الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 25 أيلول 2024 العدد 6015 Wed. 25 . Sep. 2024 Issue No. 6015

02 النصّ المؤقلم

04 اللغة في الأدب الشعبي بين العاميَّة والفصحى

08 القطار ومحطاته.. حيزاً ثقافياً

10 صورة الوجود الناقصة

12 الروايةُ الفلسفيَّة

14 صلاح القصب رائداً ومبتكراً لمسرح الصورة

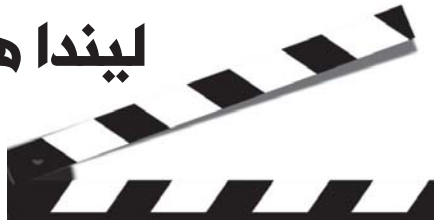
ch.editor@alsabaah.iq

أدونيس لـ «الصباح الثقافي»:

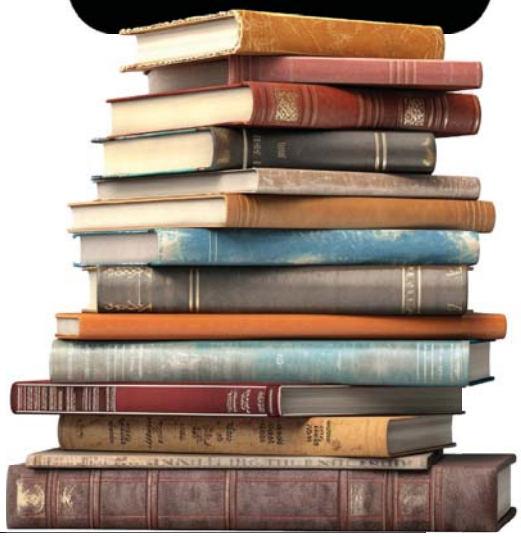
لا أخاف على الشعر بل على الإنسان

ليندا هيتشون والنصّ المؤقلم

د. نادية هناوي



تعد ليندا هيتشون من أوائل المنظرين المهتمين بالأقلمة، ونفت أن يكون كتابها(نظرية الأقلمة) -الصادر عن روتلدج عام -2006 محدداً بتتبع تاريخ الأقلمة بقدر ما هو فحص لما تؤديه الأقلمة من وظائف مختلفة في ثقافات تنتمي إلى أزمان مختلفة، ووصفت نظرية الأقلمة بأنها ببساطة تعني محاولة إعادة التفكير في بعض القضايا النظرية وشكلاً من أشكال السفر والتماس والعبور والهجرة من سياق الإبداع الأصل إلى سياق الاستقبال المؤقلم. ووجهت اهتمامها نحو أقلمة الرواية بالسينما.



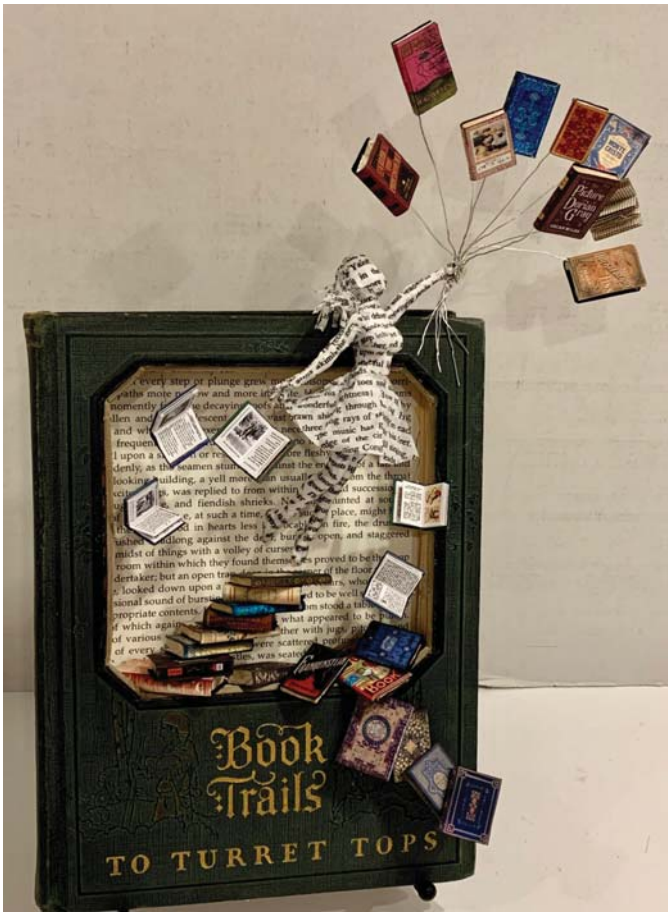
وافتتحت الفصل الأول المعنون(البدء في التنظير للأقلمة) بمقولة طاغور (السينما لا تزال تلعب دور المكمل الثاني بعد الأدب) واستعرضت دلالات الأقلمة من خلال الاستفهام بماذا ومن ولماذا وكيف وأين. وبينت أن الأقلمة كممارسة ليست جديدة ولا هي مرتبطة بالرواية، بل هي طبيعية ومنتشرة في كل مكان وأضافت:(إذا كنت تعتقد أن الأقلمة يمكن فهمها من خلال الروايات والأفلام وحدها فأنت مخطئ؛ بدليل أن الفكتوريين اعتادوا على الأقلمة في كل شيء تقريباً كقصائد وروايات ومسرحيات وأوبرا ولوحات وأغان ورقصات وبحيوية تختلف من وسيط إلى آخر. من الواضح أننا كنقاد ما بعد حداثيين قد ورثنا هذه العادة نفسها ولكن لدينا المزيد من المواد الجديدة ليس فقط الأفلام والتلفزيون والراديو والوسائط الإلكترونية المختلفة حسب، بل الحدائق والمتاحف وقاعات الألعاب والواقع الافتراضي) فنظرية الأقلمة ظاهرة شاخصة تتسع مع اتساع نطاق الواقع الافتراضي العابر لحدود السرد والموسيقى والمسرح والترجمة وغيرها. وما جعل أكثر دراسات الأقلمة تتجه نحو السينما هو أن أغلب الأفلام الفائزة بجائزة الأوسكار تؤقلم السرد الروائي بالفيلم السينمائي.

وتنطلق اهتمامات هيتشون في دراسة الأقلمة من نقدها للتصورات التي عليها قامت نظرية التناص، قائلة:(لطالما كان اهتمامي قوياً بالتناص والعلاقات الحوارية بين النصوص، ولم أشعر أنها مجرد قضية شكلية، بل كانت دائماً مصدر قلق، ودوافع تأليف هذا الكتاب تتمثل في مسألة نزع هرمية التناص وتحدي تعميمات القراءة السلبية لما بعد الحداثة والمحاكاة الساخرة والأقلمة التي ينظر إليها على أنها ثانوية وأقل شأناً. فحاولتُ استنباط النظرية من الممارسة على نطاق واسع قدر الإمكان، مستخلصة المضامين من الأمثلة النصية المتعددة وبمراحل مختلفة شكلانية وبنيوية وسيميائية ونسوية وما بعد استعمارية) فهيتشون تجد في العلاقات الحوارية بين النصوص، سياقات لا يصح إهمالها ولها تسلسلها الهرمي بين النصوص ومجموعة الوسائط المقارنة والمضمنة. وشاطرت روبرت ستام Robert Stam رأيه في أن مظاهر الأقلمة كثيرة وهي واضحة على مدى العقود الماضية بشكل يؤكد سلبية ما قامت عليه نظرية التناص عند كل من كرستيفيا ودريدا وفوكو. والمقصود بالسلبية أن التناص لم يعط أولوية لا إلى النص الأصل ولا النص المصدر كما لم يخلص أو يحترم ملكية النص السابق.

وأشارت هيتشون إلى أن تغيير هذه الصورة السلبية مرهون بالأقلمة، وطرحت مفهومين هما النص الأصل original text والنص المؤقلم adapted text وطبقتهما على دراسات سينمائية لأعمال أدبية، فيها تتوفر مساحات متنوعة لدراسة الأقلمة من أجل تحديد المصدر الأصل والنص الضمني وتأكيد فكرة الإخلاص Fidelity للنص السابق وأن للنص الأصل سلطة على النص المؤقلم. وفضلت لفظة المصدر source على الأصل original لأنه يجمع ما بين سلطة الأصل وميزات أسبقيته وبين أهمية التعامل معه بوصفه أكثر أهمية، ورفضت منظور هارولد بلوم حول إساءة القراءة أو القراءة الضالة للنصوص السابقة، وشددت على أن تعدد الوسائط الرقمية للأعمال الأدبية يتطلب دراسة أقلمتها من خلال النظر إلى الأصول والاعتراف بالمصادر. وأن ثمة حاجة ماسة إلى تنظيرات أوسع من أجل مواجهة تنوع ظاهرة الأقلمة، فهناك شخصيات وأعمال أدبية أصلية تتعرض للضرر الشديد بسبب تجاهل سبقها، وإهدار جهود مؤلفيها والاستهزاء بهم وبجمهورهم. فلقد صار النص الأصل يوصف بأنه أقل شأناً من النص المعدل كمثل القصة التي تمت أقلمتها عدة مرات على مدار ثلاثين عاماً من دون ايلاء اهتمام إلى سلسلة المؤقلمين من ناحية دوافعهم وهواجسهم المختلفة.

ورأت هيتشون أن قراءة الرواية قبل مشاهدتها ممثلة في فيلم تختلف عنها مشاهدة أولاً داخل الفيلم. وهذا الاختلاف ناجم عن هرمية إنتاج الأدب في الانتقال به Transformation من سياقه الزماني والمكاني والمجتمعي والثقافي إلى سياق آخر أفقي، فيه النص

هيأة التحرير
نائب رئيس التحرير
أحمد العبيدي
رئيس القسم الثقافي
نزار عبد الستار
رئيس القسم الفني
مصطفى الربيعي
التصميم
خالد خضير
الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852
العلاقات العامة
موبايل: 07809174853
pr@alsabaah.iq
info@alsabaah.iq
التوزيع والاشتراكات:
موبايل: 07809210536
dist.imn@alsabaah.iq



الأفلمة السينمائية تتشكل بالتدخل والانتهاك والتمويه والتشويه والتحريف

المعدل مؤقلم بشكل من أشكال التكرار. ولا مفر هنا من الألفة أو الازدراء خلال عملية الأفلمة تحديثاً أو تغييراً أو توطيناً. وأن الذي يجعل التناص يصادر الأصل بالتدخل والانتهاك والتشويه والانحراف والتدنيس والخيانة هو عدم وضع الأفلمة في الاعتبار، واختصرت هيتشون ما تقدم بمقولة(إعادة تدوير الثقافة) واستعارتها من قول والتر بنامين: (سرد القصص هو دائما فن تكرار القصص وأن الأفلمة السينمائية تتشكل بالتدخل والانتهاك والتمويه والتشويه والتحريف. وعدت أفلمة السينما والتلفزيون بروايات دستويفسكي شكلاً أدنى، ومشكوكاً فيه واستجابة سلبية هي حتمية في عصر ما بعد الحداثة التي تشهد إعادة التدوير الثقافي Cultural Re-cycling بقصد النجاح التجاري وهو أمر لا نرتاح له.) ونقلت هيتشون عن فرجينيا وولف أنها شجبت عام 1926 فن السينما لأنه يبسط العمل الأدبي حين ينقله إلى وسيط مرئي جديد ووصفت الفيلم بأنه طفيلي وأن الأدب ضحيته، ولكن وولف توقعت أن تكون للفيلم قدرة على تصوير العواطف بلغة خاصة به، ممتلكاً عدداً لا يحصى من العواطف الرمزية التي يصعب العثور على الكلمات المناسبة للتعبير عنها سردياً.

وتتبعت هيتشون أفلمة السرد بالمسرحية والموسيقى والأوبرا والباليه والأغاني التي فيها توظف الأدوات نفسها التي يستخدمها رواة القصص storytellers. وليست عمليات الأفلمة عبر التاريخ الثقافي ايجابية كلها، بل هناك اقتراض وسرقة ولكن يظل للأدب تفوقه البديهي على أي تناص بسبب قدم تسلسله الهرمي الذي يجعل المؤقلم بين أمرين: الأول هو الايكونوفيليا أي رهاب الشك البصري والآخر هو الالكوفيليا أي حب التقديس. أما الذي يؤثر في دارس الأفلمة فيتمثل - بحسب هيتشون - في رأس المال الثقافي والدوافع الشخصية والأغراض السياسية والتعلم بالممارسة.

صاحبُ الفأس في غابةِ التماثيل

أحمد عبد الحسين

نبدأ بتغييرِ عالمنا في اللحظةِ التي نؤمنُ فيها بأنّ صورتنا عن أنفسنا زائفة. ونُدركُ في لحظةِ صحوٍ أنّ ما توهمناه عن أنفسنا والعالمِ مخلوقٌ متّا مردودٌ إلينا، وأنّنا بالوثوق الذي نتصوّر به الأشياء إنما نوثق أنفسَنا إلى صخرة التقليدِ والاجترارِ والتلقين بوثاقٍ لا فكاكَ منه.

يكادُ يكونُ هذا الفهمُ جوهرَ الحداثةِ، فما من تحديثٍ يمكنُ تخيّلُه إلا وهو آتٍ على هيأةِ تحطيمِ صنمٍ أو فضحِ يقينٍ أو إشارةٍ إلى لطخةٍ سوداء في ثيابِ الملاك.

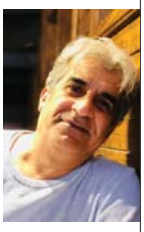
بهذا المعنى فإنّ حداثتَنا العربيةَ، أعني بها فهمنا للجوهر الذي تقدّم الكلامُ عنه، كانتْ شعريةً بامتياز. ففي الشعرِ وحده كانت الأصنامُ تتداعى: صنم الألفيات الخالدة في الرؤية والبيان والتعبير وصنمُ الموقف من التراث وأصنامُ ذواتنا الصمدية ونظرتنا إلى الآخر. كان معولُ الشعر يعملُ هدماً في كلّ ذلك. ولهذا تصلبتْ .منذُ الروّاد .قوى دينيةٌ وعُرفيةٌ وأيديولوجيةٌ ضدّ قصيدة التفعيلة تصلّبَها ضدّ قصيدة النثر لاحقاً. وفي كلّ ذلك كان هناك اسمٌ هو أيقونةُ هذا "الخراب الجميل". هذا الاسم هو أدونيس.

