منجز العمارة الاسلامية (٢)

مسجد (جينيه) في مالي الفطنّة الشعبية معمارياً

خالد السلطاني*
كوبنهاغن

من ضمن الانماط البنائية الجديدة التي نشأت وظهرت بتلازم عضوي مع ظهور الاسلام، مبنى " المسجد " الذي سيضحى لاحقاً، من اهم المنشآت العمرانية التى ستشيد في جميع المدن والتجمعات السكانية الاسلامية؛ وستعد عمارة المسجد من اهم الانجازات المرموقة التى حققتها العمارة الاسلامية طيلة قرون عديدة مثرية بنماذجها الرائعة سجل العمارة العالمي الفاخر.

لم يقتصر انتشار الاسلام على منطقة جغرافية بعينها؛ وانما انضوت تحت لوائه شعوب وامم قطنت اقاليم ومقاطعات مختلفة في طبيعتها الجغرافية، ومتباينة في سماتها الاثنية؛ ومتمايزة في خصوصيتها الثقافية.

لكن هذا الفيض من التباين الفسيفسائي كان ينبغي عليه ان يراعي الالتزام بثوابت وظيفية استدعتها العقيدة الاسلامية، كتجمع المسلمين في مكان واحد لاداء فريضة الصلاة، وسماع الخطبة، والتوجه باتجاه مكة المكرمة اثناء اداء الصلاة والنداء عليها في مواعيدها المقررة؛ وتحقيق مناسك الوضوء، الخ..

واقتضت تلبية تلك الغايات نشوء نمط عمراني جديد، قادر على ان يلبي متطلبات تلك الغايات بيسر ووضوح. وكان " المسجد " الحل العمراني الحصيف الذي يحقق عبر مفرداته التصميمية جلّ تلك الوظائف والاهداف. والتغيير الذي سيحصل لاحقاً في بنية المسجد (والمسجد الجامع في الاخص) سيدعو إلى ضرورة مواءمة العمران للمستلزمات الجغرافية والاثنية والثقافية التى تقتضيها طبيعة البيئة المحددة وزمن الانشاء؛ في حين ظلت الوظائف الاساسية، التى اشرنا اليها سابقاً متلازمة تلازماً عضوياً مع صميم عمل المسجد ووظيفته. بمعنى اخر، هناك ثوابت وظيفية ينبغي ان تتوافر في بنية المنشأ العمراني للمسجد من جهة؛ ومن جهة اخرى، ثمة اعتراف بقبول وتبني متغيرات " فورماتية " تشكيلية مختلفة لتلك البنية انسجاماً مع خصوصية المكان ومعطيات الزمان!

ويمثل "المسجد الجامع الكبير" في "جينه" في جمهورية مالي مثالاً واضحاً لتنويعات تلك البنية العمرانية التى غُبَ ظهورها في مطلع الدعوة الاسلامية ما فتئت تثري المشهد العمراني في الحواضر الاسلامية، وتسم هذا المشهد بطابع خاص ومتفرد.

ومدينة "جينيه " كما هي توأمها مدينة " تومبوكتو " في جمهورية مالي لعبتا دوراً اساسياً في نشر الدعوة الاسلامية، وظلتا لقرون مركزين مهمين من مراكز الاتصال والوصال بين دول المغرب العربي والحكام المحليين الذين حكموا اقاليم " السودان " الواقعة جنوب الصحراء الكبرى، تلك الاقاليم التى شكلت مفهوماً جغرافياً واحداً، فسيحاً ومتشابهاً امتد من سواحل المحيط الاطلسي غرباً حتى تخوم البحر الاحمر شرقاً.

ومعلوم ان كثيراً من الحقائق والمعلومات التى تخص تلك الاقاليم ومدنها وردت اول مرة عن طريق الرحالة والجغرافيين المسلمين، الذين جابوا تلك المناطق ووصفوا بشيء من التفصيل طبيعة المدن والتجمعات السكانية التي ظهرت هناك كمراكز اسلامية مهمة، فضلاً عن اهميتها التجارية. وفي هذا الصدد يشير " عبد الرحمن السعدي " وهو بالاصل من " تومبوكتو " (ومن الجائز ان اسلافه نزحوا من المغرب)، وعمل اماماً لمسجد " جينيه " الكبير مابين ١٦٢٠-١٦٣٠، يشير في مؤلفه " تاريخ السودان " إلى تأسيس مدينة "جينيه" في القرن الثالث عشر الميلادي بعد ان هجرت موقعها الاول المسمى " جينيه -جينو"

