الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 9 آب 2023 العدد 5747 Wed. 9 . Aug. 2023 Issue No. 5747

عمارة المصليات في بلاد الرافدين 02

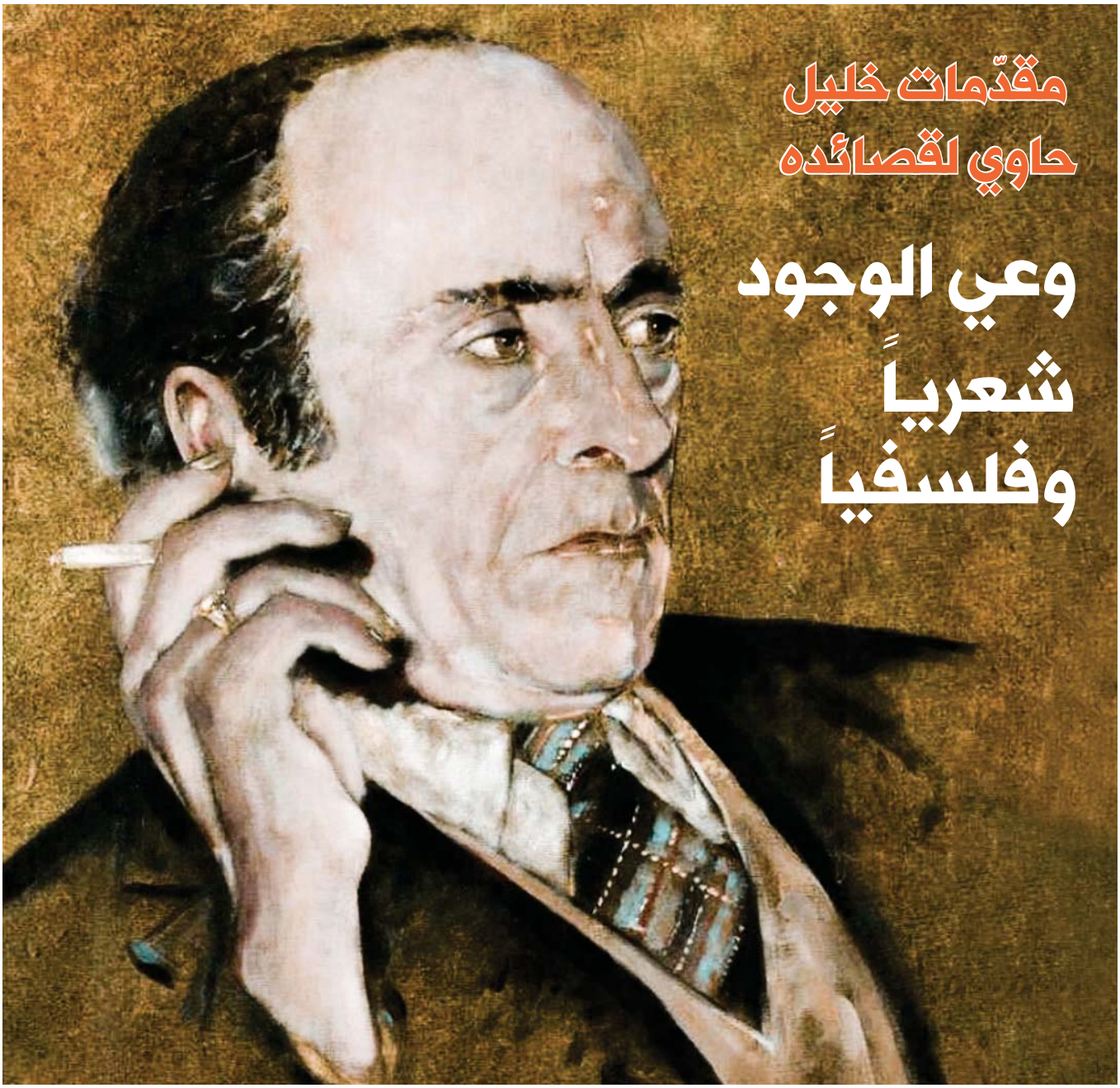
عن وسائل التواصل ومثقفيها 04

جماليات ما قبل السرد 08

الرواية العراقيّة والجهل الجنسي 10

سرديّة المَقتل والسَّارد المعاديّ 13

ch.editor@alsabaah.iq

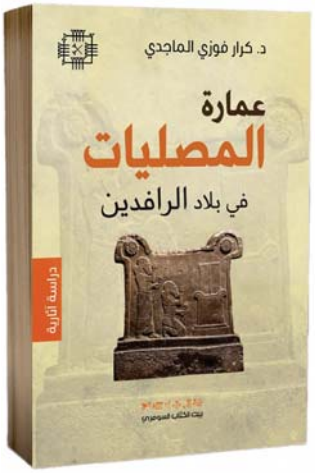


مقدّمات خليل حاوي لقصائده

وعي الوجود شعرياً وفلسفياً

عمارة المصليات في بلاد الرافدين

مهدي علي ازيتن



بين أيدينا (عمارة المصليات في بلاد الرافدين)، وهو إصدار علمي مهم، يتطرق فيه الدكتور كرار فوزي الماجدي إلى موضوعة عقائد سكان بلاد الرافدين، وما تقتضيه أماكن عباداتهم من اشتراطات العمارة الأولية، مستنداً إلى ما جمعه من معلومات مستخلصة من الوثائق التي توصلت إليها عمليات البحث والتنقيب في أرض الرافدين.

وقد جاء الكتاب في ثلاثمئة وسبع وأربعين صفحة، أغناها الباحث بجداول ومرتسمات وصور عن مواقع المصليات وأنواعها وتواريخها مع ثبت بالمصادر العربية والأجنبية.

إن أهمية الكتاب تتجلى في محاولة التعرف على التفاصيل المعمارية المتعلقة بهذا النوع من المباني الدينية التي شاعت في معظم المدن الرئيسة والثانوية في بلاد الرافدين، وشهدت هذه المباني اهتمام الملوك والحكام والأفراد، كونها مقرا للآلهة وإقامة الطقوس وبعض الاحتفالات الدينية. قسم الباحث دراسته على أربعة فصول سبقها بتمهيد ومقدمة اختتمها باستنتاجات وملاحق.

يرد في مقدمة الكتاب أن العمارة في بلاد الرافدين مثلت أنموذجاً مميزاً للأصالة الرافدينية، فقد جاءت بمخططات وعناصر عمارية متنوعة ابتكرها سكان بلاد الرافدين، وتعد المصليات واحدا من نماذج العمارة الدينية في حضارة وادي الرافدين، إذ نالت مكانة متميزة في فكر سكان البلاد.. وقد تعددت أنواعها واختلفت أشكالها، وبينت الكتابات المسمارية والتنقيبات الآثارية نوعين من المصليات: أحدهما المصليات المستقلة التي تكون قائمة بذاتها، والمصليات الملحقة بالمباني سواء كانت المعابد أو القصور والمباني العامة.

تعد المصليات والمعابد والزقورات من أهم أماكن العبادة في بلاد الرافدين، وقد عرفت بأنها بيوت تقام لسكن الآلهة وراحتها، وتوضع في داخلها تماثيل الآلهة ورموزها، وتقام فيها الشعائر والطقوس الدينية، ويقف على إدارتها الكهنة، ويقيم فيها المتعبدون شعائرهم، وقد عدت المصليات في حضارة وادي الرافدين الجذور الأولى لظهور المعابد وتطورها عمرانياً وإدارياً واقتصادياً.

وقد ذكر الباحث مصطلحات عمرانية تتعلق بمباني المصليات:

المعبد: اسم مكان وجمعه معابد ويطلق بعض الباحثين تسمية المعبد الصغير على المصليات، تقام فيه طقوس العبادة وإبداء الاحترام لتماثيل الآلهة ورموزها.

الكوة: هي خرق، ثلمة، فتحة، نافذة، حنية داخل الجدار، شاع ظهورها في المصليات والمعابد، تكون هذه الكوة في ركن الشارع أو الساحة، وقد عدت من الابتكارات المعمارية في حضارة وادي الرافدين، ويعود أول ظهور لها إلى الألف السادس قبل الميلاد.

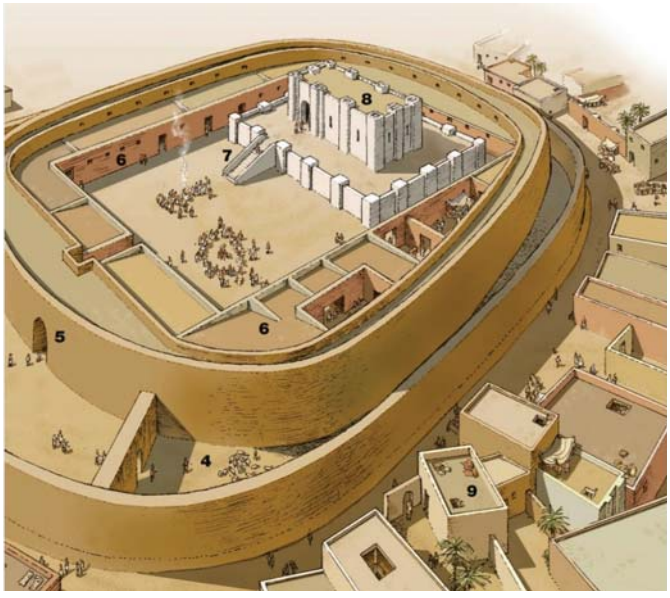
الدكة: وهي مقعد مستطيل من الخشب يستخدم للجلوس، وتكون بشكل بارز من أعلى الجزء المربع من قاعدة العمود، وتعمل كقاعدة لتمثال أو زهرية أو عمود، وتعد دكة الإله عنصراً معمارياً مميزاً للمعابد والمصليات، وهي تمثل مقام وجود الإله أو موضع تمثاله عليها، وأمامها يمثل المتعبدون وتقام الطقوس الدينية، وهي تقع في أقدس مكان في تلك المباني، وهي ما تعرف بالخلوة، وكانت تتوسط أحد جدران الخلوة، أما وجودها في البيوت فكان غالباً في زوايا الغرف أو الساحات، وقد زينت تلك الدكاك بزخارف متنوعة، وحظيت باهتمام الملوك وعامة الشعب.

كما تستعمل لوضع القرابين عليها، وقد عرفت بدكة القرابين، تقدم عليها القرابين والنذور والهدايا للآلهة، وهي تمثل محور الطقوس الدينية، وكانت تصنع من الطين أو الحجر أو اللبن والآجر أو الخشب، وفي بعض الأحيان تزين تلك الدكاك برموز الآلهة أو رسوم ومشاهد متنوعة، وهي تختلف في ارتفاعها وأشكالها، فقد تكون مربعة أو مستطيلة، وأحيانا تكون وسط الخلوة، أو في ساحة المبنى الديني أو خارجه.

المذبح: وهو المكان الذي توضع فيه القرابين وتنحر الأضاحي، وقد اختلفت أحجامها وأشكالها، كما ارتبطت تسمية المذبح ارتباطاً وثيقاً بعمارة الكنائس التي احتوت هي الأخرى على منصة (منضدة) داخل الكنيسة يقوم الكاهن بنحر الذبيحة عليها، ولذلك سميت تلك المنصة بالمذبح.

المزار: اسم مكان وهو موضع الزيارة، وهو خزانة أو قفص أو صندوق يضم عظام قديس، أو قبر شخص أو مكان حدوث معجزة.

المصلى: واحدة من العمائر الدينية التي عرفت في بلاد الرافدين، منها ما يلحق بالمباني كالمعابد والقصور، وهناك المصليات المنفردة أو المستقلة التي تكون قائمة بذاتها.



المعبد البيضاوي السومري

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

زقورة أور

ومع تطـور المدن وزيادة السـكان تشـعبت المهام المنوطة بالمصلى، وتحول إلى مؤسسـة مركزية تدير شـؤون الحياة الدينية والدنيوية؛ الأمر الذي اقتضى زيادة في مسـاحته ومرافقه العمارية، ثم صارت تلك المصليات معابد امتازت بمسـاحات كبيرة وتعددت مرافقهـا العماريـة، وقد يكون المصلـى غرفة واحدة تحتوي على دكة إلـه أو كوة أو كليهما ومنصة لتقديم القرابيـن، وهنـاك مصلى يضـم في مخططـه غرفة مدخل وسـاحة وغرف الخلـوة وغرفاً أخرى لسـكن الكهنة أو الطبخ والخـزن، أما مصليات البيوت فهي عبارة عن غرفة أو ساحة مكشوفة تحتوي على دكة إله أو كوة، واحتوى بعضها على موقد صغير في وسطها.

وبعـد هـذه البحث المتشـعب فـي الرقـم الطينية والاكتشافات الآثارية وما وثقته الكتابات المكتشفة خلص الباحث إلى استنتاجات منها:

أن المصليات مبانٍ دينية اتسـمت بصغر مسـاحتها وقلـة مرافقهـا المعماريـة، تجـري فيهـا العبـادات والطقـوس الدينيـة فقـط، ولها صفات ومسـميات عديـدة منها المصلـى الدائمي أو الأبـدي، الجميل، الكبير، الصغير، المقدس، السامي الوقور، النبيل. شـيدها الملوك وتفاخـروا في تشـييدها وتجديدها، كمـا ضمت كهنـة وعامليـن لتنظيم شـؤونها وتلبية احتياجاتهـا مـع كاتـب خـاص، اسـتخدمت فـي بنائهـا مواد بنائيـة كالجص والحجـر، وكذلك اللبن واستعمل الطين كمادة رابطة، وقد فرشت أرضيات بعضها بالآجر والقار.

كانـت بداياتها غرفة واحـدة، وتطورت في عصر فجر السـلالات لتشـمل غرفتيـن، وفـي العصـر البابلي صـارت تتألـف من خلـوة وتلحق بهـا أحيانـاً غرفة صغيرة أو أكثر.

تفاوتت المصليات في مساحتها ومرافقها المعمارية، وقد كانت زوايا بعـض المصليات تتجه نحو الجهات الأربـع الرئيسـة، وبعضها الآخر تتجـه أضلاعه نحو الجهات الأربع.

شـغلت المصليـات المسـتقلة مواضـع متميـزة في تخطيـط المـدن، فقد كانـت تقام في مراكـز المدن بالقـرب مـن المعابد الرئيسـة أو المبانـي الإدارية، وتضمنت في الغالب مدخلاً واحداً يؤدي إلى الخلوة التي تحتوي على دكة أو كوة الإله بمحور مسـتقيم أو منكسـر، وقد أقيمت بعض المصليات على مصطبة امتازت بارتفاع أرضية الخلوة..