قبل أنْ يكتبَ أدونيس "الثابت والمتحوّل" كان شعره يوزّعُ بروقه على أجيال جديدةٍ صارتْ مسوسةً به. وفيه، في الصميمِ من شعره، كان صوتٌ أقربُ إلى النبوءة "يفضّل أدونيس تسميته بالحدس هرباً من الطابع الدينيّ لكلمة نبوءة" يعملُ ببطء وطول أناةٍ على تحريض الآخرين على الهدم. كان هو العصفُ المؤدي إلى خراب منتظر. ألمْ يكتبْ: "جاء العصفُ الجميلُ ولم يأتِ الخرابُ الجميل"؟

غير أنّ ما استبطنه شعراً بَسطه أدونيس نثراً في "الثابت والمتحول" وسائر كتبه اللاحقة. إنه هنا كمن اضطرّ إلى تدوين صحائف مطوّلة لتفسير صرخة. ويحضرني هنا مثالٌ قد لا يكون دقيقاً مؤداه أنّ "الفتوحات المكية" لابن عربيّ .على اتساعه .ما هو إلا تفسير فلسفيّ لصرخة الحلاج "أنا الحقّ". بهذا المعنى كان نثرُ أدونيس في تدوينه الفكريّ ظاهراً مبسوطاً لباطن شعره. وبهما معاً، بالنثر والشعر، كان أدونيسُ صاحبَ فأسٍ في غابةِ تماثيل.

حداثتنا أدونيسيّة. وسواء عليك اتفقتَ أو اختلفتَ معه، تابعتَه أو أشكلتَ عليه، أوفقتَه في حيّزٍ سياسيّ لا تتبناه، أو تمنّع عليك فهمه، فإنّ الجزءَ الأوفرَ من فهمنا للحداثة والقسطَ الأجملَ من خطابنا عنها، مردودٌ إلى أصلٍ أدونيسيٍّ لا يخفى.

على صعيدٍ شخصيّ، أحببتُ أدونيس مذْ قرأتُه أوّلَ مرّة، كمن يحبُّ النقيضَ التامّ للسائدِ والشائعِ والمكرّر. أحببته شاعراً يصلُ الغربَ بالشرقِ والجذرَ بالتهتّكِ ويحرّضُ الكلمةَ على القاموس، كما أحببتُه كاتباً يعرف كيف يصنعُ من سبيكةِ الشعر مسكوكاتِ فكر.



رافقني أدونيس شعراً ونثراً منذ صباي، لكنْ كانت لحظةُ لقائي به قبلَ ثلاثينَ سنة تقريباً فارقةً في مسيرتي. وحين قرأ لي شعري أحسستُ أن وديعةً ما تخصُّه هو شخصياً قد سلمتْها إليه.

في هذا العدد حوار لـ "الصباح" مع أدونيس أجراه الشاعر محمد العتابي. وفي الحوار لم يزلْ أدونيسُ الذي يسيرُ إلى سنواته المئة متوقداً حادَّ البصيرة، ولم يزلْ صاحبَ فأسٍ.

في البحث عن جذور اللغة

اللغة في الأدب الشعبي بين العاميَّة والفصحى

صفاء ذياب

ما زال بعض النقّاد العرب يسمّون أيَّ أدب كتب أو قيل باللغة العامية أدباً شعبياً- ونقصد هنا النصوص الشعبية كالسير والحكايات والأمثال وغيرها بعيداً عن (الشعر الشعبي) المعروف عراقياً أو عربياً-. وفي الوقت نفسه يرون أنَّ الأدب الشعبي هو بالضرورة مكتوب باللغة العامية، غير أنَّ هذا موضع خلاف حتَّى بين دارسي الأدب الشعبي أنفسهم، وهو ما يؤكّده أحد روّاد الأدب الشعبي أحمد رشدي صالح، ففي كتابه الذي صدرت طبعته الأولى في العام 1954 بعنوان (الأدب الشعبي) يقدّم ثلاثة تحديدات حول هذا الموضوع،

الأول: "ما يزال تحديد الأدب الشعبي أمراً يختلف عليه النقّاد ودارسو الأدب، بيد أنَّنا نجد تحديدات ثلاثة تهمّنا: فنقاد الأدب المتأثّرون بآراء الفولكلوريين من أمثال بول سيبيو يرون أنَّ الأدب الشعبي لأيِّ أمة هو أدب عاميتها التقليدي، الشفاهي، مجهول المؤلّف، المتوارث جيلاً بعد جيل ومؤدّى هذا الرأي إسقاط أدب العامية الحديث الذي أذاعته المطبعة ووسائل النشر الحديثة الأخرى من مسرح وإذاعة وسينما، لأنَّه يتوافر فيه ركنا تجهيل المؤلف والتوارث التقليدي".

في حين يعتمد أصحاب الرأي الثاني "وسيلة أداء التجربة الفنية (اللغة) ميزاناً للحد، وهم في ذلك مثل أصحاب النظرة السابقة، ولكنَّهم يذهبون إلى أوسع ممَّا يذهب إليه السابقون، فيرون أنَّ الأدب الشعبي هو أدب العامية، سواء كان شفاهياً أو مكتوباً أو مطبوعاً. وسواء كان مجهول المؤلف أو معروفه، متوارثاً عن السلف السابق أو أنشأه معاصرون ومعلومون لنا".

هذان الرأيان لا يفرّقان بين الأدب الشعبي بوصفه نتاج تقاليد المجتمع الثقافية، وما يكتب أو ينشر أو يؤدّى باللغة العامية، وعلى الرغم من أنَّ صالحاً يطرح هذين الرأيين، إلاَّ أنَّه لم يولهما أهمّية في طرحه للأدب الشعبي، لهذا يقدّم الرأي الثالث الذي "يعتمد محتوى الأدب لا شكله أي موضوع التجربة الفنية فيه لا اللغة التي يستخدمها أصحابه، فهو عند أصحاب هذا الرأي ذلك الأدب المعبّر عن ذاتية الشعب، المستهدف تقدّمه الحضاري، الراسم لمصالحه يستوي فيه أدب الفصحى وأدب العامية، وأدب الرواية الشفاهية وأدب المطبعة، والأثر المجهول المؤلف، والأثر المعروف المؤلف"، لكنَّ صالحاً؛ مع هذا، يقسّم الأدب الشعبي على أدبين، الأول تقليدي يعتمد على اللغة العامية، والثاني حديث، لا تتوافر فيه أركان مجهولية المؤلف أو الشفاهية أو التوارث أو اللغة. هذان التقسيمان يرجعان بصالح إلى الرأي الأول الذي كان رافضاً له، فحديثه عن الأدب الشعبي الحديث يحيله؛ بالضرورة، إلى كل أدب يُكتب بالعامية اليوم، إن كان أغنية أو حكاية أو عموداً صحفياً أو حديثاً إذاعياً. غير أنَّه في الوقت نفسه يناقش الطروحات الأخرى التي تؤكّد أنَّه ليكون الأدب شعبياً هناك محدّدات يجب أن تتوافر فيه، منها مجهولية المؤلف والتوارث والشفاهية على سبيل المثال.

العامية وبداياتها

يورد أحمد صادق الجمّال في كتاب (الأدب العامي في مصر.. في العصر المملوكي)، أسباباً كثيرة لنشوء اللغة العامية، من أهمها اختلاط المجتمع بعناصر أجنبية تتغلغل ثقافتها في المجتمع، فنصبح أمام لغة جديدة هي اللغة العامية الخاصة، أو "هي (اللغة المشتركة نفسها في مظهر محلّي) وقد اختلف الباحثون في فهم مدلول هذه اللغة العامية الخاصة، هل يطلقون عليها اسم اللغة الشعبية أو اللغة العامية. هذه اللغة لا شكَّ أنَّها العامية التي نشأت نتيجة للظروف الاقتصادية وقد رأى (يوهان فك) أنَّ نشاط التجارة في القرنين الثامن والتاسع الهجري (قد هيَّأت الأسباب الضرورية لنشاط الحياة العقلية وسعت على إنشاء نهضة أدبية في مصر وسوريا تميّزت- من الوجهة اللغوية- بظهور التعبيرات المحلّية) وكذلك هيَّأت الظروف الاجتماعية لنشأة اللغة العامية بما للعوامل الاجتماعية من أثر في توجيه العقول وتغيير السلوك، كما أنَّ السياسة قد أثّرت في نشأة هذه اللغة، فقد سبّبت لها فرصة احتكاكها بلغات أجنبية، ممَّا أدّى إلى تداخلها فيها. وهكذا تنشأ اللغة العامية، وينشأ معها الأدب العامي الذي يعبّر عن أدق خلجات النفس التي تأثّرت بالخبرات، والتي ساعدتها لغة طيّعة هي اللغة العامية لترسم صورة المجتمع الذي تحيا فيه، وهذا ما نراه في اللغة العامية في مصر زمن المماليك الذي جاء أدبها العامي تنفيساً وتصويراً للحياة المصرية الاجتماعية والثقافية والسياسية.

والأدب العامي يعتمد على مادته المفصّحة التي (إعرابها لحن وفصاحتها لكْن وقوّة لفظها وهن) ومن ذلك نلاحظ الأدب العامي يُشترط فيه أن يكون لفظه ملحوناً عاطلاً من الإعراب بعيداً البعد كلّه عن التزام الفصحى التي هي أساس الأدب الرسمي، وإلّا لما وجد الفرق بين الأدبين العامي والفصيح، وذلك في لفظ سهل قريب إلى النفس منبعث من الوجدان الفطري الذي لا يميل إلى التعقيد".

حدود الشعبي

في مقابل ذلك، تبيّن الدكتورة نبيلة إبراهيم حدود مصطلح (شعبي)- في كتابها سيرة الأميرة ذات الهمة.. دراسة مقارنة- وتميّزه عن غير الشعبي، فمن وجهة نظرها، "معنى شعبيته أنَّه ينتمي إلى الشعب وحده بما له من تراث وتقاليد وعادات. هذا الشعب الذي

يتكوّن من أفراد تربط بينهم ربطاً قويّاً صفة الجماعية يستقبل تراثه بما فيه من عادات وتقاليد وأغنيات ورقصات وقصص، فيتسلّمه كتلة واحدة، ويحافظ عليه، ويعمل على إضافة الجديد إليه ممّا قد يكون له صدى للأحداث المعاصرة. وقد يكون لهذا التراث الشعبي أصله الفردي كما قد يكون له أصله الجماعي منذ البداية، لكنّ هذا الأصل قد تتعلّق به الجماعات، ونتيجة لذلك يصبح شعبياً، وما يلبث اسم المؤلف الأصلي أن يذوي ويصبح المحرّك الأول لهذا التأليف هو الشعب". ما يلفت الانتباه في كلام إبراهيم، نقطتان، الأولى أنّ النص يسمّى شعبياً حين يتسلّمه الشعب كتلة واحدة، ومن ثمّ يضيف عليه الجديد. النقطة الثانية يتّفق عليها دارسو الأدب الشعبي، وهي أنّ النص الشعبي نصٌّ قابل للحذف والإضافة في كلّ زمان ومكان، وهو ما نراه في الحكايات الشعبية التي تروى في أكثر من مكان وثقافة، لكنّ هناك تغيّرات في النص الواحد تتبع البيئة والثقافة والتقاليد الاجتماعية لكلّ مكان أو بلد، لكنها لم توضّح كيف أنّ الشعب يتلقّى النص الشعبي كتلة واحدة.

وتضيف إبراهيم إلى شرحها كيفية تحوّل النص إلى شعبي، أنّه "منذ اللحظة التي يتسلّم الشعب فيها هذا النتاج يصبح له طابع الشعبية على الرغم من أصله الفردي. وممّا يضفي على هذا النوع من النتاج مزيداً من صفة الشعبية أنّ تداوله على مرّ العصور يتمُّ عن طريق ذاكرة الإنسان والكلمة المنطوقة أكثر من تداوله عن طريق الكلمات المكتوبة. وقد يظهر هذا النتاج الشعبي في صورة أدبية كالقصص، أو يظهر في صيغة لغوية كالأمثال والألغاز أو في صورة عملية كالسحر والتنبُّؤ، أو قد يأخذ شكلاً حركياً كالرقص...". وهنا تعود إبراهيم مرّةً أخرى لتوضّح قصدها بأنّ الشعب يتسلّم النص الشعبي (كتلة واحدة)، معتمدة على الأصل الفردي للنص، حتّى وإن ضاع اسم مؤلّفه بمرور الزمن، لكنّها في هذا التوضيح أهملت نصوصاً كثيرة في الأدب الشعبي، مثل قصص الأنبياء التي أعيد إنتاجها من قبل الرواة حتّى تناقل الشعب النص الشعبي وأهمل النص الأصلي، والأحداث التي مرّت بها جماعات كثيرة صبغت حكاياتها بشكل مختلف وتناقلها الشعب، مثل بني هلال، فهذه الجماعة لم تؤلّف حكايتها، بل تمّ تداولها قروناً طويلة، ومن ثمّ أضيفت حكايات جانبية على النص الأصلي من قبل الرواة. ومن ثمّ إذا كانت

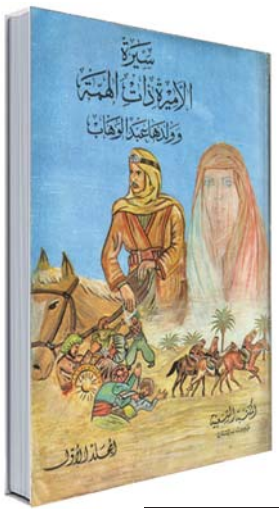
اللغة العامية هي لغة طيّعة

هذه النصوص (الحكاية الشعبية، السير الشعبية، الحكم، الأمثال، الأسمار) وصلت للشعب كتلة واحدة، فكيف وصل السحر والتنبُّؤ الذي يأخذ صوراً عدّة مع كلّ مرحلة زمنيّة جديدة؟ التبس لدى إبراهيم مفهومان، أحدهما جزء من الآخر، بين الفولكلور الذي يضم الأدب الشعبي جزءاً منه، وبين الأدب الشعبي الذي يمثّل نوعاً من أنواع الفولكلور العديدة.

من جانب آخر، يرسم عبد الحميد يونس حدّاً فاصلاً بين الأدب العامي والأدب الشعبي، في مرحلة متقدّمة من نتاجه النقدي، ففي كتابه (الأدب الشعبي) يشير إلى أنّ "الأدب العامي تبدعه قرائح معيّنة ويتّسم تبعاً لذلك بطابع الشخصية الفردية، والأدب الشعبي الذي يزول فيه الحاجز بين الإبداع والتلقّي وتضيع فيه شخصية الفرد في شخصية الجماعة أو الشعب، والفيصل في التمييز هو الوجدان الجمعي والوجدان الفردي، ما يصدر عن الأول هو الأدب الشعبي، وما يصدر عن الثاني هو الأدب الرسمي أو الفصيح إلى جانب ما يقرّره الباحثون من مقوّمات تبرز شعبية الأدب كصدوره تلقائياً مع عراقته ومع ما يتضمّنه من عناصر الثقافة، بالمفهوم المتسع لهذا المصطلح". يخرج يونس في نصّه هذا عن مفهوم الأدب العامي الذي يُكتب باللغة العامية إلى الأدب الذي يكتبه الفرد، فيدمج في هذا بين نوعين من الأدب، الأدب الفردي الذي يُكتب باللغة العامية، والأدب الفردي الذي يُكتب باللغة الفصحى، وفي الوقت نفسه يقسّم الأدب على أديبين: عامي وشعبي، وبذلك يلغي وجود العامية في الأدب الشعبي؛ أو في جزء منه. إلّا أنّه يضع حدّاً مهمّاً في الفصل بين الأدب الشعبي والأدب الفردي، وهو الوجدان الجمعي والفردي، مضيفاً لهذا الحد عراقة النص وعناصره الثقافية الخاصة.

