AL TAREEK AL THAKAFI
الطريق الثقافي
NO. 77
12 صفحة
500 دينار
السبت 5 تشرين الأول/ أكتوبر 2013 5 October

12 تشكيل
فيان سورا
امرأة في الوقت المناسب

نمط 2
تجسيد «لوليتا»
السلوكيات الإتثوية الرحيمة
الطريق الثقافي

تنظير 3
كومونة باريس
إعادة قراءة ماركس
علي الأسدي

فلسفة 4
مفهوم المنظور والتبئير
ـ حسين عبد علي اليوسفي

نصوص 5
لقاء
أحمد محمد الموسوي
لي يد في الماء
غني العمار
الحياة لا تترمل
فؤاد قادر
كمائن باردة
فراس طه الصكر

دراسة 6
أميل سيوران
التخصص في العواء
مقداد مسعود

نقد 7
جدليات
السوسيولوجيا الانعكاسية
ثامر عباس

قراءة 9
رفعت السعيد:
التأسلم فكر مسلح
مجيد الأسدي

حوار 10
الباحث حسام الآلوسي
فلاسفتنا الصوفيون
أحرار فيضيون
سعدون هليّل

8 تجارب
شيركو بيكه س
البيئة الدرامية والنسيج السردي

Mohamad Hayawi

ثقافة الطريق

تلك الثقافة التي نريد

إذا أبعدنا الرؤية غير واضحة الحدود لمعنى ثقافة نستطيع ان نراها بمنظارنا محدود القدرة على انها المحتوى المشارك مع اللاثقافة فينا. اشتراك التهذيب مع اللاتهذيب، الفهم مع اللافهم والاستقامة مع الغش او اللااستقامة. كلا الاثنين فينا وكلاهما في الثقافة. استطاع المعنى الخاص للثقافة وان كان شفافاً ان يصنع حداً بين المحصلتين. ونحن بهذا نتعلق او نلوذ بذلك القسم الذي أزاح الخام او الخطأ او التخلف. إذن الثقافة ليست كلها المطلوبة ولكن ذلك القسم الذي يسمو، الذي يطيب، والذي نتمنى. يقول تيري ايجلتون: كما في الثقافة تاريخ وسياسة محتجبان، فان فيها لاهوتاً ايضاً. معنى هذا فيها فاصل تهذيب.

فالثقافة بهذا المعنى يمدّها بالحضور مرجعان او مصدران، أنفسنا والخارج. بعض نكتسبه من تجاربنا وتطور اجسادنا وادمغتنا وبعض يأتينا أو يُصنَع لنا من الدولة او من مؤسساتها. وهذه المؤسسات تربي وتستثمر وتهيئ المستقبل لكي تستمر. العقل البشري مادة قابلة للتصنيع ويمكن التدخل في عمله وبرمجته لاعادة او لتوجيه مسار عمله.

وهذا لا يقتصر على المؤسسات السياسية ولكن المؤسسات التجارية الكبرى تفعل ذلك ايضاً. فضلاً عن التربية والاعداد. عقاقير المنشطات، والتخدير في جانب كبير منها يمكن ان يقع ضمن اعادة البرمجة او توجيه العمل. الانسان اليوم مادة خام تحت اليد ويمكن تصنيعه حسب مواصفات يحتاجون لها. والعقل الفردي يقع تحت مؤثرات وخطط المصالح الضخمة، الاقليمية والدولية.

ونحن لكي نظل في "مستوى التفاهم"، كما يقولون، نقر بان الكنيسة والمساجد مثل كل المؤسسات التربوية المدنية تعمل على مثل هذا النوع من التوجيه والذي يسمى تثقيفاً، التثقيف ببعض الايديولوجيات يقع ضمن هذا المفهوم والتمييز عادة نسبي حسب مصالح وقناعات المدارس او "الورش" المنتجة. الدورات التدريبية تقع ضمن المنهج أيضاً. لكن في الثقافة المكتوبة والمرئية او المسموعة يكون العمل اوسع في مدى مصالحه وهو ابعد آفاقاً مستقبلية. من هنا يبدأ التنافس بين الاتجاهات والعقائد والمصالح المؤسساتية وضمنها السياسية.

كم سيبقى الانسان مستقلاً؟ متى كان؟ وكم سيكون الانسان حراً؟ متى كان؟ وهل كنا مغفلين حين قدمنا قرابين البشر من اجل وهم او تصور اسمه الحرية ام كنا نريد ان نوقف الضرر ونوقف الغلو في مصادرة الانسان فكراً او طاقة؟ هل كان ذلك مسعى ليتم تعادل المصالح فننجو؟ سؤال آخر: هل كان النضال من اجل ايقاف صراع الافراد واقتتال مصالحهم لتهيمن الدولة وتبسط سلطانها بنظام ام كان النضال ضد سلطان الدولة على امل تفاهم الافراد وقد هذبتهم او وحّدتهم مبادؤهم المفترضة او ثقافتهم الموحدة؟

يخطر لي اننا في الثقافة نستدرج ونرعى ذلك الرضا، تلك المثالية، الحميمية الانسانية، التي لا تخلو منها البشرية، لتكون لنا قوة او ظل امان لهنائنا اليومي او سعادتنا الارضية.

إذن هذا هو كل ما نملك لتجسيد بشريتنا، أي قوتنا الاخلاقية. وهذا يعني ان نقدم "روح" الثقافة على "روح" المصلحة او على "السياسة"، أن لا نقدم الارث الغابي على الحق والصواب..

هذا يجعلنا امام حقيقة ان السلاح والمال من ممتلكات المؤسسات والمصالح وما نملكه لنعيش بقدر من الانسانية والسلام هو الثقافة في حال انتصار الجانب الخيّر فيها. وهذا القسم منها هو الذي نعمل من اجله ونتبنّاه، مثلما نلوذ به ونحتمي. هو آخر الحصون وإن كان مهدّداً كل يوم...

ياسين طه حافظ

في كتب.. «خزائن الآهات» لبهنام عطا اللّه.. المحمولات اللغوية المحتشدة 11

برامج ثقافية مصرية- عراقية ضمن فعالية عاصمة للثقافة

الطريق الثقافي- خاص

إلتقت الدكتورة كاميليا صبحي، رئيس قطاع العلاقات الخارجية بوزارة الثقافة المصرية، بالسيدعقيل المندلاوي، مدير العلاقات الخارجية بوزارة الثقافة العراقية، في إطار فعاليات الأسبوع الثقافى المصري المقام ببغداد، وجرى الاتفاق بين الجانبين على عدد من البرامج الثقافية على هامش احتفالية بغداد عاصمة للثقافة العربية، منها إقامة أسبوع ثقافي عراقي بداية العام المقبل في القاهرة، وإقامة أسبوع للسينما العراقية المصرية، ومعرض مشترك لأطفال مصر تحت عنوان "مصر في عيون أطفال العراق"، كما تم الاتفاق علي تبادل الخبرات في مجال المخطوطات والوثائق، وإعادة ترميم الوثائق العراقية بخبرات مصرية، ودعت الدكتورة كاميليا صبحي الفرقة القومية للفنون الشعبية العراقية للمشاركة في مهرجان التعامد في شباط/ فبراير من العام المقبل.

اهتمام متزايد بمسابقة البوكر للرواية العربية

الطريق الثقافي- وكالات

تعكف لجنة تحكيم الجائزة العالمية للرواية العربية (بوكر العربية) على قراءة وتقييم الأعمال الروائية الـ 160 التي وصلتها من 19 بلدا عربيا، لتعلن قبل نهاية العام الجاري القائمة الطويلة التي تتكون من 16 رواية، ثم القائمة القصيرة لاحقا.

وكانت إدارة الجائزة قد أعلنت أن أبواب الترشيح للدورة السابعة لجائزة عام 2014 اغلقت في 30 يونيو/حزيران الماضي، وبلغ عدد الأعمال التي تقدمت للترشيح 160 رواية، ينتمي كتابها إلى 19 بلدا عربيا.

ويعد هذا الرقم قياسيا، إذ لم يسبق لإدارة الجائزة استلام هذا الكم من الترشيحات منذ إطلاقها في العام 2008.

وكان عدد الترشيحات للدورة السابقة في العام 2013 وصل إلى 134 رواية مقارنة بـ 101 رواية في العام 2012.

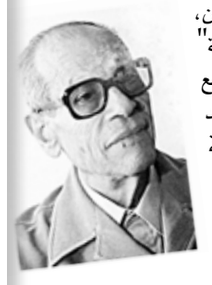
وقالت منسقة الجائزة فلور مونتانارو:

"هناك تزايد ملحوظ في عدد الأعمال التي استقبلناها هذا العام، الأمر الذي يعكس ثقة الكتاب والناشرين بقيمة الجائزة ومصداقيتها، وهناك مشاركة سورية قوية في هذه الدورة على الرغم من الحرب والظروف الصعبة والاستثنائية التي تمر بها البلاد".

أربع روايات عربية في قائمة أفضل 100 رواية عالمية

الطريق الثقافي- وكالات

ضمت قائمة "ليست ميوز" لأفضل 100 رواية عالمية أربع روايات عربية، تصدرتها ثلاثية نجيب محفوظ، في المركز 42 وتلتها رواية "باب الشمس" للكاتب والروائي اللبناني إلياس خوري بالمركز الثامن والستين، وتلتها رواية "لا أحد ينام في الإسكندرية" للروائي إبراهيم عبدالمجيد المركز السابع والسبعين، وأخيرا رواية الكاتب السوري خالد خليفة، "مديح الكراهية"، التي حلت في المركز الخامس والتسعين.



و"ليست ميوز"، قائمة معاصرة تضم الروايات التي لها صبغة عالمية وتبدي اهتمامًا بكلاسيكيات الأدب العالمي.

وجاء في المركز الأول، رواية الكاتب الإنجليزي ألدوس هكسلي "عالم جديد شجاع"، وفي المركز الثاني "الجريمة والعقاب" للروائي الروسي الشهير فيودور ديستوفسكي، وفي المركز الثالث رواية "1984" للكاتب الإنجليزي جورج أورويل، وجاءت في المركز الرابع رواية "الحرب والسلام"، للروائي الروسي ليو تولستوي وفي الخامس رواية "في انتظار البرابرة" للكاتب الجنوب إفريقي "جي إم كويتزي".

جائزة معهد العالم العربي في باريس للكتاب العرب

الطريق الثقافي- خاص

قرّر معهد العالم العربي في باريس بالتعاون مع مؤسسة «جان لوك لاغارديير»، تقديم جائزة سنوية لكاتب عربي عن عمل أدبي له باللغة الفرنسية او مترجم من العربية، على أن يتناول موضوعه واقع الشباب العربي اليوم.

وذكر البيان الذي أصدره المعهد أنّ الجائزة تشمل الاعمال الادبية من الرواية الى المجموعات القصصية أو الشعرية، علماً أنّ قيمة الجائزة تصل الى 10 آلاف يورو.

وتمنح الجائزة للمرّة الأولى اعتباراً من الخريف المقبل بعنوان «جائزة الادب العربي الشاب».

ويتم لهذا العام اختيار الاعمال الادبية الصادرة خلال العامين الاخيرين. وتُعلن الأسماء المرشحة في لائحة اولى ، تليها لائحة قصيرة تعمل لجنة تحكيم خاصة على اختيار الفائز من بينها.

ومن المقرر ان تُمنح الجائزة في دورتها الاولى في 22 تشرين الثاني/ نوفمبر المقبل في معهد العالم العربي في باريس.

تحليل التاريخ المرئي لرواية فلاديمير نابوكوف الشهيرة

«لوليتا».. السلوكيات الأنثوية الرحيمة

الطريق الثقافي- خاص

لم تحقق رواية انتشاراً وجدلاً في كافة بلدان العالم كما حققت رواية "لوليتا" الشهيرة للكاتب الروسي فلاديمير نابوكوف، التي تصدى بها لقصة الفتاة المراهقة وقدرتها الفذّة على الأغواء والايقاع بضحاياها من الرجال المأخوذين بجمالها، حتى تحولت رمزاً للغواية والسحر الأنثوي.

قصة لوليتا المراهقة بشعرها الأحمر والنمش الآسر الذي يوشي أنفها وخديها المتوردين، كانت موضوع الكثير من الأعمال الفنية والتصاميم والمنحوتات، كما كانت موضوع لقصائد الشعر التي كتبها الرجال والنساء على حد سواء.

ونظراً لكثرة الترجمات التي شهدتها تلك الرواية وآلاف الإصدارات المتعددة على مر العقود من مختلف دور النشر في العالم، شهدت شخصية لوليتا تعدداً في الأشكال والملامح والتوظيف تحديداً على اغلفة تلك الطبعات والإصدارات الخاصّة للرواية، واخذت لوليتا مختلف الملامح المثيرة حسب رؤية الفنانين الذين صمموا الأغلفة المتنوّعة بمختلف الرؤى، وبما أسبغ عليهم خيالهم بعد قراءة الرواية والتعرف عن كثب على الفتاة المسافرة في عقول ومخيلات الملايين من القرّاء من مختلف الثقافات في كافة أنحاء العالم.

إن تحليل التاريخ المرئي لقصة غلاف الرواية، سواء لجهة شكل لوليتا أو تشكيل أسمها باللغات المختلفة، يتطلب متابعة طويلة لمئات الإصدارات المتنوّعة والمتفاوتة المستوى، مثل الطبعات الأنيقة باهضة الثمن أو تلك الشعبية الرخيصة، ولعل كتاب يوري لينغ الصادر مؤخراً في نيويورك، يصلح كمنطلق لمثل هذه المحاولة المسليّة، إذ يتصدى المؤلف فيه لأكثر من ثمانين تصميم فني لغلاف الرواية وضعها عشرات الفنانين الذين أجتهدوا في تقديم رؤيتهم الفنية في تجسيد شكل الفتاة الساحر وحروف اسمها المميزة ضمن الاحتفاء بالتحفة الروسية الكلاسيكية الفذّة.

وضع العسل في برطمان أسود لا يعني أنه غير موجود

كان فلاديمير نابوكوف نفسه صارماً جدا على الصعيد البصري، وغالباً ما ينتقد الشكل المبهرج على حساب المضمون الذي هو الأهم بالنسبة له كمؤلف، وعبثاً حاول معه الرسامون الروس من أجل ان يفصح لهم عن بعض ملامح معينة تمكنهم من تجسيد الطالبة الليتوانية المتأنقة التي أطلقها للعالم في فورة من فورات تفاعلاته الخيالية الخلاقة، لكنه مع مرور الزمن، بدأ يستسلم لرغبات دور النشر، ومن ثم منتجي الأفلام السينمائية، وحتى صانعي الأغطية الموشاة بالأشكال المتخيلة للوليتا وأسمها، الذي تلتحف بها آلاف المراهقات في روسيا وخارجها، على الرغم من أنّه كان ينتقد بعض الأشكال التجريدية لبطلته على بعض الأغلفة في محادثاته الخاصّة، كما انتقد تجسيد ستانلي كوبريك للوليتا في فيلمه الشهير، وقال أنّه فقد الاحتفاظ بالتوازن الهش بين البراءة الماكرة والعهر الرخيص، لكنه مع ذلك، يعد تسويق الرواية عن طريق رسم الفتيات في أوضاع مثيرة شر لا بد منه، ساهم إلى حد ما في انتشار الرواية وتحقيق مبيعات واسعة النطاق، وعندما سأله أحد الصحفيين عن مدى خطورة تحويل نصه الإبداعي إلى إثارة عابرة، قال: لا أتصور أن رفع ثوب لوليتا قليلاً فوق ركبيتيها عملية جنسية، فالجمهور بحاجة إلى بعض السولكيات الأنثوية الرحيمة بين الحين والآخر.

نعم في الواقع كان نابوكوف ضد وضع صور النساء الشابات على غلاف كتابه، لكنه مع ذلك تعامل في وقت لاحق بدرجة معينة من التساهل، وربما كان أكثر تصميم أعجبه لغلاف روايته هو ذلك الذي وضعته لها دار غاليمار للطبعة الفرنسية، ويظهر صورة فتاة ريفية مستلقية في حقل مفتوح وتظهر خلفها أسلاك الهاتف المحمولة على أعمدة متباعدة في الأفق الأزرق، هذا التصميم ركّز على رأس الفتاة الذي يمتد الجزء الخلفي منه إلى الغلاف الأخير، ولعل سبب ابتهاج نابوكوف بهذا التصميم تحديداً لاعتقاده بأن نص الرواية يرتكز جسديا في رأس الشخصية الرئيسة.

لكن مع ذلك ادت بعض التصاميم التي وضعها مصممو الطبعات الرخيصة للرواية في بعض البلدان الفقيرة إلى الإيحاء بأنّها تتعرض للحياة الجنسية لدى القاصرين، وهو تلميح خطير كاد يؤدي في بعض الحالات إلى منع الرواية أو محاربتها من قبل بعض الجهات المتزمتة أو المحافظة، وعلى الرغم من أن تصميم غلاف الرواية في الولايات المتحدة يحمل صورة موحية لحلوى مسحوقة مطبوعة على أحمر شفاه، في محاكاة مزدوجة للشفاه أو العضو الأنثوي، إلا أن الرواية ماتزال تبيع هناك أكثر من 100 ألف نسخة سنويا حتى الآن، بل أن الرمز الموظف في تصميم الغلاف صار يستخدم على الأغطية وماركات المستحضرات الرجالية وغيرها، كما أن بعض الرسومات المتخيلة للوليتا وضعت على غلاف مجلة بلاي بوي الشهيرة في الستينات.

لكن رؤية الناشرين الروس لـ"لوليتا" اتسمت نوعاً ما بالعقلانية، إذ يقول الناشر والكاتب الروسي سيرغي دوفلاتوف، بأن لوليتا تجسد السيّدة الروسية الشابة والنموذجية، ولعل هذه الرؤية تنسجم مع فكرة الكثير من القراء الروس أيضا، الذين تخيلوا لوليتا كفتاة شابّة بسترة بحار على خلفية من أشجار البتولا الروسية.

إن تصميم غلاف جيد لرواية ما هو بحد ذاته محاولة لخلق نوع من الانسجام والتكامل بين مضمون الرواية والتعبيرات الرمزية، وفي جميع الأحوال ينبغي أن يكون معبراً وسهل التفسير، لكن هل حصل هذا مع رواية "لوليتا"؟

في الواقع فشل أغلب الفنانين الذين تصدوا لتصميم أغلفة الرواية في مختلف البلدان في الوصول إلى نموذج حقيقي للوليتا الفتاة، وابتعدوا عن البساطة وغرقوا بالتعقيد والإثارة، ويعتقد جاكوب لوروان، المدير الفني لدار غاليمار، بأن صعوبة الشخصية وتركيبتها الغريبة أدت إلى صعوبة في التجسيد البسيط، فكلما ازدادت الرواية تعقيدا صعب على الفنان التعبير عن الفكرة الرئيسة للعمل بشكل مركز ومكثف، سيما وأن الفنان أو مصمم الغلاف مطالب بارضاء الكاتب والناشر والقارئ على حد سواء وعلى نحو مستمر، بل أن تصميم الغلاف غالباً ما يسهم بشكل أو بأخر في رفع مستوى المبيعات في سوق الكتب التي باتت تتحكم فيها عوامل كثيرة ومعقدة للغاية.

وفي حالة "لوليتا" التي تعد من الأعمال الروائية المعقدة، ترك نابوكوف الحرية للقراء في تحديد شخصية البطلة وماهيتها، والتغلب على الشكل الجمالي للنص لفهم المتاهة الأخلاقية المبثوثة في فيه مثل ألغام موقوتة قد تنفجر في أية لحظة.

وفي معرض رده على تشريع قانون يحظر الترويج لاستغلال الاطفال جنسيا في سان بطرسبرج، مسقط رأسه، قال نابوكوف، أنا لا أعترض على تشريع مثل هذا القانون، و"لوليتا الطفلة ليست من صنعي، بل هي من صنع مخيلات بعض القراء الذين يحلوا لهم تخيلها هكذا، وعموماً لا مجال لفرض حظر على نشر الرواية في روسيا، فهي منتشرة في العالم بأسره، لكنني اتمنى نشر "لوليتا" بغلاف أسود لا يحمل أية إيحاءات، ما الضير من ذلك؟، فأن تضع العسل في برطمان أسود لا يعني أن العسل غير موجود.

ولد الكاتب الروسي فلاديمير نابوكوف في العاشر من نيسان/ أبريل من العام 1899، في مدينة سان بطرسبورج لعائلة اريستقراطية، فأبوه أحد كبار رجال القانون الروس في عصره، وجده وزير سابق في العهد القيصري، وقد تلقى نابوكوف مع إخوته تعليما ثلاثي اللغات بالروسية والإنجليزية والفرنسية، كما وقع في سن مبكر تحت تأثير أستاذه للأدب الروسي الشاعر والناقد فاسيلي هيبيوس.

التحق نابوكوف للدراسة بكلية تيرنتي في جامعة كامبريدج حيث درس العلوم واللغات والأدب الوسيط، وتفرغ للأدب وترجم عدداً من الروايات الأوروبية إلى اللغة الروسية.

ظهرت أولى رواياته في العام 1925 تحت عنوان "ماتشنكا"، ثم اتبعها بروايته "الملك- السيدة- الخادم" في العام1931، وكانت هذه الفترة أخصب فترات عطاء نابوكوف الإبداعي، وفي العام 1939 غادر إلى أمريكا للعمل بجامعة استاندفورد، ثم درس الأدب الروسي بجامعات بوسطن وهارفارد، وبدأ في كتابة سيرته الذاتية التي ظهرت في العام 1951م بعنوان "من الشاطئ الآخر. وفي العام 1955 نشر روايته "لوليتا" التي منعت أول الأمر في أمريكا، قبل أن تصبح كتاب الجيب الأول في أمريكا. توفي الكاتب الروسي فلاديمير نابوكوف في الثاني من تموز/ يوليو 1977، وكتبت عنه عشرات الكتب بمختلف اللغات، كان من أبرزها كتاب بريان بويد "نابوكوف السنوات الروسية" 1990 و"السنوات الأمريكية" 1991.

«محنة محمد علي» أكثر من فيلم وثائقي عن حياة ملاكم

الطريق الثقافي- خاص

يركز فيلم «المحاكمات» الوثائقي الجديد للمخرج فرانك سيجل، على جوانب من حياة حافلة بالأحداث بشكل لا يصدق، لا سيما الجوانب المهنية منها للرجل الذي تحول إلى أسطورة في عالم الملاكمة منذ ستينات القرن الماضي. ويحاول فيلم «محنة محمد علي» التركيز على النحديات والصراعات السياسية والدينية والاجتماعية غير المتوقعة التي خاضها الملاكم خارج الحلبة، خلال مرحلة مضطربة من مراحل الأمة الأميركية المقسمة عرقياً. ويتوقع أي مشاهد لفيلم عن حياة محمد علي عرضاً لسيرته الرياضية في مقتبل حياته المهنية واحترافه الملاكمة وتحدياته الاستعراضية المتبجحة أمام كاميرات التلفزة وكأنّه سياسي في حملته الانتخابية، وربما شيئاً عن معاناته الحالية مع معرض باركنسون، لكن الفيلم يخيب تلك التوقعات من الوهلة الأولى، إذ يركز على المحاكمات التي خاضها محمد علي عندما امتنع عن تأدية الخدمة العسكرية في فيتنام، واستخدام لقطات أرشيفية ومقابلات مع افراد عائلته ومديري أعماله وأصدقائه، حول تلك المحاكمات وما اثارته لديه من تفاعلات نفسية، وكيفية تخلصه من شخصية كاسيوس كلاي القديمة.

المذكرات الأفريقية للكاتب لوكليزيو

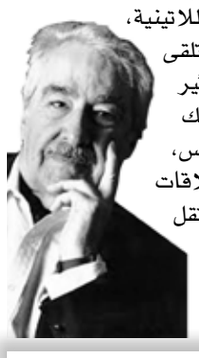
الطريق الثقافي- خاص

صدر عن دار نشر غودين البريطانية كتاب سيرة جديد عن الكاتب جي دبل يو لوكليزيو، الفائز بجائزة نوبل للأدب للعام 2018، و يتكون الكتاب من سبعة فصول مترابطة يستعيد بواسطتها لوكليزيو تفصيلات حياته في وقت مبكر وعلاقته مع والديه في الكاميرون ومراحل من طفولته في نيجيريا حيث عمل والده، الذ جاء إلى أفريقيا في العام 1928، بعد أن قضى سنتين كطبيب متجول في أعالي الأنهار شمال غويانا البريطانية، وغادر في العام 1950 عندما قرر الجيش إحالته على التقاعد. وقضى الأب لوكليزيو معظم خدمته في القرى والمواقع الاستيطانية بعيدا عن الحضارة.

وفاة الروائي والشاعر الكولومبي ألفارو موتيس

الطريق الثقافي- خاص

أعلن في المكسيك عن وفاة الكاتب الكولومبي الشهير ألفارو موتيس عن عمر ناهز التسعين عاماً، بسب مشاكل في القلب والجهاز التنفسي، حسب ما ذكرت وسائل الإعلام في العاصمة المكسيكية، حيث كان يعيش الكاتب لأكثر من خمسة عقود. ونعى الكاتب الكولومبي الأشهر الحائز على جائزة نوبل للأدب غابرييل غارسيا ماركيز الكاتب الراحل بقوله «إنّه شخصية شامخة وعلامة بارزة في التاريخ الثقافي لاميركا اللاتينية، وواحد من أعظم الكتّاب في عصرنا». وتلقى موتيس في السنوات الأخيرة من حياته الكثير من الجوائز الأدبية المرموقة، بما في ذلك جائزة أمير أستورياس وجائزة دي سرفانتس، وبدأ حياته العملية في كولومبيا كمدير للعلاقات العامة في شركة ستاندرد أويل، قبل أن ينتقل إلى المكسيك ليعمل كمدير مبيعات في شركة فوكس للقرن العشرين للانتاج السينمائي المشهورة.



