الطريق الثقافي

ملحق ثقافي شهري يصدره القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب

No. 29 - 13 April 2010 الثلاثاء 13 نيسان ـ أبريل

تشكيل

حيوية اللوحة وانفعال الألوان

12

2

بابل..ودورها الحضاري في التأريخ الإنساني

لوحة وحش بابل للرسام النمساوي أوتو راب1987

أفكار

3

الصراع بين العقلية الشفاهية والعقلية التدوينية

صلاح نيازي

رؤية

4

إعادة انتاج التاريخ في أعمال جاسم المطير الروائية

سلام الأعرجي

شعر

5

شاعرات من هارولد بنتر قصائد كردية مترجمة

حسن سليفاني

موسيقى

6

أغنيات خالدات إلفس بريسلي

ماجد الحيدر

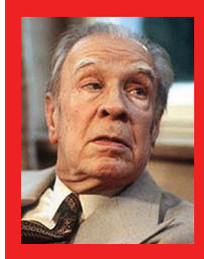
مسرح

7

المسرح والتحولات الإجتماعية في العراق

أحمد شرجي

قصة



8

اليانصيب في بابل

لويس بورخس

نقد

9

إستدعاء السرد في قصص «عزف منفرد»

زهير الجبوري

لقاء العدد

10

الروائي علي عبد العال: حين يتحول الحلم من سفير إلى لاجئ

حسين رشيد

ثقافة الطريق

التاسع من نيسان تاريخ للتغيير.. ولكن

ليس هذا الذي نعيشه اليوم، ونراه، ونستحم بدمه، هو التغيير الذي نشدناه بعد هزيمة الطاغية وجحافله من المرتزقة واللصوص في التاسع من نيسان 2003، فما جاء بعده أكثر دموية ، وأكثر جفاء للمناضلين الذين رافقوهم، ومع ذلك فالتغيير الذي حدث يتجاوز هؤلاء إلى الغد، بل ويسحق اراداتهم القصيرة المدى.

ثقافيا لا نخشى على ثقافة العراق من الملتحفين بدثارها الطائفية، هؤلاء مع الأسف لا يفقهون من الثقافة إلا ما يملأ جيوبهم...لذلك لا عجبا من أنهم يديرون ظهورهم للثقافة وللمثقفين ويمنعون عنهم المال والحق،ويتاجرون بهم هوية للمرحلة..

لا شك أنني أتحدث عن وجع،فما يحدث في بلدنا غريب، وغريب جدا ، ليس من نشر للثقافة العراقية،بالرغم من وجود دار اسمها الشؤون الثقافية،وليس من اهتمام بالمثقف العراقي بالرغم من وجود مؤسسات تعنى بالمثقف العراقي،و ليس من برنامج ثقافي عام يشمل محافظات العراق كلها،بالرغم من وجود اتحاد للأدباء فيها، ليس من ميزانية لوزارة الثقافة العراقية كي تديم حضورها،بالرغم من وجود وزير ودوائر كبيرة الاسم قليلة الحضور، وليس من وظائف للمثقفين العراقيين المغتربين،الذين صدقوا وعود الساسة بالعودة وترك بلدان الاغتراب، وأخيرا ليس من دور للمثقفين في إدارة شؤون ثقافتهم ووزارتهم وهم الأحق بها كما هو معمول في دول العالم..

ما معنى التاسع من نيسان واحتفال التغيير ورفع العلم واستقبال التهاني ورسم الابتسامات على وجه رئيس ورئيس..دون أن يكون لذلك حضور في الشارع؟ المثقفون العراقيون ليس لديهم إلا أن يكونوا جزءا من بناة الدولة العراقية، وبعكس ذلك لن ينفعكم تجاهل المثقفين العراقيين الذين يمتد نضالهم إلى زمن طويل والشواهد ع دور الأدباء لا تغطى بغربال.

التاسع من نيسان بالنسبة للمثقفين يحمل أيضا حضور الدبابة الأمريكية والاحتلال البغيض الذي أمسى اليوم اللاعب الكبير في الساسة العراقية،هذا الحضور البغيض ما كان له أن يدوم لولا المناحرات بين الفئات الحاكمة الأمر الذي سهل دخول دول الجوار لاعبة ومؤثرة ومقررة للكثير من سياسات العراق، فالتاسع من نيسان هذا التغيير الذي كان غاب قوسين أو أدنى من حقيقة التغيير الذي ناضلت القوى الوطنية له يغيّبه الساسة العراقيون بتصرفات أقل ما فيها التزوير وإلغاء دور المثقفين وتهميش الثقافة الوطنية بانتظار أن تستبدل بثقافة أخرى كما فعل صدام حسين وفشل..

ياسين النصير

في ديوان الشاعر الذي رأى هو الذي كتب.. جمهورية إبراهيم الخياط البرتقالية 11

بابل ودورها الحضاري في التأريخ الإنساني

جاسم عاصي

حاضرة بابل من مدن الجنوب لبلاد مابين النهرين. تقع على بعد (٩٠) كم جنوب بغداد. في الأصل كانت قرية زراعية تعود إلى عصر العبيد (٤٠٠٠ قبل الميلاد) ثم أصبحت مدينة سومرية باسم (كاد ـ نكر ـ را). وقد ذُكرت المدينة في أخبار سلالة أور الثالثة في نهاية الألف الثالث قبل الميلاد. وقد كانت بابل وآشور المنبع الأكثر خصوبة وتحضراً ، والذي فاض على ما يجاوره من قبائل. مثل القبائل العربية على طول شبه الجزيرة، بل ومن نفس أور الكلدانيين بين النهرين ، خرجت ونزحت قبائل إبراهيم وآشور السامية إلى الشام وفلسطين قبل انتهاء الألف الثالثة قبل الميلاد.

نادراً ما كان الملوك يمتلكون السيادة المطلقة على الرغم من إدعائهم أن الآلهة هي التي اختارتهم لحكم البلاد

وبصدد العقائد ، كشفت الدراسات الأسطورية المقارنة عن أن هناك أساساً أسطورياً عقائدياً لاهوتياً مشتركا لأغلب هذه الشعوب السامية منذ أكثر من ألفي عام قبل الميلاد ، سواء فيما بين النهرين أو في مكة واليمن والشام وفلسطين. ومن الأبنية التي أسس عليها العقل الجمعي عقائده في بلاد مابين النهرين ، وبابل جزء منها ، هو مبنى تقديس المياه ومواردها ، إذ اعتبروها مهبط عرش الله. وإن إقامة هذا الإله الجديد (بعل أو هبل) مثلاً على بئر ماء ما يشير إلى علاقته بالرزق والإخصاب عند العرب. وهو مرتبط إلى حد ما بقدسية المياه عند السومريين والبابليين. وهذا ما أشارت إليه قصة الخليقة البابلية في نشأة الكون وتطوره. فملوك سومر استلهموا سلطتهم من الآلهة ، وكذلك البابليون والآشوريون ، حيث كانت السلطة الملكية في رأيهم تأتي من السماء ، ويقوم مجمع الآلهة بانتخاب الحاكم. فإذا كان النتاج الأسطوري الرافديني بمعظمه يجمع مابين الفكر والخيال ، فإن الأسطورة في هذا المجال لم تكن مجرد متعة أدبية محضة ، بل تترشح من خلالها آراء وحقائق ميتافيزيقية تفسّر ما حوله من أشياء. وبالتالي فإن (حمورابي) مثلاً ، يسوغ لسلطته كحاكم ولدولته المتحكمة بسومر وأكد وآشور الشمالية الصفة الإلهية ، وبالمقابل نجد أن السومريين كانوا يعتقدون أن الآلهة خلقت البشر ليقيموا على خدمتهم ، وأن الإنسان بحاجة إلى من يرعاه من الحكّام الذين تختارهم الآلهة لتدعيم قوانينها المقدسة. وفي هذا كان البابليون قد تأثروا بمثل هذا الفكر اللاهوتي المحض. من هذا كان بديهياً أن تنشأ تطورات على طبيعة نظام الحكم المفوض ، بحيث يأخذ مجراه عبر تغيّر وتبدل في مجرى الحياة. وطبيعي في هذا أيضاً ، أن تخضع القوانين لمجمل مثل هذه المتغيرات ، ذلك لأنها أساساً خاضعة لقانون الكون والوجود والحياة ، والحاجة إلى تنظيمها. لذا نرى أن تطور بلاد الرافدين سياسياً وعسكرياً أثناء قيام الدولتين البابلية (١٨٩٤ ـ ١٥٩١ ق.م) والآشورية (٩١١ ـ ٦١٢ ق. م) ؛ كان بسبب تطور الذهنية المنتجة للنظم والقوانين. ولعل أهم ما يشير إليه هذا التطور ، خاصة في المنحى السياسي هو المركزية التي أتسمت بها هاتان الدولتان ، وبالأخص الدولة البابلية. إن العقل البابلي أستطاع أن يطوع الأفكار والبنى جميعاً كي ما تصب في منظومة قادرة على قيادة الحياة ، والدليل على ذلك ما أنتجه العقل في نظرية الخلق البابلي. وهذه النظرية تضاف إلى ما أنتجه عقل (حمورابي) كرديف لما جاءت به (أينو إيليش) ملحمة الخليقة البابلية. وما يلاحظ في كلا المتنين النظري والتشريعي أن البابليين كانوا على صلة جدلية مع ما أنتجه عقل الآخر. فكهنة بابل تناولوا القصص والآداب الدينية السومرية ، وحوّلوا واستبدلوا فيها كثيراً ، وبشكل خاص بدّلوا الإله(سومر) بالإله (مردوخ) إله بابل. إن هناك ما يجعل من الاعتقاد بالأصل السومري لهذه الأسطورة أمراً وارداً ، واهم هذه الأمور هو التطور السياسي الذي شهدته بابل في أواسط الألف الثاني ق. م ، والذي جعلها صاحبة القرار والمركز السياسي والثقافي في بلاد الرافدين. ولعل ملحمة الخليقة البابلية كانت منطلقاً لحاجات البابليين وتفاعلهم مع تلك المرحلة ، ثم تطلعات القوى المهيمنة في المجتمع البابلي ، بحيث حاولت أن تحور في الأصل الفكري السومري لتكون مناسبة لتوجهاتهم ومصالحهم. ولنفس الغاية كانت تشدد على إعادة تمثيل الملحمة في مطلع كل سنة بحضور الملك البابلي لإصباغ القداسة الإلهية على السلطة الحاكمة. وبمثل هذا كان يحدث مع ملحمة (أتراحسيس) والأساطير والملاحم الأخرى. وحين حلّت القبائل الآمورية القادمة من الغرب في أرض بابل غيّرت التسمية إلى (بان ـ إيدو) أو (باب أيلي) ، أي باب الإله أو الآلهة. وذكرت في التوراة بهذا باسم (بابل). وشعب بابل يعود في أصوله إلى مجموعة من الشعوب أصطلح على تسميتها بالشعوب السامية ، حيث يبدأ تأريخ البابليين بظهور مدينة بابل في نهاية عصر سلالة أور الثالثة .ولم يصبح لها شأن حضاري إلاّ في زمن الملك حمورابي سادس ملوك الآموريين في العصر البابلي الأول (١٨٨٠ـ ١٥٨٠ق. م)، حيث أتخذها عاصمة لدولته ، ومركزاً لتوحيد بلاد أكد وسومر. وقد تعرضت المدينة إلى غزوات ودمار متكرر بسبب هجمات الأقوام العيلامية والآرامية والآشورية والأخمينية والفرثية. والبابليون شعب أصيل يعود تأريخهم بظهور مدينة بابل في نهاية عصر سلالة أُور الثالثة السومرية في بداية الألف الثاني ق. م. وبابل في زمن الكلدانيين وريثة كل المجد الحضاري العراقي القديم ، فقد عاشت نهضة كبرى وصارت حاضرة العالم بأسره ، وكانت الأنظار متجهة صوبها باستمرار ، سيّما في العلوم والمعرفة ، فقد وجدت فيها تقسيمات الوقت والأيام والأشهر والسنة التي كانت تبدأ بشهر نيسانو. كما عرفت حركة الكواكب والنجوم والأبراج ، واكتشفت مبادئ الرياضيات والهندسة ، وكتبت في زمانها أعظم الأساطير والملاحم الشعرية. كما وعُرفت بأساليب الحياة المنظمة كالري. لذا فإن احتراماً كبيراً حظيت به بابل من لدن الملوك الآشوريين والذي يعزى إلى مكانتها الحضارية المتميزة. كما وأن الآراميين قد تأثروا بما في بابل من عادات وشعائر وتقاليد وممارسات دينية. فهي بذلك وريثة الكثير من البنى الحضارية بشتى ضروبها ، والمساهمة في انبثاق الكثير من الآثار في الحكمة والدساتير ، حيث تمتعت بتسلسل تأريخي خص مراحل تحولاتها الحضارية ، وما أنتجته العقول من مظان فكرية ، دليل على الرقي والتطور. فقد قُسمت عصورها إلى

ملحمة الخليقة البابلية كانت منطلقاً لحاجات البابليين وتطلعات القوى المهيمنة في المجتمع

١ ـ عصر الدولة البابلية القديمة أو الأولى : حيث أمسى عنواناً لحضارة بلاد مابين النهرين بكاملها. إذ وصلت فيه الحضارة قمة إنجازها ، سيّما في زمن حكم (حمورابي) .

٢ ـ عصر الكاشيين : وهو عصر شهد صراعات بين الكاشيين والحثيين ،حيث سقطت بأيديهم ، غير أنهم إنسحبوا منها. وقد حكم الكاشيون بابل قرابة خمسة قرون. وقد شهد هذا العصر صراعات وغزو أسفر عن انتهاكات كثيرة من محتلين حتى عودة البابليين إليها ، وأشتهر (نبوخذنصر) كأحد الملوك الذين أرسوا حكم بابل.

٣ ـ العصر البابلي الحديث أو الكلداني : وقد أسس الحكم البابلي الجديد هذا كلداني يدعى (نابوبو لاصر) وقد اختلفت الدولة الجديدة التي أسسها (نابو بو لاصر) عن سواها من الدول في أنها قوية منذ ولادتها. وإن مواطنيها هم سكان بابل التواقون للحرية والمتعطشون لحكم وطني يمارسون من خلاله قيادة أنفسهم وصنع مستقبلهم. وكما أكد الباحث (حسن عبيد عيسى) من أن سكان بابل رفضوا السيطرة الأجنبية عن طريق الثورات التي فجروها. وهذا ما يؤكد استنتاج(توينبي) القائل أن شعب بابل لم يقبل الحكم الفارسي. وكان رفضهم لهذا الحكم متمثلاً باثنتين من الثورات الحاسمة .أولها ثورة (نبو خذنصر) عام ٥٢٢ـ ٥٢١ق. م. وثانيتهما قبل أن ينتهي عام ٥٢١ق. م. كذلك فجّر البابليون ثورة أخرى بوجه المحتلين الأجانب ، قاد ثورتهم تلك أحدهم الذي أطلق على نفسه أسم (نبو خذنصر الرابع) ، مما يدل على أن هذه الثورات ، هي ثورات متواصلة وأن جماهير الشعب كانت تشكّل مادة الجيوش الضخمة التي فجرت تلك الثورات. غير أن بابل كحاضرة لمهاد حضاري لم تتغير جرّاء هذه الغزوات و الثورات عن طابعها الحضاري ، فقد ساهمت في بناء الصرح الحضاري للإنسانية ، وقد نالت احترام الآشوريين بسبب طبيعتها الحضارية هذه ، والتي ورثتها عن حضارات العراق القديم. فالمقومات الأساسية للحضارة منذ زمن حمورابي ومن قبله وصلت درجة من الحضارة المادية كما أكد (كرستوفر دوسن). وقد حضر (هيرودتس) إلى بابل بعد حقب طويلة من تعرضها إلى الإهمال الشديد والنكبات المدمرة على أيدي الغزاة الفرس عقب ثوراتها المتتالية ،وقد أُعجب بها كثيراً وكتب عنها ما فحواه ؛ إن بابل قد تجاوزت في عظمتها أي مدينة أخرى في العالم.

إن بابل في زمن الكلدانيين كانت وريثة كل المجد الحضاري العراقي القديم ، فقد عاشت نهضة كبرى ، وصارت حاضرة العالم بأسره. وكانت الأنظار متجهة إليها باستمرار فهي باريس الشرق ، كما أكد (ديورانت). فكانت مصادر المعادن فيها من سبك وصهر ، وصناعات مختلفة كالأنسجة الصوفية والقطنية. فقد عمل (نبو خذنصر) إلى تحسين الطرق ، فسهّل بذلك استمرار التجارة وتبادل الخبرة في الصناعة والزراعة ، ونقل المعرفة بشتى صنوفها. من ذلك أصبحت بابل سوقاً عظيمة تعج بالبضائع والتجار. وما بلغته من عظمة حضارية جعلها عنواناً للحضارة الشرقية القديمة. ولقد تمثلت هذه الحضارة بما قدمته من منجز في مجالات الحياة العامة ، وهي في مجملها تلتزم أمر تنظيم إدارة الدولة ، وكفالة الحياة الكريمة للإنسان. ومما برّزها أكثر هو اهتمامها بأمور الحياة اليومية ، وما من شأنه رسم مستقبل الدولة ، سيّما ما سنته من قوانين وأنظمة وشرائع كفيلة بصيانة حقوق الفرد والجماعة. وذلك من خلال ما إجترحته المنظومة الحضارية ومفاصلها من أسس ثابتة منبثقة من واقع معاش متمثلة بالقوانين والتشريعات. ومن ذلك النظام السياسي والإداري حيث عرف البابليون نظام الحكم الملكي الوراثي. ونادراً ما كان الملوك يمتلكون السيادة المطلقة ، على الرغم من إدعائهم أن الآلهة هي التي اختارتهم لحكم البلاد. وفوضّتهم التصرف في إدارة شؤون الرعية. فكان الملك يقرر للموظفين الكبار في القصر حدود المهام التي يوكلها إليهم. ولم يطلق الملوك على أنفسهم ألقاباً من باب الشهرة والعظمة ، بل جل ألقابهم تنطوي على صفة تنبثق من واقع الدولة والشعب ؛ مثل لقب (الملك القوي أو الكبير) أو كما أطلق (حمورابي)على نفسه لقب (الراعي والوالد).

أما طبقات المجتمع البابلي فكانت ثلاثاً:

١. الأحرار: وهم مواطنو المدن والفلاحون والرعاة.

٢. طبقة المشكينو : وهؤلاء يمثلون الطبقة الوسطى، وهم أقرب إلى طبقة الأحرار من الناحية الاجتماعية وأشبه بوضع الموالي في العصر الجاهلي وفي صدر الإسلام عند العرب.

٣. طبقة العبيد : وهم يخصون دائماً أفراداً معيّنين في المعابد/ لكن العبد هنا كانت له حقوق مثل عتق نفسه وممارسة التجارة.

ولعل نظام الحكم في بابل ، قد ساهم في تطور الحياة في كل مناحيها. ففي مجال النظام الإداري والسياسي ، نرى أنهم أسسوا دولتهم المدنية كما ذكرنا ، سيّما في عهد (حمورابي) ، وبما جاء به من تشريعات عبر نصوص مسلته القانونية والتشريعية. وكان القصر الملكي يشكل المركز الإداري إلى جانب المعبد ، وكان الوزير من يساعد الملك في شؤون إدارة الدولة كذلك المحافظ أو الحاكم الوالي أي الكبير في إدارة الأقاليم باسم الملك. وقد أُلزم الموظف الموكلة إليه مهمة إدارية أن يكون على درجة من المعرفة وضليعاً في الكتابة بصفة (طُبْشَرّو) إضافة إلى معرفة طبيعة عملهم المناط بهم ومن أهم تلك الأعمال إدارة شؤون الزراعة الخاصة بالقصر والمعبد ، ومراقبة المزارعين المستأجرين ومراقبة شؤون تربية الحيوان والصيد. وكان ثمة موظفون مسؤولون عن الأعمال الخدمية العامة ، سيّما تنظيم قنوات المياه وصيانتها ، وإقامة الحواجز والسدود.

أما في مجال الاقتصاد ؛ فقد كان البابليون يعتمدون في اقتصادهم على الزراعة وتربية الحيوانات وبناء المدن الكبيرة ، وشق الطرق لتبادل البضائع ونقلهم من البلاد المجاورة. ، كذلك استثمار ما تنتجه الزراعة لتطوير الصناعة كاستخراج الزيوت من السمسم لفقر بلادهم لأشجار الزيتون.

أما أهم المهن والحرف عندهم ، فهي الصناعات الصوفية ، حيث تقوم النساء بتمشيطه وغزله وصنع الملابس من نسيجه. ومنها صناعة ثياب الملوك وكبار الكهنة. وقد عرف البابليون نسيج الصوف والكتان وصناعة الأقمشة الملونة وصباغتها بواسطة الشب والقرمز. وكان يُعد الغاسلون من الحرفيين ويطلق عليهم إسم (أشلاكو) أي القصّارين. وكانت حرفة الفخار من بين الحرف المتميزة والشائعة عند البابليين ، وذلك في صنع اللبن للبناء والألواح الطينية (الرُقم) للكتابة ، وفي صناعة الأواني والدمى.

كما واشتهروا بالتجارة خاصة أسلوب المقايضة التجاري. ومن الخصائص المهمة في هذا الضرب من الاقتصاد أن الدولة لم تفرض سيطرتها على التجارة بل تركت الحرية للمواطن البابلي لممارسة مثل هذا الحراك الاقتصادي. . فقط بقيت الدولة من يعقد الاتفاقيات التجارية مع الدول ، وفتح الطرق والسيطرة عليها وصيانتها.

أما في الحياة الاجتماعية ، فكانت الأسرة تشكّل النواة في المجتمع ، وهي خاضعة لسلطة الأب ، ولم تكن مطلقة. ولم يكن تعدد الزوجات مقبولاً ولا مسموحاً به ، فقط حين تكون المرأة عاقراً أو على مرض ، وعلى الزوج أن يضمن لها حقوقها الشرعية. والمرأة تحتل مكانة جيدة عند الرجل ، ولها حق العمل.

ولعل الدين يشكل المادة الأساس في المجتمع البابلي ، فمن أُسسه العقائدية تشتق القوانين والتشريعات التي تعتمدها الدولة في إدارة شؤون الرعية. ، وبتعدد الآلهة واختلاف وظائفها تتحدد أنساق الحياة ، ويتحقق توازنها. فالدين في الأكدية البابلية تعني مسألة قانونية والمسؤول عن القانون هم الملوك الذين تفوضهم الآلهة. فالملك هو القاضي الأكبر. وعرفت بلاد بابل تشريعات سومرية ، تعود أقدمها إلى الملك (أور نمو) ثم تبعتها تشريعات الملك (لبيت عشتار) ملك (إيسين) ثم أصدر ملك (إشنونا) تشريعات باللغة البابلية. وأشهر هذه القوانين هو قانون شريعة (حمورابي). وقد صدرت من بعده ثلاثة مراسيم تتضمن قرارات جزائية تتعلق بالشؤون الاقتصادية والاجتماعية ، واحدة في عهد ابنه (سمسو إيلونا) والثاني في عهد (أُمّي صدوقا) رابع خلفاء حمورابي ، والثالث في عهد خلفائه.

وفي مجال اللغة والفنون ، فمن الواضح أن اللغة البابلية تنتمي إلى مجموعة اللغات السامية .واللغة البابلية والآشورية فرعان من اللغة الأكدية التي سادت في بلاد مابين النهرين قبل ظهور المملكة البابلية القديمة والمملكة الآشورية القديمة.

واستطاعت اللغة البابلية في عهد حمورابي ، أن تكون على مرحلة من النضج والكمال الذي تجلى في قوانينه في المسلة ، حيث سادت عالم الشرق القديم ، وأصبحت لغة الوثائق السياسية والاقتصادية في تلك المناطق إلى أن حلّت اللغة الآرامية. وصيغت الأعمال الأدبية بتراكيب محكمة ومترابطة يصعب من خلالها التمييز بين النثر والشعر. والدليل على ذلك أن الملاحم والأساطير البابلية كانت ذات طابع شعري. أما الآداب البابلية فقد كانت استمراراً للأعمال الأدبية السومرية ، فهي ذات تأثر في أدب مابين النهرين. ومن أبرز الأساطير والملاحم هي (أتراحسيس ،وآدابا ، و إتانا وأسطورة نزول عشتار إلى العالم السفلي ، ثم أُسطورة إزّا ـ إله الطاعون ، كذلك أسطورة الخلق البابلي) وقد ظهرت واشتهرت قصيدة (لأمجدن سيد الحكمة) التي تعبّر عن يأس الإنسان البابلي في العصر الكاشي وتشككه في العدالة الإلهية لكثرة المصائب التي حلت به. وقد عرف البابليون أدب الحكمة المتضمن أهدافاً أخلاقية تربوية كالأمثال المنظومة شعراً والمواعظ والقصص الديني ، وحكايات الحيوان والمناظرات أو المحاورات التي تجري على ألسنة الحيوانات وبين النبات وبين الناس. كما واشتهرت بابل بالفنون والآثار ، تجسّد في الاهتمام بالمعابد والقصور ، كالزقورات. ويُعد برج بابل من أشهر النماذج على ذلك. كذلك مجموع الرسوم التي طبعت على الطين أو الجص بأسلوب الفريسكو على جدران القصور. لعل قصر ماري (تل الحريري) يُعد مثالاً على ذلك .وقد ظهرت بين الأشكال رسوم نباتية وحيوانية وبشرية ذات ألوان براقة ومتناسقة مستمدة من عام الأساطير الأمورية ، إضافة إلى التماثيل العديدة المصنوعة من حجر الديوريت أو الحجر الكلسي. وكانت الموسيقى مألوفة لدى البابليين. وكان على المغنيين أو المغنيات أن يؤدوا ألأغاني المفرحة مقابل الأغاني الحزينة ، وبمرافقة آلآلات الموسيقية الوترية (اللير) ذات الشكل المربع ،وآلة (الهارب) التي تمتد أوتارها بشكل مائل. كما عرفوا المزمار الفردي والمزدوج والبوق والطبل. . وقد شاعت في بلاد بابل موضوعات أخرى تصب في باب الثقافة والأدب والفن ، تدل دلالة قاطعة إلى العمق الحضاري الذي وصلت إليه بلاد بابل ، وهو فن المدائح كالمدائح الدينية والابتهالات إلى الآلهة والأدعية والتعويذات.

ومجمل ما ذكرناه ، يدلل على الرقيّ الحضاري الذي وصلت إليه بلاد بابل ، وعلى شدة تأثيرها بالآخر الحضاري ، وتأثرها بنتاج الآخر حضارياً أيضاً. فهي لم تكن حضارة منقطعة عما سبقها ، وإنما منفتح على تجارب الشعوب الأخرى .ولم توقف حـراك الامتداد إلى المستقبل.

المصادر

١ ـ أحمد رحيم هبَو / معالم حضارة الساميين وتأريخهم / دار العلم العربي دار الرفاعي ط١ / ٢٠٠٣.

٢ ـ ديورانت / (قصة الحضارة) عن الباحث (حسن عبيد عيسى)

التآمر اليهودي على بلاد الرافدين حتى سقوط بابل عام ٥٣٩ق.م

بيت الحكمة ـ بغداد ٢٠٠٢.

٣ ـ قحطان رشيد صالح / الكشاف الأثري في العراق القديم / المؤسسة للآثار والترث ١٩٨٧.

٤ ـ فؤاد يوسف قزانجي / بابل ضوع التأريخ وعطر الأمجاد / صحيفة المدى / العدد١٠٦٨في ٢٣ / ١١ / ٢٠٠٧.

٥ ـ شوقي عبد الحكيم / الفولكلور والأساطير العربية / دار إبن خلدون ١٩٧٨.

٦ ـ عبد الحميد محمد / الأسطورة في بلاد الخلق والتكوين / منشورات دار علاء الدين ١٩٩٨.

هم الحكومات منصب على تنشئة أجيال متعلمة لا أجيال متحضرة

الصراع بين العقلية الشفاهية والعقلية التدوينية

صلاح نيازي

من التعبيرات الشائعة الممرضة في مجتمعاتنا العربية، تعبير :"حبر على ورق". جملة صادمة لا ريب. تكشف عن معاطب لا حصر لها. أقلّها وأوّلها أنّ لا أهمية لأية وثيقة ممهورة، وأنّ السلطة، مغبرّة أضابيرها. في مجتمع كهذا، تكون العقلية الشفاهية هي القوّة المنظِّمة للعلاقات بين الفئات المختلفة. وهي عقلية مزاجية خاضعة لظروف الفرد الشخصية، سواء كان مسؤولاً حكومياً أم شخصاً عادياً، متعلّماً أم غير متعلّم. المجتمع المدموغ بالعقلية الشفاهية، مرهون بالمصادفات.تطوّره متقطّع وقد ينتكس للا سبب معقول. غير متواشج. متنافر، حتى لو بنى أحدث الجامعات ونشر التعليم من أقصى البلاد إلى أقصاها، ووصل المدن بأدقّ شبكة مواصلات. يكون البلد مثل شخص لا يأبه بالمواعيد وفي يده أفخر ساعة.

يبدو أنّ مشكلتنا الأساسية، أننا لم نصلْ بعدُ إلى حضارة التدوين، أيْ العقلية التدوينية. أدبنا ولا سيّما شعرنا المنفوخ، وكذلك مناهجنا التربوية تشجّع عموماً على العادات الشفاهية. همّ الحكومات منصبّ على تنشئة أجيال متعلمة، لا أجيال متحضرة.ثمّة تفسيرات سياسية، وأخرى اقتصادية كثيرة، لتأخرنا عن الدخول إلى القرن الواحد والعشرين، ولكن حتى لو تحسنت الظروف السياسية، وارتفعت الدخول ومستويات المعيشة، فإننا لن نكون شيئاً مذكوراً بين الأمم الصالحة للعيش، ما لم نجدّ في تغيير العقلية الشفاهية إلى عقلية تدوينية، وليس هذا بهيّن، إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ "المسلمين القدامى، ولا سيّما الأصوليون منهم، قللوا من أهمية التدوين لدرجة الاستهجان، واعتبروا الأحاديث النبوية المدونة تصحيفاً. الأفضل بنظرهم ما روي مشافهة: Oral أو سمعاً Aural. (تجربتي الشخصية في الغرب:ص ٧) العجب، عين العجب، ما ذكره الإمام محمد عبده (الجزء الثاني ـــ في الكتابات الاجتماعية، ص٢٦٤) من أنّ القضاة بمصر على عهده أهملوا الشهادات المدوّنة مفضلين عليها الشهادات الشفاهية. قال محمد عبده :"...والأدلة الخطّية مهملة بالمرّة، لا يعدّها القضاة إلاّ مؤيّدة للشهادات، والمعوّل عليه هي الشهادة (الشفاهية)، لا غير، اللهمّ إلاّ في قليل من حجج المبايعات وإعلامات الأحكام" اعتبر محمد عبده عدم الأخذ بالشهادة المكتوبة نقيصة لا سيّما والقضاة أنفسهم كانوا قد تعلّموا أحكامهم من المدونات :"وعار على قوم يأخذون الأحكام من الكتب ويجلسون للحكم بدلائل الخطّ لا سواها أن يأبوا اعتبار الخط دليلاً متى كان بإمضاء مَنْ عليه الحق أو خطّه ولم توجدْ فيه شبهة للتزوير" . مما يُلاحظ هنا أنّ محمد عبده استعمل كلمة : "عار" وقسوتها تدلّ على مدى يأسه من شيوع العقلية الشفاهية.

الأدلة الخطية مهملة بالمرة، لا يعدها القضاة إلاّ مؤيدة للشهادات

مع ذلك ما يعنينا هنا، هو العقلية التدوينية بالدرجة الأولى، وليس التدوين بحدّ ذاته، وإن كان التدوين مهداً لها. ففي الأوساط المتحضرة، يكون تشقيق اللغة وتصاريف الكلام، حتى إذا جرى شفاهاً، بمثابة تدوين من حيث مسؤولية انتقاء الكلمات الوظيفية والتراكيب والجمل الاعتراضات وخطوط الرجعة وعدم الجزم القاطع. بكلمات أخرى يكون الكلام مشحوناً الاحترازات حتى لو كان حواراً بين خدنين حميمين. لا شكّ إنّ الحوارات في المسرحيات الكبرى من أتقن حالات التدوين وإن اتخذت صيغة المخاطبة الشفويّة.

هذا بالضبط ما ورثناه عن الأسلاف. العقلية الشفاهية. والأنكى إننا تواطنّا عليها، ونستميت في بعض الأحيان في الدفاع عنها. كان النتاج الفكري قبل العصر العباسي، متفرخاً عموماً من عقلية شفاهية. مشحوناً بأسمن المبالغات وأغلظها ، وبينه وبين الكذب الأبلق اختلاف طفيف لا يكاد يُذكر. هذا النوع من الأدب حتى وإن كان مدوناً، يظلّ شفاهيّاً.

لا مراء ، لا يجمل بنا أن نتوقع وكيف نتوقع من أناس رُحّل، لا ينتمون لمكانٍ جغرافي بعينه، ولا يرتبط مصيرهم بمصيره، أن يتحلوا بعقلية تدوينية؟ لنأخذ الخوارج كعيّنة مثلاً، كما وصفهم الجاحظ : (رسائل الجاحظ،ج١ ص٤٢) :

"إذا احتاجت أمستْ بأرض وأصبحتْ بأرض، وإنهم قوم حين خرجوا لم يخلّفوا الأموال الكثيرة، والجنان الملتفّة، والدور المشيّدة، ولا ضِياعاً ولا مستغلات ولا جواري مطهمّات وإنهم لا سلبَ لهم ولا مال معهم فيرغب الجند في لقائهم، وإنما هم كالطير، لا تدّخر ولا تهتمّ لغد"

يرى الجاحظ من ناحية أخرى، أنّه :"لولا تقييد العلماء خواطرهم على مر الدهر، ونقرهم آثار الأوائل في الصخر لبطل العلم وضاع آخره ولذلك قيل :لا يزال الناس بخير ما بقي الأوّل يتعلم من الآخر" (رسائل الجاحظ ـــ ص ٢٨٣).

