

## ماجد السامرائي\*

### جبرا إبراهيم جبرا في بغداد: التأسيس لزمن الحداثة العربية في الشعر والرسم

كيف نقرأ تجربة جبرا إبراهيم جبرا العراقية؟

لم يكن جبرا علامة ثقافية كبرى في فلسطين وحدها من خلال روايته "السفينة" و"البحث عن وليد مسعود"، بل كان أيضاً مبدعاً بغدادياً ومحركاً ثقافياً للشعر والفن التشكيلي العراقيين، فارتبط اسمه بشاعر العراق الكبير بدر شاكر السياب، وبصانع نصب الحرية في بغداد الفنان الكبير جواد سليم.

في تجربته البغدادية التي كانت وثيقة الصلة بالتجديد الأدبي والفني في بيروت الخمسينيات والستينيات، تجلّى عمل هذا الناقد والروائي والمترجم والشاعر، كترجمة لروح نهضوية جديدة للثقافة العربية التي تحاول الخروج من عار النكبة وذل الهزيمة. هذه الدراسة محاولة لقراءة جبرا الذي جاء إلى بغداد حاملاً معه جرحه الفلسطيني ليصير علامة مضيئة في الثقافتين العراقية والفلسطينية.

لنفسه وعائلته بيتاً، أصبح، بحكم كونه بيته، معلماً من معالم مدينة المنصور، في الشارع المجاور لـ "شارع الأميرات"، وقد صار هذا البيت متحفاً صغيراً للفن العراقي يضم أعمالاً، من الرسم والنحت، لأبرز فنانيه، إلى جانب ما كان قد حمّله جبرا معه من أعماله هو يوم جاء إلى بغداد، ورسم فيها. وكان يأمل، كما أسرّ لي غير مرة، بأن تكون داره هذه "متحفاً" له بعد وفاته، وأنه أعدّ لها كثيراً من الوثائق التي يمكن أن تُغني هذا المتحف وتعزز حضور صاحبه فيه. غير أن حادثتين/كارثتين قتلتا هذا الأمل: التفجير الإرهابي الذي طاله في سنة ٢٠٠٩ فدمره تدميراً شبه كامل، وكان المستهدف به

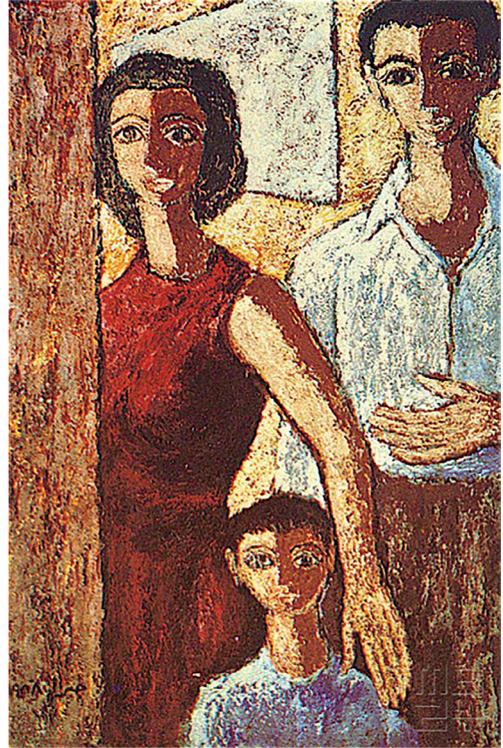
**ل**وجئت اليوم إلى بغداد وبحثت عن جبرا إبراهيم جبرا، ذلك العلامة الكبيرة في حياتها الثقافية، والذي تألق وجوداً ودوراً ريادياً على مدى نصف قرن من الزمن تقريباً، لما وجدت درياً تصل بك إليه، ولا بقي من تلك الأعوام التي عاشها، وقدمت ذلك الثراء الأدبي في أثنائها، ما يدل على ما كان، سوى قبره إلى جانب قبر زوجته في مقبرة على طرف من أطراف المدينة تدعى "مقبرة محمد السكران" الذي أطلق عليه هذا اللقب من "حالته الصوفية". فجبرا عاش ثلاثي أعوام عمره في بغداد، وأقام

\* كاتب وناقد عراقي.

المدينة" بما هي واقع متعدد، حتى لنجد حياته هذه أقرب إلى "رواية متعددة الأصوات". وهو، كما أبطال رواياته، لا يسقط في الماضي، وإنما هناك دائماً المستقبل المفتوح على الغد، الأمر الذي جعل "المغامرة الإبداعية" عنده قرينة "مغامرة حياتية": تتحقق بالفعل، وليس من خلال "الذكرى المستعادة".

من هنا بدأت علاقته ببغداد التي حمل إليها مشروعه الثقافي والفكري والفني، وفيها استقر. رسم العديد من اللوحات الزيتية التي سيحملها معه، ويشارك ببعض منها في المعرض الأول لـ "جماعة بغداد للفن الحديث" (١٩٥١)، كما كان قد كتب، وإن باللغة الإنجليزية، روايته الأولى "صراخ في ليل طويل" (١٩٤٦)، ليترجمها إلى العربية في بغداد وينشرها في سنة ١٩٥٥، وكذلك بعض قصص مجموعته "عرق" التي سيضيف إليها ما كتبه في بغداد وينشرها في سنة ١٩٥٦. وكتب أيضاً، وبالإنجليزية، تجاربه الشعرية الأولى. هذا كله، وسواه من ترجمات، لم يجدا أفقهما المفتوح على القارئ إلا في بغداد/ومن بغداد، والأمر هو نفسه مع النقد: نقده في الشعر، ونقده في الفن التشكيلي، وكذلك نقده الرواية.

وما إن تعرّف إلى بغداد وثقافتها وفنون الإبداع الجديد فيها، حتى وجد نفسه يلتقي معها ليحقق لها/وفيها ما يمكن أن ندعوه "التجربة الإضافة" التي شكّلت بُعد وجوده المستقبلي.. الأمر الذي يجعل الكتابة عن "جبرا في بغداد" أو "جبرا وبغداد" استعادة لحياة من التفاعل الخلاق والعطاء الإبداعي والفكري، امتدت نصف قرن إلا أربعة أعوام (أي بين سنة الوصول إليها والاستقرار فيها: ١٩٤٨، وسنة الرحيل إلى مثواه الأخير فيها: ١٩٩٤)، وهو الذي عدّها "المنعطف الأكبر في حياته بكل معانيها، الخاصة والعامّة".<sup>١</sup> وكى نلّم بهذه "الحياة - العلاقة - العطاء"، أجد أن علينا العودة إلى البداية، في عملية استعادة لسيرة ومسيرة تكشفتان عن الكثير.



جبرا وزوجته وابنه بريشته

"القنصلية المصرية" المجاورة له، وإقدام ابنه الأكبر، بعد ذلك، على بيع ما تبقى من الدار والأعمال الفنية.

قد تكون علاقة جبرا بالمدينة علاقة خاصة فهي ليست "نمط حياة" فقط، بل هي "نمط ثقافة" أيضاً، وهو كتب عنها (كما كتب عن بيت لحم، والقدس، وبغداد) بروح التآلف مع المكان. ويؤكد جبرا أن المدينة هي عالمه، بكلية هذا العالم، أي أنها الفضاء الإنساني والاجتماعي والثقافي الذي أدخله عالم التجربة التي نجدها، في فكره وفي رؤيته الفنية كما في حياة شخصياته الروائية، عالم تفاعل وتحول، لا بين الأفكار والاتجاهات وحدها، بل بين العالم واكتشافاته فيه أيضاً، حتى لنجد حياته في المدينة/مع المدينة "عالمأ روائياً" قائماً بذاته. فهو بتعدد وجوه إبداعه كان يتماهي مع "حياة



منزل جبرا مدمراً جزاء التفجير



إحدى لوحات جبرا التي مزقتها التفجير



بدر شاكر السياب

رسمين ونحّاتين لكل أسلوبه المعين، ولكنهم يتفوقون في استلهام الجو العراقي لتنمية هذا الأسلوب، فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكل جديد يحده إدراكهم وملاحظتهم لحياة هذا البلد الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة واندثرت ثم ازدهرت من جديد، مع التأكيد أنهم لا يغفلون عن ارتباطهم الفكري والأسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم، ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق أشكال تضيف على الفن العراقي طابعاً خاصاً وشخصية متميزة.<sup>٥</sup>

### من هنا بدأ التأسيس

لم يأخذ جبرا نفسه، ولا أخذ سواه، بعيداً عما لذاته من تكوين. فإذا كان قد حمل من القدس ما كان لها من أبعاد تاريخية فإنه سيرفع من شأن توجه فنان مثل جواد سليم نحو تراث حضارة وادي الرافدين. وإذا كان الإبداع والخلق هما

