الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 3 أيار 2023 العدد 5672 Wed. 3 . May. 2023 Issue No. 5672

نهاية النقد الأدبي 04

شاهد على تاريخ دمشق 06

أصنام سميتموها 08

فاغنر جلاد نيتشه 12

النزعة الروائيَّة في المسرح المعاصر 15

ch.editor@alsabaah.iq

بروست جزءاً وبروست كُلَّاً

جودت جالي

إنَّ قراءة (البحث عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست، كما يقول روجر شاتاك(1) وهو يتحدث عن الفصل الأول (بنصه الفرنسي المخطوط خصوصاً وترجمته الإنكليزية)، تجعل القارئ موضع تجاذب للأحاسيس التي تولّدها فيه قراءة الكوميديا الإلهية وقراءة ألِيس في بلاد العجائب، في آن واحد، عبر سرده الشعري المسترسل الذي نجد له أنموذجاً ساطعاً في تأملاته عن البيت والنوم والقراءة: "... برقّة، ضغطت خدي على الوسادة الريّانة، الباردة والناعمة إلى درجة تمنحني فيها خدود الطفولة ذاتها..." وهكذا سرعان ما يستغرق بروست في وصف طفولته التي يسهل النوم اكتسابها صفات سحرية، يعود بنا إلى طفولته، وإلى آدم وحواء، وإلى سكان الكهوف، وفي عودة إلى ما يسميه بروست "لا وجود".

تذكر القاصة ليدي ديفس (2) أنَّ الشقة التي كتب فيها بروست أغلب هذا العمل هي الآن ملك لبنك والغرفة التي كان ينام فيها ويأكل ويستقبل الزوار ويكتب يستخدمها البنك الآن لمقابلة عملائه وليس فيها ما يذكّر ببروست غير صورة له وخزانة فيها بعض كتبه، غير أنَّ ما كان يؤطّر تأملاته اليومية لا يزال موجوداً، في العناصر المعمارية، المدفأة الرخامية والنوافذ الطويلة والأبواب والأرضية الخشبية. تذكر الأثاث الذي كانت الغرفة تكتظ به في الزمن المفقود، وتقول بأنه ربما خطر له بعد حلول الليل وهو يتهيأ للنوم أن يفعل العكس، يخرج ليزور أحد أصدقائه، ويذكر الصديق بعد ذلك أنَّ بروست يشرع بالتحدث بجملة طويلة لا تنتهي إلا بعد منتصف الليل، وهذه الجملة مليئة بالمستعرضات والتصحيحات والإضافات والهوامش والحذوفات. مثل هذا الزخم والاسترسال السردي بتفرُّعاته سمة من سمات (البحث عن الزمن الضائع).

أوردت هذا لأبين للقارئ أنَّ قراءة (البحث عن الزمن الضائع) ليست شيئاً سهلاً ونكاد نجزم أنَّ بروست وضع وجوده كله في مؤلفه هذا وهو فعلاً ترجمة لدقائق حياته وتأملاته وخزينه الثقافي، وطبعاً نحن نتوقع أنَّ من يتناول هذا العمل بالنقد أو التعليق أو العرض يأخذ في حسابه هذه النقطة.

الحقيقة أنَّ شاعرة وكاتبة مثل (آن كارسن) هي محققة في غاية التدقيق عند تناولها أعمال الآخرين. لقد قرأت لها سابقاً جانباً من عملها الترجمي والتحقيقي عن الشاعرة سافو في أكثر من 400 صفحة(3)، وكان اهتمامها واضحاً، على الأقل في كتابها عن سافو وكرّاسها عن شخصية ألبرتين (4) في رواية (البحث عن الزمن المفقود)، إنه ينصب على الميل الجنسي للشخصية. واضح أنَّ اهتمام كارسن الاستحواذي يتمثل حتى إحصائياً إذ تحصي أنَّ ألبرتين ورد ذكرها 2363 مرة، وتم ذكرها في 807 صفحات في الرواية، وتكون نائمة في 19 بالمئة من صفحات الرواية (وهو أفضل وضع يحب الراوي أن يراها فيه). تكشف لنا كارسن في ملاحظاتها المرقمة والبالغة 59 ملاحظة مع 15 ملحقاً، عن أنَّ الراوي الذي يقيم علاقة مع ألبرتين ويسكنها معه في بيته إلى أن تختفي يوماً كان يعتقد أنها سحاقية ولكنها أنكرت ذلك مع أنَّ

هيأة التحرير
مدير التحرير
نزار عبد الستار
سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد
رئيس القسم الفني
مصطفى الربيعي
الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852
العلاقات العامة
موبايل: 07809174853
pr@alsabaah.iq
info@alsabaah.iq
التوزيع والاشتراكات:
موبايل: 07809210536
dist.imn@alsabaah.iq
مطابع شبكة الإعلام العراقي IMN PRESS

جميع صديقاتها سحاقيات. الجدير بالذكر أنه يوجد في الرواية ما يوحي بأنَّ إسم الراوي "مارسيل"، كما تذكر كارسن رأي أندريه جيد من أنَّ ألبرتين في الرواية ليست سوى السائق ألفريد الذي عمل عند بروست في الواقع وأحبه جداً. لا تتوقف كارسن عند هذا بل تقتبس لنا إعجاب "مارسيل" بصديقات ألبرتين السحاقيات اللواتي يختلفن عن أصدقائه المثليين المتكتمين، وبهذا توحي لنا بميل الراوي مارسيل الذي يمكن أن نفترض أنه بروست نفسه، كما توجد مقاربة بين موت ألبرتين في الرواية بسقوطها من على ظهر حصان وموت ألفريد في الواقع بسقوط طائرة.

ليس لدينا اعتراض على تناول جزء من رواية طويلة ومترامية الأطراف في التفاصيل كالبحث عن الزمن الضائع وإخضاعه للتأمل أو النقد وما شاكل، إضافة إلى أنَّ ميلاً من نوع ميل كارسن هنا له اليوم حضور متزايد في التأليف والنقد، ولكن هذا الاجتزاء، إضافة إلى تركيزه على جزئية لا يعود لها قيمة فنية غير القيمة التي أرادتها كارسن بعزلها عن سياقها ويقلل من أهميتها في بنية الرواية، فضلاً عن أنه لا يشكل كشفاً نقدياً فما أحصته واقتبسته موجود في الرواية وغير خافٍ على القارئ، يستبعد استبعاداً متعسفاً جوانب تشكل عظمة رواية بروست في نفس المواضع التي تسجل فيها ألبرتين حضوراً بارزاً لا يقتصر على كونها آلة جنس. ربما يكون مسوغاً لو تم استجلاء القيمة الأدبية أو الفكرية للميول الجنسية ضمن بنية النص.

في الواقع أنَّ التعقيدات الجنسية والسايكولوجية والصراعات الاجتماعية والأحداث في الرواية هي انعكاس، للخصائص المميزة للشخصية الفردية الفرنسية، وللأوضاع الفرنسية في مرحلة معينة هي "الزمن الجميل" الضائع السابق مباشرة لـ "الزمن القبيح" زمن الحرب والخسائر والضياع، وهو أيضاً انعكاس للأخلاقية الفرنسية، وكل هذا جرى تأمله بدقائقه في الرواية. هنا تكمن قيمة رواية بروست بكليّتها وليس بجزئيّتها.

---

1) *AFTER THE FALL | ROGER SHATTUCK. Pen American issue 2*

2) *THE ARCHITECTURE OF THOUGHT | LYDIA DAVIS. Pen American issue 2*

3) *Sappho_ Anne Carson (transl.) - IfNot, Winter_ Fragments of Sappho-Vintage. 2023*

4) *The Albertine workout. Anne Carson.2014*

الغريب أنسي الحاج

أحمد عبد الحسين

يوم نشر أنسي الحاج أولى قصائده، كتبتْ خالدة سعيد لزوجها أدونيس رسالة قالت فيها إنَّ "شعر أنسي غريب". لاحقاً ستكتب عنه خالدة كثيراً، لكنها في كلّ ما كتبتْ كانتْ تستعيد تلك الجملة لتحاول التعرّف إلى الغريب الذي يستوطن شعر صاحب "لن".

الشعر عموماً غريب. أبناء المدينة الذين يتصفحون وجوه بعضهم البعض يومياً بألفة تبلغ أحياناً حدود الملل، سيتعرّفون بيُسرٍ على الشخص الغريب الذي يتجوّل في أسواقهم، يتلقّت وعليه سيماء التائهين، وبقدر ما يرغب في التعرّف على ملامح المدينة فإنَّ المدينة نفسها تمتلئ بالفضول وتريد التعرّف إليه.

كان السيّاب غريباً ليس على الخليج فقط بل في كلّ مكان تطأه قدماه، وكان يصعب التفريق بين غرابة شعره وغرابة شخصه، غرابة قسمات وجهه التي تُدير إليه الوجوه وغرابة قصيدته التي سرّحتْ عمود الشعر الألفيّ وأقعدته في البيت متقاعداً باعتباره مجرد تراث.

يُشبع الغريب البلبلة، يكسر ألفة المكان ورتابته بحضوره، ويخيّل لي أنّنا نستطيع التعرّف على الشاعر الحقيقيّ من مجرد وجهه الذي يقطر هيماناً بين الوجوه. ألم يقل السيّاب جملته "أتيه في حدائق الوجوه"؟

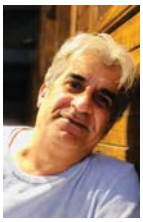
أطلّ أنسي الحاج على زمنه غريباً كما يليق بشاعر. غرابته مؤسسة على هذا المزيج الفريد من السورياليّة "الرأس المقطوع" والرفض "لن" والثوريّة المؤدّاة بلغة إنجيليّة، ثمّ الانهمام بالحبّ انهماماً يرفعه إلى مصافّ القداسة "الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع". وثمّة في كلّ شاعرٍ تدار إليه القلوب هذا الخليط غير المتجانس أحياناً مما يحسبه الناس أضداداً لكنه في الحقيقة علامة حريّة، ومن أولى علائم الرجل الحرّ استيفاؤه حقّه كاملاً من حريّة التناقض.

أنْ تكون غريباً باب مشرعة لأنْ تكون حراً، فما لأحد عليك دالّة في هذه الأصقاع وأنت الغريب الذي لا تصلك بالمكان والشخوص علاقة تهدّد سلطانك على ذاتك، تشعر أنَّ السورياليّة مثلها مثل المدوّنات الدينيّة موجودة من أجلك، من أجل إدامة غرابتك وحريتك على السواء.

تكاد تنعدم الخطوط الفاصلة بين الينابيع التي يستقي منها الشاعر الغريب برغم تضادّها، وتبعاً لذلك تنعدم الحواجز بين الأنماط التي يكتبها، فلا تعرف على وجه التحديد أين يقول الشاعر ذاته هل في الشعر الخالص المؤدى بقدر وافر من التجريد واللغة المصفاة من الزوائد أم في النصّ الذي تتداخل فيه الأجناس كلّها من قصّ وسرد وحكي وحوار؟ هل في "الوليمة" لأنسي الحاج أم في خواتمه؟

قبل أيام صدرت الأعمال الشعريّة الكاملة لأنسي الحاج عن دار المتوسط، وهي مناسبة لتجديد رؤيتنا لهذا الوجه الغريب الذي دخل إلى مشهد العرب الشعري فبلبله بنصّ هو مزيج من إرث يبدو غاية في التناقض والتنافر وليس مقدراً له أنْ يلتئم إلّا في وعاء حرّ.

لكنَّ طائر الحريّة لا يستقرّ إلا على رأس غريب.



نهاية النقد الأدبي

مارك ألبوزو
ترجمة: ياسر حبش

غباء القرن الحادي والعشرين :

السؤال الحقيقي، عندما لم يعد هذا القرن الغبي يخفي اسمه، هو في الواقع مشكلة في روايته، والنص الأدبي في القرن الحادي والعشرين، والكتابة في قرن يكافح من أجل أن يولد ... والذي أتناوله، من بين أشياء أخرى، في هذا المنبر، خوان أسينسيو، موريس جي دانتيك، إريك بينير بوركيل، مارك إدوارد نابي، سارة فاجدا، ريموند أبليو، وميرميدون من الحي اللاتيني ...

ما هو الأدب في القرن الحادي والعشرين ؟ عندما نستمع إلى الناشرين أو بائعي الكتب، نتعلم أن الكتب لم تعد تُباع. يتم تجريد المؤلفين من حقوقهم معظم الوقت، كم عدد الذين ما زالوا يعيشون من أقلامهم في فرنسا ؟ نحو ألف كاتب ؟ أقل ؟ لقد أفرغنا البرامج الفرنسية من أعمالهم الكلاسيكية، مفضّلين الآن تعليم روايات عصرية ومؤلفين يسهل الوصول إليهم ، ينتمون إلى الثقافة والترفيه الجماهيري: كما هو الحال في الشبكات الاجتماعية ، يكفي أن نقول إن المرء يحب أو ذلك لا يحب المرء ، فلماذا يكلّف نفسه عناء كلمة "سيد"؟

إذا هيا بنا ! إن كوننا نعيش في عصر العدمية والسخرية أمر واضح للغاية هذه الأيام لدرجة أنه سيزعج الجميع لتكرارها.

ما قاله لنا أسينسيو في عام 2006 هو أنه كان علينا الاعتماد على النقد لإنقاذ الأدب الحقيقي من الأدب المزيّف الذي يغمر سوق الكتاب، والذي أصبح عملاً مثل أي عمل آخر . هل يمكن الاعتماد على النقد والنقاد برغم أنهما يموتان في سن مبكرة ، بحسب البعض، ولا يعتبر بأي حال من الأحوال أدبًا للفطرة السليمة ؟.

يدّعي أسينسيو أنه ناقد، وليس أكاديميًا، ولا يختصر نفسه بهذه الوظيفة الأكاديمية الصغيرة جدًا، ليس صحافيًا، الصحفيون هم ذباب، بعوض يحتقره، لا، يقوم أسينسيو بوظيفة الناقد ، بالمعنى النبيل ، بالضرورة ، المفكّر الذي يكاد يستمع إليه، مع إعطاء نفسه لبعض التفاصيل، يقول في رسالته التي بتاريخ 11 يناير 1651: لمعرفة كيفية التمييز بين الخير الظاهر والخير الحقيقي ، بين الخير والأفضل للحكم على جميع الدرجات وجميع الاختلافات في الخير ، تزن أصغر ذرة من الجدارة وقيمة الأشياء ، وهي بالنسبة لمؤلفها منطقة النقد العالية. لطالما ادّعى أسينسيو أنه يؤدي هذا الدور ، في الأقل دور الناقد الذي يصل بعد وقت ، عندما لم يعد الوقت قد حان ، وحتى لو أصبح شركًا ، فإن منتقديه يتحولون الآن إلى التعليق على الفراغ المطلق.

