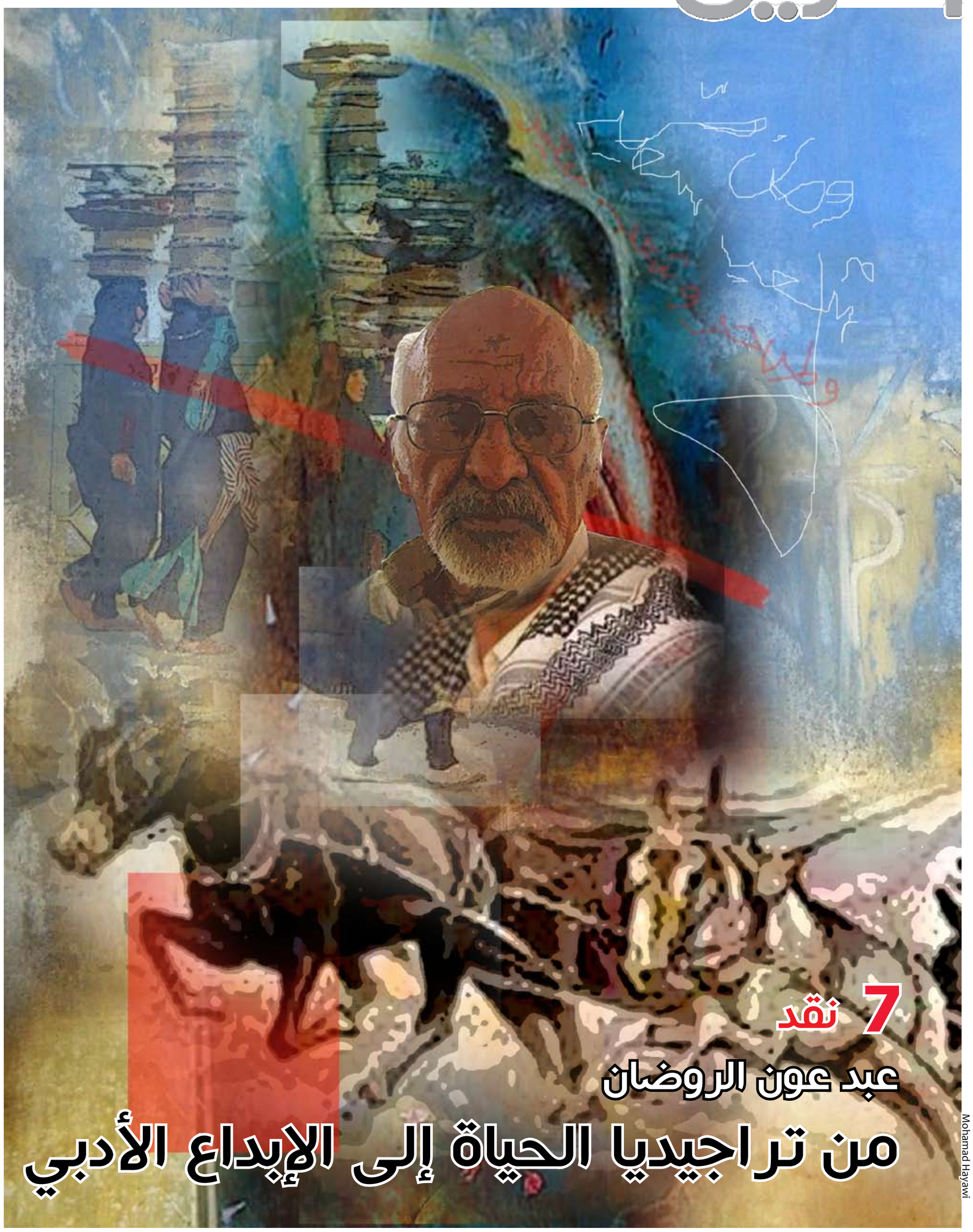
AL TAREEK AL THAKAFI
الطريق الثقافي
NO. 67
12 صفحة
500 دينار
13 نيسان/ أبريل 2013 13 April



7 نقد
عبد عون الروضان
من تراجيديا الحياة إلى الإبداع الأدبي

Mohamad Hayawi

تشكيل 12

إيمان علي خالد
تأمل الوجه البشري

نمط 2
الذكرى العاشرة للحرب
آثار العراق.. الأهمال والتدمير
الطريق الثقافي

دراسة 3
محنة السلطة
الثقافة والهوية
علي حسن الفواز

متابعة 4
النصوص الأدبية
في رأس المال
عبد جعفر

قصة 5
متاهة
علي صالح

؟؟؟؟؟ 6
؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟
؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟
؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

قراءة 8
المعظم
ثيمة ما لا ينبغي
إسماعيل إبراهيم عبد

تجارب 9
الأسلوب الروائي
وهيكلة البنية النصية
نجاة تميم

حوار 10
الشاعر ليث الصندوق
الرصانة والإتزان
مقتلتا الإبداع
سعدون هليّل

ثقافة الطريق
ذبح الثور

في تاريخه كله، ما استراح الانسان من الخوف أو افتقاد الحق او الجوع أو اللافهم ! كان يتحمل هذه وامثالها ولكنه، ايضاً، كان يأمل بانتهائها. لكنه، مرةً أخرى، كان يخاف المستقبل أن يأتيه من جديد بما يؤذي ويُفجع. فما الذي يستطيع ان يفعله امام قوى لا طاقة له عليها، قوى غاشمة تهدده بالموت؟

الشعوب الفقيرة عموماً، وسواها الافضل عيشاً، تحاول جهدها ايجاد مخرج، ايجادَ حل. ولانها لاتستطيع ان تتغلب على المشكلة نهائياً، صارت تنتظر عوناً من قوى غائبة او مُتَخيَّلة.

بدأ الفكر

بدأ العقل الثقافي، اقول بدأ !

لكننا حتى الان لم نصل الى الثقافة التي تبدع منقذاً أو مُخلِّصاً. العقل الثقافي في تطوره صارَ ينوّع في ابتداع الابطال وصنع اساطير ينتصر فيها الخير أو يجد فيها المُمْتَحنُ عزاءً. وفي صناعته للبطل انتقل من بطل يعثر او ينكسر وبطل يحسم وينقذ وبطل يرشد ويهدي الى بطل كوني، الى قوة كونية الى إله واحد أحد عظيم وقوي، منتصر ورحيم. وقد ادرك الفكر هنا، وهو في عظمة نضجه، ما يحسم أموره وينجيه. ابتعد بذلك عما يعطب أو لايعقل أو لامعنى له. لكن هذا التطور العقلي والثقافي صحبه ظهور قوى اجتماعية متعسّفة كبيرة منظَّمة تحكم وتظلم وتستغل. هذه القوى تطورت افعالها اللاانسانية من غزو الى استغلال طبقي وظهور الرأسمال الى الاحتلال. وقد وجد الرأسمال، الشيطان الكوني، من يرتضيه ويواليه. وازداد عدد من يتواطؤون معه على سلام الانسانية وخبزها وامنها. وادرك هو خطر الفكر والثقافة عليه فاستهدفهما ليخضعهما ويضعهما ضمن جيش احتلاله او أخطبوط مصالحه. وأول خطواته اليها، الثقافة، أن يشوب نظافتها ويحرف الافكار الخطيرة عليه فيها. وهنا بدأت محنة الاخلاق الثقافية او الفضيلة.

في مراحل تطورات المنقذ هذه، مرحلة ذكّرتني فيها قراءتي الاخيرة في كتاب عن العقائد القديمة: في الزرادشتية، نجد اساس التضحية بالبقرة او الثور. كتابهم المقدس يشرح المسألة بأنهم، قديماً، ذبحوا ثوراً كبيراً ووزعوا أمعاءه ولحمه وكل بقاياه على الارض فاخصبتْ وانتجت اغناماً وثيراناً وقمحاً وشجراً وعشباً. فتخلصوا بهذه الاضحية، أي قتل ذلك الثور، من الجدب والعوز والآثام التي تنتج عنهما وصاروا الى حياة ملأى بالخير، لحماً وبذوراً ولبناً. فما عادت ضرورة للغزو والقتل والفتك بسبب الحاجة او بحثاً عن العشب والطعام ..

فكرتُ بالثور الكوني، بثور العالم الجديد، وقلت: من يذبح الثور فيعم البشَرَ الخيرُ وينعم الناس بالمأكل والمشرب والكتاب والحياة الهانئة، فلا عدوان ولا من يصادر خبزَ سواه أو سلامَهُ لكي يعيش؟

حسناً، اذا كان خلاص البشرية في اضحية زرادشتية، مثل قتل الثور، فلنتعاون ناساً وثقافات وافكاراً على ذبح الثور الكوني ونوفر اسبابَ العيش والراحةَ للجميع ...

ياسين طه حافظ

في ديوان.. محمود البريكان في ذكرى حارس الفنار ـــــــ جاسم العايف 11

العثور على المركز الإداري لمدينة أور

الطريق الثقافي - وكالات

حققت بعثة متكوّنة من علماء آثار بريطانيين أوّل اكتشاف أثري جنوب العراق منذ ثمانينيات القرن الماضي، إذ لم تجر أية أعمال تنقيب أو حفريات اثارية منذ ذلك الحين بسبب الأوضاع المضطربة في البلاد.

وعثر العلماء على مجمع أثري كبير قرب مدينة أور القديمة شمال غربي مدينة الناصرية.

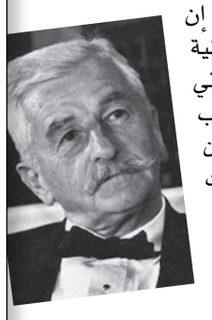
وقال ستيوارت كامبل من قسم الآثار في جامعة مانشستر، إن الموقع يعود تاريخه إلى نحو أربعة آلاف عام، ويعتقد أنه كان مركزا إداريا رئيساً لمدينة أور، وأضاف كامبل، أن مساحة المجمع تعادل مساحة ملعب لكرة القدم، لافتا إلى أن "المجمعات بهذا الحجم والعمر تعد نادرة للغاية".

وكان من بين الاكتشافات لوحة لمصل يرتدي عباءة فضفاضة ويتوجه نحو موقع مقدس.

جوائز ومخطوطات وليم فوكنر في مزاد علني

الطريق الثقافي - خاص

تعرض جائزة نوبل للآداب التي حازها الروائي والشاعر الأميركي المعروف وليام فوكنر، في مزاد علني، إلى جانب عدد من المواد الأرشيفية الأخرى الخاصّة به، وذكرت مصادر صالة مزادات سوذبي الخميس إن خطابات وقصة قصيرة لم تنشر وميدالية نوبل الخاصة بالكاتب قد تباع بأكثر من مليوني دولار. ويعد فوكنر، صاحب روايات "الصخب والعنف" و"سارتوريس"، أحد أهم المؤلفين الأميركيين في القرن العشرين، وقد ركّزت أعمال بشكل خاص على الجنوب الأميركي.



وتتضمن المعروضات مسودة خطاب كتبها بخط يده لكلمته في حفل تكريمه بجائزة نوب في العام 1950.

وقالت إدارة المزاد إن الأرشيف، الذي يتم بيعه بمعرفة عائلة الكاتب، يوفر نافذة يمكن من خلالها تسليط الضوء على حياة فوكنر، بما في ذلك الفترة التي عاشها في باريس في عشرينيات القرن الماضي، ثم في هوليوود عندما تحول إلى كتابة السيناريو.

أعمال بيرتولد بريخت على المسارح الروسية

الطريق الثقافي - وكالات

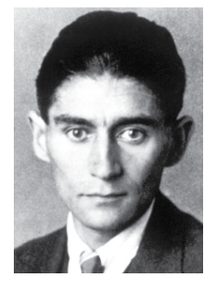
تعد مؤلفات بيرتولد بريخت الأوفر حظا في العروض المسرحية خلال الموسم المسرحي الحالي في روسيا، ومنها مسرحية "الانسان هو الانسان" التي اختارتها المخرجة ماريا بافلوفسكايا لعرضها على خشبة "دروغوي تياتر".

وهذه ليست المرة الأولى التي تلجأ فيها المخرجة ماريا بافلوفسكايا لاعمال بريخت، فقد سبق لها أن أخرجت مسرحية "خوف وبؤس الرايخ الثالث" لبريخت أيضاً، فيما تعرض عدد من المسارح الكبيرة المنتشرة في عموم روسيا الكثير من أعمال الكاتب الشهير فيما يشبه عام بريخت روسي غير معلن بدأت طلائعه منذ مطلع العام الحالي.

"محاكمة" كافكا في العصر الرقمي

الطريق الثقافي - خاص

أقدمت إدارة مسرح ريتز في لندن على مغامرة نادرة من خلال تحويلها عملين من اعمال الكاتب الشهير فرانز كافكا إلى أعمال مسرحية إلكترونية بطريقة تفاعلية تتيح للمشاهد تتبع أبطال الروايتين في عالم افتراضي يحاكي الواقع، باستخدام برمجيات تقنية حديثة تشبه إلى حد ما برامج إنتاج العاب الفيديو التي تشهد انتشاراً واسعاً هذه الأيام. وتتناول رواية "المحاكمة"، التي نشرت في العام 1925، قصة رجل يعتقل ويحاكم من قبل السلطة، من دون أن تكشف طبيعة جريمته، على الرغم من التفصيلات الطويلة لمجريات تلك المحاكمة. ويعتقد المشرفون على شركة ريتز بان تجربتهم الجديدة تأتي ضمن الجهود المبذولة من اجل توظيف التقنيات الحديثة والانتشار الساحق للإنترنت في نشر نماذج من الأدب العالمي وتقريبها من الجمهور المعاصر. ويتضمن المشروع الجديد توظيف اماكنات مواقع التواصل الاجتماعي في بناء قاعدة بيانات واسعة تتيح للجمهور تبادل الصور والمقاطع مع بعضهم البعض وتتبع مجريات القصة المتفاعلة والإسهام في بناء عوالمها الإفتراضية. وحسب جون مارتيمر، المشرف على المشروع، فأن كافكا كان يقول بأن الثورة تتبخر تاركة وراءها الوحل والبيروقراطية، وفي عصرنا الحالي فأن الإنترنت يعد ثورة حقيقية لكنّها أيضاً تخلف وراءها الكثير من البيروقراطية المتمثلة بهيمنة شركات التقنية الكبرى على الجمهور وخطر التجسس المفتوح علينا. وحول اختيار كافكا تحديداً لهذه التجربة قال مارتيمر: كافكا يكتب بشكل مكثف ومعّقد إلى حد ما، الأمر الذي قد يؤدي إلى نفور الجمهور المعاصر من قراءته، لهذا فقد اخترنا البدء بالأصعب لقياس مستوى نجاحنا مستقبلاً.



في ذكرى العاشرة للحرب

آثار العراق.. الأهمال والتدمير

الطريق الثقافي - وكالات

بعد غزو واحتلال العراق عام 2003 اكتمل تقريبا تدمير حضارة وادي الرافدين حين تعرض ما يقارب على 15 ألف موقع أثري للسرقة والنهب والتدمير، بالإضافة إلى تعرض المتحف العراقي الوطني في بغداد إلى أكبر عملية سرقة آثار في التاريخ.

في أور المدينة السومرية الواقعة على تل المقيّر جنوب العراق، التي ولد بها الخليل إبراهيم أبو الأنبياء عام 2000 ق.م.، يوجد معبد «الزقورة» الخاص بآلهة القمر كما جاء في الأساطير (الميثولوجيا) السومرية، إلى جانب 16 مقبرة ملكية شيدت من الطوب اللبن، جميعها تحولت في العام 2003 إلى ثكنة عسكرية لتجوال الدبابات والمدرعات بالقرب من الزقورة، مما جعل منها هدفا للقصف والتدمير الذي لحق أيضاً متحف الناصرية، وهو من أهم الصروح الحضارية للمدينة.

ثكنة عسكرية

لقد وثقت منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو) في تقرير يقيّم الأضرار في موقع بابل الأثري (أحد عجائب الدنيا السبع)، استخدامه كقاعدة عسكرية لقوات التحالف منذ العام 2003 وحتى عام 2004، وهو ما يمثل تجاوزات اعتبرها تقرير المتحف البريطاني «أشبه بإنشاء معسكر يحيط بالهرم الأكبر في مصر أو بموقع ستونهينغ في بريطانيا».

وجاء في التقرير أن أضرارا كبيرة لحقت بالمدينة الأثرية بسبب أعمال الحفر والقطع والقشط والتسوية، كما أن أبنية رئيسة تعرضت لأضرار «تشمل بوابة عشتار وشارع الموكب». الشارع الذي سار به ملوك بابل وشعبها وكهنتها، سارت عليه أيضا الدبابات الأميركية التي دمرت أرضيته وهشّمت القطع الأثرية على جانبيه.

وتتمثل المشكلات المطروحة بالتقرير في الإهمال وعدم توافر وسائل للصيانة.

أضرار جسيمة سببها حصى معالج كيميائياً

وظلت الأبنية التي تم ترميمها في بابل بحالة سيئة، خاصة معبد ننماخ ومعبد نابوشخاري ومعبد عشتار والبيوت البابلية والقصر الجنوبي للملك نبوخذ نصر، وأكد التقرير على ضرورة الاهتمام بهذه الأبنية بصورة عاجلة.

وتعد المواقع الأثرية كأماكن مقدسة في العالم تحظى بالاحترام، والحفاظ عليها أمر إنساني تقره قوانين الأمم المتحدة ومنظمة اليونسكو التي تمنع أن يكون بالقرب من الموقع الأثري أي ثكنة عسكرية، ويمنع أيضا ولمسافة بعيدة دخول أي سيارة صغيرة لحدود الموقع الأثري، أما أجواء المدن الأثرية فهي محرمه أيضا وهناك قوانين دولية لمستوى الطيران والمرور في أجوائها.

أكبر سرقة آثار في التاريخ

أغلق المتحف العراقي في العام 2003 قبيل الحرب، ووفقا للقوانين والمواثيق والمعاهدات الدولية كان من المفترض أن تقوم سلطات الاحتلال الأميركي/ البريطاني بحماية الآثار والمتاحف، لكنها لم تفعل، الأمر الذي مكن اللصوص من نهب وتدمير الكثير من محتويات المتحف العراقي، وقد بلغت حصيلة السرقة 11 ألف قطعة أثرية الكثير منها نادر جدا.

كانت في المتحف ما يقارب 220 ألف قطعة أثرية، سرق منها 15 ألفا ودمر ما صعب حمله، ولم يعد منها سوى 4000 قطعة فقط وما تبقى مجهول المصير حتى اللحظة. يذكر أن تهريب الآثار العراقية كان قد سبق الحرب، فخلال سنوات الحصار كانت آثار العراق النادرة تباع في أنحاء أوروبا. طالبت الحكومة العراقية في مناسبات عدة المنظمات المدنية والدولية بإعادة الآثار العراقية المسروقة عند التعرف عليها في أي مكان في العالم، إذ بادرت العديد من الدول بإعادة القطع الأثرية المسروقة من العراق.

جهود الاستعادة

وبحسب أحد المسؤولين في وزارة السياحة العراقية فإن سوريا كانت من أوّل تلك الدول، إذ أعادت 701 قطعة في نيسان/ أبريل 2008، تلتها العديد من الدول العربية والأوربية، وقد ساهم هذا التعاون في عودة الآلاف من القطع المفقودة، كان آخرها في نهاية العام 2010، بعد أن تمت استعادة 1133 قطعة أثرية عن طريق الولايات المتحدة الأميركية وعلى مرحلتين، ضمت الأولى 633 قطعة، والثانية 500 قطعة.

وكانت هناك جهود شعبية بذلها مواطنون عراقيون عن طريق شراء العديد من الآثار المسروقة، وإعادتها للمتحف العراقي.

لكن ملف أستعادة الآثار يبقى شائكا، إذ أن من ضمن المسروقات كانت هناك سجلات توثق مواصفات القطع وتاريخها وأسمائها، وبفقدانها تضيع إمكانية حصر ومعرفة ماهيتها، فيصبح من الصعب المطالبة بها كاملة.

لقد تعرضت الآثار العراقية قبل حرب الخليج الأولى للتخريب جراء التوسع في بناء المنشآت العسكرية، وعندما اشتعلت الحرب انسحبت الأضرار على بعضها بشكل مباشر جراء قصف قوات التحالف لمواقع الجيش العراقي".

وبعد سقوط النظام السابق أقامت قوات التحالف قواعد عسكرية جديدة على أنقاض السابقة، وشقت الجرافات الأرض طولا وعرضا لإنشاء طرقات. فنالت المواقع الأثرية نصيبها من صواريخ الكاتيوشا وقنابل الهاون التي اطلقها المسلحون على قوات التحالف، ومنها موقع زقورة أور الذي يحوي أقدم آثار لمعبد مكتشف في التاريخ، لكنها تعرضت لاضرار بالغة تم اكتشافها بعد استلام الموقع من القوات المتعددة الجنسيات".

وتمد مواقع الآثار السومر على مساحة مدن الجنوب وتتوغل في مناطق الاهوار حيث بقايا الحضارة السومرية، لكنها مواقع مكشوفة وبعيدة عن أعين السلطات ومهملة من الناحية الأمنية خاصة تلك الواقعة بين قصبتي الفجر والرفاعي جنوبا.

وعندما عاودت الفرق الآثارية العراقية التنقيب بدأت العمل بالمواقع البعيدة التي تتعرض الى السرقات والعبث اكثر من غيرها، لكن مازالت هناك عصابات تمارس نشاطها في الجنوب ومن الصعب السيطرة عليها،

كما أن بعض سكان البادية والمناطق القريبة من المواقع الآثارية يقومون باجراء تنقيبات غير نظامية في مواقع آثارية تشبه التلال وتمتد لبضعة كيلو مترات في الاماكن المعزولة ويطلق عليها السكان المحليون تسمية (ايشان).

وتشير بعض الدراسات الى أن "تاريخ العالم القديم مدفون بأسره في جنوب العراق وهو يتعرض للنهب والتخريب تحت أنظار المسؤولين في الدولة ومنظمات الأمم المتحدة على يد أولئك المخربين الصغار والكبار، وهناك مواقع أثرية مهمة تعود إلى 2500 سنة قبل الميلاد تعرضت للجرف المائي على الضفة الجنوبية لنهر الفرات، متأثرة بارتفاع منسوب المياه، وقد جرف قسم كبير من الآثار وتعرضت للكشف مما جعلها تحت رحمة عصابات التهريب".

وتؤكد دائرة الآثار والتراث نجاحها في استرجاع الآف القطع الآثارية من المواطنين الذين قاموا بشرائها باثمان زهيدة من بعض ضعاف النفوس الذين استولوا عليها المتحف عقب سقوط النظام السابق، إذ تقوم الدائرة بمنحهم مكافآت مالية.

معرض بريطاني حول الأضرار

الطريق الثقافي - خاص

نظم في مدينة لندن معرض عن أساطير وحقائق مدينة بابل القديمة يلقي باللوم على الجيش الامريكي في الحاق أضرار لا يمكن اصلاحها بالموقع الاثري اثر الحرب على العراق في العام 2003.

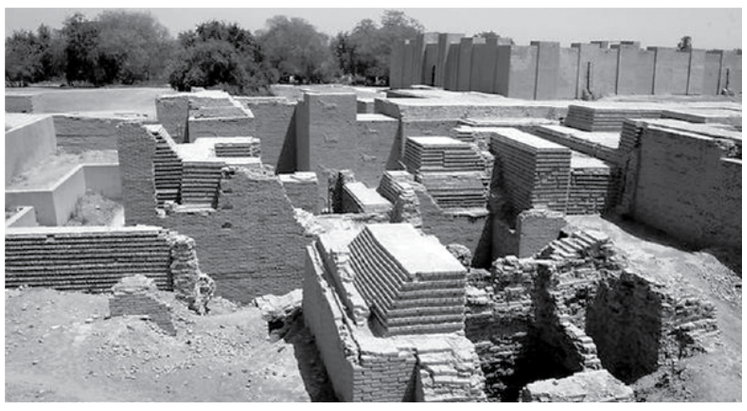
ويعد جون كيرتيس، أمين مجموعة مقتنيات الشرق الاوسط لدى المتحف البريطاني في لندن من أشد منتقدي قرار اقامة معسكر لقوات التحالف في الموقع الاثري الواقع قرب بغداد والذي كان يوما مدينة مترامية الاطراف للملك البابلي نبوخذ نصر.

وقال كيرتس في تعليقه على المعرض الذي يقام من 13 نوفمبر تشرين الثاني وعرضت على جدار القاعة صور زيارة كيرتيس الى أحد أهم المواقع الاثرية في العراق في العام 2004 وهي تظهر مواقع بناء لمهابط طائرات الهليكوبتر والطرق بصرف النظر عما قد يقبع تحتها أو بالقرب منها.

وقالت إدارة المعرض ان حركة المركبات الثقيلة واستخدام حصى معالج كيميائيا ساهما في الضرر الذي لا يمكن اصلاحه. وخلص كيرتيس في تقرير بشأن زيارته تلك الى أن حوالي عشرة خنادق قد حفرت حيث عثر على قطع فخار وشظايا من الاحجار عليها نقوش بالكتابة المسمارية وأن أجولة قد ملئت برمال اجترفت من الموقع الاثري.

وأشار المتحف أيضا الى أن الرئيس العراقي السابق صدام حسين الذي كان يضع نفسه في صفوف القادة التاريخيين للبلاد ساهم في المشكلة باعادة تشييد مبان في موقع الهياكل الاصلية.

جنود اميركان فوق زقورة أور قرب أحد المواقع العسكرية الصورة: وكالات



جانب من مدينة بابل الأثرية حيث ملامح الإهمال واضحة الصورة: وكالات

صدور طبعة عربية لكتاب "أخبرني عن الحرف"

الطريق الثقافي - خاص

صدر عن منظمة اليونسكو كتاب "أخبرني عن الحرف" ضمن سلسلة "اكتشاف العالم" وهي مجموعة إصدارت تتضمن الكثير من الأدلة والتحقيقات والمعلومات والخرائط على شكل كتب او اقراص مدمجة تهدف إلى تبسيط الكثير من الموضوعات وجعلها في متناول عدد كبير من القراء الشباب (من أعمار 10 سنوات فأكبر). الكتاب الجديد يتناول تاريخ عدد كبير من الحرف اليدوية التي تعد ثمرة الابتكار والتقاليد والخيال الإنساني، ومن هذه الحرف، الفخار والمشغولات الخشبية والسلال والنَسيج والمعادن والزجاج والجلود، التي تكون في الغالب تعبيراً عن الهوية الثقافيَة الأساسية، لا سيما وأن منظمة اليونسكو تضع في برامجها وخططها الحِرف كاداة هامّة في التنمية الثقافية والبشرية المستدامة.

"الدهليز ومسرحيات أخر" لمحمود ابو العباس

الطريق الثقافي - وكالات

عن دائرة الشؤون الثقافية التابعة لوزارة الثقافة، صدر كتاب "الدهليز ومسرحيات أُخر" للمخرج والممثل المسرحي المعروف محمود أبو العباس، ضمن إصدارات فعالية بغداد عاصمة الثقافة العربية، وهو مجموعة مسرحيات من تأليف الكاتب المعروف بتجاربه المسرحية الجديدة. وقد تضمن تقديماً نقّدياً عن أعمال أبو العباس كتبه الناقد المسرحي العراقي حسب الله يحيى.

ترومان كابوت يباع ميتاً

الطريق الثقافي - خاص

بيع المنزل الذي عاش به الأديب والصحافي الأمريكي ترومان كابوت (1924 - 1984)، وكتب به أشهر رواياته وتحقيقاته الصحفية، بحي بروكلين في نيويورك مقابل 18 مليون دولار.

وأعلنت كارين هيمان، وكيل دار (سوزبيز) للمزادات، التي أشرفت على عملية البيع، أن المنزل، الذي يقع بضاحية بروكلين هايتس، «يشبه منزلا ريفيا في قلب أشهر مدن الولايات المتحدة»، مشيرة إلى أنها المرة الثالثة خلال سبعين عاما التي يباع فيها المنزل الذي يعود تاريخه لسنة 1839 وكان آخر ملاكه، أحد رجال الأعمال المتخصصين في مجال الاتصالات.

وكان المنزل مملوكا في الخمسينيات للمخرج الفني أوليفر سميث، مصمم استعراضات الأفلام الموسيقية مثل «موسيقى الحي الغربي» و«فتيان وفتيات» من بطولة مارلون براندو، وقد استأجر منه كابوت جزءا من المنزل ليعيش فيه خلال الفترة بين 1955 و1965 وهي الفترة التي كتب خلالها روايته الشهيرة «بدم بارد».