يوم جاء جبرا إلى بغداد في أواخر سنة ١٩٤٨ جاءها محملاً بهموم الواقع الذي خرج منه منكسراً، لكنه حمل معه حلمه الذي جعل منه أفقاً لتطلعاته المستقبلية.<sup>٦</sup> فالواقع الذي ودّعه في بيت لحم والقدس - مدينتاه التاريخيتان اللتان استلبتا منه، ووجد نفسه مدفوعاً بقوة المحتل خارجهما - ستحركان حلم الولادة من جديد عنده في مكان آخر، ولزمان آخر. لقد وجد في بغداد، منذ لحظة اللقاء الأولى، فضاء الإبداعي الذي راح يتحرك فيه بروحية المبدع الحامل هموم عصره، فإذا به يصير محرّكاً لفنون الكتابة والإبداع. وما شدّه إلى هذا هو أنه وجد العاملين في هذا الواقع يسعون لخلق زمان جديد لمدينتهم من خلال "الإبداع/الإضافة"، فأخذ "دوره الريادي" ليكون فيما سيكتب ممتد الجذور في تاريخية بعيدة تمثلها فلسطين: الأرض والزمان، وسيعمل على التواصل مع جذور حضارة أخرى هي الحضارة الرافدينية. وفي هذا "المكان الآخر" سيكتب تجربته الإبداعية التي تمثلت في الشعر، والقصة القصيرة، والنقد، والرسم، والرواية، كما في الترجمة التي ركّز فيها على ما يعزز مساره الإبداعي هذا. ولم يكن جبرا فيما كتب وسيكتب، يصدر عن "ذات" تعيش النفي، وتشعر بالغربة، وإنما كتب بما لـ "الذات من كينونة" وجدت، في الحاليتين، فضاءها المرجعي بتاريخيته التي تميزه،<sup>٣</sup> ومن هنا جاءت ترجمته الجزء الخاص بحضارة وادي الرافدين من موسوعة السير جيمس فريزر "الغصن الذهبي"، فكان "أدونيس، أو تموز" مورداً لتجربة في الشعر كان الشاعر بدر شاكر السياب (١٩٢٤ - ١٩٦٤) أول من نهض بها، متبنيّاً "الأسطورة التمزوية" بما فتحت له من آفاق شعرية. كما سيتأمل في التجربة ذاتها الفنان جواد سليم (١٩١٩ - ١٩٦١) الذي انتظم جبرا معه في تأسيس "جماعة بغداد للفن الحديث" (١٩٥١) التي أرادت تصوير واقع الناس بشكل جديد،<sup>٤</sup> وهي، كما جاء في بيان لها، "جماعة" تتألف "من

بالتراث الرافديني، ويأخذ الأسطورة التمزوية إلى بُعد آخر يجسده الخط واللون رسماً، والكتلة نحتاً. وإذا كان العراق قد نهضت فيه حركة فنية تمتعت بالدفع الذي كان جواد من أسبابه الأولى، فإن هذا الأخير لم يكن الوحيد "في إعطاء الرسم والنحت هذه القوة الدينامية، غير أنه يمثلها بنظرياته حول الدمج بين التراث والتجديد بين العراقي والعالمي"، فهو "الفنان الذي جمع بين الموهبة الفطرية والمعرفة الجادة، بين الحس التاريخي والنظرة المنفتحة، جامعاً في تأملاته وأعماله بين منحوتات سومر وأشور، ورسوم يحيى الواسطي والنحاسيات العباسية، وشتى نظريات الفن الحديث."<sup>7</sup> ويجد جبرا أن "قيمة أعمال جواد الفنية متعددة الأوجه: فهي، أولاً، قيمة مطلقة تشير إلى ذهن فذ وخيال فذ. وهي، ثانياً، قيمة تتصل بتراث الفن العربي القديم والفن العراقي الأقدم. وهي، ثالثاً، قيمة تتصل بالبحث النفسي الدائب في أمة تستفيق فجأة فتريد أن تحقق ذاتها، وتوطد قدمها في عالم اليوم."<sup>8</sup> فهو يؤمن بأن "للتراث قوة هائلة في حياتنا، ويجب أن تبقى له هذه القوة المغذية للنفس"، لكنه يشدد على أن نأخذ "من التراث ما هو حي"، ذلك بـ "أن في التراث قوة نستمدها، ولكن يجب أن نضيف إليها قوة جديدة بحيث تكون الحدثة انطلاقاً منهجياً لا فوراناً انكفائياً"، منبهاً إلى أن العودة إلى التراث لا تجده، "ولكن بالانطلاق منه، وبالإضافة إليه، نجد قوته."<sup>9</sup>

ومثلما اخترقت لغة السياب، المتفوقة شعرياً، الأسطورة الرافدينية بتكوينها الموضوعي العابر للزمانية، جاعلة من الرؤى المتحدرة من رموزها رؤية داخلية تجمع الذات إلى الوجود، فإن لغة جواد الفنية عبّرت عن صلابة التراث الرافديني، جاعلة من اللحظات الإبداعية فيه "لحظة أخرى" من صلب العالم الجديد الذي عمل على صوغ بُناه.

وسيؤدي جبرا دوره النقدي في هذا كله، بما مثله نقده من اتجاهات جديدة في الأدب والفن

الطرف الأول لهذه "الذات"، فإن التراث، ببعده هذا، هو الطرف الآخر، ولذلك وجد، وهو يكتب عنه/ وفي فنه، أن أسئلتها واحدة. وسيختط، من خلال العمل المتوافق مع جيله التجديدي في الشعر والرسم والنحت، تعبيرات نوعية، منها ما جاء في صور وتشكيلات إبداعية (القصيدة، والقصة، والرسم)، ومنها ما جاء في رؤية نقدية في هذه الفنون كلها، بها/ ومن خلالها تجلّى حضوره: لا حضور المنفي، أو الغريب، وإنما حضور من يحمل معنى، ويصنع هذا المعنى لوجود يتشكل بما له من دلالات تاريخية، مكانية وزمانية. فإذا كان قد كسر بقصيدته الشعرية عزلة الشعر في أنماط محددة، فإن شخوص قصصه وشخصيات رواياته ستتكلم بلغة الاحتجاج على الواقع - ترفض الرضوخ له - فضلاً عن التساؤلات التي تخص "عصر التحولات" (الذي يمكن وصفه بـ "العصر القيامي") الذي عاشه وصنعه مع أبناء جيله.

## التأسيس الأول

تزامن مجيء جبرا إلى بغداد مع إعلان بغداد حدثاتها، واضعة الأسس الفعلية لها في الشعر والرسم بصورة خاصة، وسيعمل مع شعرائها وفنانينها على بلورة مفهوم الحدثة وأبعاد التجديد، والذي سيتبلور في صيغتين: الكتابة والترجمة من جهة، والحوار اليومي المباشر الذي أوجد فضاءاته المكانية (وأهمها: كافييه سويس، والمقهى البرازيلية - وكلتاها في شارع الرشيد) من جهة أخرى. لقد كان جبرا واحداً من ثلاثة أرسوا دعائم حركة التجديد في الأدب والفن، فإلى جانبه كان الشاعر بدر شاكر السياب الذي سيكتب القصيدة التي تبنى فيها الأسطورة التمزوية متخذاً منها فضاء رمزياً لرؤياه، والتي وجد النقد فيها مساهمة "شديدة الأهمية لتطور أنماط التعبير الشعري"<sup>10</sup>، أما الدعامة الثالثة في حركة التجديد، فهو الفنان جواد سليم الذي سيربط العمل الفني الجديد

بالألوان على لوحته جزافاً، ولا يرسل الخطوط عليها أتى اتجاه، إنه يورد تفاصيله مرتبطة متماسكة، فتنمو القصيدة بين يديه نمواً من الداخل، ككل الأعضاء الحية، وإذا بها في النهاية وحدة كاملة، لها أول ووسط ونهاية، الأمر الذي يجعل قصيدته "كالمصور ذات الأعماق، فيها أضواء وظلال، فيها القريب والبعيد: وكلها تستهدف وحدة الموضوع وقوته وبروز جماله. ولذلك لن تستطيع أن ترفع بيتاً واحداً من مكانه في قصائده دون أن تترك فجوة ظاهرة في المعنى والتركييب."<sup>١٠</sup>