في حين ينفي الدكتور فاروق خورشيد أهمية اللغة في تحديد هوية الأدب الشعبي، مؤكّداً أنّ اللغة ليست مقياساً، فمن وجهة نظره، "لا يهم هنا نوع اللغة المستعملة، هل هي اللغة الفصحى الراقية من حيث التقاليد والألفاظ والأساليب، أم هي اللغة العامية الأقرب إلى محاكاة الواقع في صدقه الخلقي، وصدقه الفني على السواء؛ فاللغة هنا ليست مقياساً؛ لأنّنا نتحدّث عن أدب شعبي. ومعنى هذا أنّه يُكتب بلغة الشعب المتداولة، فإن كان الشعب هنا قبيلة منعزلة سادت لغتها، وإن كان الشعب وطناً يتكوّن من عدّة قبائل سادت اللغة العامة التي تتفاهم بها هذه القبائل في ترابطها كوطن، فإن اتسعت كلمة الشعب لتطلق على عدّة أوطان في تجمّع شعبي يمكن أن يطلق عليه لفظ القومي، سادت أيضاً اللغة العامة التي تتفاهم بها جماهير الشعب في داخل هذا الإطار القومي. وهكذا تصبح اللغة نفسها شاهداً على التفاعل الدرامي بين مكوّنات الشعب الذي ينتج هذا الأدب؛ ذلك أنّنا سنلاحظ أنّ هذا الأدب في أغلب الأحيان يخلق لنفسه لغة خاصة به، تتكوّن من لغة المحكيات الضيّقة، ممتزجة بلغة المحلّيات الأكثر رواجاً ورحابة واتساعاً، متفاعلة مع اللغة العامة التي تسود الوطن، أو تسود التجمّع القومي كلّه؛ بحيث تصبح لغة مفهومة من كل أصحاب الرقعة المكانية التي يشغلها الوطن أو التجمّع القومي". وتأتي أهمية رأي خورشيد هذا في كتاب (أدب السيرة الشعبية)، أنّه وسّع من محدودية الرقعة الجغرافية ومحلّية لغة الأدب الشعبي، فهذا الأدب غالباً ما يُكتب بلغة مفهومة لدى الجميع، وهذا هو السبب الرئيس في انتشاره خارج البقعة الجغرافية التي نشأ وتمّ تداوله فيها، حتّى نجد أنّ الكثير من الحكايات الشعبية تتشابه لدى مختلف الشعوب، لكنّ كلّ شعب من هذه الشعوب يضيف عليها ثقافته الخاصة، وملامح من بيئته التي تروى فيها هذه الحكايات.

وعلى الرغم من الخلط بين الأدب العامي والأدب الشعبي، غير أنّ دارسي الأدب الشعبي يؤكّدون أنّ من أهمّ خصائص هذا الأدب هو صدوره عن الوجدان الجمعي، وهذا الوجدان؛ يعني بالضرورة، مجهولية المؤلّف، فإذا كان الأدب الشعبي معروفَ المؤلّف خرج من كونه شعبياً إلى فرديته، غير معنيين بلغة النص، بل بتداوله وما يطرأ عليه من الحذف والإضافة اللذين يعدّان سمة من سمات الأدب الشعبي مقابل الأدب العامي المدوّن من جهة، والرسمي من جهة أخرى.



رأى أن المتنبي والمعري حاضران اليوم أعمق من أي وقتٍ مضى

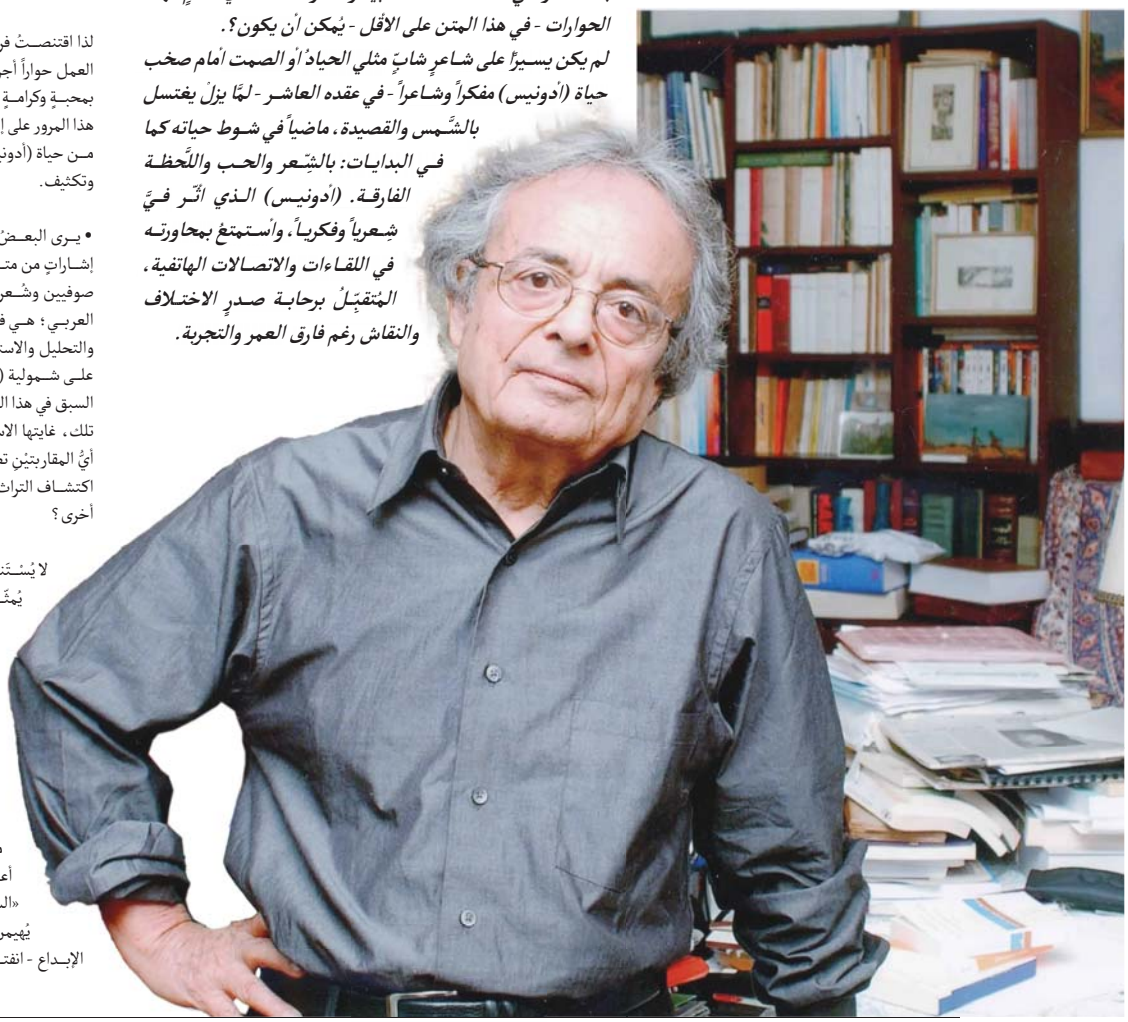
أدونيس لـ «الصباح الثقافي»:

أنْ تعيشَ شعراً كأنما لا عدوَّ لك

حاوره: محمد العتّابي

كنتُ في حيرةٍ من أمري عندما اتفقنا، (أدونيس) وأنا، على نشر حواراته الكاملة (منذ البدء وحتى اليوم) وثيقةً فكريةً وشِعريةً، وشهادةً على تحولات وتطورات هذه التجربة الفريدة بلاشك، والتي لطالما شغلتْ محبيه وخصومه معاً؛ فأي ختامٍ لهذه الحوارات - في هذا المتن على الأقل - يُمكن أن يكون؟.

لم يكن يسيرًا على شاعرٍ شابٍ مثلي الحيادُ أو الصمت أمام صخب حياة (أدونيس) مفكراً وشاعراً - في عقده العاشر - لمَّا يزلْ يغتسل بالشَّمس والقصيدة، ماضياً في شوط حياته كما في البدايات: بالشِّعر والحب واللَّحظة الفارقة. (أدونيس) الذي أثَّر فيَّ شِعرياً وفكرياً، وأستمتع بمحاورته في اللقاءات والاتصالات الهاتفية، المُتقبِّلُ برحابة صدرٍ الاختلاف والنقاش رغم فارق العمر والتجربة.



لذا اقتنصتُ فرصةَ أن تكون خاتمة النهايات في هذا العمل حواراً أجريه معه، وهو ما وافق عليه (أدونيس) بمحبةٍ وكرامةٍ ودونما تردد. لقد حاولتُ في حوارنا هذا المرور على إشكالياتٍ أساسيةٍ وومضاتٍ جَماليةٍ من حياة (أدونيس) شاعراً ومفكراً؛ بصراحةٍ وانفتاحٍ وتكثيف.

• يرى البعضُ أنَّ العودة إلى (التُّراث)، واستدعاء إشاراتٍ من متون النَّفَّري وابن عربي وغيرهما، من صوفيين وشُعراء، لإثبات أصلٍ (قديمٍ) لحداثة النصّ العربي؛ هي في حدِّ ذاتها أداةٌ سلفية في التَّفكير والتحليل والاستدلال. بمعنى أنَّ الغاية مُسبقة تنطوي على شمولية (إبداع) اللغة العربية، وأنَّ لها قصب السبق في هذا الشَّأن. بينما يرى آخرون أنَّ رحلة العودة تلك، غايتها الاستزادة من (الأصالة) كرافدٍ عابرٍ للزمن. أيُّ المقاربتيْن تصحُّ - خاصَّةً أن أدونيس من روَّاد إعادة اكتشاف التراث ولا زمنية الحداثة - أم أنَّ لكم مقاربةً أخرى؟

لا يُستَنفدُ الإبداع، ولا يشيخ. وما تشير إليه يُمثّل جانباً من عبثية الجدل في الوسط الثقافي العربيّ: كلٌّ ينطلق من «انتمائه» المسبق - سياسيّاً، وأيديولوجياً، ومذهبياً (أحياناً). لا «قضايا»، بالمعنى الموضوعيّ - بل «مواقف مسبّقة».

لا «سلفيّة» في الإبداع: الإبداع «شمسٌ» اللغةُ: حضورٌ دائم، وخَلّاق، المتنبي، مثلاً، والمعري، مثلاً آخر: حاضران الآن معنا على نحو أعمق من حضورهما سابقاً.

«السلفية» - تعاليم، أوامرُ ونواهٍ. ماضٍ يُهيمن على الحاضر.

الإبداع - انفتاحٌ متواصِلٌ. بلا حدود: جلجامش،

الإلياذة، الشّعر قبل الإسلام: حضورٌ كما لو أنّ هذا كلّه يكتب اليوم.

• هل للمؤسسة الغربية "البيضاء"، وأذرعها القابضة على المشهد الثقافي العالمي، محاذيرها وخطوطها السياسية الحُمر التي بمجرّد أنْ يتجاوزها المُبدع يُتجاهل منتَجه الإبداعي والفكري؟ ولأكونَ أكثر مباشرةً: في ما يخصُّ جائزة (نوبل)، هل يدفع أدونيس ثمن موقفه النّهائي تجاه الكيان الصهيوني؟ خاصّةً أنّ تلك الجائزة قد مُنِحتْ قبلًا لمن هم أقلّ تأثيراً ونتاجاً من أدونيس.

تُثبت التجربة التّاريخية ما قاله الشّاعر البريطاني كيبلنغ: «الغرب غرب والشرق شرق، ولن يلتقيا» - وأكمل إلّا بالتبعية: تبعيّة العرب للغرب. العرب المسلمون تابعون للغرب حتّى في دينهم. خصوصاً في كلّ ما يتعلّق بقضايا السياسة والاقتصاد والعلم - حتى في «الثقافة» على المستوى المؤسّسي.
العالم العربي الإسلامي "مستعمرات اقتصادية ثقافية" غربيّة - أميركية، على الأخصّ.

• يلمسُ قارئُ أدونيس، في تنظيره ونقده ومقارباته المختلفة، تجربةً غنيةً وانفتاحاً موسوعياً تجاه التراث العربي والمنجز العالمي، وقاموسيةً فريدةً قلّ نظيرُها، غير أننا في شعر أدونيس نرى اعتماداً على كلماتٍ أسمّيها "مفاتيحَ شعرية"، وهي - أي تلك المفاتيح - وإن كانت سِمةً لبعض الشعراء إلّا أن لها حضوراً طاغياً عنده، أكثرَ كثافةً وأقل عددًا مقارنةً بالاحتكاك المُعجمي الهائل الذي ذكرته، كلمات من قبيل: "الشمس / البحر / الجسد / الضوء / النار / الحب"، هل هذه الكلمات المفتاحية، تحديداً، أستُثمِرتْ لسعة تأويلها ورحابة تلقّيها؟ أم هي رغبةُ أدونيس في استنهاض فكرة الأسطورة والسُّؤال والبحث والشغف والولادة؛ استنهاض الحياة كأصولٍ شِعريةٍ تُحقّق مَعنى الشِّعر وغاياته؟

كلمات - مفاتيح، «لسعة تأويلها» و«الاستنهاض / الحياة»، كما تعبّر، معاً. عِلماً أنّ الكلمة في الشّعر، لا تأخذ معناها من «المعجم» وإنما تأخذه من سياقها. ومعانيها إذاً تتغيّر، جذرياً، بين شاعرٍ وشاعر. فالشمس، مثلاً، أو الحبّ، مثلاً، آخر - ليس لهما المعنى نفسه عند شاعرين.
وانعدام هذا التمييز في «النقد العربي» سائد، هو في أساس الفساد الذي يُهيمن على نقد الشّعر، والأدب والفكر والثقافة، في الحياة العربيّة.

• الشِّعر نبوءةٌ أخرى. في أكثر من ديوانٍ شِعري لأدونيس كانت النبوءةُ حاضرةً، اصطلاحًا ومعنىً. في كتاب (الحصار) تتجلّى في خاتمة الكتاب "قصيدة إسماعيل" وذلك بعد تشكيل الحاضر واسترجاع المستقبل في فاتحته "قصيدة الوقت". نجدها طاغيةً في كتاب (ورّاقٌ يبيع كتب النجوم) عن مآلات المدن والشعوب. هل الشِّعر بطبيعته الرؤيوية والتّأملية استكشافٌ للنبوءةِ ومحاولةٌ لاقتحام الغيبِ للهروب من وحشته / وحشيته؟

أفضل كلمة «حَدْس» أو عبارتي «رؤية» - «رؤيا»، في كلّ ما يتصل بالشعر على كلمة «نبوءة» الّتي يصعبُ أن تُفْهَم خارج بُعْدِها أو أساسها الدّيني.
«الحدس»، «الرؤية» - «الرّؤيا». لا تنتمي إلى «عالم الغيب» - وإنما تنتمي إلى نوعٍ من الإشراق أو التّجليّ الّذي ينبثق من الواقع نفسه - كما العِطر من الوردة.
ولا يتم ذلك إلّا بلغةٍ تشير إلى «الاختلاف» لا إلى «التشابه» وإلى «الفرادة» لا إلى «الجمع»: ذلك أنّ «التشابه» و«الجمع» عبارتان تجبّان من أفقٍ "ديني"، أو "آيديولوجي"، لا من أفقِ شعري -: «وما علّمناه الشّعر وما ينبغي له»، يقول الوحي الإلهيُّ عن نبيّه.
وهذه اللغة هي المجاز. فهي وحدها تدلّ على فرادة الشّاعر. شِعرٌ لا يقوم على لغة المجاز، يكون مشتركاً عامّاً، لا فرادة فيه.
رُبّما يتوجّب على المعنيين أن يقوموا بدراسةٍ متعدّدة الأبعاد: نفسياً، وسياسياً، واجتماعياً، وسلطوياً، للبحث في مسألة منع أو تحريم قراءة النّصّ القرآنيّ، مجازيّاً: لماذا؟ وهل يجوز هذا التحريم، حتّى من وجهة النظر الدينيّة الخالصة؟.