حينما جئت لإنشاء مدونتي ، في نيس ، كان لدي نشاط مجالسة الصغار، هناك في عطلة نهاية الأسبوع، لأنني لم أفز بعد في هذه المسابقة التعليمية اللعينة، كنت وحدي جدًا، أعتقد أن المدونات يمكن أن تكون نوعًا من التحرير. بعيدًا عن تخيّل أنه على العكس من ذلك ، فإن المدوّنين الشباب ، المسلّحين بموهبة تقريبية في كثير من الأحيان ، والذين يستمعون بالفعل إلى أنفسهم يتحدثون ، ظنوا أنهم أحدثوا ثورة في عالم الأفكار أو الأدب ، والكتابة خاصة في لحظة اللامبالاة والإرهاق.

لم أقرأ أبدًا مراجعة جيدة جدًا للكتب الموجودة على المدونات ولا في نصوص أسينسيو . قرأت التكرار والتكرار والأطوال. ومع ذلك ، هناك شيء واحد مؤكّد ، نحن نفتقر إلى نصوص جديدة ، وعقول جديدة لتحليل هذا القرن. شيء آخر مؤكد: إذا كان أسينسيو محقًا بشأن الموت المبكر للناقد ، فيجب أن نرى في هذا النعي أنه نهاية عالمنا ، وحضارتنا التي رأت أنه من المناسب المراهنة على كل شيء ، على العلم والتقنية ، بينما يتم لعب كل شيء ، واستمر اللعب بأحرف جميلة ، وأحرف قديمة ، ونصوص قديمة.

بالنسبة لباتريك داندي ، فإن الناقد الأدبي يقوم بتعديل الحقيقة المناسبة للكتابة الأدبية، التي تم تطويرها وتحويلها عن طريق العقل ، والتحريض على أطايب الذوق العادل ، التي تجيز تفرّد الذات الإبداعية من خلال تكييف تخيلاتها مع متطلبات إيصالها إلى الجمهور.

من خلال مونتين، سيجعل القرن السابع عشر نشاطًا نقديًا مكرسًا للأدب، ولتقييم الذوق، وهو الشكل الأكثر حداثة لتكوين العقول، لكنها أيضًا ولادة التنافس بين الترويج للذوق ، كتعبير عن تفرّده وحدسه ، والقواعد التي تحدّد الذوق كمعايير.

من الوجود المرهق للأدب في القرن التاسع عشر وأقلامه العظيمة، هوغو ، زولا ، موباسان ، بلزاك ، إلخ ، إلى الصمت التام في القرن العشرين ، سعينا طوال هذه الفترة التي سبقتنا إلى الهز أو إسكات الكاتب بإعلان وفاته. يجب أن يقال إن أدب القرن التاسع عشر كان أدبًا مغلقًا ، بينما في القرن العشرين أراد أن يكون أقل تكوينًا وأكثر انفتاحًا. لكن دعونا نحاول أن نكون ثنائيين ، سيغيّرنا ، وسيجعلنا نفهم قضية الوقت. يسمي أسينسيو نفسه ناقدًا ، وناقدًا للتكنولوجيا ، واللغة التقنية ، متناسيًا بشكل عابر تحديد أن الكلمات فقدت قوتها المقدّسة ، وأن اللامركزية التي طبّقها القرن العشرون قد أزالت قوة

السلطة وقوة اللغة.

لقد تحولت اللغة إلى موضوع اتصال وتحولت تلك المفاهيم إلى شعارات.

عرف أسينسيو ذلك ، لكنه لا يعرف كيف يعبّر عنه بقوة كافية، بسبب نقص المواهب، بسبب الإهمال ؟ كاتب القرن العشرين، عاجز عن إنتاج عالم الكتاب، الذي يمكن استخدامه لتغيير الناس والمجتمع، كما في القرن التاسع عشر، الذي سعى جاهدًا لبناء أسطورته، من سيلين، إلى سوليرس، عبر غاري، دوراس، ساجان، إلخ. ما نحتاج حقًا للقراءة في روايات أبيليو، والذي رأى بعض النقّاد بوضوح ، هو أن العلم يقود إلى طريق مسدود، واليوم، السياسة نفسها هي التي تؤدي إلى طريق مسدود. ما الذي يمكن أن يكون أفضل من الأدب الحقيقي ، ولا تأت تسألني ما أعنيه بالأدب الحقيقي ، لمرة واحدة قم بعمل تأمل شخصي! لكي يسير المرء في داخله ويؤسس معرفة ذاتية جيدة ، وهو ما تسمح به النصوص القديمة والنصوص المسيحية ، عندما يعرف المرء كيف يقرأ؟

إذا كان الناقد الأدبي والمدوّن يحب العمل على نصوص محكمة الغلق ، وحتى لو تصوّر جيدًا أنه لا يمكن للمرء أن يجد جميع المفاتيح التي استخدمها المؤلف لجعل نصه محكمًا ، فلنراهن على عدم وجود شيء محكم لدى أسينسيو ، مفضّلين ظاهريًا أن نأسف لمدى عدم قدرة الصحفيين على القراءة ولا الكتابة ، والتظاهر بشكل غير مباشر كمنقذين للّغة وفهم النصوص التي غالبًا ما تُنسى ، ولكن ليس أقل أهمية ، لأنه ، إذا كانت الثرثرة غير اللائقة في عصرنا تأتي إلينا من الأكاديميين والصحفيين، فإنها لا تقل عن أسينسيو نفسه. وهذا ، لسبب بسيط ، استجاب له ريموند أبيليو بذكاء، عندما أظهر مدى نقص الحوار الداخلي في منحدرات النصف الثاني من القرن العشرين، وبالتأكيد في النصف الأول من القرن الحادي والعشرين.

أولاً ، لأن اللغة أصبحت فقيرة ، وحتى لو أظهرها أسينسيو، أحيانًا في بعض المقاطع التي تستحق المشاهدة ، فهي دائمًا في منتصف مجموعة من الكلمات التي لا تعني شيئًا ، والتي كان لديه ذكاء لتجنّبها ، إذا كان قد فهم في الأقل أنه يضيف كلمات فارغة للآخرين التي أفرغت من معناها ، وأن هذا لا يؤدي إلى أي شيء إيجابي للغاية. إن خطر القراءة ، الذي يدّعي به خوان أسينسيو باستمرار ، هو قبل كل شيء خطر إعادة القراءة خارج التعليقات الأساسية. إعادة القراءة هي إعادة الكتابة ، وتوسيع النص ، وكتابته مرارًا وتكرارًا ، بناءً على الوقت. إعادة قراءة سبينوزا غير مجدية إذا لم يواصل المرء تفكيره بإعادة التفكير فيه. التعليقات التي هي جزء من الإسهاب، الأسلوبية بالتأكيد، غير مسموح بها. وإذا كان الأسلوب يصنع الرجل ، فهذا لا يعني أن الجملة ستكون كافية، إذا تمت كتابتها بشكل صحيح ، لإنتاج معنى يرتفع فوق التنافر المعاصر ويتجاوزه.

ما يجب على الكاتب الحقيقي فعله اليوم هو تحويل الفرد من خلال لغة معاد اختراعها، وكلمات جديدة، وكلمة غير منشورة. يجب ألا يقوم بعمل دراسي، مهما كان بارعًا ، ولكن يكتب بلغة جديدة ، كما فعل رامبو وتراكل وسيلان في عصرهم. لا شيء من ذلك هنا. وما كان معاصرًا على وجه التحديد في أدب أبيليو هو أن الفهم سيعتمد على كل العالم ، كما هو الحال مع سبينوزا ، يجب أن ينضم الأسلوب إلى وحدة الوجود هذه التي لم تتم دراستها من قبل، من أجل فهم ذلك الذي أصبح من الآن فصاعدًا، "لا ثنائيا"، عادة ما يكون نثر أسينسيو القرن الماضي ، في حين أن أبيليو هو بالتأكيد نثر القرن الحادي والعشرين. ما كان لا يزال ينقص في ذلك الوقت هو إعادة اكتشاف الظواهر. حيث يدرس أسينسيو العمل من الخارج ، علينا الآن إجراء دراسة من الداخل. سيكون رجل القرن الحادي والعشرين رجلاً داخليًا ، وليس بالضرورة من الداخل ، أو لن يكون كذلك. ليس لأننا فقدنا الإحساس بالمعرفة ، وهي عقيدة فلسفية دينية يمر بموجبها خلاص الروح من خلال معرفة مباشرة (خبرة أو وحي) للألوهية ، وبالتالي من خلال معرفة الذات. اتبع أبيليو ، وسوف تتعلم كيف تثقف نظرتك ، لتشحذ معرفتك ، وتتحوّل ، من خلال تحويل نفسك.

لذلك ، حيث يدّعي أبيليو أنه يتعامل مع مسألة الشر من وجهة النظر الباطنية ، يتعامل أسينسيو معها من وجهة نظر أدبية. وإذا قرأها المرء بانتباه ، وهو ما حاولت القيام به ، ساعتان من القراءة كانت بالتأكيد ألّما أكثر من كونها متعة ، فإن الناقد هو هذا الخيط الممتد بين الأستاذ والكاتب (لكنهما لا يزالان في عالم الذي اختار الترفيه)، على أي حال ، هذا ما يدّعيه خوان أسينسيو الذي لم يتردّد أبدًا في الغوص في منطقة النقد عالية المخاطر ، ومواجهة كل الأخبار الجديدة في ذلك الوقت ، وهذا أمر جيد. من الواضح أنه ليس مخطئًا، وهو ليس الوحيد أيضًا، حتى أنني أعتقد أنه من سمات كتابة يمينية معينة أن تهاجم فقدان اللغة ، والهجمات على الشعارات.

ضد اضطرابات اللغة المرضية، والتكرار، والنبذات، وضد الخطب، والامتناع الأيديولوجي الواضح، أنه يجب كتابتها ، وفي بعض الأحيان الدفاع عما لا يمكن الدفاع عنه: دانتيك ، بينير بوركل ، آلان سورال ، جان راسباي ، هوليبيك ، ميليت ، وما إلى ذلك ، قد انخفض إلى حد كبير قلمهم في هذا الأدب ، التعفن فقط ، والخطبة الجنائزية ، والنشاز المزعج للغرور المتضخم. في عالم خالٍ من الله وبدون تجاوز ، يدرك خوان أسينسيو ، كما نعلم، أنه يجب كسر كل الأصنام إذا أردنا تحقيق حريتنا الحقيقية، إنه يعرف، ضد أي شخص آخر، أن الأدب يجب أن يدافع عنه، لأنه متراسنا الأخير قبل الفراغ ، والمتراس الأخير قبل العدمية الكاملة والخزي المطلق. لذلك، من الواضح أنه استدعى روح بلوي ، شمس برنانوس، خورخي سيمبرون ، جوزيف كونراد ، فيدور دوستويفسكي. الكتّاب الملعونون أو المضيئون، والكثيرون من الكتّاب، نعيد قراءتهم في ضوء القراءة، عن أسينسيو الذي يبحث عن طرق جديدة، ويتعامل مع الآخرين ، ولا يتردد في هز الأفكار التي تلقى استحسانًا كبيرًا في بعض الأحيان، عندما يتعلق الأمر بإعادة قراءة الريش الاستثنائي ، ولكن هل يقرؤهم حقًا ؟ وأين هذه الخيوط الجديدة ؟ بأسلوب يهدف إلى أن يكون معقّدًا، يفقد نفسه ويفقدنا، ويضاعف الجمل الطويلة، والثرثرة الضعيفة.

لا يزال يحدث، أن يرى أسينسيو النقطة العمياء في تفكيره، ويمكنه حتى أن يكون محقًا في بعض الأحيان ، ضد نفسه. هذا هو الحال ، على سبيل المثال.

وكان أسينسيو قادرًا على إظهار كيف فقد نفسه وحيدًا في هذه العاصفة الأدبية العظيمة، من خلال تشاؤمه الفظيع، وتعليقاته على القديسين العظام، ومحاولاته لإعادة تنصير الأدب في مطلع القرن، على الرغم من أنه من الواضح أنه كان موضع ترحيب، إلا أنه لم يتمكن أبدًا من إنتاج تحليل يتناسب مع تحديات هذا القرن ، ربما لأنه كان لا يزال متجسّدًا بشكل كبير في القرن الماضي.

خنجر في الماء:

يقودنا غباء القرن الحادي والعشرين إلى التفكير بشكل صحيح في أن رأس المال الضخم، الرطب والمتدفق مثل اللعاب، يهاجم كل أسس حضارتنا من الأسفل ، من القاعدة ، في مركز البنية التحتية. من ناحية أخرى، هي الأيديولوجية الزاحفة للنسوية الجديدة (منى شوليه في صدارة المبيعات)، ومن ناحية، رأس المال، الذي يقضم الإنتاج الأدبي، والأدب الحقيقي، والأدب المطالب، خارج أطر الترفيه، وأخيراً المدرسة التي ترفض تعليم الأساسيات، في تعليم الكلاسيكيات، مفضلاً الرقيق. أدب هابط، كسول، معايير للجماهير. كل شيء يتحول إلى الجماهير اليوم ، كل شيء ينحصر في الجماهير ، يخضع للرغبات غير العقلانية للجماهير، كل شيء يتم تحطيمه بواسطة عالم يكره المرتفعات والجهد والتعقيد. ومع ذلك ، دعونا لا نتظاهر بالدهشة، فقد حذرنا برنانوس في عام 1947، إذ كتب في فرنسا ضد الروبوتات: نحن لا نفهم شيئًا على الإطلاق عن الحضارة الحديثة إذا لم نعترف أولاً بأنها مؤامرة عالمية ضد كل أنواع الحياة الداخلية. يخدع أسينسيو نفسه عندما يريد إعادة تنشيط القوى الحيوية التي لم تنطفئ بالتأكيد، ولكن يخفيها الجهل الفادح والغباء العميق في ذلك الوقت، بعد أن فهم أن انحطاط اللغة، والشر، في أكثر الأبعاد شيطانية.

