AL TAREEK AL THAKAFI
الطريق الثقافي
No. 59
12 صفحة
500 دينار
6 أكتوبر 2012 6 October

12 تشكيل
فائق حسن
الخيول اليتيمة

نمط 2
آنا جورجي
ألم الوقوع
في فخ الشر
الطريق الثقافي

قراءة 3
النظريات الحيّة
والحقائق الثابتة
محمد حيّاوي

تأويل 5
قصرا ..
ثقافة شعائر الماء
سعدي المالح

دراسة 6
مصباح
ديوجين الذي
لا يطفئه الضجيج
أ. د. علي حداد

تأمل 7
البعد الفلسفي
للصورة
جاسم عاصي
قصيدة
«رقصة التماثيل»
فراس عبد المجيد

تجارب 8
التنهدات
في كتابة المذكرات
جاسم المطير

رؤية 9
فتح أميركا
وقهر الآخر
قاسم حنون
إستقطار شعرية
المفردة في
«أرى ما رأته اليمامة»
شاكر مجيد سيفو

حوار 10
ثامر عباس
ليس مثقفاً من لم
يقرأ الماركسية
سعدون هليل

ثقافة الطريق

منظمة كتّاب أسيا وأفريقيا

سيعقد في القاهرة بعد شهرين مؤتمر إتحاد كتّاب آسيا وأفريقيا، والعراق أحد البلدان التي أسست هذا الاتحاد ورعته وأقامت له في السبعينيات مؤتمراً في بغداد، وأسهمت في إدامته، اليوم يعود الاتحاد لمهماته بعد إنعقاد مؤتمر بلدان عدم الانحياز أخيراً في طهران. وهذه العودة ستكون أولى خطواتها انعقاد المؤتمر في القاهرة، حيث تشهد المنطقة العربية أوضاعا ومتغيرات جديدة، وستكون اتحادات كتابها في صلب هذة المتغيرات، ومن ضمنها الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.

لذا علينا أن نفكر جيدا،أن النقلة السياسية التي شهدتها هذه البلدان، قد غيرت من تفكير بعض حكوماتها إتجاه منظمات واتحادات الكتاب والأدباء، واتجاه الثقافة والمثقفين، ومن ضمنها الحكومة العراقية، وهل لاحظ اتحادنا العريق تحولا؟ نقول وعسى أن ينفع القول، على الحكومة العراقية أن تستغل هذه الفرصة لاسماع صوت العراق الجديد،العراق الاتحادي الديمقراطي إلى عالم الثقافة والمثقفين، ولن يكون هذا الصوت واضحا إلا عبر اجراءات لصالح الثقافة العراقية ومثقفيها كأن تتبني الحكومة مشروعات ثقافية متميزة سواء من خلال مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية،أو من خلال تهيئة مشروعات جديدة خاصة بالثقافة والمثقفين العراقيين،.وهو ما يشكل مادة غنية للوفد العراقي الذي ينبغي أن يشارك بقوة في اجتماعات القاهرة.

لقد أثبتت الأيام أن للثقافة دورا عالميا في تكوين منظومة معرفية للشعوب، ومن ضمنها شعبنا العراقي، منظومة تتصل ليس بالمكون التنظيمي للثقافة فقط،إنما بالمكون المعرفي والسياسي والإنساني أيضا،فخطاب الثقافة أغنى في بعض مراحله من الخطاب السياسي.

إن الانكسارات والانحناءات التي شهدتها بعض الدول الرأسمالية المعاصرة، بعد استفراد القطب الرأسمالي الواحد بالعالم، وغياب المنظومة الاشتراكية، جعلت دولا مهمة تتأرجح بين أن تعود لسياقاتها المستقلة، أو ان تنخرط في محاور امبريالية جديدة. ومن هنا ضاعت الهوية الوطنية لعدد من بلدان عدم الانحياز بين الأصل والتواصل.منظمة اتحاد كتاب اسيا وافريقيا جزء من منظومة دول عدم الانحياز، التي تسعى لتحافظ على هويتها المستقلة، بالرغم من كل ما يحيط بها، والعراق الذي كان وسيبقى، أحد الدول المؤثرة في سياقات هذه المنظمة، يؤكد عبر منظمات الثقافة العراقية أن هويته هوية حضاراته وانجازاته،وأن شخصيته لا يرسمها هواة يعتمدون الطائفية والمحاصصة السياسية.ولذلك ستصبح مساهة العراق في هذه المنظمة نقطة انطلاق جديدة لها،وعلينا أن نستثمر هذه الانطلاقة. لاشك أن جانبا مهما من الثقافة هو الاكثر حضورا في مثل هذه المؤتمرات،ونعني جانب المنجز الثقافي الذي قدمته بلدان اسيا وافريقيا لثقافتها ولمثقفيها، وسيكون السؤال مطروحا أمام الوفد العراقي عن هذه الانجازات وعن التشريعات التي تخص الثقافة والمثقفين في العراق، وسيكون الجواب إما موارية أو سلبيا،ولعلها فرصة مهمة أمام المعنيين أن يبادروا إلى إعلان المجلس الأعلى للثقافة في العراق، إعلانا منسجما مع مشروع بغداد عاصمة للثقافة العراقية..

المحرر

في ديوان.. خفايا الخطاب في «النزول إلى حضرة الماء» لكاظم اللايذ ـــــ حيدر عبد الرضا 11

المؤتمر الوطني الثامن عشر لإتحاد كتاب المغرب

الطريق الثقافي - وكالات

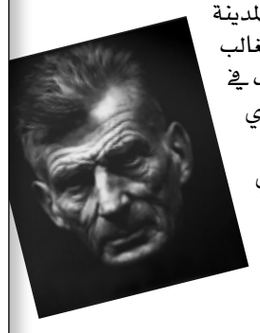
احتضنت مدينة الرباط، الأسبوع الماضي، فعاليات المؤتمر الوطني الثامن عشر لاتحاد كتاب المغرب، في مناخ تضامني إيجابي، انتصر لمبادئ الحوار الديمقراطي بين مكوناته من الكتاب والمبدعين، وفي ظل التفاف إعلامي وطني، تميزت به جلسته الافتتاحية التي استحضرت مسار الاتحاد خلال خمسين عاماً من الحضور الفاعل، وكرمت عدداً من الرواد المؤسسين للمنظمة، وقد أكد المؤتمرون، في نقاشاتهم، الأهمية الحيوية لاستمرار عملهم في إطار اتحاد كتاب المغرب، وذلك لحفظ ذاكرته النضالية والوفاء لقيمه ومواقفه ومبادئه، القائمة على الاتحاد والتمسك بالالتزامات الثقافية والأخلاقية التي ينص عليها ميثاق الاتحاد.

وثمن المؤتمرون الحراك الاجتماعي الديمقراطي، والتجاوب الرسمي مع مطالبه المشروعة، خاصة المرتبطة بالإصلاحات الدستورية، مطالبين بمواصلة صون مكتسباتها، في أفق تعميق الإصلاح ومحاربة الفساد والريع وضمان التنزيل الديمقراطي السليم للدستور، والإسراع بتنزيل الفصل الخاص منه بإحداث "المجلس الوطني للغات والثقافة المغربية"، وتطبيق قانون أكاديمية اللغة العربية، كما وجهوا رسالة تحية لنضالات وتضحيات الشعوب العربية، في سبيل استعادة كرامتها وحقوقها المهدورة وإسقاط رموز الاستبداد و الفساد.

صاموئيل بيكت يوحد الناس ويأسرهم حتى وهو ميت

الطريق الثقافي - خاص

أعاد المهرجان الدولي الجديد لتكريم الكاتب المسرحي الايرلندي الكبير صاموئيل بيكت مدينة اينيسكيلين الإيرلندية الحدودية الصغيرة إلى الخارطة الثقافية العالمية على مدى أسبوعين متواصلين، حيث خطى الكاتب الشهير أولى خطواته في مدرسة رويال بورتورا الإبتدائية الواقعة في ضاحيتها الشمالية، تلك المدينة الوادعة التي يصفها الإيرلنديون في الغالب بالمدينة الراكدة والتي تعرضت للقصف في العام 1987 على يد الجيش الجمهوري الإيرلندي.



وقال جيمس نولسون، الباحث الإيرلندي البارز وكاتب سيرة بيكت والرجل الذي وقف خلف فكرة المهرجان: "لقد اشتعلت المدينة الوادعة بالذكرى.. يمكنك أن تجد شبح بيكت في كل زاوية من زواياها".

ويقول الناقد بريان موريسون أنّه أكثر من مهرجان أدبي أو مسرحي في الواقع، لو نظرنا إلى العروض الكوميدية التي جرت في الشوارع والحفلات الموسيقية وحتى بعض الفعاليات الرياضية المرتبطو ببيكت، نكتشف أنّه مهرجان للفنون المتعددة، تماماً كما كان بيكت نفسه الذي يصفه الكثير من أصدقائه على أنّه أكثر من فنان، لقد ذكرنا بمهرجان أدنبرة الذي تأسس بعد مرور عامين على انتهاء الحرب العالمية وتحول إلى منبر لازدهار روح الإنسان وتوحيد الناس في جميع أنحاء العالم، هذا المهرجان هو ضد الصراع والإنقسام الطائفي، فقد عرضت مسرحيات بيكت في العديد من كنائس المدينة، ولم يسأل الجمهور فيما إذا كانت تلك الكنائس كاثوليكية أو بروتستانتية في الواقع، لقد جرهم بيكت، حتى وهو ميّت، إلى الجمال والفن الخالص المنزه من كل شائبة، أليس هذا مدهشاً؟.

الطبعة الثانية لكتاب "قراءات أولى" للكاتب جاسم العايف

الطريق الثقافي - وكالات

صدرت الطبعة الثانية لكتاب "قراءات أولى" للكاتب جاسم العايف بعد أن صدرت طبعته الأولى عن اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة، ويضم الكتاب مجموعة من الدراسات والقراءات، منها "الأجنبي الجميل بين القصة والاوبريت" تناول فيها الكاتب تجربة الشاعر الراحل مصطفى عبد الله في القصة والشعر والسيناريو، و دراسة عن كتاب الشاعر فوزي كريم "العودة إلى كاردينيا" وأخرى حول كتاب "نصر حامد أبوزيد" بعنوان "حق التفكيروحد التكفير" ودراسة عن مجموعة الشاعرة الراحلة أطوار بهجت بعنوان "الأشعار الأخيرة لشاعرة قتيلة"، ومتابعات نقدية عن مجموعة "جناحان من ذهب" للقاص أحمد السعد، وديوان "عربة النهار" للشاعر هاشم تايه، كتاب "اتهام النقد ..دفاع القاص" للكاتب عبد الستار البيضاني ومجموعة "البار الأمريكي.. والحرية التي هناك" للقاص وارد بدر السالم، وكتاب "العالم الروائي لدى الروائي غائب طعمه فرمان" و كتاب "المرأة والجنس.. بين الأساطير والأديان" وأخرى عن "التوظيف السياسي للفكري الديني" للمفكر هادي محمود، وكتاب "الجماليات المسرحية بين التاريخ والآركيولوجيا" وبعض الدراسات الأخرى.

آنا جورجي تكشف الوجه الآخر البشع لصناعة السينما

ألم الوقوع في فخ الشر

الطريق الثقافي - خاص

رسالة الممثلة الشابّة جورجية الأصل "آنا جورجي" التي لعبت دوراً في فيلم "براءة المسلمين" المسئ، وصلتنا من المخرجة الإيرانية المقيمة في سان فرانسيسكو نسرين أغا محمدي، تسلط ضوءا على حقيقة الوجه الآخر "البشع" المخبأ تحت الأضواء في عالم صناعة السينما في أميركا، ننشرها كما هي لبعض الفائدة، مع الإمتنان للمخرجة المبدعة نسرين محمدي.

إلى

جميع الأصدقاء.. لقد حدث لي شئ سئ للغاية وأنا بحاجة ماسّة لمساعدتكم.

لا أعرف كيف أبدأ بكتابة رسالتي هذه في الواقع، فالمشاعر تختلط داخلي بشكل رهيب..العالم تتلبسه حالة من الجنون المطلق.. وأنا أشعر أنني محطمة تماماً.. شئ ما قتل داخلي.

لقد وصلتني رسالة عبر بريدي الإلكتروني في الصيف الماضي تفيد بقبول تجربتي لاختبار المشاركة بدور مساند في أحد الأفلام ذات الميزانيات المحدودة، كانت فكرة الفيلم تدور حول مفهوم الشر وتضارب القيم في الصحراء في زمن غير محدد في مصر القديمة.

لم يتسن لي قراءة السيناريو أوّل الأمر، فقد كنت مأخوذة بفكرة قبولي في الفيلم وأعطائي الدور أخيراً وأنا الفتاة القادمة من بلدي الأصلي جورجيا حالمة بالنجاح في هوليوود، بعد أن كنت قد أنجزت فيلماً واحداً هناك.. كان التصوير يجري بأجواء حميمة في الواقع وكان الجميع يعاملوني بلطف.. وكنت أؤدي دوري أمام بطل الفيلم الرئيس "جورج" كالزوجة الصغرى المتمردة.. وجورج في الفيلم هو زعيم قبيلة متسلط يمتلك العديد من النساء.. وهكذا كانت الأحداث تدور حول الصراع على النفوذ والمتع والأستحواذ على النساء في مجتمع صحراوي صرف.

رسالة خاصة

أستغفلني صانعو الفيلم بطريقة بشعة ولا إنسانية

لكن .. يا للصدمة.. فبعد ذلك بعام واحد سمعت أن الفيلم جرى إطلاقه عبر شبكة الإنترنت بعد تحريفه بشكل جذري ليسئ للإسلام ونبيه محمد.. بعد أن جرى تغيير أسماء الشخصيات وتحول "جورج" الذي كان يمثل زعيم قبيلة صحراوية إلى "محمد" وتحولت "هيلاري" إلى "سمية" وهكذ، لتكون في النهاية كارثة حقيقية وصدمة مدوّية لي.

صدقوني أنا الآن مذعورة وأرتعد من الرعب وأنا فعلاً بحاجة إلى مشورتكم.. فهل ستساعدوني ليصل صوتي للعالم ويسمع الجميع قصتي الحقيقية؟

أنا لا أكاد أصدق كمية التحريف والدجل الذي تنطوي عليه الكثير من وسائل الإعلام التي مازالت تتلاعب بقصتي الحقيقية وتقطّعها حسب أهوائها وأهدافها المنحرفة.

أنا لا أعرف ماذا أفعل.. هذا أمر مخيف جداً.

لقد أشار علي بعض الأصدقاء بكتابة هذه الرسالة ونشرها.. كما وعدني بعض الأصدقاء الأخرين بترجمتها للعربية لعلها تصل الناس الذين أساء الفيلم لمشاعرهم.. لقد قالوا لي أن كتابة الحقيقة هو أفضل سلاح ضد الأكاذيب والإستغلال والتحريف.

إلى كل من يرغب في معرفة الحقيقة عن الفيلم المعروف الآن باسم "براءة المسلمين" ليقرأ سطوري أدناه باعتباري واحدة من الممثلات اللواتي اشتركن في الفيلم.. وصدقوني أنني أود أن أطلعكم على ما حدث حقاً.

قبل عام من الآن، وتحديداً في صيف العام 2011، قدّمت سيرتي الذاتية كممثلة شابة تطمح للحصول على عمل في السينما عن طريق عدد من المواقع الخاصّة بالبحث عن المواهب.. وبعد أسبوع تلقيت مكالمة من مخرج أميركي قال أنه يبحث عن ممثلة شابة للعب دور ثانوي في فيلمه "مقاتل من الصحراء"، وأنّه قرر عمل اختبار لي للعب دور "هيلاري" في الفيلم، وبعد إجراء الأختبار أبلغوني بعد عدة أيام أنني نجحت في الاختبار وحصلت على الدور.

ثم بدأ تصوير الفيلم في آب/ أغسطس من العام 2011. وكنا نقوم بالتصوير في مستودع كبير مؤجر من أحد الاستوديوهات من دون خلفيات.. فقط شاشة خضراء في منطقة دوارتي.

لم يتم إرسال السيناريو لي.. وعندما وصلت إلى مجموعة العمل أعطوني مجموعة أوراق فيها بعض المشاهد المجتزأة الخاصّة بشخصيتي.. ولم أفكر وقتها بأن هذا الشئ أمر غير اعتيادي.. خصوصاً وأنني حديثة العهد في أمريكا.

كما أنني قد مررت بمثل هذه التجربة من قبل في بلدي جورجيا..كما أنهم أخبروني بأن كاتب السيناريو من بلد أجنبي وقد كتبه بلغته الأصلية ولم يترجموا سوى بعض المشاهد إلى اللغة الأنجليزية.

كانت "هيلاري" فتاة محلية بسيطة تباع (على الرغم من إرادتها) إلى زعيم قبيلة معروف بأسم "جورج" في الفيلم ويستلم والداها الثمن..وكانت اصغر عرائس زعيم القبيلة سناً.

أثناء التصوير كانوا يطلقون على الفيلم أسم "مقاتل من الصحراء" وهو على الرغم من سذاجته فنيا كان عبارة عن مغامرة درامية خيالية.. ولم يرد ذكر نبي الإسلام "محمد" أو الدين الإسلامي قط في أي مرحلة من مراحل العمل في الفيلم وأنا متأكدة بان جميع الفنيين الذين كانوا يعملون معي في الفيلم لم يكونوا على علم بما كان يخطط في الخفاء.

كان الجو السائد في مجموعة العمل ودياً بقدر الإمكان وكنا نعتقد جميعاً بأننا كنا نعمل في فيلم محدود الميزانية وكان المخرج "والان روبرتس" يعد بالبحث عن المزيد من تمويل للفيلم لصنع نسخة مطوّرة منه لاحقاً.

أما الشخص المدعو "باسيل" (كاتب السيناريو) فقد كان يبدو مهذباً ومتحمساً وراضياً عن الأداء والتصوير وكان يخبرني بأن الفيلم سيعرض في أحدى صالات العرض الكبرى وسيخصص لي مجموعة لا بأس بها من التذاكر لأدعو جميع أفراد عائلتي وأصدقائي لمشاهدته.. وكنت أصدقه تماماً.

بعد الإنتهاء من تصوير مشاهدي في الفيلم لم اسمع شيئاً من فريق العمل أو توقيت العرض ولم يردّ المنتج على رسائلي الإلكترونية.. حتى فوجئت بنشر نسخة مقتضبة ومحرفة منه على شبكة الإنترنت وصار الناس يحملّونها بشكل لا يصدّق حتى وصلت لملايين النسخ بسرعة مذهلة.

الآن الناس يسألون ما هو رد فعلي بعد رؤية ذلك.

إنّها صدمة كبرة بالنسبة لي.. ولم أستطع التوقف عن البكاء.

أشعر الآن بأنني تحطمت تماماً.

إنّه شعور مؤلم للغاية عندما أفكر كيف تم استغلال شكلي لخلق شئ فضيع كهذا من دون أن أعلم.. شعور مؤلم ومرعب أن أرى الناس تشعر بالإساءة والإهانة من فيلم أستغفلني صانعوه بطريقة بشعة ولا إنسانية.. شعور مؤلم للغاية أن أرى بعض الناس يموتون بسبب هذا الفيلم المسوخ.

في داخلي أعرف انني أستغفلت.. لكنني مع ذلك أشعر بالألم الفضيع والإهانة والرعب.

لم أكن اتوقع ان بعض الناس يحملون كل هذا الشر والقدرة على التزييف والكذب والقسوة والعنف وصنع الاتهامات الباطلة.

أنا لا أعرف ماذا أفعل الآن.. لكن قول الحقيقة قد يريحني.. ولن أخفي أي شئ.. فليس لدي شئ أخفيه.. لأنني مؤمنه بأننا مالم نقل الحقيقة لا نستحق العيش في هذا العالم.

لقد نشأت في جورجيا (أحدى جمهوريات الاتحاد السوفياتي السابق) وشهدت الكثير من الإضرابات والاحتجاجات، والمظاهرات، والظلم والقسوة والعنف في حياتي.. كنت هناك خلال الحرب بين روسيا وبلدي جورجيا..وعشت تجربة الهروب والنوم في العراء مع حقيبتي في انتظار أن يتوقف القصف.. وغادرت بلدي لأنني كنت مؤمنه بأن لا مستقبل لممثلة شابة مثلي هناك.. كما أن صناعة السينما لا تزال في طور التعافي بعد انهيار الاتحاد السوفيتي.

من الصعب جدا الولوج إلى عالم السينما خصوصاً في بلد أجنبي.. الناس يعتقدون أنه بمجرد وجودك في الولايات المتحدة ستفتح لك جميع البواب.. الآن أصبحت أدرك تماماً بأن الأمر ليس كذلك.. فمن الصعب جداً الإنضمام إلى عالم السينما التحتاني المخيف في أميركا.. وما لم تحصل على وكيل أعمال يستغلك أبشع استغلال ستشعر بأن الأرض تدور من حولك.. ومالم تكن لديك اتصلات وعلاقات لن تحصل على أية فرصة.. فأنا أكافح من اجل التقدم البطئ إلى الأمام منذ أكثر من أربع سنوات وعدم الإستسلام.. وقبل عام من الآن عندما حصلت على دور مساند فيما كان يسمى فيلم "محارب من الصحراء" كنت سعيدة للغاية من دون ان اعرف ما كان يخبئ لي القدر.

ولا أفهم لماذا حدث كل هذا لي في الحقيقة.. فكل ما أردت القيام به هو مواصلة مسيرتي في التمثيل الذي لا أجيد غيره.

ربما يجب على أن اعترف بأنني كنت انانية نوعاً ما لأنني لم أتحول إلى مهنة أخرى أقل مشقّة وكنت أسعى للشهرة والمال.

قبل بضعة أشهر كنت قد انتهيت من كتابة سيناريو حول السلام في العالم مشاركة مع والدي الذي ساعدني على فهم المغفرة وأن ولوجنا عالم التمثيل قد يساعد الناس على المحبة ومساعدة وفهم بعضهم البعض.

لقد نشأت في أسرة منفتحة للغاية وتحترم الأديان والاختلافات في العالم وتحب التعايش مع الناس بسلام.. لهذا صار من المدمر بالنسبة لي أن يكون وجهي قد وظف في ما هو عكس ذلك تماما وعلى العكس مما أؤمن به.

أريد أن إرسل تعازي الحارّة إلى أسر وأصدقاء أولئك الذين فقدوا حياتهم.. فكل شيء مقدر له الحدوث في وقت ما كما يقولون.. أعتقد أن هذا هو فخ الشر الذي وقعنا فيه جميعاً والذي يحاول أن يفصلنا عن إنسانيتنا.. يجب أن لا نسمح بذلك أبداً أن يحدث من خلال التمسك بقيمنا ومبادئنا وفهم بعضنا البعض بمحبة.

المؤتمر الدولي لمحو الأمية على صعيد ثقافة المعلوماتية MIL

الطريق الثقافي - خاص

أنعقد في موسكو الشهر الماضي المؤتمر الدولي لمجتمعات المعرفة بين الإنترنت والوسائل التقليدية MIL، ضم 120 مشاركاً من بينهم وزراء تعليم وكبار صانعي السياسات والخبراء في هذا المجال، للبحث في حقيقة تعرض الجمهور إلى وحدة تخزين غير مسبوقة من المعلومات التي يتطلب تحركها قدرة على فائقة على تحليل واستخدام تلك المعلومات على نحو فعال، تلك القدر التي أصبحت شرطاً لازما لوجود الشعوب في القرن الواحد والعشرين، كما يتناول المؤتمر دور وسائل الاعلام والانترنت ومقدمي خدمات المعلومات الأخرى في محور التحكم والتنمية الجيدة وتمكين الأفراد من تطبيق البيانات التي يحتاجون إليها في وسائل أخلاقية وفعالة، وفهم دور ومهام وسائل الإعلام في المجتمعات النامية، وقد شهد المؤتمر تقييما نقديا لمحتوى وسائل الاعلام ودورها في التعبير عن الذات والمشاركة في العملية الديمقراطية، (بما في ذلك مهارات تكنولوجيا المعلومات والاتصالات) اللازمة لإنتاج المحتوى المقدم من المستخدمين من جهة، ووسائل الإعلام ومحو الأمية المعلوماتية من جهة أخرى، أيضا الاعتماد على المهارات مثل استخدام تكنولوجيا المعلومات والاتصالات والتفاهم بين الثقافات والمهارات الضرورية لتحويل المعلومات إلى معرفة.

هاروكي موراكامي مرشح بقوة لجائزة نوبل للآداب

الطريق الثقافي - خاص

إرتفعت أسهم الروائي الياباني هاروكي موراكامي في التوقعات لنيل جائزة نوبل للآداب لهذا العام التي ستعلن الشهر المقبل، متقدماً على المرشحين الآخرين الأقرب إليه وهما الروائي الهولندي كايس نوتبوم والصيني مويان، بينما تراجع تراجعت حظوظ الشاعر السوري أدونيس هذا العام إلى أسفل القائمة، بعد الألباني إسماعيل كاداريه. وقال بيتر أنجيلد، رئيس الأكاديمية السويدية المشرفة على الجائزة، أنّه تم ترشيح 46 أديباً هذا العام من قبل أعضاء الأكاديمية، كما شاركت لجنة موسعة من شخصيات أدبية دولية وعدد من الأدباء الفائزين بالجائزة الأحياء في الترشيحات. وفاز بالجائزة العام الماضي الشاعر السويدي توماس ترانسترومر الذي كانت الترشيحات قد وضعته في المرتبة الرابعة. وظهرت أسماء كل من الروائي البريطاني إيان ماك إيوان والمغني وكاتب الأغاني الأميركي الشهير بوب ديلإن والروائيان الأميركيان فيليب روث وكورماك مكارثي والكاتب الإسرائيلي عاموس عوز والكاتبة الإيطالية داسيا مارياني على القائمة أيضاً. وعرف موراكامي بأسلوبه الغريب والغامض، لا سيما رواياته «الغابة النرويجية» و«سبوتنيك الحبيبة» و«كافكا على الشاطئ»، وحصل على عدة جوائز أدبية عالمية منها جائزة فرانز كافكا عن روايته «كافكا على الشاطئ»، كما صنفته جريدة الغارديان على أنه أحد أبرز الروائيين على قيد الحياة في العالم.

إعلان القائمة المختصرة لجائزة بوكر لهذا العام

الطريق الثقافي - خاص

تعد جائزة مان بوكر للرواية العالمية المكتوبة باللغة الأنجليزية واحدة من الجوائز المرموقة للغاية على الصعيد الأدبي وتمنح لأفضل رواية في دول الكومنولث البريطاني، وتبلغ قيمتها المالية 50 ألف جنيه استرليني (حوالي 80 ألف دولار)، إضافة إلى قيمتها المعنوية الكبيرة وتأثيرها على مبيعات الروايات الفائزة، منذ تأسيسها في العام 1969. وضمت القائمة النهائية للروايات المرشحة لنيل الجائزة هذا العام كل من:

The Man Booker Prize 2012

تان توان أنج (ماليزي) عن روايته «حديقة المساء الضبابي» ديبورا ليفي (بريطانية) عن روايتها «منزل السباحة» هيلاري منتل (بريطانية) عن روايتها «إحضار الجثث» (فائزة بالجائزة للعام 2009)

أليسون مور (بريطانية) عن روايتها «منارة»

ويل سيلف (بريطاني) عن روايته «المظلة»

جيت ثايل (هندي) عن روايته «ناركوبوليس»

وتعلن قائمة المرشحين للجائزة الطويلة عادة في 25 تموز/ يوليو من كل عام، بينما تعلن القائمة المختصرة التي تضم خمسة أسماء فقط في 11 أيلول/ سبتمبر من كل عام، أما إعلان أسم الفائز بالجائزة من بين المرشحين الخمسة فيتم في 16 تشرين الأول/ أكتوبر المقبل.

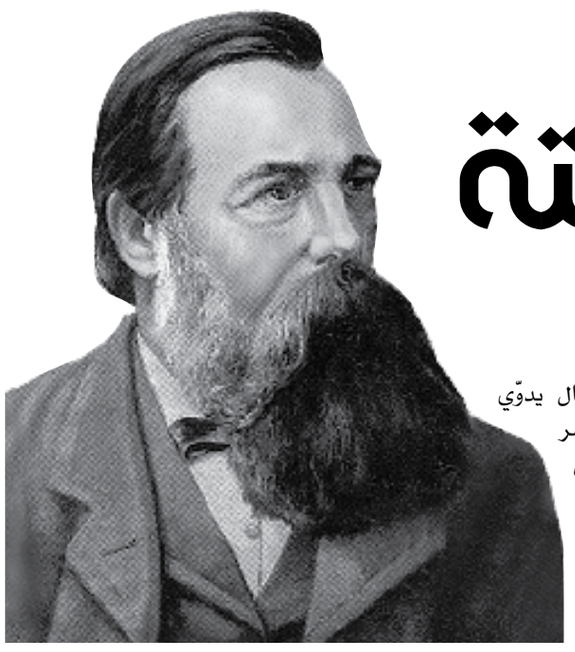
ضوء

الطاقة المظلمة وتوسع الكون

بدأت الكاميرا الرقمية الأكثر حساسية للتناظر في العالم البحث في الفضاء السحيق عن المجرات البعيدة وحدودها المبهمة التي بات يطلق عليها "الطاقة المظلمة"، وتجثم الكاميرا الحساسة للغاية على قمة أحد جبال تشيلي الذي يضمن لها أفضل أستيعاب للضوء الخافت المنبعث من المجرات البعيدة حتى 8 ترليون سنة ضوئية. ويأمل العلماء من خلاله تسليط الضوء على واحدة من أكبر الألغاز في علم الفلك، متمثلة بتوسع الكون المتسارع باتجاه الأطراف البعيدة المعتمة التي بات يصطلح على تسميتها ب"بالطاقة المظلمة"، وهي قوة غامضة اكتشفت منذ أكثر من عقد من الزمان تفيد بأن الكون يطير بعيداً على نحو متسارع.

من فريدريك أنجلز إلى هانت تريسترام

النظريات الحيّة والحقائق الثابتة



محمد حيّاوي

مازال الجدل الذي أثاره فردريش أنجلز في مدينة مانشستر في القرن التاسع عشر، حول ظلم الرأسمالية يتواصل صداه بقوة في جميع أنحاء العالم على الرغم من مرور 150 عاماً، هذا ما توصل إليه الباحث السوسيولوجي البريطاني المعاصر هانت ترستام في كتابه القديم ـ الجديد "حول حالة الطبقة العاملة" الذي صدرت طبعته الجديدة الأسبوع الماضي.

يقول تريسترام، في ربيع العام 1863، كان فردريك أنجلز مواضباً على عقد جلسات حوارية ومناقشات تتناول الحالة المزرية للطبقة العاملة في بريطانيا عموماً ومنطقة مانشستر الصناعية على وجه الخصوص، في ذلك الوقت تلقى أنجلز رسالة من صديقه كارل ماركس يهنئه فيها على طروحاته حول السلطة والعاطفة وعدم شعوره بالقلق أزاء التحفظات العلمية الأكاديمية، ويقتبس الكتاب عبارة مختارة من الرسالة تقول "القارئ يشعر أن نظرياتك سوف تصبح حقائق ثابتة، إن لم يكن غداً فبعد غد".

يقول هانت ترستام في كتابه، أنّه على الرغم من مرور 150 عاماً، فإن أنجيلز بدا كمن يتحدث عن عصرنا الحالي، أو كمن يقرأ الغيب في زمانه، ليس فقط في نقده لعدم استقرار السوق الحرة وعدم المساواة الهيكلية للمجتمع البريطاني، الذي سمح بمبادلة الحقول بالمصانع والاستغلال الشامل الذي طحن الناتج المحلي الإجمالي كله، لكن أيضاً في تصوير لا مثيل له لوحشية الرأسمالية مع بلدان مثل البرازيل وروسيا والهند والصين، التي تشعد نوعا من النمو الإقتصادي السريع.

