فنون المرايا واقتصاديات السوق

تحول العدد الكبير من منتجي الفن (الفنانين) إلى عمال ثقافيين في السوق التجاري العولمي الهائل. ذلك راجع لما لحق بالصفة أو الصيغ الفنية التقليدية من تحولات وتغيرات جوهرية في العديد من مفاصلها الرئيسة المهمة. فالعمل الفني بشكل عام يخضع لآليات تنفيذه بمحركاتها الذاتية. لكن ما حدث من تغيرات جوهرية في العديد من طرق ووسائل التنفيذ العمومية (الآلية) التي وفرتها الثورة التكنولوجية بأدواتها الاتصالاتية السائلة وآلاتها الدقيقة والخفية وإعجازها التنفيذي المتقارب والمتداخل حتى بمظهرية الوسائل التنفيذية التقليدية الموروثة من أزمنة الحداثة وما قبلها أدى إلى تمدد هذه الذات الفنية العمومية الجديدة الساحرة عبر مساحات افتراضية مسامية، ليس لحد فناء ما قبلها تماما، لكن بما يزاحمها ويعطل الكثير من السحر الذي أسبغه العرف الثقافي الذوقي النخبوي عليها ومنذ العصور الأثرية الماضية. وبتنا ننتظر ان تصبح نتاجاتنا الفنية الفردية إرثا منقرضا، لولا الحنين الدفين للأصالة (أو النسخة الفريدة) الذي لا يزال فاعلا، و لولا مضاربات السوق التجاري، رغم كل ما يعتري هذه الفعالية من أغراض أخرى لا تمت لها بشكل من الأشكال.

علي النجار
مالمو

نشأ الفن الشعبي الحديث (البوب ارت) في انكلترا بداية عام (١٩٥٠)، ولم يتجاوز العام نهايته، حتى انتقل الاهتمام به وبشكل فائق إلى الولايات المتحدة. لم يكن الأمر خاضعاً للمزاج الشعبي الحاضن الجديد لوحده، بل الأمر تعداه إلى سلوكيات السوق التجاري الأمريكي الشمالي، من إمكانيات تسويقية تتنافذ ومتطلبات الشارع المهووس بماركات سلعه. ففي الولايات المتحدة اكتسب الاعتراف به كفن مهد للمساهمة في نتاج ما بعد الحداثة، وساهم أيضا في تأسيس أعراف تسويقية لا تزال فاعلة بما حوي نتاجه من ماركات هي جزء من اختراعات السوق. فنتاجه معظمه ماركات أو بصمات شعبية مفردة أو على شكل مسلسلات لا تزال مشهديتها تطل علينا أعمالا فنية تسويقية (المسلسل الكارتوني سمبسون مثلا) كذلك تقنيات (وارهول) الصورية الطباعية، والتي اشتقت مصادرها الصورية بشكل عام من الوسائل الإعلامية الشعبية، وتحولت كما تقنيات رواد هذا الفن الآخرين إلى مجال خصب لتطبيقات إعلامية صورية تعدت سطح العمل الى الصورة الفوتوغرافية والفيلمية ولتتبعها تقنيات تنفيذ الأفكار الفنية الافتراضية التي تلت زمنيا ممهدة الطريق لاستغلال كل سبل تغيير الذائقة الفنية و لدخول في مجال السوق الاقتصادي قوة دفع متواصلة.

لقد تحول بوستر الفيلم السينمائي القديم (لما قبل السبعينات) إلى اثر فني وخضع للمضاربة الفنية التجارية بأسعار خيالية، حاله حال أي تحفة فنية (أصلية). ليس الأمر بطرا بل لما له من قيمة فنية تتمتع بخصوصية بصمة الفنان وجهده الفردي المتميز، هذا الإنتاج اليدوي الفريد هو ما تفتقده صناعة كل البوسترات الفيلمية الجديدة بتقنيات أنظمتها الرقمية الجمعية (الفوتوشوب، أودوبي شوب، الكرافيك) التي تظهرها شاشة الكومبيوتر، والخاضعة للتغيير المستمر وحسب طلب الذائقة الاجتماعية العابرة للقارات وباختلافات انفتاحها أو محظوراتها الثقافية و الاثنية. لكن، وبكل ما خضع له البوستر من اختلافات في أزمنته التواصلية من الأثرية الثقافية الى الاجتماعية العامة الملامح. فان العديد من المفاصل التنفيذية الفنية (الارت) وكوسائط أو وسائل أشارية، هي الأخرى جرى إزاحتها إلى خدمة المجال الاقتصادي، باستحداث البوستر الفني المختلط الوسائل (الفوتو والرسم والتصميم والنص الشعري أو الفنتازي وما يلحق ذلك من تغريب فني)، ومثلما الإجراءات المفاهيمية للفيلم الدعائي التلفزيوني المعاصر ومدى تداخلها والفكرة المفاهيمية الفنية. لقد تخلخلت المناطق التعبيرية الفنية التقليدية السابقة لتنبثق من فوضى هذا التخلخل ابتكارات الوسائل الدعائية التجارية المعاصرة وبالتزامن مع مبتكرات معاصرتنا الفنية وانزياحاتها التعبيرية الشاملة. وتداخلت مصادر رعاية الفنون ومصالح ممولها بالتوافق وتبادل المصالح المشتركة، المعنوية منها والمادية.