وازدهرت بها تجارة الذهب والفضة والرصاص وغير ذلك من المعادن الثمينة التى كانت تجلب من مدن الغابات الاستوائية ليتم بيعها وتبادلها بملح الصحراء والتوابل وغير ذلك من البضائع الاتية من الشمال، الامر الذى جعل " جينيه " وقتذاك؛ ووفقاً لكتابات " السعدي " من اغنى مدن حوض النيجر واكثرها نفوذاً في عموم تلك المنطقة الواسعة؛ ولا يغفل صاحب " تاريخ السودان " الاشارة إلى طبيعة سكان مدينة " جينيه" المختلطة ذات الاثنيات المختلفة. وقبل " السعدي " تناول ابن بطوطه (١٣٠٤- ١٣٧٧ م) في مؤلفه " تحفة النظار في غرائب الامصار وعجائب الاسفار " احوال مدن جنوب الصحراء، وشرح بتفصيل تسجيلي نمو البدايات الاولى لهذه المدن وطبيعة سكانها وعاداتهم بعد ان وصلها قاطعاً الصحراء الكبرى ضمن قافلة من الجمال.

لقد اثارت اقوال الرحالة العرب المسلمين ووصفهم لمدن البطحاء -" السفنّاء " الغنية، وما رافق ذلك من تداول لحكايات شفاهيه كثيرة منتشرة انتشاراً واسعاً في الساحل الغربي الافريقي عن غنى مدن حوض النهر العظيم ذات الثراء الذهبي الاسطوري، اثارت تلك الحكايات مخيلة الاوربيين وأسرت تفكيرهم واشعلت الرغبة لديهم في امتلاكها والسيطرة عليها؛ وسرعان ما جهز الفرنسيون حملة عسكرية، في نهاية القرن التاسع عشر لاخضاع البلاد وجعلها ضمن سيطرتهم الكاملة ونفوذهم التام.

وعلى الرغم من مكانة " المسجد الجامع " واهميته بالنسبة إلى سكان " جينه " وما حولها، فان تاريخ بناء هذا المسجد ظل دائماً يكتنفه الغموض وعدم الوضوح؛ ومن الصعب ولحين الوقت الحاضر الركون لتصديق كل ما يروى حول هذا المسجد وصيرورته الحافلة باحداث جسام شهدها هذا المبنى العظيم عبر قرون من تاريخه الطويل.

فالمسجد الحالي، ووفقاً لبعض الوثائق المكتوبة الشحيحة، ونقلاً عن حكايات شفاهية لسكان الاقليم، هو المسجد الثالث تسلسلاً الذى شيد على الموقع ذاته. ويعود تاريخ المسجد الاول إلى فترة اعتناق حاكم المدينة "كوي (قوي؟) كونبورو الاسلام في نهاية القرن الثالث عشر الميلادي، اذ قام بهدم قصره ليشيد على انقاضه مسجداً، وبنى اسلافه فيما بعد، مئذنتين /برجين في الجدار المحيط بالمسجد الذي أنشئ على مرتفع ارضي وهذا هو كل قوام المسجد الاول.

ومن المحتمل جداً ان" مسجد كونبورو" قد تمت اعادة بنائه (وربما غير مرة واحدة)، قبل ان "يزيله حاكم المدينة " شيخو احمدو ليشيد بدلاً منه مسجداً آخراً باسمه عام ١٨٣٠، وثمة عدم وضوح يلقي بظلاله على تاريخ هذه الفترة تحديداً، أي من زمن تشييد المسجد اول مرة، في القرن الثالث عشر وحتى بدايات القرن التاسع عشر.