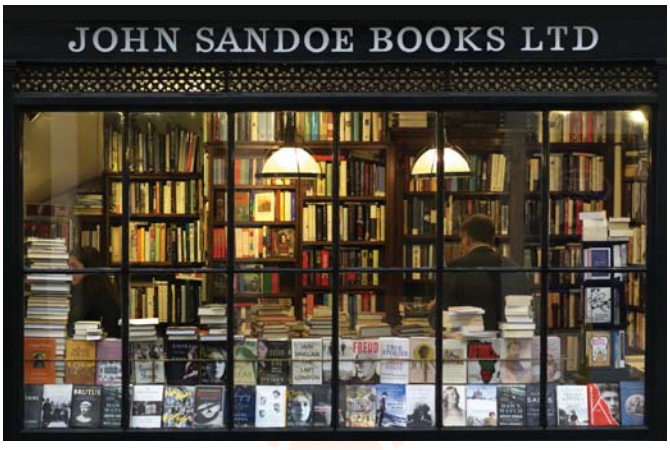
خوان أسينسيو

السيانيد الحيوي الضروري.

غدا من؟

أصبح الأدب خطيرًا على عالم الأعمال الفنية هذا، في عصر الفراغ هذا، كما هو مكتوب في مقال بقلم جيل ليبوفيتسكي، ونشرته طبعات غاليمار عام 1983. الإغواء بلا توقف، ولامبالاة الجماهير، وعصر النرجسية الهادئة المصمّمة خصيصًا كاستراتيجية للفراغ، واللذة والاستهلاك كمعايير للقيمة في مجتمع ما بعد الحداثة، وصعود البربرية والتثاقف من قبل المدرسة، كافٍ لتقويض الأدب الحقيقي، وأدب الأعماق والشر ، مثل هذا الأدب، الذي يحب الكاتب ، المدوّن ، الناقد أسينسيو ، هذا الأدب من أعماق الروح ، مسارات العالم المعقدة ، للإنسان ، أبدًا، أسود تمامًا ، ليس أبيض تمامًا ، هذا الأدب مأخوذ من مناطق الروح المظلمة ، موضّحًا في فقرها ، ثناياها ، تجاعيدها.

لذلك ينتمي أسينسيو إلى هذا السباق، ومن أكثر النقاد تشاؤماً. لا يمكننا أن نلومه على رؤيته، في



كل الخيارات والطرق تفتح أمامك وأنت تتجول في أزقة دمشق القديمة، تشرع أبوابها السبعة أمام الزائر الباحث عن التراث والمفتش عن بقايا آثار تشهد على حضارات مرت على هذه المدينة الموغلة في القدم، تلقاك دمشق فاتحة أحضانها لتلقيك في أحضان التاريخ المتربع في كل حي من أحيائها وكل زقاق من أزقتها، فإن أردت الوصول إلى خان أسعد باشا أمامك عدة خيارات وطرق كثيرة تقودك إلى سوق البزورية الشهير حيث التوابل تنشر روائحها التي تعبق بالمكان، وهنا يتفنن الدمشقيون في عرضها بأشكال وألوان غاية في الجمال والأناقة كحال أصحابهم الذين يستقبلون زوارهم بكثير من الترحاب ويودعونهم بالحفاوة والدعاء.

ميادة سفر

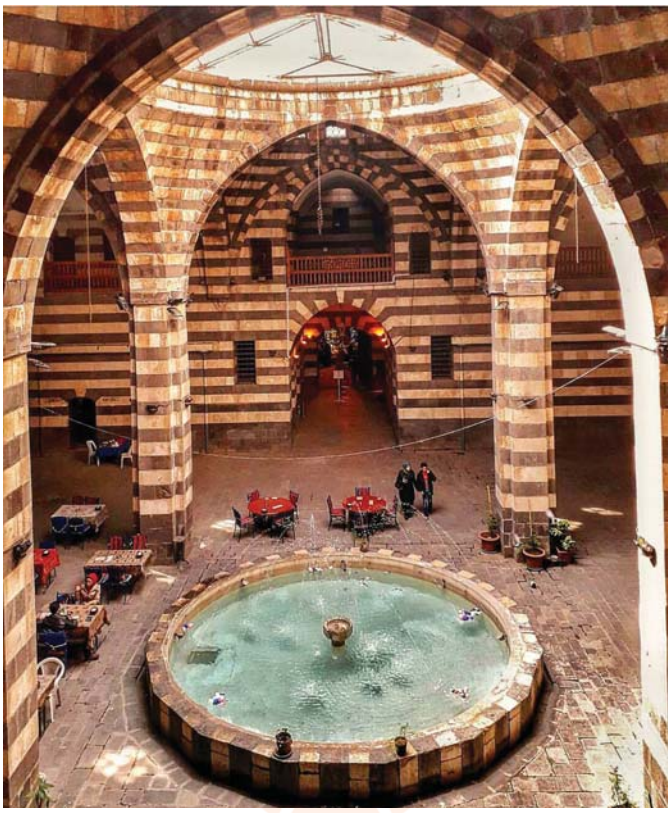
خان أسعد باشا.. شاهد على تاريخ دمشق

يقع خان أسعد باشا في جنوب شرق الجامع الأموي، في وسط سوق البزورية، شاهداً على حقبة من التاريخ الدمشقي خاصة والسوري بشكل عام، يحكي عن حضارات تركت بصماتها في هذه البلاد واندثرت بعد أن عمرتْ شواهد للأجيال المتعاقبة، هذا الخان الحائز على جائزة الأغا خان للعمارة يعتبر من أكبر الخانات في الشرق الأوسط، بني بأمر من والي دمشق أسعد باشا العظم، وبدأ العمل به في عام 1751 وانتهى بناؤه في العام 1753 على مساحة تقدر بنحو 2500 متر مربع، لأغراض اقتصادية وتجارية نظراً للموقع المهم لدمشق على طريق الحرير الذي يربط الشرق بالغرب، فضلاً عن كونها طريقاً ومركزاً لتجمع قوافل الحجيج وانطلاق موكب الحج إلى الأماكن المقدسة.

كلمة خان هي كلمة فارسية وتعني المبيت والإقامة المؤقتة، يضم الخان واجهة ضخمة تؤدي إلى باحة مربعة الشكل مغطاة بثماني قباب محمولة على أربعة أعمدة، ويتألف خان أسعد باشا من طابقين، الأرضي ويضم أربعين غرفة موزعة بين أحد عشر جناحاً كانت تستخدم كمكاتب ومستودعات لتخزين البضائع، أما الطابق الثاني فيتألف من أربع وأربعين غرفة خصصت لإقامة ومبيت التجار والمسافرين الذين يقصدون دمشق في تلك الأيام.

تعرض الخان لكثير من الحوادث التي ضربت دمشق عبر العصور ومنها الزلزال الذي ضربها في العام 1759 والذي سبب دماراً وحريقاً في الخان أدى إلى فقدان كثير من الوثائق والسجلات التي توثق الأعمال التي كانت تجري فيه والشخصيات التي تنزل في غرفه، وعمت الفوضى في أرجائه واستولى عليه بعض التجار الذين حولوه إلى مستودع لبضائعهم، إلى أن استملك من قبل الدول السورية ووضع تحت إشراف وزارة الثقافة ودائرة المتاحف بعد صدور قرار الاستملاك عام 1973، وبدأ العمل على ترميمه وإعادته إلى الشكل المعماري الذي بني عليه بعد دراسات تاريخية وجيولوجية تضمن الحفاظ على نمطه العمراني وتقيه من العوامل الخارجية التي قد يتعرض لها.

تاريخياً انتشرت الخانات منذ العصور الإسلامية وكانت محطات لإقامة واستراحة المسافرين، وقد ازدهرت على امتداد العصور الأيوبية والمملوكية، وبلغت أوجها أثناء الحكم العثماني إذ بنيت مئات الخانات التي لم يبق منها إلا القليل في يومنا هذا، وكان الخان إما يحمل اسم من بناه مثل خان أسعد باشا الذي نتحدث عنه، أو خان سليمان باشا في سوق مدحت باشا، أو يكنى بالمهنة والحرفة التي تمارس فيه مثل خان الجمرك وهو سوق مختص بالأقمشة، أو خان الصوف والزيت والعروس إلى غيرها من تسميات تشي بالمهن التي اختص بها كل خان.



وتحول خان أسعد باشا بعد افتتاحه في عام 2005 إلى مركز للنشاطات الثقافية والفنية والتراثية، فقد استضاف العديد من معارض الفن التشكيلي والعروض المسرحية ومهرجانات للحرف والمهن اليدوية والتراثية، كما استضاف كثيراً من الشخصيات العالمية والمحلية ويبدو أنّ الشاعر الفرنسي لامارتين أحد أكبر شعراء المدرسة الرومانسية في فرنسا، لم يتمالك نفسه من الدهشة عندما دخل خان أسعد باشا أثناء زيارته لدمشق عام 1833، وقد ذكر في كتابه رحلة إلى الشرق: أنّه من أجمل خانات الشرق، وأنّ شعباً ينجب معماريين بارعين في التصميم، وعمالا قادرين على تنفيذ هذا البناء، شعب جدير بالحياة والفن والاحترام، ووصفه الرحالة لورته في كتابه "سورية اليوم" عام 1830 بأنه: "النموذج الأكثر جمالاً في العمارة العربية الدمشقية".

كغيره من الأوابد التي تغص بها دمشق، كان خان أسعد باشا شاهداً على تاريخ دمشق العريق، متحدثا عن أهمية هذه المدينة وجدارتها بالحياة، فلا يمكن للقادم إليها إلا المرور في حواريها القديمة والتعمد بمائها والتقاط الصور التذكارية لمدينة هي الأعرق والأكثر قدما في تاريخ المنطقة، وهذا الخان كان ولا يزال واحداً من المعالم التي تحكي عنها وتمجدها وتشي بأهميتها التي جعلتها محط أنظار العالم.

عُرفتْ الرواية التاريخيَّة منذ عصر النهضة، وأفاد كتّابها من الخيال في تجسيد واقعة ما من وقائع التاريخ لكنهم لم يسيحوا في التخييل إلا في حدود ما ذكره التاريخ عن تلك الواقعة. وهو ما تخالفه رواية التاريخ التي فيها يُعطي الكاتب نفسه الحريَّة في تخيل الوقائع. وقد سمّى هايدن وايت هذه الحريَّة بـ(التخييل التاريخي Historical Imagination) وفيه لا يتقيد الروائي بما ذكرته كتب التاريخ، لأنَّ التاريخ في نظره غير مقدس ولا حقيقي.

د. نادية هناوي

السرد غير الواقعي في «سيرة المنتهى»

ومن طرائق كشف حقيقته "السرد غير الواقعي" الذي ينغمس في السرد التاريخي. وما يؤكد هذا الانغماس أمور ثلاثة: أولاً أنَّ التاريخ سرد، وثانياً أنَّ الخيال عنصر في السرد، وثالثاً السببيَّة التي هي قانون أيّ سرديَّة وبها يتحول الإيهامي غير الواقعي إلى حقيقي وواقعي. بهذه الأمور الثلاثة يكون السرد غير الواقعي طريقاً إلى صناعة تاريخ جديد لواقعة أو حدث تاريخي كان قد دوّنه المؤرخون. ومن هنا أعجب بوشكين بروايات وولتر سكوت لأنها أتت بجديد، أثَّر في المؤرخين المعاصرين، وعن ذلك قال: (إنَّ تأثير وولتر سكوت يمكن أن يُحسَّ في كلّ جانب من أدب عصره. وقد كونت مدرسة المؤرخين الفرنسيين الجديدة نفسها تحت تأثير الروائي الاسكتلندي وقد أراهم مصادر جديدة كلياً كانت قد بقيت حتى ذلك الوقت مجهولة رغم وجود دراما شكسبير وغوته التاريخيَّة.)

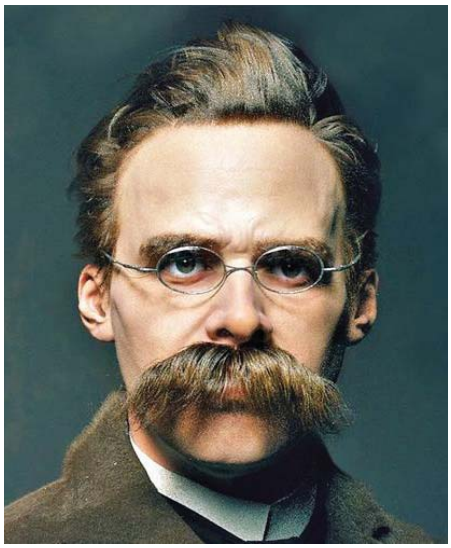
لا مراء في أنَّ التحبيك يلعب دوراً رئيساً في أيّ رواية بما فيها الرواية التاريخيَّة الكلاسيكيَّة منها والحداثيَّة. إذ لا سرديَّة من دون تحبيك وإلا فإنها تفقد قيمتها ولا يعود ممكناً تصديقها. بيد أنَّ تحبيك الأحداث في رواية التاريخ يعتمد على منطقيَّة الأقوال التي تبنى بالسرد غير الواقعي. والاقتناع بهذا السرد وقبوله هو في منطقيته وليس في صدقه أو كذبه، فالمقاييس العقليَّة تقوم على التسبيب الذي به ترتبط البدايات بالخواتيم وتكون اللحظة السرديَّة معاشة كحقيقة تاريخيَّة. وهو ما نجده في أقدم السرديات بما فيها الخرافيَّة والأسطوريَّة، يقول باختين: (إنَّ زمن المصادفة المغامراتي هو الزمن الخاص لتدخل القوى اللاعقلانيَّة في حياة الإنسان تدخل القدر والآلهة والشياطين والسحرة..) ومما يؤديه التحبيك من منطقيَّة في توظيف ما لا وجود له على الحقيقة، نجده في رواية (سيرة المنتهى، عشتها كما اشتهتي) لواسيني الأعرج، وفيها تسند البطولة إلى شخصيَّة تسرد قصة حياتها من لحظة مواراتها التراب (لم يكن ذلك اليوم الذي سلمت فيه أمري للتربة والأعشاب والماء والهواء لا مشهوداً ولا استثناء كان أكثر من العادي لم يحدث أي شيء غريب في الكون كلّ شيء سار وفق نظامه المعتاد لم أكن حدثاً غريباً في الكون) مروراً بلحظة اللقاء العرفاني بالشيخ ابن عربي ومرافقته إياه في اختراق الأسرار والذكريات باتجاه معراجه الخفي وانتهاءً بوصوله إلى قرطبة ليشهد حدثاً تاريخياً يسرد تفاصيله بطريقة مشوقة. وبسبب ذلك تبدو الرواية على قسمين؛ قسم يسرد موت البطل وقسم آخر فيه البطل يسرد قصة حياته في غرناطة. وتوظيف الخياليَّة يأتي من استحالة أن يكون الميت متكلماً بوجهة نظر موضوعيَّة ينقلها سارد عليم حيناً، وبوجهة نظر ذاتيَّة لسارد ممسرح حيناً آخر. وتبدأ به الرواية بالحفيد ينادي جده الروخو ناقلاً لنا ما كان يراه لحظة دفنه (كان الحاضرون يبكون حتى الصغار منهم والصبايا وبعض الوجوه من الذين لم يكونوا يحبونني ربما يكرهونني) وما تكراره القول (لا شيء تغير أبداً) سوى توكيد للخياليَّة كتركة من تركات الخرافة التي عليها بنيت تقاليد السرد العربي القديم.