### حدائثة بغداد وتجديد رؤاها

لا أجد غضاضة في هذا العنوان، فلبغداد حدائتها، ولرؤاها منحاهم في التجديد. وكان لجبرا دوره في بلورة كلا المفهومين: الحدائثة، والتجديد. وبمجيئه إلى بغداد كانت المدينة بأدبائها وشعرائها وفنانيها، تستقبله عند باب الحدائثة الذي فتحت له، فدخل حياتها التجديدية بكل ما كان قد حمله معه، وهو العائد من بريطانيا بعد أن درس الأدب والنقد في أعرق جامعاتها (كمبردج)، حاملاً من نظم المعرفة النقدية والإبداعية ما يحمل على التفكير والعمل: التفكير في واقع جديد سيمثل فيما بعد، حقبة انفتاح على الثقافات الحديثة بما فيها من تطورات نقدية وإبداعية، موسعاً دائرة الفضاء المشترك بين الفنون البصرية (الرسم والنحت)، والبحث عن قاسم مشترك بين ماضي الحضارات (حضارة وادي الرافدين خاصة)، والفن المعاصر بمدارسه واتجاهاته، وتزامن هذا كله مع العمل على صوغ رؤية للحول الجديد واستيعاب الذات الإبداعية الخلاقة لمعطياته، ووضعها، نظماً ومنجزات، ضمن حركة إبداعية تقترن بالتجديد. وسيكون لممارسات جبرا النقدية، ولترجماته، دورها المهم في هذا الاتجاه/التوجه، إذ عمل، منذ البداية، على صوغ رؤية نقدية من صميم الفضاء الإبداعي بشقيّه: الفني التشكيلي

رَكزَ فيها على ما رأى فيه عملية تأسيس وحالة استمرار، وهو الذي وجد أن الفنانين العراقيين "حاولوا، منذ البداية، إيجاد رؤية فنية يتسنى لهم أن يسموها عراقية، أو عربية"، وأنهم شديدي "الاهتمام بقضايا إنسان القرن العشرين ومشكلاته، بقدر ما تهمهم علاقتهم بعصرهم..."<sup>١١</sup>

إلى جانب هذه الأسماء - المحور كان هناك أسماء مارست، هي الأخرى، دورها الفاعل في تكريس البنية التجديدية في واقع العصر. فإلى جانب جواد في الفن كان شاكر حسن آل سعيد (١٩٢٦ - ٢٠٠٤) الذي سيؤدي دوراً فكرياً واضحاً في الحياة التشكيلية، سواء بأرائه النقدية الناضجة، أو بأعماله التي انفردت بخصوصيتها الفنية، وجميل حمودي (١٩٢٤ - ٢٠٠٢) الذي مثلما كان له اتجاهه في الفن بتوظيف الحرف العربي تشكيمياً، كان له آراؤه النقدية التي ساهمت في بلورة الاتجاهات الجديدة في الفن العراقي.

وهذه الريادة الرؤوية سيتمثلها آخرون على المستوى المعماري فيما يتصل بإعادة تكوين المدينة (بغداد) على أساس قائم على تجديد الرؤوية إلى تراثها المعماري في ضوء فن العمارة الحديث.

أمّا في الشعر فإن عدة أسماء أدت دورها في عملية التجديد. فإلى جانب نازك الملائكة (١٩٢٣ - ٢٠٠٧) التي وضعت في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" (١٩٤٩)، ما عدّه بعض نقادها "البيان الأول للحدائثة العربية"، كان هناك أيضاً بلند الحيدري (١٩٢٦ - ١٩٩٨) الذي سيكتب جبرا مقدمة عمله الشعري الثاني "أغاني المدينة الميتة" (١٩٥٠)، وفيها أن شعره "هو شعر القراءة، شعر الصورة الدقيقة التفاصيل المستمرة النمو"، مؤكداً "أن هذا الضرب من الشعر هو شعر المستقبل"، إذ وجده "يطرق سبيلاً جديدة، ويكشف عن إمكانات في التعبير ما زالت مجهولة". ووجد جبرا أن من مميزات شعر الحيدري أنه فيه "كالفنان الحاذق، لا يُلقِي

والشعري. وخالصة هذه الرؤية سيعبر عنها كتابه "الرحلة الثامنة" (١٩٦٧). فإذا كان السندباد عُرف برحلاته السبع، فإن "رحلته الثامنة" التي دشنها شعرياً الشاعر خليل حاوي، ستتخذ في النقد المسار ذاته: المغامرة والاكتشاف فالكشف. فهو إذ يتخذ مثل هذا "الرمز" بما يحمله من براعة الرحلة، وروح المغامرة، إنما يجمع بين مسألتين: الأولى هي ما يمثله الإبداع المنظور فيه نقدياً من حقائق جديدة، والثانية طبيعة الاستجابة النقدية للإبداع، كأنه يُحمّله إشارة تأكيدية إلى ما يتضمنه الإبداع الجديد من قيم تتميز بالحيوية الخلاقة، والانفتاح على الجديد من خلال عملية اكتشاف وكشف، الأمر الذي جعل النقد يتبوأ عنده الموضوع الأكثر إبداعاً بما انطوى عليه من روح المغامرة. فالرحلة هنا لها بعدان: إبداعي ونقدي، وهما يصدران عن مبدع أصلاً (هو شخص الناقد). ولم يكتب جبرا في هذا الكتاب، كما لم يكتب في كتبه النقدية الأخرى، نقداً يستند إلى النظرية، أو قائماً على التنظير، وإنما تعامل مع الرؤيا الإبداعية التي تتوجه إلى الكشف عن الأبعاد الخلاقة في العمل الإبداعي. وهو، في هذا، يقدم نهجاً يهدف إلى بناء العقل الرائي عند المتلقي في الحالتين: قراءة النص، وقراءة العمل النقدي. ففي هذه القراءة التي يقدمها، وبقدر ما يمنحنا - كمتلقين - من متعة جمالية، فإنه يؤسس المعايير الإبداعية التي يجب أن تكون في العمل الفني، لنجد "نصه النقدي" يتوازى مع النص الإبداعي.

فكر التجديد هذا، ومهارة المجدد، سيكون لهما دورهما في بلورة المفاهيم، وفي صوغ التوجهات، سواء من خلال حوار الدائم والمستمر مع أعمدها في الفن والشعر بصورة خاصة، أو من خلال كتاباته وترجماته التي ستصّب في النهر نفسه. وكان يطمح في أن يجد بغداد، بروح التجديد فيها وبتلك الإضافة الحضارية التي تسعى لها، مدينة كوزموبوليتية، فعمل على أن يربط رؤى الآخرين التجديدية

بمثل هذا التصور، كما عمل على أن يجعل من نفسه والآخرين، قادة التحول في عصرهم نحو عصر ثقافي جديد.

راح جبرا يبحث عن أفق جديد للكتابة، كما للفن، يقوم على معرفة الذات، فوجدناه يختبر هذه الحضارة كياناً، كما يختبر الأسطورة رؤياً في كتاباته، وفي تأكيدات أصالتها في النقد الذي كتبه والذي شمل أعمال الآخرين. أمّا الأساس في هذا كله فهو الإبداع الذي اتجه إليه بكلية، فهو حتى في نقده كان مبدعاً، ذلك بأن ما يعنيه في النقد هو الكشف عن جوهر الإبداع وحقيقته في العمل الذي يتناوله. وإذا كان التجديد هو ما ينتج الجديد، وأن الجديد هو ما يبلور مفهوم التجديد، فإن لهذا التجديد قوانينه، بحسب رؤية جبرا إليه، لأنه يتصل بالرؤية التي يصدر عنها، والتي هي رؤية اكتشاف.

على مثل هذا قامت "حادثة بغداد"، ونعني بذلك الأسس التي قامت عليها حركة الإبداع المجدد التي تجسد في تلك الرؤية ذات العمق التاريخي إلى الفنون والآداب. فإذا كان الفنان جواد سليم في بغدادياته<sup>١٢</sup> قد عاد إلى الأصول التي تمثلت في عميد مدرستها الأولى الفنان يحيى الواسطي (المولود في بداية القرن الحادي عشر الميلادي، والذي يجد جبرا أن ميزته الكبرى "هي تركيبه الهندسي الذي يتراوح بين الصراحة في التناظر، وبين الإيحاء بالتناغم والإيقاع اللذين يتكشفاً عند التدقيق في أجزاء صورته"<sup>١٣</sup>)، فإن إنجازاته فيها ستغتنى بروؤية جديدة وبروح إبداعية مرتبطة بعصرها. فجواد الذي يرى أن "الفن العراقي كالشعب": كان دائماً مرتبطاً بالأرض التي تحملها، سيؤسس لهذه "البغداديات" من خلال العودة إلى الواسطي والموضوع العراقي الشعبي، وعوالم "ألف ليلة وليلة"، وقد منح الفن فيها روحاً جديدة.. هذه الروح التي بلغت ذروتها في عمله الخالد "نصب الحرية" الذي يمثل، في نظر جبرا، "مساهمة جادة في حضارة هذا العصر"<sup>١٤</sup>

وإذا كان جبرا وضع الأسس الأولى لذاكرته

الشاعرة نازك الملائكة، وبدرجة أقل في بدر شاكر السياب، والثاني، شعراء الرومانسية الإنجليز، مقروئين بلغتهم (من طرف السياب ونازك)، أو مترجمين إلى العربية (وكان لجبرا الذي بدأ، هو الآخر، شاعراً رومانسياً، دور كبير في ذلك، إذ عرّف بالرومانسية حركة واتجاهاً،<sup>١٥</sup> وترجم لشعرائها، ونشر ذلك في الصحف والمجلات في الخمسينيات).

