الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الاربعاء 12 آذار 2025 العدد 6126 Wed. 12 . Mar. 2025 Issue No. 6126

02 تنوّعُ البناءِ اللحني في الابتهال الديني

04 مستقبلُ العالم

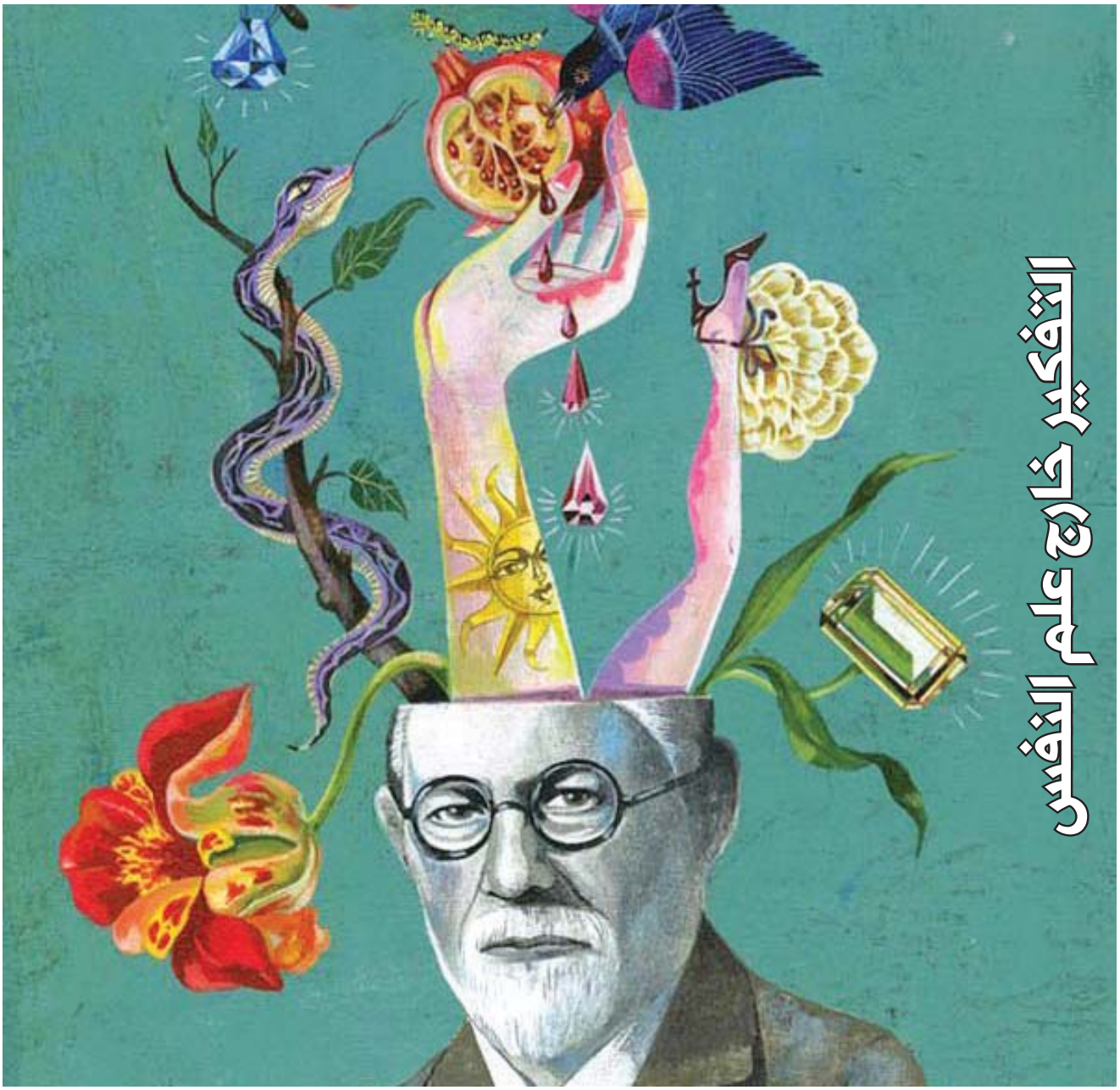
09 التشكيل والصحافة.. إشكاليَّة المجاورة وقوة التأثير

10 «الآنسة جولي» و«الدائنون» على مسرح الكولين في باريس

12 «موت الأب».. سقوط الطاغية وتدوير الطغاة

14 «الكوميكس» فنّ السرد البصري

ch.editor@alsabaah.iq



تنوّعُ البناءِ اللحني في الابتهال الديني

مهدي هندو الوزني

يعدُّ الابتهال الديني من أهم أشكال التعبير للموسيقى الروحيّة التي تعكسُ مشاعر الخشوع والتضرع الى الله ووفقاً للسياق التعبيري، ويتميز بناؤه اللحني بالتنوع والثراء معتمداً على عوامل عدة منها التدرج اللحني والتنوع المقامي والإيقاعي، ويعدُّ تنوع البناء اللحني في الابتهال الديني عنصراً جمالياً يجمع بين التأمل الروحي والإبداع الموسيقي، وهذا ما يُلاحظُ من خلال التباين في الاشتغالات اللحنيّة التي يضعها بعض الملحنين لهذا القالب الإنشادي الديني.

فهناك نوعان من الاشتغالات اللحنيّة؛ الأول يسعى الى إعطاء الموسيقى ظهوراً أكبر ربما على حساب الكلمة فهو يهتمُّ ببناءات الجُمل اللحنيّة المركبة والمدروسة ويهتمُّ بالمقدمة الطويلة وكذلك الاهتمام بالتوزيع الموسيقي الاوركسترالي وتوظيف الآلات المتعددة منها الغربيّة والشرقيّة في إظهار مديات التعبير الموسيقي ، كذلك الاهتمام بالبناء الهارموني والكونتربوينت والغناء البوليفوني، ومن أمثلة هذا النوع ابتهال (منهل الإيمان) للموسيقار اللبناني (توفيق الباشا)، فالمستمع لهذا الابتهال يلحظ هذه البناءات اللحنيّة.

يبدأ ابتهال (منهل الإيمان) الذي بني على مقام الحجاز بمقدمة موسيقيّة طويلة تقارب الأربع دقائق في بناءٍ مركبٍ وتوزيعٍ أوركسترالي للآلات الوتريّة والنفخيّة والإيقاعيّة وهذا البناء اللحني لا يقتصر على المقدمة الموسيقيّة، وإنَّما يشمل الابتهال بالكامل، هذه المقدمة التي أراد منها (الباشا) أنْ تصورَ التقرُّبَ من الله بالإيمان والتطهر حتى الوصول الى دخول الآلة الشرقيّة وهي آلة القانون في بناءٍ لحنيٍ حرٍ شبيهٍ بالتقاسيم ليمهد الى الغناء الانفرادي

رمزيّة رمضان للرسام التونسي صفون ميلاد

الموسيقار روحي الخماش

الصباح الثقافي
هيأة التحرير

نائب رئيس التحرير
أحمد العبيدي

مدير التحرير
صفاء عبد الهادي

سكرتير التحرير
نجم الشيخ داغر

التحرير
نزار عبد الستار
ابتهال بليبل

مسؤول القسم الفني
عبدالرحمن ياسين

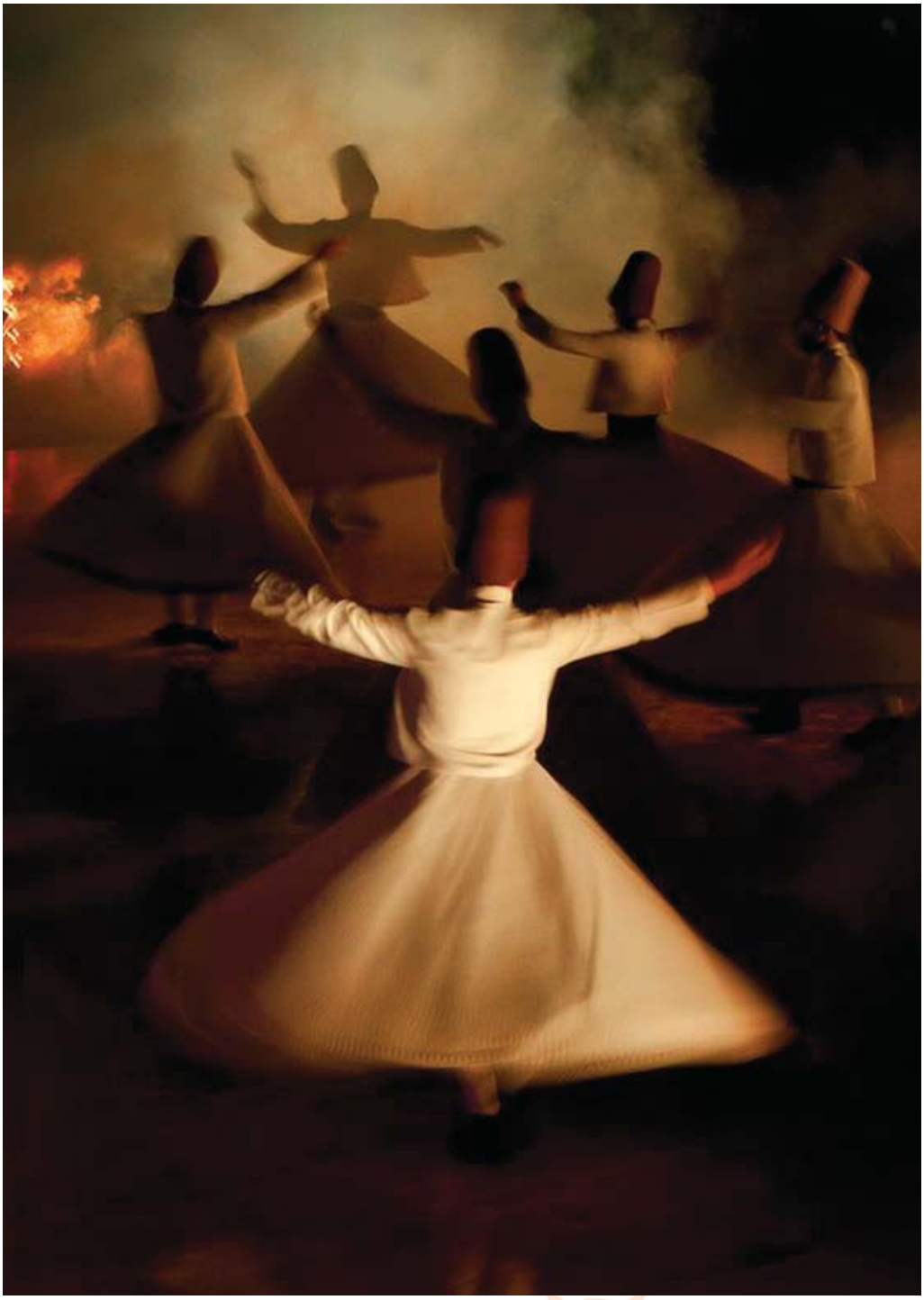
مسؤول التصحيح اللغوي
وسام عبد الواحد

الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852

التصميم
ليث محمد

مطابع شبكة الإعلام العراقي
IMN PRESS

الاربعاء 12 آذار 2025 العدد 6126 Wed. 12 . Mar. 2025 Issue No. 6126



الـذي يفصـح عـن التضـرع والدعاء لينتهـي بدخول الكـورال بغناءٍ لحني بوليفوني.

لقـد اشـتغل (توفيق الباشـا) في هذا لابتهال على البنائيَّـة اللحنيَّة الغربيَّة للصـوت البشـري وللآلة الموسـيقيَّة والاهتمام بـكل العناصر الموسـيقيَّة من توزيع وهارموني وغيرها.

أما النوع الثاني من أنواع البناء اللحني للابتهـال الدينـي فهو الاشـتغال على خلق حالة وجدانيَّـة متكاملة تتفاعل مع مشاعر المستمع عبر بناءات لحنيَّة بسـيطة ومكـررة تخاطـب العاطفـة وتفسـر وتركـز علـى الكلمـة التي هي أسـاس موضوعـة الابتهـال المرتبطة بالفعـل الإيمانـي الآنـي لإنسـانٍ من دون الدخـول فـي التعقيـدات مـن توزيـعٍ وجمـلٍ لحنيَّة مركبـة والعديد من الآلات الموسـيقيَّة ومن أمثلة هذا النوع من الابتهالات هو ابتهال (يا إله الكون إنَّا لكَ صمنا) للموسيقار روحي الخماش.

يبـدأ ابتهال (يا إله الكـون) الذي بُنيَ على مقـام العجـم بمقدمة موسـيقيَّة قصيرة وبسيطة تعزفها الوتريات ومن ثم تعاد من قبل آلة التشـيلو وبعدها يدخـل الكـورال للمناجـاة والدعـاء وهـذا البناء يتكـرر لنهايـة الابتهال، وبرغم وجود انتقـالات مقاميَّة أدخلها (الخمـاش)، إلا أنَّهـا لـم تصـل الـى الثـراء المقامـي فـي النـوع الأول من البنـاء اللحني للابتهـال وذلك لضيق المسـاحة اللحنيَّة التي دائماً ما تكون مرافقـة لنـوع البنـاء اللحنـي الثانـي ودائمـاً مـا تكـون بالنسـق التعبيري البسـيط ذاتـه، ولكنه يفسـر العمق الدلالـي للكلمة التـي تلامسُ العاطفة الإيمانيَّـة للمتلقـي المسـتمع وهـذه البناءات اللحنيَّة البسـيطة تخلق جواً مـن السـكينة والهدوء النفسـي، من هنـا نلحظ أنَّ هنـاك تبايناً واضحاً في الاشـتغالات البنائيَّة اللحنيَّة للابتهال الدينـي الـذي يعكـسُ بـدوره التنوع الثقافـي وكذلـك تنوع الأسـاليب في إظهار الطابع الروحي والطابع التأملي.

مستقبلُ العالم

كيڤن جالالي

ترجمة: د. فارس عزيز المدرس

كيڤن جالالي كما يُعرِّفُ نفسَه: "ناشطٌ كنديٌّ في حقوقِ الإنسان، ومؤرخٌ وصحفي واُستاذ، ضحَّى بحريتِه لفضح السياساتِ غير الأخلاقية التي سنَّتها الأممُ المتحدة باسم السلام والأمن. اعتقِل ست مرات لإسكاته ومنعه مِن كشف حقيقة الأساليب التي استخدمتها الحكوماتُ لتفكيك القنبلة السكانية، وهذه العمليةُ لحِقها تقويضُ سيادةِ القانون والديمقراطية" وهذا النصُ رسالةٌ اُرسلها إلى البابا؛ يناقشه في خطورةِ هذه القضية. المترجم.