ضوء

أليف شفق.. أنثى المخيال التركي

تعد الروائية التركية أليف شفق واحدة من أبرز الأصوات في الأدب التركي، وهي الروائية الأكثر قراءة على الإطلاق في تاريخ الأدب التركي. بدأت شفق الكتابة في سن الثامنة بينما تبلغ حصيلتها حالياً 12 كتابا ثمانية منها روايات، وهي تكتب باللغتين التركية والإنجليزية على حد سواء، وتعالج موضوعات صعبة في الغالب، مثل العنف الجسدي ضد المرأة وجرائم الشرف وحتى قضية مذابح أرمينيا، أحدى نقاط العار الأشد سواداً في التاريخ التركي، والموضوع الأكثر جدلاً وحساسية في تركيا.

ألغت البرلمان البورجوازي وأخضعت القضاء للانتخاب المباشر

دور كومونة باريس في إعادة فكر ماركس

علي الأسدي

في الثاني عشر من نيسان من العام 1871، في أيام الكومونة بالذات كتب ماركس الى كوغلمان: لو اطلعت على كتابي "الثامن عشر من برومير لويس بونابرت" حيث أعلنت فيه أن المحاولة التالية للثورة الفرنسية يجب ألا تقوم بنقل الآلة البيروقراطية العسكرية من يد الى يد أخرى كما كان يحدث، بل تحطيمها، وهذا هو الشرط الأولي لكل ثورة شعبية حقا في القارة. وفي هذا بالذات تتلخص محاولة رفاقنا الباريسيين الأبطال".

يشرح لينين واقع ومغزى الثورة الشعبية في حالة الكومونة في النص التالي الذي استعيره من كتابه الدولة والثورة، النص طويل بعض الشئ، لذا اعتذر من القارئ العزيز. يقول فيه :

"في سنة 1871، لم تكن البروليتاريا تشكل أكثرية الشعب في أي بلد من بلدان القارة الأوروبية. لم تكن الثورة تستطيع أن تكون ثورة « شعبية » تجذب للحركة الأكثرية حقا، إلاّ إذا شملت البروليتاريا والفلاحين. فهاتان الطبقتان كانتا تؤلفان الشعب في ذلك الحين."

"ويوحد هاتين الطبقتين واقع أن « آلة الدولة البيروقراطية والعسكرية » تظلمهما، تضغط عليهما وتستثمرهما. وتحطيم هذه الآلة وكسرها هو في مصلحة « الشعب » الحقيقية، مصلحة أكثريته، مصلحة العمال وأكثرية الفلاحين – هو « الشرط الأولي » للتحالف الحر بين فقراء الفلاحين والبروليتاريا؛ وبدون هذا التحالف لا تكون الديموقراطية وطيدة ولا يمكن التحول الى الاشتراكية."

كومونة باريس كانت تشق طريقها إلى مثل هذا التحالف، لكنها لم تبلغ الهدف بحكم جملة من أسباب ذات طابع داخلي وخارجي كما يبين لينين. أما ثورة اكتوبر عام 1917 فقد انتصرت بفضل التحالف بين الطبقة العاملة والفلاحين الفقراء الذي وضعه لينين موضع التطبيق. لكن التحالف انفرط عقده بعد وفاة لينين نتيجة التراجع عن سياسة لينين في الموقف من صغار الفلاحين الذي تم تبنيه في عهد جوزيف ستالين مما سبب انتكاسة خطيرة في طريق البناء الاشتراكي.

قامت الكومونة بفصل الدين عن الدولة وتحرير التعليم

يقول لينين : "إن ماركس براء كليا من الطوباوية، بمعنى أنه لا يختلق، لا يتخيل مجتمعا «جديدا». كلا. يدرس، كما يدرس مجرى التاريخ الطبيعي، ولادة المجتمع الجديد من القديم وأشكال الانتقال من هذا إلى ذاك. وهو يأخذ الخبرة العملية للحركة البروليتارية الجماهيرية، ويسعى ليستخلص منها الدروس العملية."

"انه «يتعلم» من الكومونة على غرار جميع المفكرين الثوريين العظام الذين لم يتهيبوا التعلم من خبرة الحركات الكبرى التي قامت بها الطبقة المظلومة ولم يلقوا عليها «المواعظ»

بعجرفة المتزاهي بعمله (على غرار موعظة بليخانوف: «ما كان ينبغي حمل السلاح» أو موعظة تسيرتيلي: «من واجب الطبقة أن تلزم حدها».

كانت الكومونة كما وصفها لينين النقيض المباشر للامبراطورية، حيث كانت الشكل الايجابي لجمهورية كان عليها أن تخلف الشكل الملكي للحكم الطبقي، بل والحكم الطبقي ذاته. وبرغم عمر الكومونة القصير فقد أنجزت الكثير في طريق الاشتراكية

حيث قامت بتجريد الشرطة التي كانت حتى ذلك الحين أداة قمع في أيدي الحكومة من كل صلاحياتها السياسية، وحولتها الى جهاز مسئول أمام الكومونة. وكان الأمركذلك بالنسبة لكل موظفي الادارة في باريس. كما ألغت كافة الامتيازات والعلاوات التي كان يتقاضاها كبار موظفي الدولة مع اختفاء هؤلاء الموظفين أنفسهم.

ومع انها لم تقم بتأميم البنوك كما اقترحه ماركس عليها لكنه اشاد بانجازاتها العديدة

فقد قامت بفصل الدين عن الدولة وتحرير التعليم من سيطرة الكنيسة، والغت التعليم الديني في المدارس. كما الغت البرلمان البرجوازي وأحلت محله مجلس الكومونة، وأخضعت القضاء للانتخاب المباشر من قبل الشعب. وساوت في الأجور بين العمال والموظفين، واخضعت ورش العمل للعمال.

التغيرات السياسية التي أجرتها الكومونة على نظام الحكم كانت تبديلا مؤسسيا هائلا يختلف مبدئيا

« لقد أثبتت الكومونة شيئا واحدا على وجه الخصوص وهو أن الطبقة العاملة لا تستطيع ببساطة أن تستولي على آلة الدولة الجاهزة تسخرها لخدمة أهدافها الخاصة». بل على العكس تماما، فان واجب الطبقة العاملة هو تحطيم « آلة الدولة الجاهزة » وكسرها، لا الإكتفاء بمجرد الاستيلاء عليها."

كارل ماركس

عن نوعية المؤسسات التي كانت قائمة. تلك التدابير الديموقراطية البسيطة و«البديهية» التي توحد تماما مصالح العمال وأكثرية الفلاحين هي في الوقت نفسه جسر الإنتقال من الرأسمالية إلى الإشتراكية.

وقد قال لينين بصدد تلك التغيرات : " نحن هنا أمام حالة من حالات " تحول الكمية الى كيفية" فالديقراطية المطبقة بأتم وأوفى شكل يمكن تصوره تتحول من ديمقراطية برجوازية الى ديمقراطية بروليتارية، ومن دولة قمع خاصة للطبقة العاملة الى شيئ ليس الدولة بمفهومها. إن قمع البرجوازية ومقاومتها كان وما يزال أمرا ضروريا وكانت هذه الضرورة تفرض ذاتها على الكومونة بوجه خاص."

قد يتساءل احدنا اليوم، ترى ماكان نوع التغييرات التي كان سيسعى لها لينين بعد ثورة أكتوبر فيما لو لم يدرس بعناية ما كتبه ماركس وانجلس عن كومونة باريس..؟

كنت قد ذكرت في الجزء السابق من هذا المقال ان أحد اسباب نجاح ثورة أكتوبرهو الاستفادة من تجربة كومونة باريس بنجاحاتها واخفاقاتها، والتقييم الايجابي لها الذي عبر عنه كل من ماركس وانجلس. وكان لينين قد خصص لكومونة باريس حيزا مهما ومحوريا في كتاباته وفي مقدمتها كتابه الدولة والثورة الذي حرر معظمه قبل ثورة أكتوبر المجيدة.

أمام هذا التغيير الثوري غير المسبوق الذي منح للطبقة العاملة سلطة حقيقية مباشرة لا شكلية قد عزز في أوساط أرباب العمل والرجعية المحلية روح الثأر والعداء ضد الكومونة. لقد شكل هؤلاء في الواقع الجيش الاحتياطي للثورة المضادة التي قادها رجال الجيش وأنصار النظام القديم لقمع وتصفية السلطة البروليتارية الكومونية.

وبعدما صفيت الكومونة بالقوة الغاشمة وانتهى كل شيئ أرسل ماركس رسالة حزينة ومؤثرة الى مجلس الأممية العمالية الأولى التي كان قد أسسها في لندن في 28 – 9 – 1864 وحضرها حينها 2000 عامل من ممثلي نقابات واتحادات العمال ومثقفين من كل أوربا.

الاطاحة بالكومونة وتصفية قادتها والكثير من أنصارها قد ترك حزنا عميقا في نفس ماركس، لكنه لم يفقد الأمل وبقي متفائلا بانبلاج عصر الثورة العمالية في العالم. ومن بعض ما جاء في رسالته :

"القوى العاملة في باريس وكومونتها ستبقى خالدة الى الأبد، وستذكر بكونها رائدا وبشيرا للمجتمع الجديد، وسيخلد شهداءها في قلوب الطبقة العاملة." كانت كومونة باريس أول وآخر تجربة ثورية حية لسلطة الطبقة العاملة في حياة ماركس.

لقد عاش ماركس الاثني عشر عاما التالية لفشل ثورة كومونة باريس، واستمر يمارس عمله كما كان قبلها. فلم تؤثر على أحكامه فيما هو صائب وما هو خاطئ في الفكر الاشتراكي.

لكن ما كان يشغل بال ماركس هو ذلك اليوم الذي يتحقق به شعاره "من كل حسب قدرته ولكل حسب حاجته." فقد كانت تلك الكلمات قد أكسبته من المؤازرين والتابعين أكثر من مئات الآلاف من الصفحات التي ضمها كتابه " رأس المال " ذي الأجزاء الثلاثة.

في نهاية حياته ونتيجة للارهاق ونقص الغذاء والتدخين الذي لم يتوقف عنه تردت صحته كثيرا. وهو في تلك الحال من عام 1881 توفيت زوجته ورفيقة دربه جيني بعد معاناة قصيرة من مرض السرطان.

أشهرا قليلة بعد وفاتها توفيت ابنته الأولى الأحب الى نفسه. عليلا ومحزونا ووحيدا استسلم هو الآخر للموت، ففي 13 – 3 – 1883 وبحضور صديقه الوفي فريدريك أنجلس الى جانبه أغمض عينيه لأخر مرة الى الأبد.

كتب الاقتصادي الأمريكي البروفيسور جون كينيث غالبريت المستشار الاقتصادي للرئيس الأمريكي الأسبق رونالد ريغان مشيدا بعالمية وشعبية منجزات كارل ماركس الفكرية قائلا: "اذا اتفقنا بأن الانجيل كان نتاج عمل مجموعة كتاب، وبأن محمد قد سبقه في عدد المؤازرين والمخلصين فلماركس اليوم عدد أكبر من ابناء النبي."

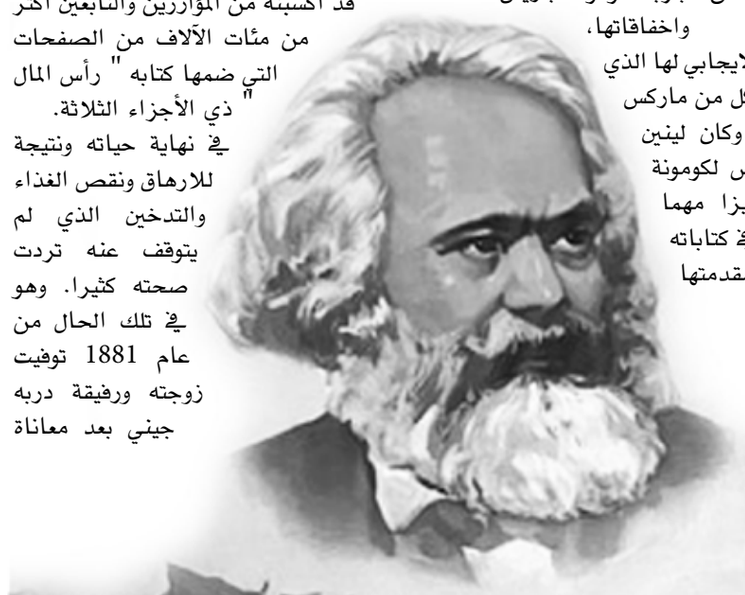
ويصف البروفيسور غالبريت حياة كارل ماركس في سنينه الأخيرة فيقول: كان ماركس قد أمضى الفترة الأخيرة من حياته فقيرا معدما، يعاني كما زوجته وابنته من نقص الغذاء والدواء. الشقة التي كان يسكنها تقع في أفقر أحياء لندن العاصمة البريطانية، لم تكن صالحة للسكن أبدا ولولا ضيق اليد لما سكنها أحد. ضمت تلك الشقة البائسة غرفتي نوم وصالة جلوس ليس فيها قطعة أثاث واحدة صالحة للاستخدام أو نظيفة.

تتوسط صالة الجلوس في تلك الشقة طاولة مستديرة متهالكة مغطاة بقطعة قماش متهرئة وقذرة، تتجمع عليها كتب وصحفا وأوراق للكتابة ومسودات لما كان يحرره من كتاباته ومحبرة وأكواب محطمة المقابض وأوانٍ أخرى معيبة الى جانب لعب أطفال بالية وحاوِية للتوباكو لغليونه الهولندي الحجري الوحيد. الغبار في كل مكان بسمك نصف إنج أو أكثر.

ويمضي غالبريت في وصف ظروف سكن ماركس فيقول : أي بائع للأثاث المستعمل سيشعر بالخجل عند رميها في المزبلة. الداخل لصالة جلوس ماركس وعمله ستدمع عينيه من كثافة دخان غليونه، وسيجعل من الجلوس في تلك الصالة بدون شك مجازفة خطرة.

يرقد ماركس اليوم في زاوية قصية في الجزء الغربي من مقبرة هاي غيت في شمالي لندن منذ 17 مارس – آذار عام 1883، عند قبره تنتصب لوحة رخامية سوداء نحت في أعلاها تمثال نصفي لماركس، بينما نقش تحتها شعاره الخالد WORKERS OF ALL LANDS UNITE " "وفود البلدان الاشتراكية قبل انهيارها التي كانت تزور لندن في مهمات رسمية كانت تزور مقبرة هاي غيت لتضع اكاليل الزهور على قبر ماركس، لكن ذلك كان استعراضا لنفاق كان حينها جزءاً من ثقافة نظام أحيل جميع موظفيه لمحكمة التاريخ بتهمة الفساد وخيانة الطبقة العاملة وتضحياتها والشرف الوطني والأممي.

أما اليوم وبعد أن تغيرت المكاييل سيشعر الاشتراكيون السابقون بسعادة عارمة في الحج لدى قبر نبيهم الجديد آدم سمث الواقع في مدينة أدنبره الاسكوتلندية في شمال بريطانيا.



1. فلاديمير لينين، الدولة والثورة، الفصل الثالث والخامس، بتروغراد، نشر دار التقدم موسكو.
2. John Kenneth Galbraith، The Age Of Uncertainty ، Jolly and Barber Litd. England 1977.

التكيف النفسي.. الشعور بالقدرة !!

د. اسعد الامارة

يقابل التكيف..عدم التكيف، أين نجد الأول،وأين نجد الثاني ؟ الفنان يواجه مشكلة عدم التكيف مع من حوله أكثر من غيره وبشكل جاد، الشاعر يحس بهذا النوع من المشكلة، الأديب الذي يبحر في عالم التخيلات القريبة للهلوسة وربما تتقارب أكثر من الهذاءات.

هل يقودنا التكيف وعدم التكيف إلى عالم الذهان !!إنه حقاً تساؤل فيه أكثر من علامة استفهام؟ الفنان، الشاعر، الأديب، القاص، المفكر، الكاتب،يؤمن بأن حسه وقياسه للتكيف ليسا بمبعدة عن عوامل مضللة عدة بعضها فيما يحسه ويريد معرفته معرفة أقرب إلى ذاته هو كحاس ومتكيف نفسياً لما يختلج بين ثناياه، لذلك تتركز نرجسيته في قدرته على كشف هذا التضليل بصورة مستمرة ولقدرته أيضا على أن يكون جزءاً من عالم اللاتكيف دون ان يستمتع بما يجول في تفكيره خلال تلك الحقبة حينما يغوص في أعماقه لينتج فكراً أو قصيدة أو قصة أو رواية أو عملاً فنياً، يعيش تلك اللحظات الخاصة جداً في نفسيته الألم..الخالد فيكون الإبداع، يقول علماء النفس إنها لم تكن لحظة ألم، أو هذاءات، وإنما لحظة تضحية لمجد يخطه فكره على الواقع!!

تعرف موسوعة علم النفس والتحليل النفسي التكيف بأنه خطوة أبعد من المواءمة على طريق التوافق سواء في المجال البيولوجي أو الاجتماعي أو النفسي،وهي تمثل تغييراً في البناء –أو السلوك– لمواجهة متطلبات البيئة الأمر الذي يستدعي تفرقته عن المواءمة والتوافق. وتختلف النظريات النفسية في معنى التكيف، فيرى التحليل النفسي بأنها قدرة الأنا على التوفيق بين الدفعات الغريزية الصادرة من (الهو) وبين العالم الخارجي،وبين الأنا الأعلى. وذلك عبر أختبار الواقع، وتضيف موسوعة علم النفس ايضا: أن المدرسة السلوكية ترى في التكيف بأنه انطباع الكائن الحي للشروط التي يفرضها التعلم، مع استبعاد السلوك التمهيدي غير الضروري،وترى السلوكية ايضاً: إن التكيف هو تلك المدة الكلية منذ بدء التعرف المنظم للمثير حتى تلك اللحظة التي تستقر بعدها الإستجابة دون تغير.

نحن نتكيف مع بيئتنا – مجتمعنا، مع من حولنا لكي نرضي أنفسنا،ويرضى عنا الاخرون، لكي نحس بالإطمئنان تجنباً من غضبهم، أو رفضهم لما نفكر فيه حتى يقودنا تفكيرنا إلى سلوكنا الظاهر، ونرى الاستجابات بين القبول والرفض، ففي حالة الرفض يلجأ البعض منا للجنون،والجنون إسلوب للهروب من الزيف الإجتماعي من الإنحلال من القيود،من النفاق، عدم القدرة على مواجهة النميمة، دعونا نقول إنها انطلاق إلى الحرية بمعناها الأوسع ولو بشكل فردي، هذه الحرية لا يقبلها المجتمع،بل يقبلها من عمل بالطب النفسي والعمل النفسي المتخصص، فهي تحمي صاحبها من قسوة المجتمع والسلطة اذا كانت دكتاتورية، وبنفس الوقت تحميه حتى تتبلور افكاره ويعبر عن رأيه الخاص بكل حرية وبلا خوف.

من المعروف: إن الاضطراب الذهاني"العقلي –أو ما يطلق عليه الجنون" يتم تشخيصه طبياً نفسياً بعد التأكد من مظاهره،والطبيب النفسي لا يتسرع بالتشخيص اذا أختلف الفرد عن المجتمع أحياناً،ولكن السلطة الدكتاتورية الحاكمه تتهم الفرد بالمرض العقلي أو الجنون وربما يودع أحد المستشفيات وتثير حوله الكثير من المبالغات أو التشهير لغرض تسقيطه. دعونا نستأنس برأي عالم التحليل النفسي الشهير مصطفى زيور: بقوله أن النفس هي هي سواء أكان ما يصدر عنها هذيان أم إبداع فني، وإنها هي هي في أعماقها،سواء أكان ما يشغلها أحلام الليل أم نشاط الحياة اليومية، وأن ما يصدق عليها هو هو كان حاصل إنتاجها قصصاً خرافية وأساطير أو مسرحية تراجيدية أو فكاهة مثيرة للضحك،أنه لايصح في الاذهان أن تكون صفات النفس هي هي في الصحة والمرض.

إن العلوم النفسية الحديثة والطب النفسي يقف من الإضطراب النفسي والعقلي موقفاً مخالفاً ومغايراً لما تحمله النظرة الإجتماعية أو التفسيرات النفسية – الإجتماعية عن هذه الظاهرة والتي يذهب البعض إلى المبالغة والتهويل عنها فضلا عما إذا أدخلت عليها تفسيرات بالية قديمة كتلبس الشيطان أو الجن أو ما إلى ذلك من تفسيرات بدأت تظهر في المجتمعات المتخلفة ومنها مجتمعاتنا العربية.. إن مرضى العقل يتصف تفكيرهم بالهذيان، أي بالتخبط بلا هدى وبلا ضابط أو معنى يهدفون إليه وكذلك بعض مرضى النفس في وساوسهم أو نوبات الهستيريا أو انتقالات الألم من النفس إلى الجسد كما هو الصورة النمطية للاضطرابات السيكوسوماتية –النفسجسمية– كل تلك تبين لنا الخبرة النفسية أن مرضى الهستيريا أو النفس جسمية انما يعانون من ذكريات بعينها، وأن اعراضهم إنما هي تفريغ لخبرات انفعالية خلت، كذلك الحال في الهلوسة أو الهذيان في الأذهنة "الاضطرابات العقلية" هو الخلط بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، وترمز إلى عدة معان، وعلينا أن نصدق قول "د.مصطفى زيور": أن الهذيان والهلوسة ليستا أموراً خالية من المعنى وإنما هي تفصح عن صراع إنفعالي بعينه، له تاريخه ومنطقه. أذا هل تستقيم الأمور في حالات التكيف النفسي حينما ينم عن ألوان من الصراع المكبوت الذي تدور رحاه بين الواقع المؤلم ونقيضه،ما تحمله إنسانية الإنسان؟ اوسياسة الدولة الهوجاء أو سلطة الجماعة التي لم تر في انسانية الإنسان سوى إنه منقاد وعبد بلا تفكير مقابل سلطة السيد الحاكم ؟ حتى بات الأمر إن المقابل النفسي لهذه الصورة هو أن المرء لايشعر بالألم،لا يشعر باللذة،واصبح الأمر في بلداننا ليست الحالة إنعدام الألم في حد ذاته ولكنها تشمل القدرة على تقبل الألم وأن الرغبة في إحلال اللذة محل الألم وما هو إلا وهم ومستحيل، فلذلك يحق لنا ان نقول أن الفرد – المواطن – الأنسان في اي بلد ما هو إلا المعبر الظاهري عن مرض قيادته وسلطة بلده وكثيراً ما يكون الشعب أكثر ذكاءاً وحساسية ورغبة في الخلاص والتطور والأنطلاق نحو التحرر،ومعاناته بعدم التكيف البيئي والإجتماعي والنفسي ليست إلا دليلا على صدق رغبته هذه واحباطها ازاء تحجر القادة السياسيين أو تخلفهم، فالتكيف النفسي ليس عملية آلية تحدث بمعزل عن ما يدور في النفس وبلا إرادة وإجتهاد ومخاطرة لابد من القبول بها، فكل اختيار هو تفضيل ومخاطرة قد تؤدي إلى خسارة وقد تحقق الفوز.. وهو التكيف الناجح.

في ضوء النظريات الكلاسيكية والحديثة والمعاصرة

مفهوم المنظور والتبئير

حسين عبد علي اليوسفي

"في الكتاب الثالث من الجمهورية يعرب أفلاطون 427-347 ق. م، عن رأي غريب في الشعر، يقول فيه: إن أسلوب السرد او الحديث المباشر أفضل من الأسلوب الدرامي الذي يرد فيه السرد على لسان شخصيات يصورها الشاعر. ذلك أولا: لآن الكثرة في ذاتها شر. ومن هنا كان العمل الشعري الذي ينطوي على كثرة من الشخصيات والمواقف والاتجاهات أسوأ من العمل البسيط الذي يصل إلى هدفه مباشرة. فالشعر غير المتنوع أفضل من الشعر المزدحم بالتنوع والتغيير. وثانيا: لآن الشاعر الذي يقدم كثرة من الشخصيات لابد أن يتقمص كلا من هذه الشخصيات. فإن كان منها ماهو ضعيف او جبان انتقلت هذه الرذائل بدورها إلى الشاعر نفسه،لآن النفس تتأثر بالمحاكاة، وتغدو بالتدريج على شاكلة من تحاكيهم.