على هذه الوتيرة، ذكر طه باقر، (ملحمة كلكامش- ص٤٠): "أنّ الملوك الآشوريين اعتادوا على أن يصطحبوا في حملاتهم الحربية، بالإضافة إلى المهندسين وآلات الحرب والعربات الحربية الضخمة، عدداً كبيراً من الكتاب لتسجيل سير المعارك، وان هؤلاء الكتاب الأدباء المجهولة أسماؤهم هم الذين خلّفوا لنا تلك القطع الأدبية الرائعة في النثر الأدبي والشعري" قد يكون من المفيد أنْ نقتبس ما ذكره عالم الآثار البريطاني سير ليونارد Wolley في كتابه النفيس :أور مدينة الكلدانيين Ur Of The Chaldeans (ص ٦٧ –٦٨)، بأنّ أحد العاملين معه، عثر في مقبرة أور على لوح مستطيل صغير من حجر الكلس الأبيض وفيه كتابة :"لقد بنى أ-آنّي –باد – دا، ملك أور هذا البناء لزوجته نين –خارساغ". أكّد ورود آسم الزوجة على تاريخ وضع الحجر الأساس أوّلاً، وأوضح ثانياً فصلاً كاملاً مجهولاً من التاريخ القديم". يقول Wolley :"والآ ن أصبحتْ بأيدينا وثيقة معاصرة لذلك العهد تبرهن على وجود مؤسس سلالة أور الأولى، وعلى إثبات الحقيقة التاريخية لقائمة الملوك القديمة".

أي لولا تلك الكسرة من التدوين الطيني لضاعت منّا حقبة مهمة من تاريخ السومريين ، ربّما إلى الأبد، كما ضاعت منّا آلاف آلاف الأغاني لأنها لم تُدوَّنْ بنوتات موسيقية.

بعد سقوط الحضارات العراقية القديمة انحسر التدوين لقرون ولم يظهرْ ثانية، إلاّ في العصر العبّاسي. (تفاصيل أكثر في كرّاس "تجربتي في الغرب"

يبدو ما من كتاب غير وعظي أو تعليمي : Didactic اهتمّ بالتدوين وأشاع أهميته، مثل كتاب "ألف ليلة وليلة". يقول إنطوان صالحاني اليسوعي في مقدمته لألف ليلة وليلة (بلا ترقيم) :"ومما يُذكر في تأليف "ألف ليلة وليلة" أنّ الملك شهريار أقلع عن ظلمه، وبعد أن رُزِقَتْ شهرزاد ابناً منه عَقِبَ ألف ليلة وليلة ... أمر بتسجيل حكايات شهرزاد بماء الذهب وجعْلِها في خزائن الذهب". ومن العبارات التي تكررت في هذه الرواية الفريدة، عبارة : "لو كُتِبتْ بالإبر على آماق البصر، لكانت عبرة لمن اعتبر". (حكاية التاجر والجنّي مثلاً).

ارتبطتْ بعض قصص ألف ليلة وليلة ارتباطاً وثيقاً بالعقلية التدونية، وعلى وجه الخصوص بعقلية هارون الرشيد الذي حينما سمع قصّة :"بدر الدين حسن مع أمّه وابنه عجيب وعمّه شمس الدين"، تعجب وقال :"ينبغي أن تُكتب هذه الأحاديث بماء الذهب".

ولكن لماذا هارون الرشيد بالذات؟ في حكاية : "الحمّال والثلاث بنات"، نتعرف على هارون الرشيد وقد "نزل ليتفرّج ويسمع ما يتجدد من الأخبار هو وجعفر وزيره ومسرور سيّاف نقمته، وكان من عادته أن يتنكر في صفة التجّار".

يذكر عبد الجبار الجومرد في كتابه: "هارون الرشيد" (ج١ ص٢٨١): "وفي بعض أخباره أنّه كان يهوى التنكر في لباسه ليلاً والخروج مع أحد وزرائه أو خاصّته وقليل من الحرس، لحضور المجتمعات الشعبية التي كانت تقام في الأفراح والأعياد، ليشارك شعبه ويتلمس عن قرب أحزانه ومسرّاته، فكانت هوايته هذه مجالاً واسعاً لأقلام الكتّاب وأخيلتهم، فصنعوا بذلك القصص الشيّقة والنوادر الطريفة والمحاورات الظريفة بينه وبين الأعراب أو السوقة أو كبار التجّار مع شئ من المغامرات مع النساء وإن كان معظمها لا يخلو من المبالغة الواضحة أو الركاكة والتفاهة ثمّ توسّعوا في ذلك على مدى الأيام فكانت قصص ألف ليلة وليلة".

ثمة رواية منقولة عن الأصمعي (محاسن الملوك – ص٨٥)، تدلل على حبّ هارون الرشيد للتدوين، و"أخْذ الحكمة من أيّ وعاء خرجتْ". روى الأصمعي : "كنتُ عند الرشيد فجئ له بعبد الملك بن صالح العبّاسي، مكبّلاً بالحديد، وكان قد ارتاب في أمره فحبسه، ودار بينهما حوار طويل أغضب الرشيد. وكان يحيى بن خالد حاضراً، فأراد أنْ ينال من الرجل فقال له :إنّكَ لحقود. فأجابه هذا : "أصلح الله الوزير، إنْ يكنِ الحقد هو بقاء الخير والشرّ عندي، فإنّهما الباقيان".فأعجب الرشيد بهذا الجواب.، والتفت إليّ وقال : "حرزْها يا أصمعي فوالله ما احتجّ أحد للحقد بمثل ما احتجّ هذا". (عن الجومرد –ج١-ص٢٤٤). أمّا عن عقلية هارون الرشيد التدوينية، فقد ذكر أبو يوسف القاضي في مقدمة كتابه : "الخراج" ما يلي : "سألني أمير المؤمنين – أيّده الله – أن أضع له كتاباً جامعاً يعمل به في جباية الخراج والعشور والصدقات والجوالي وغير ذلك مما يجب النظر فيه والعمل به. وإنّما أراد ذلك رفع الظلم عن رعيته والصلاح لأمرهم...وقد كتبتُ لكَ ما أمرتَ به، وشرحته لكَ وبينته، فتفقّهه وتدبّرْه، وردّدْ قراءته إلى أنْ تحفظه". لا ننسَ كذلك، أنّ أوّل مكتبة تشكلتْ عند العرب هي : بيت الحكمة وتدعى أيضاً : "خزانة الكتب"، كان قد أنشأها الرشيد في قصر الخلد" (الجومرد –ج٢ ص ٢٣٦).

حينما انتقلت الحضارة العربية إلى الأندلس، إنما انتقلت معها العقلية التدوينية ومنها انتشرت يوما بعد يوم في أنحاء العالم إلى يومنا هذا. وبهذه العقلية هم يختلفون عنّا في الوقت الحاضر.

تمظهرت العقلية التدوينية بالأندلس في شتّى العلوم التطبيقية وحتى في العلوم التجريدية كالفلسفة مثلاً ولا سيما لدى ابن باجه الأندلسي، وابن الصائغ وابن طفيْل.

فحينما تموت الظبية عن شيخوخة وهي التي أرضعتْ حي بن يقظان طفلاً ورعته صبياً، فتلك نهاية طبيعية في نظر الكلّ، إلاّ أنّ حي بن يقظان لم يقتنعْ، وإنما راح يفتش عن أسباب الموت داخل الجسد. يقول الراوية : "فسكنتْ حركاتها بالجملة وتعطلتْ جميع أفعالها. فلمّا رآها الصبي على تلك الحالة جزع جزعاً شديداً، وكادت نفسه تفيض أسفاً عليها، فكان يناديها بالصوت الذي كانت عادتها أنْ تجيبه عند سماعه، ويصيح بأشدّ ما يقدر عليه، فلا يرى لها عند ذلك حركة ولا تغييراً، فكان ينظر إلى أذنيها وإلى عينيها فلا يرى بها آفة ظاهرة، وكذلك كان ينظر إلى جميع أعضائها فلا يرى بشئ منها آفة...(ص١١٢)، ... فعزم على شقّ صدرها وتفتيش ما فيه ... حتى ألفى القلب" (ص١١٦).

ينتقل ابن طفيل، وهو ينشد أسباب الموت، من تشريح قلب الظبية الميتة، إلى تشريح قلوب حيوانات حية أخرى. أي أنّ حيّ بن يقظان كان يخوض تجربة نامية. ولكنّ مما يقلل من عملية التجربة في الكتاب لا من أهمية الإبداع أنّ النتائج متوقعة من البداية لأنها نابعة من عقلية عقائدية. مع ذلك تبقى موهبة كتاب ابن طفيل في نفاسة بنائه الروائي وطلاوة أسلوبه السردي: في منهجه التدويني.

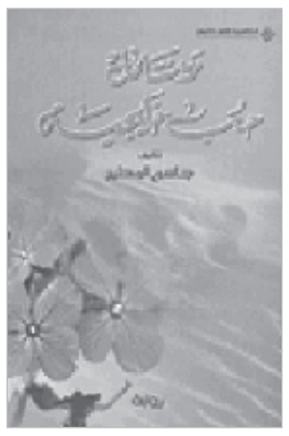
إشارة

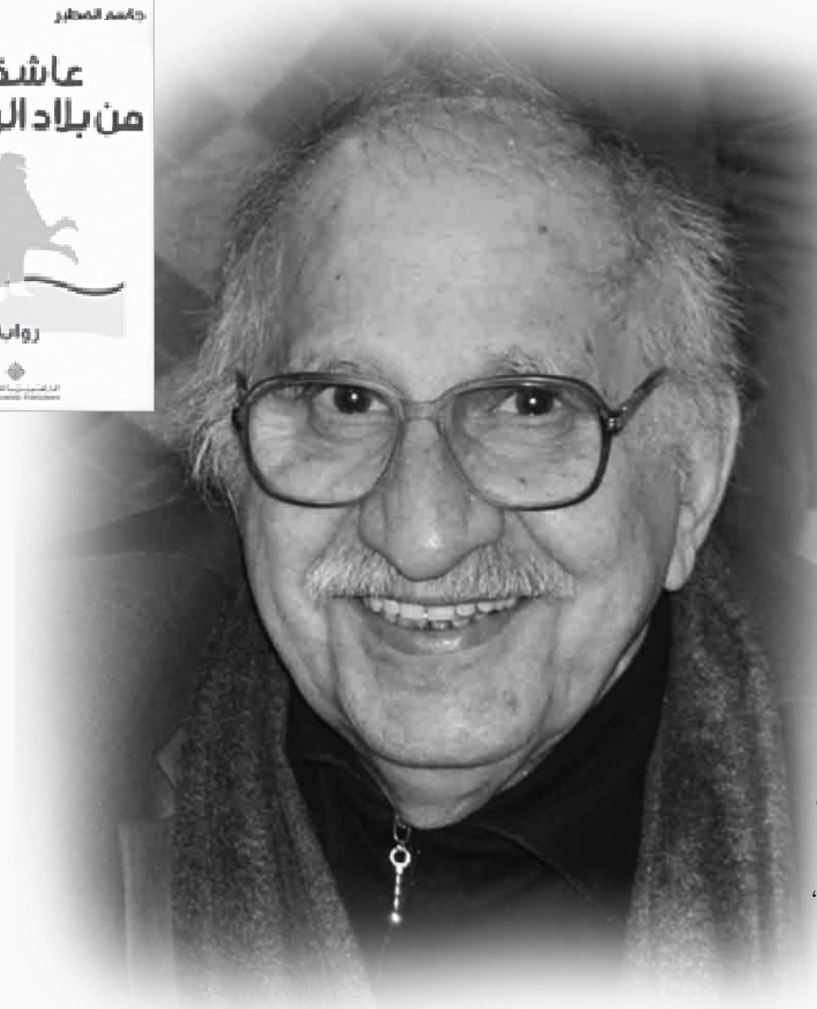
ظاهرة تحريم الثقافة...

مثنى كاظم صادق

لقد فتحت بغداد العصر العباسي ـ منذ ظهورها كعاصمة ثانية بعد دمشق ـ أبوابها المشرعة لترجمة كتب الحضارات الأخرى إلى اللغة العربية فضلا عن تأليف الكتب في شتى ميادين الثقافة حتى ضربت إليها آباط الإبل طمعا في سكناها والتمتع بحرية التعبير عن الرأي فيها وكتابة ما يشاء العلماء بين طيات كتبهم حتى استحالت عصيرا رقراقا ممزوجا بمسك الحرية الفكرية والرأي والرأي الآخر وكافورا للتأليف والنسخ والوراقة وإن وقعت بعض الهنات هنا وهناك والمهاترات بين علماء أجلاء وفقهاء فلم تصل المرحلة إلى (التحريم وإصدار فتاوى بعدم قراءتها) وثمة كتابان رائعان جدا لعالمين جليلين أسوقهما مثالا لطيفا على تقبل الآخر وعدم شطب فكره لأن كل إنسان له وجهة نظر وهما الإمام الغزالي الذي ألف كتابا اسماه (تهافت الفلاسفة) الذي يبوح فيه برأي بناه واعتمده في حياته وارتضاه لنفسه بالبحث العلمي وهو تجنب الفلسفة والفلاسفة لكن لا بأس بالاطلاع عليهما وله موقف من الفلاسفة بالرغم من ضلوعه بالفلسفة ولذلك اسماه (تهافت الفلاسفة) أي أن الفلاسفة متهافتون بنظره الشخصي وهذا رأيه أما ابن رشد الفيلسوف فقد أجاب برأي آخر حول هذا الكتاب بكتاب آخر اسماه (تهافت التهافت) رأى فيه بما معناه أن الفلسفة هي أم العلوم وابنة الدين بناء على ما يراه كفيلسوف هكذا كان العلماء والفلاسفة مناقشين محاورين وكل يرى الحقيقة من جانب وربما يصح هنا قول الإمام الشافعي (كلامي صواب يحتمل الخطأ وكلامك خطأ يحتمل الصواب) ومن المفترض في عصرنا الحالي أن لا تطفوا على السطح ظاهرة خطيرة جدا وهي ظاهرة تحريم الكتب والروايات في بعض الدول ومصطلح (التحريم) ينشطر إلى قسمين التحريم السياسي أو ما يسمى بالكتب والروايات الممنوعة(قانونا) والتحريم الديني أو ما يسمى بالكتب والروايات المحرمة (شرعا) وقد يجتمع التحريم بنوعيه السياسي والديني على كتاب أو رواية ومع أننا لسنا نعيش في عصر الرومانسية والأيدلوجيات كما في العقود السابقة لذلك قلما تجد شابا أو شابة يقرأ كتابا أو رواية محرمة أو محللة (شرعا وقانونا) لأن العصر الذي نعيشه هو عصر الماديات (جني الأموال) وتصفح الانترنت ومشاهدة الفضائيات ولذلك تجد الشباب على بكرة أبيهم متهالكين للحصول على فرصة عمل أو وظيفة كي يؤمنوا لهم مستقبلاً مضموناً ويستمتعون بالدردشة والتصفح على الانترنت ومشاهدة الفضائيات ولذلك تجد محور حديثهم حول هذه الأشياء لكن الطامة الكبرى أن المؤسسة السياسية والدينية في بعض الدول لازالت متمسكة بالفتاوى السياسية (أن صح التعبير) والفتاوى الدينية التي صدرت منذ عقود طويلة حول بعض الكتب والروايات والأدهى والأمر إن التحريم (القانوني) و(الشرعي) مازال مستمرا إلى اليوم على ما يصدر حديثا من إصدارات وهنالك نوع آخر من التحريم السياسي ليس بسبب (النص) بل بسبب (الشخص) بمعنى أن الشخص قد يكون له مشاكل مع الدولة ويؤلف كتابا في الطب أو الهندسة الخ فتجد أن هذا الكتاب يحرم أيضا !!! وقديما اصدر الفاتيكان فتوى بتحريم الكوميديا الإلهية لدانتي لأنه رأى معظم رجال الدين في الجحيم وأولهم البابا وبعد النهضة الفكرية التي حدثت وما صاحبها من الثورة الصناعية زالت هذه المؤثرات إلا أنها عادت بإصدار الفاتيكان فتوى تحريم لرواية حديثة (شيفرة دانفشي) للمؤلف الأميركي دان براون وقد مثلت فيلما سينمائيا بنفس العنوان وفكرة هذه الرواية أن السيد المسيح (ع) لم يعش حياة بتولية بل تزوج من مريم المجدلية وأنجب منها ثم رفع إلى السماء ومازال نسله موجودا يعيش بين ظهرانينا إلا أن التحريم السياسي لم يصدر بحق الرواية مما أتاح لمعظم الناس قراءتها واغلبهم شاهدوا الفيلم واحدهم كاتب هذه السطور إلا أنني رأيته كأي فيلم آخر أراه أما على مستوى الدول العربية فحدث عن البحر و لا حرج فمعظم النصوص اندمج فيها التحريم السياسي والديني معا نظرا للتداخل بين المؤسسة الدينية والسياسية فيحدث بينهم دائما تبادل منفعة لأن زوال احدهم يؤدي إلى زوال الآخر فالحاكم يغدق الأموال على المؤسسة الدينية كي يستمد شرعيته المطلقة منها والمؤسسة الدينية تسند الحاكم كي يستمر هذا الإغداق والكرم الحاتمي فعلى سبيل المثال لا الحصر من الروايات التي حرمت سياسيا ودينيا (مدن الملح) رواية ذات خمسة مجلدات للكاتب عبد الرحمن منيف رواية (وليمة لأعشاب البحر) للكاتب حيدر حيدر، رواية (أولاد حارتنا) للكاتب نجيب محفوظ رواية (الخبز الحافي) للكاتب محمد شكري ورواية (ريح الجنة) للكاتب تركي الحمد ورواية (سقوط الإمام) لنوال السعداوي والقائمة تطول جدا أما الكتب المحرمة فمعظم كتب السحر والكتب الدينية الراديكالية والفلسفية والماركسية وكذلك تندرج تحت طائلة التحريم قصائد ودواوين بعض الشعراء ولكننا لم نذكرها كأمثلة لأننا لسنا بصدد دراسة ببلوغرافية إحصائية لجميع النتاجات والنصوص ولكننا أحببنا أن ننوه وننبه إلى هذه الظاهرة التي تفشت بشكل (هزلي) في المجتمع العربي خصوصا وربما من حسن حظ الكاتب أن تمنع كتاباته فكل ممنوع مرغوب لأن ثمة رغبة مكبوتة في المجتمع العربي بممارسة نوع من المعارضة للسلطة السياسية والسلطة الدينية بعدم التمسك بتلابيبها فيجد متنفسه الوحيد هو قراءة ما لا ترضى عنه السلطة السياسية والمؤسسة الدينية ولذلك تجد أن الكتب والروايات الممنوعة هن الأكثر مبيعا وانتشارا وتداولا وذكرا بين الناس فهي بمثابة حلوى يأكلونها بالخفية وثمة رأي شخصي لي ليس كل ممنوع من كتاب ورواية تميز بجودة الطرح ورفعة النص واستخدام الكاتب لأدوات الكتابة فكثيرا ما تعبنا للحصول على كتاب ممنوع أو رواية ممنوعة لنستمتع بقرائتهما إلا أننا نصدم بركاكة أسلوب وهشاشة مضمون أو فكر مستهلك طبعا البعض وليس الكل لكنني انصح المؤسسة السياسية والدينية بالتحليل وليس التحريم لأن التحليل سوف يضعف مبيعاتها في السوق وربما يمر القارىء عليها مرور الكرام وليس مرور اللئام كما يفعل بالممنوع فضلا عن أن العصر قد تغير واعتقد أن فعل القراءة قد ضعف كما ضعفت الثقافة العربية وان كنتم في ريب مما اطرح فاذهبوا إلى الجامعات فستجدون طلبة اليوم لا يرتادون المكتبات كطلبة العقود الماضية كل همهم أن يمشوا جنب الحائط ويحصلون على وظيفة وان تصبح لهم زوجات حسناوات فيكفي هذا الخوف المتبادل بين الشعوب العربية والمؤسسات الحاكمة والمشرعة وبالعكس.

إعادة إنتاج التاريخ في أعمال جاسم المطير الروائية





أ.م. د سلام الاعرجي *

التاريخ مادته الأولى والأساس في منجزه الروائي والقصصي على حد سواء . فالتاريخ بالنسبة له ، خبرات متراكمة ، وضرورة حتمية ، إلا أنه لا يمكن محاكاته أو تقديمه على وفق سرد وقائعي حكائي، ذلك لأنه ليس من نتاج الفكر أو الوعي أو ألأهداف الفردية فيمكن إنتاجه على وفق بنية درامية فردية ، بل أن تلك المسميات في منجز (المطير) غير قادرة على خلق أو تحديد الكيانات المجتمعية وإفرازاتها العلائقية ، منجزه يكشف عن نمط الحياة والحاجة الإنسانية التي تفرض أنماطا وسياقات علائقية بين الإنسان والكيان الاجتماعي ، الذي ينمو بداخله ككيان عضوي يتوفر على درجة من الفاعلية المحددة من جهة والإنسان والطبيعة من جهة أخرى ، إن منجزه الروائي والقصصي يقدم التاريخ على انه بحث في قانون توافق علائق الإنتاج وماهية القوى المنتجة والتأثير المتبادل بينهما (راشيل ، كرجي ، كرستين ، عزيزة ، منيرة .)× أفراد أنتجت تاريخها بمزيج من ألحاجة والرغبة والإرادة ألمتعددة الاتجاهات فيما منحت آثارها التاريخ ذاته شكله الخارجي .

الرغبة

والإرادة والحاجة والآثار المترتبة عليها ، الأفراد ، الأحياء ذوو الطبيعة المرتبطة بالشروط المادية المحددة لإنتاجهم وطريقة الإنتاج . كل ذلك محط اهتمامه في التاريخ ومن حيازات خطابه الروائي والقصصي اللزومية ، بل مفتاحه في خلق مقارباته التاريخية السردية المساهمة في اشتقاق واستنتاج القانون المحرر لوعي قوى الإنتاج بعد إزاحة ورفع الاغتراب عن طبيعة تلك العلائق الإنتاجية داخل الخطاب وفي المنظومة الفكرية لوعي التلقي ، بمفهوم آخر ، أن فواعله داخل عوالمها تدرك سلوكها كأسباب ودوافعها كمبررات وتعي النتائج جيداً والتلقي هو الآخر مبعد عن ممارسة الإسقاط والتبني والتماهي ،التلقي يمارس قدرات منظومته الفكرية الواعية في التأويل والاستنتاج بموازاة الإيحاء الموجه (لجاسم المطير) بين الحين والآخر ، (المطير) يحرر وعي فواعله داخل اللحظة التاريخية أو الحادثة من خلال ترشيح تعددية خيارية سلوكية تدركها فواعله جيدا مثلما تدركها قدرات التلقي بمفهوم آخر أنه يقف على النقيض من فهم (هيجل وشيلر وفخته وكروتشه وآ بيير) للتاريخ على انه مسار محسوس وهو مولد ونمو النفس وأساسه الشخص الفرد ولا مساحة من العودة أبدا إلى الفرد – في حين ترى الماركسية أن ابسط الخلايا البنائية هي ثنائية التكوين مزدوجة – ولكي يستجيب خطابه الأدبي لآليات منهجه القرائية كان لابد له أن يفارق ألزوميات التراجيدية عبر منهجية تخترق تلك اللزوميات الشرطية الاستنباطية وعلى المستويين الكيفي والكمي ،أنه يحاكي التاريخ كما المنجز الأدبي الإنساني على مختلف أجناسه ، الموغل منه في القدم والمعاصر والحديث حتى ، يحاكي التاريخ كواقعة أو حادثة بقصد المطابقة أو بقصد الاختلاف – حسب أرنست فيشر في مؤلفه الاشتراكية والفن – والمطابقة تعني محاولة إعادة إنتاج الحادثة أو الواقعة كفعل متخارج متوالد عن بعضه البعض ، على وفق تراتبية أو متوالية حسابية زمنية لا يمكن خلخلتها أو اختراقها ، ينمو الفعل داخلها كتراكم أزماتي قدري تقوده أنا أو ذات فردية لا بديل لها ولا عوض عنها ، سقوطها له دوي هائل وتنكشف تلك الواقعة أو الحادثة كأنها قدرية تضج بالمواريث العرفية والسلوكية والأخلاقية الأزلية حتمية التوارث ، أو تحيل إلى إمكانية أن يكون السلوك الإنساني خيارا" أحاديا" تفرضه قسرية الغيب المهيمنة . والمحاكاة بقصد الاختلاف هي محاولة أعادة إنتاج الواقعة او الحادثة بعيدا عن تلك المنهجية التراتبية التي تستدعي التطابق القسري المقارب للاستنساخ والتدوين منه إلى التمثيل الانتقائي بل هي اقرب إلى التباين والتناقض منها إلى التشابه كقرينة مادية دالة تعمق ماهية اللحظة وتكشف عن سماتها النوعية . (جاسم المطير) يخرج على المفهومين في محاكاته للتاريخ ، التجاذب والتنافر ، التماهي والمراقبة ، المعاشرة والمعايشة ، التطابق والاختلاف . ثانية أن(جاسم المطير) يشتغل على المثلث الذي يخلع على التاريخ كتراكم حدثي شكله الخارجي ، الحاجة ، الرغبة ، الإرادة ، أنه يشتغل على النمط الحياتي الإنساني الذي تنتجه الحاجة وأنماط وسياقات علائقية بين الذاتي والموضوعي ، الفردي والكوني ، الجزئي والكلي (كرستين الأنا / الحب والحياة المنتظرة / الواجب إزاء الدوائر الاستخبارية / السلوك الواجب اعتماده إزاء إمارات الصحراء العربية الموغلة في التخلف) كرستين تدرك جيدا ان (الحب رغبة ، والرغبة غرض ، والغرض نظام ، والنظام وسيلة ، والوسيلة تكشف فورا عن السمات الأساسية للحب ، فأما أن يكون الحب رغبة الغرض الفعال وإما أن يكون من نوع الحب الافلاطوني) ، ألا انها تستسلم لفعل الاغتصاب على وفق براجماتي (امسك بقطعة ملابسي الداخلية الصغيرة من دون أية مقاومة مني ، جرها بقوة رافعا إياها إلى أعلى وهو ...) إنها لا تستسلم لهذا الجلف البدوي بدافع رغبة الغرض الفعال . إنها الحاجة لانجاز عملها الاستخباري ، الحاجة لتنشيط الاستثمار البريطاني ذلك الاستثمار الذي يتوقف عليه المنجز العلمي البريطاني ، الحاجة مفتاح الإيمان لدى كرستين بأن الحقيقة تكمن في المنجز أو الوجود العملي وما يمكن أن تنجزه التجربة الحياتية الإنسانية أما مصداقيتها وأهميتها أنما تكمن في مدى نفعيتها ، الحاجة علمت كريستين وراشيل وكرجي وساسون ونظيرة أن أكثر الأفكار والأخلاقيات والسلوك صدقا هو أجداها وانفعها بل أن الأفكار والأخلاق والمعتقدات مجرد ذرائع تستعين بها على حفظ بقائها ثم التواصل ،(منيرة) المسلمة ، بدافع الحاجة للأمان كانت ربطت كل كيانها بكرجي اليهودي العراقي مجهول المصير .((منيرة : أذا تذهبان للجنة أو النار فنحن معكما))×××× ، كذلك علاقة نظيرة بساسون اليهودي حاجة ، العلاقة الجنسية بين عزيزة اليهودية بأركان السفارة البريطانية في طهران حاجة ، يبررها الخوف والحاجة للامان ، علاقة ماري البريطانية الثرية والجميلة بسعيد العبد المملوك المعتوق حاجة يبررها الإحساس بالجوع الجنسي أو رتابة الجنس مع الرجل المثيل جنسا وعرقا ، انتماء والد راشيل التاجر اليهودي العراقي إلى منظمة صهيونية رغم إدراكه المسافة بين دينه والصهيونية حاجة فرضتها أيام الفرهود والخوف من الآتي . إن (المطير) لا يسطح تلك الحاجات الإنسانية ولا يعممها كما لو كانت سلوكا نفسيا ذاتيا يصدر عن أزمة ذاتية ، بل هو يدرك جيدا ان المكون النفسي انعكاس لعلاقة مكونين اخرين اساسيين للشخصية ، وهما الاجتماعي والاقتصادي ،بمفهوم آخر أنه يقدم التوترات النفسية كأنعكاس لطبيعة العلائق ذات الطابع التبادلي بين قوى الانتاج والقوانين المحركة لها ((كرجي : عزيزتي راشيل سألت نفسي ...هل أهرب لأنني يهودي ؟ أم أهرب لأنني شيوعي ؟ أم أهرب لأنني إنسان ؟)) الهرب بدافع الخوف نتيجة حتمية لطبيعة القوانين المنتجة للحياة المعاشة ألا أنها تمثل توترا نفسيا أيضا . أن المطير يمارس بوعي إعادة إنتاج الحياة وفق قوانين افتراضية تنزع عن المتناقضات سمة تناقضها لتؤكد وحدتها وانسجامها من خلال أبقائه على اغتراب الطرفين ، الفواعل في التجربة او اللحظة المستعارة تاريخيا والتلقي وقدراته التحليلية المبنية على الاستنتاج والإزاحة والإحلال وربما الإسقاط ، اي انه ينتج بنيتين متداخلتين في بنية واحدة ، الفواعل والتلقي ، فواعله المنتجة في زمكانية غير شرطية تدرك اغترابها وتعيه جيدا والتلقي يشاركها أعادة إنتاج السمات النوعية لذلك التراكم الحدثي الا انه يقاوم الانتماء إليه بل ويمارس أعادة خلق ذلك التراكم وفق القانون الافتراضي الذي يضعه المطير :(الإنسان على هذه الصورة لأن الظروف هكذا والظروف هكذا لأن الإنسان على هذه الصورة)١، انه يقارب برشت في ذلك ، السرد الروائي المتقطع – على وفق رسائل – يتوقف بنسب متفاوتة عن انتاجه السردي المستمر للتيه الرابع ليهود العراق لينتج إحالاته التأويلية في وعي التلقي كبنية مجاورة وموازية : ألتهجير القسري لأبناء الجنوب الى ايران او/ أكراد الاقليم الى مفازات العطش في الجنوب العراقي والتهجير القسري والملاحقات المكارثية لشيوعي العراق نهاية العقد السابع من القرن المنصرم ((يا سكان هولندا تاتيكم بعد نصف قرن أسرار الحمقى والعقلاء القادمين اليكم من مختلف القارات))٢، كما أن المتقطع من الخطاب يمنع الخطاب من المعنى النهائي للقالب الجامد كما يقول برتولد برشت ،ان المطير يسعى الى اعادة انتاج التاريخ كحادثة او واقعة وفق معطيات ودوافع قرائية مغايرة تشارك في تحرر مكملات الواقعة عبر القدرة القرائية ((التي تتجاوز البقاء في حدود المدرك الحسي والتصور الساذج الى التامل والفهم ، نمط قرائي يقرأ الخطاب على انه فعل كتابي يقابله فعل مسحي شامل وواعي ، استقرائي ليس استنباطي))٣ ، ولا يمكن ان تتاح له تلك الفرصة حتى عمد الى منهجية تهشيم التوالد والتخارج في البنية الحدثية كتراكم (آنات) حتمي مودع في سياقه التاريخي ، وقدر اهتمامه بحبكة خطابه السردية الى انه احالها الى تجاور حدثي – على وفق رسائل – أضعفت صلاته الحتمية مع بعضه البعض حتى بدت الرسائل المتجاورة بنى درامية متكاملة بذاتها تسير نحو غاياتها في خط تنامي حدثي بياني لايفضي الى ازمة واحدة ولا يولد عن ازمة بعينها الا ان ثمة حركة كلية توحد نثار الأجزاء المتباعدة عن مفسراتها بحكم المنهجية المعتمدة في تنامي الأحداث ، فالرسائل المتبادلة بين كافة شخصيات رسائل حب خليجية وعاشقان من بلاد الرافدين هي بمثابة حبكات متجاورة تبنى على عقد تتراكم أزماتها وتفضي الى ذرواتها بعيدا عن التعاقب والتوالد الا انها شديدة التقارب في وحدتها الفكرية ، موقف كرستين في رسائل حب خليجية من العبيد المهربين وسعيها الحثيث لأطلاق سراحهم ، أصرارها على ضرورة تسليف الاميرالخليجي وربطه بديون ثقيلة ، أصرارها على حتمية وصول سفن المواد الغذائية لصحراء العرب ، مساعدة الفرق الاوربية القادمة من وراء البحار لتطوير وعي المرأة الخليجية كل ذلك التراكم لا يفسره ألارسالة بعيدة من حيث التراتب الرسائلي ، وهي الرسالة التي يؤكد فيها(فالون) شريك كرستين وصول المواد الغذائية على الزوارق والسفن الحربية البريطانية ذات القدرات اللوجستية العالية والتي ستكون بإمرتها وهي جزء من البحرية البريطانية الباحثة عن موضع قدم لها في الخليج الساخن ،قراءة كرستين للقرآن بأللغتين العربية والانجليزية ، استماعها لترتيله ، قراءتها لألف ليلة وليلة بشغف ، زياراتها لمواقع تواجد الصبية والنسوة العربيات ، لايفسره الا رسالة فالون الداعية الى احتواء السلوك العربي المسلم في الخليج لتسهيل مهمة اختراقه او التاثير به كمنظومة فكرية أجتماعية من الداخل ، وفي ((لارينا))يبدو التجاور القصصي اكثر وضوحا ، فلو كان المطير قد وضع لحكاية الفنان التشكيلي سلام المزيد من العنوانات لما اهتز لديه البناء الدرامي وتنامي الاحداث بل ثمة وحدة فكرية قابضة وممسكة بألتنامي الافقي للاحداث : عذابات سلام في العراق ، اعدام الاب ، مقتل الاخوين ، الهجرة السرية بطلب من الام ، الضياع في عمان ، الاتجار بالمخدرات في ماليزيا ، الانفصام التام عن الذات في هولندا حكايات بنيت على عقد وازمات وافضت الى ذرى تتجاور،ان التجاور القصصي المرقق الصلات ، المتباعد زمنيا على صعيد التنامي والمتقارب على اساس الوحدة الفكرية والمؤسس للمستوى الاسلوبي في خطابات المطير يتحرك داخل بيئة زمكانية تتراكم فيها التناقضات التي تبوح بها الحكايات سردا باتجاه السيطرة على الحدث التاريخي المستعار ليؤكد للمتلقي ان العنصر الواقعي الحي في الواقع هوألأتجاهات المتناقضة فيه

ولكي يؤكد المطير حق ممارسة التأرخة على الحدث التاريخي المحاكى – قراءته من وجهة نظر مستقبلية – فهو لايتوقف عن مواجهته كتراكم خبراتي بتراكم خبراتي ينتمي الى الحلقة المجتمعية المتقدمة في سلم الرقي المجتمعي ، موظفا العديد من الاسباب لذلك منها :

أغتراب التاريخ كمنجز انساني عن منتجيه ، العضوية الطبقية للشخصية ومقدار فاعليتها وتفاعلها في اطار سياقها التاريخي ، تغريب السقف الزمني الذي يشهد ولادة رؤية وسلوك الشخصية عن زمن التلقي بفعل تناظري بين واقعية زمن السرد والتلقي المقسومين على ألتأويل . كل ذلك قاد المطير الى أسقاط مفهوم تأصيل الجوهر الانساني في الذات المجردة . ان الذات التي انتجها المطير لايمكن ان تكون بؤرة أستقطاب – كما تفرض ذلك الفلسفة المثالية – نعم ان شخصياته قد تبدو فردية ولكن في سياقها التاريخي كما هي ظاهرة اجتماعية لأنها تمثل العمليات الاجتماعية كموقف وسلوك ، وتؤكد حركيتها ونسبيتها وعدم ثباتها ، ان شخصياته أفراد لايمكن تجاهلها أو تخطيها عند وصف الواقع ، لأن المجتمع لايمكن ان يكون تجمعا للأفراد ، انه يقرأ الشخصية ككيان ذاتي وعضو في طبقة أجتماعية : نظيرة او منيرة ، لايمكن ان تكونا عواهر بالوراثة او الولادة ، وكرجي وساسون وراشيل لايمكن ان يكونوا صهاينة بالولادة . وأمعانا في واقعيتها فقد صور المطير شخصياته على أنها وحدة متناقضات لتكون نمطا واقعيا جراء تكثيفه لسماتها الفردية والنوعية المتناقضة ، فهي تحمل ضدها او نقيضها في ذاتها وجعلها تنمو في سياقها التاريخي على وفق مرحلي يتابع من خلاله مراحل ذلك الاغتراب كنتيجة حتمية لطبيعة العلائق الاقتصادية والاجتماعية من جهة وحاجتها ورغبتها وارادتها من جهة اخرى ، كرجي : البقاء / الرحيل ..الصهيونية / الشيوعية ...الحب / الخيانة . كرستين الحرية الذاتية / استلاب حرية الاخر ...الاخلاص للحبيب / الخيانة الطوعية منيرة مسلمة مؤمنة / عاهرة محترفة .