مركّبات البقاء الثقافي والتنوّع

يقول جي أتش بيغل، الذي يدرس تطور السلوك البشري، عن طريق البريد الإلكتروني، أنه يرى الجماعات الثقافية تقريبا مثل الأنواع البيولوجية. لكن هذه الجماعات، التي وصفها بأنها "مركّبات البقاء الثقافي" هي أقوى في بعض الطرق من جيناتنا. لأنه عندما تهاجر جماعة ثقافية معينة إلى بلد جديد، فإنها تحقق التنوع الجيني لدى أطفال المهاجرين، والحصول على ثقافة مختلطة، لكن ثقافة السكان الجدد لا تتغير بالضرورة.

الدولة المدنية العراقية

محنة السلطة.. الثقافة والهوية

علي حسن الفواز

ايبدو ان الكثير من الاسئلة العالقة بازمة السياسي والثقافي ستظل قائمة ومفتوحة على احتمالات لاتنتهي، وان قيمومتها تلك تمثل التعبير الاشكالي عن فقدان النسق الاستعمالي لمفاهيم هذه الازمة والتي بدأت تطرحها الوقائع العراقية بكل تمظهراتها، فضلا عن ماتهجس به من دلالات تعبّر ايضا عن ازمة توصيف الدولة المدنية بوصفها الدولة الضد لتاريخ الاستبداد والمركزة العنفية، وبوصفها الكشّاف عن مظاهر فقدان اوهشاشة الحريات وقيم المواطنة والحقوق والهويات ضمن سياق بنية هذه الدولة.

ما هي افاق سيرورة الدولة المدنية في ظل تمظهرات الصراعات العميقة التي بدأت تبرز فيها مظاهر الهيمنة، والنزوع الى اعادة انتاج غير عقلانية لمركزة الجماعات وقوى ماقبل الدولة؟ وماهي الكيفيات التي يمكن تبنيها للتعاطي مع القوى الجديدة في الواقع، ومع تعقيدات مابات تواجهه من صراع وازمات ترتبط بوقائع التاريخ والمكان والفقد التنموي والتعليمي. وماهي الاليات القانونية والوطنية لكشف ارتباط بعض القوى والاحزاب والجماعات بالعديد من الاجندات السياسية الداخلية والخارجية؟ وكيف يمكن اعادة فحص ظواهر السياسي والثقافي بوصفها معطيات مدنية، خارج ماكان محتشدا في ازمة تاريخنا السياسي وانماط موجهاته العميقة الداخلية والاقليمية؟ وهل يمكن ان يدرك السياسيون والتشريعيون والتنفيذيون خطورة اللحظة العراقية الراهنة؟ وهل ثمة افق للعمل على مواجهة ازمتها الحقوقية والتوصيفية بمصدات مقترحة من التشريعات والقوانين التي يمكن ان تعطي قوة افتراضية لاعادة انتاج الهوية المدنية للدولة، وحماية لمكوناتها الاثنية والطائفية وحتى الثقافية من هيمنة الواجهات والعناوين السياسية والامنية والاجتماعية العابرة للدولة والمواطنة والهوية.

هذه الاسئلة الجوهرية وغيرها بدأت تثير اسئلة اكثر عمقا عن الاليات والكيفيات التي يمكن من خلالها ان نعيد قراءة (محنة الدولة المدنية) في تاريخ السلطة/ الحاكمية في تاريخ العراق السياسي، وازمة منظوماتها ومؤسساتها الغائبة والمغيبة وضعف دورها في مواجهة موروثات المراكز الانقلابية والثورية التي انتجت لنا طوال اكثر من خمسين عاما بيئات سياسية للطغيان والاستبداد والدكتاتوريات.

المؤسسات المغيبة انتجت بيئات سياسية للطغيان والاستبداد

ان تشوهات هذه البيئة، تعني اساسا التعبير عن تشوهات البناء المؤسسي الكافل لفكرة الدولة، مثلما تعني تشوهاتها اختلال ادوار ووظائف القوى الفاعلة العضوية، بما فيها القوى المثقفة، في مواجهة الازمة الوجودية للسلطة الحاكمة، باتجاه العمل على تأمين مصادر ضدية واجرائية لاجتراح افكار وتصورات عن مشروع الدولة المدنية، ورسم ادوار اكثر فاعلية لقواها الجديدة بعيدا عن تاريخ ماتمركز في رواسب السرديات السياسية والدينية الشعبوية، والتي لعبت دورا في تشويه فكرة الدولة المدنية واتهامها بشتى التهم، وفرض الكثير من القيود على فكرة الحداثة والثورة، والتي اقصت ظل مهيمناتها الكثير من الفاعليات السياسية والثقافية، وتغريب قواها المثقفة تحت يافطات الجماعة، والتكفير والخروج عن الملة، أي عزلها عن لحظتها التاريخية المواجهة ل(تابو) السلطة الانقلابية والعصابية وقوة ملكيتها الافتراضية للرأي العام والعنف والرقابة والفقه الرسمي!.

هذه التوصيفات القرينة لازمة الدولة اقترنت ايضا بازمة وعطالة المؤسسات الثقافية وازمة في الدولة التقليدية، فضلا عن عزلة المثقف عن سياقها ووظائفها، اذ تحولت هذه المؤسسات الى اجهزة تابعة، وتحول المثقف الى نموذج للموظف التابع. ومن هنا بدت ازمة العلاقة بين توصيف الدولة كظاهرة مفارقة، وازمة القوى الاجتماعية المحكومة بضواغط ومهيمنات اللادولة، اذ بات البحث عن مواجهات مضادة هو السيرورة المضادة التي لاتعيد انتاج تاريخ الازمات بقدر ماتعني العمل على تعزيز قيم النضال الاجتماعي والانساني باتجاه استقطاب المزيد من الفاعليات الثقافية المغايرة بمستوياتها المتعددة الى مواجهة حقيقية للنسق المهيمن الذي كانت تصنعه السلطات دائما، اذ ان الحديث عن الدولة المدنية في هذا السياق يعني الحديث عن دولة المواطنة، ومفهوم المواطنة رغم مدينيته كتوصيف ثقافي، الاّ انه في الجوهر توصيف حقوقي يقوم على اساس العقد الاجتماعي بين المواطن والدولة، وبما يكفل للمواطن حقوقه وواجباته، وبما يكفل للدولة شرعيتها وهويتها، لكن قيم الدولة المدنية، وقيم المواطنة الحقوقية تفترض بالاساس وجود البيئة الثقافية الفاعلة التي تقوم على اساس وعي هذه المعطيات والحقوق، فضلا عن البيئة الثقافية والتعليمية والقضائية التي تكفل نمو فاعلية الدولة المدنية في السياق الاجتماعي والسياسي وتحميها.

الدولة المدنية والمفاهيم..

صناعة المجال الحقيقي لبنية الدولة تعني ايضا صناعة المفاهيم، ووجود الاستعداد لتعزيز فاعلية وعي هذه المفاهيم في سياق صناعة المواقف، وصناعة الوظائف، وبالتالي الانطلاق لصناعة العلاقات(علاقة الانسان بالمكان، علاقة المثقف/المواطن بالسلطة، علاقة النص الثقافي بالنص السياسي/ الايديولوجي والنص الديني) واحسب ان ازمة وعي الدولة المدنية عبر تاريخ ازمتها مع المركز السلطوي تقوم ايضا على الكثير من تداعيات هذا التشوه العلاقاتي، اذ ان تاريخنا خال من معطى ظاهرة هذه الدولة، وكذلك ظاهرة المثقف المدني، وان مانتداوله فقط هو نموذج افتراضي للمثقف المعارض في نموذجه الاحتجاجي، المتمرد، صانع التأويل، صانع الشفرات غير الطيّع للافهام، المطلق العنان خارج قيد النص والحكم، وهذا النموذج في وجه من وجوهه نموذج هروبي وغير فاعل، فضلا عن كونه نموذجا من السهل مراقبته واصطياده وتحديد دوره، كما ان السلطة في تاريخنا المعاصر عمدت ايضا الى تشويه قيم الهوية للدولة المدنية، اذ تعني الدولة في سياقها بان جزءاً من سلطة ولي الامر (بحكم تواتر المهيمنات، وهي تعني في هذا، انها المجال الوحيد الذي ينتج النص والعنف والمعنى والدلالة، مثلما هي المسؤولة بالفرض على صناعة(الفضاء/التقارب في المكان والعلاقات الانثربولوجية ضمنه والتي تؤمنها تقاليد الثقافة العربية الاسلامية التي من صميمها الاحتفاء) 1هذه التقاليد صنعت واقعا ومجالا لنشوء دولة عائمة قابلة للانقلاب على بنيتها الهشة التي يحكمها مركز عصابي اوعسكري، اذ غابت ملامحها، وتحولت المظاهر المواطنية فيها الى علائق عائمة هي الاخرى محكومة بالولاء والخضوع، مثلما صنعت لنا بالمقابل نماذج من المثقفين الذين يعيشون غلو العصاب الايديولوجي والسياسي، والبعض منهم يعيش ازمة الانتماء وازمة الاغتراب الداخلي، ومنهم من وجد نفسه الاقرب الى الفقهاء، والاقرب الى صانعي الدرس التعليمي في الثقافة، فضلا عن الدور القصدي للسلطة في تحجيم المؤسسة الاكاديمية وتعطيل دورها العضوي في تنمية افاق التعليم الاختصاصي، وايجاد الفضاءات الثقافية التي تشرعن لقوة الوعي ومشروطيته الانسانية، وكذلك السيطرة القامعة على وسائل الاعلام وتحجيم حرية الرأي والتعبير ومع أي تداول حر للمعلومات او تيسير سبل آمنة للحصول عليها..

غياب افق الدولة المدنية، وتنامي ظاهرة السلطة، ساهم في شيوع ثقافات الاخضاع والاخضاع المقابل، بما فيه استعادة مظاهر اخضاع العصبيات، اذ باتت هذه المظاهر هي القوة السرية الموجهة للعديد من الفعاليات السياسية والثقافية، حتى تبدت شفرات هذه القوة عبر تنامي ظاهرة مثقف السلطة.

هذا النموذج تحول الى المثال المعبّر عن نزعة ابتكار (المجال الملفق) الذي لايصنع زمنا للانتاج الثقافي في تراكم الافعال الاجتماعية وشبكاتها في الواقع والمجتمع وتراكم الخبرات، مثلما لايصنع مؤسسات فاعلة ومستقلة للحماية الثقافية، لان الانتاج الثقافي سيكون هنا محدود الاستعمال اولا، وخاضعا الى نوع من التهييج النفسي والايديولوجي ثانيا، وبالتالي فانه يفقد جنوسته في حفظ النوع الثقافي الذي تحرص الامم على تمثله، وعلى صناعة المتاحف الكبيرة له.

ازاء كل هذا، وازاء كل المعطيات الصادمة والعنيفة التي اعتورت المجال العراقي الجديد في مرحلة مابعد التغيير العاصف الذي حدث في العراق عام 2003 تبدو الحاجة الى التوّسع في دائرة انتاج الفعل الثقافي (الاعلامي والمعرفي والمعلوماتي) امرا ضروريا باتجاه اعادة تأهيل الكثير من جوانب واقعنا وادائنا ومناهجنا والتي تعرضت طوال عقود الى سلسلة من التخريبات من مؤسسات غير ثقافية(عسكرية، ايديولوجية، قبلية، قوى احتلال خارجي) مثلما هو السعي بالمقابل الى صناعة مؤسسات ثقافية مدنية تؤمّن المقدمات الحقيقية للدولة المدنية، اذ تضع هذه الدولة شرط تأسيسها بمواجهة الاثر القديم للسلطة الشمولية القديمة وانماط مظاهرها القهرية على الانسان والمجتمع والفكر والمدرسة والمؤسسات العلمية المدنية والاكاديمية والحقوقية والتعليمية.

ان ظاهرة السلطة المركزية في العراق السياسي تملك وراثة طبيعية لازمات الماضي وكل التشوهات التي ارتبطت بغياب الظاهرة المدنية، وبافتراض الاستعادة القصدية لمحنة التاريخ والتي تفترض مصدات ثقافية فاعلة، اذ تكون الثقافة في هذا السياق هي مجموع المرايا التي تتبدى فيها هذه المورّثات، مثلما هي محصلة ما يملكه الانسان من قيم مادية وروحية وطرائق ناجعة في المعيش والاندماج الفاعل مع ماينتجه المجتمع من افكار وعادات. والعلاقة بين السلطة والثقافة تظل خاضعة لسياقات التطور داخل المجتمع، وطبيعة السلطة باعتبارها الطرف المهيمن، والطرف الذي يملك مصادر القوة والمال. ولاشك ان اي انحياز باتجاه شرعنة الفعل الثقافي والسعي الى فك اشتباكه مع السلطة وشروطها ورقابتها لاينسجم مع فكر السلطة القديمة التي وضعت الثقافة في سياق ادلجتها وانماط خطابها ونظامها، وبالتالي جعلتها ذات مسارات محددة ومحدودة، وبعيدة عن شرط الفاعلية العلمية والاكاديمية والاندماج مع العالم الحضاري والانساني والتطلع الى أي طموح يسعى لاستقلال هذه المؤسسات، فضلا عن تنشيطها لادامة دورها في انتاج المزيد من المعارف وتنمية الوعي والاحساس بقيم الجمال والابداع، اذ ان هذه السلطة قد حصرت مفاهيم الثقافة والمعرفة والحرية والتعايش المشترك والايمان بالتعدد والاختلاف في ضوء شروط نظرية الحاكمية الواحدة التي لاتؤمن بهذه المفاهيم ،بل انها اجتهدت في وضع السياقات والقرارات التي تضعها في خدمة مصالحها واهدافها وتوجهاتها ..

ومن هنا نجد ان البحث عن ايجاد معادلات جديدة ومتجاوزة وعابرة للازمات لمفاهيم السلطة والثقافة، هي الاساس في تشكيل الفضاءات(المجالات) التي من شأنها ان تتخلص من عقدة السلطة القديمة، باتجاه العمل على حماية الدولة الجديدة، وفي تفعيل دور الثقافة كؤسسات وليست كافراد، لان هذه المؤسات ستكون اكثر انتظاما وتأثيرا في انتاج الرأي العام الثقافي والمعارف والقيم المادية والروحية، فضلا عن دورها في اعادة تأهيل السلطة ذاتها وتخليصها من امراضها القديمة بدءا من وهم سطوة الامن الغاشم والرقابة غير الواعية وانتهاء بالعشوائية التي تضع السلطة بمستوى الشرطي القديم الذي يراقب ويحبس ويظلم ويشكّ، لايؤمن بحرية الاخر وحقوقه، وخصوصيته، مثلما لايؤمن بقيم العدل والحق والشراكة والتعاون ..

اعادة انتاج السلطة كمفهوم واجراء اصبح من الضرورات اللازمة في هذه المرحلة المعقدة من حياة مشروع الدولة العراقية وعوامل تنميتها، اذ انه يجعلنا عند لحظة تاريخية، هي لحظة التحول باتجاه(الدولة/الامة) وباتجاه (دولة الانسان/المواطن) والتي يمكن ان نؤسس من خلالها لمرحلة جديدة، مرحلة تعطي لهذا الانسان شرطه بالوجود المادي والمعنوي، مثلما تستوعب القيم المفهومية والاجرائية للحضارة كمجموعة وظائف وممارسات وسلوكيات ومواقف، فضلا عن استيعابها لتوجهات العلم و التخطيط والبرمجة في ان تكون ذات بعد انساني تهدف للتنمية والرفاه والوفرة وصناعة السياقات التي تؤكد اهمية فكرة بناء الدولة الحضارية المدنية التي تؤمن بالمواطنة وحقوق الجميع والتعايش السلمي، واليقين بان الصناعة الثقافية ستكون هي الجسر الحقيقي الموصل لهذه الحضارة ودورها الفاعل في تعميق البنيات التي تشرعن المعرفة والتعليم الاساسي والتعليم الاكاديمي والاختصاصي، وبما يعطي للانسان العراقي قيمته الاخلاقية والمادية التي تدفعه للمشاركة الجادة في عمليات التنمية الخلاقة والتي لايمكن ان تقوم دون ايمان وتخطيط ودعم وبرمجة صناعة الدولة ودون فعل الثقافة كمصدر حيوي لانتاج القيم والعلوم والاداب والمعلومات والفنون وكل ما يدخل في مجال بناء الانسان الجديد ..

---

1 **إشكالية المصطلح النقدي/ د.يوسف وغليسي/ الدار العربية للعلوم ناشرون/**

لوكاتش قارئاً .. ماركس والتواصل الفكري

فاضل الشمري

جورج لوكاتش واحد من اهم المنظرين الماركسيين في القرن العشرين، ولقد كان حتى وفاته «1971» الفيلسوف الماركسي الوحيد الذي عاصر لينين وعاش في روسيا السوفيتية في ظل لينين، فهو يحتل منزلة فريدة بين الفلاسفة الماركسيين الذين عاشوا في النصف الاول من القرن العشرين، منزلة المفكر ذي النزعة الثابتة المتقدة.

كان يعلن ان الماركسية تقوم على دفع التساؤل الانساني قدما الى الامام وتقويته بدل ايقافه. وقد جهد لتبيان ان الجدل الماركسي أداة رائعة تنفع في تقوية مجتمع انساني من الدرجة الاولى.

لقد كان في المجال السياسي يعارض «دكتاتورية الطبقة العاملة» بـ «الديمقراطية الثورية» واستعيض عن صراع «الرأسمالية والشيوعية» بصراع «القوى الديمقراطية» ضد القوى «اللا ديمقراطية» وهو في الادب يصرح نظرية الواقعية الكبرى مقابل «تفاهات «الواقعية الاشتراكية.

وقد اثرت ماركسية جورج لوكاتش بمدرسة فرانكفورت في المانيا التي كانت مجلتها قد نشرت مختلف اجزاء «كتابه الشهير «التاريخ والوعي الطبقي» قبل ان تصدر في كتاب وكان من ممثليها تيودور ادرنو وولتر بنيامين وهربرت ماركوزة الذين اهتموا بتفكيره «1».

وتجسيداً لآرائه فقد شارك في ثورة المجر «1956»وشغل منصب وزير الثقافة في حكومة «امري ناجي» وليشيد بمبدأ التعايش السلمي الذي كان الاطار النظري لكتابه ؟»معنى الواقعية المعاصرة» والذي يبين فيه ان المعسكر الاشتراكي والراسمالي تحالفا سوياً ضد النازية وعليهما ان يتحالفا، لان ضد اخطار الحرب التي تهدد الوجود الانساني، ونقد كذلك الجوانب البيروقراطية والمركزية المتفشية في النظام الاشتراكي ودعا الى اعادة النظر في النظم الحزبية، بحيث تعبربالفعل عن الطبقات التي تمثلها «2» يقول في احدى طروحاته قبل وفاته بفترة قصيرة «لنفترض جدلا ان التحريات الحديثة اظهرت مرة واحدة وللابد بطلان كل اطروحة من اطروحات ماركس الشخصية وحتى لو ترتبت على هذه البرهنة، فكل ماركسي جدي سديد الرأي سيكون مستعداً لقبول تلك المكتشفات الحديثة كافة ودون تحفظ وسيرفض اطروحات ماركس جميعاً دون ان يتوجب عليه التخلي عن عقيدته الماركسية للحظة واحدة وبناء عليه فالعقيدة الماركسية لا توصي بالقبول اليقيني لاستقصاءات ماركس فليست «ايمانياً بهذه الاطروحة او تلك ولا هي تفسيرات كتاب «مقدس» بل بالعكس فالعقيدة في الماركسية تتعلق بالطريقة تعليقاً كلياً «3».

كان المنهج الجدلي بالنسبة الى توكاتش هو روح الماركسية يعني تناولاً خاصاً للعالم يتضمن ايضاً محاولة تغييره، كان الديالكتيك جزءاً لا يتجزأ من التزام عملي بالعملية الثورية، ومن خلال تحليلات طويلة مفصلة، حاول لوكاتش ان يبين كيف فشل الفكر السابق في ان يفهم العالم فهماً صحيحاً حيث انه كان يفصل بين الذات والموضوع ويبين ان هذا الفصل لم يتم الا مع هيجل وان كان باسلوب مثالي «كانت الطبقة الوحيدة التي استطاعت الجمع بين الذات والموضوع ا هي البروليتاريا التي عبرت من خلال فكرها الذاتي «لما لديها من وعي طبقي» عما كانت تفعله موضوعياً في التاريخ، هذا التداخل التاريخي بين الذات والموضوع كان هو الشكل الاساس للديالكتيك عند لوكاتش.

ولنلاحظ هنا الجدة التي تصورها لو كاتش والتي اعاد فيها التصور الجدلي لماركس: ان التاريخ حصيلة تفاعل الذات والموضوع أي انه ينتج عن وعي المرء بالقوانين، التي تهيمن على هذا الشعور. يذكر بهذا لان «الماركسية» مافتئت تنزلق نحو حتمية اقتصادية وتنسى حرية الاختيار المتاحة للبشر.

كان ماركس قد اكد من اجل تحاشي هذه الفئوية الملازمة لكل مذهب لا يربط الشعور بحقيقة تجاوزه والانحدار الى رؤية احادية.

فقد لجأ ماركس الى مفهوم «البراكسيس» أي الفعالية العملية التي يرمي بها الانسان وهو يؤثر مباشرة في التنظيم الاجتماعي والسياسي أي ان «لوكاتش يذكرنا بالمعنى الجدلي الفلسفي لمفهوم البراكسيس كما وضعه ماركس «أي لقدرة الذات على وعي الوضع التاريخي المعطى له وهكذا فان الذاتية عوض عن ان تكون خاضعة الى تاريخ هي نتاجه تصبح هي والحدث التاريخي في عملية جدلية معقدة. «5». ويوضح لو كاتش جدلية العلاقة بين الذات والموضوع. فالذات تحدد قرارها بحسب الموضوع، ولكن الموضوع من جهته في بعض المفاصل التاريخية وفي الحد النهائي تتنازل الذات عن نفسها من اجل الموضوع ولكن بنوع من الانقلاب الجدلي تعود الذات للاستيلاء على الموضوع وعلى هذا النحو يضع الجدل الكلي الحرية في قلب الضرورة فالمناقشة الحقيقية تدور حول بقاء الواقع او تحوله- الميتافيزيقيا تضفي على الواقع صفته ثانية نهائية.

والجدل اذا لم نرجعه الى طريقة علمية ترتكز الى ثنائية الذات والموضوع كي لا يضل الطريق، وعلى هذا النحو فالبيروليتاريا هي الكلية وان صيرورة المجتمع مجتمعنا التي كانت الراسمالية قد تقدمت بها خطوات جبارة عندما وحدت الناس كافة في عمل انتاج ولكنها لم تكن قادرة على ان تقودهم الى نهاية صحيحة اصبحت هذه الصيرورة بيد البروليتاريا، وهذه البروليتاريا اذ تضطلع بالدور الذي كان وقفا على الرأسمالية تصبح معرفة «الموضوع لذاته» واذ تحذف البروليتاريا ذاتها من حيث هي طبقة تحذف سائر الطبقات وتقيم المجتمع الا طبقي. «6»

اما من جانب آخر مجال النبوءة الذي اوضحه في كتيب صغيرة هو «ستالينية ام ديمقراطية اشتراكية» فهو: يذكر في المقدمة نقد تجارب البناء الاشتراكي اصبح اليوم ممراً سهلاً بل مساحة مهمة فالمناخ السياسي ونتائج التجربة الملموسة نفسها تشجع على ذلك والمعلومات المتداولة بما فيها الوثائق السرية وشبه السرية تتوفر للباحث المعاصر، عناصر ومصادر ضرورية لعمله.

اما لوكاتش فقد الف هذا الكتيب الصغير سنة 1969. كان كل شيء نقيض ذلك، كان اقل نقد جدلي يعد انحداراً معادياً للثورة نحو هاوية التاريخ، وكان ما ينشر ويذاع عن تجربة الاشتراكية من داخلها او من قبل حلفائها وامتداداتها يحاول وضعها فوق النقد فوق العقلانية التاريخية.

كتب يقول: وحده ماركس انطلق من الطبيعة الاولية لوقائع الحياة الاجتماعية، فهو عندما يصل الى الحديث عن الديمقراطية في المدينة اليونانية القديمة «بوليس» هي الشكل الاول للديمقراطية الذي هو رس خلال قرون تأثيراً ايديولوجيا ضخماً. نرى ان التحديد المركزي الذي يقدمه لها هو ذو طبيعة اقتصادية، الجماعة بصفتها دولة هي من جانب العلاقة التي يقيمها الملاكون الاحرار والمتساوون فيما بينهم، هي وحدتهم ضد الخارج، هي في الوقت نفسه ضمانتهم فالنظام الجماعي يستند الى كون اعضائه ينقسمون الى ملاكين للارض وعاملين فيها وفلاحين صغار الوقت نفسه، ويستند الى استقلالية هؤلاء تستمر بفضل علاقاتهم المتبادلة كأعضاء في الجماعة، ويفضل كونهم يوفرون معاً الضمانة لتحقيق الحاجات الجماعية وعزة الجماعة، فتملك الارض يقتضي هنا ايضاً ان يكون الفرد عضواً في الجماعة وبالمقابل فانه ملاك يوصفه عضواً في الجماعة، فعلاقته بملكيته الخاصة ارضه هي في الوقت نفسه ذاته بصفته عضواً في الجماعة وعندما يحاول الحفاظ على ذاته كما هو بالفعل يحافظ على المشاعة نفسها وبالعكس.

هوامش

1. هزي ارفون، جورج لوكاتش صـ/ 19
2. د. رمضان محمد غانم، مجلة المنار عدد شباط 1989.
3. استيفان ابروسي، مجلة المعرفة العدد 21، آذار/ 1972.
4. موسوعة كمبردج للتاريخ، ج/1 صـ/380.
5. هزي ارفون مصدر سابق 16-60.

فالح عبد الجبار في «المقهى الثقافي»

النصوص الأدبية في راس المال

عبد جعفر

احتفى رواد المقهى الثقافي في لندن بالمفكر والباحث العراقي الدكتور فالح عبد الجبار الذي قدم محاضرة ممتعة عن النصوص الأدبية في رأس المال ووظيفتها المعرفية والجمالية عند كارل ماركس شاعر الديالكتيك. وسبق للدكتور فالح عبد الجبار ان قام مؤخرا بترجمة كتاب "رأس المال" الى العربية بمجلداته الثلاثة والتي صدرت عن دار الفارابي في بيروت. وتميزت هذه الترجمة عن المحاولات السابقة بشموليتها لكل المادة المتعلقة بالمجلدات الثلاثة من الكتاب، ودقتها ووضوحها. والأهم من كل ذلك هو كونها ترجمة للكتاب من اللغة التي كتب بها – الالمانية.

إن الدكتور فالح من مواليد بغداد 1946، عالم اجتماع عراقي، غادر العراق عام 1978. عمل أستاذا وباحثا في علم الاجتماع في جامعة لندن، مدرسة السياسة وعلم الاجتماع في كلية بيركبك' والتي كان قد حصل فيها على شهادة الدكتوراه. عمل سابقاً كمدير للبحث والنشر في مركز الدراسات الاجتماعية للعالم العربي الذي كان مقره في نيقوسيا وبيروت "1990-1983". متخصص بدراسة الفكر السياسي والاجتماعي في الشرق الأوسط، وتتناول أعماله: الدين، دور القانون، الصراع الديني والمجتمع المدني. وله العديد من المؤلفات العربية والانكليزية، ومن كتبه: الدولة والمجتمع المدني في العراق، الديمقراطية المستحيلة – حالة العراق، معالم العقلانية والخرافة في الفكر العربي، المادية والفكر الديني المعاصر، بنية الوعي الديني والتطور الرأسمالي "أبحاث أولية"، فرضيات حول الاشتراكية، المقدمات الكلاسيكيةلنظريةالاغتراب. وله من الترجمات: الاقتصاد السياسي للتخلف، موجز رأس المال، رأس المال، نتائج عملية الإنتاج المباشرة. وهو يترأس حالياً "معهد العراق للدراسات الاستراتيجية" في بيروت.

