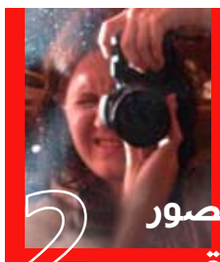
AL TAREEK AL THAKAFI
الطريق الثقافي
No. 56
28 تموز/ يوليو 2012 28 July
12 صفحة
500 دينار


نمط
نفض غبار الأزمنة عن قصور مصر المنسية
2
محمد حياوي

نص
مسرحية «بائع الحرية»
4
عبد الوهاب الفايز
قصة «ليلة غياب البهجة»
عبد الرزاق الخطيب

قصة
5
العرس
أسعد اللامي
قصص قصيرة جداً
الياس الماس محمد

رؤية
6
شهرزاد الحكاية في الفن التشكيلي
جاسم المطير

شعر
7
ترنيمة من أغاني الجيل المسروق
حميد الناعس
وتركت الوداع مبتسماً
علي قاسم مهدي
أزقة الإشتهاء
عدنان الفضلي

قراءة
8
بحثاً عن استعادة عراقية لماركس
محمد خضير سلطان

دراسة
9
نظرات في فوتوغرافيا الكرد
جاسم عاصي

حوار
10
فالح عبد الجبار:
العلمانية نظرية في المعرفة
سعدون هليل

ثقافة الطريق

لماذا لا يُنتبّه لثقافة المجتمع؟

قد تكون هذه الثقافة غير معروفة للكثيرين منا، ولكنها هي التي تشكل الأرضية التي تبني عليها المجتمعات نفسها، فثقافة أي مجتمع تشكل الاساس المعرفي لنظم وتنظيم وحرية وسياسة ذلك المجتمع.
ولا بأس في ان نستعين ببعض المعارف والأدوات الأجنبية للكشف عن مكامن هذه الثقافة، فشأنها شان غيرها من الثروات لا يمكن العثور عليها بدون درس وفهم وتدريب وخبرة.
للبيت، هذا التكوين الرحمي القديم/الحديث المشترك بين كل الأحياء والأموات، ينتج ثقافة تكوينية تمكنه من أن يساهم في بناء الأسرة، ومن ثم بناء المجتمع، فهو العش والمأوى والقبو الروحي وهو المكان الولود والأليف وكل مفردة منه يمكنها أن تؤسس لقافلة من العبارات التي لو اجتمعت كلها لكان المجتمع في سياق ثقافي متميز.
وعبثا نفرض نوعية معينة من بناء البيوت، فالبيت يعكس روح وحياة ساكنيه ويشبه الأنثى من حيث تركيبته وابوابه وستائرة وافرشته ولغته وتوزيع غرفه. خذ الشارع ورصيفه مثلا وهما اهم نتاجات المجتمع الثقافية التي يشترك الجميع في صياغتها وتكوينها، هذا النهر اليومي الذي يسهل سير القافلة الاجتماعية ويرتب المسار بين مفاوز المدن بطرق منظمة مخططة ومرتبة هو الشريان الذي يغذي كل الأجزاء، ومن يعيش حال الشارع العراقي اليومي يجد كم هو مهم في تنظيم الحرية وقمعها في آن واحد. الشارع هو عين التنظيم المديني وهو الرئة التي توصل هواءها لكل مسارات وامكنة المجتمع.
خذ ما تشاء من مفردات المجتمع: العمارة، النهر، الجسور، الاسواق، الكنائس، الجوامع، الازقة الأمكنة الخضراء، تجد أن لكل مفردة منها قاموسا من الحالات والصور فيما لو اجتمعت في سياق حضاري لخلقت مكوناتها ملايين الصور اليومية التي تصبح مادة حية للقص والشعر والرسم والغناء والموسيقى.
من هو المعني إذا بثقافة المجتمع؟ لاشك أننا نوجه رؤوسنا نحو السلطات، وننسى الناس الذين بحياتهم اليومية يخلقون مكونات هذه الثقافة ويدمرونها أيضا، فالسلطة هي الاساس في فهم آليات انتاج ثقافة المجتمع وعليها أن تكون في مهمتها هذه متطلعة للمستقبل فثقافة المجتمع لاسجل ولا مدونات لها بل هي حياة يومية سائلة ومتشربة العين والاذن والحواس، حياة متجهة للأمام ليس لها زوايا دوران ولا منعرجات تعطلها عن مسيرتها، ولذا فالسلطة التي تعنى بثقافة انتاج المجتمع تتطلع دائما للمستقبل ولذا عليها ان تؤسس لكل مفردة اجتماعية مدونة خاصة بها تعمّر ما هدم وتبني ما يحتاجه الناس، وتؤسس لشراكة جماعية في الحفاظ على ما ينتجه المجتمع من ثقافة. فالثقافة الاجتماعية حديقة خضراء على الجميع الاستمتاع بها ومن ثم المحافظة عليها، ولكي يكون الفرد منا مساهما في إنتاج هذه الثقافة التي تعود عليه وعلى الأجيال القادمة بالنفع، عليه أن يشترك في إدامة إنتاجها لا أن يعطلها فيعود بنا لأزمنة تجاوزها التاريخ..

المحرر

في تنظير .. الأخلاقيات الوهمية.. **الميتافيزيقا** بين نيتشه وفوكو ـ عبد الكريم الزهيري 11

العثور على الهيكل العظمي للموناليزا..!

الطريق الثقافي - وكالات

أعلن علماء الآثار في مدينة فلورنسا في إيطاليا، عن العثور على قبر يقولون انه يحتوي رفات ليزا جيراردیني، التي خلدها الرسام والمكتشف المبدع ليوناردو دافنشي في لوحته الشهيرة المسماة بـ"الموناليزا". وذكرت وكالة الأنباء الإيطالية (أنسا) أن فريقاً بقيادة الباحث والمؤرخ سيلفانو افن فينسنت، رئيس اللجنة الوطنية لتعزيز التراث التاريخي والثقافي والبيئي، ربما اكتشف قبر في دير سابق يدعى دير سانت أورسولا، يمكن ان يحتوي على هيكل عظمي يعود لليزا جيراردیني، التي يعتقد على نطاق واسع أنّها كانت موضوع لوحة الموناليزا الشهيرة التي أبدعها دافنشي في القرن الخامس عشر، وقال الناطق باسم فريق البحث أنه لم يدفن أحد في هذا الدير بعد العام 1500 سوى سيدتين فقط هما ليزا جيراردیني وقد دفنت في العام 1542، وماريا ديل ريشو التي كانت قد نقلت رفاتها من الدير إلى مكان آخر، ويعتقد على نطاق واسع بأن السيّدة جيراردیني هي التي ألهمت الفنان لإبداع لوحته الأشهر في العالم، وكانت آنذاك زوجة لرجل ثري يدعى جيوكوندو فرانشيسكو ديل، وقد عاشت السيّدة جيراردیني في الدير بعد وفاة زوجها ولم تبرحه قط. وفقا لوكالة أنسا فأنه سيتم اختبار العظام في جامعة بولونيا وسيصار إلى تحليل الحمض النووي مقارنة بعظام نجلي جيراردیني الذين دفنا في كنيسة سانتسيما بمقاطعة انونزياتا بفلورنسا.

وتفيد تقارير أنسا بأن هذا المشروع يهدف في النهاية إلى إعادة بناء وترميم وجوه النساء الشهيرات اللواتي دفن هناك، وربما إعادة حتى ابتسامة الموناليزا الغامضة.

علاقة جائزة الرواية العربية بجائزة البوكر

الطريق الثقافي - خاص

قالت فلور مونتانارو مديرة الجائزة العالمية للرواية العربية بإن لا علاقة للجائزة العربية بنسختها الإنجليزية، غير الصلة المعنوية، وبالتالي فإنه لا شأن للبوكر مان الإنجليزية بالجائزة العربية، لا بالترشيحات ولا باختيار أعضاء لجنة التحكيم ولا بالمدة التي يستغرقها الانتقال من مرحلة إلى أخرى ضمن تراتيبية الجائزة بدءا من الإعلان عن بدء ترشيح الأعمال الروائية من قبل المؤسسات المعنية وانتهاء بالإعلان عن العنوان الفائز بالجائزة مرورا بالإعلان عن قائمتيها الطويلة والقصيرة تباعاً.

والمعروف أن الجائزة العالمية للرواية العربية رسمياً في أبوظبي، في أبريل 2007. وهي ثمرة تعاون وتنسيق بين "مؤسسة بوكر" و"مؤسسة الإمارات" و "معهد وايدنفيلد للحوار الاستراتيجي"، التي كانت تتوق إلى تطوير جائزة خاصة بالرواية العربية. وتم إنشاء لجنة من الاختصاصيين ورؤساء التحرير والصحفيين الأدباء من أجل تقديم المشورة حول طريقة تنظيم الجائزة وتأليف مجلس أمنائها، الذي اختير أعضاؤه من العالمين العربي والانغلوفوني، وهم مسؤولون عن إدارة الشؤون العامة للجائزة. وقد دعمت "مؤسسة الإمارات" هذه المبادرة منذ بداياتها، معنوياً ومادياً على السواء.

والجائزة خاصة بالرواية حصراً، وهي تكافئ كلاً من الروايات الستّ التي تصل إلى القائمة النهائية بعشرة آلاف دولار أميركي، بالإضافة إلى خمسين ألف دولار أميركي للفائز. وبحسب شروط الجائزة ينبغي أن يكون الروائي الذي تُرشّح أعماله على قيد الحياة، ووفقاً للائحة الجائزة لا تقبل المخطوطات ولا يحق للكاتب سوى الترشّح بعنوان واحد.

في كتاب جديد للباحثة الروسية زينيا نيكولسكايا

نفض غبار الأزمنة عن قصور مصر المنسية

محمد حيّاوي

تتميز القاهرة، من دون المدن العربية الأخرى، بغناها المعماري وتعدد انماطه، لا سيما قصورها الكبيرة ومبانيها التي بنيت في القرن الثامن عشر كجزء من الطفرة المعمارية الكبيرة التي حدثت أبان الفترة الأستعمارية، لقد ظلت تلك القصور منسية طوال العقود الأخيرة لأنشغال الناس بالأوضاع السياسية والإقتصادية المتقلبة، لكن كتاباً جدياً صدر مؤخراً للباحثة والمصورة الفوتوغرافية الروسية زينيا نيكولسكايا قد أعاد تلك القصور إلى الواجهة من جديد ،وأزاح الغبار عنها.

زينيا نيكولسكايا خلف عدستها

أتيليه الأسكندرية الذي بني في العام 1893 حيث كتب فيه لورنس دوريل رباعيته الشهيرة. الصور زينيا نيكولسكايا

في صيف العام 2003، زارت زينيا نيكولسكايا مصر كجزء من فريق من علماء الآثار الروس للتنقيب في العاصمة القديمة ممفيس، حوالي 30 كيلومتراً إلى الجنوب من القاهرة. كمصورة، لكن عين الفنان أخذتها إلى مكان آخركما تقول. "فالعمل مع علماء الآثار يمنحنا الكثير من التجارب المثيرة للاهتمام لكنه يفرض علينا وجهة نظر ضيقة جداً، لهذا قررت العودة إلى مصر من جديد في مهمة أخرى مختلفة حالما أتمكن من جمع المال".

في العام 2006، استأجرت زينيا شقة في القاهرة، وبدأت تقضي أيامها في التجوال في شوارع المدينة التي شهدت طفرة ملحوظة في الطابع المعماري تحت الحكم الإستعماري بين الأعوام 1860 و1940، شأنها بذلك شأن المدن المصرية الأخرى، حيث حولٍ وسط المدينة إلى ما يشبه متحفاً للفنون الباذخة بينما قسّمت أطرافها إلى ميادين ومربعات تصطف على جوانبها الأشجار العالية التي تفصل القصور الفخمة المنتشرة على طول الشوارع الجديدة وهي تتنافس فيما بينها للتعبير غير العادي عن مظاهر العظمة. تقول زينيا أن إسماعيل باشا، حاكم مصر آنذاك، قام بمنح الأجانب مساحات واسعة من الأراضي وأغدق عليهم بالمال ليجذبهم إلى مصر، فكانت النتيجة كم هائل من القصور الرائعة والملامح المعمارية المتنوعة التي سرعان ما أصبحت ميزة مدينة القاهرة القديمة.

تبقى صورها وحدها تقاتل من أجل المحافظة على الجمال الهش لكن الغبار هو المهيمن

يحتوي كتاب نيكولسكايا في 70% منه بحوثاً ثرة عن مكتشفاتها من تلك القصور، وفي 30% منه على صور فوتوغرافية رائعة سجلت بواسطتها الكثير من الملامح المعمارية المتميزة وأثر انسياب الزمن عليها، مركزة على المباني التي قالت أنها بنيت بعد فتح قناة السويس في العام 1869، وقد استغرق العمل في كتابها الذي أسمته "غبار" حوالي خمس سنوات متوالية. لقد بليت هذه المباني اليوم نتيجة الإهمال وتراكم الغبار في زواياها وهي في معظمها في حالة سيئة ولم تشهد عمليات صيانة منذ ستينات القرن الماضي، عندما أصدرت السلطات هناك ما سمي بقانون ضبط الإيجار الذي سيكون له تداعيات كارثية. تقول نيكولسكايا "لقد اضطر مالكو تلك البيوت إلى هجرها لفترات طويلة جداً ولم تتخذ أية إصلاحات، ولا يزال قرار تجميد ما يقدر بنحو 42 في المائة منها قائماً حتى يومنا هذا في إطار هذه السياسة.

وكما هو متوقع، فإن مستقبل هذه المباني موضوع جدل عويص، لكن الوضع السياسي الحالي لا يسمح للناس بالتفكير في الامر على محمل الجد، ولدى هؤلاء حالياً أشياء أكثر أهمية تتعلق بلقمة عيشهم ومستقبل أبنائهم ينشغلون بها. هناك فقط شركة واحدة تحاول بعث الحياة الجديدة في بعض هذه المنازل وتحويلها إلى دور للعرض السينمائي ومراكز للفنون، لكن عملها بطيء للغاية. وطالما يلجأ من يمتلك المال لشراء منزل للهروب من وسط القاهرة والبحث عن مناطق جديدة غير مكتظة يتوفر فيها الهواء النقي، فأن محنة تلك المنازل، التي تعد ثروة معمارية رائعة، ستظل قائمة ومهددة ربما بالهدم العشوائي.

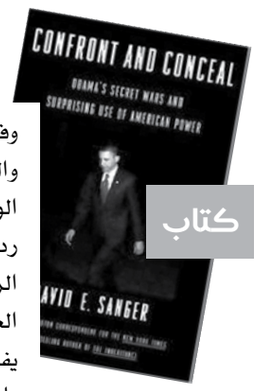
تقول نيكولسكايا في كتابها مستائة "لقد رأيت النيران تشتعل في عدد من تلك المنازل خلال المظاهرات التي جرت في كانون الأول/ يناير من العام الماضي، بالقرب من الجمعية الجغرافية، لقد كنت خائفة جداً مما يمكن أن يحدث من أضرار فادحة للبناء".

لكن هل مايزال الأمل قائماً في المحافظة على مدينة القاهرة وقصورها المنسية التي يعرش الغبار في زواياها الجميلة والمتغضنة في آن واحد؟

تقول نيكولسكايا التي تحولت من باحثة للآثار إلى باحثة معمارية ومصورة للمباني المهددة بالهدم أو التغيير العشوائي "لا.. لا أمل على ما أعتقد، فالناس هنا يعانون من الاكتئاب ويعتقدون أنهم قد عادوا إلى نقطة الصفر".

وتبقى صورها، وأبحاثها وحدها تقاتل من أجل الحفاظ على الجمال الهش، ومايزال الغبار هو المهيمن على المشهد كله، ففي الداخل مازلنا نرى الزوايا التي طالما أحتضنت آلات البيانوا الضخمة التي يخيل لنا سماع نغماتها تتردد في الأرجاء الخالية، والستائر المنسدلة مازالت قادرة على التمايل قليلاً، لكن نسيم النيل يحفز موجات الغبار على التمدد فوق أرضيات الرخام الباذخ، وقبل أن تطرد الوحشة نيكولسكايا من تلك المنازل أغلقت دفتي الكتاب وانا أشعر مثلها بالحزن. ليس فقط على قصور القاهرة المنسية لكن على قصورنا وحالنا نحن أيضاً.

المواجهة والتخفي.. التبصر في أروقة السلطة الأميركية



كتاب

وفقا لحسابات ديفيد سانجر، مؤلف كتاب "المواجهة والتخفي.. التبصر في أروقة السلطة الأميركية"، فأن الولايات المتحدة أنفقت حوالي 3.3 تريليون دولار في ردها الشمولي على هجمات 11 سبتمبر. الآن، مع الركود الإقتصادي والكساد الذي كانت تلك الحملات العسكرية والإنفاق الأسطوري عليها أحد أسبابه، يفحص ديفيد سانجر خطط الرئيس الأميركي باراك أوباما ومحاولاته اليائسة لكبح جماح الإنفاق العسكري وحمى التسلح على الرغم من استمرار التهديدات الأمنية في الخليج. لقد عمل سانجر طويلاً على كتابه معتمداً على مصادر من داخل دوائر البيت الأبيض، أتاح له عمله كمراسل لصحيفة نيويورك تايمز، الوصول إليها والإطلاع على مداولات السياسة الأميركية والأستراتيجية الجديدة الخاصّة باستخدام هجمات الطائرات المسيرة بدون طيار، وعمليات القوات الخاصة كإجراءات موحدة، بالإضافة إلى الخطط السريّة لعرقلة طموحات ايران النووية. الكتاب يغطي أيضاً حالة الإنقسام الحاد بين قادة الجيش الباكستاني والقادة الميدانيين الأميركان واجتماعاتهم السريّة التي جرت في مدين أبو ظبي في دولة الإمارات العربية المتحدة في اعقاب قتل أسامة بن لادن.

الكتاب في الحقيقة ليس تحليلاً مثالياً، لكنه دراسة رائعة عن معركة قوة عظمى تعاني من ضائقة مالية من أجل الحفاظ على التفوق العسكري.

خاتم جين أوستن المصنوع من الفيروز يباع في مزاد علني

الطريق الثقافي - لندن

بيع خاتم مكون من الذهب والأحجار الكريمة يعود للكاتبة جين أوستن بأكثر من 150.000 جنيه في مزاد علني في لندن، وهو المبلغ الذي يعادل خمسة أضعاف قيمته الحقيقية، ويتكون الخاتم المصنوع من الذهب الخالص من حجر فيروز كبير بيضوي الشكل جنباً إلى جنب مع رسالة مكتوبة بخط اليد من قبل اليانور اوستن وهي شقيقة الكاتبة تعترف فيها بتوريث جوهرة نادرة لأبنة أختها كارولين حسب القانون. ومما جاء في المذكرة المؤرخة في العام 1863 ما نصه "عزيزي كارولين، هذه الجوهرة تعود لعمتك جين وقد أعطتني أياها عمتك كاساندرا عندما كنت مخطوبة، وها أنا بدوري أورثه لك لعل الله يباركك ويقود خطواتك".

وجرت العادة على بيع متعلقات الكتاب الأنجليز في المزاد العلني كأحياء لذكراهم وإظهار مدى احترامهم لدى الناس، وكانت قد بيعت في العام الماضي مخطوطة نادرة لمشروع رواية مكتوبة بخط اليد من كتاب لم ينشر لجين أوستن أيضاً وقد اشتراها جامع نوادر مجهول عبر الهاتف، مجهول عبر الهاتف. وقال الدكتور غابرييل هيتون، وهو متخصص في المخطوطات من قاعة مزادات سوثبي. "إن السعر الذي تحقق اليوم هو شهادة رائعة لشعبية الكاتبة ومكانها في صميم تراثنا الأدبي والثقافي".

وقد بيعت في المزاد نفسه مخطوطات أخرى عديدة، تضمنت كتب الأطفال والرسوم التوضيحية وطبعات مبكرة من أعمال شكسبير وشارلوت برونتي وتشوسر جيفري وبياتريس بوتر ورسائل من جوناثان سويفت. بلغت قيمتها الإجمالية أكثر من مليون ونصف المليون جنيه.

النقد الأدبي النسوي: منظور تنظيري

تجارب من المسرح الروسي المعاصر

د. إبتسام الأسعد

لم يبتعد المسرح الروسي كثيرا عن سابقه في العهد السوفيتي، تأليفا واخراجا، بل بامكاننا القول انه يشكل استمرارا وامتدادا لتاريخ من الجهود الحثيثة، جسد فيها معالم المسرح الروسي الذي ترك صدى واسعا في جميع انحاء العالم. وقد ارتكز المخرجون على الحقبة السابقة في اعمالهم المسرحية، فقد شكلت نتاجات العهد السوفييتي قاعدة اساسية لنشاطهم المعاصر، خاصة وان علمنا ان عدداً من هؤلاء المخرجين عمل اما هو بنفسه في تلك الفترة، او تتلمذ على ايدي المخرجين السوفييت الكبار، خاصة وان النظام الشيوعي في هذه البلاد قدم دعما كبيرا للحركة المسرحية في بداية الثورة، وذلك ادراكا منه للدور الكبير الذي يلعبه المسرح في ثقافة الجماهير، لذلك فقد استخدمها بهدف دعم رؤيته للتشكيلة الاجتماعية التي اراد تعزيزها، وفق رؤيته عبر الثقافة الجماهيرية، التي يشكل المسرح احدى مرتكزاتها الاساسية.

إن الدعم الكبير الذي قدمه النظام السوفيتي في ذلك الوقت للمسرح، والفرص التي اتاحها للجمهور لمشاهدة العروض المسرحية بشكل شبه مجاني، جعل من مشاهدة العروض المسرحية تتغلغل في الثقافة الشعبية للروس، واستمرت هذه الحالة بعد انهيار الاتحاد السوفيتي، وقيام روسيا الحديثة، إلا ان حركة التجديد في المسرح الروسي لم تشهد تغييرا كبيرا بعد انفتاح النظام الحالي، وذلك يعتمد على عنصرين؛ الاول مرتبط بالذائقة الجمالية للمجتمع الروسي، المتميزة بتحفظها، وهو ما يفسر عدم تفاعل الروس كثيرا مع الاتجاهات الجديدة في المسرح العالمي. كما ان هذا الأمر مرتبط بعمارة المسارح الروسية التي امتازت بحجمها الكبير والامكانيات التقنية الكبيرة على الخشبات، وهو ما يوفر مناخا خصبا لانتاج عروض اخذت طابعا كلاسيكيا، لكن ذلك لم يمنع من تقديم عروض تتسم بالحداثة او الخروج عما ألفه المشاهد في بعض الأحيان، لكنها لا تنال الكثير من الاقبال من الجمهور مقارنة بالمسرحيات التقليدية التي يتزاحم الجمهور على مشاهدتها. وعلى العموم فان المسرح الروسي ما زال يحتفظ بنشاطه، وبكثافة العروض المقدمة على مسارحه الكثيرة المنتشرة في مدنه، خاصة العاصمة موسكو ومدينة سانت بطرسبورغ. هذه العروض تتباين اشكالها وموضوعاتها،تبعا لرؤية القائمين عليها، ولذلك ارتأينا تناول عدد من النماذج لتلك العروض التي قدمت عام 2011.

المسرح التجريبي
اوسكار وايلد وسالومي
في المسرح الروسي

قدم مسرح "مدرسة فنون الدراما" عرض مسرحية "سالومي" Salomé للكاتب "أوسكار وايلد"، الذي كتبها عام 1891 باللغة الفرنسية، وأهداها إلى الممثلة الشهيرة سارة برنار، وقد نشرت في باريس عام 1894، بعد ان منعتها الرقابة الانكليزية لمخالفتها ما ورد في العهد الجديد، بما يتعلق بالشخصيات الرئيسة، لاسيما ما جاء عن النبي يحيى "ع" او يوحنا المعمدان. مسرحية "سالومي"، بحسب ما ورد في كتب التاريخ هي المرأة التي تسببت في قتل "يوحنا المعمدان"، أو النبي يحيى"ع"، كما جاء في القرآن الكريم.

الذائقة الجمالية للمجتمع الروسي تتميز بالتحفظ

تتلخص موضوعة المسرحية بان "هيرود" الحاكم الروماني للقدس، تزوج زوجة أخيه "هيروديا"، بعد أن قتله واستأثر بالعرش لنفسه. وكانت لـ"هيروديا" ابنة جميلة تدعى "سالومي"، التي أثارت إعجاب عمها وزوج امها "هيرود"، على الرغم من انتباه الام لهذه المسألة ومطالبتها لزوجها بعدم النظر إلى ابنتها بإعجاب، لكن دون فائدة. في هذه الأثناء يكون "هيرود" قد أمر جنده باعتقال "آيكونان"، وهو اسم النّبي "يوحنا المعمدان" في المسرحية. ويصادف ان تسمع "سالومي" صوت آيكونان من سجن القصر، فيدفعها الفضول لأن تطلب من الحرس أن تلقي نظرة على هذا السجين. فيقول لها أحد الحراس بأنه مجنون ولا يليق بأميرة مثل "سالومي" أن تنظر لأمثاله، بينما يبين لها حارس آخر ان السجين ما هو إلا نبي وأنه يبشر بظهور المسيح "يسوع الناصري"، فيزداد إصرار "سالومي" على رؤية "آيكونان". وهنا يتدخل رئيس الحرس الضابط الشاب الروماني والذي ما فتئ منذ بداية المسرحية يلاحق "سالومي" بنظراته، ويبدي إعجابه بها. وتحت إغراء هذه الفاتنة يرضخ الضابط ويسمح لها برؤية "آيكونان" النّبيّ عله يفوز بحبها. وحينما تقع عينا "سالومي" على "آيكونان" تقع في حبه، وتطلب منه مرارا أن يسمح لها بتقبيله، لكنه يرفض. أمام هذا الأمر يصدم الضابط الشاب ويطعن نفسه بسيفه كمدا وحزنا، لكن "آيكونان" النّبيّ يرفض إغراء الأميرة له، وبدلا من ذلك يبدأ بالحديث معها عن أمها "هيروديا" والخطيئة التي فعلتها بتآمرها على زوجها مع شقيقه، بعد ان تزوجته وصارت ملكة القدس، أو "أورشليم".

لا تطيق "سالومي" رفض "آيكونان" لها ويدفعها الحبّ الأعمى إلى الانتقام، فتلجأ إلى عمها وزوج أمها "هيرود"، وتعقد معه صفقة لتنفيذ انتقامها. فيطلب منها الرقص عارية أمامه، بعد أن يكون الشراب قد تمكن منه، كي ينفذ لها ما تطلبه في مقابل ان يقدم لها أي شيء مهما كان ثمينا، فتوافق، وبعد أن تنهي رقصتها تطلب منه أن يهديها رأس "آيكونان" النبي، لكن "هيرود" يرفض، ثم يجبر على الموافقة بعد تردد. وتحصل "سالومي" على رأس" آيكونان" على طبق من الفضة.

