الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 14 حزيران 2023 العدد 5708 Wed. 14 . Jun. 2023 Issue No. 5708

السلطة والكآبة.. لماذا لا يضحك الشعب؟ 04

سرديات الاستقلال .. من التصحّر إلى حرث الممهدات 08

تودوروف بين الأنثربولوجيا والفلسفة 09

كيف تساعدنا الفلسفة القديمة في علاج مشكلاتنا؟ 13

مدرسة الأداء الاستثنائي 15

ch.editor@alsabaah.iq

السندريلا.. ذكرى جمال

عندما بدأتُ كتابةَ الشعر في العشرينات من عمري، لم أكن أفهمُ الكثير عنه حقًا. فلم تكن لدراستي الجامعية علاقة باللغة، ولم أكن قد قرأتُ الكثيرَ من الشعر. لذلكَ شعرتُ حينذاك بالإثارةِ والقلق والارتباك. يقينٌ عابرٌ جعلني أشعرُ بوجودِ معنىً في مكانٍ ما، وعليَّ أن أشعرَ به لأكتشفه. لكنني أيضًا كثيرًا ما كنتُ أشكُ في نفسي، كما لو أنّني أبحثُ في المكان الخطأ، أو افتقدُ ما هوَ أكثر أهميةً.

ماثيو زابرودر

ترجمة: عبود الجابري

آلَةُ الشّعر

في ذلكِ الوقت، كان لديَّ انطباعٌ غامضٌ بأنَّ الشعرا يستخدمون لغةً وتقنياتٍ شعريَّةً للتعبير عمّا يجول في خواطرهم، ليوصلوا الأفكارَ الأساسية، بطريقةٍ أكثرَ جمالًا وتعقيدًا واختزالاً من النثر. أي أنَّ شيئاً ما، يتعلّقُ بطبيعةِ اللغةِ - جمالها، أو تعقيدها، أو صفاتها المتزايدة — أضفى على قطعةٍ من الكتابة مكانةَ الشعر، وميَّزها عن النثر العادي.

هكذا كلَّما قرأتُ وكتبتُ المزيد من الشعر، فإنّني أرى بوضوح جازم، عدم وجود ما يضاهي "اللغة الشعرية". الكلماتُ في القصائد، هي في معظمها الكلمات ذاتها التي نجدها في أيّ مكان آخر. لكنَّ طاقةَ الشعر، تلعبُ دوراً أساسّياً في إحياء وإعادة تنشيط اللغةِ، سواء تلك التي نتداولها، أم تلك التي نكتشفها.

لاحظتُ كذلكَ وجودَ أفكارٍ في الشعر، وهو أمرٌ طبيعي، لكنَّها بدتْ لي بعيدة المنال، بدا ليَ الشعرُ من خلالها، وكأنَّه يدور حول شيءٍ آخر، شيءٍ مثل خلقِ نوعٍ مختلف من المزاج، أو الفضاءِ العقلي، أو طريقةِ التفكير.

يقول الفيلسوف لودفيج فيتجنشتاين:

"لا تنسَ أن القصيدةَ، على الرغم من أنّها مكتوبةٌ بلغةٍ إخبارية، لا تُستخدَمُ في لعبةِ اللغةِ لتوصيلِ المعلومات."

الشعرُ ليس مجرَّد طريقةٍ أجمل لتوصيلِ الأفكار والتجارب والمشاعر. النثرُ يفعل ذلك، عندما يأخذ صبغة الشعر، يفعله بصورة أكثر شمولاً. إذا لمْ توصل معلوماتٍ، فما هي لغةُ الشعر؟ ما الذي يجعلها مختلفةً عنها في النثر؟ ولماذا نعود إليها و نسعى للحفاظ عليها بوصفنا قرّاءً وكتّاباً ؟

• مفهوم النوع

تبدو بعض أنواع الكتابة، مثلَ الشعر والروايةِ والأعمالِ المسرحية ، أقل شيوعاً بين عامَّة الناس، فالكثير منهُم يَرون في هذه الأجناس صعوبةً في الإدراك، لذلك يَكمنُ جزءٌ كبير من طاقةِ الأدبِ المعاصر في محاولةِ عبورِ التجنيس، وخلطِ جميعِ الأجناس الأدبية في نوعٍ واحدٍ من الكتابة. ومع ذلك، عندما يتعلّق الأمرُ بالشعر، فإنَّ الأمرَ يحتاجُ إلى التفكير بطريقةٍ أكثر خصوصيةً، لأنَّ مسألةَ الجنسِ الأدبيّ الذي يختارُه الكاتبُ، هي في حقيقتها مسألةُ هدف: السببُ وراء اختيارِ الكاتب هذا الجنس الأدبي، وكيفَ لهُ أن يشتبكَ

هيأة التحرير
الصباح الثقافي

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

الأربعاء 14 حزيران 2023 العدد 5708 Wed. 14 . Jun. 2023 Issue No. 5708

مع تلقّينا لهُ كقُرّاء ؟

لسنا بحاجةٍ للتفكير في سبب قراءتنا لمنشورٍ ما. عادةً مايكون لدينا إحساسٌ فوريٌّ وبديهيٌّ في تلقّيه، وبالتالي التكيف مع طريقة قراءته، ودونما حاجةٍ إلى انتظارٍ من يفسّرُ لنا ما نقرأ، نفهمُ الفرق بين قراءة الرواية وقراءةِ أي محتوى كتابيٍّ آخر، فنَحنُ نعلم أنَّ علينا أن علينا البحثَ، عمّا هوَ مختلف عن ميولنا في القراءة.

القصصُ والرواياتُ تخلقُ الشخصيّاتِ والمواقفَ من خلال آلية السرد ؛ الصحافةُ تنقلُ المعلومات؛ المقالاتُ تنغمسُ في جهدٍ يصعبُ تصنيفه لاستكشافِ فكرةٍ مُعيّنة، مهما كانت فضفاضةً؛ تخبرنا المقالاتُ الافتتاحية والخطَبُ بما يجبُ علينا فعلُه وما لا ينبغي علينا فعلُه وما الذي علينا أن نحاول تصديقه.

لا أحدَ يستطيعُ أن يخبرَنا عن دوافعِ كتابة الشعر، أو الهدفِ من كتابته، أو لماذا يبدو الشعراء مربكين جدّاً ؟، ماالذي يبحثون عنه لو تسنّى لنا مشاطرتهم التوقّع ؟ ماهو الهدفُ من القافية، الشكل الشعري، الصورة الشعرية والاستعارات ؟ هل هي لتزيين أو إضفاء جاذبية على رسالةِ الشعر ؟ وما هو الغرض الشمولي لكتابة الشعر ؟

عندما تُطرح عليَّ مثلُ هذه الأسئلة، أفكّرُ أسأل عن مثل هذه الأسئلة، أفكر في ما كتبه بول فاليري (1871-1945) في "الشعرِ والفكرِ المجرّد:

"القصيدة هي في الحقيقة آلةٌ من نوع معيّن ، لإنتاج الحالة الشعرية للعقلِ من خلال الكلمات".

لطالما بدا لي وصفُ فاليري أقرب ما يمكنُ، لأيِّ شخص يروم وصف ما تفعله القصائد: إذا كانت مفردة الآلة صادمةً، وإذا بدت المقارنةُ الميكانيكية فجّةً، فعليك ملاحظة أنَّ كتابة قصيدةٍ قصيرة قد يستغرق سنواتٍ في بعض الأحيان، بينما يستغرق أثرها على القارئ بضع دقائق فقط. في غضونِ بضعِ دقائق، سيتلقّى القارئُ الصدمة التي يُحدِثُها التفكيرُ بالصِلات، والومضاتِ التي تراقصت في عقل الشاعر، والأفكارِ التي تراكمت خلال شهور من البحث عن الصيغة النهائية المثلى للقصيدة، والدهشة المتوقعة عند قراءتها من قبل الجمهور، والدهشات المتتابعة التي تصيب الشاعر أثناء كتابة القصيدة، قبل أن يستقرَّ رأيُه على الخيارِ الأخير، تلك التفاصيلُ هي الآلةُ الصغيرةُ التي تنتجُ للقارئ قدرةً على الاكتشاف، وذلك هو سرُّ اختلاف الذائقة بين قارئٍ وآخر.

تسعى القصيدة إلى جعل الشعر حدثاً يحتلُّ القارئ أو المستمع. يحدثُ ذلك أولاً للشاعر، وأثناءَ الكتابة، يصنع الشاعرُ شيئًا ما لتزويد هذا الحدث بكل أدوات الاختراق.

يمكن وصف "الحالة الذهنية الشعرية" التي يصنعها الشعر على أنَّها شيءٌ قريبٌ من الحلم أثناءَ اليقظة، حالةٌ وعيٍ عليا، أكثر انفتاحًا، وأكثرَ حساسيَّة. تعزز القصيدة حدوث ذلك، امن خلال وضع أذهاننا، عندما نقرأ أو نستمع، بما يتوافق مع الارتباطات التي تصنعُها القصيدة - "الاكتشافات، والصلات، الوميض الذي تحدثه صياغة النص ".

كتبتْ إميلي ديكنسون في رسالة:

"إذا قرأتُ كتابًا وجعل جَسدي كلَّه باردًا جدًا، فلا يمكنُ للنار أن تدفّئني، فأنا أعلمُ أن هذا هو الشعر. إذا شعرتُ جسديًا كما لو أنَّ قمة رأسي قد خُلعتْ، سأعلم أنَّ هذا هو الشعر. هذه هي الطريقةُ الوحيدة التي أعرفُها. هل هناك أيَّةُ طريقة أخرى ؟"

أحبُّ هذه الإجابة كذلك، لأنَّها شبيهةٌ بتعريف فاليري، كلاهما يُميّزان الشعرَ عن بقيَّة أجناسِ الكتابة من خلال التأثير الذي يُحدثُه.

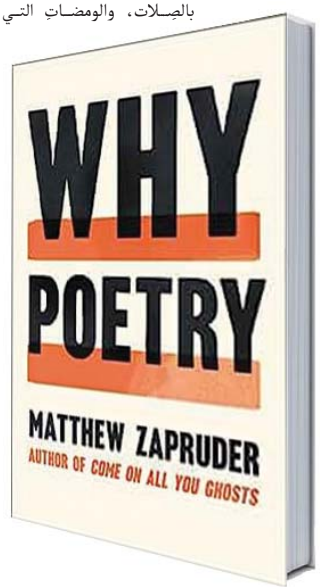
يخلقُ مساحةٍ أوسع لإمكانياتِ اللغة، هذا ما يميّزهُ عن كلّ أشكالِ الكتابة الأخرى. تسمحُ القصائدُ للُّغةَ أن تكونَ مؤقَّتةً، لايقينيةً ، منزلقةً، مثلما تمنحها مساحةً تنسجم والطريقة التي تتجسد فيها ، كشكلٍ منظور أو محسوس من خلال اللفظ، في سبيل تكوين المعنى المنشود، يذكرنا الشعر كذلك بحقيقةٍ نأخذها كأمر مسلّمٍ بها، تلك هي القدرة الخارقة للغة على ربط الناس ببعضهم بغض النظر عن المكان والزمان الذي يعيش فيه هؤلاء الناس.

إنَّ الطبيعةَ المؤقتةَ لِلُغةِ المراوغة ، يتمُّ قمعها بالضرورة في المحادثة العادية، وكذلك في معظم الكتاباتِ الأخرى، ما يجعلُ الشعر مختلفاً عن اشكال الكتابة الأخرى، في احتضان اللغة، ويكمن ذلك الاختلاف في أنَّ الشعر يبقى المكان الوحيد المُصمَّم لإتاحةِ ظهور الروابط المخفية لاسيما عند استخدامها لغرضٍ آخر.

- ***ماثيو زابرودر***
Matthew Zapruder

شاعر ومترجم ومحرر أدبي أمريكي يعيش في أوكلاند بكاليفورنيا، له أربع مجموعات شعرية. نشرت مقالاته ونصوصه الشعرية في أشهر المجلات الأدبية مثل نيويوركر، باريس ريفيو، وغيرها.. عمل محرراً لصفحة الشعر في مجلة نيويورك تايمز.

- ***المقال من كتابه الذي يحمل عنوان (لماذا الشعر؟).***



الوجود ما لا ينفع

أحمد عبد الحسين

اليوم أيضاً ككلّ يوم، مات أشخاص كثر لا أعرفهم ولم ألتق بهم، لكني لو التقيتهم لكانوا أخوتي.

من بين هؤلاء فيلسوف إيطاليّ اسمه نوتشي أورديني. لم يترجم له العرب حتى الآن. قرأت توأ شيئاً عنه، عن حياته واهتمامه بالشعر واللاهوت، وقرأت بالأخص عن آخر كتبه "نفع ما لا ينفع". والعنوان وحده يقول لي إن هذا الميت سيكون صديقي. ولأننا لم تسعفنا مقاديرنا في أن نلتقي هنا، فإذن في حياة أخرى.

كتبتْ مطوّلاً عن أهمية ما لا ينفع وكنت أرى في غير النافع كنز الشعر ومعدنه كما هو كنز الوجدان المؤسس للإنسان ومعدنه. لم تكن كتابتي بتأثير من أورديني لأني لا أعرف الإيطالية ولا أعرفه، بل بتأثير من أحاديث أئمة الإسلام وعرفائه أولاً، ثم تعرفت على هيدغر الذي خصص مساحة كبيرة من كتبه للحديث عن أهمية ما لا نفع فيه.

في كتابه "مدخل إلى الميتافيزيقيا" كما في كتابه الأكبر "الكينونة والزمان"، كانت هذه الفكرة حاضرة بقوة. أسلوب هيدغر المتمثل في حفره المتأنّي وتكرار السؤال مرة بعد مرة دون كلل يضفي على فكرته هالة تقترب كثيراً مما يتلبس النصوص الدينية من سرّانية تريد الانكشاف وتوحي به من دون أن تخسر شيئاً من غموضها. ولذا فإنّ هناك نحواً من الحقّ لدى منتقديه ممن رأى أن له مسحة دينية بيّنة كما جاء في كتاب الباحث محمد المزوغي "في نقد فكر هيدغر" الذي قال إن هيدغر ختم حياته بالبحث عن إله ينقذ العالم.