إنَّ عِبءَ العالمِ الذي يقع على أكتافِ الضعيفة لم يكن يوماً ما بهذا الثِقل، أو بهذا المستوى من السوء، وقليلون هم الذين يعون خطورةَ هذا الأمر، والأقلُّ مِنهم الذين يجرؤون على مواجهةِ الواقعِ، والتحدُّث بالحقيقة وتوجيه العالم إلى ملاذ آمِن.

إنَّ أغلبَ الناسِ يتطلَّعون بعيداً وينتظرون الخلاص، ولكننا لا نتمتَّع جميعنا بالكفاءةِ نفسها! لذا يتعيَّن علينا مواجهةُ الحقيقةِ والبحثُ عن مخرجٍ للبشرية؛ لأننا نواجه ثلاثَ حقائق مريرة؛ كلٌّ منها يشكل تهديداً وجودياً قد ننجو منه؛ حتى لو لم نفعل شيئاً حيالها، ولكنها مجتمعةً تعني نهايةَ حضارتنا، وهذا يقينٌ كيقيننا بشروقِ الشمس مِن مَشرقها، وربما أيضاً نهاية جنسنا البشري.

الواقع المرير الأول: أنَّ البشريةَ لا تستطيع أنْ تنجوَ مِن مضاعفة عدد السكان مرة أخرى، وهو ما لن يحدثَ إلا بعد ثلاثين عاماً على الأكثر، أيْ بحلول عام 2050؛ وفي غياب تدابير التحكُّم في عدد السكان؛ فليس هناك ما يكفي مِن الأراضي والمياه الصالحة لإطعام وتغذية ستة عشر مليار إنسان، ولن يوجد ما يكفي مِن الموارد الطبيعية لمضاعفةِ حجم البنية الأساسية للحفاظ على الجسد والروح معاً، وسوف يشتدُّ الصراع على الموارد الطبيعية الحيوية، وسيؤدي حتماً إلى الحرب، وفي نهايةِ المطاف إلى الفناء النووي المتبادَل في بعض الأحيان؛ خلال الثلاثين عاماً القادمة، وبالتالي فإننا نواجه الانهيارَ السياسيَّ المؤكَّد، والموتَ بسببِ الغبار النووي والشتاء النووي.

أمَّا الواقعُ المرير الثاني: فهو أنَّ البيئةَ لا تستطيع أنْ تدعم بشكلٍ مستدامٍ سكاناً قِوامُهم ثمانية مليارات نسمة؛ ناهيك عن ستة عشر ملياراً، بأي معدلِ استهلاك يقترب حتى من الحياة المتحضرة. وعليه سوف تنهار البيئةُ قبل وقتٍ طويل من وصولنا إلى ستة عشر ملياراً، وهو ما سيحدث بحلول عام 2050 في غياب تدابيرَ صارمةٍ للتحكُّم في عدد السكان، وهو الوقت الذي سنتجاوز فيه كلَّ الحدودِ الكوكبيةِ التسعة التي تشكل أنظمة دعم الحياة على الكوكب، وبالتالي فإننا نواجه الانهيارَ البيئي المؤكَّد، والموتَ عطشاً أو جوعاً، أو بفعل جوائحِ الحروب أو الأوبئة.

أمَّا الحقيقةُ المرةُ الثالثة فهي أنَّ كلَّ الدولِ المتقدمة - بعد أنْ عمِلت على تقويضِ الخصوبة البشرية مِن خلال الأساليب الكيميائية السرية منذ إنشاء الأمم المتحدة عام 1945 - أصبحت الآن تواجه أهراماتٍ سكانية مقلوبة، وبالتالي فإنَّ أعدادَ كِبارِ السن أصبحت أكبر مِن أنْ تتمكَّنَ مِن تلبية احتياجات سكان سن العمل، الأمر الذي يجعل البرامج الاجتماعية والنظام المالي بأكمله على وشك الانهيار.

ما لم يجرِ التعامل مع عبءِ كبار السن على وجه السرعة - الذي يتجاوز الآن 30 % - فبالتالي فإنَّ كلَّ شخص في سنِّ العمل لابدَّ وأنْ يعولَ شخصاً واحداً تقريباً مِن المتقاعدين)، وسوف يتضاعف العددُ بحلول عام 2060 عندما يصبح 60 %، وسيتعيَّن على كلِّ شخصٍ في سن العمل أنْ يعولَ اثنين مِن المتقاعدين، وهو ما مِن شأنه أنْ يعيدَ العالمَ الغنيَّ إلى مستنقع الفقر الذي حاربناه بكلِّ ما أوتينا من قوةٍ ولقرونٍ عديدةٍ مضت؛ مِن أجلِ الإفلاتِ من هذا الضنك؛ الذي مِن شأنِه أنْ يؤدي حتماً إلى انهيار النظام المالي؛ قبل أنْ نصلَ إليه.

وفي الوقت نفسِه يتعيَّن علينا أنْ نضمِّنَ خفضَ معدل الخصوبة الإجمالي إلى ما دون مستوى الإحلال sub-replacement (*)، وبالتالي إلى أقل مِن طفلين لكلِّ امرأة، في مختلف أنحاء العالم النامي، وإلا فلن يفلتَ العالمُ الناميُ أبداً

مِـن فخِّ الفقر، وسـوف يعاني مـن دورات العنف التي تزداد تدميراً على نحوٍ متزايد، والتي مِن شأنها جـرُّ العالم المتقدم إلى الهاويـة من خلال الهجرة غير المنضبطـة، وغيرها من الآثار الجانبية. وعلى هذا فإننا نواجه انهياراً مالياً مؤكداً، وموتاً بسـبب الفوضى الاجتماعية والحربِ الأهلية.

باختصـار لدينـا حتـى عـام 2050 فرصـةٌ لمنع الانهيار السياسي والبيئي والمالي، وبالتالي خفض عدد سـكان العالم إلى النصـف، وتثبيت أنظمة دعم الحياة على الكوكب، وتجديد شـباب العالم المتقدم مـن خلال خفضٍ عبءِ الشـيخوخة إلى أقـل مِـن 20٪ وكذلك خفـض معـدلِ الخصوبة الإجمالي فـي العالم النامي إلى مسـتوى خصوبةٍ دون مسـتوى الإحـلال، أو مـا يُسـمى مسـتوى الاسـتبدال، وبالتالـي إلى أقل مِـن طفلين لكل امرأة.

لا يمكـن حـلُّ أيٍّ من هذه التهديـدات الوجودية الثلاثـة دون تدابيـرَ وتضحيـات غير مسـبوقة، ومـع ذلك لم يتم إبلاغ سـكان العالـم إلا بواحدٍ مـن هـذه التهديـدات الوجوديـة الثلاثـة، وهو التهديد البيئـي، لأنَّ الحكوماتِ والأممَ المتحدة، تخضع أخلاقياً للكنيسـة، التي قـرَّرت ملاحقتهم سـراً، بفعل تعاطي الخِـداع والأكاذيب والدعاية والتضليل. إذن أنت ومَن سبقوك المسؤولون في نهاية المطاف عن جهل الشعب وإجرام الأنظمة.

في حين كانت هذه المنهجيةُ ممكنةً في الماضي؛ لأنَّ الأسـرار كانت محفوظةً؛ وحتـى مبررة، لأننا لم نكن نملك وسـائل منع الحمـل اللازمة لنقل مسؤولية التحكم في السكان إلى أكتاف الناس ولا تكنولوجيـا المعلومات لتثقيف سـكان العالم في الوقت الحقيقي حول سبب ضرورة ذلك، لكن في الوقتِ الحاضر الأعذار غيرُ ممكنةٍ ولا مبررة؛ لأننا نملك كلَّ ما نحتاج إليه لتحقيق الأهداف المذكورة أعـلاه؛ من خلال الوسـائل القانونية والأخلاقية والإنسانية.

ونظراً لهـذه الحالة حاولت أنْ أفهم لماذا تسـتمر المؤسسـات الدينية فـي خداع العالم؟ وسـألت نفسـي ما هو المنطـق وراء قراراتها هـذه؟. ما هو الأسـاس الأخلاقي لهذه القرارات التـي جرى فيها إقنـاع القادة السياسـيين والعلميين والقضائيين والعسكريين تقريباً بالمضي قدماً فيها؟. وبعد كل شيء لا يمكن أنْ تكونوا جميعاً مجانين!.

أيها المتنفِّذون: عندما أنظر في عيونكم أرى اللظفَ وليس الشر، لكن أين هي أفعالكم! فليكن الناس إذن أمامَ هذه الحقائق مباشرة:

أولاً:

لا يمكـن خفـضُ عـدد السـكان إلـى مسـتوى الاسـتدامة، وبالتالي إلى أقل مِن أربعة مليارات، من خلال التشـريعات في ثلاثين عاماً فحسـب، حتـى لـو أمكـن تمرير مثل هـذا التشـريع؛ فإنَّ الأسـاليبَ القانونيـة والأخلاقية والإنسـانية التي اقترحتها في كتابي "مسـتقبل الحوْكمة العالمية" قد تستغرق قرناً من الزمن.

ثانياً:

لا يمكـن إنقـاذُ البيئـة من الدمار البشـري؛ من دون خفض عدد السكان إلى مستوى الاستدامة، وذلك لأنَّ النجـاحَ على الجبهة البيئية يعتمد على النجاح علـى جبهة خفض عدد السـكان، ومجرد خفض استهلاك الفرد وانبعاثات الغازات المسببة للاحتبـاس الحراري إلى الحد الأدنى لسـكان يبلغ عددهـم ثمانيـة مليارات نسـمة لن يكـون كافياً لإنقاذ البيئة، وفضلاً عن ذلك لن يقبلَ أحدٌ مثل هذا المسـتوى مِن التضحية بالنفس وبالمعيشـة لأكثر من عام أو عامين، كما نرى بعد ما يقرب من عامين مِن القيودِ المفروضة على الوباء.

ثالثاً:

إذا لـم نتمكَّـن مـن تثبيـت عددِ السـكان عند مسـتوىً مسـتدامٍ، ولم نسـتطع إنقاذ البيئة من الدمار فـإنَّ التركيبة السـكانية تصبح ذات أهمية ضئيلـة أو معدومـة، ولنتذكَّر إنَّ إلقـاء اللوم على الأجيال الماضية بسـبب الفشـل فـي التصرف لا يفيدنا اليوم بشـيء، وفي هـذه الحالة فإنَّ الخيارَ الوحيـد المتبقِّـي هـو خفضُ عـددِ السـكان قدْر الامكان؛ بأسرع وقت، وبأيِّ وسيلة كانت؛ دون علم الناس.

بمجرد الوصول إلى حالة من الانسجام بين الحضارة والطبيعة فإن كل التقدم اللاحق يعتمدُ على قدرة المجتمع على تقليص عدد البشر بنسبة مباشرة

إن التبريرَ القائل بأن البذرة السيئة تنتجُ بذرةً سيئة صحيح جزئيا؛ لأن الإنسان هو نتيجة للتربية؛ بقدر ما هو نتيجة للطبيعة

وبمجرَّد أنْ توصَّلَ مستشـاروك العلميون إلى هذا الاسـتنتاج؛ كان الأمر متروكاً للزعمـاء الروحيين لجميع الديانات المنظمة الأخرى؛ لتقرير المعايير التـي يجـب اسـتخدامها لمثـل هـذا التخفيـض الجذري في عدد السـكان، وكمـا كان متوقعاً فإنَّ الناجيـن مِـن التطهيـر الأعظم يجـب أنْ يكونوا أذكياء وأقوياء ومحترمين، لأنَّ هذا هو رأس المال البشـري المطلـوب للتقـدم إلى المسـتوى التالي مـن الحضارة، كمـا ورد في القانـون الثالث لبناء الحضارة:

"بمجرد أنْ تقتربَ من القدرةِ الاستيعابية للكوكب يتعيَّن عليك تثبيت السـكان إلـى الأبد وتثبيتهم عند مسـتوى يمكـن تحمله فـي أيِّ كوكب كان، حتـى لا تتضرر أنظمةُ دعـمِ الحياة على الكوكب، وإلا فستزرع الحياةُ الذكية بغير ذكاء بذور تدميرها الخاصة.

بعـد تحديـدِ مسـارِ العمـل (التخفيـض الجذري للسـكان) وتحديـد معاييـر الاختيـار (الـذكاء والقـوة واللياقة)، كان القـرارُ الآخر الوحيد الذي سـيتخذ هو اختيار طريقة خفض عدد السـكان، والوسـائل التي سيتم بها خداع السـكان. لقد تم اختيـار اللقاحـات كأفضل وسـيلة لأنَّهـا رخيصة وفعالـة، وتوفـر أفضل غطاء للإنـكار المعقول، وقد تمَّ اختيار الوباء بوصفه أفضل وسـيلة لخداع السـكان؛ لأنـه يسـتخدم الخوفَ والحفـاظ على الذات كعوامل قسـرية، ولا شـيءَ يعمل بشـكلٍ أفضل أو يتطلب جهداً أقل.

من خـلالِ تقديم لقـاحٍ للناس "لإنقـاذ حياتهم" من "فيـروس قاتل" مثلاً؛ فإنك فـي الواقع تمهِّد الطريـق لكلِّ إنسـان على هـذا الكوكب لإخضاع نفسه لاختبارٍ ذكاءٍ مخصص ذاتياً، وأولئك الذين ليسـوا أذكياء بمـا يكفي لرؤية اللعبة سـيأخذون اللقاح، وبذلك يحكمون على أنفسهم بالموت.

ومـن خـلال إخضـاع النـاس لضغـوط مختلفة لتلقي اللقاح - إذا كانوا يريدون اسـتعادة حقوقهم وحرياتهـم الأساسـية - فإنـك فـي الواقـع تمهِّد الطريـق لكلِّ إنسـان على هـذا الكوكب لإخضاع نفسـه لاختبار قوة الشـخصية الذي فُـرض عليه. وأمَّـا الذين ليسـوا أقوياء بما يكفـي لمقاومة هذه الضغوط؛ لأنهم غير راغبين في تقديم أيِّ تضحيات للكفـاح من أجل حقوقهم وحرياتهم الأساسـية، فسـيختارون بدلاً من ذلك الإشباع الذاتي الفوري فسيأخذون اللقاح، وبذلك يحكمون على أنفسهم بالموت أيضاً.