كتب أحدهم أن "آيكونان النّبي" "شجاع بما فيه الكفاية ليدفع حياته ثمنا لرفضه لها". وبعد أن يقطع رأسه بأمر منها، تقبل شفتيه الميتتين بغبطة وهما تقطران دماً، فترضى بنصيبها من الحب في احتضان رأسه الجميل، وتقبيل شفتيه المدميتين. وعندما يفيق "هيرود" من سكرة غريزته، يشعر بعظيم جرمه في حق الطاهر "آيكونان"، حيث انه كان في أعماقه يكن حبا واحتراما وتصديقا له، فيأمر "هيرود" جنوده بقتل "سالومي"، ويتراكض الجنود نحو سالومي ساحقين جسدها بتروسهم.

يعتبر "اوسكار وايلد" ليس مؤلف المسرحية فحسب، بل مؤلف موضوع العرض ايضا، فحوارات وايلد تعد نمطا وأسلوبا في "مدرسة فن الحوار الدرامي" ونظرية الأداء المسرحي. وهي تمثل صورا لشخصيات قصص تناولها الشاعر الروسي "بوشكين"، وقدمها المخرج "أناتولي فاسيليف"، التي ولدت من المحاولات الأولى لمختبره المسرحي، وهي بمثابة الأساس في تشكيل نظرية وفلسفة الحداثة، وتطبيقاتها الفنية التي أصبحت ميزة خاصة في مسرح "مدرسة الفنون الدرامية". وفي هذا السياق لا تعد مسرحية "سالومي" آخر النماذج، التي قدمها هذا المسرح، لكنها محطة فريدة من نوعها، ففيها تتجسد مقوله "وايلد" بان" الفن هو المرآة التي تعكس الواقع، وليس الحياة بحد ذاتها".

في هذا العرض قام المخرج الروسي "ايغور ياتسيكو" باختزال النص الأدبي وفق رؤيته الإخراجية، وتمكن من إعداد نص العرض مع الحفاظ على بنيته العامة، ودون ان تفقده قيمته الادبية. فتناول فكرة صراع الخير والشر بين البشر، وهو ما جسده في الصراع بين " ايكونان" النبي و"هيرود" الحاكم، الذي قتل أخاه وتزوج من زوجته بعد أن تآمر عليه معها في قتله والاستيلاء على الحكم. تبدو شخصية "هيرود" الحاكم مركبة، تتنازع داخله الرغبة المادية في الاستحواذ على السلطة، والشهوة لانتزاع المرأة من الملك. كما يقدم الملك " هيرود" مثالاً للحاكم الديكتاتوري المستبد الذي يقوم بقمع اي محاولة لمقاومته والانتفاض عليه وانتقاد افعاله. وهنا في هذا العمل يقدم المخرج الروسي شخصية النبي "آيكونان"، وهو يكشف عن جرائم حاكم "أورشليم" التي اقترفها من اجل الوصول الى السلطة، والتي قادته إلى خيانة أخيه وإغراء زوجته، والتخطيط معها لقتله. هذه الخيانة التي يدعو النبي بعد كشفها التوجه إلى الله، وسيلة لغسل الذنوب وتكفيرا للخطايا التي ارتكبها "هيرود" بقتل أخيه، الأمر الذي يرفضه الحاكم ويعتبره تهديدا لسلطته، التي ارتكب من اجلها الجرم والمحرمات. كذلك قدم المخرج الروسي الصراع الداخلي لشخصية "هيرود"، حيث بين في بعض المشاهد هذا الصراع في ترده، بل ورفضه لتنفيذ رغبة "سالومي" في قتل "يحيى" النبي وتقديم رأسه على طبق، مكافأة لها على رقصها العاري أمامه، اشباعا لنهم رغبته الجسدية بها، على الرغم من أن مقاومته لقتله بدت ضعيفة أمام شهوته المريضة في رؤيتها ترقص عارية، كبديل لممارسة شهوة الحب المحرم التي بدأت تتنازع داخله وتقض عليه مضجعه، وكذلك إلحاح الأم في تنفيذ فعل القتل. وهو ما رأيناه عند "هيرود"، حينما تتصارع داخل نفسه شهوته لـ"سالومي" وتنفيذ رغبتها في قتل النبي، وبين ضميره الذي يصدق دعوة "آيكونان" ويعرف انه يتبع الحق. لكنه في نهاية المطاف يقرر غض الطرف عن أمر "سالومي" للحراس بقتل النبي إرضاء لها.

قدم المخرج "ياتسيكو" شخصية "سالومي" خلافا لما تحدثت به الروايات، من حيث أنها بغي تحاول إغواء زوج أمها لقتل النبي "يحيى"، فقد رأينا في العرض فتاة جميلة اقرب إلى الطهارة منها للفجور، بل كنا نرى أحيانا فتاة شفافة ساذجة تتمتع بالكثير من الطفولة والبراءة، إلى درجة إننا كمشاهدين، رأينا رغبتها في رؤية النبي "آيكونان" مشابهة لرغبة طفل يتمنى أن يرى بطلا من الأساطير. ومما عزز هذه الفكرة التي قد تبدو تجاوزا لإدراك القصة ضمن سياقها التاريخي، أن "سالومي" أظهرت دهشة سحرية لحظة لقائها بالنبي، أوقعتها في الحب من اللحظة الأولى. ترى ما الذي جذبها له؟ او ليس من الممكن أن يكون التفسير هو إن المرء ينجذب الى شبيهه، والنبي بما يمتلك من قداسة روحية، يمكن أن يمتلكها شخص آخر دون أن يكون نبيا، ولماذا لا تمتلك المرأة قداسة الأنبياء، خاصة وان التاريخ البشري حتى وان لم يذكر لنا نساء جاءتهن النبوة، بحكم الوظيفة التي كلفت الطبيعة بها المرأة، المتعلقة بتكاثر الجنس البشري، ومع هذا وجدت قديسات، كرابعة العدوية في التراث العربي. هذه المسألة جعلت من قلب المخرج فكرة النص وتقديم نقيضها في العرض أمرا ممكنا، مما جعل إعادة قراءة المخرج للنص تخرج عن المألوف وتصل إلى إحداث الدهشة لدى المتلقي، وهذه كانت احدى العناصر التي استطاع المخرج إبداعها في عرضه. فقد قدم المخرج في مشهد رقص "سالومي" لـ"هيرود" بحيث لا يظهر الفعل الجسدي لرقصها على انه إغواء جسدي، بل إن رغبتها في التحليق جعلت من رقصها فراشي السمات، بمعنى آخر فان المخرج، ربما او الممثلة التي أدت هذا الدور، جعل من الإغواء يبتعد عن الإغراء الجسدي التقليدي المرتبط بشهوات الجسد، بل اخذ عمقا اكبر بتقديمه لفعل الرقص على انه إغواء للتحليق في سماوات متخيلة تخلقها الشخصية في ذهن "هيرود". كما قدم المخرج الروسي في العرض رفض "آيكونان" لرغبة "سالومي" له تعبيرا عن حبها له، على إنها الفطرة التي فطر الله عليها البشر، إلا إنها كانت نقطة التحول في مسار الشخصية للسقوط في الرذيلة، ومحاولة ممارسة الغريزة حتى وان كان الثمن رأس الحبيب، وبذلك حدث التحول من شرعية ممارسة الرغبة في التعبير عن الحب إلى شبق جامح يغيب العقل والروح، وهوس بتنفيذ فعل التقبيل حتى وان كانت لشفاه باردة فقدت الحياة بغياب الروح. وكي يحقق المخرج هذه الفكرة، قدم المشهد ما قبل الأخير، فانزل "سالومي" إلى المستوى الأسفل، حيث تمارس رذيلتها في تقبيل شفاه لرأس مقطوع، واضعا رأس النبي على طبق مملوء بالماء. ان للماء هنا دلالة معروفة، واختيار المخرج لدخول "سالومي" الى حوض الماء لتنفيذ فعل التقبيل هو مزج ذكي لفكرة أن الخطيئة يتبعها التطهير بانغماس جسد الشخصية في الماء، وهو ما أعطى دلالة على أن جسد النبي "آيكونان" حتى بعد مفارقته الحياة، قادر على استكمال دوره في الهداية، وهو ما عبر عنه المخرج بحزمة من الضوء الأبيض انتشرت في المكان بنهاية المشهد. إن هذا العمق في تناول الشخصيات دراميا بأبعادها النفسية والاجتماعية أتاح مساحة كبيرة للممثل في لعب دوره وإبراز إمكانياته الأدائية، سواء أكانت تعبيرا بالإيماءة أم بحركة الجسد.

امتاز اسلوب المخرج" ايغور ياتسيكو" برؤية معاصرة، جعلته يقف على رأس المخرجين المحدثين في المسرح الروسي. وهو مما يؤشر على ان المخرجين الروس انفتحوا في أساليبهم الإخراجية على نظرائهم في العالم، خاصة الغربيين. وفي هذا الصدد نذكر هنا المسرح التجريبي تحديدا، فمن المعروف ان هذا النوع من المسرح خرج في جميع عناصره عن أسلوب المسرح التقليدي، واولها الخروج من مسرح العلبة. فقد قدم المخرج الروسي "ايغور ياتسيكو"، الذي تميز بتقديم عروضه في فضاءات مسرحية غير تقليدية، واختار القاعة العمودية "كلوبوس"، لكونها بيئة خصبة لعرض مسرحية "سالومي"، وهذه القاعة هي نسخة من قاعة "كلوبوس" الانكليزية. فقد حاول هذا المخرج خلق تأثير القصيدة الدرامية في عرض سالومي، من خلال فضاءات العرض، فقد شطر المخرج فضاء بيئة العرض إلى عدة فضاءات، وقد ساعده في ذلك المستويات المتعددة لتصميم بيئة العرض، بحيث شكل كل فضاء وحدة شعرية موسيقية وجمعها بالوحدة الكاملة لقصيدته الدرامية، محققا من خلالها جماليات عرضه التي بني عليها تنوع عناصر العرض المبتكرة. قدم المخرج عرضه في مسرح صمم بحيث يحيط الجمهور بالمكان المخصص لتقديم العرض تقريبا من جميع جهاته. أما مكان الفعل الدرامي فهو في الوسط، وهو عبارة عن شكل اسطواني من مستويين، الاسطوانة الأولى، تمثل المنطقة الرئيسية للعب الممثلين، أما المستوى الأسفل من الفضاء، فقد اعتبره المخرج الهاوية، وهي عبارة عن بئر عتيق يعكس أشعة القمر، كما انه يمثل السجن الذي يوضع فيه النبي يوحنا. وجعل من عمق احد الجهات جزء من منطقة العرض، حيث قسمها إلى مستويين، وسطي وعلوي، مثل المستوى الوسطي المدخل، حيث يقف الحراس، أما المستوى العلوي فهو مكان جلوس الملك، وانزل درجا متحركا من هذا المستوى ليربطه مع المستوى الأول، الموجود في منتصف المكان. واستخدم المخرج الشرفة المعلقة في الفضاء المسرحي، كي يمنح الفرصة لكل مشاهد في رؤية القمر من زاوية خاصة به. هذه الفضاءات المنشطرة تمكنت من إعطاء الممثلين حرية كبيرة في الحركة والأداء، بحيث جاءت استكمالا للوحدة العامة للعرض المسرحي، وأضفت نسق حركي شعري على جماليات قصيدة العرض.

جمع المخرج بين الحوار الشعري والرقص والأغاني في تقديمه لهذا العمل. وقد استخدم ممثلين محترفين كي يتمكن من إيصال أفكاره، حيث استطاع الممثلون أن يعبروا بحركات اجسداهم وايماءآتهم وحركاتهم الراقصة لتكتمل القصيدة سمعيا- بصريا وتحلق بالمشاهدين في تجلي القصيدة. كما استخدم المخرج الروسي مغنية لتقديم مجموعة من التراتيل الكنسية كي تربط بين المشاهد. وقد استخدم المخرج الأغاني والرقص بين المشاهد الدرامية عند وصول الفعل الدرامي إلى ذروته، لكسر الايهام وجعل الجمهور يفكر فيما يقدم له، ولا يندمج مع الحدث. كما عمل المخرج ياتسيكو مع الممثلين في جعل الأداء هادئا يتخلل البنى الشعرية، دون انفعال حتى في ذروة تطور الفعل دراميا، فجاء أداء هؤلاء الممثلين وكأنه مناجاة للأحداث.

وبذلك فهو تارة يدعو المشاهد للتحليق في فضاءات العرض، بينما يطلب منه تارة أخرى التفكير والتأمل بما يحدث. وقد عزز المخرج الروسي اسلوبه في دعوة الجمهور للمشاركة في الحدث، كما في مشهد حفلة الملك، حين يقدم الممثلون النبيذ الأحمر للمشاهدين، وهي محاولة لإغوائهم لمشاركتهم الممثلين في شرب النبيذ والدخول في طقس الفسق والمجون والانسياق للنزعات الشيطانية، فربما أراد المخرج هنا القول إن كل شخص معرض للسقوط في الرذيلة وليس الملك فقط. وينهي المخرج الروسي عرضه في المشهد الاخير في المستوى الأول لفضاء العرض، حيث يمسك جميع الممثلين بقطعة قماش مستطيلة رسم عليها رأس النبي"يحيى" موضوع على طبق ترافقهم المغنية، بينما تبقى "سالومي" حيث هي في الأسفل في صراع بين ما اقترفته من خطايا ومحاولة التطهير.

بكلمة أخيرة، عرض مسرحية سالومي من إخراج الروسي "ايغور ياتسيكو" كان جميلا ومتكاملا من حيث الشكل والمضمون. وعلى الرغم من ان الخاتمة لا ترتقي لمستوى العرض المدهش، إلا انه لم يؤثر على الإبداع الفني الذي حققه المخرج مع مجموعة رائعة من الممثلين المحترفين، الذين أمتعونا حقا. وفي النهاية نقول إن هذا العرض واحد من العروض الجريئة التي تبقى حية في الذاكرة، فقد خرجنا بعد مشاهدته متسائلين: لماذا تحمّل المرأة مسؤولية قتل الفضيلة وأوزار الخطايا؟

بائع الحرية

عبد الوهاب الفايز

المكان – العراق
الزمان – 2012
شخصيات المسرحية :
أيمن بعمر الثالثة عشرة – بائع الحرية
شخصيات اخرى مختلفة الأعمار
والاهواء تجوب السوق

المنظر العام

سوق شعبي يعج بالصخب (هرج ومرج) باعة يفترشون الأرض، بضاعتهم مختلفة الاصناف،نصفٌ جديد، مستعمل، مواد قديمة (بالية) بقايا خردة، يجوب السوق نساء مجللات بعباءاتهن السود، شيوخ،، شباب، أطفال،متسولون .. تعم السوق ضوضاء واضحة للعيان، طفل (أيمن) بعمر الزهور يستعرض بضاعته، قفص فيه عصفور (زرزور) وصندوق خشبي صغير يحتوي على صباغة متعددة الألوان وفرشاة، وقفص آخر فيه مجموعة عصافير، أيمن بائع الحرية منادياً المارة ليلفت انتباههم لبضاعته اللافتة – المشروطة – "وحين يقبل أحدهم على تلبية نداؤه يحرر أيمن عقداً شفهياً بينه وبين المشتري يضمن تحرير العصفور الذي تم شراؤه وإطلاق سراحه فوراً، ولكي يُثبت صدقهُ وحُسن نواياه، ومن اجل أن لا يتكرر وقوع العصفور في الحبس مرة أخرى، يقوم أيمن بصبغ جناحيه على أمل أن يشاهدهُ ذات يوم الذي قام بإطلاق سراحه"

أيمن : منادياً من يحرر عصفوراً، اشتر حريته، إطلقه في الفضاء بدينار.

متجول: ادعه يطير بدينار!

أيمن: بدينار حرية عصفور

متجول آخر: أهاذي مزحة؟

أيمن: عصفور يجوب الأمكنة، يحط رحاله أينما شاء، بدينار

المتجول نفسه: وثمنه دينار؟

أيمن: شرط ان تحرره في الهواء الطلق

المتجول نفسه: أدفع، وافلته، مجنون أنت

أيمن: منادياً ياخالة، اشتري عصفوراً بدينار

المتجولة: هاك دينار، لا أريد العصفور

أيمن: أنا أبيع الحرية، لا أستجدي

متجول آخر: وماذا تبيع؟

أيمن: عصفور في الهواء الطلق

المتجول نفسه: خُذ دينار، هات العصفور

أيمن: شرط أن تطلقه هنا، امام انظار الجميع

المتجول نفسه: ثمنه دينار ويطير

أيمن: شرط البيع

المتجول نفسه: تبيع وتشترط، غريب، البائع يشترط أم المشتري؟

أيمن: إطلق سراحه بعد أن تشتريه

المتجول نفسه: انا حر، اطلقه في أي مكان، إن أردت ذلك

أيمن : منادياً حرر عصفوراً، حرره من سجنه، من هذا القفص بدينار

يتجمهر المارة، يجذبهم نداء بائع الحرية، يسمع آخر، يتوقف، عشرون، اربعون، أيمن/الطفل، يصير وسط حشد بشري على شكل حلقة، شبيهة بحلقات ساحة (الفنا، المراكشية)، أيمن مستمر بندائه، نداء الحرية، ومروجاً لبضاعته اللافتة

أيمن: حرره من قفصه، ياحاج، ثمن حرية عصفور دينار

متفرج: بدينار وتريدني اطلقه؟

أيمن: بضاعتي عصفور، من يشتري حريته، إجعله يحلق، لا أن تُعيده للقفص من جديد، تأمله وهو يطير

متجولة: بكم العصفور؟

أيمن: بدينار، ياخالة

أيمن يمد ذراعه داخل القفص يقبض على العصفور براحة يده خُذي، إدفعي ثمن حريته،

المتجولة: ماذا قلت ؟

أيمن: حريته أولاً ياخالة، الدينار مقابل أن تطلقي سراحه المتجولة تضحك

سيدة اخرى : خذُ الدينار واطلقه أنت

أيمن: لا ياخالة إطلقيه بيديكِ

السيدة : لماذا ؟

ايمن: حين تُطلقيه بنفسك تُحسي معنى الحرية

السيدة: يالك من طفل ذكي

السيدة تأخذ العصفور ثم تطلق سراحه بعد أن أصبح صدر وباطن جناحيه مدهوناً بلون أخضر

متجول آخر: ماذا قلت؟ دينار مقابل ماذا؟

أيمن: يمسك بعصفور يوغل انامله بين ثنايا ريشه، يمط جناحه شاهد ما أحلاها، كم هي جميلة ريشاته، أرق من البريسم، تلمس كم هي ناعمة، يتخذونها وسادة، نعم، هناك وسائد للنوم من ريش الطيور، تحلم احلاماً جميلة حين يهوي رأسك اليها، أترى، كم هي خفيفة، تساعده على التحليق، يطير بها بسهولة، وسادة للحالمين ريشاته! تُريحُ عُنقك، شوف كم هي عذبة حين تقربها من أنفك، رائحتها أعذبُ من أي عطر، إنها عطرُ ريش الطائر.

المتجول: دعه في قفصه

أيمن: لا فرق، كل في قفصه

المتجول: ماذا قلت؟

أيمن: أنت في قفصك، وهو في قفصه

المتجول: انا لستُ طائراً حتى اكون في قفص.

أيمن: أنت وأنا، والجميع في قفصٍ كبيرٍ لن نراهُ

المتجول: من يراهُ

أيمن: الطائرُ يراهُ، يحسهُ أكثر مني ومنك، اعمدة من خشب، أسلاك تُحيطه، وقفلٌ من حديد.

متجول آخر: وماذا تستفيد أنت

أيمن: حرية عصفور هل هذا كثير؟

المتجول: ما فائدتي أنا؟

أيمن: حريته

المتجول: كيف؟

ايمن: تكون سعيداً حين تراهُ يسبح في الفضاء

متجول آخر: ادفع دينار وأسيبهُ

متجول آخر: أنت محتال

ايمن: لستُ محتالاً

متجول آخر: حُرية، بضاعة، عصفور، ماذا تبيع؟

أيمن: أبيعُ الحرية

المتجول: وكم ثمنها؟

أيمن: تقصد حريتها؟

المتجول: بكم؟

أيمن: بدينار واحد

المتجول : هاك الدينار

أيمن: شرط أن تحرره

المتجول: أحرره، من ماذا، ما هذا الكلام؟

أيمن: شرط البيع، تطلق سراحه هنا، امام الجميع

متجول آخر: تقبض ثمنه وانا اطلق سراحه؟

أيمن: من أجل حريته

متجول آخر: محتالٌ أنت

أيمن: لست محتالاً

المتجول: وقفصك المملوء بالعصافير

أيمن: ما به، بضاعة كما ترى

المتجول: وكيف تحصل عليها؟

أيمن: أجلبها من اماكن مختلفة وأعرضها للبيع

المتجول: تجمعها في هذا القفص وتُريد تحريرها مقابل ثمن؟

متجولٌ آخر: تحررها أم تبيعها؟

أيمن: أبيعها، نعم، وماذا في ذلك؟ كأي بضاعة، لكن بضاعتي شرط حريتها!

المتجول: أنت تستجدي

أيمن: لا استجدي، إدفع ديناراً، أُعطيك طائراً شرط أن تحرره أيمن منادياً، مُروجاً لبضاعته بضاعتي عصفور في قفص من يحرره بدينار ويطلقه في الفضاء

متجول آخر: يطلُ من بين الجموع حُرية من؟

أيمن: إشتري عصفوراً في الفضاء

المتجول: قبل الدفع أم بعده؟

المتجول: حُريةٌ، بضاعة هذي؟!

أيمن: نعم، عصفور حريته بدينار، تطلقه في الفضاء، هذي بضاعتي

المتجول: لم أفهم

متجول آخر: اشتريه واحتفظ به

أيمن : لن أبيع

المتجول: ولماذا ؟

أيمن: لأنك ستعيده للقفص من جديد

المتجول: من علمك طريقة الاستجداء هذه؟

أيمن: اكسب رزقي من عصفوري، تدفع ديناراً، تحرره من قفصه، هذا شرطي

المتجول: ما معنى هذا؟

ايمن: معناه اشتريت حريته، وانا بعت لك الحرية

المتجول: في الفضاء، في الجو؟

ايمن: نعم، حين تشاهده على الاشجار، أو محلقاً يمرح في الفضاء، وحين تُلامس ريشه الريح طائراً يجوب الامكنة، ألا تشعر بسعادة.

المتجول: تبيعُني عصفوراً في الهواء الطلق؟

ايمن : أبيع الحرية

متجول آخر: أيةُ حُرية؟

أيمن: حرية عصفور مقابل ثمنٍ بخس

المتجول: ما معنى بخس؟

أيمن: إفهم البخس اولاً، ثم تعال وأشتر عصفور الحرية

المتجول: أطلقه ثم تُعيده أنت للقفص مرةً اخرى، وتبيعه من جديد

أيمن: سأثبتُ لك حُسن نواياي

المتجول: كيف؟

ايمن: لكي لا يتكرر وقوع الزرزور في الحبس مرة أخرى ألونه بأي لون تُريده

المتجول: من أين تأتي بها؟

أيمن: أجمعها

المتجول: وماذا تستفيد، ديناراً؟

أيمن: مقابل حرية العصفور دينار، لكي أعيش كريماً، ثم تعرف ما لا تعرفه أنت

المتجول: وما الذي لا أعرفه؟

أيمن: الحرية، لا تعرف معناها

من وسط الجموع تتقدم إمرأة مُسنة تدفع ديناراً لبائع الحرية

السيدة المتجولة: خُذ الدينار، ناولني الطائر، لكن من يضمن لي أنك لا تعيده الى القفص مرة اخرى، وتبيعه من جديد حين أطلق سراحه؟

أيمن: أصبغه باللون الذي يُعجبكِ، أي لونٍ ياحاجة؟

السيدة: ازرق

ايمن: يخرج مجموعة الوان من صندوق صغير وفرشاة، يصبغ صدر العصفور وباطن جناحيه أنظري صدر العصفور وباطن جناحيه أزرق مثلما أردت

السيدة: تطلق العصفور، يحلق عالياً، صدره وباطن جناحيه زرقاء، السيدة نظرها وانظار الآخرين محلقة مثلما العصفور

السيدة: إنه سعيد

أيمن : في القفص

السيدة: حين يكون بعيداً عنه

ايمن: يروج بضاعته، الحرية اشتري عصفوراً واطلقه في الفضاء، حرية عصفور بدينار،ياأخ، ياأختي، ياحاجة حرروه من هذا القفص بدينار

سيدة متجولة اخرى: إصبغه

أيمن: أيُ لونٍ ياعمة

السيدة: ورديٌ

أيمن: يدهن صدر العصفور جناحيه باللون الوردي

السيدة: تحتضن العصفور براحتيها، تُداعبُ ريشه بأناملها الناعمة البيضاء، تقربه من أنفها، تشمه، تفردُ بكفها اليمنى جناحه، تتمعن فيه، تُمسِّد ريشه بالاتجاه المعاكس، يبانُ لحمه الوردي، تُقبلُ منقاره، المنقار بين شفاه السيدة، تَمس احداقه، العصفور يطبقُ جفنيه، السيدة تنظرُ لرمشي العصفور وهن مطبقات، يهدأ العصفور يفتح عينه، تتراجع رمشيه طبيعياً، السيدة تركز نظرها للون عينيه السوداوين، تربت على رأسه الصغير، ظهره، تفردُ ذيله، تظم العصفور الى صدرها، ثم تنظر الى أيمن بائع الحرية، تتأمله أكثر، ثم تنشر الطائر بكلتا راحتيها مثلما تنشر على الحبال غسيلاً، العصفور كالسهم في الفضاء، مختالاً، يمرح، يتقلب يميناً، يساراً، الجموع معلقة أنظارها، تتطلع الى العصفور وباطن جناحيه الوردي، يتوارى عن الانظار،العصفور.

السيدة: هيا إمرح، ياليتنا مثلك .. نتمنى نكونك ياليتنا منذُ الطفولة مثلك.