شخصياته في مرحلتها ألأولى تعيش صراع الاضداد والنقائض داخل ذواتها وهو اغتراب لايمكن تجاوزه لأنه جزء من الكيان الذاتي اصلا .وحين تحسم شخصيات المطير صراعها واغترابها الذاتي عن وعي ينتقل بها الى مستوى جديد من الاغتراب اي الذهاب بالصراع الى داخل المجال الاجتماعي ،أن حب عزيزة اليهودية الايرانية للشيوعي المسلم الأحوازي يفسره الامتهان الجنسي وان كان طوعيا في السفارة البريطانية ، راشيل تقبل خيانة كرجي لها مع منيرة بدافع تحقيق الذات وامتلاك الخبرة الجنسية بقصد المتعة في اعلى درجاتها لحظة اللقاء المرتقب ، سلام الفنان التشكيلي الحالم بفجر الحرية وهو يشرق على وطنه او لوحاته يغادر فنه في اول فرصة او لمجرد ان تدب اقدامه بعيدا عن الوطن ، وهو الذي يمجد الفكر والوعي يهزم الفكر والوعي ببيعه للمخدرات . ان محصلة الصراع الواعي الذي تعيشه شخصيات المطير يجعلها تنتقل الى الذات الانسانية النموذج والتي يظهر معها التاريخ الذي تنتجه تاريخا مغتربا ويجعلها مهزومة ليس لتبدل قدري في حظوظها بل لأنها لم تشتغل على الخيارات الاخرى المتاحة ،قدر اختيارها لما يؤكد انسانيتها ، الدين بالنسبة لمنيرة ونظيرة : لايعني الفرهود والتهجير القسري ،الشرف بالنسبة لكريستين لايعني الثقب الغائر بين الفخذين ، الوطن بالنسبة لراشيل وساسون وعزيزة وسلام ووالدة وليم وطالب اللجوء في أصوات الصمت لايعنى الخارطة المثبتة لدى الجهات المعنية بل هودائرة العلاقات الاجتماعية.

> التلقي يمارس قدرات منظومته الفكرية الواعية في التأويل والاستنتاج

الذوق الموسيقي والعوامل المؤثرة

تحسين عباس

تفتح الموسيقى آفاقا واسعة في الروح لتصل الى ابعد غمار الوجدان بحثا عن حالة الاطمئنان والسكينة التي نبحث عنها، رغبة في الاستمتاع بالطيران الى عالم جميل مفعم بالاحلام. وربما هذا التوجه احد الاهداف من العزف على الآلات الموسيقية،ان نخلق عالماً خاصا بنا حين نستمع الى تلك الأناغيم الجميلة كما انها تعتبر فرصة متاحة للاسترخاء والعلاج في آن واحد.

فالموسيقى من اهم وسائل نشر الثقافة والتوعية في المجتمع والنهوض به من حالٍ الى آخر عندما يحسن استخدامها بشكل علمي فهي علاجٌ لمعظم الامراض النفسية والجسدية كما انها موسوعة ثقافية وهوية تراثية لكل الناس، فتكمن اهميتها في الاعمار الصغيرة اذا تربوا على سماع انواع مناسبة لهم اذا كان التوجيه لهم صحيحاً من الاهل ومن المؤسسات التعليمية والاعلامية والثقافية.

فالترويج والتحضيض على تنمية الذوق عند الفئات العمرية سوف ينتج بالتالي جيلا واعيا مدركا لما حوله من مفاهيم انسانية في الثقافة العامة وهذا ما اثبتته البحوث العلمية الناتجة عن تجارب تخص المجال الموسيقى ومدى تأثير الموسيقى على الخلايا العلمية الكامنة في الدماغ؛ فقد نرى اختلاف التذوق عند الناس سبباً مقنعاً لتموُّج طريقة التلقي عندهم فارتفاع وانخفاض الطبع ناتج من كيفية اقتناء اسماعهم لموسيقى ما. ناهيك عما يفعله الضجيج الاعلامي او الرواج الشعبي على جودة أغنية او معزوفة ما.

وهذا ما فعله بعض المطربين لحاجته الماسة للشهرة عندما بدأ بكسب ادنى طبقات العامة لمّا اختار الهتافات الشعبية (الكفلات) في أغانيه ووظفها على ايقاعات راقصة لاستدراج المتلقين السذج كي يوفروا لهُ قاعدةً شعبيةً متينة يستطيع من خلالها املاءَ ما يجولُ في نفسه .

فكثيراً ما يتعرض السؤال لطرحه،لماذا نستمع اليوم إلى أغنيات أنتجت قبل زمن طويل، في حين أن أغنيات ضجَّت بها الشبيبة ووسائل الإعلام قبل أسابيع معدودة، تبدو اليوم وكأنها اختفت تماماً من الوجود؟ فقد تناول الانماط الثلاثة الرئيسية د. فيكتور سحاب في تعامل الناس مع الموسيقى وتقييمهم لها، الذي يتراوح بين ردة الفعل الأولية والدراسة التحليلية المتأنية قبل إطلاق الأحكام فقال :

حين يستمع الناس إلى أغنية جديدة، تختلف الآراء في العمل الموسيقي كثيراً. أما سبب هذا الاختلاف أو أسبابه، فهي أن لكل مستمع حافزاً للاستماع إلى الموسيقى، قد يختلف عن حوافز الآخرين، ولكل ثقافته وميله واختزانه الفني.

وفي الإمكان، من باب الاختصار، أن نصنّف الناس في تقييم الأغنية أو العمل الموسيقي، إلى ثلاثة أصناف كبيرة:

• الناس الذين يسمعون الموسيقى للتسلية والمتعة الآنية العابرة، سعياً في الترويح عن النفس. وهؤلاء هم العامة الغالبة.

• الناس الذين يشتغلون في النقد الموسيقي أو الإعلام الذي يتعاطى شؤوناً عامة، منها الموسيقى والغناء. وهم قلة مؤثرة في المجتمع وفي آراء العامة من جراء مهنتهم.

• وثمة ناس أعلى مرتبة في مراتب التقييم الموسيقي، هم فئة الباحثين أو الموسيقيين الجادين أو المؤرخين، الذين يستندون في رأيهم إلى عوامل يُفترض أنها موضوعية أكثر من الفئتين السابقتين في الإجمال. وهؤلاء قلة بين القلة.

أما الفئة الأولى، ففيها نسبة عالية جداً من الفتية والفتيات الذين يندر أن تكون لديهم ثقافة موسيقية، أو خبرة في الاستماع، أو أن يكون لديهم إلمام ذو شأن بعوامل التقييم الموسيقي وعناصره. ويغلب على آرائهم حين يُظهرونها، الإعراب عن انطباع أول بعد أن يسمعوا أغنية أو مقطوعة موسيقية.

وقد يكون هذا الانطباع ذا أثر عابر، لكن معظم ما يُسمَع من هذه الفئة أنها تظن في المعتاد أن انطباعها الأول هو الرأي النهائي، الذي قد يتغير في الغد. ولا تلام هذه الفئة بالطبع في استعجالها الرأي، ولا تحاسَب في إبداء آراء قد يراها العارفون خاطئة. فالمسؤولية بمقدار المعرفة، في مثل هذه الحال. والعتب على الثقافة العائلية والمنزلية، أو الإعلامية، أو المدرسية المقصّرة.

وفي كثير من الحالات، يكون انطباع المستمع العادي سليماً حتى من اللحظة الأولى، لا سيما إذا كان قد نشأ في بيت أو بين أصحاب يسمعون الموسيقى الجيدة، وقد تدربوا على التمييز السليم بالسليقة والحس الفني العفوي، بين الغث والسمين، فيما يسمعون، من دون أن تكون لديهم بالضرورة معرفة بالعناصر العلمية أو الذوقية التي تؤهل المرء لإبداء رأي أقرب إلى الصواب

دور التقلبات المناخية في المجتمع

لكن كثيراً ممن يصنّفون في هذه الفئة، يتأثرون،لا سيما في سن المراهقة، بمظهر مغنٍ أو وسامته أو قَصة شعره، وما إلى ذلك. وفي كثير من الأحيان تكون التداعيات العاطفية في المعترك الاجتماعي والسياسي ذات أثر في انحياز مستمعين شبان، فيغلب على رأيهم تعظيم أعمال فنية، لأسباب ليس منها الجودة الموسيقية.

فمن المؤثرات الاجتماعية المنطقة أو البيئة المدرسية، ومن الأسباب السياسية الحاجة في الانتماء إلى حزب ما .

وفي أحيان كثيرة شهدت الساحة الفنية موضة موسيقية كاسحة، من أهم عوامل شيوعها التحول التاريخي الاجتماعي، مثل ظهور الأمريكي إلفيس بريسلي، بعد الحرب العالمية الثانية، أو ظهور فريق الخنافس «البيتلز»، عند تقلص السلطة الإمبراطورية البريطانية، بعد حرب السويس. لقد كان الجو العام في هاتين الحالتين مهيئاً بل تواقاً لتغيير ما في المزاج الموسيقي، عبَّر عنه نَفَسَان جديدان، فرحب الجيل الجديد، فيما كان الجيل القديم أشد تحفظا. لم يكن أنصار بينج كروسبي أو فرانك سيناترا مستعدين للتغيير، الذي عبر عنه بريسلي في الولايات المتحدة، لكنه فرض نفسه، بعوامل اجتماعية وتاريخية لا تقاوَم. وذلك تماماً ما حدث في فرنسا، بعد الحرب العالمية الثانية، حين انزوت لوسيان دو ليل أو اعتزل موريس شيفالييه، وظهر في الجيل الجديد جورج براسان ثم إيف مونتان وجيلبير بيكو وإديث بياف وبعدهم شارل أزنافور وجاك بريل، مستفيدين من تعبيرهم عن مزاج العصر، بعد الحرب العالمية الثانية، فيما كان عصر ما بين الحربين ذا نكهة أخرى.

قصائد كردية مترجمة

حسن سليفاني

تلك السيدة

تلك السيدة
الحالمة مع الويسكي .
يتهاوى قرب قدميها .
منة صوفي •
تلك السيدة
الغارقة في الأفكار
قرب الستارة .
نور قلبها .
يضيف للستارة
بياضا أكثر •
تلك السيدة
الضائعة في الدخان .
لمع ظل ابتسامتها .
حينما ترفع كأسها .
يطير الرقص من زندها .
والقلب مني •
تلك السيدة
التي تمسك السيكارة
بيدها اليسرى .
من ضوء شفتيها
تتبع اللذة .
وتنسكب على المائدة
التي تزدان رونقا
تلك السيدة
التي قد غمسها الله
في دنّ الجمال
وكلها دلال
حينما تملأ الكأس الفارغة
وترفعها بدلال
تنثر الفرح بيننا .
ضوء زندها
يضيء الشمعة
تلك السيدة
التي تضع الآن
يدها تحت رأسها
كم جميلة هي !!!
ليتني كنت يدها !!
تلك السيدة
التي لا مثيل لها الليلة .
جبينها الفجر .
ليزدهر بيتها .
فقد زيّنت ليلتنا •
جبل
هذا الجبل
الذي لم ينم ابدا
من دون بيشمركة
يصرخ
كل صباح بصخوره
وأزهاره
وصنوبره
أيها الكرد
أين العلم الذي طلبته منكم ؟؟
–أنت –
أنت وابتسامة عينيك
الصباح وزهو زهوركم
أية ألحان رقيقة
لهذا القلب
أنظري الى غضب الشمس
من وجهك المشرق
كيف أحرق الشجر
والحجر
ونفسه !!
رؤيتك دنيا
لم يرها أحد •
آب ١٩٩٧

ثلاث صور

–١–
الليل
عرس القلب
٢
إبتسامة طفلتي
فرح إنتفاضة
وألوان
لم تسمَّ بعد
٣
الصبي
الذي يوصل الماء الآن
الى البيشمركة
يتمنى ألا يقذفه لغم
الى السماء
كما حدث لمن كان قبله•
تنزه تحت المطر
كان التنزه
تحت المطر الناعم
في ذلك العالم البعيد
مهرجانا
الابتسامات تحت ظل المطر
كانت من شذى
زهور آذار
كان لساننا
الضحك
الفرح
الحب
تلك السيدة التي هزت
شعرها الغجري
واجتازتنا
كانت تجيد قوانين العشق
ورقة الشجرة التي داعبت خدها
خبيرة كانت
اضافت لنفسها رائحة أخرى
لذا في الربيع الاتي
ستقصدها العصافير
وستجيد لغة اخرى •
١٩٩٨

التفاح والسيانيد

كان التفاح قبل نضجه
يعلن وعود الحسناوات
للعصافير
قبل ان تهوى مع الاعصان
والأوراق
من هول الفوسجين والسيانيد
قبل أن تفقد الوعي
وتموت
يتراكض اصحاب القبعات الحمر
ببساطيلهم نحو التفاح
يسقطون
جماعات جماعات
الزنبور يعرف
سمفونية التفاح والسيانيد
من جديد
في أنوف الموتى الجدد •
الأطباء الفرحون
بقاماتهم ورتبهم العسكرية
يهزون رؤوسهم
– الله . أي قلب، علك هذا الرجل ؟؟
عين الليل
قريبا ستفتح نافذتي
وستظهر
العيون المتعبة
والأشواق الباردة
والوجه الذابل ...
ظل الفانوس
سيهتز
الحائط ذو الانف الشامخ
سيتكلم
الراديو الذي يلغو
عن النفط والغذاء
سيخرس
شفتاي ستمصان الهواء
رأسي الكبير
يدير مسرحية على الحائط الرابع
المخدة النائمة لوحدها
تتأمل باطن قدمي اليسرى
تقرأ الخطوط المتداخلة
« بعد سبعة عشر شهرا
ستصل المراهم»
يقول كوهدار من برلين
– لوحة رائعة
– ليلة سعيدة
– لازال الوقت مبكرا. لا تذهب !!
– .....
الشباك يظل مفتوحا
كما كان
الفانوس يضحك
من المرآة خلفه
وانا ما زلت
ألعن شرف الليل ....
كادوخ
رعب الليل حوافر خيل
في ثديي أم
لا تعرف طفلتها لغة
غير الجوع والصراخ
كل الليل •
١٩٨٧/٦/٥

الفراشة

نعم هذه الفراشة الملونة الرقيقة
لا تستطيع ان تكمل دورتها حول
روض الزهور
وكرعب الأسماك
في ليلي محوم الظلام
حول النهر
تهرب الى الأعماق لتنام بسلام
إنها تهرب مني
ومن زيي المتهرىء الذي اتباهى به
وحدي تتركني •
وأنا، عبد الله، الجاهل الهزيل البسيط
بألم أقف في حضرة الوردة :
– لماذا
تسقط وريقة تذرف عليها الندى
قبل ان تبتدئ الكلام
وتقول با رتباك با ك :
يقولون إنك لا تستحق الحياة
تأكل لحمك بنفسك
بظمأ تأكله .
كيف تأكله ؟
لماذا تأكله ؟
ما أن اردت
أن أنظر الى سيمائي في المرآة
حتى تكسرت من الغضب المرآة
وتفتتت قطعا . قطعا كالحصاة
وحفرت في وجهي الجروح
ولم ارد نفسي
لكني رأيت قطرات دمي
بلون براز الذباب ...!!
١٩٨٧/٧/١٥

قمر من نرجس

أتصدق ان قاع القمر من نرجس
وان جدرانه من ندى الجبل
ومفروش بأرانك من بيبون
وعلى بابه حارس بفأس من نحاس
عنع دخول من لا يتقن لغة الحب
بين الناس
وفي ايوانه الشاسع
نساء من عسل
يغازلن اصواتا
لا ناس تأتي من خلف جدران الندى
أتصدق ؟؟؟؟
١٩٨٨/٥/١٧

قمر الثلاثاء

با ستحياء، يبحث القمر عن عشائه
بين اوراق الكاز
خلسة
نحدق في الموائد الزيوانية
نحرث وجوهنا
واحدا. واحدا
ترميه النجوم الشرسة بالأشواك
علنا يستهزؤون به
وجلا، يبتعد القمر
بضع حبال
يغدو الهواء فتيا
بها جمر أعناق الأوراق
من الحصر فصاعدا يهز الشجرة
تسقط ثمار الكاز
فوق رأس صاحب «البيرية» الحمراء
التي أودعها الجدار
ينتفض•
يرش الهواء بصليات ثلاث
مندهشا يظل
طفلي
يشق كبد السماء
بحشه الحديدي
يركب عنق القمر
– تعال يا ابي
فالظلام قد ابتلعنا•
١٩٩٤/٩/١٣ دهوك

امرأة ما

امرأة ما
ترشني بعطر الروح
فتفوح مني خفة الروح
أينما .. ما أروح
كالندى
نقية
أنت
يا سيدة
المساء الرزين

إسمي السعيد بنقاطه..

الجزء الثاني

شاكر مجيد سيفو

حينما يدمع القمر
يبكي الاطفال
ونجمعون دموعه
ودموعهم في حقائبهم.
فتكبر حدقاتهم
ويتعلمون قراءة حروف السماء•
وحينما تدمع السماء
تنهمر الأعياد من نقاوتها•
وحينما أدمعت كلمات القصيدة
هرب الشاعر الى جهة مجهولة •
وحينما وضعوا باقة ورد على قبره
قام وصافحهم واحدا واحدا
وأخذهم الى حديقته السماوية•
العالم كله مغلق
هذه ليست شخابيط يهوذا
انها شخابيط حفيدي نرامرستن
وحينما كان –وردا– نحمل الضياء
لأخوته الورديين
والبنفسجيين.
في هبهب قصّوا ألف اسمه
فأعلن الورد الحداد على– وردا–
(وردا الشهيد الاشوري الذي كان نحمل جريدة بهرا
الى مناطق سهل نينوى لما غتيل في منطقة هبهب•)
وحينما كانت الطائرات تغير على نينوى
سقط القمر في دجلة
فابتلعه الحوت في الحال•
في مدوّنة الوطن
ظل الواو يئنّ•
والنون يطنّ
ما ذا جرى لهذي الحياة
حتى ثقلت علي ببساطيلها ؟
قررت ان أدخل الشمس الى غرفة نومي
كي لا انام ابدا
وعندما ظلت الشين تتكاثر في بداية اسمي
هجم عليها حشد الشياطين
وخطفوها •
العصافير تهمس لي
ان اتعلم السلم الموسيقي لزقزقاتها
لكنني اخبرتها
بانني سرقت السلم الموسيقي السماوي لنشيد الله •
ولم أعد نحاجة الى تفسير نوتات سلّمها الارضي •
لم أهمس لشيخوختي
سقطت اسنانها في كأس العرق المستكي •؟
كانت حشود السنونو تربي أعشاشها في أذني
لذا عرفت سرّ الاقامة الجبرية
لمخلوقاتي •
بيني وبين الله هذه الالف التي دائما أحتمي بها
وهذا هو سر صداقتي معه •
حينما زرت معبد انثى الربيع
لم أجد فيه ثديين ممتلئين بالحضرة
لهذا رحت أمطره عباءي الادمية•
وحينما حزّ وريدا في عناه
تدفّق دمه
حينها خطّ على حائط السجن
عاشت بلادي•
انتفض السجّانون
فقطعوا أبهامه اليمنى
وعاد ثانية يزرع أبهام العراق بدلا عنها•
ذات جوع
لم أجد شيئا
فالتهمت أصابعي !!!
مرة تشاجرت القصيدة مع الريح
لأنها أرادت أن تسبقها
الى رأسه•
زعل الورد
وقال لهم
لماذا – دائما تضعونني فوق القبور
أنني اشتهي ان أقيم –دائما –على نهود الجميلات
كي أسرق عطرها•
أمر على حلماتهن كي انقرها •
كلما كان نحدّق في شجرة الزيتون الوحيدة
في زاوية الحديقة
كانت ترشقه بنظرة خجولة!!!!
دائما – يسأل الشمس
عن موعد طلوعها
لأنه تعوّد أن يطير بها بعيدا
ليصوغ من قرصها
أرغفة لأبنائه السبعة•
دائما –تسأل الشمس عن أختها
من أخت الشمس؟؟؟؟؟؟؟
•دائما –يسأل القمر عن شقيقه
ترى من شقيق القمر؟؟
نحن أخوة القمر
لكننا عندما نعتم
يزعل علينا
ويشطب أسماءنا
من جنسيته العراقية•
أريد الارض كلها كلها
لأنني لم أعد
مثلما أنا
١٨٠كغم أرضي و١٦٠سم سمائي•
لا أريد هذي الأرض
أنني ضقت بخلوقاتها•
العراق كله
زقّورة واحدة
أرسلت وقارها
الى الفردوس•
ألى متى
يظل نحلج ذكرياته
ويعبنها في طرد واحد
من أمنياته البعيدة؟
للطيور سمفونية واحدة منذ الأزل
لا تهديها الا لشهداء العراق•
كرمليس أو كوكا ميلا
شامة خضراء تشعّ
على خدّي اشور بانيبال•
بغديدا (قره قوش) شامة زرقاء تشعّ
على خدّي الكون•
عنكاوا دمعة ملاك ازرق
فوق خديّ السماء
تمطر عسلا اخضر•
تمرّ الأبدية في طريقها ألينا
من خرم أبرة•
أشهد أنّي رأيت أثني عشر ملاكا
نحرسون راية العراق
في السماء •
وحينما جاع أبنائي
طلبوا مني
أن اجلب لهم القمر
ياه!!!!!
من أين وكيف أجلبه.
والحوت ابتلعه وابتلع اصابعي معه؟؟؟؟؟؟؟؟
أفتحوا الابواب
وصلت الرعود السبعة
نحمل السماء ومخلوقاتها لكم!!!!!!
حتى الأشجار في بلادي
تثرثر حينما
تضربها الريح بسياطها
على اقفيتها•
ميراث الموتى ماذا؟
•تراب الاحياء؟؟؟؟؟؟؟
القمر صديق الاطفال
لكنهم حينما جاعوا التهموه!!!!!!!!!
لأنّ روح أمّي
نبتت في عين القمر
هكذا اذن فزت بالسماء •
السحب كلها لك
ولي أنا –فقط– أسنان سينها •
لأنّ عضوه نخلة •
هكذا أذن
كان الرّطب يتساقط أحفادا•
وحينما ضجر من صورته المعلقة
على حائط غرفة نومه
حطّم زجاجها
وخرج منها
علّق أطارها في رقبته
وراح يطوف الشوارع•
كلما كنت أحنّ الى قراءتي الخلدونية
كنت ألهج بـ/دار دور ،دار دور •
وأعود أرسم على حائط الصف
دارا نحجم العالم•
عوووووووووووووووووو!!!!!!!
عواء!!!!
عواء من هذا
الذي يشق كلّ هذه الصحراء؟؟؟؟؟؟؟؟
أبدا – ما أحبّ الرقم أربعة
لأنه –دائما كان يذكره
نحجدران سجنه الضيقة
في أبي غريب •
لا طيور ولا قمح ولا ماكياج ولا تسريحة الكاريه
فزّاعات ونحيق غربان ونحيب بومات
كلها كنت أرى فيها حول مراتي •
في حديقة الأمّة
نامت الأمّة على طابوكة!!!!!!!!
ينتحلون البلاد
ويقولون هذي هي الجحيم!!!!!!!!
الورد –دائما– يصادق الشهداء
كي يصل قبلنا الى الابدية•
يشمّر السماء
فتساقط النجوم في فمه
وتنبت فيه اسنان لبنية اخرى•
وحدي الى العالم ضمان
لكن –دائما –قلبي ماكنة حلج الأحزان•
بلادي تنتج الطين والتفاح والبرتقال والنخيل
كي يتكاثر نسلها الامين
امين•
لها كنية الرمان نحفظها
وتؤرخ وتكتب الوهيتها
نحلمتيها
أجلالا لنهديها •
يؤرّخ المرمر الوردي والبضّ
محمد بياض كتفيها وردفيها وساقيها
وأمجّدها كلّها
وأعلن ميلاد الشمس والارجوان والمرمر والبنفسج
والتفاح وووووووووووووووو
لم يكن في فمه ناي ولا في
يديه قمح
فكيف ولماذا
تجمّعت وحطت على كتفيه العصافير ؟؟؟؟؟
معي سرب حمائم وعائلة يا سمين
كلنا ذاهبون الى حفلة الذهب
كي نطشّ البياض والعطر هناك.
ونهيّج اللهب •
الشهداء في وطني يركضون المارثون
ويصلون كلهم معا الى الفردوس •
الشهداء في وطني يدجّنون الحمام
لأنهم كرماء في بياضهم•
الحمام في وطني يدجّن الشهداء
لأنه كريم في بياضه •
أوّل الشهداء
في الشتاء المطر •
لا على خدّ الأفق ولا على كتف نخلة
ولا في فم الوردة
الفراشة – غالبا ما –نحطّ على نهد أنثى
وقصّ رحيق شامته السوداء•
أردت أن أكون ضيفا
للطيور لكن أقفاصها امتلأت•
الريح ببلاهتها وشقاوتها
هذه المرة –لم تسلّم علي
فزعلت عليها
وأجلّت طيراني •
مساء السبت نمت مبكرا
فاستيقظت صباح الأحد
قوس قزح•!!!!!!!!
وحينما عادت اليه بعد هجران طويل
كان قد نبت في عينيها قوس قزح
فاندهش واحتار ماذا نختار.
عينيها أو قوس قزح؟!

مختارات شعرية من هارولد بنتر

شاعرات

ترجمة : عبد الكريم كاصد

مارينا سفيتييفا: شاعرة روسية
1892 - 1941
أعرف حقيقة كلّ ماعداها باطل

أعرف حقيقة كلّ ما عداها باطل
ليس البشر نحاجة للصراع أينما وجدوا
انظر– إنه المساء. انظر إنه الليل موشك على المجيء
ما الذي تلغطون به أيها الشعراء، المحبون الجنرالات؟
الريح ساكنة. والأرض مبللة بالندى
وعاصفة الأفلاك ستهدأ
وعمّا قريب سننام جميعاً نحت الأرض
نحن الذين فوقها. لم يبدع أحدنا الآخر أو ينام

أديث سودرغران: شاعرة سويدية
1923-1982
جحيم

أوه... يا لروعة الجحيم
في الجحيم لا أحد يتكلم عن الموت
الجحيم مسوّر في باطن الأرض
ومزيّن بالورود الملتهبة
في الجحيم لا احد يتفوّه بلفظة فارغة
في الجحيم لا احد يشرب أو ينام
لا أحد يأخذ راحته أو نجلس هادئاً
في الجحيم لا أحد يتكلّم فالجميع يصرخون
هناك الدموع ليست دموعاً والتذمّر بلا حول
في الجحيم لا أحد عرض أو يتعب
الجحيم دائم أبدي

السيدة ني كو ووشيكا: شاعرة يابانية من القرن الثامن الميلادي.
لا

لا لأني عجوز الآن
أو أشدّ ذبولاً مما تظنّ
إن قلت، لا
فما ذاك إلاّ لأني أخاف أنّ «نعم»
لن تجلبَ لي في النهاية
غير الوحدة القاتلة

السيدة سوتي- جو: شاعرة يابانية
1698-1633
إمرأة

امرأة
كم هو حار
الجسد الذي تغطيه
٥– إيزابيل كامبل شاعرة إيرلندية من القرن الثاني
عشر الميلادي•

عشيقة متعلمة

أخبروه! كلّ ما قيل كذبٌ
أحبّه بقدر ما أحبّ حياتي
ما أغناه عن الغيرة عليّ
أحبّه وأمقت زوجته•
إن يقتلني لغيرةٍ
فزوجته ستموت من الحقد
وسيموت هو من الحزن عليها–
ثلاثتنا سنموت في ليلة واحدة
لتحلّ كلّ بركات السماء والأرض
على الزوجة التي أمقت
والرجل الذي أحبّ بقدر ما أحبّ حياتي
وليكن الموت المفاجئ قدره•
* أصدرها رولد بنتر سنة ١٩٩٤ مختارات شعرية
بعنوان (٩٩ قصيدة مترجمة) مع أنتوني استبري
وجيوفري غودبرت • من بين هذه القصائد اخترنا
هذه القصائد الخمس لبعض الشاعرات•

فجر ثورة الروك أند رول مطلع حياته الفنية وحارب المخدرات والتمييز العنصري

إلفيس بريسلس.. فندق القلوب المحطمة

ترجمة وتقديم ماجد الحيدر

إلفيس بريسلي Elvis Aron Presley 1935-1977 : مغن وموسيقي وممثل أمريكي وعلامة فنية بارزة في القرن العشرين. أشتهر باسمه الأول "إلفيس" وبلقبه "ملك الروك" أو ببساطة "الملك". ولد لأسرة شديدة الفقر في ولاية مسيسيبي ثم انتقل معها الى ولاية تنيسي. كان في المدرسة فتى خجولاً عاشقاً للموسيقى والغناء. ولم يكد يغادر فترة مراهقته حتى كان قد علم نفسه العزف على القيثار وشرع بوضع وأداء عدد من أغنياته المبكرة وانطلق يبحث عن الشهرة والانتشار، فابتسم له الحظ عام 1954 عندما وجد فيه مالك إحدى شركات التسجيل الشهيرة الأداة الناجحة في تحقيق حلمه بتقديم الموسيقى الأمريكية-الأفريقية الى الجمهور الواسع من المستمعين البيض.