120 مليون فلاح صيني هاجروا إلى المدن منذ 1980

كان إنجلز الشاب في واقع الأمر قد أرسل إلى مانشستر في العام 1842 لتخليصه من "المشاعر المتطرفة"، وكان والده، صاحب شركة تصنيع المنسوجات المحافظة في منطقة الراين، يشعر بقلق متزايد حول دائرة الشباب الهيغليين التي تحيط إنجلز في برلين، وبدلا من أداء خدمته العسكرية، كان قد فرّغ نفسه لقاعات المحاضرات في جامعة برلين، حيث كانت تجري مناقشة فلسفات هيغل، وفويرباخ وشتراوس، التي ستؤدي لاحقاً إلى التخلي عن عقيدته البروتستانتية، قبل أن يتعرف على الحاخام الشيوعي موسى هيس، الذي علمه أن الرأسمالية الحديثة تمثل تماما ما كانت تمثله المسيحية اللإنسانية، وإن الحل، يقترح هيس، يكمن في الاشتراكية، التي ستؤدي إلى إلغاء الملكية الخاصّة ووضع حد للآثار الإجتماعية المدمرة التي إقتصاد رأس المال، وإن أنجلترا يجب أن تسير الإشتراكية، لأن الثورة الصناعية قد تركت هوة عميقة بين الأغنياء والفقراء، وإن البروليتاريا الأكثر تقدما إجتماعياً، يمكنّها تأجيج الثورة.

لقد قضى أنجلز عامين في الشمال الغربي من 1842 إلى 1844 من اجل حشد الأدلة المادّية اللازمة للمفاهيم الشيوعية الناشئة، وكان يعمل خلال النهار في مصنع إيرمن في سالفورد، قبل ان يهبط في المساء إلى العالم السفلي في مانشستر مصطحباً حبيبته الإيرلندية ماري بيرنز.

وكانت ماري تعيش في الجانب الجنوبي من المدينة، قبالة شارع أوكسفورد، حيث يعيش آلاف المهاجرين الايرلندي الأكثر استغلالاً في أجلترا آنذاك، في بيوت بائسة، ووراء نوافذ محطمة أوصدت بقطع من القماش المشمع، و أقبية مظلمة ورطبة ممتلئة بالقذارة والروائح النتنة، وفي هذه الأجواء كانت نظريات أنجلز حول وصول الإنسانية إلى مرحلة متدنية من الإنحطاط، تتبلور وتتسع واخذ شكل حرب لا هوادة فيها، تلك "الحرب الإجتماعية" التي كانت تشنها الطبقة المتوسطة على البروليتاريا في المناطق الصناعية، حيث تتحول أماكن العمل في المصانع والمناجم والمزارع، إلى مسارح لتلك الجرائم الإنسانية التي دمرت أجيالاً كاملة وحوّلت النساء إلى هياكل خاوية غير صالحة لإنجاب الأطفال المشوهين، والرجال إلى هياكل عظمية يسحقها البؤس والفاقة والعجز، وكل ذلك من أجل ملء جيوب البورجوازيين بالجنيهات.

كان الوجه الآخر لمانشستر يعكس المنطق الوحشي للنموذج الحضري، فقد خصّصت كانتونات معزولة على أساس طبقي لتضمن للأغنياء عدم وقوع نظرهم على الأوضاع البائسة التي يعيشها الفقراء، وهذا ما أرادته أرستقراطية المال في مانشستر في الحقيقة من دون أن يرى رموزها مخاضة البؤس المحيطة بهم، لقد استوعبت رؤية أنجلز الثاقبة تلك الديناميات وعلاقتها بالمدينة المكانية – الشوارع والمنازل والمصانع والمستودعات، وكانت تعبيرا عن القوة الاجتماعية والسياسية، في وقت كان الصراع فيه بين البرجوازية والبروليتاريا ملموساً حتى في نظام النقل العام، ناهيك عن تصميم الشورع وتخطيط المدن.

لقد كتب إنجلز أحدى أهم رسائلة التنظيرية تحت وهج هذا الواقع المأساوي، ونشرت لأوّل مرّة في لايبزيغ في العام 1845، وعلى هذا النحو شكلت تلك الرسالة جزءاً من الأدب الجديد الزاخر بتفصيلات آثار النمو الصناعي المدمرة على الظروف الإجتماعية، وقد ركّز أنجلز أيضاً على البرجوازية البروسية، آملاً في أن يؤدي هذا التركيز الصارخ إلى اختيار الاشتراكية بدلا من أصولية السوق الحرة المستشرية في مانشستر.

لقد شهد الكتاب استقبالاً فاتراً مصحوباً ببعض التذمر في الصحافة البرجوازية، واستغرق الأمر 40 سنة أخرى لتظهر ى ترجمتة إلى اللغة الانجليزية، أولا في الولايات المتحدة في العام 1886، ثم بعد ذلك في العام 1892 في انكلترا، وكان إنجلز يأمل بأن ينقذ الكتاب الإشتراكية البريطانية مما اعتبره التوجيه الخاطئ من قبل ويليام موريس والفابيون أصحاب النظريات الإشتراكية الطوباوية والعلمية التي انحسر نفوذها على الفور.

ويأخذ الكتاب بعداً يتجاوز أهميته التاريخية لجهة التبصر في نشأة الماركسية الأولى من وجهة نظر عصرية، خصوصاً فيما يتعلق بواحدة من أكبر الهجرات الجماعية في التاريخ، وهي هجرة أكثر من 120 مليون فلاح صيني من الأرياف إلى المدن منذ العام 1980، بما يسلّط ضوءاً عل مخططات الصين الحضرية المعاصرة، بالإضافة إلى مؤشرات ارتفاع معدلات الإصابة بالسرطان على طول الممرات المائية الملوثة، وتحوّل الأنهار إلى اللون الأسود نتيجة لجر مصبات مياه الصرف الصناعية إليها، والمياه غير الآمنة للشرب، وارتفاع نسبة الأحماض في مياه الأمطار في مناطق الغابات، وموت أكثر من 300 مليون إنسان قبل الأوان كل عام نتيجة لتلوث الهواء، ومستويات عالية من نسبة التسمم بالرصاص لدى الأطفال، ناهيك عن الأوضاع الماساوية في الصين التي تحولت إلى "ورشة صناعية للعالم"، حيث تشهد المناطق الاقتصادية الخاصّة بمقاطعة قوانغدونغ وشانغهاى ترديا مخيفاً للحياة الحضرية يذكرنا بمانشستر وغلاسكو في العام 1840،

إن صوت أنجلز ذاك مازال يدوّي على لسان نظيره المعاصر مايك ديفيس الذي ضمن تلك الأفكار الصارخة كتابه "كوكب الأحياء الفقيرة" الذي صدر في العام 2006، إذ يشكل هذا الكتاب حالة من التحديث الحارق للحالة، عندما يناقش عدم المساواة في التأمينات الصحية التي تتبناها الدول في العصر الحديث، وتردي الأوضاع في التجمعات السكانية في أحياء الفقراء في المدن الكبرى مثل، نيروبي، لاغوس، بومباي، دكا وهلم جراً، ويشير إلى علاقات القوة التي تقوم عليها ظاهرة عدم المساواة المكانية، وفي فصل بعنوان "هوسمان في المناطق الاستوائية"، يتحدث ديفيس عن نمو المدن العشوائية الخاصّة بالطبقة العاملة في أفريقيا المعاصرة، والصين وأمريكا الوسطى، وهو ما يذكرنا بطروحات إنجلز حول "العزل الحضري" الذي لا يمكن معالجته إلا بتدخل الدولة بشكل منتظم من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية للفقراء" وإعادة رسم الحدود المكانية والحد من شره ملاكي الأراضي والمستثمرين الأجانب وأصحاب منازل النخبة.

هذه المسمياة في لغة ديفيس، هي قوى الرأسمالية العالمية الحديثة – صندوق النقد الدولي والبنك الدولي – التي تعتزم إقامة جزر "الحداثة السيبرانية" وسط الاحتياجات غير الملباة في المناطق الحضرية المتخلفة.

وبالمثل، في العالم المتقدم، فإن الكثير من تحليل إنجلز لشكل المدن ونقد برامج التحسين التي تنطوي على هدم أحياء الطبقة العاملة وتقليص المساحة غير الرسمية للمدينة، قد غيّر اللغة، فصانعو السياسة الآن يتحدثون عن "عقارات البالوعة" بدلا من "الأحياء الفقيرة"، وفي بريطانيا، التي تمثل قوى التقدم في عصرنا، تأتي تلك الطروحات في ثوب "الصفقة الجديدة للمجتمعات" أو "صناديق الإسكان الجديدة".

وماتزال حالة الطبقة العاملة في إنجلترا تتمظهر في نقمة الشباب على ظلم الرأسمالية الصناعية التي جلبت لهم الكساد العالمي وأدت إلى فقدانهم وظائفهم، وانطلاقاً من تلك الجدلية، يتبين للقارئ أن الأمر لا يتعلق بالتجربة الشيوعية في القرن العشرين، تلك الدولة التي تنحسر في الذاكرة، بل بالعودة إلى حالة جديدة من حالات الطبقة العاملة ونقدها لنظرية اقتصاد السوق المفتوح وظلم الرأسمالية الاجتماعية، إنه ريبورتاج غاضب، وتحليل مدهش لجدلية الفقر والتمدن والسلطة والعاطفة والحسم الذي تنبأ به كارل ماركس في الكثير من طروحاته.

- **الكتاب: "حول حالة الطبقة العاملة".**
طبعة جديدة
المؤلف: تريسترام هانت
الناشر: دار بينكويك للنشر
320 صفحة من القطع المتوسط

مؤلف الكتاب المؤرخ والباحث البريطاني هانت تريسترام والى اليمين فردريك أنجلز الشاب.

tBäi2AAtBäi2

إيران تسحب فيلمها "حبة قند" من المنافسة على الأوسكار

الطريق الثقافي ـ وكالات

قررت وزارة الثقافة الإيرانية سحب فيلم المخرج الإيراني رضا مير كريمي "حبّة قند" المرشح للمنافسة على أوسكار أفضل فيلم أجنبي مطلع العام المقبل، وقال وزير الثقافة محمد حسيني لوكالة الأنباء الطلابية الأسبوع الماضي، إن الحكومة في طهران قد سحبت الفيلم من لوائح المنافسة الرسمية الخاصّة بالأكاديمية الأميركية، وأنّه يأمل في أن تحذو الدول الإسلامية الأخرى حذو بلاده.

واتخذت الحكومة الإيرانية هذه الخطوة تعبيراً عن غضبها لإنتاج فيلم "براءة المسلمين" في الولايات المتحدة، الذي قالت عنه إنّه يسئ للنبي الكريم والدين الإسلامي وهو "غير أخلاقي ويحرض على العنف".

يذكر إن السينما الإيرانية حظيت بجائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبي (غير ناطق بالأنجليزية) في شباط/ فبراير الماضي عن فيلم المخرج الممتاز أصغر فرهادي "إنفصال"، وهو أوّل أوسكار يحصل عليه فيلم إيراني.

ويسلّط فيلم "حبّة قند"، الذي شارك في مهرجان ديل سور سينس في غرناطة الأسبانية هذا العام، الضوء على محاولات عائلة إيرانية بسيطة تعيش في أحدى المدن الصغيرة للتأقلم مع المشكلات المتتالية التي تواجهها بطرق ووسائل غريبة تضفي على الفيلم مسحة كوميدية. وحصل المخرج وكاتب السيناريو رضا مير كريمي، على العديد من الجوائز المرموقة في العديد من المهرجانات المحلية والدولية، منها جائزة غولدن سان جورج للفيلم في مهرجان موسكو السينمائي الدولي في العام 2008، وجائزة أفضل سيناريو في مهرجان آسيا والمحيط الهادئ للعام 2001، وجائزة لجنة التحكيم الخاصّة من مهرجان طوكيو السينمائي الدولي 2009.

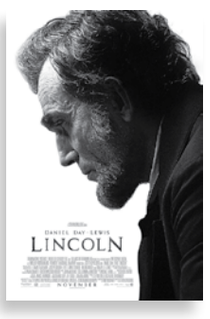
ومن أفلامه الأخرى "تحت ضوء القمر" و"الطفل والجندي" 2001، و"تبدو قريبة جداً" 2005، و"بهذه البساطة 2008.

"لينكولن".. يترشح للجوائز قبل إنجازه

الطريق الثقافي ـ وكالات

فيلم المخرج ستيفن سبيلبرغ عن الرئيس السادس عشر للولايات المتحدة، والذي لم يطلق حتى حلول العام المقبل، بات مطروحاً بقوة كمرشح لأكثر من ست جوائز من جوائز الأوسكار، بعد إن تحول سبيلبيرغ إلى حصان طروادة في المهرجانات السينمائية كلما طرح فيلما جديداً.

ويتناول الفيلم الجديد، الذي نوهنا ببطله دانيال دي لويس، في عددنا السابق، قصة حياة الزعيم الأمريكي الذي انتصر في الحرب الأهلية وتمكن من فرض قانون حظر العبودية، وهو دراما تاريخية كبيرة من المقرر أن يطلق في صالات العرض في الولايات المتحدة في 9 تشرين الثاني/ نوفمبر المقبل و25 كانون الثاني/ يناير من العام المقبل في أوروبا وهو توقيت يتناسب مع ترشيحات جوائز الأوسكار.



كتب سيناريو الفيلم توني كوشنر بالإستناد إلى كتاب المؤرخة دوريس كيرنز غودوين «عبقرية السياسية إبراهام لنكولن».

ويركز على المعركة لنكولن من اجل إلغاء الرق الذي نجح في تحقيقه في كانون الثاني/ يناير 1865 قبل مقتله في نيسان/ أبريل من العام نفسه على خشبة مسرح فورد على يد جون ويلكس بوث.

ويتوقع النقّاد تنامي فرص الفيلم في الفوز بأكثر من أوسكار نظراً لعبقرية صانعيه، خصوصاً المخرج البارز ستيفن سبيلبيرغ والممثل الكبير دانيال دي لويس الفائز بجائزة الأوسكار عن فيلمه السابق «ستكون هناك دماء» عن تاريخ الاستكشافات النفطية الأولى في أميركا.

الفيلم الكوري الجنوبي "بيتا" ينافس على الأوسكار

الطريق الثقافي ـ وكالات

رشح فيلم (بيتا) للمخرج الكوري الجنوبي كيم دي دوك، الفائز بجائزة الأسد الذهبي في مهرجان فينيسيا الذي أختتم أعماله الأسبوع الماضي، للمنافسة على أوسكار أفضل فيلم غير ناطق بالأنجليزية. ويتنالو الفيلم الذي أثار موجة من الإعجاب الكبير الطرق والأساليب الوحشية التي تنتهجها الكثير من المصارف والشركات المالية في تحصيل الديون في كوريا الجنوبية.

ورشحت اللجنة الخاصّة باختيار الفيلم الذي يمثل البلاد في المنافسات فيلم (بيتا) بالإجماع، وقالت أنّه يتمتع بجماليات صورية مدهشة ولغة سينمائية عالية وتناغم في سير الأحداث مع الزمن، وسبق لكوريا أن نافست على الجائزة بافلام كبيرة لم يحالفها الحظ كثيراً، مثل "شروق سرّي" في 2007، و"الأم" في 2009.

المخرج راؤول رويز.. حتى الموت لا يستطيع إيقافه

الطريق الثقافي ـ خاص

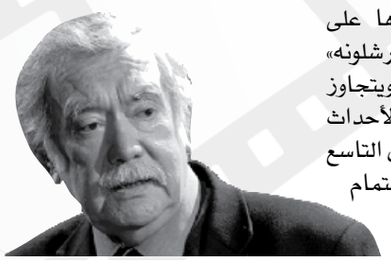
توفي المخرج التشيلي اليساري الكبير راؤول رويز قبل البدء بتصوير فيلمه الملحمي الأخيرإلا أن هذا لم يمنع من عرض فيلمه في مهرجان البندقية الأخير بعد أن جلست أرملته على الكرسي المخصص له، ويتناول فيلم المخرج الذي توفي الشهر الماضي عن عمر جاوز السبعين عاماً، ويحمل أسم «خطوط ويلينغتون»، ما كان يسميه ملحمة الحرب والسلام البرتغالية التي جرت في عهد نابليون في العام 1810 عندما اشتبكت القوات الفرنسية مع القوات البريطانية والبرتغالية بقيادة جوج ويلينغتون الذي سن نظاماً معقداً من التحصينات التي بنيت سرّاً لصد الغزاة الفرنسيين واتبع سياسة الأرض المحروقة ضد أعدائه، الأمر الذي تسبب بتشريد مئات الآف البرتغاليين والبريطانيين من قراهم ومدنهم، هؤلاء المشردين تحديداً هم من يحكي الفيلم قصصهم المؤلمة.

لقد أتفق رويز قبل وفاته مع الممثلين جون مالكوفيتش، إيزابيل هوبير، وكاثرين دونوف، على لعب الأدوار الرئيسة في الفيلم، وبعد وفاته قرر باولو رانكو منتج الفيلم عدم التخلي عن المشروع والمضي قدماً في صنع الفيلم أكراما لروح رويز بعد أن كلفت بإخراجه فاليريا سارمينتو، أرملة المخرج التي قالت «لقد عرفت كيف كان رويز يخطط لصنع الفيلم، كما أنني قريبة من أحلامه حتى، فقد عايشته على مدى أربعين عاماً.

ويحتفظ راؤول رويز في ملفه الشخصي بأكثر من مائة عمل فني متنوع بين افلام روائية وأخرى قصيرة والكثير من المسلسلات الدرامية والتاريخية أبرزها على الإطلاق مسلسل «أسرار برشلونه» الذي أخرجه قبل سنتين ويتجاوز طوله الأربع ساعات من الأحداث الدرامية التي تدور في القرن التاسع عشر، وله آراء مثيرة للاهتمام في السينما، مثل توصيته لطلابه في جامعة أبردين بأن يتخلو عن ما اسماه أفراح وآلام الشهرة ليتمكنوا من صنع سينما جيدة، أو قوله بأن هوليوود هي «الشيطان الأكبر» حيث يرتكبون هناك الكثير من المعاصي التي هي ضد طبيعة السينما، لأن السينما ليست ترفيه وحسب، بل هي نشاط مقدس.

لقد كرم الرئيس الفرنسي السابق نيكولا ساركوزي رويز تكريماً رسمياً عندما توفي في العام الماضي، ووصفه بانه «لا مثيل له على صعيد رواية الأحداث الدرامية في السينما».

وكان المخرج الراحل قد استقر في باريس في العام 1973، بعد انقلاب بينوشيه العسكري.



دعوة للمشاركة في مهرجان لندن – فلسطين

يبحث مهرجان لندن – فلسطين للأفلام للعام 2013 في دورته التحضيرية عن مشاريع الأفلام الجديدةن والاشتراك مفتوح أمام مشاريع الأفلام والفيديو من جميع الأنواع ومن المخرجين من كافة الجنسيات، شرط أن يكون موضوعها الرئيس يتعلق بفلسطين.

وسيفتتح المهرجان في الثالث من آيار/ مايو العام المقبل في لندن، ويتضمن هذا الحدث الذي سيقام على مدى أسبوعين، عروضاً يومية ومناقشات نقدية وورشات عمل. آخر موعد لتقديم الطلبات: 20 كانون الأول/ ديسمبر المقبل

للمزيد من المعلومات:
www.palestinefilm.org/festivals.asp

PALESTINE FILM FOUNDATION

ما تخسره اللغة في الكلام

ذُهانُ الكتابة

لا يكون نصٌّ نصاً إن لم يخف على النظرة الأولى، وعلى القادم الأول، قانون تأليفهِ وقاعدة لعبه...

"دريدا"
من صيدلية أفلاطون

سامي داود

أتعادل الكتابةُ الصوتَ.؟ أم أنها تعوّضُ ما تخسرهُ اللغةُ في الكلام.؟. ألا يحتاج العقل لكي يتمثل موضوعيا، أن يتجسد عبر الكتابة في هيئة ما.َ وذلك لقدرة الكتابة على تفريد القول وتعديله وربطه بمحمولات عدة ومتباينة، تجعله قولا للكلية. فكيف يكون حال الكتابة إذ غدت هي بحد ذاتها عجزا. لم يتوقف العقل البشري عن إنتاج وتطوير معادلات موضوعية لختمه الخاص. فابتكر الحصاة الحجرية ورسم داخل الكهوف سيرة حضارته التي كان يعلل من خلالها طريقته في التفكير بالأشياء داخل العالم.

دون أن نربط شكلاً تعبيرياً ما بنظام تفكير حقبي، تجعل الملحمة والرواية مرتبطين بحقبتين متباينتين على غرار ما فعل "لوكاتش" في نظريته عن الرواية. وهي نزعة موجودة في دراسات كثيرة تحاول أن تفرز وتصنف المقولات زمنيا وجغرافيا، لتتمكن من تكييفها مع جدولها المدرسي، بالتفكير من خلال عبارات غير دقيقة كالمرحلة الفلانية وما بعد المرحلة الفلانية...إلخ. إذ لا يمكن إسقاط الأسماء على الأشياء بدون دراسة نظام التسمية، وكذلك ودراسة سلطة المجال المنتج للأسماء. فظهور شكل تعبيري ما لا يرتبط بالضرورة بمحاور متجانسة منظوميا، ليتم من خلالها تعليق الكيفية الفكرية بمتتالية زمنية. فالأثر التراكمي للتغييرات الدقيقة في البِنى الكلية للمجتمع، قد تدفع على السطح قيماً تعبيرية تكون بمثابة وثبة زمانية، وبالتالي صدمة جمالية لمفهوم الجميل الاجتماعي. يتناول " بول دي مان " نصين لمالارميه ـ الذي عنون أحدهما بـ " أزمة الشعر". ليعالج من خلالهما الفكرة الجوهرية المتعلقة بالكتابة الناقدة التي تأخذ على عاتقها البحث في أزمة الكتابة، في الوقت الذي تكون هي غافلة عن كونها محورا للأزمة. لقد ظهرت عبارة " الأزمة" مع تشكيل مجموعة من الشعراء الشباب المعجب و التابع لمالارميه، دائرة شعرية متحررة من الأشكال الشعرية المتداولة حينذاك، وذلك بكسرها لتلك القوالب عبر مصطلح الشعر الحر. تعامى ـ كما يذكر دي مان ـ مالارميه عن الحديث عن رامبووذكرَ أسماء أصدقائه المقربين الذين لم يعد يذكرهم أحد في تاريخ الأدب الفرنسي. غير أن مالارميه لم يكن غافلا عمَّا كان يشغل أصدقاءه: لذلك قال، بعد صقل قوله من قبل دي مان : " لقد نقّت الهواء عاصفة، ويستحق الجيل الجديد الفخر لقيامه بذلك.. فقد تفحصَ فعل الكتابة ذاته إلى حد التأمل في أصله، أو..إلى حد بعيد بما يكفي للوصول إلى النقطة التي يتساءل فيها: هل كان من الضروري لهذا الفعل أن يحدث " (1). عبر تأمل الكتابة هذا في اصلها، تنفتح الأسئلة المتعلقة بطريقة القراءة المعمِّقةَ لمستويات بناء النص وإنشاء الإستعارة وترميز الشيء عبر وسيط وغيرها من التفاصيل التي تستفهم الكلمات وإشاراتها. لكن إن رادفنا العبارات التالية : تأمل، أزمة، جديد. سنلاحظ بأنها متفارقة، حيث يستدعي التأمل البطء، بينما تعمل الأزمة على تسريع استخدام المصطلح الجديد، لتجاوز الأزمة المتعلقة بقراءة النص، عبر منح أسماء جديدة لنصوص مكتوبة حديثا، تظهرها عبارات الجديد وكأنها كتابة غير مسبوقة، دون أن تطرح شيئا جديدا سوى تاريخ كتابتها الحديث. كيف إذن. يمكن للكتابة أن تتأمل عبر هذا الجديد في أصلها. يستدعي تأمل الماهية تطويرا للقراءة. لذلك، لا يمكننا الحديث عن كتابة جديدة في معزل عن قراءة قادرة على أن تمنح الجديد قواما غير مسبوق لهذا الظهور. هذا التأسيس المتضامن دائريا لقراءة/ كتابة جديدة، عليها أن تبرهن إجرائيا عبر تقنياتها المبضعية لاستخلاص النسيج الرمزي المؤسس للكتابة الجديدة. بهذه الطريقة تكون الكتابة/ القراءة، عمليتان متضامنتان دائريا، بحيث تنعكس ماهية أحدهما في الآخر والعكس صحيح. لذلك تكون التقييمات المرتبطة بالكثير من الكتابات، عائدة إلى ضعف في القراءة الغافلة عن الماهية الحقيقية لتركيب النص. إذ يدخل الموقع الجمالي/ الثقافي للقارئ في تحديد مسار قراءته للنص. وهوموقع مركب. اجتماعي يساهم في تمييع المسافة النقدية بين النص والقارئ. وثقافي متعلق بالمداخل المعرفية التي يعتمدها القارئ في قراءته للنص. وقد كانت الكثير من المداخل إما هجائية أومدائح مغلفة بمصطلحات علمية لتواري عبر البلاغة اللغوية ضعفها التحليلي. قريبا من مالارميه، طرح " بول فاليري " أسئلة فريد كل الفرادة. لصقل مفهومه عن الرؤية والخَلق الفني في عدة مستويات. كانت الحلقات الثقافية التي يعقدها في الجمعية الفلسفية الفرنسية مجالا لتداول أسئلته التي بقي الكثير منها معلقا لعقود طويلة. كان فاليري واضحا ودقيقا في تناوله لمفهوم الخَلق. يستفهم باستمرار عن العلاقة القائمة بين ماهية الشيء ورؤيتنا لها. عن الطرائق التعبيرية التي نطورها لاستخلاص تلك الماهية بأشكال خلاصية. وذلك لئلا تتحول العملية الإبداعية إلى عملية لامعيارية، مشتتة، وضائعة، يكون فيها الرديء والجيد ضائعين لغياب القدرة على التمييز بينهما. وهكذا، لم يتردد فاليري في استخدام مصطلح "علم صناعة الشعر" ضمن دراسته " مكانة بودلير " (2). التي تمكن من خلالها أن يطوّر أدواته الكتابية، ما جعله يعيد بناء قصيدته " المقبرة البحرية ". بعدما اسقطها في حالة من التدفق العاطفي غير المستقر. وأن يتناول " أزهار الشر " لبودلير بدقة متناهية. معالجا اللغة التي اعتمدها بودلير في ديوانه، وتأثير مفهوم اللغة الشعرية لدى" إدغار آلان بو" عليه. فدرس اللغة الشعرية لمعاصريه، وكيفية بناء الجملة لديه بالمقارنة مع " فيكتور هيغو". وتحديد مواطن القوة والضعف في قصيدة أزهار الشر. وغيرها من التفاصيل التي تبرهن على فرادة القول الشعري وتمييزه عن القول النثري أوالفلسفي. إنهما موقفان يتكرران كثيرا في التنظير حول الشعر والعملية الإبداعية بمجملها. سواء فيما يكتبه الشعراء بأنفسهم أوعبر الدراسات النقدية المأخوذة بمحاولة إدراك منظومة الخطاب. غير أن ذلك لم يؤد إلى خلق وعي دقيق وشفاف بالكتابة، تحصنها من الإستيهام؛ بالمعنى الذي يجعلها غير مؤهلة للبقاء في المدينة كإحدى الأدوات الإدراكية التي تعمق العلاقة بين الشيء ووعينا به. فظهرت كتابات لأسماء براقة بدون دلالة وضعية على البريق، تجلى من خلالها ذاك البون الشاسع الذي يفصلها عما تعتقده عن تركيبها الجمالي. نوع من الذهان الفني لأعمال أدبية وفنية جعلت النقد يفكر بمكانتها وبقوامها الفني عبر المقدس وليس عبر العقل. فجاءت الشهرة المتواطئة مع النظام العام المروج لأسماء ـ مفاهيم، جردت التلقي من تنزيهه المفترض لقياس القيمة والمعيار والمعنى. لقد كانت الملاحظة الفذة التي كتبها " والتر بنيامين " في دراسته عن الفن في عصر النسخ الآلي، صريحة وموجهة مباشرة لمآل العمل الإبداعي. التي بين من خلالها أن الفارق بين المؤلف والجمهور بات وشيكا لأن يفقد سمته الجوهرية : " لقد أصبح فارقا وظيفيا متردديا من سقوط إلى سقوط أوإلى شيء آخر. فالقارئ على أهبة الاستعداد في كل وقت لأن يصبح كاتبا " (3). وذلك لأن ما يمكن تسميته بالتمهيد الصحفي المروج لكتاب ما، يحسم عبر هذا التمهيد معايير ما يفترض أن تكون عليه الكتابة. بقيام المجال الصحفي ـ نيابة عن القارئ، بتحديد ما يجب قراءته ـ نوع من التفكير التوليتاري، وعبر هذا التحديد لما يجب قراءته، يتم تعميم جدول بالبيانات المتعلقة بعملية الكتابة ـ كيف تصبح كاتبا. ومن ثم، وضع المعيار الحاسم لقيمة كتاب ما عبر عدد القراء المستلبين. بحيث تكون رواية هاري بووتر أهم من رواية " كائن بلا خصائص " لروبرت موتزيل. وهوأمر موجود في الفن التشكيلي من خلال بورصة المزايدات الفنية المتواطئة مع نظام الذائقة المعتمد في المتاحف وكيفية إنتاج الذائقة العامة، عبر وسطاء ماليين بليغي الجهالة. رويدا رويدا، تترك القراءة قوامها المعرفي وتستقر في اللغة العمومية. لتتحول بعد حين إلى كتابة على غرار قراءتها المستلبة. قصارى القول: لكي تكون العملية الإبداعية ضرورة جمالية، وبالتالي ضرورة إرتقائية ـ نظرا للتأثير الكبير الذي يحدثه العمل الإبداعي في تطوير الفطنة والقدرة التخيلية التي تمكن الوعي من ارتقاء الظواهر، عبر فهم نسيجها المتشابك ـ عليها أن تكون عملية غير عمومية؛ ونشاطا استثنائيا مرتبطا بجهد لا يتوقف عن حذف منتجه لإعادة تغييره بما يتفق ونظام فرادته الذي يجعله نشاطا مؤثراً ولا تاريخيا، وحاملا للتراكم التاريخي الذي يعمل في داخله فعل العناصر غير المتفاعلة، ليكون العمل الإبداعي مجالا لنشاط غير مسبوق وتفاعلا غير متوقع. غير أننا لا نملك حصنا نقديا منزها من الطائفية الحرفية التي يكون الصراع فيها، على ما يوضحه " بيير بورديو" شبيها بموضوع الشرف فيما بين القبائل. حيث تنتظم سطلة عليا لتوزيع القيم والمنح الكهنوتية المعترف بها من قبل المجال الرمزي الذي يشكلونه. فتمنح هذه الهيآت أسماء معترف بها من قبل سلطة حقلهم، لتعكس من خلال عملية الإضفاء سلطتهم عليهم. إذ أنَّ رأسمال الفنان هنا هورأسمال رمزي : " ولا شيء أشبه بصراعات الشرف عن القبائل غير الصراع بين المثقفين... هذا الرأسمال الرمزي من الإعتراف هوحافظة. Percipi. تفترض إيمان الفاعلين الملتزمين بالحقل." (4). لذلك تتداخل لدينا قوانين اللعبة الاجتماعية بقوانين اللعبة الإبداعية، فنخسر عبر هذا التداخل، ليس فقط المقدمات الأساسية لتطوير الفن وفتح مجاله على الحياة، بل وكذلك، الاستقلالية الضرورية للقيام بالعمل الفكري. وهكذا يدخل مفهوم الحق في مفهوم العمل. ويتكرر على غرار الإستلاب في النظم الشمولية، ترجيح الفعل الجماعي على المعنى، والأيديولوجيا على المنطق. فتغفل الأسئلة الأساسية للحداثة، ويظهر بديل لها، نوع من خطاب عمومي، يربط الجديد بالإعلان الجماعي عنه، وليس بالقوانين الجديدة المغيرة لمسار العملية الإبداعية. و قد أدى ذلك في مجال الفن التشكيلي، إلى تعدد لحظات حداثته عبر التاريخ، منذ عصر النهضة إلى الدادائية. فضاعت اللحظة الحقيقية التي يشكل سيزان وبول كلي أساسها، فيما بين هاتين اللحظتين. والأمر ذاته تكرر مع الشعر في العالم العربي. بعد الخلط الهائل فيما بين البداية الزمنية التي تنازع عليها الكثيرون وبين البداية المنطقية التي تقاسمتها مجموعات متباينة جغرافيا وفكريا، والتي ربطت هذه البدايات ببياناتها، فتراكمت الأسماء والسير والمجلات، واندثرت كأنها كانت مجرد تيارات مرحلية. فهل حازت بالفعل، تلك الكتابات ما أعلنت أنها تحتازه..؟ المصادرة مازالت قائمة. وأسماء كثيرة ظهرت وحجبت غيرها بناء على انتماءات حرفية لجماعات مهنية داخل مجال الكتابة، دون أن يكون نتاجها بحجم الموقع الذي شغلته. وعبر هذه الوضعية، دخلت المهنة في الإبداع، لتبدأ الدواوين بالظهور، مشكلة بذلك حافزا لا جماليا لإنتاج المزيد من الشعر. وصار لزاما على بعض الكتاب أن يقوموا بترقيع الفراغات والمناطق الهشة في نصوصهم، بمقولات فكرية دخيلة على الكيان الحسي والذهني للشعر، وكذلك غير دقيقةٌ في مستواها الفكري. مجرد إسقاطات في شكل رأي بمظهر الحكمة أحيانا ـ تجنبا لوضعها في الحسبان الفلسفي. وأحيانا أخرى في هيئة مهلهلة لتحاور نصي استجدائي لمكونات تراثية ذات وقع حساس وانذهالي على المتلقي. وقد رافق ذلك طرح ذرائعي غريب ربط كسر القوالب المدرسية بالحداثة الشعرية على مستوى التعبير، وهوأمر لا يمكن نكران مساهمته في تطوير مستويات التعقيد في التعبير دون أن يكون ذلك اختزلا لقيم التعبير على حساب إسقاطه على إحدى محاوره فقط. فالقصيدة المقفاة والتفعيلة والمتحررة من التفعيلة والنثر، كلها أشكال تعبيرية للشعر. إلا أنها ليست اشكاله التعبيرية الوحيدة. فالشعر قائم في الأجناس الأدبية الأخرى وكذلك في الفنون الأخرى، بل وحتى في العلوم. لذلك لا يمكن اعتبار الكتابة وفقا لأشكال فنية رائجة انتماء لمجال الكتابة ولا حتى اعتبار ذاك المنتج تمثيلا للكتابة في شكلها الحديث. ـ خصوصا أن مفهوم التجاوز في الدراسات النقدية للحداثة لم تميز نفسها عن مفهوم التقدم في الصناعة. لقد ظهرت على إثر التمييع النقدي للمعايير مَطٌّ للكلام على التعبير ليصل النص إلى نقطة النهاية المقترنة بحجم مفترض في ذهنية الكاتب. فأصبحت لدينا نصوص طويلة أقصر بكثير من حيث حمولتها التعبيرية والجمالية، من نصوص أخرى قصيرة، تضاهي غيرها من النصوص الطويلة بحجمها الجمالي. وباتت النصوص تجهل نقطة نهايتها الحقيقية. فقايضت الأساس الإبداعي للكائن الجمالي، أي الحذف، بالإستطراد التشعبي، والكثافة بالإسهاب. لذلك صار الشعر من أكثر المهن الشعبية رواجا في العالم، بعدما كان مجالا للقلة النوعية وفقا للدراسة الإحصائية التي قام بها أوكتافيوباث. ولكي لا تكون قراءتنا هذه مجردة من التعاليل. سنتناول بالتحليل بعض النصوص لكتابتين متباينتين. إحداهما نصوص كتاب " خواتم " لأنسي الحاج بجزأيه الأول والثاني×. ونصوص صغيرة لبعض الكتاب الشباب الذين يقيمون خارج أسوار المدينة بأصابعهم الخشنة.