وأخيـراً؛ ومن خـلال تشـجيع المطعميـن على تحويـل انتباههم إلى غيـر المطعمين ثـم تقديم جرعات معززة لهم لإظهار التزامهم بنظام شيطاني واضح، وبهذا في الواقع تمهِّد الطريقَ لكلِّ إنسان على هذا الكوكـب لإخضاع نفسـه لاختبار القدرة على البقاء الذي فرضه على نفسـه. وأولئك الذين ليسـوا قادرين بمـا يكفي علـى مقاومـة التحول إلـى جنود للشـر؛ لأنهم لا يهتمون إلا بأنفسـهم، وهم على اسـتعداد للتضحية بأيِّ شـخص، وأيِّ شـيء للحصول على ما يريدونه في الحياة وسوف يأخـذون الجرعة المعـززة وبذلـك يحكمون على أنفسـهم بالمـوت أيضـاً، لأنَّ الأذكيـاءَ والأقوياء والشـرفاء فحسـب هـم مِن لديهـم القـدرة على الإسـهام في بناء حضارة أعلـى، وهم وحدهم من سينجحون في اجتياز التطهير الأعظم.

إنَّ الملقَّحين هم الملعونون، بينما غير الملقحين هـم المختـارون؛ المختارون لتقديـم التضحيات اللازمة لتمكيـن حضارتنا من تنفيذ القانون الرابع لبناء الحضارة، والذي ينص على:

"بمجـرد الوصـول إلى حالـة من الانسـجام بين الحضـارة والطبيعة فإنَّ كلّ التقدم اللاحق يعتمد على قدرة المجتمع على تقليص عدد البشـر بنسبة مباشرة؛ لكنها عكسية مع الزيادة في نصيب الفرد في اسـتهلاك المـوارد، وهذا التقليـص لابدَّ وأنْ يتـمَّ بالتعاون الحـر والواعي من جانـب الجميع.

وبعبارة أخـرى: كلما تقدَّمت حضارتُنا من الناحية التكنولوجيـة كلما قـلَّ عدد البشـر الذين يمكن استيعابهم على كوكب الأرض، ويجب على جميع الناس الإسـهام في تقليص أعداد البشـر لتمكين البشرية من الارتقاء في مستوى الحضارة".

يبقـى أنْ نـرى كـم مِـن النـاس سـوف يجتازون الاختبـارات الثلاثـة التي حُددت لهـم، وقد نجد أنفسـنا علـى كوكـب خالٍ مـن السـكان إلى حد كبير، لاسـيما إذا قـررتَ أنت ونظرائـك أيضاً أن قرارات الوالدين سـتنقذ الأطفال، أو تحكم عليهم بالإيمان نفسه الذي يؤمن به البالغون.

أننـي أعمل ليلًا ونهـاراً لضمان اجتيـاز أكبر عددٍ ممكن من الأشـخاص للاختبـارات، لكن النظام يقـوّض جهودي من خلال فرض الرقابة عليّ، عبر وسائل التواصل الاجتماعي، والأمر الأكثر إحباطًا هـو أنـه: بدلاً مـن أنْ يتم شـكري علـى جهودي وتضحياتي، غالباً ما توجه لي اللعنات والإدانة من لدن السلطات، من لدن الأشخاص الذين أضحي من أجلهـم، والذيـن يريدون سـجني، وهذا هو الشـر في بعض البشر، لكنَّ إيماني قويٌّ ومبادئي أقوى، ولا شـيء يمكن أنْ يثنيني عـن إنقاذ أكبر عـدد ممكن من الأرواح بغـض النظر عن التكلفة التي يجب أنْ أدفعها.

آمل وأدعو وأتوسل أنْ يتمَّ إنقاذ الأطفال.

إنَّ التبريـرَ القائـل بأنَّ البذرة السـيئة تنتج بذرةً سـيئة صحيـح جزئيـاً؛ لأنَّ الإنسـان هـو نتيجة للتربيـة؛ بقدر مـا هو نتيجة للطبيعـة، ولا أدري كيف يمكننا تربية مليـار يتيمٍ عندما يُقال ويُفعل كل شيء، ولكن يجب علينا أنْ نحاول ذلك.

ما زلتُ أعتقد أنَّ الأمرَ يسـتحق المخاطرةَ بطريقةٍ قانونيـةٍ وأخلاقيـة وإنسـانية؛ لحـلِّ المشـاكل الوجوديـة التي حدَّدتها. وإذا تغيـر النظام بأكمله من الأسـاليب السرية إلى الأساليب العلنية، فقد نتمكن مِن تقليص عددِ سكان العالم إلى مستوى مسـتدام وإرساء الانسجام بين حضارتنا والطبيعة في نصف قرن. إنها طريقةٌ أصعبُ وأكثر خطورةً، لكنها تترك إنسانيتنا سليمة.

الأقلمة وصناعة الأفلام السينمائيَّة

د. نادية هناوي

تعدُّ دراسات الأقلمة واحدة من الفروع المعرفيَّة التي انبثقت عن علم السرد ما بعد الكلاسيكي، وانطلقت على خلفيَّة الاعتراضات التي وجهت الى دراسات التناص. وأول من وضع أساساتها توماس ليتش عام 2008 حين أسس مجلة تحمل اسم (الأقلمة -Adapta tion) وكتب مقالاً افتتاحياً وضع فيه اللبنات الرئيسة لهذا النوع من الدراسات. وشهدت المجلة تطوراً غير متوقع في السنوات الأخيرة. وتحتل اليوم موقعاً خاصَّاً على خريطة المنجز النقدي الانجلوامريكي، لا بسبب وتيرتها البحثيَّة المتسارعة حسب، بل أيضا تمثيلها بالدرجة الأساس للنقد الأمريكي الخالص.

وليس هذا التطور في مضمار دراسات الأقلمة محض صدفة ولا هو مبني على فراغ، وإنما هو تأسيس معرفي، بُني على خلفيَّة ما أفرزته الفلسفة البراغماتيَّة الجديدة من توجهات في مجال دراسة تاريخ الأفكار. ولقد أفادت دراسات الأقلمة من فلاسفة أمريكان لهم طروحاتهم في هذا المجال، منهم ارثر لوفجوي (1873 - 1962) وله كتاب (مقالات في تاريخ الأفكار) 1948.

وكانت لمقالات جون دراكاكيس المنشورة عام 1985 تحت عنوان (شكسبيريات بديلة) دورٌ في تمهيد الطريق نحو الانفتاح والتعدد على مستوى الممارسة والتجريد مع الاهتمام بالتاريخ الأدبي كونه هو الذي يحدد نقاط قوة الأدب وضعفه. وما بين التاريخ والفلسفة ذاب النظر النقدي العلمي داخلهما. ولم يعد ممكناً في دراسة النقد الأدبي والنظريَّة الأدبيَّة الاستغناء عن تاريخ الأدب وتاريخ الأفكار وبراغماتيَّة العلم.

ولقد كان هذا الحال معاكساً الدراسات الثقافيَّة التي انبثقت في بريطانيا، وآثرت التجريد والمراجعة الجذريَّة لتاريخ الأفكار وتبنت الماديَّة الثقافيَّة لريموند ويليامز، وفيها العلاقة عمليَّة وماديَّة بين النص الأدبي وغير الأدبي. ولقد خالف هذا الحال الدراسات التاريخيَّة التي انحصرت في إطار الدوائر الأكاديميَّة التي أنتجتها، وسعت إلى التجديد عبر رفض النظريات التقليديَّة، واتخذت من السرد طريقاً لبلوغ التجديد بعيداً عن الماركسية والبنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكيَّة.

ولقد هيأ هذا كله الأجواء لأن تأخذ دراسات الأقلمة حيزا خاصا ومستقلا جنبا إلى جنب الدراسات الأدبيَّة والثقافيَّة والتاريخيَّة. وإذا كان ظهور مجلات تيل بيل Tel Quel والشاشة Screen والتمثيل -Rep resention قد ساهم في توسيع نطاق الدراسات الثقافيَّة باتجاه التعدد والتنوع، فإن مجلة (الأقلمة) —وهي على نهجها في انتظام الصدور، والعمل بشكل متسلسل وفعَّال- استطاعت تأسيس هذا النوع الجديد من الدراسات. ومن الطبيعي أن تتجه المدرسة الانجلوامريكية إلى تبنيه وهي التي عملت بجد واجتهاد على انتهاج التعدديَّة، فأزالت الفواصل الحدية بين صنوف المعرفة الإنسانية.

صحيح أن الدراسات الثقافيَّة عُنيت بالتعددية عبر مدِّ الصلات بين الأدب والحقول المجاورة كالثقافة الشعبية ووسائل الإعلام والنسوية وربطت بين الإنتاج الصناعي والأدب، بيد أن دراسات الأقلمة استندت في مرجعياتها إلى فكر ساندرز بيرس وفلسفة وليم جيمس واستمدت تعدديتها من الفلسفة البراغماتية الجديدة عند كل من جون ديوي وريشارد رورتي وستانلي فيش وريشارد شوسترمان وكرستوفر نوريس الذي تحمَّس لفكرة التقاطع في العلم وفلسفة العلم والنظريَّة الأدبيَّة. واستعانت هذه الدراسات أيضا بآراء نقاد الأدب الانجليزي مثل أرمسترونغ ريشاردز (1893-1979) ووليم امبسون (1906-1984) وغيرهما ممن اهتم بالنقد العملي والنقد الجديد والنظريات العمليَّة في الجمع بين الأدب والحقول المعرفيَّة الأخرى.

ولقد تنامت نزعة تجاوز الحدود المعرفيَّة عند غالبية نقاد الأدب الأمريكان، فعنوا بالمرجع والانطولوجيا بدلا من السياق التاريخي والمحتوى الايديولوجي فضلا عن تفضيلهم الممارسة على التجريد. ويعد ديفيد هيرمان من أهم الداعين والمطبقين للتعددية، ففي كتابه (منطق القصة)2002 جمع بين العقل والعمل والأدب والأفكار كما أن الامريكي يوري لوتمان من المتقدمين في عدِّ السرد نظاماً نموذجياً من الدرجة الأولى. ولقد كانت دراسات الأقلمة حصيلة هذه التنامي في النزعة نحو التعدد، وعادة ما تكون تعدديتها قائمة بصورة عمليَّة على الجمع بين النظريَّة السرديَّة ومجال أو أكثر من المجالات المعرفيَّة.

ويعدُّ كتاب (نظريَّة السرد والأقلمة) للأمريكي جيسون ميتيل واحداً من هذه الدراسات، صدر عام 2017 ويدور موضوعه حول تعميق الفهم بالكيفيَّة التي يمكن لوسائط الإعلام أنْ تؤقلم من خلالها القصص والروايات. وطبَّق ذلك على رواية للكاتبة الأمريكيَّة سوزان اورليان عنوانها (سارق الأوركيد the orchid thief) 1998 تمت أقلمتها بفيلم سينمائي عنوانه

2002 (adaptation) للمخرج سبايك جونز، وسيناريو تشارلي كوفمان. والفيلم من إنتاج هوليوود وبطولة ممثلين من الفئة الأولى في الشهرة وهم ميريل ستريب ونيكولاس كيج وكريس كوبر وكارا سايمون. ومما يقتضيه هذا التأقلم وجود وسيط الكتروني مع جملة من المتغيرات، تجعل النص الأصلي معدلا ومختلفا بدرجة ما عن صورته الأصلية، وبحسب طبيعة صناعة الوسيط. أما تبحث عنه دراسات الأقلمة فهو معرفة ما يجري من عمليات معقدة تطرأ على البنى والشخصيات والازمنة والامكنة والحوارات عند أقلمة القصة والرواية بالفيلم.

ويتفنن صناع الأفلام بعمليات الأقلمة كي تكون منتجاتهم مناسبة، لأن يتلقاها جمهور السينما والتلفزيون. وما يركز ميتيل النظر عليه هو كيف يمكن الوفاء للمصدر الأصلي، فيحتفظ بروح مادته عند تصنيعه من جديد وبشكل مستقل ضمن الوسيط الإعلامي الذي يعمل فيه.

وبالطبع يشجع هذا المسعى على الوعي النظري بما للأقلمة السرديَّة من أوجه متعددة في عمليَّة تحويل النص الأصلي (الرواية) إلى نص معدَّل (فيلم أو لعبة فديوية أو أغنية أو رسوم متحركة). ويضرب ميتيل مثالا عمليا على ما تقدم بعمليَّة تثبيت مقبض جديد للباب؛ إذ يمكن ببساطة وضع القطعة في الموضع المناسب عبر اتباع تعليمات محددة تأتي مرفقة بعدة المقبض. ومع ذلك يكون مهماً من أجل عودة المقبض الى مكانه الفهم العملي للمبدأ الفيزيائي المسمى المرونة. وهو لا يختصُ بالمقابض والنوابض وحدها، بل يتسع لمجالاتٍ وتخصصاتٍ أخرى.

ويرى ميتيل أنَّ فهم مبدأ المرونة مفيد إنْ نحن أردنا أنْ نضعَ مقبضاً خاصّاً بنا للباب هواية أو احترافاً هندسياً أو كنَّا نريد كتابة موضوع لبحثٍ نظري يقارب الخصائص المرنة للمواد المختلفة ضمن بيئات ووسائط متنوعة. وبهذه الطريقة يتمُّ الانتقال بالنظريَّة من الخاص إلى العام، وبالشكل الذي يعزز الفهم العملي ويمكّن من التحليل النقدي التجريدي للأفكار.

والهدف الذي إليه يسعى ميتيل هو وضع مقاربة عمليَّة للكيفيَّة المرنة في تطبيق النظريَّة السرديَّة على الفيلم السينمائي من أجل تحليله تحليلاً أدبياً لا بقصد وضع دليلٍ يعلّم المؤلفين الصاعدين في مجال صناعة الأفلام كيفيَّة كتابة السيناريوهات، إنما بقصد معرفة ما جرى على النص الأصلي من عمليات تحويرٍ قد تصل به إلى حد التشويه.

وقبل التطرق إلى نظريات الأقلمة، وقف المؤلف عند أسس النظريَّة السرديَّة فوجد أنَّ مركزها هو النص. ورفض تسميته بـ(العمل) موافقاً رولان بارت رأيه في أن العمل الفني أو الثقافي هو كائنٌ ثابتٌ بينما النصُ بنية ديناميَّة وممارسة ثقافيَّة. وبالنظر إلى الفيلم نصاً يكون تحليله على وفق مواضعات تحليل النص الأدبي من ناحية منهجيات التفكير وآليات المشاهدة والإنتاج والتلقي والتداول الثقافي.