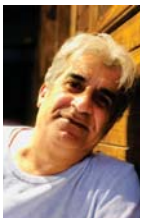
وبالفعل، لدى هيدغر بحث محموم عن منقذ، عمّن له القدرة على تخليص العالم من نفعيته، وإنقاذ الأشياء من قَدَرها الذي يجعلها مجرد أدوات للاستعمال. وسواء أكان يدرس جملة شعرية لتراكل أو يتفحص الحذاء الشهير في لوحة فان كوخ فإنه كان يروم الانتقال من الشيء .الأداة إلى الشيء الكاشف عن وجود، من المستعمَل لإنجاز وظيفة إلى حدوث الحقيقة في الشيء أو الغرض.

يعلّمنا الدرس الهيدغري أن الوجود نقيض التملّك، والانفتاح على العالم نقيض استعماله وأن الشعر والفن بل الجمال بعامّة في تلك الضفة التي لا أدوات فيها بل وجودات.

ومثله الفيلسوف الإيطاليّ الذي أغمض عينيه اليوم كان يجاهد في إثبات عدم نفع الأدب وأهمية ذلك اللانفع، ويدعو إلى عدم جعل المعرفة أداة لتحصيل منفعة. ثم يخصص فصلاً أخيراً من فصول كتابه لإثبات أن الرغبة في التملّك والحيازة وباء لا يقلّ عن الطاعون الذي فتك بالأمم. وسعيد ذلك الذي يغمض عينيه من دون أن يملك شيئاً.

كلّ يوم، يموت أناس لا نعرفهم ولكننا نحبهم.

كلّ يوم وكل ليلة إلى انقضاء الليالي والأيام.



السلطة والكآبة.. لماذا لا يضحك الشعب؟

في إحدى حلقات المسلسل السوري ذائع الصيت "ضيعة ضايعة" الذي كتبه الدكتور ممدوح حمادة وأخرجه الليث حجو منذ ما يقرب من 15 عاماً يُصاب أهالي ضيعة "أم الطنافس الفوقا" بداءٍ غريبٍ أسماه رئيس المخفر "ظواهر مدهشة". فالشعب لم يعد يبالي بشيء وأصبح أي شيء يحدث أمامه عادياً ولا معنى له..

علي العقباني

فلا "جودي" "باسم ياخور" عاد يرغب بسرقة دجاجات "أسعد" "المرحوم نضال سيجري" والتي اعتاد يومياً على سرقتها، ولا أسعد عاد يأبه لذلك، سرق أو ما سرق مثل بعضها، وجودي فقد الرغبة في فعل أي شيء لجاره أسعد، حتى العاشق الولهان "سليم" "فادي صبيح" لم يعد يهتم إنْ أجابت حبيبته "عفاف" "رواد عليلو" على ندائه من تحت شباكها أم لا، وهي كذلك لم تعد تكترث أو يعنيها إنْ مرَّ سليم وانتظر تحت الشباك أم لا وهي تقول "لاجري"، بينما المختار "زهير رمضان" لم يعد يرمي الحجارة على العاشق ويراقبه ويتابعه بل ويضربه أيضاً، يجلس على كرسيه أمام منزله بشرودٍ تام، وهكذا كل سكان القرية يمشون ويتحركون بلا معنى أو هدف أو غاية، لا شيء يبهج أو يُفرح ولا شيء له قيمة، حتى صاحب الدكان الوحيد "صالح" لا يهتم إنْ سجل ما أخذه "حسان" شرطي المخفر من أغراض على الدفتر أم لا، حتى المخبر وكاتب التقارير "عويدل الفساد" لم يعد يكترث بشيء ولا يكتب لفوق أي تقرير، ولا يراقب أحداً، لا شيء له معنى ولا شيء له قيمة أو بهجة أو جدوى.

القرية بأكملها تدخل في ظاهرة غريبة، الأمر يقلق السلطات المحليَّة في القرية، فرئيس المخفر "أبو نادر" "جرجس جبارة" يعجز عن فعل شيء، ما يستدعي تدخل جهاتٍ أعلى وأعلى لجعل الشعب يبتسم ويبدو سعيداً أمام كاميرات السياح الذين صوروا أهالي القرية في عبوسٍ وتجهمٍ أقلقا السلطات العليا.

الاقتراح الأول يكون بأنْ يُرفعَ الشعب فلقة "وسيلة تعذيب واعتراف تستخدم في البلاد العربيَّة" ليعترف لمَ هو لا يضحك ولا يهتم بأي شيء، ولماذا هو على هذه الحال من اللامبالاة والشرود، لكنَّ الشعب يخلع أحذيته ويصطفَّ حسب الأحرف الأبجديَّة استعداداً للفلقة، أما الحل الثاني فيكون بإلقاء الخطابات الحماسيَّة والثوريَّة العصماء عليه، لكنَّ الشعب لا يأبه للصراخ والشعارات وتصفيق رجلي المخفر، ويصفق بسخرية شديدة، فيكون الحل بعرض الشعب على الطبيب "محمد آل رشي" الذي يقرُّ بسلامة الشعب العضويَّة أو البيولوجيَّة، لكنه يقول للمسؤول ربما يكون الشعب بحاجة لعلاج سايكولوجي أي نفسي، يسخر رجل الأمن "الياهما لالي" من الأمر، ويكون الحل بإعطاء الشعب حقناً للسعادة، يعود الشعب الى القرية على ظهر التراكتور يغني ويرقص، وصباح اليوم التالي يذهب مفعول الابرة ويعود الشعب الى حاله.

علينا أنْ نجعلَ الشعب يضحك، لا أحد من المسؤولين ورجالات السلطة والمعنيين سأل لماذا فقد الشعب حسَّ الدهشة والضحكة والابتسام، لماذا فقد الرغبة في الحياة، لماذا الشعب ليس سعيداً، أو لا أحد يهتم، وربما لا أحد يعنيه الأمر، أين ذهب الفرح واختفت مظاهر الحماس والأمل والسعادة من قلوب ووجوه البشر، ما الذي حصل لأرواحهم حتى تذبل بهذا الشكل الجماعي المثير، أين ذهبت الابتسامة والضحكات المجلجلة والفرح، ولكنْ لماذا تريد السلطة منَّا أنْ نكون فرحين، سعداء، بشوشين، مبتسمين، راضين، هل السلطة فرحة وتضحك على الدوام، ما الذي يضحكها، حالنا، ربما، ردة فعلنا على قراراتها وإنجازاتها، ربما، استهتارها بنا، ربما، انتصارها علينا على الدوام، ربما، أم أنَّ ضحكنا وفرحنا هو دليلُ تعافيها وصوابيَّة ما تقوم به، أم أنَّ الأمر لا يعنيها أبداً؟.

العابر في شوارع المدن الكبرى سيجد وجوه أناسٍ عابسة ساهمة شاردة كالحة المعالم لا تبتسم، تمشي بشرودٍ، تكلم نفسها، وتعبر الشارع بلا مبالاة، تعبر واجهة المحال التجاريَّة تقف لحظات وتهز رؤوسها وتنصرف، فراتب الموظف فيها لا يكفي لشراء حذاءٍ جيد، أو 3 فراريج ربما لا يطعمون أسرة، على ماذا يضحك ولمن ولماذا، المقاهي لم تعد تكتظ بالزبائن والعابرين والعشاق والضحكات والنقاشات؟، وإذا ما رأيت أو سمعت جلبة في مقهى فستكون على لعبة شدة أو طاولة ليس إلا.

السلطات المتجهمة في قراراتها وعلاقتها بالناس ستولد شعباً عابساً، كئيباً، موجوعاً، ومتألماً لكل ما يحدث ولا يستطيع حياله فعل شيء، ربما سيقول البعض إنَّ بعض المجتمعات المتحضرة شديدة الرخاء تعاني من السأم والملل والكآبة وربما الانتحار، إنَّه فعلٌ ناتجٌ عن الترف وعدم الحاجة والاكتفاء الكلي، هنا في مجتمعاتنا يحدث العكس فالإحباط ناتجٌ عن فقدان الأمل وغياب الحلم وانسداد الأفق والركض وراء لقمة العيش وبعض حياة.

هنا.. في تلك المدينة النائمة على وقع الانتظار، ذات الشارع والكرسي والمقهى والعابرين، الوجوه البائسة والعيون المترقبة والهذيان الذي لا حدود له، تنبض أصابع يديك بالكآبة، وأنت تنظر إلى الفنجان على الطاولة، بدون لهفة، بدون شغف، الشوارع باردة والأرواح والوجوه، صراخ وعويل وموت بلا بمعنى.

ما يُعيد بعضَ النبض إلى أوردة روحك التي بدأت تذبل، طفلٌ يسألك: لماذا أنت حزين وعيناك دامعتان؟، تمدّ له يدك حانياً وتقول له: أحدهم جرحني.. يمسك بيدك ويقول: أرني جرحك أقبله.

في افتتان الغرب بالمسرح الشرقي والعلاقة بين الثقافة والمسرح من خلال مفهوم المثاقفة تتبدى أمامنا عديد الأمثلة والطروحات التي نسجت أواصر تلك العلاقة بالمسرح الخاص بالثقافات المغايرة الغريبة عنه ، وعلينا أن نُسلِّم بأنَّ المسرح هو فن غربي بامتياز نصاً وممارسة لكنه استنفد أغراضه الفكرية والجمالية في بدايات القرن العشرين فالنفت المسرحيون الغربيون إلى الشرق بفواعله الطقسية والاحتفالية لتجديد جسده وبثِّ الروح فيه ونشير في هذا السياق إلى تطلُّع كلٍ من (بريشت) و(ارتو) إلى الشرق بحثاً عن نماذج تكون بمثابة بديل لسيادة الممارسة المسرحية الغربية (الأرسطية) ..

انحرافات القراءة الغربيَّة للتراث الشرقي

د. سعد عزيز عبد الصاحب

ولكني أتساءل ما مدى عمق إفادة المسرح الغربي من الجانب الجوهري في المسرح الشرقي أو من طقوسه وما هي الرؤية التي استند إليها في استلهاماته في كلٍ من أمثلة (بروك) و(جروتوفسكي) و(شيشنر) و(لونيه بو)؟؟ واستثني من ذلك الممثل والمخرج الروسي (مايرهولد) لأنه ينتمي لثقافة شرقية وقريب من روحها في معالجاته المسرحية وخصوصاً في تجلّيات الممثل الصيني لديه وتأثره بمبدأ (الأسلبة) والفرجة والتجريد الحركي والروحي الشرقيين ، يصف (يوجينو باربا) نظرة الغرب إلى المسرح الشرقي بأنها (نظرة منحرفة) لكنها مُضمرة وغائرة غير متجسدة إلا لمن يعي ويفهم ما أخذه الغربيون من الحواضن الشرقية وحرفُوا مسار السياق الثقافي الذي تشكَّلت فيه هذه الطقوس والممارسات الاحتفالية الشرقية ، وعلى الرغم من هيام الغرب بالمسرح الخاص بالثقافات المغايرة الغريبة عليه ، نعتقد أنَّ ثمة أسباباً أساسية لتقبُّل الجمهور الغربي للمسرح القادم من ثقافات أخرى إذا ما قُدِّم في سياق مسرحي غربي يلجِّمها الناقد العراقي (عواد علي) (في أنها تتصل بطبيعة الثقافة الغربية المتمركزة حول ذاتها ، أو أنموذجها المشبَّع بايديولوجيا التفوق الثقافي التي تتمظهر في أنماط عديدة من المواقف والممارسات والتعبيرات النرجسية المتعالية) ويخفي ويبطن الفنانون الغربيون تحت أساليبهم الفنية نزعات استشراقية وبراغماتية تنبع من أصل كولونيالي ، وعملت الفرق المسرحية في انتاجها لعروض مسرحية نابعة من ثقافة مغايرة بعد تطعيمها بدوال وشفرات غربية تنتهي حتماً إلى خلق مُنتج ثقافي مختلف يفهمه المتلقّي الغربي لكنه سيُفضي أيضاً إلى تقديم دلالات غريبة على جمهور الثقافة الأصلية الذي تعود إليه مادة العرض ، كما يستعصي على فهمه ، ومن وجهة نظر غربية نرى أنَّ استثمار هؤلاء المسرحيين الغربيين لما يمكن نعته بالممارسات الطقوسية يشكِّل نوعاً من التقاء الثقافات وتمازجها بمفهوم معاصر (التناسج الثقافي) الذي خرجت به علينا الباحثة الألمانية (اريكا فيشر ليتشه) وفي الجانب الآخر تقف هناك رؤية شرقية مغايرة تماماً تعلن عن فضحها السافر للقراءة الاستشراقية الغربية تتمثل بطروحات الناقد الهندي (رستم بهاروشا) في كتابه المعروف . المسرح والعالم : الأداء وفن السياسة الثقافية ، ترجمة أمين حسين الرباط .يفكك فيه أعمال المخرجين وصنَّاع العرض الغربيين الذين اتصلوا بالفواعل الطقسية الشرقية كـ(ارتو) و(بروك) و(جروتوفسكي) و(شيشنر) وتركيزه في نقده لهم على ما يسميه بـ(أخلاقيات العرض) التي تكمن وراء أي تبادل ثقافي والعلاقات الاجتماعية التي تؤسسه ، فهو يجد أنَّ الاتجاه السائد في انتاج تلك الأعمال يفصل بين التاريخ الشرقي والحضارة الشرقية بأساليب مُضمرة تخفي تحت قشرتها الخارجية نزعات مركزية غربية ويضرب مثالاً على ذلك بأنَّ نصاً هندياً مقدساً يدعى (شاكونتالا) الذي يعد مصدر الكثير من الغموض والحكمة الرومانسية واللطف الهندي، يُفرَغ من محتواه وجماله الفلسفي وسياقه الاجتماعي بل الأسوأ من ذلك أن يجرَّد الأداء التقليدي من صلاته بحياة الشعب الذي تُقدَّم هذه العروض من أجله ، ويقرر (بهاروشا) في ضوء رفضه الحاد لهذه الأخلاقيات (أنَّ من أكثر الأشياء إهانة للمسرح هو تحويل احتفالاته الفطرية إلى مستودعات من التقنيات والنظريات) ويدعو كلَّ من يهتم بالتبادل الثقافي بين الحضارات إلى ضرورة (معرفة ما يمكن أن يعيد النص إلى شعبه الأصلي قبل عمل أي نظريات عن أي أداء تقليدي) وفي ظل المناوبة الحضارية ما بين الثقافتين شرقيها وغربيها في إطار من الصراع الثقافي المستمر نجد بلا موارية أنَّ توظيف النص الشعبي والطقسي الشرقي من قبل القراءة الغربية كان في أعلى تصوُّراته الجمالية والفكرية فيما دوَّنه (بريشت) في مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) في ضوء الحكاية الصينية وقراءته الراصدة للتحولات الاجتماعية والتاريخية من منظور ماركسي من دون تحريف القراءة الأصلية للحكاية ، إنما بجعلها طرساً يتكئ عليه في اجتراحه لنظرية المسرح الملحمي التي دعا إليها واكتشاف تلك المسافة بين الممثل والشخصية بين السرد والسارد طالباً من المشاهد أن يكون بينه وبين ما يمثل أمامه مسافة وهي ما سمّاه بريشت أثر التغريب أو الإغراب أي أن يكون الممثل غريباً أو بعيداً أو على مبعدة أو مسافة من الشخصية والغرض من هذا الإغراب أن يقف كلاهما (الممثل والمشاهد) موقفاً موضوعياً من المسرحية ، وهي تقنية من تقنيات عمل الممثل الصيني والعزل الذي يقوم به بين الشخصية وذاته لتنمية الجوانب العقلية لدى المتلقي، وحتى في العودة إلى شواغل الرومانتيكيين الفرنسيين اللذين امتازوا بالشطط العاطفي والمبالغة والخيال الجامح والحوار الغنائي وحرصهم على إظهار اللون المحلي وجدوا في (الليالي العربية) ما يستجيب ويتوافق مع اتجاههم الأدبي والفني في مرحلة تاريخية معينة .القرنين 18و19.بمعنى آخر أنَّ التكوين الاجتماعي للمجتمعات الغربية خلال ظهور وانتشار (الرومانتيكي) قد ساعد المتلقّي ورجالات المسرح الغربي على تذوُّق موضوعات وثيمات مسرحية مستوحاة من (الليالي) مباشرة أو محاكاتها بمضمون وأسلوب إخراجي متشابه يحلِّق بعيداً في عالم العفاريت والجان والسحرة والمكائد وقصص الغرام والمغامرات من منطلقات (واقعية) (رعوية) وتم تحويل الأشكال والأنساق العجائبية من هدفها التراجيدي التطهيري (الأخلاقي) النبيل في (الليالي) إلى هدف رومانتيكي يثير السخرية والضحك مبتدعاً لمواقف غرامية وكوميدية ومفارقات هزلية انتقاصاً ونيلاً من الحكايات العربية كما في مسرحية (حلّاق إشبيلية) للفرنسي (بومارشيه) المقتبسة عن حكاية (مزين بغداد) وكذلك مقاربة الألماني (شيللر) لحكاية الجارية تودُّد في الليالي العربية بنص مسرحية (توراندوت) إذ يحوّل الجارية العربية الذكية واللمّاحة في حلّها للألغاز وسيادة الجانب العقلي والتنويري لديها إلى أميرة مُتعنِّتة عُصابية تقتل الخُطّاب اللذين يتقدمون لخِطبتها وتعلّق رؤوسهم على أبواب المدينة وأبراجها بعد أن يعجزوا عن حلّ اللغز ، في حين أنَّ الحكاية العربية تمجِّد دور المرأة في المجتمع وإبقاءها على حياة الليالي مستمرة من خلال (السرد) والحكي الذي يطرق أسماع شهريار كي تُدام الحياة وتستمر ويقلع الأمير عن ساديّته الدموية .