أيمن: يعاود نداءَ الحرية من جديد

عصفور في الفضاء، بدينار، لا في القفص، مكنه من التحليق، فوق الاشجار، يلتقط حبة بمنقاره من الأرض، تدخل حوصلته، يجوف ثمره، من أعالي النخيل او الاشجار، قطرةُ ماء يرتشفها من ساقية، أو يفرش جناحيه على سطح بركة ماء، حرره من سجنه، ليبني عشهُ في أي مكانَ، من يشتري عصفوراً، حريتهُ دينار؟

يتقدم آخر من وسط الجموع

المتجول : ماذا قلت ؟

أيمن : عصفور بدينار

المتجول : وماذا افعل به؟

ايمن: إطلق سراحه في الفضاء، دعه يحلق عالياً

المتجول: لا أريده

أيمن: كما تريد

سيدة متجولة اخرى : خذُ، هات العصفور

أيمن: وتطلقيه

السيدة: سأفعل

أيمن: أي لون ترغبين

السيدة: احمر

أيمن: يسلمها العصفور بعد ان أصبح باطن جناحيه وصدره أحمر

السيدة : تطلق العصفور

أيمن: منادياً عصفور بدينار، ألونه ألوانَ قوس قزح، من يشتريه، من يحرره من سجنه الحديدي بدينار؟

يتجمهر الناس اكثر، النداء متواصل

بضاعتي عصافير، أجمعها جاهداً، أبيعها وأعيلُ بها عائلتي، وانفق منها على تعليمي

بصوت أكثر قوة يشبه الصرخة

أنا ا ا ا ا ا بااااا ئ ع ا ل ح ر ي ة

ليلة غياب البهجة

عبد الرزاق الخطيب

أنا.. منذ قرابة اكثر من اربعين يوما، لم ار شارعا او نورا او اشم نفسا انسانيا.. حقائبي مملوءة بالخبز العفن والرصاص، وقلادتي الباهتة تنسدل على صدري حيث تلحق الريح رقمي الاحصائي!!

في نهار ما ادرجت في جداول كنية المجندين، خطوط القلم تمحو بياض الجداول المستطيلة وتدشن خربشات مبهمة. لمحته مفلطحا على كرسي جلدي وصلعته تلمع ببعض حبيبات العرق، وقد برز منها نتؤ اسود علق شعار جمهورية الدم .شطبني من ايامي بامضاء كبير واودع عهدتي الانسانية لدى مدير جمهورية التجنيد الاجباري.

هذه اجازتي الثالثة.. الواحدة تماما بعد منتصف الليل اجوب محطات ادميتي، احك قروصا تتورم في جسدي وتشوهني. استأنس لرؤية الكلاب والقطط العائمة في سبات عميق. ووحدها الريح المسمومة بالبارود تمشط الدروب الخالية من السكارى، والمدججة في زواياها بالبنادق. اتعثر وانا اتلو كتاب الحيطان فامحو الاسماء والمسميات، والمس المسامير التي ترفع مزقا من رايات النعي. ادنو من الجدران تترسم مخيلتي مدينة مستباحة باسراب النمل. اقف مذهولا.

انا في شوارع خاوية.. تزاحمني الاسئلة.. اسعل بقاياي فيوقفني صوت غائب

– الوقت متأخر.. عليك الاسراع..

الواحدة تماما.. والدقيقة الثالثة..

اطوح قدمي مبتهجا بحضور الذاكرة.. تخطيطات البياض للملعب ممحوة، اثار عجلات وسرفات ثقيلة شوهت المكان، وفي عميق الظلمة شكلت اكياس الرمل نقاط مراقبة.. لم اسجل هدفا في اجازتي الماضية.. فريقنا حينذاك لم يكتمل... خسرنا المباراة.. باتجاه المرمى اخطو بمهل وانا اتصفح اسماء صحبي، كلهم هناك في خنادق الجبهات... وبحنق يتطاير الحصى بفعل ضربة من قدمي مسجلا هدفا مباغتا.. وانا امحو من سجل الوجود اسم حارس المرمى. فالراية المعلقة على الحاجز تلامس محياي.

اتصبب بقايا ماء روحي... يعيدني صوت يذر الرمل.

– المكان خطر جدا... عليك السير بمحاذاة الجدران الواحدة تماما... والدقيقة السابعة.

الحرب امراة بذيئة تدعو المغفلين منا ليسجلوا مجدهم في دفاتر الهزائم. تأتي الي بدويها وتحوطني بالفزع، ليس ببعيد تتساقط القنابل، يعبرني الصراخ واللغط، فاحتمي في ظل جدار طيني ينثر رملا وطيورا ومن تحته تفزع الكلاب الى درابين اكثر ضيقا. تنزاح غمامة الوجع. الطين يتسرب طراوة في روحي اليابسة، ارى في مديات الغشاوة بساتين خضراً تمرح فيها صبية بعمر الورد. صوتي يعلو فوق صوت الدوي.. هاتفا باسمها. انا اصيح...

رباب... رباب..

اريح ركابي عند عتبة العشق، تلامس اصابعي باب جنتي. تتلو انفاسي بعض ما تبقى من قصاصاتي، واتسرب من ثقب الظلمة فاجد الحوش خاوياً تماما وسدرة ايامي الحلوة يتساقط منها الياس الملوث بمطر الدم، تباغتني الوحدة فاتساقط زوايا عند عتبة الحب وانا لا اجيد تهجئة اسم رباب مطويا في سجل الخواء...

تناسيت امتياز البكالوريوس وغادرني شعر السياب، ولم اعد اتذكر ممرات كلية الاداب... يبتلعني المحو..

فوق هامتي اطنان من البشاعة، انفض عن وساختي وساخة الدوي ويأتيني الصوت حانيا.

– رباب... زفت في الاسبوع الفائت..

– رددت ببلاهة

– لمن..

– اه... لاحد يخال الحرب يا ولدي.

اتمدد بامتداد عتبة الطين، تدحرجني همومي الى قيعان اسنة، فاسقط ذاتي في جعبة الحرب والخمر.

اشرب لارى رباب ثانية صوت اجش يدفعني.

– القنابل قريبة... اجعل مسارك بين الدرابين الواحدة تماما.. والدقيقة الثلاثون.

الابواب تثير صريرا يتناغم مع صوت الريح ويتلاشى مع صوت سقوط القنابل. احشاء البيوت تناثرت في الممرات وهي تشكل مزقا تتواصل مع بعضها لتزيد وحشية المكان هلعا... يعيدني صمتي الى دروب موغلة في القدم... اتعرف على الاشياء، عطر امرأة ينضح من ثوب نسائي للنوم... دمية من القطن لم تزل الريح تهزها في مهد الوحشية... صفائح من دواليب خشبية... اواني طبخ... اشياء... واشياء المدينة مستباحة... وانا وحدي اتابع هاوية الخراب...

الى اين...؟ اجرجر اساي... واتابع مهازل السقوط...

رباب تتبرعم في صدري ثقلا محملا بالوجع، ولهاثي يردد حروف اسمها... وتغيب بعيدا...

يوقفني جمع من السكارى وهم يتبادلون لحن التندر والسخرية من اناشيد الوطن ويتساقطون في وحل الثمالة، وانفاسهم تردد النشيد الوطني بلحن جنائزي اقترب اكثر...

احدهم يصرخ بالاخرين...

– الحل عند عناد...

اتقرفص مرتعشا عند مهدي تداعبني اغنية الامومة. في ظل وجودها الابدي اتقيأ بالحنان اني استعيد خرائطي الممزقة. اجدها تحنو علي وتنصت الى قولي...

– جدتي توسطت الخراب. ما عدت استطيع المحافظة على عقلي. لم اجن..! رباب زرعتني في رماد عواصف تمطر في دواخلي جحيما. انا لم اعد جنديا. سمعت الاخرين يقولون الحل عند عناد... حسنا.. عناد معجزة العاهات هكذا يقولون.. لا ادري اورام جلدية بزرق ابر النفط تحت الجلد، بتر الاصابع. بتر الاعضاء. انا لم اعد سويا وبحاجة الى عاهة ما...

الجدة هادئة في قبرها الذي آل الى مزار منذ زمن طويل.

يربت احدهم على كتفي الايسر...

– خذ مسار الدرابين لتصل بسلامة.

– الساعة تقارب الثالثة فجرا...

اشعر بشظايا جسدي تتورم، تنز قيحا، ممدداً على ظهري وتغطيني سماء عارية تخفق فيها اجنحة غربان الموت. لم يعن مزار الجدة ولم استطع متابعة صوتي حيث اجد رباب. انا اطفح بقذارة الحرب وجروحي. اغفو بين يدي عناد... عناد لم يكن رجلا. امرأة مشوهة وكأنها مدير التجنيد الذي سوقني كمواطن غير مرغوب فيه الى الحرب..

ارى ساطورا.. ارى امرأة تحشو فمي بالقطن الوسخ. اراها امرأة صلعاء تخيم على انفاسي. وبهدوء تحملت... تطايرت اجزاء مني.. لا ادري كنت غافيا وبأيد مليئة بالسكاكين ابصرت دمي المسفوح.

لم استيقظ بقية ايام اجازتي.. كنت متورما بالنقص ومملوءا بالخمر.. حين صحوت لم اجد احدا في المدينة..

كنت وحدي.. تصاحبني العكازة.. وحدي استرجع المباهج المدفونة في الخراب...

العرس..

أسعد اللامي

علت الدهشة وجوه الحاضرين لمرآى العربات تهبط من الممر الاسمنتي و تتجه شاقة طريقها نحو الساحة الترابية المهدة .ثلاثا، ثلاثا، ملتحمين ببعضهم، وصلوا، تحيط بهم ابتسامات اطفالهم الناحلين وتطغى على صرير عجلاتهم المتهالكة اصوات حداتهم في الامام . مبارك عرس فتانا يا رئيس بدوا في المساء البنفسجي وهم يقدمون تهانيهم لرفيقهم الاشهر في مستعمرة الذرى والشموخ اطيافا شاحبة، معلقة في الهواء على ارتفاع خفيض، تتحرك بنسق خاص، إيقاع لين ورخو ، تنود له بقايا اجسادهم في كل الجهات، يحاولون ضبطها فلا يحصلون الا على المزيد من الخذلان يدفعهم الى الهزء من مصائرهم بعض قاس على الشفاه يرافقه اطلاق سيل من الشتائم الفاحشة المغمسة بالقهقهات .لم يأتوا فرادى، لم يسمحوا لابنائهم الصغار المرافقين لهم ان يدفعوا عرباتهم كل على انفراد . جاءوا على هيئة رتل طويل ممسكين بخيوط التشابه في المصائر كسلاح مخفف لقساوة الاقدار .كل شيء كان ...كانت نظراتهم المطفأة الصادرة من وجوه منحوتة في الصخر هكذا تقول وهي تسافر في ثقوب الماضي البعيد، تستخرج صورة للكائن الذي كانوا عليه، الكائن المكتمل، سليم الهيئة الخارجية للجسد ذاك الذي غادرهم منذ دهور لم يعد بامكانهم من فرط تعودهم على راهنهم تحديد امدها على وجه دقيق لكنهم بالمقابل لم يغادروا ظلالها الرحبة بعد، ظلت في حريق اذهانهم العاصف ذكرى باهتة، متوارية في نقطة ما من مرآة الزمان المحدبة ليس بامكانهم استعادتها الا عبر التشكل في اخويات صغيرة .المبصر الحادي في الامام، عين واحدة على الاقل ، عاملة لديه، لسان قادر على نطق الكلمات لم يصب اوتاره الخراب .ربما كان نصف جسد، لا يحول ذلك البتة عن استلامه مهمة الموجه، ما دام بؤبؤ عينه يكفل للاخوية رؤية عثرات الطريق ولسانه يبث الرسائل القصيرة المقنعة بسخرية التوريات.توقف نكاد ندخل الارض الحرام كائن الدفع، المحرك كما يطلقون عليه تعظيما لدوره ، مكانه في الخلف، متطلبات موقعه، جعلت منه المدلل الاثير النادر الوجود في كانتونة الذرى والشموخ، تتصارع الاخويات على ضمه اليها بشتى المغريات، عليه ان يكون مالكا لساقين سليمتين يقف عليهما بثبات، ذراع واحدة على الاقل لديه، سيكون مفضلا لو كانتا ذراعين، طبلة اذن سليمة لم يصبها وقر او يمزقها دوي انفجار مهول يحول دون التقاطه لرسائل كائن الامام وتفكيك شفراتها الملغزة الى فعل يدفع برتل الاخوية انى يأمر المبصر في المقدمة كائن الاخوية في الوسط، بقايا حطام، ذكرى غائمة عن جسد مضاع، كيان اثيري مشفق عليه لايستدل على وجوده الا من خلال انفاسه الواهنة صعودا وهبوطا ذابلين .استدارت ارتالهم في الساحة مثيرة عجلاتها دوامات صغيرة من غبار ثم انتظمت على هيئة صف طويل بمواجهة مقاعد الاصحاء، الى الخلف منهم وقفت ثمان نخلات عقيمات ارخت سعفاتها بفتور كأنما شفها الاعياء بعد ضنك النهار، الى جانبهم متكئين على مساند الكراسي وقف الفتيان الصغار يرقبون بعيون متلفتة كعيون الزواحف، سريعة الحركة وجوه ابائهم تميل اليهم بين حين وحين دونما شاغل اكيد فقط، ينادون عليهم باسماء جميلة منتقاة بذوق رفيع كأنما يشيرون من خلالها للاصحاء المقابلين إلا ان وشائج قوية ما زالت تشدهم الى الحياة وان الاتهم السرية القابعة بين الافخاذ ما زالت قادرة على الرفد باصحاء متكاملين لم تستطع ان تشلها سنوات القمع الطويل للرغبات والتعود المر على القبول براهنية عجز الاجساد .لم تنقطع اصوات قهقهاتهم طيلة الوقت، بوتيرة اثارت للوهلة الاولى حفيظة الاصحاء، جعلتهم يرقبوهم بافواه مفغورة قليلا مشككين بنواياهم في الضحك . لكنهم، اعني الاصحاء المباغتين و كما لو ان للضحك عدوى تنتقل عبر الرذاذ وجدوا انفسهم يجارونهم متبسمين ثم رويدا رويدا اخذت اشداقهم بالاتساع حتى اصبحت ابتساماتهم كركرات حينها ضجت الساحة المسائية بالضحك.

. انهم يبكون مفارقة الانتباه للعثرات التي تجيء الان بعد ان لم يعد ذلك يجدي نفعا على الاطلاق .همس جليسي صاحب دعوة العرس، اشهر معاقي البلاد ممن يرجع زمن عطب عينيه وذراعيه الى اوائل ايام الحروب ، اضاف بصوت مشروخ انهم يقولون من خلال ضحكهم ان الجرح قد حدث والى الابد ولا سبيل لنفيه غير المحو بالضحك المر واللعب العابث مع الالام هذا عن ضحك الاجساد المبتورة، ماذا عن ضحك الاصحاء ؟ رباه انهم ضامرون، لا ليسوا ضامرين انهم شيء اخر لا اجد له وصفا على الاطلاق، لدرجة بت اخجل فيها من ساقيّ، قالها احد الاصحاء ممن بلغ تعاطفه مع الاجساد المبتورة اقصاه لا دايَ للخجل يا صديق، لم يفت الوقت بعد، يمكنك حجز دور متى اردت، اجابه جليسه بضحك مكتوم انصبوا الطاولات امام صف العجلات، لا تكلفوهم اي عناء اجاب الرئيس على سوأل كبير القائمين على شؤون العرس حين حانت لحظة تقديم الطعام، زحف الاصحاء، امام صحون الطعام كان يمكن رؤية خطين من الرؤوس ممتدين طويلا في الهواء، خط مرتفع ينخفض على الصحون بين حين وحين يقابله خط اخر اخفض منه بكثير، لم يكن بمقدوره الانخفاض عن مستواه، كانت له طريقته الخاصة في تناول الطعام كان الصغار يدورون في اكفهم الغضة لقيمات اللحم المدافة بالرز يحملوها الى الافواه التي كانت توصي الصغار وهي تزدرد متمهلة بان لا ينسوا انفسهم، وان يواكبوها لقمة بلقمة وطعاما بطعام .بعد لحظات اعلنوا عن اكتفائهم مرتدين بظهورهم الى الوراء مطالبين بامدادهم باقداح ماء سرعان ما دلقها الابناء في اجوافهم ليتلقفوهم بعد ذلك نحو مساكب المياه يغسلون لهم افواههم ووجوههم وينشفوها بالمناشف المدلاة على ذراع احد الصبيان المكلفين بخدمة المدعوين ثم يعودون بهم ليصطفوا ثانية جنبا الى جنب .مر حين من الصمت، تهامس بعده قائدو الاخويات ثم اعلنوا بصوت اجش عن موعد دفع الفضل المتعارف عليه فانتظمت الارتال من جديد، تقطع المسافة الفاصلة نحو الرئيس الذي هب واقفا حالما سمع دبيب العجلات متجها اليه كان يميزهم من اصواتهم قبل ان يعلنوا عن اسمائهم، يرحب بهم بود كبير، تهانيهم هي الاخرى كانت مبطنة بالمزاح، المرة القادمة لك يا رئيس، سنكون فيها حاضرين، سنرقص كما لم نرقص في حياتنا من قبل يبتسم الرجل لهم بوقار، يجيب بصوت رزين فيما عيناه المنطفأتان عائمتان في الافق البعيد يتسمع حفيف سعفات النخلات الثمان العجاف نلنا نصيبنا المقسوم من الحياة بدأت الاخويات تستدير في خط منحن تاركة اثار عجلاتها على التراب، مفرغة الساحة من طرافتها التي كانت عليها قبل حين، بدأ الاصحاء بالنهوض والمغادرة هم الاخرون تاركين طبعات احذيتهم واضحة على الارض، لم يعد في الساحة غير ظلام هابط و صبيان منشغلين برفع الموائد والكراسي والتقاط بقايا الطعام المتناثر هنا وهناك وصبيان اخرين اكبر عمرا منهم اقلقهم تأخر صديقهم العريس في مخدع الحب فراحوا يطلقون رصاصا طائشا في الهواء في محاولة لتحفيزه على انجاز مهمته واعلان بشارة الرجال .

قصة قصيرة

آخر السلالات

تفرد الحكاية في فن القص

ياسين شامل

إذا كانت القصة القصيرة تحاول بطريقة فنية تصوير حكايات الناس عبر التكوين النفسي أو الثقافي أو في اختلاف درجات السلم الاجتماعي، وتنوع المؤثرات الاقتصادية، عن طريق تطويع الحكاية، و ليست الحكاية التي يكتبها القاص، مثل حكايات ألف ليلة، فلم يعد ذلك الأسلوب يتماشى مع تحولات العالم والمتغيرات السريعة، فقد أصبحت حكايات ألف ليلة و ليلة من التراث الذي نعتز به نحن و العالم معنا، وبشهادة الكثير من الكتاب العالميين، لكن القاص يوظف ما تجود به القراءة و التأمل لألف ليلة وليلة، والدي كاميرون، ودون كيشوت، وغيرها من المنجزات الإبداعية التي ترسخت في العمق البعيد، والقصة لم تعد كما كانت سابقاً، وإنما يتسع أفقها للانفتاح على المستجدات في الساحة الثقافية و تأخذ خصوصيتها من المحلية و تكتسب نجاحها من تأصل عراقيتها. كما تأصلت قصص أمريكا اللاتينية التي نبعت سحريتها من منابعهم الغزيرة والمتشابكة. وخلد جيمس جويس بأعماله الرائعة دبلن والدبلنيين وهكذا فالأمثلة كثيرة.

القاص قصي الخفاجي في إصداره الأخير «آخر السلالات» من إصدارات اتحاد الأدباء و الكتاب العراقيين في البصرة، يحاول القاص في هذا الإصدار والإصدارات التي سبقته، أن يؤسس طريقته المختلفة في الشكل والمضمون، يكتب قصة قصيرة مكثفة، مليئة بالإبهار، لما تعكسه من صور مفعمة بالدلالات. فالقاص يكتب قصة عراقية تتماهى مع القصة العربية أو تتخذ مساراً أبعد من ذلك، وترتقي بهذا الفن الجمالي وتكتسب مشروعيتها من خلال ترسخ البعد الاجتماعي، والتحليق بالمتلقي فيما تبثه لتؤكد الوجود الاجتماعي وهذا بدوره يؤكد الوعي لدى القاص . وعي يرتقي في عوالم البحث والتقصي الذي يحدث هزة، ليجعلنا معه في حالة بحث مستمرة.

في هذه النصوص القصصية لا نستطيع أن نقف عند النص فحسب، بل نبحر إلى اللجات التي يحدثها فيما حول النص وخارجه. وهذه القصص لا تعكس لنا الواقع كما هو، وإن اعتمدت الحكاية، بل نجد التكثيف لما يدور بحيوية محملة بالصدق، وهذا يأتي من استيعاب القاص لحراك الوجود والفكر، وامتلاكه وعياً يكاد يرتقي للمعرفة في طبيعة العلاقات الإنسانية والاجتماعية، وقد يأتي هذا الوعي من خلال التجربة الحياتية بالإقبال على الحياة بكل معطياتها، وتجربة أمور قد تكون عصية على الآخرين، يستكمل كل ذلك ما يكتسبه من المحاولة الجادة في القراءة والاطلاع، واكتساب المعارف.

نجد في هذه القصص عدم التكرار لقاص أو قصص أخرى، نجد التفرد والاختلاف، فهو لا يبقى أسير القصص المنمذجة، المتعارف على نسقها، وأسلوبها، و إنما يمخر القاص في عباب الجرأة، ويقول ما لا يمكن أن يقوله آخر، أو يتهيب من طرق الموضوعات الحساسة التي تنغرز في أعماق الإنسان ويبقى حائراً إزاءها، وتجيش في دواخله التساؤلات، وتبتعد كثيراً وتقترب كثيراً، لعله يجد الجواب. أو بكلام آخر أنه يخرجنا من ضياع الكهوف إلى فضاء حر جديد، ومن حلكة الظلام، إلى ضوء الشمس، لنمتلك الرؤية الحقيقية لمعترك الحياة و تداخلاتها.

أن قصص الخفاجي، تثير الكثير من الإشكاليات، في واقع لا تفارقه الأزمات ومستقبل مكتوم يراد له أن يتجاوز الانكسارات والنكوصات فيما يتعلق بالإنسان والوجود، فنجد التمرد، والتطلع إلى الحرية، والحلم بحرية الفكر، فهو عندما يطرح هذه الإشكاليات، على المستوى الذاتي ويشعرك بعمق المأساة، وسطوة الكارثة، إنما ينتقل بك إلى فضاء العالم الأرحب.

إن الواقع الاجتماعي بصورة عامة في أي مجتمع كان يعج بالحكايات، وكذلك الواقع الاجتماعي العراقي، وله خصوصيته، إضافة إلى الوضع السياسي قبل وبعد التغيير، في ذلك الزمن وفي هذا الزمن يمكن أن يرتقي الزمن ليكون إنسانياً، ويطوعه القاص بما يمتلك من قدرة ليحيله إلى سرد في قصة تبنى على أساس الحكاية لما هو راسخ في البعد الاجتماعي، ويضفي عليه من روحيته، ويعطيه من عمق ذاته، ليرصد حالة إنسانية في هذا الوجود ويعكس صورتها بعمل فني، وإبداع جمالي.

والقصة كعمل يمثل انعكاساً للواقع ولها ارتباط وثيق مابين الواقع والخيال ولها سماتها الجمالية، ففي قصة: الثعالب الصغيرة ص11 امرأة الشرطي ص51، في العليّة ص61، نداء مجهول 72 رصد لتناقضات اجتماعية، ونتلمس توظيف صداع الجنس المكبوت الذي يشل التفكير ويحجر الأدمغة. والجرأة في طرح الموضوعات التي قد يعاب عندما تصبح سرداً كما في قصة رامبو يتلبسني ص49 و غيرها. وفي قصة شمس توشك على الانحسار فيها إقرار بالموت كحقيقة لا بد منها، ويدرك أن نهاية محمود عبد الوهاب قادمة فكان الإهداء: إلى محمود عبد الوهاب في غروبه الأخير.

وعلى حد قول توماس مان "إن المفارقة هي ذرة الملح التي تجعل الطبق شهياً" نجد المفارقة في كثير من قصص المجموعة كما في المشبوهة ص30، إلا .. ربما ص37، قطرة دم حمراء ص65، ... لها نكهتها لتجعل الطبق مستساغاً .

هذه المجموعة القصصية جديرة بالقراءة، فهي تجربة يعول عليها في هذا الجنس الأدبي فقد رسخت أحقيتها وتفردها في عالم القص المتعب الجميل.

قصص قصيرة جداً

الياس الماس محمد

الساعة

منذ فترة وهو يراقب تلك الساعة الجدارية، كانت عقارب الساعة تشير الى الثالثة تماماً، ومنذ فترة لم تتحرك العقارب لحظة واحدة لا يعرف حقيقة الساعة الثالثة، هل كان صباحاً او عصراً، قبل خروجه، حرك عقارب الساعة، ووضعها وفق الميقات الصحيح.

ومساء عند عودته الى المنزل، وجدها تشير الى الساعة الثالثة، ومرة اخرى رتب عقارب الساعة وفق الوقت المحدد..

وصباحاً قبل خروجه، تطلع الى الساعة، ورأى ان عقارب الساعة تشير الى الثالثة، رفع الساعة الثالثة من الواجهة الزجاجية.. وعند عودته مساء الى المنزل، لاحظ ان عقارب الساعة تشير الى حيز الساعة الثالثة، لحظتها، رفع الساعة الجدارية ورماها في كيس الازبال.

الدمية

بامكانه ان يقضي وقتاً جميلاً ولذيذاً يشفي غلواءه في قضاء ليلة طويلة.. إذ ليس بامكانها ان تصرخ او تعض.. ترفض، مجرد لهاث مخبوء وصمت ينفجر صمتاً دمى لعرض الازياء.. نسائية ممشوقة القوام وبامكانه ايضاً تغيير اللون الاسود للشعر بلون اشقر، ساكنة، لا تتحرك والاروع انها لا تطالب بأية اجور، اقنع نفسه بفكرة، البلاستيك يعوض عن اللحم احياناً، رفع واحدة من هذه الدمى، تركها جانباً، لا تفي بالغرض، اتجه نحو دمية بلا رأس اذ نسي ان يضع الرأس.

اللوحة

للتو انتهى من رسم لوحته الاخيرة امرأة لا تعرفها، ها هي تنزل من اللوحة "تصفعه" تتجه نحو الباب " باب المرسم" الا انها قبل ان تخرج ترمقه بنظرة عطف "تقترب منه" تطبع على خده قبة تتجه مرة ثانية نحو الباب " تخرج" اما هو الجالس في زاوية من زوايا المرسم متكوراً "غاطاً في نوم عميق.

نزهة

اكد لي مراراً ذلك الذي حلمت به آخر مرة بانني سوف اموت في الساعة الرابعة والنصف صباحاً بالضبط ، فجر يوم الاربعاء 16/5/2018 وسأترك للعائلة جثة ميت خرج للتو من قبره يتسكع ليلاً في مدينته، يتطلع الى وجوه صفراء وسوداء بعيون عمودية او مستطيلة الشكل، يسير في ازقة تركت فيها بقع الدم والقيح المتراكم المندلق من افواه المارة والاف الجرذان تقرض وجنات ورقاب النساء وقبل بزوغ الفجر عاد الذي سوف يموت في 16/5/2018 الى قبره.