كان إلفيس يتمتع بصوت قوي مدرب ومتأثر الى حد كبير بالغناء الأمريكي الإفريقي الذي شغف به في مدينته المتعددة الأعراق. ولم يمض عامان حتى تربعت أولى أسطواناته المفردة "فندق القلوب المحطمة" على قائمة أكثر الأغنيات مبيعاً وأصبح (وسط جدل شديد ودهشة واستهجان الكثير من النقاد الذين وصفه بعضهم بالسوقية والانحطاط الأخلاقي وبأنه لا يصلح للمشاهدة المنزلية) أكثر المطربين شعبية وخصوصاً بين أوساط الشباب الذين سحرهم بشكله الوسيم وصوته الجميل القوي وطريقة أدائه الراقصة الغريبة في ذلك الوقت، فأصبح الشخصية الرئيسة فيما عرف بثورة الروك أند رول rock and roll التي طبعت الموسيقى الغربية طوال السنوات اللاحقة ومازالت آثارها واضحة حتى الآن. بعد نجاحاته تلك، وبضمنها فلمه الأول love me tender عام ١٩٥٦ توجه إلفس مع مطلع الستينات نحو التمثيل، فقد وجدت فيه الماكنة الإنتاجية في هوليود الدجاجة التي تبيض ذهباً فأخذت تعتصر فتاها المدلل دون هوادة وأنتجت له في الفترة ١٩٦٠-١٩٦٧ العشرات من الأفلام ذات الطابع الكوميدي-الغنائي كانت في أغلبها نمطية ومتواضعة المستوى رغم نجاحها التجاري. وينطبق الأمر نفسه على الأغنيات التي رافقت تلك الأفلام، رغم أن بعضاً من أغنيات تلك الفترة لاقت نجاحاً كبيراً. لقد كان المستوى الفني لموسيقى بريسلي يعاني خلال هذه الفترة من الجمود والتكرار والانخفاض المتسارع، الأمر الذي كان يشعر به ويضيق به ذرعاً. ولكن، وعندما كاد هذا الفنان يصبح في نظر الكثيرين مجرد مطرب كبير سابق يهوي الى النسيان، فاجأ الجميع بعودة مدوّية الى الساحة الفنية والى شاشة التلفزيون وخشبة المسرح بالتحديد فإذا به، في الفترة مابين ١٩٦٨-١٩٧٣ (وهي ما عرفت بفترة العودة في حياة بريسلي) يحقق من النجاح ما لم يسبقه اليه فنان على مدى التاريخ، فلقد أصبح المطرب الأول في العالم وحققت ألبوماته أعلى الأرقام القياسية التي لم يحققها أحد ممن جاء قبله أو بعده، ونال، وهو في السادسة والثلاثين من عمره، جائزة غرامي الموسيقية المرموقة (وهي تعادل الأوسكار في الفنون السينمائية) عن مجمل إنجازاته الفنية، ناهيك عن ترشيحه لها ١٤ مرة وفوزه بها لثلاث سنوات مختلفة..وأصبحت إحدى حفلاته الغنائية عام ١٩٧٣ أول عرض غنائي ينقل بواسطة الأقمار الصناعية ويشاهده مليار ونصف من البشر.. لقد أصبح ببساطة شديدة معبود الجماهير وأسطورة الغناء الحديث. وربما لم يكن ذلك ليتحقق لولا شعوره بأنه قد تحرر أخيراً من قيوده وبأنه يستطيع الآن أن يغني ما يريده هو لا ما تريده شركات الإنتاج.

غير أن الحياة لم تمهله طويلاً فقد أخذت الأمراض (ارتفاع ضغط الدم وزيادة الوزن ومشاكل في القلب والكبد والقولون والمفاصل) والإرهاق المستمر (كان يحيي أحياناً حفلتين في اليوم الواحد) والأزمات النفسية (وأبرزها انفصاله عن زوجته التي جمعته وإياها قصة حب كبيرة) تفتك به وتحيله في سنواته الأخيرة الى مجرد ظل باهت وصورة مترهلة بائسة لذلك الشاب الرائع المتحمس المتقد بالحيوية والنشاط. وفي السادس عشر من آب ١٩٧٧ عثر على ملك الروك.. جثةً هامدةً في حمام بيته.. وقد صدم العالم بهذه الوفاة المفاجئة وقيل الكثير عن أسبابها (الأمر الذي سيحدث بعد أكثر من ثلاثين عاماً مع أسطورة أخرى من أساطير الغناء ألا وهو مايكل جاكسون) فتحدث البعض عن قتل متعمد والبعض الآخر عن جرعة قاتلة من المخدرات (رغم أنه كان من أشد المناوئين لها) حتى انكشفت الحقيقة بعد إعادة فحص جثمانه عام ١٩٩٤ ليتبين أنه توفي بسبب أزمة قلبية حادة ناتجة عن الإرهاق الشديد والكميات الهائلة غير المعقولة من الأدوية المسكنة والمهدئة التي كان يصفها له طبيبه الخاص، الذي حرم بعدها من مزاولة المهنة)

كان إلفيس يجمع في شخصيته وفنه ومواقفه الكثير من المتناقضات، فقد كان إنساناً دمثاً مهذباً يأسر القلوب في أكثر الأحيان رغم ثورات سوء المزاج والتهور والغضب الحاد، وكان يتصف بحبه الشديد لأسرته وأصدقائه وكرمه الشديد الذي وصل حد التبذير الأمر الذي ضاعف أعباءه المالية، وفي الحياة العامة كان معادياً صريحاً للمخدرات والتمييز العنصري وموجة الهيبز التي اجتاحت العالم الغربي، رغم أنه لم يعدم من أتهمه بالإدمان أو التحلل أو التمييز! أما في موسيقاه فقد كان يجيد تقريباً جميع أنواع الغناء: الغناء الصاخب، الهادئ، الرومانسي، القصائد المغناة، الأغنيات الفكاهية، الأغنيات الحزينة، الغناء الديني، الأغنيات الوطنية، إيقاعات الجاز الأفريقية، موسيقى الريف ..الخ. وكثيراً ما أشاد النقاد اللاحقون بصوته القوي العميق ذي الطبقات المتعددة وقدرته الممتازة على التحكم به، ناهيك عن دهشتهم بقدرته على العزف ومعرفته الموسوعية بالموسيقى الغربية والأمريكية رغم أنه لم يتلق دراسة موسيقية نظامية.. لقد كان إلفس باختصار شديد أيقونة فنية تجسد أحلام وآمال وخيبات ذلك الجيل الغربي..

جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية والحرب الباردة وهزائم فيتنام والأزمات المالية وغزو الفضاء! ولعل أبلغ ما قيل في وصفه هي الكلمات التي رثاها به جيمي كارتر "كان لشخصيته ولموسيقاه التي دمجت موسيقى الريف الأبيض مع إيقاعات وألحان السود أن تغير والى الأبد وجه الثقافة الشعبية الأمريكية، لقد أعجب به وحاكاه عدد هائل من الناس في أرجاء المعمورة إذ عدوه رمزا للحيوية وروح الدعابة والتمرد التي تمتاز بها هذه البلاد"

Grafics by Mohamad Hayawi

فندق القلوب المحطّمة

حسناً، مذ غادَرتني فتاتي
وجدتُ مكاناً جديداً للإقامة
حسناً، إنه في نهاية "شارع الوحشة"
في "فندق القلوب المحطّمةَ"!
هناك ستجدينني..
وحيداً .. وحيداً
حتى لأوشكُ أن أموت.
رغم إنه .. مزدحمٌ على الدوام
فما زال في وسعك أن تجد مكاناً
لعشاق تحطمت قلوبهم
ليبكوا .. ويغسلوا أحزانهم
وسوف يكونون..
حزانى .. حزانى..
حتى ليوشكون على الموت
هناك ستجد دموع البوّاب جاريةً
وموظف الاستقبال.. في بذلة سوداء
قد مضى عليهم في شارع الوحشة
زمن طويلٌ .. طويل
فلم يعودوا ينظرون للوراء.
هنالك ستكون الحياة موحشةً يا فتاتي
وسوف يكونون
وحيدين.. وحيدين
حتى ليوشكون على الموت
حسناً، إذا هجرتك الحبيبة
وكان لديك ما ترويه
ما عليك إلا أن تقطع شارع الوحشة
حتى فندق القلوب المحطمة
وهناك ستكون
وحيدا .. وحيداً
حتى لتوشكُ على الموت

Heartbreak Hotel

Well. since my baby left me.
Well I found a new place to dwell.
Well Its down at the end of Lonely Street
At Heartbreak Hotel.
Where Ill be...
Ive been so lonely baby.
Well Im so lonely.
Ill be so lonely I could die.
Oh although its always crowded.
You still can find some room.
For broken hearted lovers
To cry away their gloom.
Theyll be so...
Theyve been so lonely baby
Theyll be so lonely.
Theyre so lonely they could die.
Now. the bell hops tears keep flowin.
and the desk clerks dressed in black.
Well they been so long on Lonely Street
They never ever look back.
Theyll be so...
And its so lonely baby.
Well theyre so lonely.
Well theyre so lonely they could die.
Well. if your baby leaves you.
And you got a tale to tell.
Well just take a walk down Lonely Street
To Heartbreak Hotel.
Where you will be...
Youll be so lonely baby
Where youll be lonely
Youll be so lonely you could die.
Oh although its always crowded
You still can find some room.
For broken hearted lovers to cry away their gloom.
Theyll be so...
Theyve been so lonely baby
Well theyre so lonely
Theyll be so lonely they could die.

رابط الأغنية:
http://www.youtube.com/watch?v=__1Qo1eaWF8c

لستُ صالحاً للزواج!

أرِني فتاةً ذات غمّازةٍ في الخد
فتاةً يذوب الزبد في شفاها
حين تفتح فمها للحديث
أرني فتاةً غايةً في الظرف والدلال
وسوف أريك فتاةً
ليس في ذهنها غير أمرٍ وحيد!
وهكذا أقول "أتعرفينَ ماذا؟"
فتقول لي "ماذا؟"
فأقول لها "ماذا؟.. آه، لستُ من النوع الصالح للزواج!
قد حزتِ بالضبط.. ما يسرقه الزواج
وسيسرق منك الزواج.. ذاك الذي تملكين
لكنني.. لستُ صالحا للزواج!
فلا تقبليني. لا تخمشيني كالقطط
لا تربُتي عليَّ ولا تنشبي فيَّ أظفارك
فأنا.. لن أرمي حريتي وراء ظهري!"
وهكذا أقول "أتعرفينَ ماذا؟"
فتقول لي "ماذا؟"
فأقول لها "ماذا؟.. آه، لستُ من النوع الصالح للزواج!
شكراً جزيلاً..لا لستُ صالحاً للزواج!

I'm not the marrying kind

(Words & music by David – Edwards)
Show me a girl with a dimple on her cheek
Butter melts in her mouth
When she opens it to speak
Show me a girl who is acting so refined
And I'll show you a girl with one thing on her mind
So I say "You know what?" She says "What?"
I say "What? Oh I'm not the marrying kind
For you've got what it takes
And it takes what you've got
But I'm not the marrying kind
Don't kiss me. don't claw me
Don't pet me. don't paw me
And I won't leave my freedom behind"
So I say "You know what?" She says "What?"
I say "What? Oh I'm not the marrying kind.
You know what?" She says "What?"
"Thanks a lot. but I'm not the marrying kind
Don't kiss me. don't claw me
Don't pet me. don't paw me
And I won't leave my freedom behind"
So I say "You know what?" She says "What?"
I say "What? Oh I'm not the marrying kind
I'm not. I'm not. I'm not. I'm not
Now you've got what I'm not
I'm not the marrying kind

رابط الأغنية
http://www.youtube.com/watch?v=F9YpYqeGyGw

اتبع ذلك الحلم

سأتبع ذلك الحلم.. عليَّ أن أتبعه
وأن أواصل الحراك، أن أتقدم .. وأمضي
عليَّ أن أتبعه أينما قادني
عليَّ أن أتبعَ ذلك الحلم كي أجد الحب الذي أهفو إليه
حين يضطرب القلب، إعلم أنها ساعة الحراك
حين يسأمُ الفؤاد، إعلم أنها ساعة الغناء
ولكن حين يناديك حلمٌ
فليس أمامك غير أمر وحيد:
حسناً، عليك أن تتبع ذلك الحلم أينما يقدكَ
عليكَ أن تتبعَ ذلك الحلم كي تجد الحب الذي تهفو إليه
تحرك، تقدَّم .. واصل الحراك
أبحثُ عن فتاةٍ ذات قلبٍ خليّ
فتاة تتطلع معي الى أحلامي
وحين أجدها، فقط حين أجدها سوف أعرف
معنى كلّ تلك الأحلام
عليَّ أن أتبعَ ذلك الحلم أينما يقدني
عليَّ أن أتبعَ ذلك الحلم كي أجد الحب
الذي أهفو إليه

Follow that dream.

I gotta follow that dream
Keep a-movin. move along. keep a moving
I've got to follow that dream wherever that dream may lead
I've got to follow that dream to find the love I need
When your heart gets restless. time to move along
When your heart gets weary. time to sing a song
But when a dream is calling you.
There's just one thing that you can do
Well. you gotta follow that dream wherever that dream may lead
You gotta follow that dream to find the love you need
Keep a-movin. move along. keep a moving
Got to find me someone whose heart is free
Someone to look for my dream with me
And when I find her I may find out
Just what my dreams are all about
I've got to follow that dream wherever that dream may lead
I've got to follow that dream to find the love I need
I've got to follow that dream wherever that dream may lead
I've got to follow that dream to find the love I need

رابط الأغنية
http://www.youtube.com/watch?v=vjIgK3lTJ8U

أيتها الملاك

أيتها الملاك، يا ذات الأعين السماوية
تعالي وخذي هذا الفتى الأرضي
واصعدي به الى الجِنان
أيتها الملاك، هل لي بأن أضمّك الى صدري
أنا ما قبّلتُ يوماً ملاكاً
فدعيني الليلةَ أفعل
وهل سأكون أخرق
إذا قلتُ: أحبّك؟
أنا مجردُ إنسان، لكنني راغبٌ بالتعلم
أيتها الملاك، حققي أمنيتي
دعيني أعش في الجنان
وأنا معك.. لم أبارح الأرض
أيتها الملاك ... أيتها الملاك

Angel

Angel. with those angel eyes
Come and take this earth boy
Up to paradise
?Angel. may I hold you tight
Never kissed an angel
Let me kiss one tonight
"If I said "I love you
?Would I be speaking out of turn
I'm only human. but I'm willing to learn
Angel. make my wish comes true
Let me be in heaven here on earth with you
Angel. never kissed an angel
Let me kiss one tonight
"If I said "I love you
?Would I be speaking out of turn
I'm only human. but I'm willing to learn
Angel. make my wish come true
Let me be in heaven here on earth with you
Angel. Angel

رابط الأغنية
http://www.youtube.com/watch?v=ArAZLcJDTso

البيت حيثُ يكون القلب

بيتك حيث يكون قلبك
وقلبي.. في كل مكانٍ أنتِ فيه
كل مكان أنت فيه.. بيتي
لا أريد منزلاً فوق التلال
مطلاً على البحر
فكل مكان أنت فيه معي.. هو منزلي
ربما لستُ إلا حجراً هاوياً متدحرجاً
حجراً لا يساوي الكثير
لكن كل ما أمسك به
هو يا حياتي قريب
حتى لألمسه بأصابعي
فالبيت .. حيثُ يكون القلب
وقلبي.. في كل مكانٍ أنتِ فيه

Home is where the heart is

Home is where the heart is
And my heart is anywhere you are
Anywhere you are is home
I don't need a mansion on a hill
That overlooks the sea
Anywhere you're with me is home
Maybe I'm a rolling stone
Who won't amount to much
But everything that I hold dear
Is close enough to touch
For home is where the heart is
And my heart is anywhere you are
Anywhere you are is home
Maybe I'm a rolling stone
Who won't amount to much
But everything that I hold dear
Is close enough to touch
For home is where the heart is
And my heart is anywhere you are
Anywhere you are is home

رابط الأغنية:
http://www.youtube.com/watch?v=IdEhepqmBAU&feature=related

انتبهت السلطة إلى خطورة رسالته فسعت لتسييسه وتشويه فنانيه

المسرح و التحولات الإجتماعية في العراق

أحمد شرجي

انعكس الدمار الذي تخلّفه الحروب على المنجز الأدبي والفني، في مختلف بلدان العالم، لأن أغلبها عاشت ويلات الحروب الخارجية، والأهلية بين طوائفها. الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) تركت أثارا بشعة على البنية الاجتماعية للبلدان التي اشتركت بها، تداعيات هذه الحرب ظهرت في المنجز الأدبي والفني لتلك المجتمعات، صب الأدباء والفنانون جام غضبهم على الآلة الدموية التي سحقت الإنسان، خلفت وراءها أشلاء متناثرة، سحقت الإنسان، أكلت نيرانها آلاف البشر، وقد "عكس الأدب النظرة الجديدة إلى الحرب بكل صدق. هذا الأدب قد بدا من الخيال إلى الوهم، لكنه لا يدعو ألبته إلى الاستكانة والانهزامية.

لقد صور أدب الخنادق للحرب العظمى "نفوق" الجنود كالأغنام وسحقهم كالحشرات الهائمة بعد تعرضهم لغاز الخردل"(في مسرح الحرب، سلسلة من المسرح العالمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط٢، يناير ٢٠١٠) ، استمر هذا الرفض لكل ما هو دموي ويصادر الفعل الإنساني. أتخذ الأدب والفن موقفه الرافض لكوارث الحروب، بعيدا عن منابر الساسة والسياسيين، فلقد كتب (إرنست همنغواي) رائعته (لمن تقرع الأجراس) عن تداعيات الحرب الأهلية الاسبانية ١٩٣٦، وما خلفته من تراكمات هزت المجتمع الاسباني برمته.الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩) كانت المفصل الحقيقي لرفض الأدب والفن للحروب، وما خلفته من تحولات جذرية في بنية المجتمعات، تمثل في استخدام السلاح النووي لأول مرة في هذه الحرب، ظهرت كتابات مناهضة لها ولويلاتها، منها كتابات دراما اللامعقول في أوربا، وخاصة في فرنسا التي تعتبر الحاضنة المهمة للتيارات الحديثة في الأدب والفن، جسدت دراما اللامعقول الفعل الهمجي للآلة الحربية الدموية، وعبثية تلك الحروب والأنظمة الشمولية التي تسحق الإنسان ببرغماتية الساسة.

المنطقة العربية كان لها حصة كبيرة من تلك الآثار التي خلفتها الحروب، كونها آنذاك بلدان بطور التشكل المدني والحضاري هذا من جهة، ومن جهة ثانية تعاني من الاستعمارات والاحتلالات المتتالية.

لم يكن العراق بمنأى عن تلك الأحداث، إن كانت تأثيرات الحربين العالميتين، أو الاحتلالات المتلاحقة التي عاشها، كل ذلك ترك أثره السلبي على بنية المجتمع العراقي سياسيا واقتصاديا وأدبيا وفنيا.

لعب المسرح دوراً مهماً في حياة العراق السياسية، أو بمعنى آخر، كان المسرح العراقي مسرحاً سياسياً في بداياته، كان قريباً من الشارع العراقي، وكان الكثير من رواده هم من بسطاء الناس الذين لا يفقهون شيئاً من المسرح يواظبون على حضور العروض المسرحية، وخاصة عروض فرقة المسرح الفني الحديث.

وسط اضطرابات سياسية واجتماعية بدأ تشكيل المسرح العراقي بتجربة علمية مدونة منذ أن انشأ (حقي الشبلي) معهد الفنون الجميلة في بغداد في الأربعينيات من القرن الماضي... وهذا الزمن يعتبر مبكرا مقارنة ببقية بلدان المنطقة العربية بالبلدان العربية وخاصة بلدان المغرب العربي .. قد تكون الكثير من العروض المسرحية انذاك طغت عليها الخطابات السياسية وفي أحيان كثيرة مباشرة مقيتة، وهذا حتما هو نتاج المخاض السياسي الذي يعيشه الشارع العراقي آنذاك، وكذلك نتيجة للأحداث السياسية السريعة التي بدأت تتغير بشكل كبير، منها قتل الملك (فيصل) وافراد العائلة المالكة، تسلّم العسكر لسلطة العراق، محاولة اغتيال (الزعيم عبد الكريم قاسم) بشارع الرشيد، ومن ثم إعدامه وكان هذا هو المنعطف الأكثر دموية الذي قاد العراق من عام ١٩٦٣ إلى يوم ٩ نيسان ٢٠٠٣،

دراما اللامعقول جسدت الفعل الهمجي للآلة الحربية الدموية العبثية

كل هذا بالتأكيد يترك أثره على كل مفاصل الحياة بالعراق ومن ضمنها المسرح حتما، بالإضافة لذلك تعدد الأيديولوجيات في الساحة العراقية، وكان للفكر اليساري حصة الأسد في استقطاب المثقفين والفنانين. كل هذه المعطيات ساهمت إلى حد ما بتدجين المسرح، وتقويض دوره الاجتماعي داخل المجتمع العراقي، بدأت العروض المسرحية تحمل أفكارا تمليها الأحزاب، وكأنها تقارير حزبية، وبدأت تظهر تقاطعات فنية نتيجة الانتماءات الأيديولوجية الضيقة.

بعد اغتيال الزعيم عبد الكريم قاسم عام ١٩٦٣، وتسلط الحزب الواحد (حزب البعث)، ومن ثم القائد الأوحد، بدا المجتمع العراقي الدخول في بئر الدم نتيجة الدكتاتورية والقمع، بكل مستوياته الاجتماعية والثقافية، بدأ المثقف السلطوي يأخذ دوره الحزبي بإنتاج خطاب سلطوي مؤدلج.

وأيضا هناك مثقفو الأحزاب الأخرى التي كانت تتحرك بهامش بسيط من الحرية على الساحة المسرحية العراقية، ولكن أيضا وفق أيديولوجيا محددة، رغم أنها كانت فنيا أكثر أهمية من الخطاب السلطوي للحزب الواحد، لكن بكلتا الحالتين هو خطاب مؤدلج كون معظم السلطات تسعى لتهميش دور الثقافة والمثقف، وعندما ضربت الأحزاب من قبل النظام الشمولي في النصف الثاني من سبعينيات القرن الماضي، وغادر معظم كوادرها إلى خارج العراق، غادر فنانوها ومثقفوها معها، وبدأت مرحلة التأليه للحاكم، بدأت معها مرحلة جديدة من عمر الثقافة العراقية، ومنها المسرح.

سعت السلطة في العراق تسخير كل الأشياء من أجل ديمومتها واستمراريتها والمحافظة على أسوارها التي بنيت بالدم، لان السلطة كما يذكر (رولان بارت) "تسخّر كل الأشياء لخدمة مصالحها الشخصية، تسخّر حتى مولود المتعة الجنسية لكي يكون جنديا مخلصا في خدمة مصالحها" (رولان بارت، نقد وحقيقة) ، بالتأكيد لا تخلو الساحة المسرحية العراقية من فن مسرحي حقيقي رغم ضغط السلطة ومحاولتها لتسييس وأدلجه الخطاب المسرحي العراقي في أوائل الثمانينات حيث الحرب العراقية الإيرانية (١٩٨٠-١٩٨٨) والتسعينات من القرن الماضي حيث تداعيات غزو العراق للكويت (١٩٩٠-١٩٩١)، لكن بقي الكثير من المسرحيين العراقيين يفضلون الفناء بعيدا عن الخطاب السلطوي ولا ننسى التعتيم الإعلامي الكبير الذي مارسته السلطة على الفنان..

انتبهت السلطة إلى المسرح أيضا والى رسالته السامية..فقد سعت لتسييس المسرح وتشويهه وتشويه فنانيه أيضا، بداية الثمانينيات روجت للمسرح الاستهلاكي كما يسميه الناقد (عبد الخالق كيطان)، وليس كما شاع بـ(المسرح التجاري)، لأن هذه تسمية خاطئة شاعت بكل المقالات والدراسية المسرحية، لان المسرح أيضا يخضع لمبدأ الخسارة والربح باعتباره أيضا تجارة، ويخضع لمدخول الشباك، وليس بالضرورة كل عمل مسرحي يحقق ربحا تجاريا يكون مسرحا استهلاكيا! وكذلك ليس كل عمل يُقدم بالعامية هو عملا استهلاكياً، بل هو عكس ذلك تماما يجب أن نفكر أيضا بربحية المسرح من اجل استمراريته.

كانت أغلب عروض مسرح الثمانينات تدور حول ثيمة واحدة وهي الحرب، حتى أن دائرة السينما والمسرح نظمت مهرجاناً مسرحياً يحمل إسم مسرح الحرب،

لكن أغلب هذه العروض كانت فيها إدانة واضحة للحرب رغم إنه كان ضد توجه وغاية المهرجان، حيث تحمل وزر هذه الإدانة في أغلب الأحيان الشباب.

بدأت الماكينة الإعلامية للسلطة تشتغل لتعبئة الجماهير، فأخذت مؤسساتها بتقديم عروض مسرحية، وهي خطة مدروسة، حيث كانت العروض تصب في توجه آخر هو التوجه التعبوي الذي تريده السلطة للحرب، "فاعد واخرج الفنان (عبد المطلب السنيد) مسرحية (الخندق الواحد... بيت المنتصرين)، تناول فيها الجذور التاريخية للأطماع الفارسية في العراق، ومعارك العرب ضد الغزاة في أكثر من مكان و زمان. ثم قدمت، بعد ذلك، الفرقة القومية تجربتها الأولى في العام الثاني للحرب، وهي مسرحية (أم المقاتلين)، تأليف وإخراج فتحي زين العابدين...) (عواد علي،المألوف واللامألوف في المسرح العراقي،ص٥٢) ، وما قدمه يوسف الصائغ وقاسم محمد في مسرحية "العودة" التي طرحت قضية جندي عراقي قرر عدم الذهاب إلى الحرب، لكنه واجه مشاكل عديدة، منها تخلي زوجته عنه كزوج، لأنه رفض الذهاب للحرب، كذلك رفضته العائلة، حتى شعر أنه شخص غير مرغوب فيه في البيت "المجتمع"، لأنه رفض أن يكون مشروع استشهاد" للسلطة، وفي الأخير يقرر العودة، ولهذا حملت المسرحية العودة عنواناً لها.× (حازت المسرحية على جائزة المركز العراقي للمسرح عام ١٩٨٨، كونها تجسد صوت المجتمع.) خطاب تلك العروض وغيرها، خطاب لتعبئة الشارع العراقي للحرب، تبني طروحات السلطة وخطابها، تستنهض الروح القتالية لمواصلة القتال، وضرورة الدفاع عن (الشرف العراقي والعربي)، من العدوان الفارسي، وهذا ما ترديه يوميا وسائل الإعلام المرئية والمسموعة، التي أرادت أن تحول كل العراقيين إلى مشاريع استشهاد من اجل ديمومتها وبقائها.

أصبح للسلطة رقيبها الأدبي والفني، لجنة مكونة من الفنانين واخرين الذين ينتمون لحزب السلطة وأعلامها، مهمتها إجازة النصوص والعروض، قبل تقديمها للجمهور، حسب توجهات السلطة، منعت هذه الرقابة عشرات النصوص والعروض الجادة والجريئة، المؤلمة منها أو المعدة أو المعرفة، أو حذفت أجزاء مهمة من مشاهدها وحواراتها، ، وهذه اللجنة تعطي صك الغفران بكتابة عبارة "صالح من ناحية السلامة الفكرية" على كل النص قُدم للجنة بعد قراءته. و"السلامة الفكرية" هي التي تهدد السلطة، أي أن النص لا يتعارض مع توجهات السلطة، أو بمعنى آخر لا يحتوي شيئاً ضد توجيهات الحزب، لذلك مُنعتْ عروض مسرحية في ليلة عرضها الاول او بعد مشاهَدتها من قبل اللجنة، او رفضت كنص منذ البداية، او تطالب اللجنة بتغيير بنية النص وخطابه.

تقول مارغوري بولتن: "لابد من أنْ نربط جميع التمثيليات بالبيئة التاريخية التي كُتبت فيها – هذه البيئة تشتمل على مسرح زمن التمثيلية، ومقاييس هذا الزمن الفنية والجو العام الذهني والأدبي – وبالأحرى الخلقي، ... " (مارغوري بولتن، تشريح المسرحية، ص ٢٨٣) ، لكن في عروض المسرح العراقي في الحقبة الماضية، لم تخضع لهذا المفهوم، كونها سعت لايجاد خصوصيتها المسرحية، من خلال اسقاط النصوص المسرحية على الحالة العراقية، ولهذا إن قراءة مستمرة لعروض المسرح في العراق في السنوات العشرين الماضية

ظهر جيل آخر في الساحة الفنية في الثمانينات وتشكلت تجربته في النصف الثاني من الثمانينات، لكن هذا الجيل انتهج خطاً خاصاً به وهو الاحتجاج على الوضع السياسي ورفضه للحرب الأولى والحروب التالية. وبما أن كل شيء ممنوع عليك إظهار الولاء للحزب الواحد والقائد الأوحد، وبعكس كل ذلك فإن مصيرك المقصلة باعتبارك خائن. ولهذا كانت تجربة هذا الجيل من المخرجين الشباب تجربة تستحق المتابعة والدراسة لأنها ثورة على ما هو سائد آنذاك. عروض أتسمت بالجرأة والتحدي، بالإضافة إلى الجانب الفني الذي يدل على وعي كبير يقف وراء هذه التجارب المسرحية. جيل ولد في أحضان الحروب، إذاً لابد أن تترك هذه الحروب تأثيرها عليه في كل الجوانب، سواء أكانت فكرية أو نفسية أم حتى مادية. لهذا نرى أن هذا الجيل قد صب جام غضبه على السلطة من خلال المسرح لأنه المتنفس الوحيد له. في يوم ما، سأل سارتر حول شعوره بالحرية بعد الاحتلال النازي لفرنسا، ذكر "كنت أتمتع بحرية أكبر في زمن الاحتلال النازي، لأننا كنا نعبِّر عن حريتنا بطريقة أخرى كلها رعب وفزع مخافة من اكتشاف أمرنا من خلال كتابتنا لشعارات معادية للنازية على الجدران بالقرب من القوات الألمانية. هذه هي الحرية الحقيقية". كانت العروض المسرحية تحت الاحتلال البعثي- الصدامي للعراق أشبه بحالة سارتر أثناء الاحتلال النازي لفرنسا. كانت هذه العروض تعبِّر عن حريتها بتأويلات بعيدة عن أنظار رجال الاحتلال ألبعثي للعراق.

تحمل الجيل الجديد من المسرحيين العراقيين وزر تبعات العروض المشاكسة والجريئة، التي امتازت بها فترة الثمانينيات بالعراق بالتأكيد ليس كل العروض عروض مسرحية كادت تفتك بمخرجيها ومِمثليها ومؤلفيها، وكانت هذه العروض هي انعكاساً لواقع مرير عايشه العراقيون، وكانت الحروب التي مرَّ بها البلد، والواقع السياسي للحزب، صاحب التأثير الأكبر على هذه العروض. أخذ الشباب بتشفير كل شيء على المسرح وإعطائه تأويلاً يعكس الحالة العراقية والواقع السياسي في العراق، وهنا نشير إلى بعض تلك العروض، لتوضيح آلية الاشتغال، حيث اتسمت الكثير من العروض بقصدية الإسقاطات السياسية، وتحميل العرض المسرحي علامات تدين النظام ورموزه، وتلعن الحرب ويلاتها، هو مسرح الغضب العراقي، الذي يشابه حركة الشباب في انكلترا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، حيث" يعد مسرح الغضب جزء من حركة الشباب الغاضب التي ظهرت في انكلترا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. وقد صار تيارا يحاول التجديد على مستوى الشكل، لكنه يقترب من التيار الواقعي في المضمون .." (المعجم السرحي،ص٤٤٢) نشاهد ذلك في عروض مسرحية، تجاوزت قراءتها لخطاب النص الدرامي، وإخضاع منظومته الدلالية على الواقع العراقي.

أخيرا نقول.. في التسعينات بعد حرب الخليج الثانية، كان المسرح مطية للسلطة، وليس كل العروض بالتأكيد ولكن أغلب تلك العروض. حيث كانت تلك العروض المسرحية ذا توجه تعبوي بحت. وقد سارت على خط خطاب السلطة الذي يضرب على أوتار حساسة مثل:

- قضية الحصار وتأثيرها على الشعب العراقي.
- إدانة الهجرات الجماعية لأبناء العراق.
- العزف على وتر الحنين والعودة إلى الوطن بالنسبة للمغتربين.

كل هذا ضمن التوجه الإعلامي الذي تبنته السلطة. إذن يتضح أن السلطة في مرحلة الثمانينات كانت قد روَّجت للمسرح التجاري الاستهلاكي كوسيلة ترفيهية، دخول الفجر الى المسرح ، وكذلك المنتجين الذين ليس لهم اي علاقة بالمسرح سوى الربح المادي واشياء اخرى، كل هذا كان على حساب الفن وحساب المسرح التقدمي المتطور، ذي الرسالة الإنسانية العظيمة. وفي التسعينات كثفت السلطة من دعمها للمسرح التعبوي، بعد أن هاجر أكثر من ثلاثة ملايين عراقي لأسباب شتى، منها سياسية، اقتصادية بسبب الحصار الذي فرض على العراق، بعد غزو العراق للكويت، تفاقم الكبت، واللا جدوى الذي يعيشه الفرد العراقي، جراء سياسة حمقاء دمرت البلد.

بعد التغيير المدوي في العراق ٩ نيسان ٢٠٠٣،الذي ترك أثاره على كل مفاصل الحياة العراقية، ومنها الثقافة بشكل عام والمسرح بشكل خاص، ظهرت عروض مسرحية تسير باتجاهات عديدة، رغم سقوط الرقيب، وتعدد الأحزاب .