السندريلا..

ذكرى جمال

غفران حداد

في 21 من حزيران/ يونيو الحالي تمرّ الذكرى 22 على رحيل الفنانة سعاد حسني التي رحلت في يوم الخميس من التاريخ المذكور لعام 2001، في التاسعة وخمس وثلاثين دقيقة مساءً. لقب السندريلا عبَّر عن قدراتها المميزة بين ممثلات جيلها، احترفت التمثيل وأجادت الغناء وتميزت بقدراتها الاستعراضيَّة لتفوز بلقب سندريلا الشاشة العربيَّة.

اكتشاف موهبتها

اكتشف موهبة سعاد حسني الشاعر عبد الرحمن الخميسي الذي أشركها في مسرحيته (هاملت) لشكسبير لتؤدّي دور " أوفيليا " ثمَّ ضمَّها المخرج هنري بركات لبطولة فيلم "حسن ونعيمة" عام 1959 ثمَّ توالت بطولاتها في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، وصل رصيدها السينمائي لـ(91) بالإضافة لمسلسل تلفزيوني واحد (هو وهيّ) مع الفنان الراحل أحمد زكي إلى جانب ثماني مسلسلات إذاعيَّة منها "الحب الضائع"، "من أنا"، "أيام معه"، "لا شيء مهم"، "الشيطان يعود".

شخصيات في الذاكرة

أمتعتنا خلال مشوارها الفنّي بعددٍ من الشخصيات السينمائيَّة التي ما زالت عالقة في أذهان الجمهور مثل شخصيَّة "سميحة" التي أدَّتها في فيلم "إشاعة حب" أمام عمر الشريف وهي فتاة مراهقة تقع في غرام ابن عمّها الخجول، وذات اسم الشخصيَّة في فيلم "صغيرة على الحبّ" أمام رشدي أباظة وتنكرت في زيّ طفلة حتى تتمكن من دخول الوسط الفني عبر مسابقة، أمَّا شخصيَّة "سلوى" فقدّمتها في فيلم "للرجال فقط" جسَّدت دور مهندسة تتنكر برفقة صديقتها "إلهام" (نادية لطفي) في زيّ رجال للعمل في الصحراء، أما أشهر أدوارها على الإطلاق فشخصيَّة "زوزو" وكانت في فيلم "خلي بالك من زوزو" أمام الفنان حسين فهمي، وقد أبدعت بأداء فتاة جامعيَّة تتحدّى ظروف أسرتها التي تنتمي لشارع محمد علي، أيضاً لا ينسى الجمهور شخصيَّة "أميرة" في فيلم "أميرة حبي أنا" أمام حسين فهمي أيضاً وكانت أغنية الفيلم "الدنيا ربيع" تُذاع مع بداية كلّ فصل ربيع عبر فقرات البرامج الإذاعيَّة والتلفزيونيَّة العربيَّة.

علاقة سعاد بالشاعر صلاح جاهين

"وقف الشريط في وضع ثابت، دلوقتي نقدر نفحص المنظر، ما فيش ولا تفصيله غابت، وكل شيء بيقول وبيعبّر" هذا المقطع من قصيدة شعر "أنغام سبتمبرية" للشاعر الراحل صلاح جاهين ضمن مجموعة قصائد ألقتها سعاد حسني بصوتها وسجَّلت أشعاره لهيئة الإذاعة البريطانيَّة، ربطت صداقة قويَّة بين جاهين والسندريلا، وقد حظيت فيها بأبوّة صلاح ومحبّته وهو الذي كتب لها فيلم "خلي بالك من زوزو" و"أميرة حبي أنا" وكلاهما حقق جماهيريَّة عالية في مصر والعالم العربي، وكانت سعاد بعلاقة فولاذيَّة مع جاهين بل وتُطلعه على أدقّ أسرارها وتأخذ بمشورته وعدّته الأب الروحي لها، وقالت عنه في أحد لقاءاتها التلفزيونيَّة: "من حسن حظي أنني عرفت صلاح جاهين، واقتربت منه، وتعلّمت دروساً سَرَتْ في شرايني، لا يمكن أن أحدّدها في كلمات".

من الذي أحبّته سعاد؟

أحبَّها كثيرون من نجوم فنّ وشعراء وجماهير لكن من حبيب سعاد حسني ؟

تؤكد الأخت غير الشقيقة جانجاه عبد المنعم أنَّ سعاد حسني تزوجت خمس مرات، الأول كان عرفيّاً من الرجل الذي أغرمت به الفنان الراحل عبد الحليم حافظ، ودام زواجهما قرابة 6 أعوام، ليفترقا عام 1965 لتتزوَّج بعد عام من المخرج صلاح كرم لمدة عامين تقريباً، واقترنت بعدها بالمخرج علي بدرخان واستمرّ زواجهما 11 1970 عاماً وافترقا عام 1981، وفي العام نفسه تزوّجت من زكي فطين عبد الوهاب وقد انفصلا بعد أشهر قليلة، ليكون آخر أزواجها عام 1987 من الكاتب والسيناريست ماهر عوّاد وبقيت مرتبطة به حتى وفاتها.

غناء سعاد حسني بألحان عراقيّة

بعد رحيل السندريلا تمّ طرح أغنية عبر منصّة (يوتيوب) بعنوان "فاكر ولا ناكر" كلمات صلاح جاهين وألحان الموسيقار العراقي هلكوت زاهير وتوزيع يحيى الموجي، وظهرت الأغنية للمرّة الأولى في افتتاح دورة مهرجان شرم الشيخ للسينما الآسيويَّة 2001 وكان لقاء الموسيقار العراقي بالراحلة بين بروفات تسجيل وحفظ الأغنية لها قبل تسعة أشهر تقريباً من سقوطها المفجع من شرفة الشقة التي تقيم فيها، ووفاتها قد منعت من ظهور الأغنية في حياة سعاد حسني، مطلعها يقول:

إن كنت فاكر قول
وإن كنت ناكر قول
جاوب قوام على طول
ولا إنت يمكن مش مذاكر ؟

رحلة المرض والموت

خلال تصوير الراحلة حسني مسلسل (هو وهيّ) ظهرت عليها أعراض تآكل في فقرات الظهر، وتفاقمت أوضاعها الصحيَّة بعد أدائها تصوير فيلمها الأخير "الراعي والنساء" مما اضطرّها للسفر إلى فرنسا لإجراء عمليَّة جراحيَّة عاجلة ولكنها لم تنجح، لتصاب بشلل في الوجه نتج عن التهاب فيروسي في العصب السابع، ليزداد وضعها الصحي سوءاً بعد رحيل والدتها، لتصاب بنكسة صحيَّة أجبرتها على السفر إلى لندن، كانت تأمل السندريلا بالعودة من رحلة علاجها الطويلة إلى مصر والعودة للسينما عبر فيلم سينمائي كبير كان من المفترض أن يشاركها بطولته أحمد زكي وحسين فهمي ومحمد هنيدي، لكنَّ سقوطها المفاجئ من شرفة صديقتها في الدور السادس من مبنى "ستيوارت تاور" أثار جدلاً كبيراً بين محبيها عن حقيقة انتحار أو قتل متعمد لروح السندريلا.

ردود نجوم الفنّ بعد وفاتها

قال الفنان الراحل أحمد زكي عن رحيلها: "لم احتمل نبأ وفاة سعاد حسني، إنها صاعقة أصابت روحي"، بينما قالت الفنانة منى زكي التي مثَّلت دور سعاد حسني في مسلسل السندريلا: "بعد أن قرأت سيرتها أصبحت على يقين بأنها لم تنتحر، بل كانت محبة للحياة بقوّة ومتفائلة جداً"، بينما قال الفنان حسين فهمي الذي شاركها بطولة عدة أفلام: "خسر الفنُّ المصري فنانة ليس لها مثيل في تاريخ السينما منذ نشأتها في أكثر من شيء، مثل تثقيفها لذاتها وموهبتها وروحها وإنسانيتها وتنوّع أدوارها ورفضها الزيف".

جنازة مهيبة

في ذكرى رحيل سعاد حسني من كلّ عام يتابع محبوها عبر منصة (يوتيوب) من جديد الموكب المهيب الذي خرج فيه عشرات الآلاف من المصريين المغتربين والعرب لتشييع سعاد حسني، وقد وشّح جثمان الراحلة بالعلم المصري وأقيمت الصلاة على روحها في مسجد مصطفى محمود قبل أن تدفن في مقابر أسرتها بالقرب من مدينة السادس من أكتوبر، رحم الله أميرة القلوب السندريلا سعاد حسني وستظل أعمالها ومشوارها الفني الجميل خالداً في قلوب محبيها.

سرديات الاستقلال .. من التصحّر إلى حرث الممهدات

محمد جبير

شكّلت فاصلة 14 تموز 1958 منعطفًا تأريخيًا في السردية العراقية، تختلف اختلافًا كلّيًا عن السرديات البريطانية التي سادت في المرحلة الأولى (البدايات من 1921 - 1958)، ففي هذه المرحلة التي يمكن النظر إليها بوصفها مرحلة بناء دولة، وإعادة ترميم الإنسان العراقي الذي عاش مثلّث (الفقر والمرض والجهل) في المرحلة الأولى إلى التأكيد على الروح المتفائلة في الحياة، وبناء وطن صالح للعيش، لكن ما كان يحلم به المثقّف العراقي تعثر مع الأيام الأولى للتغيير التي شهدت صراعات دموية بين أقطاب السلطة والطامعين بها، وكذلك بين الأحزاب التي تطمح لأن تكون قريبة من سلطة القرار.

انهارت قيم، وتبدّلت قناعات، وصار التفاؤل عيبًا من عيوب السرد الواقعي، أو حتّى السرديات التجريبية على مستوى الشكل والمضمون، لاسيّما في المجاميع الأولى لعدد من الكتّاب آنذاك، التي حظيت باهتمام إعلامي، وأريد لها أن تكون فتحًا جديدًا في السردية العراقية المعاصرة، فقد كان تأثير الأفكار الوافدة واضحًا في المنتج الإبداعي، مقابل الخيبات الأيديولوجية للشخصيات القصصية والروائية، وهي في حدّ ذاتها انعكاس لخيبات القناعات الأيديولوجية لمنتجي هذه النصوص.