ومن التسبيب أيضاً ما يقوم على توظيف المصادفة، إذ لا يكون لرواية التاريخ أن تصنع حبكة تاريخيَّة من دون مصادفة تلعب دوراً كوسيلة غايتها السرد التاريخي في الرواية التاريخيَّة، بعكس رواية التاريخ التي تتخذ من المصادفة وسيلة غايتها السرد الروائي. وما دامت الغاية سرديَّة فإنَّ تحبيك المحتمل وغير المحتمل يظل قائماً في هذه الرواية كشكل من أشكال السرد غير الواقعي الذي غايته واضحة وليست ترميزيَّة كما مر معنا سابقاً. وتتجلى المصادفة بخياليَّة لا محاكاتيَّة في أقوال السارد في رواية (سيرة المنتهى) وهو يفاجئ القارئ في مستهل الرواية بليلة رحيله (أخرجني بنعومة من دائرة الأهل والأصدقاء وهم يتلاطمون ويندبون ويبكون غائباً مسجى على فراش الموت) أو لحظة خروجه من القبر وذهابه مع ابن عربي الذي أخذ بيده وراح يريه المقام المعلوم (أغمضت عيني وتشبثت بغيمة التماهي ثم شققت أرض المستحيل ومشيت داخل مسالك النور وحيداً بلا ظل ولا خوف) أو وهو طائر على سطح غيمة المنتهى فأغمض عينه كي لا يسقط من علو (فبدأت أطير في أعماق الغيمة في غمرة شلالات من النور التي لم أكن قادراً على النظر فيها بالشكل الذي اعتدته كنت أطير باتجاه غير معلوم لكن بلذة غريبة لم أتعود عليها كانت لحظة انفصال الروح عن الجسد قاسية بينما كان مولاي السالك.. يمد لي يده ويسحبني نحو بوابة النور)، وليست غاية الكاتب من هذه المصادفات رمزيَّة وكيف تكون له غاية وسارده ميت؟!

وتتخذ المصادفة صيغة حلميَّة حين يصل السارد في قسم الرواية الثاني إلى جبل النار ليعيش في مدينة غرناطة ويشاهد ما تعرضت له مكتبتها من حرق لكن جده الروخو هرَّب عشرات المخطوطات عبر طليطلة نحو مالقة. وتتعقد حبكة الرواية بوقوع الحفيد في أسر محاكم التفتيش ليواجه ما واجهه المورسيكيون من تعذيب وتنصير. وتستمر المصادفات غير المتوقعة وبخياليَّة لا محاكيَّة، بها يصنع واسيني الأعرج تاريخاً جديداً يكشف عن وجه خفي للتاريخ الرسمي عما جرى في غرناطة إبان تلك المرحلة التاريخيَّة العصيبة.

أصنام سميتموها

حازم رعد



يُتقن صانعو السياسة أو ما يسمون "مفكرو الأنظمة أو فلاسفة السياسة"، وهم بصراحة فاعلون مهمون يمثلون القلب النابض للنظام، يتقنون مهام اشتغالاتهم إجادة "صناعة الأصنام"، ولكن هذه الأصنام ليست من قبيل اللات والعزى وهبل، ومع ذلك تأخذ طابع القداسة والإجلال لما تعكسه من هوى ومنطق العظمة أو الغايات التي تكتنزها وبحسب ما يحدده لها منتجوها، هذه الأوثان الجديدة تفرض نفسها كثيمات بمسميات عديدة، منها الوطنية والمذهبية والدينية وحتى القومية، تفرضها حاجة الوقت أو المكان أو لتحل محل أخرى مضادة أو فاقدة لصلاحية الاستمرار وتحقيق الأهداف.

من قبيل الاحتفاء في (المناسبات - الأعياد - العلم - الهويات التي تتشكل بالتتابع - إنسان السوبرمان - شخصيات مفهومية - حلم الانفصال - المستقبل السعيد - أهداف يحكى عنها ولكنها غير محددة مسكوت عن حقيقتها والغاية منها، صناعة الرموز والإشارات (أعياد ومناسبات وشخصيات وأحداث لها خصوصية من الخصوصيات بالغالب لا تعدو كونها أفلاما ومسلسلات) تؤدي دوراً كوميدياً على واقعنا البائس "فنحن مادة الضحك لها".

هي بالأساس لغة "كما ترى فلسفة اللغة" تحاكي فاهمة الجماعات البشرية، كلاً بحسب ما يعتقد أو تمت تنشئته عليه ،

يقول عباس العقاد في كتابه فلاسفة الحكم في العصر الحديث: [لا حرج على ولاة الحكم من استخدام الأساطير والخرافات واختراع قصص البطولة والأعاجيب لترويض الرعية على الخضوع]، فصناعة ما يشغل هاجس الجمهور ويحرك فاهمته الجمعية مشغل لا بأس فيه لإقناع الناس وإلهائهم وترويضهم وجعلهم هادئين وهذا ما يسمى في مذهب أفلاطون بالكذب النبيل ، كذب مشروع لا يخضع لمعايير المنظومة الخلقية ولا يلاقي أي استهجان من النخبة وصانعي القرار لأنه يسهم في استمالة الشارع وتحقيق أهداف أداتية من وراء ذلك.

ولعله ينسجم مع الطبيعة البشرية الانقياد مع صناعة الأسماء والعناوين وتقديم طقوس الاحترام والتقديس لها ويبدو أن هذا نزوع عام تمنى به البشرية جميعا، ولعله أيضاً، أن التاريخ عامة حافل بالنماذج الكثيرة الدالة على ذلك فمراجعة سريعة وعاجلة لمجمل تواريخ الممالك والدول والحضارات والتجمعات البشرية المختلفة ستوضح لنا هذه الظاهرة الراسخة في النفوس والضاربة في القدم، إذ توضح التنقيبات والمنقوشات وما وصل من تلك الحضارات والتجمعات، شغفهم بالرموز والطواطم والإلهة والملاحم التي سطرتها بعض الشخصيات حتى صارت أساطير وقصصا يحتفى بها، فالثيران والقطط وتماثيل الأمراء والقادة التي إنما صنعت لتبقي رمزية لهم تنتقل عبر التاريخ لتصل إلينا، وكذلك الأساطير التي تتحدث عن رحلات وملاحم لا ندري أين وكيف قاموا بها وهل هي فعلاً حقيقية وغير منحولة ؟ إلا أن حقيقة واحدة نعلمها الآن في الحاضر هي أن صانعها أجاد في حكايتها لنا".

إذن، فصناعة الرمز وإضفاء نزعة القداسة عليه نزعة بشرية وظاهرة عامة ليس فيها مستثنى إلا أفراد ووحدات اجتماعية بمستوى جيد من الوعي والمعرفة ، إذن هي ليست صناعة جديدة ابتكرت اليوم أو البارحة وهي كما فهمنا ظاهرة تضرب جذورها في عمق التاريخ والمنحوتات ومعطيات التنقيبات خير شاهد على ذلك . كما نفهم أن هذه الأصنام تتم صياغتها بحسب الحاجة أو الطلب لتلبي غرضا من الأغراض لفترة من الفترات وبعدها ينتهي الأمد ويتحقق المقصد الذي أعدت من أجله ليشرع فاعل السلطة بما تمكنه مهاراته في صناعة أصنام أخرى تنجز أغرضا جديدة وفق رؤية وآليات أخرى؛ أصنام العقل كما يسميها فرانسيس بيكون للمسرح لتحقيق غاية الإيهام والتضليل، أصنام للسوق للأشغال والإلهاء، أصنام للغة لتمرير الكذب والمراوغة بمفاهيم ومصطلحات وهكذا، وعلى الدوام تُنتج أصنام تحاكي العقل وتفرض في الواقع أطواقا وقيودا تشد عامة الناس وتعمل فيهم ما أعدت من أجله من أهداف وأغراض .

خصوصية هذه الصناعة أن لها القدرة على اختراق فاهمة الإنسان وأن تتربع على عرشها ليكون بيدها زمام تحريكها وتوجيهها بالوجهة المطلوبة، فإذا رسخت في ذهنه وصارت تشكل جزءاً منه راح يستقتل من أجل الدفاع عنها أو تبريرها وتلميع صورتها ومحاولة تسويقها وكأنها حقيقة لا غبار عليها. مفاهيم كثيرة يدافع عنها الإنسان يوميا ويدفع عنها بالجدل والسجال بل حتى بالاحتراب أحياناً وقد يعدم الحياة من أجلها وهي بالأصل أصنام نحتت في حين حاجة إليها. أسماء سماها البشر وخصها بميزات غير حقيقية، "ملحق طيفي للواقع"، لو استعرنا تعبير سلافوي جيجك ، فلو دققنا النظر فيها فهي "خواء صرف" لا يلبي إلا غرض الحفاظ على السلطة والتمكين من النفوذ، ألا تشاهدها وهي تأفل ويتم الإقلال منها مع مرور الوقت.

وكشاهد على تلك الصناعة، نجد نيتشه مثلاً يصفق لنابليون وقيصر والسفسطائيين "النفعيين" باعتبارهم أنواعاً من الناس كانت لهم قدرة التصرف في عقول عامة الناس، "هؤلاء استطاعوا تسويق أنفسهم كأصنام يشار إليها ويحتذى بسيرتها وما قد حققته، رموز أخرى تضاف لمجموع ما عندنا من تحف صنعناها للفقد الذي أصابنا وما زلنا نبحث عنه". ماذا حققت تلك الرموز غير الأكاذيب والوهم واختزال ذاكرة الناس في لون واحد من الصياغة وإلفات الانتباه وتسليط الضوء، "الضوء" الذي يوماً ما سيكشف اللص "سارق العقول" من أصحابها.

لو دققنا النظر في المنطق الذي تم التفكير من خلاله في إنتاج تلك الأصنام "الثيمات" لأدركنا أن منطق المصلحة متسرب بشكل كبير في فاهمة أولئك الصناع مما يعني أن للأيديولوجيا الإسهام المباشر في تلك العملية، فالأيديولوجيا بوصفها منظومة أفكار مؤطرة تحتاج إلى تصوير الواقع للمتلقين المختلفين، كما أنها تبرره، عبر آليات وتقنيات تحشيدية ورفع جهوزية تعمل على إدماج تلك التصورات والأفكار مع الواقع وأولئك المتلقين، وتجعله مقبولاً لاسيما أنه يعكس نمط تفكيرهم الذي تعرض للتنميط عبر الجهاز الثقافي والتربوي والتعليمي لمراحل عديدة، فمن الطبيعي أن تلعب تلك الثيمات دوراً في تشكيل الوعي الجمعي وتحريكه بالاتجاه الذي تجده الأيديولوجيا ومن هم وراءها مناسباً ومنسجماً مع مصالحها.

وهذا هو تحديداً ما تقف الفلسفة إزاءه كضد نوعي معارض فهي في الأساس طريقة تفكير حر لا يقبل التحيز داخل بيادق المفاهيم ولا القوقعة في دوائر الولاءات ، لأن هم الفلسفة إخراج الناس من عمليات التطبيع المختلفة ووضعهم في طريق يتقبل الأفكار وينقدها ولا يسلم مطلقاً لها قبل الفحص والتأكد من صحتها ، فآلية الفلسفة الانفتاح والمرونة وإمكانية القبول المستمرة، لذا نجد السؤال والتشكيك والطرح الإشكالي خير أسلحتها في صراعها المرير مع التحيزات المختلفة التي تحتكر الحقيقة وتختزل الواقع بأفكار حدودها الزمان والمكان.

هاشم الأيوبي و «قطاف الخريف»

صدرت للعميد الدكتور هاشم الأيوبي مجموعة شعريَّة بعنوان "قطاف الخريف"، عن " دار البلاد للطباعة والإعلام "، في 174 من القطع الاعتيادي.

الشعر أولاً. والجامعة كما الشعر هي الجوهر، روح المجتمع المفتوح، وفي زمن الجوع إلى كلّ شيء، العميد هاشم الأيوبي طاقة غنيَّة جداً، فيما يتجاوز النصُّ الأدبي الشعري إلى النصّ المركب ضمن بيئة الشعر الأوسع، وسنكتفي بالتكيف مع ملامح الدلالات الشعريَّة، وليس الدلالات نفسها لغناها وتوسعها.

بالشكل واضح السيطرة على التأليف واللغة والمفردة التعبيريَّة والإيقاع الموسيقي المتماسك.

يقظان التقي

في المضمون الشعر هو الجوهر. كلّ جوهر هو شعر. لا تحديد للشعر. فرنسيس بيكون يُحصي ألف تعريف للشعر. الشعر لا يحده حتى جوهر، هو من دون تحديد لأنه في لحظة شعريَّة يحرر صاحبه. العميد الأيوبي في ديوانه أصابعه مبللة بالحياة، بالاجتماع، من الذاتيَّة والعائلة، إلى السياسة والتاريخ والعروبة والثقافة القوميَّة والبيئة الشماليَّة الجميلة، إلى اللغة الكلاسيكيَّة في الشعر القديم، أصابعه مبللة بالكثير. ليس شخصاً معزولاً، يكتب أشعاره بكلّ الحواس. تقرأ ديوانه كأنك تقرأ في المجتمع المفتوح.

لكن ما الذي يبرر العودة إلى الشعر من جانب أكاديمي رفيع وهذا النص التعددي في قصائده ؟.

لا شكَّ هو هذا الاختبار الوجداني، والاختبار الوجودي / الأخلاقي، التاريخي / والسياسي.. على أنَّ الاختبار الكلاسيكي صحيح. الراديكالي ربما. ذلك أنَّ هاشم الأيوبي من جيل شهد مخاطر الانفلاق وأشكالاً من الخيبة ومن الانتكاسات ولكن أيضاً شهد أشكالاً من النهوض القومي والمعرفي والفكري العربي في عقد وآخر من ازدهار الأفكار والآداب والفنون والسياسات في الستينات والسبعينات وفي مدى مزدهر من بيروت، وكليَّة الآداب في الجامعة اللبنانيَّة إلى عواصم العالم. فيعود إلى الشعر بكلّ ذاتيته وعنفوانه وبطبقات من الذاكرة العميقة تلك. الشعر يأتي تأكيداً على مساحات في الوجدان نستشعرها وتعود إلينا أكثر تحديداً عاطفياً وعلى طريقة الميزان.