ماركس كان يتوفر على دراسة أدبية وحقوقية هائلة

وفي بداية المحاضرة اكد فالح عبد الجبار ان هذه النصوص هي جزء صغير من موضوع اكبر، فالنصوص في عموم اعمال كارل ماركس ضخمة. وقد سبق لأحد الباحثين البريطانيين "بورور" ان وضع عن ذلك كتابا عنوانه "ماركس والأدب". و اشار الى:

" اول مقال لي كتبته عن رأس المال هو عن النصوص الأدبية فيه، جمعتها من ترجمة عربية ونشرتها في" الفكر الجديد" عام 1973" " وارجو ان لاتتعجبوا ان قلت ان كتاب رأس المال لم يكتمل نشره لحد الآن. فهناك مسودات للعمل نفسه بحوالي نصف مليون كلمة – تقريبا الف صفحة- لم تنشر لحد الان، ومن المحتمل أن يكتمل نشرها عام 2025."

"كما ان هناك دراسات رياضية حول الكتاب لم تنشر لحد الآن ايضا. ولهذا فكل المدرسة الماركسية وكل الحركة العمالية اعتمدت على نص ليس لم يكتمل بحثه، وانما لم يكتمل نشره، كما ان هناك جوانب قد شاخت فيه."

واضاف : "معروف ان ماركس انكب اول الامر على دراسة القانون والحقوق، حيث كان والده –وهو محام- يدفعه من اجل ان يحافظ على مهنة العائلة، وكذلك اهتمامه بالأدب اذ كان يحفظ مع صديق العائلة وأب زوجته، فون ويستفالن، الكثير من نصوص غوته وشكسبير ودانتي وهوميروس.

وبعد ان اكمل الحقوق، توجه الى دراسة الفلسفة، وكان قريبا من مجموعة الهيغليين الشباب. ولما بدأ يعالج الأمور فلسفيا وجد ان هناك الكثير من الأمور التي لا يمكن الخوض فيها، مثل العلاقات الطبقية، الاقتصاد السياسي، التغيير المجتمعي، التغيير السياسي. ولهذا وجد الحاجة ماسة الى دراسة الاقتصاد السياسي، وبدأ يدرس الاقتصاد السياسي منذ عام 1842. مع العلم ان هيغل هو أول من نبه الألمان الى حقيقة الأقتصاد في كتابه "فلسفة الحق"، اذ تناول المجتمع المدني الحديث كنظام للحاجات، وكيف تسود فيه الأنانية، معتبرا ان الحرية لا تتجلى الا في الملكية، وهذا هو الأساس الذي أخذت منه الحركة العمالية مضمونها المطالب بتعميم الملكية الاجتماعية، فحرمان العمال و تجريدهم من الملكية يعني تجريدهم من الحرية."

واكد المحاضر ان ماركس، عند دراسة الاقتصاد، كان يتوفر على دراسة ادبية هائلة ودراسات حقوقية وفلسفية . وفي رأس المال نجد هذه المستويات الأربعة متداخلة مع بعضها في اسلوب ماركس.

"فنراه حين يتحدث عن القيمة التبادلية، يظهر شكسبير، وحين يتكلم عن النقود يظهر سوفوكليس، في تداخل عجيب وذاكرة متقدة".

"قبل أن يكتب ماركس اطروحته" الفرق بين فلسفة الطبيعة عند هيرقليدس وابيقور"، كتب مسرحية شعرية ومجموعة قصائد ورواية، ولكنه اعترف في أحدى رسائله لأحد اصدقائه بان شيطان الشعر لم يسكنه، فهو يحب الشعر ولكن لم يوفق فيه، فشعره ذهني، يفتقر الى الطراوة الحسية."

و اشارت المحاضرة الى ان الكثير من المهتمين بحياة ماركس، تناولوا النصوص الأدبية عنده، منهم الكاتب الانكليزي فرانسيس وين الذي اصدر "سيرة ماركس" عام 1992، ثم اصدر كتابا عام 2011 بعنوان "سيرة حياة كتاب رأس المال" الذي نشر فصلا منه في الغارديان تحت عنوان – ماركس شاعر الديالكتيك-.

و اضاف:" النصوص الادبية عند ماركس لها وظائف عديدة وقد استخدمها كوثيقة تاريخية، وهذا شيء نادر في البحث السوسيولوجي. واستخدم أيضا النص الأدبي لشرح المفاهيم الاقتصادية المجردة، او للسخرية، و النقد، فضلا عن تصوير العلائق الاجتماعية وانماط التصورات اليومية، السطحية عن العلاقات الا قتصادية."

"وعلى سبيل المثال وصف ماركس اختراع العجلة المائية في الطحن، في عهد الرومان الذي وفر جهد الانسان "هي ابداع بشري، ولكن سنصل الى لحظة تكون فيها الألة تعمل مجانا مثل قوى الطبيعة".

ويستشهد ماركس بنص من شاعر يوناني اسمه انتيباتروس هذا فحواه:

"ارحن ايداديكن ايتها الطاحنات،
واغفين بهدوء حتى لو صاح الديك مؤذنا بالفجر
،فالالهة ديمترا أمرت الحوريات بعملكم
وهن يدرن العجلة
والعجلة تدير الرحى الثقال
فانعمن بحياة كحياة الآلهة"

"ويقارن ماركس الاحتفاء القديم بالالات بوصفها تريح البشر من عناء الكد، مقابل ابتكار الالات و ادخالها في المصانع الانكليزية التي ادت الى اطالة العمل وزيادة عبودية العامل الذي كان يعمل 18 ساعة في اليوم."

" مع ظهور الاقتصاد النقدي، وظهور النقود التي يتم من خلالها التبادل و ايضا تكديس الثروة، اصبح الذهب المعيار العالمي او الكوني لقياس القيمة و تجسيد الثروة. فكل سلعة يجب ان تتحول الى نقد، و لكن ليست كل سلعة قابلة لذلك، اما النقد فقابل للتحول الى اية سلعة، لانه الممثل الشامل لعالم السلع."

يستخدم ماركس لوصف سطوة النقود و قدرتها على تفكيك المجتمعات و العلاقات نصين، الاول لسوفوكلس والثاني لشكسبير.

سوفولكس في مسرحية انتيغونا:

" ما من شيء شاع بين الناس اكثر شرا من المال،
يهدم المدن ويطرد الناس من بيوتها، يغوي
ويفسد اجمل النفوس
نحو كل ما هو عار وشؤم
ويعلم الناس اتيان الفجور"

ونقرأ لشكسبير هجاء للذهب "المال و الثروة في عهد النقود المعدنية":

" ايها الذهب الثمين الأصفر البراق،
قليل من هذا يجعل الأسود أبيض والقبيح جميلا،
والظالم عادلا والوضيع نبيلا،
ويقلع وسائد الرجال الشجعان من تحت رؤوسهم،
هذا الرقيق الأصفر يبني ويبارك الملعونين
ويحمل على عبادة البرص الابيض
ويضع اللصوص في مقاعد الشيوخ ويسبغ عليهم الألقاب ويحيطهم بالتوقير والخضوع،
انه يجمل الأرملة العجوزالبالية عروسا
تعال ايها الصلصال الملعون
يا مومس الجنس البشري".

"ويستخدم ماركس نصا اخر لشكسبير ليشرح فيه مفهوم القيمة باعتبارها علاقة اجتماعية وانها نتاج العمل البشري .

هنا يسخر ماركس من سطحية الاقتصاديين الذين يخلطون المفاهيم عن الثروة و القيمة. فأحد هؤلاء الاقتصاديين يقول "ان الانسان غني والجماعة غنية اما اللؤلؤة او الماسة فليست غنية، إنها ثمينة". كيف يمكن للمرء ان يكون غنيا بدون امتلاك اشياء ثمينة، اي اشياء ذات قيمة تبادلية كبرى في سوق السلع. لشرح ذلك يورد ماركس نصا لشكسبير الذي يتناول غباء احدى الشخصيات على غرار غباوة الاقتصاديين: "ان تكون حسن الطلعة فهذه هبة الحظ، اما تعلم القراءة والكتابة فهي من الطبيعة". نعرف ان الوسامة تأتي من الطبيعة، فالعلاقة هنا مقلوبة، كما عند الاقتصاديين.

وحول قيمة السلع غير الظاهرة للعيان، فهي ليست شيئا حسيا ملموسا والتي لايمكن الامساك بها الا بقوة التحليل ويستشهد ماركس ثانية بشكسبير في نص في مسرحية هنري الرابع حول الأرملة الطروب التي لديها عشاق كثيرون يعرفون مقامها وعنوانها:

فقيمة السلعة على عكس الأرملة الطروب "لا نعرف أين نجدها". وفي تناوله العلاقة بين العمال والرأسماليين، نجد نصوصا شعرية كثيرة في الكتاب، خصوصا ما يتعلق بتحديد يوم العمل و الصراع حوله: متى يبدأ اليوم ومتى ينتهي. فالرأسماليون يريدون تمديد وقت العمل من اجل الربح و السبب خصوصا بعد ادخال الالات، إذ كل عام تظهر الالات جديدة فتفقد القديمة قيمتها، والرأسماليون يحرصون على تفادي الخسارة باستخلاص أكبر ربح ممكن بأي ثمن، على حساب التفريط بحياة المنتجين.

بينما رحب الاغريق واليونان بمجيء الالة لانها تخفف من عناء البشر، وتجعل الانسان في مصاف الاله . اما الاستخدام الرأسمالي للآلات فيجعلها، حسب تعبيره، مثل مصاص الدماء الذي لا يدع احدا من المنتجين مادامت فيه عضلة او عصب او قطرة دم صالحة للامتصاص.

ثم يضيف يا له من تبدل عظيم متى يدرأ هؤلاء " افعى عذاباتهم" "والتعبير الاخير من الشاعر هاينه".

وحول تقسيم العمل الذي يعد من جهة اساسا لتطور المجتمع ولكنه من جهة اخرى يحول الانسان الى كسرة من حطام انسان، و يزجه في دوامة لا يستطيع الخروج منها، دوامة تدمر آدميته، وتجعله فائضا عن الحاجة بمجرد حصول اي تطويرآلي .

هنا يستشهد ماركس ايضا بنص لشكسبير من مسرحية تاجر البندقية ردا على التاجر شايلوك- رأس المال.

" ان سلبتني وسائل عيشي سلبتني حياتي".

كما يستشهد برسالة رقيقة لعامل فرنسي مغمور حول تقسيم العمل ويعلق عليها بنص شعري لهوميروس.

تقول رسالة العامل الفرنسي:

" لم يخطر ببالي ان اكون قادرا على ممارسة جميع الحرف كما فعلت في كاليفورنيا. كنت على قناعة بأني لا اصلح لشيء عدا طباعة الكتب، لكني وجدت نفسي وسط عالم من المغامرين، رحت الاحظ انهم يغيرون حرفتهم باسرع من تغيير قميصك، رحت اتصرف مثلهم . اظهرت التجربة اني اصلح لأي عمل، فعملت طباعا وسباكا وسقافا، و..و.ولما ادركت اني اصلح لأي عمل اخذت اشعر بأني اقل شبها بالحيوان الرخوي وأكثر شبها بالإنسان".

ويستخدم ماركس ايضا الكثير من النصوص الساخرة من غوته ومن الكتاب المقدس وغيرها. من ذلك نص للشاعر درايدن بعنوان "الثعلب المكار" يسخر فيه من احد الرأسماليين الصحبيين من طائفة الكويكرز:

ثعلب يلبس رداء التقوى
لا يجرؤ على ارتكاب الخطيئة قبل أن يتلو صلاته

ومن الكتاب المقدس يستشهد ماركس بما يقوله موسى المصري كما يسميه "لا تكم الثور في دراسه" في اشارة مفارقة الى ان لوردات الارض "المحسنون المسيحيون الالمان"، اذ كانوا يضعون طوقا من الخشب على رقاب الاقنان حتى لا يستطيع القن ان يمد يديه ليأكل قليلا من الحنطة عند درسها اي فصلها من القشر. ومن سفر الرؤيا- الانجيل- نجد هجاء للنقود يطلق عليها النص الانجيلي اسم:بهيمة. يقول سفر الرؤيا:

" ان لهم غاية واحدة وقد أعطوا للبهيمة – اقرأ النقود الذهبية- ما عندهم من قوة وسطوة ولن يستطيع أحد البيع والشراء اذا لم تكن له صفة البهيمة أو اسمها أو رمز اسمها".

وحول شهوة الامتلاك يستخدم ماركس نصا لغوته حيث يقول ماركس ان رأس المال هو قيمة حبلى بالقيمة، وحش مفعم بالحيوية، وحش واقع في غرام انتزاع القيمة وهو "جسد موله بهذا الغرام"."العبارة الاخيرة لغوته" ويستخدم ايضا مشاهد من الرواية، من اونوريه دو بلزاك اوتشارلز ديكنز، ليصف اشكال الوعي اليومي عند المنتجين.ففي رواية "الفلاحون" يصور بلزاك فلاحا يؤدي اعمال عدة وخدمات للمرابي طلبا لرضى المرابي متوهما بأنه لا يهب المرابي شيئا لان عمله لا يكلفه أي شيء. أما المرابي فهو، حسب ماركس، يضرب عصفورين بحجر لانه يوقع الفلاح في شراك الربا ويحصل منه على خدمات من دون ان يدفع له اجراً. هنا نرى كيف ان الفلاح البسيط لا يدرك ان لعمله قيمة نقدية، انه لا يدرك العلاقة بين العمل و القيمة و النقود.

ويسخر ماركس بهذه المناسبة من الاقتصاديين الذين يرتكبون الاخطاء نفسها في التحليلات أسوة بفلاح بلزاك.

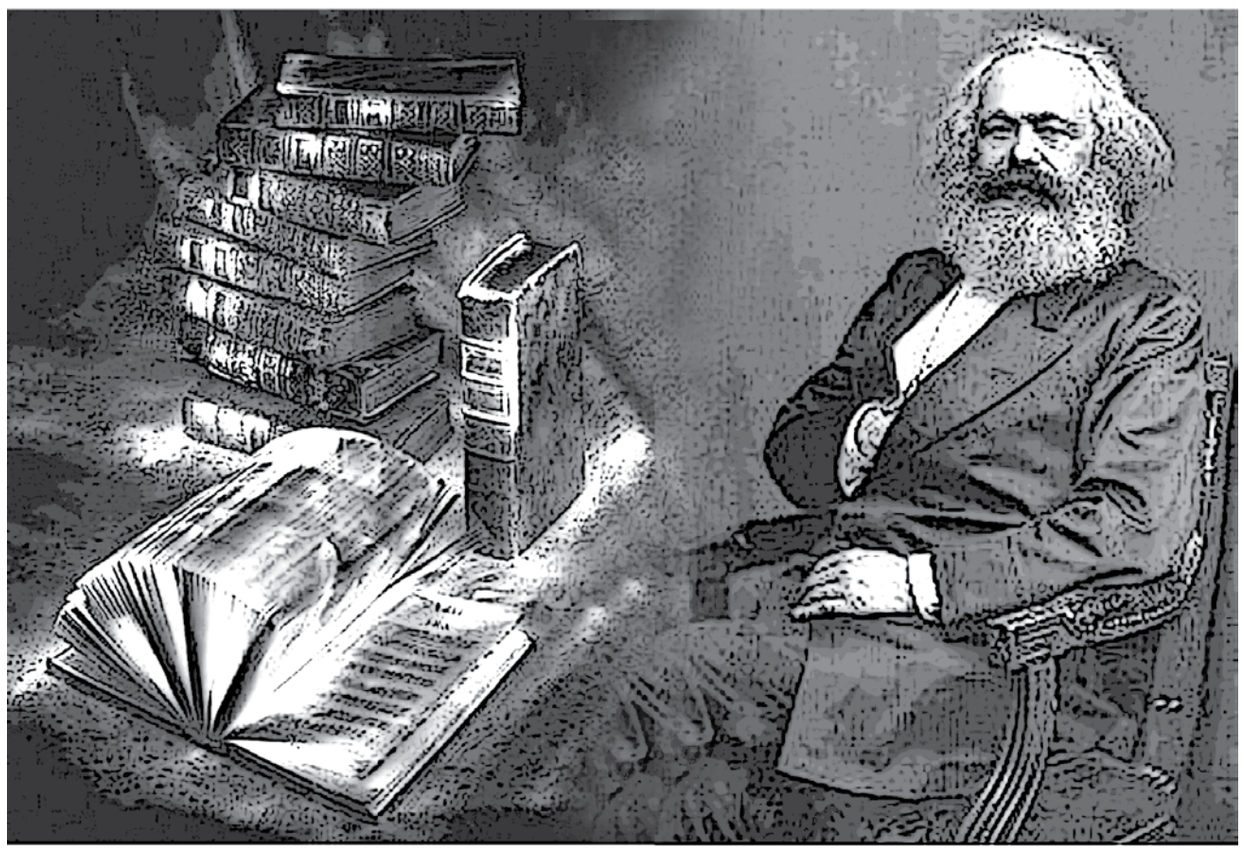
وفي الكتاب المقدس "التوراة" هناك نبي اسمه بلعام وله دابة تتكلم، وكان بلعام يرغب ان يقول اشياء فيخجل، ولكن الدابة تتكلم نيابة عنه، ويقول ماركس ان ذكاءهما متساو ولكن الاقتصاديين يمتطون حميرا اذكى منهم.

وهناك نص من ديكنز يتحدث فيه عن الآلة والمفترض انها تقلص وقت العمل ولكن استخدمها الرأسمالي والخوف من اندثار قيمتها يدفع الراسماليين الى تمديد يوم العمل. فالآلة تمثل انتصار الانسان على الطبيعة وفي استخدامها الرأسمالي تمثل انتصار الآلة على الانسان، فهي تفتك به. وهذا ما يشبه مرافعة السفاح "بيل سايكس" عند ديكنز الذي يقول اثناء محاكمته ما يقوله الرأسماليون عن آلاتهم:

"سادتي المحلفين قطعت عنق هذا التاجر الجوال، الذنب ليس ذنبي بل ذنب السكين، فهل نلغي استخدام السكين بسبب هذه المنغصات؟ السكين ضرورية للجراحة والزراعة اذا ألغيتم السكين عدنا القهقرى الى البربرية."

واكد المحاضر ان هنالك الكثير من النصوص الأدبية التي استخدمها ماركس ومنها ما يتعلق بعمالة الاطفال، وكيف كان فقهاء القانون يقلبون الحقائق مثل السفسطائيين.

ثم اجاب عن الاسئلة التي طرحت والتي تتعلق بترجمات رأسمال، وتحليل ماركس للأزمة الرأسمالية واستشرافه في انتهاء النظام الرأسمالي، واشار الى ضرورة التفريق بين عمل ماركس النظري العملي والسياسي. واكد الى وجود كتاب صادر بالانكليزية حول النصوص الأدبية في رأسمال يعد مدخلا مهما لدراسة الكتاب.



متاهة

علي صالح

رَبّتَ على كتفي باطراف أصابعه المضمومة بعد أن سارع خطاه ليصل إلي، إلتفت اليه، إعتذر وجهه..
آسف ظننتك هو !
لابأس عليك.. قلت له كي أخفف من وطأة خجله كوني لست الشخص الذي قصده..
لاحقته عيناي وهو يتوارى، كان يلتفت إلي، يرى بعض وجهي، أرى بعض وجهه من خلال الشقوق والفتحات التي تحدثها حركة السائرين..
المكان مزدحم، الاكتاف تتصادم، كلمات إعتذار، نظرات غضب،الحر شديد، الناس تسير في اتجاهين متعاكسين يقاطعها خروج بعضهم من المحلات والدكاكين، ثم ما يفتأ المسيرأن يعود الى رتابته الاولى..
الرصيف لايسع كل العابرين،ولكي اتفادى تصادم الأكتاف،كلمات الاعتذار ونظرات الغضب، كنت أنزل برجلي اليسرى عن الرصيف، هو أيضاً ينزل رجله اليسرى في اللحظة ذاتها رغم أن ما يفصل بيننا عشرات الآمتار ومئات الاجساد المتحركة بسرعات واتجاهات مختلفة..
خففت الخطى كي أصل اليه، أردت أن أسأله هذه المرة، كان يبتعد بالمسافة ذاتها التي اسرع فيها وكأن خيطاً من الوهم بيننا يتحكم بالحفاظ عليها..
أعرفه، لابد أني رأيته من قبل !! ياإلهي يشبه من هذا الرجل ؟ لم تكن اللحظة السريعة والالتفاتة الخاطفة كافية كي أرى ملامحه جيداً واتعرف عليه..
دلفت شارعاً فرعياً صغيراً لأتخلص من هذه الوساوس التي تراودني وتعكر صفو يومي عندما لا تسعفني ذاكرتي بتذكر اسمٍ ما، أو شيء أحاول استحضاره ولايحضرٍ.. حاولت أن اشغل نفسي بأشياء لم اكن قد أعددت لها في برنامج جولتي هذه، الشارع الصغير يعجٌ بالعابرين والمتسوقين والباعة والمتسولين، كرنفال غير متجانس من الحاجاتِ والسلع، توقفت عند مصلحَ ساعات إفترش الارض ووضع عدته وساعاته القديمة فوق صندوق خشبي صغير، عدسة مكبرة التصقت على عينه بلا أطراف ولا ذراع، يسندها بتقليص وجنته ومحجرعينه، ناولته ساعتي التي راحت تقدم وتؤخر في الأيام الأخيرة، ما جعلني اسأل المارة عن الوقت، قال لي احدهم ها أنت لديك ساعة وتسال عن الوقت هههه ؟؟!! من يومها توقفت عن السؤال..
قبل أن تلامس يده الساعة رفع وجهه إلي، سحبت يدي وهرعت أشق صفوف الناس بسرعة، مخلفاً ورائي همهمات وشتائم من تدافعت معهم، إلتفت اليه أثناء عَدوي، كان ينظر إلي والعدسة مازالت ملتصقة على عينه ويضحك، كنت اسمع قهقهاته من بعيد !! هو ذاته، الرجل الذي هربت منه قبل قليل!! الملامح نفسها لكن هذا أكبر ويرتدي ملابس غير تلك التي كان الأخر يرتديها..
يخلق من الشبه أربعين، هكذا حدثت نفسي لأتخلص من هذا الكابوس الغريب، قبل لحظات كنتُ استمتع بهذه الجولة التي أعشقها من ساحة الميدان الى الباب الشرقي مروراً بشارع المتنبي وشارع النهر والمقاهي التي احبها، أو تلك الحانات التي تجرني عبارتها المغرية على واجهاتها الزجاجية المظللة (بيرة مثلجة) في هذا الصيف القائظ، فلا أشعر إلا ونفحة النسمات الباردة تلامس وجهي عند ولوجي أبوابها الأنيقة.
زجاجة بيرة (فريدة) من فضلك، قلت للنادل وهو يفتح صفحة جديدة في دفتر صغير يسجل فيه طلبات الزبائن..
عاد نادل آخر يحمل ماطلبت، وضع الزجاجة على الطاولة (صحة) ياأستاذ رمقني بنظرة غريبة، إنه هو!!!!
دفعت الطاولة بقوة وهربت الى الشارع، أركض وأتدافع مع السائرين، سقط بعضهم على الارض، شتموا، توعدوا، حاول بعضهم اللحاق بي لكنٍ دون جدوى كنت أسرع من الجميع، توقفت بعيداً عن الزحام، أتنفس بصعوبة، شعرت بالدوار انه هو الرجل ذاته الذي صادفني أول مرة، الساعاتي، النادل، من يشبه ياترى؟ لم تعد اكذوبة تشابه الاربعين تقنعني إنها خرافة ككل الخرافات التي حولنا . من يشبه هذا الشخص الذي رأيته ثلاث مرات؟
سأعوٌد الى البيت يكفي ماحدث لي ..آه نسيت محفظة نقودي على الطاولة في الحانة وفيها كل أوراقي وجواز سفري الاجنبي، هممت للعودة الى الحانة، استوقفني شرطي بدين الى درجة أن كرشه لامس بطني وهو يسالني عن هويتي، أمسك ذراعي بقوة، حاولت أن أفلت منه، إرتعبت لانه يشبه الساعاتي والشخص الاول والنادل، ياإلهي انه يشبهني تماماً لكنه بدين يعادل حجمي مرتين أو ربما ثلاث مرات..كلهم يشبهونني، المارة، الباعة، المتسولون، الشرطي، الساعاتي، النادل .. كأني انظر الى وجهي في مرآة متشظية..
يبدو أنه مغترب، هو عراقي، جواز سفره اجنبي، من أتى بك الى هنا في هذا الحر يا حظي؟؟ إطلبوا له الاسعاف، ضحك أخر ومن اين تاتي الاسعاف؟ وهذه الحواجز الكونكريتية والسيطرات والزحام؟؟
إذن ننتظره حتى يفيق من الاغماء، ضربة شمس، (ماعت روحه) المسكين يبدو انه ترك هذا الجحيم منذ زمن طويل؟؟
فتحت عيني بصعوبة وعناء، تمتمت : نسيت اوراقي في الحانة.. اية حانة؟؟ ههه يبدو أنه يحلم بالماضي
ما الذي جاء بك الى هنا ؟؟
الوطن..
تناهت الى مسمعي ..
ضحكات ساخرة..
هههه وطن!
يا إلهي إنهم لا يعلمون كم أحب هذا الوطن!

تجربة الرسام كريم رسن..

تعدُّدُ الطبقات.. و تعدُّدُ المقاربات النقدية

خالد خضير الصالحي

كريم رسن رسام « ثمانيني، تسعيني»، وواحد من أهم رسامي هذا الجيل الذي عاش في حومة الحروب، ورغم ان الأصوات الأقوى والأشد سطوة في مشهد الكتابة التنظيرية العراقية خلال فترة الحروب، كانت تبشر بهيمنة التعبيرية إلا ان كريم رسن، واهم مجايليه، تمكنوا، مستعينين، بالهجرة الى خارج العراق، وبتأثيرات ورعاية أستاذهم الأكبر شاكر حسن آل سعيد، من بلورة خطاب تجريدي عراقي كان يواصل أهم التجارب الشيئية الستينية، التي كانت تقترب على استحياء من مادية التجريد، وتمكنوا من تصحيح اوضاع الرسم الذي اخضعته السبعينيات بفورتها الايديولوجيّة لمنطقها، فكان الـ(ثمانينتسعينيون) جيلا رادما للهوة الجيلية التي احدثت خرما في التطور التاريخي للرسم العراقي، وكانت تجربة كريم رسن، برأينا، واحدة من أهم تجارب هذا الجيل، جيل الحروب والمنافي العراقية في الرسم العراقي، وكانت واحدة من التجارب «متعددة الطبقات» من نواح عديدة، الأمر الذي جعلها محط دراسات متكررة ومتنوعة تتناولها كل دراسة منها برؤية مختلفة ومتممة للأخرى، وبذلك تتعدد المقاربات النقدية تبعا لتعدد «طبقات» التجربة الإبداعية، حيث نشر كريم رسن في موقعه الالكتروني «أهم» المقاربات حول تجربته الفنية بقلم عدد من أهم نقاد العراق التشكيليين.. لقد بدت لنا تجربته، منذ بداياتها، تجربة طموحة تحاول ان تتجاوز ذاتها في كل مرة، أو أنها كانت تحاول البدء من الصفر دائما، فهي إذن كانت تتوفر على قدر لا باس به من القطيعة ومما أسميته مرة بـ«سرعة الإيقاع»، فكانت تجربته «سلسلة من الانكارات» تؤكد وعيه المتجاوز الذي يطمح إلى البدء من جديد كل مرة يقف فيها أمام سطح اللوحة الأبيض الفارغ، فكانت تجربته تتوفر على قدر من التحولات الأسلوبية، وهذه التحولات كانت محسوسة في منجزه ما بعد الأسطوري «الكاليغرافي»، وهي تجربة لونية بحتة، تشكل التقنية فيها «العنصر» الأشد أهمية، أو «المبدأ الأساس»، وكان فيه وفيا لطروحات أستاذ جيل الثمانينات «هناء مال الله، وفاخر محمد، وكريم رسن، وغسان غائب، وحيدر خالد، ونديم محسن، ونزار يحيى، وإيمان علي، وهيمت محمد علي، وسامر أسامة، ومحمود العبيدي، وحسن عبود، وهاشم حنون، وعاصم عبد الأمير، وإيمان عبد الله، وجسام خضر، وفاضل العكريفي، وجبار عبد الرضا، وعدنان عبد سلمان» الرسام والمنظر شاكر حسن آل سعيد في «الأثر» و«الحقيقة المحيطية»، إلا ان الزحزحة الأسلوبية كانت واضحة حتى من لوحة لأخرى ضمن المعرض الواحد، رغم توفر خيط يجمع شتات كل الأعمال في وحدة واحدة كونها تعتمد اللون مبدأ أساسا لتجربته وكان المحيط هو المبدأ الأزلي، أما المبدأ الثاني الذي ظل كريم رسن وفيا له فهو «الأثر» فمازالت تجربته تجربة تجريدية غير منقطعة عن حقيقتها المحيطية من خلال الأثر الذي كان عند رسامي الثمانينيات، ليس فقط بديلا للشكل الإنساني، بل هو «يقوم بدور قوى الطبيعة المؤثرة في الإنسان والوجود الخليقي بأسره.... وقد أصبحت أثرا فنيا» فتكون اللوحة شريحة من الوجود ومن الطبيعة، شريحة أرضية تكون أثرا نستطيع ان نصغي إليه بلغته، فيصبح العمل الفني أثرا... لقد قام كريم رسن بزحزحة الظروف الثلاثة، التي تحدث عنها سهيل سامي نادر، لتتألف لوحته الآن من: أولا، مساحات اللون الواسعة، وشبه النقية التي هيمنت على تجربته عقودا طويلة، ثانيا، بقع وضربات وبثور لونية ينفثها أحيانا على سطح اللوحة مباشرة وأحيانا بواسطة قوالب حروف لاتينية، وهي حروف غير قابلة للقراءة غالبا، على عكس تلك التي يكتبها محمد مهر الدين مقروءة ليوصل بها رسالة لغوية إلى المتلقي، ثالثا، أشكال مشخصة ملصقة ككولاجات، أو مرسومة بطريقة طفولية مشخصة.
تعود لوحة كريم رسن، شيئا فشيئا، مقارنة بمنجزه السابق، إلى بساطة تركيبية تلصيقية، حيث تقل سماكتها التي كانت تجعل منها عملا يمتلك بعدا رابعا، من خلال العمق الذي تصنعه مختلف تجارب الحك، والحفر، والشطب التي كان يجريها في عمق اللوحة، وهو ما كان شاكر حسن آل سعيد يسميه «الحفر في لحم اللوحة، والكشف عن إمكانيات السطح التصويري المخبوءة فيها»، حيث كان كريم رسن يقوم «بمعالجة السطوح بعدد من الأنسجة المتشكلة من اللون، والخدوش، والرسوم المحفورة، والخطوط اللاهية الموضوعة الواحدة فوق الأخرى».