فعاليات واليات اشتغال ما اصطلح عليه بـ(الاقتصاد الجديد) ليس مقتصر أمرها على التداولات الاقتصادية المحصورة بالمداولات النقدية و البضائعية الصناعية التقليدية، بل تعدتها لمصادر احتكارية جديدة عبر خطوط ما اصطلح عليه بـ(مجتمع الترفيه المعلوماتي) الذي أدمجت ضمنه العديد من الأشكال الثقافية والفنية وتم تسويقها عبر الخطوط الاتصالاتية الفائقة الجديدة. مجتمع الترفيه المعلوماتي الجديد، هو المجتمع الاستهلاكي الذي يستقبل كل ما تطرحه الخطوط الإنتاجية الكبرى للكارتلات الاحتكارية العالمية، بعد إجراء فلترته من خلال خطين متوازيين هما الاستثمار التنافسي الأمثل لوسائل الدعاية الإعلامية، والاستفتاءات لتجميع الرغبات عبر نفس الوسائل الاتصالاتية الرقمية والمباشرة. ومن ثم يتم تجميع ملامح المنتج (الفني الاستهلاكي) بما يوائم رغبات المستهلكين المجتمعية لا النخبوية. بالرغم من أن أهم ميزات الفنون هو نخبويتها. إن استحدث الاقتصاديون المرتبطون بقرارات السلطة الريكانية (فترة حكم ريكان في الولايات المتحدة) واشتغلوا بما عرف بـ(اقتصاد المرايا(١) الذي افرز الكوارث الاقتصادية العالمية اللاحقة. فان خرافة اقتصاد (فنون التسلية) بآلياته المنبثقة والمرافقة لاقتصاديات السوق الجديد. الخرافة اللذيذة والمخدرة أو المدغدغة لأحلام المستهلكين، هي الأخرى لا يتعدى كونها، كما أرى (فنون مرايا).

ما أطلقت عليه (فنون مرايا) هي فنون الترانزيت، فالصورة عابرة لكل القارات ومخترقة كل الثقافات المحلية لحد تصديع الكثير من ملامح العديد منها لصالح هذه الثقافة الصورية العولمية، وخاصة تلك الثقافات التي تتعرض لهشاشة حافتها، مثل ثقافات الشرق الأوسط والعديد من مجتمعات الدول الآسيوية واللاتينية، بل وحتى مجتمعات الدول الأوروبية الأحدث تطورا والتي في طريقها لتطوير أنظمتها وإمكانياتها الاقتصادية. ما ينتجه الخط الاقتصادي الأول (الكارتل الاحتكاري) بما يمتلكه من تمويل ضخم ومن إمكانيات تنفيذية وتسويقية تنافسية، ليس بمقدور الكفاءات المحلية منافسته. لقد انسحبت الأساطير الصورية التراثية والشعبية المحلية أمام زحف الأساطير الصورية التجارية العولمية مثل (سوبرمان، بات مان، وكارتون سمبسون للكبار، الأفلام الثلاثية الأبعاد: مثل شريك او سلسلة أفلام هاري بوتر أو الدمية عروسة الأطفال بإربي... وغير ذلك الكثير) والتي يتواصل إنتاجها وتسويقها من خلال الخطوط الاقتصادية الأولى (الكارتلات). والثانية (تكتلات الشركات القومية أو المختلطة الأصغر) ومنها شركات الترفيه اليابانية (على سبيل المثال) التي غزت الأسواق الآسيوية المجاورة بإنتاجها لأفلام أساطيرها الحربية القومية ومسلسلات مطبوعات الكارتون الشعبية وموسيقى البوب المختلطة والمثيرة بتقنياتها.. اقتصاديات التسلية الخرافية هذه يتواصل بثها، ليس لمجرد التسلية بفنيات تقنياتها وادهاشية مشهديتها، بل طمعا فيما تضخه من أرباح احتكارات (علاماتها المسجلة، وحقوق إنتاجها وتسويقها ضمن آليات منظمة التجارة العالمية) وغير ذلك من الضوابط الرقابية. وعلينا أن ننتظر دوما سيلا متواصلا من الصور الفنية السوقية الجديدة.