وشكلت هذه السمة مظهرًا من مظاهر التقاطع مع المنطلقات الفكرية لمنتجي السرديات في المرحلة الأولى، التي أكدت، في ما أكّدت عليه، على الظلم الطبقي الذي كان يعاني منه الفلّاح العراقي بسبب استبداد الإقطاع، حيث نلمس مظاهر البؤس والجوع والمرض والفقر والجهل الذي تعيشه فئات المجتمع المهمّشة في أعمال (ذو النون أيوب، جعفر الخليلي، عبد المجيد لطفي، عبد الحقّ فاضل، أدمون صبري، وآخرين)، كما نلمس الفاصلة المدنية في الحياة العامّة بين الريف والمدينة، والتي ستظهر لها معالجات جديدة في السردية العراقية بعد مغامرة التجريب التمهيدية.

في بدايات هذه المرحلة، أو السنوات العشر الأولى، غاب عن المشهد السردي معظم كتاب التحديث في العشر الأخيرة من مرحلة السرديات البريطانية، ولهذا الانقطاع أو الغياب عن المشهد مسوّغاته الجمالية والفنية، التي سوف نعرج على ذكرها في موضع لاحق، وتركت الساحة الإبداعية لأسماء جديدة دخلت إلى المجتمع الثقافي بقوّة وإصرار على إثبات الوجود، فكانوا الرافد الحقيقي لرفد صحف ومجلّات آنذاك بالنتاج الإبداعي، ولم يرتضوا بالمحلّية إنجازًا، وإنّما ساروا على نهج الجيل الحداثي السابق في الانتشار على المستوى العربي.

برز في مرحلة التجريب التمهيدي البون الشاسع على المستوى الجمالي مع بدايات التحديث، فإذا كان الواقع هو المركز السردي في بدايات التحديث، صارت الذات الإنسانية المنكسرة والمهزومة هي المركز السردي في النصوص الممهدة للتجريب، وهذا ما يمكن أن نلمسه في تجارب الكتّاب (عبد الرحمن مجيد الربيعي، موسى كريدي، غانم الدباغ، موفق خضر، غازي العبادي، عائد خصباك، خضير عبد الأمير، محمود جنداري، وآخرين).

فقد جسّدت أعمال الربيعي في المرحلة الأولى في مجاميعه (السيف والسفينة 1966، الظلّ في الرأس 1968، وجوه من رحلة التعب 1969) مجمل الصورة النمطية عن الخيبات السياسية والعاطفية للبطل المأزوم، والتي جاءت عبر استرجاعات في الزمن استذكارًا لتلك الخيبات أو اجترارًا لها من نصّ إلى آخر، "وقبلك أحببت يا يسرى، وهمت بعيون من أحببت، وقلت الشعر، وثملت، وقبلك يا يسرى عشت مع الساقطين والمشرّدين، وأفلست وجاهدت، لكن الغريب أنّ وجهي خالٍ لا يحمل شيئًا من هذا، ولو كان الماضي يترك حزوزا لكانت جبهتي تثير قرفك، ولم تحمل عينيك على الالتفات صوبها طويلًا". "ق / ظلال اللحظات / مج السيف والسفينة / ص21"، وهذا المقطع بالذات يذكّرنا برواية أوسكار وايلد (صورة دوريان جراي).

لكن هل تشكّل هذه التجارب (الصوت العقيم) في السرد، التي يستهلها بالآتي "خيولنا متعبة، ونفوسنا أكثر تعبًا، ونحن محاصرون الآن، نحن محاطون بعدوّ يفوقنا بسلاحه وعزيمته، وفي صدره تعتلق نار الثأر التي انتصبت بالنصر طويلا.. وبعد قليل ستتوالى على جسدي الطعنات، وسأنتهي بين سيوفهم، فلا انتصاراتي الماضية تنتشلني، ولا رغائبي ولا انطلاقتي المشؤومة، سأموت بعد قليل وهنا الفجيعة الكبرى، لكنّ الذي يحزّ في نفسي أنّ كلماتي واقفة في العراء، ولن تجد الصدر الذي يضمّها بحنو". "م.ن / ق الصوت العقيم / ص9".

هذا الإحساس بضياع الكلمات في العراء يترجمه القاص موسى كريدي إلى تجاوز للواقع في مجموعته الثانية "خطوات المسافر نحو الموت/1970" لا سيّما في نصّه الافتتاحي "طقوس العائلة" التي تكشف عن المسكوت عنه، وتتعرّض إلى الطقوس الدينية وما يؤطّرها من شوائب أثناء الممارسة، وهو بهذه المعالجة الجمالية الذكية لثنائية الدين / الجنس يختلف اختلافًا كلّيًا عن المعالجات التي قدّمها غانم الدباغ في "الماء العذب/1969، وسوناتا في ضوء القمر / 1970".

يذكر الشاعر عبد الرحمن طهمازي في مقدّمته لمجموعة "الموقّعة / 1970" للقاصّ عائد خصباك الآتي: "في مرّة قرأت قصّة حدثها الرئيسي حقيقي، لكاتب شاب، تتحدّث عن أحد الرعاة سرق ابنة صاحب الغنم، وفي الطريق قتلها، لقد جرّد هذا الكاتب الحدث من كلّ أوصافه، وعامله كحدث غريب يستحقّ النقل بسهولة، وهذا هو التسيّب الأدبي الحقيقي، إنّ الراعي لا يهتلك شيئًا، بل الذي لا يفكّر بالملكية أمام السيد، ولننتبه، وليس أمام الإقطاعي، فوجئ تمامًا بفعلته، ومن الجهة الأخرى بملكيته المصادفة، فحاول التخلّص منها، إنّه لم يعاملها كملكية قانونية يمكنه أن يرجعها، قلنا إنّه لم يحتمل الامتلاك، ومرّة ثانية لم يقدر على الاحتفاظ بها، إذن أفناها، تركها بالتعبير الطبقي". "مقدمة مج الموقعة / ص10".

ويضيف أيضًا "أنّ قصصنا تؤمن بالنموذج –جميع الشخصيات ملحقة بالبطل – " ويسترسل "إنّ النموذج يوضّح غيرة الكاتب من بطله هو، أي النموذج، يحمل ذاتين، ذاته هو وجزءًا من ذات الكاتب". "ن.م / ص12".

هذه السمة، التشارك في البطولة بين الشخصية والكاتب، نجدها في معظم تلك النصوص التي جسّدت الخيبة والخذلان والانكسارات العاطفية، وهو الأمر الذي تكشفه اللغة المعبّرة عن الذاتين.

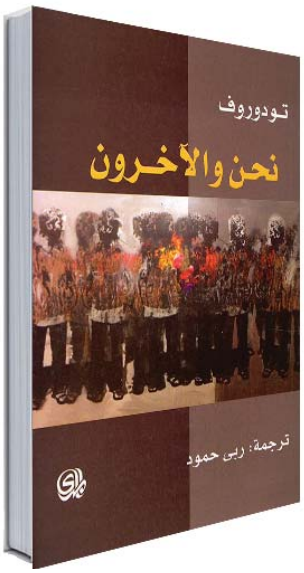
لكن كلّ تلك المحاولات التجريبية لم تذهب سدى، وإنّما درّبت وصقلت مواهب الكتّاب، ووصلت بهم إلى ضفاف التجديد السردي بعد نضوج التجربة الإبداعية، إذ شكّلت التجارب التي ظهرت في مطلع السبعينيات لهؤلاء الكتّاب مع مجاميع أخرى متميّزة لكتّاب آخرين، أمثال "محمد خضير، فهد الأسدي، جمعة اللامي، ناجح المعموري، وآخرين"، فقد كانت هذه التجارب تحمل بين طيّاتها نضجها على المستوى الجمالي، وفتحت آفاقًا جديدة لجيل ما بعد الستينيات لكتابة سرديات حداثية متطوّرة، مستثمرة، في ذلك، التقنيات السردية الحديثة التي أنتجها العالم المتقدّم.

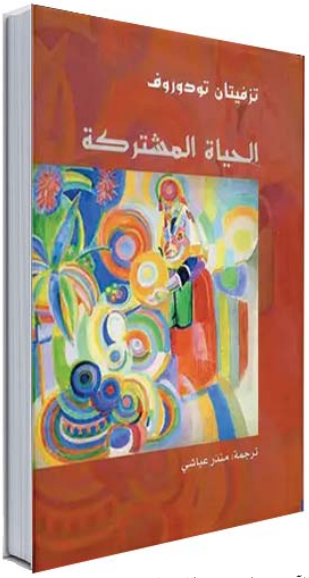
تودوروف بين الأنثربولوجيا والفلسفة

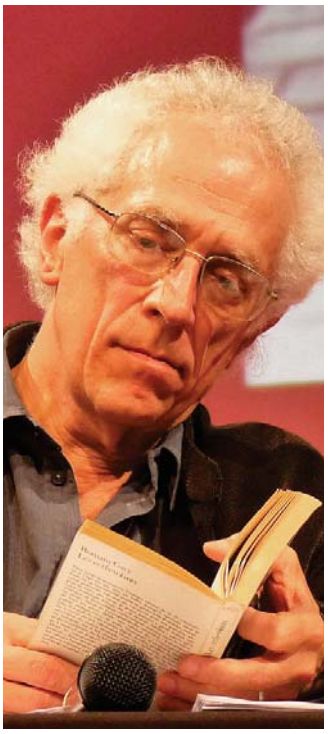
من (نحن و الآخرون) إلى (الحياة المشتركة)

عبد الغفار العطوي

تزفيتان تودوروف (20177-1939) فيلسوف فرنسي من أصل بلغاري عرف باشتغاله في اللسانيات و الأدب و الفلسفة و التاريخ و الأنثربولوجيا ، و درس في جامعة صوفيا ردحاً من الزمان أصدر (21) كتاباً من ضمنها (في ذلك الشاعرية 1971) و (فتح أمريكا 1982) و (مواجهة المتطرف : الحياة الأخلاقية في معسكرات الاعتقال 1991) الخ و تودوروف من أولئك المفكرين الذين نستطيع القول عنه إنه يمكن من الصعب تصنيفه وفق التصنيف التقليدي للفلاسفة المعاصرين في الغرب ، ناهيك عن أنَّ انتقاله من حدود ما عرفت بأوروبا الشرقية الخاضعة لهيمنة الاتحاد السوفياتي آنذاك (1989) نحو أوروبا الغربية التي تشمل الدول الغربية غير الشيوعية ، أو المعادية لها بصورة أصح، هو الذي يعطي لنا هذه الفكرة ، لسببين ، أولهما علم الأنثربولوجيا الذي اختصَّ به ، و حقق له شهرة و تاريخاً في الأوساط الأكاديمية في الجامعات الغربية ، فكان أستاذاً زائراً للعديد من الجامعات الأمريكية مثل جامعة هارفرد و ييل و كولومبيا.. الخ كما تم تكريمه بعدد من الجوائز ، لكن الأهم من كل ذلك في قدرته الفاعلة من استغلال بحوثه في علم الإنثربولوجيا في صالح كتاباته ، مما أعطاه فتحاً مهماً ليس في الشهرة الواسعة ، بل بالاعتراف به كمفكر مع ما يستحق من الاهتمام ، و ثانيهما إن الاختلاف المنهجي في النظرة الفلسفية و الفكرية المنحدرة من أصوله الأوروبشرقية التي تعني من باب خلفي التأثر بالمسحة الماركسية ذات المنحى الإيديولوجي (و إن نفاها في كتاباته بل تحامل عليها و نقدها بشدة منهجية خالصة) ظلت تطارده بخفاء ، رغم معاناته من كل تلك المضايقات ، و لعل الاتجاه الذي سار عليه تودوروف أبعده من اعتباره من زمرة فلاسفة الغرب ، لكنه تميز في وضع شخصيته في مجال من علم الأنثربولوجيا (العامة) التي كانت تقع في منتصف الطريق بين العلوم الإنسانية و الفلسفة من دون أن تتعارض لا مع هذه و لا مع تلك، مشكِّلة بالأحرى جسراً يسمح للعلوم الإنسانية و الفلسفة بأن تتلاقيا ، هذا المنحى الذي اختطَّه في حياته الفكرية جعله يشقُّ طريقه المتميز في عالم الفكر ، لاسيما حينما اقتصرت انثربولوجيته على المجتمعات الخاصة (المجتمعات الثقافية) التي لم تتطرق لها الدراسات الغربية التي كانت تسبقه أو تأتي معه كدراسات كلود ليفي شتراوس على سبيل المثال ، و لقد اخترت كتابيه اللذين يؤديان صورة واضحة في نهجه الفلسفي ، في إقحام الأنثربولوجيا في ميادين العلوم الأخرى ؛ في الفلسفة و التاريخ و الأدب و اللسانيات ، و هما (نحن و الآخرون) و (الحياة المشتركة) في الكتاب الأول نجده يتطرَّق فيه لنقطة مهمة ، كانت هي الأساس في بنائه الفلسفي و المنهجي المتفرِّد به ، حينما يؤمن بفكر ما ظل يعتبره خلاصاً له ، من صغره و بدايات نشأته في بلد خاضع لنظام ستاليني معتقداً أنَّ هذه المعرفة متوافقة مع ذاته ، دون أن يعي إنما هو يتعرَّف على الشر ، ليس لأنَّ الحرب التي تلت سنوات تعرفه نبهته لذلك ، إنما لأنه يشعر بأنَّ محيطه العائلي يتعامل بحذر مع ما يقرأه في الصحف التي يستطيع تناولها في القراءة ، إضافة إلى الغياب القسري لبعض أصدقاء عائلته يترك شعوراً مرتسماً على وجوه العائلة ، و في المحادثات الهامسة القليلة التي تثير ريبته ، ما كان يدرك معنى الثنائية التي ستصبح إطار منهجه في المستقبل الدراسي ، أي إن ثمة (نحن) و(آخرين) و رغم الحياة الهادئة التي وفرتها العائلة تحدث بصمت متسائلاً عن الاحساس بغياب الأصدقاء، و إن كتاب (الحياة المشتركة) يتجنَّب السكوت على رابطة الحياة المشتركة التي كشفها التعرف على النظام السياسي الذي يعمل على التفريق بين الفئات المجتمعية ، و من الطريف أن يُسهم كتابه (غزو أمريكا) في ترسيب صورة الاعتقالات التي ازدحمت في مخيلته التي احتفظ بها عن بلده في الماضي، قد قادته نحو الأنثربولوجيا الفئوية ، أي دراسة المجتمعات الثقافية التي تتقاسم النحن و الآخرين ، في مقدمته للحياة المشتركة يلخِّص تودوروف على إن اختلاف علم الإنثربولوجيا عن بقية العلوم ، كعلم النفس و علم الاجتماع و علم السلالات في إنه ركز على الإنسان ، بينما كانت تلك العلوم قد استقطبت اهتماماً بالشكل أو الهيئة التي تذهب نحو النشاطات الإنسانية الخارجية ، فهو يقول إنَّ فكرة الاختلاف نفسها بين المجتمعات و الأفراد تنطوي على مجموعة من الخواص تجعل من المقارنة ، و من البحث عن اختلاف بحثاً خصباً و ممكناً بكل بساطة ، لذا هو استطاع دراسة المجتمعات بصيغتها الثنائية في العلوم كافة ، لنجد تعمُّقه في (نحن و الآخرون) قد انطوت السمة الأخلاقية ، ف(تودوروف) يصرح في هذا الكتاب في النهاية تتعارض ممارسة الحوار أيضاً بالنسبة لي ، مع حوار التضليل و الإيحاء لكونها تخاطب المَلَكات العقلانية لدى القارئ، ففي مساعي تودوروف فيه إثبات ، و لعل تودوروف أدرك في هذين الكتابين التقاسم المشترك بين طبيعة الإنسان الفئوية ، في مجمل البناءات الاجتماعية ، خاصة في مضمار الثنائيات الشمولي — السببي ، كما في التقاليد الاجتماعية ، ففي الحياة الكاملة التي يعتقدها الإنسان يدخل عنصر التغاير لضرب أساس هذا المحتوى ، في ممارسة بنية الشخص في قوله الدقيق إنَّ الكائن الإنساني ليس فقط متلقياً و متغيراً (في التعاقب) إنه متعدد أيضاً (في الآنية و التساوق) و الفكرة قائمة في الأساس على أنَّ كل التجمعات (و ليس المجتمعات فقط) على اختيار داخلي تعددي لعزل الثقافة بين النحن و الآخرين ، و تودوروف في مقدمة (نحن و الآخرون) يختصر كل جهده في هذا القول سنفهم الآن إنه، إذا كان موضوع الكتاب هو العلاقة بين (نحن) مجموعتي الثقافية الاجتماعية و الآخرين ليس غريباً عن الوضع الحالي ، سنجده أي الكتاب ، و ليس الكاتب فقط يحمِّل الفهم الفردي للإنسان عبء التعاون من أجل أن يكون هناك صدى للحياة المشتركة.