فوفقاً إلى دراسات الباحث الفرنسي "موريس ديلافوزيه "الذي كتب دراسات تاريخية وسوسيو-ثقافية واسعة عن "السودان الفرنسي"، وبحسب الحكايات الشفاهيه التي جمعها "فيلكس دوبس"، الذى عنى عناية تفصيلية بعمارة المسجد وتاريخه، فان ثمة مسجداً آخر تم تشييده مقام "مسجد كونبورو" الاصلي، وهو "مسجد تانابو" باسم حاكم؛ مدينة "جينيه" "الملا تانابو وبحسب مزاعم الباحثين؛ "ها مباتيه با" و"دوجيه" فان هذا المسجد كان يشمل، ايضاً، "على مكاناً مخصصاً للوثنيين لاداء شعائرهم. الا ان "ازقيا محمد وهو حاكم مدينة جينيه فيما بعد، وجد هذا الامر مخالفاً لتعاليم الدين الاسلامي، فسارع إلى هدم " مسجد تانابو" واعاد بناء "مسجد كونبورو" الاصلي على انقاضه (حوالي ١٥٠٠). وطبقاً لدراسة هذين الباحثين، فقد تم هدم "مسجدكونبورو " مرة اخرى، واعيد بدلاً منه المسجد الذي شيده " الملا تانابو " (حوالي ١٦٠٠). ويخالف " عبد الرحمن السعدي " اولئك الباحثين، ويشير في مؤلفه " تاريخ السودان " إلى ان "مسجد كونبورو " الاصلي هو ذاته المسجد الذي عاصره، وامسى اماماً له عام ١٦٢٧ م.

واياً يكن الامر؛ فان "مسجد شيخو احمدو " استمر قائماً لحين قرار هدمه عام ١٩٠٢، والامر باعادة بنائه من جديد بين عامى ١٩٠٦-١٩٠٧ م.

❖❖❖

يقتدى شكل "مسجد جينيه " الجديد اثر تكوينات النمط المساجدي الشائع، المؤلف عادة من قاعة مغلقة وفسيحة للصلاة؛ ذات سقف مستو مرفوع بواسطة مساند، ويتاخم هذه القاعة من جانب واحد صحن مكشوف تحف به عادة اروقة من جوانبه الثلاثة.

ينهض " المسجد الجامع " في " جينيه " على منصة ناتئة ترفع ارضيته إلى منسوب اعلى من مستوى الارض الطبيعية. ويشغل المسجد مساحة ذات شكل قريب من المربع ابعادها ٥٠×٥٠ متراً تقريباً؛ اما قاعة الصلاة المسقفة فهي بابعاد ٢٦×٥٠ متراً في حين بلغت ابعاد الصحن المكشوف ٢٠×٤٦ متراً، ويصل عرض الاروقة المحيطة بالصحن إلى (٤) امتار.

يملك المسجد ثلاث مآذن / ابراج موقعة في الجدار القبلي، وهو الجدار الشرقي، ويقدر ارتفاع هذه الابراج بحوالي عشرة امتار. يقع المدخل الرئيس للمسجد في الجهة الشمالية، ويقود مباشرة إلى" الظلّة "- وهي قاعة الصلاة. وهناك مداخل ثانوية أخرى عديدة منتشرة في جميع جهات المسجد، عدا الجهة الشرقية فهي لا تمتلك مداخل. وبالامكان الوصول إلى قاعة الصلاة من الصحن المكشوف عبر بوابات عملت في الجدارالذى يفصل الظلة عن الصحن. وثمة برجان خارجيان في الجهتين الشمالية والجنوبية، موقعان على امتداد خط اتصال الظلة بالصحن، يشغلهما سلمان يقودان إلى سطح المسجد.

تثير عمارة " مسجد جينيه الكبير" الاهتمام جراء الفعل التركيبي الجسور بين اصالة المخطط الاساسي مع معجمية اللغة المعمارية المحلية؛ ذلك التركيب الآسر الذي يطبع هيئة المسجد بطابع خاص، ويجعل من حال عمارته، حالة تتماهى وتتحد مع مرجعية تصميمية واحدة، هي هنا، مرجعية العمارة الاسلامية.

فالانجاز المرئي مفعم باحالات تستدعي، من جهة ادراك طبيعة المبنى وفهمه من خلال وجود معالم مميّزة ومقومات بارزة؛ ومن جهة اخرى، فان " فورم" هذا المنجز وشكله يسعيان لتحقيق الانتماء إلى ذات التشكيلات التصميمية المألوفة والقريبة جداً من مفردات سياق اللغة المعمارية للبيئة المبنية المحيطة.