يصادر النص الموازي للجزء الثاني من كتاب أنسي الحاج " خواتم "، مسبقا مسار تلقي النص؛ إذ جاءت شهادات الكُتّاب الموجودة على الغلاف الأخير للكتاب، بمثابة إنابة أوتعويض عن قراءة النص في مستوى القيمة والقياس. لذلك يفقد النص بتلك الشهادات، موقعه في أفق القراءة. بل أنها تحوّر في مفهوم الكتابة والقراءة معا، حيث تفقد هذه الأخيرة عبر هذا الخلط دورها التأسيسي لدلالة النص المقطعية، وتسحب بنية النص ومعناه إلى خارجه. الأمر الذي يحلل الكتابة إلى مجرد قوام استيهامي في عملية التعبير عن اللوغس/ الأب المفترض في كل عملية كتابة. علما أن تطعيم الكتب بالشهادات مأخوذ من الأعراف الصحفية في الترويج لمنتج ما. لذلك ينطبع تأثير الكتاب مسبقا في أفق التلقي ويحدد طريقته. إلاَ أنه ما أن نشرع في قراءته بجزأيه، حتى تتجلى المسافة التي تفصل النص عن تعليقاته. يزخر كتاب خواتم بمقاطع كثيرة تحاول أن تعرض أفكاراً بطريقة غير متقنة ولا حتى مركبة ببلاغة أوبترتيب مختلف لليومي يكون من خلاله اليومي عبر إعادة الترتيب استكشافا داخل المألوف. على غرار الجملة التالية : "الذكرى تُؤكل وكلما أكلت نمت وأشرقت" (5). إذ يستحيل لأي قارئ ملم بمسلمات الذكرى والتذكر والذكرى المحضة، أن يربط عبارة الإشراق والنموبالذكرى التي يحال فعل تآكلها لمجهول.و لا يمكن لهذه الجملة أن تقدم الذكرى عبر القوام الزمني لعملية التذكر. إنها إفقار لمفهوم الذكرى وليس تعبيرا عنها. فهناك ثلاثة مستويات للذكرى وفقا لترسيمة برغسون التي طرحها في "المادة والذاكرة "واستثمرها" دولوز "في كتابه" الصورة والزمن". هناك بداية الذكرى المحضة غير القابلة للتآكل، بل التي يتم إرجاؤها إلى حينها الخاص. والذكرى/ صورة، التي يقوم الوعي بانتقائها وفقا لمتطلبات التجربة. وهناك الإنتباه القائم في الآنية. وهي كلها مستويات لا تتآكل ولا تزداد إشراقا بتآكلها. بل يصاب المرء بعمى نفسي يحجب عنه ما يختزنه من صور. دون أن يؤدي هذا الحجب إلى إزالتها نهائيا. لذلك تؤدي كلمة التآكل إلى إفقار معنى الذكرى. ويتضح هذا الإفقار للمعنى في جملة أكثر غرائبية والتي جاء فيها : "اعتِّد عاداتك تُجهز عليها" (6). فالعادة أمر مضمر في بنية السلوك الاجتماعي، وهي منسحقة في الجسد الاجتماعي لكونها تنتقل سلاليا عبر عرى غير عقلانية أوقانونية. لذلك يتأتى تكرارها اللامفكر به، من كونها فعلاً معقولاً وليس عقلانلاً، وتستمد ضرورتها التاريخية وقبولها الإجتماعي من نظام المعقولية، كونها جزءاً من الهابيتوس الخاص بكل مجتمع. ويفترض لأجل الإجهاز على عادة ما الخروج منها، أي موضعتها خارج الجسد، وهوأمر غير ممكن بالإعتياد عليها، بل وإنما برفضها. ولا يحدث هذا الرفض إلا عندما تكون تلك العادة متعينة برانيا في أجساد تفصلهم عن الشخص الرافض مسافة حقبية تعدل في المكونات التي يتركب منها جهازه الثقافي، لكي يتمكن من قراءة التواطؤ والاستغلال التي تجعل بعض الممارسات عادات أومبادئ مقبولة لدى أفراد مجتمع ما. وعلى غرار ما سبق، يطرح النص بعض المقاربات، دون اكتراث بتعليلها. كالمقارنة التي يحدثها فيما بين اللاعنف لدى غاندي والقوة لدى نيتشه في جملة مبتسرة ومثقلة بأسماء هي شخصيات مفاهيمية في تأسيسنا الثقافي. ومن ثم ينتقل مباشرة في المقطع الذي يليه، والمعطوف على ما قبله عبر حرف الـ واو، ليتحدث عن تسرب نور الخالق في الخلق الفني. وقبل هذين الأمرين يتحدث عن الملاك وافتقاره للتوبة (7). إن كان الملاك بماهيته ملاكا، فيكف لنا أن نفترض ضرورته إلى التوبة..؟ فافتقار الكائن أوالكتابة لشيء ما، يعني ضرورته إليه، ما يجعل من تلك الضرورة جزءاً اساسيا في تركيب ما يجب أن تكون عليه ماهية هذا الكائن. وهذا افتراض يُخرج الملاك من وضعيته الملائكية، ويسحقه في الفعل على مستوى الإرادة والخطأ، وبالتالي دخول الملاك في مجال الفعل الاجتماعي، في مجال البراكسيس الذي إن توفرلديه لما كان الملاك ملاكا. فجملة : " ما ينقص الملاك هوالتوبة " ليست تعبيرا داخل النص. إنها محاولة لسد الفراغ بالحشو. غير أن الأمر الأكثر مدعاة للأسف، هوهذا التكرار الباهت والفوضوي لفكرتي " الله " و " الآلهة ". الله المُطلَق والآلهة النسبية ذات التخصصات المتعددة. ليس هناك في الكتابين أدنى تمثيل لمعنى الله أوالآلهة، ولا حتى فكرة إلحادية أوإيمانية لتطويرها وجعلها في المحصلة فكرة عن الكائن اللاهوتي بتعبير هايدغر أوعن الآلهة الأرضية ـ بعيدا عن فكرة الدولة لدى هيغل. المتعلقة بأصل أومصدر السُلط. فموضوع الأصل اللاهوتي أوالتجريبي لفكرة الخالق، لا تختزل بإشارات متعارضة. لذلك يقوم " بول ريكور " في مناقشته لفكرتي الإتهام والحماية بتحديد معنى الله في عبارة " موت الله " التي استخدمها نيتشه على لسان الأحمق. مستفهما على النحوالآتي : " السؤال هوأن يعرف المرء أي إله قد مات. وأن يعرف... أي نوع من السلطة ينتمي إلى الكلام الذي يعلن هذا الموت " (8). أما الجمل الكثيرة التي تذكر الله في نصوص خواتم، فإنها لا تستفهم عن أمر ممكن في وجود الله ولا في ماهية الأيمان. كالعبارات التالية: " يمتحنني الله لأنه يريد أن يعرف." و" وجود الشر برهان على أن الله ليس متعصبا " (9). من هوهذا الإله الذي تنقصه المعرفة فيمتحن عبده ليعرف من خلاله ما يجهله في صنعه.؟ إن كان هوالله اللاهوتي، فإن هذه العبارة مجرد عبث. وإن كان هوأحد الآلهة القريشية المستوردة من بلاد الشام، فعلينا أن نعرف أسمها المرتبط بتخصصها وبالتالي بقدراتها ووضعيته التاريخية في الزمن الحاضر. وهي أمور غير متوفرة في النص. أما عدم تعصب الله المقترن بوجود الشر، فإن ذلك لا يشكل برهانا على وجود ترابط فيما بين الله والتعصب. فالمتعصب يتوجه تحت تأثير مبدأ مثالي نحوهدم العالم القائم، إنه افتراسي وغير قادر بطبيعته على فهم القوانين التي تؤلف مبدأه المثالي التدميري. المتعصب كالوحش ذوالعين الواحدة، الذي يصفه هوميروس بأنه غير مؤهل بطبيعته لأن يفهم الحضارة. فهل يتحرر الله ـ وفقا لهذا التصور ـ عبر انوجاد الشر، من تعصبه المفترض في كلمة " دليل على أنه ليس "؟. ألا يتحول الله عبر هذه الفكرة إلى شبه إله.؟ كائن ينشئ لذاته نقيضا لئلا يُتهم بأنه أحادي الخواص، وبالتالي متفرد كطاغية بتلك الخواص. ولأن اسم الله في نصوص خواتم لا يحيل إلى معنى الله اللاهوتي، تتكرر العبارات التي تهجّن ماهيته بما يتعارض والاستخدام المفترض لمعنى الله في النص. كما في الجملة التي تقول: "الصلاة تسقي الله كما يسقي الحب المرأة" (10). إله منحدر من الصفات الآنفة، حتما، هواله قاصر. يستقي حاجته من ما يصنعه. إلا أن ذلك حتى على مستوى الإله القاصر غير دقيق لا منطقيا ولا عقلانيا. فإن كان الإله القاصر بحاجة إلى أن يُشبع حاجته لأمر ما عبر إنتاج وسيط بينه وبين تلك الحاجة، فإنه سيكون بذلك غافلا عن ماهيته باستيهام صفة الإله في كينونته. إنه بذلك يماثل بينه وبين ما يخلقه بجعل إشباعه لتلك الحاجة متوقفاً على مزاج الشخص الذي يصلي. فإن كان العبد يصلي لحماية نفسه من غضب إلهه وفقا للنقد الفرويدي، فإنه عبر هذه الجملة لا يستجدي أية حماية، بل يقايض الحماية بالإسقاء. إن العبد بهذه الحالة إله قاصر في مواجهة إله قاصر، والعلاقة بينهما ليست تعبدية، بل هي علاقة تجارية على أساس من القيمة التبادلية لمنتوجاتهما.

ظهور شكل تعبيري ما لا يرتبط بالضرورة بمحاور متجانسة

مراجع :

1. **دي مان. بول. العمى والبصيرة. ترجمة: سعيد الغانمي. إصدارات المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 2000. ص: 44.**
2. **فاليري. بول. مكانة بودلير. ترجمة: زيادة العودة. مجلة الآداب الأجنبية. العدد 110. ربيع 2002. اتحاد الكتاب العرب. دمشق.**
3. **بنيامين. والتر. العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه تقنيا. ترجمة: نشوان محسن دماج. مجلة نزوى. العدد 69. سلطنة عمان. يناير 2012.**
4. **بورديو. بيار. أسباب عملية لإعادة النظر بالفلسفة. ترجمة: د. أنور مغيث. دار الأزمنة الحديثة. ط. أولى. بيروت 1998. ص 236.**
5. **الحاج. أنسي. خواتم 1. دار رياض الريس للكتب والنشر. لندن. ط: أولى. 1991. ص 36.**

قصرا.. ثقافة شعائر الماء

سعدي المالح

غمغم جدي ببعض كلمات غير مفهومة وسكت. كان عجوزا طاعنا، بدأ يروي، في أيامه الأخيرة، خرافات أغرب من الخيال، ويهذي، خابطا بيديه على غير هدى. قبل يوم من وفاته توقف عن الحركة واستكان، وغدا يتنفس بمشقة. بين حين وآخر تناديه جدتي: توما.. يا توما! يلتفت نحوها برأسه ولا يستطيع الرد على ندائها. أحسّ والدي بدنو ساعة أبيه، فأرسل في طلب الكاهن. مع أن المساء كان في أوله، إلا أن الظلام نشر عباءته في كل الأرجاء على نحو عاجل كأنه يريد أن يضل ملاك الموت طريقه حتى لا يقبض بسرعة على روح جدي. جاء الكاهن ومعه طفل في حدود العاشرة يحمل فانوساً يكشف له الطريق بضوئه الشاحب، ولولا ذلك الفانوس لما تمكن أحد من أن يميز الكاهن من الظلام، لأنه كان يرتدي جُبَّة سوداء ويعتمر قلنسوة بلونها. وإذ اجتاز عتبة البيت التفت نحو جدي وتمتم " ليكن الرب في عونه" ثم تقدم باتجاه التخت الذي يرقد فوقه يقول بصوت خفيض لكنه واضح " بْشمْ آوا وَوْرا وْروحا دْ قودْشا لْعالْمينْ" وأخرج قنينةَ زجاجية صغيرة من عُبّه، بلل أصبعه من فمها بزيت المسحة ورسم به إشارة الصليب على جبين جدي ويديه، وهو يرفع صوته " ليؤازرك الرب بهذه المسحة المقدسة في رحمته الغنية، وليقف إلى جانبك بقدرة روحه القدوس. وليخلصك الرب من خطاياك وينهضك بنعمته" لكن جدي لم ينهض، بل توفي في صباح اليوم التالي، وهذا ما كنا نتوقع، وكذلك الكاهن الذي كان يقصد بالنهوض المرتجى النهوض من بين الأموات في يوم القيامة على حد فهمي.

وما أن لفظ جدي أنفاسه الأخيرة حتى انقلب البيت فجأة رأسا على عقب، وكأن انفجارا روحيا هزه من أعماقه وأفلت مزالج التحكم به، لتخيم حالة من القلق والفزع والخوف من المجهول على أجوائه. زعقت النساء مولولات باكيات يلطمن خدودهن، ويرفعن الأغطية عن رؤوسهن، وينشرن شعرهن، وينتفن منه خُصلاً على الرغم من أن جدي لم يكن شابا ولا مات ميتة مفجعة. خلال لحظات انتشر الخبر المتوقع لوفاة جدي في المحلة، وامتلأ بيتنا بالأقارب والجيران وأهل القرية الذين توافدوا من كل حدب وصوب. انهمك الرجال في تهيئة مراسم الدفن واستدعاء الكهنة والشمامسة. بعد وقت قصير جاء رجلان حاملين نقالة الموتى. تضافر عدد من الرجال على الجثة المسجاة، رفعوها من على التخت ووضعوها في النقالة، ثم حملوا النقالة التي كان الجثمان يتأرجح فيها قليلا على أكتافهم من أطرافها الأربعة وسط عويل النساء وصراخهن، وساروا بها نحو الكنيسة عبر الزقاق المقابل لبيتنا، يتقدمهم الكاهن ذو الجبة السوداء وثلاثة شمامسة، يرددون بأصوات مرتفعة، وبألحان سريانية تقليدية تراتيل وصلوات، وعدد كبير من الرجال المقربين وغيرهم يسيرون خلفهم بوجوه حزينة صامتة، بينما سارت جدتي وعماتي ونساء قريبات أخريات فارعات الرأس نافشات الشعر باكيات منتحبات أو متباكيات خلف الجنازة.

في الأثناء هذه قُرع ناقوس الكنيسة بنغمات جنائزية بطيئة تخطى صداها القرية إلى الارتفاعات العالية معلنا لأهل القرية، وملائكة السماء، وفاة جدي، طالبا منهم أن يصلّوا لأجله.

بلغت الجنازةُ الكنيسةَ. وُضِع جثمان جدي أمام المذبح، ووقف الكاهن والشمامسة على المذبح، في حين أخذ الجمهور المرافق مكانه في الكنيسة، لكن عويل جدتي وعماتي وعدد آخر من النساء كان يسمع من وراء القاعة. رفع احد الشمامسة صوته كأنه يريد أن يغطي به نواحهن:

– مَحّي ميثيهْ، شوحا لْشماخ، نصلّي شلاما عَمّان (محيي الموتى، المجد لاسمك، لنصل: السلام معنا)

تراجع بكاء النساء.

رد عليه الكاهن:

– نودي ونسغد ونشبح لحيلا خسيا ومشبحا لتليثايوثاخ مشبحتا...(نشكرُ ونسجدُ، ونسبّحُ قوةَ ثالوثك المجيد ...)

ثم راح الكاهن والشمامسة يتناوبون على أداء مزمور، قال الكاهن:

الغفران في يوم الدين. آمين)

واخذ الحفارون يرمون التراب على الجثمان فارتفع من جديد نحيب جدتي وعماتي والنساء المتجمعات بالقرب من القبر وولولاتهن. أمي لم تكن بين النساء الباكيات، كانت في بيت والدها، جدّي الآخر، تنتظر مولودا جديدا.

عاد الجميع إلى بيت جدي حيث ابتدأت مراسم التعزية. الرجال في الصالة الرئيسة من البيت والنساء في غرفة ملحقة، الرجال يتوافدون، يقفون، يؤدون الصلاة على روح جدي، يقدمون التعازي، ثم يجلسون بصمت، يرحب بهم الجميع. تقدم لهم أقداح الماء والقهوة والسكائر، بعد عشر دقائق أو ربع ساعة يغادرون يأتي غيرهم وهكذا. أفراد وجماعات يأتون بصمت ويغادرون بصمت، بينما النساء ما إن يدخلن باب الغرفة حتى يبدأن بالنحيب والبكاء والولولة فتلتحق بهن بقية النساء ثم تعدّد إحداهن الميت بلحن حزين باكية مولولة واصفة سجاياه ومآثره ومناقبه لإثارة التفجع، ومع الانتهاء من كل مقطع تشجّ النساء بصوت عال ماسحات عيونهن المحمرة وأنوفهن المبتلة، ولم أكن أعرف أن لجدي كل هذه السجايا والمآثر في حياته! وفي كثير من الأحيان كنت أسمع النساء يبكين على أمواتهن ويعظمن قدرهم ويؤكدن كبر الخسارة والفاجعة إلى درجة كنت أتصور أن هؤلاء النساء سيقتلن أنفسهن بعد التعزية، لكني كنت أراهن يتحدثن على نحو طبيعي ويضحكن بعد قليل.

عند الظهر تقريبا جاءت إحدى قريبات أمي من محلة جدي الآخر، قالت لي: اذهب ونادي لي والدك من مجلس الرجال. ذهبت إليه ووشوشت في أذنه. خرج والدي مستغربا. كانت المرأة تريد أن تزف اليه نبأ ولادة أخ جديد لي. غير أنها كانت محتارة من أمرها لا تدري ماذا تقول لوالدي: البقية في حياتك أم تهانينا بالمولود الجديد؟ قالت له: ليرحم الله والدك ويدخله ملكوت السماء، لا تحزن فقد عوضك الله بصبي جميل. ولم يعرف والدي هو الآخر ماذا يقول فرفع نظارته ومسح دمعة من عينه وهو يكاد يشهق بالبكاء. وسرعان ما انتشر خبر المولود الجديد في البيت وانقشع بعض الحزن من القلوب على الرغم من أن الوجوه بقيت صامتة لا تحاول التعبير عن فرحها أو حزنها. عندما تناهى الخبر الى مسامع جدتي فريدة، أرملة جدي المتوفى، التي كانت تكره والدتي، امتعضت وقالت بصوت عال على مسامع النساء في الغرفة:

– أريد أن أعرف متى ولد الطفل؟ قبل وفاة المرحوم زوجي أم بعدها؟

ردت عليها إحداهن:

– ما الفرق يا فريدة، من المفروض أن تفرحي لقد جاءكم مولود بدلا من الذي غادركم.

قالت جدتي معاندة:

– هناك فرق، إذا وُلِدَ قبل وفاة زوجي يعني أنه فأل شؤم، أما إذا ولد بعد وفاته فلا بأس، إنه بشير خير.

أجابت المرأة، قريبة أمي، التي نقلت خبر المولود الجديد، بسرعة:

– ولد بعد وفاة المرحوم زوجك، عندما دق الناقوس معلنا وفاته لم يكن قد ولد بعد. أنا كنت هناك.

لم تقتنع جدتي بجوابها، بل دمدمت عليها بعدم ارتياح لأنها عرفت أنها هي التي نقلت الخبر:

– لا أريد شهادة زور، سأتأكد من الأمر بنفسي.

شعرت المرأة بالإهانة لكنها لم تشأ أن تنشب شجارا في تعزية فنهضت وغادرت بسرعة.

وراحت جدتي لعدة أسابيع تجري تحرياتها لتعرف إن كان أخي ولد قبل أن يلفظ جده أنفاسه الأخيرة أم بعدها، تسأل النساء القادمات للتعزية من محلة جدي الآخر؛ واحدة تقول لها ولد بعد وفاته وأخرى قبل وفاته وثالثة مع وفاته ورابعة لا تعرف، فظلت حائرة غير مستقرة على رأي، ولا تسمح لوالدتي ووليدها الصغير بالعودة إلى البيت إلا بعد أن تتأكد من الأمر جيدا. كان والدي سريع الغضب لكني لا أعرف لماذا لاذ بالصمت وتمالك أعصابه ولم يفعل شيئا، ربما احتراما لمراسم تعزية والده أو لأنه يعرف جيدا أمه المترملة حديثا ولا يريدها أن تتمادى في غيها ويحدث ما لا تحمد عقباه. بينما، في الوقت نفسه، أرسل خبرا إلى زوجته أن تُعَمِّدَ الطفل وهي في بيت أهلها وتسميه توما (التوأم) باسم والده المتوفى. فهمت أمي مضمون الرسالة جيدا وعرفت أن زوجها أصبح لا يأمن نية أمه، ويريد أن يسرع في تعميد الطفل. وكان لوالديّ الحق في ذلك، لأنهما كانا قد فقدا أخا لي سمياه سليم فاحتجت جدتي لأن عمي ساكا الموظف في مدينة بعيدة بين العرب، بحسب جدتي، كان أصدقاؤه ينادونه سالم بدلا من ساكا الاسم غير المألوف لديهم. ولهذا احتجت على هذا الاسم، ولما أصر والدي على عدم تغيير الاسم لعدم قناعته بمبرراتها صارت تلعنه كل يوم وتدعو له بالموت. وبالفعل مات الطفل قبل أن يكمل سنته الأولى، لا أحد يعرف إن كان بسبب دعواتها أم لا، لكن هذه الحادثة كانت ما تزال طرية في ذهنيهما وتثير القلق والخوف في نفسيهما.

في نهاية الأسبوع الثالث من عمر أخي الصغير أخذناه– أنا وجدتي الأخرى سارة وابن خالتي شمعون – إلى الكنيسة لتعميده. كان الكاهن والشمامسة ينتظروننا في بناء ملحق بالكنيسة يسمى باسم يوحنا المعمدان. وهو صالة مستطيلة فيها مذبح صغير وجرن وبعض الكراسي، القاعة نفسها التي كنا نتعلم فيها الصلوات واللغة السريانية صيفا. حمل شمعون الشاب في ذلك الوقت المولود الجديد أمام المذبح، أي أصبح إشبينه. جاء الكاهن وطلب من الإشبين أو العرّاب (وكلتا المفردتين سريانيتان) اسم الطفل أجاب : توما. دمدم الكاهن بصوت خفيض: "راح توما وجاء توما!" ويبدو أنه لم يكن يرتاح لجدي. ابتسم الشماسان المرافقان للكاهن الذي بدأ يسجل الاسم في سجل العماد. قال الكاهن موجها كلامه للطفل: جدك، رحمه الله، لم يكن تقيا ولم يترك أثرا ملحوظا في حياته، لكنك أنت ينبغي أن تكون مبشرا بالمسيح في بلاد النهرين والهند مثل سميك التلميذ مار توما. هز الإشبين رأسه تأييدا دون أن يستوعب مغزى ما قال الكاهن. يبدو أن الكاهن، لسبب لا يعرفه إلا هو، شعر بالارتياح لأنه أزاح ثقلا عن نفسه وبدأ حينئذ بطقس سر المعمودية:

– بشم آوا وورا وروحا دقودشا لعلمين. تْشْبوحْتا لْآلاها بْمَرْوْميه وْعَلْ أرْعا شلاما وْسَوْرا طاوا لْبَنَيْ ناشا بْكُلْ عْدّان لْعالْمين....(المجد لله في العلى وعلى الأرض السلام، والرجاء الصالح لبني البشر كل حين إلى الأبد) بعد قليل تقدم الكاهن إلى الإشبين يسأله:

– أو توما كابْرْ آتْ بْصَطانا؟ (يا توما هل تكفر بالشيطان؟)

تردّد الإشبين قبل أن يقول: نعم أكفر

وخفت أنا في مكاني أن لا يرسل شمعون شتيمة فاضحة بحق الشيطان مثلما فعل أحدهم بعد أن فسر كلمة "كابر آت" والتي تعني أتكفر بـ أتشتم كما بالعامية. لكن ابن خالتي على ما يبدو كان قد تعلم جيدا الدرس الذي لقنته إياه جدتي سارة.

أضاف الكاهن: وبجميع أعماله

أجاب الإشبين: نعم أكفر

وواصل الكاهن: وبجميع أباطيله

ردد الإشبين: نعم أكفر

ثم عاد الكاهن يطلب من الطفل بواسطة إشبينه أن يعلن إيمانه بالله وبيسوع المسيح وبالروح القدس الذي أجاب عليه الإشبين أؤمن ثلاث مرات. كانت جدتي تسبقه بالجواب بصوت مسموع خوفا من أن ينسى.

وأخيرا سأله: يا توما هل تريد أن تتعمد؟

أجاب الإشبين بدلا من الطفل: نعم أريد

وفي الحال بدأ الكاهن يمسح الطفل بالزيت قائلا: مْنْمَشّحْ ومْنْقَدّشْ توما بْشْمْ آوا وْوَرا وْروحا دْ قودْشا لْعالْمين.(لْتُمْسَحْ وتتقدس يا توما باسم الآب والابن والروح القدس إلى الأبد)

ثم أخذ الطفل الذي كانت جدتي قد نزعت عنه ملابسه قائلاً: يا عبد الله توما، أنا أعَمِّدُك باسم الآب (وغطس الطفل في الجرن المملوء بالماء حتى رأسه) والابن(وغطس الطفل بالماء ثانية) والروح القدس (وغطسه بالماء ثالثة) بينما راح الطفل يصرخ بفزع من هول المفاجأة. ثم تلقفته جدتي من يد الكاهن وألبسته فستانا أبيض كأنه عروس. بعد قليل حمله الإشبين من جديد ليمسح الكاهن على جبينه بالميرون على شكل صليب تثبيتا لمعموديته، والميرون هو خليط من زيت وعطور يصلي عليه الكاهن في طقس خاص.

كان للماء قدسية خاصة في بلاد ما بين النهرين منذ بدء الخليقة. بل وبالماء تبدأ الخليقة كما يرد في ملحمة إينوما إيلش:

بينما في الأعالي
لم تكن السماء قد سميت بعد
والأرض اليابسة في الأسفل
لم يكن أطلق عليها أي اسم
وحدهما أبسو– الأول
والأم تيامات
والدتهم جميعا
كانا معا
يمزجان مياههما

وأبسو وتيامات هما عنصرا المياه البدئية، مياه الغمر، العذبة والمالحة، اللذان يمثل مزيجهما أساس كل حي، وهذا يعني أنه لم يكن في الوجود سوى المياه الأولى. و" إن الله يجلس على المياه كما يجلس الطير على البيضة." كما يقول نص مسماري في ملحمة أسطورية اكتشفت ألواحها في أوغاريت.

وهذا ما يؤكده العهد القديم أيضا منذ الأسطر الأولى " و كانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرفّ على وجه المياه" (تكوين ١:٢).

ونظرا لقدسيتها غدت المياه رمزا للتطهر في الأساطير السومرية والبابلية – الآشورية، ففي " اينوما ايلش" نفسها يقصد الآلهة المتصارعون المشاركون في الحروب الدامية نهر الفرات للتطهر بمائه لكي ينجوا بأنفسهم من القصاص.

وفي زيارة إينانا لأنكي يصب لها الماء البارد المنعش للقلب، وعندما نزلت عشتار إلى العالم السفلي تطلب الآلهة ايريشكيغال من وزيرها الإله نامتار أن تُنضح بماء الحياة ويؤتى بها أمامها... " نضح بعد ذلك ماء الحياة على عشتار وجاء بها أمام ايريشكيغال" ثم تأمره:

"وفيما يخص بتموز عشيق حبها الأول
دعه يغتسل بماء صاف ويتدلك بالطيوب
وليرتدِ لباس الأبّهة"

وكان القدماء من أجدادنا يقومون برشّ الماء على بعضهم البعض لغَسل خطاياهم قبل استقبال الإله دموزي بعدَ أسره من قبل إلهة الموت أيرشكيغال. ولا يزال الكثير من السريان يمارسون بعضا من هذه الطقوس من خلال عيد شعبي يسمى " نوسرديل" ومعناه عيد " رش الماء على الإله" وذلك برش الماء على بعضهم بعضا.

أشارت ملحمة كلكامش، وفي أكثر من موضع، إلى الاغتسال بالماء، كشكل ضروري من أشكال التطهر، إلا أن الرش بالماء المقدس انتقل فيما بعد إلى أماكن العبادة والملوك والقصور وغيرها. إذ نرى أن الأيام الأربعة الأولى من برنامج الاحتفال برأس السنة البابلية الآشورية مخصصة لتطهير الأماكن استعدادا للعيد" ففي كل صباح، وعند شروق الشمس، كان كبير الكهنة، بعد التطهر بالاغتسال يدخل بمفرده إلى معبد مردوخ ويتوجه بصلواته إلى الإله والى آلهة آخرين" وفي اليوم الخامس "يرش المعبد بالماء المقدس" قبيل تقديم القرابين. وكان في المعابد " موضع لسكب الماء المقدس".