كانت لوحة كريم رسن منغمسة في التجريد اللاشكلي إلا ان تطوراته الأخيرة بدأت تعود باللوحة إلى ان تنطوي على علامات كاليغرافية خطوطية تذكر بذلك الفن الخام، وفن المرضى العقليين، ونتاجات الفنانين الهامشيين outsider artist، برسومه التي تتصف بفجاجتها، وبساطتها، وهي تشكل عند كريم رسن اللمسات النهائية في بناء اللوحة.
لقد كتب الناقد شاكر حسن آل سعيد، في حديثه عن مستويات العمل الفني، «وهو يعني تحديدا باعتقادنا، العمل التشكيلي واللوحة بوجه خاص»، يشدّد بأن «أهم مستوى من مستويات «الوجود الفني» هو السطح التصويري... أما المستويات الأخرى فهو المادة الأولية أي الصبغة اللونية والمواد المضافة على السطح، ثم مستوى التضمين: كالملصقات، والمرقعات، والتجمعات، والحروف...» ويخلص إلى ان «عالم اللوحة «عالم البعدين» مكيف لـ«تمثيل» الأبعاد الثلاثة» «أنا النقطة فوق فاء الحرف، بغداد، 1998، ص15»؛ وقد طبق آل سعيد هذه آلية التناول «الشيئية» هذه ذاتها في دراسة منجز كريم رسن فحينما يحسب اللوحة «نسخة ثانية لأي سطح كان «الأرض.... العمل الآخر» إنها «تنصيص»» «السابق، ص36»، يقترح دراسة لوحة كريم رسن من خلال «التوغل في تجاوز السطح التصويري ذي البعدين.... من اجل الوصول إلى «ما قبله» أي إلى البعد الواحد..... عبر تقنية تنصب على أسلوب الحفر داخل لحم اللوحة والكشف عن إمكانيات السطح التصويري المطمورة فيها» «آل سعيد، مقال غير مصنف وغير مؤرخ ومنشور في موقع الرسام كريم رسن». وبينما تحاول هناء مال الله من خلال ربط مسببات عدة مع بعضها وصولا إلى تبرير أسباب «استخدام مواد خام» من خارج النسق المعتاد، فهي أولا تقول باشتغال كريم رسن على «ثلاثة أجناس تشكيلية بشكل واضح، وفي كل صنف استعارة أيضا من مناطق تشكيلية أخرى يجعلها تشتغل في منطقة متشابكة وعسيرة على التصنيف، وهذه الأجناس: أولا: اللوحات، وثانيا: الدفاتر والمطويات، وثالثا: المجسمات.... وان التشابك نستوضحه من ان اللوحة عنده تحمل طابع التجسيم «الريليف»، والدفتر يحمل طابع اللوحة والمنحوتة معا، والمجسم «المنحوتة» يحمل طابع الخزفيات «النحت الفخاري» والرسم والنحت، وبه نستطيع ان نقول ان الفنان عمل على إلغاء الأطر التصنيفية لمناطق الفن التشكيلي لينجز عمله الفني» «هناء مال الله، مقال غير مصنف وغير مؤرخ ومنشور في موقع كريم رسن»؛ وبذلك يهدف كريم رسن إلى إلغاء الاجناسية بهذا الشكل هو محاكاة قيمة موجودة في بدئيات الأعمال الفنية في وادي الرافدين التي لم تكن فيه اطر التصنيف قد استقرت بعد، وتستنتج هناء مال الله بان كريم رسن يحاول ان يعلي من «قيمة التعتيق» للإيحاء بأفضلية القديم كقيمة اثارية وتوكيد براءة العمل الفني من التصنيف مما حتم على الرسام «استخدام مواد تشتغل خارج منطقة الرسم التقليدية..... من خلال مواد إنشائية، وتعدد استعمال الخامات على السطح الواحد، أو لانجاز عمل فني واحد، واستعمال السطوح الصلبة كالخشب مثلا إنما هو استخدام مهد لها» «السابق».
ويبحث فاروق يوسف في مرجعية مصادر كريم رسن: خارج أو داخل بَصَرية، فيؤكد ان الرسام يجد مصادره في الفن لا في الحياة.... فهو لا يستعين بذاكرته البصرية بقدر ما يستعين بمتحفه الخيالي وبذلك فالناقد يجعل رسم كريم رسن مرتبطا بانجازات الفن التي سبقته باعتبارها مرجعية ومصدرا أكثر مما تكون «الواقعة البصرية» المرتبطة بالواقع.
ويدرس سهيل سامي نادر منجز كريم رسن من ناحية أنماط «التعبير الإنشائي» فيؤكد ان «هناك ثلاثة ظروب منها، الأول: حر يعتمد على موضوع تخطيطي عام وتوزيع كيفي لبعض الأشكال العضوية والنباتية والرمزية، والثاني، يعتمد بالكامل على موتيفات صغيرة مغلقة هي رديف كتابة تصويرية وضعت في حقول عمودية وأفقية، والثالث: يتخذ شكل اتجاه غرافيكي حر يستفيد من رسوم الأطفال من حيث التوزيع وبقاء الإحساس وكفاية التعبير الجوهري للخط» «سهيل سامي نادر، مقال غير مصنف وغير مؤرخ ومنشور في موقع كريم رسن».

الرؤساء الأربعة المعلقون على جبل رشمور

الطريق الثقافي- خاص

وفقا للقانون الإتحادي للولايات المتحدة الأميركية، يعد ما يسمى يوم الرؤساء أو عيد واشنطن، عطلة رسمية في عموم البلاد، وهو تشريع أعتمد منذ العام 1885، لا سيما بعد الشعبية الواسعة التي كان يتمتع بها كل من جورج واشنطن (مواليد 22 شباط/ فبراير 1732)، وأبراهام لينكولن (مواليد 12 شباط/ فبراير 1809).

وقد انبثقت عن فكرة ما يسمى بيوم الرؤساء فكرة جديدة تبلورت منتصف ثلاثينات القرن الماضي تتلخص بتجسيد الرؤساء الثلاثة بحجوم عملاقة على جبل رشمور المطل على مدينة هوليوود في لوس أنجيلوس، عن طريق عمل نحتي بارز من حجر الجرانيت الذي يتميز به الجبل المذكور.

وقد بدأ العمل في المشروع مطلع العام 1935 وانتهى في العام 1941، ويبلغ ارتفاعه حوالي 18 متراً وعرضه 56 متراً

وأشرف على العمل النحات الأميركي غوتزون بورغلوم، وهو نحات من الجيل الأول ولد لأبوين دانمركيين، درس الفن في فرنسا.

وتعود فكرة النصب إلى مؤرخ يدعى روبنسون دوان من ولاية ساوث داكوتا، وقد اراد أن يكون النصب منحوتاً في التلال السوداء في الولاية.

وقد أستأجر روبنسون النحات بورغلوم ليبحث عن رمز وطني محدد ليجسده في نصب، وأعطاه تفويضاً مطلقاً، وقد اختار الأخير تجسيد صور الرؤساء الأربعة، جورج واشنطن، توماس جيفرسون، ثيودور روزفلت، وأبراهام لينكولن.

وقد أراد بورغلوم تمثيل أول 150 عاما من تاريخ الأمة، فكان اختياره هؤلاء كرموز حسب مراحلهم التاريخية، ثم قام بجولة واسعة في غرب ولاية ساوث داكوتا، للبحث عن مكان مثالي للنصب. وكان يضع في ذهنة ثلاثة شروط مهمة، سطح متين يتحمل كتلة النصب الضخمة، جبل كبير بما يكفي لتجسيد التماثيل العملاقة، واجهة الجبل يجب أن تكون في مواجهة الشمس عندما تشرق في الصباح. فوقع اختياره في نهاية المطاف على واجهة جبل رشمور.

بدأ العمل في العام 1927، و كان يجري أغلبه في فصل الصيف بسبب الشتاء القاسي في المنطقة، 14 عاما حتى انتهى بصورته النهائية.

وشارك فيه كمعدل 30 عاملاً من مساعدي النحات وبلغ العدد الأجمالي للذين عملوا في النصب حوالي 400 عامل ونحات وفني، كانوا يعملون في ظروف صعبة وخطرة للغاية بسبب الإرتفاعات الشاهقة وآلاف أصابع الديناميت التي كان يجري تفجيرها، والتي أدت إلى وفاة أحد العاملين وجرح العشرات منهم في أحدى الحوادث.

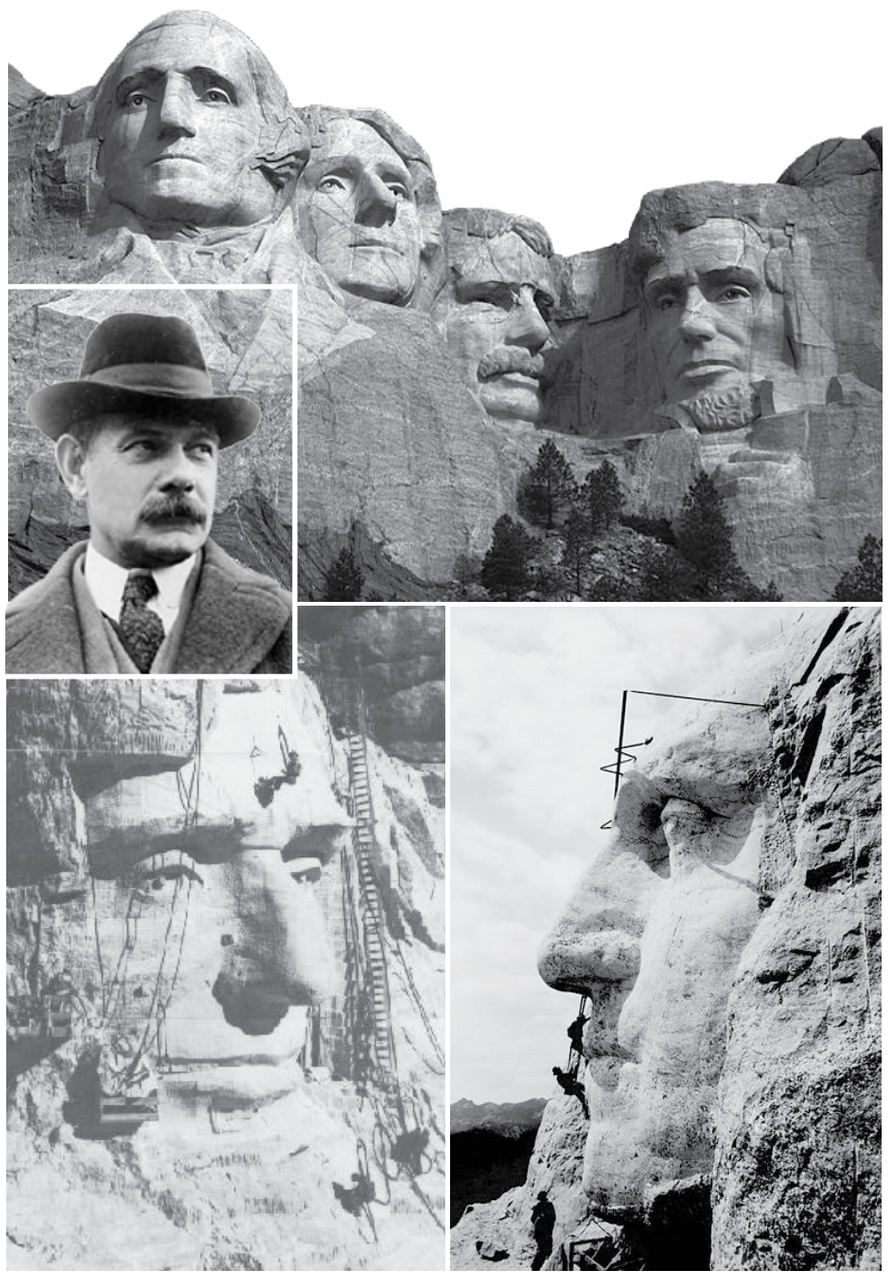
وقد توفي النحات بورغلوم نفسه وفاة طبيعية في العام 1941، قبل ستة أشهر فقط من إعلان الإفتتاح الرسمي للنصب، الذي تم برعاية وحضور آن هالوين، ابنة الرئيس لينكولن.

لقد نحت نحو 90 في المئة من الجبل باستخدام الديناميت الذي كان يزرع في ثقوب على عمق عشرة سنتمترات للحصول على تضاريس وجوه الرؤساء الأربعة، بعد ان كان يجري تحديد حجم الأنوف والذقون للحصول على القشرة الخارجية للوجوه وتنعيمها بطريقة فنية، وبلغت القياسات في بعض الأحيان حوالي 18 متراً للمسافة بين الأذنين اليمنى واليسرى، أو حوالي 12 متراً من الصدغ إلى الذقن، وقد تمت إزالة أكثر من 2000 متر مكعب من الجرانيت المفتت للحصول على ملامح الوجوه وجعلها تبرز من الجبل،

كان العمال يتعلقون على الجبل بواسطة كابلات سميكة، وهي الطريقة الوحيدة للوصول إلى الأعلى على ارتفاع 700 متر. وفي نهاية الكابل كان يثبّت كرسي خاص للنحات الرئيس وهو مزوّد بأحزمة امان جلدية.

وقد لاقت العاملين صعوبات جمة أبرزها كيفية نقل أبعاد الوجه من نماذج بورغلوم المصغرة إلى الجبل، وآلية تحديد عمق العينين أو بروز الأنف على سبيل المثال. وفي نهاية المطاف حددوا شبراً واحداً على الجبل لكل سنتمترين ونصف السنتمتر على النموذج المصغر. وكان العمال يستخدمون الرافعات العملاقة للابتعاد عن الجبل مسافة مناسبة حتى يتمكنوا من رؤية ما انجزوه خلال يوم عمل واحد، إذ لم يكن قربهم من الجبل ليسمح لهم بتأمل الصورة الكبيرة بشكل جيد، وهو امر تطلب تدريباً خاصّاً وعملاً مهرة لديهم القدرة على المخاطرة طول الوقت.

وقد ساعدت الظروف المعيشية الصعبة التي نتجت عن الكساد الكبير في فترة الثلاثينات من القرن العشرين على توفير الكثير من هؤلاء العمال الذين كانوا يعملون في مصانع القصدير المحلية والمناجم في منطقة الفلسبار ومن المزارعين العاطلين.



النحات الأميركي غوتزون بورغلوم الذي أشرف على العمل، وفي الأعلى تظهر النصب المحنوتة على جبل رشمور بشكلها النهائي، وفي الأسفل تظهر جوانب من العمل المضني اثناء التنفيذ وطريقة القياسات الصعبة والمخاطر التي تعرض لها العمال.

القاص والروائي عبد عون الروضان

من تراجيديا الحياة إلى الإبداع الأدبي

جاسم عاصي

الكتابة عن تجربة القاص والباحث عبد عون الروضان تتطلب النظر إلى مجمل تلك الاهتمامات. لأنها أثّرت وأثّرت نصه بما امتلكته من محمولات معرفية من جهة، وما وفرته من مساحة للرؤية إبان إنتاج النص من جهة أخرى. فشمولية ثقافته ظاهرة معرفية ساعدت على تصعيد وتيرة النص لديه. غير أن جانباً مهماً في اشتغاله لابد من التنبيه له، وهو يخص تشكل شخصيته الاجتماعية والأسرية التي لعبت دوراً كبيراً في ترصين كتاباته، ومنحها روحاً حية. وما اختيار مفردة " التراجيديا " في عنوان الشهادة إلا تأكيد على إمكانية هذا المبدع في قدرته على تحويل ما هو خاص ذاتي إلى عام يخص الآخر، عبر نظرته الإنسانية الخالصة.

إن ما مر به في حياته الخاصة من تجارب ومحن، كان بمثابة عامل ساعده على تجسيد تراجيديا المجتمع والواقع العراقي. وما أسعفه هنا هو نمط رؤيته الصوفية التي حولت فاجعته بفقدان أبنائه إلى ملحمة كبيرة عالج من خلالها كل ما أصاب الآباء والأمهات من فواجع الحرب وآثارها المدمرة، وذلك بأن استثمر هذا الخاص في إبداعات متنوعة، سواء في قصصه أو رواياته.

عبد عون الروضان في مجمل مسيرته الأدبية والحياتية ؛ لم يترك فجوة دون أن يشغلها الإبداع. فمن التعليم وتجاربه من خلال معايشة بيئات مختلفة، إلى التقاعد والتجوال بين أروقة متون المعرفة داخل العراق وخارجه، وسعيه للدراسة وتمكّنه من الأداء بلغات أخرى. كل هذا كان بمواجهة تراجيديا حياتية قلما تعرّض لها أب ومبدع كبير وحساس مثله. غير أن صبر الرجال اجتمع في رجل واحد، جسدها أكثر في مثابرة مستمرة لإنجاز أعمال بحثية خارج اهتمامه الأدبي، غير أنه وجدها تصبّ في داخله. وفعلاً هي بمثابة المعين الذي يُعين الكاتب ويلوّن أجواء نتاجه في القصة والرواية. فاختياراته للمعاني والأشكال والرموز كانت أهم ما يُميّز نصه. كذلك قدرته على تقريب الخاص من العام، ونقصد بذلك ؛ الكيفية التي يستطيع من خلالها تعشيق الهم الذاتي مع الهم الجمعي. لقد ابتدأ من: "بيت في مواجهة الشمس، ربيع في صيف ساخن، النجوم لا ترحل بعيدا، قفص من فضاء، زائية الوجد ". كما وفي بعض قصصه نرى تلوّن العنوان من مثل : "ليلة هادئة فوق سطح الماء، رائحة الموت، سايكوباثي، قفص من فضاء، الطائر " حيث شكّل العنوان في نصوصه بنية أساسية داخل المشغل السردي، لاسيّما وأن معظم العناوين في قصصه تتعلق بالطبيعة ومفرداتها. فهو القائل في ذلك ﴿... إن العنوان يتأثرباللاوعي ويفرض ضوابط معينة، واشتراطات خاصة. هذا العنوان لا يصلح.. لماذا ؟ وهذا العنوان لايصلح ؟ لماذا أيضاً ؟ أظل ابحث وأبحث. أحد العنوانات قابلاً للتطوير. هناك شرفة في الطابق الخامس عشر من فندق ما، بطل القصة محتجز في الشرفة، لا يستطيع دخول غرفته، لأنه خرج فأوصد الباب وراءه. هو سجين، لكنه في الفضاء الرحب. إشكالية من نوع ما يمارس حريته بشكل كامل، لكنه في قفص. ماذا أسمي هذه القصة ؟ وضعت عنوانات عدة: سجين في الفضاء.. لا.. عنوان عادي.. أسير الفراغ.. لا.. قفص في فضاء.. لا.. فيه الكثير من المباشرة. وأخيراً جاء الفرج.. قفص من فضاء.. عنوان جميل، لقد تحول إلى قفص... ﴾

> **عيونه تكمن في وعيه ولا وعيه.. فهي ترى ما لا يراه غيره..**

من هذا يمكننا النظر إلى " قفص من فضاء " فيه اشتقاق متنوع مستل من المتسع وداخلة في الضيّق. فالقفص نقيض الفضاء. وله محمولات دالة على مفاهيم وجودية وسياسية. فإذا كان الفضاء متسعاً، فإن القفص محاولة للاجتزاء والتشويه والمحو والمحق، أي أنه مصادرة للحرية التي يحفل بها الفضاء. إن محاولة تجزئته هكذا من خلال تحويله إلى أقفاص، افتراض لفعل القمع والمصادرة. إذا ما عرفنا أن النص ينطوي على طائر محتبس، والطائر دليل المطلق الذي حوّل إلى مقبض. هذه المفاهيم اشتغلت عليها القصة، فأحسنت في الأداء.

فعبد عون ينظر إلى الواقع من وجوه عدة، والفانتازي واحد من تلك الوجوه التي مارس الكتابة من خلالها، ومنها التراجيدي، السحري، والغرائبي. ولا نقصد بالواقع المعيشي الذي يراه كل الناس كما هو، بل نقصد الواقع الذي يراه المبدع بعيون داخله وإحساسه الإنساني المحمول على مفاهيم تكفل أبسط مقومات الحياة، وهي الديمومة والتلقائية ونمو حيثياتها كما تنمو الزهور والأعشاب. عيونه تكمن في وعيه ولا وعيه. فهي ترى ما لا يراه غيره. ربما يرى البعض الواقع بأبعاده المتعارف عليها، لكن المبدع قد يراه بأبعاد مختلفة جميلة ومشوهة وكاريكاتيرية وبالتالي تراجيدية بفعل التدمير، بالضبط كما يرسم سلفادور دالي أو بيكاسو. الثور هو الثور، هكذا يراه الناس، لكن المبدع قد يختزله إلى زوبعة هائجة بقرنين. ينظر الجميع إلى الديكتاتور كما هو سلطة متعسفة وعنجهية وغرور، لكن المبدع لا يراه كذلك. من هنا تتحدد رؤية المبدع نحو الواقع من أجل خلق واقع جديد، أي إعادة إنتاج الواقع كما فعل الفنان " جواد سليم " في رسوماته، وجسدها في نصب الحرية، أو كما جسد أفكاره " بيكاسو" في الجورنيكا. إننا نحاول خلق ملحمة الوجود على وفق تصوراتنا الإبداعية. هذه العيون الداخلية المركبة التي تنمو في اللاوعي والوعي تكون لها القدرة على الامتصاص والإبصار. لا تستعار ولا تُباع من السوق المحلية، لكنها تتخلق عبر سنين من القراءة الجادة والبحث المتأني والتقصّي عن كل صغيرة وكبيرة، والتمثل للأشياء والظواهر من أجل أن يؤدي النص دوره الإبداعي فناً والإنساني معناً. من هنا فإنها نرى الواقع رؤية مختلفة عن عيون الآخرين. إن العين لا تُبصر وترى وتنظر فقط. إنها تحث البصيرة الثاقبة على التواصل في الكشف والتأثر. كما وأن الزمان والمكان لهما خصوصية في نصوصه، حيث أراها تتحدد بالمكان كتأريخ ووسيط كما في رواية " رجل في ذاكرة الرجال "، أو مكان ثابت كما في قصص " قفص من فضاء ". فإذا كان الأول متحركاً أي متنقل من نقطة إلى أخرى، فإن الثاني موصول بحركة ذاتية قد تكون أوسع بقياس مفهوم الحرية والوجود. هنا يكون المكان مؤشراً إلى أزمنة النشأة والزمان المؤرخ والمحدد للفعالية. وقد يكون فضاء المكان والزمان كلاهما أو أحدهما الشخصية الرئيسة. وقد يتحولان إلى رمز نحاول فك شفرته من خلال العلاقات الإنسانية بين النموذج وحيّزه. وهنا يجب التنبيه إلى أنه من الضروري التعامل مع هاتين الشخصيتين كما هو التعامل مع الشخصيات الأخرى. وهذا يعني أنه يجب إعادة إنتاج هاتين الشخصيتين بأبعاد جديدة. فالمكان في الواقع غير المكان في النص. والأماكن التي جاءت في "ربيع في صيف ساخن " أو في " قفص من فضاء " أو في قصصه " مرايا متقابلة " أو " بيت بمواجهة الشمس " وغيرها ؛ هي تَمثُل لإعادة إنتاج لأماكن واقعية تختزن تفاصيلها الذاكرة. فهي أي الأمكنة ترتبط وتعبّر من خلال حيوية الحيوات فيها، والبعض الآخر هي أماكن تقترحها الذاكرة وتفاصيل الوجود الحالي. ربما هي تراكمات لأبنية مكانية سابقة، أو ربما جاءت نتيجة تراكم قرائي أو سماعي، وربما هي من الذاكرة الجمعية. جاءت بعض فضاءات المكان في منجزه القصصي والروائي عبر نشاط وفعالية الذاكرة، كما هي شخصية القطار في " رجل في ذاكرة الرجال " كنموذج زمكاني، حيث تحول القطار إلى رمز للمكان المتغيّر مثلما تحول إلى رمز للزمان المنطلق إلى اللا نهاية. والشرفة في " قفص من فضاء " هي فضاء زمكاني أيضاً. أي رمز للمكان الذي تجمد وتحول إلى سجن مثلما هي رمز للزمن الذي تجمد هو الآخر. فلم يعد يجري كما هو دائماً .ولابد من التذكير في علاقة الشخوص مع المكان، لاسيّما تأريخها مع المكان في العلاقة الاجتماعية والطبقية. فالقطار وهو مكان متحرك وناقل غدا رمزاً للتجدد والانبعاث. فثمة معادلة أحد أطرافها الحرب التي تأكل حياة الإنسان وتصادر وجوده، وهنالك طرف الولادة والانبعاث. في هذا عمد الكاتب في روايته " رجل في ذاكرة الرجال " أن يحسم الأمر لصالح ترميم الحياة المقبلة والممارسة للفقدان، وهي انبعاث أسطوري خالص. ففي عربات القطار تنبعث ولادة طفل. هنا نتوفر على رؤية منفتحة زماناً ومكاناً في تحويل المكان المتحرك إلى مولد للحياة، والزمان المرتبك بفعل الحرب إلى الإقبال على الخصب والانبعاث. وهذا نوع من التأثر بأسطورة الخصب والانبعاث الرافديني. إن حكاية الواقع الذي يتعامل معه المبدع المنتج للنص يستمد حيويته من بنية الحلم، وهو جزء ومكون رئيسي من المخيال السردي، على أساس إنه ـ أي الحلم ـ من مفردات اللاوعي المخبأة عن العلن والبوح، وهو جزء من الطموحات والأماني غير المتحققة، الأحلام في جزء كبير منها تعبير عن تراكمات من الوعي إلى اللاوعي، يُعبّر عنها بهذا الطيف الشفيف المراوغ الرومانسي أو الصوفي في آن واحد. من هنا نستطيع القول إن الحلم مرتبط بواقع الإنسان الذي يتحول ربما إلى رموز الإشارات. هذه التراكمات في كثير منها لها علاقة بالواقع الذي يعيشه الإنسان. فتراكمات ابن المدينة تختلف عن تراكمات ابن الريف. وتراكمات "س" من الناس في بغداد تختلف عن تراكمات "ص" من الناس في باريس أو نيويورك أو غابات الآمزون أو ألأسكيمو. فلكل واحد مصادره التراكمية التي تختلف من شخص إلى آخر باختلاف الزمان والمكان. هذه العلاقة بين الواقع والحلم تُحيلنا إلى العلاقة بين الكاتب وما يكتب. فالكتابة ليست في معظمها إلا تمثلا لتجارب حياتية معيشة، بما فيها من مكان وزمان وشخصيات أعيد إنتاجها. لكنها ظلت تحمل شيئاً من ملامح منتجها بشكل أو بآخر. فالكتابة الروائية والقصصية تتماس مع كتابة المذكرات، بهذا القدر أو ذاك وتنهل من التاريخ. وكلما كانت عملية الإنتاج الإبداعي على قدر من الفنية، كلما ابتعدت عن طابع المذكرات. لكنها تظل تحمل بصمات مبدعها.وكلما تآلفت مع التأريخ دون الانقياد إلى تفاصيله. هذه المعادلة أولاها الروضان اهتمامه.