• هل على الشّاعر أن يكونَ أكثرَ موسوعيةً من مبدعي ومحترفي الفنون الأخرى؟ وأنْ يكونَ قارئًا لمختلف صنوف الأدب والفكر والتاريخ والسّياسة ... إلخ؛ وإنْ لم تحمل قصيدته كل هذه المعارف؟ أم أنّ القبضَ على اللّحظة الشِّعرية غيرُ معنيٍّ بكلّ هذا التّأسيس والاطّلاع؟

طبعاً يجب أن يكون الأكثر ثقافةً ومعرفة. الشعراء الكبار في التاريخ كلّه كانوا مفكّرين كباراً - أعني كانوا يقبضون على ثقافة العصر الّذي يعيشون فيه.
من نماذجنا العربيّة الأولى: المعرّي. وأذكره تمثيلاً، لا حصراً.

• تكاد مجلةُ (شِعر) أنْ تكون واحدةً من أهم المحطات الفصلية في مسيرة أدونيس، ولعلّها المرتكز الذي لا يُمكن تجاوزه حينما يُحاور. الآنَ، وبعد أكثر من نصف قرنٍ، وبنظرةٍ متأمّلة وهادئة، وربما أقل رومانسيةً: ما الذي غيّرته مجلة (شِعر) في الشِّعرية العربية الحديثة؟ أسألُ عن التّغيير لأنّ هذه المجلّة في روحها وتشكيلها وديناميكيتها طرحتْ نفسها مشروعاً ثورياً على السّائد والنّمطيّ؟ وهل ما كتبه أدونيس وأنسي والماغوط والخال وغيرهم كان منسجمًا مع (الشِّعر) كما بشّرتْ به (شِعر)؟

غيّرت مجلّة «شعر»، أو على الأقلّ أسّست لأفقٍ - فنّي - ثقافيّ من أجل تغيير النّظر، جذريّاً، إلى القضايا والمفهومات الأساسية التّالية:
.تغيير المعنى الّذي كان سائداً في كلّ ما يتعلّق

المحرر مع أدونيس

بالشعر.
أ. لم يعد «الكلام الموزون المقفّى.»
ب. لم يعد «الوزن» خصيصته الّتي لا بُدّ منها لكي يُسمّى شعراً.
ج. لم تعد موسيقى الشّعر قائمةً على «أوزانٍ مسبّقة»، خارجية، وإنما أصبحت الموسيقى داخلية: قائمةً على العلاقة، بين الكلمة والكلمة.
د. صارت العلاقة بما نسمّيه «التراث» نقديّة، وفي معزلٍ كاملٍ عن الدّين. ليس التّراث هو الّذي «يخلق الشّاعر» بل الشّاعر هو الّذي «يخلق» تراثه. ولكلّ تراثه.
هـ. صارت العلاقة مع الآخر المختلف مجرّد انفتاحٍ على ما يبدعه لمعرفته، ولم تعد العلاقة تبعيّة - نقليّة.
و. صار معيار الشعرية العربيّة قائماً في اللغة العربيّة ذاتها، وليس مستعاراً من شعر الآخر الأجنبي، أيّاً كان.
ز. صار الشّعر مشروعاً في كيفية إعطاء صورة جديدة عن الإنسان العربي، والحياة العربيّة، والنظرة الشعرية العربيّة للحياة والإنسان والعالم.
لم يعد، بصيغة أخرى، مجرّد غناء، أو تعبير عن المشاعر - فرحاً أو حزناً، ولم يعد جواباً وإنما أصبح سؤالاً، ولم يعد إعادة إنتاج لما سبق من الكتابات، أو للواقع، وإنما صار اختراقاً، وتساؤلاً، استقصاءً وكَشْفاً.
وبدلاً من أن يكون أو يظلّ مشروعَ وَصْفٍ، وتمجيد، صار مشروع نَقْدٍ وتساؤلٍ وتغيير واستشرافٍ من أجل بناء حياةٍ جديدة، وثقافة جديدة، وإنسانٍ جديد.

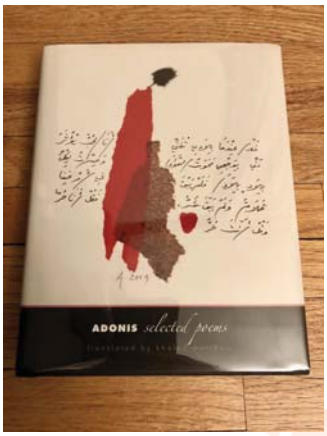
• يُعاني الشِّعرُ اليومَ، عربيًّا، ضمن نسقٍ تقهقريّ يشملُ كلّ شيءٍ تقريبًا في العقود الأخيرة، إلّا أنّ هذا النكوص يتعاظم في حالتي الشِّعر والمسرح، وباتا الأكثر غربةً بين أشكال الإبداع الأدبي الأخرى. يعزو البعض ذلك إلى نوعية الشِّعر الذي تُكرِّسه المؤسسات الرسمية والتّعليمية بل وحتى الدينية، إضافةً إلى تحزُّر الشِّعر وتخفُّفه من أعباءٍ غير شعريةٍ حملها شكله وأثقلتْ كاهله لخمسة عشرَ قرنًا، غير أن طاقةَ الانعتاق هذه لم تُستوعَبْ جماهيرياً كما أنّها فتحت الباب لمستسهلي الكتابة. انطلاقًا من راهنيته المتعثّرة، كيف يستشرفُ أدونيس مستقبل الشعر العربي، والجيل الجديد من شُعراء العربية؟ هل من سماءٍ كي لا يسقطَ الطّائر؟

ما تقوله صحيح، ويا للأسف.
لكن ما دام الحب والموت موجودين، فسوف يظل الشّعر موجوداً، أو ضرورةً كينونيّةً: إذا انتهى الشّعر فمعنى ذلك أنّ الإنسان نفسه انتهى.
لا أخاف على الشّعر، وإنما أخاف على الإنسان.
• أدونيس في عقده العاشر، بعد كل تلك القصائد والسجون والخيبات والقراءة والحب، والأوطان الموزّعة بين الوجوه، والخرائط في حقائبَ على سفرٍ دائم، والحنين والصِّراعات والالتياع، والمجازات التي تستعيرُ غربةَ اللّيل واللُّغة والمدن البعيدة: كيف يرى أدونيس هذه الحياة؟ ما الذي يهمُّ حقًّا؟ وإلى أين تأخذنا القصيدةُ والغياب؟

أُعطيَ الإنسان الحياة مرّةً واحدةً وإلى الأبد.
لذلك عليه أن يعيشها بعلوٍ ومحبّةٍ، بصدقٍ وهُيامٍ. أن يعيشها شعراً، وحباً، وصداقة.
عِشْ كأنما لا عدوّ لك - حتّى لو كنتَ مُطوّقاً بالأعداء:
هذه بطولتك الأوليّة. والبداهة الأولى الّتي يجب أن تقود حياتك.
وعش عاشقاً شاعراً،
عِشْ ألقاً، وابتكرْ
قصيدةً وامضِ
زِدْ سعة الأرْضِ.

أدونيس

محمد العتابي: شاعر وناشر عراقي، أجري الحوار في 11 كانون الأول، 2023



القطار ومحطاته.. حيزاً ثقافياً

"سكك الحديد تتجه إلى الغرب في الظلام. هل حدث لك يا أخي أن رأيت ضوء النجوم على السكك؟ هل سمعت هدير القطار السريع؟"

توماس وولف

إنَّ ظهور القطار منذ ما يقرب من قرنين لم يكن حدثاً مؤثراً في الوضع الاقتصادي والسياسي العالمي فقط بل ومؤثراً في الجانب الاجتماعي العام والفردي أيضاً، من الناحية الإنسانية الوجودية، وخلق ثقافة متفردة، وهذا الحضور الثقافي بانعكاساته الفنية والأدبية أنتج لنا الكثير الكثير من الروائع، ولا شك في أنَّ هذا الأثر محسوس على مستويات معينة في ثقافتنا العراقية ويمكن للمتتبع أن يرصده في القصص والأمثال وقصائد فصحى وشعبية لعل من أجملها القصائد المغناة ومنها (الريل وحمد) لمظفر النواب، ولقد تسنى لنا بفضل الإنترنيت أن نطلع لعراقيين على صور وانطباعات وذكريات أيضاً، وتوجد أمثلة كثيرة ولكن ذكرها ليس ضمن اهتمامنا المكرس هنا للحيز الأجنبي مع إشارة إلى إصدارات بشكل موجز.

جودت جالي

في بعض الدراسات تُذكر الأهمية الدلالية للسكك الحديد فالمحطة مثلا "هي إطار زماني / مكاني مهم للقرن العشرين".... حيث التطورات الاقتصادية والمواجهات العسكرية خلقت للقاطرة (التي تسحب العربات) والقطار ككل متناً واسعاً داخل النصوص الأدبية والصحافية. إنَّ دراسة الخطاب السككي في المشهد الروسي تكشف عن معان تاريخية وسيميائية، وقد اتخذت النماذج الدلالية لمفهوم القطار حيزاً ثقافياً، في الثقافة الروسية، حيث القطار شخصية مزدوجة، هو رمز فخم للبناء وحركة الحياة الدائرية، ذهاب وعودة إلى نقطة البداية، وهو "قطار ثعبان / تنين" قادر على تحطيم كل الكائنات الحية وأخذها إلى مملكة الموت (1)، وقد انعكس هذا في أجمل النصوص الروسية ومنها خاتمة (آنا كارنينا) لتولستوي التي استوحاها من حادثة انتحار حقيقية في محطة قطار صغيرة وكان هو حاضراً في المحطة فحص جثة الفتاة المنتحرة التي بقي وجهها سليماً بأعجوبة وعيناها المفتوحتان تحتفظان بنظرتها الأخيرة نحو القطار القادم نحوها وقد تأمل تولستوي هذا الوجه وهذه النظرة طويلاً، وبعدها بفترة أزاح جانباً رواية كان يكتبها وشرع بكتابة (آنا كارنينا) استمرت أربع سنوات. يمكننا أيضاً تبيّن الأثر الثقافي لسكك القرن العشرين الروسية في أعمال منها رواية جنكيز آيتماتوف (اليوم يدوم أكثر من مئة عام) سواء في البيئة أو في العمل الفني.

تم افتتاح أول خط سكك في الهند سنة 1853 بطول 34 ميلاً وخلال السنوات العشر التالية امتدت شبكة من خطوط السكك عبر شبه الجزيرة العظيمة لتقطع سهولها ووديانها منجزة تواصلاً بين شرقها وغربها وشمالها وجنوبها اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً لعشرات القوميات واللغات كان مستحيلاً في السابق تخيل تحققه، وقد أثار هذا العالم الذي يأخذ القطارُ الناسَ إليه بتنوعه الوجودي المثير قريحةَ أدباء من جميع أنحاء العالم يمكننا أن نعد منهم رديارد كبلنغ، ومارك توين الذي كتب في (متجول في الخارج) عن "العرض الفاتن لمحطات السكك الهندية.." التي يبلغ عددها حالياً 7 آلاف محطة!! وكل محطة منها لها جوها الفريد. لقد فتنت الحياة المتنوعة للمحطة وضواحيها كتّاباً مثل جول فيرن في سبعينيات القرن التاسع عشر، وفي القرن العشرين كوشوانت سنغ وساتياجيت راي (وهو أيضاً المخرج المعروف)، وآخرين. الجدير بالذكر، لإعطاء فكرة عن الدور الثقافي الذي كانت تلعبه السكك في الهند، نذكر فقط أنه قبل مئة عام كان يوجد باعة كتب في القطار والمحطات وكان منهم عدد من رواد الطباعة (2).

يقول الصحافي الفرنسي بنجامين غاستينو في (الحياة سكة قطار) 1861 يصف الحياة كما يعرضها هذا الكائن

الحياة سكة قطار

الحديدي العملاق وهو في بداية وجوده :" الماكنة البخارية (القاطرة)، وهي تلتهم المسافة بمعدل 15 فرسخاً في الساعة، تلك المدبرة لتسلسل المشاهد أمامنا... تغير وجهة نظرنا كل لحظة، وبتتابع سريع تعرض للمسافر المندهش مناظر تسعدنا، ومناظر تحزننا، ومنوعات تفاجئنا، وناريات رائعة.... كل الرؤى التي تختفي حالما نراها" (3) وجاء بعده بأكثر من قرن ولفغانغ شيفلبوش ليصفها بـ "السفر البانورامي" (1982).

هكذا جلب القطار إلى الوجود شكلاً ثقافياً جديداً مما أسموه الملاحظة البانورامية أو الإدراك البانورامي عبر بمرور الزمن من الأفق الوطني إلى الأفق العالمي برؤية أبعد وأكثر تعقيداً من مجرد العلاقة البصرية مع السرعة. أصبحنا نقرأ اليوم تاريخاً استراتيجياً للقطار، ونرى كتباً ومجلات متخصصة ليس بالجانب التقني فحسب بل أيضاً بتاريخ القطار وأحداثه، وحوادثه، التي تعد وقائع ذات أهمية لا يمكن أن ترقى إليها وسيلة نقل برية أخرى، ونقرأ قصصاً وأشعاراً ضمن أدب يكون القطار مسرحه، وهو مسرح يتسع لشخصيات وصراعات لا يمكن لوسيلة نقل أخرى كالسيارة مثلاً احتواءها بل تكون هي، السيارة، في أحسن الأحوال جزءاً من قصة طريق أو أداة فيها، لا بل نرى أنَّ القصص التي يؤلفها كتابها مرتبطة بالقطار، مسرحاً أو خلفية، وإن كانت تنسب للأنواع والأجناس المألوفة مثل قصة حب أو رعب أو بوليسية فإنها بارتباطها بالقطار تشكل نوعاً قائماً بذاته وإلّا كيف نصنف قصة رائعة كقصة توماس وولف (البعيد والقريب)؟ ما دور القطار هنا؟ ولا نريد الاستفاضة في ذكر النماذج.