صاغت الرومانسية نظرية في الفن مغايرة لما كان سائداً في حقل الشعر بصورة خاصة من "نزعات إحيائية". وإذا كانت بدايات الشعراء المجددين قد انطلقت من الرومانسية فإنه سرعان ما جرى تجاوزها، ونظر المجددون إلى إبداعهم الجديد من خلال التاريخ، مركزين رؤيتهم في ثلاثة أبعاد تتمثل في وعي الحاضر وفهمه بصفته ركيزة انطلاق، وإدراك الماضي بصفته تجربة إنسانية ذات بُعد تاريخي، ويمكن أن يشكل "رافداً"، أكثر من كونه "مرجعاً"، والنظر إلى المستقبل من موقف استشرافي لما يمكن أن يتأسس فيه - وهو ما جعل معطياتهم الفكرية والإبداعية معطيات غير مغتربة عن ذوات متفاعلة مع العصر وثقافته، أي أنهم أسسوا مسارهم التجديدي واختطّوه وفقاً لرؤية نقدية قائمة على عدم القبول بالأفكار المهيمنة بشكل مطلق، ولا الأخذ بالجاهز منها، وإنما باستنباط تكوينات العصر الجديد، فكراً وثقافة. وبما أن جبرا ليبرالي الفكر والتوجه، فإنه لم ينظر إلى التجديد على أنه "ثورة"، وإنما تعامل معه من منظور التطور كونه حركة، كما نظر إلى الإنسان من منظور تاريخي للتطور. فالمنظور الذي يأخذ به هذا الإنسان نفسه وواقعه هو ما يقود إلى التغيير والتقدم، وهذا ما جعل لخطاب جبرا النقدي منطقاً وسياقته، وسيكون العامل الفاعل في بلورة شخصيته النقدية. لذلك كان في معظم ما كتبه في النقد يختار النصوص والأعمال التي تتطابق ووعيه الإبداعي (مثلما كتب عن توفيق صايغ)، أو المتفقه موضوعاً وتفكيره (مثلما كتب عن الجواهري ونزار قباني - في

التاريخية في "بيت لحم"، مدينة الولادة والنشأة الأولى، ثم في "القدس" مدينة التكوين الثقافي، فإن جواد تلمس الطريق إلى حالة مماثلة من خلال بغداد، بما لها من حاضر مشتق من ماضيها، ومما يحيط بها، في إطار وادي الرافدين، من حضارات انبنت في الماضي وتركت للحاضر تراثها الثقافي والحضاري، الأمر الذي جعل للذاكرة عند الاثنين مسارات ستمتد بهما/ومعهما في كل ما كان لهما من "عمران إبداعي" في أعمال خالدة مثلت منجزاً حقيقياً في ثقافة العصر. وسيبحث جبرا عن نفسه في حضارة وادي الرافدين، من بابل وسومر صعوداً إلى آشور، فكان بفعله الإبداعي كما جواد في إبداعه الفني: كلاهما يعمل على إعادة تشكيل عصره على أسس تجمع بين التاريخ - بما له من أسس حضارية عظيمة المعطيات - وبين حاضر ينهض بروية جديدة تجعل لـ "الذات الحضارية" وجوداً متعالياً بمعطياته الإبداعية.

وحين انضم جبرا كعضو مؤسس في "جماعة بغداد للفن الحديث" (١٩٥١)، شارك، وإصرار من جواد، في معرضها الأول، بلوحات مرسومة بألوان زيتية على الخشب حملها معه إلى بغداد. غير أن دوره كناقد ومؤصل لتنظيرات "الجماعة" يبدو وكأنه وجد في هذا التوجه الفني رداً ذاتياً وتاريخياً على حالة الاقتلاع والنفي التي تعرض لها هو وشعبه الفلسطينيين، فهو لم يحوّل وجوده في "المنفى" إلى "احتجاج مجرد"، وإنما عمد إلى تأكيد حالة الانتماء والتمسك بالجذور، وهذا أمر شغل جبرا الناقد الذي كان واضح الأسئلة فيما يتعلق بالتجديد والجديد، ذلك بأنهما لا يتشكلان إلا بالإضافة.

أمّا في الشعر فكان هناك أصول أخرى تشكلت منها البدايات التجديدية التي ارتكزت إلى معطيات الحركة الرومانسية، وقد عززها مصدران: الأول، شعراء جماعة أبولو، وفي مقدمهم محمود طه (١٩٠٢ - ١٩٤٩) الذي سيكون تأثيره واضحاً، وبدرجة كبيرة، في

عليه الإبداع النقدي - أي كتابة نص نقدي قائم على التواصل الإبداعي، ومتوازٍ مع النص موضوع الدرس، وله في هذا الاتجاه/التوجه نهجه الخاص في عملية القراءة، والقائم على ما يمكن تسميته: تداخل الذاتين: ذات كاتب النص وذات قارئه.

وعلى الرغم من أن كلتي الذاتين فردية، فإنهما، في عملية القراءة هذه، تقتربان من بعضهما إلى حد التوحد في رؤية قائمة على مواجهة العالم (موضوع القراءة)، ليجري من خلال هذا بلورة مفهوم للنقد تتحدد عناصره المكونة في كونها داخلة في حوار من أجل بناء، أو تقديم، رؤية جديدة إلى العالم.

وهنا سيعمّق جبرا سؤال التجديد. فإذا كان هذا السؤال ارتكز على كسر الشكل العروضي للقصيدة، فإن جبرا سيقميه على مثل إبداعية جديدة، متحرراً من النظريات والمسارات التقليدية التي اتخذتها العملية النقدية العربية. ولعل هذا هو ما شكّل الأساس والمنطلق الفعلي لما كتب من نقد، إن في الشعر أو في الفن التشكيلي. فقد بنى ذاته الثقافية على تفكير جديد بإبداع جديد وصولاً إلى بناء فكر نقدي جديد، فالنقد عنده عملية يتعين فيها على الناقد الذي يتصدى لنقد عمل أن يدرك أن "للعمل قيمته الداخلية المطلقة."<sup>١٣</sup>

قام وعي جبرا النقدي على أسس جدلية، وهو الذي وجد في كل من جواد والسياب فناً وشاعراً مبدعين حولاً طاقتهما النقدية إلى إبداع ساعداً به/ومن خلاله على بناء رؤية عربية إلى كل من التجديد والحداثة.

### جبرا والنقد التشكيلي

كشف جبرا في الفن التشكيلي، وفي تجربة "جماعة بغداد للفن الحديث" (التي كان من أعضائها المؤسسين منذ انبثاقها في سنة ١٩٥١)، عملاً للتجديد في الفن من فضاء حقيقي، ذلك بأن هذا الفن، ومنذ أوائل خمسينيات القرن

الشعر، وعن جواد سليم في الفن)، أو التي فيها اختلاف وتقاطع مع رؤيته وتفكيره (على ما كتب عن نازك الملائكة وأدونيس).

وإذا كان قد كتب النقد في الشعر والقصة والرواية والفن التشكيلي، فإن رؤيته النقدية تتكشف، وعلى نحو خاص، عمقاً وطبيعة توجّه، في نقده التشكيلي أكثر منها في أي فن آخر. فهو في نقده هذا يؤسس أكثر ممّا يتابع، وتأسيسه هذا يأتي وفقاً لما تركز في وعيه الإبداعي من إدراك للحظة التاريخية التي يمثلها هذا الفن، وفي تجارب فنانيه العراقيين بصورة خاصة. غير أنه في هذا كله، كان ينتج وعياً نقدياً مطابقاً لرؤيته الإبداعية - أي أن السياق المرجعي لهذا الوعي النقدي هو إبداعه نفسه. غير أن تلك البدايات التي أخذت منحى تأسيسياً سرعان ما تطورت من خلال التعرف إلى المدارس الشعرية الغربية الحديثة، وسيكون ل.ت.س. إليوت، الشاعر والنظرية الشعرية والنقدية في الشعر، الأثر الأكبر في جيل المجددين من الشعراء، وفي طليعتهم بدر شاكر السياب الذي ربطته بجبرا صلة عميقة. كما سيكون لشخصية أخرى، تزامن وصولها إلى بغداد مع هذا التاريخ، أثرها في هذه الحركة، هو الكاتب البريطاني دزموند ستيوارت (١٩٢٤ - ١٩٨١) الذي سيكون الشاعر بلند الحيدري هو الأقرب إليه، والأوثق صلة به.

### جبرا ومنحاه التجديدي

هذا الواقع، وطبيعة الحركة الإبداعية والنقدية، فتحا الطريق أمام الرؤيا الجديدة، ولم يكن المستقبل الذي تمثلته هذه الرؤيا شيئاً متخيلاً، وإنما كان واقعاً متجسداً.