الشاعر هاشم الأيوبي كأنه الجوهرجي في قصيدته. شاعر في غاية في الانضباط، أشعاره بلا زوائد، هوامشها ليست مسألة تقنيَّة، هوامشها في الجوهر. حقيقي جداً يأخذنا إلى جهات تحيي معنى الكلمة ومعنى الالتزام وبشكل "ستوري" حياة سرديَّة نرى من خلالها الطريق تلك وخلفها وعلى يمينها وشمالها وما حول الطريق من أشياء وتفاصيل في العبور الشعري الجميل.

القصيدة ليست نصاً أدبياً فقط. وهي ليست لعبة إخراج بعناصر الحياة تلك، شخوصها وأبطالها وصورها. جميل أن تكون روائياً وأكاديمياً، والشعر أيضاً في جوهره فلسفة حياة.

سارتر كتب عن فلوبير ألف صفحة.

البير كامو كان فيلسوفاً وروائياً أولاً غوته / بول ايلوار.. كل هؤلاء يقرؤون في الشعر والأدب. ما الذي يبقى من النص سوى تلك الترجمة للصوت الشعري الداخلي. قد تكون ترجمة معاكسة للنص الأدبي للمنحى الذي تأخذه الصور والأحداث. لذلك يحتاج نص الأيوبي لقراءة توسعيَّة.

نحن هنا مع الشعر الصافي في لحظة لقاء مع لغة مستقاة من الواقع تتحرك في أكثر من قصيدة واحدة تجري غنيَّة بشروطها وبنيويتها المتينة وبأدب الكلمة والمعنى البلاغي وتلك الحساسيَّة المرهفة الجارحة حين تذوب المادة الشعريَّة في معماريَّة ببنيويَّة من الأوزان وبشروط الشعر والحياة في آن.

لا يقرأ الديوان قراءة أحاديَّة، أو مباشرة بكلّ خلفياته وصوره وما وراءها. قد تكون القراءات متباينة. المهم أنَّ الشاعر يأخذنا إلى غير المباشر. الشعر هكذا يتجاوز ليلتقط عمق الظواهر.

هاشم الأيوبي يمارس "شاعريَّة تاريخيَّة". لمَ لا؟ التاريخ هو اليقين، والشاعر يُخضع مادته ويبنيها على مصداقيَّة أكاديميَّة. لا أقول إنَّ كلَّ الشعر هكذا.. عادة الشعر يتجاوز الذين خانتهم الأزمات والحلم وغدرت بهم التقلبات فما بالك.. لكن لا! إنهم الأيوبيون الجدد / الأقوياء يجتمعون شعراً بذاتهم، يدافعون عن آخر ما يبقى من لغة الانتماء في المدى الإنساني المتاح.

قصائد الديوان تأتلف به / يلفها العنفوان / على نقاوة / ألفة. أما الذاتيَّة العاطفيَّة تجاه العائلة والابنة، فتجدها مرتبطة بغنائيَّة وبألفة العائلة نفسها مع التاريخ والجغرافيا ومدينة طرابلس التي تمدها برومنطقيَّة غنائيَّة رمزيَّة حين تتجاوز الذات إلى الآخر. الذات لا تنتج الذات، الذات تنتج الآخر قريباً كان أم بعيداً.

كانت الأمور على زخم كبير في هذه البلاد، لا أقول كانت مثاليَّة، على الشاعر أن يبحث عن أسباب انخراطه فيها والتماثل معها، فيصير شخصاً شعرياً وأكثر، مزيجاً من الأشخاص الحقيقيين تجسيداً للأفكار التي يدافع عنها وبفرح.

شخص يتمتع بسلاسة ومؤانسة وفرح يتمتع به الأقوياء.

الشعر شخصي بامتياز. والشخص أمامنا مجسد بالقصائد والأفكار. هذا مصدر كبير للغنى. قصائد تشبه الرسائل تشغل الحواس كافة وتشعلها بالتماعات وجاذبيَّة عالية تطال عمق الظواهر التي سادت. ديوان سلس / ممتع / شبق / صورة ونبض ضوء أنيق متدفق في خلجاته، ويعكس الشعر هذا المدى المفتوح لشاعر أمامنا.

هاشم الأيوبي اللورد الشعري الجميل!. الزمن هو الزمن قديمه وجديده، والفصول هي كلّ الفصول وإن كانت قطاف الخريف. هي قطاف وأوراق وموسيقى الحنين لزمنين وأكثر.

الجو الأدبي وظاهرة التجديد

سلام رحمن التميمي

الصراع الخفي الذي نشهدهُ في الساحة الأدبية يتبدى بصور شتى تُبين هذا التيار أو ذاك، بين هذا الاتجاه الأيديولوجي أو ذلك، ونوعيات طبيعتها وتشكيلاتها الفنية والأدبية، وقد يبلغ هذا الصراع مبلغ التأزم بين التيارات السائدة بحيث يتحول إلى تناقضات تناحرية حاسمة العواقب في مجرى العملية الإبداعية بأسرها.

ولما كان الصدق، وهو الإخلاص التام للحقيقة المطلقة، في جزئية وجودها المشخص، يقتضي ألا نمر بهذا الصراع مروراً عابراً، لابد لنا من أن ندرس هذه المسألة دراسة إيجابية، محاولين جهدنا التخلص من سلبيات النقد المتسرع والأحكام المرتجلة، لتكون لدراستنا هذه جدواها تمحيصاً ومقارنة وتقويماً. فما هي ظاهرة هذا الصراع؟ ماهي أسباب مثولها على هذا النحو الذي نراه؟ وكيف السبيل لتفهم عواقب هذا الصراع وتدارك أخطاره قبل استفحالها واستشرائها.

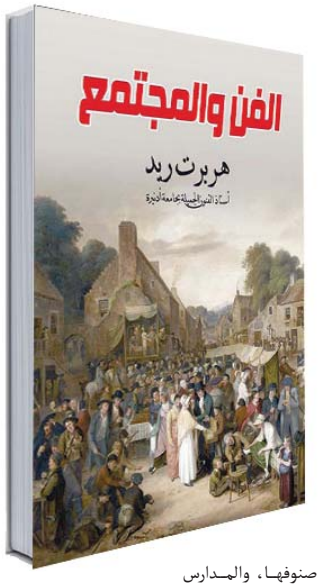
إن الموقف من الأدب والحياة يُحدده في وضعنا الراهن الموقف من المجتمع والإنسان والعالم، من النظرة العامة التي تنصب على كل تلك الأمور من خلال رؤية شمولية متكاملة، بحيث تتناول القديم بما فيه من أسباب التفسخ والانحلال والتلاشي، القديم في صراعه المحتدم مع الجديد، في كل مقوماته وقدراته على التحرك والفعالية، وخلق الوجود الحي الذي يستجيب لمتطلبات التطور ومستلزماته في عملية الحياة المتجددة دائماً بدون انقطاع.

ولكن هذا التناقض الذي له ألف مبرر ومبرر، قد يتخذ ردود فعل عصبية فقد يتحول الإنسان الفرد، الأديب أو الفنان وهو في هذه الحال، إلى كيان نقيض للمجتمع، إلى وضع اغتراب مأساوي يتنافر وجوده مع الوجود الأجتماعي، فتتضخم الأنا في حالة الفنان هذه، إلى حد مرضي وسواسي، بحيث تتلون بمختلف الألوان المستحدثة لتستقر في خاتمة المطاف على لون معين، يمتاز بالانكماش والانطواء.

فإذا كان القديم استمراراً للأقدم في صورة جديدة في صيرورة جديدة، وكان الجديد تكويناً جديداً للقديم، ينبعث وجوده الماثل من وجوده السابق بعوامل التراكمات والتغيرات الكمية والنوعية، يتحتم على الجديد ألا ينفلت من استمرارية القديم على نحو جديد. فيه من أصالة القديم جذوره، ومن جدة الجديد نسقه وحيويته، وهذا التطور في الثقافة الإنسانية، ومنها الأدب، جزء لا ينفصل. هو في الحقيقة، الميزة الأولى لكل أدب أو فن واقعي، أما الانفصال عن القديم برمته والوقوف منه موقف الند المناقض له جذرياً أسلوباً وعملاً وفكراً، فلا يمكن إلا أن يؤدي إلى ضياع الشخصية الفنية في متاهات العدمية والغيبية ومختلف صنوف المدارس المستحدثة في الفن والأدب والفكر، وبما أن المجتمع الإنساني هو المادة الرئيسة الخام للأدب بمعناه الشامل، فمعرفة اتجاه

سير هذا المجتمع، من خلال دراسته وإدراك قوانينه التي تسيره، واستيعاب العوامل السلبية والإيجابية في عملية تطويره وتغييره أو تأخيره، تساعد الأديب على تفهم موقعه من هذه العملية الإنتاجية الكبرى، وبالتالي يتحدد موقف الأديب أو الفنان اجتماعياً قبل أن يتحدد فكرياً وأيديولوجياً، ومن ثم، يمكن أن نحدد ظاهرة الصراع في مجتمعنا بالخلفية الأساسية الآتية: مجتمع نامٍ في حالة صِدام مع مجتمع مُتقدم، عدم تكافؤ عناصر الصِدام، وجود احتمالات التغيير الجذري، حدوث تغيرات وتبدلات اجتماعية كبرى تتمثل بالثورات وما يعقبها من ملابسات، ففي مجتمع كمجتمعنا، على المستوى الداخلي والخارجي، مجتمع تتمثل فيه مختلف العلاقات شبه الإقطاعية والإقطاعية والرأسمالية واللارأسمالية، في ظل كل هذه الصلات المتباينة بترسباتها الغيبية المتخلفة، وقيمها الأخلاقية والاجتماعية المتباينة، يصبح من المفروض ظهور بوادر في فننا تعكس هذه العلاقات سلباً أو إيجاباً، بحيث تتبلور بمرور الزمن، لتكون سلاحاً فكرياً قوياً يعمل على زعزعة الأركان الفاسدة في هذا المجتمع، وتوجيه النيران إلى تناقضاته ومواجهة أنظمته الاجتماعية المتعفنة بالتصدي لها وتعريتها. ومن هنا، كانت صورة البطل في أدبنا تمتاز بملامح معينة، فنجد فيها قسمات التمرد والانتفاض والثورة واضحة محددة، وطبيعي أن نقصد بأدبنا الأدب التقدمي لا أدب القصور والمقاصف وأقبية المجامر ودهاليز الجنس والأفيون، ذلك أن مثل هذا الأدب، إن أطلقنا عليه اسم الأدب تجملاً، لا مكان له في عالم النقد والتقويم في المجتمع الإنساني الحديث. وبما أن عناصر الخلفية التي ذكرناها ما زالت مؤثرة تأثيراً عميقاً في نتاجنا الأدبي والفني من حيث تكوينه وطبيعته ومساره ومعطياته، فإن أخذ المشكلات التي تعتريه بنظر الاعتبار ضرورة جوهرية، ذلك أن هذه المشكلات التي أعضل معظمها لم تجد حلولاً مناسبة لها بعد، ومن هذه المشكلات التناقض الجذري بين وضعنا الاجتماعي الراهن، والوضع الذي سينشأ من مخاضنا الحالي، ونحن في غمرة التحولات الكبرى الآخذة بخناقنا. ولما كان الأدب أو الفن تعبيراً رفيعاً عن مجمل التناقضات الاجتماعية، فالرجوع إلى الواقع مهما يكُن هذا الواقع داكناً كالحاً بشعاً، ضرورة لا مناص منها أيضاً، في كل عملية إبداعية سواء كانت أدباً أو فناً، ومن شروط الرجوع إلى الواقع نقله كما هو بأسلوب فني وعرضه عرضاً نقدياً أميناً وإيصاله إلى الجمهور بمختلف الوسائل والمناهج، ومقابلته بالواقع الذي ينبغي أن يكون، من دون التهرب إلى الذات وإشغالها بالأفيونيات والغيبيات والميتافيزيقيات كما هي الحال في الأدب المستحدث الذي يُحسن (هيربرت كبلي) في كتابه (الفن والمجتمع) وصفه بقوله: (انهزم جيل الخمسينيات والستينيات إلى شطآن خيالية من تكوينات ما تحت شعورهم، إلى عوالم الماريجوانا المهلوسة وتهويمات الهيروين وحامض النسرجيك وعالم الجنس الرايخي والشذوذ والممارسات الصوفية من غير إيمان ولا قيم). وفي هذا العالم المسعور، المعطوب، المتفسخ، تضيع حتى قيم الذات الأصيلة.

مع الإقرار بحتمية الاستمرار التأريخي، في العملية الفنية بكل شموليتها، فإن هذا الاستمرار لا يعني مطلقاً انتفاء الجدة في التكوين والشكل والأسلوب والمعطيات والتنوع في المجالات الفنية جميعاً، وإلاّ تخثر الأدب أو الفن وتجمد وبالتالي تخلف عن أداء دوره الفعال في حقل العلاقات الإنسانية. المهم في الاستمرار هو التطوير الخلاق للعملية الإبداعية من خلال اتصالها بالوضع الراهن والماضي وصلة الراهن بالمستقبل، أو بكلمة أخرى، اتصالها بالصيرورة التاريخية. ومن هنا، كان الشكل وما زال جزءاً لا يتجزأ من المضمون، باعتبارهما وحدة متكاملة، وهنا ينتفض أمامنا سؤال: كيف يمكن أن نوفق بين الجدة والاستمرارية؟ وهذا السؤال وارد ومقبول، ولكننا في مقابل هذا السؤال، نضع سؤالاً آخر؛ هل الجدة بحد ذاتها قيمة جمالية؟ في رأي يونسكو (الجدة قيمة جمالية، وهي القيمة الوحيدة)، وهي كذلك في رأي السرياليين والرمزيين والوجوديين، بينما ينبغي للجدة من خلال فهمنا للمنظور الاجتماعي، أن تكون انعكاساً منسجماً مع المضمون الجديد، وعلة ذلك تعذر فصل الشكل عن المضمون، وإلا ارتبكت العملية الإبداعية، وبالتالي تشوه الأثر الفني، وهذا ما هو حاصل في المدارس الفنية المستحدثة وبخاصة التجريدية منها. الجدة في الفن هي استمرارية ولكن في صيغة أخرى، هي تكوين جديد له أسس وجذور تمتد إلى ما هو عريق وأصيل، وإلى ما هو راهن ومائل، وإلى المستقبل بإرهاصاته، وهذا هو الاختلاف الرئيسي بين الواقعية في مختلف



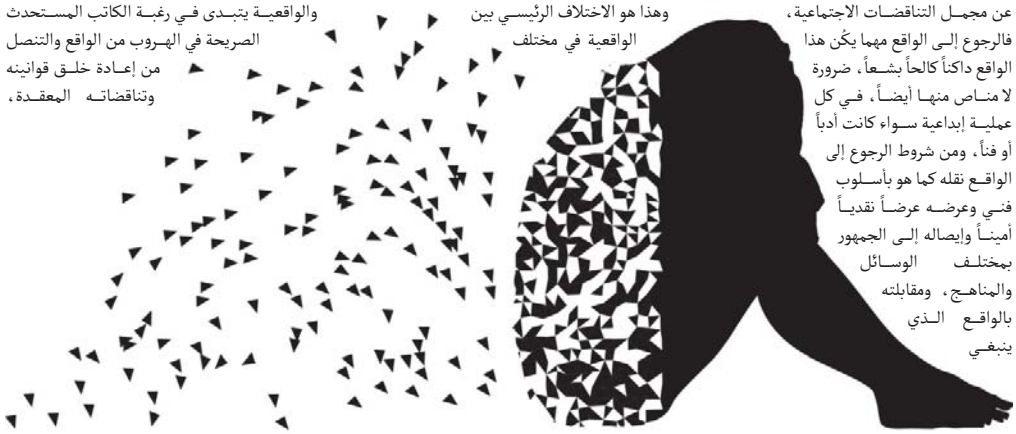
صنوفها، والمدارس المستحدثة في حقول الفن والأدب.