أما لماذا النظريَّة السرديَّة وحدها دون غيرها من النظريات الأخر؟ فيجيب ميتيل: (معظم النظريات هي تفسيرية تسعى لتحليل معاني الفيلم وربطها بقضايا ثقافيَّة أوسع مثل الهوية والجندر والنسوية وما بعد الكولونيالية أو أنماط الهيمنة والايديولوجيا في حين أن النظريَّة السرديَّة تتخذ نهجاً مختلفاً في دراسة الدلالات. وهي بدلاً من أنْ تسأل: ما معنى هذا الفيلم؟ فإنَّها تسأل: كيف حقق هذا الفيلم بناء المعنى؟)

قلق الحضارة

سيغموند فرويد.. التفكير خارج علم النفس

عبد الغفار العطوي

سيغموند فرويد (1856 - 1939) الطبيب وعالم النفس والمفكر النمساوي الأشهر في العصر الحديث والمعاصر، ذاع صيته في العالم بوصفه مبتكراً للتحليل النفسي، وأدهش في السبر العميق في كشوفاته النفسيَّة من خلال مقارنته في مفاهيم تعلقت باللاوعي الذي يحرك الوعي في عالم الإنسان النفسي، فكان لهذه المفاهيم صدى واسع في تعميق مدارك الإنسان وعلاقاته بعالمه الغامض، ومما زاد في انتشار طريقته في التحليل النفسي، إضافة لجدته في علم النفس من خلال اتخاذ مفهوم متميزٍ في نسبة سلوك الإنسان المرضي نحو اللاوعي، فقد ابتكر نظرياته بالاعتماد على مسائل محرمة تتعلق بمفهوم "الجنس" محركاً لدوافع الإنسان ورغباته في التصرف على ضوء تلك الدوافع.

وبذلك رسخ فرويد علم التحليل النفسي في آخر وأدق مفصل من مفاصل العلم النفسي، وهو بذلك قد جازف بكل ما يملك من ثقافة وعلم ومركز علمي وأكاديمي، لكي يقوي ذلك العلم البكر، ويحفظه بما طرحه من جرأة في ظل الثقافة المحافظة في العالم الغربي، بداية القرن العشرين. ولعل فرويد في مسعاه في الحفاظ على ذروة علم التحليل النفسي متوقدة، سار في رؤيته العلميَّة والفكريَّة بأكثر الأساليب التواءً وغموضاً، حرصاً منه على أنْ يرسي قواعد متينة للتحليل النفسي، ويثبت مكانته المنهجيَّة والعلميَّة، وموقعه المهني مع إدراكه للصعوبات التي كانت تحفّه من كل جانبٍ تتمثل في الطرح الصادم لأفكاره حول الجنس والجنسانيَّة وتاريخيهما المكتظين بالقوانين الأبويَّة التي تحدد مفهوم السلطة، والمحرمات الناتجة عن الإزاحات والاستعارات التي يقيمها القانون الأبوي المشرعن لها، بل قد شكلت لوحة الميثيولوجيا الإغريقيَّة القديمة التي وظفها في دعم ما أراد أنْ يعلن عنه من علاقة الجنس بالتفسير الأسطوري في "أوديب" بوصفها أسطورة نجحت نظرياته النفسيَّة في الاستناد عليها في دراساته من أنْ يغذ إسهاماته في ترصين علم التحليل النفسي في الوصول إلى فهم النفس البشريَّة.

ويمكن القول إنَّ شيوع التحليل النفسي بهذه السرعة المذهلة مردّه إلى شخصيَّة فرويد المعقدة، وإلى طريقته في اقتحام عالمه بما لا يمكن لغيره فعله، وهو ربما يعكس ترديده ولفه ودورانه الشائكين، ولإحساسه بحراجة أفكاره الصادمة وسط مجتمعٍ تغلب عليه الثقافة الدينيَّة المحافظة التي لا تقبل في إثارة مفاهيم خادشة.

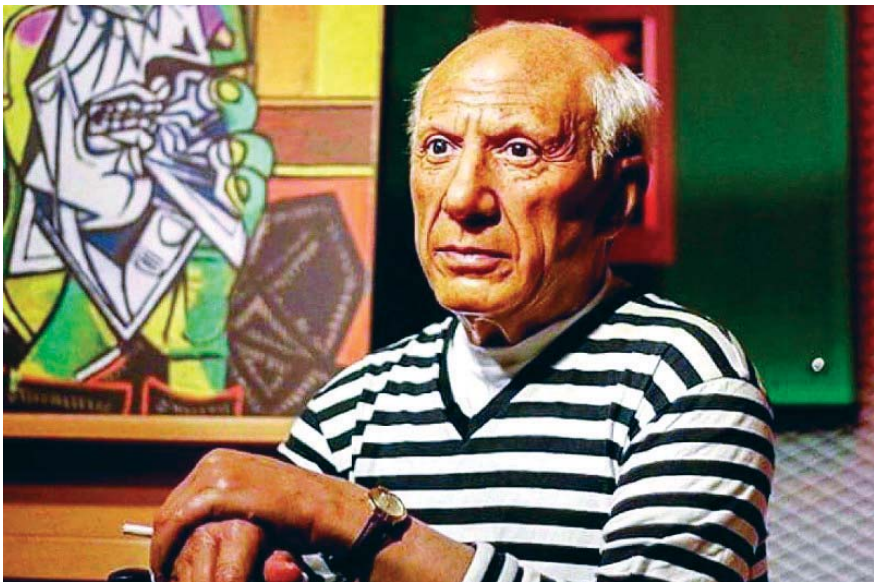
بيد أنَّ فرويد نجح نجاحاً منقطع النظير في إقناع المحافل الأكاديميَّة المحليَّة والدوليَّة، كذلك الجامعات في أنَّ التطرق إلى الجنس مسألة لا تضر المجتمعات الغربيَّة ما دامت تخدم علم النفس في ميادينه المختلفة التي تعملُ على خدمة المجتمعات الغربيَّة والعالميَّة، وفرويد وهو يخطو على وفق ذلك التصرف الدقيق المتقن والحذر، قد ورط نفسه في أخريات سنيه في مساهمات فكريَّة كان يحرص على دفعها نحو الخلف حيث الإهمال المتعمد من قبله، فقد كان مدركاً أنَّ العمل على بقاء التحليل النفسي على قيد العمل مهمته الأولى في نشاطه العلمي والطبي، وأنَّ الدفاع من أجل أن يصلبَ عود التحليل النفسي، ويقف على ساقيه ستكون عمليَّة محفوفة بالمخاطرة، وأنَّ النجاح في ذلك الدفاع يعني الاستمرار في أنْ يخرجَ للعلن معتقداتِه الفكريَّة التي تربط بين كونه عالم نفس، ومفكر حضارة، وهو ما قام في تأجيله إلى حين يستكمل مهامه في أنْ يستتب لعلم التحليل النفسي الفوز بالمكانة المرموقة.

ولعلَّ فرويد قد تحسَّسَ تلك المحاولات في أنْ يجد منفذاً لها في الأخير، بمساعدة الشوط الذي أنجزه التحليل النفسي بالربط بين الجنس الذي كان مجرد حضوره الثقافي يشكلُ صدمة في الثقافة الغربيَّة التقليديَّة آنذاك، واستطاع بعد ذلك أنْ يشقَّ له طريقاً منهجياً في علم النفس عن طريق قبوله كموضوعٍ ملزم في تدريسه، وعدَّه نمطاً من أنماط التحليل الحضاري، لهذا تناول فرويد في كتبه "مستقبل وهم- عام 1927" و"قلق في الحضارة -عام 1929"، و"موسى والتوحيد- عام 1939" التي بقيت تلك الكتب مهملة، أسيرة الظل، ولم يتسن لأحد الجرأة في استخراجها للعامة، بل بقيت راقدة في إهمالٍ في أوساط الفكر الأكاديمي والجامعي نظراً لما تحتويه من آراءٍ مواجهة لما هو متعارفٌ على حساسيتها.

ويقال إنَّ موقف الأوساط الثقافيَّة والفكريَّة العربيَّة كانت متحفظة على أغلب كتابات فرويد، ومتوجسة من الفرويديَّة وأتباعها الذين قاموا بترجمة مؤلفات فرويد النفسيَّة بحذرٍ شديد، لما تحتويه من رؤى غير مقبولة في البيئة العربيَّة، وذلك لارتباطها بعدة مفاهيم كالجنس والأساطير ومعالجاته للعلاقة اللاواعية بين الإبن وأمه وأبيه قاعدتها الدوافع اللبيديَّة وسفاح القربى.. الخ.

لكنَّ انضمام التحليل النفسي الفرويدي إلى طابور الاعتراف بعلميته وظهور أصوات معتمدة ورصينة من الباحثين وعلماء النفس اتخذوا التحليل النفسي الفرويدي طريقاً سالكة في البحث النفسي سهل مهمة الترجمة نحو العربيَّة، وأزالت تلك الترجمة الشكوك حول تحفظات المحافل العربيَّة حول ما أشيع حول إلحاديَّة منهجيَّة فرويد، لكنَّ الأمر كان عصياً حول بقيَّة مؤلفاته التي تناولت فكرة الدين في كتبه الثلاثة، ولم يستطع أحد إزالة المخاوف التي تعرضت لها تلك المؤلفات، ووجدت صعوبة الترجمة التي تعطي لفرويد أنْ يظهر وجهه الآخر، من حيث إنَّ التناول لجملة من الحقائق المتعلقة بالدين وبحبوحته الصريحة في التعامل مع مفاهيم القداسة على أنها من فواعل الدين جعل البيئة العربيَّة تنفر من قراءتها، إلا بعد مرور عقودٍ من صدورها، وفي حدود ترجمة ضيقة (تحملها المفكر اللبناني جورج طرابيشي) المثقف المتنور الذي تفهم أنَّ الإقدام على ترجمتها يعني إعلاء سلطة العقل ولا حجة تسمو على حجته، وفرويد حين تناول تلك الموضوعات القلقة، فمن باب معرفته أنَّ مشكلة الدين لا يمكن قهرها بسهولة، مع أنَّ فرويد يوقن في قرارة نفسه المشترك بين مشكلة الإنسان ومشكلة الدين في العالم، لهذا هو أيد مقولة الكاتب الفرنسي رومان رولان، في مفهوم الوهم والأوهام، ما يعزى لمستقبلنا الذي نعيشه كوهمٍ كبيرٍ، لهذا بدا القلق في حياة الإنسان هو عبارة وهم الحضارة ووهم التاريخ والدين في مقدمة تلك الأوهام، والشكوك التي افترضها من هذا القلق أوصلته لنقد حقيقة شخصيَّة النبي موسى من كون فرويد ينتمي للطائفة اليهوديَّة التي ترفض أنْ يختفي (الله) اليهودي عن ساحة المستقبل، مثلما لا يحق له التخلي عن الماضي، ولأنَّ الله بنظر اليهود هو إلهٌ شديدُ المراس كانت الحقيقة التي ينتجها هي من سنخ ذلك الإله (يهوه) لذا واجه فرويد حقيقة شخصيَّة موسى بمزيدٍ من القلق والاستنكار، ورفض أنْ ينتمي موسى للطائفة اليهوديَّة، وافترضه من حكايات أهل مصر بكل تفاصيله.

التشكيل والصحافة.. إشكاليَّة المجاورة وقوة التأثير



جمال العتّابي

التطـور الكبير الـذي أحرزتـه الصحافة مـن الناحية الشكلية والجمالية...لا يرجع بطبيعة الحال إلى التقدم التقنـي وارتقاء وسـائل الطباعة إلى مسـتويات عالية جداً، إنما كان للفنان التشـكيلي الدور المكمل الأهم فـي هذا التطور، وما الإنجازات التي تحققت في مجال التصميم والإخراج الفني ما هو إلا محصلة لعمل الفنان الإبداعي.

الآلة من دون القدرة والكفاية الإنسـانية التي تستطيع الإفـادة مـن إمكاناتهـا، مـا كان بمقدورهـا أن تصل بالصحافة على شـكلها الراقي الحالي، نظرة واحدة إلى صحفنـا منذ ما يقارب النصف قـرن تكفي للتعرف على أهمية وخطورة الدور الذي قام به فنانونا التشكيليون، ومراجعة متفحّصة لصحفنا ومجلاتنا خلال تلك الفترة سـتبيّن لنا مدى قدرة وكفاية وفاعلية الفنان التشكيلي عندنـا ونجاحـه فـي الارتقـاء بصحافتنا مـن الناحية الشكلية والجمالية.

الواقـع أن عدداً غيـر قليل من الفنانين التشـكيليين اتخـذ من الصحافـة مهنة له فـي العمـل، وآخر كان يعتقـد أن الرسـوم الصحفيـة هـي أعمـال أقـل فـي المسـتوى من لوحـة الحامل أو التمثال، ويسـتخدم النقاد مصطلح " الرسـم التوضيحـي" للدلالة على أنه أقرب إلى السـرد الأدبي منه إلى الفن التشـكيلي، وإن مذاقـه أقرب إلى مذاق الأعمـال الأدبية منه إلى تذوق الفنون التشكيلية.

هذا المفهـوم الذي ظل سـائداً بين النقـاد والفنانين لعقود من الزمن أدّى إلى إحجام عدد من الفنانين عن العمـل في الصحافة، ويفضّلـون العمل في المجالات الأخرى كالتدريس أو أعمـال الديكور. وربما يعود هذا الاحجـام إلى عدم رضا الفنان عـن النتائج التي يمرّ بها العمـل الفني، و مخاوفه من العمليات القسـرية التي يفرضها التحرير في الشكل والتكبير والتصغير وتحديد مناطق الظل والنور أو اخضاع مساحة الرسم بمقاسات محـددة تقيّد حرية الفنان وتشـلّ قدراتـه الإبداعية، وأشـد المخـاوف تلك التي تقـع في الأعمـال المنفّذة باللون، هنا تتدخل أحبـار الطباعة، وحداثة الماكنة الطباعيـة، والعامل الذي يمسـك ويديـر الآلة، هذه العوامل مجتمعة تتدخل بشـكل مباشـر في مستوى المطبوع فنياً: نجاحه أم إخفاقه .

هنالـك مسـألة أخرى جوهريـة تتعلق بحريـة الفنان، تقييـده أو الزامـه بموضـوع تتطلبه سياسـة المطبوع الصحفي مسـبقاً، هذا الالتـزام المحـدد بالتعبير عن أفكار لـم يبتدعها الفنان قد لا يكـون مقتنعاً بها، كل هذا يحرم الرسـام من أهم جانب في شـخصيته الفنية وهو : الخلق، فالرسـام الصحفي لا يختار موضوعه إنما يوضّـح بالرسـم لموضوع كتبه شـخص آخر، بطبيعة الحـال لا يمكن أن يكون الفنان أداة لآخر وهو ينشـد حرية التعبير وتوفير جوانب الخلق الفني في العمل.