- بدأت تظهر لنا ما يشبه (الخلايا الثقافية النائمة)، تسير وفق أجندات حزبية مؤدلجة، لا تكترث للحس الجمالي للعرض المسرحي، بقدر اهتمامها ببسط خطابها الحزبي، حيث بدأت الساحة المسرحية تتعرف على عروض مسرحية دينية، وهذه سابقة خطيرة في المسرح العراقي ، وهنا لا نعني تقويض هذا المسرح، إذا كان هدفه جمالياً ومسرحياً بالدرجة الأولى وليس هدفا طائفيا ، يكرس الانشقاق العراقي ويمزق وحدته.
- لعل الأخطر في ذلك سعي الأحزاب لتنظيم مهرجانات مسرحية ، ان كانت أحزاباً دينية او قومية او علمانية، تحتضن عروضاً مسرحية للمشاركة بتلك التظاهرات بانتقائية، وتتحمل كل تكاليف الإنتاج بالإضافة للجوائز المالية، كل ذلك من اجل تمرير خطاباتها التعبوية، وهذا مشابه لخطوات النظام السابق، طالما ان الفرق المسرحية لا تملك أي غطاء مالي ، حتما ستلتجئ للأحزاب ، لتقديم عروضها.
- عروض حملت خطاب مناهضة المحتل، مستغلة الهامش الكبير من الحرية في العراق ألان، وتقدم تلك العروض في مسارح الدولة الرسمية، دون مصادرة حرية ما يقدمون.
- عروض تشير الى الوضع المأساوي للفرد العراق، وبالتالي لأول مرة يشهد المسرح العراقي، بكشف المستور للشخصيات المهمشة داخل المجتمع ، مثلما قدم (مهند هادي) في مسرحيته(حظر تجوال)، (صباغ الأحذية، منظف السيارات)، وانعكاس الوضع العراقي عليهما، حيث كانت تمثل الغضب العراقي.
- خفوت دور المؤسسة الثقافية (دائرة السينما والمسرح)، كفعل مسرحي مؤثر داخل المجتمع، حيث بدأت تتفاقم حالة إنتاج اعمال المناسبات للمشاركة في المهرجانات ، وهي مقتصرة على مجموعات، كذلك ضنك الحالة المادية التي تمر بها الدائرة، من تهميش من قبل الحكومات.

حملت العروض المسرحية بعد التغيير الكثير من التنوع والتناقض، الكثير منها حمل خطاب مباشر لإدانة النظام السابق، او إدانة الاحتلال، وبالمقابل هناك عروض مسرحية تناولت الهم العراقي بحس جمالي كبير، لم تسع للاستجداء العاطفي ان كان مع/ او ضد، النظام السابق والوضع الجديد، وهذه العروض هي التي ستبقى في تاريخ المسرح الحقيقي، وعروض الأحزاب والخطابات المباشرة، ستكون جزء من أرشيف الأحزاب فقط.

فيلم سيمون.. متعة الحياة في الواقع الإفتراضي

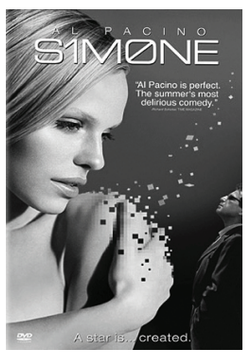
احمد ثامر جهاد

بالنسبة لنظرة تقف عندَ ما هو ظاهر في القصة السينمائية سيبدو فيلم (سيمون) للمخرج وكاتب السيناريو (اندريو بيكول) دراما كوميدية خفيفة،تكمن جاذبيتها تحديدا في إسناد دور البطولة للنجم الشهير (آل باشينو) .لكن من الممكن أيضا القول أن المفارقة هنا ذات مغزى على أكثر من صعيد ،في نقطتين تحديدا تشتغلان لصالح الفيلم:الأولى ان المخرج تصدى بهدوء بالغ لموضوع شائك ومعقد يتمثل بواقع الأوهام التي نعيشها عبر الكثير من الزيف التقني فقدمه بإطار سينمائي بسيط ومقنع لم يخل بحيويته الفائقة وان اتسم بكوميديا الموقف.والثانية محاولته توظيف القدرات الأدائية للنجم (باشينو) كممثل جاد برعَ في الأدوار الصعبة والمعقدة ،ووضعه في مشاهد كوميدية تهكمية تسخر من عالمنا وتقدم العزاء لكل الذين ما زالوا يفكرون برومانسية الفرسان ويحلمون في سرهم بعودة الأيام الخوالي في عالم صارم باتت الصورة تحكمه . وجود (باشينو) في أي عمل سينمائي يؤشر انحيازا مسبقا لجدية الموضوع سواء لدى المخرج أو المشاهد ؟ بهذا المعنى : هل تستطيع كوميديا من هذا النوع أن تضحكنا بمواجهة قسمات (باشينو) الحادة والحزينة ؟ ما الذي يتبقى من توصيف الفيلم بالكوميدي ونحن نشاهد طوال ساعتين تقريبا حكاية مريرة – تتوارى خلف مفارقة مؤسية – عن أزمة فنان يعيش في عالم فقد براءته ؟

سنرى في الفيلم ان الفنان هو المخرج فيكتور ترانسكي (يؤدي الدور الممثل باشينو) الذي أحب الجمهور أفلامه وشخصياته .. تبدأ القصة من مشهد تصعيد درامي يمثل طرد ترانسكي لممثلته الرئيسة نيكولا(الممثلة وينونا رايدر) بسبب مبالغتها في طلباتها وتقلباتها المزاجية بصفتها نجمة من طراز خاص.خلال الحوار يظهر ان ترانسكي كمخرج يكره ظروف العمل مع أشخاص لا يقدرون مواهبه وأفكاره ،لاسيما انه يقدم نوعا مختلفا من الأفلام الرومانسية يذكرنا بما كان سائدا في الفترة الذهبية لسينما هوليود،حيث قصص الحب والنهايات الدرامية المؤثرة لأبطال جذابين يبدون غالبا على قدر من الوسامة والنبل والتعاسة.في الدقائق الأولى للفيلم نعرف ان ترانسكي يعيش حياة عائلية مضطربة بعد طلاقه من زوجته التي تشتغل في المجال السينمائي أيضا وكان لهما سابقا مشاريع وأعمال مشتركة، فيما لم يتبق له الآن من دفء الحياة الزوجية سوى فتاة جميلة وطموحة تسعى على امتداد حكاية الشريط لعودة الوالدين لسابق عهدهما . يلتقي ترانسكي برجل غامض ومهووس بفنون الكومبيوتر يدعى (هانك) يعرض عليه خدماته لغرض مساعدته على تجاوز محنته،وخلال الحديث يتضح ان هذا الرجل سبق له العمل ممثلا لدى ترانسكي قبل ثمان سنوات تقريبا.وبعد أيام من الإحباط يقضيها ترانسكي في منزله بعيدا عن أسئلة الصحافة التي تبحث عن الأسباب الحقيقية لخلافه مع ممثلته الشهيرة ، تتضح طبيعة الخدمة التي اقترحها هانك والتي أوصى بإيصالها بعد وفاته إلى صديقه ترانسكي،وهي عبارة عن برنامج تقني لممثلة افتراضية حسناء منفذة بالكومبيوتر تدعى سيمون.

تتبخر المفاجأة بعد حين ويقاد ترانسكي بفضول شديد للتعامل مع هذا البرنامج الذكي بسرية تامة.وبمرور الوقت تكون الممثلة الجديدة الشقراء متفوقة على سابقتها من ناحية إعجاب الجمهور بجمالها وأدائها الرائع،تفوق المثال على الواقع !

تجتمع عدة أسباب لجعل ترانسكي يتحمس ثانية لصناعة المزيد من الأفلام بفضل نجمته المحبوبة (سيمون) التي تمتثل لتعليماته وتوجيهاته.لكن معالم الأزمة تظهر مع كل نجاح سينمائي منشود، فكلما حققت سيمون نجاحا جديدا في أفلامها ازدادت رغبة الجمهور في معرفة حقيقتها وطبيعة حياتها ومن أين أتت هذه النجمة غير المعروفة في أوساط السينمائيين،والاهم من هي سيمون أساسا؟



وفي كل فيلم سينمائي له يهدى إلى ذكرى (هانك) يعلل ترانسكي عدم ظهور ممثلته أمام حشود الصحفيين والمعجبين بقرارها الشخصي في الابتعاد بحياتها الخاصة عن الآخرين رغم احترامها لمعجبيها .ويصر ترانسكي على إخفاء حقيقة الأمر،فهو وحده الذي يلقنها كل الأحاديث والتصريحات التي تدلي بها ،ويرتب لها اللقاءات التلفازية عبر الأثير دون ان يلاحظ أحد شيئا غريبا في المسألة . كن مع توالي الوقت ووصول هذه الشهرة إلى حدود لافتة تستوجب التحقق من حكاية سيمون وظهورها المفاجئ في عالم السينما وكذا تفوقها على باقي الممثلات،يأخذ البعض على عاتقه ممن له خصومات مع المخرج مهمة البحث عما هو خفي، إلى درجة تبدو مضحكة ومبالغ بها في أحيان كثيرة .كذلك تتحرى طليقة ترانسكي – التي تبدو مستفزة تماما وغيورة من ظهور سيمون في حياة زوجها – عن معنى ذلك السحر الذي لف الجميع في دوامته. في المهرجانات السينمائية تحصد سيمون الجوائز من دون ان تتقدم بكلمة شكر لصانعها ترانسكي الذي نسي بدوره ان يلقنها هذه الكلمة،فهي بنظره مرآة لروحه وتفكيره هو .

وهكذا تتداخل الخطوط وتتعقد ليشعر ترانسكي انه اصبح مقادا بدرجة مذلة لهذه الصورة الوهمية (سيمون) ، بل ان شهرتها حددت فروضا قاسية عليه وجعلته فنانا تابعا أو سكرتيرا شخصيا لها،وبالذات حينما بدأت تتخذ حياة خاصة لنفسها،لكنه يدرك في الوقت نفسه ان الحقيقة الوحيدة هي في العمل،ولاشيء سواه .

بعد عدة مشاهد طريفة تتصف بالتصعيد الدرامي، يعترف ترانسكي لزوجته السابقة بحقيقة سيمون،فيقول لها: أنا الذي صنعتها .. وترد الزوجة بفتور :كلا هي التي صنعت شهرتك . لهذا نرى ترانسكي يفكر جديا بالتخلص من هذه الفوضى والعودة إلى سابق حياته،فيقرر الانتهاء من سيمون نهائيا واعادة الجني إلى القمقم ،وذلك بعد ان فشلت كافة الحيل التي أراد بها تشويه صورتها أمام الجمهور عبر تقديمها بأدوار سخيفة أو الإدلاء على لسانها بتصريحات منافية للذوق العام.وسط ذلك كله لا يرى الجمهور بالطبع غير الفنانة الجميلة التي أدمن سحرها . تبدو سخرية المخرج (اندريو بيكول) واضحة من جمهور هوليود الذي لا يميز البضاعة الجيدة من ركام النفاق الكريه لقنوات الدعاية وصناع الثقافة الاستهلاكية .وبمواجهة هذا الجنون الصحفي والهستيريا الجماهيرية ، يدرك ترانسكي ان حلا أوحدا بوسعه إنهاء الصداع المؤلم الذي تسببت به تلك الكذبة،وهو تدمير البرنامج والأقراص المدمجة ورميها في البحر: أي قتل سيمون للآبد .ويتم هذا الأمر بنجاح ليعلن بحزن بالغ أمام حشد من الصحفيين والمعجبين : ان سيمون ماتت . يسألوه بشغف ودهشة : كيف ماتت ؟ فيرد بحزم : أصيبت بفيروس ، دون ان يلاحظ أحد ان ترانسكي كان في قمة تهكمه منهم . ويجد المحققون في سلوك ترانسكي كمخرج يحب ذاته اكثر من أي شئ آخر دوافع كافية من الغيرة والحسد والخلافات تؤهله للتخلص من خصمه الفني (سيمون) .وتبدو اعترافاته غير نافعة في درء التهمة عن نفسه،من سيصدق ان النجمة السينمائية المحبوبة سيمون لا تتعدى كونها فكرة امتصت في لحظات معينة سخط ترانسكي على الممثلات الحقيقيات اللواتي يجملن أنفسهن كثيرا حتى ليبدون مزيفات اكثر من المزيفات أنفسهن ، ناهيك عن ارتفاع أجور الممثل الحقيقي . حينئذ نشاهد ترانسكي يقرر في اللحظات الأخيرة الاعتراف بما لم يرتكبه ، لكن المصادفة وحدها تنقذه أخيرا وعلى يد ابنته التي تعثر على نسخة أخرى من برنامج سيمون مخزنة على حاسوبه الشخصي فتقوم الفتاة بترتيب تصريح يبرئ الأب من تهمة القتل،تلقيه سيمون من على شاشات التلفاز . وهنا تبدو الخدعة ثانية سيدة الموقف ، وكأن الناس لا يريدون تصديق ما هو حقيقي بقدر رغبتهم في العيش داخل الأوهام الجميلة ،طالما ان ليس في عالمنا الواقعي ما هو جميل على الدوام . بالإضافة إلى الإتقان الملحوظ للسيناريو الذي وزعت أحداثه بشكل جيد على نقلات الفيلم ومشاهده الرئيسة ، بدت الشخصية ذات امتدادات درامية مقنعة ضمن الإطار العام لقصة الفيلم التي راهنت على التغير من بؤرة الحدث لا من الحوار فقط . ان فيلم (سيمون) بطرافته الملحوظة سعى لتأمل عالمنا من داخله حينما حاول العزف على موضوعة حساسة تخص عمل فنان السينما نفسه الذي يؤشر لنا في جانب من جوانبه حاجتنا الماسة لصنع الأوهام والعيش في ظلالها . .وأي إبداع يمكن لنا استثناؤه من هذه الرغبة ؟ هل تنجو الأساطير والفنون والثقافات التي تعمل جميعها بحماس وإتقان متفاوت لتغليب اللذة في الحياة على الطبيعة المأساوية للوجود.

اليانصيب في بابل

لويس بورخس
ترجمة : نصيرفليح

Grafics by Mohamad Hayawi

مثل كل الناس في بابل، كنتُ حاكماً عسكرياً، ومثلهم جميعاً، كنت عبداً. عرفت الجبروت، الخزي، والسجن. انظر هنا- يدي اليمنى ليس فيها أصبع سبابة، انظر هنا- عبر هذا الشق العميق في ردائي يمكنك أن ترى وشماً قرمزياً على معدتي، انه الحرف الثاني (بيث) . في الليالي التي يكون القمر فيها بدراً، يمنحني هذا الرمز القوة على من لهم علامة (جيمل)، ولكنه يخضعني لمن لهم علامة (الف)، والذين يخضعون بدورهم، في الليالي التي لا قمر فيها، لمن لهم علامة (جيمل). في ضوء الفجر الشاحب، في قبو، أمام مذبح اسود، نُحرت ثيراناً مقدسة. مرةً، ولسنة قمرية كاملة، أُعلنتُ (غير مرئي)؛ كنت أصرخ، ولا أحد يكترث لندائي، اسرق الخبز، ولا يقطع رأسي. عرفت ذلك الشيء الذي لم يعرفه الإغريق- اللايقين. في حجيرة من نحاس، أمام لثام الجلاد الصامت، لم يغادرني الأمل. في نهر المسرات، لم يخذلني الرعب. يخبرنا (هيراقليدس بونتيكوس)، وبإعجاب، أن (فيثاغورس) استذكر انه كان مرة (بيرهوس)، وقبل ذلك (يوفوربوس)، وقبل ذلك فانٍ آخر ؛ أما أنا، ولأجل استذكارات مماثلة، ليس بيَ حاجة للموت، ولا حتى للخداع.

أنا مدين بهذا التنوع الوحشي تقريباً، إلى مؤسسة اليانصيب، التي هي مجهولة في الأمم الأخرى، أو تعمل داخلها بشكل سري وجزئي. لم أتبحر في تاريخ المؤسسة. أعرف أن الحكماء لا يمكن أن يوافقوا على ذلك. أعرف عن أهدافها المقدسة قَدْرَ ما يعرفه جاهل بالتنجيم عن القمر. بلدي مدوخ، وفيه اليانصيب عنصر رئيسي للواقع. حتى هذا اليوم، فكرت فيه قليلاً، كقلة تفكيري في سلوك الآلهة الملغز، أو قلة تفكيري في قلبي. الآن، بعيداً عن بابل وعاداتها الحبيبة، أفكر بشيء من الحيرة في اليانصيب، وفي تلك التخمينات المجدّفة التي اكتنفت همس الناس في الضوء الشاحب للفجر أو المساء.

حدثني أبي مرة، كيف أن اليانصيب كان يوماً، منذ زمن طويل (قرون؟ سنين؟) لعبة يلعبها العامة. قال لي – رغم أني لا يمكنني الجزم إن كان ذلك حقيقياً أم لا – كيف كان الحلاقون يأخذون القطع النقدية النحاسية، ويعطون مقابلها قطعاً مستطيلة مصنوعة من العَظم أو الرّق، منقوشة بالرموز. ومن ثم، في ضوء النهار الجلي، تقام السحبة؛ أولئك الذين يبتسم لهم القدر، ودون دعم إضافي من الصدفة، يربحون قطعاً نقدية من الفضة. العملية كلها، كما ترى، كانت بدائية. بالطبع، ما تسمى بال(يانصيبات) هذه كانت فاشلة، لم تكن لها قوة أخلاقية من أي نوع، فهي لم تحتكم إلى كل ملكات الإنسان، إنما فقط إلى أمله. اللامبالاة العامة، أدت عاجلاً بالتجار الذين أسسوا هذه اليانصيبات الفاسدة، إلى خسارة الأموال. بعضهم جرب شيئاً جديداً، وهو وضع عدد قليل من الأرقام (المنحوسة) داخل قوائم الأرقام المحظوظة. هذا التجديد عنى أن أولئك الذين يشترون تلك المستطيلات المرقمة، لهم الآن فرصة ذات حدين، قد يكسبون مبلغاً من المال، أو يُطالَبون بدفع غرامة مالية، كبيرة أحياناً. كما يمكن أن يُتوقع، هذه المخاطرة الصغيرة (لكل ثلاثين رقم محظوظ واحد منحوس) أثارت اهتمام الجمهور. البابليون تقاطروا على شراء البطاقات، والرجل الذي لم يشتر واحدة اعتبر رذلاً جباناً، شخصاً لا روح للمغامرة عنده. مع الزمن، وَجد هذا الاحتقار المبرَّر هدفاً آخر؛ ليس الرجل الذي لم يلعب فقط، بل أيضا من خسر ودفع الغرامة. الشركة (وقد أخذت تصير معروفة)، كان عليها أن تحمي مصالح الرابحين، الذين لم يكن دفع جوائزهم ممكناً دون أن يُملأ القدّر بكل مبلغ الغرامات تقريباً. دعوى قضائية رُفِعَت على الخاسرين؛ اصدر القاضي حكمه بأن يدفعوا قيمة الغرامة الأصلية، إضافة إلى كلفة المحكمة، أو يمضوا عددا من الأيام في السجن، واختاروا جميعا السجن نكاية بالشركة. من بادرة التحدي هذه، من قبل عدد قليل من الرجال، نشأ جبروت الشركة، كهنوتيتها، وقوتها الميتافيزيقية.

بعد فترة، أخذت نشرات الأرقام المسحوبة تتجاهل قوائم الغرامات وتطبع ببساطة أيام السجن المحددة لكل رقم خاسر. هذا الاختزال، كما كان فعلاً، والذي بدأ فعلياً دون أن يُلاحظ في ذلك الوقت، كان ذا أهمية فائقة. كان أول ظهور لعناصر غير مالية في اليانصيب، وقد لاقى نجاحاً عظيماً. في الواقع، تم إرغام الشركة من قبل لاعبيها على زيادة عدد الأرقام المنحوسة.

كما يعرف الجميع، فان شعب بابل معجب كبير بالمنطق، وحتى بالتناظر. لم يكن متسقاً أن يُدفع للأرقام المحظوظة بقطع نقدية فضية مستديرة، في حين تقاس الأرقام المشؤومة بالأيام والليالي في السجن. بعض الأخلاقيين جادلوا بان امتلاك القطع النقدية لم يكن يسبب السعادة دائماً، وان هناك أشكالاً أخرى للسعادة، ربما كانت أكثر مباشرة.

محلات الطبقة الدنيا في المدينة أطلقت شكوى مختلفة. أعضاء الطبقة الكهنوتية يقامرون بقوة، وبالتالي يتمتعون بكل تعاقبات الرعب والأمل، أما الفقراء (بحسد مفهوم، أو محتم) وجدوا أنفسهم محرومين من الوصول إلى عجلة البهجة والشهوة هذه. هذه الأمنية المعقولة والعادلة؛ أن يكون كل الرجال والنساء، أغنياء وفقراء، قادرين على المشاركة بصورة متساوية في اليانصيب، ألهمت مظاهرات ساخطة، فشل الزمن في محو ذكراها. بعض الأرواح العنيدة لم تستطع (أو تظاهرت بأنها لم تستطع) فهم أن هذا كان مرحلة ضرورية من التاريخ....عبد سرق بطاقة قرمزية، السحبة قررت أن هذه البطاقة تلزم حاملها أن يحرق لسانه. النص القانوني كان يتضمن حكماً مماثلاً لسرقة بطاقة اليانصيب. جادل بعض البابليين أن العبد استحق الحديد الحارق كونه لصاً، آخرون، أكثر سماحة، رأوا أن منفذ الحكم ينبغي أن يضع الحديد الحارق على لسان العبد لان هذه كانت مشيئة القدر....حصلت اضطرابات، وكانت هناك حالات مؤسفة من اراقة الدماء. ولكن جموع الجماهير في بابل تمكنت أخيراً من فرض إرادتها، وشاهدت غاياتها الكريمة تتحقق بالكامل. أولاً، أُجبرتْ الشركة على امتلاك كل السلطة العامة (التوحيد كان ضرورياً بسبب تنوع وتعقيد الإجراءات الجديدة). ثانياً، جُعلَ اليانصيب سرياً، بلا رسوم، ومفتوحاً للجميع. البيع الجشع بالجملة تم إبطاله، وإذ تم إطلاق اليانصيب في طقوس (بعل) السرية، شارك كل مواطن حر تلقائياً في السحبات المقدسة، والتي كانت تقام في متاهات الإله، كل ستين ليلة، وتحدد مصير كل مواطن حتى السحبة المقبلة. العواقب كانت هائلة. الأرقام المحظوظة صارت قادرة على الارتقاء بالشخص إلى مرتبة قنصل للمجوس أو سجن أعدائه (سراً أو علناً أمام الجميع)، أو تجعله يعثر في العتمة المستكنة لحجرته، على المرأة التي ستتعبه، أو تكلك التي لم يتمنَّ أبداً رؤيتها مرة أخرى. الأرقام غير المحظوظة: الجَدْع، الإذلال بأنواعه، أو الموت نفسه. أحياناً يكون حدث واحد – قتل (س) في حانة، أو التأليه الغامض لـ (ص) – النتيجة الملهَمَة لثلاثين أو أربعين سحبة. الرهانات المركبة كانت صعبة، ولكن علينا أن لا ننسى أن أفراد الشركة كانوا (ولا يزالون) مطلقي القوة، وبارعين في حالات كثيرة. معرفة أن تحولات سعيدة معينة هي النتيجة البسيطة للصدفة، أنقصت من قوة النتائج. لتجاوز هذه المشكلة طبق وكلاء الشركة اقتراحات جديدة، أو حتى السحر. الطرق التي سلكوها، الدسائس التي حاكوها، كانت سرية تماماً. للدخول إلى أعمق آمال ومخاوف كل شخص، وضّفوا المنجمين والجواسيس. كانت هناك أسودٌ حجرية، مرحاض مقدسة تسمى (كفكا)، شقوق سرية في قناة مغبرة – هذه الأماكن كان يعتقد عموما أنها تفضي إلى الشركة، وأصحاب النوايا الحسنة أو السيئة، يودعون التقارير الموثوقة فيها. ملف الفبائي كان يتضمن هذه الأضابير ذات الصدقية المتباينة.

بشكل لا يصدق، كان هناك حديث عن المحاباة أو الفساد. الشركة بفطنتها المعهودة، تجنبت الرد المباشر، وبدلاً عن ذلك، نقشت حججها الموجزة على بقايا معمل الأقنعة. هذه (الاعتذارات) تعد الآن من النقوش المقدسة. أوضحت هذه النقوش، بصورة عقائدية، أن اليانصيب هو إدراج للصدفة في نظام الكون، وان القبول بالأخطاء هو مما يعزز المصادفة، ولا ينتهكها، وأوضحت أن تلك الأسود، ومكان الإقعاء المقدس ، رغم أنها غير منكرة من قبل الشركة (والتي لها الحق باستشارتها)، فإنها تعمل دون غطاء رسمي.

هذا البيانات هدأت مخاوف العامة، ولكنها ولدت أيضاً تأثيرات أخرى، ربما لم تكن منظورة من كاتبها. لقد غيرت بعمق كلاً من روح وعمليات الشركة. لدي قليل من الوقت، لقد أُخبِرْنا أن السفينة على وشك الإبحار، لكني سأحاول التوضيح أكثر.

رغم انه يبدو غير محتمل تماماً، فإن لا أحد، حتى ذلك الوقت، حاول تكوين نظرية عامة عن اللعب. البابليون ليسوا شعباً متأملاً، هم يطيعون ما تمليه المصادفة، ويتخلون لها عن حيواتهم، آمالهم، ورعبهم الذي لا اسم له. ولكنهم لم يتبحروا يوما في قوانينها المتاهية أو عوالمها الدوارة التي تتجلى فيها أعمالها. على أية حال، البيان شبه الرسمي الذي ذكرته الهم عدداً هائلاً من المناظرات ذات الطبيعة القانونية أو الرياضية. من إحدى هذه المناظرات بزغ التخمين التالي: إذا كان اليانصيب تكثيفاً للصدفة، انسكاباً للفوضى في الكون، أليس من الملائم إذا أن تتخلل المصادفة كل مجال من مجالات السحبة وليس احدها فقط؟. هذه الاعتراضات المعقولة تماماً استحثت إصلاحاً شاملاً. تعقيدات النظام الجديد (الذي تعقد أصلا بحكم وجوده في الممارسة لقرون) تم فهمها من قبل حفنة فقط من الأخصائيين، رغم ذلك سأحاول تلخيصها ولو رمزياً.

لنتخيل سحبة أولى، تحكم على فرد ما بالموت، تتبعها سحبة أخرى، تكون نتيجتها، مثلاً، تسعة جلادين محتملين لتنفيذ الحكم. من هؤلاء التسعة، يبادر أربعة إلى سحبة ثالثة لتحديد اسم الجلاد، واثنان قد يستبدلان السحبة المشؤومة بأخرى محظوظة (اكتشاف كنز مثلاً)، وآخر قد يقرر أن حكم الموت يجب تشديده (أن يكون موتاً مذلاً، أو موتاً تحت التعذيب)، وآخرون قد يرفضون ببساطة تنفيذ الحكم....هكذا هو سياق اليانصيب، رمزياً. في الحقيقة، عدد السحبات غير نهائي. لا نتيجة نهائية هناك، كل قرار يتفرع إلى قرارات أخرى. سيفترض الجاهل أن السحبات اللانهائية تتطلب زمناً لا نهائياً. فعلياً، كل ما هو مطلوب أن الزمن المعطى يقسم إلى ما لا نهاية، مثل الأحجية الشهيرة عن السباق مع السلحفاة . هذه اللانهائية تتوافق بشكل لافت مع الأرقام العشوائية للصدفة ومع الطراز البدائي السماوي لليانصيب كما يحبه الأفلاطونيون.... بعض الأصداء المنحرفة لعادتنا يبدو أنها وصلت إلى (التايبر) . في كتابه (حياة انطونيوس هليوغابوس) يخبرنا اليوس لامبريديوس أن الإمبراطور كتب على أصداف بحرية القَدَرَ الذي يضمره لضيوفه عند الوليمة. بعضهم ينبغي أن يستلم عشرة باوندات من الذهب، آخرون عشر ذبابات، عشرة فئران، أو عشرة دببة. من المناسب أن نذكر هنا أن هليوغابوس نشأ في (آسيا الصغرى) بين كهنة إلهه المسمى باسمه.

هناك أيضاً سحبات غير شخصية، لم يكن غرضها واضحاً. إحداها تقرر أن صَغِيِّراً من (تابروبانا) يرمى في مياه الفرات، وأخرى أن طيراً يطلق من قمة برج معين، وغيرها أن تضاف حبة رمل كل مئة عام ، أو تؤخذ، من حبات الرمل اللانهائية على شاطئ معين. أحيانا تكون العواقب فظيعة.

تحت نفوذ الشركة الكريم، أمست عاداتنا اليوم موغلة في المصادفة. من يشتري دزينة قوارير من النبيذ الدمشقي، لن يتفاجأ إذا وجد أن أحداها تحتوي على طلسم أو أفعوان. الكاتب الذي يكتب عقداً، لا يفشل أبداً في تضمينه خطأً ما، أنا نفسي، في بياني المتعجل هذا، أخطأت تصوير بعض العجائب، بعض الفضائع، وربما أيضاً، بعض الرتابة الغامضة....مؤرخونا، الأكثر بصيرة على الكوكب، اخترعوا طريقة لتعديل المصادفة. من المعروف جيدا أن نتائج هذه الطريقة، عموماً، موثوق بها، رغم أنها، بالطبع، لا تذاع أبدا دون قدر من الخداع. كما انه، لا شيء هناك ملوث بالخيال مثل تأريخ الشركة....وثيقة بليوغرافية ، يتم أخراجها من الأرض في معبد معين، قد تكون من سحبة الأمس أو من سحبة جرت منذ قرون. لا كتاب ينشر دون تناقضات بين الطبعات المختلفة. الكتبة اقسموا سرّاً على أن يخادعوا، يدسوا، ويحرفوا. الزيف غير المباشر مورس أيضاً.

الشركة، بتواضع الهي، أعرضت عن كل علانية. وكلاؤها، بالطبع، سريون، والأوامر التي تعلنها بصورة منتظمة (ربما مستمرة) لا تختلف عن تلك التي تباع بالجملة من قبل المشعوذين. كما انه، من يمكن أن يتفاخر بكونه مشعوذا؟. المخمور الذي يصدر عَرَضاً أمراً سخيفاً، الرجل النائم الذي يستيقظ فجأة ويستدير ويرسل للموت المرأة التي تنام إلى جواره، أليس هؤلاء، ربما، ينفذون أحد الأحكام السرية للشركة؟. هذا العمل الصامت، كالإله، يلهم كل أنواع التخمينات. أحدهم اقترح بسفاهة أن الشركة انقطعت عن الوجود منذ قرون، وان الاضطراب المقدس لحياتنا متوارث تماماً، محض تقليد. آخر يعتقد أن الشركة أبدية، وأنها ستبقى حتى الليلة الأخيرة، عندما يمحو الإله الأخير الأرض. مع ذلك، هناك آخر يعلن أن الشركة كلية القدرة، ولكنها تؤثر في أشياء صغيرة فقط؛ صيحة طائر، ظلال الصدأ والتراب، وأشباه الأحلام التي تأتي مع الفجر. آخر يهمس ببِدَع مقنَّعة، يقول أن الشركة لم توجد يوماً، ولن توجَدْ. وآخر، لا يقل خساسة، يجادل بأنه ليس هناك فرق إذا أكد المرء أو أنكر واقعية المؤسسة الوهمية، لأن بابل ليست سوى لعبة لا نهائية للمصادفة.

* (ألف)،(بيث)، (يمل) حروف الأبجدية العبرية.
(ملاحظة: جميع الهوامش للمترجم).
* إشارة إلى فكرة فيثاغورث عن التناسخ.
* اسم اله قديم خصوصاً لدى الأقوام الكنعانية
* أي المرحاض المقدسة سالفة الذكر.
* إشارة إلى المتناقضة الشهيرة للمدرسة الفلسفية الأيلية في اليونان المسماة متناقضة (أخيل والسلحفاة) والتي حاول فيها (زينون) الأيلي إثبات استحالة الحركة.
* نهر في ايطاليا، والمقصود وصول أصداء اللعبة إلى الدولة الرومانية.
* اسم لمنطقة تاريخية في أقصى غرب آسيا تقع تقريباً في موقع تركيا الحالي.
* احد أنواع الأحجار الكريمة، ياقوت ازرق.

القصة مترجمة عن كتاب (لويس بورخس : الأعمال القصصية الكاملة) ترجمها إلى الانكليزية (اندروهيرلي).

ينبوع المكان

قصة : د. سعدي المالح

في أواخر الخمسينيات كان هناك فقط شارع واحد مبلط في عنكاوا، وهو الشارع الرئيس القادم من جنوبها، من أربيل. بيد أن علامة حمراء كانت قد خطت منذ سنوات على أسطح بيوت كثيرة وجدرانها على شكل خط مستقيم من غرب البلدة إلى شرقها تحدد موقع شارع جديد مرشح للفتح. وكان بعض تلك العلامات الحمراء قد اندثر أو زال بمرور الأيام، حتى أن الناس الذين وقعت بيوتهم على خط الشارع الجديد اطمأنوا نوعاً ما من أن المشروع غدا منسيا ولن يُنَفّذ .

لكن ثورة تموز ١٩٥٨ التي قلبت كل الأمور على عقب، وهزت العراق كله، بكل أحداثها، سلبا وإيجابا، أعادت الحياة إلى ذلك المشروع شبه الميت. فجاء المساحون بعد حوالي سنة، يعيدون وضع علاماتهم الحمراء على الحيطان الطينية وينشرون الذعر في قلوب أصحاب البيوت التي سيقطعها الشارع الموعود.