وعلى ذلك، فإننا أمام أمرين، إما أن يكتشف الكاتب عالماً مستقلاً عن نفسه، مجتمعاً له وجود حقيقي في واقع عياني يستلهمه من خلال ذاته، ليصوغه صياغة جديدة، على أن يكون هذا الاكتشاف وطريقة التوصل إليه ومعاناته جديدة شكلاً ومضموناً، لأن كل اكتشاف هو فتح جديد لعالم جديد غير مطروق، غير معروف، وهذا ميدان فسيح أمام إشعاعات الرؤية الفنية، وإما أن يطبق هذا العالم على ذات الفنان، فيستنفد هذا العالم في تلك الذات ليحل محله عالمه الخاص بأضوائه وظلاله، بكوابيسه وتشويهاته، بأقبيته ودهاليزه، بتهويماته الصوفية الغيبية ودغدغاته الفرويدية، وتطلعاته الأنانية. وإلى هذا الاختلاف الرئيسي يُشير الناقد (الكسندر ديمشتز) في كتابه (مشكلات علم الجمال الحديث) بقوله: (إن الاختلاف الجوهري بين المدرسة المستحدثة والواقعية يتبدى في رغبة الكاتب المستحدث الصريحة في الهروب من الواقع والتنصل من إعادة خلق قوانينه وتناقضاته المعقدة، وذلك أن الكاتب المستحدث لا يعنى بعكس العالم أو فتح مغاليقه).

وإذا فعل شيئاً فهو الانتهاء بعكس ذاته من خلال ذاته، لا عكس العالم في ذاته والتعبير عن ذلك بأسلوبه الخاص. إنه بدلاً من أن يجعل العالم الحقيقي نموذجاً لرؤياه، يجعل العالم الخيالي نموذجاً ذاتياً لعالمه الذي يقبع في دخيلة نفسه. ومن هنا، يتحول العالم من حقيقة واقعية، وجود عياني مشخص، إلى تصوير ذاتي مشوه ليس له ارتباط بالعالم الحقيقي الذي يعيش بين ظهرانيه، ومن هذا الانطلاق ندرك جيداً ما هو المقصود من مفاهيم اللامعقول والعبثية والعدمية والانبهار والقلق والفجيعة.

إن الكاتب الذاتي الذي لا يعتمد على دراسة قوانين المجتمع، والذي لا تشده بالمجتمع إلا أواصر التبعية الجثمانية، لا يمكن أن يرى في الحياة غير سديم لامعقول، وظلام لا أول له ولا آخر، وارتباك لا تفسير له واختلاط في القيم وفوضى في المعايير، وتشتت في شبكة الحياة وتداعٍ في الأسس وتبعثر في المفاهيم. وبما أن ذاته وحدها هي الواعية، فالعالم جميعه لا معقول، إنه عالم هلامي، متبلور النسب، تائه، مستبعد، متروك، ولهذا نجد الصورة الفنية في هذه الذات انعكاساً لكل هذه الأنقاض، ولهذا السبب بالذات نجد التجانس وارداً لدى الأديب أو الفنان، ونجد الهوة واسعة بينه وبين العالم الغريب بالقياس إليه، وعلى ذلك فإن الشذوذ في نفسية الفنان هو الذي يخلق الشذوذ في نتاجه الذي يحاول التوفيق بين صورة العالم التي يراها، وحقيقته النفسية، تاركاً لمثل ذلك الشذوذ العنان، يعمل ما يشاء بحرية وانفلات في عالم متخيل لا أساس له في الواقع، كما هو شأن الكتاب المستحدثين وفناني السريالية والمستقبلية والانطباعية. يقول الناقد الفني (توماس كرافن) في كتابه (الفن دراسة): أنا لا أتقبل هلوسات السرياليين الذين يشوهون وقائع الحياة، لتتلاءم مع كوابيسهم الصغيرة، إن ما أطلبه من الفن هو أن يحتوي على معانٍ، يمكن التثبت منها والمشاركة فيها، والتمتع بها من قبل جمهور واسع وذكي.

ومن هنا، فإن الأديب أو الفنان الذي لا يُقوم وقائع الحياة تقويماً موضوعياً تختلط عليه مشكلة التعبير الرئيسية، لاختلاط مفاهيمه عن العالم وارتباك معايير رؤياه. وقد لوحظ أن هذه الظاهرة العبثية العدمية بارتجافاتها الوجودية والسريالية، قد تسربت بهذه الوسيلة أو تلك إلى عناصر من شبابنا فاشربوا بها والتصقوا بأضوائها البراقة وتمثلوها بصفتها زاداً روحياً لهم، بعد أن تخلخلت مواضع أقدامهم، إما لتقلقلهم الأيديولوجي، أو لفقدانهم خط السير الفكري، أو لمثولهم في بيئة داكنة أفقدتهم سلامة الرؤية وبعثت في قلوبهم الرعب واليأس والقنوط، فانجرفوا يعبرون عن واقعهم الخاص باعتباره الواقع العام. ومن ثم، كان أدب هؤلاء وفنهم تعبيراً ذاتياً عن وجودهم المزعزع ووجدانهم المنكمش على نفسه، على هذه الدرجة أو تلك من الالتياع والانبهار والسقوط المأساوي والتنصل من معظم المواضع الأدبية والفنية.



فاغنر جلاد نيتشه

ممزقاً بين الإيمان والحقيقة، بين العقل واللاعقل، بين التبجيل والغضب، بعد سنوات عديدة صرخ نيتشه "من يريد أن يكون مسيحياً فليفصل عينيه عن عقله" وشنَّ حملة شعواء على الدين. في كتابه علم المثليين نقرأ: "ماذا؟ إله يحب الناس، بشرط أن يؤمنوا به فقط، ويهدد ويلقي اللعنات على كل شخص لا يؤمن بمحبته؟ ماذا؟ حب مغلَّف بشروط يضعها الله من طرفه فقط؟ حب لم يتقن حتى مشاعر الشرف والانتقام؟"

ترجمة: رامية منصور

كان لحب نيتشه لفاغنر بداية مماثلة ونهاية مماثلة لحبه لله. عندما كان مراهقاً، عزف مقطوعة " تريستان أوند إيزولد " لفاغنر على البيانو. وعزفها أيضاً عندما كان في قبضة الجنون في يناير/كانون الثاني 1889 في تورينو. كما كتب إلى صديق: "هل رسم أي رسام نظرة حب حزينة كما فعل فاغنر في مقدمته؟ شيء من هذا حدث مع دانتي في مكان آخر ".

التقى نيتشه بفاغنر في لايبزيغ قبل وقت قصير من توليه منصبه في كرسي فقه اللغة الكلاسيكية في بازل عام 1869، وخلال السنوات الثلاث التالية أصبح زائراً دائماً لمقر إقامة فاغنر في تريبشن بالقرب من لوسيرن. كانت هذه أسعد فترة في حياة نيتشه حيث استطاع استعادة فردوسه المفقود ولو لفترة وجيزة. أشاد نيتشه كثيراً بفاغنر أمام أصدقائه، بالقول: " أنا في حضرته أشعر كما لو كنت في حضرة إلهية ". بيد أنَّ ملاحظاته الخاصة تكشف عن انتقادات للسيد فاغنر قبل وقت طويل من نهاية صداقتهما التي استمرت ثماني سنوات. واتهم فاغنر لاحقاً بالعودة إلى "القيم المسيحية المنحلَّة" في أوبراه الأخيرة "بارسيفال". احتدم نيتشه ضد المسيحية، في جدله المرير المتأخر، في قضية فاغنر (1888)، باعتبارها "إنكاراً لإرادة الحياة"، وضد فاغنر كنبيّ للفداء. وهكذا اندمج كائناه (الحب والكراهية) هنا في كائن واحد. وكما الله، برغم كل شيء، بقي فاغنر بعيداً وغير متاح عاطفياً وغير مستجيب لكل هذه الإهانات الاستفزازية للغاية.

إنَّ عزلة نيتشه الداخلية، المتحصّنة بالكبرياء، ستجعل نَوْقه إلى الحب غير قابل للتحقيق. بدلاً من ذلك ، أصبح الفرح القسري، بل النشوة، ردَّه الوحيد على الألم. في رسالة إلى صديقه أوفربيك كتب: "النقص الدائم في الحب الإنساني المنعش والشافي حقاً، والعزلة السخيفة التي تنطوي عليها حياتي، يجعل أي بقايا اتصال مع الناس مجرد شيء يجرح المرء .. كل هذا سيء للغاية بالفعل ..."

في كتابه الأخير ، ديثرامبس ديونيسوس (1889) ، ضمّن نيتشه "رثاء أريادن"، وهي قصيدة مليئة بالألم والشوق:

" من كان يدفِّئني ، من كان يحبني..
ويمد لي الأيادي الدافئة..
يمنح لقلبي الدفء...
قد رحل!
لقد هرب هو الآخر، رفيقي الأخير، عدوي العظيم، المجهول،
الإله الجلاد! "

غالباً ما تحدث نيتشه عن أريادن، الرفيقة المخلصة لثيسيوس. لقد ساعدته عندما اضطر إلى المغامرة في متاهة مينوتور، من خلال تزويده بخيط يمكنه من خلاله شق طريقه مرة أخرى. بينما كان في قبضة الجنون، كتب نيتشه إلى كوزيما (زوجة ريتشارد) ، "أحبك أريادن" ووقع عليه "ديونيسوس". ومع ذلك ، على عكس ثيسيوس، الذي تمسَّك بخيط أريادن، غامر نيتشه في متاهة روحه بمفرده. قد يدخل المرء بمفرده تلك المتاهة، بَيْد أنه لا يمكنه الاستغناء عن مساعدة إنسان آخر للخروج منها، ولا يستثني من ذلك نيتشه نفسه.. هذا المدافع عن "الصلابة" والاكتفاء الذاتي، احتاج إلى أريادن، بحبها وخيط حكمتها لترسيخه في الواقع. لكن خلافاً لثيسيوس، لم يعد نيتشه أبداً من متاهته.

"ابتكر الحب الذي لا يحتمل كل العقاب فحسب، بل أيضاً الشعور بالذنب!"

هكذا تكلم زرادشت

لا يمكن للحب الحقيقي، بالنسبة لنيتشه، أن يثير الشعور بالذنب. في كتابه عن علم الأنساب الأخلاقي (1887) "الرد على اشتقاقات الكلمات"، بعد كتابه المعروف " عبر أصل الكلمة " يعتبر الذنب في المقام الأول شكلاً من أشكال الدين.. بالنسبة لنيتشه، لكل من الذنب والدين ، فإن فعل العطاء (الحب أو المال) يجب ألا يطغى على المتلقي. لذا فإنَّ رفض نيتشه للعقيدة المسيحية كان قبل كل شيء رفضاً لتضحية المسيح من أجل فداء البشرية ، مما أثقل كاهل البشرية بدين غير قابل للسداد، وكذلك مع "ضمير سيء". على النقيض من ذلك ، "عملت الآلهة القديمة على تبرير أخطاء الإنسان إلى درجة كبيرة... لم يأخذوا العقوبة على أنفسهم في ذلك الوقت، بل يمنحهم الذنب قيمة نبيلة. وبالتالي ، "لا ينبغي للإله الذي يأتي إلى الأرض أن يفعل شيئاً سوى الخطيئة. أن يأخذ على عاتقه ليس العقاب بل الذنب، لأنَّ العقاب من اختصاص الله وحده. في عالم نيتشه الأخلاقي، يجب أن يكون الإله المحب حقاً نوعاً من الشيطان!

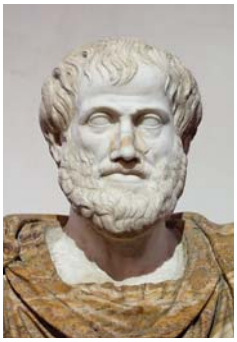
علاوة على ذلك، في المسيح الدجال (1888) ، يصور نيتشه يسوع على أنه متمرد وقف ضد المؤسسة اليهودية، وحصل على ما يستحقه لفعلته تلك. مات بسبب ذنبه، ويقول نيتشه: إنه في وقت آخر وفي مكان آخر كان سيتم إرسال يسوع إلى سيبيريا كمجرم سياسي.