فـي حالات أخـرى، تفقد الرسـوم الصحفيـة أهميتها فـي اليـوم التالـي، أو في حالـة صدور عـدد ثان من المطبـوع، وتتحول إلـى مادة إرشـيفية تتحدد بزمان ومـكان معينيـن، وتخـرج أحياناً من دائـرة الاهتمام ليحلّ محلها العدد التالي...وهكذا...

هـذا في الوقت الـذي ينظر فيـه الفنان إلـى الأعمال التشكيلية التي قام بها الفنانون في العصور المختلفة، والأعمـال الفنيـة في الرسـم والنحت بوصفهـا أعمالاً اتسـعت دائرة جمهورها حتى امتدت إلى مديات أخرى مـن حيث المـكان، وإلى أجيال عديـدة متعاقبة من حيـث الزمان. الفنان المشـتغل فـي الصحافة يتأمل هـذه الحقيقـة وتأخـذه الحيرة...فهو يرسـم كل يوم، ويقدم أعماله للجمهور بانتظام، يكسب الشهرة ويعرفه الجمهور، لكن هذا مرتبط بزمن محدد ومكان محدد، وأمنيـة الفنـان دائماً أن يكسـر هـذا القيـد المكاني والزمني ويمتد وينتشر.

مـن المفيد أن نشـير هنا إلـى تجربة الفنان الفرنسـي (أونوريـه دومييه)* الـذي ما تزال عدد من رسـوماته حيّة حتى اليوم وتشـاهد في بلدان عديدة من العالم، لكـن علينا أن لا ننس أن دومييه رسـم أكثر من أربعة آلاف صـورة صحفيـة، عندمـا كانت الطباعـة تعرف بالطباعـة الحجرية، وهو إلـى جانب كونه فناناً ، كان طباعـاً ماهـراً، ومع هذا فان ما تبقـى منها قليل جداً، بمعنى أصح أن العالم لا يعرف الآن من رسـوم دومييه إلا عدداً محـدوداً، أما الباقي منها فإن ارتباطه بالزمان والمـكان اللذين عاش فيهما دومييه حرم هذه الأعمال من العالمية والانتشار .

لكـن بالرغم مـن هـذه الحقائق فقـد كانـت الكتابة تاريخيـاً ذات يوم عبارة عن رسـوم، وكانـت الطريقة الوحيـدة لتسـجيل الأفـكار، وحتى بعـد أن تحولت الرسـوم الرمزية عند الفراعنة إلـى تجريدات وانفصلت الكتابة عن الرسـم والحفر على الحجر، ظلت الرسوم مجاورة للكتابة، وظل للرسـام حيز خاص في الكتاب وفي كل ما يكتب سواء على الجدران أو الأدوات.

مـن جانـب آخـر قدمـت المجـاورة بين التشـكيل والصحافـة أمثلـة رائعة فـي العمل المشـترك خلال العصر الحديث، فقد كان الفنان بيكاسـو يقوم برسوم توضيحية للكتب، وهو بهـذا يضع مثالاً أمام الفنانين كي لا يحجموا عن هذا الميدان. وفي العراق، اشـتغل عـدد كبير مـن الفنانين التشـكيليين فـي الصحافة، وتصميم المطبوعات، وأسـهم هؤلاء في نقل المطبوع فنيـاً إلى مسـتويات راقية فـي الإخراج والشـكل منذ سـتينات القرن الماضي، يكفي أن الفنان الخالد جواد سـليم كان أول المسـاهمين في هذا الميدان، وتبعه آخرون، وربما سـتطول قائمة أسـماء الفنانين الذين انصرفوا لهذا العمل أو شـاركوا فيه .في مناسـبة أخرى سنعود لتناول هذا الموضوع بالتفصيل .

كمـا تنبغـي الإشـارة إلى الـدور الـذي قام به رسـامو الكاريكاتير السياسـي والاجتماعي في العراق، إذ كان له الوقـع الأقـوى والأخطر لدى الجمهور، فاتسـعت دائـرة تأثيـر هذا اللـون، وأصبـح رسـام الكاريكاتير مطلوباً في الصحافة.

.....

*اونوريه دومييه: 1879.18.8

رسـام ومصمم مطبوعات فرنسـي، أحد أشهر رسامي الكاريكاتير فـي عصره، كانت حياته تتسـم بالنضال مع تزايد إصابته بالعمى والمرض والفقر، تأثر بأسلوب غويا وديلاكروا في الرسم.

ستريندبيرغ وآلاته الجهنميَّة

«الآنسة جولي» و«الدائنون» على مسرح الكولين في باريس

محمد سيف

قدم المخرج الفرنسي كريستيان شيريه مسرحيتي "الآنسة جولي" و"الدائنون" للمؤلف السويدي أوغست ستريندبيرغ في عرض من جزأين، في جوٍ من الفكاهة، رغم شراسة العملين وأسلوبهما الحاد والمثير. في كلتا الحالتين، كانت النساء ضد الرجال، والخدم ضد الأسياد، والصراع تجاوز حدود الموت. تدور الأحداث في مسرحيَّة "الآنسة جولي" في مطبخ القلعة في ليلة الاحتفال بالقديس جان أو عيد منتصف الصيف. الفعل المسرحي متواصل، والزمن غير متقطع، والمكان لا يتغير. تستفيد الآنسة جولي من غياب والدها، الكونت الذي لا يُرى ولا يُسمع إلا من خلال الآخرين الذين يتحدثون عنه بخوف ورهبة، والذي يظهر في المسرحيَّة كرمز وليس كشخص حي. وتغوي خادمها "جان" خطيب الطباخة "كريستين" بدعوتها له للرقص، وهي في أوج جنونها، لدرجة أن الخادم "جان" يقول في الجملة الأولى من المسرحيَّة:

جان: لقد جنَّ جنون الآنسة جولي الليلة، جنَّ جنونها تمامًا.

يطيع الخادم أوامر سيدته "الآنسة جولي". وفي نهاية الليلة، تنام مع خادمها الانتهازي المتغطرس الذي لا يهمه في ممارسة الحب معها سوى الاستفادة القصوى من الموقف. لكنْ ما إنْ ينتهي فعل الرغبة الغريزيَّة حتى ينقلب السحر على الساحر، وسرعان ما يتحول انتصار الآنسة جولي إلى انتصارٍ للخادم الذي اختلط دمه بدم السادة الأقوياء، فيصبح بدوره قوياً. لم يبق أمام الآنسة جولي خيارٌ سوى طاعته والخضوع له، خاصة عندما يطلب منها بشكل غير مباشر أنْ تقتل نفسها، فتطيعه وكأنها منومة مغناطيسيًا. والفرق بين النزوة والحب الحقيقي هو أن النزوة تدوم لفترة أطول قليلاً، على حد تعبير أوسكار وايلد.

تكسر قوة الغريزة الجنسيَّة لدى الآنسة جولي الحواجز الاجتماعيَّة التي تفصل بين السيدة والخادم، ولكنْ للحظة واحدة فقط. هذا هو موضوع الجزء الأول من المسرحيَّة. في الجزء الثاني من المسرحيَّة ذاتها، نرى الشخصيتين تنظران إلى الحياة من وجهة نظر جديدة تمامًا. فالغريزة الجنسيَّة التي جمعت بينهما في لحظة ما، لم تعد قادرة على تغيير مظهر الواقع. لذا فإنَّ الشيء الوحيد الذي يبقى بينهما هو العداء الاجتماعي. أصبح الفعل الجنسي بالنسبة للآنسة جولي مصدرَ رعبٍ حقيقي. كل ما احتفظت به من لحظة الحمى هذه هو الشعور المؤلم بالعار. وفي النهاية، كان السبيل الوحيد للخروج من مأزقها هو الانتحار. وهكذا تتوجت المرحلة الأولى من الفعل بأكثر الأفعال وضوحًا في الحياة، بينما تنتهي المرحلة الثانية بالموت. ويتفق هذا التناقض تمامًا مع الفكرة التي وضعها المؤلف ستريندبيرغ في مقاله عن "الدراما الحديثة والمسرح الحديث"، حين يقول: (في الدراما الطبيعيَّة الجديدة، نشعر على الفور بالحاجة إلى دافع محرك. وهذا هو السبب في أنها تتحرك بين قطبي الوجود: الولادة والموت. [...] والعودة إلى اللاوعي الأصلي يمكن أن يستهوي كلَّ من أنهكته صراعات الحياة. فهل اكتساب الوعي، في نهاية المطاف، ذو قيمة ثمينة حقاً؟) إنها هي، الآنسة جولي، مصدر كل الآلام، في الواقع. إنَّ انتحارها ليس أكثر من ابتعادٍ عن اللذة والألم. تعبر الآنسة جولي عن ذلك بطريقتها الخاصة في نهاية المسرحيَّة.

الآنسة جولي: "آه، سأكون سعيدة عندما نصل إلى النهاية، إذا كانت هذه هي النهاية، وعندها سيصاب والدي الكونت بنوبة قلبيَّة ويموت، وستكون هذه نهايتنا جميعاً، وسيحل السلام والراحة الأبديَّة".

في المسرحيَّة الثانية، " الدائنون"، نجد قسوة ثلاثيَّة شيطانيَّة. رجلان مدينان للمرأة ذاتها التي تتخلى عن الأول وتمتصُّ دمَ الثاني. يعود الزوج الأول، جوستاف، ليثأر لنفسه، ولكنْ بدلاً من التعامل مباشرة مع زوجته "ثيكلا"، يشرع في تدمير حياة الزوجين الجديدين، بدءًا من أدولف، الزوج الذي حلَّ محله. وهكذا، يبدو أنَّ هذين الزوجين الجديدين يجدان نفسيهما في موقفٍ متناقضٍ بين الدائن والمدين، لكنَّ المشكلة بالنسبة له تصبح مزدوجة للغاية، لأنه يجد نفسه واقعاً بين خصمين، ولا يعرف ما إذا كان سيخوض صراعاً أو بالأحرى ما إذا كانا سيضطر للدفاع عن نفسه على جبهتين مختلفتين؟ خاصةً وأنه قد دُمر بالكامل على يد زوجته التي امتصت دمه وسرقت كل طاقته الحيويَّة وخنقته بقوتها، وسلبته كلَّ قواه. في هذه المسرحيَّة، هناك معركة خفيَّة بين جوستاف وأدولف، وهي معركة غير عادلة لأن أدولف لا يعرف الأسباب إلا بعد فوات الأوان، وهنا بالضبط تكمن القسوة في نفس مكان الجبن. تحدث القسوة عندما لا يتم استخدام العنف ضد الشخص المعني، بل ضد شخصٍ لا يعرف معظم خفايا اللعبة وقواعدها الغامضة، التي أخفتها عنه زوجته. هنا نرى كيف تصبح العلاقة بين الدائن والمدين مشوهة، خاصة عندما يحاول غوستاف سداد ديونه القديمة من شخص بريء، وليس من الشخص الذي تسبب له في الأذى الذي عانى منه لفترة طويلة.

وفي نهاية اللعبة، نكتشف أن الخاسر الأكبر في هذا الثلاثي الجهنمي هو أدولف: عندما يضعه جوستاف في موضع المدين له، وهذا في حد ذاته ليس عدلاً، لأنَّ أدولف ليس مسؤولاً عن تصرفات زوجته قبل الزواج منها، ومع ذلك سيدفع حياته ثمناً باهظاً، لشيء لم يرتكبه، وكل هذا لا يؤدي به إلى استرداد ديونه من زوجته.

ما الذي يتبادر إلى الذهن عند ذكر اسم ستريندبرغ؟ يتساءل أنطونان أرتو، ويجيب: بتصفية حسابات عملاقة بين أشخاص يتصادمون في احتجاج وتنازع مستمر. إنهم يصرخون ويقذفون في وجوه بعضهم البعض بذكريات كل الأعمال السيئة التي تنتقدهم، أفعال الماضي التي تلطخ الحاضر وتهدد المستقبل. أقول ذكريات، لأنَّ الجرائم التي ما زلنا ندفع ثمنها، والتي سندفع ثمنها، والتي نحاول جاهدين ألا ندفع ثمنها، مرتبطة بديون نأمل ألا ندفعها أبدًا، ولكنها تظهر فجأة.

كتبت المسرحيتان في العام نفسه، 1888. كلتاهما قاسيتان بشكل لا يصدق. فالآنسة جولي تقطع رقبتها بنفس الشفرة التي استخدمها جان في ذبح طائر الكناري، وأدولف يموت بعد أن يدرك أن جوستاف كان الزوج الأول لزوجته، وأنه جاء ليرتكب جريمة قتل نفسيَّة. لقد صبَّ أوجست ستريدبيرغ كلَّ كآبته وسوداويته في هاتين المسرحيتين. فشخصياته إنسانيَّة للغاية وفخورة بنفسها، وضعفاء وأشرار ومصممون على تدمير الآخرين كما يدمرون هم أنفسهم. إنهم يبعثون على الدوار، لأنهم يعرفون بعضهم البعض جيدًا، لا يستطيعون أنْ يزيحوا أعينهم عن بعضهم البعض، لديهم أحلام، لكنها تختلط بالواقع، بحقيقة مشاعرهم. إنهم يكذبون، لا يقولون كل شيء، لا يريدون الاعتراف بما يعرفونه، ولديهم طعم الكارثة، كل منهم بطريقته الخاصة. في كلا العملين، سعى أوغست ستريندبيرغ إلى تسطيح المسافات الاجتماعيَّة، جاعلًا من شخصياته أسرى هويتهم، وَضمَنَ قصتي المسرحيتين بالتراجيديَّة النيتشويَّة، التي تدين أفرادها من خلال القيود الصارمة التي يفرضها عليهم قدرهم الاجتماعي. فالآنسة جولي تسمح لنفسها باللعب مع خادمها بالحريَّة التي اكتسبتها بفضل إحساسها بالتفوق الاجتماعي الذي نشأت عليه. أما جان، من ناحية أخرى، فهو انتهازيٌّ وسجين مهنته الخدميَّة.

جان: "فما أكاد أرى قفازه على أحد الكراسي حتى أشعر بضآلتي، وإذا سمعت دقة جرسه، قفزت من مكاني كالحصان المذعور. بل انني حين أنظر إلى حذائه منتصباً هناك في صلابة وكبرياء، أشعر بالرغبة في الانحناء والمسح".