وإذا كان جبرا قد حدد منهجه النقدي بما تعارف عليه مدرسة النقد الجديد<sup>١٦</sup> من مفاهيم فتحت للرؤية النقدية والإبداعية آفاق التطور على نحو مغاير للسائد، فإنه سينهج، في هذا، نهجه الشخصي القائم على ما يمكن أن نطلق

### جبرا ونقد الشعر

سواء نظرنا إلى عودة جواد سليم إلى الموروث الرافديني، أو عودة السياب إلى الموروث ذاته في بعده الأسطوري، فإننا سنجد أن الغاية والهدف لم يكونا إعادة إنتاج فكر أسطوري يرتبط بشكل وثيق بأصوله الميثولوجية، وإنما هناك بحث من جانب الفنان والشاعر، وكل بطريقته وب"وسيلته الإبداعية"، عن الفعل التاريخي أثراً وتأثيراً. وسيكون جبرا في نقده لكل من الفن التشكيلي والشعر في المستوى ذاته من الفكر والرؤية والتفكير. فجواد الذي رأى في التراث الرافديني منهلاً أسطورياً عميق الدلالة، يلتقي والسياب الذي وجد في الأسطورة بأصولها الرافدينية جلاءً جديداً للروابط الشعرية بين الإنسان والعالم. وفي هذا المستوى نجد جبرا يبلور علاقة الشاعر بالأسطورة، ورؤيته إليها، من خلال ثلاثة محاور رئيسية:

- المحور الأول هو ما يمكن حصره في بُعد البناء الواقعي للأسطورة، أي تجذير العلاقة بين الواقع في معطياته، وبين الأسطورة وما هو أسطوري في مستويات التخيل؛  
- المحور الثاني في الوشائج التي تربط الأسطورة، كبناء متخيل، بمنهج رؤية الشاعر إلى العالم؛

- المحور الثالث خلاصته: بما أن الأسطورة تمثل حياة ممكنة الحدوث فإن لقاءها بالتفكير الإنساني أمر حتمي، الأمر الذي يجعل منها (فيما تنطوي عليه من رؤيا التغيير) فكراً انقلابياً ذا أساس منهجي.

فإذا كان هذا هو التأسيس للرؤية الإبداعية، فإن التأسيس النقدي الذي اضطلع به جبرا كان تأسيساً قائماً على ترابط وثيق بين النظرية وهذا الشرط الحضاري للفن.

ليست المسألة هنا، عند جواد والسياب أو عند جبرا، مسألة ربط الفن بتاريخه، وإنما هي في إيجاد رؤية مفتوحة على ما هو زمني اقترن

الماضي، حقق "لنفسه منزلة بارزة في مضمار لا يسهل البروز فيه".<sup>١٨</sup> لقد بلور جبرا فلسفة الوعي الفني القائمة عند "الجماعة" على كون حضارة بلد (كالعراق) بتاريخها الإبداعي إنما تمثل حلقات تكوينية متصل بعضها ببعض. فحضارة العراق القديم، والرؤية القائمة في الحاضر، تمتلكان/تلتقيان عند أفق واحد شكّل الأساس الفعلي لبناء فلسفة الوعي الفني الجديد. وإذا كان فنانون "الجماعة" قد اعتمدوا الفكرة - اللون - التفاعل أساساً مقوماً للوحة، فإن النقد، كنقد جبرا الفني، سيعتمد الفكرة - تحقيقاتها - التفاعل مع العمل المنجز في هذا الإطار. فإذا ما اعتمدنا هنا مصطلحات أخرى، فإنه يمكن القول إن عملاً لفنان مثل جواد سليم، قائماً على ثنائية الكشف والاكتشاف (الكشف عمّا في فنون حضارة وادي الرافدين من قيم فنية وأبعاد جمالية، واكتشاف "معنى اللون" من خلال حوار مع الفنانين البولونيين الذين جاؤوا إلى بغداد في أعقاب الحرب العالمية الثانية)،<sup>١٩</sup> يدل على أن عمل جبرا النقدي، في تكريس هذا الاتجاه/التوجه في الفن، اعتمد بلورة مفاهيم الصلة والاتصال. ومؤدى حقيقة التفاعل - هذه الحقيقة التي سنتبلور في صيغة اتجاه فني له مقومات الموضوعية، إلى جانب المقومات الفنية، خالقاً، بنقده هذا، التطابق بين الموضوع - هو الممارسة الفنية والفكر الذي عليه تأسس. ولعل مفهوم الرؤية الفنية الذي بلوره جبرا في كتاباته النقدية، قد ساهم مساهمة كبيرة في بلورة معنى الفن لدى الفنان العراقي ومشاهده.

وإذا ما تعمقنا تأملاً في فن جواد، وأممعنا الفكر في نقد جبرا لأعمال هذا الفنان الذي مثل انعطافة مهمة في تاريخ الفن الحديث، فإننا سنجدهما وقد اعتمدا لغة تؤسس للاتصال/التواصل بين الفن إبداعاً، والفكر النقدي رؤية إبداعية.

فنية، ومفاهيم نقدية جديدة. ولم يكن جبرا الناقد يرمي فيما كتب إلى إقامة منهج نقدي بقدر ما كان يرمي إلى أن يفتح، بقراءته، آفاقاً جديدة للشعر والفن.

صحيح أنه كان هناك نظريات شبه سائدة في عصرهم، أو صدرت عنها "معارف" نُظر إلى بعض منها بعين الرضا من جانبهم، إلا إن أعمالهم لم تستند إليها في تحقيق "شروعيتها الإبداعية"، وإنما استندت إلى ما يحملون من رؤية جديدة شكلت ركيزة إبداعاتهم. كما أنهم أحاطوا بما ساد العصر من فكر نقدي إحاطة معرفية قائمة على إبداع السنن، لا على "الاستعادة" و"التقليد"، ولذلك لم تكن الأنساق الإبداعية والنقدية واحدة - كما هي الحال بالنسبة إلى كل من الواقعية والرومانسية فيما استندتا إليه من "يقينيات فكرية" أو "تماثل رؤوي" جعلت من كل منهما "حمالة قيم" محدودة الأبعاد، وبنزعات يقينية، أو أقرب إلى ذلك.

### جبرا والفكر النقدي التجديدي

عندما نركز لدى جبرا على الفكر التجديدي في إطاره النقدي، فذلك لأنه كان بعيد الأثر والتأثير في ثقافة عصره، وفي بناء الرؤية الجديدة، فهو كتب النقد دفاعاً عن طريقته في الكتابة إبداعاً. وعلى هذا يمكن تأكيد العلاقة بين جبرا المبدع (شعراً، ورواية، ورسماً)، وجبرا الناقد الذي ركز جهده النقدي في هذه الحقول الإبداعية.

وإذا كانت كتاباته النقدية في الفن التشكيلي، رسماً ونحتاً، قد ركزت على ما يؤسسه هذا الفن، فإن كتاباته في الشعر ستركز على التجربة لدى الشاعر الحديث، وسيشغله توظيف الأسطورة من طرف هذا الشاعر في قصيدته بصفتها (أي الأسطورة) صورة تكوينية غنية بالمعاني والدلالات الرمزية التي تستجيب لرؤيا الشاعر.

حضوره بالمكان، وقد وجد فيه المبدع (جواد، والسياب هنا) رؤية متجددة نظر إليها الناقد (جبرا) كونها سيرورة متحولة، فضلاً عن أنها أضحت، هي الأخرى، قوة منتجة لقيم نقدية جديدة. فعالم الشاعر الجديد، كما يراه ويريده، عالم له "تاريخيته الخاصة" التي تصنعها تجربة تمتد في عالم مغاير جذرياً، ومغامر بصورة شاملة. ومن هنا فإن الكلام على الجديد لا يكتمل مفهوماً عنده إلا من خلال الكلام على نص/ عمل جديد - بمفهوم التغيير والتحول، الأمر الذي جعل من كتاباته النقدية في هذا الجديد/ وعنه كتابات متحررة من أي "مرجعية نظرية مباشرة" التي كثيراً ما نجدها عند سواه، وتتعالى على النص المقروء. فهي قراءة تستوعب "الرؤية النظرية" لتوظيفها إبداعياً، وهو ما جعل من قراءته هذه "قراءات إبداعية"، لأنها بقدر ما تبحث عن الإنسان في العالم، تُبدع هذا العالم ضمن ما يكشف عنه النص المقروء من ينابيع المعنى.

وفي ضوء هذا يمكن القول إن هؤلاء الثلاثة هم أبرز وأهم من قاد التحولات التجديدية في الشعر والفن التشكيلي والنقد في خمسينيات القرن العشرين، وهي تحولات ستعكس إيجابياً على الحقبة التالية التي سيواصل جبرا فيها دوره النقدي، في الشعر والفن.