فالشاعر يفقد شخصيته في شخصيات الآخرين، ان جاز هذا التعبير، ولابد أن يكون قد اكتسب شيئاً من الشر إن كان قد استطاع أن يتحدث بلسان الأشرار ويُحسن التعبير عن مواقفهم. وبعبارة أخرى فالفنان الخالق يحاكي العمل الذي يخلقه ويكتسب شيئا من طبيعته الخاصة، التي ينبغي أن يكون فيها شيءٌ من الشر حين تخلق عملا ينطوي على عنصر الشر"ويبدو من هنا أن أفلاطون قد تطرق إلى موضوع المنظور في الخطاب الحكائي من خلال تمييزه بين نمطين من الكتابة: هما "المحاكاة والسرد". ففي المحاكاة يوهم الشاعر مستمعيه بان المتكلم ليس هو بل شخصيات الحكاية، وفي السرد ينقل الراوي أقوال شخصياته بلسانه، فيعلن الشاعر منظوره الخاص بشأن الأحداث عن طريق السرد المباشر الخالص دون إيهام مستمعيه بأن المتحدث شخص آخر غيره. على عكس المحاكاة أو التمثيل المحاكاتي الذي يحمل المُشاهد او السامع على ان المتحدث شخص آخر غير الشاعر نفسه ويتبين أن أفلاطون من خلال تمييزه بين منظوريَ الراوي "المحاكي والسارد" : فهو يقول ان منظور السارد يعتمده في الغالب الشاعر الغنائي او الملحمي، دون ان يخفي انحيازه أو وجهة نظره حيال موقف دون آخر. إما منظور المحاكاة ففي الغالب يعتمده الشاعر الدرامي في التمثيل الصرف لمحاكاة المواقف والأقوال كما هي مرذولة كانت ام مقبولة، من غير أن يتحدث بصوته الصريح ومن غير أن يبدي موقفاً اتجاه ما يحاكيه. إن الراوي في الإسلوب الأول اقرب إلى الراوي العليم فهو يراقب الأحداث ويحللها ويحكم عليها بحسب منظوره الخاص وان "يدعم أثره دون أن يتطابق مع واحدة من شخصياته "،آما في الأسلوب الثاني فأن الراوي يكون اقرب إلى الشاهد الخارجي وبعبارة أخرى: "الرؤية من الخارج" وهي التي يكون فيها الراوي مجرد ملاحظ عام يساير الأحداث والأقوال التي يحاكيها كما هي دون تدخله، فهو ينسخ الواقع المنسوخ أصلاً كما يراه أفلاطون، مكتفيا بنقلها الشكلي، وكأنه يقدم شكلا صوريا او عرضا مسرحيا لا سردا حكائيا كما لو كان "يحاكي ظواهر الأشياء دون ان يفهم طبيعتها".

لقد فضّل أفلاطون نظام الخطاب الخالص الذي يتخذ فيه الراوي دور العليم، كما في محاوراته التي كتبها والتي اتخذ فيها إحدى الشخصيات وهو "سقراط " ليتحدث من خلاله إلى باقي الشخصيات وأيضا انطلاقه من هذه الشخصية لمعرفة الشخصيات الأخرى ومعرفة الحوادث والأفعال والأقوال والتدخل فيها مباشرة، وذلك كان واضحا في هذه المحاورات كون أفلاطون وهو بدور الراوي العليم، لان معلوماته تبدو أكثر من معلومات الشخصية التي انطلق منها "سقراط" وهو أيضا يضفي أيديولوجيته على السرد. ويتبين هذا من خلال انتقاده للمحاكاة في النظام الحكائي وهو يقول: إن على السارد وفق منظوره إلى الخطاب الخالص، ألاّ يتوجه السارد إلى المحاكاة وإلى العاطفة العمياء وإغواء الناس وتضليلهم ولقد حكم "على تعاليم هوميروس وهيزيود بالفجور وأدان كتاب المأساة والملهاة لتقليدهم موضوعات تافهة، فلا مكان لهؤلاء في الدولة المثالية. لقد وقف أفلاطون بجانب أكثر التطهيريين نسكا. فكلما بدت الفنون جميلة وساحرة كانت اشد فتكا في إغوائنا على تبني الآراء الزائفة عن الحياة أو تأثير العاطفة المضعف".ويأتي أرسطو"322 ق.م___384 ق.م" بعد أستاذه أفلاطون الذي وسع مفهوم المحاكاة من منظوره الخاص، فالمحاكاة عنده لا تنحصر في النص الحواري بل تتجاوزه إلى أفعال البشر بواسطة اللغة. وتكمن قيمة هذه الفكرة في تركيزها على الوجه الإبداعي في المحاكاة، فالمحاكاة من منظور أرسطو لا تقدم نسخة عن الواقع بل تستقي منه سماته المميزة. ان أرسطو يعطي للمحاكاة سمة مميزة من منظوره الخاص تختلف عن منظور أفلاطون الذي قلل من شانها فأرسطو يَعُدُّ "المحاكاة فطرية ويرثها الإنسان منذ طفولته. ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في انه أكثرها استعداداً للمحاكاة وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى". "قد ركز أرسطو اهتمامه على البعد الاجتماعي والموضوعي للمحاكاة، لان هذا البعد الذي يربط الشاعر بمحيطه الاجتماعي وعالمه الخارجي، أهم من البعد الفردي. ولا يقيم أرسطو، على العكس من أستاذه أفلاطون وزنا كبيراً للأدب الغنائي القائم على الفردية بمعزل عن مقومات الفن ذي الغرض الاجتماعي.لهذا ينصح أرسطو الشاعر بأن يترك الوقائع تتحدث بنفسها من غير إسقاط أو تدخل من جانبه". ولذلك نجد أرسطو منح قيمة كبيرة لحكاية هوميروس وذلك لان المؤلف لا يتدخل كثيراً او انه يترك المشهد لشخصياته. ولذلك نجد منذ العصور القديمة تصادما مع القرن التاسع عشر أمام تصورين للحكاية، في الحالة الأولى يكون الراوي عليماً بكل شيء، الداخل والخارج، الغائب والحاضر، ولذلك فهو لا يتردد في التغلغل في الحكاية واجتياحها عن طريق الوعظ وإصدار الأحكام او تلخيص جزء من القصة وبالإجمال عن طريق الإفصاح عما يجب التفكير به بصدد كل شيء، وفي الحالة الثانية يبذل جهده كي لا يظهر نفسه ولكي يُنسي القارئ انه يقرأ قصة. ففي الحالة الأولى هو"يُري" وفي الثانية "يُظهر" الأشياء.

آما في المرحلتين الكلاسيكية القديمة والحديثة مرورا بالآداب المسيحية وآداب القرون الوسطى بقصصها في الفروسية والمغامرات وصدق العاطفة والحب الخالد بين الجنسين غاب الحديث ولو تلميحا عن البؤرة والمنظور وقد استمد هذا الغياب لمصلحة البناء الشكلي والبلاغي من جهة ولمصلحة الرسالة العامة او الحكمة المستخلصة التي ينبغي للأدب إبلاغها للناس من جهة أخرى، وكذلك هيمنة الدين التي كانت زاوية نظر المجتمع أو بؤرة العقل المركزي المتفق عليه سلفا أي من وجهة نظر أيديولوجية لا مناص منها، وقد برزَ الاهتمامُ بالمنظور في حقول معرفية أخرى ولاسيما في نظريات الفن التشكيلي والعمارة والهندسة. وممن أدركوا أهمية المنظور، وتنبهوا إلى خطورته، وكان احدهم الفنان التشكيلي الايطالي ليوناردو دافنشي×"1452 ___ 1519" الذي دعا في القرن الخامس عشر إلى اعتماد المنظور الخطي وتطبيقه في رسم اللوحة كي تُقارب عناصرها التشكيلية موضوعية العالم بدقة وإحكام الأمر وهذا ما لم يفطن له فنانو القرون الوسطى الذين كانوا يرسمون لوحاتهم مهتمين بالبعدين الأفقي والعمودي فقط، بعَدّ اللوحة سطحاً مستوياً ولا يمكن تجسيد البعد الثالث، أي العمق فيها. آما تطبيق المنظور الخطي قد أثرى حيوية الفن، فتراءت اللوحة وكأنها شباك زجاجي شفاف يَرَى الناظر عبرها مشهدا حياً من العالم بعمقه وأبعاده المختلفة. و"بعد دافنشي حاول الفنانون والمعماريون تطبيق القوانين الدقيقة للهندسة في تصاميم الأعمال الفنية والأبنية والعمارات من خلال منظور خطي يحدد البؤرة المركزية في العمل الفني. فثمة خطوط في الطبيعة، ربما لا تراها العين المجردة، يجب ان تحاكى في الفن، لأنها تجسد عمق الصورة وتلتقي في بؤرة مركزية تسمى نقطة التلاشي".آما ما يتعلّق بالرواية فلم "يعد القارئ يتقبل ان يُخفى عنه مركز المؤلف وهذا يعني ان هناك مشكلة ترتبط ارتباطاً بالعلاقة بين الراوي والقارئ، وهي المشكلة التي يطلق عليها النقد الانكليزي___ الأمريكي "الانكلوسكسوني" اسم وجهة النظر THE POINT OF VIEW""

والمقصود بذلك زاوية وجهة النظر او بؤرة السرد او النقطة البصرية التي يضع فيها الراوي× نفسه لرواية قصته. وهنري جيمس"1843___1916" أول من تنبه إلى مسألة "وجهة النظر" عن طريق مراسلات الروائي الفرنسي جوستاف فلوبير"1821 – 1880" التي كانت تؤكد هذا الموضوع ولاسيما في رسالته المؤرخة في "18 آذار 1856" والتي يقول فيها:" احد المبادئ التي أؤمن بها هو ان من واجب الكاتب الروائي ان لا يكتب لنفسه. يجب على الفنان ان يكون في اثره كالله في الكون،غير مرئي وقديرا على كل شيء بحيث اننا نشعر بوجوده في كل مكان لكننا لا نراه. إن مفهوم وجهة النظر كان بمنزلة ردة فعل على الرواية القديمة التي تتمحور حول رؤية الروائي فقط ويكون السرد فيها ذاتيا. ويشير ميشيل ريمون في كتابه "أزمة الرواية" منذ بداية ما بعد الطبيعة إلى العشرينيات يقول: "حسب تقنية وجهة النظر، يتموضع الروائي، بشكل ما في وعي إحدى الشخصيات، ليكشف لنا الواقع،الذي لا ينظر إليه حينئذ نظرة موحدة، وإنما من زاوية معينة. على الرغم من ان مفهوم "المنظور أو وجهة النظر" تعود جذوره إلى النقد "الانكلوسكسوني" أصبح هذا المفهوم كلاسيكيا من ناحية النقد الأدبي. لكن ابتداءً من عام 1920 خاصة عندما نُشر في الولايات المتحدة كتاب "صنعة الرواية___ the craft of fiction""، بقلم بيرسي لوبوك "1879___1965" أصبح التمييز بين "العرض والقول" معياراً لتقويم الرواية وذلك من خلال قراءة لوبوك مجموعة من روايات لمؤلفين كبار مثل " تولستوي، هنري جيمس، ديكنز، بلزاك " ويقول لوبوك "لا يبدأ الفن الروائي إلا عندما يفكر الروائي في قصته بوصفها مادة يجب إراءتها او إظهارها بطريقة تجعلها تروي نفسها بنفسها. وهذا يدل على ان لوبوك يؤكد ضرورة وجود زاوية نظر ثابتة عند الراوي وتكون زاوية النظر هذه حيادية لتلتقي عندها جميع الأحداث والأفكار، من غير انحياز الروائي لحدث أو لفكرة ما. ويتناول لوبوك ثلاثة نماذج من المنظور الروائي: فالأول هو منظور الروائي "المؤلف" الذي "يروي القصة كما يراها بالدرجة الأولى، والقارئ يواجه القاص ويصغي إليه، وقد تروى القصة بشكل مفعم بالحيوية بحيث يُنسى حضور المغني ويتجلى المشهد للعيان وتحتله شخصيات الحكاية. هكذا يكون، وغالبا ما كان كذلك ولكن ليس دوما،كما ان القاص يزداد وعيه بهاجس معين.فإذا ضعف سلطان الرواية فأن القارئ يُستدعى من المشهد ليرى المؤلف مجرداً أمامه، وعند ذلك ستعتمد القصة فقط على إصرار المؤلف". وينتقد لوبوك هذا النموذج من المنظور وذلك لان المؤلف يكون بمنزلة الشاهد على أحداث لم يلاحظها كلها بدقة تامة وهذا يقلل من تأثيره في القارئ وأيضا يقلل من شان العمل الروائي. آما النموذج الثاني فهو مراقبة القصة وهي في طور التكوين، وان يتجاوز الروائي عيوب مقدم التقرير وهذا النمط يتحدد بمسرحة الأحداث تماما من غير تدخل خارجي، وان يقص الحوادث كما يراها فقط " أي ان القصة ستروي عن نفسها بصواب تام من غير تدخل خارجي أمام القارئ". " لكن لوبوك لم يَنْسَ أن الإفراط في مسرحة الأحداث قد يخنق الموضوع،لان الرواية ليست فنا بصريا بحتا، لذلك اقترح نموذجاً ثالثاً يتوسط النموذجين السابقين يخلق زاوية نظر ثابتة، لراو محايد وشاهد على الأحداث، من غير أن ينحاز لطرف أو فكرة معينة. ويستحسن ان يستخدم هذا الراوي ضمير الغائب، ليبدو كأنه لا يقول ما يفكر فيه بل يسرد ما يراه، آما الراوي الذي يستخدم ضمير المتكلم فإنه يخلط ما يدور في عقله الباطن وما يحمله من عقد ذاتية، بما يدركه عقله الواعي من أشياء موضوعية". "ويستخدم الكاتب مجال نظر هذا الرجل___الراوي ___ ويحتفظ به بأمانة، كما لو ان الرجل كان يتكلم بنفسه". بمعنى ان الكاتب يستخدم ذهن الرجل الراوي الذي داخل القصة ويجعله يقوم برواية الأحداث من غير أن يضع نفسه داخل القصة أو أن يكون واضحا من منظور القارئ على انه موجود عندما يتكلم نيابة عن هذا الرجل فيجب ان تتماهى أفكاره مع أفكار الراوي "الشخصية" داخل القصة عن طريقة السرد بضمير الغائب.

وهناك بعض النقاد الذين تناولوا قضية المنظور والرؤية في العمل الروائي، من خلال الدور الوظيفي الذي يسند إلى الراوي ضمن البناء الفني للرواية " ففي عام 1943 كان كلينث بروكس"1906___1994" و روبرت بن وارين"1905___1989" يعرضان تحت مصطلح البؤرة السردية " focus of na rative" المقترح صراحة وبنجاح كبير بصفته معادلاً لـ (وجهة النظر) نمذجة رباعية الأطراف يلخصها الجدول الآتي:

تحليل داخلي للأحداث
ملاحظة خارجية للأحداث
سارد حاضر شخصية في العمل
سارد ليس شخصية في العمل 1___
الشخصية الرئيسة تحكي قصتها.
4___ المؤلف المحلل او العليم يحكي القصة.
2___ شخصية ثانوية تحكي القصة.
3___ المؤلف يحكي القصة من الخارج بصفته ملاحظاً.

إن الحد العمودي الفاصل هو وحده الذي يهم وجهة النظر" الداخلية والخارجية"، في حين ينصب الحد الأفقي الفاصل على الصوت "أي هوية السارد" من غير أي اختلاف حقيقي في وجهة النظر بين النقطة التي رقمها واحد والنقطة التي رقمها أربعة. ان الجدول يوضح: ان هناك دورين رئيسين للسارد : سارد حاضر بوصفه شخصية من شخصيات العمل الروائي، وسارد ليس شخصية في العمل الروائي. إما النقطة التي رقمها واحد فهي تبين انه قد يكون السارد بطلاً حاضراً في القصة وهو يحكي قصته على لسانه. وفي النقطة التي رقمها اثنان يكون السرد عن طريق شخصية ثانوية تكون بمنزلة الشاهد على القصة. وفي النقطتين الثالثة والرابعة اللتين تمثلان دور السارد الغائب يتكونان في دورين أساسيين وهما المؤلف العليم الذي يحكي القصة ويحللها، أو المؤلف الملاحظ الذي يحكي القصة من الخارج من غير ان يحلل او يصدر حكماً.

ثم أتى بعدهما ناقدان آخران هما جون بويون"1916___2002"، وتيزيفيتان تودوروف×"1939"، "ليضعا نمذجة ثلاثية " للأوضاع السردية " أو بمعنى أدق لأبعاد الرؤية الروائية : يطابق أولها ما يسميه النقد الانكلوسكسوني المحكي ذا السارد الكلي المعرف، ويسميه جان بويون "الرؤية من الخلف "ويرمز إليه تودوروف بصيغة رياضية "السارد < الشخصية" إذ يعرف السارد أكثر مما تعرفه الشخصية، او بتعبير أدق يقول أكثر مما تعرف جميع الشخصيات. النموذج الثاني من الرؤية يسميه بويون بالرؤية الثنائية المتوازية "الرؤية مع" ويشير إليه تودوروف بصيغة "السارد = الشخصية" إذ لا يقول السارد إلا ما تعرفه الشخصية.وفي النموذج الثالث من الرؤية الروائية، يقول السارد اقل مما تعرفه الشخصية، انه المحكي الموضوعي أو التجريبي، ،يسميه بويون " الرؤية من الخارج "، ويشير إليه تودوروف بصيغة "السارد > الشخصية".

اما الناقد بوريس اوسبنسكي"1927___2005" الذي حاول أن يبين القوانين التي توجه نماذج التأليف ووجهة النظر في الأشكال الفنية عموما والخطاب الروائي على وجه الخصوص، فيوزع هذه النماذج إلى أربعة مستويات : المستوى السيكولوجي "النفسي"، المستوى الزماني، والمستوى المكاني، والمستوى الأيديولوجي. ففي المستوى السيكولوجي يستبطن المؤلف أو الراوي النفسيات ويحاول قراءة ما يدور في خلد الشخصيات. آما ما يتعلق بالمستوى الزماني والمكاني فيُرْصَد هذا المنظور على وفق الأحداث التي تدور ضمن زمن معين ومكان معين. فإن استعمال وضعية مكانية ذات مدى واسع، على مدى المكان يحصر المعنى وهو ذو أهمية كبيرة لتحديد المحكي وإبراز الوضعية البصرية للمشاهد الموجود خارج الأحداث وهذا يعني رصد الأحداث من خلال المكان في زمان معين قد يفتتح القصة في زمن الماضي أو نظرة استرجاعية لأحداث معينة.آما المستوى الإيديولوجي فيتمثل في البنية التحتية التي توجه الأحداث والحوارات تقويمياً، او أيديولوجياً وهي "اقل خضوعا للصياغة الشكلية، لان التحليل يعتمد فيه إلى حد ما على الفهم الحدسي". وقد يكون المنظور الأيديولوجي، خاصاً بأحد أشخاص الرواية ومشحوناً بمنظومة قيم معيارية، قد تأتلف مع وجهة نظر المؤلف او تختلف، فيستشعر القارئ صراعا بين منظور خارجي للمؤلف. " أي وجهة نظر خارج العمل الروائي" وتختلف عن وجهة النظر الداخلية ومنظور داخل العمل للبطل أو احد الأشخاص. ولا يمكن رصد هذا المنظور بسهولة لأننا حين نتحدث عن نظام الأفكار التي تشكل العمل، فنحن نتحدث عن البنية التأليفية العميقة له، في مقابل البنية السطحية على الصعيد النفسي، او الصعيد المكاني –الزماني، او الصعيد التعبيري الذي يتمثل بدور الراوي العليم عندما يقوم بوصف الشخصية كأنها مجهول.

اما الناقد "جيرار جينيت×"1930"، فقد ضيق نطاق بحثه في المنظور تحت تسمية "التبئير___focalization"، وأيضاً تنبه جينيت إلى موضوع المسافة بين الراوي والمروي له، فهو يقول ان "المسافة والمنظور كما سميا وحددا مؤقتا هما الشكلان الأساسيان لذلك التنظيم للخبر السردي الذي هو الصيغة"، والصيغة هي ضبط المعلومة السردية، أي التحكم بأشكالها ودرجاتها، فالمسافة والمنظور هما الوجهان الأساسيان للصيغة. يمكن للراوي أن يقدم الحدث الواحد بصيغ مختلفة يمكنه أن ينقل كلام الشخصيات حرفيا، وان يصور المشهد كأنه يقع أمامنا "صيغة العرض". "فالرواية التي تختار صيغة العرض تحاول خلق الانطباع عند القارئ بأنه أمام حكاية موضوعية بلا راو، أو تخلق عنده الانطباع "عن طريق إدخاله إلى وعي الشخصية " بأنه أمام حكاية ذاتية إلى ابعد الحدود". اما مصطلح المسافة فهو التحفظ الذي يبديه تجاه بعض اجزاء الحكاية، ويُعَبَّرُ عن هذا التحفظ باستخدام كلمات دالة على الشك او التقليل مثل "ربما، قد يكون،في بعض الأحيان" الخ.. ان هذه الكلمات الدالة على الشك تعمل على إشراك المروي له وإعطائه المجال للتحليل وتكوين وجهات النظر. وقد انتقد جنيت النقد الانكلوسكسوني المتعلق بالسرد الروائي "العرض" و"الإخبار" متجاوزاً تصنيفهم الذي يقول " إن العرض أفضل من الاخبار لأنه يعرض الأحداث من غير تدخل الكاتب، آما الإخبار فأنه يتضمن تدخل الكاتب في العمل الروائي مما يقلل من شأن العمل الروائي عن طريق " تنظيم السرد والتعليق عليه "

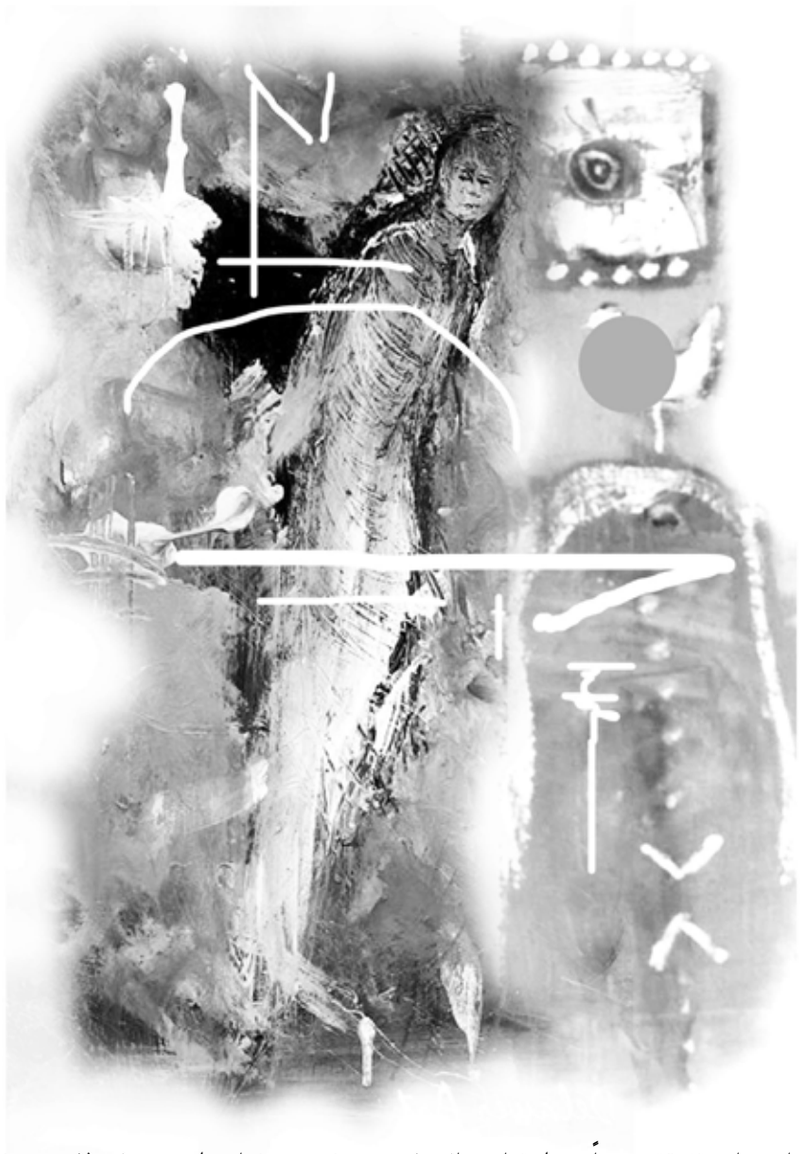
آما بالنسبة لمصطلح التبئير فهو عبارة عن "تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته وسمي هذا الحصر بالتبئير لان السرد فيه يجري من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره. والتبئير سمة من سمات المنظور السردي ". وعلى غرار نمذجة المنظور السردي يقترح جينيت ثلاثة نماذج من التبئير:

التبئير في درجة الصفر، والتبئير الداخلي، والتبئير الخارجي. فالتبئير في درجة الصفر يتماثل مع دور الراوي العليم حسب النقد الانكلوسكسوني، وايضا احيانا المحكي غير مبئر يمكن غالبا تحليله بصفته محكياً متعدد التبئير. وهذا يعني ان التبئير ينتقل من شخصية إلى أخرى ويحدث تماه للسرد بين الشخصيات والمؤلف فيغيب التبئير فيصبح السرد في حالة عدم تبئير. آما التبئير الداخلي : فيمرّ هذا التبئير عبر منظور احد الأشخاص في العمل الروائي ومن خلاله نتعرف إلى باقي الشخصيات وأحيانا قد ينتقل هذا النوع من التبئير إلى اكثر من شخصية ضمن العمل الواحد ويكون التبئير متعددا وذلك عن طريق سرد حكاية واحدة اكثر من مرة عند اكثر من مُبئر. آما النموذج الثالث التبئير الخارجي فيوازي المنظور الموضوعي المحايد، إذ يتصرف المبئر أمامنا من غير أن يسمح لنا أبدا بمعرفة أفكاره أو مشاعره، وهذا يعني ترك القصة تروي نفسها بنفسها، بالإضافة إلى ذلك ان الكاتب لا يعرف اكثر من معلومات الشخصية المُبئرة.