زينـت واجهاتها الخارجيـة بالطلعـات والدخلات، ومداخلها الخارجية في بعض الأحيان بأبراج، وغالباً مـا يزين بدخـلات ثنائية أو ثلاثية علـى الجانبين أو دعامات أو بدخلات أحادية أو ثنائية.

احتوى أغلبها على دكة الإله أو كوة لوضع تمثال الإله ومواقد لحرق البخور، كما ضم بعضها بئراً، وبعضها مزود بأنابيـب من أجل تصريف المياه وكانت بعض المصليات يرقى إليها بسلم من درجات عدة.

جمعـت فـي تصميمهـا بيـن المحـور المسـتقيم والمنكسـر، ومخططهـا عبـارة عن غرفة مسـتطيلة الشكل طولية أو مستعرضة.

وتقع مصليات القصور ضمن المخطط العام للقصور وامتازت بفخامتها واسـتقامة جدرانهـا باتجاه زواياها أو أضلاعها نحو الجهات الأربع بحسـب اتجاه أضلاع وزوايـا القصر الملحقة به، وقد كان مخططها يشـبه مخطـط البيت، قوامه مسـاحة وسـطية تحيط بها الغرف، وكانت إحدى هذه الغرف هي خلوة المصلى.

تمتـاز مصليـات المباني الإداريـة أو العامـة بصغر مسـاحتها التي كانت في الغالب مربعة أو مستطيلة الشكل، وجمعت بين المحور المستقيم والمنكسر، كما ضمت دكة إله في إحدى زواياها، وبعضها احتوى علـى كوة في منتصف الجدار البعيد عن المدخل كما يضم أحياناً موقداً لحرق البخور.

إن تشييد الملوك والناس للمصليات بدلاً من المعابد يرجـع لأسـباب أهمهـا: اختصـار الوقـت، وحصر النشـاطات التي تجري فيها علـى العبادات، وكذلك لتقليل النفقات، والمداومة على عبادة الآلهة.

.....

• عمـارة المصليات في بلاد الرافديـن، الدكتـور: كرار فـوزي الماجـدي، بيـت الكتـاب السـومري، بغـداد، 2022م.

آثار مملكة الحضر

عن وسائل التواصل ومثقفيها

لا تكن عشبة تأكلها الريح

البصرة: صفاء ذياب

في خطوة جديدة من نوعها، أطلق ناشطون مغاربة حملة لتنظيف مواقع التواصل الاجتماعي ممّا أسموه (فايروس) التفاهة، فقام هؤلاء الناشطون بالتبليغ على صفحات عدّة على هذه المواقع لحذفها وإيقاف ما أسموه بـ(التفاهة).

وهذا الدور الذي قام به بعض الناشطين يتجلّى في التبليغ عن عددٍ من المؤثّرين الذين يؤثّرون سلباً في متابعيهم، وتمَّ على إثر ذلك إقفال عددٍ من هذه الصفحات، وأعلن النشطاء ذاتهم أنَّ حملات التبليغ ستتوجه أيضاً لشخصيات أخرى يتمُّ تداولها داخل مجموعات خاصة.

ربّما يكون هذا الخبر غير ذي أهمية لدى الكثير من الناشطين على صفحات التواصل الاجتماعي، إلا أنَّه في الوقت نفسه يشكّل بداية حقيقيَّة لتغيير توجّهات هذه الوسائل من الصفحات التي تسعى لتسطيح عقول شبابنا، إلى صفحات تعنى بالثقافة ونشر ما يمكن أنْ يلائم المجتمع والسياقات التي نعيشُ فيها.

أيُّ مجتمع؟

ربّما يمكننا أنْ نتساءل عن طبيعة هذا المجتمع الذي نسعى لتغييره؟ وهل أنَّ هذا المجتمع نفسه يريد هذا التغيير؟

ففي الوقت الذي يكرّم فيه رئيس وزراء سابق أحد "البلوغريين" الذين يقدّمون محتوى ساذجاً، وليس هابطاً فقط، تُطلق حملة من قبل الحكومة العراقيَّة لمحاربة المحتوى الهابط، التي عدّها الكثير من الناشطين والمتابعين بأنَّها خطوة لتقييد الحرّيات، في حين عدّها آخرون أنَّها محاولة لتصفية الصفحات التي تقف بالضدّ من سياسة الحكومة. الأمران صحيحان في الوقت نفسه إذا لم تشكّل لجنة حياديَّة من أساتذة ومعنيين لتحديد ما إذا كان هذا المستوى هابطاً أم لا. وحتَّى لو شُكّلت هذه اللجنة، فكيف يمكن إيقاف سيل التفاهة الذي يبثّه الانستغرام في الترويج لكتبٍ كان الورق الذي طبعت فيه أغلى من أفكارها السطحيَّة، ولا نريد أنْ نذكر أكثر من كتب مثل مميز بالأصفر أو مزّق دفتر اليوميات هذا أو أنستاسي أو زحمة حكي أو حتى روايات لكتّاب شباب أخذت بالرواج إلى الحدّ الذي فاق فيها روايات عالميَّة لأسماءٍ حصلت على جوائز كبرى ليس أولها نوبل ولا آخرها البوكر.

من يرسم طريقنا؟

في تسجيلات فيديويَّة مثيرة، ظهر الكثير من ناشطي مواقع التواصل الاجتماعي وهم يتحدّثون عن كتبٍ ما يجب قراءتها، وغالباً ما يحدّدون هذه الكتب بـ(خمسة)، من دون معرفة الأسباب التي تمَّ اختيار هذه العناوين على أساسها! في حين ظهر ناشطون آخرون يتحدّثون عن مصطلحات ومفاهيم نقديَّة بهدف توضيحها، مثل موت المؤلف، والبِنْيويَّة، والجندر،

اعلانات ترشح خمس كتب لمختلف الاختصاصات

والاشتراكيّة، والديمقراطيّة، وغيرها الكثير، غير أنَّ قارئاً بسيطاً سيدرك كمية الأخطاء في طرحهم. وعلى الجانب الآخر تحدّثنا مع ناشطٍ آخر عن أسباب اهتمامه بما يقدّمه (وبعيداً عن ذكر الأسماء)، أشار إلى أنَّه يريد أنْ يكون واجهة للثقافة من خلال تقديم الكتب التي يرغب بالترويج لها... وفي النهاية نكتشف أنَّه لا يقدّم هذه الكتب بناءً على خبرة أو اهتمام حقيقي، بل هي فرصة للعمل من خلال الترويج لكتب دور نشر مقابل المال لا أكثر.

وهنا نقفُ على مرحلة مهمّة من مراحل الترويج للثقافة، فلو كان صاحب دار النشر أو عامل فيها يروّج لكتابٍ ما، لأصبح الأمر واضحاً، وهو ترويجٌ صريحٌ لمنتوجٍ تجاري، يقوم به أيُّ صاحب بضاعة، غير أنَّ ما يقوم به الناشطون أو البلوغريون يختلف تماماً، فهم يروّجون لثقافة جديدة حسب قولهم، ثقافة بعيدة عن سلطة النخبة التي يريدون إزاحتها، من دون أنْ يعوا - أو ربّما يدركوا هذا- أنَّهم يؤسسّون لأجيالٍ قادمة بُنيت على السطحيَّة والتفاهة، وبالتالي سنكتشف ما الذي يحدث في المستقبل القريب.

لا تكن عشبة

في مقالة للفيلسوف الإسباني خوسيه كارلوس رويث، يطرح فكرةً مهمة ضمن كتابه (فن التفكير) مفادها (لا تكن عشبة بل كن شجرةً)، موضحاً أنَّه يعتقد أنَّ هذه الاستعارة شديدة التوضيح لفهم أيّ نموذج للسعادة هو النموذج المثالي للبناء، والاستفادة جيّداً من التفكير النقدي. وبوسعنا أن نختار سعادة العشب أو سعادة الشجرة. للعشب العديد من المزايا، فإنَّه من الناحية الجماليَّة جميلٌ للغاية، وإذا استلقينا عليه فسنلاحظ كم هو مريح. كما أنَّه ينمو بسهولة كبيرة، ولا نحتاج إلى الانتظار لفترة طويلة للاستمتاع به. فهو يُزرع ويُسقى قليلاً كلّ يوم وينمو، وهو نبتة شديدة الرضا بالقليل، لكنَّ به عدّة عيوب ينبغي أنْ تؤخذ في الاعتبار: فهو ذو جذور هشّة وضحلة، بالقدر الذي يمكّن أيّ شخص أن يجذبه جذبة خفيفة من اقتلاعه من دون جهد يُذكر؛ وهو يحتاج إلى رعاية يومية، كما أنَّه رقيق نسبيّاً؛ ويعاني كثيراً من تغيّرات الطقس، وسيكون أوّل ما يجف إذا لم يتوافر له الماء أو يتعفّن إذا هطلت عليه أمطار شديدة ومستمرّة؛ وفضلاً عن ذلك، فإنَّ السهولة التي ينمو بها هي ذاتها التي يموت بها، ويمكن لأيّ حدث أن يؤثّر في تكوينه الهش. غير أنَّ الشجرة على النقيض تماماً. تستغرق بذرتها وقتاً طويلاً قبل أن تنبت، ونحتاج إلى سنوات طويلة لكي نستمتع بظلّها. وهي تنمو بوتيرتها الخاصة، وليست في عجلة من أمرها لاستعراض جمال فروعها وأوراقها، بل يكون ذلك لترتكز على جذع قوي، وقبل كلّ شيء، لتطمئن إلى جذور تسمح لها بمواجهة الحياة من دون خوف. وهي لا تحتاج إلى رعاية كبيرة، لا تحتاج سوى القليل من الماء في البداية، ثمَّ تنطلق جذورها باحثةً عن الغذاء، فهي التي تتعمّق، وهي التي يتعيّن عليها أن تتمكّن من الإمساك ببقيّة الجذع. وفي مقابل العشب، لن تواجه الشجرة أيّة مشكلات مع تغيّرات الطقس، ولن تخشى العواصف الكبرى. ومع امتلاكها جذعاً قوياً فإنَّ العواصف قد تكسر بعض أغصانها أو تُسقط أوراقها، ولكنَّ الشجرة سوف تظل شجرةً.

ويضيف رويث: والواقع أنَّه عندما يزداد جذعها قوّة، فإنَّها لن تحتاج إلى قدر كبير من الرعاية، فستصبح قادرة على الاستمرار في النمو من دون مساعدة كبيرة. وما إن يتمّ نضجها بهذه العملية البطيئة، حتَّى تكون قادرة على منح الظل للأشخاص الذين يقتربون من جذعها، ومنح ملاذ لكائنات أخرى لتقف فوق فروعها، والسماح لغيرها ببناء أعشاشها، حيث تأوي إليها من العواصف وتستظل بأوراقها من حرارة الشمس.

ويؤكّد رويث أنَّ تعلّم السعادة، والتفكير بطريقة نقدية، والصحة العقلية الجيدة، يستغرق وقتاً طويلاً، وفي مجتمع الآنية والسرعة، والتغيّرات الحياتية المفاجئة، والمكافأة الفورية، هناك العديد من الأشخاص اختاروا- تقريباً من دون أن يدركوا- أن يصبحوا عشباً، وهو نبات ينمو بسرعة، ويبدو في مظهره شديد الاخضرار ذا لمسة ناعمة ومبهجة، ولكنّه عُرضة لتقلّبات الطقس كلّها والإتلاف البشري. وبالرغم من أنَّ هذا العشب سوف ينمو بسرعة كبيرة ليظهر مدى اخضرار قوامه، فإنَّه لابدَّ له من أن يحيط نفسه بالمزيد من العشب وأنواع النباتات الأخرى، لأنَّ العشب وحده لا يصنع حديقة.

ويعتقد رويث أنَّ نموذج الحياة ونموذج الفكر ونموذج السعادة هي نماذج تتجه في تزايد نحو الشكل العشبي. أشخاص يفعلون ما يفعله الآخرون، ويعتقدون أنَّ مفهوم الحياة والسعادة هو ما يقوله هؤلاء الآخرون، ويحتاجون إلى جهد الجميع، ولكن حين يواجهون أدنى قدر من المتاعب، كبضعة قطرات من المطر، أو شمس يوم صيفي، أو ركلة بسيطة، فإنَّهم يعانون كثيراً، إذ ليس لديهم الجذر ولا الساق المناسبة لمواجهة الشدائد.