لقد أثار كل من هؤلاء الثلاثة (الفنان، والشاعر، والناقد) أسئلة جديدة وجذرية عن واقع العملية الإبداعية، وهي أسئلة أبرزت، أو برزت من خلالها، خصائص التجديد لدى كل منهم في مرحلة شكلت منعطفاً تاريخياً في حياة الآداب والفنون. والمهم في الأمر هنا، هو أن "النموذج" الذي نبعث منه حركة الإبداع في عصرهم هو ما أسسوا له، بكل ما انطوى عليه/ أو انطلق منه من "فرضيات تجديدية" قامت، بداية، على الملاحظة والتجريب. ولعل المهم في كل ما قدّمه الأطراف الثلاثة هو خلوه من أي حمولات أيديولوجية، كما أنه لم يرقم على أسس قبليّة، فالثلاثة مثلوا صيغاً من الوعي الإبداعي الذي سيُرسى قيماً

فإنه جعل من الذاكرة منبعاً تكوينياً لهذا العمل، وهي ذاكرة تمتلئ بحيوات ووقائع، فضلاً عن تذوق الحياة الأولى في طراوتها. وكان الإطار الحكائي الذي اعتمده الكتاب أقرب إلى "الصيغة السيرية"، ترفدها رؤية روائية، يصوغها الواقع وليس التخيل.

وقبل هذا ستكون روايته "صيادون في شارع ضيق" (١٩٦٠) رواية مكان بامتياز، يتشكل عبرها زمان الشخصية الأساسية فيها. والمكان، هنا، هو المدينة (بغداد) في العلاقات الإنسانية التي تنمو وتتطور، الأمر الذي يجعل الكلام ممكناً، ومن أكثر من زاوية، عن دور المكان في تشكيل "زمان" الإنسان (البطل في الرواية):  
- فالمكان هنا، في بُعد الواقع، يشكّل / ويتشكل من مظهرات الواقع بمختلف انعكاساتها.

- وهو، من حيث الدلالة، يمثل قيمة رمزية، بينما يشكّل من حيث الوجود بنية دلالية.  
- أما من جانب علاقة "الذات" - به/ومن خلاله، فيكشف عن علائق ذات أبعاد، فاعلة ومتفاعلة، في وجود الشخصيات.  
- وفي ضوء هذا، أو انطلاقاً منه وتأسيساً عليه، يمكن تعيين تشكيلات المكان مثلما انعكست في الرواية. كما أن تبين الصلات التي تربط شخصياتها به، و"انتظامات" حركته في فضاءه، والصلات المنعقدة في هذا الفضاء (فضاء المدينة)، أمور ربما تدفع الناقد إلى تحليل تشكيلات المكان من خلال "شخصياته"، وهو، هنا، العنصر الأهم في البناء الروائي للعمل، بكل ما يجعل له الكاتب من دلالات رمزية.

- وإذا كان بين نقاد الرواية من ذهب إلى أن العمل الروائي المحققي بالتشخيص - رواية جبرا من هذا الطراز - لا يكون المكان فيه مجانياً، فذلك لأن الروائي، كما في "صيادون في شارع ضيق"، لا يصور "المكان الروائي" لذاته، وإنما يقدمه بما "يرويه" عنه/وفيه. وبهذا، فإنه غالباً ما "يُهيئ" المكان لما سيحدث فيه،

## المكان وحركية الزمان

عاش جبرا حياته (٧٤ عاماً) بذاكرة ارتبط الزمان فيها بغير مكان، لكن الأمكنة الأساسية، والفاعلة تأثيراً في حياته، كانت: بيت لحم والقدس وبغداد. وفي بغداد وجد كل شيء فيها يتحرك بالمعاني. ولعل ما شدّه إليها، فافتتح مشروعه التجديدي فيها، هو أنه وجد التجديد متعدد الحضور وجوهاً إبداعية (شعراً، وقصة، وفناً تشكلياً، وهندسة معمارية تؤطر هذا كله في فضاء المدينة).

سينظر إلى بغداد بذاكرة قريبة، وهو الذي وجدها/ وجد نفسه فيها يوم جاءها واستقر، "الأرض الرائعة الخصبة التي ستلقى هذا العشق مني للتغيير والتجديد تلقياً سيزداد ويتسع بحيث يصبح، في النهاية، حافظ أصحاب الرؤى التي، بمجموعها، ستكون قوى التغيير لا في التعبير فقط، وإنما في المنحى الحضاري الذي كان لا بدّ منه من بعد نكبتنا في فلسطين." وفي هذا السياق يذكر من التقاهم من شعراء وقصاصين ورسميين ومعماريين فوجد اللقاء "من ذلك الضرب من اللقاءات المصيرية، لا في حياتنا كأفراد فقط، وإنما في تاريخ فكره بأكمله." ٢٠  
وبينما ستظل القدس تلك "الرؤيا المعلقة" التي توقظ، بأجراسها، حسّه التاريخي، فإنه لا ينظر إليها كونها "مجرد مكان"، بل إنها "زمان أيضاً"، وقد "كانت دوماً مدينة اللحم والتوق وتطلع النفس البشرية إلى الله." وفي هذا يؤكد وجوب رؤيتها "في منظورها التاريخي"، إذ إنها "تجسيد قائم لتجربة الإنسان الهائلة، تاريخ حضارته منذ أن بدأ التاريخ يتضح على يديه، بإنجازاته وفواجهه." فهي "القدس، كأكثر العواصم العربية منذ القرن السابع الميلادي، لا سيما بغداد ودمشق، مدينة تتخالط فيها الثقافات تخالطاً عجيماً فتغني بتياراتها السيل الحضاري العربي الكبير." ٢١

أما بيت لحم التي عاد إليها من خلال "البئر الأولى"، وكانت عودة إلى عالم الطفولة والصبأ،

المدينة (من دون تعيين) قد أضحت مغلقة بوجه حرية الإنسان (كما تمثلها في روايته "الغرف الأخرى"، ١٩٨٤)، فإنه لم يفقد الثقة بثوابت الإبداع فيها، ولا نأى باهتماماته عن محيطها الإبداعي، وإنما سنجده يتواصل مع الأنساق الجديدة في الأدب والفن.

وسيظل على تواصل مع النسق الثقافي لبغداد ووجوه الإبداع فيها، وخصوصاً في المجال التشكيلي الذي تابع، حتى النهاية، معطيات التجارب الجديدة فيه، فوجدها تحقق تحوُّلاً واضحاً في الفن بما يكتسب بها/ومن خلالها، معاني التجديد وأساليب الإضافة. وفي كتابه "شارع الأميرات" (الذي كان لي شرف اختيار العنوان، كما شرف التحفيز على كتابة بعض فصوله إلى مجلة "التضامن" بالاتفاق مع رئيس التحرير الزميل فؤاد مطر) الذي يرمز إلى المكان، سواء فيما له من ذاكرة حية، أو في تجلياته، فإنه يحدثنا عن ذلك التوافق المذهل مع بغداد منذ لحظة اللقاء الأولى، لأنه وجد رؤيته الإبداعية التي يعمل على أن يبلغها، تترك فضاءها وأرضها.

### المبدع وعصره

حين نعاود النظر في المرحلة التي ظهر فيها جبرا كاتباً وفناناً مبدعاً وناقداً متميزاً بلغته وأساليب قراءاته النقدية، يمكن القول: إنه جاء في عصره، فقد حمل من الأفكار والرؤى الخلاقة في الأدب والفن ما أتاح له أن يؤدي دوراً مهماً وبارزاً في مجالين من مجالات الإبداع هما: الشعر والفن التشكيلي.

وما يُحسب لجبرا من سياق حياته التي عاشها في بغداد (١٩٤٨ - ١٩٩٤)، يتمثل في قضايا جوهرية يمكن تلخيصها من خلال ما أخذ به نفسه وعمله الأدبي، من توجهات تتجسد في:

- تأصيل مفهوم التجديد في كل من الأدب والفن، محولاً النقد إلى محرك للإبداع.

وعلى هذا فإن هناك أكثر من "معنى" يتشكل/ يتولد عن العلاقة بين "الشخصية" و"المكان" في العمل الروائي، بل نجد من يذهب إلى أن المكان والشخصية يستمد كل منهما معناه من الآخر؛ فالمكان بقدر ما "يخلق" من وجود للشخصية، ويشكلها وجوداً وحركة، يكون فضاء لها.