فضّل أفلاطون نظام الخطاب الخالص إذ يتخذ الراوي دور الحكيم

لقاء

أحمد محمد الموسوي



بعد ثلاثين عاماً، وقفت امامه فجأة وكأنها شبح استجمع اجزاءه من لا شيء.
- انها هي.. نعم هي ذاتها.. ذاك القوام، وتلك الحلاوة التي لا تنسى.. نعم هي سوى بعض خطوط هنا وهناك، رسمت على وجهها الملائكي.. وبذات النظرات التي تبدو الآن راكزة أكثر، لتقل اعوامها الخمسين!!
للحظة استجمعت قواها وارادت ان تحسم الموقف.. تلفت يمنة ويسرة وهي مطرقة للاسفل.. ارادت ان تنفذ من بين ذاكرتها الى الامام، ولكنها لم تستطع، احست بقوة ما خفية تسمرها الى الارض، قبالته.. فهذا هو (جواد) الشاب القروي الاسمر الرث، النحيف آنذاك زميلها في الجامعة.. ذلك الذي رفضته حين صارحها بحبه لا لشيء، إلا انه كان فقيراً.. ابن بسيط من الجنوب.. وهي الفتاة البهية الشفيفة الجميلة، ابنة الطبقى الوسطى، المدللة في بيت ابيها، المطلوبة من شباب بغداد، ابناء التجار والموظفين الكبار.
فتح حدقتى عينيه على جميع محياها وهي مغروسة قبالته وكأنها جذع نخلة هرم. اراد ان يبادرها الحديث لكن كلماته تعثرت بصمت اللحظة لتنقلب بعد ذلك الى سكون رهيب ولذيذ في نفس الوقت.. داعية في نفس الوقت داعبته ارتعاشات واختلاجات، احس بها وهي تسري من تجاويف عظامه منتشرة بين خلايا لحمه لتبدو واضحة في قشعريرة جلده وشعره الاشيب الواقف.
- آآ... انتـ..!
وفجأة دوت في راسه ذكرى تلك الجملة التي كان اثرها كقنبلة نووية فجرت وسط فحولته الريفية:
- ومن تكون انت حتى تحدثني بهذه الوقاحة؟.. وتتجرأ وتفاتحني بمثل هكذا اموراً ايها الـ.....!! ؟
اختلست من تحت رداء خجلها نظرة وجلة.. ارادت ان تتحقق جيداً مما تراه.. الرجل هو ذاته، سواء انه بدا اكثر اناقة وهيبة، خصوصاً وان معه كل هذا الحشد من المدججين بالسلاح.. من الواضح انه الآن رجل مهم في الدولة.. ولكنه هو ذاته.. ربما لم تستطع هي ان تستل وجهها من مرآة ذكرياتها لتحدق باتجاه الواقع، وكما حدثت نفسها بعد ذلك بايام، ولكنها في تلك اللحظة لم تستطع كذلك ان توهم حواسها بغير صورة ذلك الطالب القروي الساذج، ابن المحافظات، هي لا تدري الآن ما هو؟ وما الذي اصبح عليه؟! وما هي صفته في الدولة؟ غير هذا المنظر الشاخص امامها، المعتاد الذي تشاهده المارة يومياً لمواكب الرجال المهمين ذوي النفوذ والسلطة- في الحكومة او خارجها..
- ربما يكون احد رجالات السلطة، وربما.....؟!
كان جواد حديث عهد بالسلطة.. حتى انه لا يعرف كيف ومتى عليه ان يبدو صارماً في بعض الاحيان، وصعوبة الحياة وتقلباتها السريعة، التي رافقت تغيير النظام الحاكم لم تتح له فرصة كافية للاندماج التدريجي والطبيعي في العهد الجديد.. وهو رغم كل ما حدث ويحدث او ما هو مرشح لان يحدث له ولغيره في هذا الخضم المتلاطم، كان متأكداً من حقيقة واحدة، يمسك بها كما يمسك بمقبض مسدسه، بقوة واطمئنان عاليين في نفس الوقت.. هذه الحقيقة التي يحس بها دائماً والقارة في اعماق نفسه، هي ذاتها كانت السبب في حفظه على توازنه واستقراره النفسيين رغم كل ما مر به من احداث.. كان يعلم جيداً، ويؤمن جيداً مع نفسه على اقل تقدير، انه ما زال ذلك الانسان البسيط القابع في جنوب الفقر وملء انفه رائحة البصل والخبز المعجون بعطر الامهات..
- انا متأكد انها لم تنسني..
حدث نفسه جازماً وهو ينظر خلسة وبسرعة الى هيئته ليتأكد من حضور منظره الجديد كاملاً..
وهي تتحسس الكيس الكبير الذي تحمله بعد رحلة مضنية في السوق، تذكرت زوجها الذي اختطفته عصابات الظلام لتجده بعد ايام في مزبلة عند اطراف المدينة، وتحيلها في النهاية الى ارملة مع ايتام خمسة مربين في مزبلة الحياة اليومية..
- أليس من الممكن ان تكون.....؟!
لا..لا..لالا..... انها مجرد اوهام.. استغفر الله.. ان بعض الظن اثم.. ولكن لم لا..؟
يعتقد المرء في بعض الاحيان انهَ قد امتلك ناصية العالم، ان كل شيء اصبح تحت قدميه، او تحت امره على اقل احتمال، فجأة ومن جراء اشياء صغيرة يكشف انه ما يزال اصغر من بعوضة!!
هذا الاحساس بدأ يتسلل تدريجياً الى قاع مخ جواد وهو ينظر بارتياب الى شفتي نسرين الصفراويتين المرتجفتين في الحظة اراد ان يمد اصابعه اليهما ارتطمت بمقبض مسدسه فارجعها وهي على استحياء..
الذكريات مثل كلاب سائبة، نحتاج الى من يكافحها باستمرار والا قطعت علينا السبل!!
كانت تخشى وهي تحدث نفسها بهذه الافكار ان يسرق الضوء من عينيها دمعة احست بها وهي تحاول ان تطفو فوق جفنيها المسهدين..
كانت تستجمع كل ما فيها من قوة في تلك اللحظة لتبدو منكسرة.. فهذا هو الآن امامها.. من كسرته في ذلك اليوم.
حينما هم بمحادثتها بعد ان اعياه الصمت وتداعي الذكريات دوى انفجار مجنون للغم كان مزروعاً قرب المكان ليهشم زجاج اللحظة، تداخل صوت الانفجار مع صراخ الناس وحركتهم، اراد ان يلتقطها بيديه ولكن الرجال الموكلين بحمايته حالوا بينه وبينها ليحملونه بعيداً..
لحظة هزها الانفجار قفز قلبها باتجاهه وافلتت من يدها كل ما تحمل.. ارادت ان تقذف بجسدها عليه لكن قوة ما رفعتها لترتطم بجدار احد المحال.. تدحرجت مثل بطيخة مفلطحة.. واستقرت عند حافة الرصيف بعينين مفتوحتين على كل شيء، واذن لا تسمع..
كانت حركة الناس امامها تشبه مستعمرة نمل خربت اعشاشها للتو.. ربما تسبب دوي الانفجار في تعطيل سمعها، ولكنها احست في لحظتها وكأنها في عالم آخر، عالم علوي، وهي تنظر من فوق، تماماً الى كائنات صغيرة غاية في الصغر، تهيج وتتدحرج في عوالم مايكروسكوبية دقيقة للغاية..
بعد لحظات كان هناك شاب تطوع لاسعافها، جامعاً لها ما يستطيع من حاجياتها المتناثرة على الارض في مكتبه وبعد ان اغلق عليه الباب حاول ان يستحضر صورتها في ذهنه ولكنها لم تستطع.. فقط كانت صورتها وهي طالبة في الجامعة حاضرة دوماً في مخيلته..
حينما وصلت الى البيت رمت باكياسها في المطبخ، واسرعت الى خزانة ذكرياتها.. فتحت البومات الصور القديمة.. بنهم وجد وعناد عن صورة ذلك القروي.. كانت تجهد عينيها في التدقيق.. الصور ذاتها لم تفقد ولا واحداً منها، الاشخاص هم انفسهم، ولكنه ليس هناك، اعادت الكرّة وبحثت، ولكن بدون جدوى!.

لي يد في الماء

غني العمار

الماء الذي اغتسلَ به أيوب تيبّس في شَبَكِ السمك البرتقالي
حيرني معه
وتحيرتُ..سهوتُ انّ لي بئرا كلما عطشت شربت
أصابعي التي مكنتِ الحربَ أن تتقد واطفأتْها
اسوّدت من التحديق
وابيضت مثل حَدقة والدي
اصابعي التي كورتُها تحت قبّةِ (سيد الشهداء) تفتحَت ورداً في حضرة كفين مقطوعتين
نبتتا خمائلَ في درب حياؤه الفرات
كيف تريدني ان اتجرّد من دريئة علقتها أمي وهي تمررني تحت بندقية شرطي
كيف تريدني ان اترك قاتلي وهو يحدق بوجهي من صحن حسائي
وكل يوم ..كلّ يوم
الليمون افطر في جسدي وتفّرع عوسجا
وصلاتي ذبَحَ ركعاتها أذانان
ومنائري تعددت بجلبابها ووئدت صوتها
وكنائسي (كوجاغ 1)أبي قدّاسها جمُر
وشظايا مسيح مغدور
لقد اكتوت اعمارهم لكي نُصبحَ رُطباً بسلال السرّاق
وعلى بعد امتار كان جدك الذي هو جدي ايضا يوزع مؤنته العنير
هل كان يخاف محاق الايام ؟
لقد تعلقنا بها صغارا نرقب بعيني زرقاء اليمامة أهلةً بين غيوم شتى
ولكن شوال تأخر مثل اقدارنا وقِدرنِا الذي طبخ الحصى لحما
شجون أمي وهي تعد لنا طبق الفاصوليا
وتعب أبي وهو يقضي القيلولة فوق حصير الخوص
كنت ارى نخلا في عموده الفقري
نخلا بلا عثوق/ تمراً بلا نواة
عراجين كحظوظنا المجهولة
اعرف انك تألمتَ كثيرا
وترحلت اكثر..بيدَ ان الدروب ظلت شجراً للدفلى
واعرف انك تقلبت كثيراً___ والدي ___ في قبرك واسودّت يداك من الكدح
لكنها ابيضت وستبيّضُ أمامَ الله
لم استطع وقتها شراء بخور او ماء ورد مغشوش او اكليل
من ورد اوهامنا لاضعه فوق جسدك المتيبس الناحل
لاني وبصراحة المهزومين
بعت بساط عرس والدتي لاسدد بقايا ديون دراستي
وانا اتنفس طماطم سيارة الخشب معلما في شحيمية الموسرين
صحوت على جرس نهديها وهما يرفّان كحَمامة ذبيحه
بين يديّ .يدي التي اتمت عريها الا من الصدق وحفظ المال
وبنت الجيران
يدي التي اسودت امام الله وهي توجز روح الفراهيدي وبدر السياب
ليست كيديك
يداك في الماء
ويداي في جمر الفلوات
يداك في عسل حمورابي
ويداي بفم افعى كلكامش
لكننا الاثنين لم ننزع ثوب الرؤيا
كنا نركض في وحل الايام
وندّس اصابعَنا في ذات الصحن
لكنا افترقنا
افترقنا نصفين ..نصف اودعته عندك والآخر في مقبرة (السكران) 2
وبما ان الايام التي عجنتنك
ألقت بي خبزاً في تنورها
رحل مَن رحل وظل العكاز يشير إلى اصابعي وهي تتهجى اسمكَ
ياوطن الخيبات لماذا رميت بئري في الظلمات؟
وشربت من كأس فارهة..فارغة
سأطلق عصفوريّ واغني
اغني للوطن الحر بلا أسوار آمنة
اغني للشعب المتلمض قيدَ النار
وسأكفر بالبئر فقميصي بلله دمع الفقراء
وما أملك غير رشاء
اقصر من ان يصل إلى ايديهم
احرقنا صندوق الفرح
وطبخنا البحر
وان عدنا فقواربنا قِطَعٌ
مرافئنا وجعٌ
نوارسنا قتلتها ارتال الغزو
ونصيح كطارق البحر من ورائنا
وغلُ ضمائرنا اغلال
وهج حروفي لم يخرج من تنوير فيالقهم
وتوابيتي اعددت حفاوتها
ونصري ملتصق بالسبابة والابهام
يا الله
كرة النارنج تعكزتُ عليها في درب لاشجرا فيه ونزوت
رحلت بليل لابيع فيه ولا مأوى للايتام
يا الله
اما آن لهذا الواقف ان يغفو فوق وسادة نخلك
ما ازددت يقينا
فيداك إلى الماء قوارب
ويداي افاعٍ تتبدل كلما نام كلكامش
نَم ياكلكامش فقد آلمني ثوبي
بالله عليكَ
وبالقدوس والاثني عشر نَمْ
فالنخل ضلاعٌ
رسمها حصير الخوص ، واكملها الجلاد
شكرا للجلاد
شكرا للاوغاد
شكراً لحضيري ..فقطار العمر مضى
ثوبي لم يتبدل
وفراكين الايام مضت
ومرآتي سودها وجهٌ
لازالت بعض ملامحه تحملني

---

1 الوجاغ: موقد لتخدير الشاي
2 السكران :مقبرة جماعية شمال بغداد يرجح انها تحوي اغلب المعدومين الكوت في 30 / حزيران ـ غني العمار.
عنوان القصيدة استوحيته من حوار مع الصديق الشاعر مكي الربيعي

قصائد..

الحياة لا تترمل

فؤاد قادر

إلى هادي العلوي

كلما رأيت امرأة
تترمل
وطفلا يتيماً
أنكمش على ذاتي
وأمجدُ
من ينابيع احزاني
شموساً لزلازل الأمل

الثدي

لي حاضنة
في دروب
طريق الشعب
وإن افطموني
سأرجع
ألثم ثدياً
صارٍ
بيرقاً لركاب الراحلين

ريشة في مهب الريح

إلى الدكتور علي الوردي

إن ساروا
خلف نعشي
ألف أو واحد
سيان...
طالما
سيغدو كفني
كاوراق الخريف

كمائن باردة

فراس طه الصكر

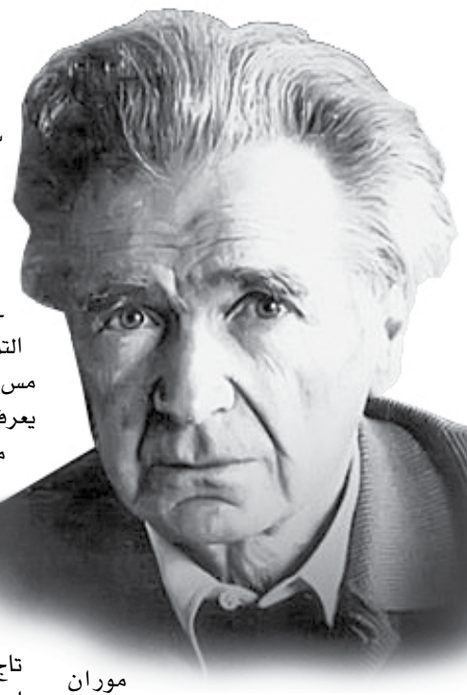
لم يعد كافياً..
منطادكَ الكبير ،
ثمة من يحلقُ في فضاءِ الوطن ،
ثمة من يساومُ الحياةَ على نزيفٍ خائن..
ثمة من يبايعُ الأرصفة،
ويحتفي بالفراغ..
ثمة من يُحْكِمُ الأغطيةَ على ليله ،
كي لا تباغتُهُ الأسئلة ..
يا أبي ..
كلُ شيءٍ سيزول :
أحلامكَ البيض ،
ورجاؤكَ الأسود ..،
ومصباحُكَ الذي مرّغَ أجفانَهُ في الظلام
لم يعدْ قادراً على العمى ..!
قل لها أنْ تنتظر :
حروبُكَ التي راودتني صغيراً
لم أعدْ قادراً على ابتلاعِ رمادها ..
قل لها..
ما زلتُ صغيراً على كمائنَ باردة
وقناعٍ أخرس ..
ما زلتُ صغيراً يا أبي ،
وأحضانكَ لا تتسع..
فمُدَّها أن تبتلي
او فلتنتظرْ غيمةً هاربة ..
قل لها..
ثمة من يجرجرُ أذيالهُ في السماء
ويقضمُ ما تبقى من حياتنا الآسنة..
إذن ..
من غيرُكَ أيها الأبُ
يحاولُ التحليقَ في هواءٍ فاسد ..،
من سيرمي عصا موتهِ في إناءٍ غريق
كي يرتجي لقمةً عابرة ..
من غيرك ..
سيودعُ أيامهُ في أروقةِ الزمن
ويطاردُ مجداً زائفاً أنْ يلد ..
من سوانا إذن ،
أنا وأنتِ ..
سيمسكُ منطادَهُ الكبير ،
ويحلّقُ نادماً
في فضاءِ الوطن..

أميل سيوران

التخصص في العواء.. حياكة الجليد

مقداد مسعود

رومانيا.. لم تخمد جذوتها.. يكفيها فخرا انها انجبت أوجين يونسكو.. مرسيا ألياد..كونتستان جورجيو.. مارين سوريسكو.. ميرسيا دينسكو.. وأنجبت أميل سيوران* .. منتصف ثمانينيات القرن الماضي...أستوقفني مستطيل في نهاية أحدى صفحات مجلة العربي الكويتية..،ثم أمحت من ذاكرتي الاقوال المأثورة المثبتة في المستطيل..لكن مقولة واحدة،التقطتها ذاكرتي وماتزال.. (أحلم بعالم نموت فيه من أجل فارزة).. لم انقل حلم سيوران الى دفتري.. تأملتُ في المقولة.. كأنني احاول ان اتذكرها.. ثم التقطتها بأناملي..ترفقت في تقليبها كأيقونة نادرة.. فأذا بها تستحيل غرسة وتستقر في حقل ذاكرتي..



لم يقف الأمر عند هذا الحد.. تلقائيا بدأت أستجابتي تتعلق بهذه المقولة التي قرأتها في زمن لاحد لشراسته عراقيا.. منتصف ثمانييات القرن الماضي تماهيتُ في أصرار سيوران..في عناده المتفرد..في تحديه.. لطغيان جاوجسكو..من يومها..أخذتُ أتعقب عطر سيوران..فجمعتُ قصاصات جرائد.. مجلات..أسطر في مجلات دورية..يرد فيها اسم سيوران..شذرة منه،عرض أحد كتبه... الخ.

2005 عثرتُ على مفتاح شفرة..(أحلم بعالم نموت فيه من أجل فارزة)..والاصح.. لم أعثر...سيوران بجنونه الناصع وعطره الاسود..وهبني مفتاحا من فضة وأنا بدوري اجعله في متناول القراء..(لايعتني بالأمثال والأقوال المأثورة إلاّ مَن عرف الرعب وسط الكلمات،والفزع من التداعي مع جميع الكلمات /ص29/ سيوران /المياه كلها بلون الغرق)..إذن الحلم بالموت ليس حلما نهلستي المذاق،بل طموح حياة بالدفاع عن أدق أمورها :(فارزة)..

حين أقلّب مفردة (فارزة) اراها مكتنزة بتأويلات خصبة.. أما على مستوى المعجم،فأن الفاصلة في تنضيد الطباعي، لها أهميتها في حيزحرية النص..وحين اترجم الفاصلة عربيا فهي(الخرزة التي تفصل بين الخرزتين في العقد..) وعلى المستوى الرقمي،الفاصلة هي(العلامة في الكسور العشرية،تكتب بين الكسر والعدد/ص 698/ ج2/المعجم المتوسط)

علاماتيا يمكن ان أرى في الفارزة: حدا يشير الى المختلف..وهذا يعني ان الموت من أجل فارزة،هو السعي نحو التفرد،لصيانة الخاص..

على المستوى النفسي..عرفتُ سبب تعلقي بمقولة أو بشذرة الفارزة.فأنا كعراقي يوم أكتشافي لسيوران من خلال شذرته : كنت عراقيا مطاردا مثل ملايين العراقيين في الداخل لتهمة مزدوجة: عسكرية +سياسة.. (لايعتني بالأمثال والأقوال المأثورة إلا مَن عرف الرعب وسط الكلمات) والرعب العراقي متنوع يومها..وله رعبه وسط الكلمات،رعب ما قبل ثمانييات.القرن الماضي.لنتوقف عند هذا المقطع من كلام صدام حسين لمنتسبي وزارة الشباب في كانون الثاني 1979..(يجب ان لانترك الأب والأم يسيطران على البيت،إنما نجعل الصغير مركز إشعاع فاعل داخل العائلة، لخلق نمط جديد من العلاقات..وأن تضعوا في كل زاوية ابنا للثورة يأخذ تعليماته من مركز الثورة المسؤول وعينا أمينة لها،عليكم بتطويق الكبار عن طريق أبنائهم /ص58/ زهير الجزائري/ المستبد :صناعة قائد – صناعة شعب)..لنتمعن في مابين القوسين..كيف تحرض

السلطة سلطتها،لتفرز سلطويا بين افراد العائلة العراقية الواحدة،تعلق دور الوالدين وتعطي السلطة كلها لمن هو دون سن التكليف ب(جعل الصغير) مالك قيمومة مطلقة على العائلة،فهذا الصغير لايحتاج تربية من والديه بل هو في مسيس الحاجة الى..(تعليماته من مركز الثورة)...!!

هكذا تجتث السلطة : من العائلة : فارزتها / خصوصيتها: حقها في الاختيار الاجتماعي.. السلطة تجتث الفاصلة...تعقبه فورا زراعة بديل صناعي،أعني فارزة السلطة في العائلة،وهنا يحدث إنفصام لدى صغير العائلة..صار الاب القائد: أباه..وسيحب عائلته بوزن ولائهم للأب القائد× من فارزة السلطة التي حذفت فارزة العائلة..سيتغذى الطغاة كافة تغذية تطيل اعمارهم وتعاستنا.. لذا يكون الخلاص منهم ناقص المذاق..(كفوا عن محادثتنا في شأن الشعوب المستعبدة ورغبتها في الحرية.الطغاة يقتلون دائما بعد فوات الأوان،وذلك عذرهم الكبير/ ص158/...بلون الغرق).

وأعود لمساءلتي:.هل موتنا من أجل فارزةهي محاولة عقل بري للعودة (الى تلك العصور حين لامفردة تعوق الكائنات،العودة الى اقتضاب الصيحة وفردوس البلادة وذاك الذهول الفَرِح لما قبل اللغة /ص29/... بلون الغرق)..وحين تستحيل تلك العودة..سيكون الحلم مصنّع لإنتاج فارزة لكن سنكتشفه معلقا تعليقا فينيوميولوجيا فحركة الحلم في المكان وليس تجاوزا له.. انها مراوحة..لم تتحول هرولة.. (حلمتَ بإحراق الكون ولم تسطع أن تُعدي بنارك حتى الكلمات ولا أن تشعل كلمة واحدة /105)..

وهناك محاولة للتخلص من الفارزة البيولوجية السالبة..(الضعاف بيولوجيا لايجدون أي متعة في الحياة،لذلك يحاولون تغيير شروطها../ص161)..والفارزة: فاصلة..تقودنا الى الأنفصال ومن الانفصال الكوني..الى انفصال بشرأرضي..(لاشيء يعزّيني في كوني لم أشهد لحظة انفصال الأرض عن الشمس،سوى توقعي أنّي سأشهد لحظة انفصال البشر عن الأرض/ص165)..هذه النبوءة شاهدتها فيلما اجنبيا،آخر مشاهدة لي في 22/8/2013 من أحدى الفضائيات..يهبط الارض رجل بمثابة مندوب من أحدى الكواكب..تسأله بطلة الفيلم: هل ستقومون بأنقاذنا ؟يجيبها الكائن القادم من الكواكب: لا..جئنا ننقذ الارض من البشر..)وحين تتسول البطلة بضرورة منح البشر فرصة أخييرة..يجيبها الكائن الكوكبي: انتظرناكم مئات السنوات لتعاملوا الارض برفق..لكنكم خيبتم آمالنا...)..

كإنسان أراني بين عقلين..عقل يعي وعقل يعي انه يعي..العقل الاول عقل الحواس الذي من خلاله ندرك المرئي بتنوعاته.. أما العقل الثاني فهو المنشغل بالمورائيات.. والعقلان يتداخل في ضفيرة واحدة.. ومن خلالهما

أفعّل اتصاليات المرئي/ اللامرئي...وإذا كانت الفلسفة فاعلية تعمير الفكر،عبر منظومة ومذهب فلسفي فأن سيوران يتفلسف خارج هذه العمارة الفكرية..(إن أدنى قدر من الحكمة سيجبرنا آنذاك على مساندة النظريات كلها في الوقت نفسه، بأنتقائية السخرية والتخريب/ص33/سيوران/...بلون الغرق)..لايكتفي سيوران بذلك فهو يرى ان للوعي واجب..(..الوصول الى يأس لائق الى شراسة أولمبية /ص52)

أرى سيوران وريثا شعريا لفلسفة نيتشة.. يغرس ريشته في محبرة نيتشة، ليرسم قلبه هو لاقلب نيتشة فهو يفكر بتوقيت نبضات قلبه هو..أعني ثمة مختلف بين نيتشة وسيوران،مختلف بكثافة فاصلة..وإذا كان نيتشة يهزأ بسقراط..فأن سيوران يرى سذاجة نيتشة كلها في مقولته(مابعد الخير والشر) والسذاجة النيتشوية،لم تر ان (الإنسان لم يتهيأ بعد لمرحلة مابعد المانوية لما تتطلبه من وعي وإدراك يكادان يخرجان الإنسان من التاريخ ذاته/ص10/ تاريخ ويوتوبيا)..ولايخلو سيوران من كونفوشيسية،في قوله..(هذا العالم لايستحق أن نعرفه/ص55) يقول كونفوشيوس(حمدا لله انني لستُ خالق هذا العالم..ان منظر هذا العالم وحده يقززني)..واذا كان نيتشة يصرخ في أول سطر(هكذا تكلم زرادشت).. (كتاب للجميع ولغير أحد)فأن سيوران يعلن ان الكتب التي تستحق التأليف،تشترط مؤلفين لايفكرون بقرّاء..وسبب هذا الأشتراط..هو تحرير المؤلف من أحلام القراء..حتى لايخسر نفسه وحريته في الحلم والكتابة خارج انظمة السلوك الجمعي..