يبدو أنَّ "المجرم من الشعور بالذنب" كان فكرة فرويد العبقرية بأنَّ الذنب يسبق ولا يتبع الفعل الإجرامي. لكن هذه البصيرة كانت في الأصل ملكاً لنيتشه الذي أشار في "هكذا تكلم زرادشت" إلى شخص يشعر بالذنب أنه شاحب مثل المجرم. كان موضوع القتل من زاوية الشعور بالذنب أو "الدين" محورياً في كتابات دوستويفسكي، وخاصة في روايته الجريمة والعقاب (1866). تعيد إلى الأذهان صورة المجرم الشاحب بطل رواية دوستويفسكي راسكولنيكوف في تجسيد غريب للإنسان الخارق الذي قبل وقت قصير من مغادرته إلى سجن سيبيريا بتهمة القتل المزدوج، يتساءل: "لكن لماذا يحبونني (الأم والأخت) كثيراً، إذا كنت لا أستحق ذلك ؟ أوه، لو كنت وحيداً ولم يحبني أحد ولم أحب أحداً أبداً لما كان لهذا أن يحدث أبداً! " لقد منح يوجين أونيل فكرة ما قبل المجرم المذنب أيضاً صوتاً دراماتيكياً قوياً.. أونيل الذي قرأ نيتشه ودوستويفسكي بهَوَس في مسرحيته " قدوم رجل الثلج". تبدأ هذه الدراما المعقدة ، المشبعة بالرمزية المسيحية، بمشهد يذكِّرنا بالعشاء الأخير، يحدث بشكل سخيف في صالون هابط. تنتظر مجموعة من المنبوذين المدمنين على الخمر وصول هيكي، وهو بائع متجوّل، يظهر بشكل دوري ويشتري لهم مؤونتهم. ينتظرونه كما لو كان المسيح. ولكن في هذه المناسبة، يبدو هيكي مختلفاً، واثقاً من نفسه، متحرراً ومتزناً. مع تطوُّر السرد الدرامي، يروي كيف قتل زوجته المحبة والمتسامحة دائماً إيفلين، لأنَّ "هناك حداً للذنب الذي يمكن أن تشعر به والمغفرة التي يمكنك تحملها".

محافل الفلسفة... مآتم الفلسفة

د. حيدر عبد السادة جودة

فوكو


ارسطو

مدني صالح

في كلّ مرةٍ تُقام فيها المحافل الفلسفية، بأشكالها المختلفة، يتمُّ فيها إعلان موت الفلسفة؛ وكما أعلن نيتشة عن موت الإله بفعل الإله ذاته(لقد مات الإله وما أماته غير رحمته)، فإنَّ شعار موت الفلسفة لم يحمله الأعداء أو الخصوم، بل الفلاسفة ذاتهم أو المتفلسفون أو طلاب الفلسفة وأساتذتها...

ففي ذات مرة، صعد أحد أبرز الفلاسفة في الفكر العراقي منبر الفلسفة، وهو بصدد تحليل واقع الفلسفة في العراق، فأعلن فاجعة معرفية مفادها (أن نستبدل الفيلسوف بالبطل، شأناً لتغيير واقعنا المعاصر)، وهذه وإن كانت تنمُّ عن رؤية واقعية نعيش تحت نيرها، إلا أنها من الأخطاء الشائعة، فالبطل من دون فلسفة جبروت هائل وإرهابي مُدمّر، مع أنَّ الفلسفة من دون بطل، وفي كثيرٍ من الأحيان، مجرد رؤى في زاويةٍ مجهولة... الأمر الذي يتطلب درجة التكامل والتضافر وتشجيع روح التفلسف لصناعة البطل.

ومما ينبغي أن نشير له، أنَّ السمةَ الغالبة في عقد الورش والندوات الفلسفية تكون من أجل الترقيات العلمية ونشاط الأقسام، لذلك كثيراً ما نسمع من مقرّر الجلسة أو رئيسها، إزاء تقديمه للباحث الذي يروم الحديث بورقته الفلسفية (أتمنى أن لا تتجاوز الخمس دقائق من الوقت)، ولا أدري ما الذي سيقوله ذلك الألمعي في هذه الدقائق الخمس. إضافةً إلى ذلك فإنَّ أوراق البحث التي تُقدم في هذه المحافل الفلسفية، لا تمتُّ للفلسفة بصلة إطلاقاً، وإن حاول البعض أن يبوّبها في مباحث الفلسفة، لأنَّ مباحث الفلسفة التقليدية (الوجود، المعرفة، اليم) لم تعد مباحث للفلسفة أصلاً، ومن أمثال تلك الموضوعات (الحزن، الموسيقى كرة القدم...)، وأنا هنا لست بصدد الإتيان بمجموعة من الأمثلة الرمزية، بل هذه الموضوعات حقيقية وقد قُدّمت في إحدى ندوات الفلسفة وبحضور العميد وجمعٍ غفير من الأساتذة وطلاب البحث الفلسفي.

ولنا أن نسلّط الضوء على رحلة الفلسفة من التربية إلى التعليم، ونبدأ بما طرحه الدكتور(علي عبود المحمداوي) حول إشكالية التطرُّف في الدرس الفلسفي/التربوي، وهو في ذلك قد أحسن التعقيب، إذ يرى أنَّ الدرس الفلسفي في المدارس الثانوية، الصف الخامس الأدبي تحديداً، قد أساء للفلسفة كثيراً، خصوصاً في طبيعة التعاطي والتفاعل مع الطلاب، فدائماً ما يتصور الطالب بأنها تساوي الإلحاد، لذلك نجد أغلب طلاب الفلسفة معبّئين ورافضين لفكرة التفلسف، حتى إن شاءت الأقدار أن يدرسوا في أقسام الفلسفة، وقد لا يعود السبب في ذلك إلى الطالب بشكل مطلق، فهي مقسمة ما بين الطالب والاستاذ والمنهج، فالأخير فقير معرفياً، والاستاذ غير مختص في أغلب الأحيان، والطالب مصنوع ومدجن من بيئته الرافضة للتفكير النقدي.

وهذا يسحبنا إلى ضرورة النظر في التوزيع العشوائي الذي يُمارس على الطلبة وهم في طور الخروج من الدراسات الثانوية والولوج إلى الحياة الجامعية، فأقسام الفلسفة في هذه الحالة تقبل أقل المعدلات، لذلك نجد تيه الطالب في أروقة الفلسفة، مع أنَّ الفلسفة يجب أن تقبل أعلى المعدلات وأنشط الطلاب، أو على أقلّ تقدير. يجب أن تُستبعد من مارثون الإنسيابية العشوائية، لتكون مجالاً حراً ترجّب بمن أراد أن يُرجّب بها فحسب، وأن لا تكون (علوة) تُباع فيها السلع من بعض البقالين الذين لا يحترمون الدرس الفلسفي في كثيرٍ من صوره.

وإذا ما فشل بعض البقالين في تسويق بضاعة الفلسفة بشكلٍ جيد، فإننا اليوم نُراهن على المتبضّعين الجدد، ولكن كيف لهم الإبداع وهم تحت وطأة الألوان المعتّقة، وأنا أتحدث عن اللجان العلمية داخل أقسام الفلسفة وعملية تصديق عناوين البحوث للدراسات الأولية والعليا... يتحقق الإبداع بضرورة تجديد الدرس الفلسفي، وفكِّ الارتباط بمجموعة كبيرة من الموضوعات الفلسفية وتسريحها إلى التقاعد، والعمل على استقدام مجموعة أخرى ناشئة وفتية، بشرط أن لا تنفكَّ عن الواقع ومعاناته، فالفلسفة وقبل كل شيء(طريقة للتفكير في الواقع، تعمل على أشكلة حقول المشكلات الواقعية، بغية نقدها وتقويمها) أو ما أُحبِّذه من تعريفات الفلسفة ما قاله فوكو (نشاط تشخيصي، ومدار فعل التشخيص هو الواقع)، ولتحقيق ذلك الإبداع المنشود، ينبغي الأخذ ببعض الاعتبارات، منها:

- الخروج من متاهات التفكير المجرد الذي أكل الدهر عليه وشرب، والانفتاح على جديد العلوم، السيسيولوجيا والإنثروبولوجيا والسيكولوجيا وغيرها، فالفلسفة أولى بالبحث في إشكالاتها من غيرها.

- الفكر العربي منذ عصر النهضة وإلى يومنا هذا، يجب أن يتحول إلى الفلسفة العربية المعاصرة، وأن يُعاد تحقيب تاريخه إلى حديث (عصر النهضة)، المعاصر (أتاتورك وسقوط الدولة العثمانية)، فلسفة الحداثة (منذ هزيمة حزيران عام 1967)، وقد نمرُّ بالمرحلة الراهنة (ما بعد داعش)... وأن يكون مادة أساسية في جميع المراحل، وأن تتشكل داخله المباحث الفلسفية المختلفة (الفلسفة السياسة، علم الاجتماع الديني، نقد الفكر الديني، حوار الأديان، صراع الحضارات، العلمانية والتراث وغيرها الكثير). ويجب الإقرار بأن الجابري وأركون والعروي وأبو زيد فلاسفة، ويجب أن نقرأ الوردي ومدني صالح والآلوسي والتكريتي والأعسم ومحسن عبد الحميد باعتبار أنَّ ما كتبوه ونشروه يمثل المدرسة العراقية في الفلسفة، ويجب أن نُكتب عنهم الرسائل والأطاريح، فهم قاماتنا المعرفية التي ننتمي لها، لانتمائهم إلى واقعنا المشترك.

وقد يعترض الكثير على هذه الموضوعات وخروجها عن الفلسفة، وهؤلاء المعترضين يشهدون حقاً بأنَّ الفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو) من أعظم الفلاسفة المعاصرين، ولا أدري لما ننعته بالفيلسوف وأغلب ما اشتغل عليه يتمثل في تحليله لظاهرة الجنون والجنسانية والخطاب والسلطة والمراقبة والمعاقبة، فأين ما سبق من الفلسفة؟ وبالتالي يجب الإقرار بأنه فيلسوف لكونه قد اشتغل على موضوعات حيوية وواقعية داخل الأفق النظري للأبستيم المعرفي. وهذا ما يجب أن يتنبّه له المعترضون، إنَّ الفلسفة لا تُقنَّن في أبواب، ففي أبوابها آلاف الأبواب التي تُفتح بأثر الزمان والمكان، وتلك الأبواب المرصّعة بذهب أفلاطون وفضَّة أرسطو يجب أن نغادرها، لأنها وإن كانت ذهبية، إلا أنها دُفِنت مع مومياء أسطورة الكهف.

-السرد التاريخي في الدرس الفلسفي، فلو نظرنا في المنهج الذي يعكف عليه طالب الدراسات العليا (ماجستير- دكتوراه) سنجد أنَّ هناك ما تُعرف بـ(فلسفة القيم)، وهي مادة تسلّط الضوء على الفلسفات القيمية من حمورابي إلى توفيق الطويل، أو فلسفة التاريخ التي تبدأ من حضارات وادي الرافدين والنيل إلى الحوليات الفرنسية وما بعدها، أو الكندي ورسائله الفلسفية، والغزالي الذي حرّم الفلسفة وكفّر المشتغلين بها، وابن رشد ومناوشاته مع الأخير... من خلال ما تقدم، نفهم المساحة التي يقدمها استاذ الفلسفة لطالب الفلسفة في اختيار موضوعته الفلسفية، فلا خيارات أمامه إلا الرجوع إلى مثل ما ذُكر لكي يتخلّص من ضغط الدراسات ويُسرع في احتساب شهادته في وظيفته، والمضحك المُبكي، أن ينتهي به المُطاف (صدفةً) في زاوية من زوايا الجامعات العراقية الشهيرة.

الشكل المسرحي في رواية موت الراقصات

ضحى عبدالرؤوف المل

تبـرز الواقعيَّة الشـاعريَّة بين طبقات المجتمـع الذي ينبثق من الملهـى الليلي وفضاءاتـه المفتوحة على ملهاة بشـريَّة في معنى أفعى الجنون والهوى في رواية "موت الراقصات" للروائي وكاتب السيناريو "أنطونيو صولبير" الذي أطلق هذه الجملة في روايته، لتكوين صورة لعشـاق الفنان المتخفي خلف ستارة العشق التي قـد تؤدي إلـى التهلكـة، فقد انطلق مـوت الراقصـات من قوة الإيحـاءات المسـتقبليَّة التـي منحها صفـة الحرث المسـتقبلي. للتخلص من جهنم الدنيـا أو عذابات العلاقات التي تتكون بين مسـاحتين. لا تربـط بينهما إلا الوجـوه التي رصدهـا "أنطونيو صوليير" درامياً. لتكون الشخوص متذبذبة بين المبدأ والحقيقيَّة الواقعيَّـة التي لا مفرَّ منها، كجزء لا يتجزأ من مسـار الحياة التي نحياهـا بضجيجهـا وسـكونها، ومتغيراتها وحتـى مؤثراتها بين الماضي والحاضر، وما اسـم الراقصـات ليلى وفاطمة إلا للرجوع إلـى الماضـي القريـب أو التألق العربـي في إسـبانيا، وإن من خلال الأسـماء العربيَّـة، وحقائق وجودها بعيداً عن التشـويه. بـل بأريحيَّة روائيَّة محصورة في ملهى ليلي، وهو امتداد لحيوات انتقدهـا صولبيـر ابـن مالقا، إذ مـا زالت الكثير مـن العائلات تحتفـظ بألقابهـا العربيَّـة، كما تقـول الباحثـة "إلينـا بونيتا" فالراقصة "هورتنسيا رويث" التي كانوا يسمونها ليلى تمثل حقبة اجتماعيَّة في إسبانيا، وتحديداً في لشبونة ومالقا وغيرها، لخلق محـاكاة محصورة برؤية للأحداث في ملهى ليلي يجمع فيه جميع فئات الناس المختلفين فـي الآراء والمواقف، وإن بدت الحبكة تصويريَّة بشكل أكبر محشوة بالموت الملون بالأحمر أو المضرج بالدمـاء. إلا أنَّ "أنطونيو صوليير" اسـتطاع تقديم ملهاة صغيرة يمكن لها أن تكون على خشـبة مسرحيَّة، لما تمثل الحركة فيها نوعاً من الرقص الفني الممزوج بصور سـلوكيَّة اسـتمدت ولادتها من الماضي والحاضر الذي يتشكل منه الحرث المستقبلي. فهل للواقعيَّة الشـاعريَّة في رواية "موت الراقصات" نوع من تكريس أدبي عرفناه ما بعد الحرب العالميَّة الثانية؟ أم أنَّ العمق الروائي في هذه الرواية هو لتحقيق انتفاضة تعبيريَّة عن مشاعر يمكن أن نسميها الملهاة المؤسسة لرؤية الواقع ومرارته بشكل شاعري؟

أهميَّـة معطاة لموت الراقصات اللواتي تشـكل حركاتهنَّ عشـقاً مختلفـاً عن الواقع في الحياة، فالعالـم الليلي البعيد عن أضواء النهـار يغرق في الألـوان والأضواء المختلفة والثياب المزركشـة وجماليات الإيقاع والموسـيقى، والموت بلذة تكسر إيقاع الرتابة فـي موت على فراش بارد، وبلغة مجازيَّة بعيداً عن تمجيد الذات لجـأ صوليبـر إلى تصويـر مسـرحيَّة نقرؤها في روايـة تعيد مجد الواقعيَّة الشـاعريَّة، بأسـلوب رشـيق تغلب عليه فكرة الحفاظ على جماليَّة اللقطة المثيرة. للاهتمام من حيث الوصف ودراميَّة الواقـع الذي ينبثق من عوالـم الملهى، والمـوت المتكرر فيه، والذي بات نوعاً من الإثـارة المصيريَّة المنتظرة من قبل جمهور ملهى برشلونة بعيداً عن القيم الفنيَّة في هذه الأمكنة التي تعتمد على قوة الحدث أو جرأة الراقصات في تكوين أشـكالهنَّ أو نحتها بالجسـد واللباس معاً، وكأنَّ لظـل الراقصة علاماتها الكبرى في الخلـود، إن في موتها أو حياتها. وما تشـكيل صـورة وجه ليلى على جسـد راقصة أخرى إلا لخلق فكرة الزمن يعيد نفسه في كلّ زمـان ومكان مـن الماضي إلى الحاضر فالمسـتقبل. وما الرقص في لشـبونة إلا لتشـكيل كينونة ملهاة صغـرى لقصة من الحياة فيها الحبّ والشاعريَّة. وفيها اختصار لمقولة ومن الحب ما قتل.