من النتائج الكارثية لتلك الثورة على عائلتنا كانت أن خربت بيتنا الذي لم يمض على بنائه إلا سنوات قليلة، فابتلعه الشارع الجديد ولم يبق منه إلا بضعة أمتار مربعة ظلت خربة فترة طويلة.

هذا الحدث، كان بالفعل كارثة " قصمت" ظهر والدي الذي تمكن أن يوفر بعض المال من مرتبه الشحيح ويبنى لعائلته بيتا صغيرا يكون سترا لها ، سيما وأن والده قد سطا على الجزء الأكبر من تعويض البلدية باعتبار أن الأرض كانت ملكه.

بيد أن هذا كله لم يعن لي شيئا. كارثتي كانت غير" كارثة عائلتي" ، مع أن سببها الرئيسي كان الشارع نفسه، الذي بلع عند نهايته بيتا آخر، هو بيت العم عيسونه (تصغير من عيسى)، البيت الذي ولدت فيه.

كان جزء من ذلك البيت الطيني القديم الواقع في زقاق خلفي ضيق، مؤجرا من قبل عائلتي قبل أن نشيد بيتنا الجديد، وفيه ولدت قبل ثمان سنوات، كما كانت تقول لي أمي عندما تتحدث عن تواريخ ميلادنا وأماكنها التي تحفظها جيدا بالساعات والأيام مرتبطة بحالة الطقس في ذلك اليوم أو بمواعيد الأعياد أو المناسبات الأخرى الكثيرة.

بعد أن اهتديت إلى مكان ولادتي كلما مررت بذلك البيت أقول في نفسي، وأحيانا لأصدقائي، هنا ولدت. وأكثر ما كان يحز في نفسي، بعد أن كبرت، ودخلت المدرسة، هو أنني لم أدخل ذلك البيت أبدا لكي أراه من الداخل، وأتطلع إلى الغرفة التي فتحت فيها عيني على الحياة للمرة الأولى.

وكنت أحيانا أبذل قصارى جهدي لأستعيد بعض ملامح ذلك البيت من الداخل، وتخونني الذاكرة، ربما لأنني كنت صغيرا جدا عندما ترك أهلي ذلك البيت إلى بيت جدي حين شيدوا بيتنا الجديد.

وظل ذلك الألم أو الحلم يراودني، وبثّ على ثقة تامة من أنني ذات يوم سأقتحم ذلك البيت وأتفرج على الغرفة التي ولدت فيها، ولهذا عندما نمي إلي أن ذلك البيت سيهدم انتابني القلق والحزن عليه أكثر مما على بيتنا الجديد.

وكنا نحن الصغار ، في تلك الأيام، نتفرج بلهفة على الجرافات وهي تهدم البيوت وتثير غبارا كثيفا وضجة عالية مذهولين من قوتها وضخامتها وشطارة سائقها، بينما الناس، ولاسيما أصحاب تلك البيوت يبكون على بيوتهم ويتأسفون على ما بنوه بمشقة وعناء وجهد، وعلى مدى سنوات طويلة، فيرونه يُهدم بسهولة ويتحول إلى ركام في ساعات معدودة.

في اليوم الذي أقدمت فيه الجرافات على هدم ذلك البيت. هُرِعت منذ الصباح لأتفرج بقلب يقطر أسىً وألَماً على محو مكان ولادتي من الوجود، تلك الغرفة التي رأيت فيها النور لأول مرة. عندما بدأت الجرافة تهدم الحيطان الخارجية للبيت ومن ثم بعض الملحقات الصغيرة تسمرت في مكاني ووقفت متمالكا نفسي بعض الشيء، لكن ما أن رفعت الجرافة " بوزها" نحو تلك الغرفة المستقلة في الحوش والتي ولدت فيها، تفطر قلبي وارتعش جسدي فجأة وتفجرت دموعي، ثم لم أتمالك من ضبط نفسي فعلا صوت بكائي، فهرعت إلى البيت وأنا أصرخ.

سألت والدتي منفعلة: ماذا حدث؟
قلت وأنا أشهق بالبكاء:
– بيت العم عيسونة!
قالت بسرعة لتستكشف الخبر:
–ماذا به؟
قلت:
– هدموه.
فسألتني معاتبة:
– ولماذا تبكى أنت؟
أجبت وأنا أكفكف دموعي:
– أليس هو البيت الذي ولدت فيه؟
فأكلتها صفعة على وجهي.
– يا ابن الحرام، هدموا بيتنا الذي وفرنا فيه تعب العمر كله ولم تبك، فتبكي على بيوت الآخرين. وخاصة ذلك البيت الذي كان كلما سقطت قطرتين من المطر، نزلت واحدة منها إلى داخله؟ أتدري كم عانينا في ذلك البيت؟ وكيف كان صاحبه يطالبنا بالايجار كل يوم إن لم ندفع بالموعد المحدد؟

بعد ساعات قادني الحنين مرة أخرى إلى ذلك البيت، فرأيته مهدما بكامله. وظلت رؤية الغرفة التي ولدت فيها حسرة في قلبي تنغزني كلما تذكرت تاريخ ميلادي.

وذات يوم كنت مع أحد الأصدقاء في زيارة لقريته وكنا نتحدث عن أهمية المكان الأول في حياة الانسان فقصصت عليه حكاية حبي للبيت الذي ولدت فيه. فقال لي تعال معي أريك المكان الذي ولدت أنا فيه. فأخذني إلى بستان ووقف تحت شجرة تفاح وقال: هنا ولدت تحت هذه الشجرة. وكلما جئت القرية زرت هذه الشجرة. ويبدو أن والدته كانت تقوم بأعمال فلاحية في ذلك البستان عندما جاءها الطلق فنادت جارتها وتفيأت بظل تلك الشجرة لتنجب وليدها.

بعد سنوات من هدم بيتنا، أخذ والدي يضع قرشاً على قرش من جديد، فوفر بعض الدنانير، وفكر جيداً في أن يبنى بيتا جديدا له ولعائلته التي يزداد عددها طفلا جديدا كل سنتين تقريبا، ووقع لاختيار هذه المرة على بيت جدي الآخر (لأمي)، ذلك البيت الكبير لفلاح غني كان يملك أراض وماشية، فيقتطع جزءا منه، ويهدمه، فيبنى بدلا من تلك الغرف الطينية القديمة، غرفتين كبيرتين جديدتين وإيوانا.

في الوقت الذي هدم فيه والدي الجزء الجنوبي من بيت جدي، فكر جار جدي بإعادة بناء جزء من بيته أيضا، ربما لأن الحائط بين بيت جدي وبيته كان مشتركا، فوجدها فرصة لفصل الملكيتين، غير أن الفرصة هذه سرعان ما استغلها أيضا للاستحواذ على مساحة الحائط المشترك، وشبرين آخرين على طول بيت جدي. ووضع الأساسات من الكونكريت المسلح بعجالة متناهية، ظنا منه أن جدي العجوز، غير المتعلم، لن يتمكن منه، خاصة أنه كان قد تقوى في الفترة الأخيرة بمختار القرية الذي صاهره بابنه.

لما رأى والدي الأساسات اكتشف بسرعة أن ثمة شيئا خفيا يجري، فأخرج من علبة قديمة صدئة خرائط الطابو وجلب مساحين من أربيل، فأثبتوا أن سرقة ما تتم من قبل هذا الجار. وطالب الجار بإعادة الأرض، إلا أن ذلك الجار لم يستجب للأمر رغم تدخل الكثير من المعارف.

عندئذ منح جدي توكيلا لوالدي، فقدم شكوى الى المحكمة، يطالب فيها بإعادة الأرض المسروقة إلى أصحابها. وأوقف البناء.

ونامت القضية في المحاكم لأكثر من خمس سنوات؛ الجار يعتمد على وساطته ورشاويه بواسطة المختار، ووالدي على خرائطه وشرعية امتلاكه للأرض. وخلال هذه السنوات الخمس أوقف الطرفان البناء، فبقى جارنا يعيش بما تبقى لديه من داره غير المهدمة ونحن نعيش في غرفة صالحة للسكن الى حد ما مما تبقى من دار جدي.

وفي أثناء تلك السنوات، كثيرا ما تلح أمي والأقارب على والدي بأن يتنازل عن شكواه ويواصل بناءه، ويتخلى عن "شبرين" من الأرض للجار العنيد المدعوم من المختار، فيعاند ولا يفعل، ويدخل معركة اثر أخرى من أجل أرضه، ويقول:

– الذي يتنازل عن شبرين من أرضه يأتي يوم فيتنازل عنها كلها.

وتقول أمي :

– إنها أرض والدي، لا عليك أنت، أنا أتنازل عنها.

لكن والدي يصر ويركب رأسه، فيزاول أعمالا إضافية، ويفرق نفسه بالديون من أجل استعادة أرضه، إلى أن يربح القضية ويحصل على قرار المحكمة باستعادتها. عندئذ يحمّل جاره العنيد مصاريف السنوات الخمس، فيمتنع ذلك عن دفعها، فيحجز والدي بيت الجار حجزا قضائيا، وتخرج أمي أمام الباب وتزغرد زغرودة النصر.

بعد هذه السنوات العجاف بنى والدي البيت الجديد، غرفتان مفتوحتان على بعضهما البعض بباب، ومطبخ صغير وحمام، وانتقلنا إليه وسط فرحة عظيمة.

بيد أن هذه الفرحة لن تدوم طويلا، بضع سنين فقط، وتقرر الحكومة فتح شارع جديد في عنكاوا، ويبتلع ذلك الشارع نصف بيت جدي لأمي هذه المرة أيضا، ولا يبقى منه الا جزءا مما بناه والدي.

في عام ١٩٩٣ زرت عنكاوا بعد غياب ١٧ سنة.

في الطريق كنت واثقا من نفسي من أنني سأتعرف على بيتنا وسأقصده مباشرة.

قال لي السائق بعد أو أوصل الركاب الذين معنا إلى محطة النقل:

– هل أنت متأكد من أنك ستعرف البيت.

قلت بثقة:

– بالطبع، ومن دون أي شك.

كنت أعرف من بعض القادمين إلى كندا أن عنكاوا كبرت ولم تعد تلك القرية الصغيرة، لكني لم أفكر أبدا إنني لن أتمكن من أن أدل السائق إلى بيتنا.

كانت الساعة في حوالي التاسعة مساء، وعنكاوا غارقة في العتمة حتى أذنيها، بسبب شح الكهرباء. عرجت بنا السيارة من شارع "الستين" الذي كان يلف حول أربيل نحو الشارع المؤدي إلى عنكاوا. قلت للسائق هذه هي دور ضباط الصف، وهناك كان ثمة مدرسة للراهبات، ثم بعد كيلو مترين، وهذه محلة كوران الكوردية، وبعد بضعة مئات من الأمتار وجدت نفسي في شارع حديث تصطف بيوت وقصور جميلة علي جانبيه، فسألت السائق:

– هل أنت متأكد من أننا دخلنا عنكاوا؟

قال:

– طبعا، جئت إليها عشرات المرات ؟

عندما تركت عنكاوا كان هناك شارع رئيسي واحد يربطها بأربيل، وكان الشارع يستعمل للذهاب والإياب، واليوم فتح شارع آخر عند مدخلها باتجاه واحد، يدخله القادم من أربيل، أما القديم فخصص للإياب فقط، وتخرج منه السيارات الذاهبة إلى أربيل، هذا ما لم أعرفه. وربما كان الظلام أيضا سببا في إضاعتي الطريق، فصرت أقول للسائق أدخل من هنا فيدخل ثم استدر يمينا فيستدير، ثم يسارا فيعرج، لكني لم أتعرف على أي ملمح يقودني نحو البيت. ولما رأى السائق أن الوقت يمضي وأنا اتخبط في الطرقات اقترح علي أن نسأل أحدا فقلت له:

– عيب يا رجل ، ماذا يقول عني أهل قريتي.

فأجاب بعصبية:

– أي قرية، كانت قرية عندما تركتها لكنها اليوم مدينة كبيرة، وأنا غير مستعد لأدور بك في الشوارع طوال الليل، إذا لم تسأل سأنزلك في أي شارع من هذه الشوارع.

رأيت أن لا مفر أمامي إلا أن اسأل عن بيتنا، فطلبت منه أنْ يوقف السيارة عند أي باب يرى أمامه أناسا، ففعل بعد بضعة أمتار، وقال لي:

– تفضل اسألهم.

قلت:

– لا اقدر ، اسألهم أنت.

فصرخ غاضبا:

– هل أعرف اسمك حتى اسألهم عن بيتك، انزل واسألهم ولا رميت حقيبتك هنا.

نزلت من السيارة، لفحتني نسمة هواء منعشة، تلفت حولي، كان ثلاثة شباب يافعين يتحدثون أمام احد البيوت، توجهت نحوهم، تلفتوا نحوي، وقفت على مبعدة مترين أو ثلاثة منهم، كان الموقف صعبا جدا، صعد الدم إلى عروقي، قلت لأسلم عليهم أولا، فتحت فمي، فغص حلقي، لم يصدر عنه صوتي، وأجهشت بالبكاء. اقترب مني الشباب الثلاثة مندهشين، وقبل أن يسألوني، قلت لهم بصوت يكاد لا يسمع، أنا فلان، دلوني على بيتنا. فرموا أنفسهم عليّ وأخذوا يقبلوني، ويحتضنوني، قلت لهم:

– هيا بنا إلى السيارة، السائق مستعجل، ويريد أن يرجع إلى أهله.

كانوا زملاء أبنتي في المدرسة، فأرشدوا السائق إلى الطريق. قلت أرشدوه حتى " الفلكة" ومن هناك سأعرف كيف أدله أنا. وفعلا ما أن دخلنا الجزء الأقدم من عنكاوا إلا وصرت أسمّي لهم كل بيت نقترب منه، إلى أن بلغنا بيتنا، فكان قد تغير شكله وأعيد بناؤه حاله حال البيوت المجاورة، فقلت هذا البيت يجب أن يكون بيتنا.

عدت إلى البيت، بيتنا، مع انه كان قد يختلف بالكامل عما كان عليه من قبل، إلا أنني شعرت فيه بدفء الطفولة، وألفة المكان.

بعد أيام وأنا أتمشى مع بعض الأصدقاء القدامى في ذلك الشارع الذي ابتلع البيت الذي ولدت فيه، وقفت في موقع تلك الغرفة الطينية، وقلت: أتعرفون، لقد ولدت هنا، على هذه الرقعة من الأرض، في هذا المكان.

الإقرار بتطويعية اللغة السردية واعطاؤها مرونة الطرح

إستدعاء السرد في قصص «عزف منفرد»

زهير الجبوري

حين يتواصل الانتاج السردي في منطقة أكثر سخونة، فإنّ حفريات الكتابة فيه تأخذنا الى صيرورات جمالية تساهم في بناء النص الابداعي عبر ملامح الامتداد والتنويع، لنلمس في النتيجة النهائية ما تمنحة الآلية السردية من تميز، قوامه الظهور على الشكل الجديد في ذلك، مع الاقرار بتطويعية اللغة السردية واعطائها مرونة الطرح، ومهما كان الانتاج السردي قائما على كشف وتناول الواقع المباشر بأدواته والياته المعهودة، فأن الظواهر التي تنتمي الى خيوط الواقع الاجتماعي والواقع السياسي، تنهال لحظة تأثيثها داخل النص، وهذه من ادوات السارد (قاصاً/روائياً/ شاعراً)..وهذا ما دفعنا الى ان المجموعة القصصية (عزف منفرد) للقاص حسن كريم عاني، قد تجلّت من صلب الواقع ..ومن صميم الاحداث التي مررنا بها جميعا، على الرغم من تعبيرية بعض النصوص القصصية التي انطوت على لغة ذات سمات تجريدية، وهي لعبة فنية ارادها القاص ليستكمل شروط الكتابة بمهارة واضحة، وخاصة في نصه القصصي الاول (ليل الذئاب).

كما أن العمل داخل اطر الاحداث التي تجري في الواقع، تأخذ مساحة واسعة في صناعة السرد ولكن ايّا يرد يمكن ان نصنفه لنشتغل عليه ، بمعنى وجود جدلية تقوم على التداعي الحر بين السرد العادي (من جهة) وبين الاستدعاءات الواقعية للواقع ذاته (من جهة أخرى)، وهذا ما سيفتح نوافذ القراءة الفاحصة للواقع العياني، وللخيوط المرتبطة بالشواهد المكثفة من داخل البنى الحياتية المتنوعة ..

بذلك، انفتحت الكتابة القصصية في المجموعة هذه على نوافذ متعددة من الاشتغال السردي، استطعنا ان ننقب فيها ونطرحها كقراءة خاصة، مما جعلنا على قناعة في توصلاتنا النقدية، فكانت ما يلي :

١. السرد الاستبطاني.
٢. السرد الاستذكاري.
٣. السرد الاستيهامي.

هذه الانفتاحات السردية التي ركزنا عليها، والمعلنة لدينا، جاءت حاملة لوعي النص ذاته، وعي حمَل آثار تجربة قصصية مشبعة بدلالات الواقع، لتجد خيوط اللعب السردي الذي يتيح الالمام بالاجواء المكرسة لها الواقع عبر حدود القصد الكتابي والتركيز على المكونات الجوهرية المطروحة .

١. السرد الأستبطاني

عندما تتجلى مظاهر السرد الاستقرائية التي تتنوع من آليات الصور المنفتحة بالمغامرات والاشتباكات تحت اطار الزمن، فإن ما يوحي به بناء النص من حيث تحولاته المضمونية،انه يعمل على اطار المضمون من الداخل عن طريق التوالدات المتكررة والمدروسة، ولعل ذلك ما يكشف متواليات السرد عن طريق الاسلوب الكتابي من لدن منتج النص (القاص)، في المجموعة القصصية (عزف منفرد)، تبين لنا القصة الاولى (ليل الذئاب) على رغم خيوطها الواقعية، تحولاتها السردية من خلال طبقات البناء الكتابي او بالاحرى الطبقات النصية التي تستدعي نبش الواقع بمكوناته العامة .. وهناك ايضا توظيف متداخل للمتن الحكائي، صاغه (حسن كريم عاتي) بحذر، هذا الاسلوب المتباين، اعطى السمة المهيمنة للسرد الاستبطاني، حيث يمكن لنا الدخول الى فحوى النص القصصي، من نوافذ البنيات المعتمدة لتشكيل وحدة الموضوع القصصي، فالمكان والزمان والشخوص وما يدور حول ذلك من ابعاد مخيالية واخرى واقعية واخرى تعبيرية ، تطرح بتباين متموج وبنسب مختلفة، وهذا يدخل ضمن آلية القاص ومهاراته، حتى عندما ترتبط الانماط المتحولة مع بعضها انطلاقا من الواقعي الى العجائبي (التخييلي) مروراً بالغرائبي (التخييلي) فإن طبيعة الاداة المستخدمة (لغويا) هي المرور لتكريس المعنى المقصود باسلوب سردي خاص.. ككل، في متسهل القصة الاولى، ثمة مواجهة مباشرة بين انثى الذئب وبين القاص / الراوي الذي يقول (اطلقت انثى الذئب الذي قتلته في اول الليل عواء اقرب الى الصراخ، فادخلت القشعريرة الى جسدي. كنت اتوقع عودتها بحثا عن جثة القتيل في حظيرة الخراف، ذلك الذي تركته خلفها مضرجا بدمائه، بعد ان اخترقت رشقة من الرصاصات جسده) (ص٥)

بعض النصوص القصصية انطوت على لغة ذات سمات تجريدية

تستدرجنا المقدمة الى مقصدية سردية تفرضها بشكل وباخر على وعينا لتشبع منطلقات السرد من الداخل،فالكتابة الاختلافية (فنيا) هي كتابة محتملة بوصفها تطرح واقعا مستنداً على شفرات تعبيرية، فالشكل والدلالة في آلية الكتابة السردية، تنساق عند القاص داخل حدود (النمطية والنمذجية)، وهذه الاحالة تتناظر داخل النوع القصصي ونقائه، وهي تعد ضمن التداخل الاجناسي للسرد لخلخلة ثوابت الكتابة المألوفة، لذا نقرأ في منتصف القصة صعود التحدي بين جنس حيواني وآخر بشري، وهو بناء داخلي/ إستبطاني، تمازج فيه (الادراك واللاإدراك) و(الوعي واللاوعي)، محاولة لتأثيث بنى سردية متقاربة تقوم على فن إلقائي مقنع (اصبح العداء بيننا عداءً شخصيا، لا ارغب توقفه الاّ بقتله ولا يرغب هو بتوقفه الاّ بانهاء قطيع الخراف، فكان الابتعاد عنه بالانسحاب الى منطقة اخرى غير مجد، لانه سيتبعني. لم يكن امامي سوى انهاء النازلة بقتله او قتلي) ص٧ كما وان البحث (نظريا) في وحدات النص السردي،انما يتحدد بمكوناته وعناصره وجنسه داخل نظام التفاعل النصي، مع ان (مفهوم النص يحمل دلالات جديدة بتنوع المشتغلين به لغة واصطلاحا) لذلك حل مفهوم السرد النصي محل النسق المالوف للكتابة القصصية، انطلاقا من وحدات البناء داخليا،وصولا الى المعنى المقصود ..

في قصة (التنافذ) تنبثق مهيمنات السرد الاسترجاعي المبطن، لتقوم على مظاهروشواهد تعود الى خيوط الماضي بتفاصيل مختزلة، توحي باحداث على درجة عالية من التداعيات الواقعية،انها باختصار شديد، قضية ذات بعد سسيولوجي وسياسي معاً، انطلاقا من الاستهلال ومروراً بالازمة التي ركز عليها القاص، الاّ وهي (لم يناد الناس بمقتل الوالي) – التي تكررت (٤) مرات-، ومهما تباعدت ثنائية الخبر العائم بمقتل الوالي بـ(موته) وعدمه، ومع الالحاح اللغوي واللَف والدوران لكشف قضية لها ابعادها المعروفة، فانها – اي القصة – تعد (لعبة سردية) يجب الانتباه اليها، لأن وظيفة السرد الحديث تعمل على كشف أدوات الكتابة التجريبية مهما كانت ابعادها.. من ذلك نقرأ الاستهلال الأول (لم يناد الناس بمقتل الوالي.. بل تسرب الخبر بين الناس في غبش يوم مقتله، مثل تسرب خيوط الفجر الى دور الولاية ومن ومزارعها وساحاتها واسوارها.) ص٨٨ ثم بعد ذلك (على الرغم من ان المنادي لم يناد

بالناس بمقتل الوالي الان ان جثته تعفنت فاخرجت رائحة نتنه.) ص٨٩

هذه التحولات المضمونية داخل بنية النص وتعدد استهلالاته تعد تفاعلا سرديا انتج توالدات متجانسة لملمت وحدات النص وأعطته دلالته المبطنة، فالالية التي اعتمدها القاص انما انطوت على اطر السيرة، لكنها سيرة حكاء.. حتى ان العبارات (مقتل الوالي)و(الولاية ومزارعها)، هو تجاذب له خصوصية وظيفية (مستبطنة) حيث السياق السردي المحتوم.

٢. السرد الأستذكاري

كيف لنا ان نتعامل مع قصص (عزف منفرد) من دون الاخذ بنظر الاعتبار حقيقة السرد الاستذكاري، بمعنى الخوض في الخاصية الاسترجاعية للماضي القريب، او العودة الى الوراء كما يقول (جنيت)، ولأن العودة الى الماضي تشكل انعطافة حساسة لاستدراك الاحداث، فإن عملية سحب الماضي وطرحه داخل جسد النص، إنما يقوم على إسترجاع دلالي ينطوي على مظاهر تحتمل التأويل عبر المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار، ولنا في المجموعة بعض القصص التي تكرست لهذا الجانب، ففي قصة (تبادل الاشلاء)، تنهض الاحداث لتكشف متواليا‌تها عبر الخطاب الزمني الذي طرح بطريقة سردية ذات مقومات تكرارية لطابع القصة المفعمة بدلالات الخطاب الاسترجاعي، ولعلنا هنا نمسك بالقصدية التي اشتغل عليها (حسن كريم عاتي)، وبالمرحلة الخطيرة لأجواء الحرب في العراق، حيث الاسترجاع يمثل الوقائع التي مررنا بها في المرحلة تلك، لكن الفعل السردي .. والطريقة الفنية التي صيغت فيه، جعلت من القاص يؤدي مهارته السردية بهذا الشكل الكتابي، فـ (الاشلاء) في القصة، هي أعضاء الانسان، والسبب الذي جعل الاشلاء، هو (الحرب): (انها اشلاء شهداء سيذهبون الى الجنة، ولايهم ان يذهب احدهم باقدام غيره، فالمآل واحد وسيتبادلون اعضاءهم في ما بينهم هناك.انهم اعرف منّا باشيائهم) (ص٤٠) . والشيء الملفت للنظر ايضا، ان السرد الاستذكاري هنا، انطلق من بنية الزمن الخارجي، الزمن الذي يمثل الذاكرة البشرية، فهو (تاريخي). كما يقول (عبد الله ابراهيم)، فمهما جاءت الاحداث بانتعاشها او انتكاسها، فانها تتأطر على خاصية معينة يقوم خلالها (السارد) بالاستعانة، ثم بالتطبيق، وهذا ما يقوم على عملية النسق الصاعد الذي تتابع فيه الاحداث .

في قصة (بكتريا المتاحف) تظهر (المخطوطات) التي(نقلت من تحت انقاض الدور المنهارة بفعل تقادم الزمن) ص٧١، على درجة عالية من الخطاب الاستذكاري الذي يكشف البعد الزمني للمدينة التي غمرها الماء او المدينة التي كانت سقوف بيوتها تسقط على رؤوس ساكنيها او البيوت القديمة المنخرطة في ذاكرة التاريخ، فعملية سحب الماضي من خلال الوثائق او حتى من خلال الذاكرة يعني مد صلات التلقي .. وصلات القراءة المتماهية معه، يريد القاص ان يطرح دلالات الوقائع الماضية عن طريق التمثل في زمن السرد (وهو زمن تاريخي) يتحكم فيه الكاتب في ظروف فنية.

وفي اطار المستوى العام للسرد الاستذكاري، نرصد بنية الكتابة عند القاص وهي تتداخل مع بعضها تبعا للوقائع المرسومة وللوقائع ذات الخطاب الواقعي المتشظي (وفق ضروات فنية) بمستويات تتأطر ضمن تفاعل نصي محبوك بعلاقات متداخلة ومتفاعلة كـ(المكان / الزمان / الشخوص / الحدث/ الخ..) ،لذا جاءت قراءتنا الاستذكارية لقصص (عزف منفرد) كفرع من فروع كثيرة تتطلب تحليلا شاخصا لأهميته.

ومع التميز الواضح في المجموعة هذه للاسترجاعات (الداخلية والخارجية)، فإن سمة التحليل السردي المتضمن باستذكار الماضي.. قام على آليات الحقل الاستدعائي– ان صح التعبير– طبقاً لمفهوم المرحلة التي انطوت على مساحتها الاحداث.. المرحلة التي اصبح الزمن معيارها لتصبح خطابا ..

في قصة (التنقيب في الغرفة) تظهر جغرافية المكان من خلال اثار الماضي .. الماضي الذي انصهر تحت بوتقة الزمن، حيث الاجواء المفعمة بالضرر للرجل الذي (اغلق خلفه الباب بالمزلاج، وانتفض بعنف كهر بلله المطر، طاردا مشيمة شيخوخته) (ص٧٩)..

ان الكتابة السردية التي تتناول ادوات الاسترجاع تكون على سعة من الدخول للاطار الزمني.. الاطار الزمني كمعيار ثابت، وهذا ما يمكن خضوعه للتحليل السردي، كما وان الاسترجاعات التي تقوم على آلية المضمون، بلاشك تنطوي على توافق زمني، اذ نقرأ في المقطع القصصي للقصة المذكورة (فطريات تنتشر على جلد الشارع، الذي اعطاه رئيس البلدية إسماً للتحايل على آخر الولاة العثمانيين، الذي عاد تواً من انتصار مؤقت من كوت الامارة فحين شاهده ارتفع الم القولون الى وجينته فبدأ الاستضعاف واضحاً على وجهه، فبادر رئيس البلدية لتلافي حراجة الموقف الى تهنئة على الانتصار الذي اوقف زحف العدو، والذي اتضح فيما بعد بأنه آخر نصر يحققه لامبراطوريته فيما تبقى من زمن الحرب كلها، وعلى الاثر الاكبر الذي سيتركه في عاصمة الدنيا. لذلك حين شاهد الحجر القاشاني الذي حفر عليه (خليل جاده سي) ابتسم وامر باستكمال شق الطريق.) (ص٧٩-٨٠.)

هكذا تأتي إحالات (عاتي) عن طريق استقطاعات سردية حكمها بمهارة لتسد نقائص السيل الزمني الذي استعاره ودوّنه، ومن الواضح ايضا ان الاسترجاع السردي لكل ما حفر به القاص لتأثيث منجزه، جاء بابعاد زمنية مختلفة، اذ نقرأ على جسد النص– امامنا –، كيفية الأخذ بوظيفة الاسترجاع التي تتبع التوافق الزمني وفق مرحلة معينة تمتد عبر الذاكرة لقرون من السنين.

٣.السرد الاستيهامي

حين تتشابك سلسلة المشاهد المبنية على استيهامات مقصودة من قبل (القاص)، فإنه يقع على مستوى المنظور السردي عن طريق التداخل بين (اللّغة السردية) بوصفها الاداة الموصلة، وبين (التماثل الرمزي) الذي يقوم على تخريجات تجريبية مقبولة اذا احتكمنا الى التوصيف هذا، فالتسويغ الذي له شرعية الإستخدام في قصص (عزف منفرد)، يتمحور حول ثنائية (واقعية /تجريبية)، ولنا في قصة (سلاما .. افتتاح القتل طبعا) كإنموذج تطبيقي لما نريد طرحه، حتى حين تتعاقب آلية التحول الاستيهامي من داخل الكتابة القصصية ذات البعد الافتراضي، فانه يستند على تقنيات القص بالاختزال والاضافة والجمع، فمستهل القصة يقول: (بدأ اللَهو بشكل قصيدة افتتاح القتل وانهى الجد بقتل احدنا. هو او انا. اينا المقتول؟ اينا القاتل؟) ص١٠٢.

فهذا الفعل الاستيهامي، بدوره يلجأ الى منح الشكل التناظري المبني من الداخل للواقع المفروض، فلا غرابة في ذلك ان استطاع (حسن كريم عاتي) امتزاج الواقع بالممكن في لعبة استيهامية، لتشكيل العبارة المكررة في النص القصصي ذاته:

القصيدة :
قلت / قال:سلاما .
قال /قلت :ربي القوافي .
قلت /قال: سلاما .
قال /قلت : خيوط الضوء في غمض العيون .(ص١٠٣)

ولم يقف السرد الاستيهامي في الاشتغال على هذا النمط الكتابي، بل اعتمد ايضا على شفرات لعبارات فتحت قراءات افتراضية .. قراءات فيها (مونولوجيا) داخلية، الشفراتهي (نعرف..اعرف..يعرف..نعرف.. لانعرف) ،وبالطبع خلف هذه العبارات دلالات واضحة رغم استيهاميتها.

(نعرف:) ان اشرقت الشمس نكون قد بدانا مشوار يقظتنا متلازمين طيلة ساعات اليقظة التي تقودنا الى ارهاق واستفزاز متبادل.

(اعرف:) حين قررت ان أتخذه الهدف الحيوي الواجب تصفيته في اقرب فرصة وانسبها.

(يعرف :) انتبعه حين يقظته ولا أتركة الا وقد اودعته الى النوم.

(نعرف :) لاتكاد الطرق تلتوي وتنتهي السبل التي تقودك دون دراية.

(لانعرف:) ان الكلمات ذاتها وجدت مدونة في ورقة مؤطرة بالدم .(ص١٠٩)

هكذا، ومن خلال الاستقراء الواضح امامنا، افضت التوالدات السردية حدة الافصاح الممكنة والمتعددة داخل القصة الواحدة، مع الاختزال والانزياح معا، فالتقويض الاسلوبي، قام على بناء نسقي ذكي من لدن القاص، ومن صميم العمل القصصي / النصي، نلمس اسلوب القاص عن غيره في اختبار النسق الخاص للجملة القصصية والنصية ...

الخاتمة

بعد ان تعرفنا عن مواضع الكتابة السردية في (عزف منفرد) وكيفية تطرق القاص (حسن كريم عاتي) بالمستوى الفني للقص ومحاولة غرز ذلك في اعماق الآخر/ المتلقي، فإن هناك علامات ظهرت في المجموعة هذه.. انطوت على كشف الخفايا المكبوتة (المستترة والمظلمة) التي تقف على منصة القضايا الأجتماعية والنفسية وحتى السياسية وبإستطاعتنا القول ان المجموعة هذه استطاعت ان تصاغ بآلية فنية مضغوطة، استطعنا ان ندخل الى متون نصوصها من

أستورياس وديكتاتورية السيد الرئيس

الجزء الأول

محسن حسين عناد

استوقفتني رواية (السيد الرئيس) للكاتب الغواتيمالي (ميغيل انخل استورياس) كثيراً لما فيها من صور وأبعاد ورموز وتشابه في الأفعال ليس فقط في غواتيمالا بل في بلداننا وكأن هذه الحكومات متفقة بينها على نهج الشمولية ونشر الرعب وسلب الحريات على وفق أجندات سياسية لا تفرق بين شعب وآخر. ما دام همها كم الأفواه والسيطرة. لذلك تعد هذه الرواية. رواية كل شعب وعصر بالرغم من بعد المسافات والأماكن واختلاف الأجناس والأديان والجغرافية.