كتابة سيوران هي محاولة في اللاكتابة..وهنا يقفز الى ذهني النفري في قوله..(ألاّ تكتب وأنت تكتب)..وكلاهما يطالب بكتابة جامحة ضد النسق المؤيد من قبل الجمهور..

من يقرأ سيوران...لاينال كرسيا هزازا ولاوسادة ناعمة تجلب النوم المحلوم بأقواس قزح..كل مايحصل القارىء عليه حزمة تساؤلات سيحاول التواصل معها اما بأجابات مبتورة او أجوبة متساءلة بدورها تقودنا للبحث عن الهوية أو للتحاور مع الغرب كحضارةلا كأستعمار..(لماذا ننسحب ونغادر اللعبة، مادام في وسعنا أن نخيب ظن المزيد من الكائنات/104)

سيوران يشعرن سروده الفلسفية ويموسقها وهكذا دون قصد من سوداويته..يضخ فيها الكثير الكثير من اشراقات البهجة.. سيوران يلتقط الجوهر ويصوغه شذرات ويغرس الشذرات مصوغات ذهبية، هل رأى في أجناسية الشذرات حريته اللسانية؟ أم حريته في الاختيار الحريص على الاقتصاد الاسلوبي..وهو في كتاباته يبشر بالفراغ ويمهد الطريق للعدم..(ثمة راهب وجزار يتحاربان داخل كل رغبة/140)لايرتعش من الموت.. لكنه يمقت الانتحار..سيوران...هل ميّز بين (الأنتحار المراهق من الأنتحار الحقيقي) فالمنتحر الاول يستنجد في حين أنتحارالثاني تقرير حسب ريجيس دوبرية/ 127..

سيوران...الذي يرفض الجمهور..صار له جمهور في كل مكان.. من خلال خمسة عشر كتابا نشرها..وإذا كان يمقت الظهور كفتاة الاعلان..أو كمشاهير السينما فأنه كان معرفيا دؤوبا في حضوره الانتاجي للفلسفة..

هكذا كان سيوران كما أراد هو في البدء سعيدا جدا لأنه مقروء من قلة القلة وبطبعات محدودة لمؤلفاته..وإذا كان سارتر قد رفض نوبل لأسباب سياسية،وصنع الله ابراهيم رفض جائزة الدولة التقديرية في مصر..ورفضها في كلمة القاها..فأن سيوران أصيب بأحباط نفسي كبير في 1988 حين أعلن انه سينال جائزة بول موران

فأعلن هو بدوره عن رفضه لهذه الجائزة.. لأن اي جائزة تحط من منزلة الكاتب وتعمل على تدجينه وتطويقه بالمعجبين والمعجبات وهذه افضل طريقة لتدمير المشروع المعرفي للكاتب اي كاتب.. هذا كان رأي سيوران دائما..أي زهد لدى سيوران؟ وأي حرص على الكتابة؟ كم يخاف سيوران على سيوران من سيوران؟ أي درس في المعرفة يمنحنا هذا المجنون الناصع الصاهل في ظلمات برية القرن الحادي والعشرين؟..

سيوران من خلال شذراته

أن تكون إنسانا حديثا هو أن تبحث عن عقّار لما أفسده الدهر

الشاعر ماكر يستطيع أن يتلوى من البرد إلى حد المتعة.

لامفر لكل مفكر في بداية حياته المهنية،من الاختيار بين الجدل والنواح.

الحزن شهية لاتشبعها أيّ مصيبة

هل وصلت حياتك الى نتيجة؟ إذن لن تعرف أبدا الكبرياء

لاشيء يثير زهونا مثل عقدة الموت: العقدة وليس الموت

لايستطيع أحد أن يحرس عزلته إذا لم يعرف كيف يكون بغيضا

ألاحظ كقارىء شبه متابع لترجمات كتب سيوران..ان هذا المفكر فاشل في الاتكيت ولا يملك تقنيات الخجل المصنّع برجوازيا.. هل قلت انه لايستحي؟! في زمن اصبحت ورقة التين ذكرى مخجلة للأغلبية،وأصبحت هذه الاغلبية تتبارى في تقنيات العري وتأسس له فقها افتراضيا؟! في هذا الجو المفرغ من الهواء يكون (الغبي وحده مجهّز للتنفس) بشهادة سيوران..وبشهادته الناصعة يعلن... (أنكب الشرق على الزهور والزهد وهانحن نعارضه بالالات والجهد وبتلك الكآبة المهرولة – آخر انتفاضات الغرب) ولايكتفي سيوران بذلك (نحن نعرف الآن أن الحضارة قابلة للموت وأننا نهرول نحو الاختناق، نحو معجزات الأسوء،نحو العهد الذهبي للرعب/84)..دائما أغبط سيوران على هذه الشذرة الفاتكة،هذه الشذرة العذراء(وحده الأرغن يبيّن لنا كيف تستطيع الابدية أن تتطور)..لاأقول كم نسبة الشعر هنا..بل اتساءل اي شاعر كبير في هذا الفيلسوف المجنون؟ فهو يرى ان الموسيقى والفلسفة توأمان..ثم يضيف(لولا أمبرياليتها كمفهوم لقامت الموسيقى مقام الفلسفة/ص146).. وهو يطوف على دراجته الهوائية في أخضرار الندى الفرنسي تمنى ان يكون موسيقيا لأسباب لغوية..(من الأفضل ان يكون المرء مؤلف أوبريت على ان يكون صاحب ستة كتب في لغة لايفهما احد/ص14) وهل هناك عطر يتفوق على باريس الحضارة والحب..ألم يتفرنس الروسي نابوكوف وكذلك يونسكو والآن معلوف الروائي اللبناني الذي كل رواياته مكتوبة بالفرنسية..وقبله تفرنس أميل سيوران..وحسب سيوران.. (بمعاشرة الفرنسيين نتعلم كيف نكون تعساء،بلطف/85)

بمعاشرة اللغة الفرنسية والسكن في نبض حريرها الاهيف اصبحت نصوص سيوران(حدثا داخل الحدث)..علينا ان لانسأل لماذا سيوران يكتب بالفأس او الساطور..!! علينا ان نتعقب آثار ذلك الذي حوّل سيوران الى شظية لن تبرد ابدا لا..لم اعن ان سيوران قاتل من خلال الكلمات وان اداة الجريمة عنده أما الفأس..أو الساطور..أردت القول ان سيوران يكتب بجسده كله..لكنها ليست كتابة جنسية..أن يحاول تعويض الروح بأغتصاب كوني لامثيل له..

دخل الى الفلسفة من رحاب الادب فأكتشف شكسبير من خلال ماكبث..وأصبح ما كبث مراياه كلها..ثم اكتشف ان ماكبث مسروق من سيوران !! لكن رغم هذه السرقة فهو كان يجالس شكسبير حتى في المقاهي!! ×إذن حتى نفهم سيوران ونكون في تماس مع انشدادته وانسدادته يشترط التماس علينا ان تكون نسبة دمنا تحتوي على مس من الجنون ممزوجا بالهيموغلوبين،فهو يعرفنا من انهمامنا المعرفي..(لايهتم بي إلاّ من كان به بعض من مس..)..وهناك من يتساءل في هذا الصدد :هل كل كتابات سيوران فعالية دائمة في انتاجية الخطأ يصحبها الاعتذار عن الخطأ ذاته !!

تاج الرماد.. صنعه بيديه وبيديه هو وضعه على رأسه..لكن سيوران يبصر فجرا نديا في نهاية النفق..

(ثمة في البلادة مقدار من الجّد،لو وجُه بشكل أفضل،لأمكن له أن يضاعف محصولنا من الروائع /25).

.يتواصل سيوران مع سيرورته من خلال انسلاخات متعددة يعرف كيف يعيد انتاجها ضمن آليات المعرفة..وهكذا يخشى على انتحاره المتواصل. (إن كل كتاب هو انتحار مرجأ).يخشى من الانسجام،لذا يبث اليأس فيمن ينتظره منسجما..(لن أفلح في التصالح مع الاشياء،حتى وإن انتزعت كل لحظة نفسها من الزمن لتمنحني قبلة /171)..

إذا كان هيغل رأى التاريخ يعيد نفسه،فأن ماركس رأى الأعادة تكون من خلال تضاد اتصالي..فالتاريخ مرة مأساة ومرة مهزلة

هذا ماذكره ماركس بالحرف الواحد في أكثر كتبه شعرنة مسرودة أعني(18 برومير لويس بونابرت)..واذا كان التاريخ يتكون من حلقات افول وشروق وفق ما أعلنه ازوالد اشبنغلر في مجلداته الثلاثة الماتعة..فأن سيوران يرى ان سيرورة التاريخ لامعنى لها وهنا سر سعادة سيوران..(للتاريخ مجرى يسير فيه ويتبعه،لكن لامعنى له/ص10) وهو لايبحث عن علل ومعلولات تاريخية..بل يكتفي بأنتاج اسئلة لها يقينية الاجوبة الميكانيكية..أو الحتم التاريخي الموجود لدى اشبنجلر..(كل الحضارات برمتها ناضجة للأختفاء هكذا هو التاريخ الكوني،في لحظة معينة كل حضارة تنضج للأختفاء/ص11) وهكذا نرى ان سيوران يؤكد مجرى التاريخ..أي سيرورته.. لكنه ينفي عن التاريخ أي معنى؟ و يطالبنا ان يكون

توقفنا حصريا عند المجرى..لا المعنى!! وهو يترك لنا اسئلة بلا أجوبة..(فلنأخذ الامبرطورية الرومانية على سبيل المثال :لماذا فتحت العالم تاركة المجال للجرمانيين البرابرة لاجتياحها وهدمها؟ ليس لهذا أي معنى. لماذا شقيت أوربا لمدة قرون طويلة من أجل تأسيس حضارة كان واضحا أنها مهددة بالزوال من الداخل،لأن الاوربيين متصدعون داخليا؟/ ص11)..يرى ريتشارد نيد ليبو (اتباعا لرأي الاغريق.فأنني أزعم أن الشهوة والروح والعقل،تمثل دوافع أساسية للحرب ويسعى كل منها الى تحقيق أغراضه الخاصة/ ص77).. ثم يرى ان الروح الاغريقية لم تنتج أخيرا إلاّ نموذجا سياسيا وحين يتوسع في تناوله لمفهوم الروح(91-78).. يرى(تتسم الروح بحمايتها المحمومة لاستقلالية المرء وشرفه وهما امران وثيقا الصلة/79)..يمكن ان نرى ان شعلة الروح قد خبت..بسبب الانهماك الذي كابده الجسد الروماني المحارب..الذي لم ينل استراحة المحارب....

استفدنا من:
(1) أميل سيوران/المياه كلها بلون الغرق/ ترجمة آدم فتحي/ دار الجمل/ كولونيا – ألمانيا 2003
(2) سيوران/تاريخ ويوتوبيا/ ترجمة آدم فتحي/ الجمل/ 2010
(3) زهير الجزائري/ المستبد – صناعة قائد / صناعة شعب/ معهد الدراسات الاستراتيجية /بغداد – بيروت/ ط1/ 2006
(4) ريجيس دوبرية/ مذكرات برجوازي صغير بين نارين واربعة جدران/ ترجمة سهيل ادريس/ دار الآداب/ بيروت/ ط1/ 1977
(5) ريتشارد نيد ليبو/ لماذا تتحارب الامم/ ترجمة ايهاب عبد الرحيم علي/ عالم المعرفة/ 403/ 2013

سيروان يشعرن سروده الفلسفية ويموسقها دون قصد من سوداويته

من النقد البراني إلى الجلد الجواني

جدليات السوسيولوجيا الانعكاسية

الدكتور علي الوردي

ثامر عباس

لطالما ظل الجدال الفكري محتدما"والسجال السياسي قائما"؛ بين دعاة النظرية (الفردية) من فلاسفة ومفكري الليبرالية بشتى عناوينها وتلاوينها من جهة، وبين نظرائهم من أنصار النظرية (الجماعية) بمختلف أنواعها واتجاهاتها من جهة أخرى. بحيث إن مستوى التقدم الذي أحرزته المجتمعات المعاصرة في مضامير السياسة والاقتصاد والاجتماع والثقافة، لم يطفئ أوار تلك المنافكات بينهما على صعيد الميديا، كما لم يقلص حجم ترسانة الحجج لديهما على مستوى الايديولوجيا. إذ استمرت مطروحة على بساط البحث وفاعلة على طاولة النقاش، قضية العلاقة القائمة بين الفرد والجماعة التي ينتسب إليها، وبين هذه الأخيرة والمجتمع الذي تنتمي إليه وتعرف بهويته ؛ سواء أكان ذلك بوازع البحث عن سبل حماية الأول (الفرد) من طغيان الثاني (المجتمع)، كما ذهبت إلى ذلك دعاوى الفلسفة الليبرالية، وبالتالي السعي لضمان حريته المدنية وصيانة حقوقه الطبيعية. أو كان بدافع الكشف عن المسارات والخيارات، التي تفضي إلى تمكين الثاني (المجتمع) من استيعاب ودمج الأول (الفرد) ضمن كيانه وصهره داخل بوتقته، كما أشاعت ذلك طروحات الفلسفات اليسارية بزعم ضمان استقراره السياسي، والحرص على سلامة أمنه الوطني، والحفاظ على ديمومة كيانه الحضاري.