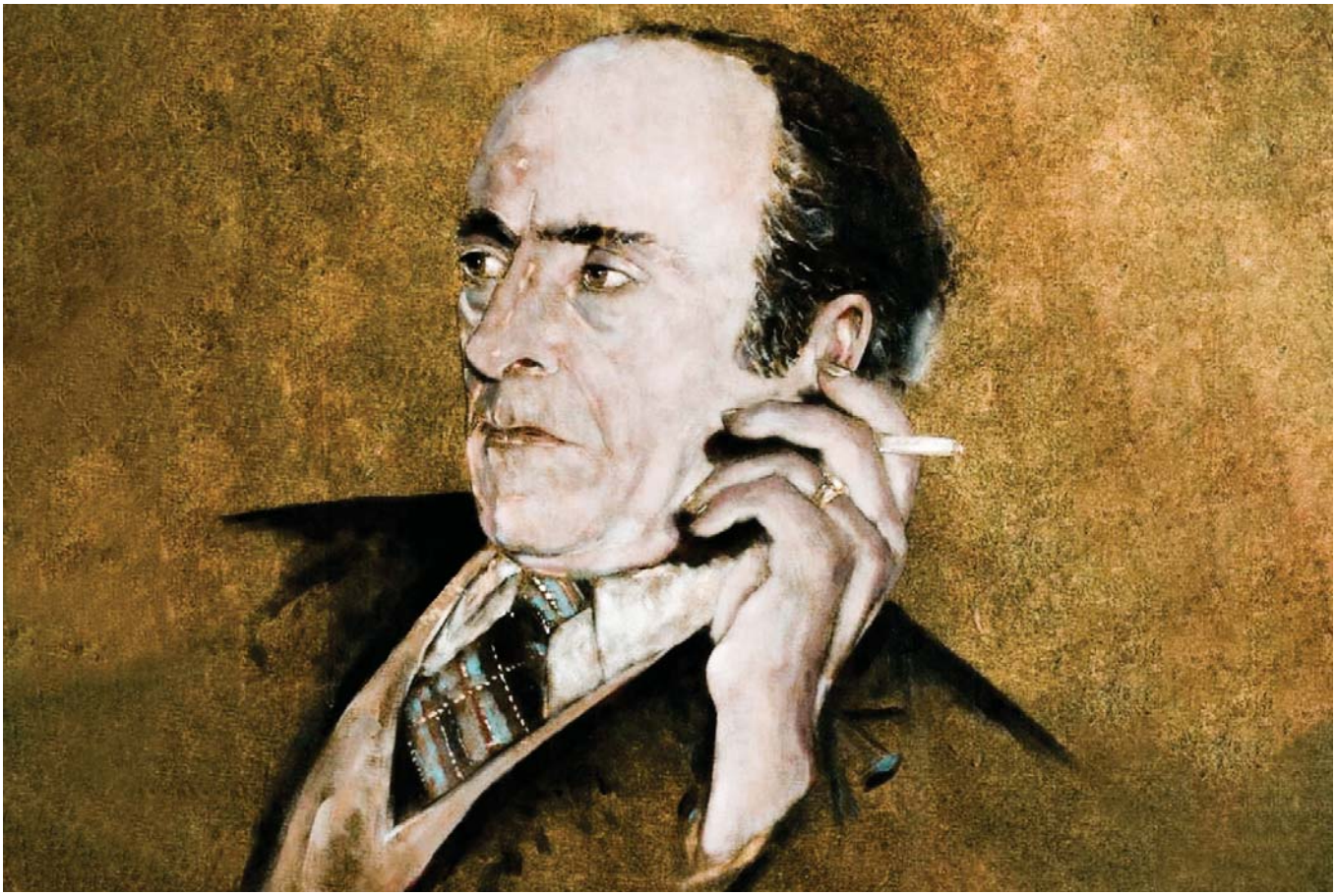
فالأشخاص الذين يكبرون كالعشب هم الذين يعانون أشدَّ المعاناة من التفاصيل الصغيرة للحياة اليومية وتفاهاتها، لأنَّهم لا يعرفون كيف يفصلون أو يميّزون بصورة مناسبة بين المهم والسطحي. ومن ناحية أخرى، فإنَّ الشجرة لن تدخل في أزمة وجودية لأنَّها تمطر أو لأنَّ الرياح تهبُّ أو لأنَّ شخصاً ما قرّر أن يرقد على جذعها أو يأوي تحت أغصانها. وليس ثمَّة شيء يمكنه أن يمنع الشجرة من الاستمرار في النمو إلَّا أن تقع لها كارثة محقّقة.

وفي العالم الذي نعيش فيه، يصعب غرس الأشجار، لأنَّ الأمر يستغرق وقتاً ونحن نريد نتائج فورية. ولكنَّنا لا نستطيع أن ننسى أنَّنا إذا تمكّنا من الحصول على سعادة عميقة الجذور، مثل الشجرة، فلن نكون سعداء على نحوٍ هادئ وآمن فحسب، بل إنَّنا سوف نساعد الأشخاص الذين يقتربون منَّا على الاستمتاع بظلّنا وجذعنا، والحصول على مكان يأوون إليه عندما يحتاجون إلى ذلك.

ولابدَّ من أن نضيف إلى هذا أمراً مهمّاً: لن يكون الإنسان سعيداً إذا لم يكن على وعي تام بسعادته، وإذا لم تكن سعادته مصدرها ذاته، وأن تنعكس على ذاته. إنَّ الشعور معناه العلم، والقدرة على القيام- وفقاً لسقراط وما جاء في كتاب دلفوس- بالتمرين الأكثر تعقيداً للحكمة من بين ما كان قائماً من تمرينات: وهو أن يعرف الإنسان نفسه. إنَّ طفلاً عادياً يقضي اليوم في اللعب مع أصدقائه، يضحك ويبكي ويأكل مع والديه، ويمرح...، لهو طفل سعيد في نظر أيّ إنسان بالغ، ولسوف يتغيّر بسببه الكثيرون. تخيّل للحظة كيف سيكون من الرائع أن تكون قادراً على العودة إلى الطفولة، مع تلك البراءة، حيث لا ضغينة، ولا مسؤوليات، وتلك العاطفة من أحبائك.

ولكن لا تنخدع بهذا، فالأطفال سعداء بالطريقة الوحيدة التي يمكنهم بها أن يكونوا كذلك، كأطفال، بعقليّة الأطفال وفي إطار فهمهم للسعادة، سعادة على مقاس العشب الخفيف والهش. وهم يتأمّلون بالكاد في نموذج الرفاهة، لأنَّنا نتحدّث عن سعادة طفولية للغاية، إذ ليس من الممكن أنْ تكون سعادتهم على نمطٍ آخر، فإنَّها لم تتحقّق لهم عن سابق مهارة، ولم تُبنَ لديهم أو يتأمّلوها وهم يعون ماهيّتها. ومشكلة العديد من البالغين أنَّنا ما زلنا متشبّثين بهذه الفكرة عن السعادة الصبيانية، أعني سعادة الخلو من المسؤوليات، والضحكة السهلة، والاستمتاع باللحظة من دون مشاريع حرّة في الحياة، ولكنَّ الرغبة في استبدال السعادة غير الواعية عند الطفل بالسعادة هي ضرب من الخطأ، لأنَّ هذا النموذج من الرخاء هشٌّ وضعيف.

فيا تُرى، هل تريد أن تكون عشبة- حسب كلام رويث- في وسائل التواصل الاجتماعي، ستقلعك أية ريح حتى وإن كانت بسيطة، أو تريد أن تكون شجرةً، وارفة بظلالها، وثمرها لا ينقطع على مدار السنين.. الخيار لك!



الشاعر خليل حاوي

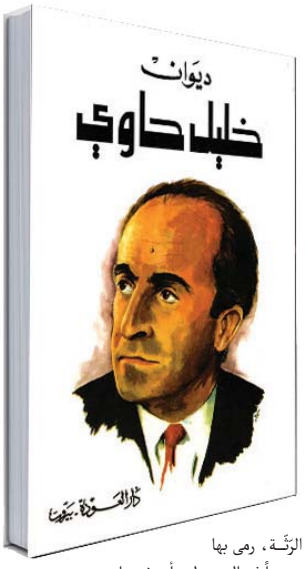
مقدّمات خليل حاوي لقصائده

وعي الوجود شعرياً وفلسفياً

صدرت للشاعر العربي خليل حاوي أعماله الشعريّة (نهر الرماد، الناي والريح، بيادر الجوع، من جحيم الكوميديا، الرعد الجريح) قبل انتحاره الماساوي عام 1982. وقد أثار هذا الانتحار أسئلة حادّة عن معنى الانتحار من وجهات نظر وجوديّة ومعرفيّة وفلسفيّة، إذ قلّما أقدم شاعر عربي على الانتحار في العصر الحديث. ولأنّ الشاعر في الانشغال الأكبر لتسويغ حياته ووجوده، تسويغ الالتصاق بالحياة ومحاولة انتزاع الجمال حتى من كلّ ما هو موصوف بالقبح، وتقديمه إضافة نوعيّة في تجميل الوجود. والشاعر هو الشاهد والرائي والعارف للتحوّلات الكبيرة التي تنتزع الدهشة.

ريسان الخزعلي

شاهدٌ وراءٍ وعارف/ فيها وعليها/. والشاعر خليل حاوي في شعره يعي الوجود شعرياً وفلسفياً، والتنقيب الدقيق في نتاجه الشعري يوصل إلى هذه النتيجة مركّبة الأبعاد، حيث البُعد الروحي والبُعد الظاهري يُطوّقان استغراقه الشعري العسير؛ وهذه العسرة لابدَّ أنْ تكون نتيجة عوامل ضاغطة ولّدتها خبرة معرفيّة/ وجوديّة/ فلسفيّة/ في الحياة. من هنا نجد الشاعر وعلى العكس من الشعراء الآخرين الذين يضعون توضيحات هامشيّة لقصائدهم بغرض فَهم المناخ العام لها أو توضيح دلالة الرموز والإشارات المستعارة. وغالباً ما تكون التوضيحات في نهاية الأعمال الشعريّة، إلّا أنّ الشاعر/ خليل حاوي/ يحيد عن هذا السياق، ويجعل الإشارات موجّهات ومقدمات في فاتحة أعماله الشعريّة، وبقصديّة مدروسة بحيث تكون المقدمات جزءاً من القصيدة ومكمّلة لها شعرياً وباتجاه يُفضي إلى وعي فلسفي يُعمّق المعنى (رأيت في أروقة الجحيم بشراً لا يعيشون ولا يموتون- مقدمة مجموعة "من جحيم الكوميديا"). والعبارة من الكوميديا الإلهيّة



لدانتي؛ وقد سبق أنْ ثبّت العبارة نفسها في قصيدة (نهر الرماد). وبذلك يكون الشاعر في مواجهة وجوديَّة، مكانها الجحيم وما يشغل هذا المكان من الذين لا يعيشون ولا يموتون؛ وقد طوّع هذه المواجهة شعرياً وبارتكاز فلسفي يُصوّر وعي الوجود شعرياً وفلسفياً.

في قصيدة (البحّار والدرويش) كانت المقدمة- طوّف مع (يوليس) في المجهول، ومع (فاوست) ضحّى بروحه ليفتدي المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر، تنكّر له مع (هكسلي) فأبحر إلى ضفاف (الكنج) منبت التصوّف.. لم ير غيرَ طين ميت هنا، وطين حار هناك. طين بطين- هي المفتاح الذي يفتح مغاليق القصيدة، ويُكمّلها، ويُرمّز وعي الوجود شعرياً وفلسفياً. ويفهم الشاعر ضمن هذا الوعي معاناة الموت والبعث على أنّها أزمة ذات وحضارة كونيَّة، كما في مقدمته لقصيدة (بعد الجليد): إنَّ العمر والزمن وهم وغفلة- أفلاطون والأمثال الشعبيَّة. وهو الوعي نفسه الذي يقود إلى قصيدة (دعوى قديمة). وقصيدة (عند البصّارة) في مجموعة (الناي والريح) إذ جاءت المقدمة لتكون هي الكشف الشعري الأوّل عن المعاناة قبل القصيدة: "قبل السفر من بيروت إلى ضفاف (كام)، إلى (كيمبرج). حوار داخلي تسوق طرفاً منه البصّارة والجن الذي يحل فيها فيجسّدان للشاعر رعبه من صمت لن يتولّد عنه غير مأساة تُحيله إلى مجنون متألّه أو مهزلة تُحيله إلى ساحر مهرّج. وفي كلا الحالين يستعيض بمعجزات وهميَّة مُعادِلة لمعجزات أرادها أنْ تُعيد خلق الواقع، وفي النشيد الأخير يتحدّى الشاعر الصمت الذي أرعبه ودفعه إلى سؤال البصّارة عن مصيره، ويتغلّب على المفجع بأفجع منه، بتضحية قد تُرضي ربّه فيسعفه على الشعر بقدرة خالق.

إنَّ هذه المقدمة تُحدّد وعي الوجود شعرياً وفلسفياً، ويظهر فيها: الحوار الداخلي، الرعب من الصمت، المجنون المتألّه، الساحر المهرّج، محاولة خلق الواقع، المصير المفجع، ولكن باستعداد واشتغال نثري/ تقديمي سابق لفعل القصيدة في حدّها الشعري وبنية تكامل الشعريَّة.

وفي مقدمته لقصيدة (السندباد في رحلته الثامنة) التي يقول فيها: كان في نيّته ألا ينزعج عن مجلسه في بغداد بعد رحلته السابعة، غير أنّه سمع ذات يوم عن بحّارة غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أنْ عصف به الحنين إلى الإبحار ثامنة. ومما يُحكى عن السندباد في رحلته هذه، أنّه راح يُبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثّة، رمى بها جميعاً في البحر ولم يأسف على خسارة، تعرّى حتى بلغ بالعري جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة، والقصيدة رصيد لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته إلى أنْ عاين إلى إشراقة الانبعاث وتم له اليقين.

ما تُضمره المقدمة هذه من مداليل الرحلة في الذات، العري والفطرة، الزمن، الكنوز الجديدة، الانبعاث واليقين، والسندباد الجديد، تكشف عن محنة الشاعر الوجوديَّة/ الفلسفيَّة. وما السندباد في القصيدة، ما هو إلا الشاعر/ خليل حاوي/ ...، وقد وجد في هذا التقديم خيطاً دقيقاً لا تستطيع القصيدة أنْ تُظهره دون تكاملها بهذا التقديم الذي يعي الشاعر من خلاله الوجود شعرياً وفلسفياً، وبذلك تجاذب الشعري مع النثري لتكوين قطبيَّة واحدة متراصّة وليس التنافر المفترض. أما مقدمة قصيدة (الرمد الجريح) التي أخذت طابعاً سردياً، فقد جاءت بمدلولات عدّة عن محنة الشاعر الوجوديَّة: عند المنعطف الأخير الخطير من العمر، عاينت غبش المساء يتكاثف على درب تنحدر بي وحيداً إلى ليل بلا شواطئ ومعالم، فحاولت أنْ أُجابه الطبيعة، طبيعة ذاتي وطبيعة الكون في حال من التجرّد المطلق. غير أنّي لم اكتشف فيها مصيراً يفضل المصير الذي عانيته بالحواس ورسّخته في التراث مذاهب عديدة، إنَّ الكون تغيّر وثبات، ولقد خبرت التغيّر فصولاً من الطراوة المنعشة يتلوها ما أعانيه اليوم من جفاف العمر وصقيعه. أما الثبات على حالة واحدة فجحيم من السأم يسير على خط رتيب يتوسّط بين التنفّس والاختناق. ولقد عجبت لمن يرونه منتهى النعيم الموعود. وكاد يُسيطر إيقاع الهلاك على القصيدة من المستهل إلى الخاتمة. ثم تجلّت الرؤيا هالة من هول الرعد ومهابة الجبل في طلعة بطل مُخلّص، صاغه دفق الحياة البكر في أرض راحت ترفل بحيويَّة الفطرة، لطول ما اختزنت من طاقة هائلة عبر هجوع طويل كنت كمن يسمع ويُطيع فيرسم بإيقاع التمجيد والتهليل لوحة تُنافي الإيقاع في ما رسمته من لوحات سابقة. إنَّ البطل المُخلّص بريء من فساد لوّث من قبل كيان السندباد فحتّم عليه أنْ يبلو جراحاً تنزف ما في عروقه من دم مُلوّث. كما حتّم عليه أنْ يُبحر ويطلع علينا من البحر، منبت الحياة الأولى، طفلاً غنيّاً يجهله المشرق. كان عليه أنْ يهدم نفسه ويبنيها ويكون خالقاً ومخلوقاً، غير أنّه يُحاور في القصيدة البومة التي لا تُفرّخ في مجال الشعر إلا في غروب الحضارات وانحلالها كما يقول هيجل، وهما يتناوبان الإيقاع، يفترقان ويصطرعان ثم يغيبان معاً في بُحران من ضباب التبغ وسرابه. أما (لعازر 1962) فيعاني الحياة موتاً في الحياة، تموت فيه القيم، وتحتقن الحيويَّة فيكون الطاغية، وتكون المذلّة مصدر تعاظمه "مارداً عاينته يطلع من جيب السفير". إنَّ الرؤيا الشعريَّة تُزيح الحُجب أو ترى غير الحُجب مصيراً مقدّراً يهبط من عالم الغيب، لست أدّعي ذلك، بل يولد الحلم في صيغة القدر المبرم الذي تعمل عوامل خفيَّة معقّدة على تجسيده وتحويله إلى واقع ظاهر.