ولئن استحضر مشاهد "مسجد جينيه " ومتلقي نصه المعماري، في ذاكرته هيئات المساجد الجامعة العظيمة التى أنشئت سابقاً، كمسجد الكوفة والمسجد الاموي بدمشق، ومسجد " سيدي عقبة " بالقيروان،وكذلك مساجد الاندلس والمغرب المهيبة، اثناء تعاطيه اليومي مع الاحياز الفضائية المصممة في المبنى، ورؤية الامتدادات الكتلوية للجدران المحيطة به، فان ذلك المشاهد / المتلقي سيرى، ايضاً، بان طبيعة العناصر المؤلفة " لموتيف " واجهات المسجد الرئيسية ما هي الا عناصر شائعة صادفها، ويصادفها المرء كثيراً حاضرة في جميع المعالجات التصميمية للمباني التى تشكل نسيج البيئة المبنية المعروفة لديه، بيد ان تلك العناصر هنا، في عمارة "مسجد جينيه الكبير" مشغولة بمقياس ضخم، ومعمولة على درجة عاليه من الدقة والرصانة الحرفيتين.

ان معمار (معماريين؟) المسجد يستعير مفردات اللغة البنائية من عمارة بيوته السكنية العادية، وينقلها إلى مبنى المسجد، جاعلاً من عملية النقل تلك، ضرباً من ضروب التواصلية، تلك الظاهرة التى ينزع البناة إلى استحضارها كثيراً في منجزاتهم البنائية، سعياً لتأكيد انتساب منشآتهم إلى محيطهم المألوف.

في عملية بناء " مسجد جينه الكبير " تلعب المادة الانشائية الرئيسية —الطين، دوراً رئيسياً في مهمة تجلي المبنى معمارياً، فالطين- هنا، بمثابة البداية والمرجعية معاً لعموم المعالجات التكوينية للمبنى. اذ تُوظف المادة بغية الوصول لحل ملائم لجميع المعضلات الانشائية للمبنى، جنباً إلى جنب احراز القيم الجمالية وتبيانها في المنشأ المذكور.

وتحتم استخدامات الطين في استحداث المقومات الوظيفية الفسيحة المشكلة للمسجد، اللجوء لاسلوب عمل الاكتاف، وهي دعائم ناتئه، مهمتها اكساب الهيكل البنائي مزيداً من المتانة والرسوخ.

ان تكرار ايقاع تلك الاكتاف ومقاساتها الضخمة العالية وهيئاتها البرميلية الملتحمة بالجدار، ذات النهايات الحرّة المستدقة، تمنح المبنى قدراً كبيراً من التفرّد المعاري وتسمه بخصوصية نادرة.

فالعمارة، هنا، انشاء. اذ يتوق المعمار لادراك مفهوم "التكتونية"، والسعي وراء حضورها في مبناه، ذلك المفهوم المعماري الذى تطلعت اليه اجيال كثيرة من المصممين في ازمنة مختلفة، وفي بيئات ثقافية متنوعة، بيد ان ذلك المفهوم ظلّ، في الغالب الاعم، امراً عسير المنال. في " مسجد جينيه الكبير " استطاع المعمار، بجدارة، ان يدرك هذا المفهوم المعماري ويجعل من وجوده وجوداً مؤثراً في جميع المعالجات التصميمية؛ فالحضور الانشائي، هنا، وليس الغياب، هو الذى ينشده المعمار ويطمح اليه!

ومع ان الطين —مادة انشائية رخيصة، ومتوفرة، ومألوفة في المنطقة، فانها من جانب آخر عرضة للتآكل وسريعة التأثر بالاحوال الجوية مثل الحرارة والريح والمطر واشعة الشمس. من هنا ترتب على بناة المسجد ايجاد طرق واساليب مبتكرة غايتها تحييد سلبيات الظروف المناخية السائدة، وتأثيراتها السيئة على المبنى؛ فكانت عمليات " الاكساء " السنوية واجراءات الصيانة المستمرة لجميع سطوح المبنى، عاملاً اساسياً في ديمومة هذا المنشأ الفريد، وحسن قيامه بوظائفه المختلفة. وتطلّبت اعمال الاكساء تلك؛ استخدام اعمدة خشبية ناتئة مثبتة في حوائط المبنى باماكن محددة، تساعد عمال الاكساء في مهمتهم الصيانية، وتقوم هذه الاعمدة، " السقالات " بأداء وظيفة جمالية مزدوجة، فهي من جانب، "تمون " سطوح الجدران وتزودها بمسحة نحتية مكثفة جراء وضعيتها الافقية الناتئة، ومن جانب آخر، فهي تثري تلك السطوح عبر التوظيف الواعي للعبة تواتر الظل والنور التى تتميز بها الاجواء المشمسة ذات الانارة الساطعة، كما هو الحال في اجواء: جينيه "؛ الامر الذى نجم عن كل ذلك التقليل من الاحساس بالوتيرية الناشئة عن تماثل لون الحيطان الطينية مع لون الارض المجاورة التي أخذت منها مادة انشاء تلك الجدران.