جاك كيروك..الأفول المبكر و"انفجار الطاقة"

الطريق الثقافي- خاص

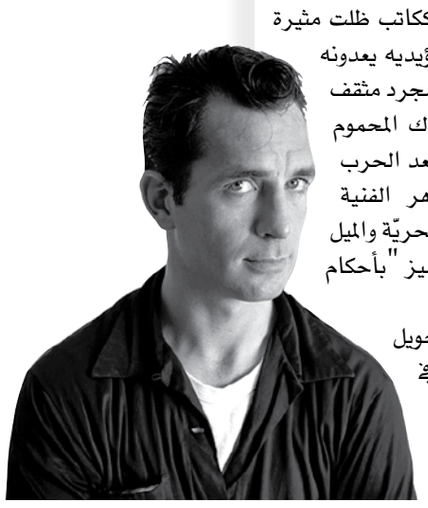
صدر كتاب جديد عن الروائي الأميركي جاك كيروك من تأليف صديقته السابقة جويس جونسون يكشف تفاصيل جديدة من العلاقة بينهما وكيفية صعوده إلى عالم الشهرة والإنتشار ومن ثم سقوطه في عالم الإدمان، ويكشف الكتاب الذي صدر بعد أكثر من أربعين عاماً على وفات الكاتب، إمكانية جويس جونسون كمؤلفة بارعة سلطت الضوء على أسطورة ما كان يسمى بعفوية كيروك في التأليف، خصوصاً لجهة ادعاء البعض بأنّه كتب روايته "على الطريق" في انفجار للطاقة خلال ثلاثة أسابيع من العام 1951، وتقول جونسون أنه قضى سنوات طويلة في العمل على الرواية المذكورة ومراجعة كل فصل فيها بعناية فائقة. ويأتي كتاب جويس جونسون ضمن جهود الإحتفال بكيروك هذا العام الذي شهد حتى الآن، إنتاج ثلاثة أفلام وثائقية عنه وصدور عدد من الكتب النقدية التي تتصدى لأعماله، بالإضافة إلى افتتاح معرض خاص بمخطوطاته في المكتبة اولطنية البريطانية.

وتبلغ جونسون حالياً 77 عاماً من العمر، وهي تصف صديقها القديم بالشخص "الغريب جدا" الذي عاملها بشكل مخيف، لكنها تعود وتصفه في فصل آخر من الكتاب بأنّه كان "حب حياتها"، وتستمر باحثة في حياته التي اطلعت عليها عن كثب كما تقول، واصفة بعمق خلفيته وطفولته وصعوده إلى الشهرة وعلاقته بعدد من المشاهير وإدمانه على كحول.

تقول جونسون في مطلع كتابها "كنت في الحادية والعشرين من العمر عندما التقيت جاك، وكان لا يملك مكاناً للعيش وليس لديه مال، لكن وعلى الرغم من ذلك اصطحبته إلى شقتي في جينسبيرغ وعشت معه حب اعمى على مدى عامين متواصلين، حتى ولوجه عالم الشهرة وأصبحن النساء يترامين عليه أينما حل، وكان يلجأ إلى الشرب للتخلص من مأزقه المتفاقم.

ويسلط الكتاب الذي يحمل عنوان "الإنتصار الوحيد على جاك كيروك" على خلفية الفرنسية الكندية التي أضفت المزيد من الغنى على نثره المخصب ووفرت له رؤية فريدة من نوعها على صعيد السرد المتجلي في روايته الأولى "على الطريق" 1950، التي واجهت الرفض المتكرر من الناشرين على مدى سنوات من اليأس، حتى نشرت في العام 1957 في الولايات المتحدة لتبيع أكثر من خمسة ملايين نسخة هناك.

وتوفي كيروك متوحدا نتيجة إفراطه في الشرب في العام 1969، وهو لم يتجاوز السابعة والأربعين من العمر، بعد أن حاول عدد من أصدقائه، خصوصاً السينمائيين منهم، دعمه من دون جدوى. وقال إسحاق غيرتز، القيّم على مكتبة نيويورك العامة، التي تمتلك أكبر مجموعة في العالم من أوراق كيروك، أن سمعته ككاتب ظلت مثيرة للجدل حتى يومنا هذا، والكثير من مؤيديه يعدونه نبياً يمتلك الوحي، بينما يعده منتقدوه مجرد مثقف ساذج، وعلى الرغم من أن نثر كيروك المحموم قد تمكن من نقل الطاقة إلى جيل ما بعد الحرب وسط تأثير موسيقى الجاز والظواهر الفنية الجديدة التي تفجرت في ظل مشاعر الحريّة والميل لكسر القواعد، إلا أنّ هذا النثر ظل يتميز "بأحكام موقر نحوياً" ميّزه بشكل لافت.



وينشغل حالياً المخرج والتر ساليس بتحويل روايته "على الطريق" إلى السينما في فيلم من إنتاج فرانسس فورد كوبولا، يتوقع أن يعرض في صالات السينما الشهر المقبل.

تأملات في كتاب «إشكالية العلاقة بين السياسي والثقافي»

مصباح ديوجين الذي لا يطفئه الضجيج

أ.د. علي حداد

تحظى كتابات الناقد فاضل ثامر بتلق طيب على مختلف مستويات الدرس القرائي الحديث، وتباين طبائع المهتمين بقراءة الأدب ونقده. وقد تحقق ذلك لها لا لطبيعة التخيّر الفكري الذي تتصدى لمعالجته، ولا للإمكانات المعرفية التي تأسس عليها وعي كاتبها ومنجزه الثقافي، مثلما لم يكن انشداداً لتلك اللغة التي لاتراوغ في بلاغتها، ولا تتعالى على متلقيها بمثاقفة قرائية لوافد الفكر النقدي المعاصر واتجاهات درسه، إنها لذلك كله، وفوقه بيان جلي للوجهة الفكرية التي انتهجها وعيه وتأسيسه المعرفي، فهو - ومنذ اصداراته النقدية المبكرة - يتبنى وجهة فلسفية تكرست لقراءة الظاهرة الأدبية في انساق اجتماعيتها المعاصرة، متواصلة من خلال ذلك مع مايتحقق لها استعادته من كشوفات الدرس النقدي الحديث ومنهجياته، تلك التي يقاربها فاضل ثامر ويسهب في مطالعتها وتوجيه الآخرين لإدراك مراميها الفلسفية ومنهجياتها، من دون أن يكون بالضرورة متبنياً لطروحاتها كلها، أو جاعلاً إياها وحدها حصة التخير الفكري والمنهجي التي اختطها لكتاباته.

وهو في ذلك كله ينطلق من ذهنية كتابية منضبطة، وحرص بين على الفروض المنهجية واشتراطاتها، إلى حد بدت فيه كثير من مؤلفاته ملتزمة بمرامي الدرس الأكاديمي ومتماهية مع التكريس المنهجي فيه، وهو الأمر الذي حقق لها مكانتها في البحوث والدراسات الجامعية، فانضوت بين ماتذهب إليه تلك الدراسات من مراجع علمية لاغنى لها عنها.

هكذا، ومن خلال ذلك كله - وبمساوقته لمواقف انسانية في شخصية عالية التهذيب والتواضع، ولكنها في الوقت ذاته لا تجامل بالضد من قناعاتها، بل لعلها تذهب إلى أقصى غايات الجرأة والتشدد والرفض حين تواجه بما لاترتضيه وتستسيغه - تأسست للناقد والباحث المنهجي، والمثقف البارز فاضل ثامر تلك المكانه الجديرة بالإشادة والتقدير العاليين.

بتحول لم نعهده في وجهته الكتابية يصدر للأستاذ فاضل ثامر مؤلفه الجديد (إشكالية العلاقة بين الثقافي والسياسي. المثقف العراقي أنموذجا) وهو في الأساس مجموعة مقالات استوعبت قراءات متسعة فيما تناولته من القضايا، كتبت في المدة من العام 2003 وماتلاه من الأعوام، فكانت كما وصفها كاتبها "شهادة للمثقف العراقي الذي عاش سنوات الاحتلال والسقوط، وانهيار الدولة، وتداعيات سنوات الاحتراب الطائفي وجرائم برابرة العصر من ممثلي الحركات الإرهابية والتكفيرية والطائفية" (ص5).

وإذا كان ذلك جوهر الانشغال في بعده (الموضوعاتي) لمقالات الكتاب فقد تحقق لها أن تفصح عن رغبة أخرى عند كاتبها، إذ هي - فضلا عن كونها محاولة لتدوين جوانب مهمة من أوجه ردود أفعال المثقف العراقي واستجابته - تمثلا لرغبة أدبية ذاتية في: "الاحتفاء بفن المقالة الأدبية والثقافية، وربما بفن العمود الثقافي، بوصفه فنا صحفيا وإعلاميا وأدبيا له جمالياته الخاصة وقدرته على التوصيل والتأثير والاشتباك مع هموم المرحلة وتعقيداتها (ص6).

وتسعى مقاربتنا لهذا الكتاب أن تتجاوز حدود التناول الذي يعرض محتوياته ويقوم بتوصيفها، فتعلن عن رغبة قرائية مضافة تصغي لطروحاته وتحاورها، وتندس بين طياتها، لتعايش كشوفاتها، وتستعيد أسئلتها هموما ومكابدات ارتهن وجودنا الحاضر لهيمنتها بأبعاده كلها.

تتواتر في أولى مقالات الكتاب - ومنذ العنوان (أسئلة أمام ماهية أزمة المثقف العراقي اليوم) جملة من التساؤلات التي ستختط لمقالات الكتاب اللاحقة وجهتها، وهي تساؤلات من مثل:

- هل يعاني المثقف العراقي اليوم من أزمة هوية تدفعه إلى البحث عن هوية مفترضة...؟
- هل يعاني المثقف العراقي اليوم - بوصفه مواطناً - وإنسانا من أزمة ضعف الإحساس بالمواطنة العراقية؟
- هل يعاني المثقف العراقي من رضوض سايكولوجية خطيرة؟
- هل يواجه المثقف العراقي أزمة إخفاق في الاندماج بالواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي الجديد، تدفعه أحيانا إلى العزلة أو الصمت أو اللامبالاة، وأحيانا الهرب من هذا الواقع؟
- ترى، أهي أزمة كابوسية - واقعية وافتراضية معاً - ناجمة عن قمع سري - أو معلن - تمارسه قوى وتيارات ومؤسسات وقوى سياسية وقومية وطائفية ودينية غامضة ضد المثقف العراقي الذي يحاول جاهداً أن يمارس حقه الطبيعي في التعبير والتفكير والاختلاف والحياة؟

وبقدر ما يحيلنا الواقع الدرامي والمركب لمكابدات المثقف العراقي إلى تبني الإجابة عن تلك التساؤلات بـ(نعم) عريضة ومتسعة باتساع ما يواجهه العراق الراهن من موت وخراب وأسى، وأمنيات يتضاعف الشأو بينه وبينها كل يوم، فإن تلك الإجابة لايمكن لمن يدعي انتماءه إلى كينونة الوعي الثقافي الراهن أن يركن إليها نافذا بجلد قناعاته، ومكتفيا بها تبريرا لدوره المستلب، بل عليه أن يشرع وعيه وإحساسه بالمسؤولية الأخلاقية والتاريخية، ويكاشف مجتمعه بكل هذا الذي يعصف بحاضره ومستقبله، وأن يكون بمستوى مايدعيه من الثقافة ومقدرة التحليل واستشراف الإجابة اليقين، وهذا ماتمثله فاضل ثامر وجعل تراتب مقالات كتابه مسعى نبيلاً باتجاهه.

> **تفشت قيم الرؤية الثقافية المنضبطة للراهن العراقي**

لم يأت هذا الكتاب مبوباً على أساس من تناسق الموضوعات والقضايا في محاور تلم شتاتها، ولذا نقترح وضع محتوياته في المحاور الآتية:

- ما تواجهه الثقافة الحديثة من تحديات في ظل التيارات الفكرية الراهنة.
- مشكلات الثقافة العراقية المعاصرة، والمعالجات الممكنة للنهوض بها.
- الموقف (السياسي) العربي من اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين.
- الظاهرة الأدبية في كشوفاتها القرائية ونقدها.
- الاحتفاء بالمنجز الثقافي لعدد من الأدباء والكتاب العراقيين.

توضح المقالات بمجموعها أن فاضل ثامر يتبنى الفهم الموضوعي المعاصر للثقافة، في كونها مجمل الأنشطة والفعاليات التي يمارسها المجتمع، وتعبر عن مقدار تمثله الحضاري والمعرفي والاجتماعي، ومن هنا جاءت مقالات الكتاب باتساع ذلك المفهوم، وبتناول يشرع أفاق تأمله لكل ما له تماس مع تلك الجوانب، فتناول الظواهر الثقافية، وهي تكاشف بقيمها وحضورها وجودنا الانساني كله، حتى لايكاد يتجاوز أية ظاهرة منها، ولعل ذلك يسوغه له تناول القضية المركزية المتعلقة بجدل الثقافي والسياسي، التي بدت مظلة تتواشج في ظلها الوارف مختلف التناولات الثقافية. وهكذا تفشت قيم الرؤية الثقافية المنضبطة عند الكاتب، لتقرأ كل مايمور في الواقع العراقي الراهن من هموم ومشكلات وقضايا في السياسة والثقافة والفكر النقدي المعاصر والتراث والأدب والفن وحتى الرياضة التي استوقفته في سياق قراءة ثقافية لبعض ظواهرها.

تتماهى معظم مقالات الكتاب مع رغبة المؤلف في المناداة بثقافة جديدة تناسب مجرى التحولات الدراماتيكية التي يعايشها واقعنا الراهن وينسحق تحت سطوتها الضاربة، ومن هنا جاءت الدعوة لتأكيد سمة التلازم بين قيم (الثقافة والديمقراطية) لأن هذه المسألة من أولى مستلزمات الحياة الجديدة التي ننشدها، فالثقافة - طبقاً لرأي الكاتب - "لايمكن أن تتفتح وتزدهر إلا في أجواء الديمقراطية الصحيحة، كما أن الديمقراطية بجوهرها تنهض على قيم الثقافة، حتى يمكن القول أن الديمقراطية في جوهرها هي فعل ثقافي أولا وقبل كل شيء" (ص87). وفي واقع ثقافي يراد له - كما يبدو - ألا يتعافى فإن الضمانة الأساس للنهوض به هي: "المزيد من ديمقراطية هذه الثقافة، لكي تكون قادرة على مواجهة أشكال القمع والعنف والإقصاء والانغلاق والتشرذم، والانتقال بالثقافة إلى فضاء الاختلاف والتنوع" (ص91)

ولعل من أولى جدليات الممارسة الديمقراطية أن نمتلك ثقافة الحوار الذي يأخذ أكثر من اتجاه: حوارنا مع الذات التي يفترض بها أن تعايش وبوعي حصيف اللحظة التاريخية التي هي فيها، وتواجه بمسؤولية ماعليها أن تؤديه من أدوار، ليتسنى لها أن تقارب (ثقافة الآخر) وتحاورها، وتحدد موقفها منها، إذ "إن ثقافتنا في هذا القرن - شئنا أم أبينا - محكومة إلى حد كبير بهذا الحوار الصعب مع الآخر في وجوده وثقافته وأسلوب حياته" (ص11).

وإذ تبدو ثقافتنا الراهنة محكومة بمجادلة بعدي (الأسلمة والعولمة - ص33) اللذين أمسيا أفقين ضاغطين عليها، فإن مشكلتنا (الحوارية) أصبحت ذات طبيعة مركبة، وإن كانت مختلفة في طبيعتها ووسائلها، فنحن - ومنذ مدة طويلة - نحاور (الآخر الغربي) وكنا - ولانزال - نقبل منه ونرفض، ونصنع بيننا وبينه مسافات من اللاتماثل. والقطيعة أيضا. من دون أن يصبح ذلك مدعاة لكسب عدائه، لأنه يحاورنا فكريا وبأدوات حضارته الغالبة. ولكن الإشكال الحقيقي الذي يثير التوجس والقلق هو مايمكن التوافر عليه من أسباب الحوار مع (الآخر المحلي) المندس بين طيات وجودنا اليومي، والمتمثل في تيارات أصولية اسلامية متشددة ومدججة بقناعات صلدة، لاتشرع فيها كوة لقبول الآخر أو محاورته، بل تكفره وتستبيح وجوده بوسائل تدميرية قاسية.

إن مايدعو إليه الكاتب - ومن أجل تأسيس هوية وطنية تناسب المرحلة الجديدة التي ندلف إليها - أن تتم مغادر ثقافة العنف إلى ثقافة المشاركة (ص299)، والسعي الجاد لانتاج سمات هويتنا الثقافية المبتغاة. ولايتحقق ذلك - طبقاً لرؤيته - إلا من خلال تغليب (العقل الثقافي) على سواه، لأنه عقل تنويري يتخذ من المعرفة بمعناها الواسع إطاراً لرصد عالم الأشياء والمحسوسات والمجردات، وهو أيضاً عقل برهاني في الأصل، لأنه يمد جذوره فيما هو أرضي وعقلاني" (ص64). (4)

وضعت تقارير المنظمات الثقافية الدولية العراق والصومال في آخر قائمة الدول التي تعنى بالتنمية الثقافية. (...؟!) وهو أمر قد يثير استغراب البعض ممن لم يتح له معاينة ماحل بالثقافة العراقية من تخريب متعمد لبناها التحتية، لحق به موقف غير مبال لكثير من سياسيي (العراق الجديد) بهذا الشأن، بل ربما ناصب بعضهم الثقافة العراقية ومنجزها من الآداب والفنون والمعارف المختلفة العداء، وكأنهم "أجمعوا على النظر إلى الثقافة بشكل عام، والثقافة العراقية بشكل أخص بوصفها (صندوق باندورا) المخيف الذي يمكن أن تنطلق منه كل ظروب الشرور والآثام التي تتعارض مع الثوابت الشرعية والأعراف الاجتماعية" (ص69). ولعل ذلك موقفاً نابعاً من خشية كثير منهم من مقدرة المثقف على مجادلة الواقع الراهن، وفضح السلوكيات الشائنة فيه.

كما ان الثقافة ستعري أولئك السياسيين الأدعياء وتفضح خواءهم الفكري. ولذلك فإنهم - وكما تؤشره وقائع كثيرة رصدها الكاتب - يصرون على بقاء الشأن الثقافي على ماهو عليه من خواء ترد، مراهنين على وعي الناس المحدود بأهمية الفعل الثقافي وقيمته، ومكرسين لهم مكانه انشغالات معيشية يومية تبدو كالمتاهة التي لا آخر لها ولا مخرج منها، وممارسات تهيمن عليها عواطفهم ونزعاتهم الدينية والاجتماعية.

إن مايشير إليه الكاتب هو وجود هوة كبيرة بين مايحمله المثقف العراقي ويجاهر به من طموحات وآمال للنهوض بالثقافة العراقية، ومايقابله السياسي به من سلبية فاضحة في الاهتمام بهذا الشأن أوالتوقف عنده، مع أن كثيراً من أولئك السياسيين - وهي واحدة من مفارقات كثيرة تصدمنا كل يوم - يعدون أنفسهم جزءاً من نسيج هذه الثقافة، وربما تباهى بعضهم بانتمائه لأكثر من منظمة ثقافية.

ولأجل ألا يبقى المثقفون العراقيون يدورون حول قدور خاوية يقدمها السياسيون لهم يدعو الكاتب إلى أن يكون الموقف من الثقافة "هو المعيار الأول الذي يتعين على المثقف أن يحتكم إليه في موقفه من القوى السياسية والاجتماعية" (ص118).

لايكتفي الأستاذ فاضل ثامر بالمجادلة النظرية لمكابدات الثقافة العراقية بل يقدم تصورات موضوعية للنهوض بها، وتتمثل في الآتي:

- تشريع قانون خاص لتأسيس المجلس الأعلى للثقافة والآداب والفنون.
- تشريع قانون خاص بجوائز الدولة التقديرية.
- تشريع قانون خاص برعاية الرواد والعلماء.
- تشريع قانون خاص بالملكية الفكرية.
- دعم الاتحادات والمنظمات الثقافية.

وعلى أهمية تلك الخطوات الإجرائية المقترحة فإن الطريق للارتقاء بالثقافة العراقية تبدو طويلة، وتستوجب وعياً بكون الثقافة واحدة من البنى الفوقية التي يمكن الارتقاء بها من خلال النهوض بالواقع الاقتصادي والمعيشي والقيم والممارسات الاجتماعية السائدة، وتعزيز انتماء الفرد إلى المكان، وتمسكه بهوية المواطنة والاعتزاز بها، لتلحق بذلك معالجات كثيرة، تنطلق من تثقيف المجتمع تربوياً وأخلاقياً، ليعي أهمية الثقافة، بمجالاتها العصرية كلها، واتخاذ ذلك نهجا لتوعية اعلامية مستمرة ومادة تدخل في مناهج الدراسة في مراحلها المختلفة. تسبقها - أو تواكبها - مساع حقيقية تعيد الحياة لركائز البنية التحتية للثقافة وتضيف إليها ماينقصها.

ولكي لايبقى الفعل الثقافي رهن الجهد الحكومي وممارساته البيروقراطية يمكن إلزام المؤسسات الاقتصادية والشركات التجارية بدعم الثقافة من خلال تقديم بعض التسهيلات والإعفاءات الضريبية لها، مقابل أن تخصص شيئاً من أرباحها لإنشاء مؤسسات ثقافية، وهو ماسبق لبعض البلدان من حولنا أن قامت به، كالأردن في زمن الملك الراحل (الحسين)، لتتكاثر في العاصمة (عمان) قاعات العروض الفنية والمسارح والمؤسسات الثقافية التي أنشأها القطاع الخاص، وملأتها الآداب والفنون العراقية المهاجرة هرباً من الحصار وقسوة النظام المستبد.

تناول الكتاب، وفي مقالات عدة مواقف اتحاد الأدباء العرب التي اتخذها من الأدباء العراقيين، وتعليقه عضوية اتحادهم لسنوات عدة.

والحقيقة فإن هذه القضية - وإن أصبحت أمراً من الماضي. قد أسهمت في تعرية المثقف العربي، وأفصحت عن المديات الصارخة التي ينساق فيها خلف مايقرره السياسي له. كما اشرت جملة القراءات الناقصة التي يتلقاها ذلك المثقف، تلك التي تبدو أحيانا ترديدا - ببغاويا للقرار السياسي، وموقفاً يخلو من التأمل العميق الذي ينبغي للمثقف أن يقرأ الظواهر من خلاله.

لقد تركت هذه القضية شرخاً في ذات الأديب العراقي وفي ماسينطلق منه مستقبلاً في تعاملاته مع الأدباء العرب، بعد أن عايش وبمرارة كيف يتخلون. كما الأنظمة. عن أشقائهم في وقت المحنة، ليمسي كثير من المنظمات والاتحادات العربية - في نظر المثقف العراقي في الأقل - تكوينات جديرة بالسخرية والاستخفاف، والأسف على دورها المغيب من واقعنا الراهن.

يمثل تناول الظواهر الأدبية والنقدية انهماكاً مركزياً في كتابات فاضل ثامر، حتى لايمكن تصور أي من مؤلفاته بعيداً عن التشاغل به وفيه، وهو في ذلك يبقى متمسكاً بتوصيفه الراسخ كونه ناقداً أدبياً. ولم يكن هذا الكتاب استثناءً، فقد نال الجهد النقدي - التنظيري غالباً - حصته الوافية بين مقالات هذا الكتاب. حيث توقف عند جملة من قضاياه، من مثل: (وظيفة النقد بين الوصفية والمعيارية - ص158)، (النقد الأدبي بين فائض التنظير والنقد التطبيقي. ص163)، (الناقد العربي بين النزعة الاستهلاكية والنزعة الانتاجية. ص165)، (الخطاب النقدي العربي الحديث بين التبعية الثقافية والحداثة. ص175). وربما قدم بعضها بعنوانات متسائلة: (أين يقف خطابنا النقدي اليوم؟ - ص187)، (هل يقف نقدنا الحديث في مفترق طرق؟ - ص160

ولعل مجمل المسائل المتعلقة بالنقد الأدبي التي طرحها الكاتب ذات مواصفات إشكالية يتسع النقاش في طبيعة كل منها وأسبابها ويتشعب، حدا يجعلها جديرة بمكاشفة استقرائية منفردة.

ومانود قوله هنا هو أن مايواجهه نقدنا من اشكالات هي ذاتها التي تواجهها ثقافتنا بعامة، من افتقاد للمكاشفة الموضوعية في مناقشتها، وتغييب دور العقل الاستقرائي الموضوعي، واعتمادنا في تشكيل ظواهرها على مايفد إلينا من منجز (الآخر) وكشوفاته، إذ لم نعد منتجي ثقافة منذ أن اصبحنا غير قادرين على انتاج أي سلعة أو بضاعة.

إن كل من يتأمل واقع نقدنا الأدبي الراهن يشارك الكاتب يقينه بالأزمة التي يكابدها النقد الأدبي العربي تلك التي يراها تكمن أساساً "في غياب المشروع الثقافي والنقدي الشامل، والاكتفاء بعمليات انتقائية أو ترقيعية أو نقلية، تنتهي في الغالب إلى طرق مسدودة" (ص145). ويبدو أن تلك الأزمة هي التي قادت البعض الى القول بموت النقد والمناداة بـ(النقد الثقافي) بديلاً عنه، وهو ماناقشه الكاتب باستفاضة في احدى مقالات كتابه، مقرراً أنه لايمكن المناداة بموت النقد الأدبي بمقدار ما يمكن الحديث عن التبدل في وظائفه الاستراتيجية (ص146).

لعله مما يعبر عن وفاء كبير أن نستذكر تلك الشخصيات الثقافية التي تركت لأسمائها مكانة في آفاق حياتنا الأدبية والفنية سواء منها من رحل، ليلاقي وجه ربه أو من يعيش بيننا مواصلاً وجوده الإنساني وعطائه الإبداعي. ولم تغب هذه الرؤية عن كتاب الأستاذ فاضل ثامر، فخصها بمساحة طيبة، تناول فيها أسماء عراقية مهمة (يوسف الصائغ، فؤاد التكرلي، حسين مردان، كامل شياع، بدري حسون فريد، د.عبد الاله أحمد، حسب الشيخ جعفر، الجواهري، موسى كريدي)، وسوف نلاحظ أن تلك الشخصيات المختارة ضمت الشاعر والروائي والفنان والمثقف على نحو عام، وهي اختيارات لاتخلو من نزعة شخصية في التخير، والوفاء لصلة الصداقة التي جمعته مع بعض تلك الشخصيات.

استذكر المؤلف الشاعر الكبير (يوسف الصائغ) - وطبقاً لقوله - فقد كان حرجه واضحاً في ذلك، الأمر الذي دعاه الى أن يسهب في تقديم المواقف التي توزعت الأدباء العراقيين من هذا الشاعر بعد وفاته، مؤجلاً حتى آخر مقالته إبداء رأيه الذي بدا توفيقياً، لطبيعة التجربة الشعرية المهمة التي قدمها يوسف الصائغ والتي كان الكاتب نفسه قد أنجز عنها قراءات مهمة في بعض كتبه السابقة.

ولعل الموقف من الصائغ وسواه من المثقفين الذين اقترن وجودهم الوظيفي والإبداعي بجوانب من سياسة تلك المرحلة يمثل قضية لابد للثقافة العراقية وهي تسعى إلى النهوض من وهدة ما هي فيه، ومغادرة قيم الثأر والإقصاء أن تتجاوزها، وبنوع من الأريحية، فهم جزء مهم، لايمكن طمسه من مشهد الإبداع العراقي الحقيقي الذي سيؤرخ له لاحقاً، ولنا في تجارب محلية وعربية وعالمية واجهت مثل هذه المسألة وعالجتها بحكمة الوعي الثقافي وإنسانيته ماهو جدير بالاقتداء.

تناول الكاتب المنجز السردي لـ (فؤاد التكرلي) الذي لم يكن "مجرد ظاهرة اعتيادية في مسيرة السرد العراقي بل كلن حصيلة وعي عميق بشروط الحداثة السردية في أواخر الأربعينيات ومطلع الخمسينيات" (ص169) فيما تحقق له من خصوصيات واتجاهات رؤية. أما مراجعته لتجربة الشاعر (حسين مردان) الذي عايش المرحلة ذاتها فإنها تنطلق من الرغبة لتصحيح الكثير من الأحكام والتقييمات غير المنصفة عن هذا الشاعر الذي كان "إنساناً كبيراً عاش حياته بصورة تلقائية وشبه فطرية، ورفض ارتداء الأقنعة المزورة التي كان يرتديها البعض. وخلال سنواته الطويلة كسب حب جميع الأدباء والمثقفين، وتحول إلى اسطورة وأمثولة يختلط فيها الواقع بالخيال. لكنه - قبل هذا وذاك - مبدع حقيقي امسك بشجاعة، وفي وقت مبكر، جمرة الكتابة والتجديد والتجاوز، وكان متطابقاً مع نفسه وذاته" (ص188).

وإذا كان في حديث الكاتب عن المثقفين والمبدعين الراحلين الآخرين الذين أشار إلى مكانتهم تنطلق من الرغبة في استعادة حضورهم الخصيب، فإنها تأخذ وجهة التذكير لكل الجهات الرسمية والثقافية التي لم تول الأحياء منهم كذلك ماهم جديرون به من التبجيل والرعاية، لتزيل عن وجوههم تجاعيد الزمن وغبار النسيان.

لقد مثلت تلك الاستذكارات لفتة إنسانية نبيلة، ولكنها وفي العمق منها لا تخلو من الإدانة سواء للجهات الحكومية الرسمية أو المهتمين بالشأن الثقافي عموماً، إذ يبدو. على مايراه الكاتب "أن ذاكرة المثقفين العراقيين بدأ يصيبها العطب والبلى، فمن شقوق هذه الذاكرة راحت تتساقط وتنسى أسماء مهمة في تاريخنا الثقافي الحديث، ولم يعد المثقف العراقي يستذكر ولو من باب الوفاء قائمة طويلة من أسماء مبدعيه" (ص187) ليضيف ذلك بعداً نازفاً بالأسى إلى المكابدات التي يواجهها واقعنا الثقافي.

• في الختام:

تأتي قيمة كتاب الأستاذ فاضل ثامر هذا من رصده لمجمل مايكابده المشهد الثقافي العراقي من محددات فرضتها عليه الظروف الراهنة وتقديم التصور الموضوعي عنها، وكذلك تصديه للمكاشفة ووضع الأصبع على انكسارات وعينا الثقافي، وما يتناهبه من تمزق وتخبط وتشتت.

ولعل مايطرحه من إجابات جديرة بأن تكون ورقة عمل استراتيجي لمؤتمرات وندوات تناقش السبل التي يمكن من خلالها ترميم الثقافة العراقية والنهوض بها لاحقاً إلى مستوى طماحنا المبتغاة.

ويبقى هذا الكتاب - قبل ذلك ومعه - شهادة لشخصية مثقفة عميقة في وعيها، وشديدة في تحسسها ونزوع التشخيص الذي تتسم بها إجاباتها عن مجمل القضايا التي قاربها الكاتب بوعي عميق وبصيرة مدركة.

إن هذا الكتاب جملة مقالات قد يبدو على بعضها الظرف الآني، وقد يجسد بعضها الآخر اللحظة الانفعالية التي عايشها كاتبها فيها، وقد يقال إنها ذات مساحة متباعدة فيما تناولته، ولكن ذلك لاينال من كونها نضح قلم مثقف وضمير يقظ، واحتدام شجاع لايريد لتفوهاته أن تضيع في ضجيج الادعات التي تخنقنا من كل حدب.

الجسد الأنثوي.. التأمل الغامض

البعد الفلسفي للصورة

جاسم عاصي

يعتني الفنان في هذه الصورة بالجسد الأنثوي، لكنه لا يبقيه كنموذج للعرض أو البورتريه، بقدر ما يمنحه قدرة الحوار مع الما حول . فالجسد بارتخائه الظاهر من خلال تداخل الضوء والظل على كل أجزائه، إلا أنه ظهر على قدر من فحص وتأمل الواقع الذي حوله وأمامه . أي أنه بالتخاطر أقام حواراً مضمراً، لا تظهر سوى علاماته. هذه اللقطة اتاحت للجسد أن يتحرك من موضع التفكير عبر عينين فاحصتين.، وجسد يضمر أسئلة وسيطرة على موقف قوي.

إن المرأة وعبر نظرتها تلك تبدو متماسكة، وذات رؤية متمكنة من كل ما يحيطها. غير أنها من الطبيعي أن تخضع للكل الاجتماعي، الذي يعتمد تهميش الأنثى، والنظر إلى الجسد على أنه ملحق بالرجل، بينما الفنان يظهرها متطامنة بجسدها ومكوناته. تنظر إلى ما هو مستقبل بعين يغلب عليها الارتخاء والملل ونفاد الصبر. إن هذه الحالة التي تعكس ظاهرة، تتحكم فيها موجودات خفية، غير أنها واضحة التأثير. إن سر الصورة عند الفنان، في ما يتركه من فراغات، لابد للقراءة البصرية ان تطأها بآلية قراءة تفترض الفعل ورد الفعل، والأثر والمؤثر. وهذا ما يحيل سكون الصورة إلى بنية متحركة، بما تمتلكه من شفرات وعلامات. وكما هو واضح على جسد الأنثى المغمور بالضوء والظل، اللذان يمثلان حروفية صياغة محتوى الصورة، والأسس الفنية التي تُسهم في توازن الأشكال وفك اللغز الذي تنطوي عليه الصورة.