فهـل شـدد "أنطونيو صوليير" علـى الصبغ الأدبيَّـة الأكثر قوة وديناميكيَّة من الرواية وهي التكيف الأدبي مع الشكل المسرحي في الرواية؟ أم أنه شـدد على قيم الواقعيَّة الشـاعريَّة وتشـبعها بمرارة الحياة وحلوها ويأسـها وأملها، وحتى انتحارها التراجيدي كما فعل "كوسـمة" الشخصيَّة التي لم يسـلط عليها الضوء كما سلطه على الراقصات؟ فهل موت الراقصات يشكل رؤية حقيقيَّة في ملهاة مصغرة؟

حضور النزعة الروائيَّة في المسرح المعاصر

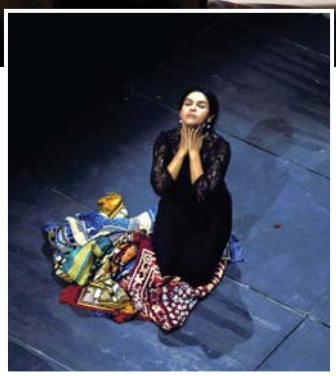
د . سعد عزيز عبد الصاحب

تستدعي الكتابة الجديدة الانفتاح على المنعطفات الأساسية والتحوّلات الكبرى التي جاءت لتقويض البناءات الأرسطية الكلاسيكية بنسقها العمودي وفي هذا السياق تأتي مغازلة وافتتان الكتابة المسرحية المعاصرة للرواية وهي الحركة التي يسميها الناقد الفرنسي (سارازاك) بإضفاء الروائية على الكتابة المسرحية ، وبالمناسبة فإن حضور مسألة إضفاء النزعة الروائية على الكتابة المسرحية لم يأت منعزلاً عن سياقها التاريخي والثقافي إنها مسألة سيرورة تعود إلى ما يسميه سارازاك بالرواية الدرامية ويستند رأي الناقد الفرنسي على ما كتبه (دورت) من أنَّ حلم أميل زولا بمسرح واقعي ما كان ليتحقق إلا عبر وساطة روائيّ القرن التاسع عشر مثل بلزاك وفلوبير .. وستمضي حركة اختراق الرواية للمسرح وستتأصل تدريجياً النزعة الروائية في الكتابات المسرحية بما يجعلها تبدو مكوناً عضوياً من هذه الكتابات وسنلاحظ حضور تلك النزعة بقوة في نصوص (تشيخوف) في (الخال فانيا) و(طائر البحر) و(ابسن) في (البطة البرية) و(يوجي اونيل) في (الامبراطو جونز) و(ارثر ميللر) في (موت بائع متجول) وغيرهم ممن لا يتسع المقام لذكرهم ، على أنَّ حركة إضفاء الروائية على الدراما لم تتوقف عند مسرحيات القرن العشرين ، بل استمرت فصولها مع العودة القوية والدؤوبة لفنون الحكي بصفة عامة وتبار ما بعد الدراما وليس فقط في المسارح الغربية بل وفي مختلف مسارح العالم ومنها المسارح العربية وهو ما يصفه الباحث المغربي المعروف (خالد أمين) بـ(المنعطف السردي) إذ يقول : (نشهد في الزمن الراهن ازدهاراً لم يسبق له مثيل للعروض الحكائية والمسرحيات المونولوجية في جميع أنحاء العالم بما في ذلك عالمنا العربي .. هكذا يعود الحكي بقوة إلى الممارسة المسرحية المعاصرة) وجاء تجلي هذا الحضور السردي في مسرح المغرب العربي وخصوصاً في المسرحين المغربي والتونسي لدى المخرجين (محمد الحر) و(أمين ناسور) و(عبد المجيد الهواس) و(وفاء طبوبي) و(سيرين غنون) وغيرهم بتأثير كامن من فنون الحكي والسرد الأوروبية وتاثير تيار السينما الفرنسية الجديدة من جهة بتغليبها الوثائقية والتسجيلية في أساليبها الفلمية وتأثر ثالث يتمثل بفواعل المسرح الملحمي البريشتي الذي قدم الراوي والحكي والبنية السردية لتفعيل أثر التغريب من خلال الروي في عرضه المسرحي وصيغة العتبات والمحطات في العنونة المشهدية التي أزاحت تلك التراتبية الأرسطية التقليدية للحبكة والإيهام والتخدير الذي تنتجه ، أما ما ألقته التجربة المسرحية المغاربية من ظلال على التجربة المسرحية العراقية نصاً وعرضاً فهو بلا شك أمر لا يحجب بغربال جاء هذا التأثر والتأثير بفعل المثاقفة والتناسج الثقافي وتبادل الخبرات في ضوء المهرجانات والمناسبات المسرحية التي شاهدنا فيها العروض المسرحية المغاربية

ولا يمنع ذلك من تأثر المخرجين والمؤلفين المسرحيين العراقيين بالنزعة الروائية والسردية لديهم خصوصاً في تجارب (جواد الأسدي) و(مهند هادي) و(هوشنك وزيري) و(علي عبد النبي الزيدي) و(كاظم نصار) وقد استثني تجربة المخرج/المؤلف(جواد الأسدي) من ظلال التأثر بالتجربة المغاربية إذ اختطت لها طريقاً آخر ارتبط برواية السيرة الذاتية له التي اتخذت منحى (ناستالوجيا) وحنيناً حاداً للماضي في عروضه الأخيرة كحمام بغدادي و(حنين حار) و(أمل) وكذلك تأثيرات السردية التشيخوفية ومجموعة من الروائيين الروس التي انصهرت في كتاباتهم فواعل البيئة الدستوبية الملوثة والإنسان المتمرد الذي يقبع داخلها أسيراً ليرى العالم من منظور واسع باحثاً عن الحرية كما في مسرحية (تقاسيم على الحياة) المستمدة والمتناصة مع قصة طويلة لتشيخوف بعنوان (ردهة رقم 6) وتتمظهر تجربة المخرج / المؤلف (مهند هادي) بأعلى تصوراتها السردية والمونولوجية في ضوء استنطاقه للوقائع اليومية المأساوية في الشارع العراقي إذ تهدَّمت لديه الشخصية المحورية الرئيسة وظهرت شخصيات من الهوامش القصيّة لتنازعها البطولة كصبَّاغ الأحذية وغاسل السيارات وبائع الصحف الجوَّال والمُدمن كما في مسرحيات (حظر تجوال) و(في قلب الحدث) و(كمب) وشاعت لديه اللغة الساخرة (الباروديا) وتصل في تداولها المسرحي للغة الشارع اليومية بتقنية (التداعي الحر) و(المونولوجية/الرمزية) وفي مسرحية (خلاف) يعتمد على الصياغات السردية في حوارات (الأم) و(المحقق) لتعزيز ثنائية الحضور والغياب وذلك بتعدُّد الرواة داخل النسق الدرامي فتارة نرى الراوي العليم والراوي الضمني والراوي الملحمي بتحوّلات بوليفونية متعددة وتسجيل صوتي يعلن عن قرارة ما يجول في نفس الشخصيات ويعتمل داخلها بأشكال سردية قادمة من تأثرات مهند هادي بالرواية الحديثة والسينما الفرنسية وتمثُّلاتها التسجيلية ، وكذلك تتجسد في نصوص (هوشنك وزيري) تلك النزعة الجندرية الحادّة باتجاه البوح والاعتراف والقيمة الاحتجاجية لدى المرأة المقموعة والمكبوتة بفعل العامل الاجتماعي والديني واستخراج مكنوناتها ومضمراتها من منظور (الرس) ومرجعيات التربية والنشأة والسلطة العقائدية كما في مسرحية (فلانة) وتداعيات الجنون وادعائه وملابسات اللاشعور والهذيان من منظور التحليل النفسي في مسرحية (أمكنة إسماعيل) ويقدم المخرج المؤلف (كاظم نصار) في مسرحية (سينما) تشظية للشخصية المحورية من نوع آخر وبوليفونية جديدة عززت من القيمة المونولوجية / الذاتية للشخصيات التي تعلن عن واقع غروتسكي ساخر لا يمكن مواجهته والثأر منه إلا بالبوح لتتطهر الشخصيات من مأساتها وقلقها الدائم فتنهض من قبورها لتواجه الحياة مرة أخرى وتسائلها وتُفصح عما يعتمل داخلها .

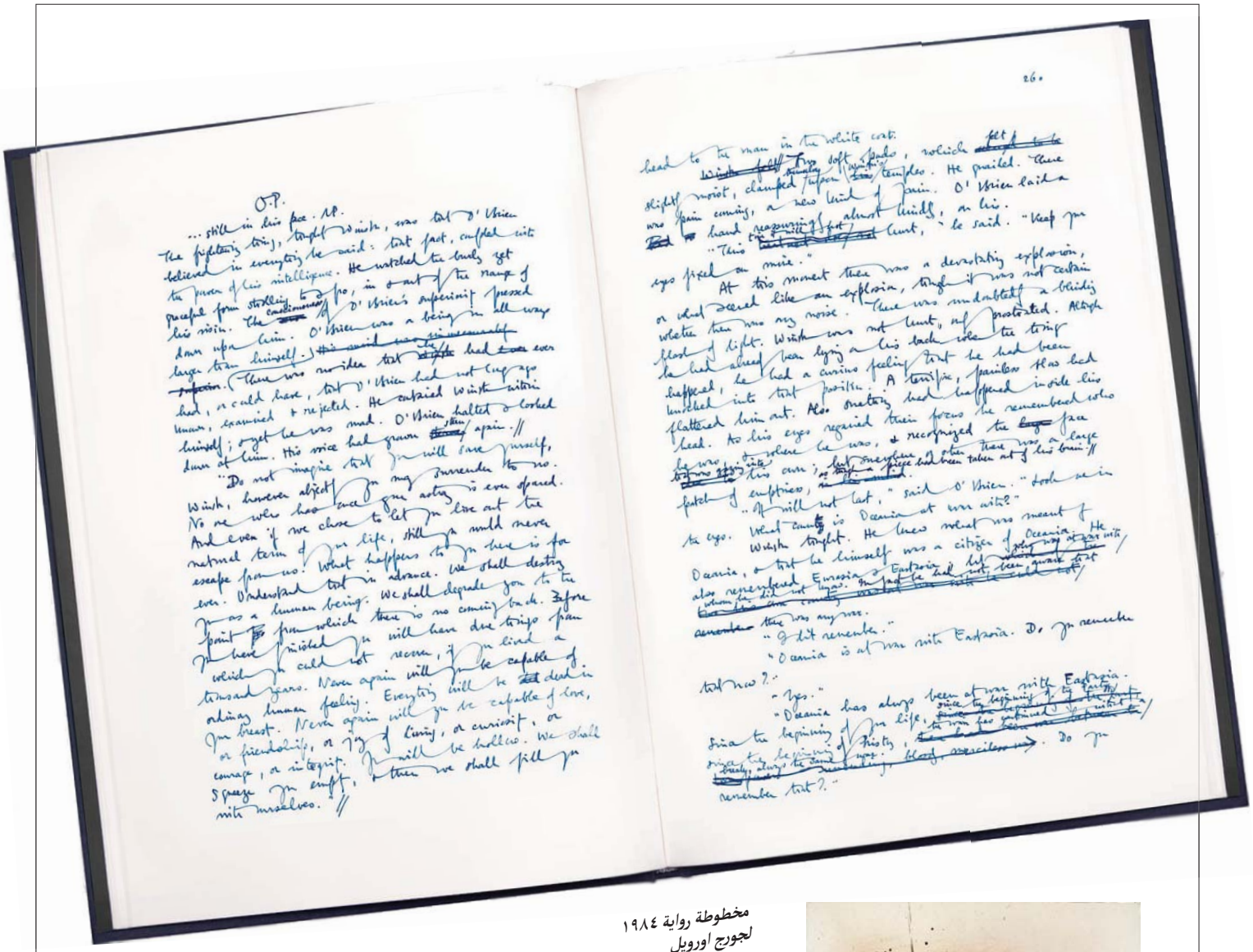
«الخال فانيا»

«حنين حار»

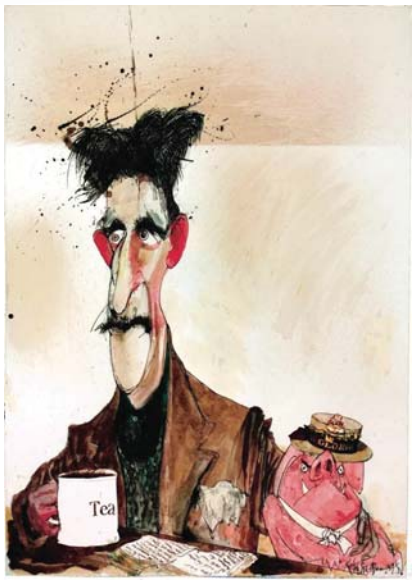


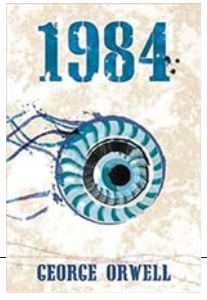
«فلانة»

«موت بائع متجول»



مخطوطة رواية ١٩٨٤
لجورج اورويل





الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
www.alsabaah.iq
ملحق اسبوعي 16 صفحة
Wed. 3 . May. 2023 Issue No. 5672 العدد 3 أيار 2023 الأربعاء