يثير الفنان والمنظر العراقي (شاكر حسن آل سعيد) إشكالية في سؤاله المعرفي حول: (هل نحن تقنيون من اجل ان نظل حرفيين، أم نحن حرفيون من اجل أن نظل تقنيين). انا أرى انه لم يعد لإشكالية هذه العلاقة الملتبسة التي شغلت بال الفنان الأوسطي، وهي لم تشكل هاجسا بالنسبة لفنان الصورة الرقمية (الميديا الإعلامية) ما دام هو يسعى لان تتجرد صوره من النزعة الفردية لصالح عميله (الكارتل الاقتصادي المسوق) وهو في إنتاجه لم يعتمد على إلهامه بكامل محركاته الذاتية والمحيطية، للميديا الإعلامية (ما دام هو احد صناعها) شروطها الخاصة التي تدمج الخيال بالواقع لصالح واقع متخيل، وبما تقترحه المعطيات الاستبيانية لمجسات الرغبة الاجتماعية. لم يكن (بتهوفن) رائدا لصيغ موسيقية جديدة فقط، بل كان من أوائل الفنانين الذين ثبتوا أجرا معلوما لمنتجه الفني. علما بأنه منذ عصر النهضة تأسست النقابات الفنية الحرفية. التكنولوجيا العلمية المعاصرة بانظمتها الرقمية وفرت مجالا واسعا لاستقطاب المهارات الفنية بإغراءات أجورها العالية، وتم التبادل ما بين الخبرة الشخصية الثقافية والواسطة التقنية الرقمية لصالح المنتج الاقتصادي، مع عدم إغفال سعر المكافأة.

(فنون المرايا) الرقمية، أسست لذائقة عولمية جديدة باستنساخها الفائق لأعمال الصور لطليعة الفنانين الحداثيين والمعاصرين، وساهمت في اقتصاديات السوق مرادفة وداعمة للسوق التجارية التقليدية. وتوزعت بعض الإرباح مابين مثلث الفنان والمنتج المعملي والمسوق الإعلامي. لكن تبقى الشركة المنتجة هي المستفيدة اقتصاديا أكثر من صافي الإرباح. لقد تعددت خطوط الإنتاج الفني ما بين النسخة الأصلية والإنتاج أو الاستنساخ الجماعي (تعدد النسخ) وحافظ كل منهما على حيز من تقاليد أو مجالات سوقية خاصة، بالرغم من استمرار التلاعب بحدودهما. إذ لا ننسى قوة تدخلات سوق المضاربات أو المزايدات الفنية واقتصادياتها المزدوجة التي تأسست على اللعب على الحدود المجتمعية وذلك بإعلاء شأن مقتني العمل الفني المضارباتي، وتحقيق أرباح خيالية من خلال هذه اللعبة المزدوجة الأهداف. مع ذلك فدوما هناك مخارج مخاتلة في دورة تبادل المنافع هذه، بما يحصل عليه المقتني من تخفيض ضريبي، غالبا ما يكون هو الهدف المنشود. لقد تم تبادل العملة نفسها ما بين البائع والمشتري، وتبادل المنافع كلاهما وغالبا على حساب الفنان نفسه منتج العمل. ولتبقى المرايا تعكس ظلالا هي غير حقيقتها.

العمل الفني العولمي كالماركة التجارية استثمارا. هذا ما أكدته حقوق الملكية في مجال التصرف به في استثمارات السوق. وهذا ما يسعى إلى تحقيقه المستثمرون الصغار و مثلما الكبار وبما يجعل الأرباح تتراكم لسنوات الاستثمار العديدة، وبنفس البضاعة إذا ما أجريت عليها بعض التعديلات التي تتطلبها متغيرات الذائقة السوقية.