الأوضاع السيئة في غواتيمالا تناولها المؤلف ليدخل منها شرايين الحياة اليومية في أمريكا اللاتينية لتشابه أنظمتها وممارساتها كون شعوبها تعيش الجوع والاضطهاد وغياب الحريات. وليعطي تقييماً وصورة لفوضى الأنظمة الشمولية وبعدها عن ركب التقدم والحضارة.

في مساحة الرواية شخصيتان مركزية واخرى ثانوية مسطحة. مثلت شريحة واسعة من الناس. معاناتها السياسية والاجتماعية تحت سلطة الدكتاتورية هي التي حركت الحدث ليرسم نموذجه الفني بدراية بعيدة عن العجالة والإرباك الذين قد يكونان سببين للتعثر في نسغ الرواية. القهر الذي يمارسه رأس النظام وماكنته الاستخبارية جند شعبه اشاع جواً من الفوضى وعدم التوازن في العلاقات السياسية والاجتماعية مما افرزت سياسته السجون والمعتقلات والجوع والتشرد. يقول احد السجناء عن سبب سجنه (بسبب جريمة ارتكبتها بمحض الخطأ. فبدلاً من أن أزيل اعلاناً عن السيدة العذراء من على باب الكنيسة التي اعمل بها. ذهبت وازلت اعلاناً عن الاحتفال بالذكرى السنوية لوالدة السيد الرئيس).

بهذا المعنى وذاك السبب اظهر المؤلف تفاهة اجراءات وخوف السلطة الدكتاتورية من اية ممارسة او عمل تظنه يهدد وجودها من اناس بسطاء يفعلون اشياءهم بعفوية.

هذه الشخصيات البسيطة والفقيرة الزاخرة بها الرواية لم يعطها المؤلف حجمها الحقيقي في لعب دور مميز يليق بها لتمثيل واقع اجتماعي مهماً في أية عملية تغيير او توجه. إن بقاءها متأرجحة افقدها شيئاً من ثقلها الروائي مما انعكس ذلك على مسار الحدث الذي يجب ان يضفي حراكاً يخدم الفعل.

لا أظن ان المؤلف جاهل لأدواته الفنية او هو غير واع بكيفية استعمالها. بل ادرك إن له هدفاً او خطة يروم تنفيذها لكي لا يكون هناك اسفاف يمنع تمرير وتوصيل فكرة ما تمهد لشخوصه واحداثه يعطيه امكانية المعرفة الأمر الذي يشعرنا بالمعايشة او المصاحبة مع شخوصه فترة طويلة. وهذا اعده وعياً كتابياً يسبق ما هية كتابة النص الأدبي. لا اريد الخوض في كيفية بلورة هذه الفكرة ولا استبق الحدث، لكن الاشارة اليها تعني تقويماً للاستقبال لدى القارئ في فهم الحدث ومتابعته.

فشخصية الرجل الأبله في الرواية مسلوبة الارادة ومطاردة من قبل السلطة. تتنقل من مكان بسيط. انه يملك تمرداً خالياً من التأثر. كون وعيه البسيط جاءه من محيطه الذي يعيش فيه وليس من انتماء لتنظيم يقوده لمعرفة الحقيقة.

القلق والخوف اللذان يخبئهما الحاضر له جعلاه غير واضح المعالم والتصرفات كونه يعيش في اجواء غير طبيعية لنظام سلبه لقمة العيش وزجه في اتون الفوضى والضياع مما افرز ذلك ضغوطاً نفسية وبيئية غرست بذاته اسئلة وحوارات جاء المؤلف ليجيب عنها وليوضح معالمها وابعادها لكي يصل بالفعل والحركة لمصاف الثوابت والابعاد. وهذا كشف لما يعتمل بالنفس من انفعالات وصراعات الأمر الذي يجعل خياله يخلق صوره خلقاً جدياً اثر بازدياد كثافة التناقضات في التركيب الداخلي للشخصية. وهذا مدعاة لجو متحرك يفيد نسغ الرواية وتصاعدها.

الأبله صورة من الصور المملوءة بكم هائل من الرموز والاشارات. تمثل معاناة شريحة من البشر. المفروض بالرواية توسيعها والاقبال على الأخذ بيدها لأننا لا نعرف حاضرها وما يرسم لها المستقبل في ظل النظام الديكتاتوري مما يمنعنا من الاحتفاظ بها طويلاً. ولكي نجعلها ديناميكية تسعى وتتحرك وفق رؤاها الفكرية. كان لنا معرفة نمطها السلوكي حتى نشعرها بثقلها المادي والمعنوي كون النظام الشمولي يحسب لها حساباً ويريد التخلص منها.

لقد جند النظام فلوله وشرطته السرية لمطاردتها والقضاء عليها وتم له ما اراد بعد ان تمكنت الشرطة منها.

إن نجاح أي عمل روائي ينبع من فهم المؤلف لطبيعة الخصائص الفنية واعني الاختيار الواقعي النقدي لجعله وعاء مناسباً لاحتواء رؤيته النابعة من احساسه بالواقع وقدرته على استعمال ادواته الفنية باتقان. كون العمل الروائي عملاً درامياً لا يجول دون صلته بالواقع حيث يعمل على كشف هذا الواقع وما به من اسرار وانتهاكات.

اما الشخصيتان الاخريان ،السيد الرئيس وذو الوجه الملائكي) فهما حاضرتان بقوة في نمو الفعل والحركة. إهتم بهما المؤلف فكونا أمتداداً ناجحاً في التناول والتفسير.

السيد الرئيس شخصية محورية منها واليها يعود الحدث. يصدر الأوامر والاحكام والقرارات بفردية. ليس هناك من رادع او مراقب لقراراته. وهذا تاشير لماهية وطغيان هذا الرجل.

يسعى لتثبيت حكمه بأية وسيلة. بداخله كثير من الخوف والقلق. يعد قمة الهرم السياسي في البلد. تصفية خصومه في نظره حفاظ على بقائه وديمومته. يحيك المؤامرات لاعدائه وينفذ الاغتيالات لخصومه لكي يقنع دواخله وخوفه من عدم قرب ساعة الانقضاض عليه. اذاً (السيد الرئيس) مجموعة متشابكة من الأوامر والعقد والغموض لا يثق باقرب الناس اليه ولا يتهاون في قتل كل من يشك بولائه. يعتمد على أجهزة استخبارية تؤهل نظامه للبطش والطغيان. هذا الرسم الهندي لشخصية السيد الرئيس يوضح خطرها ويعطي انطباعاً على ما يجول بداخلها من شذوذ وانتقام.

مهمة المؤلف في رسم صورة لهذه الشخصية كانت صعبة لان تقريب شكلها الفني للقارئ يعني توضيح طبيعة ذلك النظام. فنلحظ الفنية العالية في رسم مشاهد التصفيات الجسدية بحيث اشعرتنا بخطر هذه الشخصية على الناس والتخلص منها هدف يجتمع حوله الناس وهاجس كل من يريد الأمن والأستقرار. يأمر السيد الرئيس احد أعوانه بقتل جنرال بتهمة عدم الولاء لحكمه.

فكان فعله هذا خلطاً للاوراق السياسية في البلد وهو تهديد للآخرين من بطشه.

هذه التقنية يصعدها المؤلف بصور ومواقف ورؤى تضفي صدقاً على الحدث. وهذا تلاق فكري صريح جمع تحته وعي القارئ ليرسل منه واقع الأنظمة الشمولية وممارساتها وليقول ضمناً إن الدكتاتور لا يثق حتى بنفسه حينما يشعر بالقلق على حكمه ومركزه من الزوال.

وفي موقف آخر يطلب السيد الرئيس من (كاناليس) وهو جنرال مقرب منه تصفية جنرال آخر يشك ايضاً باخلاصه. يقول كاناليس لضحيته قبل قتله: (إن القضاء على احد الزملاء هو افضل برهان يقدمه مواطن على ولائه للسيد الرئيس ثم يقضي شهرين في السجن حفاظاً على المظاهر ثم يتولى بعد ذلك مباشرة احد المناصب المهمة لاهل الحظوة) لم تدم فعلة كاناليس اياماً حتى قرر السيد التخلص منه خوفاً من الفضيحة.

هذا التلاعب بالحدث وابراز المفاجآت ترصين حقنه المؤلف بجسد الرواية لكي لايكون تسيباً يضر البنية الفنية بحيث تربك هذه المفاجآت تتبع الحدث وبالتالي تفرز ترهلاً يسيء للمنهج الكتابي عنده.

الشخصية الثانية والمهمة في الرواية والتي بيدها زمام اكثر الامور في البلد هي شخصية ذو الوجه الملائكي، الشخصية القريبة جداً من السيد الرئيس. يطلب منه تصفية كاناليس. قدرة ونجاح الرواية من تلوين شخوصها واحداثها والامساك بخيوط لعبتها يقود اساساً للكاتب المختبئ خلف احداثه وشخوصه ليظهر من خلالها كارثية النظام الديكتاتوري. كون المؤلف يؤمن إن الديكتاتورية لا تضطهد الشعب وحده إنما تحضي على الكاتب انفاسه قبل كلماته وهذا ما اضفى على الرواية صفة الواقعية التي تعني تسخير المفردات والتراكيب لمواقف ودلالات تخدم الفعل والحركة، وهو ايضاً تمكين للحدث من ان يخط لنفسه ولوجاً صائباً في تصاعد ونمو الرواية كون الابداع فيصلا في تقنية أي عمل روائي بعيداً عن الافتعال والتصنع.

الزمان والمكان في الرواية متداخلان لا يمكن الاستدلال عليهما لكننا ندركهما من المشاعر والأحاسيس وجودهما يرسم مسارهما ويبني فيهما رؤانا وتكهناتنا.

حين يتحول الحلم.. من سفير إلى لاجئ

القاص والروائي علي عبد العال:

المادة المكتوبة تترك أثرها العجيب على مر الزمن

حسين رشيد

لم تكن تلك المائدة التي جمعتنا في احدى نهارات بغداد في نادي اتحاد الادباء والكتاب في العراق على علم من احد الجالسين والقادم من بلاد لاتعرف ضوء الشمس سوى ساعات قليلة جدا في اليوم ، هذا الجالس كان يحمل بين طيات قلبه وعقله وفكره حبا جما لبغداد والعراق ومدينته الديوانية كان يتحدث عن تجارب سابقة في فلسطين وبيروت وامكان اخرى من العالم الكبير الذي ضاق به يوم قرر ترك البلد مرغما حيث حمل اوراقه وقلمه وافكاره وجال بها رحالا. يكتب القصة والرواية والمقالة الادبية والصحافية حيث عمل في صحافة المقاومة الشعبية في لبنان ، درس العلوم السياسية املا ان يكون سفيرا للعراق في احدى الدول لكن حلمه بالسفير تحول الى لاجئ انه القاص والروائي علي عبد العال حيث كان لنا معها هذا الحوار.

واحدة من إشكالية الثقافة العراقية بعد التغير مصطلح أدب الداخل وأدب الخارج كيف تصف ذلك؟

أنا لا أتفق مع هذا المصطلح؛ إنه مصطلح أطلقه بعض رموز السلطة السابقة في محاولة لتقليد التجربة الثقافية الفلسطينية. ولكنها محاولة فاشلة حسب تقديري لأن التجربة الثقافية العراقية لا تتشابه مع التجربة الثقافية الفلسطينية. أنتمي لشريحة من المثقفين العراقيين الذين تم نفيهم، إجباريا أو اختياريا، عن الوطن بعد وقوع العراق في قبضة دكتاتورية حزب البعث وقائده الضرورة عام ١٩٧٩. هذه الشريحة من المثقفين، أدباء كانوا أم فنانين أم سياسيين محترفين، تكتب وترسم وتفكر وتنتج فكرها وأدبها المرتكز على هموم المواطن العراقي سواء كان يعيش داخل الوطن أو خارجه، فهي من الناحية العملية تعالج هموم المواطن العراقي، ومن الناحية العاطفية تعيش مأساتها الداخلية كونها منشغلة التفكير بالواقع الثقافي والسياسي الذي يدور داخل الوطن. بالتالي كل ما ينتج من أعمال أدبية وفنية وسياسية هي منبثقة من صميم المعاناة النفسية الأولى، أي الوطن بالذات. وعندما يأتي البعض ويطلق مصطلح "أدب الخارج وأدب الداخل" كأنما يلّوح بأن ما كتب في الخارج هو خارج عن القانون وهذا يعطي صفة قانونية وشرعية مبطنة للنظام الدكتاتوري السابق. نحن مجموعة من الأدباء والفنانين والسياسيين العراقيين أجبرتنا الظروف السياسية والمبادئ الإنسانية السامية التي نؤمن بها على محاربة الظلم والطغيان في أي مكان ومن أي مكان. لذا أستطيع القول أنني شعرت في وطني في ظل النظام الدكتاتوري إنني أكثر غربة، أو بالأحرى تغريب عن وطني. بينما في الخارج كنت أكثر التصاقا بهويتي الوطنية. لذلك نشعر وكأننا أجساد تعيش في الغربة وأرواح تحلق في سماء الوطن.

يمكن لنا القول،عندما يتعلق الأمر بنوعية الأدب المنتج داخل العراق تحت ظل الدكتاتورية وخارجه تحت فضاء الحرية، هنا يمكننا القول، وفق نظريات الأدب المقارن، أن عملية الكشف عن نوعية ومستوى الإبداع بين الأعمال التي أنتجت في الداخل، وتلك التي أنتجت خارج الوطن هي عملية مشروعة جدا. ولكن لا يمكننا بأي حال من الأحوال تفصيل الأمر من الناحية السياسية حيث يرغب كل واحد من له مأرب خبيث لبس مقاسه الفكري الملائم في الوقت الملائم.

الاحتكاك بالثقافات البشرية الأخرى هي ميزة عظيمة لو توفرت للكاتب

تجربة أدب المنفى وما يعانيه المنفي الهارب من جحيم السلطة إلى نار الغربة هل تم اختزالها لكي تتحول إلى تجربة إنسانية جديدة؟

نعم؛ بكل تأكيد. جميع التجارب الإنسانية الصادقة والحقيقية يمكن لها أن تتحول إلى تجربة إنسانية جديدة لها حيزها الطبيعي في الوجدان العالمي. إن تاريخ البشرية هو عبارة عن تجارب خاضها أشخاص بالنيابة عن آخرين. من هنا انبثق مفهوم "البطل" في سياق التاريخ البشري. في اعتقادي إن كل تجربة لأي كائن بشري يتمتع بالقدرة على الإنتاج علميا وأدبيا وفكريا وفنيا بإمكانه تغيير مسار البشرية، ولك أن تقرأ كتاب الفيلسوف والمفكر الماركسي الروسي الكبير بليخانوف "دور البطل في التاريخ"، لكي تعرف كيف تحول مسار التاريخ البشري من نيرون وكاليغولا وقيصر روما وولهم تيل لـ شيلر والدكتور فاوست لـ جوتة وفلاديمير ألتش لينين وسلمان يوسف سلمان "فهد" وسلام عادل وتشي غيفارا وغيرهم. ستعرف كيف يمكن للفرد المتميز أن يلعب دورا كبيرا عبر تجربته الفردية الخاصة عندما تكون منسجمة مع تطلعات الفكر الإنساني النبيل. لذا أعتبر إن كل ما ينتجه الفرد في المنفى، بل في أي مكان وزمان في هذا الكون الفسيح،على الصعيد الأدبي والفني والعلمي والفكري مساهمة سوف تمتلك مقدار جديتها عندما توضع في موضع التطبيق، عندما تحين لها الأقدار التاريخية والاجتماعية لكي تكون في موضعها الصحيح.

كيف كانت حركة النقد لهذه التجربة الأدبية في المنفى ؟

لم تحظ التجارب الأدبية العراقية بالنقد المعرفي الحقيقي لا في الخارج ولا في الداخل؛ أقصد هنا النقد الأكاديمي المستند على علم النقد وعلم الستاتسيك، أي علم الجمال الأدبي. إذا أستثني مساهمات الدكتور جواد علي الطاهر والناقد عبد الإله أحمد، وكتابات الأستاذ ياسين النصير النقدية، فنحن في العراق ليس عندنا تجربة نقدية بالمعنى الأكاديمي الحقيقي. جل ما نملكه في تقييم النصوص الأدبية هو عبارة عن مجرد قراءات وآراء وأهواء تعّبر عن مجهود فردي ليس يتمتع بالاختصاص المعرفي. إضافة إلى "الهوى" الأيديولوجي الذي يجنح دائما إلى تعريف النص الأدبي وفق منظوره الخاص. النص بحد ذاته يقف أمام محنة حقيقية، فليس هنالك من حقل معرفي ونقدي جاد، بل هنا أقلام تستطيع أن ترفعك أو تجلدك بحرية كاملة في الصحافة الرسمية ومؤسسات الدولة أو الحزب الإعلامية. هنا لا يتبقى من العلم ولا المعرفة ولا الشف حتى بنقد الأعمال والنتاج الفني والمعرفي، ويرتهن الأمر بالأخير على درجة "الولاء" لهذا الجانب أو ذاك. الكل يسعى بالأخير إلى فائدة ذاته، وليس هنالك خطأ في هذا السياق البشري المعهود، لكن الخطأ يكمن على الدوام بتكريس الذات الجاهلة لأدوات النقد الحقيقية المستندة على العلم والمعرفة.

لم تحظ التجارب الأدبية العراقية بالنقد المعرفي لا في الخارج ولا في الداخل

أين أنت من مجموعة أعمالك الروائية والقصصية كشخص وتجربة؟

أعمالي الأدبية تتناول في مادتها البعض من تجاربي الحياتية الواقعية؛ والكثير منها يتعلق بحياة وتجارب الآخرين. التجارب الحياتية تفرض نفسها على الكاتب ذاته عندما يؤثر فيه موضوع معين من المواضيع التي تحدث في الحياة ومجرياتها الخاصة والعامة. وعندما يرغب الكاتب والقاص والروائي بتحويل تجربته الذاتية إلى عالم أدبي فعليه دوما الانتباه إلى مقدار تطابقها وتشابها مع تجارب الآخرين بشكل عام، أي الحرص أن تكون تجربة عامة أكثر منها تجربة خاصة. لكن في حال أن أرادها الكاتب أن تكون تجربة فريدة سيكون العمل الأدبي، حسب تقديري، أكثر إبداعا، لكن يجب أن يمتلك المواصفات الإبداعية الحقيقة التي من شأنها جعل العمل الأدبي نقطة عبور إلى ضفة أخرى جديدة في حياة الناس.

"جمر عراقي على ثلج سويدي" آخر إصداراتك الروائية، العنوان فيه الكثير من الإثارة. هل استطاع الثلج السويدي إطفاء الجمر العراقي، وهل ترك هذا الجمر أثرا على الثلج السويدي؟

المادة المكتوبة تترك أثرها العجيب على مر الزمان. نحن، وحتى هذه اللحظة نحاول فك رموز اللغة الهيروغليفية واللغة المسمارية واللغة السنسكريتية. اللغة ثابتة في جميع الأزمان وفي جميع الأحوال وفي جميع الظروف. الدينصورات الضخمة انقرضت من على وجه الأرض من دون أن تخلف سوى هياكلها الضخمة. لكنها لا تتمتع بالاحترام الذي يتمتع به السومريون في وادي الرافدين والفراعنة في مصر وحضارة الأنكا في البيرو. الكتابة والتدوين عبارة عن "ملحمة" ملخصة عن مجد الإنسان الجديد، الإنسان الذي نعيش عصره الآن. مجد هذا الإنسان هو الكتابة والموسيقى والفنون والعلم. هذا الإنسان يرتقي لكي يصبح صورة متخيلة عن الخالق العظيم في التصور الصوفي للمبدع العظيم.

تجربة العمل في الصحافة العراقية والعربية ماذا أضافت إليك؟

أضافت لي الكثير؛ إنها تجربة غنية بكل المعايير. وللعلم أن العمل الصحفي في بيروت وفي دمشق لا يشبع العمل الصحفي في العراق أبان النظام الدكتاتوري السابق. خصوصا في بيروت التي كانت جل المجلات والصحف الفلسطينية تضع على غلافها الأول عبارة "طبع هذا العدد في بيروت". الأمر الأكثر أهمية هو أنك تكتب بقدر من الحرية الذاتية. هذا العمل يُعد بحد ذاته من المتع البشرية الفريدة. توجد خطوط حمراء، وبعض التوجهات التي لا يمكن للصفي أن يتجاوزها من دون تكليف من صاحب المؤسسة، لكن مساحة الحرية كانت واسعة جدا وكافية لقول ما يريد الصحفي أن يقوله خدمة للحقيقة. تجربة العمل الصحفي لسنوات طويلة وفق هذا المناخ الجيد صقلت تجربتي الأدبية وجعلتني أشعر على الدوام بقيمة الكلمة ومقدار تأثيرها الخطير على القارئ وعلى المواطن.

الثقافات الأخرى في المهجر كيف كان التعامل معها في أعمالك؟

الاحتكاك بالثقافات البشرية الأخرى هي ميزة عظيمة فيما إذا توفرت لكاتب أو أديب، أو حتى لشخص عادي. إنها ميزة فريدة حقا، أتذكر الآن وفي اللحظة مقالا كتبه الأستاذ الناقد ياسين النصير حول الرواية وحقلها المعرفي، توصل فيه من خلال قراءته لأعمال كبار الكتاب في العالم وأخص هنا في الذكر رواية موبديك لـ هيرمان ملفل أن العمل الروائي يستند بالدرجة الأولى إلى المعرفة الواسعة، ولا يقصر فقط على السرد. وساق في المقال أمثلة كثيرة التي تصب في هذا السياق. أنا اتفق تماما مع هذه الرؤيا المعرفية. الاحتكاك والتواصل مع الثقافات الأخرى يخلق عالما جديدا كل الجدة ويمنحنا فرصا أضافية لمعرفة طبيعة البشر وكيف يفكرون وكيف يعيشون وكيف يبدعون. هذه إضافات، بل هي إضاءة نيرة على الطريق الوعر الذي يسلكه الفرد في هذا العالم المتنوع الغريب. لذا فقد تعاملت بطريقة إيجابية مع كل ثقافة أُتلي الفرصة باللقاء بها. وكانت مجسدة بأعمالي الأدبية من الثقافة السويدية والأمريكية اللاتينية والثقافة الفارسية مرورا بالثقافة الآشورية والكلدانية والعربية وثقافة ما بين النهرين بشكل عام.

المتابع والأديب العراقي يجهل كثيرا تجربة المنفى، ومنها تجربتك، كيف سيكون التواصل بينهما وإيصال تجربة كل واحد منهما للأخر؟

تلك هي معضلة كبيرة حقا؛ من أسوا الأمور التي يواجهها الكاتب في تجربته هو حجب نتاجه عن الجمهور. تعرضت لهذا الحجب طيلة ثلاثين عاما. هذا لا ينطبق عليّ فقط إنما يشمل شريحة واسعة من المبدعين العراقيين في المنافي الذين غُمطت حقوقهم في العهد الدكتاتوري، ولازالت تُغمط الآن في العهد الديمقراطي الجديد. نحن حملة الأقلام والفكر الإنساني الحر الذين تكبدنا أفدح الخسائر المادية والعاطفية والنفسية، وأنتجنا الأدب المشرق الذي ينبع من جذر العراق الحضاري الحقيقي، ماذا جنينا من هذا الجهد الشاق الذي أستغرق كل هذه الأعوام المريرة؟ لم نجن لنفسنا نعمة ما على حد قول جدنا العظيم جلجامش. وصل إلى سدة الحكم في العراق الحاضر سياسيون عراقيون كانوا يعملون في الكواليس. تسلموا السلطة بمساعدات خارجية كما حدث في السابق. انهمكوا وينهمكون الآن بالصراع على السلطة وعلى المقاعد الرئاسية. لا يهمهم الذبح والقتل والتصفيات البشعة. هل ننتظر من هذه الحقبة المظلمة أن تعيد للثقافة العراقية وجهها الناصع القديم؟ تلك هي أضغاث أحلام كما يُقال. الحلم الحقيقي بالتواصل مع القارئ العراقي يتلخص بإعادة طباعة جميع الأعمال الأدبية التي أنتجها العراقي في منفاه من قبل وزارة الثقافة العراقية وتحت مسؤولية وأشراف لجان ثقافية مختصة يشهد لها بالكفاءة النقدية والأدبية. عدا ذلك نحن نتحدث عن هراء.

دراستك للعلوم السياسية من ثم تحولك للأدب؟

درستُ أربعة أعوام في كلية القانون والسياسية جامعة بغداد ضمن سياق التعليم الأكاديمي. لم أختر هذا الفرع بالتحديد لكن معدلي المتفوق في مرحلة البكالوريوس وفقني الدخول في هذا الفرع الذي تم حجبه في العام الدراسي التالي لمن لم يكن منتميا لحزب البعث الفاشستي. كان ذلك في العالم الدراسي ١٩٧٤- ١٩٧٥. أذكر حتى هذه اللحظات كيف كنا نطبق مناهج السلوك الدبلوماسي في وزارة الخارجية لكي نصبح سفراء للعراق في الخارج. لكنني وفجأة أصبحتُ منفيا بسبب أداة السلطة القهرية التي تزعمها الدكتاتور البائس صدام حسين، بالمناسبة لا أحب ذكر أو كتابة هذا الاسم المقيت بشكل شخصي. حمدا لله وللحق وللعدالة أن شهدتُ وشهدنا حبل المشنقة الذي غزله بأصابعه السياسية لكي يلتف حول عنقه ويسقطه ببؤس. ليس أقول ذلك من باب التشفي وإنما من باب العدالة والقانون.

دراسة القانون والعلوم السياسية تتيح الفرصة الأكاديمية لكي يكون الكاتب والصحفي والأديب على درجة عالية من الوعي بالشعور بالمسؤولية أمام الضمير وأمام الناس.

متى ترى أدباء المهجر في العراق؟

أود فقط تصحيح مصطلح "أدباء المهجر" الذي ورد في السؤال؛ وأحوله إلى معناه الحقيقي إلى "أدباء القهر" أو "أدباء المنفى" أو "أدباء المطهر". لا أعرف كيف أوضح هذا الأمر، مع إدراكي العميق لسلامة طويتك الأخلاقية والأدبية. مصطلح "أدباء المهجر" يرحلنا إلى عالم جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ومحمد عبدة وعبد الرحمن الكواكبي والطهطاوي وطه حسين وغيرهم من الأجلاء في تاريخ العربية الحديثة. لكن التجربة العراقية تختلف كبير الاختلاف عن مفهوم "المهجر".

نحن ضحايا قمع سياسي منظم قادته عصابة ضالة استولت على الدولة والسلطة وشرعت العمل ضد أبنائها. تجاربنا الأدبية والإنسانية تفوق طبيعة وتجربة أولئك الذين ترسلهم الدولة لنيل العلم والمعرفة. كانت السفارات العراقية بعناصرها الإجرامية ترصدنا في كل شارع وزقاق وتم تصفية الكثير من الأدباء العراقيين على يد تلك العصابات. أنتظر عودة العراق إلى سويته الموازية لسوية المواطن العراقي الطيب والنبيل والسليم ذهنيا، الكريم والشهم والمحب والمضياف. المثقف المتزن وطالب العلم والمعرفة والمنفتح على العالم.

سأعود كي استقر في العراق عندما أرى العدالة تتمتع بالاحترام والمواطن يشعر بالأمان والثقة.

سيرة

- علي حسين عبد العال
- مواليد العراق ـ الديوانية ١٩٥٦
- درس القانون والسياسة في جامعة بغداد ١٩٧٥ ـ ١٩٧٩
- عمل بالصحافة العراقية والعربية والسويدية
- عضو اتحاد الكتاب السويديين منذ عام ١٩٩٦
- غادر العراق ١٩٧٩
- مقيم في السويد منذ العام ١٩٩٠

صدر للمؤلف:

١. "المشي في الحلم" قصصية. دار الصداقة للنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان ١٩٨٧
٢. "مقتل علي بن ظاهر ومتاهته" رواية. دار المنفى ـ السويد ١٩٩٦
٣. "أنشودة الوطن.. أنشودة المنفى" مجموعة قصصية مشتركة. دار الكنوز الأدبية بيروت ـ لبنان ١٩٩٧
٤. "العنكبوت" مجموعة قصصية. دار المنفى السويد ١٩٩٨
٥. "أقمار عراقية سوداء في السويد" رواية. دار المدى للثقافة والفنون. بيروت ـ لبنان ٢٠٠٤
٦. "ميلاد حزين" رواية. دار حوران سورية ـ دمشق ٢٠٠٥
٧. "أزمان المنافي" ثلاث حكايات. دار حوران سورية ـ دمشق ٢٠٠٥
٨. "عالم صغير جداً" مجموعة قصصية. وزارة الثقافة السورية ٢٠٠٧
٩. "جمرٌ عراقي على ثلجٍ سويدي" رواية. دار التكوين. سورية ٢٠٠٨

تحت الطبع

١. "العودة إلى الرحم" رواية

الشاعر الذي رأى هو الذي كتب

جمهورية إبراهيم الخياط البرتقالية وتعدد الاقتراحات

حميد حسن جعفر

هل من الممكن، او من الجائز، إن يقترح قارئ او متابع شغوف بالخرق ان يقترح على سواه من القرّاء شكلاً آخر للقراءة او للكشفِ؟؟ ورغم إن فعلاً كهذا هو تدخل غير محمود بشأن المتلقي والاستقبال ومحاولة لالغاء المفاجأة او الدهشة، كما يقول المهتمون بشؤون القصيدة والنظريات النقدية والثقافية. إلا إن اقتراحي هذا، ليس تدخلاً بشؤون القارئ اكثر من محاولة لالغاء الترتيب القراءاتي الذي اقترحه/ فرضه الشاعر على القارئ في كيفية القراءة والتلقي.

اقتراحي هذا يتلخص في أن يبدأ القارئ دخوله لعالم/ لجمهورية الشاعر التي منحها للبرتقال/ المدينة. من بوابتها العريضة، من العتبة/ العنوان الكلي للكتاب الشعري.

هذا الاقتراح هو محاولة لمحاذاة تجربة سابقة في مجال القص والسرد عندما اقترح كاتبها/ القاص –جابر خليفة جابر– قراءة جديدة مختلفة لتسلسل، ولترتيب وجود النصوص القصصية المنشورة في كتابه القصصي طريدون.

إن تغيير التسلسل الذي كتبت بموجبه: "دونت او نشرت القصص، منح تغييراً في الاستقبال والتلقي. وبالتالي وفّر حالة فهم مختلفة، استطاع القارئ الحصول عليها بموجب هذا الاقتراح.

في –جمهورية البرتقال– ديوان الشاعر ابراهيم الخياط، قد يقترح القارئ لنفسه، وبنفسه مقترحات اخرى، غير ما يقولها سواه وبالتالي من الممكن إن تربح القصائد قارئا متميزا. وان يحصل القارئ هذا على وسائل، ومسابير قادرة على فتح بوابات وآفاق مختلفة يتمكن من خلالها الدخول الى حقول الشعر. قد تكون خاتمة القصائد –بعيدا حيث انت– ص١٤٥ اكثر النصوص قدرة على الأفصاح عن مكنونات الشعر، وعن قدرات ابراهيم الخياط، في إن يجوس وسط الفضاء الذي يقف خلف الواقع.

هذا النص الذي استطاع إن يوفر للشاعر شرفات، ومنافذ يطل من خلالها على حالات من الاختلاف، وحالات من المغايرة. حيث تكون قصيدة النثر عامة، والنص المفتوح خاصة من أكثر الجسور قدرة على قذف القارئ والشاعر معاً وسط مخيال الشعر. وسط عوالم فيها من الوضوح اكثر مما تكتنز من الغموض. حيث يتحول الواقع الى حالة من الوهم . ويتحول عبرها القارئ الى مكتشف يبحث عما يقف خلف جذع الشجرة من غابات.

في –بعيداً حيث انتِ– ينبش الشاعر في ذاكرة الزمن. حيث الكتلة الصلدة حيث يتحول الى اثاري، يزيل الغبار عن الصورة/ عن الرتوش التي ما زالت تحمل بصمة الطفل الاول وهو يمارس مراهقته. حيث يكون النسيان فيه من الثبات/ الالغاء الشيء الكثير.

اللاقانون بين يدي الوعي والمعرفة والفكر، يتحول الى قانون فوقي

الشاعر في هذا النص يؤرخ، ويستذكر، يتابع ويستفز، وربما يكون الشاعر في هذا النص اكثر وضوحاً مما سواه، رغم اتساع فضاء القصيدة أنه يأخذ من فن النثر شكل الكتابة وانسيابيتها، وسيولة الجمل، حيث الجملة المتواصلة. التي تحتل الكثير من البياض، حيث يكون التدوير سنة الكتابة.

وحيث يصر الشاعر على شكل العبارة التي تأخذ الكثير من مديات النص الشعري. وليتحول هذا النص برمته ورغم طوله الى خمسة اسطر/ مقاطع/ جمل متواصلة كل جملة تشكل مقطعاً تاماً.

خمس جمل شعرية، اسمية، فعلية لتليها جملتان اسمية فعلية كذلك ولينهي المقطع/ الجملة الأخيرة مبتدئة بالحال. ولتنتهي الجمل الاربع الاولى بتساؤل هل تنسى؟ والجملة الخامسة: هل تغفر؟

ومن اجل أن تظل الذاكرة فعلا متواصلا بعيدا عن الانطفاء، يعمل الشاعر على أن يضخ اليه الكثير من سبل القص والسرد. فهناك زمن، وشخصيات، واسترجاع وتساؤل، وتقطيع وتنقيط، هناك طفولة وحروب، ورجولة وفكر، واحداث قادرة على أن تشكل مرجعيات للذاكرة.