إنَّ المدلولات التي أظهرتها مفردات هذه المقدمة النظريَّة- المنعطف الخطير، مجابهة الذات والكون، جفاف العمر، الثبات على حالة واحدة، جحيم، التنفّس والاختناق، الهلاك، هَول الرعد، منافاة الإيقاع، هدم النفس، غروب الحضارة وانحلالها، لعازر 1962 ومعاناة الحياة موتاً في الحياة، القدر المبرم، الواقع الظاهر- تُمثّل ارتجاجاً نفسياً وروحياً، وإحساساً بفجيعة ما، ربما هو الانتحار الذي أقدم عليه الشاعر، لأنَّ الثبات على حالة واحدة جحيم، ومعاناة الحياة موتاً في الحياة/ لعازر 1962. وإنَّ تناغم وتجاذب المقدمة النظريَّة مع القصيدة يُمثّل تكاملاً في وعي الوجود شعرياً وفلسفياً (كانت الغصّات موجاً يتلوّى ويدوّي في مضيق. يزحم الموج الذي يرتدُّ من عن سور عتيق. كان في الغصّات ينحلُّ قناعي عن فسوخٍ ترتعي جدران جسم متداعي).

إنَّ المدلولات (الهلاك، جفاف العمر، الاختناق، القدر، الجحيم، هدم النفس، المنعطف الخطير) كما وردت في المقدمة النظريَّة، هي الغصّات والجسم المتداعي في مفتتح القصيدة. فهل كانت القصيدة عاجزة عن مسك جرفها دون المقدمة؟ أو أنَّ المقدمة هي التي طمحت لهذا التواشج؟. إنَّ الإجابة تطمح لأنْ تُمسك هذا السّر الخفي الذي لا يُظهره الشاعر تصريحاً، غير أنَّ التلميح يكشف قوّة ترابط الوعي مع جوهر الشعر، ولأنَّ المقدمة هي الجسر الذي يوصل إلى الضفّة الأبعد، ومن دون هذا الجسر لا نستطيع أنْ نمسك بالقصيدة، قصيدة/ خليل حاوي/ تحديداً. ولأنَّ الشاعر يُدرك إقدامه على وعي الوجود شعرياً وفلسفياً، وإنَّ هذا الوعي لابدَّ أنْ يتمسرح شعراً ونثراً ولكن في رقصة واحدة مشتركة حزينة. وقد عمد الشاعر إلى مسرَحة قصيدة/ شجرة الدّر/ في مجموعة/ من جحيم الكوميديا/ باستعارة سيرة الملك الظاهر وجعلها مقدمة نظريَّة للقصيدة، كون تلك السيرة تتحدّث عن الألم، وهنا يتطابق إحساس ووعي الشاعر مع الحكاية.

وفي قصيدة (لعازر 1962) من مجموعة/ بيادر الجوع/ كانت المقدمة متهاهية، تُنازع من أجل الوصول إلى كمال وجودي يشبع النفس والجسد: كنت صدى انهيار في مستهلّ النضال، فغدوت ضجيج انهيارات حين تطاولت مراحله، ثم راحت ملامحك تكوّن ذاتها في ذاتي...، ويوم تمّ تكوينك، يوم طلعت من بخار الرحم ودخان المصهر، كنت لعينيّ وجعاً ورعباً، حاولت أنْ أهدمك وأبنيك، وكانت مرارات عانيتها طويلاً قبل أنْ أنتهي عن رغبتي في أنْ تكون أبهى طلعة وأصلب إيماناً وأجلَّ مصيراً...، وهكذا جوهر كيانك وفي ما يُشبه الحدس اتحد الحاضر بكل زمان، والواقع بالأسطورة، فاكتسبت اسماً وكان الاسم جوهر كيانك، لعازر، الحياة والموت في الحياة، تموت القيم في المناضل وتسلم الحيويَّة فيكون الطاغية...، وبديهي أنْ يتعطّل نطوّر الحياة متى انشقّت إلى مثاليَّة غيبيَّة وماديَّة متسفلة، متى تغوّرت الحيويَّة، وخلع الوهم ظلّه المخدّر على فجائع الواقع.

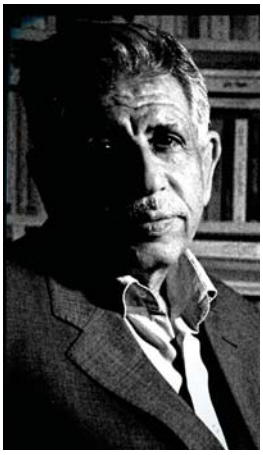
إنَّ موضوع: الهدم والبناء، الموت والحياة، فجائع الواقع، الوجع والرعب، الانهيارات، تداخل الذات مع الذات الأخرى، اتحاد الحاضر بكل الأزمنة.. إلخ، يُشكّل صدمة وجوديَّة/ فلسفيَّة للشاعر تحت ضغط الوعي الحاد الذي يطرق عصب الشاعر بقوّة، ويفتت روحه...، وإنَّ الوصول إلى القصيدة لا يتم إلا باتحاد الحاضر مع كل زمن.. وهذا يعني دالّة للموت (عمّق الحفرة يا حفّار عمّقها لقاع لا قرار. يرتمي خلف مدار الشمس ليلاً من رماد. وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار. لا صدى يرشح من دوّامة الحمّى ومن دولاب نار. آه لا تُلقِ على جسمي تراباً أحمراً حياً طري. رحماً يمخره الشرش ويلتف على الميت بعنف بربري).

هل كان وعي الوجود شعرياً وفلسفياً في مقدمات قصائد/ خليل حاوي/ سابقاً على شعره..؟. إنَّ الجواب يكمن في أنَّ المقدمات كانت متممات استباقيَّة لفكرة الشعر والقصيدة...

جماليات ما قبل السرد

عبد علي حسن

* في مقال سابق لي نشرته ثقافية جريدة الصباح العراقية بتاريخ 3 / 11 / 2022 وكان تحت عنوان (في السرديات المهجوة)، حاولنا فيه تكريس (السكيتج القصصي) بوصفه تمريناً قصصياً أو تخطيطا لنص سردي قادم / مسودّة، أراد له القاص العراقي محمد خضير أن يكون بحسب دعوته نوعاً سردياً يدخل في خيمة السرديات / علم السرد، الذي بدأ مع تودوروف عام 1969 بعد أن استضاء بكتاب (تشكل الحكاية) أو مورفولوجية الحكاية الخرافية للناقد فلاديمير بروب عام 1928 ، فقد اهتم علم السرد الحديث بكل السرديات من خارج الأشكال السردية الفنية المعروفة كالرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، إذ تم اعتبار الأمثال والمذكرات واليوميات وحكايات الجن والخرافة والسيرة من السرديات التي من الممكن دراستها واستنباط شعريتها الداخلية، وإزاء ذلك فإن السكيتج القصصي الذي أعاد القاص محمد خضير وهجه وإنتاجه بشكل معاصر ومحدث عبر مجموعة من السكيتجات والتمارين القصصية، يعد من السرديات المعاصرة التي من الممكن أن تأخذ مكانها إلى جانب السرود المألوفة وغير المألوفة، إذ إن هذا النوع السردي لم تألفه السردية العراقية والعربية ماعدا بعض السكيتجات التي كتبها المنفلوطي وجبران، أما على المستوى العالمي فإن لماركيز وسارامانجو وسواهما القليل من كتب في هذا النوع الذي لم يكن الهدف من كتابته هو ظهوره كنوع أدبي وإنما كتخطيط أولي لكتابة نص سردي لاحق، لذا ففي ما يقوم به القاص محمد خضير والاستفادة من المفاهيم الجديدة لعلم السرد، فإن (السكيح القصصي) يمتلك مشروعية عدّه نوعاً سرديا يقف إلى جانب أنواع عديدة من السرود التي تحيط بنا من كل صوب، وإذا كان مفهوم هذا النوع السردي هو التخطيط لما سيكون عليه النص السردي اللاحق قصة كان أو رواية فإن الاصطلاح المناسب له -- كما أرى -- هو (ما قبل السرد) الذي انفردنا باجتراحه ، وإذا كان (ما بعد السرد) قد اختص بالكيفية التي كتب بها النص ذاته (الانعكاس الذاتي) مصادره / الوثائق التي شكّلت مادته الحكائية وسواها من الوسائط اللغوية والحكائية التي كونته ، فإن (ما قبل السرد) سيكون ما يمكن أن يكون عليه النص لاحقا، أي النص السردي في صيرورته القبلية، وبذلك فقد اكتملت الخطّية الثلاثية لإنجاز النص السردي، المتكونة مما قبل السرد والسرد وما بعد السرد، وسيكون الـ(سكيتج القصصي) (زن) للقاص العراقي محمد خضير المنشور على صفحته الخاصة، عينة لبحثنا الذي من أهدافه الوصول إلى جماليات (ما قبل السرد) بعدّه تمريناً قصصيا يسعى إلى وضع تخطيط أوّلي لما سيكون عليه النص السردي لاحقاً .



القاص محمد خضير وكتبه عن السرد وصفحته في الفيسبوك

وقبل الشروع بتحليل النص لابد من الإشارة إلى أن السرد الذي أعنيه في اصطلاح (ما قبل السرد) هو نقل الأحداث أو الأخبار سواء كانت من صميم الواقع أو من نسج الخيال أو متنوعة من الاثنين معاً، وذلك ضمن إطار زماني ومكاني، ووفق حبكة فنية متقنة ومحكمة تجذب المتلقي للاستمرار بمتابعة الأحداث المسرودة، وتشكّل هذه الأفعال ما نطلق عليه (النص السردي) رواية أم قصة قصيرة وسواهما من المسرودات الفنية .

يحيل عنوان السكيتج القصصي (زن) للقاص محمد خضير إلى فلسفة الزن ، فـ(زن) zen أو (زازن) zazen هي رياضة روحية تابعة للمدارس البوذية اليابانية، وهي تعني ببساطة التأمل، لأن هذه الممارسة تفضل ممارسة الشخص للتأمل وهو جالس لينقله هذا التأمل في نهاية المطاف إلى حالة الصحوة وهو ما تعنيه كلمة (زن).

وتمارس هذه الرياضة لمواجهة التوتر النفسي الذي يتعرض له الفرد في خضم صخب وسلبية الحياة اليومية المعاصرة، لمكافحة أسئلة الكائن البشري العادية حول الحياة والموت بصورة هادئة وسلمية ثم الحصول على السلام الداخلي ومعرفة الذات الجوانية وتوسيع الذهن بشكل إيجابي، ولم تكن هذه الإحالة والإشارة منقطعة الصلة بمتن النص، بل بالإمكان عدّها البؤرة التي تتجمع عندها حيثيات الأفعال بين (نون) وزوجته ، وبما تشكّل من رؤية ستجد لها مكاناً مركزياً في السرد اللاحق /القصة .

ويبدو أن فلسفة (الزن) وما ذهبت إليه وعبر مثل الصياد الذي ساقه (نون) لامرأته، كان الموجه الكتابي الأول السكيتج/المسودة ، مما دعاه إلى تأمل فكرة الانتقام الإبدالي، إذ عدّ جثة الحيوان النافق التي عبرت إلى مكان مجهول خلف البيت بمثابة جثة غريم له يتمنى أن يجده طافياً على سطح النهر، في الوقت الذي لم تهتم فيه المرأة إلى ملاحظة حبيبها (نون) حول فلسفة الزن ولا إلى ما باح به من مكنوناته .