كما لو كان يعيش حالة من الاستجابة البافلوفيَّة، وفقًا لنظريَّة التعلم الشرطي أو الترابطي التي اخترعها العالم الروسي إيفان بافلوف، والتي يمكن تلخيصها على النحو التالي: ارتباط المثير الطبيعي بالمثير الاصطناعي يعطي المثير الاصطناعي القدرة على التأثير في المثير الطبيعي.

إنَّ رد فعل جان الغريزي عندما يسمع جرس الاستدعاء من قبل سيده هو الركض سريعًا لتلبية نداء سيده، فيحني ظهره ويشعر بالجرس كالسوط الذي يذكره بحالته المهينة. ولا يخلو الأمر من بعض ردود الفعل السخيفة والكوميديَّة؛ فهو كمن يتمرد للحظة وجيزة ثم سرعان ما يلقي بنفسه على بطنه ليسترد حذاء سيده عندما يصل هذا الأخير. وقد هيمن على كلا العرضين هاجس التفكك والانحلال، مع خلفيَّة لشبح الرجعيَّة الذي يحكم شخصيات ستريندبيرغ. بالنسبة لستريندبرغ، يأخذ كل شيء اجتماعي بعدًا ميتافيزيقيًا. فالكاتب لا يهتم كثيرًا بالصراع الطبقي، تلك الحقيقة الوحيدة التي لا رجعة فيها، بل بالفرد الذي يضرب رأسه بعنف في جدران مصيره. لا يوجد في هاتين المسرحيتين أي تحرر اجتماعي للخادم، كما أنهما لا تدعوان إلى التحرر الأنثوي. لأن كلا العرضين يدوران حول المرأة، المرأة المجنونة والفاسقة والكاذبة التي يصب عليها ستريندبيرغ جام غضبه، بنوع من الإصرار والتأكيد الذي يثير الضحك والسخرية في كثيرٍ من الأحيان، ويجعلها موضع اتهام علني ومكشوف وصارخ. وسرعان ما يطرق الماضي باب الزوجة "تكلا" التي تنعم ببعض النجاح الأدبي والاجتماعي في حياتها، مذكراً إياها بالطبع بدينها السابق. كما لو أن الإنسان لا يستطيع الهروب من ماضيه، خاصة المرأة التي تمتص طاقات أزواجها الحيويَّة. وفي وسط هذه الشخصيات المحسوبة بعناية من قبل مؤلفها يوجد الزوج الثاني، الرسام الشاب الصريح الكريم الذي لا يستطيع أنْ يفلت من شرور المجتمع فيغرق في بحرٍ من الجنون ويصبح ضحيَّة لعبة لا ترحم. في مسرح أوغست ستريندبرغ، كل فرد هو أسير شبكة عنكبوتيَّة تهيمن عليه. تمارس الآنسة جولي، الأرستقراطيَّة، سلطتها الطبقيَّة على الخادم "جان"، لكنها تتجاهل رغبة جان في الانتقام، الذي يستغل الفرصة للتقليل من شأنها وينتهي به الأمر بنعتها بـ"العاهرة".

كان لكلا العرضين الديكور عينه، مع بعض التغييرات في الأثاث والإكسسوارات. كان ديكور عرض "الآنسة جولي" مطبخًا بعيدًا قليلاً عن أضواء عيد القديس جان. أما مسرحيَّة "الدائنون" فكان عبارة عن صالون، في منتجع سكني. وهناك غرفة تطلُّ على المكان. كان لون مساحتي العمليين أحمر وأخضر. أحمر كالدم، وأخضر كالطبيعة. طريق طويل وبعيد ينحدر من الأعماق، ينفتح وينغلق من خلال ستارة ترسمها أشعة الضوء، فندخل مع الشخصيات من هنا، ونخرج من هناك، ونتوقف معها في المسافة أيضاً. قام بتصميم السينوغرافيا الفنان رينو دي فونتنو، الذي قدم الواقعيَّة بطريقة فخمة تجسد بشكل سحري حالات الصراع التي تتكشف في العملين. استفاد السينوغراف من عمق الصالة لرسم خطوط ديناميكيَّة زادت من حدة الإثارة الدراميَّة، وجعلنا شهود عيان على الزوج السابق وهو يراقب ببهجة آثار السم الذي دسه في روح الفنان، "الزوج الجديد"، تماماً كما كشف لنا عن ألواح حجريَّة مفمورة بالضوء الأخضر، وكابلات حديديَّة حمراء تؤطر المطبخ، مع ملابس معلقة تتوافق مع لغة العصر، حيث وجدنا صدى للمذهب الطبيعي الذي يهيمن على مسرح سترندبيرغ. فالتراجيديَّة الطبيعيَّة، كما يقول مخرج العمل "هي العمود الفقري الذي يمكن أن يخرج العرض عن مساره، وذلك باختيار: إما أن تكون تراجيديَّة فتلغي التكامل أو الاندماج الاجتماعي للعمل، أو أن تكون طبيعيَّة فتنسينا البعد المقدس تقريباً". ثم إن استبدال ممر الفلاحين الذي كان يقسم المسرحيَّة بسلسلة من المشاهد الحلميَّة القصيرة القويَّة المؤثرة، ودق الطبول بإيقاع جنائزي أثناء هروب العاشقين المخزي، والظهور البطيء للأرواح ذات الوجوه الشريرة على جانب المسرح، وهي تلوح بسحرها في الظلام، قد زاد من البعد التراجيدي للمسرحيَّة وأضفى عليها شيئاً من القداسة. وبهذه الطريقة، استطاع المخرج كريستيان شيريه أن يفرض زمنيته الخاصة على العرض ويلعب على أعصاب جمهوره. وقد كان هذا العرض الذي جمع عملين في عرض واحد رائعاً لدرجة أن المخرج كريستيان ومستشاره الأدبي استطاعا أن يطرقا أبواب هيتشكوك الغامضة، كما في مسرحيَّة "الدائنون" مثلاً، حيث كانت الجريمة كاملة إذا جاز التعبير. وكذلك النفاق والشراسة.

«موت الأب».. سقوط الطاغية وتدوير الطغاة

جاسم الحلفي

تحكي روايـة "مـوت الأب" قصـة عائلة تخضع لسـلطة أبٍ مسـتبدٍ يفرض هيمنته علـى الجميع، معلنـاً: (أنا هنا رجـل الـدار فحذار مـن التمـادي)1. سـلطته تمتـدُّ إلى المسـتأجرين، حيث (يجد متعة في الإيـذاء والتجني)2. يسـتغل سارة الحفافة، المسـتأجرة التي تعيش مع زوجها في إحدى غرف الدار، فارضاً عليها علاقة قسـريَّة مسـتغلاً غياب زوجها.

يوسـف، الابن الأصغر، ينشأ في هذا المناخ القمعي، غير قادرٍ على المواجهة، حتى يكتشف خيانة والده لكنَّه يظل عاجزاً عن فعل أي شـيء، سوى أنْ يهمسَ مع نفسه: (لقد رأيتـك يا أبي وأنت تخون أمي مع حفافة وجوه النسـاء)3. علـى العكس منه، يتمرد شـقيقه الأكبر إسـماعيل بإقامة علاقة مع سـارة، متحدياً الأب، فيُطـرد من المنزل ويبدو أنَّه هرب مع سارة، ويختفي عن المشهد تماماً.

تتصاعـد سـطوة الأب حتـى يصبـح العنـف أسـلوبه في السـيطرة، بحيـث (كل الأشـياء تتخلـى عـن طريقه)4. يتزوج من سـاهرة، الأصغر سناً، ويطلق زوجته الأولى بلا اكتراث. ازدادت سـطوته مع مرور الوقت، وأصبح الجميع يتحاشـاه. تمـادى فـي طغيانه حتـى قتل شـقيقه نوح، المثقف الذي يجسـد الفكر الحر، ليؤكد أنَّ القمع لا يعرف سوى لغة البطش، لكنَّ هذه الجريمة تقوده إلى السجن، ليبدأ انهياره.

في غيابه، لا يختفي القمع، بل يعيد إنتاج نفسـه. تستغل سـاهرة ضعف الأب لتفرض سلطتها، متحولة إلى المستبد الجديـد. فـي النهايـة، يجلـس الأب علـى كرسـي قديم، فاقـداً لكل أشـكال القوة التـي كان يمتلكهـا، لكنَّ إرثه الاسـتبدادي لا يزول، بل ينتقل إلى يدٍ أخرى، الأمر الذي يترك القارئ أمام سـؤال مفتوح: هل انتهى الاسـتبداد، أم أنه فقط تغير في الشكل؟

ترتبط "موت الأب" برواية ثانويَّـة يكتبها الصحفي أمجد، تعكس تداعيات الحصـار والانهيار الاقتصادي الذي حول الثقافة والتاريخ وحتى الأجسـاد إلى سلع. يعاني أمجد من صـراعٍ داخلـي عندما يعثر علـى مخطوطة "الكنـز"، رمزاً للتـراث العراقي المهـدد، متردداً بين الاحتفـاظ بها صوناً للهويَّة أو بيعها لضمان بقائه. يتسـاءل: هل يكفي التوثيق لإنقاذ الحقيقة، أم أنَّ الكتابة في زمن الخراب مجرد صرخة في الفراغ؟

يمثـل أمجد المثقف الـذي يرفض أنْ يكون مجرد شـاهدٍ سلبي، محاولاً توثيق المأساة في زمنٍ أصبحت فيه الكلمة وسـيلة المقاومة الوحيـدة. تتكامل الروايتـان في تحليل الأزمة العراقيَّة، إذ تكشف الرواية الأساسيَّة عن الاستبداد السياسي، بينما تسـلط الرواية الثانويَّة الضوءَ على تفكك القيم تحت وطأة الحصار، لتؤكـد أنَّ المعاناة لم تكن في القمـع وحده، بل في إعادة تشـكيل الأخلاق وفق منطق البقاء.

المكان في موت الأب: البنية والدلالات السرديَّة

المـكان في "موت الأب" ليس مجرد خلفيَّة للأحداث، بل يعكسُ طبيعة السـلطة والقمع. يتحـول المنزل من فضاءٍ عائلي إلى سـجنٍ رمزي، حيث تُمارَس الهيمنة والخضوع، ليصبح انعكاساً للنظام السياسـي الأكبر. الأب هو الحاكم المطلـق، يفرض سـطوته ويتحكم في العائلـة كما تفعل الأنظمـة الاسـتبداديَّة. حيث (يفض الرجـال عيونهم عن بلواهم به، والنساء يصغين بانتباه إلى وقع خطواته)5.

فـي هـذا الفضاء، تتلاشـى العلاقـات الطبيعيَّـة، ويحلّ الخوف والطاعة القسـريَّة محل الحوار، بينما يُقمع التمرد بعنـف، كما حدث مع إسـماعيل. يبقى يوسـف محاصراً، رغم وعيه بسـلطة والده الجائرة، غير قادرٍ على كسر دائرة القهر، تماماً كما هي حال الأفراد في الأنظمة القمعيَّة.

يحمل البيت داخله بـذور انهياره، فعندما يعود الأب من السجن، يجد نفسه غريباً في المكان الذي كان يفرض فيه سلطته، بينما تفرض ساهرة، زوجته الثانية، هيمنتها على البيـت، في انقلابٍ رمزي لموازيـن القوى، حيث يتحول الطاغية السابق إلى رجلٍ عاجزٍ بلا سلطة.

تجسـد الروايـة الصـراع علـى السـلطة من خـلال توزع الشخصيات داخل الفضاء المكاني، فالأب يحتلُّ المركز، بينمـا يتحـرك الآخـرون بيـن الخضـوع والمقاومـة على الهامش. ومع تراجع سـطوته، ينتهي معزولاً داخل غرفته، في تصويرٍ لانهيار الاسـتبداد عندما يفقد الحاكم قدرته على بث الرعب والسـيطرة. بهذا، لا يكون المكان مجرد مسرحٍ للأحداث، بل مرآة للتحـولات الكبرى التي تصيب الأفراد والمجتمعات تحت وطأة الاستبداد.

الزمن عنصرٌ أساسيٌّ في تشكيل البنية السرديَّة

كتبت الرواية بين عامي 1995 و2000، وهي فترة شـهدت انهيار هيبة السـلطة المطلقة وتفاقم الحصار الاقتصادي، الأمـر الذي جعل المجتمـع يعيشُ في حالـة ترقبٍ وقلقٍ دائـمٍ. يعكس السـرد هذا الاضطراب باسـتخدام التداخل الزمني، حيث تُستدعى الطفولة والمراهقة عبر استرجاعات متكررة، ليظل القمع ماثلاً في الذاكرة.

الإيقاع الزمني في الرواية متغير، إذ يتباطأ في مشاهد القمع لتعميق الإحسـاس بثقل الزمن، بينما يتسارع عند تناول التحولات الاجتماعيَّـة والفوضى، ما يعكس طبيعة الحياة فـي ظل الأنظمـة القمعيَّة. سـقوط الأب لا يعني بالضرورة نهاية الاسـتبداد، بل يطرح تساؤلات حول استمراريته في أشـكالٍ جديدة، حيث تبقى البنية الاجتماعيَّة قائمة رغم تغير رموزها.

تسـتدعي الرواية قصة قتل الأب لشـقيقه نـوح، على غرار قابيـل وهابيل، ما يمنح الزمن طابعـاً دائرياً يعكس دورة العنف المتكررة. تنتهي الرواية من دون إجابة واضحة عن مصير الشـخصيات، الأمر الذي يعكس عدم اليقين، إذ لا يؤدي السـقوط بالضرورة إلى الحريَّة، بل قد يكون تمهيداً لفوضى جديـدة. الزمن لا يتحرك إلى الأمـام، بل يدور في حلقاتٍ مغلقة، ما يعكس طبيعـة التاريخ العراقي، حيث يفسح كل قمع المجال لقمعٍ جديد.

الزمـن في "مـوت الأب" ليس مجرد إطـار للأحداث، بل عنصرٌ أساسيٌّ يكشـف التشظي النفسي والاجتماعي تحت وطأة الاسـتبداد. لا يسير السـرد وفق تسلسلٍ خطي، بل يتداخـل الماضي بالحاضـر، ما يجعـل الذكريات حاضرة كحالة ذهنيَّة لا تنتهي.