الفنانة عفيفة لعيبي

شهرزاد الحكاية في الفن التشكيلي

جاسم المطير

قال عن لوحة الموناليزا الشاعر الأيرلندى إدوارد دودن:
"أيتها العرافة، عرفينى بنفسك
حتى لا أيأس من معرفتك كل اليأس
وأظل انتظر الساعات، وأبدد روحى
يا سراً متناهي الروعة
لا تحيري الوجدان أكثر مما تفعلين
حتى لا أكره طغيانك الرقيق"

وعن ابتسامة موناليزا قال الشاعر التشيكى ياروسلاف فرشليكى:
"ابتسامة مفعمة بسحر السر
فيهما الحنان والجمال ...
أتراها تغوي ضحيتها
أم تهلل لانتصارها.."

وعن عينيها ويديها قال الشاعر الألماني برونو ستيفان شيرر:
"ينبثق بريق العينين ... من الأعماق الذهبية
نبع الأبدية
ويغطى الشعر قناع ... امرأة وعروس وبتول
واليد ترتاح على اليد
تتنفس فى حر الظهر ... أفراح الورد
والبسمة فوق الشفة ... وفوق الخد

هذا الشعر المستشرف استطاع أن يوثق ويقيّم مكمن وجوهر لوحة واحدة اسمها الموناليزا رسمها العبقرى الإيطالي ليوناردو دافنشى "1452-1519" . مات منذ ما يقارب من خمسمائة عام لكن لوحته لا تزال حتى اليوم مصدراً من أهم وأخصب مصادر الإلهام للفنانين والأدباء في العالم كله على اختلاف تخصصاتهم وتوجهاتهم... "معلومة من الانترنت – جاسم".

ظلت الموناليزا وستبقى محيّرة وملهمة للفنانين فقد كُتب عنها وحولها آلاف القصائد الشعرية وألفت أوبرا كاملة باسمها "أوبرا الموناليزا" إضافة إلى آلاف الأبحاث والدراسات الفنية التحليلية بضرب من الانبهار والدهشة.

من هذا المنطلق ، من هذا البعد الفني ، نظرتُ وما زلتُ انظر بشكل من الإعجاب والعشق الشديدين إلى السيرة الذاتية لفن عفيفة لعيبي وجذوره الأساسية وهي تخوض غمار تاريخها الفني الرافض رفضا قاطعا حاسما لتهميش المرأة العراقية وإبقاء عبوديتها ، في المجتمع والسلطة ، للطغاة الذكوريين، مما جعلها خلال أكثر من أربعين عاما تحاول اختراق أسوار الكبت العالية المكرسة لحبس المرأة في زنازين التبعية و التركيع والاهانة .

وجود المرأة في أعمالها وجود حضاري إنساني عالمي

حققت هذه الفنانة في أفعالها التعبيرية الحرة خلال أربعين عاما دورا فنيا صادقا برسوماتها الإيحائية المتعددة المتفردة في طرحها لهموم المرأة بتصوير فني بالغ الدقة والبساطة والواقعية من دون أن تحيّر النقاد والمشاهدين من محبي رسوماتها، حققت ارتفاعا بالذوق الفني بقدرتها الفائقة في إثارة المونولوج الداخلي لدى المشاهدين وتنمية تيار الوعي والحوار في داخلهم من خلال الاستحضار الرمزي والفيزيائي لمكانة المرأة في الطبيعة والمجتمع بنفس الروح التي استحضرها دافنشي في الموناليزا إنْ لم تكن شخصيات لوحاتها الافتراضية بمستواها أو بأعظم منها حيث نجد نحن المشاهدون في لوحاتها مسوح الصوفيين وبصماتهم بما تحمله ألوانها وموضوعاتها من خيال ومن لذة ومن اكتشاف في أعماق النفس الإنسانية الأليمة. هذا الاكتشاف نجده مرسوماً بوجوه وحركات جميع نساء لوحاتها كأنها تكتبها بلغة فنية بليغة كما لو كانت تكتب رسائل إخوان الصفا ومقامات بديع الزمان الهمداني . في لوحاتها أسرار وسرور وآلام تجعلنا نتعاطف معها تعاطفاً مباشراً . تعطينا أشياء ندرك من خلالها أن المرأة جمال ، وأن المرأة ضرورة في الحياة، وأن المرأة دنيا متحركة نحس بها عن طريق الفنون، وأن المرأة روح تحرك أذواقنا.

سألت نفسي متطلعاً إلى لوحات الفنانة العراقية المنشورة في كتابها الجميل الغزير، الذي رسم إحدى أهم خرائط الوعي الثقافي التشكيلي في بلاد الرافدين . كتاب صدر في الشهر الماضي عن دار الأديب البغدادية – عمان – الأردن – عام 2012 وهي أيضا دار مغتربة . سألتُ نفسي: تُرى هل يأتي يوم قادم يحفر فيه نقاد تشكيليون عراقيون أو شعراء ينظمون قصائد عن لوحات عفيفة لعيبي وهي تكافح من داخل أسوار غربتها ومنفاها في العالم الغربي ضد سطوة الآلية الظالمة الموجهة ضد وجود المرأة وقضيتها وإنسانيتها في العالم الشرقي..؟

ترى هل تريد عفيفة لعيبي أن تستكشف بفنونها أن نصيب المرأة العراقية في المكاره والكوارث ليس شيئا طبيعيا في الحياة والوجود..؟

ترددتُ في الإجابة السريعة على سؤالي. نحن الآن نعيش بيئة التاريخ الماضي، لا الفنية بل أعني البيئة الاجتماعية ، فقد كانت البيئة الماضية معبئة كل أثقالها لكسر ظهر المرأة بقصد تحويلها إلى " أنثى سريرية " . نحن نعيش في بيئة الحطام الاجتماعي الذي خلفه لنا تاريخ طويل من زمان القهر والاستبداد مما أدى إلى كسر ظهر الفنون والآداب الشرقية أيضاً بقصد تحويلها إلى " متعة مظهرية" من متع الطبقات الحاكمة المتسلطة علينا حتى في زمان الحضارة الجديدة الصاعدة في العالم الغربي كله.

وجدتُ الفنانة عفيفة لعيبي نفسها مضطرة، ذات يوم، لمغادرة ارض جلجامش وجواد سليم ودجلة العطاء والخير عام 1974 متوجهة وهي في أولى خطواتها الفنية نحو المنفى لملاقاة الحرية والحب وقيم الإنسانية الغراء والسباحة فيها . فعلت عفيفة لعيبي مثلما فعل ، من قبل ومن بعد ، كثير من المثقفين العراقيين والشعراء والأدباء والصحفيين والمسرحيين والسينمائيين والتشكيليين مؤثرين حياة الوحدة الصعبة وحياة الغربة الأصعب من اجل اختراق المسكوت عنه في بلادها للكشف عنه أمام العالم بجرأة فنية لصقت بريشتها وألوانها منذ معرضها الأول ببغداد حيث غادرت وطنها حاملة معها تأملاتها " انظر لوحة تأمل ملاك" مع حيرة عينيها " انظر لوحة تفصيل من لوحة الهروب من الجنة ".

رسمتْ عفيفة في خيالها أنها ستدرك عبر جوالها في العالم أن حلمها الفني سيدرك الواقع الاجتماعي للمرأة الشرقية معتمدة على قدرة مواهبها الناشطة منذ شبابها على تحويل "الخيال التشكيلي" إلى "سحر فني" منظور للمرأة العراقية المرسومة بريشة زيتية تكشف عن الرسم والوشم في واقع سياسي عراقي مُرّ طوّق المرأة العراقية بذهن منصرف إلى التخلف والقهر. لم تستقر الفنانة في "مكان" لصعوبة وعُقد "الزمان" . ظلت تنتقل من بلد إلى آخر بحثا عن "الاستقرار" . انتقلت عفيفة بين اليمن وروسيا وايطاليا حتى استقرت في هولندا قريبة من مدونات عباقرة التشكيل فان كوخ ورامبرانت وموندريان وغيرهم من المعاصرين. هذا التنقل والانتقال منحها رؤية ممتزجة بين الواقع الثلاثي :

"1 " واقع المرأة في دولة متخلفة كالعراق واليمن .

"2" واقع المرأة في دولة اشتراكية كالاتحاد السوفييتي السابق .

"3" واقع المرأة في دولة رأسمالية كإيطاليا وهولندة.

هذه المزاوجة الثلاثية منحتها قدرة فنية عالية على تشكيل وإنشاء رؤيتها للمرأة الشرقية وللمرأة عموما حملت طابعا فريدا ومتميزا في جميع حركات ريشتها وألوانها بتكنيك مدروس رائع، خال تماما من أي شكل من أشكال التشابه مع الرّسامين الآخرين أو تقليد الفنانين الكبار مما أعطاها دلالة الرؤية الفنية المستقبلية العالمية. ظل فن عفيفة لعيبي في كل مرحلة من مراحل حياتها مضموناً جدليا ،آمناً ، سالماً من جميع الحافات الملتوية في الفن التشكيلي . موضوعات لوحاتها جميعا وعن المرأة خصوصا سجلت مكانة تعبيرية- جدلية مجسدة الترابط الحسي بين جميع مكونات وتناقضات واقع حياة المرأة الشرقية وتتابعه وتحوله الكبير في ذهنها. ليس عندي أي شك أن الناظر بعمق إلى لوحاتها يتأثر ويتفاعل ليس فقط مع ما يرى أمامه على وجه اللوحة المعروضة، بل يجد نفسه مشدودا إلى ظهرها أيضا ، إلى فعل والى حدث والى زمن درامي عبر حالة الإلهام الذي تقدّمه عفيفة لعيبي بلغتها الفنية، كما في لوحات "الروتين ص 136" و"فالنتاين ص 142 – 143 " و "الغذاء الأول ص 141" حيث ينغمس

من أعمال فنانين عالميين. لا أخشى مسؤولية القول ولا أتردد بأن الضبط الفني لعفيفة لعيبي ليس فيه كثير لهث لكن فيه كثير جهد وكثير من الحساسية المتدفقة، تجعل الكثير من لوحاتها قريبة جدا من موناليزا دافنشي، مثلما هي قريبة جدا من صوت أم كلثوم الصارخ بمعاناة المرأة العربية واشكالياتها في الحياة الداعية إلى حريتها والى كسر قيودها وإطلاق يديها.

تسارع حركة فرشاة عفيفة لعيبي ودقتها اللونية التعبيرية لإبعاد المشاهد عن كل نوع من أنواع الهواجس فقد وضعت هذه الفنانة جهدها الرئيس في عملها عن المرأة العراقية – الشرقية وعما تواجهه في حياتها دافعة المشاهدين ليس فقط إلى تلقي قلوبهم المفتوحة لأعمال فنية تسجل موهبة أكاديمية رفيعة المستوى تحمل منافع إنسانية لقضية المرأة بثورية مُرّة ممتزجة بالفن التشكيلي، بل دافعة المشاهدينَ والمتلقين إلى البحث عن أسباب ما تواجهه من دون تغليب اللون التجاري أو الدعائي في حركة ألوانها وفرشاتها وموضوعاتها. غايتها الرئيسي هي خلق الجدل المباشر بين اللوحة والمشاهد كما في لوحة "نضوج فاكهة شجرة المشمش" حيث نجد الشجرة والمرأة مثاليين في لقائهما المنسجم بالنقاء وبالنسغ الحامل لأمل جسدته أنامل الفنانة عفيفة لعيبي بحركة متوهجة بالإبداع المحمول بيد الإرادة والقوة وهي تخاطب نفسها وإنسانيتها بهدوء سيرتها الذاتية في لوحاتها. إنني اسمعها تصرخ بهدوء : أيتها المرأة العراقية كوني موجودة في داخل الوعي والتنظيم والتكامل والاندماج بحركة التغيير .

لم تقلد عفيفة لعيبي كينونة فن البورتريه برسم الوجوه الآدمية بما يكشف مآسيها إنما ابتدعت طريقتها الخاصة المتميزة في البورتريه فقد شكلت برسومات شخصياتها الافتراضية تطورا جديدا مذهلا في العلاقة النفسية – الداينميكية بين وجه المرأة العراقية في لحظة من لحظات الحركة والسكون مع علامة متجسدة أخرى بمعنى من المعاني (البرتقال.. الرضاعة .. الباليه ..) مطورة بذلك فن التعبير السيميائي أيضا بنوع جميل من أنواع الترميز غير الفرويدي حين تدفقت فرشاتها برؤية مترابطة بما يجول حول المرأة وقد نجحت تماما في تطوير التعبير التشكيلي وجعله أداة من أدوات المتلقي في تأويل معاني اللوحة الواحدة بل يمكنني الاستنتاج أن عفيفة لعيبي حققت بمنجزها الإبداعي المدون في كتابها ما يلي:

1. جعلت من اللوحة لغة في التعبير قادرة على التفاعل ليس مع المتلقي بل مع ما يحمله في عقله من علامات اجتماعية تتعلق بالمرأة.
2. أوجدت في لوحاتها علاقة ترابطية ذات طبيعة رمزية بواقع المرأة العراقية ومجتمعها.
3. رفعت الكفاءة الذهنية عند مشاهدي لوحاتها للاقتراب ليس من أبعاد اللوحة الفنية حسب، بل من سياقات الواقع الاجتماعي كله.

يا للروعة.. كم كانت ريشتها جريئة وهي ترسم المشاهد من مختلف الجنسيات العالمية بردود أفعال تتعلق بعامل الزمان والمكان مما يضع لوحاتها في ضوء المساحات الفنية العالمية .

تحت بصري في هذه اللحظة لوحتها المرسومة حديثا بعنوان " محنة حواء الأبدية " تليها لوحة "تساؤلات" وتسبقها لوحة "الرجع البعيد". اللوحات الثلاث تجسد صورا ذهنية مختلفة معبرة عما هو واقع وموجود وموشوم في وجه المرأة العراقية المعاصرة. هذه اللوحات الثلاث تحمل شيئا كبيرا من الافتنان الفني والقدرة الاغرائية لاختصار شبهها بالسيدة ليزا المنطلقة ابتسامتها الغامضة بريشة الفنان العالمي دافنشي في زمان كانت فيه القارة الأوربية تنطلق بإنسانها، رجالا ونساء، للتحرر من الإقطاعية ودخول مجتمع الحرية الرأسمالية. لوحة أو لوحات الفنانة عفيفة نجد فيها لغة فاعلة صامتة لكنها لم تحمل صمت الموناليزا. لوحاتها تنطق أشياء كثيرة مسموعة تعبر فيها بكثافة مذهلة بإيقاع مترابط مع الواقع العراقي حيث تشتبك المعرفة والرؤية في عيون نساء لوحاتها كلها بما فيها اللوحات الحاضرة فيها نساء ألف ليلة وليلة " عقد اللؤلؤ ص 109" و "الناي ص 92" و" الأرض ص 78 " و"سجن النساء ص 60 ".

لست ناقدا فنيا ولا دارسا تشكيليا لكن قراءاتي العينية للوحاتها قربتني لمقاصدها السيميولوجية في زمن العولمة وهيمنة النظام الرأسمالي. لو كنتُ شاعرا لنظمتُ قصيدة جميلة حول ذلك الترابط في المعنى المرسوم في عيون النساء في لوحات عفيفة لعيبي. لو كنت سينمائيا لصنعت من تجاربها اللونية معارف وطاقات عن كنه وجود المرأة في ألوان عفيفة لعيبي وقوة رسوماتها ورصانتها . الآن أجد نفسي مضطرا لتسجيل حالة إعجاب بحركة الريشة الباهرة التي حملتها أنامل عفيفة لتصب في عيون مشاهدي حقيقة الواقع العربي – الإسلامي الذي يقصي المرأة نحو الوحدة كما في لوحة "الوحدة ص 76 " ونحو القنوط كما في لوحة "الصمت ص 71 " ، ونحو الكآبة كما في لوحة "الشهيد ص 63 " ونحو المعاناة كما في لوحتي " الأم ص 67 وحلبجة ص 73 " و لتحجب عن وجهها ابتسامتها المنكمشة أو الخائفة . لكن ريشة عفيفة لعيبي لم تستسلم ، لا كفنانة ولا كامرأة ، بل أنها ترى مستقبلا زاهرا عامرا بدور المرأة الحقيقي في الحياة . تبدأ بالتأمل الحركي لوحة "التأمل ص 69 " منطلقة باتجاه القمر الأحمر وهي تعزف أنشودتها كما في لوحة "القمر الأحمر ص 75 " منطلقة نحو الأماني كما في لوحة "ساحة التمنيات" تطل منها على نقطة بعيدة كما في لوحة "الموسيقى المتجولة ص 159 " ولوحة "الفراشة البيضاء ص 153" و"الماندولينو ص 115" و"العصفور الذهبي ص 110" وغيرها من اللوحات.

الوجود الحقيقي في لوحات عفيفة عن المرأة هو وجود حضاري إنساني عالمي مقارنة بكثير لوحة سمّتها (عذراء زهرة البرتقال) تحمل على تفاصيل وجهها سردا شفويا يتطابق بين حالين، حال البرتقال الناضج وحال العذراء الناضجة ، حيث الملامح الإنسانية مشحونة بفضيلة نضوج البرتقال على الشجرة. ليس بينهما حوار اللسان لكن بينهما حوار "المطلق" والتشبع "النسبي" بهواء الطبيعة وبتربة الأرض الطيبة . وجدتُ هذا النوع من العلاقة تجسيدا لحداثة الحوار بين العذراء والبرتقال في لوحة فنية جميلة ، بل هو نوع من حوار المقاومة والصمود والانطلاق.

في غمرة الاضطرابات والمد الإرهابي المفزع في العراق عانى منهما الإنسان العراقي وفي المقدمة المرأة العراقية. هذا المد المستمر لعقود من سيطرة الحكم القمعي لحزب البعث العربي بقيادة الدكتاتور صدام حسين ودولته صورته عفيفة في لوحتها احتراق أبراج بابل وفي لوحتيها عن حرب الخليج "الطوفان" و"الخراب". لم تتجه في هذه اللوحة نحو تهشيم المنظر البابلي إنما صورت حب الحاكم المستبد الجبان الهلوع ، حبه لنفسه ولعرشه، حريقا للحياة مسجلة أن "بعض" مراحل الحياة الاستبدادية أكثر شرا من "بعض" الموت أو التهشيم مما جعل لوحتها وثيقة ذات قيمة فنية وسياسية . أما لوحتها المعنونة "انتفاضة" ففيها يرى المشاهد حركة براقة للوعي الثوري الفطري فيها دلالات وعلامات تجربة الزمان والمكان القاسيين في بلادنا. لوحة "انتفاضة" جاءت على يد عفيفة لعيبي بأسلوب فن ما بعد الحداثة موضحة ديناميكا الزمان بوجه المكان، ليس في اللوحة قاتل ولا قتيل ولا سيوف، لكن فيها واقعية تصويرية مستحدثة عن الفعل ورد الفعل. فيها سقوط ونهوض.. فيها راية عريضة لا تتشظى ..

بصورة عامة يمكنني تلخيص اكتشافات عفيفة لعيبي بما يلي:

1. تركيز مهارة ريشتها وحركتها داخل اللوحة لتأكيد أصالتها.
2. تكشف ببالغ الدقة والاتساع عن الفكر والعاطفة داخل الإطارين العام والخاص في لوحتها .
3. اللوحة عندها محاولة لاكتشاف ذاتها . من هنا جاء عنوان كتابها أيضا .
4. رسم صورة المرأة هو الحجم الأكبر في أعمالها .

بهذه الأهداف الرباعية تحولت عفيفة لعيبي إلى شهرزاد من نوع خاص. شهرزاد تشكيلية قدمت سردها الفني وحكاياتها بخبرة فردية، عارضة إياها ليس إلى شهريار بل إلى عامة الناس لإثراء المسيرة الفنية العراقية بأفكار ومفاهيم فن القيم الجمالية بعيدا عن محاكاة الواقع المجرد مستنيرة بقول اندريه مالرو : (إن المحاكاة هي اكبر عدو للفن) ، بل أنها انطلقت من جاذبية الواقعية الكلاسيكية في القرن التاسع عشر بتوازن مع أساليب الحداثة في أواخر القرن العشرين وما بعده، وهو توازن لا يخلو من مغامرة ناجحة خلقت لها وللتشكيل العراقي كله قفزة واسعة الخطى لا يصنعها غير الفنانين المهرة. وقد استطاعت عفيفة لعيبي أن تكشف بلوحاتها عن أعماق المرأة العراقية والعربية ببراعة الفن الحديث وابتعادها التام والكلي عن "العشوائية اللونية" التي يقع ضحيتها كثير من الفنانين العراقيين الشباب باسم الحداثة مع الأسف.

ترنيمة من أغاني الجيل المسروق

حميد الناعس

ليس هناك متسع من الوقت.. هذا ان لم يكن قد فات الأوان

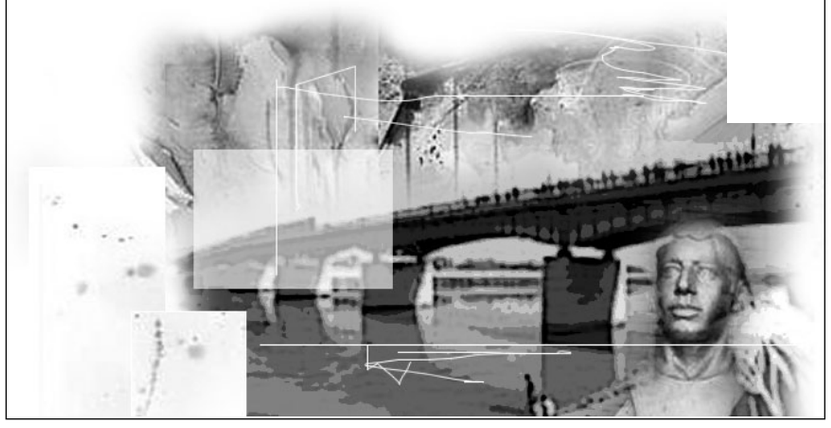
لأن في أخيلته تنام القوارير
تصنع جسرا لضوضاء عمره المسروق
فلا تواريخ حيزه المسوخ
تنأى
لتأتي المسافات من حدود نشوة
مشرعة للمجهول
حينها يبدأ فيضان الروح
رعبا
يتهجا الأماكن الأشد وحشة
هناك
لا نرجسية تحميه من عفونة
بعدا يزحف
وآخر يدنو
وثالثا قد لا يأتي
حتى تدور نكهة النذور
أفقا
فالندوب مدونات مفضوحة
لا تكذب
والمرايا خدعة
قد تبعث على التساؤل
ورماد قيظك ينتقي لذة
لتطرق الأبواب
تطعم الرأس بأجوبة
ويافطاتك تزحف
لخاصرة بهوك المهجور
ظلا ينحت فيك منذ الأزل
لتستودعه سرك المدفون.
بقلب تموز
.....
أتدري لم يحن الوقت بعد
لنهرب باتجاه الصهيل
وهو يحمل رايات لثام بربرية
تحاكم العصافير خارج أعشاشها
أو في قبو
لا يتسع للأحلام
...
أمسك بكلتا يديك. تلك فاتورتي
وارسم القهقهات فوق وجه أوراقي
باردة مثل ثار قديم
ليمضغ الوقت
شراعنا الذي لم يمض بعد
وننتهي فارسان
يرسمان القحط فوق جبين !
عاما آخر
في مدن تموت كل يوم
على عزف خدعة الحضارة
كيف لي أن أعرف انك
لم تزل تهدر الوقت
خلف غيمة من سراب
وتنام على زحاف القوافي
وحيدا؟
لتزرع بؤسا جديدا
...
إنّ خلفك أقداما بلا اثر
تنحت من أنفاسك الفؤوس
ومن عطرك بضع رصاصات للصيد
ومن ربطة عنقك
جدارية تكتم الحروف
فماذا يدور برأسك القديم
وأنت تدري بأن الأعاصير
قناع للبراءة
والأصابع المخدوعة دائما
تشير لجلادها بالبنفسج
وترقص
بزهو
وسقراط يعبث بكأسه الأخير .

وتركت الوداع مبتسماً..

إلى روح الشهيد عثمان العبيدي

علي قاسم مهدي

من افزع صديقك النهر
من أطلق في عينيك الحزينتين
قناديل الوجع
وجرح العراق
من أشعل الجسر
برائحة المداخن ... الخراب
حتى سقطت غيمة
دون ثياب على بغداد
محملة بالتراب
من فزز شوق الطعنات
على روحك السحابة
من قاد مراكب العابثين
لتنثر المرار كالريح
من أين جاءت لحظة القهر تلك
موجعة فينا الحقول
لم تلتفت
تركت خلفك
الوداع مبتسما
حين تسلل الموت
بين أصابعك
تركته وحيدا
يغرق في كرسيّ ظلمته
توغلت
تحمل أسئلة وجهك الاعظميّ
لتنير الطريق
عثمان
من أين لك هذا الانسكاب
لترفع بذراعيك أشرعة الرحيل
آذاك الحشد
أم تخطت روحك الخوف
نذرت روحك عرسا
يتلألأ فضة
مكحلا بالأريج
رأيت ينابيعك
قرب مشرعة النهر تفيض
وفي قمة النقاء
وقفت على الماء كوكبا
على قلب جسرك المفزوع
قمرا بلا انتهاء
مددت زيت دفئك لقناديل الشجر
تطلّع الشجر
لحمامات عشقك
الحاملات باقات الزهر
واخبر النهر كل الشجر
هنا عثمان .... في روحي استقر
هنا عثمان في روحي استقر



الكتابة في بلاد الرافدين

حسين السعدي

لقد كانت فترة انتقال الإنسان القديم من سكن الكهوف إلى إنشاء قرى زراعية في العصر الحجري الحديث مرحلة تمهيد لحشد أفكاره وتعابيره المعنوية وأخذ يطيل التفكير بما حوله من الظواهر الطبيعية لكي يوظفها في خدمته فدجن الحيوانات وزرع النباتات وبنى البيوت من الطين والقصب وصنع ألاواني وأخذ يعيش في تجمعات سكانية أوسع وأكثر أعدادا وازدادت منتوجاته وتوسع تبادله التجاري بالمقايضة لذا أخذت حاجته الى لغة تخاطب مدونة تبرز بشكل ملح لذلك ابتكر إنسان بلاد الرافدين الكتابة المسمارية في حوالي (3000ق.م) لكي يلبي حاجات التعامل اليومي، واستمرت هذه الكتابة بخطها المسماري سارية الاستعمال حتى القرن الميلادي الاول إذ عثر على آخر رقيم طيني مدون باللغة البابلية يعود إلى سنة (95) ميلادية .

دوافع فك رموز الكتابةالمسمارية في بلاد الرافدين

ان دوافع فك رموز الكتابة المسمارية في بلاد الرافدين متعددة منها على سبيل المثال مايلي:

1. حب التعرف على حضارات شعوب الشرق القديمة من قبل الباحثين والعلماء المهتمين باللغات القديمة بشكل عام .
2. طمعا في الوصول الى كنوز الشرق القديم .
3. اولى بعض العلماء والباحثين اهتماما خاصا بمعرفة الكتابات القديمة والتي يمكن بواسطتها فهم حضارات ومنجزات اقوام قديمة معينة ذكرتها الكتب المقدسة .