تسود العَتَمة الظليلة فضاءات قاعة بيت الصلاة / الظلّة بمسجد "جينيه الكبير"، وذلك بسبب الشحّة المتقصدة في مصادر اضاءة القاعة. ان ندرة النوافذ في الجدران المحيطة بالظلّة وعدم وجودها اصلاً في الجدار القبلي، والعمق الواسع نسبياً لابعاد القاعة (٢٦×٥٠) متراً، كما اشير سابقاً؛ فضلاً عن كتل المساند الطينية السميكة التى ترفع سقف الظلّة، ووفرتها العددية الكثيرة (يصل تعدادها داخل القاعة إلى ٩٠ مسنداً)؛ تسهم جميعاً في اضفاء تلك الدكنة داخل القاعة.

وقد يكون إدراك تلك الأجواء الظليّلة والهادئة يعد امراً مرغوباً به، لتشديد الإحساس بالاختلاف والتباين والتعارض، التعارض بين الاجواء الخارجية المشبعة بالضياء الوهاج والمليئة بالضوضائية الصاخبة؛ وبين ما يتوق اليه معمار المسجد من بلوغ منطقة في المبنى تكون حافلةً بالهدوء ومفعمة بالسكون والاطمئنان، خليقة بأداء شعائر الصلاة فيها. واذ تذكرنا بان منسوب قاعة الصلاة (والمسجد عموماً) هو اعلى من مستوى الارض الطبيعية، فالوصول لمنطقة المسجد يتم عبر مدرجات مبثوثه في جميع ارجاء المنصة التي ينهض عليها المسجد؛ احسسنا مرة اخرى بوقع المغايرة وشدّتها في تأكيد فعل الانتقال من حالة إلى أخرى.

يتميز الجدار القبلي - الشرقي، عن بقية جدران المسجد الاخرى بوجود ثلاثة ابراج - مآذن عالية فيه. وتشير طبيعة المعالجات التصميمية المتفردة ونوعيتها للبرج الوسطي- وهو الاعلى من بقية الابراج —إلى اهميته الوظيفية؛ فهو البرج الذي يحتوى على مشكاة المحراب الرئيسي في قاعة الصلاة. وتمّ تمييز هذا البرج ايضاً باستخدام وفرة كثيرة من الاعمدة الخشبية الناتئة تغطي سطوح جدرانه من الاسفل وحتى الاعلى، بخلاف البرجين الآخرين وكذلك سطوح جدران المسجد الاخرى التى استخدمت فيها تلك السقالات بتقنين ظاهر، وفي الاجزاء العلوية منها حصراً.

توحي مآذن / ابراج المسجد بشكلها المخروطي والمتدرج في قسمها الاعلى إلى الاحساس بمتانة المنشأ وثبوتيته؛ وتضفي هذه الابراج على مبنى المسجد اهمية خاصة تميزه عن النسيج الكتلوي للمباني المحيطة، كما ان ارتفاعها الشامخ يجعل من خط سماء المدينة و "سيلويتها "، خطاً جذاباً ومثيراً، مما يسهم، في جانب آخر للتدليل بسهولة ووضوح كافيين على مكان توقيع وتحديد المسجد في " بوناراما " المشهد الحضري لمدينة "جينيه "، ومن مسافات بعيدة ونائية.

في عمارة " مسجد جينيه الكبير " ثمة تأكيد على مبدأ الاستمرارية التصميمية —تلك الاستمرارية التى يلجأ اليها البناة (والناس عموماً) لتعزيز الاحساس بالانتمائية واظهار وحدة التماثل الهوياتي.