الحرب في رواية "موت الأب"

تعكـسُ الرواية الحـرب كحالة ممتدة تتـرك أثرها العميق في المجتمع والشـخصيات، إذ لا تقتصر على القتال، بل تمتد إلى البنية النفسيَّة والاجتماعيَّة للأفراد، لتصبح (بما جرته من ويلات)6 جزءاً من تشـكيل السـلطة والعلاقات داخل الأسـرة. تظهر تداعيات الحـروب العراقيَّة المتعاقبة في السـرد، من الحرب العراقيَّة-الإيرانيَّة إلى حرب الخليج والحصار الاقتصادي، حيث اسـتُخدمت الحروب لترسيخ قبضة السـلطة، و(ظلّ سعيرها يتأجج حتى باتت البطون أثرى، خالية من العزاء وتلاشـت فرحـة الأرض بما تنتجه من زرع وقد مات الضرع قبل ابن آدم)7.

لم تكن هذه الحروب مجرد صراعات عسكريَّة، بل تحولت إلـى منطقٍ يحكم الحياة، ما جعـل المجتمع رهينة دائمة للخوف.

الأب، الذي يجسـد الاستبداد، يفرض سيطرته على أسرته بـذات العقليَّـة العسـكريَّة المبنيَّة على القمـع، فيتحول المنـزل إلـى انعـكاسٍ للنظـام السياسـي، حيـث يتكرر التسـلط الذي طبع المجتمعات التي عاشـت طويلاً تحت ظل الحروب. ومـع تقدمه في العمر، يصبح جسـداً واهناً فقـد قدرته علـى فرض سـيطرته، الأمر الذي يرمـز إلى أنَّ الحرب تستهلك حتى من يمارسـها. أما يوسف، الذي نشأ وسـط هذا القمع، فيظـل ممزقاً بين التمـرد والخضوع، كما هي حال جيلٍ بأكمله لم يعرف سـوى الحرب ومنطق العنف والخوف.

عنـد سـقوط الأب، لا تنتهي آثار الحرب، بـل تظلُّ كامنة داخـل النفوس والبنـى الاجتماعيَّـة، إذ يمكـن أنْ تعيدَ تشـكيل الأجيال التي ولدت ونشـأت فـي ظلها، ما يطرح رؤيـة للحـرب بوصفهـا (ليسـت بالضـرورة تعنـي الموت وحـده)8، بـل آليَّـة قمعيَّـة تبـرر السـلطة بها اسـتمرار استبدادها.

تدهور الوضع المعيشي في "موت الأب" وأثره في حياة الناس

تعكس الرواية أثر التدهـور الاقتصادي في العراق، حيث يصبـح البقـاء أولويَّة، بينمـا تنهار القيم. يظهـر ذلك في صـورة المثقف الذي يبيع كتبه في شـارع المتنبي، حيث

(يلقي عليها المارة نظرات استعلاء تذل الكتب وتهينها، والغبار يكتس الكتب على الرصيف)9، ما يعكس فقدان المعرفة قيمتها وتحولها إلى سلعة. ويتجلى هذا الانهيار في معاناة المثقف حين (تهان حكمة مئات السنين من دون اعتبار للمحتوى)10، ما يؤكد أنّ الحاجة إلى البقاء تتفوق على المبادئ.

في "زمن الحيوانات" كما يصف السارد المرحلة الزمنيّة، يتحول الصراع من مواجهات عسكريّة إلى صراعٍ يومي من أجل البقاء وسط الفقر والانهيار القيمي. يتجسد ذلك في عجز المثقف عن "شراء قلم حبر جاف"، مؤشراً على انهيار الفكر تحت وطأة الحصار، حيث يُسحق المثقف كما سُحقت الأصوات العقلانيّة، ولم تعد للكلمة أي قدرة على مواجهة واقع يُفرض بالقوة والقهر.

يتحول شارع المتنبي من مركزٍ ثقافي إلى سوق، حيث يُباع الفكر كما تُباع السلع الاستهلاكيّة، وتُصفى المكتبات كما يُفكك الإرث الثقافي. بيع الكتب لم يعد فعلاً ثقافياً، بل تعبيرٌ عن انهيار رمزي لمكانة المثقف، الذي بات مجبراً على التخلي عن إرثه الفكري مقابل لقمة العيش.

تجسد الرواية مأساة هاجر، الطالبة الطموحة التي دمرها الفقر، كما تعكس معاناة صديقتها التي لم يكن انحرافها اختياراً، بل قسريّة فرضها الواقع، حيث يصبح الجسد سلعة كما تباع المخطوطات العتيقة، ويصبح الشرف ترفاً لا يتحمله الجميع. تكشف الرواية أن الحصار لم يكن مجرد أزمة اقتصاديّة، بل هجوم على البنيّة الأخلاقيّة للمجتمع، حيث تحولت المرأة إلى ضحيّة مضاعفة، والرجل إلى شاهد عاجز، والمبادئ إلى رماد. في النهاية، لا ترصد الرواية انهيار الثقافة فقط، بل تصور مجتمعاً لم يعد يسأل ماذا نقرأ؟، بل ماذا نبيع كي نعيش؟

العنف والقسوة في "موت الأب": تحليل البنى السلطويّة والآليات القمع

يتجلى الاستبداد في "موت الأب" كبنية متجذرة تمتدُّ من الأسرة إلى المجتمع، حيث لا يكون القمع مجرد سلوك فردي، بل منظومة تعيد إنتاج نفسها عبر الأجيال. الأب ليس فقط شخصيّة مستبدة، بل تجسيد لنظام شمولي يستخدم "العنف والخوف لضمان السيطرة". يظهر ذلك بوضوح في التعامل مع نوح، المثقف الذي حاول تقديم بديل عقلاني، لكنه قُتل، تماماً كما تُسحق الأصوات المعارضة في الأنظمة القمعيّة، ما يعكس استئصال أي محاولة للخروج عن النسق القمعي.

العنف في الرواية ليس مجرد فعل لحظي، بل أداة للتحكم وإخضاع الآخرين. الأب يفرض أنماط حياة محددة، محولاً العائلة إلى نموذج مصغر للدولة القمعيّة، حيث يُستخدم العنف الجسدي والنفسي لضبط العلاقات. حتى الأم، التي يُفترض أن تكون عنصراً للحنان، ليست سوى ضحيّة أخرى، حيث تُعامل كممتلكات، وتُهان وتُذل بلا أي قدرة على المقاومة.

مع سقوط الأب، لا ينتهي القمع، بل يعيد إنتاج نفسه بأشكال جديدة. يوسف، الذي نشأ تحت وطأة استبداد والده، لا يتحول إلى منقذ، بل يبقى محاصراً بإرثه، الأمر الذي يعكس أن القمع ليس مجرد أفعال فرديّة، بل نظام متكامل يجد دائماً طريقه للاستمرار. هذا يرسّخ فكرة "دورة الاستبداد المغلقة"، حيث لا يعني سقوط الطاغية تحرر المجتمع، بل يترك فراغاً يبحث الجميع عن ملئه، وكأن النظام الاستبدادي لا ينهار تماماً، بل يتحول إلى شكل آخر.

المرأة في الرواية: القمع وإعادة تدوير السلطة

تعكس الرواية كيف تبقى النساء ضحايا لنظام أبوي متجذر، سواء كنّ خاضعات أو مقاومات أو حتى معيدات إنتاج القمع. سارة تمثل المرأة المستغلة التي لا تملك خيارات حقيقيّة، بينما يمنحها ارتباطها بإسماعيل هامشاً من الحريّة، لكنه يجعلها أيضاً محور صراع بينه وبين الأب المتسلط.

ساهرة، الزوجة الثانية، تبدأ خاضعة لكنها تتحول إلى الطرف الأقوى بعد انهيار الأب، لتصبح القامعة بدلاً من المقهورة، ما يعكس كيف يعيد القمع تشكيل نفسه بأدوات جديدة من دون أن يزول. في المقابل، الأم، التي (تقضي نهارها صامتة، لا تنبس ببنت شفة)11، تجسد المرأة التي تعيش في ظل الاستبداد دون مقاومة.

هاجر، الطالبة الطموحة، تعاني من الفقر الذي يحطم أحلامها، وتروي قصة صديقتها التي يصبح جسدها سلعة أخرى تُباع مثل المخطوطات والكتب العتيقة، ما يعكس كيف تدفع الحاجة بعض النساء إلى خيارات قسريّة.

تكشف الرواية كيف أن القمع لا يُمارس فقط ضد النساء، بل يُعاد تدويره من قبلهنّ أيضاً، كما تفعل ساهرة التي تتحول من ضحيّة إلى مستبدة، ما يبرز أن التحولات في موازين القوى لا تعني التحرر، بل "استبدال المستبد بآخر"، ليصبح المنزل انعكاساً للدولة، حيث تُمارس السلطة الأسريّة بنفس آليات القمع السياسي، ما يجعل الرواية شاهدة على طبيعة القهر الممتد الذي يعيد إنتاج نفسه عبر الزمن.

الرمزيّة في رواية "موت الأب"

تعتمد "موت الأب" على رمزيّة تعكس طبيعة السلطة الدكتاتوريّة وسقوطها المحتوم، حيث تستخدم الرواية رموزاً تجسد القمع وإعادة إنتاج الاستبداد حتى بعد انهيار رموزه.

الأب: يمثل الطاغية المتلون الذي يتحكم بمصائر الآخرين، كما يقول السارد: (لم نكن نعرف إلى أين يريد الوصول بنا... كان يتلون مثل الحرباء)12، ما يعكس طبيعة الأنظمة الشموليّة التي تدّعي الوصاية المطلقة. سقوطه لا يعني نهاية القمع، بل يفسح المجال لصراعات جديدة على السلطة، حيث يواجه يوسف خطر إعادة إنتاج النظام ذاته.

نوح: هو صوت العقل والفكر الذي يُسحق تحت جبروت الطاغية، في إشارة إلى مصير المثقفين في الأنظمة القمعيّة. أما إسماعيل، المتمرد الذي (لا يجرؤ أنْ يعانده أحدٌ من ساكني الدار، والنساء كن يستعطفنه ويحاولن إرضاءه، أما الرجال من أزواجهن فلم يكم لديهم الوقت الكافي لمشاكسته)13. فيُنفى كما يُقصى المعارضون في الدول المستبدة.

المنزل: يتحول إلى نموذجٍ مصغرٍ للدولة القمعيّة، حيث تُدار العلاقات بمنطق الطاعة والخوف. وعند سقوط الأب، لا يتحرر المكان، بل يعاد توزيع السلطة، ما يوضح أن الأنظمة القمعيّة في بلداننا لا تنهار كلياً، بل تعيد تشكيل نفسها.

المخطوطة الضائعة: التي يعثر عليها أمجد ترمز إلى الذاكرة الثقافيّة المهددة، حيث يتردد بين بيعها أو الاحتفاظ بها، ما يعكس صراع المثقف بين المبادئ وضغوط الواقع القاسي.

تمثال الذئب البرونزي والمقاتل الروماني: يصوّر الصراع الأبدي بين السلطة والمعارضة. الذئب، في وضعيّة دفاعيّة، يرمز للأنظمة القمعيّة التي تدّعي حماية المجتمع لكنها تعيش في خوفٍ دائم. في المقابل، يجسد المقاتل الروماني القوى الخارجيّة التي تسعى لإسقاطها، لكنه يحمل أيضاً خطر إعادة إنتاج الاستبداد بصيغة جديدة، خاصة مع غياب دور المعارضة الداخليّة الفاعلة.

بنية السرد في "موت الأب"

تعتمد "موت الأب" على بنية سرديّة مركبة، حيث يتداخل السرد المزدوج بين الحكاية الأساسيّة التي يرويها يوسف والرواية الثانويّة التي يكتبها الصحفي أمجد، ما يعكس العلاقة بين السلطة، الذاكرة، والكتابة.

يكسر التداخل الزمني الخط السردي التقليدي، فيتنقل بين الماضي والحاضر، معبراً عن اضطراب الذاكرة في ظل القمع. هذا الأسلوب يجعل القارئ يعيد بناء تسلسل الأحداث من زوايا مختلفة. تعتمد الرواية على تعدد الأصوات السرديّة، حيث يعكس يوسف الصراع مع السلطة الأبويّة، بينما يمثل أمجد مأزق المثقف في مجتمع ينهار. يكشف هذا التنوع غياب الحقيقة المطلقة، حيث تختلف الروايات وفق منظور الراوي.

تُستخدم اللغة الإيحائيّة المكثفة لدمج الوصف النفسي بالتحليل الداخلي، ما يجعل القارئ شريكاً في فهم الشخصيات. كما تستعين الرواية بـ "التناص الرمزي"، مثل قتل الأب لشقيقه نوح، الذي يحيل إلى قصة قابيل وهابيل، ما يربط السرد بالبنية الثقافيّة العميقة. يتناوب الإيقاع السردي المتغير بين التأملات الفكريّة والمشاهد الحركيّة، مما يعكس واقعاً مضطرباً، حيث تتوالى الانهيارات دون استقرار.

البعد الفكري والفلسفي في رواية "موت الأب"

تتجاوز "موت الأب" السرد العائلي لتكشف عن القمع كبنية متجذرة تتكرر عبر التاريخ، حيث لا يقتصر على السياسة، بل يمتد إلى الثقافة والنفسيّة الجماعيّة.

لا يُقدَّم القمع في الرواية كفعل فردي، بل كـ"ظاهرة تاريخيّة متكررة"، ما يتماشى مع رؤية ميشيل فوكو للسلطة بأنها منتشرة في كل المؤسسات والعلاقات الاجتماعيّة، وليست مقتصرة على الدولة وحدها. الأب في الرواية ليس مجرد مستبد، بل تجسيد لنظام شمولي يتحكم في العائلة كما تفعل الأنظمة القمعيّة مع شعوبها.

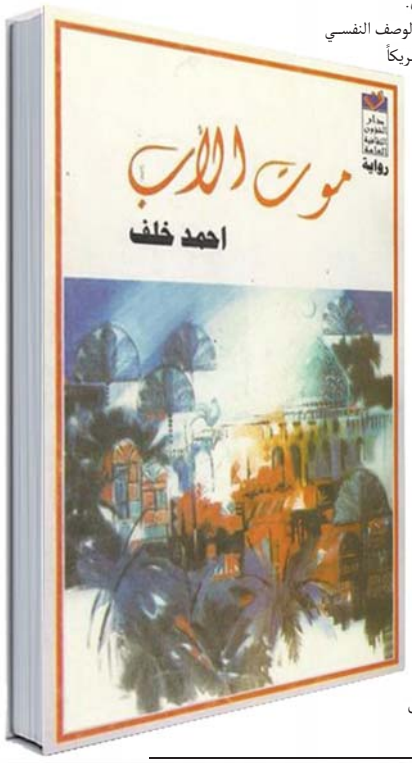
يوسف، رغم رفضه لسلطة الأب، يجد نفسه عاجزاً عن التحرر منها، ما يعكس إشكاليّة الحريّة كما طرحها جان بول سارتر، حيث يتردد الفرد بين التمرد والخضوع للمنظومة التي نشأ فيها.

تطرح الرواية تساؤلاً حول دور الأدب في كشف الحقيقة: هل يعكس السرد الواقع، أم أنه مجرد إعادة إنتاج تخضع للتأويل؟، متقاطعةً مع مفهوم بول ريكور حول "الذاكرة والسرد"، حيث كل توثيق هو إعادة بناء انتقائيّة.

كما تناقش الرواية ما بعد الاستبداد، حيث لا يؤدي سقوط الطاغية إلى التحرر، بل يُمهّد لصراع جديد على السلطة، متوافقة مع رؤية أنطونيو غرامشي حول "الهيمنة الثقافيّة"، حيث يستمر القمع عبر الثقافة والأيديولوجيا.

في النهاية، لا تمنح الرواية إجابة قاطعة حول نهاية الدكتاتوريّة، بل تطرح تساؤلاً عميقاً: هل يختفي القمع بسقوط الطاغية، أم أنه يعيد إنتاج نفسه بأشكالٍ مختلفة، في دورة لا نهائيّة من الاستبداد والصراع؟ كما لا تقدم الرواية إجاباتٍ قاطعة، بل تترك تساؤلاً مفتوحاً: هل يمكن كسر دائرة الاستبداد، أم أنه يعيد إنتاج نفسه بأشكالٍ جديدة؟، ما يجعلها شهادة فكريّة تتأمل استمراريّة السلطة في السياسة والوعي الجماعي.

أحمد خلف، دار الشؤن الثقافيّة، بغداد، 2002، ص(14، 31، 22، 12، 12، 100، 70، 28، 125، 125، 44، 271، 13).



يقترب من السينما ويمتزج مع الكلمة

«الكوميكس» فنّ السرد البصري.. من الهزل إلى الجد

باقر صاحب

يعـرّف "الكومكـس" بأنّـه "قصـةٌ مصـوّرةٌ أو فنٌّ تصويـري، وغالبـاً مـا يتكـوّن من مجموعـة صورٍ تحكـي أحداثاً متتابعـة تكوّن قصّـة، ويكون نصّ الكلام ما بين الشـخصيات في رسـم ضمن دائرة". وفـي تعريفٍ آخر هو" فنٌّ يجمـع بين الأدب والفن التشـكيلي، وهـو عبـارةٌ عن فيلـمٍ سـينمائيّ على الورق. فـنٌّ يخاطب جميع الأعمـار، وليس مُوجّهاً للأطفال بالذات. يُطلق علـى القصّة المصوّرة لقب (الفن التاسع)".

نشأته

ظهـور فـن " الكوميكـس" القصص المصـوّرة، لا يُعدُّ بالجديـد عالمياً وعربياً، أوروبيـاً يعود تاريخه إلى عام 1830، وتجسّـد فـي قصص" مغامرات تان تان" عـام 1930. أمّـا القصص الأميركيـة المصوّرة فإنهـا بـدأت بالظهور أوائـل القرن العشـرين عند انتشـار القصـص الهزليـة فـي الصحـف، ومن ثمّ القصص المصوّرة في المجلات، وتجسّـد انتشارها في قصص "السـوبرمان". ولكـن هناك من يحاول تأصيـل الكومكس، منـذ أقدم العصـور، بأنّه عُثر لدى المصريين القدماء، على صورٍ ذات تسلسـل، وذلك على القبور أو على أوراق (البردي) صورٌ تروي قصصاً ذات تتابع.

انتشـر هذا الفن بظهور قصـص الأطفال" ميكي" و "سـمير"، ويقال إن بدايته عربيـاً في مصر، عندما أصـدر وزير المعارف علي مبـارك عام 1870 مجلة" روضـة المدارس" وهي مجلـة ذات طابعٍ توجيهي، ومن ثمّ انتشـرت المجلات المصـوّرة عربياً، مثل" الأحـداث" في لبنان" و " أسـامة" في سـوريا، و" المزمار" في العراق.

بين الكاريكاتير و الكوميكس

لـم يعد هـذا الفـن الصوري منـذ بدايـات الألفية الثالثـة، بالنسـبة للعـرب، مقتصـراً علـى نشـر الحكايات والروايات المخصّصة للأطفال والشباب التـي تتسـم بالكوميديا، بـل طرق ميـدان الأدب الجاد والفلسفة الحديثة، عن طريق تحويل أعمالٍ أدبيـةٍ وفلسـفيةٍ مهمةٍ إلى قصصٍ وكتـبٍ مصوّرة، وبات هذا الأمر شديد الجاذبية للكتّاب والقرّاء معاً، أصحـاب الفئة الأولـى، ومعهم دور النشـر أيضاً، لاحظوا أن الكتب المصـورة أصبحت أكثر الكتب مبيعـاً في معـارض الكتب عربيـاً وعالميـاً، الفئة الثانيـة، القرّاء، باتت تستسـيغ اسـتقبال الكتب الجـادّة وهي مصوّرة، أكثر مـن تقبّلها وهي رواياتٌ ذات لغةٍ معقّدةٍ أو كتبٌ فكريةٌ نظريةٌ جافةٌ مُشكّلة حروفياً. لكـنّ هذا الأمر لم يكن ليمرّ من دون إثارة جـدلٍ أو طرح تحفظاتٍ علـى تحويل الأدب والفكر الجادين، إلـى قصصٍ أو موضوعاتٍ مصوّرة، لجهة أنّ في الأمر اسـتخفافاً بالمحتوى الأدبي والفكري، ومن ثمّ استخفافاً بالأدباء والمفكرين، الذين عانوا كثيـراً كـي تُتوّج أسـماؤهم نجوماً لامعةً في سـماء الأدب والفكر، كـون الكتب المصوّرة، أو مصطلح الكوميكس "تعود تسـميته إلى الظروف التاريخية التـي نشـأ فيهـا إذ كان امتـداداً لفـن الكاريكاتير المعتمـد -بالأسـاس- علـى السـخرية. حتـى الآن يحـدث خلـطٌ مغلوط، بين فـن القصـة المصوّرة وفـن الكاريكاتير، ويتـمّ اختزال القصـة المصوّرة

باعتبارها قصّةً مضحكة". حاكى هذا الفن، في البدء، الرواية البوليسية، ومن ثمّ تحوّل إلى محاكاة سير الأعلام والتاريخ والفلسفة، بل بات يحاكي أيّ محتوىً معرفيّ وفنيّ. فهو في الغالب فنّ اقتباسيٌّ للأعمال المنشورة سابقاً ولمشاهير الأدباء والكتّاب، على اختلاف تصنيفات أعمالهم الأدبية والفكرية. وهناك أيضاً التأليف المباشر المُنتج لقصصٍ مصوّرةٍ جديدة.

نجيب محفوظ كوميكسياً

كلما صدر كتاب قصصٍ مصوّرةٍ لأحد كبار الكتّاب يثار الجدل بشأن موضوعة الاستخفاف من عدمه بنتاج هذا الكاتب، ويُذكر أنّ الكاتب النوبلي العربي الوحيد نجيب محفوظ، قد تمّ تحويل روايته "اللص والكلاب" إلى قصّةٍ مصوّرةٍ قبل عام، وتذكر المواقع الثقافية العربية أنّه صدرت، قبل أيّام عن دار المحروسة ودار ديوان، قصةٌ مصوّرةٌ لرواية" ميرامار"، وهنا يحقّ لنا التساؤل مع ما أثارته الصحافة الثقافية من تساؤلات، ماذا يضيف هذا الفن القصصي المصوّر إلى نتاج قامةٍ روائيةٍ عملاقة، مثل نجيب محفوظ، أم أنّه يستخف بقيمته الأدبية والتاريخية ؟.

بين السابع والتاسع

الاقتباس أو التأليف في فن الكوميكس" الفن التاسع"، يجعلنا نقاربه مع فن السينما" الفن السابع"، فالفيلم السينمائي هو عبارةٌ عن صورٍ بصريةٍ متسلسلةٍ متحركةٍ تجسّد ديناميّة العمل الأدبي المقروء، بينما في فن الكوميكس، هي صورٌ ثابتةٌ مجسدةٌ لديناميّة العمل الأدبي ذاته. ونتذكّر هنا أنّ روايتي محفوظ " اللص والكلاب" و " ميرامار" تحوّلتا إلى فيلمين سينمائيين شهيرين، نجاحهما زاد من مبيعات النسخ الورقية لهاتين الروايتين. فهل سنشهد في المستقبل القريب تحوّل بقية رواياته المنتجة سينمائياً إلى قصصٍ مصوّرة. وهل يحقّ لنا أن نتساءل بشأن إمكانية أن تُسهم نسخ الكوميكس لروايات محفوظ في زيادة مبيعات الطبعات الورقية الأصلية، مع الاختلاف عن النسخ السينمائية في كون نسخ الكوميكس مزيجاً من الكتابة والصورة. وهناك تشابهٌ بين الكوميكس والسينما، في قضية الاقتباس، بنوعيه؛ الاقتباس الحرفي المطابق للنص الأصلي، والاقتباس الحر، الذي يقتبس الفكرة الأساسية مثلاً ليضع لها تخييلاً بعيداً عن العمل المقتبس كلّ البعد. وهنا يخطر في بالنا، رواية" مالك الحزين" للكاتب المصري إبراهيم أصلان التي حوّلها المخرج داوود عبد السيد إلى فيلم " الكيت كات" فكان الفيلم مختلفاً بصورةٍ كبيرةٍ عن الرواية، فقد اختزل شخصيات الرواية من 70 شخصية إلى شخصياتٍ بعدد أصابع اليد. وأقول؛ هل يستطيع فن الكوميكس اقتباس هذه الرواية المقطعية، لكنها ذات مقاطع غير متسلسلةٍ بتاتاً ؟.

إنّ المتبنين لإضفاء طابعٍ تصويريّ قصصي على الأعمال الأدبية والفكرية، يرون أنّه سعيٌ جادٌّ لاكتساب جيلٍ جديدٍ من القراء، كانوا ينفرون من قراءة الروايات الصعبة أو النظريات المعقّدة بشكلها الحروفي فقط، فالتجسيد الصوري للشخصيات والأحداث يضفي على عمليات التلقي جاذبيةً كبيرة، ويُقال أنّ رؤية الأفكار الفلسفية المُجرّدة على شكل أفكارٍ مُجسّدة، تمكّن القرّاء من تخيّل كيف يعمل الأدباء والفلاسفة على صناعة هذه الإبداعات والأفكار. إنّ المزج بين الفكر المجرّد والسرد البصري ينتج كتاباتٍ سحريّةً مصوّرةً تتيح للقراء اكتشاف عوالم الأدباء والمفكرين، فضلاً عن ذلك، فإنّ فن الكوميكس قادرٌ على خلق تفاعل القرّاء مع الروايات المعقّدة والأفكار النظرّية المجردة. وهنا يمكن القول إنّ هذه الخطوات العربية في استثمار فنّ الكوميكس لدرر الإبداع الروائي العربي، تُعتبر حديثة العهد، تقريباً مع بدايات القرن الحادي والعشرين، وعدا المغامرات الجريئة في استثمار روائع نجيب محفوظ، ورواية المغربي محمد شكري" الخبز الحافي" توصف الخطوات العربية في هذا المجال بأنّها خجولةٌ ولكنّها حبلى بمستقبلٍ واعد. وهنا تجدر الإشارة إلى الرواية المصوّرة " المترو" للكاتب والفنان المصري مجدي الشافعي، التي صدرت في القاهرة عام 2007، حيث كتب عنها بأنّها "أثارت ضجّةً كبرى واشتعل الرأي العام المصري بالأزمة التي أثارتها الرواية الأولى المصورة المُوجّهة للكبار، بعد أن رأى فيها البعض جرأةً غير معتادة، ونقداً لاذعاً للمجتمع والسياسة والنظام القائم آنذاك، بل تفاقم الأمر، ووصل حدّ مساءلة المؤلف والرسام جنائيّاً على إبداعهما وصدور قراراتٍ بالحبس والغرامة ومصادرة نسخ الرواية". كما اعتبرت "الرواية المؤسّسة (بكسر السين)، الأولى لأحد أهمّ فنون التعبير التي تنتمي للبوب آرت أو "الجرافيك نوفل".

التجارب العربية، على العموم، تقتدي بما جرى عالمياً في هذا المجال، فقد تمّ تحويل روائع الأدب العالمي إلى هذا الفن البصري الآخذ في الانتشار، مثلاً رواية" المسخ" للكاتب التشيكي الالماني فرانتز كافكا، ورواية" الغريب" للكاتب الفرنسي البير كامو، ورواية" 1984" للكاتب الإنكليزي جورج أورويل، ورواية" دون كيخوت" للروائي الإسباني ثربانتس، ورواية " الخادمة" للروائية الكندية مارغريت أتوود" ورواية "الخيميائي" للكاتب البرازيلي باولو كويلو. ولم تقتصر اقتحامات فن الكوميكس على الأدب فقط، بل اقتحم قلاع الفن التشكيلي، فقدّم السير الذاتية لأعلام هذا الفن، مثل الهولندي " فان كوخ" والإسباني "سلفادور دالي" والإيطالي " ليوناردو دافنشي"، وبذلك قدّم خدمةً رائعةً لعشّاق فنّ الكوميكس بإضاءته لسير هؤلاء الخالدين.

مراجعة

لا هو عددٌ فيحتسب ولا ظاهرة تولدُ وتموت. هو شاعرٌ يبحثُ ويدققُ ويلتقطُ المشاعرَ النائمة. تقريباً مثلَ هدهدٍ يتفننُ ببناء عشّه وعليه إحضار دودة طازجة للحبيبة؛ ذلك لأنَّ الشعر الآن تجرَّدَ من قواعدِه التقليديَّة وبات روحاً تحضّر في عرسٍ شعبي. علي وجيه أدرك محنة الشعر وتصرف مثل رجل إطفاء. لا شيء يعطينا اليقين الكامل، لكنّنا نستدلُّ إلى شعره حتى لو تنكر وامتهن اللطم في مآتم الأمنيات. هو لا يحفر بابرة لكنَّه يقتلع الأشياءَ بكفّه؛ ذلك لأنَّ الشعر خلقٌ جديد.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
ملحق اسبوعي 16 صفحة
www.alsabaah.iq
الاربعاء 12 آذار 2025 العدد 6126 Wed. 12 . Mar. 2025 Issue No. 6126