ألاكتشافات الاولى للكتابة المسمارية في بلاد الرافدين

إن أول شخص اهتم بكتابات بلاد الرافدين هو الرحالة الايطالي (بيترو ديلا فالي) فقد زار هذا الرحالة بقايا العاصمة الاخمينية القديمة (برسي بوليس) ، واستنسخ عدداً من رموز كتاباتها وذهب بها الى اوربا عام (1621م) ،ثم في عام (1765م) استنسخت كتابات (برسي بوليس) استنساخا دقيقا،ونشرت هذه الاستنساخات ، وبهذا العمل حصل العلماء المهتمون بهذا الموضوع على مادة تساعدهم في حل رموز الكتابة المسمارية في بلاد الرافدين،وبعدها توالت اكتشافات رموز الكتابة المسمارية في بلاد الرافدين،ومثل اكتشاف رموز كتابة حجر (بهستون) وهو جبل قريب من مدينة كرمانشاه ، باكورة حل رموز الكتابة وعلى مر الايام بدأت تظهر الادلة المقنعة على صحة النتائج التي توصل اليها العلماء في رموز الكتابة ومن اهم تلك الادلة قراءات اغريقية لبعض الكلمات البابلية والسومرية ثم عمل بعض العلماء المختصين قواميس خاصة برموز العلامات المسمارية .

مادة الكتابة

استخدم السومريون الكتابة المسمارية على الواح الطين الطري باقلام من القصب المثلث الرأس لتدوين كتاباتهم فظهرت وكانها مسامير لذا اصطلح عليها فيما بعد بالكتابة المسمارية وعد الطين والقصب المادة الاساسية الرئيسة عبر كل مراحل التاريخ مع وجود استخدام نادر للحجر والمعدن الذي عرف أيضا من زمن مبكر، وسبب شيوع استخدام الطين والقصب بهذا الشكل الواسع هو ان المادتين متوفرة وسهلة الاستعمال لذا فقد وصلتنا الكثير من الرقم الطينية في مختلف مجالات الحياة واغلبها غير مفخورة

من هو الكاتب؟

كان الكاتب في العراق القديم ينتمي الى النخبة الاجتماعية الراقية و يرد في احد النصوص على لسان الكاتب السومري مانصه (يقول هذا الكاتب اني سوف انتمي الى عائلة السادة المحترمين بعد ان اتقن فن الكتابة) لذلك كانت حصة العائلة الملكية من الكتاب كبيرة و واضحة في العراق القديم حتى ان احد الامراء السومريين يتبجح ويفتخر في نص لغوي انه قد دخل الى المدرسة (E-DUBBA) في عمر الشباب المبكر و إن اغلب الكتاب في البدايات الاولى كانوا من ذوي النفوذ وملاك الاراضي وحاشية الملك وكبار الكهنة وكانت المعابد في بدايتها مدارس ثم تطورت فيما بعد وأصبحت المدارس ملحقة بالمعابد ، وكان تعلم الكتابة ليس حكرا على الذكور وانما كانت هناك نساء كاتبات ربما هن كاهنات او بنات الامراء والملوك وشيئا فشيئا ، اصبح في بلاد الرافدين القديمة عوائل تتوارث مهنة الكتابة.

انتشار كتابة بلاد الرافدين الى خارج حدود الاقليم

تعد الكتابة المسمارية في بلاد الرفدين من أعرق وأقدم الكتابات التي كتب بها إنسان العالم القديم وقد وجدت خارج حدود بلاد الرفدين فقد عثر في جزيرة العرب على نصوص لآخر ملوك بابل المدعو(نابو نائيد)، كما عثر على نصوص اخرى في(كريت وقبرص وبلاد الاناضول)، واكتشفت الكتابة المسمارية في بلاد الشام ووصلت الى مصر وتحولت الكتابة المسمارية لبلاد الرافدين الى لغة تخاطب دبلوماسية بين عواصم العالم القديم سنة (1400ق.م) فقد عثر في تل (العمارنة) في مصر على مراسلات ملكية بين الفرعون المصري من جهة وملوك الحيثيين والميتانيين والاشوريين وامراء مدن مختلفة في سوريا وفلسطين من جهة اخرى اذ دونت هذه المراسلات بالكتابة المسمارية لبلاد الرافدين مما يؤكد سيادة هذه الكتابة كلغة تخاطب بين الشعوب المتحضرة في ذلك الوقت .

أشكال رقم الكتابة المسمارية لبلاد الرافدين

أزقة الإشتهاء

عدنان الفضلي

قائم ..
يزحزح عينيه قليلاً
ويغادر الوقت ماشياً باتجاه أشباهه
هو الحقل والمحراث والغيمة
وآخر الأرحام الحبلى بالرجال
الحفاة
خائف .. يحمل جرابه ..
خوفاً من فضيحة الأفعى
ومن الأصوات الضاحكة ..
تغازل الأجنّة المعفّرة بالتمر
والخناجر
حزين ..
أراق المساءات في نهر سلالاته
السلالات التي أسست للدخان
والحروب اليافعة
وساهمت بقتل الصحابة والنوّاسين
قبل ان يجعله الحرف هشيماً
لا يحفظ الرسالة المطرزة بالتفاح
والبسملة
زحزح كل إيمانه ..
وباع الحائط والجهات الأربع
حتى لا يكون ثمة وجه
لوّح بيده لدم النخيل والأساطير
أن اندلقوا على ناصية القوافي
والحروف المعصومة من الهذيان
لعلّه .. اشتهى التآكل
لعلّه .. صار كؤوساً تساقي حلبات
التقوّس
لعلّه .. أحق من سيزيف بالصخرة
لكنه لا ينتمي لتنابلة سومر
الحداثيين
أولئك الذين يؤرخون للعنكبوت
ووجوه الشمع المعكوسة على النبيذ
هو يعلم بأنه معلق ببلادة الأيام
المترملة
وأضغاث أحلام الزوايا الميتة
التي علمته كيف يزحزح اسمه
ويأتي بغيره يجوب أزقة الاشتهاء

قراءة في كتاب أسعد محمد رحيم

بحثاً عن استعادة عراقية لماركس

محمد خضير سلطان

ما الذي ينطوي عليه معنى ومفهوم (استعادة) ماركس، وباي اتجاه زمني او تاريخي، وطني او عالمي ،من الممكن ان تؤشره اوتضيفه الاستعادة؟ انها قراءة للأثر الماركسي برؤية ليست ماركسية على المستوى التنظيمي، قد يكون مبعثها الاهتمام او الاعتراف بماركس داخل الماكنة الثقافية الرأسمالية، ولعل مفهوم الاستعادة هنا لايمكن ان يكون ماركسيا الا على النحو الذي يطرحه مبدأ الاستعادة عبر منظومة ثقافة نهاية القرن العشرين التي تستند الى ماركس كمرجع ثقافي وليس محورا فكريا او منظومات متكاملة للخلاص من الاستبداد وديكتاتورية الانسان بواسطة الانسان بل ان الاستعادة ستكون مجزأة بين الاتجاه الفلسفي الثقافي والسياسي والاقتصادي، وتمتلك وحدتها الاساسية اكثر من وحدة وتماسك الماركسية لدى المؤمنين بها او لدى النظرية عند ماركس.

إنها قراءة تواصل بالمعنى الثقافي، تستعيد من خلال رؤية بحثية ما انقطع من الامتداد التاريخي، وفقد في المسار العملي والواقعي، انها استعادة للنبوءة الماركسية وتجسيدها على نحو بان العالم لم يفقد ماركس بعد ومازال طيفه، يظهر مواربا كلما تُوغِل الرأسمالية في وحشيتها وتتجدد في مراحلها كما في استعادة جاك دريدا عبر كتاب (اطياف ماركس).

وهكذا فإن الاستعادة هي رؤية الباحث الجديد بعد قرنين من التراكم الفلسفي وتطور الانساق الرأسمالية والتقنية وارتقاء منهجيات البحث الى الاعتقاد بنهاية الفلسفة والتاريخ، ليس بمعنى الفناء وانما الولادة الجديدة التي تعيد القراءة والاستقصاء وتتحرر من الاعتقاد المباشر بالمذاهب الفلسفية، وبذلك تحولت المذاهب الفلسفية من منهاجيات للايمان والاعتقاد الى مراجع ثقافية ساندة لرؤية ونتيجة الباحث المستعيد.

الإستعادة الأوروبية لماركس أقترنت بالمتغيرات السياسية

الى ذلك، استعادت الثقافة الاوربية ماركس على النحو القريب جدا من منابعه الاساسية في الفلسفة الالمانية والحركة السياسية الفرنسية والاقتصاد الانكليزي مقترنة بالمتغيرات السياسية في نهاية القرن العشرين، وكان للحملة المكارثية اصداء انعكاسية في اميركا، في ضوئها استعاد الاميريكيون ماركس على نحو وقائي ما بعد اكتشاف العالم متعدد الاقطاب.

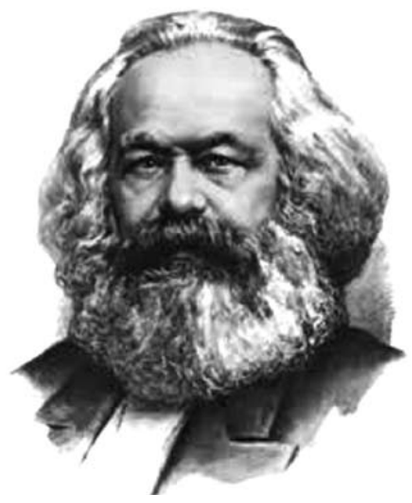
ان الاثر المكارثي بوصفه حالة وقائية لدى الاميركان وجزءاً من منظومتهم الثقافية المتشكلة على النحو المنظم ضد اية اتجاهات ماركسية في العالم، جعل الحاكم الاميركي في العراق وحسب مذكراته(سنتي في العراق)، لا يغادر معاداة النموذج السوفيتي المسيطر على ذهنه حين اخبر عن حزب شيوعي عريق في العراق وحينما لم يجد بدا من الاعتراف، اتخذ اكثر من وسيلة تبرز قلقه العميق في هذا الاتجاه، وتؤكد ان المسؤولين الاميركيين لم يتحرروا بعد من براثن المكارثية وشبح ماركس.

واذا كانت الثقافة العالمية بما فيها الاوربية والاميركية قد استعادت ماركس على النحو القريب، الامين من منظوماتهما وبيئتهما الثقافية فكيف تستطيع الثقافة العربية والعراقية على وجه التحديد ان تستعيد ماركس..

استعادة ماركس

هذا ما بدأه الزميل سعد محمد رحيم عبر كتابه الجديد(استعادة ماركس)، وهو طريق وعر لايمكن باي حال لناقد او قارىء ان يشحذ ادواته النقدية ضد فصول وابواب الكتاب دون الاحاطة بالفضاء الثقافي والفكري العراقي ويفاعته بل وطفولته الثقافية (على مستوى البحث) في هذا المجال، ولذلك لم يغب عن ذهن الزميل رحيم ان يقدم ماركس المجرد (العام)اولا، في طور الكتابات الاولى او مرحلة رأس المال- ماركس في سياقه الاوربي واستعاداته العالمية قبل ان نصل الى الاستعادة الخاصة بنا-.

ان الهدف المستتر لكتاب (استعادة ماركس)هو نشدان قراءة في الصيغة العراقية للماركسية مثلما هناك صيغ مقاربة مصرية وسودانية ومغربية ولكن هذا النمط من التأليف لابد



ان يراكم اكثر من توطئة ومقدمة في واقع الثقافة العراقية حتى نصل الى ما نريد قوله او اكتشافه.

وحين تحدثت مع الزميل سعد محمد رحيم عن هذه الفكرة بان كتابه هذا هو مقدمة الى ان نصل الى النسخة العراقية من ماركس، قال بانه يعتزم تأليف كتاب آخر بعنوان (نحن وماركس).

اذن كان الكتاب تمرينا للوصول الى هدف استعادي آخر، اكثر دقة، ومن الممكن ان يكون هذا المؤلف بوضعه الحالي طريقا لاستقرار مفهوم الاستعادة او هو جامع الاستعادات في الثقافة العالمية ومحلل صيغها المتعددة من مجتمع لآخر.

ماركس عراقيا

من جانب ثان، تؤكد اغلب الدراسات الماركسية على ان للشرق صورة في ذهن ماركس ولعل تلك الصورة لم تستقر ملامحها آنذاك وبعد فما هي صورة ماركس في الذهن الشرقي، وكيف يمكن استعادتها في ظل المتغيرات الجديدة؟

قال ماركس بشان الهند وتأسيس الشركة الانكليزية الهندية للنسيج ان النول الاستعماري لنهب المجتمعات قد انتقل الى النسيج الهندي بمعنى ان الاداة الانتاجية الواسعة التي تفتقدها الهند سوف تستكملها المادة الاولية الهندية، وهي معادلة رأسمالية لصالح الامبراطورية البريطانية فقدتها في ما بعد في اراضي اميركا بعد الثورة الاميركية.

وهكذا فان المجتمع الهندي سيشهد فعالية من نوع خاص للافكار الماركسية في ظل تحولات العمل ووسائل الانتاج، تختلف عن طبيعة التلقي في المجتمع الاميركي الجامع لثقافة الهجرات الاوربية كالفرق بين الشرق والغرب.

يرى ابراهيم عبد الفتاح في كتابه الشهير الطريق الى الهند، ان العراق جزء من الطموح الامبريالي الانكليزي للتعويض عن فقدان المادة الاولية (القطن) للصناعات النسيجية بعد انتصار الثورة الاميركية، وعلى هذا الاساس فان علاقات التحول في المجتمع العراقي الحديث ناجمة عن اكتشاف الطريق العراقي الاقصر الى الهند، ولا عجب ان تنشأ الافكار الماركسية في اوساط المجتمع الهندي بوصفها وعيا مضادا للعلاقات الرأسمالية القائمة على استغلال المجتمعات للمجتمعات، ولاعجب ايضا ان تكون طريقا في الممر العراقي الى الهند، ولذلك نجد ان اولى الاضاءات في الوعي الماركسي بالعالم لدى العراقيين، بدأت في ذلك الاطار من خلال الرحلات الى الهند، ومن يتابع جهود حسين الرحال ومحمود احمد السيد وسواهما كأول الماركسيين في العراق، يجد ان المنبع الاساس لانتقال الافكار هو عن طريق الرحلة الى الهند واللقاء بالماركسيين الهنديين.

ان النسيج الهندي في مقابل النول الانكليزي زائدا الممر العراقي هو الاطار العام لولادة هذا النمط من الافكار داخل المثقفين العراقيين حتى ان صدور الجريدة الاولى الماركسية في العراق (القاعدة) كان ضمن تلك المفارقة واحد نتائجها.

وهناك طريق آخر معاكس لاستعادة ماركس في نتاج المثقفين العراقيين الذين نهلوا من الوافد الثقافي العثماني الحديث مثل اللمحات الماركسية في ادب الرصافي والزهاوي وغيرهما.

ان هذا الطريق ما هو الا بزوغ تركيا الحديثة بعد الحربين وتأثر العراق الاسلامي التابع لها بتحولاتها العامة.

ان طريقي الهند وتركيا كمصادر لنشوء الافكارالماركسية في العراق لايعني انفصالهما في صيغتين يمكن تصنيفهما وتبويبهما على نحو متميز عن الاخر ولكنهما منبعان ثقافيان لولادة افكار غير ان الملاحظ في تلك الفترة ان المؤثرات الماركسية لم تأت نتيجة التحول في العمل لدى العراق قدر ما هي انتقال من اماكن حقيقية الى آخرى متأثرة، فالماركسية هبة التحول في العمل، ونتيجة من نتائج استغلال المجتمع الغربي للشرقي، فالتحول نشأ في تركيا والهند وانتقلت رياحه الثقافية فقط الى العراق.

إستعادة حلم

كتب رحيم في مقدمة الكتاب مايشبه استعادة حلم الكتابة عن مفكرين وادباء في النصف الثاني من عقد السبعينيات ومن ابرزهم كارل ماركس كأحد المؤثرين في حياته الثقافية ولم يتحرر هذا الحلم ككتابة الا بعد التغيير في العراق 2003، اي بعد مرور اكثر من ثلاثة عقود، وهو زمن طويل لابد ان يتشكل كجزء حي من الاستعادة والا ما الداعي الى ذكره في التقديم بمعنى ان الكاتب وهو يستعيد ماركس المجرد عبرسيرته شابا وراشدا وناقدا وسوى ذلك ما هو الا الاطار الاساس للمؤثرات الثقافية للمستعاد في حياة المستعيد. ويذهب الكاتب ايضا الى ايقاظ استدلالاته الاستعادية الخارجية اذا جاز التعبيرعبر تثبيت سلسلة من الاحداث ابتداء من مغادرة مدينة طفولته السعدية بعد تهدم نصف بيته بفعل الانفجارات الارهابية، كل ذلك اعطى دفقة ذهنية للكاتب في ان يقرأمصادر عديدة، تتصل بموضوعته الاساسية، والملاحظ ان اهتمام الكاتب ورغبته القوية بالكتابة كما يذكر ليست ناجمة عن الاحداث الشخصية التي مر بها قدر ما هي قبل كل شيء، فرصة الاستعادة الحقيقية التي وفرتها اجواء حرية التعبير والكتابة بعد التغيير في العراق وبدونها لا يمكن للحلم ان يستعاد. ان جل الاحداث المعيقة التي مر بها العراقيون بعد التغيير لم تفقد الاحساس العارم بالقوة الذي منحه التغيير وسقوط الاستبداد وخنق الحريات العامة ومنها الفضاء الثقافي العراقي.

اذاً فان العلامة الاستعادية الاولى هي التغيير مهما كانت الاحداث التي تحيق بها او تتخللها، وهي جزء مهم من نظام الاستعادة بشكل عام الذي يوفر البيئة الثقافية كإطار للعودة .

ولهذا فالمجتمع العراقي وعلى جميع المستويات الان يحيا استعاداته وفقا للصيغة التي توفر اولا البيئة المناسبة للعودة والقراءة ومن ثم تسعى الى الاستقرار والتطلع، فهو يستعيد مكوناته التاريخية في عملية زج داخل الحراك السياسي، وهو ايضا يحاول الارتقاء بلحظته الراهنة من خلال محاولة تأصيل النموذج الثقافي السائد ليعطى الفرصة الاستعادية لماركس في الفضاء الفكري العراقي.

شعرية البطولة الجماعية في رواية «ريم وعيون الآخرين»

محمد رشيد السعيدي

قد تكون ميزة شائعة في السرد العراقي الحديث، سيطرة الموضوع؛ واهتمام الكاتب الى حد كبير بكيفية إعطاء الموضوعات قوة تأثير في القارئ، من حيث المبالغة في الأحداث، أو الاتكاء على قوة الوصف، والاستعانة بالانشاء والتعبيرات اللغوية الموروثة. مما ينسيه، بل يدفعه لتجاهل طرق تقديم المادة روائيا.

لكن رواية «ريم وعيون الآخرين» للروائي عباس الحداد، والصادرة عن دار تموز السورية سنة 2011، تميزت باختيارها طريقة تقديم قليلة الاستعمال في الرواية العراقية؛ هي طريقة «الأصوات»، مثل رواية «ميرامار» لنوبل العرب نجيب محفوظ، ورواية «خمسة أصوات» لأبي الرواية العراقية غائب طعمة فرمان، ورواية «المبعدون» للروائي العراقي المبدع هشام توفيق الركابي.

تقوم طريقة «رواية الأصوات» بتوزيع الحكي على أبطال عدة، حيث تأتي الأحداث من خلال رواة متعددين، بالاختلاف مع الطريقة الأكثر شيوعا وهي الراوي الوحيد، والعليم غالبا.

يشبّه « بعض النقاد محاولة التخلص من فردانية الحكي الفنية، بالتحول من الديكتاتورية، حكم الفرد، الى الديمقراطية، حكم الجماعة، سياسيا. وليست صحة تلك الفرضية أو عدم صحتها مهمة جدا، بقدر أهمية التطور التقني، واختيار الطريقة الأقل شيوعا في تقديم الموضوع الروائي. لأن طريقة الراوي الوحيد، والمهيمن الى حدود قصوى، والتي تجعله يؤكد، وبقوة، بأنه المؤلف، أصبحت مملة ومستهلكة لكثرة ما استخدمت، ولرغبة القارئ في أشكال جديدة ترعى وجوده فيها بالتساوي من كاتبها.

وقد يبدو غريبا أن استخدام طريقة الأصوات لم يزل قليل الاستعمال، وقد يكون غير معروف بشكل جيد، أو انه لا يلائم الذائقة الكتابية في الرواية العربية عموما والعراقية خاصة.

يكتسب هذا النوع أهميته من قدرته على الفصل بين المؤلف وبين الراوي، وتقديم عدد أكبر من أنواع الشخصيات. كما انه يميل الى توزيع الرواية، جغرافيا، وتقسيمها، بنائيا، بالقسط، بين الشخصيات، فتضعف البطولة المطلقة، وتتضح البطولة الجماعية.

ثمة طريقتان في بناء رواية الأصوات، تقوم الأولى على وجود حدث مركزي واحد، أو «الزمن الثابت»، يشترك فيه الأبطال ويتحدثون عنه ـ رواية ميرامار ـ؛ مما يخرجها عن النمط الروائي العام. والثانية تقوم على تطور الحدث المركزي، أو تطور الرواية باستمرار الأحداث «الزمن المتحرك». ويبقى الحكي موزعا على الأبطال ـ رواية خمسة أصوات ـ . ورواية «ريم وعيون الآخرين» من النوع الثاني، على الرغم من وجود حدث مركزي تحدث عنه الأبطال، لكنه تطور تقدما، مع اعتماد تقنية الاسترجاع، وازدادت الأحداث المروية عن طريق الأبطال» «.

يشير الجدول «1» الى وجود خمسة» « أصوات في الرواية، هم: «ريم، وسرحان، واسماعيل، وعبيد، وهاشم». وقد مثل اثنان منهم جانب الخير، ومثل بطلان آخران جانب الشر، وبقيت شخصية «اسماعيل» مترددة. وقد يكون هذا التناسب سببا في عدم إدخال «صائب»، حبيب «ريم» صوتا سادسا، لأنه يمثل الخير بشكل أكثر ايجابية.

كما ويشير الجدول السابق الى قيام شخصية «ريم» بدور الحكي ثلاث مرات، وهي الأكثر. وتساوت شخصيات «سرحان، واسماعيل، وعبيد» بمرتين. ولم يبق لشخصية «هاشم» سوى مرة واحدة. ويؤكد ذلك على اعطاء «ريم» دورا أكثر من الآخرين؛ ذهابا الى عنوان الرواية، وتماثلا مع صفة الشجاعة والتحدي التي أسبغها عليها النص. ويؤكد، أيضا، على نوع من التوازن الفني لثلاث شخصيات تقف كل واحدة منها على طرف قصي عن الأخرى موضوعيا.

تظهر المعادلات السابقة نوعا من التوازن الموضوعي، الذي يشير الى وجود الأنواع الثلاثة من الشخصيات، ولكنها تؤكد تسامي قوى الخير، فأعطتها نصف الدور. وقسمت النصف الثاني قسمة غير متساوية، فأعطت ثلاثة أخماسه للشخصيتين الممثلتين للشر، وأعطت خمسيه للشخصية المترددة، حيث سيكون العدد «2»، وهو عدد مرات الحكي المتواترة في الأنواع الثلاثة من الشخصيات، قابلا لأكثر من تفسير:

1. توازن نسبي بين الخير «عبيد» والشر «سرحان».
2. قوتا الخير والشر أكثر تجليا من النمط المتردد.
3. يمثل التردد ثلث الشر، وأقل من نصف الخير.

وتقوم رواية الأصوات على صفة مهمة، قد تكون صفتها الأهم، هي اللاتجانس بين شخصياتها. حيث يمثل التباين الحاد بينهم إحدى ميزات البناء الفني لهذا النمط الروائي. وليس تعدد زوايا النظر، بتعدد الأصوات، هو الطريقة الوحيدة للتعبير عن ذلك التباين، بل توجد أكثر من طريقة أخرى، كالاختلاف في طريقة كلام الأبطال، وتباين اللغة، أو وجود لثغة لدى أحدهم، المتعلقة بالصوت، فضلا عن التباين في نوعية النصوص التي تشكل باجتماعها هيكل الرواية» «. ورغم التباين العددي لأبطال الرواية، إلا أن التباين في بنائهم الفني لم يكن واضحا. خاصة مع عدم تطوير البنية المكانية للرواية؛ فكانت «قرية «بابل» التي لا تبعد عن مركز المدينة سوى سبعة كيلو مترات»» «، مسرح أغلب أحداث الرواية. وبالتالي فإن كثيرا من أبطالها سيكونون فلاحين ريفيين، مع اختلاف في الشخصية المحورية «اسماعيل» المحامي المدني ذي الأصول الفلاحية. لذا فيجب أن يكون البون شاسعا في «الخطاب» بين الشخصيات، وقد كان فعلا ثمة فرق بينهم في المواقف، ولكن تعبيرهم عن آرائهم جاء بطريقة متقاربة، فلم يتميز «عبيد»، الفلاح الأمي، عن «اسماعيل»، المحامي المثقف والسياسي، كثيرا.

ولم تدافع شخصيات الشر عن موقفها، حيث أن صفة الشر هي ما أضفاه النص وقارئوه على تلك الشخصية، أو ما صنعه الكاتب في رؤية أخرى، أما الشخصية نفسها فيجب أن تكون مدافعة عن صحة مواقفها حتى النهاية ولا تعتبره «شرا»، لكننا نجد «هاشم» رافضا لنمط حياته: «أخطأت. نعم أخطأت، وسبحان من لا يخطئ. لذلك أحاول ومن كل قلبي أن أصلح بعض ما خربته»» «، مما يحيل الى تدخل الكاتب واندفاعه لتوكيد قيم الخير، وإن بنبرة بعيدة عن الخطابية والانشاء.

وبما أنها رواية أصوات، فإنها ستكون رواية أشخاص أبطال، لذا فقد ظهر الاهتمام ببناء الشخصيات، ويأتي هذا البناء بطريقة توزيعية، قد تشمل فصولاً متعددة لاكتمال الصورة، حيث تتجمع صفات كل شخصية من خلال آراء الشخصيات الأخرى.

ويعتمد الكاتب، للتشويق وللربط بين أجزاء الرواية، على الاستباقات المتعددة» «، والاحالة من فصل بطل الى آخر، مما يزيد التمسك بالقراءة، وفتح باب التخيل لدى القارئ.

ثمة محاولة، في الرواية، لربط الأحداث الروائية بسقف تاريخي، أو بأحداث تاريخية بمعناها العام، أي تلك الأحداث المؤثرة في مسيرة الشعب والبلد كالحروب والثورات والانتفاضات. وقد تستشف تلك الأحداث، المؤرخة في كتب أخرى، من خلال العمل الفني دون لجوئه القسري، أحيانا، الى الاتكاء على التاريخ، كوسادة متهرئة للروايات. أو يجب توظيفها بطريقة غير مباشرة، كما حصل في رواية «ريم وعيون الآخرين».