كما تراكم للقطار بمرور الأجيال تراث شعبي حتى صرنا نقرأ مؤلفات في ميدان ثقافي لا يرى مؤلفوها مانعاً من تسميته (فولكلور السكك). يقول ب. أ. بوتكين في مقدمته لكتابه المشترك (كنز لفولكلور السكك) إنَّ تأثير السكك الحديد في المخيلة الأمريكية أعظم من تأثير أية صناعة أخرى، ومن ناحية أخرى فإنَّ علاقة العاملين الشخصية بالمكائن التي نسميها نحن قاطرات يجري تصويرها بحميمية فـ "يشيرون إليها (القاطرات) بضمير المؤنث "هي". إنَّ القاطرة من المخلوقات الجميلة، ذات نزوة من حديد، للرجل أن يتحكم بها أو أن تتحكم به، ورومانس-ها لا يمكن عزله عن حقيقتها". وبعيداً عن هذه الصورة الرومانسية الجميلة التي لا تعبر في الحقيقة إلا عن اعتداد العامل بنفسه وافتخاره بإنجازه المهني فإنَّ التراث الشعبي الذي ضم الكتاب ما تيسر مما تراكم منه خلال ما يقرب من قرنين من أحداث وحكايات وأمثال وأعمال بطولية مقتبسة من كتابات مطبوعة أو مخطوطة أو شهادات (5).

الكتاب الفرنسي (قاموس عاشق للسكك الحديد) لجان دي كار يتخذ المنهج نفسه إلا أنه أكثر تنوعاً بمادته ومصادره من أنحاء العالم كله وليس من فرنسا فقط ووجدته أكثر إمتاعاً ويتميز بتقسيم مواده على التسلسل الأبجدي ومن هنا جاء وصفه قاموساً(6).

1) Train as a Semantic Space in Russian culture of the 19th-20th centuries. March 2021. Rupkatha journal.
2) Benguin book of indian railway stories,Edited by Ruskin Bond.
3) Benjamin Gastineau, La Vie en chemin de fer
4) Wolfgang Schivelbusch, The Railway Journey
5) A Treasury of Railroad Folklore
6) Dictionnaire amoureux des trains

الغسيل الثقافي

حسين رشيد

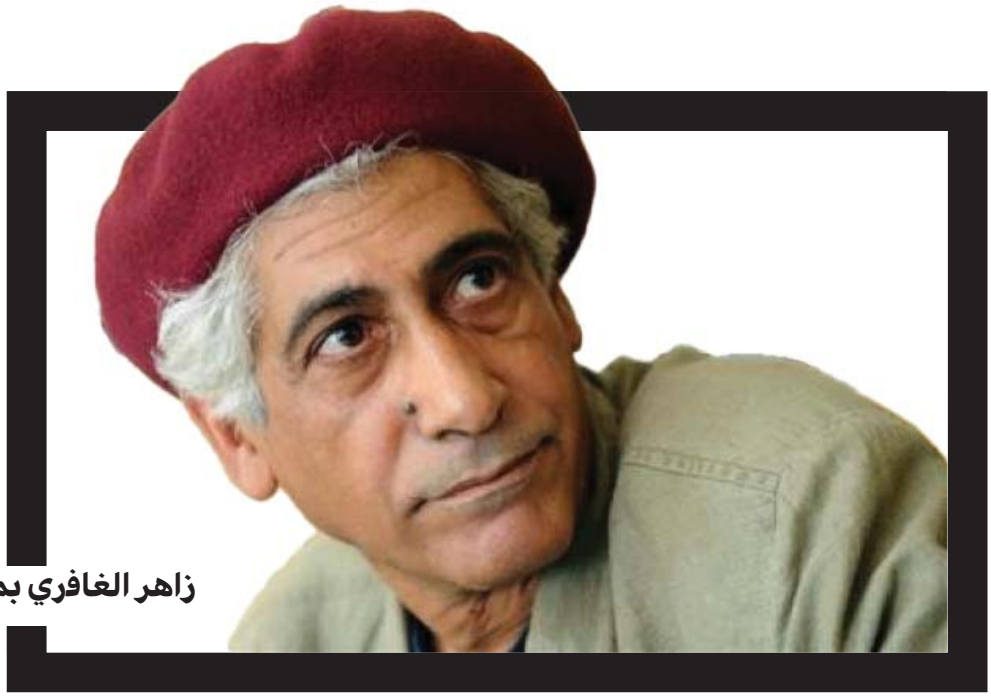
يذهب الأدباء وبوجه الخصوص الشعراء منهم إلى إصدار ما يسمى الأعمال الكاملة في حياتهم، وتذهب دور النشر إلى إصدار الأعمال الكاملة لبعض الشعراء ممن تصفهم "بالكبار"، مع الاعتراض على كل المسميات والألقاب التي تطلق على الشعراء، لأن صفة الشاعر في حد ذاتها من الصعب جدا نيلها، أما ما يكتب في الهويات النقابية، والتقديم في المهرجانات والملتقيات، فهذا شأن عام أو شيء ظاهري جاء في سياق أدبي .

ما بعد نيسان 2003 وانهيار منظومة الثقافة الزيتونية، كانت هناك فورة أدبية نقابية، ونشر متاح في عشرات الصحف والمواقع الإلكترونية، وحاول البعض تمرير فكرة أنه كان في المعارضة ولم يشارك في حفلات المديح للطاغية، ولم يكن ضمن جوقة المطبلين للنظام، عبر نشر بعض القصائد والتحايل على المحرر الثقافي، وإقناعه بأن هذه القصيدة كتبت في السنة كذا ورفضت من النشر في الصحف المعروفة حينها، وآخر أصدر مجموعة شعرية وقدمها صديقه الناقد، إذ اتفقا على أنها رفضت من الطبع في زمن النظام السابق لما فيها من قصائد "مشاكسة" للسلطة بحسب وصف الناقد .

مقابل ذلك كانت هناك عملية كشف وتنقيب في دهاليز الثقافة الزيتونية، ونشرت عشرات المقالات وعدد من الكتب حول تلك الحقبة الهجينة في التاريخ الثقافي والأدبي العراقي، بعمره القصير نسبيا، واتخذت العديد من الإجراءات بشأن من كان يطلق عليهم أدباء السلطة هؤلاء في الصف الأول، أو من يشرفون على النشر والكتابة، وأقصد هنا الكتب، يسبقهم في المقام الأعلى مُنظرو وحماة ثقافة النظام المباد والنقابيون من رؤساء وأمناء النقابات والاتحادات. في الصف الثاني يأتي العاملون في الصحف والمجلات، خاصة محرري الصفحات الثقافية، ثم الكتاب والأدباء ممن يبحثون عن وضع قدم في سلم السلطة، بعدهم عدد قليل جدا ممن أرغموا على الكتابة عبر سياسات أزلام النظام، أو ممن فرض عليهم الواقع المعيشي في تسعينيات الحصار الكتابة، وهذا ليس بتبرير بقدر ما هو توضيح، بينما يبقى الأدباء الذين لم يكتبوا وتحملوا الجوع والتهميش والإقصاء بل الاستهزاء في بعض الأحيان أقلية ..

في السنين الأخيرة أصدر أكثر من كتاب تحت ما يسمى "الأعمال الشعرية الكاملة" لكنها ناقصة، فلم تضم كل قصائد الشاعر، خاصة تلك التي تمدح وتمجد النظام المباد، وهنا محاولة تحريف وتزوير للتاريخ الثقافي، وغسيل لسيرة الشاعر الذاتية، وعلى المدى البعيد ستكون وثيقة ومصدرا للدراسات العليا، فضلا عن كونها وثيقة تزوير لتاريخ أدبي، ويعزو المشرفون على جمع وإصدار تلك الأعمال الشعرية إلى قانون هيئة المساءلة والعدالة التي تعد إعادة نشر تلك القصائد ضمن "الترويج للبعث المباد" وهي حجة استغلت بمهارة وحيلة .

قبل أيام وصلتني من أحد الأصدقاء صورة من كتاب (بلاط الشهداء) من محتويات دار الكتب والوثائق – المكتبة الوطنية، الذي يضم قصائد العديد من الشعراء الذين عرفوا بكتاباتهم للنظام المباد، وفي الفهرس كتب أسماء الشعراء وأرقام صفحات قصائدهم، وأحد الشعراء المعروفين سابقا وحاليا كان تسلسله الرابع وقصيدته ضمن الصفحات (25 – 31)، وتم تمزيق الصفحات (25، 26) التي فيها اسم الشاعر وعنوان قصيدته، السؤال: كم عملية مشابهة حصلت في الكتب والوثائق الرسمية ؟.



زاهر الغافري بمناسبة وفاته

صورة الوجود الناقصة ورؤية الذات في مرآة

د. ضياء خضير

في قصيدة له بعنوان (الصورة الناقصة) من مجموعته (أزهار في بئر) يكتب (زاهر الغافري) ما يلي:

" إلى أين ستمضي هذه الليله والرغبة تدعوك
من الأقاصي البعيدة، تحلم أن تظل
البراري وفية للسر، لعين ظامئة تريد
أن ترى المشهد كاملاً
هنا " الوردة الأخيرة " وهناك طرق أوروبيا
التي أغوتك مبكراً
الصورة أسلوب حياة تذكر هذا ".

(الصورة الناقصة) في عنوان هذا النص تصلح أن تكون عنواناً لحياة (زاهر الغافري) وشعره الذي يعكس، كما المرآة، جوانب وأجزاء هذه الحياة.

وهو يذكر في هذا النص نفسه كلمتين أخريين لهما علاقة بهذه الصورة الناقصة، ويمكن أن تؤلف أي واحدة منهما ما يشبه كلمة السر (المفتاح) أو (البؤرة) التي نستعين بها في قراءة ما هو مخفي أو مسكوت عنه في هذه الصورة ، وكذلك ما هو أساسي في هذا المشهد الشعري الذي وضعه الغافري منذ بدايته الأولى وما زال يكرّره بأشكال مختلفة.

هاتان الكلمتان تتحددان في كون (عين) الشاعر (ظامئة) تريد أن ترى المشهد كاملاً، وأن "الصورة أسلوب حياة ".

وبين الحياة وأسلوبها الموجود في الصورة ، وليس في مكان آخر ، وبين هذه العين الظامئة يمكننا أن نتبين القسمات الرئيسية في تجربة الغافري الشعرية على الرغم من اتساعها وترامي مناحي القول فيها .

يقول الغافري في هذه القصيدة نفسها:

" كانت الحياة تلمع على الشاشة
مثل جرح الولادة ، لكن الشاشة الآن
اتسعت والأبطال تفرقوا أو ناموا
تحت ضلال الشجرة ".

ولابد أن تكون الشاشة أو المرآة متسعة هكذا، ليس فقط لأن الأبطال تفرقوا أو ناموا (=ماتوا!) تحت ضلال الشجرة، وإنما لأن هذه الشاشة كانت متسعة أصلاً منذ اللحظة التي تفتحت فيها عين الوعي وصارت قادرة على قياس المشهد، وتقدير مدى اتساعه، شاعرة بالظمأ لأنها تجد نفسها عاجزة في كل مرة عن رؤيته كاملاً.

ولئن بدت الشاشة أقل اتساعاً في زمن سابق حيث الجرح- جرح الولادة كان يزحم المشهد ويشوّه الصورة ويفقد المرآة صفاءها وشفافيتها، وحيث ضيق الأفق في سماء الشاعر الأولى يسد المنافذ ويمنع الرؤية أمام روح الشاعر المشرئبة إلى مزيد من الضوء، فإن اتساع الشاشة في زمن تال يكاد يكون مساوياً لضيقها القديم مادامت العين ظامئة ، والصورة ناقصة مهما اتسعت المرآة وتعدّدت زوايا الرؤية فيها. والعبارة تضيق حين تتسع الرؤيا، ولا يكون غريباً أن تظل أزهار الشاعر وكلماته في أعماق بئر لا تكاد ترى على صفحة مياهه الضيقة غير ظلال وأشباح تؤلف جوهر التجربة واللالئ الثمينة التي قضى الشاعر حياته في البحث عنها. وكون هذه اللالئ أو الأزهار في بئر ذو دلالة خاصة في مجمل تجربة الغافري الشعرية. فهي لا تؤلف مجرد مفارقة بلاغية وطباقاً يتقابل فيه وجود الأزهار في مكانها الطبيعي وسط الهواء والضوء والبراري الواسعة مع وجودها في هذا البئر، فالشاعر يذكر أن هذه البراري قد لا تكون وفيّة للسر مع حلمها بذلك.

وهو سر غامض ليس لدينا أيّ تأويل لوجوده هنا وسط هذه البراري غير خوف الشاعر الدائم من افتقاد الشفافية ومحاولته المستمرة نزع كثافة الوجود وثقله. وهي واحدة من الأفكار الرئيسية التي لازمت (الغافري) في حياته وشعره.

وهو يقول بهذا الصدد ما يلي :

" واحدة من تلك الأفكار التي أفضلها لمقاربة العالم ، هي فكرة الشفافية . .شخصياً أجد المتعة والهوى في نزع كثافة الوجود وثقله، أي التخلص من اشتراطات الحياة القابضة للروح والجسد معاً . التخلص أيضاً من رتابة القيود التي تجعلني مثل آلة ببراغ كثيرة ، مثبتة على الأرض. إن نزع القشرة الخارجة الثقيلة والصلبة أشبه في ارتماء في بحيرة صافية في صيف ممطر. غالباً ما ترهق الحواس، غالباً ما تثقل الأجفان، وعندما يحل ليل التكنولوجيا سرعان ما يتم طرد فجر الكائن الشفيف ".

(شرفات، ملحق جريدة عمان ، ع81 ، 16 -6- 2004م)

وواضح أن هذه (الشفافية) التي تشبة بحيرة صافية زرقاء في صيف ممطر، هي غير تلك الأزهار الموجودة في بئر. فما يحلم به الشاعر ويبحث عنه في الخيال ، غير ما يعيشه ويعاني من ثقله في الواقع . وهذا هو الذي يفسر لنا ، ربما ، لماذا جعل الشاعر الصورة أسلوب حياة ومنهجا في الكتابة الشعرية . فما دام الواقع ضيّقاً وثقيلاً ومشوهاً إلى هذا الحد ، فلابد من البحث عن البديل الجاهز في هذه الصورة . وهي إبداع خالص للروح والقلب، النقص فيها لا يأتي من أنها لا تعكس

المشـهد بكامله ، فكثافة الوجود وثقله يجعلان المرآة التي يحملها الشـاعر في كفه حيثمـا رحل ، عاجزة عن الدخول فـي أعماقه ، بله عن عكـس صورته الداخلية كما تفعل الأشـعة السـينية . ولذلك يجد الشاعر نفسه مضطـراً للجوء إلى مصادر أخـرى تختلف عن المصادر الواقعية المباشـرة وتضاف إليها. أنه يلجأ، بين أشـياء اخرى، إلى المرآة نفسـها وإلى الحلم والطفولة واللوحة المرسـومة والحكايـة الخيالية والموسـيقى والشاشـة السينمائية وإلى الأسطورة التي تشبه

" رأس ميـدوزا الذي بنظرة واحدة منه يتحول الكائن البشري إلى حجر ثابت وثقيل. لكن بيرسيوس كان من الذكاء بحيث اسـتعان بأكثر الأشـياء خفة للتغلب على النظرة القاتلة ليقطع هذه الرأس من أساسـها، كما جاء في الأسطورة الإغريقية الشهيرة . لقد استعان بيرسيوس بالريـاح والغيـوم بعـد أن ثبـت نظـره علـى الصـورة المنعكسة في المرآة ".