سيجعل جبرا لكل من الزمان والمكان أبعادهما، فإذا كان الزمان هو ما بعد النكبة الفلسطينية (١٩٤٨)، زمان الخروج من القدس، فإنه، من جانب آخر، انتصار الذات المبدعة على زمان إنساني منكسر. وإذا كان هذا الزمان قد انكسر أمامه من إحدى نواحيه، فإن نواحي أخرى منه ستحقق الانتصار للذات الإبداعية الجديدة جاعلة منها ذاتاً مفتوحة على العالم، وقائمة فيه، وما على المبدع إلا أن يدخلها بأعماله الخلاقية، معيذاً للذات توازنها مع العالم. أمّا المكان، فإن بغداد ستتأثر بالجانب الأكبر منه، إذ مثلما كانت هذه المدينة منطلق جبرا إلى الحياة الثقافية والإبداع الأدبي، وفضاء تواصل بين أفكاره التجديدية ورؤاه والواقع الأدبي فيها، فإنها باتت مسرحاً لأحداث روايته "صيادون في شارع ضيق"، وستساعده أجواؤها الثقافية، وحيات الإبداع المتفجر فيها في العثور على أرضية فعلية لرؤاه الإبداعية منها والنقدية التي فتحت باباً واسعاً للحداثة والتجديد، في العراق خاصة.

لقد رأى أن "البعد الحضاري الجديد" لبغداد قائم على منجزين: الفن التشكيلي، والعمارة الحديثة، في كل ما استلهمه من عناصر التراث والحداثة في آن معاً، ولذلك ليس مستغرباً أن يربط العنصر المعماري الجديد بالنسق الثقافي للمدينة. ومثلما وجد الفن التشكيلي يشع على يد فنان مثل جواد سليم، والشعر الجديد يحقق حدائته الإبداعية من خلال السياب، وجد فن العمارة يأخذ، هو الآخر، بُعد تثبيت جمالي - تاريخي لبغداد المدينة العريقة، مقترناً بروحية جمعت بين التراث والمعاصرة على نحو فريد. وعلى الرغم من أنه، وفي فترة لاحقة، سيجد

مسعود" (١٩٧٨)، ففي هذه الرواية، كما في "البئر الأولى" (١٩٨٨) بعدها، يمكن أن نتلمس عمق جذور الانتماء الفلسطيني لديه. وستكون شخصياته شخصيات متمسكة بتاريخها، زماناً ومكاناً، مع إيمانها بقدرتها على امتلاك وجودها في حياة تصنعها بنفسها أكثر من كونها مصنوعة لها. وفي هذا تطور كبير في "معانيه الفلسطينية" التي اتصل بها ذاتاً وتاريخاً، كأن "الحتمية" التي شدد عليها بعض نقاد الأدب: من أن دلالة اللحظة من الزمن موصولة بدلالة القوة الدافعة في التاريخ، والتي تصبح هنا، قوة ذاتية (أو لنقل "قوة ذات" تتحسس مصيرها التاريخي)، إنما تتحقق عنده في هذا العمل الروائي، وبقوة هي قوة الذات التي تصدر عملاً لها من تاريخ وجذور انتماء. وهذه الهوية لم تكن يوماً "هوية منفى" أو "هوية اغتراب"، وإنما "هوية ذات" مكتنزة بروح الانتماء إلى المكان.

- وسينسج للفن التشكيلي العراقي، في كتاباته عن فنانيه وتجاربهم، معانيه الكبرى، كاشفاً عن خصائص التميز في هذه التجارب التي كان جواد سليم يشدد على استقلال الشخصية الفنية فيها وتفرداً بمنجزها الفني. ولا ينفصل الوجه الجمالي للعمل الفني عنده، في رؤيته النقدية، عن الوجه التاريخي - الحضاري.

ولم يكن جبرا المتحمس لإبداع جيله من الفنانين التشكيليين ليقف موقفاً بعيداً عن روح الإبداع وحقيقته وهو يكتب في المنجز الفني لجيل الستينيات، وإن اتخذ طريقاً أخرى في البحث "عن إمكانات تعبيرية تتعدى صراحة التركيب". فهو على الرغم من اعترافه بأنه "جزء من فوضى الحياة، ولكنه يستخلص نظاماً من هذه الفوضى باستحداث النسب مرة أخرى، مهما صعب تحديدها".<sup>٢٢</sup>

- وستكون القراءة التي اتخذها "منهجاً" فيما كتب من نقد هي ما يحده به/ومن خلاله قيمة العمل وأهميته. فإذا ما وجدناه في بعض

- إلى جانب خصوصية الزمان الذي هو زمان تجديد وإبداع، منح جبرا المكان خصوصيته في معطيات الفن التشكيلي العراقي خاصة، جاعلاً من بغداد (التي هي من صلب عنوان الجماعة الفنية التي كان من مؤسسيها) الخصوصية الأبرز في بلورة الصورة موضوعاً. - ثم يأتي عمله على تعميق مستويات التأسيس الثقافي (ولا أقول: النظري) للتجديد والجديد من خلال الترجمة الإبداعية التي قام بها لكثير من الأعمال الكبيرة ("الصخب والعنف" لفوكنر، و"المآسي الكبرى" لشكسبير)، فضلاً عما يمكن أن يُعد تأسيسات نظرية لنقد يحمل روح الإبداع أو يعززها. ويمكن أن نلاحظ هنا أن الأعمال التي ترجمها، والتي جاء معظمها باختياره الشخصي، كانت متوافقة مع ما اتخذ من اتجاه/توجه في العملية الإبداعية، ولذلك يمكن أن نعدّ هذه الترجمات دعماً لرؤيته الإبداعية والنقدية. وفضلاً عن هذا، فقد فتحت ترجماته، إلى جانب كتاباته النقدية، آفاق الرؤيا الجديدة أمام الفنانين والأدباء المجددين الذين سيشكلون حضوراً واضحاً في الأدب والفن وثقافتها.

- كان همّه الثقافي والإبداعي هو أن ينهض حاضره العربي، وليس شخصه وحده، بثقافة عربية جديدة تتوازي مع الثقافة الإنسانية فيما اتخذت (ويجب أن تتخذ ثقافتنا) من أهداف تجديدية، فراح يؤسس لمثل هذا الحضور من خلال خلق اللحظة الأدبية والإبداعية القادرة على استيعاب مثل هذا البُعد الزماني بخصوصيته المكانية التي نجده يشدد عليها. - وإذا كان وعيه وتمسكه بهويته الفلسطينية ثابتي الجذور في فكره وتوجهات تفكيره، فإن هذا الوعي سيتكثف ويتصاعد في أعقاب حرب حزيران/يونيو ١٩٦٧ ليكون في عمق اللحظة الزمنية للعصر الذي حدثت فيه، وستنم كتاباته عن وعي ذاتي كثيف جداً بأبعاد التحديات التي أوجدتها هذه الحرب. وقد تمثلت هذه الثقافة، بعمق تكوينها عنده، في روايته "البحث عن وليد

دون سواه، بل إننا نجد دائماً الإحالة إلى ما يجد فيه روحاً جديدة تتصاعد بقدراتها الرؤوية وبالتجربة، الأمر الذي يمكن أن يُعدّ تبنياً منه لتصورات مثالية لعلها بعض من تأثيرات رومانسية أسست طريق البداية.

### وبعد...

هل نحن اليوم في حاجة إلى تجديد النظر في أفكار جبرا هذه؟  
نعم، فالنظريات النقدية الجديدة التي لم يستوعب حاملوها والمبشرون بها مضامينها الحقيقية، أربكت الواقع الثقافي، وبددت الرؤيا الإبداعية فيه. فالفن - كما يرى علم الجمال الحديث - هو كالعلم، نسق رمزي، وصيغة عن العالم، وطريقة في صنعه، وليس في تبيده. ■

قراءته هذه يسبق تطلعات الفنان، فذلك لأن قراءته هذه مرتبطة بـ "أفق انتظار" أكثر من كونها نظرة في "واقع متعين" في نهايات محددة.

- أمّا في الشعر، فإن التواصل الذي عقده بين الرؤيا الشعرية للشاعر الجديد والأسطورة هو ما سيثقله أكثر من سواه، وسيجد أن تجربة الشاعر الحديث تصدر عن رؤيا كونية عمادها إعادة صوغ علاقة الإنسان بالوجود.