إحالات

* نحن و الآخرون تودوروف ترجمة ربى حمود منشورات الهدى ط2 2016

* الحياة المشتركة تزيفان تودوروف ترجمة د- منذر عياشي دار نينوى ط1 2017

ويسترن

جودت جالي

توجد كتب وقصص لجون ستاينبك وهوارد فاست وجاك لندن وشيروود أندرسن وويلا كاثر وأرثر ميلر وغيرهم هي الويسترن بعينه في أسمى نماذجه. من جانب آخر وُجد منذ البداية كتاب محترفون، تخصصوا بقصص الويسترن (ويوجد اتحاد أدباء خاص بهم) وخلقوا تياراً أدبياً يتمتع الكثير من قصصه بمزايا فنيّة وفكريّة وقد قرأنا منهم للويس لامور، وإلمور ليونارد، ول. رون هبارد، وزين گري وغيرهم. ترى ما الذي يميز قصص الويسترن ويمنحها جاذبيتها؟ متى يعدّ النص القصصي ويسترن تحديداً؟ وكيف يختلف عن نص تدور أحداثه في الغرب الأميركي كذلك ولكنه ليس ويسترن؟ يقول وليم توماس: إنّ "التاريخ الأوربي كله يتحدث عن الأباطرة والملوك والملكات، من تزوج من، ومن أعدم من، وما كان دين ذلك الأمير أو الملك، وأي ملك شنّ حرباً على أي ملك، فيما لم تكن للناس البسطاء تلك الأهمية. لكن عبر الأطلسي تختلف القصة، حيث السرد العظيم للتاريخ، أو في الأقل التاريخ المكتوب بصيغة الأسطورة، يديره الناس العاديون، تلك الحشود الفقيرة من الناس الذين عبروا المحيط بحثاً عن حياة أفضل، وتركوا عُقَد وضاعتهم الطبقيّة على مشارف القارة الأميركيّة وانخرطوا في خلق بلد جديد لهم، حتى لو كان هذا الخلق يتطلب الدخول في أعماق بريّة الغرب الموحشة وخوض المعارك وكسب قدم من الأرض بعد آخر بدمائهم. الناس العاديون هم من فعل هذا ليس لأنَّ ملكاً طلب منهم أن يفعلوه، وليس لإعلاء مجد إمبراطور، ولكن لأنهم أرادوا حياة خاصة بهم وبيتاً ملكهم"(1)، في هذه الفترة التي اشتبكت فيها المخاضات الوطنيّة والصراعات الفرديّة ومصائرها، فترة الزحف نحو الغرب والتي كان فيها الفارس والحصان طليعة (وصارا رمزاً) مع تشكل البيئة والمحيط الريفي والرعوي والحضري الذي امتدَّ حتى النصف الأول من القرن العشرين حدث ما يملأ ملايين الكتب والمجلات بالقصص والتواريخ والصور.

حظيت قصة الويسترن الأميركيّة كنص أدبي تتوفر فيه شروط السرد القصصي وليس مجرد صورة قلميّة، منذ القرن التاسع عشر، بشعبيّة واسعة وطلبٍ مجزٍ مالياً في المجلات والصحف، واكتسبت في القرن العشرين اهتماماً نقدياً وأكاديمياً وصارت تحظى بجوائز محليّة وعالميّة، أما الاهتمام الفني، رسماً وتصويراً وتأليفاً لاسكتشات فقد عاصر المسيرة نحو الغرب وملاحمها منذ بدايتها، والاهتمام السينمائي بما فيه شراء حقوق قصص الويسترن وتحويلها إلى أفلام بدأ منذ ظهور الفن السينمائي، وفي هذه المجالات كلها تطور تناول الأحداث والشخصيات إلى مزيد من الواقعيّة والتقيد بالحقائق التاريخيّة بمرور الزمن. نحن هنا نتحدث بشكل عام ولا نتطرق إلى تفاصيل تاريخيّة معينة لهذا النوع الأدبي، مثلاً أسباب انحسار الإقبال عليه في فترة الستينيات والسبعينيات واختفاء المجلات المتخصصة بنشره وتحول الاهتمام من قصص وأفلام الويسترن إلى قصص وأفلام من نوع حرب النجوم. لكن نيل كامبل يقول إنَّ الويسترن لم يختف آنذاك من السينما بل توارى في أفلام أخرى وذكر أفلاماً قائلاً: إنها "أشباح ويسترن" (2).

لا بد لقصة الويسترن من أن تتميز بفترتها التاريخيّة بالشخصيات والبيئة ومسرح الأحداث وطبيعة

جاك لندن

أرثر ميلر

ويلا كاثر

شيروود أندرسن

جون ستاينبك

هوارد فاست

الكميت الأصيل

آني برو

كان شتاء 1886 - 1887 رهيباً. كلّ التاريخ اللعين للسهول العليا يقول هذا. كانت توجد قطعان عظيمة العدد على أرض تمّ الرعي فيها أكثر مما ينبغي خلال الصيف الجاف، وفي الشتاء تجمّد الثلج الرطب المبكر انجماداً قاسياً بحيث لم تتهكن الماشية من اختراق القشرة للوصول إلى العشب، وتلا ذلك عواصف ثلجيّة عنيفة وبرد يجمّد العين، وجماعات الماشية المتزاحمة تكوّمت في الجوبات والوديان.

تصرف راعي بقر شاب من مونتانا دون روية، إذ يبدو أنه أحمق بعض الشيء، فلم يشتر معطفاً وقفازات وأنفق أجوره كلها على زوج من الجزمات الأنيقة المعمولة يدوياً. عبر داخلاً مقاطعة ويومنغ ظاناً أنّ الجوّ سيكون أدفأ لأنها جنوب المنطقة التي كان فيها. تجمّد تلك الليلة حتى الموت على ضفة (بادور ريفر) الغربيّة القارصة، ذلك النهر الشهير بأبعاده واتجاهه، عمقه إنج، وعرضه ميل، ويجري من تكساس صعوداً.

في عصر اليوم التالي جاء ثلاثة من رعاة الماشية على خيولهم من مفرزة (بوكس سبرنغ) قرب (سغز)، ومروا بجثته وقد صار لونها أزرق كحجر الشحذ، ونصفها مدفونة في الثلج. كانوا نبيهين وظريفين، ارتدوا معاطف معمولة من البطانيات، وبناطيل صوفيّة متينة، وأوشحة من الصوف الخام ملفوفة من على قبعاتهم ومن تحت ذقونهم ذات الهلب، وقفازات من جلد الغنم، وكان اثنان منهم محظوظين بما يكفي ليضعا أقدامهما في جزمتين جيدتين وجوارب سميكة. أما الثالث (درت شيتس)، الأحول شرّيب دهن الشعر، فقد كان لا بأس به من فوق ولكن حظه مطيّن في الأسفل إذ لا يرتدي جوارب وجزمتاه الملتويتان من الأمام مشقوقتان ومثقوبتان. قال شيتس: "يمكن ذاك لحم البقر المجمد يرتدي جزمة على مقاسي"، وترجل من حصانه لأول مرة ذلك اليوم. سحب الفردة اليسرى من جزمة راعي مونتانا ولكنها كانت متجمدة على القدم، ولم تكن اليمنى بأسهل منها". وقال: "ابن الثور المخصي المريض على كومة ثلج، سأقطعهما وأذيبهما من الثلج بعد العشاء". أخرج شيتس سكيناً طويلة ونشر خلال قصبتي ساقي مونتانا من فوق الجزمة بالضبط، ووضع الفردتين والقدمين فيهما في حقيبتي السرج، ناظراً بإعجاب إلى الجلد المزين والمدرز من الأعلى بالقلوب ونقشة ورق القهار. ساروا بخيولهم باتجاه أسفل النهر باحثين عن الماشية الضالة فوجدوا دزينة منها غائصة في جروف عميقة وضيعوا معظم النهار محاولين إخراجها. قال أحدهم: "الوقت متأخر للتوجه إلى دار الاستراحة. إنّ كوخ العجوز غرايس في مكان ما بهذا الاتجاه وسنجد عنده برقوقا مجففاً أو أطعمة لذيذة أخرى أو في الأقل موقداً حاراً يدفئنا".

كانت الحرارة تنخفض، باردة إلى درجة تطقطق البصقة متجمدة في الهواء ما أن تخرج من الفم، والمرء لا يجرؤ على التبول خوفاً من أن يثبت في مكانه متجمداً حتى الربيع. اتفقوا على أنها أربعون تحت الصفر وأكثر، بينما الريح تعوي عواء لطيفاً لا تسمعه سوى في منطقة ويومنغ. وجدوا الكوخ على مسافة أربعة أميال شمالاً، وفتح العجوز غرايس الباب فتحة قليلة قائلا: "ادخلوا، سواء كنتم رعاة ماشية أو سارقيها، لا يهمني".

"سنركن خيولنا، أين الحظيرة؟".

"حظيرة. ليس لدي أبداً. يوجد خلف كوم الخشب كوخ منحدر السقف جدير بأن يحفظها من أن تتفرق أو تتجمّد ربما. لقد جلبتُ أنا حصانيَّ هنا إلى جوار خزانة الأواني. أنا أبذل لهما عناية رهيبة. ناموا حيث يمكنكم، ولكني أحذركم من إزعاج ذلك الحصان الكميت الأصيل فسيسحقكم بأسنانه ويبصقكم. إنه جواد مطهم نشط. اتخذوا لكم مكاناً على الكراسي وتناولوا شيئاً من هذه اليخنة بنت القحبة، ولدي الكثير من الشراب ليسهل بلعها، وقد خرج البسكويت للتو من الموقد".

كانت أمسية رائعة عامرة بالأكل والشرب ولعب الورق وتبادل الأكاذيب، والموقد يلفظ الحرارة، والعجوز غرايس يدلل الحصانين المتنعمين بالراحة، لكنّ الجانب الكريه من وجهة نظر رعاة البقر أنّ ضيفهم كنس جيوبهم، إذ أخذ منهم ثلاثة دولارات ونصف الدولار.

بحلول منتصف الليل أطفأ غرايس المصباح وتمدد على سريره، وتمدد سائقو الماشية الثلاثة على الأرضيّة. ركن شيتس غنائمه خلف الموقد ووضع رأسه على سرجه ونام. استيقظ قبل نصف ساعة من الفجر متذكراً أنه يوم عيد ميلاد أمه، وإن كان يريد إرسال برقيّة تهنئة عليه أن يجري بالحصان أسرع من برق السماء لأنّ مكتب أوفرلاند يغلق عند الظهر. تفحص غنائمه المروعة فوجدها لانت وسحب الجزمتين والجوربين من القدمين الأصليين ولبسهما، ورمى قدمي مونتانا العاريتين وجزمتيه هو القديمتين في الركن قرب خزانة الأواني، وانسل كالريشة الساقطة، وأسرج حصانه وامتطاه مبتعداً. كانت الريح خفيفة وأنعشه الهواء البارد اللطيف.