وفي مجال الزمان في النص، نرى فعالية مقولة.. أنت لا تنزل إلى النهر مرتين... مفعّلة في نصوصه وهي تعني جريان الزمن وتجدد التجربة، مع وجود ثوابت فكرية وفلسفية ومواقف أخرى، إلا أن التجدد هو سمة الحياة. وقد تختلف وجهة النظر بشأن الأشياء والعالم والكون من حين لآخر، وليس من شك في أن هذا منعكس بوعي أو بلا وعي على المنتَج القصصي والروائي. الزمن الذي يثري التجربة ويعمّق الاتجاه نحو الرصانة الفكرية وتحديد المواقف من كل شيء والميل نحو تكوين موقف خاص من كل شيء أيضاً . هذا الموقف هو خلاصة القراءات والتجارب الحياتية المعيشة.

لعل الثقافة الشاملة واحدة من أدوات المبدع لإنتاج نص يتسم بالثراء والإحاطة المعرفية، ودراسة اللغة الأخرى واحدة من تلك الروافد التي أغنت نص الروضان، بما وفرته له من العناية بالحبكة القصصية والمعمار وتنشيط الرؤى المنفتحة على آفاق واسعة، ونعني بها الفضاء القادر على تأسيس نمط من البناء الذي يُحفّز على القراءة. فالحبكة دليلٌ للمتلقي وهو يتسقط حيثيات النص ضمن المعاني والبناء. هناك كم هائل من النصوص الروائية والقصصية التي لا تشي ببعدها المعرفي بسهولة، وأخرى تظهر من خلال المعاني أو البناء. ونصوص الروضان واضح فيها مثل هذا التأثير، الذي نراه يمنح النص الرصانة والقدرة الفنية من جهة، واغناء للمعاني وإثراءها من جهة أخرى. لقد حوّل كما ذكرنا في مطلع وعنوان الشهادة هذه ؛ من أن الروضان تعامل مع الخاص على أنه جزء من العام، لاسيّما في زمن الحرب. لذا كانت نصوصه لا تعني رثاء الذات وجلدها، بقدر ما كانت رثاء للواقع. فالتراجيديا التي اتسمت بها حياته، استطاع أن يوظفها بشكل متوازن إبداعياً ليُحيلها إلى مأساة وتراجيديا اجتماعية. لعل رواية " زائية الوجد " واحدة من تلك النصوص التي ترثي الفقدان والخسارة التي صنعتها الحرب. فمنذ استشهاد ولده " زيدون " وهو يُسطر في ذاكرته نمطاً من التعبير في زائية، اقتطع منها مشاهد عبّر عنها في المحافل، ونشر منها في الصحف. وكأني به منذ ذلك الزمن يحاول أن يدخل مخاضاً لإنتاج ملحمة يجمع خيوطها. ولا يدري أن الزمن يدفع بتلك الخيوط بأن تُنسج على غير إرادة الإنسان. فكانت فاجعته بابنته مع زين الرجال " زيدون، وأحمد " والأب يحفر ويرتب ما تزاحم في الذاكرة، كي ينسج ملحمته. فكانت الزائية نشيداً مفجعاً للذات العامة. لكنها فاجعة تميزت بالرصانة والتوازن. غير أن القارئ المتفحص والعارف بالروضان، يدرك مدى الألم الذي تمازج مع هذه الملحمة الروائية. ترتبك القراءة كما حصلت لي، وتنفتح بقدرة الصبر الذي يستمده المطّلع من صبر الأب وجلَده، فيتواصل مع أوجاع متواصلة، وصبر للمنتج في صياغة عباراته كي يرتقي بها إلى مصاف الوجد الصوفي الخالص. فهي بحق تراتيل صوفية في مجمل مقاطعها، من الصعب الصمود أمام ما يعكسه المشهد من صور، وما ينعكس من مشاعر حاول الكاتب ـ الأب ـ أن يخفيها، غير أنه لم يستطع مطلقاً. إذ بدت للعين من خلال حروف تتوهج وتلمع كي توقظ جمرة الحزن والبكاء المكبوت. فطوبى للآباء من مثل عبد عون الروضان الذين ضغطوا على مشاعرهم وهم يُجسدون مأساتهم على أنها مأساة الجميع.

مدني صالح بعد خراب الفلسفة

فيصل غازي مجهول

أنشأ مدني صالح في عالمنا الفلسفي المحدود نصاً متميزاً محركاً موحياً لا يُضعفه إلا جمعه بنصوص أخرى ليس بينه وبينها من صلة سوى صلة الزمان. مدني صالح المنتمي إلى الفلسفة من خلال نقدها، وهو في نقده أكثر انتماء لها من المدافعين عنها دفاعاً قبلياً عشائرياً ساذجاً.

لم يطلب مدني صالح أن يُكتب عنه، لأن بضاعته لا تحتاج إلى دعاية، لكنه لا يستطيع أن يمنع. فكثيرٌ من شرح النصوص وتفسيرها وتأويلها تشويه.

عنوان يصدم.. "بعد خراب الفلسفة"... فمتى كانت عامرة؟ وكيف خربت؟ وماذا بعد خرابها؟ صدر كتاب "بعد خراب الفلسفة" عن دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع البيروتية، الطبعة الأولى "2009"، في سلسلة كتاب دوري "فلسفة وتصوف" التي يصدرها مركز دراسات فلسفة الدين، رئيس التحرير الدكتور عبد الجبار الرفاعي المفكر المهتم بإظهار المنجز الفكري العراقي الساعي إلى نشره في كل مكان.

قال المعد والمقدم للكتاب "إن مدني صالح ليس أديباً وشاعراً بارعاً وكاتباً في شؤون الفلسفة فقط، لا بل إنه فيلسوف...". وإذا كان المقدم قد استعمل كلمة فيلسوف، فإن مدني صالح لم يكن مهتماً بأن يوضع قبل اسمه كلمة "فيلسوف" التي لا يزيده وضعُها شيئاً ولا تُفرحه حياً وميتاً، ولا يُنقص حذفُها منه شيئاً ولا يحزنه حياً وميتاً، ولا تشكل عنده قضية تستحق الدفاع قبل خراب الفلسفة أو بعد خرابها.

تختلف قراءة نص مدني صالح، كأي نص آخر، بين عين تؤمن بموت المؤلف، وعين تؤمن بتأثير الأحداث. قراءة تستنهض كل ما تعرفه عن مدني صالح شخصاً ونشأةً وظرفاً اجتماعياً سياسياً اقتصادياً... لفهم النص. وقراءة أخرى للنص نفسه من دون مؤثرات خارجية.

لكنا لا نستطيع – وأقصد بعض من يعرفه معرفةً شخصية – أن نصفي أذهاننا تماماً مما هو خارج النص. فمن أين لنا أن نعرف أنه في هذه الفقرة كان كئيباً، وفي تلك مبالغاً، وأخرى محتاجاً، وغيرها دقيقاً؟ لأننا نعرف شيئاً عنه. فهو مرسل نص ونحن المستقبلون، لكن الفرقَ أن المُرسل معلومٌ عندنا. ليس براعةً منا، بل مصادفة، وميول وأهواء مشتركة. فقد فك لنا رموزاً، وأعطى مفاتيح، وعشنا معه بعض لحظات إنشاء النص. إننا لا نكوِّن صورةً عنه من خلال النص فقط، كما نكون صورة عن كاتب قديم من نصوصه. فنحن أمام طريقين، إما أن نخلق صورةً للكاتب من خلال نصه، أو ننير النص بما نعرف عن الكاتب "أو نجعله مظلماً بمعرفتنا أيضاً".

إلى أي مدى تكون المعرفة الشخصية بصاحب النص نافعة؟ لا بل ما معنى النفع؟ قد يكون ضرر تلك المعرفة أكبر من نفعها للكاتب وللنص معاً. فمعرفةُ الحسود الذي زامله وصاحبه في يوم ما تختلف عن معرفة الذي يُقدر إنتاجه بلا حسدٍ، وإن لم يلتقِ به إلا مرات معدودة. ومعرفة الذكي تختلف عن معرفة الأقل ذكاء. ومعرفة المستفيد منه عملياً ليست كمعرفة المتأثر بفكره. ومعرفة المحب له – لأنه ابن مدينته – لا تشبه معرفة المحب البعيد عن مدينته، أو ديانته أو قوميته "إن كانت تنطبق عليه". وهدف الباحث يختلف عن هدف الإعلامي... هذه كلها زوايا للنظر، تقدم في المعرفة وتؤخر! وكلٌ يرسم صورة قد تكون أجمل أو أكبر أو أصغر، ولن تكون متطابقة، إذ لا معنى للتطابق.

لم أذكر هذه المسائل عن النص ومعرفتنا بصاحب النص إلا تنبيهاً إلى أن المعرفة الشخصية لشخص ما أو حدث ما، تبقى نسبية. وخذها من معرفة الناس بحقبة زمنية معينة أو لمكان ما. فيصفون لك تلك الحقبة بأنها زمن الخير، ويصفها ملايين بأنها زمن الشر، ويقولون لك إن هذا المكان هو جنة على الأرض، ويقول غيرهم إنه الجحيم. ولك أن تضيف ما شئتَ من الأضداد.

لقد خلق مدني صالح تلامذة، وإني لأتذكر في إحدى مناقشاته استشهاده وتحويره لبيت الفرزدق:

"أولئك طلابي فجئني بمثلهم

إذا جمعتنا يا فلانُ المجامع".

لقد أحب هؤلاء الطلبة وأحبوه، والأسباب مختلفة؛ منها التأثر بموقف أو فكر أو سلوك أو شخصية...

كتب الدكتور محمد فاضل عباس: "هذه إذن أبحاث للأستاذ مدني صالح اتفقنا أنا وهو على جمعها وتصحيحها وتحريرها ونشرها في كتاب وكان مدني صالح حائراً في عنوان هذا الكتاب بين "في مهب العاصفة" و"بعد خراب الفلسفة" فوافته المنية قبل أن يرى هذه الأبحاث كتاباً، فأخذنا على عاتقنا هذه المهمة واخترنا "بعد خراب الفلسفة" عنواناً لها، وجاء عنوان "في مهب العاصفة" ليتصدر أغلب عناوين هذه الأبحاث ولم تكن المسألة إلا قريبة كل القرب من رغبة المؤلف، لا بل كان راغباً كل الرغبة في أن تخرج هذه الأبحاث بهذا الشكل". لقد قام د. محمد فاضل بإعداد هذا الكتاب على وفق ما يراه مدني صالح، وإذا اختلفت الروايات عن مدني صالح وكان محمد فاضل أحد الرواة فكفته أرجح. فهو أعلم الناس بما ظهر من مدني صالح وما خفي، وأوفاهم له حياً وميتاً. ولولا أني كاتبُ هذا المقال لنافستُه أو قاسمته بأشياء عدة؛ بمعرفة، تلمذة، ذكريات، مواقف، اعترافات، صداقة... وكيفما كانت القسمة فلن تكون متساوية. فقد تضاءل ما عندي وصغر بل تلاشى أمام حبه ووفائه وكرمه وإخلاصه وأمانته لأستاذه، وهو غني عن هذا الاعتراف. فهو أول من يحتمل، في كل شيء، وآخر من يدعي. فإن كان يعذر من وقف يوماً في طريقه، فكيف يسلك مع من أحب؟

إن عدد قراء مدني صالح – كما يقول المعد – خارج الوسط الفلسفي عراقياً أكثر من قرائه في الوسط الفلسفي العراقي، "ترك ضجيج المساجلات الصحفية والأدبية في بداية التسعينيات من القرن المنصرم بعد أن خاض معمعتها من رأسه إلى أخمص قدميه بينما لم نره يوماً يخوض في المساجلات الفلسفية خارج قسم الفلسفة، فلم نره قط في مؤتمر أو ندوة أو مجلس لا في داخل العراق ولا في خارجه كما لم نسمع بذلك، بينما لم نره يوماً قد تخلف عن أداء واجبه الأكاديمي في قسم الفلسفة، وأكاد أجزم أنني لم أره يوماً ما قد تغيب عن محاضرة من المواد المقررة التي كان يدرسها كما أنني لم اسمع بذلك".

"مدني صالح متهم من حساده أنه غير معروف عربياً وهذه حقيقة، كما أنه متهم من الذين لا يقيم لهم وزناً ولا يساوون في ميزانه الذي لا أدق منه وزن ريشة بأن كتاباته لا تخرج عن نطاق الأدب الذي منه المقامة والمقالة، كلها من الأدب إلى الأدب بعيداً عن الفلسفة كما يدعون، وإذا أراد أحد منهم المجاملة صنفها في الأدب الفلسفي، ويؤكدون أن مؤلفاته لا فلسفة فيها إلا كتابه "الوجود" الذي تبرأ منه مدني صالح متمنياً لو أن كتابه "الوجود" كان في منافع الثوم وفوائد البصل لانتفع به الناس أكثر من انتفاعهم بـ "الوجود"".

قراءة في رواية طه حامد الشبيب

المعظَم، ثيمة ما لا ينبغي ..

صباح محسن جاسم

مفردة واحدة بتعابيرعدّة تُبسطُ ذاتها اثناء السرد وإذ تشير الى مُعظَم الناس هنا في العراق ضمن الفترة المحصورة بين احتلالين عانى سكانها من الفقر وتعمّد لنهب ثروات شعب عريق لبلاد بأقدم كنز حضاري وبعلم ساكنيها بافتعال مسلسل للحروب قائم حتى الآن، ربما توفّر المتشابه في بلدان بذات الارومة التاريخية ـ سبق ان شخّص ذات الحال الأستاذ علي الوردي في اكثر من موضع سيما مؤلفّيه ـ "وعّاظ السلاطين"، و"مهزلة العقل البشري"، فـ"التاريخ لا يعني شيئا بالنسبة لهم، فهم من يصنع للتاريخ حدوده". يبرز المعنى جهل وانانية البشر وحال استغلال تلكم الأنانية في صناعة اقوام خذلاء.

عن دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة الأردنية، صدرت للروائي طه حامد الشبيب رواية "المُعظَم" ضمن سلسلة اصدارات الرواية العربية الحديثة. تُعد الرواية الثالثة عشرة بدءاً من "انه الجراد" عام 1995 ومرورا بـ" الأبجدية الأولى، مأتم، الضفيرة، خاصرة الرغيف، الحكاية السادسة، مواء، طين حريّ، حبال الغسيل، مقامة الكيروسين، وأد، وديعة ابرام، واخيرا وليس آخرا رواية " المُعظَم" 2012 التي صدرت بـ 301 صفحة.

غلاف الرواية

اللوحة المرسومة على واجهة الغلاف الليّن –تصميم الفنان نضال جمهور - تمثل زقاقا بسجين عزلة، بدا متطاولا كشبح .

تغلبُ الغلافَ، بوجهيه، عتمةٌ وسوادٌ ببصيص من نور ..

ثمة طرّيق مهمل وربما بقايا من كتاب .

تصميم الغلافين بطغيان السواد وبصيص نور لخّصَ أجواءَ الرواية.

هم معظم المثقفين – طالما موضوعة التغيير تفترضهم لتلك المهمة؟

وعلى حد تعبير السارد فـ "هم" الذين سيشون بي الى الجهات الأمنية" ص105، لا تأمنن جانبهم "حتى وهم في فرشهم نيام"

"تراهم مطأطئي الرؤوس، عيونهم تبحث في الأرض عن حلّ لهمومهم أو مشرئبين برؤوسهم الى السماء يستمطرونها حلا لهمومهم.....لا تهدأ نفوسهم ويرتاح لهم وجدان حتى يجترحوا كل لحظة وسيلة للتحسس والإستشعار ... انهم دائمو الحضور "وطنيا" ... انّ بطلت حواسهم الخمس وتبلّدت حاستهم السادسة، فثمّة حاسة سابعة تكشف الحجب .." ص184.

السارد الرئيس يعاني من الأزدواجية نتيجة زجه في الحروب

وهم – كما يراهم الراوي – يغلب عليهم ذلك التوصيف " في مدن البلد عموما وليس في مدن جنوبه حسب .... إذ لا فرق بين هذه المدينة وتلك." ص132 وهم كل الطائفيين وحتى الفراغ الذي يلف الأزقّة "لأني كنت أرى الزقاق مزحوما "بهم" وإن خلا من المارة" ص111" لهم طبعٌ خالد لا ينال منه الزمن قط.. انهم يقطرون اخلاصا... لحاكم البلد الجديد ونظامه، ... يموتون من أجله وهم يهتفون بحياته ما دام في سدّة الحكم، وان كان يعيث حتى باعراضهم. بيد انهم غير مستعدين اطلاقا أن يموتوا في ثورة ضدّه لتغييره وتغيير نظامه." ص269

" المُعَظَم" بكل خصائصهم اللاحصر لها ".. تلكم الخصائص المتناسغة .... جميعا تنهل من مَعين واحد." ص246 .

من به صفات" المُعَظَم"، بغظ النظر من أي جماعة هو، يكون مهيأ تماماً لأن يغدو من العراة المُلتحين موشومي الجباه الذين ينقلبون على مرتدي الثياب من غير جماعتهم، فلا يفرقون بين رجل وامراة يفعلون بهم جميعا الأفاعيل يكون مهيأ تماماً لأن يغدو من اولئك الذين يطأون الحمير ويسوطوا بحمولتها المنبوذة الى بطون الصحراء .

والسارد لا يعفي نفسه، ".. أنا الكائن المنسحقُ تحت شعوري، المطارد من قبل شعوري في كوني "مُعظم" ابن "مُعظم" . ص117 وفي موقع آخر ، ولأني من " المُعَظَم" أصلاً . بمعنى ان ثمة رابطاً يربطني بأولئك العراة المُلتحين موشومي الجباه .. بفئتيهم عراة الجماعتين أعني هناك رابط يربطني .. فكلانا من " المُعَظَم" .

البداية :

يبدأ السارد حكاية روايته كالذي يستأنف حديثا:

" في اليوم ذاته، وقد كان يوما طويلا كما لاحظتم، ..." .

تلك براعة استهلال لإشراك القراء " سُمّاعه" لا قارىء منفرد فحسب، فيجتذبهم لـ "الإيقاع " بهم في احبولة الإدانة " لأنكم جزء لا يتجزأ مما حدث " – المدماك الرئيس الذي نهض عليه الكاتب بغاية الإستنفار أملا بإيماضة في الوعي – تلك التي تدور من حولها وتغمز مُدينة ومُعاتبة، ثيمة الرواية – الحكاية – الفانتازيا.

حيث يلخّص السارد عبر حدث رئيس عن طبيعة النظام الذي ساد العراق نهاية القرن العشرين وهول التسلّط وحجم الظلم المتفاقم حد هيّجان الناس وتمردهم، حتى لتغدو مهمة علاج احد الجرحى فعلا اجراميا يفوق الخيانة العظمى تحت ظل جبروت سلطة استخلفت وراءها "مديريات أمن المدن وقيادات الجيش الشعبي فضلا عن القوّة الأعتى طرّا ... الشرطة المنزرعين في صدور الناس، لصق قلوبهم تماما" ص109

مع ذلك يتجرأ لفعل الخير " قمعت – المعظم – داخلي وعالجت أخاها".ص 276 فما كان من مدينته الآ ويشاع الخبر وتناقله "المُعَظَم " الذين أوّلوه حرفيا " .. عالج جرح أحدهم .. سلام ابن ام سامح، ذلك الحاقد ابن الحاقد واخو الحاقدين سامح وسؤدد. فقامت الدنيا على الفور ولم تقعد في مديرية أمن مدينتنا وفي كل الدوائر المتعلقة بأمن القائد الملهم والوطن.." ص 259

الإنتفاضة الفعل الذي أكل بعضه

وما ان يتكشّف دخان الأحداث في جنوب ووسط العراق حتى نقف على أجواء حراك شعبي يمور تمرّدا عرف بمسمّى الإنتفاضة ص97 . وكما يفلسف حدوثها " هي دمّلة انفجرت" " ... هو الفعل الشعري الذي يؤسس لواقع سيتحقق لاحقا" ص101

نعلم بدايةً ان عائلة " ابو سامح" من عوائل عراقية متواضعة فقيرة لكنها غنية في ارثها – ابو سامح عرف بفكره التقدمي .. رجل غير متدين وعلى خطاه سارت ذريته. وابو سامح وسامح وسلام من بين من " انتفضوا بوجه القائد الملهم" وهم "لا يصلّون" . كما اختيرت أسماء العائلة بتضمين يعزز الإنطباع حول العائلة لتدلل على الطيبة " سامح" والسمو "سلوى" والسلام "سلام" ومجد وشرف وقدر رفيع "سؤدد". فيما قدمّت العائلة بنظر طائفة اخرى ليس بأكثر من: "النجسين والكفرة"، تلك العائلة التي ضحّت أكثر من كثيرين وما نالت سوى التهجير والإقصاء! هل ذلك جزاء ما أوصى به الدين؟!.

اذاً الموضوعة التي سنأتي على وقعها ذات جذور أبعد مما بسّط لها بسذاجة كونها مجرد انتفاضة بفعل دافع ديني لا اجتماعي جمعي له مسبباته فحسب.

فنكون على بيّنة من أن السارد الرئيس– فاضل محمد علي البلدي، النموذج الأول للمثقف الوطني– هو الآخر يعاني من ازدواجية بأثر من واقع تجريد المواطن العراقي من حرية اختيار قراره وعبر زجّه في حروب أتت على شبابه مما انعكس بشكل مباشر على سلوكه وتطور شخصيته لاحقا " في خاتمة الرواية يندفع البطل الرئيس بآلية لتسليم نفسه الى دائرة الأمن " . وكما تتكشّف ردود افعال ما يحيط به من شخصيات "مثقفة" كالمثقف السلبي الذي امضى عمره في السر والعلن فيما " يؤدي التحية العسكرية وهو يصرخ: أمرك سيدي" ص105

كذلك يزجّ الكاتب "السمّاع" حكايته في توصيف رومانسي شفيف لا يخلو من المبالغة عملا بالتفاعل مع ما اختطه يراعه. فتتعرف على السارد وهو منشغل بمعالجة سلام الجريح لاخراج رصاصة طاشت مخترقة فخذه وقد جثت – سلوى- تنشد العون لأخيها وأمها متسمّرة وسط حوش الدار تدعو الله بالمدد.

والمثقف المراقب وكذا المتفاعل مع واقع مرّ يكشف عبر تجواله الوصفي عن عناصر المجتمع وزيفه مرورا بمثقف السلطة صاحب المقالات الوطنية النمّام - صالح السلوان – والشاعر الممسوخ – ميسّر الأدهم – وابن عمة فاضل المثقف الجلاد ابن بهيّة – ومؤذن الجامع المصلحي الذي رفض ايواء فاضل المشرّد لكنه استجدى دعاءه له .... و الكاتب لا يمقت قدر ما يرثي ويدين فيما يواصل استكشافاته لما يعتمل في نفوسهم – اشبه بما كان دستويفسكي يفعله عبر سبر أغوار النفس البشرية لشخوص رواياته – الأبله – كمثال. وهو ناصح بمجرى أيّ من الأحوال حين يضع مشرطه على عقدة الأصطراع ما بين مهمة الوعي واللاوعي " أمسكت بكلتا يديّ بتلابيب نفسي .. هززتها.. هززتها بعنف وبصقت في وجهها ثم صفعتها صفعتين .." ص117، فثيمة الوعي واللاوعي غالبا ما تتردد اثناء مجريات الحدث الدرامي " اني كنت في شك دائم من المدة التي قضيتها في العاصمة يسيّر لاوعيي شؤوني منذ ان استبد بي ذهول لا فكاك منه" ص254 كذلك " يا الهي سيتولاني لاوعيي بالرعاية مجددا ... هل سيغيّبني سنوات أخر؟" ص 271 ومثله "ربما تلقّفني لاوعيي في لحظة ما من وعيي.." ص 292 واخيرا "... فكيف تأتّى للاوعي أن يتدخل فيسيّر حدثا بهذه الخطورة ؟" ص 277، وينتهي بوضع تحليله " أي أن لاوعيي كان يسعى إلى ضمان " الأمان" لي قبل أيّ شيء آخر. ولا ألومه" ص 251 بدليل " ... ان الأمر برمّته كان موكولاً بفطرتي لا بعقلي الفاعل على وفق ارادتي، هو أني الفيتُ نفسي منتهيا الى مرآب سيارات.. كيف؟ لا ادري " ص 116، وما سيلي ذلك من تناقضات تظهرها لاحقا عملية السرد مما يكشف عن المساهمة الأكبر للاوعي في الفكر المعاصر.

من ثم ينقاد السمّاعون الى دوامة – قبضة الذهول – التيهان اللتين يبرع في تناولهما الكاتب أملا بالتواصل وتحقيقا لمجريات وتطور عملية السرد باقناع ملذ. " الذهول الذي تغشاني تلكم الدقائق أقرب ما يكون الى الذهول الذي يتغشّى من هوت على رأسه هراوة" ص115

في محاولة جريئة وبالغة الروح الصداقية يخاطب الملكوت " هل يرضيك ما يجري على الأرض؟ .. كل هذا الظلم والعبَث والعُهر والدجل، هل يرضيك؟" ص 246

وكما في " .. وليس ثمة من رماد تخلّف مني فتذروه ريح الصحراء. فتشبّثتُ بوعيي الذي استعدته هنا في هذه البقعة من اطراف مدينتي"ص246

على هامش اللغة

يكشف الكاتب على لسان السارد ذلك التناقض في التعبير عن الأفكار، حين يتخفّى المثقف وراء تعابير فصحى من ثم ميله الى اللهجة العاميّة كشفا لمصداقية الواقع:

" لقد عاد الى الفصيحة وهو يطردني، وانتم تعلمون الآن ماذا يعني أن يتحدث صديقي الشاعر ميسّر الأدهم بالفصيحة" ص 108

" إهرب. إختف، من أمامي حالا.. تبا لك أخي وصديقي". فتخيلوا مبلغ ما وصل اليه الحال كي يخاف الصديق " المثقف" من نفسه " الأمّارة" بالنميمة على صديقه!

كما يغمز الكاتب بحكم سرد ينمّ عن سخرية بيّنة لأحدى الشخصيات التي أفرزها احتلال العراق بالتسهيلات الجليّة المعروفة" فهو سؤال مدرّع، ان صح التعبير. و ... هذه استعيرها من صديق لي قديم يكنّى بأبي سالي، لا يهمكم من امره شيء." ص75

ونستمع الى فاضل " .. ففي صدري الآن إلهي، تضرّع ليس كأي تضرّع توجّه به انسان قبلي.. ساتضرع اليك بالفصحى، كما تود أن تسمع، فأقول .." ص281

فيما يكسب اللغة الفصحى قدسيتها السماوية " طبعا لم اصرخ باللهجة العامية الدارجة، .. لا احد هنا في أيّ من السماوات السبع، كما أحسبُ، يتعاطى الكلام بغير الفصحى." ص287

" قسمات وجهه لا يظهر عليها انها فارقت الجديّة، ومع ذلك انتم تلاحظون بالتأكيد انه عزف عن الفصيحة وعاد الى العاميّة وهو ينطق جملته الأخيرة... اذن ماذا حصل؟ لماذا انقلب الى العاميّة؟" ص 101

كما ونتلمس في تكراره لبعض العبارات ما يرد في بعض سور من القرآن الكريم فلا تعكس تكرارا غير محسوب دلالته : " وما تحدثت السنتهم إلى بعضها بعضا بل عيونهم التي كانت تتحدث. تحدثت وتحدثت الى بعضها بعضا، ثم تحدثت وتحدثت إلى بعضها بعضاً" حتى في اختياره للمفردة الوصفية يكون قد اختار ما رغب عن دراية " في مدينتنا نهر يدبُّ متلوّيا يشطرها إلى شطرين " ولم يختر المفردة الجامدة الحراك " ملتويا" .