وحدة المكان.. وحدة الشخصية

ويعتني الفنان في ربط المشهد مع النموذج، وذلك بإعطاء قيمة لكلا الطرفين، فلا الشخصية بعيدة عن المكان، ولا المكان في منأى عن الشخصية. إن المكان في هذه الحالة يشكل الصيرورة التي تحتوي ما تديره الذات مع المتغيرات التي حدثت على المكان. ولما كانت الصورة خطاب حواري. بمعنى تخفي أكثر ما تُظهر بالرغم من اكتفاء الظاهر للمتلقي. غير أن قدرة الفنان تتجسد في تركه علامات يمكن قراءتها بمعزل عن الرائي المباشر الذي تشغله المتغيرات فقط، وطبيعة وجود الشخصية في المكان. من هذا نرى أن الفنان هنا وضع الشخصية ضمن مجال حوار الذات من خلال تجسيد علامات الوجه وقسماته. فقد وزع الضوء والظل بنسب تتيح للفاحص فَرصة القراءة الثانية بمستوى التأويل. فالأسئلة هي ما يُجسّده الفنان على نموذجه الذي نأى عن مشهد الخراب بمسافة، وارتكن ضمن حيّز مفتوح على كرسي. وهذا وحده يُشير إلى جملة الخسارات التي تظهر علاماتها على معالم الشخصية. فوحدته في الخلاء المدمر يوحي بخسارة كل الأشياء، وضياعه وسط فيض المكان، أعطى للمكان صورة الضياع أكثر من صورة الألفة والحميمية. فالنموذج لا يرتخي على الكرسي بمحض رغبته شعورياً، بقدر ما وضع ضمن هذه الحالة من الضياع أو التيه الشعوري، الذي أملى عليه جملة أحاسيس لعل مركزها خسارة كل شيء. لقد لعب الضوء والظل دوره في صياغة سردية مكانية وزمانيَة، تتحول فيها الرؤى من حيّز إلى آخر. وفي كل هذا الدوران في المشهد يُظهر ويستنتج دوران النموذج الحسي في المكان. صحيح أن الصورة - أي صورة - تُعطي المشهد ساكناً ، لكنها أي الصورة ضمن محتواها الذي خلقته عين المصوّر وعين الكاميرا قد خلق جملة حوارات، لأنها أي الصورة هي استجابة لرؤية الفنان. وهي استجابة مخلقة وليست مقادة. وهذا ما يظهر في المحصلة النهائية، حين تكون الصورة بين يديّ المتلقي. أي أنها تخضع لعين ثالثة فاحصة. فكل الذي لم يؤشره المصوّر في مشهد صورته مباشرة، فقد ترك ثمة فراغات وعلامات تُشير إلى أبعاد ومستويات من الإشارات المكينة في التعبير. ففلتات العين تقرب من فلتات اللسان المجسدة في الكتابة، على الر غم من أن الكتابة غير الرسم بالصورة. من هذا نجد الفنان (الأمين) يجنح إلى ترك مثل هذه العلامات التي خلقتها تقنية كاميرته، لتكون خير من يُعين القراءة في فك إشاراتها. وكل هذا يُساهم في جعل الصورة بمصاف الإبداع في الانتاج. أي أنها تتخذ لها مجالاً في المتحرك من النصوص وليس الساكن الجاهز.

الفنان ينطلق من المكان ليحقق كينونته الفكرية

في صورة أخرى تدل دلالة واضحة على الفقدان. فالشكل المباشر لمحتويات الصورة، لا يشكل للرائي، سوى تقاطع ثلاث كراسي مصنوعة من جريد النخيل، وعلى هيأة تقاطعات مع بعضها. وهنا يكمن سر اللوحة، في كونها لا تكتفي بذاتها بقدر ما تقود المرء باتجاه قراءة ما هو مضمر في المشهد. ونعني به الإنسان المغيّب. وهنا بطبيعة الحال وما توحيه، كوننا إزاء مشهد جلسة لثلاث نماذج، غادروها فجأة. وهذ ما تُشير إليه عملية الإرباك الظاهرة على الكراسي. فهي غير منتظمة على وضع يوحي بالطمأنينة، أو المغادرة برغبة ذاتية. إنها إشارات إلى نوع من استلاب الزمن عند النماذج المغيّبة في الصورة. فالغياب هنا يُشير إلى الحضور من باب الدلالة. فالرائي يرى النماذج وهي تغادر بفعل فاعل قسري الإرادة المفروضة على النماذج. أي أنهم عانوا من القهر والاستلاب والإرغام على مغادرة المكان. لاسيّما أنه المقهى الذي تلتقي فيه الأجساد لترتخي على متكآته. في ما نجد أن المشهد الذي ظهرت عليه الكراس مرتبكاً مشيرا ً إلى ارتباك أصحابه. إن الفنان سواء في هذه اللوحة أو سواها يعمد أن يترك فراغا ً تعبيريا ً يحث الرائي إلى تأمله لمعرفة ما وراءه من حراك، أي البحث عن الأسباب التي جعلت الأشياء على هذه الصورة. إن الفراغات ذات البنية الفنية تؤدي بطبيعة الحال إلى إحداث حوار، وهذا ما تتسم به اللوحة التشكيلية ذات البنية الحوارية، سواء في التوجه إلى التجريد أو السريالية، فهي توجهات تُثير الشك الذي يتبنى مجموع الأسئلة حول البنية التي تأسس عليها المنتَج. فمن داخله تُظهر الأسئلة عيّنات من المعاني، فالتعبير هو من يخلق الأسئلة حول الصورة أو اللوحة. أي من داخلها المتحرك تُنتج الأسئلة. وهكذا فعل الفنان في كونه لم يضعنا أما كراسي مبعثرة، بقدر ما تركنا نتمعن في مشهد مرتبك، ونسأل ؛ من أربك الكراسي هكذا. وهذا يسحب الرؤية الفنية للمنتَج الفني باتجاهات مختلفة تعمل لصالح الصورة.

الخراب المطلق

ما يشغل الفنان (الأمين) هو المكان، فمنه ينطلق إلى الثيمات المتجسدة في مشاهد مختلفة، ومنه أيضاً يحقق كينونته الفكرية وجدله مع الواقع برؤيته الفلسفية التي تتمركز في الوجود أو عدمه. فنماذجه في المكان تبدو محاصرة بنفس القوى التي تحاصر المكان. وهذا ينطلق من حقيقة علاقة الإنسان بالمكان، ليس من وجهة نظر الفنان، وإنما من وجهة نظر (باشلار) باعتبار المركزين، المكان والإنسان يصنعان كينونة بعضهما، لأن كل واحد منهما يؤرخ للآخر. من هذا نجد أن المعالجة لوجود الإنسان في صور الفنان تنطلق من معالجة الحيّز الكلي وصولاً إلى وجود الإنسان في المكان. فهما يتماثلان سلباً وإيجاباً . ففي اللوحة التي لا يظهر فيها سوى ركام الخراب على المكان المغلق بأثر الحرب، ينفتح على خراب آخر عبر باب أو كوة ضوئية، قياساً لظلمة المكان، وليس سعة ولو صغيرة تبدد الوحشة في المكان، فهي تُسهم في الكشف عن خراب آخر لا يقل في سمته عن خراب الداخل. وبالرغم من غياب الإنسان في المكان، فأنه حاضر من خلال الذاكرة التي جسدت خصائص الخراب، وهي مزيج من ذاكرة المصوّر، وذاكرة الإنسان المغيّب. إن جدلية الوجود وعدمه تجسدت هنا في انتفاء البقاء وسط خراب شامل، وهي صورة تُدين الفعل الوحشي الذي ترتكبه الحرب بأيدي صنّاع الموت وقاتلي الحياة.

إن الفنان في كثير من لوحاته استجاب إلى مؤثرات الحرب، ذلك لعلاقة هذه المؤثرات بالمكان. فهو معني بالأثر الذي تتركه، فهو تاريخ وتوثيق للدمار، وعلامة من علامات التاريخ التي توثق لقوى الدمار وما تصنعه في حقب هي من أصعب الفترات التي تمر على الشعوب والبلدان. إن كينونة المكان المقتولة، وحالة الإنسان المطرود عن مكانه خاصية موضوعية وفنية في رسومات (الأمين) لأنها تحاول أن تحقق رؤية إدانة من أجل أن تشيّد حياة جديدة تُبعد عناصر وتكرار تأثير قوى الظلام. ويؤكد الفنان من جملة ما يؤكده على التشوهات الي تتركها الحرب على جمالية الجسد، فيأخذ بأصغر التأثيرات الموشومة - بكسر الواو الثانية - لجسد الإنسان والتركيز على طبيعة هذا التشويه الذي يكشف بشكل غير مباشر عن تشوهات الجسد بالكامل. وليس هذا فحسب، بل أن التغييب الذي يحصل على وجود الإنسان، يتخذ له أشكال متعددة، فثمة تغييب جماعي وفردي، فالأول يعني تكميم الأفواه ومصادرة الإرادة، وتركيزها في شخص واحد كما تكشف بعض صوره، في حراك فني يُظهر الفرد كبقعة ضوء، يحاول أن يكون سيد المكان وباعث للحياة إزاء آخرين اصطفوا على فقدان دورهم في الوجود. إنها اليوتيبيا التي تقود الوجود، والمثالية التي تغري الآخر في صناعة الحياة، وهي تخلق أداة التعطيل للجماعة. هذه الصور تُحدث حواراً مع المفاهيم والبنى الفكرية، فهي تستغل سكونها البنيوي لإحداث حراك آخر خارج إطارها الفني. وتلك مهمة الفن، باعتباره محرك للوجود، وباعث محفز لعوامل البناء حتى لو كان ذلك على ركام الخراب المادي والمعنوي - الفكري -.

الإمساك بالمعرفة

في لوحة للفنان، ثمة تأكيد على ما توصلت إليه الثقافة والمعرفة من تردي واضمحلال من خلال النظرة التي تقيّم فاعليتها وتأثيرها على الواقع. والصورة هنا محاولة لصنع شكل فني يعتمد على تقنية الصورة. وذلك باعتماد أسس فنية تُركّب الصورة في إناء تظهر فيه يد تُمسك قلماً، وتتماسك ذاتياً إزاء مجموعة أحذية تُشكّل قوساً على وجودها. أي أن القلم يحتمي بكف الإنسان، الذي عاشره ردحاً من الزمن، وهما يخلقان بنى حاثّة على بناء الحياة. إن الصراع هنا واضح من حيث تحقيقه لجدلية المعرفة والجهل، متمثلاً برموزهما الدالة والمباشرة. وفي لوحة أخرى يؤكد على ظهور الباب المغلق تتصدره لافتة كُتب عليها الوطن، فهو وطن مغلق على نفسه، مقابل فتحة المياه الآسنة. إن هذا الرمز فيه مباشرة في الدلالة. وهو يشكّل خطابا ً دون تورية، يكشف تأثيرات البنى المخربة للوجود، من خلال خراب المكان أيضاً ومحدودية وجود الوطن، كما لو أنه بوابة لبناء بسيط. إنه الاضمحلال الذي حل بالحياة، والدافع إلى تلاشيها وانحسارها بفعل عوامل سوداء الأهداف والمرامي. إن اعتماد الفنان على هذا الشكل من إبراز طبيعة الصراع العام، يضعه ضمن مجال نقد الواقع، ليس اعتباطاً وانفعالاً فحسب، ولكن عبر الكشف عن عناصر الخراب والدمار، لتشكيل وجهة النظر. لأننا بإزاء تأريخ، مثلما نحن بإزاء بناء الحياة. ففعلنا الفني يؤرخ ويوثق ويدعو إلى بناء الحياة، من خلال وضع العيّنات موضع الفحص. إن الفنان في كل ما يخص تجسيد قوى الظلام، يعمد إلى خلق رموز يرتكز عليها فنياً، لتشكل عنده علامات تعبيرية تذهب بالظاهرة باتجاه الانتباه إلى الخطأ بقدر ما تُشير إلى بنية الظاهرة، والخوف من تسيّد عناصرها على الوجود الإنساني.

سيولة الزمن

العلاقة بين الزمان والمكان، علاقة جدلية كما هو معروف، فبغير الزمان لا يتجسد فعل المكان، والعكس صحيح. لذا نجد الفنان لا يبتعد عن هذه الحقيقة الجدلية في الوجود. فهو يعالج هذه العلاقة من منظورات مختلفة، ورؤى متباينة لكي يُحقق صيرورة جديدة لمثل هذا الصراع. فإذا وجدته مجسداً وجه إنسان - بورتريه - فأنه يُشير إليه من خلال تعدد مصادره الرمزية. فمثلاً يعالج هذه الجدلية من خلال عدد من مراوح الهواء السقفية. فيعطيها شكل من أشكال الحركة التي تُضفي على حركتها صفة حركة الأزمنة وتأثيرها على الوجود، فحركتها هي التي تُحدد صيرورة المكان المغلق. إن حركة المراوح تكشف عن شكل من أشكال شهادة الزمن على الخراب المكاني، فالأزمنة هنا تتسارع بفعل حركة مصادرها. وهذا الحراك مصحوب بحركة الخراب الذي يُطال الأمكنة. وهذا يتوزع على مجمل الصور، باعتبارها وحدة موضوعية، يُشظى الفنان علاماته عبرها. فالصور عبارة عن كتاب يعبّر عن واقع ووقائع حادثة عبر الأزمنة.

في حين نجده وكوحدة موضوع يحاول أن يُضفي تأثيرات الأزمنة عل الإنسان، فيظهر في الصورة ثلاثة رجال في مقهى، يمارسون شرب الأركيلة. وعلى هذه الهيئات تظهر علامات تأثير الأزمنة. وهو يعالجها بتباين واضح. فالرجل الأول تتجسد قسمات وجهه على نحو يبدو عليه بشكل مباشر تأثير سيلان الزمن، ومن خلال حفره الأخاديد والتقعرات. كذلك ما أظهره على سطح الكف من بروز لأعصاب كما لو أنها أنابيب رفيعة ودقيقة. هذا مضافاً إليه طبيعة النظرات التي يوزعها الرجل إلى ما يحتل المشهد أمامه. فهي نظرات فيها خيبة ويأس تنّم عما مر به من ظروف قاسية، انطبعت على كل جزء من وجوده، حتى أحاسيسه إزاء العالم المحيط به. إن كل العلامات التي أظهرتها الصورة، ساهمت في تركيز هذا الشكل من الوجود في الواقع. بينما نجد نصف الرجل الثاني الظاهر في الصورة يعتمد على النظر بعين واحدة، لكنها أيضاً تُجسّد الدهشة المشوبة باليأس وضياع الأمل في الخلاص. ويكون الرجل الثالث خلفهما ذو رأس متماه ضبابي. كل هذه المكونات خضعت في تشكلها إلى الزمن وجريانه، وبما تركه من أثر على هيئاتهم ووجوههم. وليس بعيداً عن هذه المشهد في صورتين، تحتوي الأولى على رأس رجل في حالة تأمل في صورة مغيّبة، فهي جوّانية، وهو يجلس بالقرب من باب لا يظهر منه سوى مساحة صغيرة، تُظهر عليه الأقفال معلقة. فهو باب موصد، وما نظرات الرجل التأملية، سوى البحث عن خلاص. في حين تكون الفتاة المتأملة لطبيعة السوق الموحش الخالي من الإنسان، بينما هي تعتلي شرفة في أعلاه. هذه الفراغات المكانية التي تجسدها صور الفنان، إنما تُشير إلى الأزمن المتعاقبة على المكان والإنسان، حتى يبدو الإنسان مغيّباً عن حيزه، أو مطرود منه، وإن ظهر فيه، فهو ضمن حيّز العزلة الفردية، خاضعاً لعوامل الدمار والمصادرة لإرادته.

الذكورة والأنوثة وما بينهما

قرأتْ الآداب والفنون هذه العلاقة، ووضعت لها رموزاً ومعالجات، ساهمت في دراسة داخلها وخارجها، بحيث تسقّطت مجرياتها التاريخية، وكشفت عن جوّانيتها التي خُبئت بفعل العرف الاجتماعي والتقاليد. لذا كانت المعالجات على مستويات مختلفة. ولكي لا تبتعد الصورة كجنس فني يشترك في معالجة الوجود والحياة وحيواتها، نرى الفنان يدخل مدخلاً يكشف من خلاله تلك العلاقة بين الرجل والمرأة من منظور فني. وذلك بتنشيط وتفعيل دور الضوء والظل في كشف الذاتي عند النموذج، كذلك إبراز معالم الجسد للكشف عن جماليته القادرة على إثبات وجود الذات الأنثوية. ولعل ممارسة إسقاط الضوء وإحداث الظل كان على بلاغة في التعبير الصوري. فهَما يتظافران من أجل تحقيق الهوية الذاتية، في حين يكشفان عن الهوية السلبية عند الرجل من خلال نظرة المرأة له.

إن الكشف في الصورة عن طبيعة العلاقة هذه، والتي قامت أصلاً على قطيعة، اعتمدت التأمل في ما هو في مجال الشك، لكي يكون في حيّز اليقين. لذا نجد كاميرة الفنان معنية بالمرأة أكثر من الرجل. ويبدو أن حركة المرأة أكثر فعالية من حركة الرجل. فإذا كان الرجل على سكون تام، فأن المرأة تُرسل تداعياتها وتأملاتها اتجاه الرجل، وكأنها تحاور بالصمت بما هو حيوي في العلاقة بينهما.

رقصة التماثيل*

فراس عبد المجيد

يكتشف "مفكر" رودان
انه يجلس فوق الخازوقْ
ينهضُ،
يتخلى عن كل بلادتهِ
يركض كالمجنون
كي يتلاشى في افق محروقْ
حين رأني الجند بطروادة
ينسلون فرادى وجماعات
من قدميه.. احس بان فروسيته
جرحتْ
وضميره مات.
صهل صهيلا مكتوما..
اطلق ساقيه للريح
وهام وحيدا في الفلوات
وبرغم الفوضى والهمجيه
بقيت سيدة في نيويورك
ترفع شعلتها
متوهمة انها ما زالت
تمثالا للحرية!
بوذا يخرج من عزلته
ويعيد بناء الجسد المتفجر
ذات نهارٍ
في افغانستان..
بأزاميل من حكمتهِ
يا للهول!
يخرج عن صمت التاريخ "ابو الهول"
فيغني:
"انما للصبر حدود"!
لا تصفق بجناحيك الريح
وتذكر عباس بن الفرناس
اقتع بجناح آشوري من حجرٍ
أو ضم جناحيك اذا داهمكَ نعاسٌ!
في الغد سوف ينام الحراس
ولصوص الليل سيقتلعون قوادمكَ،
يبيعونها للشذاذ وتجار البورصه
فاحذرْ
لا تغمض جفنا!
لكن.. كن مبتسما
وتحصن خلف المتراسْ
القى الحمال** المثقل بالأحزان حمولته
وعدا مرحا
يحمل شيخوخته،
يتبع تلويح ذراعْ
هل اخطأ وجهته؟
ام لم يخطئها؟
ليس مهما!
ما يفرحه:
ان الدرب بلا بوصلة
وطريق العمر بلا خارطة..
ودليل الرحلة ضاعْ

---

* مقاطع من نص طويل

** تمثال ضخم من الجبس انجزه الشاعر خلال دراسته في اكاديمية الفنون الجميلة مطلع السبعينيات من القرن الماضي

التنهدات في كتابة المذكرات

جاسم المطير

في فنون كتابة المذكرات أو الذكريات تصادف الكاتب ضرورة وأهمية تحديد قواعد الطريقة المثلى، التي ينبغي بها صياغة الأفكار المسرودة بهدف توصيلها إلى القراء، من دون تسرع في كتابة النص المحدد من قبل الكاتب. من عادة كتّاب المذكرات الدخول إلى ذكريات وأحداث التنهدات أو المسرات في جو من العلاقات والأدوار الشخصية إزاء الوقائع العامة المتنوعة، الحيوية والبهيجة أو الساكنة والمقرفة.

فن المذكرات، كما هو معروف، يحتاج الكاتب الهائم في جغرافيا وتاريخ كتابه ليس فقط إلى أوراق وقلم، بما في ذلك كاتبَ السيرة الروائية، بل هو بحاجة إلى أدوات كثيرة أخرى منها ميكروسكوب وتلسكوب لكي يرى ويشعر بواسطتهما كل شيء غير مرئي من أحاسيسه ومن أحاسيس غيره من المواطنين ورجال الدولة والسلطة والبلدية ومن الأشياء الحيّة الجارية في المجتمع والمحيطة به لإتقان الربط بين كل ما هو متحرك أو ثابت في الموضوعات المتناولة، حتى في الموضوعات التي تحمل إيحاءات مختلفة لمتلقين مختلفين .

يعتمد كاتب المذكرات، عادة، على أسلوب مبتكر ليثير فكر القارئ وتشوقه لمواصلة القراءة واستيعاب الأحداث والمواقف منها وفق موهبة القدرة على تقديم الملاحظات، صغيرة كانت أو كبيرة، عن أحداث وذكريات معينة، سواء كانت أدبية أو فنية أو اجتماعية أو سياسية أو غيرها. الصبر في هذا النوع من الكتابة أمر مفروض على الكاتب كي يكون محايدا مع نفسه ومع الأحداث نفسها، وليكون خطاب الذكريات نفسه ذا وظيفة ومعنى .

هذه الأفكار وجدتها أمامي بإلحاح ووجدت ضرورة الإشارة إليها هنا حين بدأت بقراءة كتاب عنوانه (لظى الذاكرة) وهو أول كتاب كتبه الشاعر محمود جاسم النجار، من إصدار الدار العربية للعلوم – بيروت عام 2012 وقد جاء في غلافه عنوان ثانوي هو عبارة : (كتابات تشبه السيرة الروائية) لم أجد ضرورة له إذ لم يتضمن الكتاب أي إطلالة على السيرة الروائية بل وجدت فيه نوعا من موهبة في أحاديث عن واقع عراقي فيه إحساس أليم . كما كتب الناقد الأدبي محمد الجزائري على صفحة الغلاف الأخير تقديما عن محمود النجار (انه لا يعوزه التعبير عن نفسه ومشاغله ومشاعره بلغة واضحة وبالصمت أحيانا كلغة لها بلاغتها ودوالها ولا تنغلق على شفرات وطلّاسم كأنه لا يكتب بل يتكلم) .

مازلنا نعيش على هامش الحياة القاسية ولم نخرج منها

في الحقيقة أن وجهة نظر الناقد محمد الجزائري في سطوره كانت تعبيراً عن محاولة كشف مكنونات الكتاب وتفاصيله المتشعبة وأساليبه المتنوعة بين السرد القصصي والتقرير الإخباري والخاطرة وغيرها ووضعها أمام القراء . كانت كلمة الجزائري غزيرة المعنى واسعة التفسير، وقد امتشق قلمه ليكتب بصورة مكثفة وبلا تعقيد عن مضمون الكتاب وخطابه وشكله مما لم يترك مجالا إلا لبعض الإضافات الضرورية حول التقييم العام لهذا الكتاب،الذي أوضح فيه كاتبه (محمود النجار) أن الدنيا العراقية صارت مليئة بأنواع مختلفة من المشاكل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية والدينية والأمنية.. مشاكل اليوم أضيفت لمشاكل عاشها العراقيون خلال 35 عاما في ظل الدكتاتورية السابقة. تُرى كيف يمكن الخلاص منها كي لا تصاحبنا في مستقبلنا أيضا..؟ هل يوجد دور معين يمكن للمذكرات أن تلعبه في التأثير على الناس أو النخب وعلى ثقافتهم من اجل الاستعداد ليكون غدنا أفضل ..؟ هل نتوقع أن يكون إبداع العراقيين في مستقبلهم مستمرا واكبر حجما في الصناعة والزراعة وفي الفكر أيضا..؟ هل يكون حالنا ذات يوم من أيام المستقبل، القريب أو البعيد، مثل حال الناس في العالم الغربي الذي يحوّلون مستوى حياتهم، في كل يوم من حال إلى حال أحسن، إلى غد أكثر تطوراً في ما يأكلون ويشربون ويسكنون ويتعلمون ويتعافون وهم الذين حوّلوا الدراجة إلى سيارة وقطار وباخرة ومن ثم إلى طائرة وحوّلوا الطائرة إلى سفن فضائية ترتاد الكواكب الأخرى وصولا إلى كوكبٍ المريخ حين وصل المكوك الأمريكي على سطح هذا الكوكب سالما، سليما، بمنتصف آب 2012 بكل أمن وأمان وبهذا اجتازوا الغد إلى ما بعد الغد، بينما نحن ما زلنا اليوم، كما في الأمس، نبكي ونلطم، وربما نستمر في الغد أيضاً ندير رؤوسنا إلى وراء لنمجد عصورا ذهبت وتهدمت من دون رجعة كان فيها العراقيون قد اخترعوا قبل غيرهم حروف الكتابة واخترعوا العجلة وابتدعوا القانون وملحمة جلجامش ونظل نبكي عليها بعيوننا وبمذكراتنا التي نكتبها على ورق سرعان ما يدمع هو أيضا حين يكتب فيه أن الإنسان العراقي في هذا الزمان ليس بإمكانه أن ينتقل بأمن وأمان، ليس من كوكب الأرض إلى كوكب المريخ، بل من الرصافة إلى الكرخ ومن الشامية إلى الصويرة ومن مدينة العشار إلى مدينة الزبير لأن الطرقات جميعها محفوفة بالأخطار ..

النتيجة المستخلصة من قراءتي لهذا الكتاب مثل غيره من مذكرات العراقيين النجباء أننا ما زلنا نعيش على هامش الحياة القاسية ولم نخرج منها بعد . عندنا ثروات نفطية هائلة بجانبها أهداف صغيرة و منحطة، عندنا صحارى وجبال وانهار كلها ذات فائدة بجانبها عقول ضيقة غير ذات فائدة .

في كتاب (لظى الذاكرة) وجدتُ اشتباكاً في آفاق المضامين السياسية والاجتماعية والثقافية عن ما هو شر وباطل في مجتمعنا وعن ما هو خير وحق. مرة يهيمن (السياسي) على (الثقافي) ومرة يهيمن (الاجتماعي) على كليهما، خاصة وان الكتاب يتناول ذكريات أحداث صعبة فقدت فيها الدولة مكانتها وسلطاتها الثلاث حيث ضاع خطاب العلم والعقل في كل زاوية من زوايا المجتمع العراقي حين هبت على العراق والعراقيين قبل نيسان 2003 وما بعده عواصف قهرية كبرى من القتل والإرهاب والسجون والتشريد والتهجير في مرحلتين حرجتين أغرقت الناس كلهم بهموم تصاعدية من نمط لم يتوقعه لا فكتور هيجو ولا إبن رشد ولا ميشيل فوكو ولا عباس العقاد ولا فريدريك نيتشه ولا جميل صدقي الزهاوي ولا علي الوردي رغم أن كل مرحلة منهما واجهت صدمة مختلفة عن الأخرى حتى غدا تاريخ شعبنا كله ليس متجانسا مع العالم الحديث. كانت صدمة ما قبل 2003 صدمة الدكتاتورية التفجعية المستندة إلى إرهاب أجهزة الدولة بينما مرحلة ما بعد سقوطها اتسمت بالرومانسية الديمقراطية المفجعة بالإرهاب المحلي والعالمي المنظم من قبل عصابات دينية – مذهبية ومن بقايا حزب السلطة الدكتاتورية الراحلة ومن ميليشيا بعض الأحزاب الطائفية الجديدة مما ضاعف القهر والبطالة والنفي والتهجير. في ظل مثل هذه النكبات التي مرت على العراقيين جميعا في الوطن أو في المنفى يصبح انخراط الكاتب – أي كاتب في التاريخ والمذكرات – في رسم ملامح أفكاره على ورق الكتابة أمراً في غاية الصعوبة حين تزدحم أمامه الذكريات، المفجعة المتوجعة، مما يجعل أسلوب الكتابة وحدود رسمها أمراً صعبا، أيضا، لأسباب تتعلق بالصدمات نفسها المؤثرة في وجدان الكاتب وإدراكه وروحه المعنوية وتجاربه السياسية ومدى معايشته للزمان والمكان وموقعه في المدرج السياسي المفترض أن يكون مطلا على كل شيء إضافة إلى مقدار تفاؤله أو تشاؤمه عن مستقبل وطن محبوس داخل ظروف قاهرة ونظرات ضيقة لدور الثقافة في بناء دولة جديدة – مؤسساتية على أسس ديمقراطية . كل هذا يفرض على كاتب المذكرات أن لا يكتفي باعتماد أسلوب الكتابة بنوع من استعادة الماضي وإعادة إنتاجه في كتابات ارتجاعية للماضي اعتمادا على الانتقائية والعشوائية بل العمل بنوع من الأصالة والعمق وبطراز خاص من المعمار القادر على تحويل مضامين الذاكرة إلى حالة من الرموز الثقافية – الأدبية والدلالات الاجتماعية – السياسية.

أولى خطوات كتابة المذكرات و الذكريات هو تحديد الأسلوب الذي يريد الكاتب إتباعه. مثلا هل يريد تعليب ذكرياته بسيرة تقريرية تقليدية أم بسيرة ذاتية روائية..؟ هل يريد إدانة كل ما هو سطحي وتافه ومجحف في المجتمع من خلال معمار كتابة الخاطرة أو من خلال الاعتماد على طريقة السرد الوثائقي أو بطريقة محاكاة الواقع في مسلسل الماضي الاجتماعي..؟ تُرى هل عمد محمود النجار إلى أسلوب محدد أو إلى أسلوب مختلط، بمعنى هل اعتمد على أسلوب وثائقي في عرض أحداث الذكريات أو أن صوت التعبير القصصي والخاطرة الذاتية والتقريرية الصحفية والعرض المحايد قد اختلط كله داخل كتابه حيث أنهضَ سطوره مختلطة لتقديم ما جال بفكره من ارتباط صوته (الداخلي) بصوت أحداث (الخارج). إن الخلط والدمج بين ما هو واقعي وحقيقي وما هو متخيل وبين ما هو ناتج عن الإرهاق النفسي والجسدي لشخوص هذه الذكريات فرضت نفسها كما يبدو على قلم محمود النجار في لظى ذاكرته.

أقول أن الاختلاط قد احتوى كل فصول الكتاب – عدا الفصل المعنون (حكاية مراهق) فقد احتوى على نموذج قصة قصيرة . في تقديري الشخصي أن من المتعذر على أي كاتب عراقي في الظروف الراهنة أن يصنع كتابا يكتفي بتوكيد ذاته في الرؤية المحددة، فالتصنيف الجغرافي للأحداث غير قابل للفصل بين الكاتب وما يحيط به من وقائع فردية وجماعية. كما من المتعذر تقريبا على الكاتب العائش في الغربة أن يفصل بين الداخل والخارج فمن دون هذا الارتباط في المضمون لا يمكن تجنب الاختلاط في الأسلوب ومن دون ارتباط عين الكاتب الخصوصية وهي خارج الوطن مع القاسم المشترك في داخله ربما يصبح هذا الأسلوب المختلط في الكتابة والتداخل هو الأكثر انسجاما والأقرب إلى المقدرة الذاتية في فعل الكاتب رغم انه قد يكون اقل جهدا من الناحية الإبداعية.

في مناخ حماسي ازدهرت روح الكاتب محمود النجار حين وجد مساحات كثيرة في وطنه العائد إليه من غربته تفتح له وأمامه ذكريات طفولته ومدرسته وزملائه في المدرسة والمحلة قد دفعته إلى احتفالية حماسية ايجابية في إنتاج مذكراته بينما كانت مشاهداته العينية بأن الحرمان والكبت والإرهاب في الشارع العراقي وفي المحيط بعائلته وأصحابه لم تكن كلها مجرد حالة نفسية فردية، بل حالة جماعية للشعب كله، مما دفعه إلى احتفالية حماسية سلبية في جزء آخر ومواقع أخرى من الوقائع والأحداث. في سياق فكرة الغربة داخل الوطن وخارجها استطاع محمود أن يكشف عن معاناته كمغترب يشعر بفقدان روح وحقوق المواطنة والتوطين في مجتمع بدا غريباً له وعليه حين حمل حقيبته متوجها بآمال وجدها موهومة ومتساوية مع معاناة المواطن العراقي الفاقد كرامته وأمنه وحقوقه داخل الوطن . معروف للجميع أن الإنسان العراقي يتعرض في هذه المرحلة لكثير من الضغط العصبي الشديد . الحياة البغدادية خصوصا والعراقية عموما قاسية جدا . حتى العمل السياسي صار قاسياً في كل مكان من الحياة الثقافية. وجد في آفاقها كلها شيئا قاسياً أو متوقفا عن العمل، حتى حين يجلس المواطن أمام شاشة التلفزيون فإنه لا يرى غير الرعب والقتل والجوع والتهجير واغتصاب النساء واختطاف الأطفال. كل صورة من صور التلفزيون تحطم أعصاب المشاهدين والسامعين .