للشاعر الهولندي (لوسبرت (٢) قول مأثور (كل الأشياء القيمة.. لا تجد من يحميها).

التجارة اقتصاد ربح، اقتصادنا العولمي الجديد تتساوى في مداخليه القيم المعنوية ونقيضها، وتمحى حدودهما الفاصلة. مثلما هو الاقتصاد الإمبريالي الربحي. وعالمنا الحالي يزخر بالأعداد الهائلة من الفنانين. لكن من هو سعيد الحظ الذي تلتقطه الماكنة التسويقية. بالتأكيد هم القلة النادرة. ما عدى عمال الثقافة من هؤلاء الفنانين، والذين هم الأكثر حظا لارتباطهم المباشر بآليات السوق وتدوير عجلته. الندرة من الفنانين، وليس الفنانين التقنيين، هي الأخرى لا تعني الأفضل على الإطلاق. فتبادل المصالح والياته العلنية والخفية، ومناورة عقوله الاقتصادية المحركة والفارضة للذائقة، هي التي تقرر من هو السعيد الحظ بشهرته المصنعة عبر وسائله الإعلامية ومزايداتها أو مضاربات إداري صالاتها وفعالياتها المقاسة على مقاسهم، وممولها.

نوهت عن تصدع الحافات الثقافية المحلية أمام زخم الكم البضائعي الفني (بمستوياته المتعددة والمتفاوتة، ومنها التسويقية التجارية) العولمي. الصوري والصوتي العابر للقارات والمحمي بقوانين السوق الحرة. والمروج لثقافة السوق التعويمية المسطحة والأحادية المصادر. والتي لا تستطيع هذه الدول مجابهة زخمها الذي يخترق ويفكك الكثير من ملامح ثقافاتها المحلية ويعطل مفاعيلها الارثية المجتمعية. لكن بالإمكان مواجهة ذلك عبر خطوط إجرائية مقابلة ومعارضة، بواسطة تشكيل اتحادات محلية من الممكن أن تتوسع دائرتها لتشمل الاتحادات المشابهة المجاورة، ولتشكل تكتلا مجابها. من الممكن تفعيله أكثر بالتعاون مع شبكات (اليونسكو) للحماية الثقافية مثل (الشبكة العالمية للحماية الثقافية (٣)، و(التحالف من اجل التنوع الثقافي (٤). وإذا ما فهمنا لعبة المصالح الاقتصادية الكبرى، وطرق وسائل اندساسها الإعلامية التي استغلت الفنون مصادر كسب مواز لبضائعها الاقتصادية الأخرى. فعلينا الانتباه إلى أن لا نتحول إلى صواميل في تروس ماكينتها. وذلك من خلال خلق وسائلنا الاعتراضية الأقرب إلى جوهر إنسانيتنا، لا الى قشرتها الزائفة، والتي زيفت أكثر بتقنين الخيال مجالا لأحلام لا تحقق شيئا إلا لحسابات صانعيها البنكية. ولنخترق المرايا، لا أن نبقيها فرجة لخيبة أحلامنا، وحيادية ذواتنا وشحيتها. ولنبحث عن صورنا حتى في فنتازياتنا الخاصة، وليست الشبحية الربحية العمومية.

١- الاقتصاد التداولي البنكي والعقاري، بربحه السريع، وعدم ضمان نتائجه اللاحقة..
٢- Lucebert.
٣- Global Network for protection of cultural.
٤- Coalition for Cultural Diversity.