لكن الزمن كعنصر بنائي يفرض وجوده في أي عمل سردي، من خلال تسلسل الأحداث، إن بالطريقة الخطية أو بالاسترجاع والاستباق. كي يسمح للقارئ بالتحليل والاستنتاج بناء على العلاقات المنطقية التي تربط الأحداث.

وهنا، في هذه الرواية، يمكن تسمية طريقة تناول الزمن فيها بـ «اللاتاريخية»، على أساس استخدام المصطلح بمعناه الفيزيائي، أي تواريخ الأيام، لا على أساس استخدامه الاصطلاحي الدال على التاريخ كتبا وموسوعات. حيث يستطيع القارئ العراقي أن يحدد فترة الرواية من 1991 الى 2003، بدلالة الأحداث، وحيث يصعب على قارئ من جنسية أخرى ذلك؛ مع أن مدة الحدث المركزي للرواية لا تزيد على أسبوعين. ولأن طريقة تقديم الأحداث جاءت بطريقة فنية رقيقة، مبتعدة عن النبرة الخطابية الصاخبة، فهي بحاجة الى معرفة مسبقة. ومع ذلك لا يمكن تحديد المواقع الزمنية للأحداث التي جاءت دون تسلسل كرونولوجي في النص، بسبب عدم وجود أية محددات زمنية أولية، ودون وجود أية إشارات زمنية باستثناء واحدة مبهمة: «كنت في سن الخامسة عشرة وثلاثة أشهر» لتظل الأحداث مفتقدة للارتباط المنطقي القائم على الترابط الزمني؛ بسبب اللبس وعدم الدقة في التزمين.

ويحيل عنوان الرواية «ريم وعيون الآخرين» على عنواني مسلسلين تلفزيونيين عراقيين شهيرين: «الذئب وعيون المدينة»، و «النسر وعيون المدينة»، ويبدو أن التناص العنواني أصبح ظاهرة في الأدب المعاصر، تحد من الانطلاق نحو التجديد. كما يلاحظ على الرواية وجود بعض الوهن التعبيري، مثل: «فرشنا البسط والوسائد وأقداح الشاي»» «، فلا يعطف الأخير على ما سبقه، فضلا عن بعض المشاكل الإخراجية كوضع قوس كبير بعد الشرطة في الحوار، وعدم حصر الحوار الداخلي بالأقواس الصغيرة.

الهوامش:

(1) وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، د. محمد نجيب التلاوي، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب. دمشق، 2000، ص 10.

(2) يختص مصطلح الأبطال بالأشخاص الذين يقومون بالحكي في الرواية فقط، في حين يشمل مصطلح الأشخاص جميع شخصيات الرواية.

(3) الرواية العراقية الأولى والتأسيسية لهذا النمط الروائي هي رواية (خمسة أصوات) لـ (غائب طعمة فرمان)؛ مبنية على خمسة أصوات (كعنوانها) كلهم رجال. كما أن عدد أصوات رواية (المبعدون) لـ (هشام توفيق الركابي) خمسة فيهم امرأة.

(4) ينظر، مثالا لهذا الأمر: رواية بريد بغداد، خوسيه ميجيل باراس، ت. صالح علماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب. سلسلة الجوائز (36)، 2008.

العين والضوء

نظرات في فوتوغرافيا الكرد

جاسم عاصي

يقول فاليري : إن المصوّر يحضّر جسمه والواقع إن من المستحيل على المرء أن يتصور كيف يمكن للروح أن تصوّر . فالمصوّر إذ يُعير جسمه للعالم يُحيل العالم إلى تصوير . ولفهم هذه التحولات ، ينبغي إعادة الاهتداء إلى الجسم الفاعل والواقعي ، ذلك الذي ليس قطعة من المكان ، أو حزمة من الوظائف ، وإنما الذي هو تشابك من الرؤية والحركة ، حيث يكون ثمة تضافر مستمر قائم بين الرؤية والحركة. فأنا أرى ما أتحرك نحوه ، وأتحرك نحو ما أراه.

العين والعقل
ميرلوبونتي
عن تقديم د. حبيب الشاروني

من هذه الرؤية لفن التصوير يمكننا الدخول إلى عالم الفوتو الكردي ـ وأخصص ذلك ـ بسبب تميّز هذا الفن في بيئة كردستان قياساً إلى الظروف الموضوعية التي مرت بها المنطقة، وما تعرضت إليه من فعل انمحاء للذاكرة، لا سيّما أن فناني الصورة جلّهم من الشباب الذين امتزجت عندهم المعرفة مع الحرفة، فأنتجت رؤية صافية للواقع وفق مجرياته المتقدمة، مما قاد هذه الرؤية لتشوف المستقبل بثقة عالية. وقبل الخوض في تجربة الفنان الكردي في هذا المضمار لابد من كشف الرؤى المتعددة للصورة، التي هي بمثابة الفن الموازي والمتعاشق مع فن التشكيل والفنون الأخرى كالسينما والمسرح والشعر والسرد.فالتدقيق ـ ما يذكر (فاليري) ـ يوصلنا إلى الإشارة لتكثيف رؤية الإنسان لفن الصورة. فالمصوّر وهو يلتقط المشهد، إنما يتعامل مع شيء مادي محسوس، يمكن رؤيته بالعين، وليس روحاً هلامية. فثمة حركة أنتجت رؤية، وبهذا يكون الامتزاج بين هذين المتشكلين يعني الاستعانة بالجسد وملحقاته كالعين واليد. وهذه الاستعانة تعني أن الفنان إنما يهب جسده وهو يمارس فن التقاط صورة الواقع. فما يصل إليه المصوّر ؛ أنه يقوم بتكييف حسه، بحيث ينتج الأشياء. ومن شأن هذا التفتح أن يتم التواصل بين ما أمامه وما وراءه. إذ يتم فعله بموجب اليد والعين، حيث يكون ثمة تضافر مستمر قائم بين الرؤية والحركة. فأنا أرى ما أتحرك نحوه، وأتحرك نحو ما أراه.. (1) فالإدراك للعالم يبدأ بالرؤية، فهي تسير من السطح إلى العمق من العالم. فالفنان يبدأ من المحسوس إلى المخفي. والسؤال المهم في هذا : هل أن الفنان وهو ينوي ذلك، يحاول عكس الواقع كما يراه ماثلاً أمامه ..؟ هنا تكون الإجابة : ليس كما هو متصور هكذا، فإذا كان كذلك فإنه يؤدي فعلاً ناقلاً على العكس مما تعكسه المرآة لصورة الشخص. إنه يتعامل وفق منظور ما يرى خلف صورة الواقع، فالمرآة تعكس الصورة وتغيّر الأبعاد والرؤى بما يُثير حواراً بين الذات المُصَورة والآخر الذي هو ضمن كادر المرآة. هذا الحوار يُسفر بطبيعة الحال عن ظاهرة كاشفة لخصوصيات الذات، والذات التي أصبحت آخر بالنسبة إلى الرائي الذي هو الذات الأولى المُصَورة. من هذا نقف على ثلاث ذوات متحاورة. هكذا يعمل الفنان وهو يرصد صورة الواقع، يرى ما لا يراه الآخر الذي يتحول أمام اللقطة إلى ذات تحاور جديد مشتبك مع الدلالة، ابتداء من سؤال : لماذا اختيرت هذه اللقطة دون سواها..؟ بمعنى لابد من وجود سر ما، يتوجب كشفه. هذه الحوارية ما بعد الإنتاج هي التي تُشير إلى عمل الفنان الإبداعي وهو يمسك الكاميرا مراقباً صورة الواقع. فهو يمارس فعل إنشاء حراك شعري لاقتناص المشهد الحافل بسردية عالية تضاف إلى اللقطة من هذا المشهد أو ذاك. فالذي يهم الفنان هو التقاط الواقع في اشد حراكه ونشاطه، اضطرابه وهدوؤه من أجل الوقوف على صورته ضمن جدلية صراع الوجود وعدمه. فالصورة ضمن هذا التصور تُساهم في صياغة الموقف. أي أنها وسيلة إبداعية تتعامل مع الجسد من باب كونه ذاتاً عليا لها خصائصها وفعالياتها، والآخر كونه ذاتاً أخرى. هذه الرؤية تبلور النظرة إلى أن الصورة عاكسة وممارسة فعل الإبداع من خلال الجسد بكل مرفقاته، بينما الشعر يتعامل مع الروح. ولعل اقتراب الأجناس من بعضها، يُعطي الدور للصورة على أن تنهل من رؤية الشعر من خلال اختيار زاوية اللقطة. فالفنان الفوتغرافي لم يعد ذلك المصوّر الذي يلتقط المشهد بشكل عشوائي، وإنما غدا فناناً يستجيب للجوّاني من إحساسه. وبهذا فهو يستجيب للذات الشعرية التي تسكنه. فالصورة كما قال (ميريولوبونتي) يسكنها الفنان وتسكنه. وهذه إشارة إلى أن ثمة تعشيق بين الذات والمشهد الذي ينتج بوسيلة عدسة الكاميرا صورة تحاكي الواقع، وتفترق عنه في الرؤية. والفنان بطبيعة الحال لا يتعامل مع الكاميرا على أنها وسيلة للتقنية، بقدر ما يؤسس نمطاً من العلاقة التي تعتبر أن الآلة هذه واعية ومساعدة في جمع الرؤى بين عين الفنان وعين الكاميرا ـ العدسة ـ .

من هذا المنطلق يكون فن التصوير هو الفلسفة الحقة التي تتناول العالم بهذا الأسلوب. فالمصوّر وحده هو الذي يُدرك العالم ويجعلنا نُدرك العالم. (2) وهذا الإدراك متأت من الحرية التي تتحلى بها الفنون من باب التكيّف للظواهر. فوظيفة الأدب مثلاً تكون في كونه يطرح وجهة النظر معتمداً على المحاكاة ومن هذا تزدهر في النص الحياة وتتكشف أسرارها الخفية. فالأدب وظيفياً يُساهم في كشف الحياة ومن ثم اقتراح صورة لترميم ما هُدم منها، والعمل على تصعيد وتيرة بناء المعمار العام لها. بينما نجد الصورة تعتمد المنظور، في كونها تتعامل بواسطة شيء للنظر إلى العالم وهو العدسة، من هذا تتوقف الرؤية وتصعيدها على درجة حساسية العدسة التي تتجاوب مع حساسية عين المصوّر. فهي ـ أي الصورة ـ ناقلة لمشهد الحياة برؤية فاحصة وشعرية كما ذكرنا. فالأدب كان قد استعار عين الكاميرا لرصد الظواهر والأشياء، وهذا ما تجسّد في القصة الشيئية على سبيل المثال. فالوصف التمثيلي للأشياء كان المراد منه الإشارة بالصورة البصرية من خلال السرد البصري المكثف. (3) أو كما قال (ستندال).. من أن الرواية تُمسك بمرآة أمام الطبيعة.. وهذا يدل على استعارة الأدب لحيثيات فن الكاميرا، لا سيّما استخدام المرايا كدالة ومنظور يوصل إلى تبويب الرؤية والسير بها باتجاه بلورة ما هو مضمر في المشهد. على اعتبار الصورة تُعيد بناء الحياة شأنها شأن الفنون والآداب الأخرى، خصوصاً ما انهدم من جدار يفصل بين هذه الأجناس، عبر الاستعارة من بعضها. فما زال الخيال هو الفيصل الذي يربط العين بالمشهد، والذي يُحيل كل شيء إلى العقل، إذاً فالصورة هي الأخرى كبقية الفنون تستعير الخيال، بل تنصهر معه لبلورة الصورة الأمثل تعبيراً عن الواقع، أو كما ذكرنا أنها ـ أي الصورة ـ لم تعد ناقلة للمشهد وتتضمن عمليات بناء وتركيب.

لقد كان الناقد (ليسنج) ينظر إلى الشعر والتصوير من حيث علاقتهما بالزمان والمكان. في كون الشعر زماني والتصوير مكاني (4).

> **إدراك العالم يبدأ بالرؤية وهي تسير من السطح إلى العمق**

وهذا يقودنا إلى اتساع الرؤية للتصوير، فهو حين يكشف أسرار المكان فأنه يدخل باب الزمان، في كونه يجل تاريخ المدونة التي عبّر عنها المصوّر بالصورة. فالذي يُقدمه فنان الصورة هو التوثيق عبر تعدد رؤى الكاميرا التي ترصد جوانبه الحية. فالصورة تُحيل إلى الذاكرة، بل تحرث في ملفاتها، وبهذا يكون المتحقق من فعل كهذا، هو تجسيد الزمان والمكان في آن واحد، فذكرى المكان تقود إلى ذكرى الزمان.. وهكذا. فالصور وفق هذا تقوم برسم الصورة الشخصية بتشكيل نفسها كآخر مثل كاتب يكتب عن حياته (5) فثمة مشتركات بين الآداب والفنون، وخاصة بين الكتابة والتصوير عبر (البورتريه، الأسكتش، المنظر، الوصف، السرد، التصوير). وبهذا فهي جميعاً تُثير فينا تفكيراً بصرياً حسياً وبصرياً مرتبط بالصورة والحركة التي هي كل شيء في لحظة تجسيد المشهد المرئي الذي يتوسل بكل الطرق الفنية والخطية للوصول إلى اللامرئي في المشهد.

إن فن التصوير على وفق هذا التصور، يمكن اعتباره محاولة للمساهمة في تشكيل الواقع عبر تدوين تفاصيله، كما هي بقية الفنون والآداب. وهو بهذا يأخذ دوره في التغيير والعمل على ترميم ما هُدِمَ في الوجود من باب البناء والتركيب الذي أشرنا إليه. فاستخدام العين والجسد، والاستعانة بعدسة الكاميرا تفعل فعل الجهد المثابر في نقد الواقع وإظهار خصائصه المسايرة لحراكه. فالصورة نتاج العين التي ترى العالم، وترى ما ينقصه لكي تكوّن لوحة. والعين بهذا ترى ما ينقص اللوحة لكي تُحقق ذاتها من خلالها. وحالما يتحقق ذلك، ترى العين من بعد ذلك اللوحة التي تفي بجميع تلك النواقص (6) وهذا ما يمكن الوصول إليه عبر النظر إلى محتوى الصورة التي تتماثل في عكس المشهد بحرفية ورؤية عميقة. الأمر الذي يمنحها القوة والصفاء.

لعل الكاميرا وهي ترقد بين كفيّ الفنان الكردي، منقادة من خلال معرفة الحياة وسحرها المتبدل والموحي إلى ممارسة الرصد للممكن وغير الممكن، للاعتيادي المألوف والاستثنائي. ففنى الحياة بمجريات أحداثها سلباً أو إيجاباً دفع الفنان إلى أن يكون قريباً من كل ما هو متغيّر، لاسيّما وأن منطقة كردستان قد شهدت ظروفاً تراجيدية لابد من مدونة الإبداع من الوقوف عندها، لتقدم شهادة لما هو منظور له على أنه ماض يمنح الدرس البليغ لكل الخطابات. ولعل الفن التشكيلي والفوتو كانا أقرب للمتغيّر هذا، إذ سجّلا رؤيتهما له . فمن خلال المنجز الفني انسحب الفنان إلى مناطق جديدة دون التواري عن التاريخ. غير أن جيل الشباب من الفنانين استجاب للواقع وعمل على ما تسعى إليه الإرادة البشرية في تجميل الواقع. وفي هذا لم يلغ التاريخ، وإنما أجّل النظر إلى أحداثه الدامية مقابل استقرار الحياة وزهو الطبيعة، فهو جيل يستشرف المستقبل ويهيء مستلزمات النهوض من أجله. لذا نراه يمنح رؤيته نوعاً من الانفتاح على الحياة الجديدة، خاصة تلك التي تزهو بها الطبيعة، حيث حفلت صور الفنان بمشاهد الزهور من جهة والغابات وقمم الجبال المكللة بالخضرة والأزهار، ومن جهة أخرى رصد الوجوه والهيآت ببورتريهات متعددة المناحي فمن رصد وجوه الأطفال إلى التقاط وجوه الشيوخ كانت حصيلة رحلة الفنان الإبداعية . مما سجّل ظاهرة واضحة ومؤكدة على مثل هذا الاهتمام. وهذا دليل على أن النفس البشرية بدأت تحتفي بمستقبل الحياة وعدم جعل الماضي أداة تعطيل لمشروع الإنسان. فالمتلقي البصري للصورة التي تنتجها كاميرا الفنان الكردي، تعكس ولع الفنان بسر وسحر الطبيعة، كذلك بتجسيد الوجوه والقامات على شكل بورتريهات فنية، ثم ولعه بالجسد في أشكاله المتأتية من أفعال هي بمثابة حوارات دائمة مع نسق الحياة، كما لو أنها تؤدى على خشبة المسرح، خاصة لوحات الباليه،مستجيبة إلى حيثيات نص صامت، يتطلب من الجسد امتلاك لغتين في لغة واحدة، هي التعبير الصامت والصائت في آن واحد من خلال الخطوط والألوان والأطياف التي ترشحها حركة الجسد استجابة لتأثير موسيقى خفية تثير الحواس. فالإضاءة وتقاطع الخطوط والظل هما ما يسرد مثل هذه المشاهد، فقد تدخل الفنان من خلال عدسة العين المجردة والمسترشدة بعدسة الكاميرا أن تُعطي للصورة سر التعبير بتلقائية ما اختار من ظواهر الحياة، وجعلها ماثلة من خلال مشهد الصورة. صحيح أن الصورة الفوتوغرافية تنقل المشهد، غير إن مشهد الصورة ينطوي على محركات بسبب فنية اللقطة وتوفر عناصر الجدل ضمن ما هو موجود في كادرها. لذا نجد أن الصورة تنأى عن كونها صورة مطابقة لمشهد الواقع، بقدر ما هي مفسّرة له، وناقدة لسلبياته، ومشيدة وناهضة بإيجابياته.

ولعل المكان واحد من الظواهر التي اهتمت بها الصورة، وجعلته في صدارة المشهد الفني. ذلك لأن التعامل مع المكان، يعني التعامل مع الذاكرة، وبالتالي يتم التعامل مع التاريخ. فالمكان جامع لتاريخ الجماعة. لذا فإن فيه سر الموجودات وقدرتها على خلق المناخ المناسب للإنسان. فإذا نظرنا إلى المكان في كردستان كالجبال والسهول والقرى والمدن، لتذكرنا كيف كانت تلك الأمكنة معرضة للإمحاء. وهذا يعني بطبيعة الحال إلى امحاء الوجود. إن ما تعرض له المكان كان الهدف منه إلغاء تاريخ الجماعة. بمعنى محو الطابع الطوبغرافي، وبالتالي محو الطابع القومي. هكذا وجد الفنان نفسه أمام واقع مدمر وذاكرة مشوشة ومستقبل غير واضح. غير أن تغيّر الظروف السياسية والاجتماعية في كردستان أحال تلك النظرة إلى أخرى مدققة بالواقع ـ خاصة عند الفنانين الشباب ـ فهم لم ينشغلوا بحراك الماضي والدوران في فلكه فحسب، وإنما استقبال الحياة ورصد ما عمّرته الطبيعة في ذاتها فأنتجت مناخاً جمالياً مغايراً لما كان مخططاً له. وهذا أحال النظرة إلى رصد الواقع المعاش بكل إيجابياته، وكأن مقارنة قائمة بين ما يكون وما كان. وهذا ما تلاحظه الذاكرة المتلقية لمشهد الفن هذا. فللذاكرة الفردية والجمعية في هذا رصيد يشي بأزمنة ماضية مقترنة بأمكنة كانت ثم دُمرت، بعدها أعيدت لها الحياة من جديد. وما الفنان إلا واحد ممن يراقبون الحياة ومجرياتها، ويسجلون متغيراتها، ولهم في هذا حصيلة تاريخية استلهموها ممن سبقهم الذين عملوا على إيقاظ الذاكرة الفردية.

إن رحلة القراءة هذه محددة بجملة ثوابت هي حصيلة ما وجدناه، وهي بمثابة محاور فنية لابد من رصدها دون إهمال الإشارة إلى محاور غيرها. ونلخصها بما يلي:

1 ـ محور الجسد.
2 ـ محور البورتريه.
3 ـ محور الطبيعة.
4 ـ محور المكان.
5 ـ محاور أخرى.

تطبيقات في فعالية الصور/
إيقاعات الجسد

يتم التعامل مع الجسد مهما اختلف جنسه، على ضوء المتحرك منه،فالفعالية التي يُصدرها الجسد وهو يؤدي نشاطاً إنسانياً، سواء في العمل أو على قارعة الطريق، في المسرح أو رقص الباليه وغيرها، تكون مادة الصورة التي تتفاعل معها لا باعتبارها لاقطة للمشهد، بقدر ما متفاعلة معه، على اعتبار أن خطاب عدسة العين متضامنة مع عدسة الكاميرا تكوّن جسداً واحداً مقابل جسد آخر، أي اتحاد وتخاطر جسدين على وفق رؤى موحدة، مما ينتج صورة تعالج الواقع، لكنها لا تنسخه.وهذه النظرة تنطلق من فهم وظيفة الصورة من جهة، ومن طبيعة الخطاب الذي يبدأ من الظاهر إلى المضمر في المشهد. لعل في هذا تعمل مجموعة عناصر من شأنها تصعيد وتيرة التعبير بالصورة. ومن هذه الممكنات هي الضوء والظل الذي يشتق الألوان والخطوط والزوايا، أسوة باللوحة التشكيلية. إن الاستعارة هنا من التشكيل باتجاه الفوتو يعني تقارب عالميهما من خلال التطور التقني الذي حدث على تكوّن الصورة ونشأتها.

إن هذا يقودنا إلى مشغولية الكاميرا في الفن الفوتوغرافي الكردي، التي يتنوع من خلالها الحراك الفني، بحيث يأخذ الفنان مساحة أكبر وأوسع لطرح أفكاره ورؤاه اتجاه ما يرى ويحسّ. وبهذا نجد أن التعامل مع المشهد محفوف بالترقب والحذر والتلقائية تارة والصنعة في أخرى. غير أن كل هذا قاد إلى تبلور مشهد فني امتلك خصائصه عبر تنوع الثيمات، وعمق اللقطات. كذلك ظهر ما يقترب من الحوار مع الواقع من خلال أنساقه وتركيباته البنيوية زماناً ومكاناً. وهي بالتالي ساهمت في تصعيد حركة المشهد وليس تسجيله فحسب. إن التقنية انبثقت من عين الكاميرا وعين المصوّر وذلك بتكيّف نوعي وإبداعي. وبذلك أسفرت عن صورة صافية جلية كما سنرى في صور الفنانين.

فالفنان (سه فين حميد) يأخذنا إلى عالم الجسد معبّراً من خلاله عن المرونة التي تقود إلى مرونة الحياة واستجابتها للسعي الذاتي في حوار الواقع. لقد اختار الفنان خلفية بالأسود لتجسيد مشهد الرقص الجسدي، الذي هو نوع من الأداء المسرحي. وهذه الرقصات تؤدى بثنائية الأنثى والذكر باعتبارهما عنوان الجمال في الوجود. كذلك يكشف التداول بين الجسدين عن الصلة المعرفية المكملة لبعضها عبر توائم الجسدين. وهي أقرب إلى رقصة الباليه. إن الجسد له قابلية سرد ما لم تستطع اللغة على سرده، لذا من الملاحظ أن السرد الذي تؤديه الأجساد كان ضمن محاولة الاستجابة لمنظومة حوار جسدي صامت وعلى إيقاع متوازن ومنتظم فالفعل الذي يبديه جسد الأنثى، يُلقي ردة الفعل التي يقابلها الجسد الذكوري. هذا التوازي يفضي إلى حوار صامت يكشف عن مضامين سلوكية في كلا الجسدين. فالجسد في اللحظة التي يحاور الآخر الثنائي فإنه يحاور نفسه بتداع تكشفه الحركة الذاتية التي توزع سلوك الذات وسلوك الآخر. وأرى أن هذا يخص رؤية الكاميرا ورؤية الفنان لها، في كونه يجسد الاستثنائي ويوائم بين المتباعد، ليضعه ضمن سردية جسدية متقاربة. في حين يكون هذا الحوار بين مستوى أعلى ـ أنوثة ـ ومستوى أسفل ـ ذكورة ـ وذلك باستقبال الرجل الراقص لانفعالات الأنثى مستقبلاً إياها بتطويع وتليين قسمات الوجه، دليل الحوار الأدائي. ومثل هذا يحدث أيضا من خلال قلب المعادلة بين موضع الأنثى وموضع الذكر. بمعنى تكون المرأة هي من يستقبل انفعالات الرجل. إن هذه الحوارات تنّم عن قدرة ذاتية في قبول الآخر حاولت الكاميرا أن تجسّده باقتدار وحيوية. وقد تكشّف هذا في صورة هي أقرب إلى البورتريه بين الاثنين، حيث يظهر على وجه الرجل نوع من السؤال، بينما نرى وجه الأنثى يفضي إلى الرضا .

الباحث السوسيولوجي فالح عبد الجبار

العلمانية نظرية في المعرفة

حاوره: سعدون هليّل

الدكتور فالح عبد الجبار مفكر وسوسيولوجي عراقي معروف على الساحة الفكرية والإبداعية، في عالمنا العربي، صدر له العديد من الكتب في مجالات نظرية المعرفة وعلم الاجتماع الماركسي، منها: المادية والفكر الديني المعاصر، نظرة نقدية- فرضيات حول الاشتراكية- بنية الوعي الديني والتطور الرأسمالي دراسة أولية- في الأحوال والأهوال –المنابع الاجتماعية في الثقافة العربية، المجتمع المدني في العراق، ما بعد الماركسية- ما بعد ماركس-، معالم الخرافة والعقلانية في الفكر السياسي العربي. كما ترجم الكثير من الكتب الماركسية والفكرية منها: نتائج عملية الانتاج المباشر "الجزء المجهول من رأس المال" لكارل ماركس – ما العولمة- رأس المال في ثلاثة مجلدات- وكذلك الكثير من الكتب في اللغة الإنكليزية، منها: آيات الله والمتصوفة- الايديولوجيون- الدولة والدين في المجتمع العراقي- وله كتاب مهم بعنوان "العمامة والأفندي" مترجم إلى اللغة العربية.

وعبد الجبار يمتاز بقراءاته الفكرية والمعرفية، وتشكل طروحاته واستنتاجاته العلمية والسياسية في بنية المجتمع العربي والعراقي تأثيراً فاعلاً في التطورات المتعلقة بمنهجه. وتحدثنا في مسائل الثقافة، والعلمانية، والديمقراطية- والترجمة ومسائل أخرى في علم السياسة وبناء الدولة المدنية، التقينا به وأجرينا معه هذا الحوار..