يشاء محمود النجار أن يتحرك في صفحات كتابه ليصور لنا كيف يعيش الناس من أصحابه ومن أفراد عائلته بمناطق مختلفة من العاصمة العراقية. كان برغبته أن يعرف كيف يرتجي خدمة وطنه ومواطنيه بعد عودته من الغربة لكنه جوبه حالا بإشكالية التواصل الاجتماعي فقد وجد اختلافا شديدا بين فصول التاريخ العراقي التي احتفظ إثناء غربته ببعض ظلالها وببعض معانيها وببعض سياقاتها التي وظف نفسه وجهده وقلمه من اجلها . لكن بعد افتراض عدم إمكانية تجاوز هذه الإشكالية تولدت عنده مشاعر حادة من لظى ذاكرته في كتاب يعرض فيه أشياء من ذكريات الماضي والحاضر عسى أن يرهف أحاسيس القراء.

لا شك أن فن كتابة المذكرات والذكريات يشكل فضاءً عمومياً وخاصاً،بذات الوقت، ليكون مفتاحا لمغاليق الممارسة التاريخية ضمن دائرة الوقائع والأحداث، الخاصة والعامة، في ما يسمى العملية الاجتماعية – السياسية، القديمة والحديثة، وضمن العلاقة مع السلطة والدولة . في مثل هذا الفضاء يغدو الإنسان المهتم بتدوين المذكرات والذكريات مؤرخا أو عنصرا مهما من عناصر كتابة التاريخ لأن الميزة الأساسية لهذا الفن الأدبي تكمن في أنها تضم بين دفتيها مادة وثائقية، فردية أو عامة، تكشف عن المواقف ومسبباتها وإبطالها حتى في السيرة الروائية والقصصية. وقد وجدتُ في تجربة محمود النجار انتماءً إلى وسيلة أخرى ليست وثائقية، بل بوصفها مشاهد من التداخل بين الفرد والمجتمع العراقي. جاءت مدوناته إلى حيز الوجود في (لظى الذاكرة) نصوصا تمثل توترا اجتماعيا أمام وخلف متاريس الأحداث في المجتمع العراقي في هذا الزمان، الذي فصل المواطن العراقي عن تقاليد وعادات آبائه وأجداده الطيبين. كتاب (لظى الذاكرة) نتاج وصفي طفا على 248 صفحة من الحجم المتوسط كشف عن وسيلة التمايز الذاتي والاستجواب الذاتي لمؤلفه مما يمنح القارئ شعورا ذاتيا أيضا قد لا يشكل بينهما اندماجا بعد مشاركة القارئ نفسه في فهم المعنى والتفسير الذي حوله الكاتب إليه.

إن ميكانيكية العلاقة بين الكاتب والأحداث هي التي تصنع لظى الذاكرة وملابساتها وسياقاتها الفنية، التي ينبغي أن تستند إلى لغة تحمل عمقا يخلو من أخطاء النحو والتصريف والإعراب . باللغة الجميلة تصبح المذكرات والذكريات عابرة لقلوب القراء جميعا، خاصة عندما يرى القارئ أمامه ذكريات متكاملة،سلبية كانت أو ايجابية، لكنها لا تفصل نفسها عن حوادث الزمان والمكان الحقيقيين.

خلاصة تجربة كاتب (لظى الذاكرة) هي استدراج علاقته مع بعض أصدقاء طفولته وأبناء عمومته وعائلته إلى ينبوع ذاكرته عن محلات وأزقة وبيوت وشوارع بغداد وقد تحولت الذكريات، البهيجة والحزينة، إلى جرح سام غائر في عروقه فعاد إلى هولندا ليختنق بهموم وقلق وعذاب الغربة من جديد رافعا صوته : اللعنة على من كان السبب في نشر الهم والغم على بلاد الرافدين.

مرشحون لجائزة نوبل

الروائي الهولندي كايس نوتبوم

في الليل تأتي الثعالب

يعد الكاتب والروائي الهولندي الأشهر كيس نوتبوم واحداً من أبرز الكتاب في عصرنا، وتعد السمة البارزة لكتاباته هي لغتها الأنيقة غير المهتمة في تسجيل الوقائع أو التلاعب السهل بالألفاظ، بل هي حالة من الفوضى تجعل قصصه تفتقر إلى الوضوح، يقول نوتبوم "الأدب هو جهد تعاوني.. وعلى القرّاء القيام بدورهم في العمل".

ويعد كتابه "الثعالب تأتي الليلة" مجموعة من القصص القصيرة (لعدم وجود مصطلح أفضل) التي يمكن قراءتها، أما بالإستناد إلى رموز وقصص نوتبوم السابقة، أو كمقدمات لروايات مقبلة لم تكتمل بعد، فهي مزيج من التحليلات النقدية الفلسفية والتأويلات المحيرة لقوانين حقوق الإنسان والرؤى السوداوية لنهاية العالم والحقائق الكونية المبهمة، بمعنى أننا، كقراء، يتوجب علينا، في مرحلة ما من القراءة، تشكيل البنى الدرامية للأحداث المفككة وحل رموزها، على الرغم من معرفتنا بأن الأحداث في حد ذاتها ليس لها معنى، وأنه لا طائل من أخذها على محمل الجد، فنحن نتوقع دائماً حدوث شئ ما في اللحظة المقبلة، لكن ليس ثمة شئ في الحقيقة.

الثعالب تأتي الليلة هي عالم من التأمل المطلق في نهايات الأشياء، مصاغة في مجموعة من القطع النثرية حول الطبيعة والطقس والنشاط الإنساني غير المستقر يظهر المؤلف فيها بصفة مراقب محايد أو راو خفي. لقد تحولت الثعالب، التي تطارد الصيادين في قصص جدة الكاتب أثناء نومه، إلى مطاردة القارئ.. "عندما أذهب للنوم أراها ـ الثعالب ـ أسمع لهاثها وهي تحفر حول الخيمة، وخربشة أظافرها على القماش المشمع.. أسمعها تتحدث فيما بينها..تقول جدتي أن الثعالب هي أرواح الموتى، تأتي لتطارد الأحياء.. أنني أسمعها تخطط لصيرورتنا". تقول دراسة نقدية حول أدب نوتبوم، أن اللغة هي التي ترث الأشياء، وليست أداة للكلام او التخاطب فقط، ورواية القصص هي بعد كل شيء، تظاهر أو تمني ـ إختراع ـ والراوي نفسه لديه أسرار يريد البوح بها، وإذا سارت الامور بشكل جيد، فأننا مع نوتبوم نصبح أيضاً طرفاً في تلك الأسرار.

الروائي الألباني إسماعيل كاداريه

سقوط مدينة الحجر

في العام 1943، بعد توقيعهم على وثيقة الإستسلام للألمان، أنسحب الإيطاليون من الأراضي الألبانية التي احتلوها منذ اعلام 1939، فاسحين المجال لدخول القوات النازية البلاد كـ"محررين"، لتجد المدينة الألبانية الحجرية القديمة غيروكاستر نفسها لأوّل مرّة وجهاً لوجه مع الواقع الجديد، بما في ذلك الطبيب "غيروميتو"، الذي يكتشف أن قائد القوات الألمانية في المدينة الجنرال فريتزفون شواب هو أحد أصدقائه القدامى من أيام الجامعة، فيدعوه لتناول العشاء في منزله. كانت المقاومة الألبانية، التي خاضت منذ فترة طويلة صراعاً مريراً مع الغازي الإيطالي، قد تحولت الآن ضد الجبهة الألمانية، وبدأ القناصة الألبان يستهدفون الدراجات النارية الألمانية بنيرانهم على سبيل الإنتقام، فتلجأ القوات الألمانية لاعتقال 100 مواطن "غيروكاستر" كرهائن، لكن دعوة العشاء ظلت قائمة على الرغم من ذلك، وبطريقة ما، أثناء الحديث مع صديقه القديم، تمكن الطبيب "غيروميتو" من إقناعه بضرورة إطلاق سراح الرهائن، وبالفعل يلبي القائد الألماني مقترح صديقه.

بعد انتهاء الحرب وانسحاب القوات الألمانية من المدينة يتحول "غيروميتو" إلى بطل كونه أنقذ الكثير من أبناء المدينة من مصير مجهول أثناء الإحتلال، لكنه يتعرض للإعتقال والتعذيب بعد استقرار النظام الجديد بدعوى تعاونه مع المحتل النازي، وبعد محاولات مستميته يبذلها أصدقاؤه تقرر السلطات إطلاق سراحه والإعتذار منه وإعادة الاعتبار له.

الرواية تتوفر على كم هائل من رصد مشاعر وأساليب الحسد والدسائس واختلاط المواقف والخداع والتشكك والخيانات، وكل هذا بالإستناد إلى التاريخ المتداخل والملتبس لألبانيا التي عانت من أحتلالات عدة.

كشف تاريخي بآليات الغزو ومكوناته الإيديولوجية

فتح أميركا وقهر الآخر

قاسم حنون

ترافق نشر الترجمة العربية لكتاب ت. تودوروف (فتح أمريكا – مسألة الآخر) في عام 1992 مع الذكرى نصف الألفية لاكتشاف القارة الأمريكية على يد الأسباني كريستوف كولومبس، وسيصدر في سياق الذكرى نفسها بعد عام كتاب المفكر وعالم اللغويات الأمريكي نعوم تشومسكي (501 :الغزو مستمر). ومع ما في لفظة اكتشاف من مراوغة فهي تشير الى الغرب الأوربي المتمركز على ذاته في رؤيته للآخر داخلياً وخارجياً، فالمكتشف هو الأوربي الغازي المدفوع بعوامل الجشع والنهب والهيمنة والمكتَشف (بفتح الشين) هو ما كان مجهولاً بالنسبة لأوربا والعالم ولكنها معروفة بالنسبة لأهلها وعامرة بسكانها الأصليين،

هكذا تتكرر صورة النهب والتوسع والاستيطان منذ أكثر من خمسمائة عام الى يومنا هذا حيث تستعمل اسرائيل شعارها التضليلي (أرض بلا شعب لشعب بلا أرض) لإقصاء الآخر الفلسطيني وقذفه في الشتات . أطلق اسم أمريكا على تلك الأرض الجديدة نسبة الى أمريكا فيسبوتشي الذي اعتبر أن تلك الأرض ليست امتداداً للهند كما زعم كولومبوس بل هي قارة جديدة. التسمية بحد ذاتها مصادرة للآخر واستملاكه والغاء ارثه الحضاري. أهي مصادفة أن يترافق تاريخ اكتشاف القارة الأمريكية مع تاريخ سقوط آخر معاقل الحضارة العربية الإسلامية بسقوط غرناطة وطرد المسلمين من اوربا تمهيداً لغزوهم وتمزيقهم ومن ثم تحويل تلك الكتلة البشرية الهائلة فيما سيعرف (دول النامية، العالم الثالث، الجنوب) الى ممتلكات أوربية او مناطق نفوذ بحسب التقسيم الامبريالي للعالم. ربما لم تكن حضارة السكان الأصليين في أمريكا أقل غنى من حضارة الغزاة ولكنها أقل ديناميكية وربما كان انغلاقها واهتمامها بالشعائرية والتناظرات والانقسامات هو ما أضعفها وقوّض بنيانها مما سمح باختراقها .

الإكتشافات الجغرافية مهدت لظهور المفاهيم الرأسمالية

ولم يكن اكتشاف أمريكا والتعرف اليها من قبل الأوربيين هو نفس ما يشعر به أزاء الآخرين خارج أوربا (الصين، الهند، أفريقيا، المسلمين) اذ كان هناك دائماً ما يذكرهم بهذه المناطق لذا لا يتردد الكاتب في وصف اكتشاف أمريكا 1492 على انه بداية العصر الحديث واذا كانت الاكتشافات الجغرافية في القرن الخامس عشر قد مهدت لظهور الرأسمالية وفتحت اسواقاً جديدة وامكانات واسعة للنهب المنظم فإن فتح أمريكا تميز في إطار تلك الظاهرة التاريخية على انه شهد اوسع عملية إبادة في تاريخ البشرية، واذ يستنطق تودوروف وثائق رحلة كولومبوس ودوافعها ورسائله الى ملكي اسبانيا فإنه يظهر تناقض الدوافع والأهواء في اندفاعه للوصول والاستحواذ على الأرض الجديدة فمرة يكون البحث عن الذهب هو النزعة المهيمنة على سياق الرحلة الاستكشافية ومرة يحلق بعيداً لأنفاق تلك الموارد في نشر الديانة المسيحية واستعادة القدس .. ذلك الهوس الديني لم يعد له ما يبرره بعد انقضاء فترة الحروب المقدسة وظهور عوامل ومتغيرات جديدة في الفكر السياسي الأوربي . ان الارتهان الى خطاب الهيمنة والاستعلاء والتوسع بشقيه المادي والروحي هو الذي أفضى داخليا الى طرد المسلمين واليهود من أسبانيا ثم اكتشاف الآخر خارجاً لإخضاعه. السكان الأصليون عند كولومبوس يكونون جزء اً من المشهد الطبيعي بحسب ما تشي رسائله حيث يحتلون موقعا بين الطيور والأشجار وهناك جهل واضح بثقافة وتقاليد الآخرين في سياق تعليله لبعض أفعال الهنود مقدما مساهمته فيما يعرف باسطورة المتوحش النبيل (اتهم لا يعرفون اشتهاء ما لدى الغير من خيرات) ، وفي سياق آخر يصفهم بالجبن والاستخذاء فرغم كثرة عددهم وقوة اجسامهم الاّ إنهم ميالون للاستسلام ازاء القوي مبينا مزايا تفوق الفاتحين . الرؤية الدينية عند كولومبوس تتناغم مع نزعة الهيمنة والنهب، وفيما يجد البيئة الجديدة خلواً من أية ديانة أو وثنية فإنه يعتبرها فرصة لنشر الديانة المسيحية وهكذا فإن التوسع الروحي يتساوق مع آلية الفتح المادي (الاستيطان) ونهب الثروات، قهر وإخضاع السكان الأصليين، يرى تودوروف في هذا الصدد (ان الفاتحين الأسبان ينتمون تاريخياً الى تلك الفترة الانتقالية بين عصر وسيط يهيمن عليه الدين وعصر حديث يضع الخبرات المادية على رأس سلم قيمه) ولكن كيف تسنى للفاتحين على قلة عددهم وكونهم في أرض غريبة عنهم تحقيق هذا الانتصار الخاطف على الأمريكيين بتفوقهم العددي ومعرفتهم بطبيعة أرضهم ؟ كيف يمكن تأويل نجاح القائد الأسباني كورتيس على رأس بضع مئات من الرجال في إلحاق الهزيمة بالقائد

الأزتيكي موكتيزوما وهو يقود مئات الآلاف من الرجال! ؟ لا يمكننا تقديم اجابة شافية بغياب رأي الآخر فلا تتوفر لدينا وثائق ومدونات تكشف أسباب هذه الهزيمة المروعة فالتاريخ يكتبه المنتصرون دائماً، على انه في تعليل سياق الصراع بعد كولومبوس وتقصي اثر العمليات الحربية والانتصار الذي حققه كورتيس يمكن ان نتبين بعض أسباب الانتصار منها السلوك المتردد والملتبس من طرف القائد المحلي موكتيزوما الذي لم يبدِ أية مقاومة أزاء الغزو العسكري لجيش كورتيس ومناوراته وأساليبه الدنيئة فيما كانت له القدرة على إلحاق الهزيمة بالغازي وتكبيده خسائر . لعل قادة الأزتيك كانوا يستشعرون عقدة الذنب أزاء ما اقترفوه من اعمال بحق السكان السابقين لهم فهم من وجهة نظر تاريخية مغتصبون ودخلاء. ان المكسيك بحد ذاتها دولة غير متجانسة فهي خليط من جماعات أخضعها الآزتيك بالقوة لذا فقد تعرض الهنود للفتح والاغتصاب قبل قدوم جيش الغازي الأسباني.

يبدو ان الأسبان قد استخدموا هذه الحقيقة التاريخية الى أقصى مدلولاتها فوصفوا الآزتيك بأنهم غزاة وفاتحون مشابهون لهم، ومثلما سبق للأزتيك أن دمروا الكتب القديمة للجماعات السابقة ليؤسسوا تاريخاً جديداً وفق رؤيتهم له فقد أحرق الأسبان كتب المكسيكيين لمحو ديانتهم وإقصاء موروثهم وتغييب هويتهم بالكامل، ثمة عامل آخر يضاف هو التفوق الأسباني من حيث الأسلحة (المدافع، السفن الشراعية، استخدام الجياد) حتى لتبدو أسلحة الهنود ووسائلهم الدفاعية العاباً صبيانية ازاء فعالية السلاح الأسباني على اننا يمكن ان نستنبط من سياق الحملة العسكرية ممارسات في القهر الأيديولوجي عبر توظيف العلامات والرموز وبعض الممارسات في الحروب النفسية والحرب البكتريولوجية، ورغم التقدم التقني ووفرة المعارف والعلوم لدى الطرف الغالب فلن تمنعه من ارتكاب فظاعات وأعمال وحشية مثل مذبحة كونواني كويا التي ارتكبتها قوات ناربايت او تلك المرأة من المايا التي التهمتها كلاب الغزاة تعبيرا عن احتقارهم للهنود وغيرها من الأعمال التي تعد شكلا متطرفاً مخضباً بالدماء والآلام والشراهة الحيوانية، والكاتب يتتبع بحرص وشفافية مفهوم العلاقة مع الآخر عند الفاتحين في مراسلات كولومبس وإجراءات وسلوك كورتيس وملاحظات ساهاجون ولاس كاساس وغيرهم . ثمة تفاوت ظاهر من النظر الى الآخر بوصفه موضوعاً مختلطاً بالطبيعة الى الآخر بوصفه ذاتاً مساوية لنا الى استيعاب الآخر والتوحد معه غير ان الكاتب لا ينسى أن يحدد زاوية نظره إزاء هذه المسألة اذ يسعى الى تجنب اتجاهين خاطئين، اتجاه يقوم على ادماج الذات في الآخر لخدمته على نحو أفضل والاتجاه الثاني هو إخضاع الآخر لمصلحته ويجد في الحوار والجدل طرقاً لاغناء الحضارات وتعميق مسارها الإنساني وهكذا كانت محاكمته للنصوص والشخصيات (حاولت رؤيتهم قريبين وبعيدين في آن واحد، كما لو كانوا يشكلون احد المتحاورين في حوارنا) ولكن كيف يبدو تودوروف الأديب والناقد قارئاً للتاريخ؟ ربما لا تكون انشغالاته وأدوات بحثه هي عين مالدى المؤرخ ولكنها توثق لحادثة تاريخية فريدة ستسم التاريخ العالمي باتجاهات ومفاهيم جديدة حتى حاز كتابه على إعجاب المتخصصين عند صدوره لأول مرة باللغة الفرنسية 1982 واستغرابهم اذ كيف تأتى له هذا الانجاز في حقل بعيد عن اهتماماته السابقة، ولكنه يستثمر ذلك لصالح تقديم كشف تاريخي بآليات الغزو ومكوناته الأيديولوجية وردات فعل الحضارة المغلوبة مستعيناً بمبادئ حقل معرفي آخر (السيميوطيقا) لدراسة الظاهرة الاجتماعية التاريخية بيد أن اهتمام تودوروف بالتاريخ يتخطى حدود المؤرخ (إن اهتمامي الرئيس هو اهتمام إنسان مهتم بالأخلاق بدرجة أكبر من كونه اهتمام مؤرخ، فالحاضر أهم بالنسبة لي من الماضي وهو يتعامل مع حادثة الفتح بوصفها عملاً درامياً يقوم على وحدات (الزمان، المكان، الحدث) فالزمان هو السنوات المائة الأولى بعد رحلة كولومبوس أي القرن السادس عشر والمكان هو منطقة الكاريبي والمكسيك او ما يسمى بأمريكا الوسطى ولعل جاذبية تلك الواقعة وتفردها وتموضعها في قلب التاريخ هو ما أغرى كاتباً مرموقاً مثل تودوروف لولوج هذا الميدان دون أن يخفي انشقاقه عن النسق الأيديوجي المهيمن في الغرب الأوربي وانجازاته المعرفية منحازاً للمقاومة ضد الغزو، للتواصل الحضاري بدلاً من السيطرة والعداوة مقدما إضافة نوعية الى ثقافة الاختلاف التي وطدها كتاب كبار مثل فرانز فانون وريجيس دوبريه وادوارد سعيد وليس مصادفة أن يظهر كتاب تودوروف هذا بعد صدور كتابي أدوارد سعيد (الإستشراق) و (الثقافة والامبريالية) الذي دافع من خلالهما عن فكرة الهوية المهجنة والتعددية الثقافية باعتبارها النقض المعرفي والتاريخي لمفاهيم المركزية الأوربية والنقاء العرقي الذي تروّج له الحركات اليمينية المتطرفة في مناهضتها للأجانب وتواطئها المكشوف مع قوى نافذة في الإعلام والمؤسسات الثقافية والهيئآت التنفيذية والتشريعية، لابد من التنويه بالمقدمة الغنية والرائعة التي كتبتها د.فريال جبوري غزول الناقدة العراقية واستاذة الأدب الإنكليزي في الجامعة الأمريكية بالقاهرة .

عنوان الكتاب: فتح أمريكا-مسألة
المؤلف: تزفيتان تودوروف
ترجمة : بشير السباعي

إستقطارشعرية المفردة في «أرى ما رأته اليمامة»

شاكر مجيد سيفو

تتهيكل عنونة مجموعة (أرى ما رأته أليمامه) للشاعر سعد الدين شاهين بين طرفي القطبين المنجذبين في الملفوظة الأساسية التأسيسية لبنية العنونة حول مدار المركز النصي الدلالي للفعل "أرى"، لأن الشاعر، الشاعر الحداثوي خالق رؤيات فهو ينزع نحو بنيات الروي والرؤيوي لمشهدية الحياة. وتتشارك أفعال الرؤيا والرؤية والروي في مرواة تعددية التجاور الدلالي بين الحلم واليقظة والسعادة الكلامية التي ترشح عن استنبات شعرية الكلام وخصائصه الجمالية والفنية والمعرفية والبصرية.

ما يلفت النظر في الاستهلال النصي لثيمة الإهداء – تشير الواقعة إلى فردانية الابتكار والامتلاك – لي وحدي – نحو اكتشاف الذات في الزمن والزمان ومقاربة رؤيا الآخر حدسياً وانطولوجياً ←الآخر المعني في صورته الكلية ومبثوثاته التسشيؤية ← اليمامة →على مساحة القصائد .

إنّ جمالية استقطار شعرية الكلمة يرسلها الشاعر في مفتتح حقل الشعر، فهو يرى الكبرياء والحب والجمال والدمع في سيميائية القصيدة وشخصانيتها – (القصيدة ضربٌ من الاشتهاء حبيبٌ لمن يعشق الحُبَّ والكبرياء) إلى أن يصل إلى خلاصة تعريفية صافية يؤطر فيها معادلة التشبيه الذي يقوم على المشهد البصري والتشكيلي في نسق جمالي أخاّذ. (نجومُ يُزيّنها الشاعر/ بالحرف ويكشف عنها/ غطاء السماء) وتنتهي رحلة القصيدة إلى تجسيد طبيعتها الشعرية والحياتية في هذه الخاتمة التأملية التي تقع على نوع من الأثارة الموجبة والإشارة الراكسة في مشروع جدلية الحروف: (الحروف الأخيرةُ في النزع / دمع القصائد / يذرفها الأشقياء)َ.. من قصيدته ..دمع القصائد ص1)

وتتنوع اشتغالات الشاعر على امتداد مساحة المجموعة في منحنيات السرد الشعري وتكثيف المعاني وخلاصاتها الاركولوجية، ففي قصيدته: (محجانة جدّي) ينتصر الشاعر للتراب وللأجداد والذكريات والطفولة، رغم سيرة الحزن التي تنتهج طبيعة الخطاطة الرسموية التاريخانية للتاريخ الشخصي للشاعر الإنسان، تتجسد الصورة الشعرية في مسار الطبيعة النصّية وحادثتها التاريخية الذاكراتية في الرمز الحياتي – جدّي – ومرفقته المادية الدالّة للثبات في التاريخ والأرض والحياة – محجانة – تنغرس السلّم لمغادرة منطقة الغياب إلى الوثوب في اللحظة الراهنة من خلال امتلاء الفراغ بالذكرى وانهمارات الأفعال وتضامن المشاهد الدرامية، إذ تتشكل هيكلية القصيدة من التوالد الصوري في لجوء الشاعر إلى رسم الحلم وصيرورته إذ يجمّل المشهدية الشعرية في بروق الصور الشعرية الممتلئة والمتدفقة للهرب من عالم الانقطاع إلى فكرة الثبات الأفقي في منحاه الدلالي الحياتي، تتهيّأ الصورة الاستهلالية في نسيج شعري وصفي يقع الانزياح فيه على الفعل الزمني الاشراقي – الصبح –، تتجسد هذه الصورة في إطار التكوّن الطيفي الرأسي، وتظهر قدرات الشاعر الفنية والجمالية في سيل من الصور الشعرية المتوهجة لهذه القصيدة الرائعة: (محجانةُ جدّي كانت/ ن خشب الصبحُ/أذا تنفسّ / فيها عدد الأحفاد/ تواريخ الميلاد / ومفتاح القرية / وقضايا الأرث/ وبعض شئون لم نعرفها/ كانت مجمل أشيائي/ في زهرة نرجس / وله فيها بعض مأربَ أخرى / كان يشير لحدود الأرض / ويرسم أحلام الأطفال بها / حين تصير حصاناً..) إنّ محجانة جدّ الشاعر هي عقل الفلكي الذي يرسم طرقَ مراكبه وأساطيله بها، وكيف يوجهها في عرض البحر، المحجانة هي الدليل الأولي ألبدئي الذي رافقت جَدّ الشاعر ورافقها في رسم تاريخ القرية وأرث البيت وفاتولات التراب الأول وأحاجي الطفولة، " والمارب الأخر " ربّما تلك المارب المستعصية على الفناء والخلود معاً، وما يغلّف القلب من الأسى والتوهج إذا اجتمعت الرعود والمطار والعواصف الأفاعي، إن من الحلم تنهض شعرية التاريخ والاشياء والاستذكارت و الغموض: (و بها يضرب رأس الأفعى/ إذ دخلت حوْشَ الدار / وانْ طفلٌ في القرية منها أوجَس، / تحفظ كلّ الطرقات / إذا الجَدُّ سَها / أو ليلُ القرية عَسْعَس .. ص9) إنّ محجانة جَدّ الشاعرَ هي التميمة التي كتب شروطها الشاعر ذات مساء، كنت أتحدّث معه عن عنونة مجموعته ونحن في طريقنا من جرش إلى عمّان ... هذه المحجانة التي اتشحت بالشفيع الانطولوجي ترسخ في هذه القصيدة طبيعة شعرية ميتاجمالية سحرية ميثولوجية تراهن على فكرة الخلود، واستحقاقات الجمال والرسوخ في الذاكرة الشخصية في سيرتها الذاتية وارتحالاتها والواضحة والغامضة في اللحظة الشعرية، في دوران الفلك والذات واجتيازها فداحات الخطب، هذا التصوير لفلسفة الأبعاد الإبداعية يحيل قصائد الشاعر إلى طبيعة الشعر التصويرية واستثمار التقنيات المتعددة في البناء الصوري منها، التخيلّي ودينامية اللغة الشعرية وتجسيد ظواهر القصيدة الحّرة، في خاتمة القصيدة يرسل تصويراً فنياً ذكيا لفلسفة الموت في إبعادها الرحبه: (سقطت فوق عمامة جدّي صاعقةٌ / فقضى../ والمحجانةُ مازالت في صدر الدار / ومازال الأحفاد برغم الشيب / يفكّون طلاسمَها .... ص15). وفي قصيدته – حدوس مستطرقة، يرسم الشاعر لوحة تصويرية يتسلسل في تعاريجها الفعل في حركته التحوليّة، من محيط الذاكرة إلى التخيل، فيما يشبه الدعاء وتعويذات الأولين، فالخطاب الشعري يثير حلول اللغة في الرموز الصورية، كأنّي استحْضر قول (جوليا كريستيفا: (المدلول الشعري يحيل ولا يحيل معاً، إلى مرجع معين، انه موجود، وغير موجود، فهو ألان نفسه كائن ولا كائن، ولكن اللاكائن ينزع نحو الكينونة، نحو الأنوجاد في اللغة الشعرية): (طوبى لمن يزجر طير الأبابيل / حتى تزخرف في مدينِ الصمت / أو يسترد الشتاء سحاباته / منَ فلول الغمام / وينهمر الرعد ثانيةً / من سكون الحطب.ص12).

تتمثّل رغبة الشاعر في تغيير مسار الخطاب الشعري عبر سلسلة من قصائد المجموعة، ففي قصيدته (أبوذر يحزم أمتعته للرحيل) تتحول الكلمات إلى حلم شاعري، أو حلم وجداني يرغب الشاعر به، أن يكسر صيغة الكلام الشعري في بوحه الشفاف إذ تنزاح اللغة عن صيغتها اليوميّة، لتشقّ لها أفاقاً في الشعري المتوهج: (شاهراً من قصب الملح سيفي / كأيّ نبيٍّ يجوع ..... وأجلس كالماء.. / في قرفصَاء الأنابيب / حتى يمرَّ الهواءُ الثقيل ...).

وفي البحث عن الذات يتغلغل الشاعر في ثنايا المفردة الشعرية إذ يتصاعد الخط الدرامي عن طريق إيقاظ الأحاسيس في نشيد النفس ومنظومة من الدوال الرمزية، خدمة للفكرة الكلية: (أفتش عن قامتي / في نشيد قليل التراب..ص22)

في متوالّية شعرية يحيل الشاعر مفردة الوطن إلى طقوسية كونية، لتصل في صيرورتها الكلية الى حاضنة للذات، في معاناة وامتدادات الملفوظة عبر مساحة النص، إنّ الشاعر يوحي، ويشير بلغته المتدفقة بصريا، قدرته على حسن اختيار الموضوعة واستدعاء الحاضر في قيمه الجمالية و الحضارية والإنسانية، وحين يستدعي مفردة – الوطن- يحمل سماتها الدالة في معظم جوانب الحياة الأخرى، مجسدا ذلك في منظومة من المعاني الدالّة على القيمة الكلية للوطن تحديدا دون حواجز...: (أحلمُ – دوماً – بجواز مرور / يأخذني لجميع الأوطان .. ص31).

يقيم الشاعر معادلة حياتية يرسمها حلمه الفنتازي، فبالحلم ينتصر على القلق، والصورة الشعرية – هنا – في قصيدته – إلى قاطف اللوز التي يهديها إلى الشاعر الكبير الراحل محمود درويش، يجمع فيها الشاعر بين حلمين تأسيسيين، أحلام الراحل الشاعر وأحلامنا، هذا الحلم التأسيسي تحتضنه لغة الشاعر الحلمية، إذ يقرأ به الصمت، ولهفة العشق والعاشق ويؤسس بذلك لجماليات الحلم الكوني الذي يقاوم العدم وينتصر للحياة والكتابة(يكتب أحلامَهُ / ثم يجزم أنَّ بأحلامنا.. ننتصر.. ص38).

ثمّة تمظهر بين تماهي عناصر الصورة الشعرية ومنظومتها الدلالية في استدعاء العلاقة اللفظية، في قصيدته (شروط التميمة)، إذ تتوافر الصورة على مجموعة من السمات الدلالية، حيث تتحول الوظيفية الدلالية إلى حقل دلالي ضاج بالمتناقضات، وفق ترسيمات شكلية تتضاد فيها وظائف اللفظة ودرجة انزياحها عن تقريريتها: (إذا أخرجتِ الأرض أثقالَها / وانبرى / في نشيد القلقَ / له من شروط التميمة / أن يغمس الحبرَ بالمشتهى / ثم يكتبُ أشَعارهَ كلما / هاجتهُ الكهفُ .. والكيفُ... / والسيف والسجن والمنزلق .. ص55).