استيقظ العجوز مع شروق الشمس يطحن حبوب القهوة ويحمص لحم الخنزير المقدد. رمق ضيفيه المتكورين وقال: "القهوة جاهزة". داس الحصان ورفس شيئاً بدا كأنه قدم إنسان. ألقى العجوز غرايس نظرة أقرب وقال: "هذه بداية سيئة لليوم، إنها قدم إنسان وهناك الأخرى". حسب الضيوف النائمين فلم يجد غير اثنين منهم. قال: "استيقظا يا ناجيان، استيقظا من أجل الرب وقوما". استدار راعيا الماشية وحدقا بنظرة استياء إلى العجوز الذي كان يرغو وهو يشير إلى القدم على الأرضيّة خلف الكميت الأصيل. صرخ بالكميت الأصيل: "لقد أكل شيتس. آه، لقد عرفته حصاناً غير ودي، ولكن أن يأكل رجلاً بلحمه وعظمه، أيها التافه المتوحش"، وقاده إلى الخارج في البرد القارص. قال له: "لن تأكل أبداً لحماً بشرياً بعد. ستنام خارجاً مع العواصف الثلجيّة والذئاب، يا عفريتاً مصيره جهنم". لكنه في قرارة نفسه كان مسروراً لأنه يمتلك حصاناً من الإقدام بحيث يأكل راعي بقر نيئاً. كان ما بقي من فرسان بوكس سبرنغ مستيقظين ويحتسيان القهوة. نظرا إلى العجوز غرايس وهو يتوقف عند حزامي مسدسيهما.

"آه يا فتيان، من أجل الربّ، كان حادثاً مروعاً. لم أعلم كم هو حيوان وحشي الحصان الكميت الأصيل ذاك. فلنبق ما حدث سراً بيننا. كان شيتس بلا قيمة ولدي نحو أربعين دولاراً ذهبياً والثلاثة دولارات ونصف الدولار التي أخذتها منكم بالأمس. كلا لحمكما المقدد ولا تخلقا مشكلة، إذ يوجد ما يكفي من المشكلات".

كلا، لم يكونا ليخلقا مشكلة بل وضعا النقود الوفيرة في حقيبتي سرجيهما، وشربا آخر كوب من القهوة الساخنة، وأسرجا حصانيهما وركباهما سائرين في الصباح المبتسم ابتسامة عريضة. عندما قابلا شيتس تلك الليلة في دار الاستراحة أوما كل منهما له مهنئين بعيد ميلاد أمه ولكنهما لم يقولا شيئاً عن الكميت الأصيل أو الثلاثة وأربعين دولاراً والنصف، وبقي عِلْم الحساب مرتاحاً.

الصراعات عن القصص الأخرى حتى ولو كانت هذه تجري في الغرب أيضاً، وكلما كانت القصة أبعد تاريخياً نحو القرن التاسع عشر كانت ضمن ظروفها الطبيعيّة أكثر، وإن لم يكن مستبعداً لكونها ويسترن أن تحدث في الزمن الذي ظهرت فيه السيارات ووسائل الحياة التي ميزت بداية القرن العشرين وما بعدها. فالويسترن، وهنا تكمن قوته وأسباب استمراره، لا يختزل بمشهد قتال بين رجل أبيض وهندي أحمر بل هو عن "الشجاعة والصحبة والولاء والتفاؤل وكل المبادئ التي يكرهها النقاد الآن" (3).

هذا القول طبعاً كتحصيل حاصل لهذه المبادئ فليس الويسترن قصصاً وعظيّة مباشرة إذ لا يمنع أن نقرأ في سردياته الحديثة قصة كالتي اخترناها هنا والتي تصور كيف أنّ ظروف البيئة القاسية والعزلة لها آثار على عقليّة الشخصيات وسلوكها تصل إلى درجة الانحراف والوحشية(4).

1. The searchers review, William Thomas.
2. Post-westerns, cinema, region, west, Neil Campbell.
3. Century of Great Western Stories, edit John Jakes.
4. Close range, collected short stories, Annie Proulx.

قصة

غصن

مآب عامر

ينسجُ العنكبوت بصمت بيته الدائري، فيتدلى من غصن الرمان بتمهل، يحاول بلوغ وريقة أسفله، لكن الوريقة أبعد من أن يصل إليها. فيتراجع متسلقا الخيط إلى الغصن، لكنه لا يصل إذ يعمد الفلاح إلى قطعه، يشذّب أوراق النارنج، ثمّ يعود ويعري نبتة الجوري.. تتأمله فتاة داخل حديقتها.

الباب الخارجي للمنزل عملاقة، ثقيلة، لا تستطيع المرور عبرها، كانت تلعب وتتجول بين أشجار الحديقة الكبيرة والمليئة بالكثير من أنواع الأشجار، تحبّ استنشاق الرائحة التي تطلقها النباتات عند رشها بقطرات الماء، مثلما تبهرها رائحة جزّ العشب، تتلذّذ مستمتعة لساعات بمداعبة زهرة فم الأسد الحمراء.

تجذبها تورمات حنيّة اللون مائلة إلى الصفرة على جذع شجرة الأجاص، تحاول غرس أصابعها داخلها لكنها أقوى من أن تثقبه أناملها الرقيقة، تنجح في قلع بعضها ليسيل ما تحتها، تلاعب أصابعها السائل اللزج، تحاول ارجاع بعضها إلى الجذع وتلصقه وهي تبتسم.

تجد صعوبة بالغة في الوصول إلى شجرة التين. أوراقها، عالية وبعيدة، تتذكّر إن جدتها تمنع الاقتراب منها، لذا تحدوها رغبة عارمة في اختراق دفاعاتها بالغة الصعوبة.

ولكنه وقت التسوق اليومي في صباح ملئ بالعمل يتيح لها أن تنطر بخفة لتطمأن بعدم وجود أحد ما يمنعها من قطف ثمار التين، ومحاولة تذوقها أو تذوق المادة البيضاء التي تنزّ لحظة نزع الثمرة، هي قد تشبه الحليب الذي تكره رائحته، لكن هذه لا تشبهه، يعجبها تدفقه البطيء، تستمر بالقطف لترى أو تتذوق طعمها الثقيل اللاذع.

الشمس تهادن رأس الفلاح المتلفعة بالشماغ، وهو يدور بين شجرة وأخرى بسكاكينه الحادة، لكنها تحرق رأسها الصغير، إذ لايمنع شعرها المضفور بكثر بدى أكبر منها حرارة الشمس.

أسفل ظلال شجرة الزيتون، في يوم ما جلس برتشف كأس الشاي الذي حضرته له الجدة، كانت هي تقفز وتدور مكنها، أخبرها إنه يقطع الشجر ويشذبه لينضج بلا مرض، ولكي يعيش طويلا ويطرح ثمارا رائعة.

مرّة جلست أمامه، تمسك عصا تضارع قلم الرصاص بطولها وبدأت تنبش حفراً صغيرة تبحث داخلها عن رقصات ديدان مختبئة، رفعت بعصاها دودة الأرض.

قال لها وهو يناغم بين حركة يديه وكلماته: في العالم هناك أحجام كبيرة للديدان وأستطيع أن أريك أكبرها حجما، وأخرج من بين قدميه عضوه المنتصب، وتساءل هل رأيت دودة من قبل بهذا الحجم. رأرأت بعينها وقفزت الى الباحة مقهقة وهي تبتعد عن الحديقة، وهي تصرخ بذهول: نعم لم أر بهذا الحجم.

أمسكت الغصن المقطوع، وبعد خلو الحديقة، كان الغصن أطول من قدميها الصغيرتين نحيفا وضعيفا، لوحت به بشموخ وابتسامة، ودارت كما يدور الفلاح، تقترب من شجرة على مهل تلسعها ثم تقفز إلى الأخرى تضرب أوراقها بعشوائية، تقتلع بعضها وتنتزع بعضها الآخر إلى النصف وتترك القلة القليلة من الورق القريب من الأرض لبعدها عنه أو عدم ملاحظتها له.

اعتلت كنبة خشبية، وسط الحديقة، كانت ترتدي بنطال جينز أبيض، وتيشيرت زهري بلا أكمام مزين برسوم كارتونية. أخذت فجأة بالصراخ والشتم أنزعاجها يزداد من دون معرفة السبب، أخذت حرارة الشمس العامودية المتعامدة على رأسها الصغير تشعرها بملل وضجر، ثم استسلمت لنداء أنثوي يبشر بموعد الغداء.

يعاني الكثير من الأشخاص حول العالم من مشكلات صحيّة ونفسيّة تتطلب علاجاً شاملاً يهتم بالجسد والعقل والروح. في هذا السياق، يعدُّ العلاج بالفلسفة واحداً من الأساليب البديلة المستخدمة لتعزيز الصحة العامّة عن طريق التأمل في القضايا الفلسفيّة والروحيّة، فهو يعتمد على الفكرة الأساسيّة بأنّ العقل والروح لهما تأثيرٌ كبيرٌ في صحة الفرد. من أجل فهمٍ عميقٍ للذات والحياة، وتعزيز الوعي والحكمة الشخصيّة. يشمل العلاج بالفلسفة استكشاف العديد من القضايا المرتبطة بالوجود التاريخي البشري.

مؤيد اعاجيبي

كيف تساعدنا الفلسفة القديمة في علاج مشكلاتنا؟

يعود تاريخ الفكر العلاجي إلى ما قبل الفلسفة، فإذا عدنا إلى الحضارات العراقيّة القديمة، نجد العلاجات النفسيّة تتم عادة على يد الكهنة ورجال الدين. ومع ذلك، قام السومريون بتطوير نهجٍ جديدٍ، إذ صنفوا التعب النفسي كمرض، واستخدموا تعويذات مصحوبة بالموسيقى على الآلات لعلاج تلك الحالات. بفضل هذه الابتكارات، أصبح العلاج النفسي السومري فناً يتمتع بتأثير قوي وإرشادي على المرضى. إذ تشير الرقائق الطينيّة التي تم اكتشافها إلى أنّ هذه الطقوس العلاجيّة كانت دائماً مرتبطة بالنشاطات الدينيّة. وتركيز السومريين على التراتيل يعكس أهميّة الكلمة وتأثيرها التوجيهي والإرشادي في المريض. وهذه الحال ذاتها مع الكونفوشيّة والطاويّة.

أما مع وجود الفلسفة نشأ العلاج النفسي من جوهريّة التساؤلات التي أرقت الإنسان وأرهقت عقله، وأثرت في سلوكه في الحياة. وكانت الإجابات على هذه التساؤلات تأتي عن طريق الفلاسفة، الذين نجحوا بفضل تأملاتهم العميقة وعقولهم الاستثنائيّة في استنباط الكثير من الحقائق حول الوجود وجوهر الإنسان والمشكلات التي يواجهها. وفي هذا الصدد، يشير الدكتور النشار في كتابه (العلاج بالفلسفة) إلى دور سقراط في القرن الخامس قبل الميلاد وإلى طريقته العلاجيّة، إذ قام بتأسيس الفلسفة كعلمٍ للحوار. الذي أكد دائماً أنّ الحوار هو وسيلة علاجيّة لأي مشكلة، إذ يجب على الأطراف المشاركة في الحوار أنْ يصلوا إلى حقيقة الموضوع الذي يختلفون حوله، وهذا هو الاتفاق الذي تم تحقيقه منذ بداية الحوار.

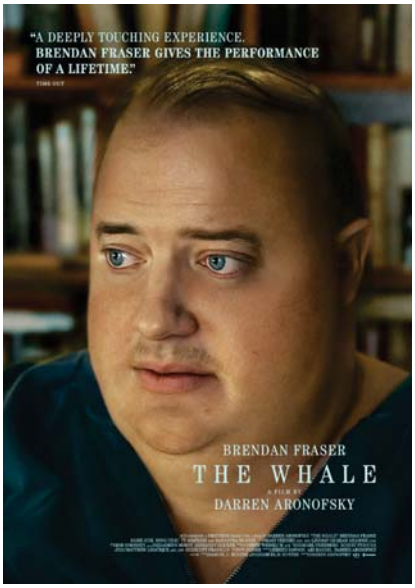
ووفقًا للمؤرخ الفرنسي بير هادو في كتابه "الفلسفة طريقة حياة"، يرى أنّ الهدف الأسمى للفلسفة هو إحداث "تحول عميق في طريقة تصور الفرد للعالم وفي وجوده الشخصي". في الماضي، لم تكن المدارس الفلسفيّة القديمة مثل المدرسة الأبيقوريّة والمدرسة الرواقيّة تعدُّ الفلسفة مجرد تدريس نظريّة فقط أو تفسير نصوص، بل رأوها كـ"فن العيش" بحكمة وجوديّة. لا تُطلب لذاتها، بل كقيمة أداتيّة من أجل شيء أسمى مثل الفضيلة والسعادة في الحياة اليوميّة. وطبقاً لهذا ، قدمت المدرسة الرواقيّة أنموذجاً علاجياً للنفس، يساعد في تنقية العقل من الأوهام والأحكام المشوشة. التي تجعل السكينة النفسيّة تتحقق عندما يقبل الفرد العالم بما هو عليه، ويترك الانشغال بالماضي والمستقبل. وتركز بشكلٍ خاصٍ على اللحظة الحاليّة كونها لحظة حقيقة فعليّة يمتلكها الإنسان عن طريق قبول الحاضر. إذ تعدُّ هذه اللحظة الآنيّة واقعاً حقيقياً يمتلكه الإنسان، متجاوزةً التفكير في الماضي والتوقعات المستقبليّة، اللذين يندفعان بعيدًا عن وجود الإنسان الحقيقي إلى وجودٍ وهمي في العقل وهذا يمثل جوهر الرواقيّة.

فوفقًا لهذه التعاليم، يكون الطريق إلى اليودايمونيا (السعادة أو الراحة الدائمة) عن طريق السيطرة على الرغبات الشهوانيّة والخوف من الألم. ويتم ذلك بواسطة استخدام العقل والتفكير لفهم العالم والتصرف وفقاً لما يتوافق مع الطبيعة وعلى الإنسان معرفتها باستخدام عقله، وأن يكيف نفسه لها، فلا يوجد شرٌ ينجم من الطبيعة، فالشر له سببٌ واحدٌ هو رذيلة البشر، والرذيلة تنبع من الانفعالات، ولأنّ الرواقيّة فلسفة تمتلك عنصراً أو مكوّناً سايكولوجياً مهماً، لهذا أصبح الرواقيون مراقبين ثاقبي النظر، سريعي الفهم لطريقة عمل العقل البشري، وبفضل ذلك، أصبح علماء النفس الرواقيون من بين أكثر العلماء تفهماً في العالم القديم. واستمروا في تطوير أساليب وتقنيات تهدف إلى منع ظهور العواطف السلبيّة وإخمادها، بعدما فشلت المحاولات السابقة في ذلك. وعلى هذا الأساس، اكتشف الرواقيون الطبيعة الحقيقيّة للانفعالات الضارة، وأولوها أهميّة كبيرة في محاولة الحد منها. وبالتالي، اتبعوا طرقاً للسيطرة على انفعالات النفوس ورغباتها، وذلك لتحقيق الهدف الأخلاقي الذي يتمثل في حالة الاباثيا، وهي حالة عدم الاكتراث بالمتع والألم، والتي تعدُّ هدفاً رئيساً للإنسان.