ومما لا شك فيه ان الروائي ينحى بتأثير من اسلوب لغته في روايته السابقة – وديعة ابرام – فكأني به لما يزل واقعا تحت ذات الطريقة في العرض: " بلدا مجردا من ساكنيه رأيت .. جغرافيا صمّاء، لا يسمُها زمنٌ رأيتُ " .

ومما يلفت النظر ان الروائي ينحت من التعبير" لحظة إذ " – لحظتئذ – إلى لحظات إذ " لحظاتئذ" . وهنا تقدير بنيوي لا اعتراض عليه برأيي – تلك ربما بصمة للروائي ستضيف إلى منجزه.

السخرية

وعبر محاولة ذكية من الفانتازيا ليست ببعيدة عن ممكناته سعيا لبلوغ ضربته يسوق الراوي صورة منقوعة بالسخرية واصفا فصيلين من البشر اثر احتلال بلاده يتطاولان، وإن بالغ قصديّا في توصيفه لهما، عراة ملتحين موشومي الجباه بصأصأة متداخلة متخمي الخناصر والبناصر ذوي غدارات معلقة الى اكتافهم بقضبان منتصبة " كأن كلا منهم بلغ من اهتياجه أنه سينقضُّ الآن.... على امرأة تستدعيه. لم أرَ قضيبا من قضبانهم قد تدلّى مستخذياً طوال فترة تحليقي فوق مدينتي. " ص 239 " .. كانوا مهرةً حقاً في قضاء أوطارهم من الناس في الفصيل الأول أو من زملائهم " "ما كانوا يكتفون بمواقعة نساء ورجال الفصيل الأول.. المنبهتين مما يُفعل بهم، وانما كانوا يضعون هؤلاء الذين يواقعونهم على حمير مع صرر .. زوّادة واحدة لا اكثر، كزوّادتي التي فقدتها" ! ص239 ويعلق مستأنفا : " انما الذي ليس بوسعي فهمه هو لماذا كان اولئك العراة الملتحون يطأون الحمير ايضا قبل ان يسوطوها؟!!"

" ... اللعنة والف لعنة اذ نسيت ان اذكر لكم ان العراة يصلّون ايضا. لا بل انهم أول الملبين لدعوة المؤذنين الناس إلى الصلاة" .توصيف غاية في السخرية الدالّة.

وكما يستعرض الحكّاء ص 293: " اذ نطّ أحدهم منتصبا ومد ذراعه اليمنى على طولها الى اعلى وطفق يهمزها في وجهي وهو يهتف بحرقة : بالروح بالدم نفديك يا .. " وقد نسيت اسم هذا الذي اراد ان يفديه الهاتف المتحمّس بروحه ودمه" .

في حين كل ما صاغه الروائي جاء بقصدية وسابق دراية .

لعل ما يميز تقدم السرد الروائي هنا هو مشهد الفانتازيا الذي ركز عليه الروائي بدقّة متناهية مستفيدا من عالمها الرحب في تكثيف ما رام من اشارة اضافة لتناوله جماليات المخيال الشعري وتحليقه في سماوات الوجود.

"لولا تلك الجُزئية التي وصلتني من المعنى العام لقصص الاطفال، لما وسعني قَط ان أقدّر أنني انما أرى الى الحمير التي وطأها العراة المُلتحون موشومو الجِباه."

مثلما تأنّى في وصفه المَخيالي لمشهد نمو الأجنحة الصغيرة النابتة على أكتاف الحمير، اذ يعقّب السارد مواصلا : "فلا حميرَ على وجه الكوكب الأرضي، غير حمير بلدنا، قد استجاب الله سبحانه لتضرّعاتها فأنبت لها تلك الأجنحة تشقّ بها طريقا الى ملكوته في السماء.." ص284

وكذا في استدراك تال نتابع :" لعلهم رأوني أصلي فهالهم أني لا أقيّم الصلاة كما يقيمونها هم.... فمالوا عليّ عند ذاك وفعلوها بي." ص274

ومثل ذلك الوعظ الساخر باتجاه موشومي الجباه اذ ينبههم الى عدم دوام الحال واذا ما تغير الوضع بقدوم القائد الجديد "بلحية خفيفة جدا يسبغ سوادها الأخّاذ بهاءً على خدّيه المُترعين عافية " فسيكون من الصعوبة بمكان مسح تلكم العلامات البائسة " ما كان يقلقني تلك الساعة حقاً، ويقلقني الى حد كبير، هو الجباه الموشومة. كيف سيتصرف اصحابها وقد آلت الدنيا الى صاحب الصورة الواحدة الموحدة، هذا الذي كما هو واضح، لم يكن ليسمح إلاّ بظلّ لحية باهتة... لحية ذات مضامين جنسية أكثر من أي شيء آخر؟. كيف لهم أن يخفوا الوشم من جباههم؟ ... على هذا فقد سمعتُ عن عطّارين سريين راجت تجارتهم وهم يصفون لصاحب الوشم، من القوم، أعشاباً ونقائع وسموم حيّات، وما الى ذلك، توضع على الوشم لسبعة أيام بلياليها فيمحى الوشم من جَذّره." وقد تنجح تلك الخلطات عند البعض " ولا تظهر نجاعتُها عند البعض الآخر." ص296 .

هكذا يسرد الراوي رؤاه بسخريته اللاذعة ثم ينتقل بها الى : – "المُعَظَم" باتوا يحتوشونني أنّى حطّتْ قدماي–. على انه يغيل في سخريته : واخطر "سمّاعي" "هُم زملائي "المُعَظَم" ... الذين سيشون بي الى الجهات الأمنية.

التحديات

ينحو الروائي في تقدم راكز لسردياته الثلاث عشرة باعتماد أسلوب ملفت في مجريات السرد، اذ يضمّن روايته هذه ثماني تحديات حيثما يرى فيها محفزا لإشراك السُمّاع ليتأملوا كلماته وما يصبو اليه من نصح بغاية الوعي.

– " حسنا لماذا بكيت بتلك المرارة ؟ أعني .. أعني .. لا لن اتورط بالتوضيح أكثر، وسأترك لذكائكم تخمين الإجابة .. ولعل هذا أول تحدٍّ أضعكم أمامه، فاقبلوه."، لاحظ كيف ينبّه سمّاعه للإصغاء إلى ما يروم من القول :" ستجدوني واضعكم أمام تحديات اخرى وأنا أمضي في القص، .." ص 43

– كما يطرح الروائي على لسان السارد تحديين آخرين، ففي الصفحة 87 يتساءل: " ليس امامهم لطيّ الزمن المكدّس في تلكم الليلة واستقدام الصباح غير أن يناموا، فناموا جميعا. من الذي وشى لي بانهم ناموا جميعا؟ هذا تحد جديد اضعكم أمامه".

– اما التحدي الآخر" الذي أردف به هذه اللحظات فاضعكم أمامه بحق. .. ماذا حدث لي شخصيا في خواتيم ليلتي تلك، وتحديدا حين اخترق صوت المؤذن نوافذ بيت عمتي..."

– في صفحة 151 يصوغ تحديا آخر يدور حول شغف فاضل بسلوى ." أي أنك يا فاضل محمد علي البلدي، في واقع الأمر، كنت مشغوفا بها فعلا وانت تصف لنا مفاتنها في بدايات حديثك المتقدمة. كيف تحل هذه العقدة ..؟ ويجيب السارد " لم يتلبّث طيفُها في قلبي بعد" ص 152 .

– في الصفحة 213 يسأل السارد كيف اهتدى زملاؤه المعظم إلى وجوده قريبا منهم على الرغم من هيئة المشرّد التي تبرز شخصه الجديد المتحفّي والمحمي بواسطة لاوعيه " سأدعكم انتم بانفسكم تحدسون كيف اهتدى زملائي من " المُعَظَم". الى وجودي قريبا منهم،على الرغم من هيئة المشرّد التي كنت اتسربل بها. أي اني ساضعكم أمام تحد آخر جديد فاقبلوا التحدي".

– ص233 " ثم فهمت منه ان "فاضل محمد علي البلدي، .. اسم محايد إلى حد كبير لا يسمح موضوع انتمائي الى طائفة ابي سامح " النجسين الكفرة" والى طائفته هو .. ودونما ايما تردد اطلق ثلاث رصاصات فوق رأسي .. ارجوكم أن تتدبروا أمر صوغ السؤال بانفسكم والإجابة عنه. انه تحد آخر كما تلاحظون.. اضعكم امامه."

– ص 249 تحد آخر اضعكم أمامه عسى أن تفلحوا بما لم افلح به إلى يومنا هذا. تحد جديد اقبلوه ارجوكم " .

– " وقد يكون آخر تحدّ أن أضع " سُمّاعي"، زملائي " المُعَظَم" إزاء تحدّ آخر جديد.. فاسألهم عن أيّن يا ترى كنت خلل تلك السنوات التي غبت فيها عنهم؟

على ان الذي يبتغيه من وراء كل ذلك الإستنفار في اثارة التحديات هو الفرز الى مركز الفعل المشع المتمثل بعائلة ابي سامح التي اغتيل معظم رجالها عدا من تشرّد وتغرّب وجُرح ولم يبق منها سوى النساء. هذه العائلة التي لها الفضل في التمرد والإنتفاض تتعرض لفعل الإغتصاب والقتل من قبل اولئك العراة الملتحين موشومي الجباه ممن هجروا ما تبقى واقصو النساء وأستولوا على الدار . اولئك الوحوش الذين سرعان ما استحوذوا على الفعل الجمعي ورمّوا ثماره الفجة قبل النضوج . بمثل ذلك المنحى يُؤسس الى مسخ " الانتفاضة" ويُعمل على افراغها من مضامينها النبيلة.

مشاهد ضاغطة في الذاكرة

– مشهد عراك القائد " الملهم" مع الذبابة عند استقباله من قبل ممثلي العشائر.

– مشهد القبض على – ابي ناهي- وجرّه الى خارج السيارة. ومثله مشهد خطبة (ابو ناهي) قبل نزوله منها.

– مشهد عالم الغيبوبة الذي يعيش هلوسته الشخصية الرئيسة فاضل محمد علي البلدي لسنوات.

– مشهد مواجهة فاضل مع مثقف السلطة صالح مهدي السلوان ومسخه الى كومة من زبالة ملطخّة بمزيج من دم ومخاط ولعاب

– مشهد الفانتازيا وترحيل الحمير والمظلومين من الموطوئين الى السماء السابعة.

– مشهد عروج السارد في شخص فاضل البطل فيما يشق طريقه عبر "سديم منقوع بالموسيقى" حين تناهى الى سمعه ذلكم اللحن الإلهي اللافكاك منه " نغمٌ فريدٌ .. جدا .. لا اظن ان احدا من بني البشر قد سمع مثله من قبل .. انه نغمٌ يُرى" .

رواية الكاتب الهولندي ارتور جبان

الأسلوب الروائي وهيكلة البنية النصية

نجاة تميم

صدرت مؤخرا رواية بعنوان "لكن في الخارج هناك احتفال" للكاتب الهولندي أرتور جبان عن دار أربيدرسبرس في 311 صفحة من القطع المتوسط. كتب (جبان) رواية غاية في الجمال الإبداعي من حيث الأسلوب وهيكلة البنية النصية لكنها في نفس الوقت رواية فظيعة من ناحية المضمون. فتسلسل الأحداث تجعل أنفاسك تتقطع وتجبرك على وضع الكتاب جانبا، لكي تستجمع قوتك ثم تستمر في القراءة. كل هذا، لا يمنع القول بأنها رواية ذات اسلوب راق ومشوق رغم التيمة المعالجة فيها.

العنوان الرئيس والعناوين الفرعية عتبات نصية

"ما تعلمناه من الصغر هو أنك تشعر بالأمان، إما بالتخفي في العتمة بحيث لا يستطيع أن يراك أحد أو أن تمتثل للأضواء بحيث لن تغيب عن الأنظار." هذه الجملة الاستهلالية هي مفتاح التغيير الذي حدث في حياة (فينتيو)، الطفلة – الساردة، التي اختارت في وقت مبكر من عمرها الاسم الفني (زون).

الشخصية الرئيسة (زون) مغنية مشهورة. تتميز بملابسها المزكرشة والباهية، ترسم من خلال صعودها على المسرح الابتسامة على وجوه جمهورها والمعجبين بها. تعيش في فيلا مع صديقها (ساندر). لكن حياتها ستعرف منعطفا آخرا عندما تُقدم طلبا للمحكمة لحضانة ابنة أختها، التي نجت من حريق شب في بيتهم راح ضحيته أخت (زون) (لورا) مع زوجها وولديها. تضطر (زون) للتحدث أمام المحكمة ووسائل الإعلام، عن أشياء فظيعة حدثت لها في طفولتها القاسية. كل ذلك، لإنقاذ ابنة أختها (لوت) من بين أيادي المعتدي عليها جنسيا سابقا.

الرواية عبارة عن فيلم استرجاعي تحكيه لنا الساردة – الطفلة (فينتيو) الوجه الآخر أو الشخصية المختبئة في أعماق المغنية (زون). الراوية – الطفلة (فينتيو) تراقب حركات (زون) عن قرب وهي التي تقول بأن (زون) كانت تخبؤها تحت تنورتها وتحميها إلى أن اضطرت (زون) لمواجهة المعتدي عليها جنسيا. فقفزت الطفلة (فينتيو) إلى الوجود لتستعيد ما حدث لها مع زوج أمها خلال طفولتها.

اختارت الشخصية الرئيسة (زون) الأضواء بدل التقوقع على نفسها وأصبحت مغنية مشهورة، تصنع الابتسامة على أوجه محبيها وتدخل البهجة إلى قلوبهم. وقد جعل منها الروائي (أرتور جبان) تمثالا حقيقيا للمرأة القوية المتحدية للصعاب والآلام والتصغير. سخرت كل آلامها ومعاناتها لتُحولها إلى طاقة ايجابية وتحقق طموحها ولم تجعل قساوة طفولتها تقضي على طموحها بل كانت مستعدة لإنقاذ ابنة اختها (لوت) من (سيمن) وهو أبو (لوت) وزوج أم (زون)، الذي اعتدى جنسيا عليها وعلى أختها (لورا) أم (لوت) وكانتا آنذاك قاصرتين.

ويذكرنا هذا بقصة الممثلة والمغنية الهولندية (كارين بلوم) التي تحدثت للإعلام، قبل سنوات قليلة، عن اعتداء زوج أمها عليها وعلى اختها وهي أيضا طلبت حضانة ابنة اختها المتوفاة.

ما جلب انتباهي في هذه الرواية هو التوافق والتكامل بين الجملة الاستهلالية والعتبات النصية. حيث أن الجملة الاستهلالية كما ذكرنا تكشف لنا الفكرة العامة والدرس المستخلص من صيرورة هذا النص السردي. كما أنها مكملة لعنوان الرواية " لكن في الخارج هناك احتفال". وتكون هذه الجملة الشرارة الأولى لبداية أحداث القصة. فتقول احدى صديقات أم (فينتيو- زون) التي طردت زوجها، الخياط، من البيت بعد أن خانها مع جارتها، زبونته:" أنت تجلسين في الداخل في آمان، لكن في الخارج هناك احتفال". ص29 فخروج الأم في ذلك اليوم مع بناتها والتعرف على المصور(سيمن) كان نهاية الإحساس بالأمان لهذه العائلة وبداية العيش في رعب وزمن زنا المحارم.

ف (زون) الابنة الثانية في تسلسل ثلاث أخوات تضطر لكشف ماضيها أمام الإعلام وتجد نفسها مضطرة لمجابهة ماضيها واستيعاده أمام المحكمة. (زون) هو الاسم الذي كان أبوها (سلومون فون سون) يناديها به. تغيرت حياتها وأصبحت جحيما عندما تزوجت أمها من (سيمن) ولم تتوقف اعتداءاته الجنسية عليها وعلى أختها (لورا). هذه الأخيرة، كانت ترضخ لتهديداته معتقدة أنها تحمي بذلك أختها الأصغر منها (فينتيو)، التي بدورها تضحي بنفسها لتبعد الخطر عن أختها (إيسا).

بعد المرة التاسعة، بدأت الطفلة (فينتيو) ترسم في مدونتها اليومية أزهار الثلج لتوثق ما حدث لها. و أصبحت هذه الأزهار هي لغتها للتعبير عن الاعتداءات الجنسية المتكررة عليها من قبل زوج أمها. لكن هذه الرسوم، فيما بعد، لم تكن كافية لإثبات ادانة (سيمن) بالمحكمة. فكان هذا الأخير يرعبها بنظراته ويمارس ضغطا نفسيا عليها بوجوده ويحاول بذلك : "أن ينزع قشوري، قشرة – قشرة، لكي أبدو عارية أمامه، لا لأن الآخرين سيرونني وإنما هو فقط سيراني." ص244" لكن (زون) لن تخف بعد الآن من أي شيء. "لأول مرة من سنين، ومنذ المشاركة في الاحتفال الفني بالعاصمة أمستردام، تحس (زون) أنها تعيش مرة ثانية مع الطفلة التي خبأتها في دواخلها عن (سيمن). كأنها تنتظر هذا اليوم." ص 235 وهو يوم المواجهة ومحاكمة المعتدي عليها وعلى أختها (لورا) جنسيا.

كان زوج الأم (سيمن) يلتقط صورا لكل من حوله في وضعيات غريبة ثم يبتزهم بها. أما أم (فينتيو – زون) فهي شخصية ضعيفة. تحس بأنها غير مرغوب فيها خصوصا بعد خيانة زوجها لها. لم تكن تريد ان تعرف ما يجري حولها. كان (سيمن) يحكم قبضته عليها ويهددها. كان يأخذ الوعود من الكل ويجعلهم يوقعون على اوراق صغيرة ليهددهم بها. بعد حمل (لورا) من (سيمن) ومغادرتها البيت وهي قاصرة خوفا من الفضيحة وخصوصا من اسئلة مؤسسات رعاية الطفل، قررت (فينتيو) أن تجعل أمها، التي لم تصدقها من قبل، شاهدة عيان دون علمها على اعتداءات (سيمن) عليها. فكان أن طردت الأم الزوج من البيت. لكن بعد أن فات الآوان!!

كانت الطفلة (فينتيو) تتمنى أن تستجوبها المُدرسة وتلح عليها لكي تتخلص من الاثقال التي تكسر ظهرها وهي الطفلة التي تحتاج إلى حضن أمها وحمايتها لها. "ما يمارس عليها كانت تجهل حتى تسميته"... "فالبنات في عمرها يكتشفن ملامحهن في المرآة. لكن (فينتيو) لم تستطع أن تنظر في المرآة، أن تواجه هذه الطفلة التي أمامها في المرآة، لأنها تقرأ اشياء كثيرة في عيونها، وتظن ان الكل يجب أن يقرأ ذلك في عيونها. وفجأة وجَهت هذه الطفلة نظرها إلى دواخلها... لكن عندما تصعد (فينتيو) على المسرح في شخصية (زون)، فإنها تستجمع القوة من كل الأحزان وتستخدمها حافزا للنجاح". ص 265

.."أصبحت من الآن شخصية واحدة، او بالأحرى نصفها"...لكن مع ذلك "عندما تتقدم (زون) إلى الأمام فإن (فينتيو) تتراجع إلى الوراء." ص 287

العنوان في هذه الرواية، هو مفتاح النص، ويكون حاسما ومهما جدا في البعد الدلالي والرمزي لأحداثها. كما يكون بالنسبة للناشر والقارئ وكل من تقع عيناه على الكتاب العتبة النصية الأولى التي يستلم منها رسالة معينة عن مضمون النص السردي. وقد نكتشف أن للعنوان وظائف أخرى أكثر عمقا ودقة في مضمون الرواية. أما الوظيفة العامة للعنوان فهي تسمية العمل الأدبي والتعرف على مضمونه وبذلك تثمينه. ويلخص جيرار جنيت، وهو من رواد البحث في علم العنوان Titrologie بالإضافة إلى مؤسسه الفعلي (ليو هوك)، في كتابه (عتبات – Seuils)، أهم وظائف العنوان في وظيفة التحديد والتوصيف والإيحاء والإثارة أي إغراء الجمهور المقصود بقراءته.

لنعد إلى عنوان رواية (جبان) " لكن في الخارج هناك احتفال" الذي يبدأ بكلمة "لكن" وبذلك يوحي لنا أن شيئا قد حدث أو سيحدث فيما بعد. أما عبارة "في الخارج" فيقتلنا الفضول لمعرفة ما يحدث في الداخل، وقد تكون الحياة مليئة بالأحزان أو مملة لنلجأ إلى كلمة "احتفال". ونستخلص هذه المضادات في الجملة الاستهلالية والعنوان؛ هناك الظلام في مكان مغلق تقابله الأضواء في مكان عام. ونلاحظ هذه الثنائيات التي تطغى على النص السردي، تتمحور حول الظلام والأضواء، الداخل والخارج، الحزن والاحتفال.

يعتبر هذا العنوان، الذي له دلالات مهمة تربطه بما جاء في الجملة الاستهلالية ومضمون النص، العتبة النصية الأولى للرواية. وبالإضافة إلى ذلك، هناك عتبات أخرى لا تقل أهمية؛ وهي العناوين الداخلية. فبعد الاستشهاد بعبارة تمهيدية لفيودور دوستويفسكي، قدم (جبان) فهرسا عموديا مكونا من أجزاء الرواية وعناوينها الداخلية كأنها قصيدة شعرية انسيابية. استعمل عناوين لغوية ورقمية مصحوبة بأرقام الصفحات. ووزع الرواية إلى اربعة أجزاء بعناوين لغوية. تتكون هذه الأخيرة من كلمة واحدة أو كلمتين على شكل علم ومضاف إليه.

يحتوي كلِ من الجزء الأول والجزء الرابع الموسومين بالتتالي "آباء" و"أمهات" على خمسة فصول تحمل اسمي الشخصية الرئيسة (زون) والساردة – الطفلة (فينتيو). ويبدو الترتيب كالتالي: زون – فينتيو – زون – فينتيو – زون. ففي الفصول المعنونة" زون"، تقوم الساردة – فينتيو بنقل ما يحدث (لِزون)، بالضمير الغائب "هي" اثناء السرد أيَ تعلمنا بما تقوم به (زون) في الحاضر. أما في الفصول المعنونة " فينتيو"، فتأخذ (فينتيو) زمام السرد بنفسها وتحكي لنا قصة طفولتها بالضمير المتكلم "أنا" وتكون بذلك هي الشخصية المحورية. هكذا ننتقل بين الماضي والحاضر والحاضر والماضي، كما تتناوب الأصوات في السرد على نفس المنوال في الفصول الخمسة في كل من الجزء الأول والرابع.

نلاحظ أن زمن الحكي وتعدد الأصوات والانتقال من صوت إلى آخر، بين ضميري الغائب والمتكلم، بالإضافة إلى المسافة التي تأخذها الساردة – فينتيو من الشخصية (زون) عند سردها قصتها، تخفف شيئا ما من حدَة الدراما في النص الحكائي.

أما الجزء الثاني والثالث الموسومان بالتتالي "صعود فينتيو" و"صعود زون" فإنهما يحتويان على فصول مرقمة. يتكون الجزء الثاني الموسوم "صعود فينتيو" من عشرة فصول. تكون فيها الساردة –الطفلة (فينتيو) هي الشخصية المحورية وتسرد لنا قصتها بالضمير المتكلم. أما في الجزء الثالث بعنوان "صعود زون" فتروي الساردة – فينتيو أحداث قصة (زون) بالضمير الغائب "هي".

لقد توفق أرتور جبان في اختيار هيكلية هذا النص السردي، ابتداءً من اختيار العنوان والفهرس وجمالية تقديمه إلى بناء النص تحت عناوين داخلية لغوية ورقمية مركبة. إنه بناء هندسي رائع ينمُّ عن إحساس عال بجمالية فنية وفكرية. أما العتبات النصية، سواء عنوان الرواية أو العناوين الداخلية، فقد أضافت دلالات فنية وفكرية وجمالية على النص السردي. ونجح بذلك في تقسيمه إلى مقاطع سردية خففت من الشحنة الدرامية في مستوى النص السردي (الدال) ومستوى المضمون السردي (المدلول).

يذكرنا ذلك بالرواية الموسومة "بصقة في وجه الحياة" لفؤاد التكرلي الذي عالج فيها أيضا تيمة زنا المحارم؛ أحداث رمزية ومجازية، حبيسة مخيلة الشخصية الرئيسة وردَ فعل على العنف أو بالأحرى التعنيف الجنسي (الحرمان) والتعنيف الاجتماعي (التهميش) والسياسي (الاقصاء) في نهاية أربعينيات القرن الماضي. لكن تناول (جبان) لهذه التيمة هي حقا صرخة في وجه المجتمع. وربما تكون هذه الرواية إنذارا للآباء والأمهات والمدارس والمؤسسات المعنية بالأطفال للاستماع إليهم بجدية أكثر والاهتمام بالتغيرات السلوكية الغريبة التي قد تحدث لهم، سواء أثناء انغلاقهم على أنفسهم أو تمردهم.

شعر..

الخلاسية

قصي الخفاجي

في ذكرى "كريمة" العاملة معنا في مكابس التمورِ التي أزهقت روحها في النهر يأساً
من الحياة ومن حبٍّ مستحيل"

كانتْ ومضةً مظلمةً حين عثرنا على الجثة المستلقية فوق
عرش الماء / إنحلّت الخصلاتُ، بينما الغصونُ ترتعش
بهدوءٍ والنجوم ضبابيّة يخفيها خيطٌ بعيد،
شاحبٌ لا يُرى/
ظلَّ شبحُ الانتحار مسكوناً بذلك النهر الطويل، وقد
عزّزتْ جنونها الملائكي، لتنحدر إلى تلك
الأعماق المكتظّة بالأسماك الناعمة، وزنابق
الطين المُطلحَبة، الغاطسة في عتمة الظلام/

ثمة تنهداتٍ لا توقظُ الحياة النائمة في
سديم البرد / وصدى شجرةٍ تزفرُ بخفة /
يناجيها طائرٌ يرفعُ جناحيهِ / يخضُّ الهواء
السريع، فتسقطُ أكوامَ الحشرات في قلبِ الشجرة/

هلْ كانتْ هُنالك أصواتٌ؟ / إنّ جموحَ الثلج في
الأحلام البعيدة/ والريحُ الضخمة ترتدي
ثيابها الهفهافة / بينما اللغطُ، وجرحُ الكلام
عن ذلك الموتِ الحزين/ حيث الجثة العائمةُ
لا تأبهُ برجالِ العدلِ القادمين..

أيُّ جنونٍ في الزهرة/ وفي قلبِ الإنسان /
حين ظلت الجثة مسترخيةً ، وفورات
البكاء تتشكلُ في عيون العاملين/ هنالك
إغواء للنهر يعلو مع الحريق الذي يتطامن
مع الجرح الكامن في الأفق/ وراء الأشجار

سَنُسمّيك زهرةَ الدمار/ عندما اللمعانُ يَخذلُ
الشمسَ العظمى/ فهي لا ترسلُ بريقها إلى قلوب الناس/
وأنتِ الخلاسيّة الأكثر رحابةً من تلكَ الضمائر الهابطة/
المنبثة في قاعِ الأعماق/ كان موتُكِ الحاسمُ أشدَّ
لَذعاً من كلِّ صلافةٍ تتدثرُ بها تلك الحياة: قاهرةُ المقهورين/
وعندما هجرتك الأيّامُ فجعلتكِ منفيّةً ولأنّ روحكَ
لا تنحني لسطوةِ الانحطاط/ ستتغنّى بك
أقراصُ الخَبزِ اليابسة فهي تتكسّر مثل الضلوع
الغابرة في مقابرِ المهزومين/ ومناطقُ
وجودكِ تحاصرُها حشودُ الظلال/ لمحناك
طافيةَ وأقواسُ النوارسِ تُفكّكُ أجنحتها إمعاناً
بالنزول إلى الوليمة الساجية /
لقد عدنا إلى صخبِ الارتدادات/ إلى الصلافة العاريةِ
التي تشرخُ خرائطَ الموت/ وفيما الأنخابُ
ترفعُ في الحانات البرجوازية كانت الخُلاسيَّة
تتوارى بصمتٍ عن هذا العالم.