تلويحة المدى

النحت "العصري" في مصر والعراق

شاكر لعيبي

تبرهن الكتابات "النقدية" العربية الأولى عن الفن التشكيلي، التي تستحق العمل عليها وتجميعها ودراستها، على التباس مفهومي أصلي بشأن مفهوم الحداثة. فقد ارتبط التصوير والنحت بأذهان النخب العربية المتعلّمة بنشاط مستحدَث لا يمكن تأصيله في الميراث البصري المعروف مثلما لا يمكن فهم سياقات حدوثه الدقيقة في أوروبا منذ اكتشاف المنظور في عصر النهضة وجميع ما ترتب عليه من انقلاب في الرؤية والفكر، ثم تطورات الفن التشكيلي المتوالية في تلك القارة، بالترافق الدائم مع تحولات فكرية واكتشافات علمية وجغرافية وتبدلات اجتماعية واقتصادية. كانت حادثة (فن حديث)، (فن عصري) ليس فن الزخرف أو في أحسن الأحوال فن المنمنمة حدثاً جللاً مفاجئاً بالمعنى الدقيق. كانت واقعة تستدعي الحماس أكثر مما تستدعي التفكير الجمالي الذي ما زلنا بعيدين عنه. هكذا سيكتب مصطفى صادق الرافعي في عدد يوليو من عام ١٩٢٨ من (المقتطف) بشأن تمثال "نهضة مصر" لمحمود مختار خطاباً إنشائيا جميلاً مفعماً بالحماس الوطني والتوتر العاطفي قبل الاستقبال النقدي ذي الطبع الجمالي الذي يليق بالمنحوتة.

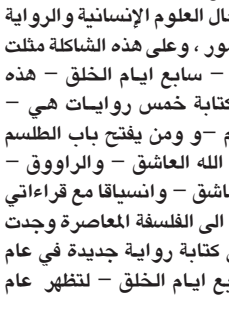
"يا أبا الهول، أأنتَ جوابٌ على ذلك اللغز القديم الذي هو كلام لا يتكلم وسكوت لا يسكت، والذي أشار برأس الإنسان على جسم لقد احتفلت النخب المصرية، السياسية خاصة، إيّما احتفال بتدشين ومدح تمثال "نهضة مصر". لكن هل كانت كلها تُدرك بالفعل القيمة البلاستيكية الحقيقية لهذا العمل في إطار مشروع مختار الحداثي المفترض المُستلهَم يقيناً من المفاهيم التشكيلية لمعاهد العاصمة الفرنسية. إن مشروعا كهذا قد يقف في جوهره بالضد من وعي بعض تلك النخب الارستقراطية، الباشوية، المسيْطرة من جهة، وقد لا يكون مفهوما إلا في إطار محض وطني يخلع عن المنحوتة مدلولها الجمالي، من طرَف القاعدة الشعبية المصرية ذات الأكثرية الريفية من جهة أخرى.

ومما لا شك فيه فإن قيام (فن حديث) قد تمّ بمصر، وهي مثال مهمّ، برفد ومساهمة فاعلة من غير المسلمين، الأقباط، لسبب لا يخفى على المتتبّع لسيَاق نشوء البلدان العربية الحديثة، بينما ساعدت جماعاتٌ من الأوروبيين من جميع الجنسيات المقيمة مع الاستعمار في ترويجه وتقبّله. تمنحنا مجلة (المقتطف) نفسها في عدد آخر، فبراير عام ١٩٢٨، مناسبة ثمينة للتأكد من هذه الحقائق جنب حقائق الذهول والاندهاش والتعلق بالتصوير الواقعي، الوصفي المباشر، نكاد أن نقول التصوير دون أدنى بحث متميّز، كأنه رديف لفكرة (العصرية) التي كانت ترجمة لما نترجمه اليوم بالحديث والحداثة. إذ يكتب توفيق حبيب تحت عنوان "نظرة إلى النهضة الفنية في مصر: معرض القاهرة لسنة ١٩٢٧-١٩٢٨" مقالاً يستهلّه بالقول إن: "معرض القاهرة أو الصالون، أو معرض الصور، عمل فني دعا إليه مجتمع الإصلاح القبطي بالقاهرة سنة ١٩١٨ وكان يرمي به إلى تحقيق غرض من أغراضه وهو تنشيط الأقباط المشتغلين بالآداب والفنون".

إن هذا الصالون القاهري المتأسس عام ١٩١٨ هو مقترَح ونشاط قبطيّ في المقام الأول. وللأمر علاقة قريبة بقبول أو رفض شرائح واسعة لدخول (الصورة) التي كانت أحد تعبيرات دخول (الحداثة) في عوالم المجتمعات العربية. كراهية التصوير في تلك اللحظة أو قبوله له علاقة مباشرة بهذه الصورة، بهذا التشخيص المقبول دون مساءلة تقريباً من طرف المسيحيين العرب.