• الذي حدث في العراق منعطف تاريخي كبير، فاما التقدم إلى الأمام أو التراجع، وبالرغم من جميع الامكانات التي تؤهله للتقدم، نرى فيه نكوصا واضحاً، أين تكمن المشكلة في السياسيين أم في الإرث الحضاري؟

لا في الإرث الحضاري ولا في السياسي، النظام السياسي يقوم على قاعدة المؤسسات. وهذه المؤسسات هي برلمان، محكمة دستورية، مجلس الوزراء، رئاسة الجمهورية فئات مستقلة.. الخ.. هذا تقسيم للسلطات حتى يكون النظام متوازناً، لان التوازن بالنظام السياسي لايمكن ان يتحقق الا بوجود هذا التقسيم للسلطات، هذه المسألة معروفة منذ ثلاثة قرون في العالم كله، وكل النظم السياسية في العالم تتجه نحو هذا. قسم اتجه وأنجز هذه المهمة وقسم ما يزال، ففي النظام السياسي هناك تقسيم للمؤسسات وهذا ليس بناء للمؤسسات. بمعنى لا توجد قواعد لعمل المؤسسات فالصراع السياسي حول هذه القضية هو ناجم عن هذه المشكلة، طبعا كل سياسي يرغب في ان يستولي على السلطة، فعندما يقولون السياسي يريد السلطة انا اضحك، طبعا السياسي ماذا يريد؟ انه يريد السلطة ومن خلال البرامج من خلال خداع الناس الديماغوجيا والأكاذيب شعارات زائفة، لكن المشكلة النظام السياسي ان لم يكن متوازنا ووجود قواعد واضحة لعمله، لا توجد هذه للاسف توجد مؤسسات خارجية، المشكلة عندنا تتفاقم أكثر، مشكلة تقسيم السلطات بين المؤسسات تتعقد، فان الواقع العراقي هو دولة ريعية، اقصد دولة نفطية بمعنى ان الثروة الاجتماعية هي سلطة، لكن سلطتها ان تكون بيد المجتمع او الدولة في كل العالم تقريبا حتى العالم النفطي، الثروة بيد المجتمع،إنتاج الثقافة بيد المجتمع،العمل السياسي بيد الدولة، لذلك نجد توازنا بين الطرفين المجتمع كمجتمع، والدولة كدولة، كجهاز يشتغل فيه موظفو خدمة، لكن عندنا نحن هذا الانقسام بين سلطة الثروة والسلطة السياسية، غير موجود. لذلك تركزها يفاقم من الصراع، ويضفي عليه طابعا شخصيا.

الإسلاميون لا يعرفون معنى العلمانية الحقيقي

• الظاهرة الثقافية وتركيبتها الاجتماعية والسياسية، لم تدرس دراسة كافية، هل التقصير من الجامعات ام من الدارسين ام الباحثين، ام الخشية من كشف الظواهر السلبية؟

كل هذه الاسباب التي ذكرتها هي المسؤولة، نحن طبعا، والسبب الرئيس ان الدولة الاحتكارية التي كانت قائمة والحكومات التي سبقتها هي مالكة للمؤسسات التعليمية ومؤسسات البحث وهذه ايضا مشكلة ثانية، مؤسسات البحث والجامعات في اغلب بقاع العالم هي مستقلة عن الدولة وبالتالي ان مهمتها هي انتاج المعرفة تنتج خارج حدودنا وبناء اسس لإنتاج المعرفة داخل حدودنا، فالمعرفة عن المجتمع التي يتعرف عليها بنفسه من خلال الاقتصاد، يعرف أين يذهب ومتى يجيء، وكيف يعالج البطالة يتعرف عليها بنفسه من خلال علم الاجتماع ومن خلال علم النفس الاجتماعي مثل ظاهرة السلوك الاجرامي والعنف، يتعرف على نفسه من خلال سوسيولوجيا الثقافة التي تدرس القيم الثقافية وانتاج المعرفة... الخ، للاسف نحن نفتقر لكل ذلك بسبب ان الدولة تقرر ما في الجامعات؛ السبب الثاني ان الدولة بسياقاتها في فرض لغة التخاطب فالكثير من زملائي الاكاديميين كانوا يمنعون من تداول بعض الكلمات مثلا ممنوع اجراء الدراسة عن ايران او عن العلمانيين، فهذه تابوات تحريمات، دوغمائية عقائدية جامدة، فايدولوجيا الدولة تفرض على الحقل العلمي الذي هو بحاجة إلى الحرية. فكل الاسباب مجتمعة تؤدي الى تخلف في فهم الادراك الاجتماعي.

• في نظرك ان المجتمع العراقي لم يتكون بعد كمجتمع متمدن، ولم يملك بعد نمط حياة منظماً مثل البلدان المتقدمة وما زال يتحرك بجملة دوائر هجينة، وأولها العائلة والقبيلة والطائفة، كيف تفسر ذلك؟

الحقيقة هو هذا وصف لما نحن عليه الان وليس المراحل السابقة التي جرى بها تطور المجتمع، مجتمعنا نعم، قبلي يقوم على عصبيات المدن التي وصفها علي الوردي، عصبية المدينة، ثم عصبية المحلة، وعصبية الطائفة ايضا، هذه العصبيات تحل في الدولة الحديثة، تفتح مجالا للمؤسسات البحثية للإدارة تصير مشاركة عند الجميع. تذوب بعض العصبيات تنشأ عصبية الدولة التي نحن نسميها الوطنية، او القومية الخ، ايضا على مستوى الدولة على مستوى الاقتصاد، اقتصاد السوق تنشأ طبقات حديثة بصرف النظر عن الدين والمذهب والقبيلة والمدينة مثلا تنشأ طبقة عمال حديثة، تنشأ طبقة رأسماليين حديثة تجار صناعيين الخ... فاقتصاد السوق يمحو الفوارق والنقد، المال لا دين له، ولا مذهب ولا قومية، الدولار هو دولار، والدينار هو دينار،.. الخ، فعندما تكون الدولة احتكارية ولا تفتح الباب للجميع تقصيهم، تنشأ تظلمات تعبر عن نفسها، بشكل طائفي أو بشكل اثني أو بشكل آخر، وعندما يظهر الاقتصاد الحديث يلغى التماسك العضوي بين افراد المجتمع، عبر شبكات الاقتصاد، التضارب والتداول وغير ذلك فتصير الدولة هي النقطة الحاكمة، هي نقطة صغيرة فلذلك الاواصر بين الافراد والجامعات الحديثة تتهدم، هذه بنيت في العراق منذ العشرينيات حتى السبعينيات، السبعينيات بدأت تتهدم منذ عهد عبد السلام عارف في 1964، لذلك اعادونا الى نقطة الصفر في وقت السلطان ما عادت في الريف بل بالمدن في وقت نشوء الدولة العراقية سكان المدن 25% يعني 75% سكان الريف بين بدو وبين زراع الآن سكان المدن 73.72% بتعبير اخر ان هذه الفروقات بين القبائل والمذاهب التي كانت محدودة وضيقة والتي كانت اغلبها موجودة في الريف او في بعض المدن، انتقلت الى المدن الكبيرة، لذلك نحن رجعنا الى نقطة الصفر، بديل اقتصاد السوق تقسيم السلطات منع الاحتكار السياسي، ومنع احتكار النفط، فهناك لكل عراقي عمره 21 سنة من العوائد توزع عليهم والحكومة تأخذ ضرائب طبعا قبل التوزيع، وأن يعرف العراقي اننا انتجنا هذه السنة مثلا ما يعادل مئة مليار دولار نفط، ومجموع العراقيين مثلا 15 مليون قسم المئة مليار على خمسة عشر مليون تتضح حصة العراقي كردي سني شيعي ليس له علاقة كحكومة تأخذ ضريبة 50% او 60% الباقي ملكه، تصير العلاقة السياسية تنقلب بين الدولة، فهي تدفعها للناس تقول هذه مكرمة لا إنما هي أموال الناس تدفعها الحكومة وليس مكرمة حتى تؤدي خدمات ورئيس الوزراء ورئيس الجمهورية كائنا من كان فهو موظف تنتهي مدته إذا يجدد انتخابه واذا لم يجدد يذهب الى بيته فالعلاقات بين الدولة والمجتمع مقلوبة.

• تذكر حين ترجمت كتاب "رأس المال" لماركس وكتباً أخرى له في علم الاجتماع الماركسي أشرت في المقدمة إلى الترجمات السابقة وعقدت مقارنات عدة بينها، هذه الترجمات الحديثة هي أكثر تجديداً، أكثر حفاظا على روح النص الأصلي؟

أنت تتحدث عن ترجمة 1982 الصادرة عن دار ابن خلدون فما هو سؤالك تحديدا.

• السؤال هو كيف تكون المقاربة بين الترجمة السابقة لمحمد عيتاني وأنطوان حمصي وفالح عبد الجبار؟

طبعا أنا تجاوزت هذه المقدمة الان ومنذ سنتين ونصف اشتغل على اعادة ترجمة الكتاب عن الالمانية في وقتها كنت اترجم عن اللغة الانكليزية واحيله الى الدكتور غانم حمدون الذي كان يراجعه بالالماني ولما انجزنا المجلد الاول صرت اشتغل على الإنكليزي الألماني في آن واحد. مباشرة ايضا الدكتور غانم يصلح فعملنا في المجلد الثاني والثالث فكان افضل من المجلد الاول كثيرا. فهذه الترجمة احيلت الى دار التقدم، للأسف راجعوا النص الروسي فغيروا كثيرا فيه بسبب ثلاثة محررين مختلفين، وحدة المفاهيم بالكتاب ضاعت فكل محرر له نظام خاص وايضا معرفتهم باللغة العربية ضعيفة، وليست لديهم ذائقة ادبية في اللغة لان ماركس نصوصه شاعرية. فعلى صعيد المراجعة الاخيرة اكتشفت ما يلي. وبحدود معرفتي، أولا أن ترجمات محمد عيتاني كانت قطعة رائعة من الادب، ولكن قطعة كبيرة من البلاهة بسبب عدم فهمه لبعض المفاهيم وبسبب عدم توحيد المفاهيم على اصول الكتابة يعني لا يصح أن العين تسميها إذنا والأذن تسميها حنجرة الشيء الثاني اكتشفت ايضا الفضائح التي قامت بها دار التقدم. فنص دار التقدم هو حقل انا اسميه مليئاً بالزجاج مكسور، وانت تمشي عليه حافي القدمين هكذا اصفه حقيقة، الوحدة المفهومية الثانية كانت جزئية عرضية وليست ممنهجة فعدد المحررين المختلفين كانوا يتناولون عن اللغة العربية،معلوماتهم قد تقترب من الصفر. وايضا هناك مشكلة ما كنت اعرفها وهي ان النص الروسي نفسه بعيد عن الالماني. تعرف ان ماركس يترجم نصاً من الفرنسي الى الالماني ثم تعود انت تترجمه من الالماني الى الروسي ثم من الروسي الى العربي الخ... بالطبعة الجديدة التي ستصدر قريبا عن دار الفارابي اولا النصوص الانكليزية مباشرة عن الانكليزية مع ترجمة عن الالماني النصوص الفرنسية ترجمة عن الفرنسية هناك نصوص لاتينية ترجمت من اللاتينية وعملنا نظام توحيد المفاهيم كل أرقام الأسطر والصفحات. وانا تابعت هذا شخصيا كان عندي مساعد يتابع فقط المسودات التي تطبع واتصلت بالحقيقة بالدكتور غانم لانه استاذي وتعلمت منه الكثير. ومراجعاته عن الترجمة في الثمانينيات ولكن للاسف قد اصيب بمرض لا يستطيع فيه ان يغادر غرفته لانه عنده حساسية لا يستطيع ان يرى الباب حتى ولا يستطيع ان يقرأ فاعتذر لانني كنت أبغي ان أضع اسمه على الكتاب لأنه بذل جهداً كبيراً من المراجعة فاعتذر وقال ان هذا النص اصبح ملكك. ولكنني اكراما له واعترافا بجهده سأضع ملحقا في الكتاب بخصوصه.

• مركز الدراسات الاستراتيجية الذي تديره في بيروت. هل ما يزال قائما ولماذا لم تصل كتبه الينا...؟

هذه مشكلة الموزعين فأول سنة أصدرنا عشرين كتابا والسنة الثانية والثالثة والرابعة والخامسة ايضا اصدرنا عشرين كتابا غير ان السنة السادسة اصدرنا عشرة وهذه السنة عندنا عشرون كتابا جاهزا ولكن بانتظار الموزع للاسف ان موزعنا بطيء مثل سلحفاة، ومن المحتمل ان نتحول الى الكتاب الالكتروني نوزعه عبر الانترنيت لانه يهمنا ان يصل الى القراء فنحن لسنا بتجار ومع الاسف الشديد نحن نطرح الكتاب بسعر زهيد بحدود ثلاثة الاف دينار. لكن البعض حتى من الاصدقاء يعرضونه بخمسة عشر الف دينار وثمانية عشر الف وهذا شيء مخز عدا السرقات ونهب الدولة كأنها دولة حرامية، لا يستحون، فنحن نتعب وهم يجيئون ويستنسخون على الحاضر واي اجراء لم يتخذ بحقهم الى اليوم، وبكل وقاحة فالسرقة هي سرقة لكن الدولة امية فلا تفكر في هذه الامور احتججنا اكثر من مرة ولم ينفع.

• سؤال بشأن الربيع العربي الذي انقلب الى ربيع إسلامي. هل تعتبر هذه المرحلة انتقالية نحو الديمقراطية؟

إن تحول الربيع العربي إلى خريف اسميه انا وعياً مغلوطاً، وعياً آنياً وليس زائفاً هناك ثقل اللحظة وهناك المسار التاريخي احيانا اللحظة سلبية لكن المسار التاريخي يسير او يمضي فاذا ترى اللحظة تراها جيدة في المستقبل،والعكس بالعكس الظاهرة الإسلامية هي نتاج هذه الأنظمة المغلقة، فك الانظمة هو الهدف الرئيس للربيع العربي الاسلام كلمة تعني الدين، تعني التاريخ .

• هل ثمة بديل وأين تكمن الحلول؟

هل هناك في القران الكريم مثلاً حل للبطالة أو حل لمشكلة التنمية مثلاً او حل لمشكلة الصراعات الإقليمية، وهذه كلها ظاهرة جديدة، فالقرآن الكريم نص روحي فيه تنظيم الجانب الاجتماعي والعلاقات، ولكن مسألة وصلت برمجة نشاط الدولة وتطويرها هذه مسألة يقررها البشر اولاً ولا يوجد نص مقدس يقول غير ذلك، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى حين تفتح الفضاء السياسي في الدور الاسلامي فأين هو الحل؟ فهذا الاختبار إذا يتحولون إلى التنمية والى تطوير الاقتصاد معنى هذا أنهم ينتحرون أيديولوجيا فسوف ينجحون لكنهم سينجحون بعد ان يتخلوا عن إيديولوجيتهم إذا يمسكون بايديولوجيتهم فسينتحرون سياسياً، واما ان يتحولون الى احزاب دنيوية، يعني تدبير الشؤون الدنيا او يفشلون، وهذه مفيدة لتطور الامة بالذات وليس المجتمع فقط، لذلك رغم كل المصاعب المرتبطة بصعود الإسلام السياسي إلا أنها لا تثير التشاؤم، انا منزعج من الصعوبات متألم من الصعوبات، هذه مسألة انسانية بشرية، ياحبذا لو تتم بسرعة او بسلاسة اكثر.

• تعرف ان الاسلام السياسي خارج السلطة كفّر شخصيات عدة مثل الشيخ علي عبد الرازق في كتابه "أصول الحكم في الإسلام" إلى كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي"، وصاحب كتاب "العلمانية" فرج فودة، الذي اغتيل على يد المتشددين، وغيره الكثير، ما تفسيرك لذلك؟

الآن الإسلاميون إذا قاموا بالاعتداء على أي كتاب سيخسرون ربع ناخبيهم، ثانياً علينا ان نلاحظ ان الانظمة السابقة جاءت بالانقلابات العسكرية فعندها شرعية ثورية لكن لديها قوة مسلحة تضمنها، لكن هذه الثورات لم تجيء عن طريق الانقلاب، أم جاءت عن طريق تفويض الشعب، تفويض الشعب لها، فاذا الغوا تفويض الشعب، فان الشعب سيلغيهم، ولذلك هم في مأزق الان ليس الثورات العربية، انما الإسلاميون في ورطة لو تتابع النقاشات بينهم ترى انهم فقط يردون التهم عنهم فالشخص الذي لا يملك الا ان يرد التهم فمعنى هذا انه محاصر.

• هل تعتقد إن المصالحة بين الفكر العلماني والفكر الاصولي أو الديني ممكنة الآن في الوقت الذي يكفّر فيه الأصوليين العلمانيين؟

الحقيقة هي ليست كذلك، أولا ان الإسلاميين لا يعرفون معنى العلمانية: فكل تعريفاتهم للعلمانية مضحكة، وتدل على جهل فضيع، هم يعتقدون ان العلمانية هي انكار للدين، بمعنى هي الحاد وهذا غير صحيح، ايضاً يعتقدون العلمانية دكتاتورية وهذا غير صحيح. العلمانية ليست فلسفة سياسية، وإنما هي فلسفة فكرية، وهي نظرية في المعرفة، القصد منها ان تتوسع الحياة وهناك تقسيم عمل فكري، وهناك حيز لروح الإنسان، وهناك انفصال لا بمعنى الطلاق انما انفصال على مبدأ التخصص فمثلاً عندنا السلطة التشريعية، لا يحق لعضو فيها أن يرشح لمجلس النواب الا اذا استقال، فلا يجوز له ان يجمع سلطتين في آن واحد فالنائب لا يحق له أن يكون تنفيذياً وهكذا ولكن الدولة واحدة فاذا هناك انفصال على مبدأ التخصص كذلك بالنسبة للدين، فالمراجع الدينية الكثير منها، والاغلبية منها لا ترى في وظائفها إلا وظائف روحية بمعنى انها تحدد معنى الايمان تحدد الحلال والحرام تحدد ايضاً شروط الزواج وعقود النكاح... الخ، وايضاً المبادئ الاخلاقية العامة، وهي تتدخل في السياسة ولكنها لا تتجاوز هذه الحدود الاخلاقية، وهي لا تطمح في السلطة السياسية. يقال ان فصل الدين عن الدولة هو نزع القداسة، على مبدأ الاختصاص، وليس الغاء الدين بل منع الدولة من الاعتداء على الدين منع مؤسسات الدولة من الاعتداء على الدين، ومنع مؤسسات الدين من الاعتداء على الدولة، دون ان يعي هذا المنع مثلاً، مؤسسات الدين عندما تبدي رأيها بالدولة اذا عندها رأي سلبي او عندها اعتقاد هذه مسألة أخرى فحين تقول العلمانية، يقول البعض، انها كفر والحاد وهذا سوء فهم كبير، دعني اقول لك شيئاً هناك علمانيون لا يؤمنون ولكن هم قلة ولكن الاغلبية الساحقة ممكن ان نطلق عليهم العلمانية المؤمنة بمعنى انها تفهم متى يتم الفصل بين الدولة والدين ومنع الدولة من الاعتداء على الدين، وايضاً تؤمن بالتعددية الإسلام والمسيحية وغير ذلك وبالتالي يسمونها العلمانية المؤمنة، فالعلمانية لا تساوي الالحاد والالحاد يساوي نفسه، يعني هنا الدكتاتوري هنا الديمقراطي، فلذلك عندما يتكلمون عن صدام بانه علماني ليس صحيحاً صدام دكتاتور. بقدر تعلق الأمر به لم يكن صدام ملحداً بل كان مؤمناً، كان تسلطياً في موقفه من الدين كدولة، كان يريد ان يسيطر اذن هو دكتاتور وليس علمانياً، فبداية الخلط بين الدكتاتورية والعلمانية خلط مضحك ومزر والعلمانيون نفسهم مسؤولون عن هذا اللبس لانهم لا يوضحون ذلك ولا يبذلون جهداً كافياً للدفاع عنها، فالعلمانية تعني المجتمع المدني.

• بعض الفلاسفة يقولون ان العلمانية هي نظرية المعرفة، وهي التفكير بالنسبي بما هو نسبي، وليس بما هو مطلق؟

أنا ليس لدي مشكلة في أن استخدم كلمة المدنية بدل العلمانية بسبب هذا الجو الديماغوجي تستولي فيه الأكاذيب ويستشري الجهل، على المدى البعيد سيقبلها الناس من قبل كانت كلمة الديمقراطية مرفوضة ويقولون هذه غير موجودة في الاسلام، ولكن في الوقت نفسه يستخدم الدش ويركب سيارة مارسيدس او يذهب الى طبيب الاسنان ليركب له أسنانا صناعية وهذا لم يكن موجوداً في الإسلام.

• في نظرك اين اصبح الفكر الماركسي عربياً، هل مايزال معتمداً على أحزابه السياسية وأيدلوجياته الفكرية والاجتماعية.

اولا الاحزاب الماركسية كأحزاب ضعفت كثيراً والسبب اعتمادهم صيغة سوفيتية للماركسية، ثانياً التحول في العالم اوصلنا إلى النتاج الصناعي الاوتوماتيكي وظهور الروبوتات، قلص الطبقة العاملة ومنع تطورها في الشرق، وفي نفس الوقت الطبيعة الاجتماعية الاوسع هي الطبقات الوسطى، هذه البنية الاجتماعية، لم تكن موجودة في القرن الثامن عشر عندما طبق ماركس نظريته عليها، بمعنى آخر التطور الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، قد تحول، وبالتالي استنتاجات ماركس هي استنتاجات القرن التاسع عشر، من يريد ان يواصل المدرسة الماركسية، وان يرى الصراع بين الطبقات في اطار الرأسمالية فعليه ان يرى هذه التحولات، فاذا لم يرها فهو مازال يتكلم في القديم، تحالف العمال مع الفلاحين، الفلاحون اغلبهم في المدن، والريف افرغ منهم ولا وجود لطبقة عاملة فيصبح هناك تناقض بين النظرية والممارسة وينتهي إلى فشل لذلك نرى اغلب الاحزاب اليسارية بسبب هذه الدوغمائية الشديدة والجمود الفكري والاعتماد على نتائج ابحاث القرن التاسع عشر، كذلك هناك كسل فكري رهيب خاصة لذلك هذا التناقض اساس الانحدار مقارنة بصعود الحركات الشعبوية وصعود الاسلام السياسي وغيرها، صعود هائل ان هذه الازمة اساسها يكمن هنا فالنظرية وضعت في القرن التاسع عشر والمناهج التي اعتمدت آنذاك في القرن التاسع عشر تطورت وتوسعت توسعاً هائلاً، ثانياً المجتمع نفسه تغير، فالاستنتاجات المبنية على القرن التاسع عشر لا يمكن ان تطبق على القرن الواحد والعشرين، ثالثاً الاقتصاد تغير، الثقافة العالمية، الثقافة السياسية، الثقافة الاجتماعية الادبية وغيرها، وسائل الاتصالات، انقلبت انقلاباً كبيراً الشيء الوحيد الذي بقي من الكتاب، ونرجع هنا إلى رأس المال، هو نظرية الازمة هذه الازمة المعاصرة التي توقعها كل العالم ما عدا اليساريين، وهذه مفارقة فدارسو المجتمع يعتمدون على ماركس في دراسة الازمة، والماركسيون ينسون هذا الدرس الأساس.

مجموعة من القيم والأخلاقيات الوهمية للواقع الحي

الميتافيزيقا من نيتشه إلى فوكو

عبد الكريم الزهيري

يعتمد النقد النيتشوي (النزعة الانسانية) بإعتبارها رؤية ميتافيزيقية "ماورائية" وهي مجموعة من القيم والاخلاقيات الوهمية للواقع الحي الذي يغلف الكائنات المحكومة بالفناء الابدي وتلك القيم والمثل متسامية وذات نزعة فوقية تنزلق على ظلال الوجود المعاش، هدفها الاستخفاف بمظاهر الحياة وطمس حقيقة الكون الصارخة، التي تربك الاحياء وتصيبهم بمرض اليأس والخيبة الذي يأتي على احلامهم وتأملاتهم المؤجلة.

يشير "نيتشه" الى أن منظومة النقد البنيوية للنظرية الميتافيزيقية لايمكن تحقيقها إلا بكشف مكنوناتها الاستقصائية بوصفها مجرد "ظاهرة اخلاقية" ويدعو نيتشه دائما الى نقد الميتافيزيقا وتجاهلها في نمطين متكافئين بالفعل ولكنهما مختلفان، حيث ينتقدان الماورائية ومفاهيمها الاولية للنمط الاول باعتبارها تزييفاً سافراً ومجحفاً بحق الوجود، لانها تختلق رؤى وهمية وقاصرة عن الحياة وطبيعتها، بأوهام الذات واستلاباتها، وترقى بمثل العقل والمنطق وافكاره، وبالمقاييس الاخلاقية الجاحدة للواقع والوجود، والهدف من ذلك هوطمس هوية الواقع وتشويه ملامح الحياة ومسلماتها، فالجوهر الحقيقي للميتافيزيقا هو اقصاء وعزل للواقع المنظور الواعي الذي نحياه بنظرة متعالية نحو واقع آخرمزعوم ومفتعل ركز "نيتشه" على ذلك المضمون حينما يتناول الرؤية الفكرية "للماورائية" ويذكيها بخطابه النقدي المتوهج، ويقارنها برؤية افلاطون الفلسفية، وبذلك تبنى الرؤية الميتافيزيقية على مفهومين عالميين: "عالم الظواهر" ، "وعالم الحقائق في ذاتها ويؤكد لنا نيتشه بأن الميتافيزيقا تهمل العالم الواقعي وتتجاهل وجوده الحقيقي من جهة ومن جهة اخرى ترسم للانسان عالما آخرمثاليا وهميا وتسبغ عليه كل معاني الكمال من الثبات والخلود والخيرات، وكذلك يصفها بالهلوسة الفكرية الفلسفية والعالم الذي يغلفنا ماهو الا سراب مليء بالتهويمات وتسبح في ظلاله الاشباح، ويدعو نيتشه الى خلع القناع الاسطوري عن صورة الانسان، كما تناسختها عصور سحيقة من "الاوهام والاكاذيب" وتسويقهما للطعن في حقيقة الوجود، بالاضافة الى الاسطورة الفلسفية التي تبنت فكرة انكار الواقع واستلاب الذات الانسانية، تحت ذريعة القيم السامية الموروثة والمبادئ الوهمية الاستقاطية،بالمسائل النقلية الدنيوية تارة والعقلية السماوية تارة اخرى، ويشجب نيتشه تلك المفاهيم وكل ماينضوي تحت مظلة "القيم العليا والعوالم الاخرى" التي تلاعبت بالرؤى الفلسفية وحولتها الى تاريخ لاخضاع البشرية وتدجينهم بآلية مقيتة، وخلقت التبريرات والايهامات التي اثقلت كاهل الانسان وارهقت فكره وذاته المرتبكة من اجل الوصول لخندق الخضوع المكره عليه في جدلية الحياة السقيمة، ولانقرأ خطابا نقديا مأثورا أبلغ مما وصفه "نيتشه" في "موت الإله " الذي نسف فيه كل اللاهوتيات والماورائيات واجهض كل القيم والمثل الخادعة التي جاءت بها العصور الحديثة للفلسفة (العقل والمنطق، الموضوعية والذاتية، الفكروالمعرفة، الديمقراطية والحرية،الاشتراكية والعدالة) والى مسميات حداثوية اخرى قابلة للتأويل في فلسفته العامة، بكونها توصيفاً عن تصدع كل الالتزامات لامكانية تعقل العالم ولمعقوليته الغرائبية، وتهاوي كل الحقائق وتهافت كل الهويات، بما فيها هوية الانسان التي اضحت محض التعدد والاندثار والاختلافات تنزوي خلف وحدة سرابية.