إلّا أن هذا البوح على الرغم من الإشارة إليه فإنه مؤجل لحين تحول النص من المسودة إلى النص الطباعي، وربما سنشهد بوحاً كاملاً على مستوى الفعل السردي وامتداد علاقات (نون) بالآخرين والتعرف على مسوغات الانتقام الإبدالي الذي افترضه النص الماقبلي/المسودة التي أشارت إليه إشارة سريعة وغير مكتملة الدلالة والإحاطة بالدوافع (لكنها سمعت الرجل يفضي بما في صدره مرتاحاً لما شاهداه توأ، وكأن شيئاً كان يقلقه في السرّ قد أزيح تماماً) ففي النص المستل هذا بياضات كثيرة على الكاتب أن يملأها في النص الطباعي، فصدر الرجل يضمرُ أمورا لم تذكر هنا، وإذ وضع الكاتب هذه الإشارة لتشكل في ما بعد بؤرة مركزية في نصه السردي اللاحق، كما أن اسم الرجل الذي أشار إليه بالحرف (نون) ربما سيتخذ اسماً صريحا ذا دلالة ما، فضلاً عن الأفعال المضارعة التي استخدمها الكاتب لتؤشر وضعا مستقبلياً ومستقراً في زمنية السرد، ومن الممكن ملاحظة توالي هذه الأفعال بصيغة السيناريو الذي على الكاتب بعد أن تم تثبيت الأفعال التي ستمارس أفعالاً سردية تشكّل الحدث السردي لاحقاً، أي أن هذه الأفعال ستمتدُّ إلى تخليق أحداث سردية متخيلة في النص السري اللاحق، فالأفعال في هذا المقام تقوم بدور المنبه، الذي على الكاتب أن يمتد عنده في كتابة نصه السردي، وهنا تتبدّى جمالية هذا النص الماقبل السرد، إذ يمثّلُ اللحظة الإبداعية التي ينطلق منها الكاتب، وحسبنا أن نتذكر بهذا الصدد ما كان يقوم به شعراء الحوليات في عصر ما قبل الإسلام، إذ كانوا يكتبون النص في أربعة أشهر ثم يهذبونه في أربعة أخرى وينشرونه في الأربعة الأخيرة، فالأربعة الأولى تمثل ما قبل النص أي قبل أن يكتمل، فيقوم الشاعر بحذف وإضافة ما يمكن أن يجري عليه من تعديل حتى يستوي نصاً متكاملاً، والأربعة الأولى هذه تمثل اللحظة الإبداعية التي يحضر فيها شيطانه الشعري وهو ما يمثل الدفق الأول للموهبة الشعرية قبل أن يتدخل العقل والمنطق في الأربعة الثانية ليشذبه من الزوائد، ولاشك بأن جميع الكتاب على اختلاف اختصاصاتهم يمرون بهذه اللحظة الإبداعية التي يعبرون عنها بكتابة مسودة النص / ما قبل النص، التي لم يهتم بتدوينها وتثبيتها الكتاب للأسف كنص إبداعي أو كنوع سردي، بينما ذهبنا إليه في رصدنا لأهميته في الكشف عن الخاصية الإبداعية الأولية / المادة الخام للنص الطباعي لاحقاً، وبنفس القدر من الأهمية يمكننا الحديث عن سكيتج / مسودة الرواية أو القصيدة بعدّها نصاً ما قبل النص الطباعي، ولا أحسب أن الكثير من الروائيين والشعراء ممن يحتفظ بهذه المسودات ويهتم بها لأنها تمثل تلك اللحظة الإبداعية الهاربة التي تستوجب اقتناصها وتثبيتها بعدّها نواة النص الأولى، لذا صار من المناسب أن نصطلح على هذا النوع بـ(ما قبل النص) الذي ينبغي الاهتمام به من قبل الكتاب والشعراء وكذلك النقاد لأنه يمثل الخطوة الأولى صوب كتابة النص الطباعي، وبذلك ستكتمل خطيّة الكينونة الكتابية للنص والمتكونة مما قبل النص والنص وما بعد النص .

وعودة إلى صلب عنوان ورقتي هذه فإن ما قبل السرد هو الأثر الأول للفعل السردي الذي ينطوي على تفعيل القدرة الإبداعية في دفقها المبكّر لوضع سيناريو / سكيتج /تمرين/مسودة ذات أثر نفسي تذكيري بمعاناة الكتابة في لحظاتها الأولى لتشكّل الهيكل الذي سيقوم عليه النص الطباعي في صورته النهائية، وبذلك فقد استحق أن يتصف بالنوع السردي .

الشرنقة والأجوبة مجهولة الأسئلة

جودت جالي

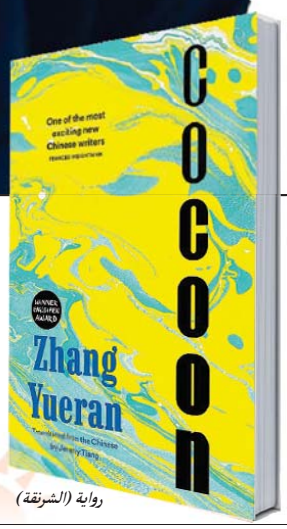
قرأت في مقالٍ في الغارديان أنَّ الصين، ذات المليار ونصف المليار من البشر تقريباً، هي الثالثة عالمياً مع الولايات المتحدة وبريطانيا في طباعة الكتب، وتطبع سنوياً 200 ألف من العناوين الجديدة والطبعات الجديدة، متقدمة على روسيا واليابان وألمانيا، ولديها فقط من دور النشر الحكوميَّة 570 داراً عدا المشاريع الخاصة التي تفوقها عدداً ربما. كما لديها أسواق كتب يسمونها في الصين "مدن الكتب"، ومدينة بيجنغ مثلاً فيها 700 مستخدم وعلى رفوفها 230 ألف عنوان، ويزدحم القرّاء على مدن الكتب أيام العطل صباحاً ينتظرون فتح أبوابها وأكثرهم من الشباب (بعكس الوضع في الغرب)، وبضمنهم جيل الثورة الثقافيَّة الذين يقرؤون على الأكثر أعمالاً كلاسيكيَّة.

يصف بعض النقاد الغربيين الحركة الثقافيَّة الحاليَّة في الصين بأنها ثورة ثقافيَّة جديدة، إذ يوجد عدد لا يُحصى من الكتّاب والشعراء والباحثين. إذا أخذنا في الاعتبار كلَّ ما تقدَّم وما لا يسعنا ذكره يكون واضحاً لدينا الصعوبة البالغة على أيّ كاتب شاب أنْ يحظى بشهرة وتصبح كتبه من صنف "الأكثر مبيعاً"، غير أنَّ تشانغ بيران ليست فقط كاتبة لكتب من هذا الصنف صينياً بل هي كاتبة عالميَّة أيضاً وهي لا تزال في الثلاثينيات من عمرها تحظى قصصها وسلسلة رواياتها بشعبيَّة واسعة.

يقول مترجم رواية (الشرنقة) إلى الإنكليزيَّة الكاتب والمسرحي السنغافوري جيريمي تيانغ في مقدمته إنَّ تشانغ بيران صوت بارز من أصوات ما بعد ثمانينيات القرن الماضي، وفي حين أنَّ عملها الأول (الطير الموعود) رواية فنطازيَّة عن امرأة عميماء تبحث عن ذكرياتها الضائعة فإنَّ (الشرنقة) 2016 عمل أكثر واقعيَّة عن زمن الثورة الثقافيَّة الماويَّة التي تناول آثارها المؤلمة جيل كامل من الأدباء مكونين صرحاً أدبياً يُسمى "أدب الندبة" كما تحدثوا عن زمن كان يؤخذ فيه الملايين من الآباء والأمهات ليعملوا في المزارع والبراري القصيَّة ويتركوا أطفالهم مع الأجداد. غير أنَّ تشانغ وُلدت بعد الكارثة ببضع سنوات وترعرعت بين نثارها وقدّر لها أنْ تكون من الجيل الذي جاء نتيجة سياسة الطفل الواحد لكلّ أسرة، فعاش كلُّ طفل بلا أشقاء شاعراً بالوحدة وكان لطفولة من هذا النوع وذكرياتها نتائجها.

في العام 1993 كانت شخصيتا الرواية الرئيستان الفتاة جياكي والفتى غونغ في الثانية عشرة من عمرهما، يعيش كلُّ واحد منهما في بيت جدّه. إنَّ جياكي هي حفيدة لي جيشنغ وهو جرّاح قلب ماهر وشخص محبوب عند عامة الناس. أما غونغ فحفيد شنغ شويي الذي كان يوماً مدير مستشفى قوياً، والذي هو الآن، منذ ستة وعشرين عاماً، في حالة غياب عن الوعي تقريبي. خلال الثورة الثقافيَّة عذّبه وضربه الحرّاس الحمر، ثم اقتحم عليه زنزانة احتجازه في العام 1967 شخصان وقاما بطرق مسمار في جمجمته لكي يموت موتاً بطيئاً (هذه حادثة حقيقيَّة كما صرَّحت المؤلفة)، ولكن شويي لم يمت،

تشانغ بيران



رواية (الشرنقة)

وبعد هذه السنين رقد في المستشفى مشرفاً على الموت كما رقد جد جياكي، اجتمع الطفلان وأصبحت الغرفة ملاذهما في غياب أهلهما، الأبوان السكيران والعنيفان أحياناً، وأماهما الفارقتان في حفظ إحساسهما بذاتيهما عن طريق علاقات الحبّ مع رجال آخرين. يطرق جياكي وغونغ بقبضتيهما على صدر العجوز بلطف "... وقد وقعا على الجواب ولكنهما لا يملكان فكرة ماذا كان السؤال..."، أو مجموعة الأسئلة عن الماضي الذي لم يعيشاه ولكن الأجوبة ماثلة في الحاضر.

يكرر غونغ دائماً بأنه مثل أبيه: "يوجد شيء ما قذر في قلبه". إنه يتذكر كيف كان أبوه يضرب أمه وكانت هي تتقبل الأمر ولكنها ترجوه أنْ يؤجّل ضربه لها حتى ينام غونغ الذي أصبح هو أيضاً عندما كبر يفكر أنَّ الصحو حاجز يجب أنْ يهدّم. لقد كان أبوه مرة شاعراً محبوباً، وبعد مساندته لتظاهرات الطلبة في تيانانمين سنة 1989 فقد عمله، وبعد ذلك حاول أنْ يكسب عيشه مقاولاً يسافر إلى موسكو لبيع البضائع الصينيَّة، ولكنه هجر عائلته أخيراً وقد ركبه الدَيْن ولاحقه ماضيه.

كان غونغ وجياكي يتمنيان حياة جيران لا يكون الجار فيها منطوياً على نفسه بعيداً عن جاره، ويدافع حاجتهما إلى أماكن اختباء أخرى يتسللان جدار باحة مستودع الجثث، ولم يكونا منزعجين من رؤية الأموات، فهما يخافان فقط "الأشياء الحيَّة". إنَّ شقهما لطريقهما في الحياة وبحثهما في خفايا الماضي يثير فيهما ضباباً من الأسرار لا يغادرهما، ولكن جياكي تتملكها الرغبة البائسة في المغادرة وفي رؤية غونغ قبل ذلك ولكنه لم يأت إلى مكان الموعد.

بعد ثمانية عشر عاماً يتجدَّد اجتماعهما، إذ تطرق جياكي الباب على غونغ وهو مزمع على مغادرة. خلال ليلة طويلة وشرب العديد من الكؤوس يتناوب غونغ وجياكي سرد الفصول ويبني كلّ منهما فصوله البديلة مفككين "القصة الأكبر حولهما" التي دارت باستمرار فكفّنتهما كالشرنقة. أذاب صوتاهما حدس الطفولة مع تجربة البلوغ، فقد كانا يريدان فهم أين يكمن ولاؤهما وأين يكمن تمردهما؟. لقد ارتبط غونغ بحياة يسودها العنف وهي تجربة لا تخلو من التفلسف، حين يُمعن غونغ النظر إلى رجل يقول: "أريد صدعاً بسيطاً في كرامته لأستطيع مهاجمته"، أو يقول لجياكي: "سيأتي اليوم الذي نمسك بفريسة ويسلك بعدها كلّ منا طريقه".

إنَّ (الشرنقة) بعد كلّ شيء رواية مجددة جريئة مقامة على الحوار مع الماضي ولكنه ماض معاد تخيله وتشكيله، وعلى انبثاق الجرائم التي لا يفعل إخفاؤها سوى إظهارها من جديد، والكاتبة مهتمة بالحبّ قدر اهتمامها بالعنف، الحبّ المخجل، والحبّ المدمر، والحبّ الساحر، وموضوعها العام هو الصين الموارة بالتحولات.

الكاتب الفرنسي بلزاك الذي كان يحلم بالصعود إلى برج الشهرة وعالمها، فلم يجد أقصر طريق وأنجحه- ربما- إلا من خلال الكتابة عن المجون، والجسد، فألّف قصصاً ماجنة؛ لدواعٍ اشتهاريّة، وهذا ما اعترف به لصديقه (ها نسكا) قائلاً: "إذا لم تكوني قد أحببتِ حكايات لافونتين أو قصص بوكاشيو خليق بكِ ألّا تقرئي القصص الماجنة. وإنْ كانت هي وسيلتي الكبرى إلى الشهرة المرجوّة في المستقبل" لكنها لم تكن سبباً في شهرته، والقارئ لهذه القصص بعنوان (ألف ليلة وليلة الفرنسيّة ليالي بلزاك) بترجمة: زكي شنوده المحامي، لم يجد المجون والابتذال، أو تسليعاً للجسد.