إن نمو حركة تشكيلية جنينية، كان شأناً (للسياسيين الوطنيين) أكثر مما هو شأن للثقافة السائدة. كان دليلاً على علو كعب الأمة ومشروعاً أقرب للعمل السياسيّ والخيريّ مما هو للتأمل الجمالي. سياقٌ كالسياق الذي تصفُه المقالة لا يدَعُ مجالا للشك في التحديث الجاري في مصرَ على قدم وساق – وليس الحداثة – كان شأنا تحتكره النخب الضيقة الأرستقراطية، المختلطة بالأوساط الأوروبية، ولم يكن شأناً عاماً بأي من المعَاني.

جُلّ الصالونات الفنية التي كان ينظّمها الفنانون الأجانب برعاية الخديوي إسماعيل وعباس حلمي وآيات باشا، كانت تعرض واقعية مهلهلة، بينما كانت مدرسة الفنون الجميلة في القاهرة تدرّس، على ما يقول إيميه آزار (التصوير الحديث في مصر حتى العام ١٩٦١)، واقعية مزيّفة تدفع بالذوق إلى الانحصار في كليشيهات مجهزة سلفاً، يستثنى من ذلك الفنانين العصاميين الذين استطاعوا أن يكسروا التقاليد بحثاً عن أنفسهم.



الأمريكان في بيتي .. رواية جديدة لـ(نزار عبد الستار)

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت صدرت للقاص والروائي العراقي نزار عبد الستار رواية جديدة بعنوان الأمريكان في بيتي جاءت بـ٢٠٨ صفحة من القطع المتوسط.

وفي تصريح خص به جريدة المدى قال القاص والروائي نزار عبد الستار: إن روايته تتحدث عن استعادة الثقة بالنفس من خلال إحياء معرفي جديد يعيد بناء الإنسان ويخلصه من ثقافات الخوف الطارئة.

وأضاف: الرواية ليست معنية بيوميات أحداث العراق وإنما تنبه الى حافز الاحتكاك بين حضارتين وما نتج عنه من صراع وهيمنة. وتتوقع الرواية ان يؤدي هذا الى إعادة تشكيل الهوية الثقافية وإيجاد دافع لمنعطف جديد.

وتدور أحداث رواية الأمريكان في بيتي عن صحفي ينتمي الى منظمة سرية عراقية كانت قد تأسست في منتصف القرن الثامن عشر، ينشط في اعمال مناهضة للعنف الدائر في البلاد، الا ان القوات الأمريكية المتواجدة في العراق تضعه تحت المراقبة بإيعاز من ضابط أمريكي كبير تربطه مع الصحفي العراقي علاقة صداقة.

يذكر إن القاص والروائي نزار عبد الستار اصدر مجموعته القصصية الأولى "المطر وغبار الخيول" عام ١٩٩٥ ببغداد وتبعها برواية " ليلة الملاك" في عام ١٩٩٩ والتي اعيد طبعها عام ٢٠٠٨ ،في عمان عن دار أزمنة الأردنية. كما اصدر مجموعة قصصه بعنوان" رائحة السينما " بطبعتين الأولى كانت ببغداد عام ٢٠٠٢ والثانية في عمان عن دار أزمنة الأردنية في عام ٢٠٠٨.

متابعة

يضيف الروائي عبد الخالق الركابي

نادي القصة يفتح باب الطلسم لمساءات اتحاد الأدباء

محمود النمر

احتفى نادي القصة في اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين، بالروائي عبد الخالق الركابي ،وقدمت الجلسة الإعلامية هند القيسي التي قالت يشرفني ان أقدم هذه الجلسة التي هي باكورة نادي القصة للاحتفاء بالروائي المبدع عبد الخالق الركابي.

وتحدث القاص صلاح زنكنه رئيس نادي القصة قائلا : ايها الحالمون ان نادي القصة هو فضاء آخر من فضاءات اتحاد الأدباء، سنعيد المساءات الثقافية بعدما غابت عن حدائق الاتحاد اكثر من ثمانية أعوام ،سنحتفي بالمبدعين الذين يمنحون الحياة بهجة اخرى ،ويكشفون الزيف لتشرق شمس الحرية من جديد .

اليوم سنحتفي بمبدع اثرى الرواية العراقية والعربية آفاقا جديدة على جميع المستويات فكان علامة بارزة في سماء الإبداع العراقي انه الروائي عبد الخالق الركابي .