برغم إغراءات النزعة الجماعية الآنية وتسويغات ما تتمتع به من أفضليات شكلية، فقد استمر الفكر الغربي حريصا"على تمسكه بخيار النزعة (الفردية)، بصرف النظر عن كثرة المآخذ التي أثيرت حولها والطعون التي سيقت ضدها. وذلك لإدراك النخبة المثقفة (فلاسفة، مفكرين، علماء) إن مشروع النهوض بواقع المجتمع والارتقاء بوعي عناصره والتسامي بقيم مكوناته، لا يقوم على طمس معالم شخصية الفرد ومسخ كينونته ونسخ ذاكرته، عبر تأجيل النظر بعوامل تطوير وعيه وتطهير مخياله، ومن ثم تركه فريسة سهلة لقيود الأنا الجمعي المجبول على فرض التجانس الثقافي مهما كان الثمن، وتحقيق التوافق الاجتماعي مهما كانت العواقب، لمجرد أن يقال إن الكل الاجتماعي أضحى ينعم بخيرات الهدوء الشكلي والاستقرار المفبرك. وهكذا فقد انبرى لفيف من خيرة مفكري حقبة الإصلاح الديني، وعلماء فترة النهضة الحضارية، وفلاسفة عصر الأنوار الفكري، لوضع أسس دولة حديثة وصياغة منطلقات مجتمع جديد ؛ قائمين على مبادئ تسييد العقل في مجال الذهنيات وتمجيد الفرد في إطار العلاقات. مستلهمين بذلك مأثور الانجاز الإغريقي الفريد في ميادين ؛ السياسة والفلسفة والاجتماع والثقافة، حيث الإنسان يتربع على قمة هرم الموجودات الموضوعية (الإنسان هو المقياس / المعيار لجميع الأشياء، كما قال رائد الفلسفة السفسطائية بتروغراس)، وحيث العقل يحتل المرتبة الأولى في تسلسل الضرورات الذاتية (أنا أفكر، إذن أنا موجود، حسب الكوجيتو الديكارتي). وهو ما أتاح للفرد أن يستغل فضاءات الحرية النسبية للإفصاح عن آرائه ومعتقداته من جهة، ومكنه، من جهة أخرى، من اهتبال فرص التعبير عن كينونته الإنسانية والإشهار عن طاقاته الإبداعية، وبالتالي الانتقال بعلاقته مع السلطة من صيغة الرعية إلى صيغة المواطنية. والحقيقة إن بلوغ هذا الشأو من التطور للنزعة الفردية باتجاه المواطنية الحضارية العابرة للخصوصيات والمتخطية للهويات، لم يتمخض هكذا بصورة عفوية وتلقائية، كما لم يتحقق عن طريق الصدفة العابرة. إنما تبلور عبر صراعات دامية مع القيمين على الدين، وصدامات عنيفة مع الأوصياء على التاريخ، حيث استلزم الأمر أن يشحذ رموز الفلسفة العقلانية والفكر التنويري أسلحتهم المعرفية وعدتهم المنهجية، لخوض غمار حرب ضروس ضد معاقل ثالوث الخراب الإنساني؛ الجهل الثقافي والفقر الاقتصادي والتخلف الاجتماعي. وهو الأمر الذي استنزف من عمر البشرية قروناً عدة، تخللت عقودها شتى ضروب المعاناة الرهيبة والحرمانات الفظيعة التي تمثلت ؛ بالقمع السياسي بكل وحشيته، والردع النفسي بكل ضراوته، والجوع الاقتصادي بكل بشاعته، والتخلع القيمي بكل بربريته، والتضعضع الحضاري بكل همجيته. واللافت في هذا النقد الراديكالي (الجذري) انه لم يستهدف بالدرجة الأساس بنية الخطاب البراني للسلطة السياسية، ومن يقف خلفها ويدور في فلكها من أكليروس وإقطاعيين وبقايا مخلفات الأنظمة السابقة، إنما انصب على بنية الوعي الجواني للسلطة المهيمنة بكل رموزها والمجتمع القائم بكل مكوناته. للحدّ الذي طال أصول التاريخ بكل حقبه، وأسس الدين بكل تعبيراته، وجذور المخيال بكل تمظهراته، وبنى الوعي بكل تجلياته، وخلفيات الذاكرة بكل تراكماتها، ومنظومات القيم بكل أنماطها، وأنساق الثقافة بكل مستوياتها، وسساتيم الفكر بكل تياراته. وهكذا غدت ظواهر النقد والتشكيك والمساءلة عناصر أساسية، ليس فقط في خطاب النخب المثقفة، باعتبارها القمة الابستمولوجية لهرم بنية الوعي الاجتماعي فحسب - أي الطليعة الفكرية والمعرفية في المجتمعات الغربية المعاصرة - بل وأصبحت مكوناً جوهرياً من مكونات السفوح السوسيولوجية لذلك الهرم، كما وأضحت خاصية عضوية من خصائص القاعدة السيكولوجية لهيكله، حيث يشرع منها ويتغذى عليها ويحتكم إليها ؛ سواء أكان المجتمع السياسي بمختلف أجهزته وأنظمته، أم المجتمع المدني بشتى مؤسساته وقطاعاته، وسواء أكان النظام الثقافي العام للمجتمع، أم أنماط الثقافات الفرعية للجماعات. ومن منظور مغاير فان مجتمعات العالم الثالث التي أمضت الشطر الأكبر من تاريخها السياسي والاجتماعي، ترزح تحت نير الاحتلالات الأجنبية والتدخلات الخارجية من جهة، وتحت وطأة الصراعات الداخلية والحروب الأهلية من جهة أخرى. الأمر الذي استتبع أن تتذرر اجتماعيا"، وتتشظى سياسيا"، وتتناثر جغرافيا"، وتتبعثر تاريخيا"، وتتصدع قيميا"، وتتفكك ثقافيا"، وتتخلع حضاريا". بحيث أصبحت لديها مسائل تكوين الشخصية الاجتماعية الجامعة، وخلق الهوية الوطنية الشاملة، تحتل الصدارة في سلّم أولوياتها القومية والمصيرية. لاسيما وان محاولات استباحتها اقتصاديا"، وغزوها فكريا"، واستيعابها حضاريا"، لم تفتأ قائمة على قدم وساق، كلما استشعرت حكومات تلك المجتمعات المأزومة أنها باتت تمتلك القدرة على الاستقلال بإرادتها دون وصاية، والاستفراد بقراراتها دون تبعية، والاستقواء بثرواتها دون إشراف. ولعل تلك المخاطر الإستراتيجية والتحديات المصيرية من جانب، والخلفيات الانثروبولوجية والإرهاصات السيكولوجية لحركات التحرر الوطني والقومي من جانب ثان، فضلا عن التطلعات السلطوية والنزعات الزعامية لمعظم أحزاب وتيارات تلك الحقبة. هو ما دفع بحكومات ما بعد الاستقلال السياسي لتلك المجتمعات، إلى تبني خيار الإيديولوجيات اليسارية (الثورية) التي تتمحور طروحاتها حول آليات وممارسات النظرية الجماعية، والتي ترمي إلى جعل المفهوم الهلامي والفوضوي للمجتمع يعلو على المفهوم الإنساني والعقلاني للفرد ؛ إن من حيث تكوين أسلحتهم المعرفية وعدتهم المنهجية، لخوض غمار حرب ضروس ضد معاقل ثالوث الخراب الإنساني؛ الجهل الثقافي والفقر الاقتصادي والتخلف الاجتماعي. وهو الأمر الذي استنزف من عمر البشرية قروناً عدة، تخللت عقودها شتى ضروب المعاناة الرهيبة والحرمانات الفظيعة التي تمثلت ؛ بالقمع السياسي بكل وحشيته، والردع النفسي بكل ضراوته، والجوع الاقتصادي بكل بشاعته، والتخلع القيمي بكل بربريته، والتضعضع الحضاري بكل همجيته. واللافت في هذا النقد الراديكالي (الجذري) انه لم يستهدف بالدرجة الأساس بنية الخطاب البراني للسلطة السياسية، ومن يقف خلفها ويدور في فلكها من أكليروس وإقطاعيين وبقايا مخلفات الأنظمة السابقة، إنما انصب على بنية الوعي الجواني للسلطة المهيمنة بكل رموزها والمجتمع القائم بكل مكوناته. للحدّ الذي طال أصول التاريخ بكل حقبه، وأسس الدين بكل تعبيراته، وجذور المخيال بكل تمظهراته، وبنى الوعي بكل تجلياته، وخلفيات الذاكرة بكل تراكماتها، ومنظومات القيم بكل أنماطها، وأنساق الثقافة بكل مستوياتها، وسساتيم الفكر بكل تياراته. وهكذا غدت ظواهر النقد والتشكيك والمساءلة عناصر أساسية، ليس فقط في خطاب النخب المثقفة، باعتبارها القمة الابستمولوجية لهرم بنية الوعي الاجتماعي فحسب - أي الطليعة الفكرية والمعرفية في المجتمعات الغربية المعاصرة - بل وأصبحت مكوناً جوهرياً من مكونات السفوح السوسيولوجية لذلك الهرم، كما وأضحت خاصية عضوية من خصائص القاعدة السيكولوجية لهيكله، حيث يشرع منها ويتغذى عليها ويحتكم إليها ؛ سواء أكان المجتمع السياسي بمختلف أجهزته وأنظمته، أم المجتمع المدني بشتى مؤسساته وقطاعاته، وسواء أكان النظام الثقافي العام للمجتمع، أم أنماط الثقافات الفرعية للجماعات. ومن منظور مغاير فان مجتمعات العالم الثالث التي أمضت الشطر الأكبر من تاريخها السياسي والاجتماعي، ترزح تحت نير الاحتلالات الأجنبية والتدخلات الخارجية من جهة، وتحت وطأة الصراعات الداخلية والحروب الأهلية من جهة أخرى. الأمر الذي استتبع أن تتذرر اجتماعيا"، وتتشظى سياسيا"، وتتناثر جغرافيا"، وتتبعثر تاريخيا"، وتتصدع قيميا"، وتتفكك ثقافيا"، وتتخلع حضاريا". بحيث أصبحت لديها مسائل تكوين الشخصية الاجتماعية الجامعة، وخلق الهوية الوطنية الشاملة، تحتل الصدارة في سلّم أولوياتها القومية والمصيرية. لاسيما وان محاولات استباحتها اقتصاديا"، وغزوها فكريا"، واستيعابها حضاريا"، لم تفتأ قائمة على قدم وساق، كلما استشعرت حكومات تلك المجتمعات المأزومة أنها باتت تمتلك القدرة على الاستقلال بإرادتها دون وصاية، والاستفراد بقراراتها دون تبعية، والاستقواء بثرواتها دون إشراف. ولعل تلك المخاطر الإستراتيجية والتحديات المصيرية من جانب، والخلفيات الانثروبولوجية والإرهاصات السيكولوجية لحركات التحرر الوطني والقومي من جانب ثان، فضلا عن التطلعات السلطوية والنزعات الزعامية لمعظم أحزاب وتيارات تلك الحقبة. هو ما دفع بحكومات ما بعد الاستقلال السياسي لتلك المجتمعات، إلى تبني خيار الإيديولوجيات اليسارية (الثورية) التي تتمحور طروحاتها حول آليات وممارسات النظرية الجماعية، والتي ترمي إلى جعل المفهوم الهلامي والفوضوي للمجتمع يعلو على المفهوم الإنساني والعقلاني للفرد ؛ إن من حيث طبيعة الشخصية الاجتماعية المطلوبة للمجتمع مقارنة بالفرد، أو من حيث شعارات أفضلية المصالح الإستراتيجية للوطن قياسا"بالمواطن. والحقيقة إن نقاط الضعف والمآخذ التي رافقت وتمخضت عن هذه النظرية (الجماعية)، لم تكن حصيلة خلل بنيوي أو شطط نظري أو قصور منهجي رابض بين تلافيفها وقار تحت مهادها. بحيث أن لا مناص من وقوع تلك السلبيات ولا مندوحة من حدوث تلك الإخفاقات، بصرف النظر عن طبيعة المجتمع الذي تطبق فيه أو المرحلة التاريخية التي تستدعيها. وإنما ذلك نابع من واقعة أن مفهوم (الأكثريات) القومية والدينية ضد (الأقليات) الاثنية والمذهبية، هو ما فهمته النخب بكل مستوياتها وأدركه الشعب بكل مكوناته، للحدّ الذي ترسخ في وعي الأفراد وتمترس في لاوعي الجماعات على حدّ سواء. وليس كأطر سوسيولوجية مترابطة عضويا"ومتفاعلة جدليا"، وليس كبنى فكرية متلاقحة رمزيا"ومتزاوجة مخياليا"، وليس كمنظومات ثقافية متعايشة عرفيا"ومتآلفة قيميا"، وليس كأنماط حضارية متداخلة سرديا"ومتناضدة ملحميا". ولكي تأتي عملية (الجمعنة) وفق هذا المنظور - أي جعل الظاهرة أو الواقعة خاضعة لسيرورات المجتمع المأزوم، ومن ثم إلزامها للإئتمار بأمر نزعات الجمهور المؤطر إيديولوجيا"ونزوات الحشود المجيشة عاطفيا"- أوكلها وتطرح ثمارها، لا مناص من إحداث تغييرات بنيوية وإجراء تحويلات راديكالية، ليس بالمعنى الإصلاحي / التطويري والمؤسسي / العقلاني، وإنما بالمعنى الذي يند عن حرق المراحل قبل نضوج عناصرها، والقفز فوق الانقطاعات قبل تجسير مكوناتها، والعبث في السيرورات قبل اكتمال حلقاتها. بمختصر العبارة الاندفاع نحو المجهول والعدم في أسوأ الأحوال، والارتماء في أحضان التجريبية الفجة والارتجال الساذج في أحسنها، كما برهنت بالوقائع وأعطت بالدليل الملموس مختلف الأنظمة الملكية المتربللة (= الليبرالية) والجمهوريات المتريفة، التي تعاقبت على اعتلاء سدة الحكم في العراق المعاصر. وعلى ذلك فقد وجدت تلك الأنظمة الطفولية في وعيها والعبثية في ممارساتها أنها ملزمة ؛ للتضحية بالآجل لصالح المكاسب العاجلة، وبالمستقبلي لصالح الامتيازات الآنية، وبالجوهري لصالح الفعاليات الشكلية، وبالعقلي لصالح الاندفاعات العاطفية، وبالنخبة لصالح الرعاعيات الشعبية، وبالوطني لصالح الكانتونات الحزبية، وبالمؤسسات لصالح الزعامات الكاريزمية، وبالمعرفيات لصالح الإيديولوجيات الراديكالية، وبالمواطنيات لصالح العصبيات البدائية، وبالممارسات لصالح الخطابات الطوباوية، وبالمنهجيات العلمية لصالح النزوات الشخصية. ولأن السلطات التي كانت قائمة على (حق) القوة دون (قوة) الحق، اقترن وجودها وارتبط مصيرها بدوام تخلف بنى الوعي لدى جمهور العامة من جهة، وباستمرار تنميط انساق الثقافة لدى رهط الخاصة من جهة أخرى، بغية أن يبقى المجتمع بكل مكوناته السوسيولوجية وتياراته الإيديولوجية وخلفياته الانثروبولوجية، يجتر أوهامه عن ذاته الجواني ويزدرد خرافاته عن آخره البراني. الأمر الذي لم يعد فقط واجبا"على كل مفكر حرّ ومثقف أصيل وأكاديمي حقيقي، أن يوجه سهام نقده نحو الخرافي من الاعتقادات، وأن يوظف معاول هدمه باتجاه المتحجر من التصورات، وأن يعمل مبضع تشريحه صوب الأسطوري من التمثلات. وإنما بات ضرورة مصيرية ومسؤولية تاريخية ينبغي على الجميع تحمل أعبائها وتجشم عنائها والانخراط في أتونها، وإلاّ فان الاندثار هو مصير العراق ككيان تاريخي وحضاري، والانقراض هو مآل مكوناته كشعب وثقافة وهوية. وبقدر ما تتطلب أوليات السوسيولوجية الانتظامية (البرانية) من تحليلات للواقع بكل عناصره ومكوناته وتأويلات وتصورات للمجتمع بكل تفاعله، فان جدليات السوسيولوجيا الانعكاسية (الجوانية) لا تستلزم فقط مراعاة ما يتمخض عن نتائج وحصائل نظيرتها الانتظامية فحسب، ولكنها تستوجب مسبقا"أن يصار إلى إنعام النظر في تلك النتائج وقدح زناد الفكر في تلك الحصائل، لاسيما وان الحالة المزرية للمجتمع العراقي قد بلغت حدا"من التأزم في علاقاته، والتفاقم في ذهنياته، والتشرذم في مكوناته. بات من غير النافع والمجدي الركون إلى المعطيات التي تقدمها التحليلات الكلاسيكية والعلاجات التقليدية، كما لو أن الواقع لا ينبئ بالتفجر وأن المجتمع لا بذر بالتذرر. وإذا كانت جدليات سوسيولوجيا الواقع المعاش تعتبر مطلبا" أساسيا"لدراسة العلاقات الاجتماعية في صيغتها الظاهرة والمكتملة، فان جدليات سوسيولوجيا المخيال المجيش تعتبر ضرورة لا غنى عنها لدراسة الديناميات السيكولوجية في صيغتها المضمرة والمتحولة. وبما أن علل المجتمع العراقي تمتد إلى ما وراء الواقعي من المعطيات، وتتصل بما خلف الظاهر من الإشكالات، فان حاجته إلى استثمار أدوات السوسيولوجيا الثانية (الانعكاسية) أوجب وأفرض من حاجته إلى توظيف أدوات السوسيولوجيا الأولى (الانتظامية)، لاسيما وان المحاولات السابقة التي تصدت لتحليل علاقاته وتأويل خطاباته، لم تخرج إلاّ بخفي حنين كما يقال. ذلك لأنها كانت في معظمها تعتمد ؛ إما المنهجية الماركسية التي رغم خدماتها الجلى في هذا المضمار، إلاّ أنها لم تفلح في الكشف عن مفاصله الداخلية وإماطة اللثام عن نوابضه العميقة، بسبب من تأكيدها على الطبيعة المادية دون الخلفية الرمزية للعلاقات الاجتماعية، حيث تحولت ظاهرة الوعي بكل إرهاصاتها وتعقيداتها إلى مجرد انعكاس - بهذا القدر أو ذاك من الوضوح - للأوضاع الاقتصادية القائمة، وهو الأمر الذي أعطى لخصومها المسوغات النظرية والمنهجية لنقدها من جهة. وإما من جهة ثانية، تفضيل المنهجيات الوظيفية والبنيوية التي وان تخللت أصداؤها وتخطت انجازاتها مختلف العلوم الاجتماعية والإنسانية، على خلفية ما تتمتع به من طابع وضعاني / ظاهراتي، بيد أنها آثرت أن تنظر إلى التناقضات الاجتماعية بعيون الاستقرار بدلا"من التغيير، وأن تتعامل مع الإشكاليات الثقافية من منطلق التكيف بدلا"من التطوير. وهكذا فقد غابت عن أصحاب تلك المحاولات الجسورة ذخيرة جمة المنهجيات الحديثة التي شرعت بالبحث من السيكولوجيات العميقة بدلا"من السياسات السطحية، والتقصي من التمثلات الخلفية بدلا"الانطباعات الآنية، والتنقيب من الذاكرات المطمورة بدلا"من التاريخيات المحورة، والحفر من اللاشعوريات المخفيّة بدل"الإحساسات المدركة. ليس فقط لأجل الكشف عما يكوّن عناصر الوعي بالذات، وإزاحة النقاب عما يغذي مقومات تموضع الأنا بالتاريخ، ويحدد بالتالي أنماط تشكيل الهويات التحتية، والثقافات الفرعية، والذهنيات الهامشية، والعلاقات الجانبية فحسب، وإنما - وهنا تكمن فضيلة تلك المنهجيات وامتيازها في آن - لتفكيك نسيج تلك الظاهرات الاجتماعية إلى عناصرها الأولية، وفصل العرى وتقطيع الروابط التي أقيمت عليها وبنيت حولها من الإضافات التي لا تمت لطبيعتها بصلة، للحدّ الذي ضيع معالمها الأصلية وأخفى ملامحها النقية، ومن ثم المباشرة بتحليل أصولها ونقد بناها وتعرية خطابها اجتثاث أوهامها وتحطيم أوثانها ؛ لاستجلاء المعاني الفعلية التي وجدت لأجلها وتبلورت في سبيلها، لا المعاني الافتراضية المفبركة التي أريد لها أن تعبر عنها وتحض عليها كما جرت الأمور لحد الآن. ولما كانت البيئات الاجتماعية والنفسية والدينية والتاريخية والثقافية للمجتمع العراقي، حبلى بمثل تلك الظواهر الفريدة والوقائع الاستثنائية التي ترسخ تحتها وتراكم فوقها، شتى صنوف التصورات الخرافية والعلاقات البدائية والسلوكيات المتبربرة، بحيث أضحى الحديث - دون الغوص في أعماقها والحرث في طماها والحفر في طبقاتها - عن مشاريع العلمنة السياسية والعقلنة الاجتماعية والإصلاحية الدينية والحداثة الثقافية، ضربا"من العبث الفكري والسفسطة الكلامية. ما لم يتم حرف مسارات البحث والدراسة باتجاه الرابض في الذاكرة من تاريخيات اقوامية ملفقة، والقار في المخيلة من أسطوريات طوائفية مفبركة، والراسب في السيكولوجيا من هلوسات قبائلية مصطنعة. أي بمعنى: إن ما يحتاج إليه المجتمع العراقي لإصلاح أمره السياسي / الاجتماعي، وتقويم شأنه الثقافي / النفسي، وتحديث نهجه العلمي / التربوي، وعقلنة موروثه التاريخي / الحضاري. ليس النقد (البراني) - رغم الحاجة إليه والأهمية فيه - الذي يستهدف بالدرجة الأولى ؛ تعهر السياسات السائدة، وتقهقر الاجتماعيات المعاشة، وتحجر الثقافات القائمة، وتنمر السلوكيات الملموسة، وتبربر الأخلاقيات المهيمنة. وإنما الرهان ينبغي أن يكون من الآن فصاعدا"على النقد (الجواني) لبنى الوعي الاجتماعي المكون من الذهنيات المؤقنمة، والتصورات المؤمثلة، والفكريات المأصنمة، والتمثلات المؤلهة، التي تعتبر المسؤول الأول ولكنه غير المباشر لكل تلك الانخلاعات الاجتماعية والاستلابات النفسية والانكسارات الثقافية. ولعل هناك من يعترض علينا بالقول:إن الكثير من كتابنا ومثقفينا ومفكرينا كانوا قد عنوا بهذا الأمر ودون أن تفوتهم الإشارة إلى ذلك، لاسيما وان البعض منهم كانت له مساهمات مشهودة في هذا المجال الشائك. وإزاء مثل هكذا اعتراض لا نملك إلاّ أن نمحضه التأييد ونمنحه التأكيد، ولكن ينبغي علينا التساؤل ؛ وفقا"لأي منظور تمت الإشارة لهذه المواضيع، وبناء"لأي اعتبار جرت المناقشات عن تلك الوقائع ؟!. الحقيقية إن كل ما كتب حول هذه المسألة - باستثناء بعض المساهمات التي تميزت بجرأة عالية وجسارة مشهودة، كما في كتابات العالم الاجتماعي الراحل (علي الوردي) والمفكر (فاضل الربيعي) والمؤرخ (سيار الجميل) وغيرهم، لا يسع المجال لذكرهم جميعا"- لا يعدو أن يكون مجهودا"يصنف تحت بند المدح لا القدح، ومن باب التمجيد لا النقد، ومن منظور التورية لا التعرية، ومن منطلق الترميم لا التهديم. بحيث إن ما تمخض عن تلك الحصيلة من الكتابات والمحاولات، ساهم في تعزيز عوامل القمع السياسي بدلا"من محاربتها، وأفضى إلى تقوية عناصر التضعضع الاقتصادي بدلا"من تقويضها، وأدى إلى تمكين مقومات التخلع الاجتماعي بدلا"من استئصالها، وأوحى لعوامل التصدع الثقافي بدلا"من اجتثاثها. ولهذا فالإشكالية المؤسسة لكل تلك الإخفاقات في السياسة، والانكسارات في التاريخ، والتراجعات في الحضارة، والانسلاخات في الهوية، والانمساخات في الذاكرة، لا تتمحور حول أنماط الكتابة / الخطابة الثقافية في تناولها للمواضيع المطروحة وفي تعاطيها للحالات القائمة، بقدر ما تتركز في الاتجاه الذي تسلكه تلك الكتابات والمنهج الذي تتبناه تلك الخطابات. وهكذا فالخاصية الفريدة للذهنية العراقية ؛ من حيث صيرورة تكوينها في أحضان التعدد الديني والتنوع الأسطوري، ومن حيث سيرورة انبثاقها بين أروقة الاختلاف التاريخي والتباين الحضاري، لاسيما وإنها حصيلة تمازج أقوامي وتخالط أجناسي وتشابك أممي، ساهمت الحروب المتواصلة والصراعات المستمرة والأزمات المتواترة، في طحن عناصره وخلط مكوناته وصبّ سبيكته. نقول: إن هذه الخاصية تتطلب - لكي نشخص أمراضها ونحدد عللها، ونتمكن بالتالي من إيجاد الحلول والمعالجات لها - نبذ السبل التقليدية في التعاطي مع ما تنتجه من عقائد متطرفة، واجتناب الطرق المستهلكة في التعامل مع ما تطرحه من أفكار متطرفة، والإقلاع عن الاتجاهات المطروقة في التصدي لما تبيحه من سلوكيات عدوانية. وهكذا فان على رهط المثقفين العراقيين ألاّ يأسرهم حديث النقد للخطابات الثقافية، سواء أكانت صادرة عن ترسانة السلطة أم كانت منبعثة من جعبة المعارضة. إذ إن موقفا"كهذا لا يعد فقط خسارة للجهد المعرفي ومضيعة للزمن التاريخي فحسب، ولكنه كتحصيل حاصل يؤدي إلى استدراج المثقفين للانخراط في صراعات السياسة والوقوع في حبائلها، تحت شتى المسميات الحزبية والعناوين الإيديولوجية والواجهات الدينية. فلكي ينجح النقد ويثبت فاعليته ويبرهن جدواه، لا نقول اتركوا الساحة للسياسيين الفاسدين يعيثون فيها خرابا"، ولا نقول: انسحبوا من معترك الحياة الاجتماعية ودعوا المجرمين واللصوص يذرون فيها قرن الفوضى والاضطراب، حيث القتل بالمجان والنهب بالمشاع والفساد على المكشوف.

الانتقال بالعلاقة بين المواطن و السلطة إلى صيغة المواطنة

شيركو بيكه س

البنية الدرامية والنسيج السردي

شاكر مجيد سيفو

في أحلك أزمة حينما يزحف الظلام على العالم تبقى لامعة عيون الأطفال وقصائد الشعراء. على طول امتداد الشاطئ الجنوبي للمحيط الهادىء تقع جمهورية تشيلي، خيوط الشمس تغازل سواحلها باعثة الدفء وألوان الطيف الشمسي التي تلون تلك الشواطئ وحيث تمتد جبال الانديز التي تحتل ثلث مساحة البلاد، انها لوحة رائعة نسجتها يد الطبيعة حملت نيرودا أن يصفها بتلك النشوة الفريدة التي تسكن الشعراء حين يواجهون الطبيعة وجهاً لوجه فيرسمون صورتها بأجمل ما يكون.

يعد الشاعر شيركو بيكس من أبرز الشعراء الكرد الذين امتدت مساحة تجربتهم الشعرية على امتداد العراق والوطن العربي والعالم، في هذه القراءة نتناول مجموعة من نصوصه الشعرية المنشورة في كتب: أرواح في العراء، وكتاب بيفيني ونصوص كردية حديثة، وإشراقات كردية:

الشاعر شيركو بيكس في تجربته الشعرية الغزيرة والمحتدمة يكاد يعادل أو يقابل أحد اقطاب الشعراء الرواد العراقيين هو عبد الوهاب البياتي، وبأمكاننا أن نصنفه من الشعراء العالميين، حيث ترجمت قصائده إلى لغات عديدة، واحتل اسمه صدارة الشعراء الكرد والمشهد الشعري الكردي الحديث في القرن العشرين.

الشاعر شيركوبيكس يؤرخ في نصّه الشعري حادثة جرح تأريخي بلغة تتعدد فيها مستويات القول الشعري والروح الشعري هذه المستويات الثلاثة تكاد تتراسل وتتلاقح وتتجاور فيما بين أنساقها النصية، تتعدد وتزدحم بها وفيها أقانيم الحزن والألم والنشيج للداخل الشخصي الباثّ إلى الخارج المستقبل، لغة الشعر عند الشاعر شيركوبيكس لغة موسيقى تتناغم مع نغمات العذاب والدراما والقهر العراقي الأزلي، تتناغم مع نغمات الحب والسيرة التصوفية من جهة والسيرة الكابوسية الموسومة بالمغناطيسية الروحية والحلمية، إذ تهذب سيرة الموت والخواء والفراغ من جهة وسيرة الألم والجنون والعشق من جهة أخرى، تتعدد مستويات الروي الشعري إذ تكتمل و تتنعش في صفاء المفردة وجمالها وتأريخ الكلمة وسحرها وسرودها الأنوية التاريخانية الشخصية.،،....

يهتم الشاعر شيركوبيكس بوحدات التشعير السردية والتي تتشظى إلى وحدات أو ذرات نصيّة تبرق كالبلورات أو كاللمحات أو الومضات الخاطفة يمتزج في حادثتها الفكرية الواقع والخيال..

إنّ صناعة الشعر في تجربة الشاعر هي اشبه ما يمكن تسميتها بتكنلوجيا الكتابة النصية فهو يعتني بجمال المفردة العنيدة، يهذب فيها الأمل والخلاص وينهضها من إغفاءتها القاموسية، ويمغنطها شعرياً إلى أن يصل إلى بناء عمارة شعرية يتجاور فيها المرئي واللامرئي والمحسوس واللامحسوس والتشكيلي والدرامي والبصري والصوري والذهني والجمالي السحري..

بيث الشاعر مستويات الحال الشعري عبر النفس الانسانية

تنشأ كل موضوعاته الأساسية من خلال هذه العناقات الأسية بين الذات الشاعرة والذات الأنا من جهة وبين الآخر عبر معادلة استدعاء العناصر الرئيسية للصورة الشعرية وكثافتها الثرة وضخّ شعريتها بوساطة اللغة الساخنة وتوهجها اللفظي، لتأسيس مشهد شعري يتجانس ولا يتجانس فيه ايقاع المعاني وايقاع الخطاب وتضاداتهما: أحدُهما ظِلّ شخص واقف/ سرعان ما يخرُّ ساقطاً./أما الثاني فيفرُّ ويختفي بعد ساعة/في مكانه الأول/تبصر غزالة تمشي وتجيء./ وفي مكان الظلّ الثاني/يهبّ رمح لينغرس في الثرى!- من نصه ظلان - كتاب - أرواح في العراء: اعداد وتقديم وترجمة: الاديب عبدالله طاهر البرزنجي ص 46.

يكتب الشاعر شيركوبيكس بقوة وعنفوان اللغة الجامحة ويعمل على تشعير الكلمة في كل صورة، حتى تتشعرن الصور والأفكار وأنطولوجيا الدلالة، في سيل من الصور المتلاحقة عبر حركة الأفعال اللولبية داخل النسيج الشعري ويسعى الشاعر من خلال هذه الحركة إلى تأسيس منطقة محتشدة لحاجات الروح والجسد تتفاعل وتتقاطع فيها الأفعال في ترددات شعريتها وذبذباتها الرؤيوية والفكرية والميثيولوجية، وتتمظهر هذه الرؤيا من أعماق القاصّ الراوي أو الذات الشاعرة في انتقالاتها من المحايثة الذهنية الى تمظهرات الرؤية إذ يفصح الشاعر عن داخلية خطابية في مقاربات شعرية تتحرك بقوة اللوغوس بين منطقتي الزمان والمكان، إذ يحدد الشاعر وقائع اشتغال اللاوعي من خلال الوعي في تأطير حلم الشخصية وتوهجه التأملي: أنطرح على الفراش/ أدثر رأسي ببطانية فيها صورة نمر/ الليل يتمدد، وكذا النمر يتمدد/ أتململ فيحاكيني/ من تحت البطانية ألمحها / مخالبه تطوق عنقي./.... إلى أن يصل إلى نهاية نصه المفخّخ بالكابوس الثقيل: (أجفل متصبباً عرقاً بارداً../ أزيح عن رأسي البطانية / أهو البيت أتمعن حولي/ فأرى النمر مهشماً ومنكمشاً تحت أقدامي..!.) من نصه: كابوس هكذا يصرّح الشاعر في لغة كابوسية يسندها إلى وقائع الحدث الشعري ويتراءى له من عمق المشهد مجال الرؤية والرؤيا، يجنح نص الشاعر بفيوضات خياله الشخصي عبر تمشهدات الصور الشعرية في تعالق نصّي عبر صورة الآخر المهزوم (فأرى النمر مهشما ومنكمشا تحت أقدامي..) إذ يرى هنا الأرتداد الى نثيث الحلم ومناخاته الثقيلة في أفقه النصي وقيماته المتجسدة في توهج الصورة الشعرية.

ويبدو حضوره الأنوي وكينونته المتجسدة في تبادل الدور مع الذات الشاعرة، إذ يبث الشاعر هنا مستويات الحال الشعري عبر قنوات ترتبط بالنفس الأنسانية بقوة يتصّدرها مركّب الحلم الشعري في مستوياته المستثارة في قيماته الوجدانية والأنسانية والفلسفية والأنعتاق: لم أكن معكم هناك حين أضحت شوارع مدينتنا / أنهار شهد للحرية لم أكن معكم حين بدأت تضحكُ/ نافذتي الناحية منذ الآف السنين/ لم أكن هناك حين استعمل الحجر أحمر الشفاه./ فيما غدت الشجرة شبابة./ وتراقصت بيوتنا صفا صفا./ لم أكنِ هناكِ حين لثمت الحرية/ جبينكم واحداً واحداً./ لم أكن معكم في ذلك الصباح/ إذ عاد موتانا جميعاً الى منازلهم./ الدخانِ أصبح لبلاباً من جديد/ والرماد صار مهداً.. من نصّه/ حين عاد موتانا ص48) يشتغل الشاعر شيركوبيكس في أخطر مناطق الحياة شعرياً، فهو العارف بأسرار الغياب وكبرياء الانسان وحريته ووجوده، ولا يخفي الشاعر ترسيمانه الشعرية كخارطة بشرية يحيل إليها حتى الصدفة إذ يتحايل عليها ليبني منها مشهدية شعرية تتضاد فيها مكوّنات الصورة الشعرية وكيمياء اللغة الشعرية وارهاصات الذات الشاعرة المحتدمة وتأرخة الحلم اليوتوبي وتفكرّات الأنا العليا وفلسفتها وبلاغة خطابها الوجودي واليقيني إذ يصل الشاعر إلى بوح مضاد للصورة المألوفة في خاتمة نصه الآنف الذكر: (لم أكن هناك/ لو كنت معكم/ لأيقنت أن الفرح بنشوة قهقهة / يرديني قتيلا على فراشي..! ص49.

تتدفق صور الماضي الموكولة الى كينونات الآخر حين يدرك الشاعر أن العالم يتسع لأكثر من اثنين في اسفارهما وغيابهما وحضورهما في نص شعري يتغنج بصراحة استدعاء الآخر، ويتوخى الشاعر الأخذ والعطاء حتى في تقرير الحال الشعري (فأخذت منه نزرا يسيراً لشعري). تتمظهر هنا صور الحضور والغياب والمعاينة وتتكشف مهيمنات الأرسال في هذا البوح التراسلي والتشظّي وإثارة الاسئلة الأشكالوية المحتدمة حياتيا وذاتيا ومشهديتها الفيزيائية وخيميائية شعريتها وألمها الثقيل في رؤيا لصورة الكائن الآخر وتكرارات صور الأخرين في طقوسية نفسية وفلسفية، تبدو الصور كلّها محاصرة يحصنّها الوعي والذاكرة وأسيّة المعادلة الحياتية الثنائية في كينونتها المتجسدة في صورة الماضي وتجسدِ الآخر في صورته: رأيته في أوسلو/كان عائداً من أفق الشرق/ جالباً حزمة من الضياء،/..... رايته في برلين/ كان عائداً من حدائق الشرق/ جالباً معه، حفنةِ شذى من هناك/ فأخذت منه نزراً يسيراً لشعري حتى عودتي إليكم/ كانت وحشتي تعبُ من ذلك العبق..!