- كانت قوة رسالة جبرا الثقافية تتمثل في تشديده الأساسية على كون الفن هو العنوان الحضاري للأمة، وعلى قدرات الابتكار اللازمة لهذا الفن لتحقيق الإضافة وفعالية الاستمرار مع المتلقي. فهو في كل ما كتب، إبداعاً وقراءة في الإبداع، قدّم دفاعاً جريئاً عن التجديد، وتثبيتاً لأسس الجديد، وفي هذا لم يكن منغلقاً على نمط

### المصادر

- ١ جبرا إبراهيم جبرا، "شارع الأميرات: فصول من سيرة ذاتية" (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣)، ص ٦٥.
- ٢ يقول جبرا متحدثاً عن هذه الحقبة من حياته وتجربته الإبداعية: "عندما وصلت إلى بغداد في أواخر ١٩٤٨، لم أكن أتوقع أنني سأجد فيها فجأة الأرض الرائعة الخصبة التي ستلقى هذا العشق مني للتغيير والتجديد تلقياً سيزداد ويتسع بحيث يصبح، في النهاية، حافز أصحاب الرؤى التي بمجموعها ستكون قوى التغيير لا في التعبير فقط، وإنما في المنحى الحضاري الذي كان لا بد لنا منه بعد نكبتنا في فلسطين"، فعد لقاءه مع العديد من المبدعين فيها، وهو ينظر إليه تاريخياً، "من ذلك الضرب من اللقاءات المصرية، ليس في حياتنا كأفراد فقط، وإنما في تاريخ فكره بأكمله". انظر: جبرا إبراهيم جبرا، "ينابيع الرؤيا: دراسات نقدية" (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩)، ص ١٠٨ - ١٠٩.
- ٣ إن جبرا الذي جمع هذا التعدد الإبداعي الذي دعاه "الجوهر الواحد" المتكرر في هذه الأنواع برؤاها المتنوعة، قال رداً على سؤال توجهت به إليه، إن رؤاه تتوزع بأشكال عديدة، فـ "هناك تمجيد الحياة، وهناك الحسّ بها كفاجعة: هناك الجذر الفلسطيني، وهناك المنفى الضارب في دروب الدنيا عودة إلى جذوره: هناك المدينة العربية الأشبه بقريّة كبيرة، والناضجة فجأة نضج حضارات الدهور، وهناك النفاذ إلى حجراتها والتغلغل في دهاليزها وهي تتغير وتتضخم: هناك الطفولة والبراءة والوهج، وهناك التجربة والخيبة وغلاظة القلب؛ هناك الكشف والإثارة: هناك الممكن الرائع والمستحيل الأروع؛ هناك الموت والانذار، وهناك اختراق الموت إلى ميلاد جديد وانبعث جديد. وعبر ذلك كله هناك الحب والخلق، والتعمق في سرّ الهوية: هناك الزمن كهفاً، والزمن قبة، والزمن فضاء ملتهباً. وهناك أيضاً

رحاب الكلمة التي يوسّعها العقل ويترامي بها الخيال، والبحث بها عن ذروات النشوة الإنسانية" (ينابيع الرؤيا...، مصدر سبق ذكره، ص ٨). وفي هذا السياق يأتي كلامه على "الاغتراب والنفي" فيقول: "ربما أنا كفلسطيني عرفت من الاغتراب والنفي ما جعلت أرى فيه الكثير من محنة الإنسان. ولكن عبر الاغتراب والنفي هناك شيء أهم وأخطر: تحقيق الذات، إقامتها كبنيان، كصخرة، تهدد من حولها وخلالها الأمواج والرياح، وتبقى هي صامدة، رغم ما تصاب به من تجريح هنا، وتآكل هناك" (المصدر نفسه، ص ٩٦).

- ٤ جبرا إبراهيم جبرا، "الفن المعاصر في العراق" (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، د. ت.)، ص ٥.
- ٥ شاكر حسن آل سعيد، "البيانات الفنية في العراق" (بغداد: وزارة الإعلام، ١٩٧٣)، ص ٢٩.
- ٦ كمال خير بك، "حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي - الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية" (بيروت: المشرق للطباعة والنشر، ١٩٨٢)، ص ٥٤.
- ٧ جبرا، "الفن المعاصر في العراق"، مصدر سبق ذكره، ص ٣.
- ٨ جبرا إبراهيم جبرا، "الرحلة الثامنة" (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩)، ص ١٨٨.
- ٩ جبرا، "ينابيع الرؤيا...، مصدر سبق ذكره، (من حوار مع الياس خوري)، ص ١٤١.
- ١٠ جبرا إبراهيم جبرا، "جذور الفن العراقي" (بغداد: الدار العربية، ١٩٨٦)، ص ١٢ - ١٣.
- ١١ بلند الحيدري، "أغاني المدينة الميتة" (بغداد: مطبعة الرابطة، د. ت.) [لكن جميع الإشارات، بما فيها إشارات الشاعر نفسه، تشير إلى أن تاريخ النشر هو سنة ١٩٥٠].
- ١٢ مثّلت البغداديات في الفن التشكيلي العراقي اتجاهاً تفرّد بالتركيز على معالم الحياة في المدينة (بغداد)، وما صنعت تلك الحياة من أجواء أقرب إلى الروح الأسطورية في "الف ليلة وليلة".
- ١٣ جبرا، "ينابيع الرؤيا...، مصدر سبق ذكره، ص ١٧٤.
- ١٤ جبرا، "جذور الفن العراقي"، مصدر سبق ذكره، ص ٧.
- ١٥ كتب جبرا معرّفاً بالحركة الرومانسية، ومؤكداً اقترانها بالثورة والتمرد، بل إنها "جزء من الثورة الجذرية التي قامت في أواخر القرن الثامن عشر واستمرت طيلة القرن التاسع عشر، وغيّرت وجه الحضارة"، وفي هذا فإنه يجد فيها "انطلاقة في المجهل النفسية البعيدة، توحى أكثر ممّا تنص، وتشي أكثر ممّا تعين، قد تتهاوى إلى أسقم الواقع، أو تتسامى نحو أعلى المثل، ولكن حافزها الدائم هو إنسانية لا تستكين". انظر: جبرا إبراهيم جبرا، "الحرية والطوفان: دراسات نقدية" (بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠)، ص ٩٦، ١٠٣.
- ١٦ تمثّل مدرسة النقد الجديد لدى جبرا الطريق الفعلية إلى الحداثة، وقد أخذ عنها نقدياً ما وضعه موضع البناء لرؤيته النقدية القائمة على عقد التواصل الذي نجده حريصاً على تأكيده، بين "المعنى" و"المبنى" في العمل الفني، والتركيز على "الصيغة الداخلية" (ولا أقول: الشكل) في العمل الفني، والشعري بصورة خاصة.
- ١٧ جبرا، "ينابيع الرؤيا...، مصدر سبق ذكره، ص ١٧٠.
- ١٨ يؤكد جبرا الدور الكبير الذي أداه شعر السياب "في الخمسينات والستينات بطاقة عنيفة فاعلة، وذلك حين أدخل في قول الشعر أساليب وأنماطاً ووسائل لم تكن في الحسبان، واقتحم به نواحي من النفس البشرية لم يمسه الشعراء السابقون إلا من بعيد"، ويرى أن أهميته في التجديد تأتي من كونه "أضاف امتداداً صاعداً للخط البياني الشعري، ووصله"، ويجد أن استعماله "الرمز والأسطورة [جاء] على نحو من "البداية" التي كنت آخذها عليه في أثناء حياته، والتي جعلتني أرى الآن على أنه كان لا محيد له عنها. فقد كانت المعاني التي تشغله تثيره وتمتّعه وتسهبه، [و] هي تلك التي تفيض فيضاً جارفاً في ظروف تحتم إيصالها إلى أكبر عدد من الناس في أقصر وقت ممكن، لأنها مباشرة، وأولية، ومهمة

في آن واحد. انظر: جبرا إبراهيم جبرا، "النار والجوهر: دراسات في الشعر" (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢) ص ٤٩، ٥١.

- ١٩ كان من البولونيين الذين لجأوا في أثناء الحرب العالمية الثانية إلى بغداد مجموعة من الفنانين التشكيليين الذين كان لجواد، وزملاء له، لقاءات متواصلة وحوار مستمر معهم، وهو ما يذكره جواد في يومياته فيخصّ "واحداً من هؤلاء الرسامين النقاد بالمديح والتبجيل، اسمه جابسكي، فقد كان في ما يبدو يستطيع أن يحدد الكثير من المبهمات التي في صدر فناننا الشاب: إن بعض كلمات هذا الرجل ستبقى في رأسي طول حياتي. سألنا مرة: هل تحبون بلادكم؟ فأجابته رسام كان معنا، على الفور: لا. فقال جابسكي: إنك غلطان. فالإنسان لا يُبدع في رسم شيء لا يحبه. إنكم لن تكونوا شيئاً إذا لم يكن في قلوبكم الحب الصادق العميق للبلد الذي أعاشتكم تربته. خذوا مثلاً المصورين الفرنسيين..." جبرا، "الرحلة الثامنة"، مصدر سبق ذكره، ص ١٩٤ - ١٩٥.
- ٢٠ جبرا، "جذور الفن العراقي"، مصدر سبق ذكره، ص ٨.
- ٢١ جبرا، "ينابيع الرؤيا..."، مصدر سبق ذكره، ص ١٠٨ - ١٠٩.
- ٢٢ جبرا، "الرحلة الثامنة"، مصدر سبق ذكره، ص ١٥٥، ١٧٠ - ١٧١.

من منشورات مؤسسة الدراسات الفلسطينية

## (القضية الفلسطينية / آفاق المستقبل - ٧)

### السياسة الإسرائيلية تجاه الأغوار وآفاقها

أحمد حنيطي

١٤١ صفحة ٨ دولارات