موج يوسف

الروايـة العراقيَّة والجهل الجنسي

لكـنَّ المثيـر للتسـاؤلات لمـاذا المجون يعد سـبيلاً للشهرة؟ وجسـد المرأة كلّما تناثرت أعضاؤه بشهوانيّة ازدادت نسـبة القـرّاء لكاتـب مـا، فهـل المجتمعات تعيش بجوع جنسـي؟ ولماذا يحلـم الكاتب بالجلوس علـى كرسـي الشـهرة؟ وهل شـهرة الطيـب صالح في موسـم الهجرة للشـمال كانت نتيجة لتوظيف الجنس أم لأنّـه قدم عملاً أدبياً إبداعياً، حتماً الثانية السـبب، لأنَّ الأولى- الجسـد والجنس- لم تكن سـوى مشـاهد وظّفـت لحاجـة فنيَّة، في المناخ نفسـه نجـد العديد من الكتّاب الذيـن حاولوا اتباع طريقة الطيب صالح، لكنهم لم ينجحوا من الجانبيـن الفني، والموضوعي، بالرغم من أنهم فازوا في الحصول على الشـهرة بشكل نسـبي، وتوافد القرّاء على كتابتهـم، وهؤلاء كانوا من فئة الشـباب الناشـئة، لأنَّ الروايـات كانت وفق وعي هـذه الفئة، ولعـلَّ أول مـا يطالعنا الكاتـب علي بدر فـي رواياته التـي كتب على غلافها بأنهـا الرواية الأكثر مبيعاً في معارض الكتب لاسـيما (الكافرة) التي بطلتها فاطمة العراقيَّة الهاربة من جحيم الجماعات المسلحة، والتي اغتصبها المهربون أثناء رحلة تهريبها إلى أوروبا، فيروي على لسـانها: "حيث وصلت إلى أوروبا قرّرت أنْ أنام مع سـبعين رجلاً أجرّهم جراً إلى فراشي كنت أريد أنْ أرى الرغبـة المتولـدة في حبّ عابـر أو من إعجاب جسدي فكنت أبحث عن أي جسد". لو فكرنا من زاوية منطقيَّة، هل يُعقل أنَّ امرأةً تعرّضت لعنف واغتصاب تفكر بممارسـة جنسـيَّة مع سـبعين رجـلاً؟ إنَّ المرأة بهكـذا حالات تصـاب بجروح ما بعـد الصدمة فترفض الآخـر، والاضطـراب النفسـي الـذي يصيبهـا يخفض منسـوب نشـوتها، والكاتـب صـوَّر شـخصيتها بأنها تعانـي من تداعيات الصدمات، ووصـل بها الحال إلى الانتحـار، فكيف تقرّر مضاجعة هذا الكم من الرجال؟ كما نرى أنه اسـتعمل لفظة (أنام) مع الجنس ولم يقل أضاجع أو ما يرادفها، لأنَّ دلالة أنام هي شـعبيَّة يفهمها القارئ البسـيط بأنها تضاجع أو تمارس جنساً، فنأى عن اسـتعمال اللفظ الدقيق للدلالة الجنسيَّة، لتكون مفهومـة عند قرّائه غير الواعيـن. ومن جانب اجتماعي إنه تشـويه لشخصيَّة المرأة المشـرقيَّة التي لا هدف لها في أوروبا سـوى امتهان العهر. وفـي رواياته لا (تركضي وراء الـذئاب) التـي اتـكأت علـى بطل عراقي شـيوعي أميركـي ومتزوج مـن أميركيَّة، فتظهر الثيمة الأسـاس جسـد النسـاء بجميع ألوانهنَّ وأعراقهـنَّ، فيقول على لسان البطل مع عشيقته بمشهد حميمي: "قلت لها وأنا متمدّد عارياً على السـرير بينما نهضت هي من الفراش لترتدي كالسـونها المرمي على الأرض أشعلت سيجارتها وذهبـت لتصبَّ كأسـين من الويسـكي وأخذت تنظر من النافذة وهي تدخن سـيجارتها وتشرب من كأسها.. وأنا أحدّق بجسـدها الفتي وهي واقفة شـبه عارية قرب النافـذة وفي يديها الـكأس. أنا مسـكون ومخدر برؤية جسـدها البـض، كنت أنظـر بولـه طاغ إلـى صدرها إلـى انحناءة ردفيهـا الجميلتيـن". إنَّ المنزلـق الفني الذي وقـع به الكاتب هو أنَّ المشـهد مقتبسٌ من أحد مشـاهد الأفلام العالميَّة والذي تكـرّر بأكثر من فيلم، والبـدر لم يقـم بجهد سـوى كتابته، فيظهـر فقره في الخيـال. والجانـب الثاني الإفـراط في تناول الجسـد بشـهيَّة مفتوحة تسـتهدف القارئ (أحدق بجسـدها، أنا مسـكون ومخدر بجسـدها البض، أنظـر بوله طاغ إلـى صدرها) فهذه الأفعـال المرئيَّة تسـتهدف الخيال المسـجون بالتفكير المسـتمر بالغريزة، ونلحظ غياب صـوت البطل والـراوي وحضور صـوت الكاتب الذي تسلل بشخصيَّة البطل ولم ينفصل عنه، فظهرت رؤياه المسـتبدة في ذبح الجسـد، من خلال توظيفه قرباناً للقـارئ العربـي، ذي الوعي المحـدود- الأغلب- الذي وقع بهكذا شِـباك كتابيَّة وأصبح أسـيراً لهذا الكاتب، الذي فـاز بالجمهـور لا الإبداع، فذابـت الإيديولوجيَّة التي يتبناها البدر وهي الثوريَّة البسـاريَّة عندما سـيطر عليه همّا الشـهرة والفحولة التي ما زالت تشـعل نارها من حطب جسـد المرأة.

إنَّ الجهـل بعوالم المرأة السـكيولوجيَّة يشـكل خطراً على القارئ، ويكشـف عـن ضعف وعـي كتابه فرواية شـظيَّة في منطقة حساسـية للكاتب وارد بدر سـالم، التـي تتحـدث عـن امـرأة متزوجـة تعرضـت لانفجار واسـتقرت إحدى الشـظايا فـي عضوها التناسـلي ممّا فجّر نشوتها بشـكل مفرط، وجعلها تنزع ثوب الحياء- كما يروي البطل- فالسـرد من بدايتـه إلى ختامه يقوم على المضاجعة وعرض الجسـد فيروي: "سـحبت يدها الثانية من بين فخذيها وطوقتني بذراعيها ورائحة أنوثة مختمرة تغيـر الهيل إلى عبق الطلع الناضج المشـبك بجسـدها الخائـر"، إلى نهاية النص- لـم نكمله مراعاة للـذوق العام- هذا المشـهد ليس فيـه اجتهاد للكاتب سوى الكتابة أيضاً، فهو منقول من أحد مشاهد الأفلام العالميَّة. ومن جانب موضوعي يحق لنا أنْ نسأل كيف لامرأة اسـتقر جسـم حديدي بجسـدها أن تصبح بهذه النشـوة العالية؟ فمن الناحية العلميَّة، عندما تتعرض أي امـرأة لهكذا حوادث أو تصاب بخـوف أو اكتئاب، تؤثر بشـكل مباشـر فـي النشـاط الجنسـي وتضعفه. فالبناء الموضوعي والفني في روايته يعانيان من ضعف شديد. فهذا يؤثر في وعي القارئ بشكل سلبي.

فلماذا الإصـرار على جعل موضوعة الجنس والجسـد الثيمـة الأساسـيَّة؟ وهـل يحـاول الكتّـاب مجـاراة الكتابـات الإيروتيكيَّة التي يزخر بها تراثنـا القديم؟ أو أنهـا متطلبـات عصر الانفتاح في سـائر العالـم. كتّاب كثيرون يلجؤون إلى دخول هذا الباب لاعتقادهم بأنهم سـيعبرون عن إحبـاط معاصر، لكنـه بالحقيقة تعبيرٌ عن خيبات نفسـيَّة مفضوحة سـرعان ما يتمّ كشـفها، أي باحـث أو ناقد يقـول: إنَّ الملك بلا ثياب. وإنَّ هذه اللعبة هي الخواء بعينه وليسـت صدى لواقع اجتماعي يمرّ به إنساننا المعاصر، هي مجاراة لعالم انفضاحي.

زينة مصطفى سليم.. زوارق الوحدة

"التعبيريَّة الرمزيَّة حين تركب زوارق التجارب المهاجرة التي ثقبتها سجائر الحنين إلى أقاصي أوطان الوجع!"

رامية منصور

زينة مصطفى سليم

منذ البدايات الأولى لوعي الإنسان وتلمّسه طريق التساؤلات، وهو يخوض جدليات وصراعات معرفيَّة للوصول أو للحصول على حقيقة ما تمنحه أجوبة شافية عن الوجود والحياة والقوى الكامنة، وفي مواضع عدَّة يسفر سعيه إلى تعدّد أوجه الحقيقة بدلاً من تحديدها في وجه واحد، الأمر الذي عمّق الصراع بين ثنائيات عدَّة مثل المادي والروحي، الذاتي والموضوعي، الحسي والحدسي، حتى تعددت الآراء والنظريات والفلسفات فأرست جدلاً يؤشر صيرورة المعرفة وتناميها بصيغ وبنى وعلاقات جديدة.

مرَّ التعبير الجمالي عبر مراحل الوعي البشري بصيغ وأنماط معرفيَّة منحت صورًا مكثّفة للتعبير عن معاني الوجود الكوني والإنساني وجدليات المصير، في الوقت نفسه أدّى مسعى الفنان لابتكار قناعات فكريَّة وانحيازات جماليَّة إلى ظهور مدارس واتجاهات وحركات فنيَّة تشكيليَّة عزّزت الفرديَّة والتشظّي الثقافي ووسّعت من عدد المسارات التي اتخذتها الرؤى الجماليَّة والأساليب الفنيَّة، كما عمّق من إشكاليات الوعي لروحيَّة وأهداف الفنّ وزاد من حدَّة الصراعات في وقت كانت فيه المجتمعات تتنامى وتكبر مساحة متطلباتها وتباينات منظوماتها المعرفيَّة عبر المكان والزمان.

زينة مصطفى سليم من الفنانات المعدودات في العراق اللواتي يمتلكْنَ موهبة حقيقيَّة في الرسم اشتغلت عليها وطوّرتها خصوصًا في مرحلة الغربة، إذ وجدت مساحة أكبر للتجربة، وحريَّة في التعبير عن نفسها خارج ضغوط البلاد الطاردة، ولربما مساحة كبيرة من الوقت، والرغبة قبل كلّ شيء.. ولعلَّ ما عاشه الإنسان العراقي والأنثى بالتحديد من واقع ضاغط في بلادها وأزمات لا تنتهي ثم تلك الأجواء الصادمة في الغربة التي تحاول تجريدها من كلّ انتماءاتها وجذورها، يوازي ذلك شحن قوي من الحنين ليس للبلاد الطاردة بل لكلّ الثيمات التي شكّلت شخصيتها مما يجعلها تزجّ بكلّ تلك الثيمات في قالب من الرمزيَّة والتعبيريَّة معًا في أعمالها!

أعمالها تخرج من الذات الشفوفة باللون والمعنى وتتفرَّع عبر طرق وممرات التماس مع الماضي والحاضر الزماني والمكاني أكثر من التماس مع شخوص المحيط الذين يأخذون الحيّز الأقل في لوحاتها. ليس هناك من عمق منظوري في لوحاتها لأنّ ما من خلفيات في أغلبها، إذ هي تتجرَّد من المكان وتبتعد عن تحديده وربط أعمالها به لربما لا تريد أن يجرّها لخليط من أناس

من اعمال الفنانة

وأمكنة، أمكنة أثيرة لديها لكن لا تود العودة إليها، حتى ذكريات ماضيها دفنتها في مكان خفي في ذاكرة اللاوعي التي لا تخرج منها سوى مفردات هي تختارها ولا تُملى عليها.

" لأنّي غريب
لأنَّ العراقَ الحَبيب
بعيد، وأنّي هُنا في اشتِياق
إليهِ إليهَا أُنادي: عِراق
فيرجعُ لي من نِدائي نَحيب
تفجّر عنهُ الصَّدى
أحسُّ بأنّي عَبَرتُ المدى
إلى عَالم من رَدى
لا يُجيب
نِدائي.."

إنَّ المنطلقات الأساسيَّة التي قامت عليها الاتجاهات الفنيَّة لما بعد الحداثة تمحورت حول استثمار معطيات

من اعمال الفنانة

الإحساس البصري في الاتجاه التشكيلي عبر البحث في الأثر الأقوى الذي يتركه المشهد المرسوم، فوق سطح القماشة أو الحامل اللوني، على عين المتلقي ومنظومته الإدراكيَّة، وتقصّي الإيحاءات البصريَّة التي تأخذ بزمام العين تعميقًا للتشابك النفسي، وتوظيف الجانب العلمي في تطوير أدواته الفنيَّة الإبداعيَّة..

ثمّ نرجسيَّة تسيطر على مواضيع أعمالها، نرجسيَّة إيجابيَّة تجعل الفنانة تلعب دور البطولة المنفردة في اللوحة، حيث تصوّر نفسها كما تحبا أو كما تحبُّ أو كانت تحبُّ أنْ تحبا.. العيون الكبيرة التي تميّز أعمالها من دون شكّ لا ترجع لأعمال الأميركيَّة مارغريت كين بل هي تتسلسل من إرث بلاد الرافدين القديم من عيون السومريين الكبيرة التي ميّزت منحوتاتهم في تلك العصور الموغلة في القدم وصارت جزءًا من تراث العراق الشعبي والفني والأدبي لليوم..

يقول لورانس كارول: إنَّ "الهديَّة التي مُنِحَت لي كرسام هي أنْ أعطي القليل من الراحة لنفسي حيث لدي هذا المكان أُعَبّرُ فيه عن الأشياء التي قد يدفنها بعض الناس داخل أنفسهم ويحملونها معهم طوال حياتهم". هناك تماهٍ قوي بين ذات الفنانة وأعمالها لدرجة الانغلاق أو ما يقارب الانغلاق على الذات بشكل يصبح فيه المحيط الخارجي وشخوصه وحيواناته وجماداته مجرّد مفردات منعكسة عن الهواجس والأحلام والتطلعات والمعاناة وشعور الوحدة في أعماق وعي ولاوعي الفنانة الإنسانة، تشكّلها بمعماريَّة هي تعرفها أو تألفها وتعني لها ما تعني.. إنها تبحث في ذاتها عن ذات الأنثى وحين تجد جزءًا منها تحتفي به وتقدمه بأبهى صوره الطفوليَّة ثم تعود فتحطمه وتستمر في رحلة الاكتشاف الذاتي هذه من دون كلل وبكلّ بهجة لونيَّة وروح من الشغف لا تنتهي كما لا ينتهي الفقدان والإحساس الثقيل بالوحدة داخل ذات الأنثى قبل الفنانة!

" وإمّا هززتُ الغصونْ
فما يتساقَط غَيرُ الرَّدى
حجارْ
حجارٌ وما مِن ثِمار
وحتّى العُيون
حجارْ
وحتى الهَواء الرطيب
حجارٌ يندِّيه بَعضُ الدَّمِ
حجارٌ ندائي وصخر فمي
ورجلاي ريحٌ تَجوب القفار"

• هامش: المقطعان الشعريان للشاعر بدر شاكر السياب.

قراءة في «الباحث الصغير»

مغايرة الطرح في مسرح الطفل

م.م. أحمد طه حاجو

مسرح الطفل ينقسم إلى عدة أقسام، بحسب الفئة العمرية المستهدفة، والمسرح المدرسي أيضاً يصنف إلى عدة أصناف بحسب توجهاته، فمنه مسرحة المناهج، والمسرح الذي يهتم بترسيخ القيم التربوية والأخلاقية وغيرها، وإن نص مسرحية (الباحث الصغير) للكاتب المسرحي (فاضل صالح) يشتمل على مزيج من مسرح الطفل ومسرحة المناهج ، الذي يندرج ضمن المسرح المدرسي، لأنه تضمن في الفصل الأول مسرح طفل وشخصيات لحيوانات، وفي الغالب تكون مثيرة للأطفال في عمر ما قبل العشر سنوات، إلا أنه ينتقل إلى توجه أكثر وعياً عبر تحول خطابه إلى الجانب التوعوي، المتضمن فكرة (دورة المياه) المليئة بالمعلومات المدرسية المنهجية، التي يتعلمها الأطفال في المرحلة الابتدائية وموجودة في المناهج، إلا أن نص مسرحية (الباحث الصغير) سلط الضوء على هذا الجانب المهم والمفيد في تبسيط (دورة المياه) وقد تترسخ لدى عرضها في أذهان الأطفال ، لأن المعلومة التي تعرض بصورة مسرحية (صوت + صورة + مؤثرات) أكثر تقبلاً من قبل الطفل المتلقي، وليس كما تقدم أثناء الدرس، ففي الدرس قد تكون مادة علمية صرفة وجافة .