كان النور كوبيا / والأغنية سابلاخية / والعتب دهوكيا.. من نصّه: النور والأغنية والعطر.. ص 51-50 في هذا الاشتغال الذكي من الكتابة الشعرية تترادف الصورِ لتحتشدِ وتتكدس. وتتوالى لتؤسس مشهداً شعرياً، يبتكر للقراءة مفاتيحها واقتراحاتها. وتقود مفردات الحال الشعري إلى هذا التناغم السيزيفي في الأسفار الحاملة لعوالم مفتوحة. تقترح معانيها في علاقات المقولة الشعرية في داخل تكرار الآخر في مجيئه. وعودته ومتخيلّه البصري، فالأسفار الحقيقية تقترح لفكرة النص- وهي طواف آخر على خراب العالم الذي يتسع لروح الشاعر وزمانية النص المتجذرة في - معادلة - (أفق الشرق + النزر اليسير) هذه المعادلة المزحومة بفضاء التمشهد البصري الزماني، تتقدم على تقديم الشعر بالمحمول الحكائي المبثوث في الفعل الماضي "كان" وهو استعارة للزمن المفتوح في أثر الكلمة، ويتضح ويتجلّى هذا في السرديات الشعرية لمنجز الشاعر شيركو بيكس...

يشتغل الشاعر شيركوبيكس على إقامة عمارة شعرية بعناصر البناء السردي ويترادف الذاتي والجمعي في المنطقة المتخيلة من الشعر، والمنطقة السردية الحافلة بشعرية عناصر السرد، فالحكاية الشعرية، في نصوص الشاعر تحددها طبيعة الحبكة النصية ومستويات التركيب النسيجي والموضوعاتي وتجاور الواقعي والخيالي وإسقاطات الواقع وانعكاساته على الشعري، وحتى الكتابة عن اليومي وانغماس الشاعر في ذاته ولعبتها الداخلية في مواجهة العالم والكائنات والوجود، حتى الغوص في ذاكرته وأستنطاق واستدعاء حكاياتها الجوانيّة وتيهان الوعي للقبض على جمرة الشعر في تعالقات الزمان والوجود والمكان والحكايات: في الخريف/رأيت الضوء في النهر/ وقد تدثر بالأوراق الذابلة من البرد/ في الخريف/ رأيت أشجارها هائمة/ تنتظر ليلة مقمرة/ مرتجفة في الماء./ جعل الخريف في لياليه الطويلة/ سجلاً للحكايات../ ثم حين كان يجلس متقرفصاً في الضباب ليلاً/ يفتح السجل/ ويختار لكل ليلة حكاية من حكايات الرحيل والغدر/ ويقرأها لأطفال "أطفال" ذلك السهل: (من نصهّ ضيوف خريفية ص 385 من كتاب قصائد.. كتاب بيفيين - ترجمة محمد موكري) تشي طاقة الخيال الشخصي الى واقعات حياتية كارثية تلك المتجسدة في صورها المروعة المرموزة لها بالأنفال، وتغالب الكارثية ما تختزنه الذاكرة الشعرية الشخصية ككيان نصّي بين ثنايا السرود النصية التي تؤكد حضورها بروح السخرية المرّة بالإشارة إلى جعل الخريف من لياليه الطويلة سجلاً للحكايات../ ثم حين كان يجلس متقرفصاً في الضباب ليلاً.. ثمة مهيمنات أسلوبية تتمظهر في استعادة ما يقترحه النص من موشورات أسطورية تاريخية ويومية تتحاز لها لغة الشاعر في استنكاه المغمور الشعري والمسكوت عنه في الأستغراق لتوصيفات شكلية لغواية الصور المتشابكة في شعريتها التي يسعى الشاعر في تأسيسات بنياتها إلى إحالة الفكر الى مجسات سرّانية تقود إلى عوالم متسعّة يتراوح في طبقاتها الشعري والنثري في هيكلية سردية تفصح عن التخييل العميق واستبصار الانزياحات في لعة درامية تفيض شعريتها "بالأنشداد الى شعرية إبلاغية على طريقة ياكويسن الى قاريء مقترح هو الآخر، قد يكون هو القاريء الضمني، أو القاريء المرائي حسب تعبير الناقد على الفواز... ثمة تدوين يكاد يكون شكلانيا في إداءات النص التعبيرية، ففي غالب الأحيان يجنح الشاعر إلى قراءة مهيمنات الطبيعة ورموزها وعناصرها، وتتجوهر شعرية الوجود في هذه المنطقة إلى رسم خارطة متخيلة تغني مدلولاتها شعرية النص، ويتجوهر الشعري في قوة الملفوظات وتعاضدها الصيروري وكشوفات الشاعر الأدهاشية في بنيان العمارة الشعرية وتخليقات الروح الشعري في إنعاش حياة النص: (الريح تنحني للخريف/ بأحترام../ الخريف ينحني للعاشق بأحترام/ العاشق للعشق/ العشق للخيال/ والخيال لي../ وأنا للشعر!) من نصّه: ضيوف خريفية ص 385 كتاب بيفيين.. ترجمة: آزاد برزنجي...

الشعر عند الشاعر شيركو بيكس جزء كبير من روحه و جسده، وربما هو أحد ابنائه، كأني أرى الشاعر يرَّبي وينمي النص الشعري بدلال يفوق دلال الوردة ودلال الجبل، الشاعر ينحني للشعر في دواخله وقبل ميلاده، وبعده، وفي قيامته، "الشاعر شيركوبيكس مهووس بفيض الشَعر وخلقه وخلقته وبنوتّه وحياته على الارض، كلّ شيء في الحياة يحيله إلى الشعر وإلى حياة شعرية، "الجبل، الماء، الورد، الخضرة وأشجار اللوز والجوز والبلوط والتفاح والتين والرمان، حتى المرأة عنده مخلوقة شعرياً ومن الشعر وبالشعر، الماء عنده عنصر هيولي تأسيسي، فهوى يرى الحياة الشعرية كالمياه تجري في عينيه كالروافد والأنهار والينابيع، والأمطار، في كردستان، المياه عنصر مركب كبير لبناء الحياة، في الوطن الماء مفقود، ليس له هوية، هنا يستعير الشاعر من الطبيعة الخلابة كل مركبات التخييل ليؤسس لها وجوداً سيميائيا تشكيليا شعريا.

إنّ رؤيا الشاعر لهذا المركب الخيميائي هو رؤيته الأزلية للحب وللمرأة، حتى وصوله إلى حالة النيرفانا: ذات يوم في الخريف/ جعلت من رأسي غربالاً / وغربلت الحق/ أتيت بألوان المرأة / وألوان الرجل/ ومزجتها معاً بالتساوي/ وغربلتها دارت رأسي ودارت ثم ما تساقط منه/ أخذه الرجل وأكله الرجل وما بقي من الرأس وفي الغربال/ كان من نصيب المرأة! ص386

يتحقق الفعل الشعري في وجوده الشعري في موضوعة الوجود و إرثه التعليلي بين قوّتين أو بين قطبي الحياة - الرجل والمرأة - إذ يعكس الانفعال الشخصي الذاكراتي الوجودي فضاء هذه المعادلة في إشارات النسيج الشعري إلى بنيانها المركبّ في تمظهر العلّة الرئيسية المتمظهرة في لحظات التجلي والحضور ومركزية الوجود الشعري وصيغه التركيبية والتأويلية.....

إن الشاعر شيركو بيكس يؤسس لأسطورته الشعرية الشخصية في مشغله الشعري من إحالاته العميقة لرؤى الأشياء وتشعيرها، ومركبات التأويل في إطار الأبنية السردية، فهو يغوص عميقاً في نسيج الصورة الشعرية ويشتق منها منظومة الأستعارات التخييلية، فنموذج الشاعر الشعري العميق يؤكد في حضوره الأسطوري إلى وجدنة الشخصي الشعري، العميق في تحولات النص المترادفة من خلال مركباتها التضادية وصيغ المستويات الفكرية والعاطفية والوجدانية والميثيولوجية التي تتمظهر بقوة في أنسجة الصور المحسوسة في معظم نصوص الشاعر التي تتعالى فيها صيغة المركب الأنوي: أنا شخص واحد بظلين/ لي جسد واحد وظلان/ إن غيمّت السماء وتساقطت الامطار.... أنا الخريف الأزلي لهذا الوطن/ أنا امرأة واحدة بظلين/ لي جسد واحد وظلان/ أحدهما يغيب بين فينة واخرى/ ولكن ثانيهما لا يتركني أبداً/ لا يتخلى عن صوتي/ لا يتخلى عن لوني ورأسي/ لا يتخلى عن وجودي/ هذا الظل الرجل.. يسعى الشاعر في مشغله الشعري إلى ممارسة لعبة المتوالية النصية وتدوينها شعراً باستدعاء الدال والمدلول وتبادل أدوارهما، في معادلة يتجلى فيها حضور المدلول بأتساع رقعة النص وتدوين عناصره وتتبدى صيغ التكرار في توالي الفناء أو الأحالة إليه في هذه الصور المشعّة المتوهجة في ملفوظات القول الشعري الجامح الممتليء بالمستويات الدلالية المتضادة: ذوت ورقة... فذوت وراءها إصبع ذوت إصبع.. فذوت وراءها قصيدة./ ولما ذوت القصيدة.. ذوى وراءها عشق حينما جفّ عشق ما / جفّ معه موسم/ عام جفّ أحد مواسمي/ جفتّ معه مدينة/ وفي مأتم المدينة/ بكى بلد ما / وفي فاجعة البلد/ كان صدى العالم وراءها / وحين حلّق صدى العالم عاليا/ سقط وابلُ كون وراءها فبكى الربّ أيضا..

تتجلّى الأحالة الوجدانية الصوفية إلى النسيج الشعري التكويني البنيوي أعلاه في صيغ الحال الشعري وحبكة حدثه الوجودي الحسّي والذهني ومركز مدار الرؤيا الجوهرية لدراما النص وحركته المفتوحة والمغلقة في آن واحد، وتنبيء متواليات التضاد عن وظّيفة تشكيل سيميائي مشكلة أيقونة تخصيبية استدعت الاستثمار الدلالي للفعل - ذوى - وتشاكلاته وفاعليته التي خلخلت البنى الكونية في ثنائية متلاحقة من خلال الأستبدال الوظيفي لمنظومة المفردات ووظائفها في تشظّي الدلالة المركزية - الانحلال والزوال - كمحيط اشتباك المعاني ورواسبها الشهوية والوجدانية، إقتران القصيدة بالورقة والأصبع، واقتران العشق بالمواسم والمواسم بالمدينة والمدينة بالبلد، والعالم واتصال الراسب الكلّي بالمطلق. إنّ الشاعر في نصّه هذا - ضيوف خريفية - يشتغل فيه على الكلّي في وحداته الحكائية، ويقسمه الى مرويات مختزلة ومكثفة لبناء عوالم نصية في الذاكرة ومنطلقة منها ويرسلها عبر شفراته الأفضائية من الاستهلال وحتى خاتمة النص،،،

الشاعر شيركوبيكس يكتب بقوة المعرفي والتخييلي والتشكيلي، وتتمظهر هذه الاشتغالات في قراءته للانسان والطبيعة والوجود والشجر والماء والعشق والمرأة والعالم... يقرأ الشاعر قراءة تجديدية وحداثوية وبنائية مفتوحة على الأجناس الأخرى، يقرأ هائما ينكبُّ لكتابتها بقلقه الوجودي الشعري الرائي والمتخيل الشخصي.

في نصه - المغيب والزلزال - يتراءى لي الشاعر شيركو بيكس، أنهُ واحد من هذه المخلوقات الكائنات التي تحتفي بكارثتها، قبل احتفائها بكارثية العالم، في بشاعة الوجود في صورة - المغيب والزلزال - فكل كلمة في نسيجه الشعري تُنبيء عن عاصفة من الذهاب إلى الفناء، وكل حجر شعري يؤسس لعمارة شعرية كارثية تحيل الوجود إلى الموت - كان جحيمنا في فردوسنا الجديد - مغيباً كان/ مغيب العشق في الموت - والموت في العشق (وكان مناحة) مغيب الجسد في الضباب والضباب في الجسد (كان عويل الغابة) وكان قيام العواصف الثلجية الصفراء للطمى/ وركوع الجبال/ مغيباً أن/ غروب صلوات الـ"موغ"/ وتفتق الشعر والأغاني وذوبان رميم الشمس/ وتساقط جدائل الأحبة/ مغيباً كان/ كانت المهاوي مترعة بأشلاء أشجار الجوز/ ملأى بالجمر المقتول وبواكير الأزاهير الشهيدة..... ص388 من نصّه المغيب والزلزال - ترجمة محمد موكري - من كتاب بيفيني

الشاعر شيركو بيكس يضع القاريء في حركة نصه الدرامية وسط هيجانات لمخلوقاته.... مخلوقات مصدومة منكسرة، متداعية تتحاور وتتجاور في فعالياتها الحياتية وسط كارثة العالم في عنونة النص - المغيب والزلزال - يضع القاريء في منطقة شعرية حاشدة ومحتشدة في ادهاشيتها وجسارة أفعال أنواتها وذواتها المركبة، وتمثل هذه العنونة لنص الشاعر كل هذا التفجير اللغوي التعبيري وتوليدها لمنظومة من الصور والمعاني واستثمار التخييل الشعري والمخيلة الشعرية والدوران والبحث والذوبان في منطقة شعرية ضاجة ومتشابكة تشابكاً شديداً في ملفوظاتها الميتافيزيقية والسحرية واستثارتها للغة الشعرية الساخنة والثخينة معاً، جعل كل ذلك أن يحفل بالتوتر الداخلي وتلاحق التوزيع الايقاعي وتشظّي التشكيل البصري وآنفلات الروح الشعري وتشظيه إلى وحدات سردية حكائية تنتظم تحت الوهج المدهش للكلمة والصورة واللون والأحاسيس واصطفاق الزمان والمكان في منطقة الشعري الكارثي والتدميري: (لم يبقِ طير إلاّ وأصابه العمى/ لم تبقَ غمامة إلا وأمست عقيمة/ لم تبقَ حديقة إلاّ وأصبحت كسيحة/ وعلى امتداد هذا الربيع الدامي لم يظل سهل إلاّ وجردت عنه الخضرة كالغنائم/ لم يظل غدير إلاّ وكالسليبة نزعت عنه الزرقة.. ص389.

تتوالى تركيباته الشعرية ويظل منحازاً إلى خزائن التاريخ الفجائعي الذي يضمه المشغل الشعري الكردي في أبشع الحلقات الكارثية في "حلبجه" ويتمثل هذا الانحياز الى الكتابة العميقة، وإلى التاريخ الجمعي، إلى المخيلة البدائية الصافية التي تنحاز إلى الصدق، إلى التصريح بكارثية المعاني الدالة و إلى الدلالات البنيوية والمفردات الشعرية المتضادة، الى نوع من خلق الفوضى الخلاقة، أذ يقدم نبوءته الشعرية مرةً كحكيم وتارة اخرى كعراف ليذكرنا بنيتشه وبطله في - هكذا تكلم زرادشت - حيث هذا الاصطدام بالرؤى المفزعة للواقع الانساني حسب تعبير الناقد فاضل ثامر..

إن الشاعر يجنح نحو بناء نصّ درامي تتعدد فيه كل اشكال الرؤى ورائحة الوجود وصدى أصوات كائنات قريبة منه، كائنات اسطورية، كائنات تحتفي بموروثها الميثيولوجي وطبقاته البنيوية والبدئية بالأشارة الى ميشيل فوكو وكلود ليفي شتراوس، إن الشاعر شيركو بيكس يبيّت في تجربته الشعرية لثورة شعرية، بمشروعه الطليعي التقدمي هذا، إذ يؤسس لنصه الشعري ذائقة خاصة وقيمة ميتاجماليةَ تتضايف وطاقة الكلام في تجوهره واستدراره لمعنى المعنى حسب - الجرجاني - فهو العارف بأسرار المعنى الطافح من ينابيع المخيلة الشخصية الكونية في انفجارهما الرؤيوي وتحليقات الأنا والذات الشاعرة الى تحقيق هذا الانسجام اللامرئي بين التراث والحداثة وبين الأجناس الأدبية والفنية وحلقاتها المتعددة في التشاكل والترادف والتوازي والتكرار التركيبي وحركته الدائرية والجوانية وقد تمظهرت هذه الانساق في اللعب على مظاهر الطباق والجناس واللعب اللغوي البلاغي وتوظيفه عناصر الأفصاح والبوح والتدليل والتدويم واحتشاد نصوصه بالصور وتعالقاتها والرموز وأسطرتها وتشفيراتها وتتويجات الحلم الأنوي الصارخ والمتجذر معاً.

قراءة في كتاب الدكتور رفعت السعيد

التأسلم فكر مسلح

مجيد الأسدي

مع أن الطبعة الأولى للكتاب صدرت سنة 1966عن دار الطليعة الجديدة بسوريا، فأن ما جاء فيه من أفكار وتوقعات قد مست واقعنا المعيش مسا جارحا وكأن الرجل يقرأ ما أتت به السنوات العجاف من اندحار لليبرالية والديقراطية وتسيّد الفكر الشمولي الغيبي بمختلف أطيافه.

يؤكد الناشر ان هناك معركة طاحنة دامية ومستمرة بين فهم حقيقي للدين الحنيف وبين استخدام جائر ومتعسف له. ان هشاشة هذا الفكر لا تمنعه من خداع شرائح واسعة من مجتمعات عربية وغير عربية بسبب تفشي الأمية وغياب الثقافة وهذا يشمل أوساطا تعتبر نفسها متعلمة في مجتمعات ناخ فيها كلكل التخلف بمختلف عناوينه. .

ثمة مقتبس فرعوني له دلالته العميقة في هذا الصدد، يقول:

أنا الإله. . .

لم آمر أحدا منهم بأن يفعل السوء

لكن قلوبهم هي التي أفسدت كل ما قلت.

.

في كل محاولات تسييس الدين أو تديين السياسة تبرز أسماء تستهوي قلوب العامة وتمنح أصحابها مساحة من التستر بصحيح الدين لتضليل الناس واستبعاد مخالفيهم من ساحة الأيمان. ان ألفاظا مثل"الجماعات الإسلامية "وما شابهها تعني –لغويا- أن كل من لا يؤمن بأفكارهم "المبطنة" هو خارج عن الإسلام. وهم ينقسمون الى مسميات شتى: من أصوليين الى سلفيين الى متطرفين. وهناك من اطلق على نفسه "التيار الإسلامي" أو الإسلامويين. وكلمة "اسلامي" هي صفة والصفة تعني تمييز الشيء عما عداه، واذا أضيفت اليها"ال" التعريف أفادت الإستغراق، فكأنهم وحدهم المسلمون وما عداهم كفرة! أما"المتأسلمون" فأن التاء تفيد فعل الشيء وهي هنا علامة، أي ان "التاء" اذا اضيفت الى الفعل صارت تعني أن صاحبه يتشبه أو يدعي أن مقولاته هي صحيح الإسلام، كما نقول "تأقلم وتأمرك" أي اتخذ علامات الامريكيين وهو في واقع الحال غير ذلك. وهكذا يصل بنا الكاتب الى ان التسمية الصحيحة لغويا هي "المتأسلمون" وسياسيا تعني الجماعات السياسية المتسترة بالدين.

لم تكن الناصرية تؤمن بالتنوير إذ قامت على أكتاف العسكر

الأزهري المتنور

رغم كل السلبيات التي رافقت تنويرية "محمد علي" باعتباره حاكما ضد الديمقراطية والليبرالية. . طموحا، توسعيا، يؤمن بأن الحاكم هو المالك مطبقا ذلك باحتكاره كل ما أنشأه من مصانع، كما احتكر تجارة الصادر والوارد اضافة الى تملكه لكل أرض مصر الزراعية، الا ان ذلك لا ينكر ما قام به من بناء مصر على اسس حديثة، ناظرا في ذلك الى الغرب وما وصلت اليه حضارته. وقد سعى الى دمج التغريب بالتحديث بالرأسمالية. لقد أثمرت حركته تلك علما تنويريا فذا هو "رفاعة رافع الطهطاوي". لقد استطاع محمد علي ارضاء موظفيه ورجال جيشه بما قدمه لهم من "انعامات" بعد ذبحه للمماليك وتدجين شيوخ الأزهر والغاء حقوق حائزي الأرض الزراعية. ولما كان تلاميذ مدارسه من أبناء الفقراء فقد استطاع ان يحولهم بالتدريج من أبناء فلاحين فقراء الى موظفين، فموظفين كبار ومن ثمة يصبحون من كبار الملاك، ومن هؤلاء كان الطهطاوي الذي بدأ حياته فقيرا لا يملك أجرة السفر الى القاهرة ليصبح مجاورا في الأزهر، وتنهال عليه "انعامات"الحاكم حتى يصبح من أكبر الأثرياء. نحن ازاء "رفاعة" نواجه تنويري من نوع خاص. . فهو أزهري علماني لا يرى تناقضا بين العلم والعقل والدين، يؤمن ببناء المجتمع المصري على وفق النمط الغربي. لقد بلغت جرأته في مجتمع تسعين بالمئة من مكوناته العقلية ووعيه الأجتماعي مكون ديني غير مستمد من صحيح الدين بسبب تراكمات التخلف والأمية، أن يصرح دون موارية بضرورة تعليم المرأة ورفع الحجاب وذلك حين يعلن ان وقوع اللخبطة بالنسبة لعفة المرأة لا تأتي من كشفهن أو سترهن، بل ينشأ ذلك من خلال التربية الجيدة أو الخسيسة. بل انه يذهب بعيدا حين يقول"ان العمل يصون المرأة عما لا يليق بها ويقربها من الفضيلة". وقد ندهش لهذا "المعمم" وهو يوجه الخطاب الى زوجته على شكل وثيقة رسمية: "التزم كاتب هذه الأحرف رفاعة بدوي رافع لبنت خاله. . انه يبقى معها وحدها على الزوجية دون غيرها من زوجة أخرى ولا جارية ايا كانت، وعلق عصمتها على أخذ غيرها من النساء. وقد أوعدها وعدا صحيحا لا يُنتقض ولا يُخل انها ما دامت معه على المحبة المعهودة، مقيمة على الأمانة والعهد لبيتها وأولادها. . ساكنة معه في محل سكناه، لا يتزوج بغيرها أصلا ولا يتمتع بجوار أصلاً ولا يخرجها من عصمته حتى يقضي الله لأحدهم بقضاه. "

التنوير الناصري

لم تكن الناصرية تؤمن بالتنوير، اذ قامت على أكتاف العسكر فعسكرت النظام بأكمله، حيث يورد الكاتب بالأرقام نسبة العسكريين في التشكيل الوزاري ومتوسط البقاء في هذا المنصب، كما يورد نسبة العسكريفي مناصب المحافظين. إزاء هذا الوضع لم يجد التنويري الا ان ينحى بتنويريته منحى آخر كالهجوم على الأمبريالية أو الرجعية أو الأسرة المالكة السابقة. . . وان يتحاشى أي كلام يغضب الحاكم. ولكي يفلت التنويريون في العهد الناصري من سيف الرقيب وسيف الأعتقال، استعانوا بالذكاء والحيل الطهطاوية. وبذلك برز جيل من مثقفي الناصرية مدرب تماما كلاعب السيرك فوق حبل مشدود يحاذر الا ينحرف عن الخط المرسوم ولو قيد شعرة والا كان مصيره السقوط، والسقوط في الزمن الناصري كان مرير المذاق كما جربه الكاتب. وحين ظنوا انهم قد تحرروا من كابوس العسكر الناصري. انبرى لهم المتأسلمون بالترويع والتكفير والقتل. . محاولين اقتلاعهم مع طهطاويتهم.

لم يجد التنويري إلا ينحى بتنويريته منحى آخر كالهجوم على الأمبريالية أو الرجعية أو الأسرة

لكي يفلت التنويريون في العهد الناصري من سيف الرقيب استعانوا بالذكاء والحيل الطهطاوية

المثقف المصري والتنوير

يرى الكاتب في المثقف المصري سلوكية البط المنزلي الذي يحسد البط البري على طيرانه في أجواء السماء، ويرجع السبب الى الجينات التي توارثوها، وأول هذه الجينات هو استاذهم الطهطاوي، ذلك الأزهري الموظف المتنعم ببركات الحاكم، لذلك جاءت استنارته وليبراليته محمولة على حساب دقيق حذر!هو أزهري و وهذا يعني انه لا يستطيع ان يتحرك خارج غطاء الدين. وهو موظف في حكومة حاكم لا يتسامح مع التمرد. وهكذا كان طلابه ومريدوه، الذين كانوا يستعينون بالتورية في اعلان افكارهم التنويرية. وعلينا أن نلاحظ-كما يرى الكاتب- ان التعليم الأزهري ظل ولأمد طويل، ولم يزل، يلعب دورا فاعلا في المكون الثقافي المصري. وهو تعليم يعتمد على الحفظ في مناصرة الثورة العرابية حين كانت منتصرة، أما بعدما رمى الإنكليز بثقلهم لحماية الخديوي، شكك بمصير الثورة، فأصدر فتوى تكفيرية بحق الثوار! وبذلك انشق كبير المثقفين عن الثورة في ظرفها الصعب. . ويقف سعد زغلول ضد طه حسين في محنته حول الشعر الجاهلي مثلما وقف ضد علي عبد الرازق عن كتابه في الأسلام وأصول الحكم. وها هما الأثنان يتراجعان عن أرائهما الى ان جاءت ثورة يوليوالتي احكمت سيطرتها على كل منافذ التعبير مستفيدة من الشعبية التي نالها عبد الناصر الذي اعتبر كل من يقف ضده هو من الثورة المضادة، اضافة الى استخدامه العنف ضد معارضيه ومنتقديه. . ثم يأتي التأسلم محاصرا المثقف بأليات تسنده بعض المؤسسات الرسمية التي تحرص على التملق وعدم استفزاز المناخ السائد.