روحٌ هائمة

معتز رشدي

أنا كمال سبتي :
صحوتُ
ذات سكرة
ولم أجد النّافذة !
رأيتُ – ما سمعتُ – الباب
يهتز
ويهتز
ويهتز ،

اندفعوا فجاةً
منه ،
لِمَ اقتحموه ؟

أشاروا إليه – جسدي-
رفعوه (ما أطوعه !؟)
ومضوا به خارجاً
خارجاً
خارجاً ...

لِمَ لم يأخذوني معهم
مَن منزل
بلا نافذةٍ !؟

٢٠١١-٠٣-٣٠

الشاعر والكاتب ليث الصندوق

الرصانة والاتزان مقتلتا الإبداع وتجردان المبدع من أجنحته

أجرى الحوار: سعدون هلّيل

ليث الصندوق شاعر وكاتب عرف بجديته ومثابرته في عالم الشعر والأدب كتب ونشر الكثير من الدواوين منها: قصائد منقوعة بالدم – 1982 ، الانسان الاخضر، من اضرم النار في الشجرة، صراخ في ليل العالم، احزان عازف القيثار، بيت في اور غيرها. كتب عنه عدد كبير من النقاد والكتاب منهم عبد الجبار داود البصري، والدكتور حاتم الصكر، وفاضل ثامر، وطراد الكبيسي، والدكتور محسن اطيمش والدكتور أحمد مطلوب وغيرهم الكثير أجرينا معه هذا الحوار عن الواقع الثقافي في العراقي .

• لنتحدث في البدء عن ديوانك الأول "قصائد منقوعة بالدم " كيف عالجت فيه علاقتك ككاتب وشاعر بالمرجع والنصوص ؟

في الحقيقة أن مجموعتي الأولى لم تظهر للنور لحد الأن، وإن مخطوطتها لم تزل منذ أكثر من ثلاثين عاماً ولحد الأن محفوظة في مكتبتي، وأن ما ظهر على أنه ديواني الأول تحت عنوان "قصائد منقوعة بالدم" هو في الحقيقة ديواني الثاني، لقد كنت قد أعددت للطبع مجموعتي الأولى التي لم تر النور بعد أن كنت قد نشرت البعض القليل جداً من قصائدها في الصحافة العراقية والعربية، ولكن المشكلة أن ظروف البلد السياسية المتقلبة سرعان ما تبدلت، فإضطررت إلى إخفاء مجموعتي التي كنت أعدها للنشر والتي كان إنتمائي السياسي اليساري واضحاً فيها. في تلك الأيام كان اليسار يعاني من مضايقات خانقة وبدأت رحلة الشباب باتجاه المنافي، وكان من المفترض أن أغادر الوطن مع من غادروا، ولكن ظروفي الأسرية حالت دون ذلك فآثرت البقاء تحت ضربات المطرقة مع الألاف الذين وقعوا بأيديهم على إستمارات إعدامهم في حال ثبوت عودتهم للعمل السياسي خارج خط السلطة. لقد كانت الظروف قاهرة، وأقوى من القدرة على الاحتمال، وكنت يومئذ في بداية مسيرتي الحياتية والابداعية، فأخفيت مخطوطة مجموعتي الأولى التي لم يكن من أحد " حسب ما أذكر " قد اطلع عليها باستثناء الدكتور علي عباس علوان والدكتور محمد حسين آل ياسين الذي أرفق بها رسالة غاية في الجمال ما زلت أحتفظ بها باعتزاز لحد اليوم.

ومما يؤلم حقاً أن المجموعة " المخطوطة " المحتجبة كانت ترى عالماً على ما يبدو غير ما كنا – نحن الشباب – نراه ونعيشه، كانت قصائدها تتغنى بالحب والعدل والتسامح والمساواة، فهي مفردات العالم الذي كنت أنا وأترابي قد حلمنا به وعشنا من أجله، ولم نكن قد عرفنا سواه. ولكن يبدو أن ذلك لم يكن سوى الوهم الذي أجبرنا أنفسنا على ألا نغادره، فالحقيقة المرّة أن طبقات من العفن كانت تنمو بتسارع وكثافة تحت تلك القشرة اليانعة والطرية، وكان هناك من يساعدون في إشاعة ونشر موجة العفن تلك وما تفرزه من ثقافة القوة والكراهية، وهذا ما حدث مع الأسف، إذ سرعان ما اندلعت موجة العفن من تحت طبقات الصمت لتغمر العراق بكامله، ليعيش بعد ذلك ثلاثة عقود من الحروب والدمار، ما زالت تداعياتها ماثلة لحد الساعة على العملية السياسية القلقة، وعلى الفرقاء السياسيين المتناحرين. أما مجموعتي "قصائد منقوعة بالدم" التي عُدّت الأولى لي وهي في الحقيقة ليست كذلك كما سبق أن أوضحت، فقصائدها كُتبت في ظروف الحرب مع إيران، وفيها لم أنحز إلى غير شعبي ووطني وليس إلى الذين فجروا الحرب دافعين بمئات الآلاف من الضحايا الأبرياء إلى المحرقة، بينما تواروا هم وراء المكاتب و المكرفونات مكتفين بالقتال الشرس على جبهات الخطب الدعائية والبيانات البلاغية الجوفاء. لقد كان علي ان أخذ بخيار واحد من ثلاثة، فأما الحياد، وأما الوطن، وأما العدو، وبالرغم من أن الحرب مهما كانت تبقى قذرة ما دامت ستهرق حتى ولو قطرة دم واحدة، إلا أني آثرت خيار الوطن الذي كان يعني عندي ألا أتخلى في أحرج الظروف التاريخية عن شعبي وعن جيشه الذي زُج كرهاً في الحرب من أجل طموحات سياسية لا مصلحة له بها، هذا مع إقراري بأني في الجبهة وجدت بأن الجيش العراقي لم يكن جيشاً واحداً، بل هو جيشان : جيش الضباط والقادة والأمرين أي جيش المتنفذين، وجيش الجنود المسحوق والمهان، وكانت العلاقة بينهما هي علاقة سادة وعبيد، وكان الجيش الأول مدعوماً بقوة السلطة القمعية وحزبها الحاكم وعناصره الأمنية والمخابراتية، وكان عناصره يتعاملون بمنتهى الاستعلائية والقسوة، بل بمنتهى المهانة والاحتقار مع ضباط الصف والجنود تحت لافتة الضبط العسكري والحزم السوقي وغيرها من اللافتات والشعارات الزائفة والمضحكة بمرارة والتي نجد جذورها في طيات رواية جورج أورويل ذائعة الصيت "مزرعة الحيوان" ، وبالتالي فتلك التخريجات الشعاراتية تعكس ثقافة النخبة الأمية والنظام الشمولي الحاكم، وقد أدت نتائجها، إلى سلسلة الهزائم التي عانينا منها على مدى ثلث قرن من تاريخ المآسي والنكبات، وانتهت بالهزيمة المرة امام قوات الاحتلال الأمريكية. وبالعموم لم أكن أنطلق في مجموعتي "قصائد منقوعة بالدم" من أية مرجعية أيدلوجية باستثناء مرجعية المواطنة الحميمة التي تشدني إلى وطني، بالخصوص في ظروف الكوارث والنكبات، وليست هناك من نكبة أمر من نكبة الحرب.

• ما السبب في تخلف دور الشعر عن الرواية ؟

أرى إن مرد ذلك إلى طبيعة الفنين، ومدى استجابتهما لمتغيرات العصر وإيقاعه، إضافة إلى قدرتهما للانفتاح المرن على كل الداخل والخارج في وقت واحد، ففي حين انفتحت الرواية على الداخل لتستوعب التقنيات الجديدة، إنفتحت على الخارج في الوقت ذاته محفزة القاريء للاقبال على موضوعاتها المستجدة ومعالجاتها المبتكرة. وعلى النقيض من ذلك فقد كان الشعر قد انفتح من داخله على آخر الصرعات والتقنيات الشكلية، بينما انغلق على متلقيه، وبذلك عجز عن تحقيق التواصل السلس مع الاخر الذي استعصى عليه فهم أسرار لغته المستعلية. وبمعنى آخر، لقد ظلت القصيدة تحفر عميقاً في أنفاق الذات المظلمة، في حين كانت الرواية في سفر لا ينتهي بحثاً عن تجارب إنسانية جديدة وعن معالجات لكسر النمطية والملل، وفي دأبها المتواصل ذاك كانت ترسّخ علاقتها النظرية والتطبيقية بالقراءة كمبدأ، وبالقاريء كحقيقة، فثبتت موقع "المروي له" كعون سردي متمم ومكمل لدور الراوي، وللدلالة على حقيقة القاريء، أو حقيقة صورته المتضمنة داخل النص، بل إن جيرالد برنس قد وجد أنواعاً أخرى من القراء مثل "القاريء الحقيقي" و "القاريء الواقعي" و "القاريء المثالي" إن الشغف المفرط في البحث في هذا الموضوع مؤشر على عناية الروائيين والباحثين في النظريات السردية بالطرف الثالث في عملية الارسال، فالرواية رسالة أولاً وأخيراً، بينما كان الشعر قد طوى هذه الصفحة وترك القاريء وراءه، وتوجه إلى نخبة ضيقة من نمط ال "سوبرقاريء" .

• هناك من يقول أن تجربة الشعر الحر قد استنفدت، شأنها شأن الشعر العمودي؟

هناك اليوم حملة ضد "الشعر الحر" أو ما يسمى بقصيدة التفعيلة، الجزء الأكبر من الحملة مبطن، وما يظهر منها على السطح هو القليل، وسواء كانت الحملة مستترة او علنية ففي الحالين يريد من انخرط فيها أن يبرهن بأن زمن الموسيقى في الشعر قد انتهى، وأن قصيدة التفعيلة لاحقة لا محالة بسابقتها القصيدة الكلاسيكية التي أصبحت عاجزة عن مواكبة الاشكال المستحدثة، وقاصرة عن التعبير عن التجارب المتمردة الجديدة. لقد بالغ بعض النقاد المتحمسين لقصيدة النثر فاعلنوا صراحة كراهيتهم للخليل الفراهيدي ولميزانه، وأعلنوا أن قصيدة التفعيلة في طريقها للموت إن لم تكن قد ماتت فعلاً، وأن الذين ما زالوا يكتبونها إنما يعبرون عن إصرارهم على سكن المقابر. أنا أرى أن هذه الحملة مفتعلة، وانها أعجز من أن تمضي إلى نهايتها، وأن قصيدة التفعيلة لم تعط بعد كل ما لديها، وانها ما زالت تختزن طاقات كبيرة قابلة للتفجر والسر في ذلك يعود إلى الطبيعة الديناميكية للتفعيلة ذاتها التي تختلف عن طبيعة الوزن النمطي التقليدي المبني على قواعد حسابية ثابتة وغير قابلة للاستجابة لمتطلبات التغيير بحكم افتقارها إلى إمكانية النمو والتبدل. بعكس الطبيعة الطيّعة والمرنة للتفعيلة التي تقبل الانصياع مع الموضوعات المستجدة ومن هنا فسرّ قوتها في ليونتها وفي قدرتها على النمو من داخلها. ولعلي لا أغالي إن قلت أن قصيدة التفعيلة لم تعط كل ما بامكانها أن تعطيه فهي ما زالت واعدة، وأن عمرها الزمني لا يُرشحها للشيخوخة المبكرة. وإن بقاءها او انحسارها مرهون بتطورات الزمن ولا علاقة لقصيدة النثر بذلك فلكل قصيدة سياقها، وليست هناك ثمة علاقة ما بين السياقين باستثناء أن كليهما تكتبان باللغة العربية.

• متى بدأت في رأيك القصيدة العراقية الحديثة

أنا أميز ما بين الجدّة والحداثة، فالأولى ذات طبيعة تزامنية، أما الثانية فذات طبيعة نوعية تركيبية، وأن الأولى تمهد للثانية، وتفتح لها الطريق بل ان ثمة علاقة تكاملية بينهما بالرغم من أن كليهما يمثل نقطة تحوّل على مسطرة الزمن، وأرى أن الشعر الجديدة بدأ مع القصيدة التي كتبها الرواد محطمين معها الميزان التناظري للقصيدة القديمة، ولكن ليس كل ما كُتب في تلك المرحلة كان على النمط المعماري الجديد كان حديثاً، فقد استمرّت القصيدة تراوح في مكانها ما بين الشكل الجديد والارث البلاغي واللغوي القديمين حتى جاءت قصيدة " أغنية في شهر آب " للشاعر الخالد بدر شاكر السياب لتكون الطلقة التي أعلنت بداية السباق على مضمار الحداثة، ولتحدد الرؤيا المستقبلية للقصيدة، وترسم ملامح البلاغة الجديدة، وتكسر القواعد البيانية للغة الموروثة التي لم تعد تتماشى مع إيقاعات العصر المتسارع الذي كان يشهد ثورات في كل مجال. بعد ذلك تسارعت خطى الحداثة الشعرية، ولحق بها شعراء التجديد في العراق والبلاد العربية، ومع ذلك فما زال هناك حتى الساعة من يرى أن الحداثة الشعرية ليست سوى عملية استبدال للملابس الشعرية القديمة بأخرى مصممة في أرقى دور الأزياء الشعرية العالمية.

• حبذا لو تحدثنا عن آخر ما قدمت أو ما أنت بصدد تقديمه في مجال الشعر او النقد ؟

في مجال الشعر فإن مجموعتي الشعرية الثامنة الموسومة " بيت في أور " في طريق الصدور عن دار الشؤون الثقافية بوزارة الثقافة، وهي مجموعة ما بعد المحنة، أي ما بعد الحرب المبطنة التي خاضتها الكتل السياسية ضد بعضها " بالنيابة " فيما سُمي مجازاً بالحرب الأهلية. ولعله من المفيد أن أقدم تفسيراً لهذا العنوان الذي قد يبدو غريباً، وللظروف التي أملت علي كتابة القصيدة التي حملت المجموعة عنوانها. فالبيت الذي في أور هو بيت النبي إبراهيم، وفكرة القصيدة التي أخذت منها المجموعة إسمها تعود إلى أيام وجودي في الوظيفة في هيئة الثار، يومئذ اطلعت بحكم موقعي الوظيفي على تفاصيل بعثة التنقيب في موقع اور التي كانت قد اكتشفت خلال التنقيبات بيتاً في الموقع بمواصفات إستثنائية إرتأت أنه ربما يكون بيت النبي إبراهيم، فتم ترميمه ترميماً سيئاً يتناسب مع منجزات مرحلة الحصار الذي كان يخضع له العراق، وبعد أن شاع الخبر عالمياً أراد بابا الفاتيكان الأسبق " يوحنا بولس الثاني " زيارته، وقد وجد النظام العراقي السابق في زيارة الحبر الأعظم فرصته لإستثمارها دعائياً بما يخدم نظامه المتهالك، وقد أدرك البابا اللعبة التي لم تكن ضمن حساباته، فألغى الزيارة. ألمهم في الأمر أني إطلعت بعد رؤيتي للموقع على تقرير البعثة الأثارية وعلى المسوغات التي ساقتها للتدليل على صحة قناعاتها في كون البيت هو بيت النبي إبراهيم، ولكني لم أقتنع بتلك المسوغات والتبريرات على الإطلاق، ومع ذلك فقد التقطت الفكرة، وظلت محفوظة في طبقة عميقة من وعيي لأكثر من عشر سنوات حتى حدث الانفجار الأمني المريع الذي قلب أحوال البلد وعرّضه للكارثة، فعدتُ أحفر في ذاكرتي أبحث عن رموز فاعلة وحيّة أحاورها، وأشكو إليها، واسقط عليها همومي وهموم البلد، فكانت قصيدة " بيت في أور "، وأور هي الجزء الذي يعني الكل، العراق المختلف والمبني منذ ألاف السنوات على قيم التسامح والمحبة، أما البيت، فهو بيت النبي إبراهيم الأب الأول لهذا الشعب، وإن كل طوائف وأديان هذا الشعب هم إخوة من أب واحد، وليس من الحكمة أن يحترب الأخوة فيما بينهم لأسباب سياسية آنية وعرضية.

أما في مجال النقد فقد فرغت مؤخراً من كتابة قراءة مطولة لثلاثية شيكاغو للروائي العراقي محمود سعيد، ركزت فيها على شغفه باستخدام الأعمار كمواصفة لتشخيص الأبطال، وقد نشر الجزء الأول من القراءة في مجلة الصوت الأخر التي تصدر في محافظة أربيل، بينما نشرت القراءة كاملة في موقع الناقد العراقي الذي يشرف عليه الدكتور حسين سرمك حسن.

• أين تجد نفسك بين الشعر او النقد ؟

أنا لا أعدّ نفسي ناقداً، فعلاقتي بالنقد علاقة خاصة أملاها حرصي الشخصي من أجل فهم اعمق لأسرار العملية الإبداعية، ولذلك أجد مكاني في طرف العملية الإبداعية الأول الذي ينشط فيه الشعر، لقد كنت منذ البداية أجد إن القراءة من الخارج غير كافية لتحقيق متعة القاريء ما لم تقترن بتفكيك وتهشيم وتفتيت النص المقروء، وكنت أمارس تلك العمليات التخريبية كطقس سريّ مع نفسي بعيداً عن الأخرين محتفظاً لها وحدها بمتعة الممارسة الفردية دون إقتسام المتعة السرية مع شريك، لكني في مرحلة لاحقة قررت أن أمارس متعة التخريب المركبة تلك بصوت عال، مُنفساً عن ذائقة ظلت مقموعة لزمن طويل. ثمّ لا تنسَ إن النقد فعالية واحدة من مجموعة فعاليات ثقافية كنت وما زلت أمارسها مع نفسي، فنفسي كانت دائماً جمهوري الأول القريب والحميم، والأكثر إنسجاماً وتفهماً لتمردي وعنادي، ولكني لم ألبث في مراحل لاحقة، وبعد أن صارت نفسي تضيق باهتماماتي وأسراري، وبتحميلها منهما فوق ما لا تحتمل، صرت أذيع تلك الاهتمامات والاسرار على الأخر، وأشركه معي بهما. إضافة للشعر والنقد فأنا أمارس الرسم أيضاً، وقد وضعت بنفسي رسوم ثلاث أغلفة من مجاميعي الشعرية، كما أني ساهمت باربع لوحات تخطيطية من أعمالي في مجموعة " مدن العاشق " للشاعر البروفيسور عبد الاله الصائغ، ولي ملفات تشكيلية شعرية عدة في الصحافة الثقافية. ومع كل ذلك يبقى الشعر فرس الرهان، وتبقى الاهتمامات الأخرى تلهث في إثره دون أن تتمكن من إدراكه.

• وهذا يُذكرني بما سبق أن قدمته من مقاربات نقدية ما بين اللوحة التشكيلية والقصيدة، هل ترى بعد زمن طويل من التوقف عن تلك المحاولات أن المقاربة ممكنة ما بين الفنين ؟

في الحقيقة أنا ولدتُ رساماً، فأنا من عائلة كل من فيها يرسم، وحملتِ معي هذا النزوع إلى الكبر جامعاً معه نزوعاً آخر إلى الشعر، وقد كنت أظن مع بدايات نضوجي الابداعي أن ثمة علاقة ترابط ما بين الشعر والرسم، وإن الموهوبين من الشعراء الرسامين او الرسامين الشعراء يحاولون كشف تلك الأصرة والبناء عليها. وقد حاولت الكتابة في هذا المجال متناولاً الشعراء الذين يجمعون مع الموهبة الشعرية الناضجة موهبة تشكيلية ناضجة أيضاً، وليس الشعراء الذين علمتهم مواهبهم كيف يحركون أصابعهم ويدفعونها للرقص على الورقة وهي تحمل القلم، لأن أكثر الشعراء يجيدون الخربشة، وليس كل هؤلاء رساميين. فبدأت الكتابة في هذا المجال محاولاً ان أجد العوامل المشتركة ما بين الفنين يدفعني الحماس إلى كليهما لأثبت رغم أنف "فازاريلي" وجود تلك المشتركات، وكان الفنان العالمي الكبير المجري الأصل والفرنسي الجنسية فكتور فازاريلي 1905 – 1997، وهو أحد أعمدة الفن البصري الـ op art لا يؤمن بوجود تلك العلاقة التكاملية، ويؤكد ان لكل فن أستقلاليته ونظامه. وبعد فترة لم تدم طويلاً توقفت عن محاولاتي الشبابية المندفعة تلك بعد أن فتر اندفاعي للفكرة حين وقفت على حقيقة أن الشعراء التشكيليين، والتشكيليين الشعراء هم اقل من أن يُشكلوا عيّنة إحصائية، فعددهم لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة، وهذا العدد لا يبني ظاهرة، ولا يُمكن الدارس من إيجاد عوامل إرتباط كفيلة بتحويل الظاهرة إلى قانون، واقول الظاهرة هنا من قبيل المجاز لأنها اصلاً لم تستكمل شروطها العددية لتتحوّل إلى ظاهرة. إضافة للفتور الذي اعتور اندفاعي جراء ذلك الكشف، فإن التقدم في العمر، والتوقف الطويل عن الكتابة في هذا المجال منحاني فرصة لتأمل الموضوع القديم بهدوء وتان، بعيداً عن حماس الشباب وثورته لأكتشف بان راي فازاريلي كان أكثر صواباً وعقلانية من رأيي، وأن لكلا الفنين نسقه المميز، وبناؤه العلاماتي المستقل.

• إلى أي تيار تنتمي أنت وسط هذه التيارات المتلاطمة والمتداخلة في مسيرة الشعر العربي.

أنا لا أرى أن هناك ثمة إتجاهات ومدارس بيّنة في الشعر العربي اليوم، لقد تجاوز الشعر مرحلة المدرسية وتداخلت الأسراب مع بعضها وهي في طريقها للهجرة باتجاه الحرية والابداع. وإذا كانت هناك ثمة ملامح لاتجاهات ما، فأنا لا أؤطر داخلها كتاباتي، فأنا أرى أن التيارات أو المدارس الشعرية ليست سوى قيود تحول دون تمكين الموهبة من التعبير الحر عن ذاتها، إنها ترسم وتحدد مسارات الانطلاق والحركة خطوة بخطوة بما يجعل المناورة محصورة في الهامش. إن المدارس يمكن ان تكون منصة إنطلاق وحافزاً لتوحيد وتجميع الرؤى المعثرة في المجالات النظرية والبحثية، فهي تقدم للمشتغلين فيها المناهج التي تميز أعمالهم بالرصانة والجدية. أما في مجالات الابداع فالوضع مختلف تماماً، لأن الرصانة والاتزان مقتلتا الإبداع، وإن حاجة المبدع إلى جناحين هي أكبر من حاجته إلى قيود وسلاسل.

ولكن ذلك لا يعني أن العملية الإبداعية تسير من بدايتها حتى نهايتها دون موجّهات وأدلة، فالتاريخ يشير إلى أن ثمة مدارس كبرى شكلت مفترقات طرق في مسيرة الشعر، وأن تلك المدارس هي التي رسمت مستقبله وحددت الملامح العامة التي نرى بعضها اليوم، وربما تكون تلك المدارس هي ما عناه مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن في كتابهما المشترك "حداثة" عندما تحدثا عن الإزاحات الكبيرة، وقالا إنها تمتاز بالتحولات العميقة التي ربما يستمر تأثيرها لمدد تقاس بالقرون. وعدا تلك المدارس الكبرى، فإن التقليعات والصرعات والبصمات الخاصة التي يضيفها كبار المبدعين في كل مرحلة لا يمكن أن تسمى بمدارس أو اتجاهات، وحتى لو سُميت كذلك اعتزازاً وفخراً من قبل صُنّاعها وتلاميذهم، فإن الإلتزام الدقيق بها ليس سوى قيد يحوّل من يلتزمون بها إلى نماذج مستنسخة عن النوذج الأصل الأول، والبقاء والتميز في النهاية يبقى لذاك الأخير بينما النماذج المستنسخة فكلها سرعان ما تُنسى.

• لقد فرضت على نفسك منذ زمن بعيد العزلة عن المجتمع، وعن الوسط الثقافي، ألا ترى أن العزلة مقتلة الأديب ؟

نعم، ربما تكون العزلة مقتلة لأن شرانقها الفولاذية التي تلف بها الأديب تحول دون تواصله مع المستجدات، وفي هذا المجال أذكر المقال الذي كتبه الشاعر عدنان الصائغ تعقيباً على الملف الشعري الذي نشرته أحدى الدوريات الثقافية العراقية للشاعر محمود البريكان بعد عزلة طويلة. أما بالنسبة لي، فعزلتي عن الوسط الثقافي هي عزلة إجتماعية، وليست ثقافية، بمعنى أني لم أنقطع خلالها عن مواصلة الكتابة والنشر سواء في الصحافة الثقافية الورقية أو الألكترونية، كما أني أواصل إصدار مجاميعي الشعرية سواء عن طريق وزارة الثقافة، أو عن طريق القطاع الخاص، وإن لي عبر الميديا إتصالات مع عدد كبير من المثقفين نتحاور عبرها ونتبادل تجاربنا، إضافة إلى تواصلي مع أهم التجارب الفاعلة والمؤثرة عراقياً وعربياً في مجالات الشعر والسرد والنقد.

لقد أقتعت نفسي منذ بداياتي بأن المبدع الحقيقي لا يعول على علاقاته الاجتماعية في البروز والانتشار، لأن الموهبة، والموهبة وحدها من المفترض أن تكون ميزان الوسط الثقافي في ترجيح المبدعين، ولكن مع ذلك فهذه القناعة تعرضت للاهتزاز حين وضعت على المحك في أكثر من تجربة مع الأسف الشديد، لقد وجدت أدباء كبار يعتمدون معايير غير أدبية، وغير ثقافية في تقويم وتصنيف الأدباء، وفي مقدمة تلك المعايير العلاقات الاجتماعية المفتوحة والمتشعبة، والمنصب الوظيفي، والانتماء السياسي والمرتبة الحزبية، والثراء المادي، وربما هناك غير هذه المعايير الكثير بعضها مخجل ومعيب ولا يتناسب مع نبل الاهداف الثقافية المعلنة وشرفها، وقد آلمني شديد الألم أن بعض أؤلئك الأدباء الذين يفترض أنهم يتمتعون بحس نقدي أصيل، وموهبة حقيقية، بل وحتى الاجتماعية، إنهم يتعاملون مع المواهب الحقيقية على وفق المبدأ السطحي القائل بأن البعيد عن العين بعيد عن القراءة، ومع ذلك فموقف هؤلاء الادباء ذوي الأسماء الرنانة والرؤيا المسطحة لم يدفعني لردة فعل معاكسة انقض فيها عزلتي، وأندفع معهم باتجاه الصخب غير المجدي، لقد بقيت في عزلتي أنتج بهدوء.

> الشعر انفتح على التقنيات الشكلية وانغلق على متلقيه

تسامي محمود البريكان نحو آفاق الإبداع والتحضر

في ذكرى حارس الفنار

جاسم العايف

محمود البريكان في "حارس الفنار" وحريته الشخصية تسامى نحو آفاق الإبداع والتحضر، بنتاجه وشخصه، إذ مثّلا روح التطلع الحداثوي المتمدن في النسيج الثقافي العراقي الحديث، من خلال تنقيبه في صبوات الروح العراقية وتراثها الإنساني، و بحثه في الوجه المغيب للواقع والتاريخ محتفياً بعظمة الكائن الإنساني، متمسكا بإرادته الحرة التي لم يسمح لأحد أن ينازعه عليها مطلقاً، متجاوزاً الإطناب والبهرجة والتزويق، متحصنا بعزلته الخلاقة- الإبداعية ضد تزوير الحقيقة، وتأبيد المهانة التاريخية، والذل اليومي والتزييف المتواصل، مؤثثا حياته بالمثل الإنسانية المشروعة العظيمة، محلقا بالإنسان أولاً وبالشعر ثانياً نحو الكوني من اجل الخلاص والنزوع نحو الحرية والحياة اللائقة لبني البشر، وبإعلاء دور الشاعر المنحاز لقيم الحداثة الحياتية و الخلاق بنصوصه المشعة التي تجعل منه، رسول الحضارة ومستشرف المستقبل والمتحكم بالرؤى والمنادي بقصيدة الفكر- الإنساني الشعري الخلاق .