بعيدا حيث أنتِ، نص قادر على إن يمنح الشاعر الفرصة للدخول الى المغايرة. واذا ما فقدت جميع القصائد تواريخ كتابتها فلابد للقارئ من إن يمتلك المعرفة التي تمكنه من محاذاة الشاعر، فالمتابع للقصائد سيجد أن –بعيدا حيث انتِ– قد تشكل مرجعية شعرية للكثير من القصائد الأخرى. ففيها من المتخيل، والواقع المندفع نحو التطرف، وفيها من استعراض الحياة بمباهجها التي تتفوق على ما يكدر صفوها، وما يوفر له حالة منفتحة، حيث اللغة، البعيدة عن التحجيم، وحيث الملامح القريبة من مقدمة الصورة ولكنها المحتمية بقوة الفنطازيا. حيث يصعب خلق حالة من التصنيف الذي من الممكن أن يدجن شعرية الكلمة لتظل منفلتة مع قربها من القارئ.

خمسة وعشرون قصيدة، جميعها رصفت حروفها بعيداً عن بداية السطر معظمها يشكل هندسياً من خلال السطر الاول المتكون من لفظة واحدة:

١- كاسب لمحار ص١١ انه قاب قتيلين او ادنى.
٢- يا امرأة الوجع الحلو ص١٧ مرة صاحبت القناطر
٣- جمهورية البرتقال ص ٢٥ بين الأسى واستدارة النهر الذبيح.
٤- تروحن ص٥١ أخالل من في طاقة للأبابيل المحنطة؟
٥- الصامت الدال ص ٦٩ امس شرب الكاس المقموعة
٦- الغيوم ص ٧٩ ذات حرب غفوت تحت شرفة الحدود
٧- آه ص٩٣ صغيرة آخر الليل تشيب

إن اكتشاف كمية الشعر، او كمية الأسى الموجودة في النص الذي يكتبه ابراهيم الخياط بحاجة الى ما يسمى بالمفهوم الاداري او العسكري –المعايشة– والمعايشة في عالم الشعر، هي ان يتحول القارئ الى شاعر، فهل من الممكن إن تقام عملية انشاء للقارئ من قبل الشاعر؟

أنها لمن المهام الصعبة في زمن اصبح فيه القارئ عملة نادرة.

ابراهيم الخياط في معظم قصائده، يعمل على صناعة اشكال تقترب من الاشكال الهندسية، ولكن تخترقها من اجل عدم الانسياق خلف اشكال وتشكيلات نباتية او حيوانية او رتوش تتقارب او تتداخل مع سواها. فالتسطير او التشطير لا يتبع وحدة الجملة. او اكتمال المعنى فقد يجد القارئ حالة من عدم الارتباط الشكلي.

بين المبتدأ والخبر
او بين الفعل والفاعل
او بين الصفة والموصوف
او بين الجار والمجرور
او من بين المفعول به والفاعل
نموذج اول: حتى
صار يعلم
إن البحر صغير
وان السماء دون عيونه ص١١
نموذج ثانٍ: مرةً
صاحبت القناطر
الفتها
فما عادت الانهار تمهلني ص١٩
نموذج ثالث:لم اكن طفلا عندما ترنحت
او رقصت
لم اكن طفلا
عندما عرفت
او سمعت
عن بساتين تعلم عشاقها
الكذب ص٣٠.
نموذج رابع:امس
شربت الكأس المقموعة
من تأمله
ثم نام
دون كلام

هذه الهندسة الشكلية التي تذكر القارئ بتجارب الخطاطين والنقاشين في صناعة الاشكال من خلال شكل الحرف او شكل العبارة.

إلا إن القارئ في هذه الجمهورية سوف يبحث عن مبرر لتقسيم الجملة والتقديم والتأخير والفصل بين المترابط فلا يجد سوى رغبة الشاعر في الكتابة هكذا. هذه الهندسة سوف يتخلى عنها الشاعر وبصورة تامة، عندما يدخل فضاء اخر قصائده، التي اقترحنا إن تكون اول القراءة ونقصد بها قصيدة بعيداً حيث انت، ص١٤٥.

إن تجربة الشاعر على تفكيك الجملة تدوينياً، لا من اجل خلق حالة تدمير للرتابة مثلا. بل من اجل الاستفادة من قوة جمال الكلمة كشكل موسيقي او الاستفادة من اشكال الحروف، وقدرتها على الايحاء وخلق حالة من التمهل في الاستقبال والقراءة.

هل من الممكن أن تشكل هكذا خروقات شكلانية مفصلاً من مفاصل فلسفة الشاعر لتشكيل النص الشعري نظريا/ عيانياً.

قد يتصور البعض إن اللاقانون –الواقف خارج الشاعر– هو حالة انفلات قد يكون هكذا بين يدي الشاعر، إما بين يدي الشاعر ابراهيم الخياط فالأمور لابد لها من أن تكون مختلفة".

اللاقانون بين يدي الوعي والمعرفة والادراك والفكر، يتحول الى قانون فوقي، غير خاضع لسوى قوته.

القارئ المتمرس حين تناول –عبر قراءة متفحصة تعتمد حسا معرفياً– ما يدون الشاعر سيجد إن الشاعر هنا قد أهمل وبشكل قد يكون تاماً الاجراءات/ الترتيبات الكتابية– إلا فيما ندر. مثل النقطة ونهاية الجملة، والفارزة واستمرارية المعنى. والنقطتين والشارحة وبداية الكلام، وعلامات التعجب، والاستفهام والأهلة. وكل ما ينتمي الى حيثيات وشروط التدوين عبر اكتمال الجملة او متابعتها او استواء المعنى ونقصانه.

هذه الإجراءات نادراً ما يهتم بها الشاعر في جمهورية حاله حال الكثيرين من الشعراء.

ربما تكون قصيدة "سؤال بسيط جدا" ص ٤٥ حالة استثنائية جداً. تلك القصيدة/ او ذاك النص الذي استطاع أن يتحرك بعيداً عن الهيئات والاشكال والنماذج –تلك الانماط والانساق– التي استطاعت إن تشكل حشوداً من القصائد المتشابهة او المتماثلة غير المنتمية الى المغايرة. في هذا النص يتحرك الشاعر خارج الواقع رغم واقعيته المفرطة في التطرف، ورغم واقعية جميع مفرداته. لغة وتراكيب وصورا وايحاءات أن تراكمات الواقع المنفلت لا تمنح حالة قانونية، بل تدفع بثلاثية الشاعر –القارئ– القصيدة. الى النهوض والحركة والاستقبال والبث. تدفع بهكذا ثلاثية الى اللاقانون، الى حالة من الطيران الحر، حيث تلغى جميع السلطات القادرة على العبث بشعرية القصيدة.

فما بين سؤال بين "ما الجدوى من تشكيلة حكومة عزوم؟" ص٤٧.

وجواب واضح "اذا كان بيتي السعيد
منطقة منزوعة القوت
وحواليه تتضوع حديقة من الديون" ص٤٩

بين ذاك السؤال الواضح، وهذا الجواب الشفاف يتمدد الفعل الذي بحاجة الى قدحة قد لا ترى. ولكنها وحين تشتعل القشة الجافة ستتحول الى حريق هائل حريق قد لا يبقي ولا يذر..

بين علامة استفهام ونقطة تؤكد على –واقع حال– شديد القسوة. ينشر الوطن مفاصله بمعزل عن الشاعر، وبيت الشاعر فما بين "سؤال بسيط جداً" وجواب اكثر من ماكر، وحيث التناقضات بكل ادرانها ومفاتنها، بكل طرقاتها التي تؤدي الى الجحيم او الى كراسي الالغاء، بكل الغوايات والفتن.

بين هذا السؤال وذاك الجواب تتمدد ارحام الأمكنة تنتقل ما بين السهولة في الوصول اليها وصعوبة التخلص من سلطاتها. أنها مساحة واسعة بقدر مساحة القلب الذي قد يتجاوز النصف مليون كيلومترا مربعا.

على اطراف هكذا هوة يقف الشاعر ابراهيم الخياط من غير مظلة هبوط/ برشوت عاملا على تسمية الاشياء بأسماء رغم عدم واقعيتها. فهذا الفضاء المركون عند تقاطعات الطرق ومنحنيات الشوارع عند اضوية المرور/ الترفك لايت ومقتربات الجسور والطرق السريعة، فضاءات يطلقها الشاعر على شكل سلطات تتراوح ما بين الانطفاء والاشتعال. ما بين الحراك والخمول.

وليجد القارئ نفسه وسط متاهات لاتعد ولاشواخص ، لااشارات ، لادلائل ، لابراهين ، لانجوم ، صحراء شاسعة من الديكورات التي تتماهى خلفها امراض وكوارث اوبئة وحروب وديكورات الخارج منها سعيد ، والداخل اليها مخذول والشاعر غير مسؤول عما يحدث. انه يعمل على تقشير الواجهات. عبر عيون الآخرين. انه يمنح القارئ وسائل تتيح له الكشف والتعرية ونكأ الجراح في محاولة منه لإيقاظ الجثة. التي تعمل على تحويل الجنة الى مقبرة.

الشاعر ابراهيم الخياط يدخل فضاء قصيدة النثر لانهاض الشعرية في نفس المتلقي، لخلق حالة اهتزاز في مخيال المتلقي.

إن وقوفه خارج حراك الآخر لا يعني دخوله محمية الثبات. وترك القارئ يبحث في دواخله عن قارئ آخر اكثر كفاءة. و"فتاح فال" بل إن القارئ "في سؤال بسيط جداً" يمسك بزمام المبادرة/ بعنان القصيدة ليدفع بها نحو اللاواقع ليتخلص من ورطة صناعة الواقع الجديد المنتمي الى فضاء انعدام القناعة. بل إن هذا الواقع اللامتوقع، يمنح القارئ فرصة تحوله الى منتج عبر اضافة ما لديه مما استجد او سيستجد، بعد إن توقف الشاعر عن الاضافة، رغم إن هذا التوقف لم ينتم بعد الى نظرية موت المؤلف/ الشاعر فالشاعر يعمل على صناعة مجموعة من الخلفاء/ القراء، الخلفاء/ الشعراء الذين سيتمكنون من مواصلة صناعة القصيدة/ رفع الراية. ليجد القارئ إن الشاعر قد احتل ركناً او زاوية من تفكيره ورؤياه.

في تقريضه للديوان/ الجمهورية يضع الناقد فاضل ثامر –يده على مفصل مهم من مفاصل تجربة الشاعر– ابراهيم الخياط وذلك عبر استعمالاته اللغوية تلك التي تضع امام القارئ مجموعة من الاحالات التي تنتمي الى المنجز اللغوي المتميز بأنتمائه الى الصفاء والجزالة.

لغة تنتمي في بعض مفاصها الى التراث والاصالة، يحس القارئ من خلالها بشيء من التفرد الذي تتميز به قصيدة الشاعر، تلك القصيدة التي استطاعت إن تمتلك مواصفاتها الخاصة. بعيداً عن الترويض او التدجين. فجاءت مرقشة بالكثير من القاموسية. لا نعني بالقاموسية هنا انتماء اللغة الى الثبات. بقدر انتمائها الى اصولها. الى القدرة على خلق حالة من الحراك، لابتعادها عن الخامل من الكلام واللغة، رغم ضعف تداولها بين العامة من الناس وانتشارها بين قراء الذكر الحكيم انه يكتب وسط حالة من الايحاءات الشديدة الاقتراب من الماضي المتحرك، الماضي الذي لم يزل يمتلك حق المبادرة. إن نماذج مثل:

١- فحق عليه القول ص١١
٢- قاب قتيلين أو أدنى ص١١
٣- فهل جادك الغيث
عندما الموت هما ص ٤١.
٤- فقد قميصي كل ليلة من الجهات اربعها
ولا أقول: رب السجن احب الي ص١٩
٥- هم فيها خالدون ص ٦٤
٦- من يبتاع الخز القاتل
وخمار المليحة ص٨٣
٧- وعليك الاحتفاظ بذلك الكنز الذي لا يفنى ص٨٤
٨- واذا رأيت ثم رأيت جحيما ص١١٣
٩- ما شبكت عشري على رأسي
امام راهب النهر ص١٢٧
١٠- ولأني مذاب فيها فلم تقل لي يوماًهيت لك ص١٤٨
١١- في مهاجع البخور
تحلم بهل اتى على الشعراء حين ص١٤٢
١٢- ترى جنات
تجري من تحتها دفوقان نضاختان ص٦٣
١٤- متكئين على رفرف
من النعوش المريحة ص٦٤

إن لغة تبث مفاصلها وسط معمارية القصائد، التي يحاول الشاعر إن تظل منتمية لاشكاله. لابد لها من إن تلفت انتباه القارئ، معلنة عن حالة من التفرد بين جمع الشعراء. بل إن العديد من القصائد، وتحت سلطة اللغة الولود، التي لم تعلن استنفاد جمالياتها، يدفع الشاعر نحو نوع من التقفية. كما هي الحال مع:

١- حداء الغرانيق ص٢٧
٢- الصامت بالدال ص ٦٩
٣- هو الذي رأى ص٧٥
٤- قلبي ص٨٩
٥- النبي الصامت ص٩٧.

لم يكن الانحياز الى جانب هكذا حالات من التقفية من قبل الشاعر من اجل لفت انتباه القارئ. او لفت نظر المتابع. بل انه جزء من الفكر الذي يساير حالة الابداع الشعري، الذي يمسك الخياط بمقوده. بل إن اندفاع الشاعر نفسه في البحث عن الشعر، اوصله الى إن يطرق ابواباً لنماذج/ لنصوص، وجدت نفسها وسط ابنية واطرزة قد تكون تابعة لقصيدة النثر. او للنص المفتوح. اضافة لقصيدة التفعيلة والتي استطاع العديد منها إن تأخذ بيد الشاعر الى حالات من التقفية كما هي الحال مع النماذج التي سبق ذكرها.

ناقد وشاعر

فاضل ثامر، وياسين طه حافظ، حاول الاثنان مد مجساتهما/ قدراتهما النقدية والشعرية، عبر خلق خلخلة في اسوار الجمهورية المنتمية الى البرتقال. الاول/ الناقد دفع بها الى فضاء القراءة والمعاينة. الثاني/ الشاعر وضعها تحت سلطة المشافهة/ الاستماع.

ورغم اختلاف التناول إلا انهما قد اتفقا على إن مؤسس جمهورية البرتقال، جمهورية العشق. "وسميت عشقي برتقالا" ص١٦ هذه كان عاشقاً ومحارباً، وخارجاً على قانون الثبات.

أن جمهورية البرتقال المتشابكة الأبنية عبر نسيج أفقي وآخر عامودي هي تشكيل حياتي ينتمي الى ضفتي الوطن اللتين هما:

الأنسنة، والامكنة، ومن خلالهما استطاع إن يشيد ابنية قصائده المختلفة رغم تشابهها –في حقول المواد الاولية– والتي لم تستطع الحروب ولا الكوارث، ولا الأفكار الضالة، من إن تدمر موازين الإنسان الذي رفش جدرانها، ودوزن موازينها. بالانتماء الى الوطن/ الأرض والمرأة/ الأنثى. والفكر/ الالتزام. كل ذلك حين امسك بالانسان الواقف على خط الشطب.

ففي الوقت الذي يؤكد الناقد فاضل ثامر، كقارئ على ضرورة توفر نظرة/ معاينة، قراءاتية، او نقدية، من أجل الكشف عن هكذا تجربة فأن الشاعر –ياسين طه حافظ– يحاول إن يدخل تجربة الشاعر ابراهيم الخياط في جمهورية كمستمع، وليس كقارئ. أنه يعيد المتلقي الى مرحلة المشافهة والى شيء من المنبرية/ الصوتية. فالمتلقي لديه مستمع. –وقد يكون أمياً– في الوقت الذي تكون اكثرية القصائد بحاجة الى اكثر من استقبال قراءاتي ورغم هذا، فأن ياسين طه حافظ يؤكد على وجود الاختلاف وعلى حالات الخرق، وعلى قدرة القصيدة على امتلاك حالة المفاجأة والدهشة، وعدم ترك القارئ" منقاداً ساهياً، وغير فاعل.

وعبر انتماء النص البرتقالي الى التراث الممتلك لحراكه يعمل الشاعر على صناعة ما يحاذي التناص/ او التداخل او الاقتباس، او ما يحاذي هذا وذاك من خلال الاستفادة من قوة الكلمة/ العبارة وروحها المتمسكة بالاتقاد وسط هكذا فضاء، استطاع الشاعر إن ينفخ في الموقد، أن يدخل حيز اللغة متعمداً، وغير لاعنٍ لحظة، من أجل خلق حالة من التواصل ما بين النصِ المعاصر، وما يقف بمحاذاة القاموس..

فهو يصر وضمن حالة من الوضوح على معاينة العديد من المفاصل القادرة على الخلق/ على النفخ في روح النص.

ومنها الشعر وسلطته
والذكر المبين واعجازه
والحكمة وصناعتها الحياة

إن ادخال "الـ" التعريف على الفعل مثل:

١- اليتهجى ص٤١
٢- اللايخافون ص٦٣
٣- اليغطون ص١٣٧

وعملية دخول اللغة من خلال عملية "النحت" أي صناعة كلمة من خلال عملية المزج، وخلق حالة التداخل بين اكثر من كلمة مثل:

١- نكبتئذ ص٦٥
٢- عقيعز ص٦٢
٣- ذات حرب ص٤٩
٤- ايامئذٍ ص٢٥
٥- غبحرب ص١٣٦

إن ما سبق ماهو إلا الدليل على فعل الخرق الذي يعمل الشاعر ابراهيم الخياط على صناعة في مواجهة الرتابة والتكرار والكثير من الخمول الذي بات يعتري الكثير من مفاصل العملية الشعرية وحركة الابداع.

إن البحث عن الشعر قد يدفع بصاحبه سواء كان قارئاً او صانعاً للشعر او متابعاً إن يجعل من اصابعه مشارط. وان يتحول الشاعر الى كائن بدائي. يبحث عن عوالم، وعن كائنات مفترضة. يبحث عن اللاواقع تحت اقدام الواقع.

لذلك سيجد المتلقي إن قدميه تجوسان ميادين وحروباً وبساتين وعشاقاً، قد تعبر به انهاراً، ديالى، وخريسان ودجلة، او تحمله الى خطوط مواصلات، ومواقع رمي. وخطوط شقية.

إن قصيدة "وكانت معركة" ص١١٥:

لم تكن سوى نشيج مقاتل، تصاعدت روحه الى عنان السماء تاركة جسده وحيداً ليمارس عملية الدفاع عما تبقى منه.

إن القارئ سيجد نفسه بديلاً عن المقاتل/ الشاعر، وعليه إن يمسك بالقنبلة/ الرمانة من اجل ان يظل الجسد بعيداً عن الانتهاك.

الشاعر في هذا النص لم يجد امامه من كائنات سوى محمية الرحم ليتشبث بها. بعد أن تحولت محمية الحروب الى فم هائل يزدرد الجميع. وليتحول الكائن البشري الى "عين الكاميرا" يتحول الى آلة بفعل الفزع والرعب اللذين قد يجردان –الجندي– من خيار البقاء عبر استخدامه لمبدأ الغاء الآخر.

قد لا يجد القارئ شخصاً، او كائناً بشرياً، أكثر قدرة من الشاعر في صناعة الرؤيا. في وضع برنامج متخيل لحياة غير مشروطة. ولأرض لم تؤسس بعد.

انه الشخص الذي رأى
والذي تغنت باسمه البلاد.

إبراهيم الخياط
جمهورية البرتقال/ شعر
منشورات اتحاد الادباء والكتاب في العراق
بالتعاون مع دار الشؤون الثقافية العامة
بغداد الطبعة الاولى / ٢٠٠٧

الطريق الثقافي

المشرف ورئيس التحرير
ياسين النصير

التحرير
القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب

المتابعة
حسين رشيد

للاتصال بهيأة التحرير أو المراسلة لأغراض النشر
althakafya@iraqicp.com / www.iraqicp.com

التصميم Sillat Media Group الهولندية
Design by: www.sillatmedia.com

ملحق ثقافي شهري يصدره القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب

العدد 29 - 13 نيسان- أبريل 2010 No. 29 / 13 April 2010

المعرض التشكيلي

للفنان جبار مجبل

حيوية اللوحة وانفعال الألوان

محمد فرادي

الكتابة عن الفنان جبار مجبل قد تكون سهلة بالنسبة لي كوننا نحن الاثنين نكاد نكون مجريين لمنبع واحد و سهلة ايضا لكوني الاقرب الى جبار في تجربة الفن والحياة منذ الالتقاء الاول عام ١٩٦٧ ولغاية هذه اللحظة التي دخلنا فيها العقد الخامس منذ الدراسة في معهد الفنون الجميلة ومن ثم اكاديمية الفنون الجميلة بغداد والى باقي المشتركات في مختلف الاتجاهات .

اما الجانب غير السهل في المهمة هوحذري او ترددي في عدم الوقوع في دائرة الحميمية والحب الذي اكنه لصديق العمر جبار متمنيا ومتوخيا الدقة والامانة في استعراض التجربة والابحار في سيرة الفنان المثيرة سواء في الحياة او الفن .

(جبار انفعال الفنان كانسان والفعل الناتج كمنجز صورة ظاهرة ومعنى غامض واثر مجهول وبحث دائم لمواجهة هذا المعادل الصعب) سيكون مدخلي الى تجربة الفنان من بؤرة هذا البحث ، بحثه المضني عن هموم لازمته بعهد مبكر في الخوض والغور بمشاكل الفن المعقدة ،والمهمة لم تنته بعد حيث تبع جبار روحه وانساق الى صدق انفعالاته بطاقة عالية من شحنات التعبير تختفي وراءها في احيان كثيرة اسرار يحشد لها جبار كل خبراته كي تظهر وبدفعة واحدة في سلسلة من الاعمال الفنية او التخطيطات وبزمن قصير بعد عناء طويل حيث لايقف اي حائل امام الفنان في انجاز مجموعاته الفنية مزودا بالمعرفة الاكاديمية المتراكمة والموهبة وتطور المهارات .

(الخوف . الحزن . الحب . الحرية) مكنونات داخلية ومكونات لاعمال فنية اطلق عليها الفنان تسمية (هواجس معلنة) في ثلاثة معارض اقامها في تسعينيات القرن المنصرم بين الاردن والعراق ، ولعلمي ان هواجس جبار سوف لاتنتهي طالما ان استشعاراته او مجساته تواصل التنقيب عما هو مخزون في الداخل وايضا عما هو قادم من المجهول ، هواجس وراءها ركام هائل من الحزن قد تجذر في نفس الفنان ومعادلها الحب ووراء ديمومتها حس مرهف وانحياز فطري لهموم الانسان وبحثه الدائم عن الحرية والسلام ، وفي اعماق النفس هناك هواجس لم يعلنها جبار ولكن لها صدى او بوح سري يطلقه خيال الفنان ممزوجا بمتعة واستغراق في الرسم التخطيطي وايضا في لوحات الاكرلك على الكارتون او الكنفاس .

وفي عودة قد تكون بعيدة في اولى تجارب الفنان بعد التخرج من الاكاديمية نرى في معرض مونوتايب عام ١٩٧٧ اعلاناً مبكراً للهواجس بل يمكننا ان نسميه التحذير الاول من خطر قادم يهدد بالكارثة ، حيث مجاميع بشرية تمضي في متاهات وحشود و اخرى تستغيث وتهرب الى المجهول ، غرائبية في الموضوع وفي التكوين وفي الاسلوب لم نعتدها في الرسم العراقي في ذلك الحين وقد مهد جبار لذلك المعرض بمقدمة اتذكـــر مدخلها

(تشغلني محنة الانسان ومصيره والقدر الذي يتربص به ونهايته والاخطار المحيطة به .....)

كانت تخطيطات جبار ومونوتيباته عام ٧٧ معرضه الشخصي الاول تكثيف لفواجع تنبأ بها جبار مبكرا ولم يكن هذا الاستشعار بعيدا عما وقع فعلا بعد قليل من ذلك التاريخ من المآسي التي حلت بالعراق بدأ من مصادرة الحريات وانتهاء بالدمار والقتل والحروب .

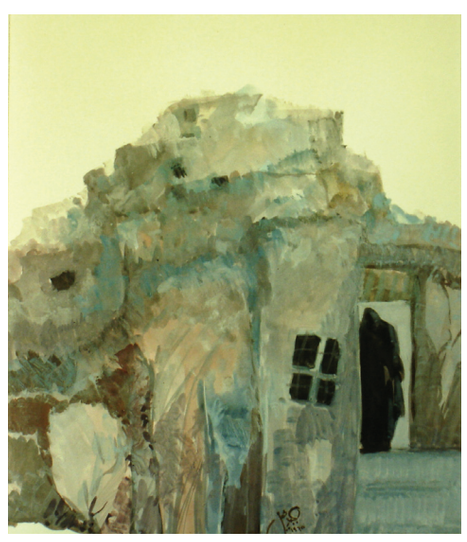
بعد ان تنفس الفنان شيئا من الحرية اواخر التسعينات وتحققت له فرص السفر الى المنفذ الوحيد الاردن وتكرار العرض هناك جاء معرض (هواجس ٣) معلنا عن بوح آخر من الصراع الرومانسي الجميل المثير للعاطفة في اعمال تخطيطية على الورق جسد فيها اعلى درجات التفاعل بين كتلتين او عنصرين مشدودين لبعضهما البعض (امرأة ورجل) اجزم بان هذين الكائنين لا يمكن ان يلتحما او ينصهرا بمثل ما شاهدناه من توحد بين المادة والروح والقوة والرقة والعنف على ارض الواقع واجزم ايضا ان فيهما الكثير من روح الفنان التواقة دوما الى الحب والجمال ، لقد ابدع جبار في كيفية التعبير عن التلاحم بين هذين القطبين الجميلين المكونين للحياة واجد في هذه المجموعة مشروعاً فنياً متكاملاً ومثيراً لو اتيحت الفرصة لتنفيذه نحتيا .

بعد رحلة جبار مع هواجسه يتواصل بحثه في مجموعة تحاكي صدى السنوات التي تمر بثقل وهي تقارب خريف العمر في عرض جديد عام ٢٠٠٥ في دولة البحرين يلقي جبارباثقاله وحشوده في مهب الريح تتلقفها عواصف ترمي بها في حقول خريفية يطغى عليها اللون البنفسجي والاسود المشوب بالازرق والاحمر الباهت منذرة بالاحتضار حيث تمتد بظلال من الحزن والكآبة وقد تحولت اجساده القوية الملتفة بعضها الى بعض الى ملفات خيطية او سلكية في حالة من الدوران او التيهان في دوائر او متاهات .

وفي فضاء آخر من تجارب الفنان جبار لابد من الوقوف في عالم الطبيعة بيئة الريف والمدينة وسحر الالوان المائية حيث يعتقد جبار في تفسيره او تبريره لعشقه للطبيعة بانها الاستراحة الجميلة او واحة التريح بعد جهدا وتعب ، وقد اعتدنا نحن الاثنين على دوام هذا التواصل في عشقنا لبيوت الطين والقصب ولازقة بغداد وشناشيلها و قد اخالفه الراي في هذا المفهوم لانه يمتلك امكانية وتفرد في استخدامه للالوان المائية في رسم الموضوعين حيث ابدع في انجاز اعداد كبيرة من الاعمال للريف العراقي وللعديد من مناطق بغداد القديمة حيث تظهر مهارته في اللعب في الضوء المتساقط على السقوف ومظلات الشبابيك الخشبية وانعكاسات الظلال الممتدة من الابنية الى الارض .

برع جبار ايضا في مجال الرسم الصحفي و قد انتشرت اعماله على صفحات جريدة الجمهورية بما يزيد عن الخمسة والعشرين عاما متوجا ذلك المنجز برسم ارشيف ا لمطربين العراقيين الذي تبنته دائرتا الفنون التشكيلية والموسيقية ليكون نواة لمتحف الموسيقيين العراقيين

لقد صنع جبار نهجا خاصا له وبنى خبراته في تواصله اليومي للرسم بل انه مع الورقة والقلم صنوان لايفترقان وان لحظات التوقف لديه ليست استراحة او نفاذا للطاقة بل هي تحرير لشحنات تراكمت لفترة من الصمت والتامل كصفاء الصوفيين ، هكذا يدور جبار في دورة حياته التي رسمها لنفسه متنقلا من طقس الى آخر في حياته وفي عمله الفني



مبدأية الفن

وائل المرعب

للأسف الشديد لم أتابع من زمن طويل تجربة فناننا المبدع جبار مجبل بسبب الظروف القاهرة التي مرّت بنا ، وأجبرتنا على الأنزواء تارة والى الهروب خارج المحرقة تارة أخرى ، ولكنّي سأستعين بما علق بذاكرتي من مشاهدات لأعماله قبل أنقطاع مواكبتي لتطوّر تجربته ، وأعتبرها مادتي الرئيسة التي سأعتمدها في قراءتي التحليلية السريعة لفنه .

ينتمي الفنان جبار مجبل الى الجيل الذي أعقب مباشرة الجيل الأكاديمي الذهبي المتمثّل بصلاح جياد وفيصل لعيبي ووليد شيت ونعمان هادي ، ويعتبر مع فناني دفعته محمد فرادي وناظم حامد وحسام عبد المحسن وآخرين ، من الصفوة النادرة التي تتلمذت على يد الرائد الكبير فائق حسن ، حيث ورثت عنه القدرة الأكاديمية الفائقة ، والبراعة في التحكّم بنسب الكتل والفراغات وتوزيع بقع الظل والضوء وبما يحقّق أعمالاً متوازنة ومدروسة بإتقان .

فهو بالأضافة الى كونه فناناً أكاديمياً من الطراز الأوّل ، إلاّ إنه ذهب بعيداً في مهارته لأقتناص الأشكال المعاصرة العصيّة واللحظات القلقة الهاربة التي غالباً ما تمرق مسرعة من أمام مخيّلة المبدع ، وأستطاع فرض شخصيّته المستقلّة على قماش اللوحة لينتج عملاً ذا طابع خاص به ، وهذا لعمري من أهم ما يطمع إليه الفنان .

إن أهم ما يميّز جبار مجبل عن سواه هو براعته في التخطيط الحر و ولعلّ اشتغاله كرسّام في الصحافة ردحا طويلاً من الزمن ، مكّنه من استيعاب لغة الخطوط وفك ألغازها وطلاسمها ، لتصبح طوع يديه ، يعبث بها كما يشاء ، ينشأ منها حيوات وهياكل وأبداناً تارة ويطيح بأبراجها تارة اخرى ، فهو حتى في أعماله المنفذة بالألوان ، يسحب الرائي الى منطقة الأعتقاد بأن هذه الأعمال ما هي الاّ كتل بؤريّة وليدة شرنقة كثيفة من الخطوط تتوزّع بشكل مدروس على فضاءات كالتي تحيط بالنصب والتماثيل العامة ... وبأعتقادي إن مجبل يؤسّس أعماله على (إسكيتشات) أوليّة ، وليس كما يفعل الكثير من الفنانين انصاف الموهوبين حين يمسكون بفرشاتهم ويشرعون بضرباتهم الأولى والتي ستقودهم بالتالي الى إعتماد الملامح التي ستظهر لاحقاً ليؤسّسوا عليها بقية العمل .. إن مجبل يواجه القماشة البيضاء بشجاعة ودراية وكأن ما سيضعه عليها مرسوم في ذاكرته أولا وعلى ورقة صغيرة تمثّل (إسكيتشاً) تمهيديّاً ثانياً .

إن التربية الفنيّة الأكاديمية التي نشأ عليها ومهارته في النقل الحكائي لمفردات الواقع المرئي وإعتماد التشخيص المختزل كمفردة أساسيّة في اعماله ، جعلت حتى اعماله الحداثوية المعاصرة التي تبدو وكأنها تنتمي الى الأعمال التجريديّة المحضة، تشعرنا بأن هناك شخوصاً وكائنات متمرّدة تنبض بالحياة مقيدّة بأغلال التكوينات الكتلية التي غالباً ما تبدو غائمة ورمادية السحنة ، لكنّها تحاول الفكاك من أسرها بعناد .

إن جبار مجبل فنان ملتزم .. هو إبن الحدث .. ذاكرته مرآة تعكس ما يمور ويتفاعل حتى في الزوايا المعتمة من قاع مدينته التي أدمتها الحروب وترسّخت في وعيها السلبي ثقافة الموت والقتل المجاني ، إذ لا أذكرُ إنّني قد شاهدتُ لوحة لمجبل ذات ألوان حارة وصاخبة و وهذا يدلّ على أمانته في تجسيد واقعنا المأساوي الذي أمتد لأكثر من أربعة عقود مريرة مطفأة الألوان .

لقد شكّل جبار مجبل ومحمد فرادي ثنائياً جميلاً طيلة الفترة التي قضياها معاً بالعراق ، وقد أقاما أكثر من معرض مشترك ، فهما يقتربان من بعضهما كثيراً، فكلاهما مبدأي يحمل هموم وطنه وناسه ، وكلاهما ينظر للحياة من نفس الزاوية ، حتى اقتربا كثيراً في ألوانهما ورؤاهما ، فأصبح لا يذكر جبار مجبل حتى يذكر فرادي وبالعكس ، لكنهّما ثنائيّ واعٍ وليس تماثلياً تقليدياً مكرّراً .

أخيراً ... سيبقى جبار مجبل خارج التوصيفات النقديّة المحدّدة ، فهو طائرٌ سابحٌ في سماوات التشكيل ، لا تكلُّ جناحاه ولا تهبطان للوهاد ، وستظل عيناه لا ترى سوى الأعالي من أجواء الفن السامية