التقنية الكتابية : لجأ الكاتب (فاضل صالح) منذ البداية إلى استفزاز الجمهور، الذي هو، من المؤكد، خليط من الكبار والصغار ، عبر مسك زمام الأمور وشد الانتباه من أجل الشروع في بداية المسرحية ، فظهور الشخصيات الحيوانية في البداية كان فقط من أجل التنبيه لبداية المسرحية مع ظهور جزء يسير من صفاتها، مثل صفة الأسد والعنفوان والنمر والدب المحرض الأول على تغيير مسار المسرحي، والغزالة الهادئة والثعلب الماكر المخادع بمواقفه .

الحوار : كان الحوار خليطا من الأغاني التوجيهية المتضمنة للنصائح مثل :

يا أحبابي يا أطفال ..
يا قرة عين الأجيال ..
تعالوا نغني ..
لحب الحياة لحب العمل
بالجد نصنع الأمل
بالجد نهزم الكسل
ونبني الحياة بالعمل
يا أصحابي يا أطفال
يا قرة عين الأجيال

إن نوعا كهذا من الأغاني يكون الطفل في مرحلته العمرية في أشد الحاجة لها، لأنها تعتبر كنصائح والطفل يتقبلها كونه يستقبلها وفق الأبعاد المسرحية المليئة بعناصر الجمال والتشويق والدهشة، والمندرجة ضمن عناصر العرض المسرحي، فتأصيل القيم يكون أشد إذا كان يعرض بصورة مسرحية .

التحريض: (المهرج) تعد شخصية (المهرج) بمثابة قائد العرض والموجه الأول ، ويعمل وفق مبدأ (الارتجال) وفق المتغيرات الآنية، لا سيما أن العرض تضمن مخاطبة مباشرة للجمهور عندما سألهم عن اختيارهم إن كانوا يؤيدون رأي الأسد أم رأي بقية المجموعة، فيتدخل (المهرج) ويوجه الممثلين باتجاه المسار المختار للمسرحية . وهنا يتطابق دور (المهرج) مع شخصية (الجوكر) في عروض المخرج البرازيلي (اوجستو بوال) ومسرحه (مسرح المقهورين) .

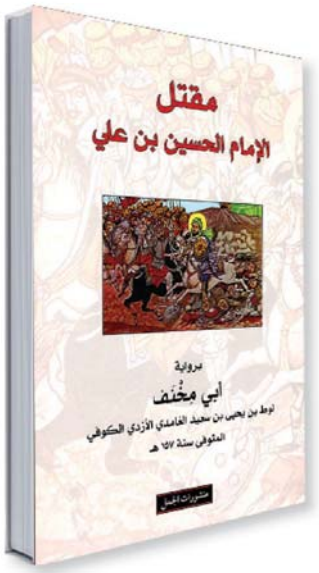
كما أن شخصية (المهرج) كان وجودها بمثابة (أداة تحريض) داخل المسرحية، من أجل خلق جو التفاعل والتأثير والتواصل بين الأطفال والجمهور من جهة، وبين العرض وعناصره وأحداثه من جهة أخرى، فالجمهور المتكون من الأطفال يحتاج إلى عنصر يدفعه إلى التفاعل مع العرض وليرسخ قناعاته تجاه مجريات العرض المسرحي، كما أنه يحتاج لمن هو قربه ليفكك له بعض الغموض والالتباسات التي قد يواجهها أثناء العرض، وهنا يكون لوجود (المهرج) ضرورة ملحة لاستمرار العرض وفق الخطة المعدة له .

الذروة: تضمن النص المسرحي العديد من الذروات، فالمقدمة التمهيدية للمسرحية كانت قصيرة ، وسرعان ما عمل (صالح) على زج عناصر (التغريب) وخلق حالة الترقب لدى الجمهور، عبر عملية الاستفزاز ونقد الكتاب المسرحيين، وكشف الحقائق غير المنطقية والتركيز عليها، إلا أن تلك الحقائق التي وصفها بـ (غير المنطقية) تذوب في عالم المسرح، فلا ثوابت في المسرح، لا سيما المتغيرات التي عاصرها المسرح منذ العصر اليوناني وحتى وقتنا الحالي، ورأينا كيف ظهرت الاتجاهات والتيارات مثل المستقبلية والدادائية التي رفضت المألوف، وجاء المخرجون الذين اعتمدوا على الارتجال ورفض النص المسرحي المكتوب، حتى بات المخرج هو مؤلف العرض ، وفق مبدأ (الخيال)، فالخيال هو الذي يحفز وعي المتلقي عبر الرسائل التي يزجها في العرض المسرحي ، وخير دليل على ذلك هو (مسرح ما بعد الحداثة) وتقنياته وآلياته التي اعتمدها والتي كان أساسها (التشظي والتشتيت) غير المنطقي أيضاً.

النقد السياسي: مرر الكاتب نقده السياسي بصورة رمزية، عبر كشف روح الصراع السياسي الدائر في العراق والمنطقة منذ فترة ، حتى بات سمة أساسية للعروض المسرحية، التي سأم منها الشعب، فراح ينادي بالهدوء والمحبة، لتحقيق توازن على مستوى النص والعرض المسرحي، وعلى مستوى العروض المسرحية الآنية، التي باتت تناقش لغة العنف بصورة مستمرة، والكثرة من هذا المضمار قد تنعكس سلباً على المتلقي الطفل .

إن الكاتب (فاضل صالح) أجاد في اختيار الموضوع والفكرة والتقنية التي اعتمدها في عرض موضوعه، فالمغايرة في طرح موضوع يخص مسرح الطفل، قد تحفز الكبار على المشاركة للأطفال من خلال توضيح ما يجهله الأطفال وفق المنطقيات واللامنطقيات، كما أنه عمل بهدف واضح وأصيل عبر المسرح ، فالمعاني التي تطرق لها هي من العناصر المهمة والواجب ترسيخها لدى الطفل لا سيما في المرحلة الحالية، فلم يكن العرض لمجرد التهريج وزرع البسمة على وجه الطفل بقدر ما كان ذا رسالة نوعية ..

اعمال مسرحية للاطفال



تعدُّ سرديَّة كتاب (مقتل الحسين) لأبي مخنف أُمثولة فنية ذات محتوى بطولي ومبنى تراجيدي وفيها تتجلى ظاهرة انزواء المؤلف واحتجابه عن نصه، تاركا النص وحده أمام المتلقي، نائيا بنفسه عن أي منظور قد يعارض السلطة أو يتضاد مع توجهاتها. وهو ما سوف تعرفه الكتابة السردية في الربع الأول من القرن العشرين في ما سمي بوجهة النظر ومن بعد ذلك ستعرف الرواية متعددة الأصوات التي بها انتقلت الكتابة السردية من مرحلة كلاسيكية كان فيها صوت السارد كلي العلم هو المهيمن على المسرودات بوجهة نظر واحدة، لتدخل السردية إلى مرحلة حداثية تزول فيها هيمنة الصوت الأحادي للسارد كلي العلم لتتوزع مفتتة في أصوات لكل صوت وجهة نظر مختلفة إزاء مسرود واحد. ومن المعروف أن تناول الحدث التاريخي من منظورات متعددة، يتطلب استعمال تقانات معينة من قبيل التغريب والحلم والقرين والمفارقة والفنتازيا والديالوج والمونولوج، فضلا عما يقتضيه ذلك كله من تغير في وظائف الساردين وأنواعهم.

د. نادية هناوي

سرديّة المَقتل والسَّارد المعاديّ

ولأن الفعل الملحمي فعل موضوعي يتجسد بضمير الغياب؛ فإن الفعل التراجيدي فعل ذاتي يتجسد بضمير المتكلم المفرد أو المتكلم المجموع، ولا يخفى ما يؤديه الحوار من دور مهم في إظهار البعد الدرامي. والمؤرخ في كل ذلك مستقل، تقتصر مهمته على الإسناد للخبر المروي بوصفه ناقلا للحدث ومسجلا له حسب، مستعملا على طريقة الرواة الثقات. الأفعال الإخبارية التقريرية التي تستعمل عادة في رواية الأخبار والأحاديث والحكايات، لكن استقلاله ليس كليا، فهو غير مفصول تماما عن مروياته، مؤديا بذلك الدور نفسه الذي سيؤديه بعد عدة قرون مؤرخو السرديات الدينية والمذهبية.

وإذا كان أبو مخنف هو المؤلف المنزوي الذي نأى بنفسه خارج السرد، فإن الداخل السردي سيمثله سراد يتعددون تبعا لوجهات النظر التي عنها تصدر الرواية، كأن تكون وجهة النظر موالية أو معادية أو مراقبة أو محايدة. ويرافق هذا التنوع في وجهات النظر احتدام يضفي على تراجيديا الواقعة مزيدا من الاشتداد والاحتراب، إذ يريد كل منظور أن يثبت صدق الأحدوثة التمثيلية التي تتضمن فعلا وزمانا ومكانا وليست مجرد أمثولة إخبارية.

وليس في اختلاف السراد دليل على عدم المسؤولية التاريخية، لأن المؤرخ لا يأتي وهو غير محمل بقيم ولا ممتلك تصورات، ومسؤوليته تكمن في أن يبقى قلمه موضوعيا ومعياريا، وهو يحايث بين الساردين، لكن هذا التحايث أيضا سيفترض بدهيا وجود المؤرخ الذي هو سارد مستقل يرافق ساردين آخرين، ينقلون عن مسروداتهم الأخبار والأحداث، وسنخصص القول في واحد من هؤلاء السراد، وهو "السارد المعادي" الذي يمارس دور المناهض للشخصية البطلة وكذلك الشخصيات المنضوية في صفها، يحكي منطلقا من وجهة نظر أيديولوجية تعادي البطل. ومن أمثلة المعاداة استباق تراجيديا المقتل برؤية تنبئ بأن خروج الحسين إلى الكوفة سيكون وبالا عليه، كما في مشهد مصرع الظبي على يد الصياد ومسلم بن عقيل يهم بشرب الماء قاصدا الذهاب إلى الكوفة وقد استشعر مسلم من هذه المفارقة أمرا مأساويا (مر بماء لطي فنزل بهم ثم ارتحل منه فإذا رجل يرمي الصيد فنظر إليه قد رمى ظبيا حين أشرف له فصرعه، فقال مسلم : يقتل عدونا إن شاء الله) .

ولا يخفى أن توظيف المفارقة في السرد التاريخي، يدعم وجهة النظر الأيديولوجية التي تريد إثبات أن ما يسرد هو ما كان قد وقع بالفعل، وهذا ملمح استعاري غالبا ما تنطوي عليه استرجاعية الكتابة التاريخية. إذ بدون الاستعارة (لا تكون هناك ذكريات حقيقية وبدون المجاز لا يكون هناك ربط بين الذكريات ولا تكون هناك قصة ولا رواية).

وقد يستهين السارد المعادي بسمات مسروده وقدراته فلا يقيم اعتبارا لأرومته ولا يعنيه أنه سليل أسرة رفيعة، كما لا يكترث لمقام جليل ينتمي إليه أهل بيته، مثال ذلك وصف حال مسلم والناس يتفرقون عنه، وقد وجّه السارد سرده توجيها أيديولوجيا فيه مفارقة صادمة (فلما بلغ الأبواب ومعه منهم عشرة ثم خرج من الباب وليس معه إنسان والتفت فإذا هو لا يحس أحدا يدله على الطريق ولا يدله على منزل ولا يواسيه بنفسه إن عرض له عدو).

فالسارد المعادي مأمور بمعاداة البطل، مجبرا على أداء ذلك الأمر، ونفسه تنازعه التراجع والخذلان غير منكرة لكرامات الحسين بل مبالية بمكانته الاعتبارية ومنزلته الروحية بين الناس، كما في هذا المقطع السردي الذي ينقله السارد المعادي عن حال واحد ممن عادى الحسين في عطشه ومنعه من الوصول إلى النهر (قال حميد بن مسلم: والله لعدته بعد ذلك في مرضه فوالله الذي لا إله إلا هو، لقد رأيته يشرب حتى بغر ثم تقيأ ثم يعود فيشرب حتى يبغر فما يروى فما زال ذلك دأبه حتى لفظ غصته يعني نفسه).

وإذا ما أدى السارد المعادي دور الشخصية التي تشترك في قتال البطل مستعملا ضمير المتكلم، فإنه يقفل نادما طالبا المغفرة من ربه، كما حصل لمسروق الذي صمم على أن يتوب بعدما رأى ما حصل لابن حوزة (لقد رأيت من أصل هذا البيت شيئًا لا أقاتلهم أبدا)، كما اعترى الندم والاستغفار وتغير لون وجه الرجل من بني أبان بن دارم (إني قتلت رجلا بكربلاء وسيما جسيما بين عينيه أثر السجود فما بت ليلة منذ قتلته إلى الآن إلا وقد جاءني في النوم وأخذ بتلابيبي وقادني إلى جهنم فيدفعني فيها فأظل أصيح فلا يبقى أحد في الحي إلا ويسمع صياحي)، والمقتول هو العباس بن علي بن أبي طالب.

وقد افترض سعيد الغانمي وجود راو تواب تخلّص به أبو مخنف من مفارقة عدم وجود الشهود العدول الذين سقطوا شهداء جميعا وهم الحسين وأهله وأتباعه، ووجود شهود مزورين هم الجيش الأموي الذين لا يمكن الاطمئنان لمروياتهم، إما لمشاركتهم في القتال أو لإخلاصهم لمبدأ الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ويشرح عمل هذا الراوي كالآتي (يتولى راو تواب وصف جزءا من المعركة في مكان ما ثم ينسحب ليتولى راوٍ آخر وصف جزء آخر منها. ولذلك يتناوب الرواة التوابون في مقتل أبي مخنف).

ونجد أن هذا الرأي ينطوي على إشكالية والسبب أن السارد سيرتبط بوجهة نظر واحدة هي أيديولوجية، والمعروف أن الصياغة السردية للنص التاريخي تصنع له منظورات متعددة، ومن ثم تصبح مسألة توبة الراوي في الأساس تمظهرا من تمظهرات السارد المعادي الذي إذا مارس دور الشخصية المعتدية أخذه الندم فانكفأ يطلب التوبة، كما في حالة الحر بن يزيد وهو يأتي إلى الحسين ليعلن انضمامه إليه وذلك بعد أن أخذه الخوف وخيّر نفسه بين الجنة والنار، ومع انكفائه تنكفئ وجهة النظر الأيديولوجية التي ستعزز بشكل غير مقصود وجهة النظر الأيديولوجية للسارد الموالي.