(وزاهر الغافري) يسـتخلص من هذه الأسطورة التي اقتطعنـا الحديث عنها مـن مقالته المشـار اليها أعلاه نتيجة مهمة ، وهي أن :

(هـذه الشـفافية ، وهـذه الرهافة ، وتلـك الأثيرية ، هي مفردات أظن أنها تحيـل إلى حقل دلالي يصبّ في معنى الخفّة).

وهـو (حقـل دلالي) يصـبّ أيضاً في مسـألة علاقة المعنى بصورة الحقيقة الإنسـانية ، وصـورة الكينونة ، والكيفيـة التي يصبـح فيها التمثيل والإشـارة والصورة الموجودة داخل المرآة أشـياء موازيـة للواقع ، وأحياناً أهمّ من هذا الواقع والعلامة أو العلامات التي تمثّله .

ومـا يحمله كل ذلك مـن تناقضات ومفارقات لفظية أو دلالية يصبـح مفهوماً أيضاً لأنها تصير في أحوال من هـذا النوع المبدأ الناظم للوجود والإبداع الإنسـاني في الكتابة الشعريّة.

أمـا مـا يقوله الشـاعر فـي الفقرة المتقدمـة عن ليل التكنولوجيـا الـذي سـرعان ما يتـم طرد فجـر الكائن الشـفيف عند حلوله، فإن له علاقة ولو بعيدة بالصورة والشفافية التي يتحدّث عنها الشاعر.

والفيلسوف الألماني هيدغر كان يلح على اختفاء معنى الوجود فـي عصر التقنيـة الحديثة وتحـول العالم إلى (صور) لا تعكس سوى قطّاعات موضوعية محدودة من الواقع الموجود .

لقد طوّف (زاهر الغافري) طويلاً في الآفاق شـأن اكثر أقرانه من شـعراء قصيدة النثـر العمانيين ولكن رحلته طالت أكثر مما يجب منذ تلك اللحظة التي أغوته فيها(اوربـيا) بعطرها ورشـاقة قوامها وثقافتها وموسـيقاها، فاسـتمرأ الغربة واسـتوطن فيها وإن ظلّ مثل المتنبّي (علـى قلق كان الريح تحته) شـاعراً أن الأمر لا يعدو أن يكون نزهة في مرآة قصيدة أو كلمه عابرة وإشـارة ملغزة لا يكاد القارئ يمسـك بطرف من غطائها الشفيف حتى ينزلـق من يده الطـرف الآخر ويتلاشـى خلف "ضباب العالم":

" كنت أعدو كما لو كنتت أسابق الأبدية
أسمع جريان أفكاري وهي آتية
من دهليز بعيد.
(بريق مستعاد من قلب الآلام – أزهار في بئر ص83)
" كل هذا الليل بلا عاصفة واحدة
تجعلني أحلم .
بلا نافذة لكي أكون أعمى
ليل بلا غصن يودع خطواته
فأكاد أسمع صرختي الأولى
في غيابي ".
(أي الليل – أزهار في بئر ص 88)
" بعد غياب طويل
تعود إلى أرضك الأولى
وكل ما تملك جمرة في اليد.
أحقاً ستختفي المعرفة
ذات يوم
ولن تتذكر الأفق
وأرواحه الهاربة ".
(بعد غياب – أزهار في بئر ص 83)

" لم يكن الظل خلف العتبة
ولا الرغبة فوق أعشاب الظلام
كان الليل مرآتك ، ندم ماضيك
المغفور بالحرية
أتيت إليك بنور اليدين
وخلاء الكلام
اتيت لأصغي إلى ذهب السهرة
وأسرار الحديقة ، كما لو كنت
نائماً والغبار كله يرتفع من أحلامي ".
(نزهة في مرآة – أزهار في بئر ص91)

ولا يبـدو نثـر (زاهـر الغافـري) الشـعري فـي هذه النماذج وفي سـواها نثراً متصلاً مترابطاً، على الرغم من النغمة السردية للخطاب وحس الحكاية الذي يسود في بعـض أجزائه . فهو نتاج مخيلـة متحركة متوثبة لا تكاد تفـرغ مـن صناعة صورة مـن الصور حتـى تغادرها إلى أخرى أكثر إدهاشاً وأسراً.

غيـر أن مـا يبـدو على بعـض السـطور والجمل من أنهـا تعيش عزلة كلامية واسـتقلالاً ذاتياً لا يحدث غالباً إلا على المسـتوى الإسـنادي أو التركيبي حيث الجملة بسـيطة لا تعقيد ولا معاظلة فيها، سـواء أكانت اسمية أم فعلية. أما على المسـتوى الدلالي أو ما يسمى بالبنية العميقة، فهذا التعقيد موجود، وهو الذي يؤلف شعرية النص وبطانته الداخلية المشـعّة. وهو لا يأتي فقط من المنحـى الميتافيزيقـي للقصيـدة، ولا من هـذا الجمع المدهش بين المادي والمجـرّد في كلماتها، وإنما أيضاً من هذا التضامن الذي يجعل مجموعة الصور الشعرية تتحرك ضمن نسـق دلالي واحد رغـم تباينها وتباعدها الظاهر .

فالجملـة الشـعرية التي تبتعد عن الجملة الشـعرية الأخرى وتفارقها تخلق في ذاكرة القصيدة والقارئ الذي يطالعها نمطا إيقاعياً موحّداً يقوم على أساس البحث عن تلك الخفّة والشـفّافية المشتهاة ، ويحاول التغلـب علـى الثقـل المـادي واشـتراطات الحيـاة " القابضـة للروح والجسـد" بنوع مـن الكلمات المحلقة مثـل طائـرات ورقية ملونـه تهاجـم قلاعـاً صخريـة محصّنـه بقنابـل مـن الصـور الشـعرية وفيض من المشاعر والأحاسيس الكلامية المرهفة.

وهو مـا يخلق إيقاع الصـورة إلـى جانـب إيقاع المعنى والدلالة الحافّة ، وغير ذلك من وسائل وضرورات جعلت (زاهر الغافري) من صنّاع قصيـدة النثر الصافية وأسـاتذتها العمانيين الماهرين .

وكلمـات مثـل (أعشـاب الظلام) و (نـدم الماضي) و(نـور اليديـن) و (خلاء الـكلام) و(ذهب السـهرة) و(أسـرار الحديقة) الموجودة في النص الأخير المسمّى (نزهـة في مراة) هي مجرد نتـوءات وعلامات معلّقة في طيات الـكلام ومضاعفات التعبير. إذ على الرغم من أن النص الشعري لا يمكن أن يواصل جريانه بدونها، فإن المعنى والدلالة الحافة لا تفقد ثقلها وإيحاءاتها المرافقة حتى دون هذه المحسنات والوسائل البلاغية المؤنسة .

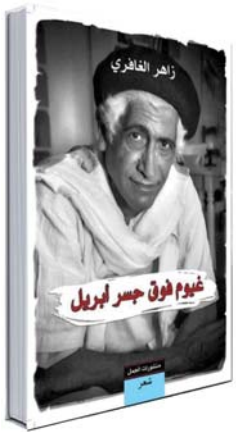
والنـص الأخيـر (نزهة في مرآة) مثلاً لا يسـتطيع أن يخفي علـى القـارئ الحصيف إيحـاءات رغبة جنسـية موّهـة خلـف (ظـل العتبة) و(أعشـاب الظـلام) و (أسـرار حديقـة) جسـد تلك المـرأة التي يوجـه إليها الخطاب. فالصورة الطافية على السطح لا تمنع من رؤية ما يمور في أعماقه من دلالات ومعان معلنة أو مسكوت عنها.

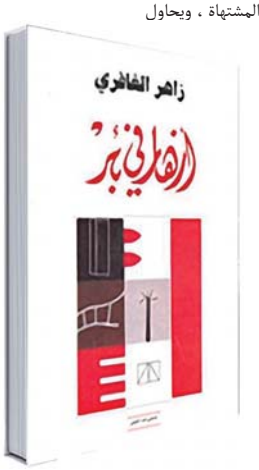
وحيـن نقـرأ في النص الآخر المسـمى (أي ليل) أنّ (العاصفـة) في ذلـك الليل تجعل الشـاعر يحلم وأنّ النافذة تفقده البصر وتجعله أعمى ، نشعر أن المفارقات الضديـة هي التـي تحكم القصيـدة وتهبها القـدرة على الوجود والفعل . فتسـاوي الأضداد وعدم ارتباط مقدمة الجملة الشعرية بنتيجتها ارتباطاً سببياً أو منطقياً يحقق جانباً مهماً من شعرية النص .

فالعاصفة وليس الهدوء هي ما يجعل الشاعر يحلم، والنافـذة وليـس الجدار المغلـق هو ما يجعلـه أعمى . الأمر الذي يجعل الشفافية و(الخفة) العزيزة على الروح والقلـب مسـتحيلة أو صعبـة المنال، مع أنّ الشـاعر يبقى غير قـادر على مواصلة الحياة بـدون تلك النافذة وتلك العاصفة. فالنافذة هـي عينه الأخرى المطلّة على الوجـود، والعاصفـة هـي حلمـه المجسّد والمرئي.

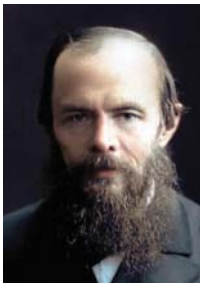
غير أن بقاء الصورة التي يجعل منها الشـاعر (أسلوب حيـاة) مقلوبـة أو واقفة على رأسـها هكذا ، من شـأنه أن يحّفـز على البحث عن البديـل الموجود في الصورة الأخـرى المقابلـة ، فضلاً عمـا ينال العبـارة في ذلك الوضع مـن توتر وقلـق يجعـلان (النزهة فـي المرآة) محفوفـة بالمخاطر حتـى إذا كانت مخاطـر باعثة على الأمـل .. الأمل في حياة أخرى وصورة أخرى غير ناقصة يستطيع الشـاعر أن يرى المشـهد فيها كاملاً، والأزهار وسط شـفافية الهواء وضوء الشـمس الطبيعي، وليس في أعماق بئر.

والقـراءة المتكررة لأشـعار زاهر الغافـري تجبرنا على الإحسـاس بوعي اللحظة الحاضرة من زماننا والشـعور بالنشـوة لمـا يمـرّ الآن ؛ وهـو لا ينـي يذكّرنـا بالحركة المتقدّمـة للزمن والقطيعة مع التقاليـد البالية في الفن والموقف العام من الحياة. وكل نص جديد من نصوصه يبدو كمـا لو كان محاولة للقبض على شـيء خالد وغير موجود إلاّ خارج هذه اللحظـة. وهو ما يجعل المحاولة مستمرّة وممتدة وقابلة للتكرار إلى ما لانهاية ، مهما كان لون الشـكل الذي تلجأ إليه والموضـوع الذي تتحدّث عنه.





الروايةُ الفلسفيّة.. متعةٌ ومعرفةٌ معاً


ديستويفسكي

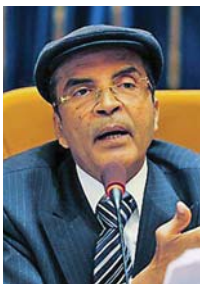
هناك من يقول إنه ليس من الضروري أن ندرس الحجج المعقّدة لكي نكون مستنيرين بالفلسفة القيّمة، إذ يعتقد البعض أنّ قراءة رواية بدلاً من ذلك أمرٌ أكثر إمتاعاً وفائدةً معرفية. من هذا المنطلق، نخوضُ في أهمية الدرس الفلسفي في الرواية العالمية والعربية، وهو درسٌ مرتكزٌ على قدرة رواياتٍ بعينها على إضاءة العديد من جوانب حياتنا والمجتمعات التي نعيش فيها، وتدفعنا لفهم أنفسنا من خلال توافر عاملي الإقناع والمتعة فيها.

باقر صاحب

فرانز كافكا

ميلان كونديرا

فريدريك نيتشة


إبراهيم الكوني

نادية هناوي

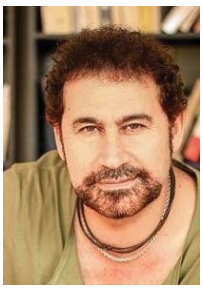
البير كامو

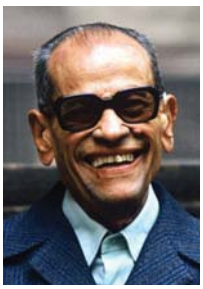
الروائي الليبي إبراهيم الكوني يرى أنّ الفلسفة ضروريّةٌ في الرواية لأن تكتسب هويَّة رواية" كم ستكون الرواية ترفاً خاوياً في حال تمرّدت على سلطة سلطانٍ اسمه الفلسفة ؟ فالتجربة برهنت منذ ما قبل التاريخ أنّ الرواية لا تستطيع أن تتباهى بهويّة الرواية حقّاً، ما لم تكن ناطقاً مفوّضاً، بل ومفوّهاً، باسم الفلسفة". إذ يرى الكوني أنّ الأعمال الملحمية القديمة كانت حاملة لرؤى فلسفية، ذاكراً في هذا السياق، ملحمة كلكامش، والإلياذة، والأوديسة، والإنياذة.

عالمياً، هناك حضورٌ واضحٌ للدرس الفلسفي في عديد الروايات الأجنبية، حتى باتت تسمّى "روايات فلسفية"، وتُعرّف بأنّها "رواياتٌ تركّز بشدّة على الموضوعات الفلسفية العميقة، وغالباً ما تكون هذه الكتب عبارةً عن مناقشاتٍ حول حياتنا ومجتمعنا والعالم، من وجهة نظرٍ فلسفية، ومن خلال القصص والشخصيات المثيرة للاهتمام".

ويجمع دارسون على روايات بعينها ينطبق عليها التعريف أعلاه، ومنها رواية "الغريب" لألبير كامو (1913 - 1960)، حيث تتعرّض إلى سؤالٍ فلسفيّ قديم، وهو معنى الحياة، من خلال عبثية تصرّفات بطل الرواية ولامبالاته إزاء وفاة والدته، وانجراره نحو القتل الطائش. فرانز كافكا (1883 - 1924) طرح أيضاً فلسفته الوجودية العبثية في رواية "المسخ" حيث بطلها البائع المتجول الناجح يتحوّل إلى حشرة عملاقة، وبات يعيش عزلةً تامةً ومعاملةً قاسيةً من قبل أسرته، تعكس فداحة شعوره بالاغتراب عن ذاته أولاً والعالم ثانياً. وهناك أيضاً روايته "المحاكمة" حيث يُعتقل بطل الرواية لأسبابٍ لا يعلمها، ويُحاكمُ محاكمةً غريبةً عن تهمٍ لم يرتكبها، والمفارقة الكبيرة هنا شعور البطل بالذنب، وهو لم يرتكب أيّ جريمة، وهذه الرواية تشير مثل سابقتها "المسخ"، إلى ثيمة الاغتراب في العصر الحديث. فأغلب أعمال كافكا قائمةٌ على فكرة التشاؤم، والانسحاب من الحياة ليقع في أحابيل واقعٍ أكثر بؤساً وألماً.