الباحث ثامر عباس

ليس مثقفاً من لم يقرأ الماركسية

حاوره: سعدون هليّل

ثامر عباس مفكر نهضوي يتمتع برؤية خاصة تتطابق مع واقعنا ويترك بصماته للأجيال القادمة لما له من بواطن معرفية، ذات تشخيصات لحقب التاريخ العراقي من تغييرات سياسية وثقافية واجتماعية وانزياحات قيمية. تثير كتابات الباحث على الدوام جدالات ساخنة بسبب فهمه للواقع العربي والعراقي خاصة. احتوت كتاباته على الهوية العراقية وطبيعتها ومهمة المثقف العراقي واتجاهاتها، وبهذا الخصوص أصدر كتباً كثيرة منها (الهوية الملتبسة، الشخصية العراقية واشكالية الوعي بالذات) (الوعي الديمقراطي دروس أولية) (أقنعة وأساطير مقاربات في السوسيولوجية العراقية) (تقديس الزعامة في ظاهرة الكارزما السياسية) أغلب ماطرحه في هذه الكتب تسلط الضوء حول اشكالية الديمقراطية والمساوات والحرية والتسامح.

• ماخصائص الثقافة العراقية وتجربة التثقيف الذاتي فيها؟

على قدر ما أشيع عن العراق بصدد كينونته ؛ موطن الحضارة بلا منافس، وموئل التاريخ بلا منازع، ومبدع الثقافة بلا سابق، للحدّ الذي كتبت عنه وحوله العديد من البحوث والدراسات، التي أضحت في مضمار أدب الاستشراق العالمي مصادر كلاسيكية، لا يمكن لباحث جاد أن يلج هذا الحقل المعرفي المتنوع، دون المرور بها والاعتماد عليها والشروع منها والإياب إليها. بيد إن هذه الحقيقة التاريخية لا ينبغي لها أن تحجب عنا حقيقة أخرى، لا تقل عنها أهمية في ميدان التحري السوسيوتاريخي. إذ ليس من الموضوعية العلمية في شيء الإشاحة عنها والتعتيم عليها مفادها ؛ إن أشكال الثقافة وأنماط المعرفة التي نمت وتطورت في أصقاع أخرى من العالم، وفقا"لسيرورات جدلية من التراكم والتناضد، لم تكن تشكل بالنسبة للمجتمع العراقي سوى واحات صغيرة وجزر متباعدة، تعوم فوق بحور من مظاهر اليباب الفكري والجدب المعرفي والخراب الثقافي. ولذلك فقد اتسمت هذه الأنشطة الروحية – على قلتها وندرتها – بطابع كونها نتاج إبداعات الخاصة لا مكابدات العامة، وحصيلة إرهاصات النخب لا مخاضات الشعب. وبصرف النظر عما شهدته حقب التاريخ العراقي من تغييرات سياسية وتحولات اجتماعية وانزياحات قيمية، إلا إن هذه الحالة / الوضعية استمرت تراوح في مكانها مثلما كانت في السابق، دون أن ينالها شيء من التغيير أو يطالها نوع من التطور، لا في مجال اختراق نمط التقسيم العمودي/ الطبقي للمجتمع ولا في إطار تخطي التوزيع الأفقي/ القطاعي لمكوناته. ولكن مع بدايات تعرض بلدان العالم الثالث إلى مدّ الظاهرة الكولونيالية.

• كيف ترى تأثير الاحتكاك الإيديولوجي على الحراك الثقافي؟

ما إن خرجت روسيا من حلف الضواري، اثر اندلاع ثورة أكتوبر الاشتراكية عام 1917، حتى تغيرت خارطة الصراع الإيديولوجي وتبدلت تضاريس الحراك الثقافي، لا في المجتمعات الغافية على أمجاد تاريخها المعتق بالأساطير والمخترق بالخرافات فحسب، وإنما في سائر المجتمعات الأخرى بما فيها الصناعية والمتقدمة بمقاييس تلك الفترة. وذلك بعد أن بادر قادة الثورة المذكورة إلى فضح كل الاتفاقيات السرية وتعرية جميع الصفقات المخفية، التي سبق وان أبرمت بين أقطاب العالم الرأسمالي، لتقسيم جغرافيات بلدان العالم الثالث إلى كيانات هزيلة، لا تقوى على النهوض بغير مساعدة خارجية ودعم مشروط، كما وعمدت إلى تفتيت ديموغرافيات شعوبها إلى أقوام لاستغلال نزاعاتها، وطوائف لتوظيف صراعاتها، وقبائل لاستثمار نعراتها، لكي تبقى خاضعة سياسيا"وعليلة اجتماعيا"وكسيحة حضاريا"، يسهل بالتالي ترويض إرادتها ونهب ثرواتها وتوزيع أسلابها، بين قوى الغرب الرأسمالي الطامحة إلى نشر سيطرتها العسكرية وفرض إرادتها السياسية وتعميم خياراتها الإستراتيجية. وهكذا فقد استتبعت هذه المعطيات انشطار العالم إلى معسكرين سياسيين مختلفين في كل شيء، ومجالين حضاريين متعارضين على مختلف الصعد والمجالات، باستثناء كونهما يسعيان باتجاه هدف واحد لا يحيدان عنه؛ هو تحقيق السيطرة الجيوبولتيكية وبسط الهيمنة الإستراتيجية وضمان السيادة العالمية، وذلك عبر شتى الأساليب الإيديولوجية والنفسية والإعلامية والثقافية والفنية. ومن منطلق طبيعتها الطبقية فقد استهدفت الإيديولوجية الليبرالية عقلية وسيكولوجية الطبقات الوسطى والميسورة، لاستدراجها واستمالتها صوب الفلك الرأسمالي، باعتبار ان هذه الأخيرة من أنصار الملكية الخاصة ودعاة القيم الفردية. هذا في حين اتجهت محاولات الإيديولوجية الشيوعية نحو ذهنية وسيكولوجية الطبقات الفقيرة والشرائح المعدمة، والتي اعتبرت للمرة الأولى خالقة قيم وصانعة تاريخ وقائدة مجتمع، بعد أن أبصرت نور الفكر العلمي واستضاءة بشعاع الثقافة الإنسانية. وعلى ذلك يمكن اعتبار فترة تكوين الأحزاب الاشتراكية والشيوعية في بلدان العالم الثالث، بمثابة الباكورة التي دللت على طبيعة الحراك الثقافي الذي طال المجتمعات، ونمط التحول المعرفي الذي شمل بنية الوعي لمكوناتها. حيث بينت النظرية الماركسية أن على الطبقة العاملة تقع مهام تاريخية وتحديات مصيرية، يتعذر امتلاك شروطها وحيازة مقوماتها ناهيك عن تحمل أعبائها وانجاز رسالتها، ما لم تتمكن من اجتياز اختبار الانتقال من طور الوعي للذات إلى طور الوعي بالذات، وذلك من خلال تثوير الواقع السياسي، وتطهير القاع النفسي، وتحرير النزوع الإنساني، وتنوير العقل الجمعي.

الماركسية حولت الشرائح الأكثر فقراً إلى صانعة للتاريخ

• كيف ترى دور الماركسية في المرحلة الراهنة؟

لعلي قرأت ذات مرة ـ لا تسعفني الذاكرة لتحديد المصدر للأسف ـ رأيا"لرائد الانثروبولوجيا البنيوية المفكر (كلود ليفي ستروس) يفصح من خلاله انه (لا يمكن للمرء أن يصبح مثقفا"حقيقيا" ما لم يقرأ الماركسية). والحال إن جلّ الفلاسفة والمفكرين الكبار، الذين شغلت أعمالهم الإبداعية حقول المعرفة على امتداد عقود القرن المنصرم، ممن استهوتهم، بل قل استقطبتهم، الماركسية إلى فلكها ؛ لا كعقيدة جامدة أو كمذهب مغلق، كما جعل منها أشياعها وأتباعها ومريدوها ممن يجهلون ألف بائها – الذين سخر منهم لينين بسبب مسخهم إياها إلى صيغ وقوالب كاريكاتورية – وإنما كمنهج تحليلي/ جدلي وتصور تاريخي/ نقدي، أسهم ولا يزال في إثراء الفكر البشري واغناء الثقافة الإنسانية. يضاف إلى ذلك إن الماركسية وبالرغم من طابعها الفلسفي الكثيف، فقد أولت مهام تحويل العالم وتغيير نظام الأشياء والعلاقات والتصورات، إلى أكثر الفئات والشرائح الاجتماعية فقرا"والأشد حرمانا"، بحيث زجتها في أتون تلاقح فكري وتثاقف حضاري وتواصل إنساني، قلما شهده تاريخها الاجتماعي من قبل، للحدّ الذي ساعدها على اكتشاف ذاتها كصانعة للتاريخ لا كحلقة في سلسلة سيرورته، وكخالقة قيم لا كمستهلك في أسواق بضائعيتها. وهو الأمر الذي أضفى عليها (الماركسية) جاذبية فكرية وثقافية، جعلت منها النظرية الأكثر رواجا"وشعبية في تاريخ النظريات والأفكار التي ابتدعها وعي الإنسان، باستثناء ما حظت به الأديان من تعال واتشحت به من قداسة بالطبع. ولعل تلك العوامل وسواها من الخصائص الأخرى، التي كانت محط إعجاب وتوقير الكثيرين، ممن ولجوا لتوهم رحاب الثقافة الواسع، وتلمسوا وقع خطواتهم الأولى في أروقة الفكر المتعرجة، هي ما اجتذبنا لسحر تلك النظرية – ينبغي الاعتراف بأني مدين لها، ولا أفتأ أنهل من معينها – لاسيما وان طريقة صياغتها وأسلوب عرضها وعلمية منهجها وواقعية خطابها، كانت من النجاعة التحليلية لجدليات الواقع، والقدرة التأملية لديناميات المجتمع، والصرامة النقدية لمنظومات الايديولوجيا، بحيث لم يعد هناك – من وجهة نظري في حينها – ما يمكن أن يضاهيها من أفكار ويضارعها من نظريات، لا في التعبير عن تطلعات الإنسان ولواعج ذاته وإرهاصات كينونته فحسب، وإنما في توجهات الإعلاء من شأنه وخيارات الارتقاء في قيمته ومنطلقات البناء في شخصيته. ألم يسجل للماركسية سابقة القول بأن (الإنسان أثمن شيء في الوجود)؟!. وكأي مبتدئ حين يجد صدى تأملاته البكر وقد انداح بين أروقة نظرية شهد لها الخصوم قبل المريدين والأعداء قبل الأصدقاء، بواقعيتها في تبني قضايا المجتمع وإنسانيتها باحتضان تطلعاته، بحيث وجدت فيها ضالتي ومقصد رجائي. ولأن الأسئلة الوجودية التي تثيرها شاملة، والإجابات التي تطرحها واقعية، فقد تملكني هوس الدفاع عن نقائها من أي تلوث (برجوازي) قد يطالها بالنقد أو بالمخالفة أو حتى بالتجاهل. للحد الذي استبعدت معه كل نص لا يعلن صراحة انتماءه للفكر الماركسي أو لا يشرع بالبحث من منطلقاتها الفلسفية، لاسيما وان الفترة التي بدأت أميل من خلالها للتعرف على أسباب الاستقطابات الفكرية والصراعات الإيديولوجية، سجلت بداية أفول الأفكار الليبرالية وانحسار مدّ الممارسات العلمانية، على اثر تسلل العسكر إلى رواق السلطة المترفة من جهة، ودخول الأحزاب القومية المتعصبة والإسلامية المتطرفة إلى مضمار السياسة المتطيفة من جهة أخرى. وهو الأمر الذي أدركت لاحقا "انه كلفني ثمنا باهظا"، لم أبرح أعاني فداحته وجسامته لحد هذه اللحظة، خصوصا "على صعيد توسيع مداركي وتعميق معارفي وتنويع ثقافتي وإنضاج وعيي، لاسيما وان كل المصادر السوسيولوجية والمراجع الفكرية والمنطلقات الإيديولوجية ذات النزعة المتمركسة، غالبا"ما كانت تقلل من شأن الدراسات والبحوث التي لا تتعاطف مع الطرح الماركسي الأصولي، سواء أكان خلافها لأسباب سياسية/ إيديولوجية، كما شهدته فترة الحرب الباردة بين الولايات المتحدة وحلفائها من جهة والاتحاد السوفيتي السابق وأنصاره من جهة أخرى، أو كان لدواع علمية/ معرفية صرفة كما عرفته الصراعات الفلسفية/ المنهجية. ولعل الأحزاب الشيوعية العربية تتحمل الجزء الأعظم من المسؤولية التاريخية والفكرية حيال هذا الموقف الإشكالي، بعد أن كانت (تبصم بالعشرة) على كل ما كان يقال لها أو يرد إليها من توجيهات مركزية وتوصيات ملزمة، كان لها الأثر السيء على تطور تلك الأحزاب ونجاح تجاربها الوطنية.

• ما الأسباب التي تكمن وراء الأزمة الماركسية العربية وظهور أشكال جديدة من البرجوازية الطفيلية؟

سبق لماركس أو انجلس (الأمر سيان) أن شبّه الحركة الشيوعية (بالشبح) الذي يجوب القارة الأوروبية، ليرعب الطبقات البرجوازية ويقضّ مضاجعها السياسية والاقتصادية. إلاّ إن أحدا"منهما لم يكن ليدور بخلده أو يخطر له على بال في يوم من الأيام، أن تتحقق فكرة تبادل الأدوار وتناقل المواقع، بحيث يستحيل – من وجهة نظر الشيوعية العربية – كل ما له علاقة / صلة بالطبقة البرجوازية؛ من فكريات وتصورات وعلاقات إلى أشباح شيطانية برؤوس أفاع كما للميدوزا في أساطير اليونان القديمة. إذ بالرغم من احتكام تلك الأحزاب إلى ترسانة فكرية مدججة بشتى ضروب الحجج الفلسفية والبراهين المنطقية والأدلة المنهجية، فضلا"عن ادعائها (الأحزاب) استيعاب وتمثل ذروة ما أنتجه الفكر الإنساني من معارف علمية ومنهجيات تحليلية. بيد أنها استمرت بلا مسوغات معرفية ولا مبررات فكرية، تحاذر الاقتراب من أية فكرة أو نظرية أو مقولة لا تتوافق مع طروحات العقيدة الماركسية واستنتاجاتها، حتى وان ادعت لنفسها تلك الفكريات والنظريات التزام جانب الحياد عن كل تحزب فلسفي/ سياسي، أو أعلنت وقوفها من جميع الإيديولوجيات المتصارعة على مسافة واحدة. والأنكى من ذلك إن أدبيات التثقيف السياسي/ الحزبي، لم تفتأ تحذر أنصارها ومريديها من مغبة الوقوع في حبائل الإيديولوجية البرجوازية، التي من خصائصها إتقان فن الغش النظري والتمويه المنهجي، بحيث لا عاصم من ذاك الشطط سوى الالتزام بالأفكار والطروحات والمقولات الأصلية الصادرة عن المراكز الإيديولوجية المعتمدة. ولهذا فقد استمر اعتبار النص الماركسي (الارثذوكسي) هو المصدر الشرعي والوحيد، لكل من يروم الحصول على الاعتراف بشرعية انتمائه لهذا الفكر، أو يسعى للانخراط بتنظيمات تلك الأحزاب. وهكذا فقد استبعدت وبإصرار غريب كل المصادر المعرفية الأخرى، التي لا تحمل ختم المنظرين السوفييت من قائمة التثقيف الذاتي، دون أن يفطن المعنيون بالأمر إلى حقيقية إن جبروت الماركسية ذاتها يمتح من معين فكر (برجوازي) يمتد تراثه إلى ما قبل الميلاد، بعد أن شذبت أصوله وهذبت نوازعه وعقلنت مضامينه وانسنت تطلعاته. وفي هذا الإطار فقد سأل (لينين) ذات مرة مجموعة من شباب الكومونات قائلا"(ماذا تقرأون؟ هل تقرأون بوشكين؟). صاح أحدهم :(كلا، كان برجوازيا. نحن نقرأ مايكوفسكي). فرد لينين مبتسما"(برأيي إن بوشكين أفضل). والغريب إن كل الذين اجتهدوا لإخراج النص الماركسي من دائرة التابوات الإيديولوجية والمحرمات الحزبية، والشروع من ثم بإعادة قراءته من منظور جدلي تاريخي مغاير للتصورات التي تحاول أن تسبغ عليه مظاهر العصمة وإلباسه جلباب القداسة، التي سبق لماركس ذاته أن مزقها شرّ ممزق، حين أطلق بوجه تلامذته الأدعياء ومشايعيه الارديا، ممن حاولوا تحنيط أفكاره وتنميط منهجه، جملته المشهورة التي ذهبت مذهب المثل (أنا لست بماركسي!). نقول إن كل من سلك ذلك الاتجاه المنطقي معرفيا"ومنهجيا"، وصم بالردّة والانتكاس نحو الأفكار البرجوازية والرأسمالية تارة، والتحريفية المثالية والميتافيزيقية تارة أخرى. ولعل هذا الأمر يفسّر لنا جزئيا"ظاهرة الانشقاقات والتصدعات التي تعرضت لها الحركة الشيوعية العربية، وخصوصا"في نسختها العراقية، تعبيرا"عن الاختلاف في فهم العقيدة الماركسية والتباين في إدراك مقاصدها والتغاير في اكتناه طبيعتها. وإذا كان التقوقع الإيديولوجي والتخندق الدوغمائي، قد حرم الشيوعية العربية من إنتاج فلاسفة ومفكرين يمتلكون القدرة المعرفية والمرونة المنهجية، لتخطي حواجز الممنوعات الموضوعية والتغلب على عوائق الممانعات الذاتية، والوصول من ثم إلى لب الماركسية واكتناه جوهرها، بحيث شجع هذا الأمر تنامي وتوطن ظواهر الكسل الفكري والعطالة المعرفية، التي أبقت الفلسفة الماركسية بعيدة عن صخب تيارات التحديث في العلوم الاجتماعية والتطوير في المنهجيات النقدية. فان ذلك لا يعني إن وجودها، ضمن أوساط الحركة الشيوعية الأوروبية، معدوم أو إن قدرتها على التأثير ضئيلة.

• هناك بعض المفاهيم البنيوية تشير الى مصطلحات عدة منها مايسمى بالانقطاع المعرفي والانخلاع الحداثي. كيف تنظرون الى مثل هذه المفاهيم الفلسفية والمصطلحات الفكرية الحداثوية؟

لا يظنن القارئ إن استخدام عبارة (الانقطاع) المعرفي ضمن هذا الفاصل، بدلا"من نظيرها (القطيعة) المعرفية كما هو شائع، جاء من باب التلاعب الاعتباطي بالألفاظ أو حصل كاستجابة للصيغة المعروفة التي مؤداها؛ خالف لكي تعرف. إنما تعمدنا ذلك وتقصدناه استنادا"إلى حدود فهمنا لمدلول كلا العبارتين، في سياق الحديث عن مظاهر الركود الثقافي والجمود الفكري، التي قد يعاني وطأتها الأفراد والجماعات مثلما قد تقع ضحيتها الشعوب والمجتمعات. إذ إن اللجوء إلى مفهوم (القطيعة) لتوصيف تلك الحالات والمعطيات، يعد من وجهة نظر المنهجية الجدلية خطأ سوسيولوجيا بقدر ما هو قصور ابستمولوجي، ينطوي على جهل وسوء فهم بمضامين المفاهيم والمقولات، التي غالبا"ما تعكس مستوى الوعي لطبيعة الظاهرة ونمط التفكير بخصائصها وعلاقاتها. ذلك لأن عملية (القطيعة) لا تحدث في الفراغ ولا تأتي من العدم، إنما هي بالتعريف تعبير عن تحول نوعي / ارتقائي في سيرورات ؛ كيان اجتماعي استنفد طاقاته على التقدم، وسياق تاريخي استهلك ديناميات على التطور، ونظام رمزي فقد دوافعه على الإبداع. للحدّ الذي يغدو من الضرورة بمكان إحداث صدمات بنيوية عميقة وشاملة، لا في أنماط العلاقات والسلوكيات والتواضعات والمسلمات فحسب، بل وفي سساتيم الذهنيات والتصورات والفكريات والاعتقادات أيضا". والانتقال بالتالي من طور ثقافي / فكري معين إلى طور آخر أرفع مكانة وأرقى مستوى، يبني على أسس مدماك الأول ويحتوي انجازاته ويتمثل قيمه ويتخطى حدوده ويتجاوز تخومه. وهو الأمر الذي حفز عقول العديد من الفلاسفة والمفكرين والعلماء، للشروع بانجاز تلك المهام النبيلة والتطلعات الجسورة ؛ لا في إطار عرض وتحليل السرديات والإيديولوجيات الحداثية التي أنجبها عصر الأنوار فحسب – والتي لا تزال مجتمعاتنا المخصية تجهل طبيعتها الإنسانية وتتجاهل قيمتها الإنسانية لحد الآن – وإنما في مجال توالد الفكريات والنظريات وتناسل البراديغمات والمنهجيات لما بعد الحداثة أيضا". هذا في حين تلخص ظاهرة (الانقطاع) شتى ضروب المساعي المقصودة والمحاولات المتعمدة، التي مارستها وتمارسها أنظمة الحكم السلطانية ؛ لإيقاف مسارات التطور التاريخي، وإعاقة أوليات التقدم الثقافي، وتعطيل ديناميات الارتقاء الحضاري، وكبح تطلعات التواصل الإنساني، تلك التي تستحيل من دونها المجتمعات إلى مجرد أقوام متنازعة لحد الاستئصال المتقابل، وقبائل متناحرة لحد الإبادة المتبادلة، وطوائف متذابحة لحد الفناء المشترك. بحيث يتسنى لتلك الأنظمة تمرير وتبرير سياسات التجهيل السياسي والتضليل الفكري والتهويل الإيديولوجي والتخبيل النفسي. بمعنى آخر ليس فقط توفرها على إمكانيات إجبار الشعوب المعنية على قبول حالة العزلة الإنسانية والرضوخ لوضعية الدونية الآدمية، عبر إحاطتها بستار حديدي من الممنوعات والمحرمات والمقدسات فحسب، وإنما سوقها بالإيحاء تارة وبالرياء تارة أخرى، للتماهي الطوعي مع كل ما يعزز حالة العبودية التي تتمرغ بمهانتها وتتعفر بذلها، من خلال مسخ شخصيتها ونسخ هويتها وتسطيح وعيها وتشويه تاريخها وأسطرة ذاكرتها. هذا بالإضافة إلى إغرائها بالحيلة تارة وبالخديعة تارة أخرى، لاجتياح نوازع التعصب القومي والتطرف الديني والتفرد التاريخي والتعالي الحضاري والتميّز الأخلاقي، على حساب قيم التآخي والتعايش والتلاقح والتثاقف والتفاعل والتواصل. وعلى هذا المنوال فقد خضع المجتمع العراقي – أفرادا"وجماعات – لأنظمة سياسية طفيلية متعاقبة، فرضت عليه سلسلة طويلة من الانقطاعات والانخلاعات شملت بنى الوعي بكل مستوياته، وطالت أنساق الثقافة بمختلف أنساقها، ونالت أنماط المعرفة بشتى مستوياتها، بحيث أفضت به هذه الحالة/ الوضعية، ليس فقط إلى النأي عن كل ما هو جديد في مضامير الفكريات، والابتعاد عن كل ما هو حديث في حقول المنهجيات فحسب، بل والوقوع في دائرة ما أسميه (بالانخلاع) الحداثي الذي من سماته الخروج باكرا"عن مسارات التطوير في حقول السياسات، والتخلي عن محاولات التعمير في هياكل الاقتصاديات، والانحراف عن منطلقات التنوير في بنى الثقافات، والانفصال عن اتجاهات التغيير في أطر الاجتماعيات، والنكوص عن تطلعات التثوير في أنماط المعرفيات. ولعل هذه المعطيات الارتدادية تفسّر لنا على نحو واضح، سرّ عجزنا المزمن عن تخطي أطوار الاجترار السطحي للأفكار، والتكرار الساذج للنظريات، والترديد الببغائي للمنهجيات ؛ لا في طبيعتها المعاصرة التي غيرت الموازين وقلبت المعايير وأزاحت المقاييس فحسب، وإنما في صيغتها الكلاسيكية حيث شهدت مراحل أفول مجدها وتلاشي بريقها في بيئة إنتاجها ومحيط ولادتها.

• مر العراق بتغييرات عدة على المستوى السياسي والثقافي، كذلك على مستوى البنى التحتية والفوقية، كيف تعلل ذلك؟

يكاد المجتمع العراقي ينفرد دون سائر أقرانه من المجتمعات المجاورة والتي تقع ضمن محيطه الجغرافي، لجهة خوضه تجارب عديدة واجتراحه ممارسات متنوعة تمخضت عن ؛ تواتر الانقلابات العسكرية البيضاء والحمراء، وتوالي البرامج الحزبية اليسارية واليمينية، وتعاقب الأنظمة السياسية الرأسمالية والاشتراكية، للحدّ الذي جعل من سقوف توقعاتها تبدو حبلى بالوعود السخية والآمال العريضة. غير إن شيئا"من التحول النوعي والتبدل الكيفي لم يطرأ على نمط الإدراك الفردي وبنية الوعي الجمعي، بما يحفزها لتحايث التغييرات السياسية وتواكب التطورات الاجتماعية، وتستجيب، من ثم، لانثيال التداعيات التاريخية والتحديات الحضارية. إذ لم تفتأ الثقافة – بما هي بوصلة معرفية تعقلن التصورات وتشرعن الخيارات وتأنسن العلاقات وتحضرن السلوكيات – تعاني الانحباس بين قيود؛ الإيديولوجيات الراديكالية، والسرديات الأسطورية، والذهنيات الأصولية، والانتماءات الفرعية، والولاءات التحتية، والعلاقات الاستزلامية. وهو الأمر الذي أفضى بها إلى الانخراط بتيارات الاستقطاب القومي/ العنصري، والتخندق الديني/ الطائفي، والتمترس القبلي/ العشائري، والتحصن الجهوي/ المناطقي. بدلا"من أن تربأ بنفسها عن كل ما من شأنه؛ تعميق الانقسامات السيكولوجية بين الأقوام، ومضاعفة التشظيات الإيديولوجية بين الأحزاب، وتأجيج الخلافات التاريخية بين الطوائف. وتؤبد بالتالي مظاهر التخلف الاجتماعي، وتخلد ظواهر العنف السياسي، وتسيد علاقات التطرف العصيوي. وهكذا ففي الوقت الذي تتجه فيه منظومات الثقافة وسساتيم الفكر، لدى المجتمعات المتحضرة إلى نبذ كل ما من؛ حشر عناصر الوعي الجمعي ضمن أطر قوموية/ سلالية ضيقة، وحبس مقومات الإدراك الفردي ضمن تصنيفات سيكولوجية مغلقة، وتقنين الذاكرات التاريخية ضمن مركزيات حضارية متقاطعة. بحيث تتبدى لها ماهية الإنسان عبارة عن صيرورات مستمرة من؛ التحولات البيولوجية، والتطورات الاجتماعية، والتراكمات المعرفية. وتضحى أمامها طبيعة المجتمع بمثابة سيرورات دائمة من ؛ التفاعلات الجدلية، والترابطات الوظيفية، والتواصلات الإنسانية. وتستحيل لديها خاصية التاريخ إلى ما يشبه الشبكة الحية التي تتلابس في نسيجها وتتداخل في تشكيلاتها، شتى ظروب الممارسات الواقعية والفعاليات الرمزية. نقول في الوقت الذي تتجه فيه إرهاصات الثقافة والفكر على هذه الشاكلة التطورية / الارتقائية هناك، فإنها استحالت هنا – لدى الشعوب المتحجرة والمتبربرة – إلى انساق مغلقة تتجنب الانفتاح على الآخر، ومنظومات متكلسة تخاف المرونة في التعامل مع المختلف، ونصوص جامدة تخشى التعاطي مع التأويل المغاير.

قراءة في مجموعة «النزول إلى حضرة الماء» لكاظم اللايذ

بين خفايا الخطاب وسلطة البوح

حيدر عبد الرضا

عند قراءة تجربة قصائد ديوان (النزول الى حضرة الماء) للشاعر كاظم اللايذ، نعاين بأن مستوى عتبات الفواتح الشعرية في القصيدة، تكاد ان تكون مشهدا توصيفيا راسخا في مكونات اخبارية حلولية، على مستوى خاص من أفق التناسب المشهدي في أتون الخطاب النصي، و تبعا لهذا فإننا دائما نلاحظ بأن عتبات الفواتح في قصيدة منجز هذا الشاعر، ما هي إلا عناية مجازية و وصفية، منصبة الى جهة موصولات شكلية، تكون عادة متشعبة من منظومة (خفايا/ خطاب/ بوح / وصف).

أحيانا تأتي القصيدة في متصوراتها الشعرية وفي نسقية التشاكل المفرداتي لدى الشاعر، كأنها أصوات ذاتية سائرة نحوكائنات صورية، تهم النمويفي حركية الدال المشهدي، مما يجعلها تبدوكما لوأنها عروض حكائية، صادرة من سراديب ذاكراتية ويومية، ناتجة بوحيات زمنية، راحت تحتويها الأحداث والاتصالات وغيابات الوجوه والأشياء الحميمة . ان شعرية

(كاظم اللايذ) في ديوان قصائد (النزول الى حضرة الماء) ما هي إلا مجموعة فواتح توصيفية وانتقائية، حبذت الكلام عن الأشياء، بطريقة الحبكات والمحبوكات الاستعارية ذات الرؤى التمظهرية في أبعاد زمنية خطاب المخايلات والتصاوير والمقاصد، المتعاطية مع وظائف الاسترجاعية الضمائرية في كهوف الذات ووظائف مفهوم الراوي الضمني :

ياإلهي . .
ها أنا أخرق
مثل البجع العالق في مستنقع الزيت
على رمل الخليج
وأمامي البحر ممتدا
ويأتيني على البعد هدير الناقلات .. ص32

ان الخطاب الاظهاري المجسد لروح هذه المقطعية هو(ها أنا أخرق/ ويأتيني/ وأمامي). وهذه المداليل جاءتنا قرائيا، مبنية على أساس مفردة عتبية، مؤشرة وحملية الدلالة والأدلة بفضل سننية الارتباطات مع دال لفظة (يا إلهي) وعلى هذا الشكل البوحي، صرنا نتعرف بجملة تمفصلات الموجه الخطابي الرئيس في المقاطع الشعرية في القصيدة، وهي تحث السير بدءا من الفاتحة الأولى في النص:

الفواتح الإخبارية تتجلى في أفق التناسب المشهدي

(إلهي) ثم الى حدود مؤولات الارتباط العضوي في الإباحة التشكيلية في قول النص . فعلى سبيل المثال، نعاين مقاطع ما بعد الفاتحة القولية، والتي تتكون من جملة الوسط (مثل البجع/ العالق في مستنقع الزيت) ان حركية انشائية هذه العبارة، تعد شرطا ضروريا في حدوث المتصل العاملي في صورية الأيقون التوصيفي في القصيدة، والذي بات مرتكزا على أفق (المشبه / المشبه به / المرسل اليه/ المتلقي) وهذه التركيبة التزاوجية، هي ما جعل عملية الاستثمار المشهدي في وجه المحكي الأول في الخطاب، يقادم ويزاحم مستوى صنع بديله الامكاني، المرتقب من طرف دلائلية عبارة (أنا أخرق) فيما راح يدل هذا التوزع على مهادنة التعديل الاستكمالي في بناء الصورة العباراتية والدلالية، والتي جاءتنا بفعل مماثلات الموقع المقصدي، مع شكل دال جملة (على رمل الخليج) وعلى هذا التكوين المشهدي والانشائي من لعبة التشكيل المقطعي، صارت لدينا التفاعلات المحورية في القصيدة، خاضعة لملامسة تمثيل المصدر الخطابي الأول، والذي هويشكل صورة المركز العنواني المتبع من طرف الباث في القصيدة (يا إلهي + أنا أخرق = في مستنقع الزيت) أما بالنسبة لباقي الافعال المقطعية كمثال (البحر ممتدا / هدير الناقلات). فهذه المواضع التكوينية من الصوت المدلولي، قد حلت بطريقة الاسترسال الانتشاري، وليس بطريقة علاقة الموضوع المنضبط توزيعيا وصوريا ودلاليا.