فكما قدمت لنا الرواقيّة نظريّة في مجال الانفعالات، فهي تكشف لنا أيضاً عن العلاج. كون لا يمكن للإنسان التخلص من آثار الانفعالات السلبيّة والصمود أمامها إلا بواسطة الفلسفة. فمن المتعارف عليه أنّ الفلسفة تنتمي إلى الفكر النظري من دون العمل، ولكنْ مع وجود الرواقيّة المتأخرة، تغيرت الأمور. وأصبحت الفلسفة العمليّة هي الأساس، وأصبحت طريقة حياة وأسلوباً للعيش في جميع جوانب الحياة. والسبب وراء ذلك هو أنّ كتابات الفلاسفة يجب أنْ تكون قابلة للتطبيق في السلوك العملي، ويجب أنْ تستخدم كأداة لمساعدة الآخرين وتوجيههم نحو السعادة وطريق الخير.

وهذا نجده في كتابات الرواقيّة فسينيكا في (عزائه الى هلفيا) دائماً ما يقول "تبقيك الفلسفة آمناً، وسوف تجلب لك الراحة، وإنْ دخلت عقلك حقاً لن يداهمك الحزن". وفي مكانٍ آخر يذكر سينيكا بأنّ "الفلسفة تشكّل النفس وتُشيّدها، وتُنظم الحياة وتُرشد السلوك، وتُبين ما يجب فعله وما يجب تركه، وتجلس على دفّة القيادة وتهدي مسارنا ونحن نتأرجح وسط السكينة" وهو ما يؤكده لنا إبكتيتوس في (المحادثات) بأنّ الفلسفة هي التي ترشد الإنسان إلى الحياة الصالحة، وترشده إلى الطريق الذي يؤدي إلى "اليوديمونيا" أي الحياة السعيدة المزدهرة، لأنها "تعني الاستعداد لمواجهة الأمور التي تُلم بنا"، بمعنى أنّ الرواقيّة جعلت منها المخرج الوحيد لكل ما يصيبنا، لما لها من القدرة على مواجهة آلامنا وجميع العلل الأخرى وهدف ممارستها هو من يجعل سلوكنا منظماً خالياً من كل أنواع الأمراض النفسيّة، لأنها هي من تتحمل واجب حمايتنا. أو كما يقول شيشرون "ما لم يتم علاج الروح، وهو أمرٌ لا يمكن بلوغه إلا بالفلسفة". لذا ركزت الرواقيّة على جعل الفيلسوف طبيباً، وهي إشارة واضحة إلى أنّ مهمّة الفيلسوف هي تطبيب الأرواح الموجوعة، واستعادة ثقتها في الحياة قبل الانغماس في فهمها للوجود.

لذا تعدُّ الفلسفة الرواقيّة حكمة عمليّة تهدف إلى تحقيق السعادة في الحياة، وتُعدُّ من أبرز المصادر التي تسهم في مجال السيكولوجيا الإيجابيّة وعلم النفس المعرفي السلوكي. في سياق الحفاظ على الصحة النفسيّة وتعافيها. لذلك لا ينبغي اختزال الفلسفة إلى قوالب فكريّة جامدة. بل يلزم تحويل مفاهيمها إلى تجربة عمليّة تُطبق في حياتنا اليوميّة، ووفقاً لهذا، تغيرت نظرة الناس تجاه الفلسفة في السنوات الأخيرة، إذ أصبحت تؤثر بصورة شخصيّة في الكثير منهم، في الماضي كانت الفلسفة لا تحمل أهميّة كبيرة في الحياة اليوميّة إذا ما قورنت بالعلوم الصرفة. ومع ذلك، هذا الاعتقاد تغير تدريجياً، ففي سبعينيات القرن الماضي، بدأت الفلسفة تؤثر في عددٍ أكبر من الأشخاص بشكلٍ فردي وغير مسبوق. وذلك يعود إلى استخدام الفلسفة مرّة أخرى للتخفيف من معاناة الإنسان.



فيلم الحوت
The whale 2022
عن الهوس والانتقام

من أيـن يولد الهـوس، وكيف يمكن تمثّـل لحظة انبثاق فراشـته السـوداء من شرنقة الظروف؟

بسبب إخفاق علاقة غراميّة يغامر بطل ديدرو في رواية جاك القدريّ بالانضمام لفريـق خيالة اسـتعداداً للحرب التي سـتكلفه عرجًا طوال حياتـه. الهوس أيضًا سيدفع دون كيخوت لتنصيب نفسه فارساً جوالًا مكلفًا بنشر العدالة.

فدوى العبود

في الصفحات الأولى مـن رواية موبي ديك 1851 لهرمان ملفـل، يُخبرنا الراوي إسـماعيل بأنه كلما سـيطر عليه السـواد يركب البحـر بأقصى ما يسـتطيع؛ يمكن قراءة موبـي ديـك على عدّة وجـوه لكنَّ فكرتهـا الأهمّ تتصل بالهوس الإنسـانيّ الذي يُردي المرء في النهاية والهاوية معًا والذي يعكسُ رغبةً عميقة بالفناء والتلاشي.

إنَّ المعانـي العميقة وبالغة الدلالة لهذه الرغبة في موبي ديك تُسـتعاد في فيلم الحوت 2022 الذي يعدّ امتداداً لرؤية المخرج الأميركي دارين آرنوفسـكي والتي عكستها أغلـب أعماله التي تنتمي لسـينما المؤلف باعتباره كاتبًا ومخرجًا لها ومنها: (قداس من أجل حلم2000، النافورة 2006، البجعة السوداء 2010، الأم 2017).

تنشغل سينما آرنوفسكي بالسؤال عن الحياة والموت، وباعتبـاره باحثاً في التوراة تشـكل الرؤية الدينيَّة خلفيَّة لأغلب أعماله، لكن ضمـن فهم جديد يخرج عن تصور الديانات الثلاث؛ ما يعرّض رؤيته للرفض من أكثر النقاد والمتابعين لأفلامه السوداويَّة التي تقوم في جوهرها على تحرّي أشكال فقدان الذات كالهوس والمغامرة والإدمان وعبوديَّة الحواس وهذه الثيم هي عصبُ رؤيته وفلسفته للصورة التي يقدمها مقربة للجسـد الإنساني في إيماءاته وسـكناته وتنهداته، وتتمثل براعة سينما آرنوفسكي في أنه يعرض منظورًا فلسـفيًا عبر مدخل نفسـي، يقوم من خلاله بالضغط على المشـاهد من خلال كادرات قاتمة وشخصيات سلبيَّة لكنها مثيرة وجذابة.

يحكـي فيلـم الحـوت قصة رجـل يُدعى تشـارلي وهو مهـووس بالطعام الذي لم يكن في حالته سـوى شـكل من أشكال الهرب.

وبموازاة هـوس إهاب بالانتقام من الحـوت الذي يدعى موبي ديك/ هوس تشارلي بطل الفيلم بالطعام.

إنَّ الخواء الأبيـض الذي يقود بطل موبي ديك لملاحقة حوت أعمى، هو ذاته الذي يقود تشـارلي؛ لكنَّ الصراع الآن أصبـح عميقًـا: هـو ذا رجـل غلبَـه الحـزن، فقرّر الهرب على طريقة الحيتان التي تنتحر برمي نفسـها على الشاطئ؛ أغلق باب شقته وعاش كحيوان منبوذ يتضخم شـيئًا فشـيئًا لعجزه عن مواجهة الحقيقة التي يجسّدها الماضي.

لقد تعرّض لصدمة عاطفيَّة مريرة تمثلت في استسـلامه لحبّ مرفـوض ومنبوذ مجتمعيًا/ إلى جانب معاناته من أزمـة هويـة/ دفعته ليتخلى عن زوجته وابنته لأجل هذا الحب الـذي فقده لاحقًـا فقد عانى من شـعور بالرفض والنبذ.

وعلـى مـدى سـاعتين مـن الزمـن، وفي حيـز ضيق، وبـكادرات بصريَّة قاتمة ترصد كاميرا آرنوفسـكي عمليَّة انتقام مرير يمارسـه تشـارلي على جسـده الشبيه بجسد حوت.

هذا وتعبر الصورة البصريَّة والحيز الضيق الذي يتحرك فيه جسد تشـارلي الضخم عن شـخصيَّة سلبيَّة تضغط على المشـاهد الذي قد يرفضها؛ لكنه لن يسـتطيع منع نفسـه من إغراء ملاحقة تفاصيل حيـاة البطل، من ثم التماهـي مع هوسـه وقلقـه، فالألـوان الكئيبـة وإثارة التقـزز المتعمد تعـدّ كلها من ضمن المميـزات الخاصة لسـينما آرنوفسـكي ويعتبر الحـوت تمثيـلاً دقيقًا لها؛ لذلك يستخدم من أجل هذا الغرض-إلى جانب الكاميرا المحمولة- كاميرا أخرى مثبّتة بجسـد الشـخصيَّة ترصد أدقَّ تعابيرها.

إنَّ السـؤال الأساسـيّ الـذي طرحه هرمـان ملفل عن فظاعة الانتقام يرتد- في فيلم الحوت- ليصبح صراعًا بين (الجسد والروح. القسوة والندم). ولا وسيلة لحلّ الصراع سوى بالتهام المزيد والمزيد من الطعام في ما يبدو أشبه بانتحار بطيء.

إنه كبطل موبي ديك يشـعر بالخـزي والرغبة بالانتقام مـن هذا الجسـد، محبوس في شـقته لا يغادرها، حتى أثنـاء إعطائه دروسـه عبر الإنترنت بحيـث يحرص على إغـلاق الكاميرا الخاصة به متخفيًا عن نظرات الآخرين، مجسّـداً عبارة والت ويتمان في أوراق العشب: أنا مجرد استعارة.

إنَّ أنـا تشـارلي رهينـة لما يتملكهـا ويشـكلها: (هوس الانتقام المتكون من الذنب والقسوة)

وأنـا تشـارلي تختبر إلى جانب ذلك الخـواء من فقدان ويبدأ المشـهد الأول بظهور المبشر الشاب، في اللحظة التي يصاب فيها تشارلي بأزمة قلبية، وهو يريد أن ينقذه عبر الدين مدّعيًا أنَّ رسـالته هي رسـالة أمل لا اعتناق، لكن تشـارلي/ الحوت الضخم لا يريد أن يسمع عن هذا الأمر.

وتمثـل ليز وهي المـرأة التـي تعتني بتشـارلي (الخادم للجسـد)، أنَّ ما تحاول تقديمه له هو الوجبات والكثير منها، وكرسي متحرك، وجهاز قياس للضغط. وهي تطرد المبشـر وترفض فكرة إنقاذه عبر الإيمان، إنَّ ليز واقعيَّة كالعلـم الحديث وهي تخبـره بمنتهى الهدوء :"تشـارلي لا تناسـبه خطـط الرب، إنـه يحتضر ويحتاج لشـخص ينقذه".

لقد فقدت أخاها بسـبب قسـوة رجـال الدين، وهي لا تهتم سـوى بقياس النبض ومراقبة الجسـد، لكن الروح معطوبة فمن ينقذها؟

يخفق كل من المبشـر الديني وليز في إنقاذ تشـارلي إلى أن تظهر ابنته في مشهد عنوانه: يوم الثلاثاء، إنها تعاني كوالدها من الرفض والتمـرد، كانت غاضبة لأنه هجرها ووالدتهـا، تتصاعـد حدة التوتـر والقلق فـي حواراتهما التي يبدو فيها تشـارلي الطرف العاجز والضعيف، لكنه يحـاول التكفير عن ذنبه بتحريرها من الغضب والخيبة وحين ينجح يتحرر هو الآخر.

وبهذا يقترن سـلامه النفسي بالتكفير عن قسوته وهجره لابنته التي آذاها دون قصد. و(لأنَّ قصة يونان هي: قصة قساوة القلب، والمخاوف والنجاة والفرح)

إنَّ فيلم الحوت تأمل في الوضع الإنسـانيّ، يسـتند في فلسفته إلى ملحمة موبي ديك وقصة يونان، عبر تشريح الهـوس والهرب تحت عدسـة الكاميرا ومـن خلال لغة الجسـد. فالاستسـلام هو لحظة نترك الماء/ الحياة التي نعيشها بسـبب الجروح الداخليَّة (في محاكاة لما تفعله الحيتان حين تلقي بنفسها فوق البر).

تنهـار أجسـاد الحيتـان بسـبب وزنهـا، وتنهـار حياة الإنسان لثقل الغضب والانتقام وكراهيَّة الذات.

وتشـارلي فـي أعماقـه إهاب/ الـذي ينتقم مـن الحوت الأبيض (جسده)

وفي ملهاة وجودنا، قد نقع أسرى فنلاحق حوتاً لا وجود لـه إلّا في مخيلتنا، وقد يكلّفنـا حياتنا يكتب الراوي في موبـي ديك: "بتُّ شـهوراً وأنا عالق فـي البحر على متن هذه الباقوطة دون أن ألتقي بهذا الموبي ديك الذي أعيا آخاب... وأعياني".

لقد كان إهاب/ آخاب. يعتقد أنَّ حياته سـتصبح أفضل لو قتل الحوت، كان يحسـب أنه سـيتحرر من الغضب عبـر الانتقام ممن قضم قدمه وسـمّم حياتـه، لكن في الحقيقة لم يكن سـوى رجل استسلم وخرج من سلامه النفسي لينفقَ فوق أرض الحوت ذاتها.

وينتهي الصراع في موبي ديك بموت الطاقم كله بطريقة تراجيديَّة ونجاة إسـماعيل في تابوت خشـبي مستعيداً عبارة من التوراة "وأنا وحدي من نجا لأروي لك".