وفي رواية "خفّة الكائن التي لا تُحتمل" لميلان كونديرا (1929 - 2023)، طرحٌ لثيمةٍ مركزية، هي ثنائية الخفّة والثّقل، حيث يتوقف بطل الرواية أمام سؤالٍ ممض، هل يدعو صديقته إلى البيت، فيتورّط بثقل الحب، كعاطفةٍ إنسانيةٍ كبيرة، أم يجعلها تمرُّ كطيفٍ عابر، ومن هنا ينبثق السؤال الأكبر، هل من الأفضل أن نعيش الحياة خفافاً من أيّ شعور، ومن

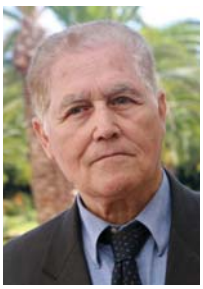

علي بدر

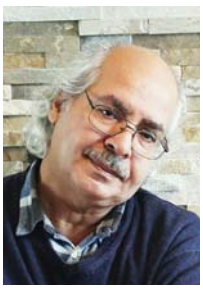

نجيب محفوظ

يوسف زيدان

يسري عبد الله

محمد العجمي


عبدالله العروي


برهان الشاوي

أيّ معنى، دون أن يربطنا شيءٌ على هذه الأرض، أم ندع أنفسنا تسير بثقل الشعور وجاذبية المعنى ؟.

ولجهة الفلاسفة الذين كتبوا روايات ذات طابع فلسفي، يبرز فريدريك نيتشة (1900 - 1844) في روايته "هكذا تكلّم زرادشت"، وهي صياغةٌ بقالبٍ ملحمي لتأمّلات زرادشت، الشخصيّة المُستوحاة من مؤسّس الدّيانة الزّرادشتيّة. هي تأملاتٌ ناطقةٌ لأفكار نيتشة ذاته، وفيها كشفٌ للفضائل الإنسانية، مع تمجيده للقوة، ومنها استُمدّت نظرية الرجل الخارق.

وهناك رواية "الجريمة والعقاب" لديستويفسكي (1821 - 1861)، الذي يعد فيلسوفاً أيضاً، بطلها دارس قانون، يعيش في فقرٍ مدقع، فيقدم على قتل العجوز الغنية، لوجود قناعةٍ قويةٍ لديه بأنّ جريمته مُبرّرةٌ أخلاقياً بحكم التفاوت الطبقي الكبير بينه وبين المَجني عليها. لبُّ الرواية، هذا السؤال الأخلاقي، هو سؤالٌ فلسفيٌّ عن جدليّة الخير والشر في هذا العالم. كذلك رواية ديستويفسكي الأخرى "الأخوة كارامازوف"، وتطرح مناقشات ساخنة بشأن مفاهيم الإيمان والإرادة الحرّة والأخلاق، حيث أبناء كارامازوف الثلاثة، يتبنّون رؤىً متباينةً لتلك المفاهيم، من خلال الصراعات الناشبة بينهم.

تناول الرواية العربية للفلسفة.. رؤى ومشكلات

هنا نريد أن نطرح التناول الروائي العربي للفلسفة، هل هو بحجم أن يكون ظاهرةً في الرواية العربية، أو بحجم شطحاتٍ فلسفيةٍ هنا وهناك ؟

يذكر نقّادٌ ودارسون أنّ هناك عديد القصص والروايات العربية التي جسّدت رؤاها اهتماماتٍ فلسفية، مثل "حي بن يقظان" لابن طفيل، و"الدين والعلم والمال" لفرح انطون، و"عزازيل" ليوسف زيدان، و"عشب الليل" لإبراهيم الكوني، و"أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ، و"أوراق: سيرة إدريس الذهنية" لعبدالله العروي.

ومن الملاحظ اختلاف العلاقة، في هذا النوع من الروايات، بين الهمّ الفلسفي والوعاء السردي المحتضن لها، بعضها اقتصر على تشريح أفكارٍ معينةٍ من دون تفاعلٍ جماليّ معها. وبعضها احتضن تلاقحاً متبايناً بين الأدبي السردي والفكر الفلسفي الناتج مثلاً عن خبرة حياةٍ عريضةٍ وتأمّلاتٍ عميقةٍ في الذات والناس والحياة. ويذهب الروائي العماني محمد العجمي، في إشكالية العلاقة بين الرواية والفلسفة عربياً، إلى ما أسماه الناقد الفلسطيني فيصل دراج "المكر الروائي" ويُعنى به تسريد ما هو محرّمٌ قوله مباشرةً، بصيغٍ جماليةٍ فريدة. ويقول البعض بأهميتهما معاً، بوصفهما من مظاهر الحداثة في العصر الحديث، فالفلسفة ما تزال الفاتحة لآفاق تفكيرٍ جديدة، والرواية باتت ديوان العالم كما يُقال. وأنّ المزج بينهما سيكون حيوياً في اختراق "جمودٍ ما في شكلٍ من أشكال نشاطنا البشري، باستعمال التخييل والتخليق".

وهناك من النقّاد، مثل المصري يسري عبد الله، يرى أنّ الحضور الفلسفي في الرواية العربية أقلُّ ممّا هو في الرواية الغربية، ففي حالة الأولى، يعود ذلك الأمر إلى الذهنية العربية ابنة اليقين والثبات، عكس الثانية، حيث الذهنية الأوروبية "ذهنيةٌ شاكّةٌ ومتسائلة، تعاين الوجود الإنساني من زوايا نسبية، وتتعاطى معه من منظورٍ وجوديّ تارةً، وعبثيّ تارةً ثانية، وتأمّليّ تارةً ثالثة، وهكذا". ومع ذلك يرشّح يسري عبد الله أعمالاً عربيّةً ذات نزعةٍ فلسفيّةٍ واضحةٍ مثل رواية نجيب محفوظ "السّمّان والخريف" وفيها بطل الرواية عيسى الدباغ المُمزّق بين واقعه ورغباته، ما يفضي به إلى الاغتراب الذاتي.

وفي السياق ذاته ترى الناقدة والأكاديمية العراقية نادية هناوي ندرة ما أسمته "الرواية الفكرية" في الأدب العراقي، واصفةً أنّ "ما يتماس فيه الروائي مع الفكر يبقى متواضعاً، لا يتعدى الممارسات الفكرية التي تتلاقى مع الفلسفة عرضاً في الأغلب وليس قصداً، وسطحاً لا عمقاً"، وبحسب ذخيرتها النقدية ترى أنّ كتابة الرواية الفكرية تظلّ مقصورةً على المتخصصين بالفلسفة والمشتغلين فيها، وأنّ النتاج الروائي العربي عامّةً يطغى عليه الاتجاهان الواقعي والرمزي.

لكنّنا لا نعدم أعمالاً عراقيةً ذات نزعةٍ فلسفية، على سبيل المثال لا الحصر، رواية "بابا سارتر" لعلي بدر، الراصدة لحياة بغداد ستينيات القرن المضي، بتناقضاتها بين زواريب الفقر ومنازل الأرستقراطيين، حيث شخصيات الرواية تعيش على خلفيّة الأفكار الرائجة آنذاك، الوجودية والشيوعية والقومية، والانقلابات الدموية. علي بدر، يقول إنّ روايته تستبصر "قدرة الرواية على استنطاق أحد مجالات المعارف الكبرى: التاريخ. كان هذا بحدّ ذاته شيئاً مثيراً للاهتمام. لأنّه من شأنه تسليط الضوء على وظيفةٍ مهمةٍ من وظائف الرواية، وهو قدرتها على تكذيب التاريخ الرسمي".

وهناك أعمال الأكاديمي والروائي العراقي برهان شاوي، الذي يصرّح في أحد الحوارات بأنّه يكتب الرواية المعرفية. في متاهاته الروائية التسع، يجعل شخصياته تنطق شطحاته الفلسفية، وتتجادل فيما بينها بشأنها، ويقول: "شخصياتي شخصيات قلقة، مهنتها التفكير كما يقول راسكولنيكوف في (الجريمة والعقاب)".

وفي حين يذكر إبراهيم الكوني أنّ محنة الرواية العربية في (أيديولوجيتها)، تلك التي باتت "بديلاً للإيمان بدين الفلسفة؟" وأنّ مشكلة الرؤية الفلسفية في الرواية العربية مازالت قائمةً إلى اليوم. يرى الروائي الجزائري سعيد خطيبي، بأنّه نتيجة عثرات الفلسفة في الواقع العربي من رقابةٍ ومنع، بتنا نعرف أنّ فلسفتنا أدبيّة، منذ ابن رشد إلى اليوم، جاعلةً من النص الأدبي "مختبراً لها، في توصيل الفكرة وقياس مدى تقبّل المتلّقي لها"، وفق ذلك وبحسب خطيبي، تاريخياً، لم يخل النّص الأدبي من جوهره الفلسفي.

صلاح القصب

رائداً ومبتكراً لمسرح الصورة

يتمتعُ عالمُ الصورة المسرحيّة، المعروف باسم (مسرح الصورة)، بتاريخٍ غنيٍ يعودُ إلى العصور القديمة، إذ يجمعُ هذا النوع من المسرح بين عناصر الفنون البصريّة والموسيقى وسرد القصص، لخلق تجربة فريدة وغامرة ومميزة تعتمدُ على المشاهدة البصريّة أكثر من النصوص السرديّة لتضع الجمهور في حالة من الانبهار الصوري.

بهاء محمود علوان

أكاديمي وكاتب في النقد الأدبي والمسرحي

وهنا سوف نسلط الضوء على جذور الصور المسرحيَّة على نطاقٍ عالمي ونناقشُ الشخصيات الرئيسة التي قدمت مساهماتٍ كبيرة في هذا الشكل الفني. ويمكن إرجاع الصور المسرحيَّة إلى الحضارات القديمة مثل المصريين واليونانيين والرومان، حين استخدمت هذه المجتمعات المبكرة العناصر المرئيَّة مثل الأقنعة والأزياء والدعائم لتعزيز أدائها المسرحي وإشراك الجمهور في ذلك الأداء. واستمرَّ استخدام الصور في المسرح في التطور على مرّ القرون مع التقدم في التكنولوجيا والفنون، الأمر الذي أدى إلى نتاجات أكثر تطوراً ومتعددة الأبعاد.

إنَّ مسرح الصورة هو فنُّ تقديم القصة أو الفكرة عبر الصور والرموز التي يتمُّ تقديمها للجمهور من خلال الحركة والتقنيات البصريَّة. ويمكن أنْ يكونَ مسرح الصورة مسرحاً ثابتاً حيث يتم استخدام الصور المرسومة أو المنحوتة، أو مسرحاً متحركاً تكون الصور فيه متحركةً، وكذلك باقي الأدوات التي تستخدمُ في السينوغرافيا على خشبة المسرح.

إنَّ أحد أهم المسرحيين العالميين في مجال مسرح الصورة هو الفنان الفرنسي جورج ميليه. الذي ولد في العام 1861 وكان من أوائل الفنانين الذين اكتشفوا أهميَّة استخدام التأثيرات البصريَّة في عروضهم. كان جورج ميليه يستخدم تقنياتٍ مبتكرة مثل التقنيات البصريَّة والتلاعب بالإضاءة لإنشاء مشاهد مثيرة ومبهرة على المسرح، وتعدُّ أفلامه مثل (رحلة إلى القمر) من بين أعظم التي قدمها هذا المخرج الكبير ومن بين المسرحيين الآخرين البارزين في هذا المجال هو الفنان الأميركي (وينسدل لاف) الذي ولدَ في العام 1899 وكان يقدم عروضه على المسارح الكبيرة بأسلوبٍ فريدٍ ومبتكرٍ، كان يستخدم تقنياتٍ مثل التقاط الحركة وتلاعب الأشكال لجذب اهتمام الجمهور ونقل القصة بشكل مثير.

وفي المجمل، يُعدُّ مسرح الصورة فناً مذهلاً يجمع بين الفن التشكيلي والعروض المسرحيَّة لإنتاج تجارب فريدة ومبهرة للجمهور، يستمدُّ هؤلاء الفنانون العظماء إلهامهم من الحياة اليوميَّة والعواطف الإنسانيَّة لإنشاء أعمالٍ فنيَّة تستحق الاحترام والتقدير.

فضلاً عن الفنانين الأفراد، هناك أيضاً منظمات وحركات لعبت دوراً مهماً في تشكيل عالم الصور المسرحيَّة. على سبيل المثال، سعت الحركة السرياليَّة إلى استكشاف العقل الباطن من خلال الصور الشبيهة بالحلم وتقنيات سرد القصص غير التقليديَّة. استخدم فنانون مثل سلفادور دالي، وأندريه بريتون السرياليَّة لتحدي المفاهيم التقليديَّة للواقع وخلق إمكانيات جديدة للتعبير الفني. ويُعدُّ أندريه بريتون من أبرز شعراءِ وكتَّابِ فرنسا وفلاسفتها في القرنِ العشرين، فهو إحدى الشخصياتِ التي أسّستْ المدرسةَ الأدبيَّة السرياليَّة إلى جانبِ عددٍ من الروّادِ الأدبيين الآخرين في هذه المدرسة أيضاً.

كُثرُ ما يُعرف به بريتون هو بيانه السريالي (Surre-alist Manifesto)، الذي دعا فيه إلى إطلاقِ حريَّة التعبيرِ، وشجّعَ فيه أيضاً على إطلاقِ مكنونات اللاوعي عند الإنسان، كما أنَّه معروفٌ بمجلداته الضخمة التي ضمَّتْ أشعاره ومقالاته. درسَ بريتون عدّةَ نظرياتٍ في التحليلِ النفسي، فضلاً عن مبدأ اللاوعي الذي ساعده في كتاباته.

بعد خدمته لفترةٍ وجيزةٍ في الجيشِ الفرنسي في الحربِ العالميَّة الثانية، انضمَّ إلى مجموعةِ الدادائيين، وبعدها بدأ الخوضَ في المسائلِ السرياليَّة، واحتلَّتْ موضوعات حريَّة التفكير والماورائيات القسمَ الأكبر من كتاباته عبر مسيرته المهنيَّة الطويلة.

وفي جانب المشهد العراقي فإنَّ مسرح الصورة هو تجربة فنيَّة جديدة ومبتكرة أسَّسَ ونظَرَ لها المخرج العراقي الكبير صلاح القصب، الذي يُعدُّ إحدى الشخصيات المهمَّة في مجال الفن والثقافة في العراق والعالم العربي. تتميز أعماله بالابتكار والتفرد، إذ يقدم من خلال مسرح الصورة رؤى متميزة وجديدة تجسد واقع المجتمع العراقي وتعبر عن مشكلاته وتحدياته.