ثم تناول الناقد د. مالك المطلبي بعضا من روايات الركابي مسلطا الضوء على تراكيب السرد الروائي وقال: الكلام عن الرواية هو الكلام عن العالم ،العالم المكتظ ولكني سأتكلم سريعا عن مجمل الأعمال ،عبد الخالق الركابي في تقديري يلعب لعبة داخل اللعبة ،ومن خلال قراءاتي لإعماله اعتقد انني من المؤمنين ان الادب والفنون كلها هي العاب وانساق وان استمدت لغتها من الواقع وان اتجهت الى القارئ الواقعي ،يعني تبدأ بالواقع وتتجه الى الواقع لكن مابين البدء والاتجاه يوجد نسق من الألعاب ،وهو يلعب بموضوعه داخل هذه اللعبة ،فهو يتعامل مع قضية الزمن فهي بالنسبة اليه قضية أساسية ،واذا قلنا ان الأعمال الروائية تقوم على الحكايا او ما يسمى بالمتن الحكائي ،والسرد هو قواعد الحكاية والسرد هو النص او قوانين ،مرجع عبد الخالق الركابي هو خطوط طول وعرض لهذا الوجود من الثقافة الروائية .

وقال الناقد فاضل ثامر: ان هناك طرقا عديدة لقراءة عبد لخالق روائيا ،وفي إحدى رواياته وهي – سفر السرمدية – وهي حكاية شخص طلب منه ان يدخل إلى أربعين غرفة، وحذر من الدخول الى غرفة واحدة ،والحكاية معروفة يقال ان مثل هذا الشخص يعمل جاهدا للدخول الى مثل هذه الغرفة لأنها غرفة الأسرار ،وانا أحاول ان ادخل الى مدخل من هذه المداخل ،هو ان عبد الخالق الركابي في هذه السيرة الروائية يكشف منحى مهما فيما اسميه ما وراء السرد او ما يسمى – بالميتافكشن – بمعنى انه بدأ في رواياته الأخيرة منذ الراووق على التمحور على كتابة الرواية بشكل واع او وجود رواية داخل الرواية .

ثم تحدث الروائي عبد الخالق الركابي عن منجزه وعن الحداثة ومفاهيمها الكثيرة التي وصفها بعض النقاد والفلاسفة وقال : ان جدية الحداثة والسخرية منها وهذا أمر سبق فيه العراقيون العرب الآخرين ،فقد عرفوا الحداثة قبل غيرهم تاركين لنا أيضاً أزمة الحداثة ونحن نخوض أزمة الحداثات في الفن التشكيلي والشعر والقصة والرواية والمسرح والنقد.

وأضاف الركابي لقد بات ان الحداثة من الأمور البديهية حتى ان الروائيين انتظروا طويلاً إلى سؤال مفاده ،أتصبح كتابة الرواية على طريقة روائيو القرن التاسع عشر قرن الروايات العظيمة والروائيين العظام ام على الطريقة الحديثة طريقة ايريك وكافكا وجويس ،وكما هو متوقع لابد من تبني الاتجاه الأول في مجتمع لا يزال غارقا في ظلام الأمية، وكما حدثت في مجال العلوم الدقيقة قطيعة ابستمولوجيا حسب مصطلح باشلار مع الاتجاهات القديمة حدث الأمر نفسه في مجال العلوم الإنسانية والرواية من ضمن هذه الأمور ، وعلى هذه الشاكلة مثلت لدية في روايتي – سابع ايام الخلق – هذه القطيعة ،وبعد كتابة خمس روايات هي – نافذة بسعة الحلم –و ومن يفتح باب الطلسم – ومكابدات عبد الله العاشق – والراووق – وقبل ان يحلق الباشق – وانسياقا مع قراءاتي التي كانت تنساق الى الفلسفة المعاصرة وجدت نفسي منهمكا الى كتابة رواية جديدة في عام ١٩٩٢هي – سابع ايام الخلق – لتظهر عام ١٩٩٤ .

واكد المسرحي والناقد عباس لطيف على ان هناك في حياة كل مبدع عملاً واحداً يتمحور عليه بدليل ان الروائي المصري نجيب محفوظ في كل اعماله يشتر زقاق المدق وظل يشتر الثلاثية ،ولكني ارى في سرديات عبد الخالق الركابي ان هناك روحا تجريبية تسري في كل رواية ولا يستكين الى قالب معين يذهب الى أقاصي المغامرة كي يمسك نسقا روائيا يتماش مع الواقع بمنظور وبمدخل جديد .