ان مرحلة معاينة دلائل قصيدة (النزول الى حضرة الماء) تتطلب من الناقد، المزيد من النظر في جغرافية الاعتبارات المحورية وفي تشاكلات إجرائية علاقات الخطاب وتجلياته وتموجاته وتلاعباته في كيفيات اللغة والمعنى والمقصدية والدلالة والحدود الشعرية ، فمثلا نعاين هذه المقاطع الشعرية، لنكون حتى على دراية تطبيقية واضحة من شروحات الاهداف والمضامين:

تركت غرفتها
واقتربت من جذع النخلة
هزتها ..
فتدلت منها سلة خوص
وبها نمرقة وثياب
وعليها دمية قطن
تعقص نحوالخلف جديلتها
وتضم كتاب .. ص47

ان الفاتحة المتنية المؤدية الى محورية أفعال هذه القصيدة، قد حلت تمهيدا متآلفا مع شظايا الدوال المندرجة مع تماسكات الدليل الايقوني المصدر مسبقا: (تركت = غرفتها = اقتربت) وبهذه الحدود أضحى لنا مجال التحقق الاظهاري بشكل دلالة (جذع النخلة) أي بمعنى صار لدينا الآن فعل شروحات هذه الترسيمة (تركت غرفتها = دليل: / واقتربت = مقصد مكاني: جذع النخلة = مدار توليدي: هزتها = تماسك أيقوني / خطاب / بوح)وبهذه المجالية الاستشرافية نلاحظ بأن معادلة التكوين المحوري الصوتي، قد صارت ترشح فضاء ما بين (انسان + حي + ديمومة + علاقة) ولكن تبقى عملية تشاكل الدلالة مع حقل الدليل ثم مع المحور المركزي تشكل حالة انتاج ضمني، قياسا بمؤديات ضربات كوامل الخطاب العام : فما نوع هذه التصورات ؟ أهي معان متعددة في لغة الدال ؟ أم أنها محكية الاضداد الكبرى المهيمنة على مقولة المحور الملفوظي في منطقة ومنطوقات الدليل ؟ . لعلنا لربما سوف نفتر إزاء هذه الاسئلة الضمنية في الوهلة الأولى، ولكننا عندما نتابع باقي مقاطع خطوط النص، لربما سوف نعرف ما وجه الإجابة عن هذه الاسئلة الاحاطية . في بداية المقاطع الاولى من القصيدة، جاءتنا العتبة الافتتاحية بهذا القول الاستهلالي (تركت غرفتها) ثم بعد ذلك وردت إلينا هذه الجملة (اقتربت من جذع النخلة مما يعني ان حالة التوليد المشهدي هنا، مصدرها فعل هيمنة قادمة من دليل خطوات موصوف (تركت) حيث تشكل بمثابة دالة تعريفية كما الحال في لفظة (غرفتها) ثم بعد ذلك تأتينا وبشكل مباشر جملة الحال الظرفي في هذه الترسيمة (اقتربت + جذع = النخلة)ثم بالتالي تواردنا لفظة الفعل التوكيدي المباشر (هزتها) لتكون بهذا الفعل، مصدرية المقاطع تشكل فضاء تواصل نحو(علاقة /أدلة/ محورية / انتشار). أما حال جملة (فتدلت منها سلة خوص)فسوف تحاول ان تبرز لنا، حالة من حالات الحصول التجاذبي مع عدسة كاميرا دال (جذع النخلة). وبقدوم جملة اللاحق المقطعي

(وبها نمرقة وثياب) أضحى لنا المسار العباراتي والدلالي على هيئة هذه الترسيمة التالية (فتدلت = منها/ سلة = خوص/ تشاكل/ نمرقة = مقام/ ثياب = تركت/ محور/ = غرفتها). أما المقاطع الباقية كمثال مقطع (وعليها دمية قطن) ومقطع (وتضم كتاب) فهذه الدوال الاخيرة تكاد ان تكون حالة تشكيل تماثلية، مع زمن مرجعية الثابت الفضائي ومع المتحول الصوري ومع دلالة ودليل (جذع النخلة) وايقاعات سورة مريم النصرانية في القرآن .

ان حالة وعنونة المقروئية لقصيدة منجز (النزول الى حضرة الماء) لابد لها من الاستناد التشفيري الى سياقات معلنة ومرئية، تكون محكومة عادة داخل موجهات أساسية من قصيدة فضاء الممكن القبولي، والذي هومتآت من مصدرية : (كشف الدليل/ رواية التدلل/ تراكب الأفق/ قيود الجنس المروي / المتسق والمتعاقد/ الانتشار في فرضيات المعنى) . وبهذه المعاينات الاجرائية والتنظيرية وحدها، سوف نقوم بتأويل فضاء قصيدة الشاعر اللايذ، وبحدود شرطية نصية، تسبقها مبارات الادلة الذهنية والتنظيرية والتطبيقية :

هنالك،
أرخي حزامي
وانضوثيابي
وامشي الى حضرة الماء
يمسكني المعمدان السماوي
يسحبني للخضم العظيم .. ص74

ان روي الأشياء بمشهدية عناصر (الزمن/ المكان/ الظرف) حيث تمفصلات خطاب هذه المقاطع، وهي تقودنا نحوتشييد فعل قصدي جاهز من وراء حركية تلك الدوال السائرة نحوالممكن، والاخصاب التعاملي مع مديات عاملية محيط القصيدة، فمثلا تواجهنا هذه الافتتاحية الاشارية نحوعلامة مكانية مجهولة (هنالك) لتقودنا بعد ذلك بدورها الى موضعية الحال الظرفي المرسل (أرخي حزامي) وعبارة (وانضوثيابي) ثم بالتالي تأتينا حلولية الدليل الادراكي وعبر المصدر المخصص والحملية الاستكشافية للحالة الواقعة من زمن هذه الترسيمة (وأمشي = حضرة الماء) . ان الشاعر اللايذ وبحدود مجسات هذه الاداة المتنامية وبموجب العلاقة المجهولة ما بين (دليل/ مكان فضاء) أي بمعنى ان مقولة القصيدة تتضح وفقا لهذه الترسيمة (هنالك + حزامي + ثيابي = حملية دليل/ يمسكني المعمدان + وأمشي = هنالك). لربما لا يعني قول القصيدة في هذه المقاطع بالضرورة الاشارية الى دالة مكانية محسوسة، بقدر ما كان يلوح الشاعر الى حالة مؤولة من دليل تواصلي، خال من حدود التعرف العيني المباشر، فمثلا لعلنا نقول جدلا: ما هوعامل اظهارية ذلك الماء؟ أهوالحدس النفسي؟ أم هوالتساؤل المدلولي من الشاعر ذاته وهويوزع حركية الموجودات المائية والشيئية، نحوحضورياته اليومية في بلاغة الماء الشعري ؟ أم ان الشاعر من جهة أخرى كان يحاول ان يجعل من مائه ذلك مجسدا غائبا في دلالات اظهارية، كقوله مثلا (وأمشي الى حضرة الماء) أوقوله الآخر (يسحبني للخضم العظيم). ان مسارية دلائل هذه المقاطع بشأن (حضرة الماء)لربما هي من جهة هامة، تعد مدارات محايثة في دليل ممكن الظهور والوضوح، ولكنه من جهة المعلوم، بات موضوعا ومشارا مبهما في تعريف دلالة الاحتواء المعلومة، أي بمعنى ان كاظم اللايذ حاول في هذه القصيدة، إعطاء الخطاب ملامح ممكنة بمعلومية ايقونية

(حضرة الماء) ولكن هذه الاخبارية الايقونية، بقيت في تمظهرات الفرضيات الاستجابية مع مصدرية المؤول، كما لوأنها أشكال بلاغية مقصورة على أدنى درجات مظاهر الممكن الدلالي في خطاب القصيدة: وفي الختام أقول مجددا: كان الشاعر العزيز كاظم اللايذ دائما هوالحاذق والماهر في اعداد المقامات النصية المميزة، والى حد وصوله الى منجز (النزول الى حضرة الماء)حيث القصائد تبدوفيه خفايا خطابية في زوايا سلطة البوح الراحل في النزول نحودلالات ومعايير واصوات تموجات حضرة القصيدة المائية في مقولات شواطىء الفواتح الاخبارية المنصبة في أفق التناسب المشهدي المتسامي وصفا و تماسكا و قصدا.

مدخل إلى رامبو

ليس الشعر تلاشياً، بل حضور
اندريه شديد

2 ـ 1

أحمد جاسم محمد

عبّرت مغامرة رامبو الحياتية والشعرية عن قلق واحد متصل: قلق البحث عن معنى الحياة والكشف عن أسرارها التي لا تعلن عن نفسها واذا كان الكاتب الأمريكي (فيليب راف) قد وصف كافكا و بيتس وجيمس جويس وت. س أليوت بأنهم (الأبطال المقدسون الذين لايمسّون للنزعة الخلاقة الحديثة) فإن هذا الوصف ينطبق تماماً على رامبو، فقد كان إبداعه الشعري والنثري على قلّته،قد أحدث انقلاباً هائلاً في كل ما كتب بعد رحيله، وهو حقاً ينتمي الى أولئك الذين وصفهم أبولونير "بالمكافحين أبداً على مشارف الإنهائية والمستقبل".

ولد آرثر رامبو في مدينة شارلفيل القريبة من الحدود البلجيكية عام 1854، أي قبل عام تقريباً من صدور ديوان بودلير الشهير "أزهار الشر" الذي أثار ضجة كبرى، وقابلته الأوساط المحافظة بتهجمات كبيرة وإساءات قاسية ..

كانت شارلفيل مدينة محافظة جداً ورافضة للتجديد الأمر الذي جعله يصفها فيما بعد بأنها أكثر المدن بلاهة في الأقاليم الفرنسية. كانت أمه سيدة متسلطة ومتدينة وعصبية المزاج مما جعله يشعر بالنفورمنها منذ خطواته الأولى في هذه الحياة.. وقد ترك هذا النفور في نفس رامبو رفضاً شديداً للطقوس والممارسات الدينية وولّد لديه ذلك النزوع نحو التمرد والرفض الفوضوي للتقاليد السائدة الذي أخذ يتنامى مع الزمن.، أما والده فكان عسكرياً قلّما يكون في بيته لفترات طويلة وقد مات ولما يبلغ رامبو العاشرة .

تكشّفت عبقرية رامبو اللغوية والشعرية منذ فتوته الأولى، وســرعان ما اكتشف أستاذه (ايزامبار) نبوغه المبكر وبدأ يرعاه وينميه شيئاً فشيئاً فهو الذي مكّنه من الاطلاع على أعمال شديدة التنوع قد تبدو وكأنها غير متناسبة مع سنه.. فزوده بأعمال فيكتور هوغو وبانفيل وسان سيمون وهيكل وكارل ماركس، وقد أبدى الفتى النابه حباً كبيراً للمعرفة وأظهر قدرة ملفتة على فهم تلك الأعمال واستيعابها.

وما أن بلغ رامبو الخامسة عشرة من عمره حتى كتب قصيدة (هدايا اليتامى في عيد رأس السنة) وفي سنة 1870 وهو في السادسة عشرة أرسل قصائده الثلاث المشهورة "شمس وجسد"، "إحساس" و"اوفيليا" إلى دي بانفيل طالبا منه ان ينشرها في مجلته المعروفة "البرناس المعاصر" كاتبا له ملاحظة قال فيها "أنا فتى فامدد لي يدك". في شهر آب من العام نفسه غادر شارلفيل الى باريس إلا أنه قام بأعمال أدخلته السجن فتوسط له استاذه ايزامبار وأخرجه ثم أعاده الى شارلفيل، غير ان نفس الفتى تعلقت بتلك المدينة المدهشة فهرب إليها من جديد ثم غادرها الى بروكسل وحاول فيها أن يصبح صحفياً فشل فعاد الى مدينته البائسة وفي جعبته قصيدتاه "في الحانة الخضراء" و"بوهيميتي".

عند عودته الثالثة الى باريس كانت أحداث الكومونة قد وقعت ويالذات في آذار من عام 1871، فصار رامبو من أشد المؤيدين لها والمدافعين عن قيمها وعن "أولئك الذين هبوا لاقتحام السماء" على حدّ تعبير ماركس.

بدت هذه الواقعة بالنسبة له بمثابة تمرد كبير يبشر بحياة جديدة ويتناغم مع تطلعاته لبناء مستقبل واعد نشهد فيه "فرار الطغاة والشياطين و نهاية الخرافة ..." كما ورد في نصه المعروف "صباح" من مجموعة "فصل في الجحيم".

ولعل الحدث المهم الآخر الذي وقع له في باريس أيضاً هو اللقاء الذي جمعه بالشاعر المشهور "فرلين" حيث نشأت بينهما تلك العلاقة المريبة والملتبسة التي اختلف دارسو رامبو بصددها حيث رأى البعض ان رامبو هو الذي قاد فرلين الى التحلل من جميع القيم الأخلاقية وأطلق فيه جميع القوى الشيطانية من عقالها وأراده أن يكون "ابناً للشمس" كما ورد في إحدى قصائده ..لكن الكثير من الدارسين يعتقد ان التأثير المدمر للخمور والحشيش والسهر المتواصل هو الذي قاد رامبو ومعه فرلين الى السير في تلك الطريق الوعرة التي جعلت شاعرنا بالذات يحاول أن يخرج على جميع التقاليد والقيم الموروثة . أدت رؤيته الفوضوية لكيفية الخروج من كل ما هو موروث بالنسبة للشاعر « الرائي « عبر « تشويش عريض ومنظم لجميع الحواس وبجميع أشكال الحب والألم والجنون « الى المصير المأساوي لهذا الشاعر المبدع .. وكانت النتيجة ان انتهت علاقته المريبة بفرلين نهاية تعيسة حيث أطلق الأخير النار على رامبو وكاد يرديه قتيلاً عندما كانا في بلجيكا .

ترك رامبو كتابة الشعر تماماً سنة 1875 وقام برحلات عديدة في مدن أوربية ثم أصبح جنديا في جيش هولندا ومضى الى أندونيسيا، وفي عام 1878 وصل الى قبرص وأصيب هناك بالتايفوئيد وعاد الى فرنسا ثم سافر الى مصر فعدن وعمل في تجارة الجلود والبن، وذهب الى الحبشة فضاق ذرعاً بمناخها فعاد الى عدن من جديد .. وانغمس عام 1885 في مشروع تجاري مع ملك حبشي لتزويده بالسلاح ويفشل في مشروعه .. ويصاب هناك بالروماتيزم فيعاد الى عدن وعندما تتزايد عليه الآلام ينقل الى مرسيليا حيث يدخل المستشفى ويقطع ساقه . وفي العاشر من تشرين الثاني عام 1891 يموت رامبو وعمره 37 عاماً، فتنتهي بذلك حياة هذا الشاعر المليئة بالشقاء والتمرد.

كان رامبو « عابراً هائلاً « بحق .. اذ انه عاش 37 عاماً فقط لكنه أحدث في تاريخ الحداثة الشعرية وحقيقة الشعر ما لم يحدثه إلا قلة من الشعراء أمثال شيللي وكيتس ولوركا من الذين عاشوا لفترة قصيرة في هذه الحياة .. ومنذ تفتحه الأول في قصيدة « هدايا العيد « التي أشرنا إليها أحسّ رامبو أن الأشكال الشعرية السابقة لا تلبي مطمح الشاعر « الرائي « كما اراد له أن يكون، ورغم انه اعتبر « بودلير « أعظم الشعراء فقد رأى ان صاحب « أزهار الشرّ « ظلّ محافظاً على الأشكال القديمة للقصيدة، ورغم دعوة بودلير الى الغوص بعيداً في أعماق المجهول فإنه عجز، باعتقاد رامبو، عن استخراج الجديد الذي كان يطمح له .. لكن تلك الدعوات لاقت صدى كبيراً لدى رامبو من أجل « الوصول الى قصائد نثرية ذات موسيقى تتسم بالمرونة، بلا وزن ولا قافية، تتناغم مع إيقاعات النفس البشرية وقفزات الوجدان « .

وهنا نلمس التناقض الذي تنطوي عليه عملية « الإنكار المتواصل للاستعمالات العقلانية للغة» عندما نتمعن في دراسة كامل ميراثه الشعري فنجد حتى بين أكثر النصوص غموضاً ما يشي بالمعاني غير القابلة للاختلاف بشأن تأويلها، ناهيك عن بعض النصوص المباشرة تماماً .

من المدهش حقاً ان كل النشاط الشعري والنثري الذي مارسه رامبو لم يدم سوى خمس سنوات امتدت من 1870 الى 1875 ثم صمتَ تماماً .. لكن ما أنتجه كان من "أجمل الشعر في اللغة الفرنسية كما قال الشاعر والناقد « أيف يونفوا".

ومنذ البداية القى رامبو على كاهل الشاعر مهمة جسيمة "أنا أعمل على أن أكون رائياً" في إحدى رسائله الى ايزامبار عام 1871 والأهم من ذلك انه أراد أن يحقق ما أراد كما أشرنا "بتشويش عريض ومنظم لجميع الحواس" وانخرط في معركة سلوكية مؤلمة ضدّ القيم السائدة فتحطمت قواه الفيزيولوجية والنفسية بشكل سريع أدى به الى الموت وهو في الثلاثينيات من عمره .

في وقت مبكر أدرك رامبو انه لا يستطيع انطلاقاً من مشروعه الذي أخبر به الشاعر "ديميني" أيضاً أن يسير على خطى أي شاعر قبله، ولا ينفعه أن يقتفي طريق البرناسيين الذين يولعون بالتزويقات الشكلية وتشطير الأبيات.. لكن الذي يقرأ قصيدته "رأس الحيوان" لا يستطيع الاّ أن يراها كنص برناسي حيث تبدو العناية بعملية النظم وبراعة الوصف للخميلة والحيوان معاً، ويرى بعض النقاد أن رامبو في بداياته الأولى كان متأثراً بالشعراء الذين سبقوه بزمن قصير مثل أدوارد كينتيه وهوغو والبرناسيين قطعاً .. فإذا تمت قراءة قصيدة "الراقد في الوادي" بدقة وصبر فسيتبين ذلك التأثر بمن سبقوه ولكن في نفس الوقت يمكن ملاحظة البدايات الأولى للانفصال الذي فسره رامبو بالقول انه "لا يقبل المعنى الحرفي لما يقال مثلما يقبل المعاني الأخرى":

"يرقد جندي فاغر الفم، حاسر الرأس وهو ممدد على العشب، تحت الغيم، وجهه شاحب في سريره الذي ينتشر عليه النور".

لقد بدأ رامبو ينادي بملامح جديدة للفن الشعري تتلخص في أن: الشعر مدعو لتغيير العالم / الشاعر هو بروميثيوس العصر/ هذه المهام بحاجة الى لغة أخرى .

أراد الشاعر أن تكون للغة الشعرية وظائف جديدة وأراد أن يدفعها الى أقصى درجات الحرية والانفتاح لتحقق المهام التي أشار اليها غير أن رامبو كان قد أدرك لاحقاً ان الرؤى العجيبة والخارقة التي تنشأ من « تشويش الحواس "غير كافية لاستنباط اللغة المرجوة، فاللغة ستفقد تأثيرها على الآخر ولهذا قال ان تلك المهمة" سيقوم بها غيره "ويرى البعض أنه أشار الى ذلك في إحدى قصائده" ان الرؤى العظيمة قد خنقت الكلام .. في فمه".

أنجز رامبو خلال السنوات الخمس أكثر من اربعين نصا شعريا ونثريا صدر بعضها في "فصل في الجحيم" Saison en enfer الذي وردت فيه قصيدته الشهيرة "السفينة السكرى" Le Bateue ivre لكن أغلب تلك النصوص قد جمعت في مجموعته "الإشراقات" Illuminations.

وتعد قصيدة السفينة السكرى الطويلة نسبياً من أشهر قصائد رامبو.. ورغم اختلاف النقاد والكثير من المبدعين حول تقدير قيمتها الفنية الاّ أنها تمثل في الواقع حياة هذا الشاعر وآماله ونزوعه للتمرد والمغامرة وروح المواجهة لديه دون التعويل على احد وفيها يتبين رفض رامبو للوصاية من أي كان: "بينما كنت أنحدر من الأنهار العاتية .. لم أعد أحس أن النوتية يوجهونني"، أو: "تركتني الأنهار أنحدر إلى حيث أشاء .."، أو: "لا أستطيع الآن أن أسير على آثار حاملي القطن.. ولا أن أعبر خلال كبرياء الأعلام والرايات"، وفي أحد مقاطع القصيدة يعبر رامبو عن الشاعر الرائي عندما يقول: "عرفت المساء والفجر الطالع مثل أسراب من الحمائم، ورأيت، أحيانا، ما يظن المرء انه رآه".ص

قوبلتْ هذه القصيدة بترحاب واسع وفي نفس الوقت لاحظ البعض انها حافلة بالكثير مما هو مألوف في الشعر حتى ان بعض عباراتها مأخوذة من شعراء آخرين وخاصة هوغو .. بل ان لويس أراغون قال: "ان الإعجاب بالسفينة السكرى دليل على تفاهة التفكير" ولعل وجهة نظر أراغون القاسية هذه تذكرنا بموقف الشاعر:

بابلو نيرودا من أعمال الشاعر الألماني هولدرين التي أشار فيها الى أنه لم يفهم هولدرين رغم انه كان قد قرأ قصائده بكل القداسة الضرورية لقراءة الشعر، وهذا رأيه أيضاً بكتابات مالارميه الشعرية.

تضم مجموعة "الإشراقات" أغلب قصائد رامبو، قصائد النثر والشعر الحرّ وغيرها والتي يعتقد انه كتبها للفترة بين 1871 – 1875 حيث توقف بعد ذلك عن الكتابة تماماً قائماً بأعنف أنواع التمرد، "التمرد على النفس".

اتسمت هذه المجموعة بغموض صادم الأمر الذي جعل إمكانية تأويل نصوصها تبدو عصية على دارس رامبو .. وتكمن الصعوبات هنا في تقطع الجمل، وانعدام الترابط بين أجزائها المكونة أحيانا.

الطريق الثقافي

No. 59

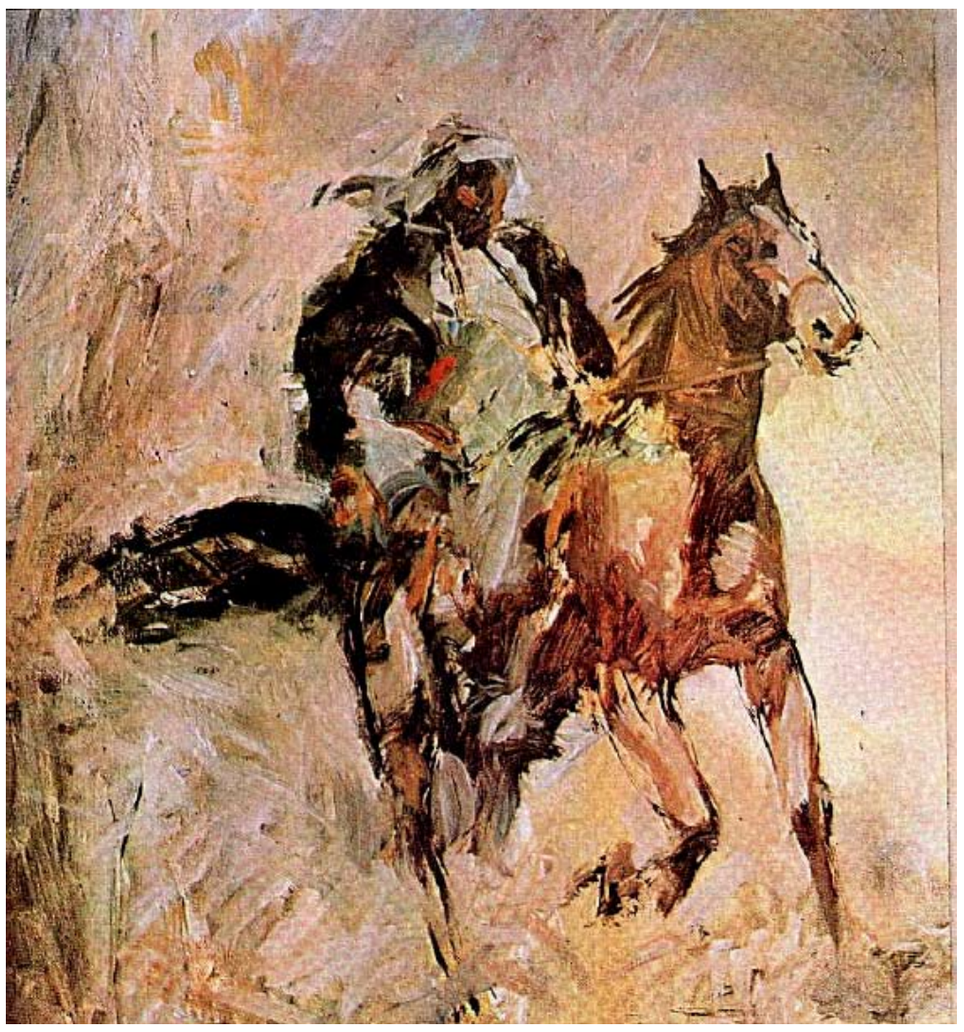
رئيس التحرير
ياسين النصير
مدير التحرير
محمد حيّاوي
التحرير
القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب
المتابعة : ناصر قوطي
www.iraqicp.com
التصميم والإشراف الفني
www.sillatmedia.com
للاتصال بهيأة التحرير althakafya@iraqicp.com

6 كانون الأوّل/ أكتوبر 2012 15 October

المعرض التشكيلي

الفنان فائق حسن

الخيول اليتيمة



حسين الهلالي

عاد من باريس سنة 1938 وداهمه وهج حرارة شمس العراق وضياؤها الذي يكشف كل شيء في ارضه الدا فئة، لابد ان يتخلص من قشعريرة برد باريس ورماديات جوها الملبد بسحب تتغير بسرعة يتخللها ضياء باهت يدخل تدريجياً بغيوم داكنة وهذا يضع الفنان امام الأمر الواقع ليرسم تكويناته في هذه الظواهر وتقلبات الجو الباريسي ونادرا ما تفتح حزمة ضوء قوي من شمس متحررة من الغيوم... هذا ماعاشه فائق حسن في باريس ورسمه،وهو واقع تفرضه التزاماته كطالب يريد ان يجتاز مرحلة الدراسة الباريسية في (البوزار) ويرضي استاذه، لقد سيطر على تلك المرحلة بتفوق لأنه حمل موهبته معه من العراق كتلميذ موهوب (ويذكر هو ان اعماله التي جمعها وعرضها على (البرفسورروجيه) فقررقبوله فوراً على اثرها وبلا تردد) (طريق الشعب كاظم السيد علي العدد 53 الأربعاء 23 شباط 2005 وعندما وطأت قدماه ارض العراق وحس بالفرق الكبير بين جو العراق وجو باريس انتبه الى اللون الذي جسده ضوء الشمس الساطعة في بلاده والذي نبه بصيرته الى هذا العالم البكر من الألوان ومن التكوينات الطبيعية التي لم تعبث بها يد الإنسان يجب ان يتفاعل معه ليستخرج منه الواناً عراقية لذا انتبه الى الشمس وتعامل معها كلون مضيء يتداخل مع كل الوجود ومع كل زوايا الطبيعة ويكشف الوانها الطبيعية لتكون واضحة امام بصيرة الفنان وهنا تبدأ عملية التغيير والإنقلاب على الوان باريس واستبدلها بألوان عراقية لتأسيس مدرسةعراقية على الأقل في اللون، والتي سبقه اليها يحيى بن محمود الواسطي حيث اكتشفها بنكهتها الشرقية وجسد هذه الألوان وتأثير لون الشمس على جماله لذلك يعد فائق حسن (حسب رأي بعض الباحثين اول من نبه في العراق الى تونات (درجات) اللون الواحد في اللوحة) (الرواق حوار مع فنان محمد الجزائري ص3) وشرع بتدجين الوان الطبيعة وبدأ بعملية التدرج اللوني للون الواحد واستخدم الشفافية وابتعد عن التناقض الحاد في الوان اللوحة واستخدام الهارموني، وهذا الخلق عالجه بوعي كامل خاضع الى متطلبات الموضوع وبالأخير تجسيد فكرة الفنان التي تضفي على الموضوع السكينة وابراز هذه الفكرة بشكل درامي والتي تسيطر على المشاهد الذكي وابهاره وكذلك المشاهد العادي يتأثر باللوحة التي يقدمها فائق واضعاً نفسه امام مسؤولية هذه اللوحة وتأثيرها في المجتمع، ولايمكن ان يطرحها بحالة سكون واسترخاء دون ما تؤدي دورها في التغيير، لذلك لابد ان تكون هناك اثارة تضيء الفكرة للمشاهد وتساعده في تكوين ر أي خاص به يكون مع الفنان اوضده ويقول فائق (انا افضل ان اعالج حالات (مثلما تعالج الحكومة قضايا اجتماعية) لأن هذه المعالجة تحل اشكالات) ويقول في موضع آخر: (اما حين تعمل لهدف اجتماعي فإنك لابد ان تعالج موضوعك الفني بانسجام مع النفس كفنان وانسجام مع الهدف الاجتماعي) (حوارمع فنان محمد الجزائري ص3 /مجلة الرواق العدد2 مايس/حزيران 1978) ان شروع فائق حسن وفتحه الباب الواسع على الطبيعة لايمكن ان يعد هروباً من الموضوعاتالواقعية للشعب العراقي وهموم انسان هذا الشعب كما يعتقد البعض اويتهمه البعض الآخر ، لأنهم لم يدركوا بأنه فك الأغلفة وفتح الرموز التي تحيط بهذا الأنسان في الطبيعة وطرح هذه المواضيع التي تشكل ركناً هاماً من حركة الشعب العراقي وتطوره وينتقد الفنانين الطفيليين والمتحذلقين والأدعياء ويقول: (نحن نلاحظ كثيراً من الفنانين يشاركون في معارض سياسية من اجل التملق او الإرتزاق اوتمشية الأمور المعاشية او الحضور الشكلي ضمن الجو هنا لايتحقق الإنسجام لافي اللوحة ولافي اللون.. ولاالهدف الإجتماعي. (محمد الجزائري حوار مع فنان/ مجلةالرواق العدد2 مايس/حزيران 1978 ص3 (اذاً ماذا حقق الفنان فائق حسن لمجتمعه ولنفسه؟

لا ينكر أي احد من الذين زاملوه اواحتكوا به في الأوساط الثقافية اومن الذين تتلمذوا على يده كونه اسس بناء فنياً رصيناً وضع فيه خلاصة ما تعلمه في باريس وأدام هذا البناء حتى وفاته واصبح صرحاً شامخاً في العراق انه معهد الفنون الجميلة والذي خرّج كثيراً من الفنانين الرواد ومابعد الرواد.

لقد اراد لهذا المعهد ان يخرج فنانين وخاصة طلبة القسم النهاري لذلك من تعليمات المعهد ان يقبل اربعة عشر طالباً على عدد المحافظات في 1957/1958 وكان نصيب دورتنا في ذلك الوقت وعدد المتقدمين اربعة وعشرين طالباً وتم ذلك واجتزنا الإختبار العملي وعددنا اربعة عشر، هنا اعترض المرحوم جواد سليم وطالب بقبول بقية التلاميذ معللاً ذلك بقوله: (نحن نريد فنانين ومدرسين ومجتمعاً فنياً وليس فنانين فقط) ولكن فائق حسن رد عليه نحن نقبل هذا العدد القليل حتى يتم التدريب بصورة جيده وعلى الأقل ينشمل الطالب بمرتين تدريب من قبلنا في الشهر، رفعت العمادة آراء مجلس مدرسي المعهد الى وزير المعارف اسماعيل العارف في وزارة الزعيم عبد الكريم قاسم وجاءت الموافقة بالإيجاب وقبل بقية الطلب.لم يبق من تلك الدورة احد يمارس الفن التشكيلي الا ستة فنانين وهم: راكان دبدوب، علي النجار، فاروق حسن، سالم الد باغ، حسين الهلالي، عبد الأله سياب، وهم ينتمون الى جيل الستينيات.

فائق حسن - سيرة ذاتية

- مواليد سنة-1914في محلة البقجة
- تخرج في البوزار عام 1938
- أسس فرع الرسم في معهد الفنون الجميلة عام (1940-1939)
- أسس جماعة الرواد عام 1950 وشارك في معارضها حتى عام 1967 حيث ساهم في تاسيس الزاوية
- شارك في معرض جمعية أصدقاء الفن عام 1943و1946
- شارك في معرض ابن سينا الذي أقيم في بغداد عام 1952
- أقام معارض شخصية في بغداد في الأعوام 1962 و1967 و1971
- شارك في جميع المعارض الوطنية خارج العراق
- شارك مع تسعة فنانين في تنظيم معرض للفن العراقي في بيروت عام 1965.
- عضو جمعية الفنانين العراقيين.
- توفي في باريس سنة 1992.