يعتمدُ مسرح الصورة على تقنيات متقدمة في عرض الأعمال الفنيَّة، حيث يستخدم القصب مجموعة متنوعة من الوسائل المرئيَّة والسمعيَّة لإيصال رسالته وإبراز قضاياه بشكلٍ ملموسٍ ومبدع. بفضل هذه التقنيات، يستطيع المشاهد أنْ يعيشَ تجربة فنيَّة فريدة ومميزة تجعله يدرك أهميَّة الفن في التعبير عن الحقائق والواقع بشكلٍ ملموسٍ ومعبر.

من خلال أعماله، يسلط القصب الضوء على القضايا الاجتماعيَّة والسياسيَّة التي تعاني منها المجتمعات العربيَّة، الأمر الذي يجعل من مسرح الصورة وسيلة فعالة لنقد المجتمع وتحفيز التفكير والتأمل حول القضايا المهمة التي تؤثر في حياة الناس. تعدُّ أعمال صلاح القصب في مجال مسرح الصورة محطة مهمَّة في مشواره الفني والإبداعي، إذ تعكس إبداعه وتميزه في تقديم الفن بشكلٍ مبتكرٍ وملهم. ويعدُّ القصب من الفنانين الذين يسعون لتطوير مفهوم الفن وتجديد وسائل التعبير الفني لتتناسب مع التطورات والتحديات التي تواجه المجتمع.

إنَّ مسرح الصورة هو تجربة مميزة في عالم الفن، تجسد جهود الفنانين الرائدين مثل صلاح القصب في تقديم رؤى واقعيَّة ومعبرة عن المجتمع والحياة البشريَّة بشكلٍ عام. وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه التجربة تحملُ في طياتها العديد من الرسائل والأفكار التي تسهم في تثقيف الجمهور وتوعيته وتحفيزه على التفكير والتأمل في قضاياه ومشكلاته.

يعدُّ صلاح القصاب إحدى أبرز الشخصيات في عالم المسرح البصري، والمعروف بأسلوبه المبتكر في خلق الصور المجردة والمعبرة على المسرح. كان عمله موضع جدل كبيرٍ داخل المجتمع المسرحي، إذ تساءل الكثيرون عمَّا إذا كان يمكن تصنيف أسلوبه على أنه مسرحٌ تجريدي. ويمكننا أنْ نستكشفَ السياق الزمني للمسرح البصري، ونتعمق في الشخصيات الرئيسة التي أثرت في أعمال صلاح القصاب، ونحلل تأثير منهجه في المسرح التجريدي، وننظر في التطورات المستقبليَّة المحتملة في هذا المجال.

صلاح القصب

إنَّ للمسرح البصري المعروف أيضاً باسم "مسرح الصورة" تاريخاً طويلاً يعود إلى الحضارات القديمة مثل المصريين واليونانيين والرومان، وتطور المسرح المرئي ليشمل التقنيات الحديثة مثل أجهزة العرض وتأثيرات الإضاءة وعروض الوسائط المتعددة. يتميز

المسرح المرئي بتركيزه على الصور المرئيَّة بوصفها الوسيلة الأساسيَّة لسرد القصص، وغالباً ما يتجنب الأشكال التقليديَّة للحوار والسرد لصالح تجربة أكثر حسيَّة وغامرة للجمهور.

غالباً ما يُنظر إلى منهج صلاح القصب في المسرح البصري على أنه رائدٌ ومثيرٌ للجدل داخل المجتمع المسرحي. وقد نال استخدامه للصور المجردة والسرد غير الخطي الثناء والنقد من النقاد والجماهير على حدٍ سواء. يجادل البعض بأنَّ عمله يتجاوز التقاليد المسرحيَّة التقليديَّة ويتحدى الجمهور للتفكير في طبيعة الواقع والإدراك. يرى آخرون أنَّ أسلوبه مقصورٌ على فئة معينة ولا يمكن الوصول إليه، ويفتقر إلى العمق العاطفي والوضوح السردي لأشكال المسرح التقليديَّة.

ومن بين الشخصيات الكبيرة في عالم المسرح البصري التي أثرت في أعمال صلاح القصاب تشمل فنانين مثل روبرت ويلسون، روبرت ليباج، وجولي تيمور. يُعرف هؤلاء الفنانون باستخدامهم للعناصر المرئيَّة والوسائط المتعددة لإنشاء تجارب سينمائيَّة غامرة على المسرح.

ومن الشخصيات الأخرى المؤثرة في عالم الصور المسرحيَّة هي جولي تيمور، وهي مخرجة ومصممة أميركيَّة معروفة باستخدامها المبتكر لفن الدمى والمؤثرات البصريَّة. ربما اشتهرت تيمور بعملها في إنتاج مسرحيَّة (The Lion King) في برودواي، والتي تضمنت أزياء وأقنعة ودمى متقنة لإضفاء الحيويَّة على فيلم ديزني المحبوب على المسرح. أكسبها أسلوبها الفريد في سرد القصص من خلال العناصر المرئيَّة العديد من الجوائز والأوسمة في عالم المسرح.

وهنا يمكننا رؤية تأثير مقاربة صلاح القصب للمسرح التجريدي في الطريقة التي تحدى بها المفاهيم التقليديَّة للسرد والأداء. غالباً ما يطمس عمله الخطوط الفاصلة بين الواقع والوهم، ويدعو الجمهور إلى التشكيك في تصوراتهم الخاصة للعالم من حولهم. ومن خلال تجنب الحوار التقليدي لصالح الصور المجردة، فإن عمل القصب يجبر الجمهور على التعامل مع اللغة البصريَّة للمسرح بطريقة أكثر نشاطا وتشاركيَّة.

الفنان القدير روبرت ويلسون

وكان للأسلوب المتفرد الذي انتهجه القصب تأثيرٌ في مجال المسرح البصري. وقد ألهم أسلوبه المبتكر في إنشاء صور مجردة ومعبرة على المسرح جيلاً جديدًا من الفنانين لدفع حدود المسرح التقليدي. ظهرت أعمال القصب في العديد من المهرجانات الدوليَّة وحظيت بإشادة من النقاد بسبب أسلوبها الجريء والمتبصر في سرد القصص المرئيَّة. ويمكن رؤية تأثيره في أعمال الفنانين حول العالم الذين يستكشفون طرقًا جديدة لاستخدام العناصر المرئيَّة والوسائط المتعددة لإنشاء تجارب مسرحيَّة غامرة ومقنعة.

في العودة لأعمال صلاح القصاب فإنَّها تمثل بلا أدنى شك تحدياً وخلافاً، إلا أنه كان له بلا شك تأثيرٌ كبيرٌ في عالم المسرح البصري. لقد ألهم أسلوبه المبتكر في رواية القصص المجردة جيلاً جديداً من الفنانين لاستكشاف إمكانيات استخدام الصور المرئيَّة لإنشاء تجارب مسرحيَّة كبيرة وجذابة. في حين قد يرى البعض أن عمله مقصورٌ على فئة معينة ولا يمكن الوصول إليه، ويرى البعض الآخر أنه إعادة تصور جريئة ورؤية لما يمكن أنْ يكون عليه المسرح.

هل يُعدُ مسرح الصورة تغريباً مسرحياً:
برتولت برشت

لو حاولنا فهم الرسالة التي أراد الفنان والمخرج العراقي الكبير إيصالها إلى جمهوره المتعطش للتغير على خشبة المسرح، لوجدنا بأنَّ أهم أهداف مسرح الصورة هو كسر المألوف، وكسر النمطيَّة المسرحيَّة المعتادة عند المتلقي. وكان برتولت برشت إحدى الشخصيات الرئيسة في تطوير الصورة المسرحيَّة، وهو كاتب مسرحي ومخرج ألماني أحدث ثورة في المسرح الحديث بتقنياته المسرحيَّة الملحميَّة. آمن برشت باستخدام مزيج من العناصر المرئيَّة والموسيقى والحوار لإنشاء (إيماءة) أو لفتة من شأنها أن تنقل الرسالة الأساسيَّة للمسرحيَّة إلى الجمهور. لا تزال أعماله، مثل (الأم الشجاعة وأولادها) و(أوبرا القروش الثلاثة)، تتم دراستها وتقديمها في جميع أنحاء العالم اليوم.

وتعدُ نظريَّة التغريب البرشتيَّة، التي تهدف إلى إبقاء الجمهور واعياً على التطورات الاجتماعيَّة التي تعالج على خشبة المسرح، دون الانغماس العاطفي معها، تتماشى إلى حدٍ كبير مع مفهوم مسرح الصورة. الصورة هنا هي وسيلة لإبراز التناقضات والمفارقات على خشبة المسرح، مما يُحدث تحفيزاً فكرياً وليس

فقط ترفيهاً بصرياً. لكن هناك أيضاً جوانب نقديَّة لهذه العلاقة. والنقد الأساسي يكمنُ من أن التركيز على الصورة يمكن أن يؤثر سلباً على النص والتقاليد الأدبيَّة الموروثة من المسرح التقليدي، وعندما تصبح الصور البصريَّة هي الوسيلة الرئيسيَّة للتأثير، يمكن أن تتعرض النصوص للقمع أو التبسيط المفرط.

كان برتولت برشت يؤمن بأن الفكرة والمضمون هما الأساس، وأن الصورة يجب أن تكون تابعة لهما، وليس العكس، بينما نجد أن مسرح الصورة قد وزّع الأضواء على العناصر البصريَّة في المسرح المعاصر، ما أدى إلى تطورات تقنيَّة وفنيَّة مذهلة.

إن التقنيات الرقميَّة الحديثة والإضاءة المتقدمة أصبحت تلعب دوراً حاسماً في كيفيَّة تقديم العروض. وهذه التطورات توفر إمكانيات لا حصر لها للإبداع والتجديد، ولكنها أيضاً تفتح الباب للتساؤلات حول ما إذا كانت قد تبتعد عن جوهر المسرح كنص وتأثير درامي. إذاً، يُمكننا القول إن برتولت برشت قد ترك بصمة لا تمحى في مسار المسرح العالمي.

فقد ظهرت نظريَّة (تأثر التغريب) Verfremdung-seffekt في أوائل القرن العشرين كرد فعل على التجارب الطبيعيَّة والعاطفيَّة التي يروج لها المسرح التقليدي. هدفَ برشت إلى خلق شكل من أشكال المسرح يشجع التفكير النقدي بدلاً من تحديد الهويَّة العاطفيَّة. باستخدام تقنيات مثل كسر الجدار الرابع، واستخدام الإضاءة الصارخة، وسرد المشاهد، واستخدام اللافتات، سعى برشت إلى منع الجمهور من فقدان أنفسهم في سرد المسرحيَّة والبقاء بدلاً من ذلك مراقبين موضوعيين ونقديين يمكنهم تحليل القضايا الاجتماعيَّة والسياسيَّة التي تم تصويرها.

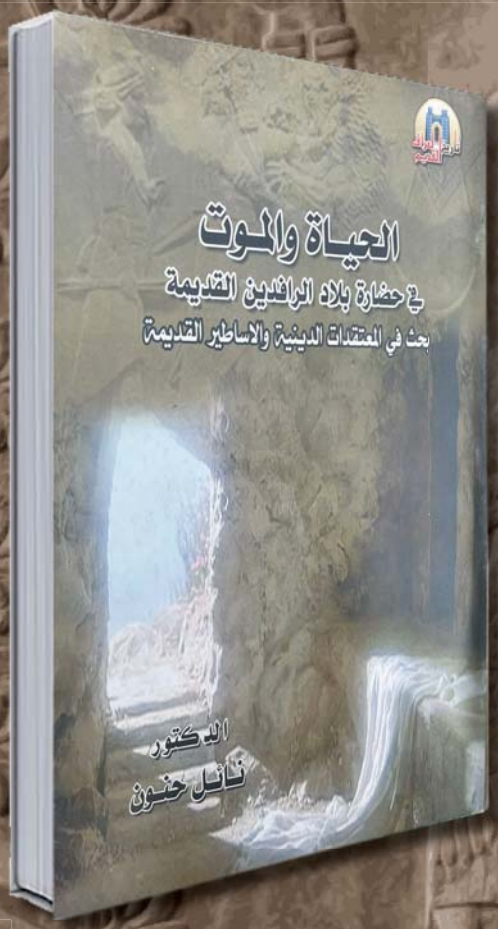
إنَّ العلاقة الترابطيَّة بين التغريب ومسرح الصورة تحمل إمكانات واعدة لمزيد من التطور في فنون المسرح. تقدم التقنيات الناشئة مثل الواقع الافتراضي، والواقع المعزز، طرائق جديدة لتوسيع المكونات البصريَّة والتجريبيَّة للمسرح. يمكن لهذه التقنيات أن تخلق أشكالاً جديدة من التفاعل والمشاركة مع الحفاظ على المبادئ الأساسيَّة للتغريب وكذلك للتفكير النقدي. ومع ذلك، يظل من الضروري بالنسبة للمبدعين أن يحافظوا على التوازن بين الابتكار البصري والحفاظ على النظريَّة النقديَّة والمستمدة من التغريب في لمسرح البرشتي.

في الختام يمكننا أنْ نتصور الشكل المستقبلي لمسرح الصورة، فمن المرجح أنْ يستمرَّ مستقبل الصور المسرحيَّة في التطور حيث يدفع الفنانون حدود ما هو ممكن على المسرح.

إنَّ التقدم في التكنولوجيا، مثل الواقع الافتراضي والواقع المعزز، لديه القدرة على تغيير الطريقة التي نختبر بها المسرح وفتح إمكانيات جديدة لسرد القصص وإشراك الجمهور. وبينما نمضي قدمًا، سيكون من المهم للفنانين تحقيق التوازن بين الابتكار والتقاليد، والتأكد من أنَّ العناصر المرئيَّة تعزز الموضوعات والرسائل الأساسيَّة للإنتاج بدلاً من أن تلقي بظلالها عليها.

المصادر:

1. Esslin, M. (1980). Brecht: A Choice of Evils. Eyre Methuen.
2. Willet, J. (1964). The Theatre of Bertolt Brecht. NY: New Directions.
3. Brockett, O. (1999). History of the Theatre. Allyn & Bacon.
4- https://www.britannica.



مراجعة

يأتي كتاب الحياة والموت في حضارة وادي الرافدين القديمة للدكتور نائل حنون في أربعة فصول، يدور موضوع الفصل الأول فيها عن التكوين والخلق ويتناول خلق الكون وأصل الالهة وخلق الانسان بحسب تصورات سكان بلاد الرافدين القدماء وموضوع الفصل الثاني هو الحياة والخصب وهو الفصل الذي خصص لالقاء الضوء على العقائد الخاصة بضمان ديمومة الحياة وتوضيح دور الالهين انانا ودموزي وفي الفصل الثالث المعنون الآلهة والموت ينتقل البحث الى دراسة صلة الآلهة بالموت لتقديم التفسير الصحيح للمعتقدات. اما الفصل الرابع والأخير فمخصص لدراسة الافكار الخاصة بموت البشر واستحالة الحصول على الخلود.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
www.alsabaah.iq
ملحق اسبوعي 16 صفحة
الأربعاء 25 أيلول 2024 العدد 6015 Wed. 25 . Sep. 2024 Issue No.