وهنا نتساءل؛ إذا كانت وجهة نظر السارد المعادي أيديولوجية، فهل يمكن أن تتماثل مع وجهة نظر سارد موال؟! وما أثر تناوبهما في بناء الحادثة التاريخية؟.

قد يتماثل هذان الساردان عند تدخلهما في التقديم للشخصية كاشفين عن بعض ماضيها باستعمالهما ضمير الغائب، كأن يقول: (كان يقبض أموالهم ويشتري لهم السلاح وكان به بصيرا وكان من فرسان العرب)، وكذلك يتدخل السارد في هذين المقطعين (إني لا أحب أن يقتل في داري، كأنه استقبح ذلك)، أو قوله: (وكتب إليه في صحيفة كأنها أذن فأرة).

أما تناوبُ هذين الساردين فإنه يسهم لا في تعدد الأصوات السردية للرواية الواحدة وإنما أيضا في تعزيز إحدى وجهتي النظر الأيديولوجية الموالية أو المعادية، وإذا لم تكن وجهات النظر متنوعة متفاوتة المراتب بل تقدم كأصوات أيديولوجية متساوية في الأساس فسيكون سردا متعدد الأصوات بوليفونيا، ونذكر من تعدد وجهات النظر، ما حصل لعبد الله بن حوزة، فالرواية الأولى تشير إلى أن الحسين دعا عليه فأخذته الفرس فوقع وعلقت رجله بالركاب؛ (قال له حسين ما تشاء؟ قال: أبشر بالنار، قال: كلا إني أقدم على رب رحيم وشفيع مطاع، من هذا؟ قال له أصحابه: هذا ابن حوزة: قال: رب حزه إلى النار)، وفي الرواية الثانية نجد أن اضطراب الفرس في جدول هو السبب في وقوعه؛ (فاضطرب فرسه في جدول فوقع فيه وتعلقت رجله ووقع رأسه في الأرض ونفر الفرس فأخذه يمر به فيضرب برأسه كل حجر وكل شجر حتى مات)، وفي الرواية الثالثة نشعر أن مأساوية ما حصل كانت مفبركة بقول السارد (زعم)، (فزعم لي أن عبد الله بن حوزة حين وقع فرسه بقيت رجله اليسرى في الركاب وارتفعت اليمنى فطارت وعدا به فرسه يضرب برأسه كل حجر وأصل شجرة حتى مات).

عرضٌ جديدٌ للفرقة الاستعراضيَّة اللبنانيَّة

مفاهيم كوريغرافيَّة مستحدثة للثنائي ايفان واليسار كركلا

عودة مسرح كركلا الاستعراضي الراقص من خلال عرض كورغرافي/ غنائي بعنوان "فينيقيا بين الأمس واليوم" بمشاركة 75 عضواً، منهم ممثلون، وراقصون ومطربون وإداريون، في "مسرح كركلا - سنتر إيفوار" في منطقة سن الفيل، الذي افتُتح رسمياً بتعاونٍ مع السفارة الإيطاليَّة، بعد انقطاع لسنوات في بنية الوطن المأزومة، من خلال العودة إلى دور الفرقة الأصيلة.

يقظان التقي

المدرجة الفنيَّة/ اليسار كركلا

لأشهر تواصل كركلا عروضها على مسرحها الأكاديمي في سلسلة عروض اسبوعيَّة تمتد الى منتصف الشهر الحالي (أغسطس/ آب)، بعيداً عن أزمات البلد السياسية والاقتصاديَّة والاجتماعيَّة، التي تمرُّ بها البلاد، وفي فضاءات راقصة تشكيليَّة وإيقاعات إيجابيَّة تشحن الخشبة برومنطيَّة تعبيريَّة، مع إبحارٍ مهمٍ للمصمم الكوريغرافي الشاب المخرج ايفان كركلا وشقيقته المدربة الفنيَّة اليسا، ومن خلال تطور في الأدوات واللغة التعبيريَّة، وبنزعة حداثيَّة لفرقة اكتسبت شهرة عالميَّة، تدين بها لمصمم رؤاها ومؤسسها عبد الحليم كركلا. عرض ابحار في الزمن، طريق فينيقيَّة، تطول الى عمق مسار تجربة الفرقة، وتحولاتها واختباراتها، بين زمنين من الحنين بين التراث والحداثة، أوصلتها الى مؤسسة فنيَّة كبيرة، والى العالميَّة، انطلاقاً من خصوصيتها اللبنانيَّة والمشرقيَّة.

الفرقة قدمت عروضها في كبرى صالونات ومسارح العالم، وتختبر تقنيات المسرح الحديث وتياراته الحديثة وعناصره لتحافظ على الاستثنائيَّة الإبداعيَّة اللبنانيَّة وألوانها، وتنفتح على فنون العالم وحضاراته، وباكتشافات الأفق تلو الآخر والألوان تلو الأخرى، وهي صورة عن حلم تمثيلي للطبيعة اللبنانيَّة الطيبة وتوقها وشغفها بالحب والسلام مع الآخر والذات التراثيَّة معاً.

من بعلبك إلى بيروت والعالم، من ديكورات المكان التاريخي وسينوغرافيا مدينة الشمس إلى صالة «سن الفيل» ومنها الى مسارح عالميَّة. ديكورات ليست باذخة هذه المرة، بسيطة تعبيرياً، اختلطت مع احتفاليَّة قريبة بالناس، والرسميين، والمثقفين، والإعلاميين، وفعاليات المدينة. عنوان العرض ليس جديداً، مثل العناوين الأخرى، بنسخة معدلة أمام جمهورٍ تعددي من مختلف الأجيال اللبنانيَّة.

ولمسيرتها في لقاءات مدينيَّة مفتوحة على صخب الألوان والإيقاعات. نظرات جديدة منتظرة نضجت اللحظة الفنيَّة التعبيريَّة مع فريق الشباب في الفرقة والإعداد والتصميم الثنائي الشاب في عرض من فصلين. شكل الفصل الأول مستوى متقدماً من العروض العالميَّة التي تقدمها كركلا، والمسرح الاستعراضي الذي يطول إلى عمق تجربة الفرقة. احتفاليَّة جسديَّة راقصة تقدم مفرداتها التعبيريَّة برشاقة وبحيويَّة، وبمزيجٍ من نصٍ مفتوحٍ على تعبيرات جديدة متحركة تعبيرياً بحريَّة وبميتافيزيقيَّة جسديَّة شاملة/ غير المشهديَّة الغنائيَّة التي كانت تتحرك بسيناريو ضعيف من الرومنطقيات اللبنانيَّة المتأخرة. سرديَّة الجسد تحركت وحدها على مسرح له جمالياته، بمرونة وتماسك، وحرفيَّة عالية لفرقة تملك بصمتها وخصوصيتها الاستثنائيَّة في إنتاج ذاتها والآخر، وفي تعاملٍ فني جديد يمثل تفجر مرحلة جديدة في أداء الفرقة من حيث قوتها وجسديتها، وإنْ استقرَّ العمل في الفصل الثاني على خشبة تقليديَّة لم تغادر قواعدها الكلاسيكيَّة الجميلة. لكن على تكرارات بيروقراطيَّة، على شقوق وكسور في النص الذي كان يمكن أنْ يخضع كما الفصل الأول للاختزال والتكثيف من بعض الكليشيات، وعاديَّة الكلام والقصص والأخبار، وبمستويات من العفويَّة اللبنانيَّة والبعلبكيَّة. بساطة شاعريَّة، وأشياء من السيناريو الذي بات عبئاً على إنتاج الفرقة الحدائي ويعيق تقدمها وتفجر مراحلها، وما يثقل على أداء الجسد وإيقاعاته الديناميَّة الساحرة.

لكنَّ هذا لم يؤثر كثيراً في لحظات العرض العالية، وعلى كوريغرافيَّة عرض متماسكة، متناغمة أظهرت إمكانات إخراج وتوليف لعناصر عدة، بإدارة مشتركة من مخرج العرض إيفان كركلا ومصممة الكوريغرافيا الراقصة اليسار كركلا، في منتوجٍ فني واعدٍ جداً، وسينوغرافيا بصريَّة مرئيَّة وصوتيَّة وحركيَّة. عرضٌ خلابٌ جسّد معماريَّة الجسد الراقص ومعماريَّة من عالم من الأزياء، ومعماريَّة الموسيقى التي تتحرك في لوحات جماليَّة رائعة على مدى ساعتين.

جسد كركلا الانثوي أكثر، حفلَ بأكثر من نجمة، لا يهدأ بالتمثيل الحركي والإيمائي، بتعديلات طالت تفاصيل دقيقة، ليست تقنيَّة بل جوهريَّة في عرض يمزج التيارات الحديثة للفرق الكبرى، فرقة موريس بيجار الشابة، والباليه الروسي مع البولشوي، في قسم أول استثنائي في شفافيته، وبتلوينات وروح شرقيَّة خلابة، وفي عرضٍ أخاذ، كان يمكن أنْ يطول، ويكوّن معنى العرض كله.

كركلا يعرف كيف يرسم تصاميم وتابلوات في غاية الإبهار والتذويق والغرض الجمالي، وفي مساحة عاطفيَّة عبرت طويلاً في غناء هدى حداد وجوزيف عازار وأصوات أخرى في المجموعة، وبالحواس الصاخبة الغنائيَّة الرومنطيقيَّة والمباشرة في مقطوعات غنائيَّة تراثيَّة حيَّة. لكنَّ الجسد عند كركلا يقول أشياءه الأخرى. مسرح جسدي مختلف تماماً يملك قوة مختلفة، يرفّل الجسد المتفجر، مسرح آخر يصير كتلاً شعوريَّة أخرى مع الملابس والأزياء. مسرح داخل المسرح (500 قطعة ملابس مزركشة من أرجاء العالم، جمعها لسنوات عبد الحليم كركلا الذي يمتلك متحفاً من 6000 قطعة ملابس فنيَّة نفيسة جداً)، إذ تتصل الخيوط بجغرافيا شعوريَّة مزركشة وبتوسعيَّة مكانيَّة واسعة حيناً، وتنعقد دنيا نغم على جسد الممثلين والراقصين وأدائهم، وبإيحاءات من الإضاءة المشغولة بتقنيَّة

أعضاء الفرقة

من عروض الفرقة

البعد الثالث (ميتافيرس". الأزياء، فسيفساء كركلا داخل كركلا، ومسرح داخل المسرح، والإضاءة من مجازات الإيطالي لفينيسيو تشيلي الموحية الى الأمور التي عادة ما تستقر مع كركلا مع الديكورات البراقة المقتصدة هذه المرة (حسنا فعل كركلا الابن).

وكالعادة عمر كركلا يلهب حماس الجمهور الكبير وبقوة الدبكة اللبنانيَّة، لكنْ هذه المرة بتصرفٍ جسدي آخر لا يقل حماساً عند الرجل الستيني، الذي يلهب جمهور المسرح، حين يستعيد الأجواء التقليديَّة الفولكلوريَّة بخطوات فرقة صارت مؤسسة حضاريَّة، وبتصفيق المسرح الكبير، وبفرح الجيل الجديد واستعادة اللبنانيين لثقتهم بذاتهم ووطنهم ورسالتهم الإنسانيَّة.

عرض يتقدم خطوات عن العروض السابقة، يعيد شيئاً من رصيد لبنان الفني والإنساني الذي حملته الفرقة الى عواصم عالميَّة من كاليفورنيا الى اليابان، وباريس، ولندن، واشنطن، وأوتاوا، وريو ديجانيرو، والقاهرة والصين. عودة قويَّة لاستمراريَّة عمل الفرقة، والإيمان بالمسرح مساحة تعبير تكمل تجربة فنيَّة كبيرة مع الاخوين الرحباني العريقة، صار تجريباً مسرحياً من نسيج التحولات في المجتمع اللبناني الحديث السياسيَّة والاجتماعيَّة والفنيَّة، بتجريب لطاقات شابة لفرقة خارج التصنيف في الأداء الجسدي التعبيري (غير الميكانيكي عند بعض الفرق الأخرى الناشئة، أو ما يشبه ذلك).

دوماً المقاربة مع كركلا هي للدور الذي ترسمه الأجساد، والتي لا يقوم مسرح كركلا من دونها، وهي تحكي وظيفة العرض بمفرداتها التعبيريَّة أكثر من السيناريو الذي تميز وبرع به الاخوان الرحباني في ثورة موسيقيَّة غنائيَّة ثانية بعد ثورة السيد درويش الموسيقيَّة. مع أنَّ ايفان يعد باهتمامات ومفاهيم مستحدثة تطلق أكثر لغة الجسد، ولا تعيق حركته على الخشبة، ولا تثقل عليه، ويعدها كركلا التشكيل البصري السحري، والاقتصاد في الأداء الكلامي للممثلين من الرعيل القدير والوفي الذي لن يجري التخلي عنه مطلقاً. لكنَّ تكثيف سيناريو لم يتقدم كثيراً، ولا يتقدم بعيداً، لا يجسد روح فرقة استعراضيَّة تملك مفردة تعبيريَّة ساحرة هي لغة الجسد، لا المسرح الغنائي ومباشرة موضوعات مركزة دوماً، صارت تكرارات بيروقراطيَّة، ومعالجة نصيَّة مبسطة دون المستوى، أمام الاستعراض التعبيري الجسدي والتطريبي الذي يصير مع الموسيقى الفضاء الساحر والجاذب لأجيال تتالت على الفرقة، (3 أجيال).

فرقة أدخلت الرقص الفولكلوري والحداثي الى العالم العربي، وأسست حالة فنيَّة ومؤسسيَّة، وخرّجت أسماءً كثيرة ونجوماً في الرقص عالميين، أسسوا مهرجانات، وقدموا أرقى ما يكون من تجارب شخصيَّة. العرض الجديد لا شك يسهم في تعزيز مسيرة كركلا.

أوراق متنوعة من الارشيف الخاص للكاتب الالماني غونتر غراس المكون من 60 الف مخطوطة اضافة الى نحو 73500 ورقة مراسلات مع بعض الرسومات والتخطيطات كونه كان رساما ونحاتا ايضاً

الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

www.alsabaah.iq

ملحق اسبوعي 16 صفحة

Wed. 9 . Aug. 2023 Issue No. 5747 الأربعاء 9 آب 2023 العدد