ففي حالة افتقاد وسيلة التسجيل الكتابية وعدم التعاطي عن ايما وسيلة توثيقية حافظة أخرى، بسبب عدم الاحاطة بها او المعرفة بها (واحياناً حتى العزوف عنها) تبرز العمارة على سطح الاحداث، لتضحى بمنزلة السجل التوثيقي: المادي والملموس لذلك الارث الثقافي الفريد؛ الذي ظلّ على مدى اجيال متداولاً تداولاً شفاهياً؛ بمعنى آخر، تغدو استمرارية التقاليد البنائية بمثابة الجواب الملائم لحل اشكالية التواصل المعرفي، فتصير العمارة، عند ذاك، الوسيلة والغاية معاً؛ وسيلة حفظ التراث الشفاهي؛ والتجسيد المادي لذلك التراث.

وفي هذه الحالة لم يكن مطلوباً من بناة " المسجد الكبير في جينيه"؛ و لا مستساغاً اللجوء إلى نوع من القطيعة " الابيستمولوجية " — المعرفية لتقليد أشكال البناء المألوفة ونمطها " التحداري " (بحسب تعبير رفعة الجادرجي)؛ بقدر ما كان لازماً وضرورياً الحفاظ على تلك التقاليد وديمومتها، والاشتغال عليها بمهنية متقنة وبراعة صنيعية عالية.

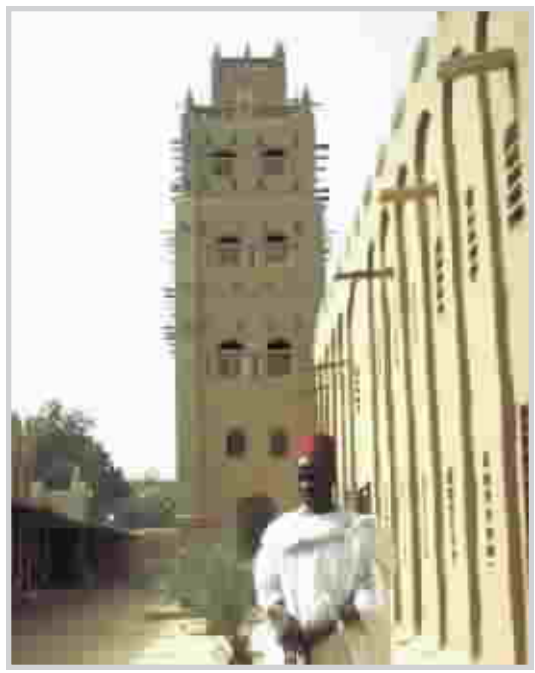
من هنا اهمية هذا المنجز الشفاهي، الذي يجسد بهيئته المعمارية المتفردة انواع الحكايات والقَص السردي التى لازمت الارث الثقافي الشعبي لتلك المجاميع السكانية التى وطنت تلك الاقاليم منذ القدم، وانفتاحها ومن ثم تبنّيها القيم والمبادئ التى جاء بها الاسلام.

ان مسجد " جينيه الكبير " يعد اليوم اضخم منشأ طيني في العالم، وتمثل عمارته خلاصات روح الثقافة ونفسها التى ولد فيها وترعرع ذلك المنشأ الجليل. كما تُعد عمارته، بحق، صنيعاً شعبياً اصيلاً؛ بعيداً جداً عن المفاهيم " الشعبوية " وابتذالها؛ انه فوق ذلك، التعبير المعجمي الدقيق للذاكرة الجمعية التى تمنح تجلّياتها الناس احساساً بالطمأنينة والملاذ وتنتشلهم من دروب التيه والتغريب؛ كما ان هيئة المسجد المعمارية ودقة وحذاقة مفرداته التصميمية ما فتئت تمثل نموذجاً وحافزاً للكثير من المباني التى انشئت في عموم مناطق جنوب الصحراء الكبرى؛ وقد وضعته منظمة " اليونسكو " اخيراً (عام ١٩٨٨) في " سجل التراث الثقافي العالمي " كمنشأ جدير بالمحافظة، ويمتلك قيماً فنّية معمارية، جديرة هي الاخرى، بالتأويل والتفسير، سعياً لاثراء المشهد المعماري العالمي واغنائه بمبادئ (وربما حتى فورمات) تصميمية مميزة ومتفردة!