وينتهي الفيلم بمشـهد ختامي وهو اللحظة التي يحتضر فيهـا تشـارلي بحضرة ابنتـه وبين الغفران والمسـامحة يدرك المشاهد أنَّ النجاة كانت في اللحظة التي استطاع فيهـا هذا الرجل العاجز أن يقف على قدميه المنتفختين المعطوبتين ويسير باتجاه ابنته/ الحرية.

لقد تصالح مع ذكرياته بفتـح الغرفة المقفلة، ومع ذاته بأن أزال السـواد عن الكاميرا ليراه تلاميذه على حقيقته. وليطلب منهم أن يرموا الموضوعيَّة خلف ظهورهم، وأن يعيشـوا حقيقتهم وألاّ يشـعروا بالعار من أفكارهم مهما بدت عاطفيَّة وبسيطة.

لم تنقذه سوى نظرة ابنته، في تمثل لمقولة آخاب الذي خاطب في أواخر أيامه مسـاعده اسـتاربك قائلاً: " قف بقربـي يا اسـتاربك. خلني أنظر في عين إنسـان، ذلك أفضـل من التحديق فـي البحر أو الفضـاء، أفضل من التوجه بالنظر إلى السماء".

مدرسة الأداء الاستثنائي

حسن الكعبي

مشكلة الثقافة العراقية تكمن في أنها تدير الظهر لرموزها الثقافية والفنية والفكرية، وكأنها بذلك تعلن شكها بإمكانية وجود رموز ثقافية أو فنية، مع أن هذا أمر غير ممكن، فالثقافة والفن صناعة إنسانية وليست معطيات مسبقة، فهي منتجات تشكلت نتاج صناعة بشرية، وإذا وجدت كمعطيات مسبقة وبنايات ثابتة، فإن الفاعلية البشرية هي التي عملت على إغنائها وتطويرها وتجديدها، ومن ثم فأينما وجدت الثقافة والفنون، لابد من أن يوجد صناعها، وهذا ما يقرره المفهوم الأنثروبولوجي للثقافة ومقاربتها .

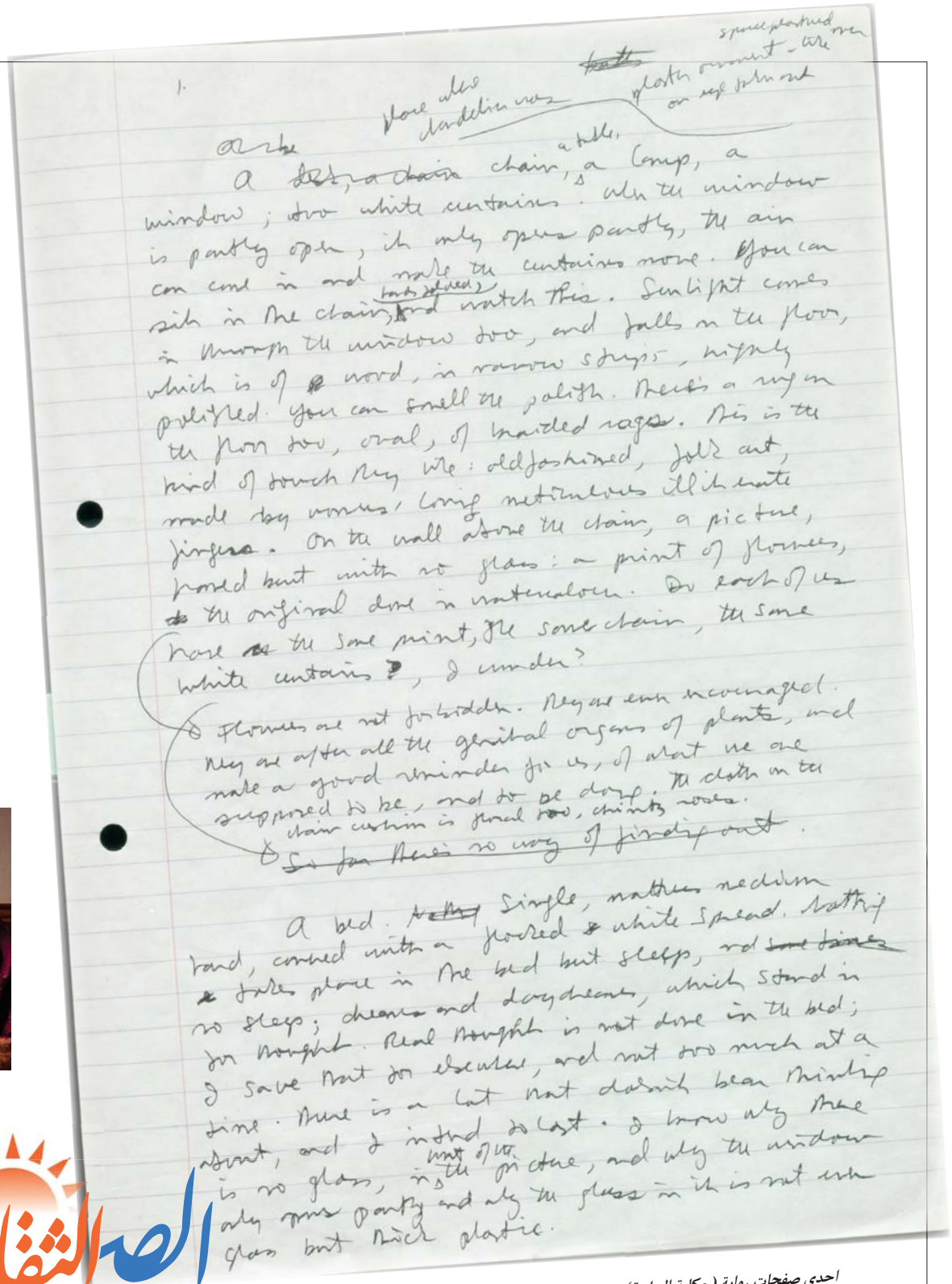
إن الظاهـرة الثقافيـة ورموزهـا، لا يمكـن تصديرهما أو التعريـف بهما مـا لم تكن هنـاك ماكنـة إعلامية تروج لهمـا، فكـون العمليـة الإبداعيـة تتخطـى محدوديتها وتنطلق إلى فضاءات شاسعة، بمعونة أصالتها فهذا أمر مستحيل وإن وجد فإنه سيحتاج إلى أزمنة بعيدة المنال للتحقق، ومن ثم فإن الرهان على التعريف بالرموز يظل مناطه التسـويق الإعلامي، طبعا لا نقصـد هنا بالإعلام (الاحترافـي أو التقني) الذي يسـوق الزيف ويتواطأ مع أنظمـة إنتاج التفاهة وتصديرهـا، وإنما الإعلام كفاعلية ممارسـة من نقاد ومثقفين، هاجسهم اكتشاف الظواهر الثقافيـة وتعميم فائدتها في النسـيج الاجتماعي وضمن دائرة التلقي المعنية بهذه الظواهر .

الثقافـة المصريـة تعي هذا الـدور الإعلامـي الفاعل في تسويق الرموز وقد عملت بحرفية عالية، استطاعت من خلالها أن تصنع لرموزها مسـاحة تتخطـى المحلية إلى العالميـة، بحيث أن تلك الرمـوز لم تعد تعني الـ(نحن) الـذي أنتجها بل أصبحـت تعني الـ(هـم) الذي تعاطى معهـا وأصبحت ضمن تشـكيله الثقافي، وعلى سـبيل المثـال في هـذه الصناعة تلك المفاهيـم التي أصبحت لصيقة بتلك الرموز بفعل هذا التداول العابر للثقافات، مثل مفاهيم (الزعيم أو الأسـطورة أو السـاحر أو مدرسة السـايكو دراما) كمفاهيم عرفت برمـوز فنية في الثقافة المصريـة، لم تكـن بفعل إجماع جماهيـري إنما بفعل صناعـة إعلاميـة، تم الإجمـاع عليها جماهيريـا نتيجة لاستحقاقها.

فـي الثقافة العراقيـة توجد رموز لا تقـل أهمية عن هذه الرمـوز العربيـة ولكنهـا غيبـت أو هي فـي طريقها إلى التغييـب والنسـيان مع أهميـة ما قدمته مـن منجزات إبداعيـة، والأمثلـة كثيـرة لا نريـد أن نتوقـف عندها، ونكتفـي بالإشـارة إلى فنـان عراقي عظيـم كمثال على هـذا التجاهل والنسـيان، هـو العظيم (قـادر ديك)، تلـك الشـخصية التـي قدمهـا بـأداء اسـتثنائي الفنان القدير الراحل (خليل شـوقي)، هي شـخصية لا يمكن نسـيانها ليس لأنها لم تكن مألوفة في الدراما العراقية أو العربية، بل إن الشـخصية حظيت بتجسـيدات درامية حتـى على المسـتوى العالمـي خصوصا بعـد أن قدمها (موليير) للمسـرح لتحظى بعد ذلك بتنويعات عدة، فقد اسـتخلص من هذه الشخصية اشـتمالاتها الكوميدية أو طابـع إنتاجها للشـر أو المزيـج بين الكوميديا والشـر، فالشـخصية تحتمل مثل هذا التنويـع والازدواجية ولها مصاديق كثيرة في الواقع، لذلك فإن تقديمها في الدراما لا يشـكل اسـتثناء يركن إليه، لكن ما يشـكل الاستثناء فـي هذه الشـخصية هـو أداؤهـا بالكيفية التـي قدمت بها، فالشـخصية منبوذة اجتماعيـا والممثل الذي يقوم بتجسيدها سيغامر بخسارة جمهوره خصوصا إذا اقترنت تلك الشخصية به واقتران الشخصية بالممثل كان سائدا في إطار مدرسـة ستانسلافسـكي، وهي مدرسة التقمص الكامل للشـخصية وهذا النمط من الأداء كان سائدا في الأوسـاط الفنية وقد عمل عليه القدير (خليل شـوقي) في تجسـيد شـخصية البخيل قادر بيك في المسلسـل العراقي الشـهير بجزأيه (الذئب والنسـر وعيون المدينة) ، لكـن المفارقـة تكمـن في أن خليل شـوقي لم يترك ذلـك الانطباع عند الجمهور في كراهية شـخصه كممثل وإنما في كراهية الشـخصية التي تقمصها بالكامل، وتلك عبقرية استثنائية في إيصال رسالة الفن التمثيلي .

سـبق أن قدمت شـخصية البخيل في الدراما العربية، لكن ما حدث هو اقتران الشخصية بالممثل ما أدى إلى كراهيتـه من قبل جمهوره، فعلى سـبيل المثال قدمت الممثلة القديرة (زوزو ماضي الحكيم) شخصية المرابية البخيلـة في فيلـم (سـونيا والمجنـون) المأخوذ عن الرواية الشـهيرة (الجريمة والعقاب) لديسـتو فسكي، ولأن الممثلة تنتمي لمدرسـة ستانسلافسكي فقد غلبت عليها الشـخصية وكانت سـببا فـي انحسـار نجوميتها برغـم أنها بعد ذلك قدمت دورا مهما في فيلم (الوحش داخل الإنسـان) وهو دور الأم الطيبة، لكن شخصيتها الأولـى كانت مصاحبـة لجميع أعمالهـا، ولا يعني ذلك أن الممثلة فشـلت في تقديم دورها بل برعت فيه براعة اسـتثنائية لكن الإشـكالية تتعلـق بدائـرة التلقي وفي الأحكام النقدية آنذاك وهذه الإشكالية تحتاج إلى بحث مستقل .

المقارنـة هنـا تفيد بأن الراحل خليل شـوقي اسـتطاع أن يتخطى إشـكالية التلقي السـائدة آنذاك، من خلال تقديم الشخصية بسياق مختلف يظهر بشاعتها لكن في الآن ذاته يظهر المكنون الإنساني فيها وبتعابير وتلوين أدائي لا ينسـى، فمشـاهد كثيرة في المسلسـل قدمها شوقي كانت هي (ماستر سين) أو المشاهد المؤثرة في المسلسل ولم تنافسـها أي مشاهد أخرى على قوة تلك المشـاهد كالتي قدمها (بدري حسون فريد أو تلك التي قدمها مقداد عبد الرضا أو طعمة التميمي)، وبذلك فإن الفنان الراحل خليل شـوقي في ما قدمه من شخصيات وليست شخصية قادر بيك وحدها كان يؤسس لمدرسة أداء اسـتثنائية تحتـاج إلـى وقفـات نقدية كثيـرة. ألا يسـتحق مثل هذه الفنان أن تعقد له مقاربات تعرف به عربيـا أو عالميـا أو بالأقل عراقيا، إذ ينـدر أن تجد من يعرف خليل شـوقي من بين الأجيال الجديدة حتى من كان منهم معنيا بالثقافة والفن ؟ .



1.

A chair, a table, a lamp, a window; two white curtains. The window is partly open, it only opens partly, the air can come in and make the curtains move. You can sit in the chair, and watch this. Sunlight comes in through the window door, and falls on the floor, which is of wood, in narrow strips, highly polished. You can smell the polish. There's a rug on the floor too, oval, of knotted rags. This is the kind of touch they like: old-fashioned, folk art, made by women, long meticulous illiterate fingers. On the wall above the chair, a picture, framed but with no glass: a print of flowers, the original done in watercolour. Do each of us have the same print, the same chair, the same white curtains?, I wonder?

Flowers are not forbidden. They are even encouraged. They are after all the genital organs of plants, and make a good reminder for us, of what we are supposed to be, and to be doing. The cloth on the chair cushion is floral too, chintz roses.

So far there's no way of finding out.

A bed. Single, mattress medium hard, covered with a flowered white spread. Nothing takes place in the bed but sleep, and sometimes no sleep; dreams and daydreams, which stand in for thought. Real thought is not done in the bed; I save that for elsewhere, and not too much at a time. There is a cat that doesn't bear thinking about, and I intend to last. I know why there is no glass, in the picture, and why the window only opens partly and why the glass in it is not even glass but thick plastic.

احدى صفحات رواية (حكاية الجارية)
بخط كاتبتها مارغريت اتوود

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين