي
- صادق جعفر سميسم
- يوسف محمود جرجيس السواس
- عبد الحميد عبد الله الرشودي
- فاروق محمد عباس العبيدي
- محمد احمد علي الخفاجي
- نداء كاظم جواد
- صاحب أحمد خضير
- صادق محمود محمد ربيع
- إبراهيم علي صادق الهنداوي
- حاتم حسين كاظم الزبيدي
- كمال محمد والي
- محسن فرحان خضير
- خضير تقي محمد
- سعدي حميد السعدي
- عدنان محمد صالح
- موفق حمودي جاسم
- حليمة خالد رؤوف
- إبراهيم محمد جاسم
- عبد الصمد حسن علي
- مالك سفر علي
- سعدي توفيق رزوقي العزاوي
- قاسم صبحي حميد
- ماجد حسين علي
- يونس عباس صالح الدايني
- اتحاد عبد الكريم إبراهيم
- نزار نجم عبد الله الهنداوي
- نوري هرمز أوراها
- طالب عبود عبد الرضا
- حليم جميل الخطاط
- عبد اللطيف حسين العاني
- جاسم وحيد محمد
- ستار جاسم إبراهيم
- إلياس الماس محمد
- أحمد خلف شطب
- أحمد سلمان
- بديعة حسن حمة
- مديحة عباس هواز علي
- عبد الله جواد
- حمدي فؤاد العاني
- صباح الخياط
- هشام عمران
- عامر عبد الأمير
- اكثم عبد اللطيف
- نجم عبد عباس
- عبد المنان إسماعيل
- صباح العزاوي