❖مدرسة العمارة/الاكاديمية الملكية الدانمركية للفنون

مسجد جينيه

من اركان مسجد جينيه



داخل مسجد جينيه

رأي

طائفية ادبية جديدة

محمد درويش علي

يبدو ان هنالك من تعود على خلق حالات متشنجة، ومتطرفة للعيش عليها، وليس بامكانه ان يعيش على حالة التوازن والموضوعية، في النظر الى الكثير من الامور، ففي الوقت الذي نعيش حالة صراع من اجل ديمومة الحياة، واعادة بناء كل شيء دمر ، يختلق البعض تلك الحالات التي اشرنا اليها. وكانهم اعتادوا العيش على مثل هذه التوجهات الخاطئة، والازمات المفتعلة.

ولا اعتقد بان السياب او فاضل العزاوي، او فؤاد التكرلي او عبد الخالق الركابي، بحاجة الى خلق ازمة او ازمات لكي يديموا حياتهم الابداعية، وانما ابداعهم الحقيقي هو الذي خلق منهم المبدع. فعندما نذكر السياب نذكر قصائده وعندما نذكر فاضل العزاوي او فؤاد التكرلي او عبد الخالق الركابي او محمد خضير او جليل القيسي، او لطفية الدليمي او ابراهيم احمد، اوبتول الخضيري فاننا نذكر ابداعهم، وليس غير الابداع من محك حقيقي، يجعلنا ننظر اليهم، اما المهاترات، والمزايدات والنرجسيات ، فكلها لا تخلق مبدعاً، فالمبدع الكبير، هو صاحب نتاج كبير.

فليس غريبا ان يلجأ اشباه المثقفين الى خلق الازمات، لاعتقادهم انها تصنع منهم مبدعين، بعد ان يئسوا من خلق ابداع يؤشر اسمهم في خريطة الابداع العراقي او الانساني. وامثال هؤلاء يعمدون الى اثارة نعرة جديدة، نعرة لا تمت الى الادب والابداع الحقيقي بصلة، وقد كان الروائي والصحفي زهير الجزائري دقيقاً حينما وصف الحالة (بطائفية ادبية جديدة) في معرض تعليقه على بعض ما قيل بخصوص ادب الداخل، ادب الخارج، في مناقشات الادباء في اربيل ضمن اسبوع المدى الثقافي، نعم، انها طائفية ادبية جديدة، لان الادب العراقي ادب واحد، سواء الذي كتب في الخارج ام الذي كتب في الداخل، ومن يثير هذه الطائفية لا ابداع له، فاذا ما اعتمدنا على ذلك التفسير الخاطئ، فاين نضع مثلا فالح عبد الجبار او رشيد الخيون او فاطمة المحسن، او هاشم شفيق، او كمال سبتي او سعدي يوسف او سركون بولص، هل نضعهم خارج خريطة الابداع العراقي لانهم عاشوا في الخارج؟ وكتبوا هناك؟!

انها مغالطة بحاجة الى معالجة، من خلال رؤية موضوعية، كي لا نصيع دروب الابداع. فالادب العراقي واحد سواء كتب في المنفى ام في الداخل أو اذا ما كان الاديب العراقي عانى في الداخل أو عانى، وتحمل ما تحمل من جوع وتشرد، فان ادباء المنفى ايضا ‘عانوا الغربة، وسرقت اعمارهم في تلك الملاذات الباردة وهنالك من ترك امه وزوجته واطفاله في الداخل يعانون ما يعانون وهنا يحضرني كلام للناقد الكبير د. عبد الواحد لؤلؤة عن الشاعر العراقي بلند الحيدري، في محاضرة عن الشعر الحديث القاها في الكويت، وكنت احد المستمعين لهذه المحاضرة، عندما قال: بلند الحيدري عاش سنوات في لندن منفياً، ولم يتعلم اللغة الانكليزية، ولم يعرف مناطق او مدن لندن الا شوارعها الرئيسية. أما العراق فكان يحفظه عن ظهر قلب. اذا اين نضع بلند الحيدري وهو احد الشعراء المهمين في موجة الشعر العراقي الحديث؟ هل نقول عنه، انه لا يمثل العراق، وهو الذي مات وفي نفسه الاخير العراق؟ هل نستطيع ذلك؟ لو عدنا الى المسرح، فاين نضع المخرج جواد الاسدي، وهو الذي قدم لنا "نساء في الحرب" واستحوذ على اعجاب من شاهد عرضه المسرحي، ان الادب العراقي او الابداع العراقي واحد لا يحتاج الى تأكيد، اما المتخرصون فهم يتحملون تبعات ذلك. فاننا نقرأ لفاضل العزاوي مثلما نقرأ لعبد الرحمن طهمازي نقرأ لفالح عبد الجبار مثلما نقرا لعبد الخالق الركابي ونقرأ لفاطمة المحسن، مثلما نقرأ للطفية الدليمي.