النتشوية تعتمد على البحث الذاتي للحقيقة

وبالنسبة للنمط الثاني من النقد يشهر "نيتشه" سيفا بتارا بوجه (الماورائية) ويقلع اوهامها من الاعماق، ومانعرفه في الفكرالحديث (النقد الجينالوجي) ومعناه تعقيب ومتابعة تدرج نشوء وتطوير المثل العليا والقيم المعيارية الميتافيزيقية، وممكن ايجازها (بأن جميع الظواهر عبارة عن تأويلات ولاتوجد هناك مطلقا ظاهرة في حد ذاتها) ويمكن الافادة من تلك الفكرة بأن كل القيم والحقائق والشيئيات هي عبارة عن حقيقة دامغة تفضي الى تأويلات واستنتاجات الفلاسفة للوجود التي لاتحدها حدود، إلا تلك الحقيقة التي يرسمها الفيلسوف ذاته ويقترح لنا "نيتشه" ربط التأويلات المزعومة وادراجها ضمن منظور (ارادة القوة) الذي اصبح منهجا هاما في فلسفته الوجودية،بالاضافة الى مفهومي "العود الابدي والانسان الاعلى" وله مقولة مشهورة عن ماهية ارادة القوة (هل تريدون اسما لهذا العالم وحلا لجميع اسراره والغازه، انها ارادة القوة ولاشيء آخرغيرها) ان العالم المعاش هو عبارة عن تأويلات تسبح في فضاءات كينونة الوجود الذي لاقرار له، ويفتقر لليافة والتنظيم وعلى حلبته تتصارع كل القوى الفوضوية والعبثية والبحث المستمر عن اللاجدوى، وضياع الخصوصيات والمضامين المنطقية والعقلية في تلك الحقائق للواقع الحي، فهي صراع في ميدان صراع الارادات، وان الهالة التي تغلفها لم يكن لها أي مبرر، لآن كل شيء مزيف وكل شيء مباح ووضحت لنا الفلسفة الوجودية لدى "نيتشه" بأنه لايمكن اطلاقا ان يوضع الوجود تحت قيود التصورات الانسانية والتوصيفات الطبيعية، وتحرير الوجود واطلاق البشر الى الطبيعة باعتبارهما قوة عظيمة خارجة على كل مسلمات التطويق المنطقي والوجداني والفكري وتصف لنا ايضا فلسفة الوجود ل"نيتشه" بأن الواقع هو (لعبة للحقيقة القاتلة، وللتأويلات الملطفة من فضاعتها والمضيفة عليها مظاهر انسانية جميلة توحي بالآمل والاطمئنان) وفي نهاية الامر يتضح لنا مما سبق ذكره عن النظرية النتشوية النقدية ترمي الى تجاوز الميتافيزيقا والماورائية بنمطيها الاول والثاني، ولاترسو على ضفاف المثل والقيم العقلية، بل تعتمد على البحث الذاتي للحقيقة التي تلاشت صفاتها المعقولة، وانسلخت من شتى الالتزامات الوجدانية والاخلاقية، ومن كل الأجواء المعرفية والإدراكية لمشروع العقل واعادة تجديده وفق ظرفيته التبصيرية لتكون نذيرة للفكر العدمي، وتمخضت عن ذلك "النزعة الانسانية" التي

تبنتها فلسفة نيتشه الوجودية، وتلك النزعة هي فلسفة البحث والاستقصاء عن ماهية الانسان ودوافعه وقدراته وسلوكياته، تستنبط ديمومتها من العقلانية والعلوم التطبيقية، وتؤكد لنا ايضا باعتبار العلم وريثا شرعيا للميتافيزيقا،بالاعتماد على نظريتي "اسطورة العالم المعقول & الوجود الحقيقي" اللتين يتشتت فيهما الضبابية وانعدام الرؤي ويرى "هيدجر"بان (النزعة الانسانية) هي تصورات خاصة للبشر عن ماهية الوجود الانساني تكونت في عصر الفلسفة المعاصرة، حينما اصبح الانسان ذاتيا، ويعد انبثاق فلسفة ديكارت في القرن (17) انطلاقة حقيقية لعهد الانسان، هذا ماجاء في الخطاب النقدي التفكيكي للفلسفة الهيدجرية، بالرغم من ان ذلك الخطاب يعود احيانا بنشوء النزعة الانسانية الى افلاطون ذاته حينما وجه عناية الفلسفة بقضية الحقيقة الثاقبة للتصور الانساني، موهبة المعنى ومصممة لاثارها على خلفية الوجود الاجمالية وفي كتابه (الوجود والانسان) بالفقرة 6 "ان تقويض تاريخ الانطلوجيا مهمة تتطلب الانجاز" ويقصد بكلمة destru-tion في سياق السطور عمل فجوة كبيرة عن ماضي الفلسفة وعزلها من خلال تفكيك الارث الفلسفي السائد لغاية عصر نيتشه الذي يغوص في نسيان الوجود، ويؤكد هيدجر كذلك في كتابه : "ان مسألة الوجود اصبحت اليوم في طي النسيان" ويتفق النقاد اليوم بأن تلك المقولة المقتضبة تحتوي على اطروحته الفلسفية المركزية وولادة فلسفة معاصرة لنقل العناية الفلسفية من الذات الانسانية العقلانية الى الوجود الذي تبخر في نظرها، والافضاء الى التمعن في اسرار الكون، ويبقى السؤال قائما حول عبارة هيدجر عن "نسيان الوجود" هل المقصود بها "نسيان الانسان" من وجهة النظر الفلسفية، وركز على تجاهل الفلسفة لقضية الموت التي دكت اركانها ومحيطها، واهملت الظرفية الزمانية للبشر، وتحولت الى نزعة انسانية، همها الشاغل هو تحقيق تأملات وطموحات ومشاريع الناس والانشغال بهمومهم الحياتية والمادية، واصبحت قضية نسيان الوجود هي الوقوف في صالة الانعاش المركز لمراقبة مرض الفلسفة المستعصي، وبهذا يكون الالحاد الاكثر الهاما وتخيلا من الولوج في دهاليز الماورائية اللامحسوسة واللامرئية ضمن تصورات هيدجر المختبرية الفلسفية، حيث اراد هيدجر ان يبني انطلوجيا جديدة تقوم على قواعد الاسس الفلسفية التي شيدتها الفلسفة الاغريقية والى عصر نيتشه، محكومة بماهية خلق الوجود ومعناه، ومشروطة بالسببية والنتيجة والكشف عن هويته وابعاده، جاءت تلك الفكرة لارباك مسيرة الانسان وزرعت في اعماقه اليأس وهوس البحث عن كيانه المتداعي في مركز الذات المرهقة الباحثة عن المعنى، والتشكيك بكل ماهو من محض ارادته وماضيه ومعرفته الفكرية والابداعية، وتسويف جميع الهالات التي اسبغتها عليه النزعة الانسانية، فكرة لاتجد في الانسان ليس الا مخلوقاً تابعاً للوجود كالشهب والنيازك حينما تتشظى تحال الى رماد، بعدما كانت هي ضمن التشكيلة المنيرة والمشعة للمجموعة الشمسية وحينما ندقق في الفلسفة النيتشوية نراها تتقاطع مع مبدأ النزعة الانسانية ولاتطعن بالمبادئ والرؤى المعرفية والعقلية، بل تعتبر المصدر الحيوي والرئيس لاشاعة (الفكر العدمي) وصارت مرجعا هاما لابرز المفاهيم الفلسفية ل"موت الانسان" في الفكر الحديث ونستعرض فيما يلي اطروحة النقد النيتشوي للميتافيزيقا التي تصدرت بقوالب متنوعة واتجاهات مختلفة على شكل انساق اولا: نسق "ميشيل فوكو" الناقد والمفكر الفرنسي، شهد لنيتشه اخيرا بأنه قد نجح في مسيرته الفلسفية وتوجهاته في التأويل الفكري جميعها، وهو اتجاه المفكر المتشكك في المفاهيم والمبادئ والمأخوذ بفكرة تكسير البديهات والقناعات المطلقة، وازاحة الستار عن تنكرات ومسارات ارادة القوة، والتحقق عن آثار العقل المتمركز حول الذات في المنظومة الفلسفية والتمعن في ماهيتها الكونية تحت عنوان (موت الانسان واختفاؤه) بالاعتماد على الاسس البنيوية التي تختلف تماما عن رؤية نيتشه الوجودية نسق ثان لفوكو لازمه اربعة عقود ساعد على بنائه واعداده الفكري ومن خلاله رسمت فلسفة نيتشه طريقها اليه: انها رؤية الفيلسوف الواعي والمجتهد العارف بالخفايا والدهاليز السرية للميتافيزيقا، الذي يرجع للوراء باستمرار لغرض رسم مسار تاريخ الفلسفة الذاتية والنزعة الانسانية منذ اقدم العصور الفلسفية الاغريقية واليونانية الى عصر نيتشه ذاته0 يعتبر فوكو المفكر الثاني في الترتيب الفلسفي المعاصر يقتفي اثر "سارتر" وبالاخص في الميثالوجيا الفلسفية (موت الانسان) الذي استقى روافده من مشاهير ورموز النقد الميتافزيقي "نيتشه وهيدجر" وتأثر فوكو تأثيراً بالغ الاهمية بثقافة موت الانسان الفلسفية، وابدى اعجابه الشديد بفكرة الماورائية، وبكافة اعلامها،بالرغم من تباين الازمنة واختلاف طقوسهم الفلسفية، واندهش بما جاء به الفكر التحليلي المعاصر، الواضح في (اللسانيات البنيوية) وبحوث "ستروس" الانثربولوجية التي اثارت حفيظته الفكرية، هو استخفافه بالنزعة الانسانية وانكاره لماهية الانسان، ونبذه الكبير للمنظومة الفكرية الجدلية الموروثة عن القرن 19 م ، واكد ايضاً بأن: (اكبر المسؤولين عن النزعة الانسانية المعاصرة هما بالطبع ماركس وهيكل) تلك الفترة كانت مهمة جداً في حياة فوكو وذات اشراقات تنويرية مضيئة في حياته وفي فلسفته التي كرسها لقضية (موت الانسان) وفي هذه المقولة المأثورة له : (ان الانسان اختراع جديد العهد صورة لايتجاوز عمرها مئتي سنة، انه مجرد انعطاف في معرفتها وسيختفي عندما تتخذ المعرفة شكلا جديداً) (1)

وان الفكرة الام التي اعتمدها فوكو في سجالاته النقدية هي مواصلة تقويض قواعد النزعة الانسانية التي شرعت بها (الثقافة الجديدة)، والتي يصفها (بأنها تحليلية، وتتقاطع مع الفكر الجدلي والنزعة الانسانية، ويبدو انها ستحل محلها، فقد بدأت مع نيتشه عندما اعلن بأن موت الإله لايعني بزوغ عهد الانسان بل افوله، كما ظهرت عند هيدجر وعند اللسانيين وعند ليفي ستروس) (2)

فأن موت الانسان هي ثورة صارخة صامتة بوجه قارة الانسان الشبحية، وانذار مبكر بانتهاء عصر النزعة الانسانية، والذي امسى المحور الاساس للتفكير ومثله العليا، الانسان المدرك والمسؤول والمسيطر على مجريات حياته والمتجانس مع التاريخ بتأثير امكانياته العملاقة وارادته الصلدة التي تخلقها منظومته المعرفية والعلمية، وصاحب الطموحات والتأملات المشروعة، وعليه واجبات وله حقوق، الكائن الغرائبي الشائك بالتضاريس النفسية، واعاصير رياح العصف الذهني، وتيارات هموم المحيطات المغلفة بالسموم الاستوائية، كل هذه التهويمات والمشاكسات ينظر اليها فوكو، ليس هناك الا مخلوق حديث العهد في الثقافة الغربية لايوجد له ماض في الثقافة تلك او غيرها وليس له سلف ولاخلف من ارثها الذي سينقرض قريباً وبإنقراضه تتهاوى حصون وقمم النزعة الانسانية والاحلام التحررية ومنظومات الفكر الجدلي وتاريخ الماضي والحاضر والقادم، الكائن المحكوم عليه بالصدأ والتآكل التقادمي وبالتلاشي والفناء، بالرغم مما يتظاهر به ويختال على ذاته سيأتي اليوم الذي يغرق في تيارات الفكر العدمي المعاصر.

سينما.. سينما..

المخرجة سونيا شمخي ومستقبل السينما التونسية

يصف الفيلم الوثائقي الأخير لسونيا شمخي بعنوان «مناضلات» حال العديد من الناشطات في مجال حقوق الانسان اللواتي ترشحن للانتخابات بعد الثورة التونسية.

قولقالت سونيا « لقد لحق بجيل الرواد جيل جديد وشاب ومتحمس من النساء اللواتي تخرجن حديثا والمدافعات عن قضايا أشمل من تلك المتعلقة بحقوقهن فقط».

وتتولى شمخي أيضا ادارة جمعية المخرجين التونسيين، وبصفتها هذه حثت «المركز الوطني للفيلم والصور» على إحياء الانتاج السينمائي عبر إعادة تأهيل المزيد من صالات السينما واجتذاب الأموال الأجنبية والوطنية للإستثمار في صناعة الافلام. حيث قالت شمخي بأن الدراسة السينمائية والتدريب التقني وحرية التعبير واحترام حقوق الطبع مهمة أيضا بالنسبة لصناعة الافلام في تونس.

وتابعت شمخي حديثها قائلة بأنه يتوجب على الدولة أن تستمر في لعب دورها في هذا القطاع فالثقافة هي عبارة عن مشروع سياسي واجتماعي قبل كل شيء وقبل أن تصبح مرآة تعكس اهتمامات المبدع، وهذا ينطبق على قطاع الافلام التونسي بشكل خاص، وفي غياب سوق يمكّن المستثمرين من القطاع الخاص من تبنيه، سنتمكن بمساعدة هذا الاستثمار الأولي من قبل الدولة أن نطمئن المستثمرين بصورة كافية لتولي تمويل هذه الصناعة عن القطاع العام.»

دعوة للمشاركة في مهرجان بيروت للأفلام الوثائقية

تم إنشاء مهرجان DOCUDAYS عام 1999 بهدف توعية الجمهور على نوع آخر من الأفلام غير الخيالية باعتبارها أداة للترفيه والتثقيف. وهو مايزال اليوم أول مهرجان في العالم العربي مخصصاً بكامله للأفلام الوثائقية حيث أصبح حدثاً منتظراً يتيح فرصة تعارف وتقابل استثنائية للمحترفين والمبتدئين والجمهور بشكل عام.

الدعوة مفتوحة للمشاركة في الدورة الحادية عشرة لمهرجان بيروت الدولي للأفلام الوثائقية والتي ستقام في بيروت في الفترة من 10 إلى 14 أبريل / نيسان 2013.

يمكن لصانعي الأفلام الوثائقية الذين انتهوا من تنفيذ أفلامهم بعد شهر يناير 2011 تقديم أفلامهم الوثائقية الطويلة والمتوسطة والقصيرة إلى مهرجان «دوكيو دايز».

فئات المنافسة:

منافسة بين البلدان العربية : مخصصة فقط لصانعي الأفلام من العالم العربي (22 بلداً)

منافسة دولية : لمشاركات دولية وأفلام وثائقية عربية مختارة

آخر موعد لتقديم الطلبات : 15 ديسمبر / كانون الأول 2012

للمعلومات: www.docudays.com

docudays
beirut international documentary festival

الطريق الثقافي

No. 56

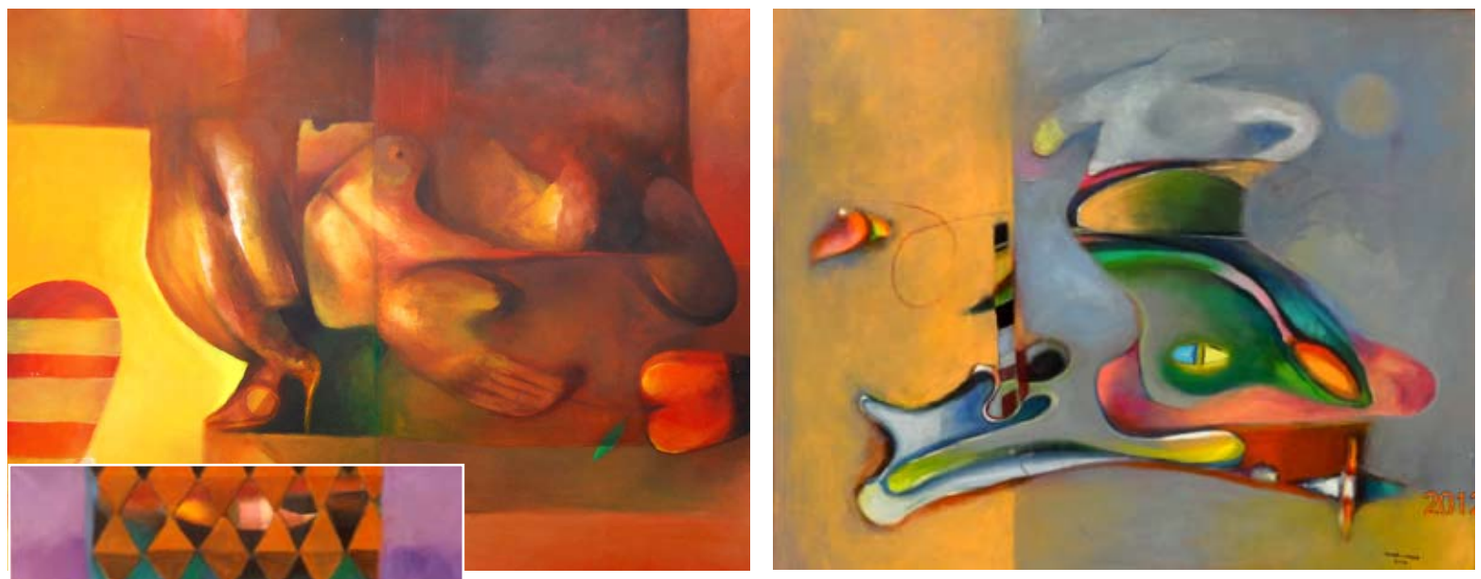
رئيس التحرير
ياسين النصير
مدير التحرير
محمد حيّاوي
التحرير
القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب
المتابعة : ناصر قوطي
www.iraqicp.com
التصميم والإشراف الفني
www.sillatmedia.com
للاتصال بهيأة التحرير althakafya@iraqicp.com

28 تموز/ يوليو 2012 — 28 July 2012

المعرض التشكيلي

الفنان طاهر حبيب

محنة اللّون .. وعصيان المادّة على التشكيل



خالد خضير الصالحي

حينما يوصف الصراعُ بين انغريس وديلاكروا بأنه صراعٌ بين الحرية والسلطة فإنه كذلك، وفي الوقت ذاته، صراع بين الخط واللون باعتبارهما: ميدان الصراع، وأداته، وميدانَ تحقّقه الشيئيّ،وهو الامر الذي يكون المتلقي معنيا به باعتبار الرسم في النهَاية واقعةَ ماديةَ، وهو مانجد ظلالَه في المعرض الثالث للرسام طاهر حبيب "محنة اللون"؛ فإن هذا الرسام قام هنا بتوظيف، وتقنين هذا الصراع بين هذين العنصرين داخل تجربته، فأخضعه لإرادته وهيمنته؛فكان يوظفه توظيفا مثاليا؛ فحينما تجتاح الالوانُ سطحَ اللوحة مندفعةً بما يسميه غاستون باشلار "عصيانَ المادة على التشكّل" باعتبار ذلك برأيه نزوعا ثابتا للمادة الهيولانية العاصية على الامتثال لشروط وخسارات التشكّل، ينهض، في الجانب المضاد الآخر:الإحكامُ الواعي والهيمنةُ، وتنهض العقْلنةُ، وهي تجرُّ جلبابَ حكمتها لتضعَ الامورَ في "نصابها"؛حيث يُنَصّبُ الخطُّ نفسَه دكتاتورا مطلقا: يعقْلنُ اندفاعَ اللون، ويعيدُ توازنَ النقطة الوهمية التي نراها نحن شابحةًالى بؤرة التوازن تماما بين: النظام والفوضى، النظام الذي هو "الروح"، والمادة الطافحة بقوة الفوضى ؛ وبذلك فإن طاهر حبيب لا يأخذ فقط بالحكمة التي تقول بأن هنالك خطرين مازالا يتهددان العالمَ هما: النظام والفوضى" وانما يجعل تلك الحكمة نبراسا، ومقياسا يعايرُ وفقه نجاحه واخفاقه في ان لا يُخسرُ ميزانَ العقلنة والجنون بين هذين العنصرين حتى لا يكون احدهما قد طغى على الآخر ولو قيد انملة..

***

لا يؤمن طاهر حبيب بالسرديات التي تُؤسَّسُ كهامش لغوي على تجارب الرسم والتي تقول"ماري كارلين"عنها"كلما قلّ اعتمادُ الصورة على وسائلها الخاصة في فرض نفسها، كلما ازدادت حاجتُها للمؤولين كي يجعلوها تتكلمُ، اي لكي يجعلوها تقول ما لا تقوله وما لا يجب او لا تستطيع قوله"، لذلك كان طاهر حبيب يتجنب إنشاءَ علاقات تقودُ الى سرد يخترق عملية التلقي فيجهز عليها؛ فكان يرسل منذ البدء اشارةً واضحة "في" عنوانَ معرضه و"منه"، حيث كانت تلك واحدةً من اهم حسنات عنوان معرضه في انه لم يحمل ذاتَ الخطأ الذي يتبعُه غالبا الرسامون ليقع بغوايته كتّابُ "النقد" عندنا احيانا عندما ينشغلون بسرديات العنونة التي نعتبرها جزءا جوهريا من المناصات التي يشكلها العملُ الادبي؛ ولكننا لا نعتبرها هنا الا ثؤلولاً لا ينتمي الى جوهر اللوحة باعتبارها واقعةً شيئية تستعصي على العنونة بالطريقة التي ينصاع بها العملُ الادبيُّ للعنونة..

***

لقد دأب طاهر حبيب "1953 بكلوريوس رسم في جامعة البصرة"، الى اقامة معارضه احيانا بمادة الألوان الزيتية واحيانا بمادة الباستيل التي ينفرد بها بما يشبه الاختصاص ؛ فكان يجري تجاربه على هذه المادة الطباشيرية؛ ويتقن اسرار تقنياتها، وطاقاتها التعبيرية، فتشبّع لاوعيه الجمالي بروحها، فكان حين يرسم بالألوان الزيتية، يخلطها بمادته الاولى وكانه بعمله هذا ينقل روح الباستيل لتتخصب بمادة الزيت: "الوانا نقية، ومستقلة، ومتجاورة بحرّية، وصريحة دونما مواربة، فلم يكنْ يعير اهتماما لأي من "القواعد" الراسخة التي تفرضها مادة الألوان الزيتية عليه، فلم يكن رساما بحوامل ملفقة، ولم تكن تؤطره بأطرها أية ثوابت مقدسة للرسم، فقد أعاد النظر، وأعاد تعريف كل شيء، ولم تعد لديه حدود لفن الرسم، ولا لـ"قواعد"ه التي تلقفتها أجيال من الرسامين باعتبارها أنساقا، فغدت الفنون التشكيلية كلها عنده تخوما متداخلة، ومياها إقليمية لبعضها بعضا، والاهم في ذلك أن غدت المادة بالنسبة إليه هي الفعل الوحيد المهم في اللوحة، ونتيجتها النهائية؛ ولم تعد تمثيلا لأي شيء خارج واقعتها الشيئية، فلم يعد يشعر نفسه مدينا لأية اعتبارات ومسلمات خارجية تفرض سطوتها عليه، أو أية أشكال تنال، أو لا تنال القبول من الآخرين" فتسربت إليه بقايا من سمات مادة الباستيل؛ فقد كان كل ما يهمه بالدرجة الأساس، ان تكون لوحته قد اختطت لنفسها "قواعدها" المادية، واللونية، بحذر شديد، وعناية فائقة... قواعد تحاول في هدفها النهائي توسيع الطاقة التعبيرية للألوان الزيتية...

***

اذا كان دريدا يشترط في العمل "الفني" كي يكون عملا فنيا ان يخفي مرجعياته ونسيجه الداخلي السرّيّ فإن طاهر حبيب يقوم بمعالجة كولاجاته بسرّيّة وبشكل حاذق لا يجعل اكتشاف هذه العملية ممكنا؛ فكان من العصي ان يكتشف المتلقون خدعه الكولاجية إلا بالتعامل الملمسي مع سطح اللوحة بحذر ودراية وتخطيط مسبق، ليكون لهذا الكولاج قيما شكلية تأخذ كامل وجودها من خلال علاقاتها الشكلية مع العناصر الأخرى للوحة، فكما ان غيرترود شتاين تؤكد "ان من المستحيل وضع الكلمات معا دون معنى"، فان من المستحيل كذلك، عند طاهر حبيب، وضع عناصر شكلية بجوار بعضها في لوحة دونما ان توجد بينها عملية تشاكل صوري جراء ذلك.

طاهر حبيب ـ سيرة ذاتية

- مواليد البصرة/ 1953
- بكالوريوس رسم/ كلية الفنون الجميلة/ بصرة
- عضو جمعية التشكيليين العراقيين
- عضو نقابة الفنانين العراقيين
- عضو ومؤسس جماعة ابسو تشكيل
- المعرض الشخصي الاول 2005
- المعرض الشخصي الثاني 2009
- معرض جماعة ابسو تشكيل / بغداد قاعة البرلمان 2007
- معرض مشترك للفنون البصرية 2009
- معرض الواسطي- بغداد 2009
- معرض مشترك لجمعية الفنانين التشكيليين- البصرة 1979
- معرض مشترك لجمعية الفنانين التشكيليين- البصرة 1981
- معرض مشترك لجمعية الفنانين التشكيليين- البصرة 1982
- معرض مشترك لجمعية الفنانين التشكيليين- البصرة 1995
- جميع معارض مهرجان المربد
- شهادة تقديرية – مهرجان الواسطي- بغداد
- شهادة تقديرية- الفنون البصرية- بغداد
- شهادة تقديرية- الحزب الشيوعي العراقي