أسس البريكان شعره، على فرضية "التواصل المعرفي-الإنساني" لا ثيمة الصوفية المغلقة ومعرفيتها الميتافيزيقية، و نتاجات البريكان الشعرية تتجه في صميمها نحو "الإدراك المعرفي- الإنساني" فمن خلاله تؤكد على الذات الإنسانية وتجلياتها، وتَمسكه بالواقع و المصير الإنساني الفاجع، و بالتاريخ وعتماته ومأساويته ومخاتلاته غير المتوقعة. البريكان ينتمي لاولئك "الطالبين غمار الأفق" في كل مكان وزمان . وسعى للانتقال من نص لآخر عبر"الصور الشعرية" المترادفة- المتراكمة التي تعتمد الانسيابية، وتجنح أحيانا إلى الصمت لتخلق الضجيج الخلاق حتى وان كانت ثيمتها الذاكرة الأسطورية. يتساءل الشاعر عبد الكريم كاصد في مقاله "الصوت الناصع":" أكان يدرك البريكان الشاعر الذي نأى بنفسه عن السقوط الجماعي، أنه سيصبح يوما ضحية هذا السقوط؟. وسواء أكان السقوط سياسياً أم غير سياسي، تمثّله سلطة تحترف القتل، أم لصوص عاديون، فإن مقتله دليل على افتقاد أمن، وموت غير مبرّر سيظل باعثاً على الرجفةً أبداً، وعلى التفكير طويلاً والحدث الكبير في حياته هو مقتله الذي سيهب مجرى حياة البريكان توتّراً لن ينتهي صداه أمداً طويلاً، مضيفاً إلى شعره وحياته غموضاً وتطابقاً آخر بعد أن تطابقا من قبل". كما يؤكد كاصد إن البريكان كان:" في شعره وفي شخصه، واحداً من شعراء معدودين يؤثرون الصمت على الضجيج، والوحدة على الاحتشاد، والصداقة المتفرّدة على المجموع، وهو إذا كان استثناء في المشهد العام، فإنه ليس استثناء في المشهد الخاص الذي ألفته البصرة. فإلى جانب البريكان هناك محمود عبد الوهاب ومحمد خضيّر المسكونان بهاجس الكتابة وانشغالها بواقع استطاع هؤلاء الثلاثة اختراقه إلى طبقاته الأعمق ليكتشفوا ما هو كامن فيه من جذر أسطوري أو من جوهر عصيّ على الاكتشاف، جوهر يربطهم بماض عريق ومستقبل أبعد، في زمن واحد هو زمن الكتابة الذي ينأى بصاحبه عن زمن الآخرين. ويضيف:"البريكان ومحمود عبد الوهاب ومحمد خضير نماذج البصرة البارزة، وخفاءها الملغز، وعبقريّتها التي لا تستنفد، وإدراكها الحصيف و ليس بمقدور أية سلطة عابرة أن تجرّدهم منها، أو تجرّدها منهم، وثمة طاقة خلاّقة تحملهم بعيداً إلى مستقبل يتجاوز ما هو آني إلى ما هو جوهري، دون أن تهمل هذا الآني و تفصيلاته، ففي هذه التفصيلات يتجلى الجوهر، ولعل عنايتهم الفائقة بهذا الجوهر المتجسّد في التفصيلات هو ما جعل فنهم ثورة بحدّ ذاتها.. ثورة ليست في الشكل، كما يظن البعض، بل في صميم التعبير الإنساني عن الوجود، لأن التأكيد على الفن في ظرف ما، هو تأكيد على الإنسان وحماية أعزّ ما لديه: حريته، بعيداً عما يراد له من تحقيق منفعة عابرة ". في ذكرى رحيل البريكان نقدم قراءة لكتاب "البذرة والفأس"× للناقد الأستاذ "رياض عبد الواحد" وهو مجموعة مقالات نشرها بين الأعوام 1999/ 2001،و حسب ما يرد في العنوان الفرعي " قراءات حرة في شعر محمود البريكان / قصائد " عوالم متداخلة" إنموذجا" وقدم له د. حسين عبود الهلالي أستاذ النقد الأدبي في كلية التربية / جامعة البصرة/ ذاهباً في مقدمته إلى ان الكتاب قراءات لا تلتزم منهجا محددا من مناهج النقد الأدبي وربما يمكن وضعها ضمن ما سمي بـ"النقد الانطباعي"، وقد عرف به أستاذنا المرحوم الدكتور على جواد الطاهر والناقد الغائب الحاضر المرحوم عبد الجبار عباس . وفي تمهيده للكتاب يذكر الناقد رياض عبد الواحد: ان قراءة الشاعر البريكان تستدعي وقفة تأملية بسبب من تجربته التي يحيطها الغموض من جوانبها جميعا، وان الماهية التي يتوخاها الشاعر من خلال قصائده ليست واضحة المعالم و ان المنعة شديدة فيها والعزلة ممتدة على مساحة واسعة، والافتتان بما تحمله النفس في الداخل أعلى واكبر من الافتتان بالعالم الخارجي، والبزوغ كثيرا ما يشع في ظلمات الروح دون تدخل قسري من الشاعر. ويضيف: إن شعر البريكان أشبه بالبذرة الموضوعة في إحدى قصائده ومنها استقى عنوان كتابه، وهذه البذرة وهي تعيش في الداخل فأنها تأخذ منه كل شيء وتندفع بقوة إرادتها مخترقة تربتها لتكبر و تثمر وتكون ذات لحظة ما خاضعة لفأس الحطاب التي هي صلة التواصل والتقاطع في العيش بعجائبه المتعددة مرئية أو مخفية ومنها صلة الشعر بالشاعر، وبالآخر لكونها محصلة الحياة النهائية. يحتوي الكتاب على"13 " دراسة عن قصائد"عوالم متداخلة" للبريكان وتتضمن بداية كل دراسة نصوص قصائد / المأخوذ / دراسات في عالم الصخور / رحلة القرد /نوافذ /متاهة الفراشة/ مدينة خالية / مصائر /ارتسام /الطارق /الغرفة خلف المسرح /الكهف العميق/بلورات. ويعمد الناقد رياض عبد الواحد لدراسة كل قصيدة على حدة ضمن مهيمنات عدة، ومنها تجربة" الاعتزال" التي يعمد اليها البريكان إذ يتداخل فيها وفي مركزها بالذات أكثر من وشيجة لتشكيل نقطة التقاء المعقول باللامعقول. ويرى الناقد عبد الواحد أن تجربة "الاعتزال" فرضت على شعر البريكان صوراً يغلفها انفعال خاص، مما جعل الزمن في بعض قصائده غير موحد ولم تتضح أي صلة بين الماضي والحاضر والمستقبل، فكانت بعض قصائده غامضة وهي تجوب في غياهب المجهول، ومع انه جنح لاستنطاقها لكنه لم يستطع ذلك بسبب عدم تخلصه من عزلته الروحية فأسقطها في العزلة من ناحية المبتدأ والمنتهى. و في دراسته لقصيدة البريكان" دراسات في عالم الصخور ثمة تساؤل عن الوشائج بين الشعر والعلم؟ . وهل يصح أن يلج الشاعر الذي يمنحنا مدركات حياتنا اليومية المتنوعة وبما يوصلنا إلى حس راقٍ وقيم أخلاقية تتجسد في حقائق السّلوكً الإنساني ولكل ذلك وغيره هل يستطيع الشاعر الدخول إلى منطقة اشتغال العالم دون السقوط بالنثرية؟. ومن هذه القصيدَة فأن البريكان يعتمد الـ "قصيدة المعرفية و بسب قدرته على الكشف فأنه يقود لتقبل هذه الموضوعة الجيولوجية شعرياً،إذ أن هذه القصيدة لا تفضي إلى ان تقدم أو تعلمنا حقائق جيولوجية كما أنها لا تفسر لنا الجزئيات المتكونة منها الصخرة كما يفضي بذلك عنوانها الخادع بل هي قصيدة إيحائية تكشف لنا ما يمكن ان نتلقاه من الصخرة بالشعور والإحساس، لا ما يفرزه العقل المجرد عن الصخرة الصماء والتي يكمن سرها في داخلها، وان الولوج والتغني بعالم الطبيعة ليس مستحدثا في الشعر عامة ولكن أهمية ذلك تكمن في طريقة التعامل الشعري معهما، وان البريكان استطاع ومن خلال عالم الصخور في دفع الحقائق الطبيعية إلى وقائع شعرية عمقت الإحساس بالصور المحسوسة للصخور عبر التقاط بعض الصفات في ما هو محسوس والانطلاق منه إلى ما يريد إيصاله إلينا من أفكارٍ ورؤى في المحسوس ذاته، وان البريكان غالباً ما يسحب صوره الشعرية من الخارج المتلاطم بالحركة والاندفاعات إلى داخلٍ نصه، وهو بهذه الطريقة يضيف بعداً رمزياً لصوره الشعرية التي قد تبدو غامضة بشكل منفرد، وفيما إذا أخذنا قصيدة البريكان ككل تبدو موحية متماسكة. وأن ثيمتها تتحدد خصوصيات الشخصيات الغائبة في قصائده، والتي يخفيها الشاعر قصدا، و هي في حقيقتها ومراميها الحرية المستندة إلى الوعي والاختيار و تعيه يقينيًا.و يُلاحظ إن البريكان قد تخلى عن معجمه الشعري القديم، مستثمرا مفردات الطبيعة كما في قصيدة "الفراشة" وهو يواجهنا بمرئيات المخالفة، وتعتمد كذلك قصائده تغييب الزمن في البداية ثم الكشف عنه لاحقا ويكشف عن قدرة قصصية في بعض قصائده من خلال استخدامه الأسلوب السردي ومتلازماته إلا انه سريعاً ما يعود إلى عالمه الشعري في بحثه عما يكمن خلف عالم المرئيات من خلال اللحظة الشعورية الفريدة، وعبرها ينفرد البريكان بعمق الفكرة وجلائها و التعبير عنها بالصورة الشعرية التي جعلت شعره يتألف من طبقات عدة، كما استطاع من خلال مهيمنة الفكرة في قصائد"عوالم متداخلة"، وعمله فيها على تحديد شكلها، وأسلوبها معتمدا بقصدية واضحة، على المزج بين الظلال وعمق الأفكار ووضوحها، دون أن يبتعد فيها عن الإيحاء بما هيَ عليه الفكرة ذاتها ووضوح دلالاتها ومَسكَ كل الخيوط في "عوالمه المتداخلة" بقصيدته متعددة الأصوات والمشاهد والرؤى والتي يعكس فيها بالأساس من خلالها وعيه الفردي الحاد و الباطنِ و غير المنعزل عن حراك الواقع الخارج المُعطى. وكتاب الناقد الأستاذ رياض عبد الواحد مقالات بعضها قصيرة كتبت ضمن مساحة محددة لصفحة ثقافية يومية، إلا انه يكشف فيه عن بحث و جهد في المساهمة بإجلاء بعض سمات العالم الشعري الذي يغمر قصائد "عوالم متداخلة" و العمل على فك بعض مغاليقها وتكويناتها، من خلال لغته النقدية الواضحة ومرجعياته الثقافية الحديثة.

*** رياض عبد الواحد/البذرة والفأس**
لوحة الغلاف للفنان/ رينيه مارجريت

البريكان ينتمي لأولئك «الطالبين غمار الأفق» في كل زمان ومكان

الذكرى 120 لولادة بيرم التونسي

الإرتفاع بالعامية إلى درجة الفصاحة

الطريق الثقافي ـ خاص

ولد الشاعر الشعبي محمود بيرم التونسي في الإسكندرية في 4 آذار/ مارس 1893. بيرم هو لقبه الأصلي ، وسمي التونسي لأنّه من أسرة تونسية قدمت إلى مصر سنة 1833م، إذ هاجر جدّه لأبيه للإسكندرية وأقام فيها. ألحق بهم لقب التونسي، كعادة الغرباء حين يقيمون في غير بلدهم يلقبهم الناس لقبًا ينسبهم إلى بلدهم الأصلي. لم يتحصّل محمود بيرم التونسي على الجنسية المصرية إلاّ قبيل وفاته بقليل.

وقد عاش طفولته في حي الأنفوشي بالسيالة، التحق بكُتّاب الشيخ جاد الله، ثم كره الدراسة فيه لما عاناه من قسوة الشيخ، فأرسله والده إلى المعهد الديني وكان مقره مسجد المرسي أبو العباس. توفى والده وهو في الرابعة عشرة من عمره، فانقطع عن المعهد وارتد إلى دكان أبيه ولكنه خرج من هذه التجارة صفر اليدين.

كان محمود بيرم التونسي ذكياً يحب المطالعة تساعده على ذلك حافظة قوية، فهو يقرأ ويهظم ما يقرؤه في قدرة عجيبة. بدأت شهرته عندما كتب قصيدته «بائع الفجل» التي ينتقد فيها المجلس البلدي في الإسكندرية الذي فرض الضرائب الباهظة وأثقل كاهل السكان بحجة النهوض بالعمران. وبعد هذه القصيدة انفتحت أمامه أبواب الفن فانطلق في طريقها ودخلها من أوسع الأبواب.

توفي بيرم التونسي في 5 كانون الثاني/ يناير 1961 عن عمر يناهز 68 عاماً بعد معاناته من مرض الربو.أصدر مجلة «المسلة» في العام 1919، وبعد إغلاقها أصدر مجلة «الخازوق» ولم يكن حظها بأحسن من حظ المسلة. نفي إلى تونس التي يحمل جنسيتها بسبب مقالة هاجم فيها زوج الأميرة فوقية ابنة الملك فؤاد، ولكنه لم يطق العيش في تونس لما شهده من قمع من المستعمر الفرنسي فسافر إلى فرنسا ليعمل حمّالاً في ميناء مرسيليا لمدة سنتين، وبعدها استطاع أن يزوّر جواز سفر له ليعود به إلى مصر، ويعود إلى أزجاله النارية التي ينتقد فيها السلطة والاستعمار آنذاك، ولكن يلقى عليه القبض مرة أخرى لتنفيه السلطات إلى فرنسا ويعمل هناك في شركة للصناعات الكيماوية ولكنه يُفصل من عمله بسبب مرض أصابه فيعيش حياة ضنك ويواجه أياماً قاسية ملؤها الجوع والتشرد. ورغم قسوة ظروف الحياة عليه إلا أنه استمر في كتابة أزجاله وهو بعيد عن أرض وطنه، فقد كان يشعر بحال شعبه ومعاناته وفقره المدقع.

مقطع من قصيدة "غاندي"

السلام لك والسلامه
من هنا ليوم القيامه
ياللى أظهرت الكرامه
بعد عهد المرسلين
ياللى من لعبك بمغزل
تطلع البورصات وتنزل
فوق دماغ لندن وتعزل
لانكشير الغزالين
فيلسوف مايخيبش قولك
كل فلسفتك فى نولك
والتلاميذ اللى حولك
بالمكاكيك شغالين

في العام 1932 يتم ترحيل الشاعر من فرنسا إلى تونس لأن السلطات الفرنسية قامت بطرد الأجانب وهناك أعاد نشر صحيفة الشباب. ثم أخذ بيرم يتنقل بين لبنان وسوريا، ولكن السلطات الفرنسية قررت إبعاده عن سوريا إلى إحدى الدول الأفريقية ولكن القدر يعيد بيرم إلى مصر عندما كان في طريق الإبعاد لتقف الباخرة التي تُقلّه بميناء بورسعيد فيقف بيرم باكياً حزيناً وهو يرى مدينة بورسعيد من بعيد، فيصادف أحد الركّاب ليحكي له قصته فيعرض هذا الشخص على بيرم النزول في مدينة بورسعيد، وبالفعل استطاع هذا الشخص أن يحرر بيرم من أمواج البحر ليجد نفسه في أحضان مصر.

بعدها أسرع بيرم لملاقاة أهله وأسرته، ثم قدّم التماساً إلى القصر بواسطة أحدهم فعفي عنه وذلك بعد أن تربع الملك فاروق على عرش مصر فعمل كاتباً في أخبار اليوم وبعدها عمل في جريدة المصري ثم في جريدة

الجمهورية، وقد قدّم بيرم أعمالاً أدبية مشهورة، كان أغلبها أعمالاً إذاعية منها سيرة الظاهر بيبرس وعزيزة ويونس.

غنّت له أم كلثوم عدة قصائد مما ساعد على انتشاره في جميع الأقطار العربية، وظل إلى آخر لحظة في حياته من حملة الأقلام الحرة الجريئة، وأصحاب الكلمات الحرة المضيئة. غنى له فريد الأطرش أيضاً عدة أغنيات ناجحة منها: يللا سوا - أحبابنا يا عين - يللا توكلنا - هلت ليالي - الليلة النور - أحلى الأماني - تطلع يا قمر - مانخبيش عليك - غالي يا بوي - حبيته لكن مابقولش – أهواك، ومن المواويل: صدوك عني العدى - يهون عليك، ومن الأوبريتات الخالدة: غنى العرب - بساط الريح - عايزة أتجوز - ليلة من ألف ليلة، بالإضافة إلى مالحنه لغيره مثل: هل هلال العيد - يا ديرتي، وثنائيته مع أسمهان: إيدي في إيدك .

وقد منح في العام 1960 جائزة الدولة التقديرية لمجهوداته في عالم الأدب، فحصل إثرها على الجنسية المصرية.

قطر وإيران في منافسة سينمائية

الطريق الثقافي ـ وكالات

في منافسة تعكس التقاليد والرؤى المختلفة بين السنة والشيعة على طريقة تقديم شخصية النبي محمد في السينما، تخوض كل من قطر وإيران صراعاً أيديولوجي حامي الوطيس من أجل تبني إنتاج هذه الأفلام كل حسب رؤيته الخاصّة في عمل يتطلب الكثير من التوازن الفكري والديني للحيلولة دون التعرض للمشاعر الدينية وطروحات رجال الدين المعقدة بهذا الخصوص.

وكانت قطر قد أعلنت مؤخرا استعدادها لانتاج سلسلة من الأفلام الموجهة إلى جمهور في جميع أنحاء العالم عن النبي في القرن السابع للإسلام. وقد تعاقدت شركة النور القابضة، وهي شركة ذات توجه إسلامي، مع المنتج راب أوزبورن الذي انتج سلسلة أفلام «ملك الخواتم» الشهيرة ليشرف على إنتاج هذه السلسلة التي تشرف عليها لجنة استشارية برئاسة يوسف القرضاوي بكلفة قد تتجاوز المليار دولار.

وفي الوقت نفسه، بدأ المخرج الإيراني مجيد مجيدي، مخرج افلام «أغنية العصافير» و«أطفال السماء»، بتصوير فيلم منافس للمشروع القطري عن الموضوع نفسة بكلفة 30 مليون دولار، ويتوقع أن يثير الكثير من الجدل لأن مجيدي مصمم على تجسيد شخصية النبي محمد بشكل مباشر، بينما ترى الجهات الدينية المهيمنة في قطر والمشرفة على شركة النور للانتاج الفني أن إظهار النبي بشكل مباشر في السينما يعد كفراً من وجهة نظر علماء السنة.

ولعل أفضل فيلم معروف تناول سيرة وحياة النبي محمد هو فيلم الرسالة الذي أنتج في العام 1977 من إخراج الراحل مصطفى العقاد وانتاج شركة هالوين، ويوصف الفيلم بانّه قصة الإسلام، وقد تم تمويله من قبل الديكتاتور الليبي معمر القذافي، بعد رفض هوليوود لفكرة تمويله، وهو من بطولة أنطوني كوين وايرين باباس. وقد تجنب الفيلم أي تجسيد مباشر لشخصية النبي محمد على الشاشة، بل استعاض عن ذلك بإظهار جزء من عصاه او ناقته، وعلى الرغم من ذلك أثار الفيلم غضب البعض في العالم الإسلامي الذين تداولوا إشاعة مفادها بان أنتوني كوين سيمثل دور النبي.

الطريق الثقافي

NO. 67

13 نيسان/ أبريل 2013 13 April

مدير التحرير
محمد حيّاوي

التحرير
ناصر قوطي
سعدون هليّل

www.iraqicp.com

التصميم Sillat Media

للاتصال بهيأة التحرير althakafya@iraqicp.com

المعرض التشكيلي

للفنانة إيمان علي خالد

الوجه البشري المصير والتأمل

وجود لطفي

تمارس "إيمان علي خالد"الرسامة العراقية المغتربة منذ سنوات في هولندا ما يشبه "السحر التعويضي" الذي يقوم الساحر فيه بتعريض اجزاء من الانسان "شَعْر، اظافر، ملابس..." من اجل الهيمنة على ذلك الانسان، فقد استعارت الرسامة من الانسان صورة وجهه واصابعه لتمثل كامل الشخصية البشرية..فتنسج الرسامة سجادة، او جَدرانية زخرفية لونية، تحوكها بأناة، وصبر جميل، حتى لتبدو لوحتها ماكيتا "مصغرا" لجدرانية منسوجة ومحاكة ومعلقة على جدار، جدرانية تبدو الرسامة ايمان علي خالد مهووسة فيها بلغة اجزاء الجسد: لغة الاشارة، ولغة العيون، والاصابع التي تكتفي بالتعبير فيها عن ما يختلج داخل النفس بحركات تستغني عن اللغة المنطوقة، اواللغة المدونة "الكتابة" التي يلجأ اليها رسامون كثيرون يشعرون ان لغة اللون، والاشكال ليست قادرة على التعبير عما يرغبون بإيصاله من خطاب لا يمت بصلة الى الفن التشكيلي باعتباره واقعة مادية شيئية، فتبدو العيون عندها والاصابع وهي تشتبك في حوار سرّي لا يفك رموزه الا ايمان علي خالد ذاتها.. ويؤكد "حسن السكاف" أنّ ذلك "يحمل تأثيرات واضحة بتجارب الهولندي كارل أبيل وكوربيه، وحتى الدنماركي وفيلسوف جماعة الكوبرا أسكر يورن. ويتضح هذا التأثر في لوحة «حالة» "120×120 سنتمتر" الموجودة في متحف مشيغان في الولايات المتحدة. تظهر اللوحة نصف الوجه الأبيض بفم مفتوح وعين فزعة أمام أصابع سوداء تشبه في تكوينها أغصّان شجرة محترقة. بينما الوجه الآخر في الخلف يضجّ بالألوان، تظلّله أغصان نباتات مفعمة بالحياة. هكذا، نتبيّن ظاهر الإنسان ودواخله، في عمل واحد معتمدين على حرفية الفنان وثقافته في التنفيذ وتقنية اللون"..

تقول إيمان علي خالد "منذ المراحل الأولى لدراستي الفن التشكيلي، رحت أطّلع على تجارب الفنانين العالميين التي أدهشتني وزادت من تعلّقي بفن الرسم، مثل غوغان، وفان كوخ على وجه الخصوص الذي نقلت أعماله كثيراً وقلّدتها. لقد كان وما زال أستاذي الذي أحببت، أزور متحفه باستمرار. منذ وصولي إلى هولندا، كان أول متحف زرته، وقد دخلته برهبة وخشوع كأني أدخل معبداً"، وهو ما يجعل اعمالها قريبة من اجواء هؤلاء الرسامين، ومن أعمال ماتيس الذي كان هو الآخر متأثراً بفان كوخ وغوغان، فهي تشتغل ببالية الوان ثرية، وعجائن كثيفة وذات زخم تعبيري كثيف هو الاخر؛ فعند هذه الرسامة التي ادارت ظهرها لكل ما تعلمته من قواعد، تنتمي اللوحة الى نمط من الرسم "المتوحش" الذي لا يضع للقواعد،ولا للمعايير الراسخة وزنا؛كما يتحول الوجه،الى كرنفال زخري، وخارطة من الالوان التي يجاور بعضها بعضا،وربما تكون تلك المجاورة امرا غير مستساغ بالنسبة للعقول التي تعتقد ان "قوانين" مسبقة، وراسخة هي ما يجب ان يؤسس ويرتكز عليه الفن ليكون فنا حقا، بينما كان ما يحرك ايمان علي خالد محركاتٌ اخرى، ونزوعٌ جارفٌ ينتج سيلا من الابداعات التي لا "قانون" لها سوى الحرية في الرسم، تلك الحرية التي يكون قانونُها الاول ان تكون بلا قواعد قبلية،..

لقد بدأت ايمان علي خالد مؤخرا الاتجاه الى "التجريد"؛ ولكنها براينا ظلت تتابع خطى الفكرة التي اسميتها "قانون بيكاسو"، وهي التي يؤكد فيها بيكاسو على ان لا وجود لتجريد محض، وان اللوحات التجريدية تبدا بالمشخص كمرتكز بنائي،وتقودها رغبة الرسام في تجريد الاشكال الى ابسط ايقوناتها الشكلية بعملية قد تشابه اليات الاستعارة الشعرية، او ما يسميه ر.روجرز "الادراك الحسي التحولي" حيث تتجه اللوحة الى الاحتفاظ بإيماءة طفيفة لذلك المشخص الذي لا يمكن محوه مهما اوغل الرسام بالتجريد وذلك لان روح ذلك المشخص تكون قد كمنت في جوهر العمل، وشكّلت "علامة لا يمكن محوها"، كما يؤكد بيكاسو، وهو ما تفعله الان ايمان علي خالد حينما لا تقوم بمحو اي شيء وانما تحاول تغيير زاوية الالتقاط للوجه البشري الذي بدات ترسمه من خلال التقرب منه بلقطة زوم شديدة القرب من ذلك الوجه فتبدأ التفاصيل الزخرفية لذلك الوجه باحتلال مساحة اللوحة بشكل يجعل التعرف على طوبوغرافية الاشكال امرا في غاية الصعوبة، الامر الذي تشعر الرسامة بأنه يحتم عليها وضع ايقونات تحل هذا الانفصال عن المتلقي وذلك من خلال بث تفاصيل ايقونية تدلل على ان ما هو مرسوم ليس الا اجزاء من وجه بشري، تفاصيل لا تعدو ان تكون: عينا، او شفتين، او اية اجزاء اخرى من الوجه..

ان الامر الحيوي في تجربة الرسامة ايمان علي خالد انها كانت تحول كل "الافكار" الـ"خارج بصرية" الى واقعة بصرية، فكانت قد "دأبت منذ البدء على تحويل الاسطورة الى نص مرئي فقدمت اعمالها بوجه مغاير ومختلف أفرز تنوعا في النظر إلى بؤرة المبتغى الجمالي عبر أساليب ارتكزت على النص الموازي وربما التناص مع التراث والاساطير التاريخية وفق الية التجريب وتوظيفها بأشكال تتجسد بتشخيص شكلي وتجريد تعبيري . وهو ما أفرز ثراء في الانجاز الابداعي وتنوعا ومنحها سعة في افق التعبير" كما يقول الكاتب محسن الذهبي، الذي يضيف بانها تبتعد "عن النقل السطحي في محاولة منها للبحث والتجريب فى عوالم اللون والشكل والابتعاد عن الانساق المتواترة للمدارس الفنية المعروفة"، معتمدة في ذلك على "ما احتوته ذاكرتها منذ أيام الطفولة وشكّل البذرة الاولى في وعيها البصري".

بينما يتناول الكاتب "حسين السكاف" تجربة ايمان علي خالد من زاوية موضوعاتية فيعتبرها قد "اختارت موضوع الحب والهمسات الداخلية للنفس البشرية كرسالة من رسائل الحرية المكتومة" عبر "خلط متعمّد لوجوه منفعلة تارة، ومستسلمة تارة أخرى، صور وأحاسيس مفعمة بالحب، الألم، الغضب، الحلم والسعادة، كل ما تكتنزه دواخل الروح البشرية التي اعتادت عدم البوح للآخر. لكن لدى التمعّن في الأعمال المعروضة، نجد أنّ كل تلك الانفعالات والمواقف انكشفت، وبان سرها بشكل متداخل، إذ اندمج بعضها بالبعض الآخر، كأنها سجّادة شرقية مشغولة بيد محترفة خبيرة بموروثاتها".

إيمان علي خالد ـ سيرة ذاتية

- مواليد بغداد، العراق
  خريجة قسم الرسم، معهد الفنون الجميلة. بغداد عام 1984.
- عملت كمصممة أزياء في دار الأزياء العراقية من 1984 ولغاية 1992
- شاركت في العديد من المعارض المحلية والإقليمية والعالمية.