ولو جئنا لرائعة فؤاد التكرلي (الرجع البعيد) فأنه كتبها بين بغداد وتونس فاين نضع هذه الرائعة؟ هل نضعها في منتصف الطريق! وكتب المسرات والاوجاع في خارج البلد وهي تجسد الهم العراقي خلال ثمانينيات القرن الماضي.

هل نضعها خارج الابداع العراقي؟

ان الموضوع برمته مفتعل ولا يخدم احداً.

متابعة

عرض سينمائي - مسرحي في الناصرية

ياسر عبد الصاحب البرّاك

ضيّفت (جماعة الناصرية للتمثيل) الناقد السينمائي أحمد ثامر جهاد في أصبوحة سينمائية تضمنت عرضاً سينمائيا لفيلم (الموت والعذراء) المأخوذ عن مسرحية بالاسم نفسه للكاتب التشيلي (أرييل دورفمان) وإخراج المخرج المعروف (رومان بولانسكي) وهو من إنتاج ١٩٩٤، حيث ساهم مؤلف المسرحية نفسه في كتابة سيناريو الفيلم، وأفتتحت الاصبوحة بحديث نقدي تحدث فيه الناقد عن أهمية الموسيقى في المتن السردي للمسرحية والفيلم على حدّ سواء حيث تحدث في البدء عن رباعية (الموت والعذراء) للموسيقار شوبرت وأهمية هذه السيمفونية في تعزيزها مسار الفيلم —المسرحية مستوحيا ذلك من حياة شوبرت نفسه إذ يقول: (تلمس شوبرت صورة الموت المبكر الذي سيخطفه وهو لما يزل في ريعان شبابه، وتمثلت في إدراكه هذا إبداعات موسيقية غلب عليها الشعر في مقطوعاته ليعد نتاجه لاحقا المنجز الأهم في المجال التأليفي للأغنية الألمانية وصلته بالشعر الغنائي في بداية القرن التاسع عشر) ثم يضيف قائلا: (كتب شوبرت رباعية —الموت والعذراء — عام ١٨٢٤ وهو يمر بظروف عصيبة يتخللها المرض والحرمان والشعور بالفشل، لتصبح —فيما بعد —علامة موهوبة على حوارية الموت وأشباحه)، ثم إنتقل الناقد إلى النص المسرحي الذي وظف هذه الرباعية ضمن نسيج أحداثه قائلاً: أن المؤلف يوظف الموسيقى لتأتي تعبيرا عن النظام الفاشي الذي كان يمارس سجانوه تعذيب الناس على أنغام هذه الموسيقى، حيث يتم إغتصاب الشخصية الرئيسية للمسرحية (باولينا سالاس) على أنغام هذه الرباعية من قبل طبيب مهووس عُيّن لمساعدة ضحايا التعذيب)، أما المعالجة السينمائية للمسرحية فجاءت كما يرى الناقد جهاد لتكشف عن موضوع (العنف الفكري والأخلاقي والجنسي وهو موضوع مهيمن في مجمل أفلام بولانسكي عبر مشاهد بارعة تصوّر الخوف والرعب والرغبات الدفينة، إذ أن أغلب أفلامه تخلق الحد المطلوب من الإثارة والرعب والتشويق)، وبعد عرض الفيلم تحدث المخرج ياسر البراك عن النص المسرحي وسبب إختياره له ليكون ضمن برنامج الجماعة القادم في الإنتاج المسرحي ثم تطرق إلى المعالجة الإخراجية التي سيتبعها في إخراج المسرحية، يذكر أن هذا النشاط جاء بمبادرة ثنائية من الجماعة والناقد أحمد ثامر جهاد لتعريف فريق العمل من الجماعة بأهمية هذه المسرحية وتمثلات خطابها الفني في السينما والمسرح حيث مازالت الجماعة تواصل تمريناتها على المسرحية من أجل تقديمها ضمن فعاليات نهارات المدى الثقافية.