دلالات السرد البصري عند الفنان السبعيني.. "مملكة الرماد" أنموذجاً

عبد الرضا جبارة

عندما يستكمل العمل الفني حرفياته يقترح علينا في معظم الاحايين ان نتأمل سره الداخلي والحديث عن لوحات غالب المنصوري، يعني ضرورة المرور البصري والتأملي عبر زمكانية اللوحة التي كانت المجال الحيوي لمغامراته الوصفية ومكوناته الدلالية وهي التي شكلت متعة الابحار البصري اليسير والمعمق في تجليات المحاورة البصرية المرتسمة داخل مفاتن النصوص وطريقته في رصف عناصره ومكوناته وتداعيات اللون المنشور فوق سطوحها بقوة وتناغم ايقاعي متألف ومدروس يوازن في ما بين الشكل والمضمون.. ولو عدنا للمهيمنات المضمونية لنص اللوحة والتي اتخذ الرمز من خلالها اكثر دلالة لوجدنا ان معظم السرديات البصرية عنده تعتمد على الانسان، فهو يتداخل بالرؤية الواقعية التعبيرية لديه والتي افرزتها مرحلة النظام السابق، والنزعة الاستبدادية التي تمثل منظورا في سلوكه السياسي ومع الهيئة الاجتماعية لذلك كان لغالب المنصوري لغة جديدة في اللوحة وهي وليدة النفس المحاصرة في زنزانات النظام سواء في الرضوانية وجهاز الامن الخاص ام في جهاز المخابرات. فالظلال المحددة بشدة في الضوء الكآبي تستحوذ كليا على الخطوط المتقاطعة افقيا وعموديا في تداخل لوني صارخ يطغي عليه اللون الاحمر ذو الموجة الطويلة العميقة واللون الاسود الذي يغطي مساحات خلفية العمل الفني وبتقديري ان الحكم على ايحائية اللون لابد ان يكون من خلال تلك الاقبية المعتمة التي عاشها الفنان في مواجهة الجلاد الذي كان يقترب منه بسياطه فينهال على جسده المنهك فتستفيق جراحاته الفاغرة وشهقاته لترتطم بتلك الفضاءات المسيجة بالموت والهلع وتصبح نفسه حرة وتنهض الاستفهامات بكل اسئلته النازفة.. لماذا.. ومتى.. وعلام ويتكوم الجسد على ارض بلا بساط وينهض ويتكوم وكان ذلك قدره رأس بلا وسادة وهكذا ارادته زبانية النظام السياسي وجوقة الجلادين متحوصلا في عزلته وحيدا في زنزانات الموت، يشعر بالحياة من خلال الضوء المنسل من خلال الكوة الضيقة جدا في اعلى الزنزانة. وهي حياة خلف الحائط، كما عبر عنها سارتر في قصته (هي الحجرة) لذلك فقد صارت لوحاته مرافئ للذاكرة والابداع لتلك المساحات الزمانية التي قضاها غالب المنصوري بين اشداق النهارات المرعبة حيث يمتد العمر من النسغ الى التقاويم الغائبة فهو في كل لوحاته يلملم ايامه المترعات بالوجع ليصف لنا تلك الايام التي تبدو في لوحاته فاغرة فمها كشق جداري وهي محنة الانسان ازاء قدره وهو يقبع بالقاع متأملا مصيره وخلاصه وهي (لعبة الاعتقال) المزكومة برائحة الموت حيث يقاد الانسان نحو المهاوي الصحيحة وفي كل الانتقالات يرسم لنا الفنان المنصوري كل هذه الاقبية السرية.. لوحات.. وكتل صماء (العالم فراغ كبير وفيه نقطة.. ملكة الرماد.. مقاليد وجودية.. طلاسم) لتؤرخ قسوة تلك اللحظات وتعسف النظام لتؤرخ تلك الدقائق وهي تسيل الما وبؤسا وهو يقف متفرجا ازاء جلاده وسجانه شامخا بقوامه يا رب من وجهك الباقي نستعين على الايام البواقي لذلك ومن هذا المنطلق فقد غامر بإبداعه خروجا عن المألوف وعن المواصفات الاكاديمية التي تعلمها ودرسها وهي مؤشر ايجابي لتجربته الخلاقة حيث يحاول ان ينقلنا الى منظور ما وراء الطبيعة من خلال (الكتلة، واللون) ومن خلال (الطير) المغرد في اعلى المدينة فالمساحة المخططة وفق منطق محدد تشعرنا بالقلق من شدة فراغاتها وكذلك التقاطع والتمازج المركب تركيبا عضويا حيث يتسنى لمثل هذه المعالجات ان تكاد تكون تلقائية رامزة لروح قلقة مفعمة بإحساس عميق بالواقع الذي شهده المنصوري ابان تلك الفترة العصيبة ويعطي معادلها موضوعيا لنص اللوحة السردي الذي لم يتناوله لحد الان احد من النقاد، فقد اكتفى معظمهم بنصية اللوحة والتركيز على الايحاء فقط وتدوين الفكر وفق اخلاقية جمالية تحمل صورا ذهنية لعالم متغير، لذلك فلابد من التوغل في جوهر النص السردي البصري عن غالب المنصوري لندرك جميعا تلك المتاهات التي عاشها في الزنزانة وفي لوحته (مملكة الرماد) التي تشكل اضافة جوهرية في الرؤية التشكيلية، خطاب جمالي وسيكولوجي خاص وكل تفسير لهذا المستوى يوسع هدف اللوحة غير ان عملية التفسير تبقى مفتوحة لاستجابة النتلقي لها وهي استجابة تظهر الاواصر الروحية بين اللوحة والمشاهد لها، وقدرتها على التفتح الجمالي والانساني؛ وبناءا على هذا فالعمل الفني في تجربته سواء في مملكة الرماد ام في مقاليد وجودية لا يخاطب العقل الا بفعل مهارة الفنان في استعمال حساسيته لعناصر اللوحة، وفي مقدمتها الالوان والخطوط وتوزيع الكتل ومما تتسم به اعماله التي قيض لي الاطلاع على معظمها فان الفنان المنصوري قد حقق تفرده بها (الخطوط المرنة.. الانسجام اللوني.. وتداخل الكتل) ضمن تكوين واحد ثم انه تمكن باستطاعته النشطة ان يجعل الرمز اكثر فاعلية فهو لا يتوخى الزيادات او الشروح وينقلنا في اعماله الاخرى من البصري المجرد الى الشكل المجرد المختزل من الموضوع المحدد الى اللاامتثال وقد نجد صعوبة في تفسير مكونات هذه اللوحة، وهي صعوبة لا مناص منها تجاه الفن الحديث برمته، لكن هذه الصعوبة تتلاشى كلما حررنا ذائقتنا من قيودها، وهذا هو هدف الفنان المنصوري الذي طالما حدثني عنه وتأسيساً على هذا المعطى فقد اظهر مقدرة تقنية تكاد لا تفصح الا عن الرمز المؤلم لحالة انسانية مطلقة وهو الرماد الذي عقد معه قرابة روحية منطلقا منه كمتقابل، مانحا اياه بعدا هندسيا تتمثل فيه مقدرة لونية وتقنية لان التقنية عنده وخاصة في اعماله الاخيرة بحد ذاتها قضية جمالية وبحث في عناصر علم الفن المعاصر لان التقنية لا يمكن ان تفهم الا باعتبارها اداة جذرية ومتأصلة برؤية الفنان، والفنان المنصوري يقدم نماذجه في كل اعماله بانتظار ان يقودنا الى نتائج جديدة تؤكد علوه الابداعي في كل اعماله، لذلك فقد حقق اغراض الجمالية والانسانية او الكاشفة عن اضافات محررة للذات والعمق الانساني ضمن السياق الفني المعاصر وضمن ادق الخصائص التي تميز الفنان عن سواه في العمق والاصالة والمهارة والمتأمل في هذه اللوحات بمقدوره ان يكشف كيف نجح الفنان المنصوري في ان يوحد عناصر الموروث والحاضر والتقنيات المعاصرة في بلورة مناخ فني ينتمي الى حضارته ورؤيته دون ان يسقط في التكرار او المحاكاة للتراث او استنساخ التجارب الغربية في اطار الدهشة او المهارة الشكلية ومن السماة الفنية الاخرى لمملكة الرماد قوة الخط حيث يشكل الخط عند غالب المنصوري اهمية كبيرة في خلق التعبير وعلى الرغم من ذلك يحتفظ التكوين الكتلوي بصلابته ولم يتخذ شكلا وهميا بفعل (فن الكولاج) التلصيق الذي استخدمه الفنان المنصوري بشكل باهر ومن المعروف ان فنية هذا الاسلوب تستند على فن (التصميم) وقد شاع هذا الاسلوب في معظم اعماله ولعل الانسجام ما بين قوة الخط وصلابة الكتلة كان له الدور الاساس لتحديد قوة تأقير اللوحة ومن سمات هذه اللوحة والتي هي تعبير حقيقي عن معاناة الانسان وهو وجود وحدات رمزية متفرقة او متداخلة يستطيع المشاهد استشفافها ففي الحالة الاولى ينجح الفنان المنصوري في اشاعة جو تجريبي، يبدو العمل فيه متماسكا صلبا يتوغل داخل النفس ليثير فيها مكامنها المغلفة، اما اللون فقد اكسبه الفنان خصوصية زمنية ونفسية تعكس مفردات عالمه وتجسد قيمه التعبيرية وتجلي ذلك من خلال حساسيته المفرطة للون الرمادي وعندما ينتقل الفنان من هذه الوحدات الرمزية المبثوثة في التكوين الهندسي للوحة الى التكوين الكتلوي، تبدو حالة القلق الناشئ من ضخامة الكتلة الطافية في الفراغ والتي تكسب احيانا شكلا شبه واضح قد يشي بأنه (حجر ضخم) او صقر اذ يقصد من ذلك ابراز عنصر القوة او عنصر الحرية اما قدرته التعبيرية وخياله فانهما يتجليان بشكل مثير حقا فالحرية التي يتعامل من خلالها في تطوير اشكاله تكشف عن جانبين اساسيين في لوحات (مملكة الرماد) هما مقدرة الفنان على التوغل في ابعاد خياله قم تطويع هذا الخيال من جهة، ومن جهة اخرى تكشف عن قدرته الخطية والتجريدية وموهبته في الاستفادة من فن (الكولاج) وساعدت هذه العوامل والرؤى على ان تستمد اللوحة موضوعها من الواقع الذي كان يعيشه الفنان المنصوري اي الزمن الذي تحول الى حالة رمزية وان تمتد الجسور مع عالمه المعاش لانها اي الجسور تقود الى السؤال حول كل شيء يخص الذاكرة والتوقد الروحي والسقوط الشاقولي في القاع وانتماء الانسان الى ارضه الام لكن الذي يصدمنا هو ان هذه الاسئلة قابلة للاستئناف وهذا الى الوعي الآخر لخفايا الانسان وعالمه الشائك.

الفيلسوف والباحث حسام الآلوسي

فلاسفتنا أحرار حتى الصوفيون فهم فيضيون

حاوره: سعدون هليّل

الدكتور حسام الآلوسي من كبار المفكرين، في المجال الفلسفي في العراق والعالم العربي، وهو من الذين يملكون رؤية واضحة عن تطور تاريخ الوعي النفسي والفكر العربي المعاصر، والآلوسي لا يعرف الحلول الجاهزة والاجابات المسبقة ولا يؤمن بالمطلقات الانسانية او الدوائر المغلقة للفكر، منذ ستينيات القرن الماضي، فالقارئ سيجد في هذا الحوار مفكراً موسوعياً في تاريخ الحضارة الاسلامية والفكر العربي المعاصر، له منهجه وخطابه الخاص به، اذ نحن نتحاور مع فكر عقلاني متجدد في الوعي الفلسفي وعلم المعرفة وعلم القيم الانسانية قولاً وفعلاً، مارس الدرس الفلسفي وبشكل خاص في كتابه الشهير: "حوار بين الفلسفة والمتكلمين" و "دراسات في الفكر الفلسفي الاسلامي" و "الفلسفة والانسان" و" حول العقل والعقلانية العربية".

وفي خضم زحمة الاسئلة التي تدور في اذهاننا ارتأينا على د. حسام الالوسي ان يخبرنا من اين نبدأ السؤال فاجاب مشكورا من حيث تريدون على الرحب والسعة.

• في كتابكم (حول العقل والعقلانية) حددتم العقلانية بانها منهج او فعل يقوم به العقل، مستقلا عن سلطة غير سلطته هو. وذلك يفسر باختلاف الفلسفة عن الدين، لكنكم ايضا تحدثتم في نفس الكتاب عن عقلانية تكاملية تعددية ذات مستويات مختلفة، كيف توفقون بين العقلانية كمنهج والعقلانية التكاملية كإطار للعقلانيات المتعددة؟

انا اقصد بالعقلانية هنا وبشكل يزيل كل لبس فعل التفلسف المعتمد على العقل الحر، الذي هو منبع ذاته وفيصل نفسه ومقياس رؤاه فيما يقبل او يرفض، وبشكل اعم أقصد منهج التفكير الفلسفي في مقابل منهج التفكير الديني.

ويمكن ان نظيف: ان العقل عام ومشترك بين البشر، انه عام وشامل يحكم ماهيته ذاتها، بينما الايمان خصوصي بطبيعته، والعقيدة تسري على فئة محددة من الناس، هي فئة المؤمنين، مع انها تضفي على نفسها طابع الشمول والوحدانية، لكنها تجد في مقابلها عقائد اخرى تدعي لنفسها هذا الطابع ذاته. ويمكن ان نظيف ان لكل عصر او مدة تقصر او تطول عقلانيتها بل ربما لكل فيلسوف مقياس خاص للعقلانية عند اهل النص.

• د. حسام ما هي اهم العقلانيات في العالم العربي والاسلامي؟

هنا لابد من تحديد اهم انواع العقلانيات.

1. هناك عقلانية تجاوزية او متعالية، تتجاوز العقل وتسفهه وترى في السري والغامض واللامفسر وفي الاذعان للغيبي بدون نقاش منتهى العقلانية. هذه العقلانية التجاوزية متوفرة بشكليها بل هي الغالبة على العقلانية عبر تاريخنا والى اليوم.
2. وهناك عقلانية دينية مفتوحة او مرنة. ترى ان الدين والعقل او الشريعة والفلسفة لا يتضادان، لكنها تنطلق عن مصادره ومسلمة، بأن الدين او الوحي هو الذي يحدد ويقود العقل. وهذه متوفرة عندنا باشكال مختلفة وابرز ممثل لها الكندي الفيلسوف والمعتزلة وآخرون.
3. وهناك عقلانية لاهوتية "ولم اقل دينية هذه المرة" تعتمد على العقل فقط لكنها تعترف بأهم فكرة دينية، اعني الاقرار بوجود منظم لهذا الكون، وربما وجود خلود روحي وعالم اخر بعد الموت. وهذه متوفرة ايضا عندنا، من ممثليها الرازي الطبيب وابو العلاء المعري، وابن الراوندي وآخرون.
4. عقلانية علمانية، تقول بفصل الديني عن الدنيوي وحصر الديني في علاقة فردية بين الانسان والله، ولا اعرف ممثلا لهذه العقلانية عند مفكرينا القدامى، ولا ادري ان كان يوجد مثل هذا عندنا اليوم.
5. هناك عقلانية، عقلية خالصة، تتجاوز كل سلطان او سلطة سوى سلطة العقل، وهذه اقسام:- عقلانية شكية، منهجها الشك، ولا شيء مقدس ولا تقبل شيئا إلا بعد عرضه على العقل والتمحيص الدقيق، ولا اجد لها ممثلا عند فلاسفتنا ولا يدخل شك الغزالي ضمن هذا الفريق.
6. هناك العقلانية الحقوقية: واقصد بهذا تأكيد لوائح هيئة الامم ومنظماتها العالمية الافق، على حقوق الفرد في الاعتقاد والرأي الفردي، بلا قيد ولا شرط.

واعتقد ان معظم ما يدور في الساحة منذ عصر النهضة العربية يدور في افق تقريب الماضي من الحاضر، وفهم الماضي من خلال الحاضر، وكان التاريخ لا يسير او انه ينقلب على عقبيه، او يدور حول نفسه فتفقد اللغة دلالاتها الزمانية والمكانية، وكذلك المذاهب والمناهج والافكار، بل الاحداث، وحتى الكشوف الواضحة الحداثة وتخلط الاوراق، ويفقد الاحساس بالتغير والتطور والنمو والنضوج، فيصبح الحاضر قيما وعالة على الماضي.

• هناك بعض المفكرين العرب لهم ثقل في دراسة الفكر العربي والاسلامي منهم هشام جعيط:- محمد اركون- عبد الله العروي- فؤاد زكريا- برهان غليون، محمد عبد الجابري:- السؤال هو كيف يرى فيلسوفنا. حسام هؤلاء في الفكر العربي؟

ان هشام جعيط يرى الديني يقود السياسي عبر حضارتنا، وتراثنا والى اليومن ففي معرض كتابه "اوربا والاسلام" يقول جعيط: ليس من الثابت ان سيطرة الفكر المتزمت على السياسي والعقلي والاجتماعي هو الذي يسبب انحطاط الثقافة الاسلامية بل هناك عدة عوامل ادت الى تقلص في الحضارة، تقلص كان دون شك ضمانة لبقائها. ويشير الى الغليان الرائع في حرية الفكر في القرنين العاشر والحادي عشر يبرهن على الفن الشاسع للثقافة الاسلامية، ويشير الى التيارات الثورية للخوارج، والقرامطة، وسواها التي حاربت التزمت السياسي الديني، كما يشير الى تحرر الفلاسفة. لكن ثمة خلطا شاملا في ذهن هشام جعيط بين الاسلام، وحضارة اسلامية وبين دين اسلامي وتاريخ اسلامي، وبين ثقافة دين وثقافة حضارة، ومن الممكن قبول أبي العلاء مفكراً اسلامياً، وباي معنى، مفكر ينتمي لفترة اسلامية لمجتمع اسلامي لحضارة اسلامية، لكنه قطعا ليس منتميا اسلاميا، كما ان بشار ابن برد والرازي الطبيب وابن الراوندي.

في الحقيقة يشعر الانسان المتأمل لكلام جعيط حتى الان ان ثمة غموضا وانتقالات من موضوع الى اخر وربما رطانه.

- محمد اركون: - يرى اركون ان العالم الديني بحد ذاته ليس حقيقة ملموسة يمكن ملاحظتها، هو تعابير واشارات وكلام عند التحليل لا يبقى منه الا الشخص الذي يمارسه. اي ان الدين هو البشر الذين يتحدثون به ويفسرونه.. الخ. ينتبه اركون الى مسألة مهمة وربما تعتبر نقطة اساس لموضوع الحرية وكتبها وسيادة قوة اللاحرية، مركزا، هذه المرة على دور المثقف والذي هو دور سلبي، خائن ومرتكز لتغطية سلوكه هذا – على الاعتذار لنفسه بقسوة السلطات وسيطرة انصار الفكر التقليدي.

ان اركون يبالغ في مسألة قراءته للنصوص وفاعليتها، وعلى العكس نجد المستشرق جولد تيسر مثلا: يرى ان الفقهاء والمتكلمين وسائر فروع المعرفة والعلوم الاسلامية هي تطوير وتوسيع يمثلون تطويراً للمعنى الاصلي للنص البسيط والساذج وربما المتناقض في امور العقيدة.

ويعتقد اركون: ان اسقاط الحاضر في الماضي هي الحالة الموجودة في العالم الاسلامي، بما فيهم الماركسيون – التوفيقيون- متفقون على ثلاث مسائل، هي:-

1. الاسلام هو الدين الحق والقانون الكامل "الشريعة" لكل المجتمعات.
2. ان ذروة السيادة لا يمكن لها ان توجد الا في الاسلام.
3. لقد مزقت الامة في الماضي وينبغي الرجوع الى القرآن فهو يحتوي كل العبارات الواضحة والمتعالية التي يفترض ان تطبقها الحكومة الاسلامية.

ان جراءة اركون هنا لا نهاية لها فهو يدعو الى ادخال هذه السيادة العليا، الاديان ضمن شبكة استقصاء شامل حول طبيعة ووظائف البعد الديني.

- فؤاد زكريا: في كتابه "الصحوة الاسلامية في ميزان العقل":

يتساءل فؤاد لماذا الكل ينهض ما عدا العالم الاسلامي، هل هو خطأ الاسلام ذاته، ويجيب – الاسلام هو ما يصنعه به المسلمون، ويستعرض موقف المفكرين الليبراليين والماركسيين والقوميين، من الموجة الجديدة لاحياء القيم الاسلامية كمرشد وموجه للمجتمع ويكاد يزاوج بين العلمانيين والليبراليين.

ويجيب قائلا : لماذا فشلت الليبرالية؟ بسبب العسكر والعشائر، ولانها ليست في جوها، اي ان المجتمع العربي ليس متطوراً رأسماليا كافيا وايضا بسبب غياب الحرية. والماركسية فشلت لانها لم تلتفت الى الواقع. ويلاحظ فؤاد ان الجهد هنا ضائع لاننا علينا ان ننتظر حتى تكشف النظرية العلمية بالمجهود البشري ثم نهتدي اليه. ويضيف فؤاد: ان صور تشويه انصار التراث متعددة ويشوهون معنى الحاضر والماضي على حد سواء، اذ ان الماضي في نظرهم له وظيفة حرة فاعلة، ويظل فيها محتفظا بطابعه الخاص، ولكنه يؤثر في الحاضر ويتحكم فيه بطريقة مضادة للتاريخ.

- برهان غليون:- في كتابه "الدولة والدين" يعتقد "ان على طول مسار البشرية كانت هذه هي النظرية الجوهرية في كتاب غليون الدولة والدين، وعلى هذا الاساس يرسم فصول كتابه بحسب تسلسل الاحداث من وفاة الرسول، والفترة الراشدية، ثم الاحداث منذ الدولة الاموية، اي ان الدولة نشأت منذ بدايات او نهايات الحكم الراشدي، بحيث عادت السيادة للدولة على الدين رسميا وان ظل الدين له وجوده في الوعي الشعبي. وفي المنطقة التي لا تقع مباشرة تحت سيطرة الدولة. في اعتقادي ان هذه النظرية غريبة ومن الصعب جلب الادلة والبراهين، وشهادة المؤرخين لتأييدها وفعلا فان قارئ كتاب غليون على الاقل في فصوله الاربعة الاولى تدهشه قلة النصوص والشواهد، ذلك انها منظور افتراضي، وربما املائي. ونلاحظ ان هذه النظرية بعيدة عن الدراسات المعاصرة.

فليس فيها قراءات سيولوجية او نفسية او تاريخية او ما شئت من العلوم الاجتماعية والانسانية والحديثة، كما انه بعيد عن نظريات معروفة في الاستشراق وبعض العرب.

- محمد عابد الجابري:- ان الجابري يغلو في امور تحجيم العقل العربي، وان الدراسات الحديثة ترى انه عقل فاعل انتج في ميادين مختلفة، خارج الاطار اللاهوتي الخالص ومن الخطأ تصور ان العقل العربي يساوي العقل الديني او المرجعي، ففلاسفتنا، لا شأن لهم بفلسفة دين اسلامي أومسيحي، انهم لاهوتيون حسب المرحلة العالمية لكنهم فلاسفة مستقلون بمعنى الكلمة. ونقطة ضعف اخرى. فبدلا من ان يجد الجابري اسر عقلنا العربي في المقياس عليه ويصب جام غضبه على الوسيلة اي القاعدة الصورية التي يسميها قياس الغائب على الشاهد. نقطة اخرى مهمة نخالفه فيها، هي وهم وجود قطيعة ايستمولوجيته بين مغرب العالم الاسلامي ومشرقه. يعتقد ابن سينا وفلاسفة المشرق ظلاميون لا عقليون، وابن رشد وفلاسفة المغرب، عقليون.. الخ

لا التفاصيل ولا المقارنات تؤيد احكامه، التي على اساسها قال بالقطيعة بين شرق وغرب اسلاميين الى مسألة الحدوث والقدم، فاستحال استحالة كاملة ايجاد اية فروق جغرافية او حضارية لتقسيم الحلول لهذه المشكلة على اساس مشرق ومغرب.

- عبد الله العروي:- العروي يرى في كتابه مفهوم الحرية في الفقه وعلم الكلام يدور حول الفرد وعلاقته مع نفسه وخالقه، ويلاحظ العروي ان الليبراليين في هذه الفترة اولوا افكاراً غير ليبرالية تأويلا ليبراليا. وهكذا فعلوا بالتراث الاسلامي وبالمذهب الماركسي وبالمدرسة الوجودية مثلا وهذا يعني بحسب العروي: ان الليبرالية العربية ليست متولدة عن الليبرالية الغربية تولدا آلياً انما هي ناتجة قبل كل شيء عن حاجة متولدة في المجتمع العربي شعر بها عدد من الناس وعبر عنها بالاستفادة الواعية من تجارب اجنبية مماثلة والدليل على هذا التولد غير الالي هو ان الكتاب العرب لم ينقلوا بامانة الليبرالية الاوربية المعاصرة لهم بل تعاملوا مع ما كانت تحمل من وعي بتناقضاتها الذاتية، انهم كانوا في حاجة الى ليبرالية متفائلة حازمة واثقة بذاتها فاولوا ليبرالية عصرهم المتشائمة الباهظة حسب رغبتهم.

في الاستنتاجات يقدم العروي جملة ومنها ضرورية واولها عن مدى تحرر المواطن العربي. يتفق الدارسون على انها ضعيفة جدا وان المجتمع العربي لم يتح له بعد مراقي التحرر التي كشفت عنها تجارب مجتمعات اخرى معاصرة.

• د. حسام ما هي الديمقراطية وكيف نعرفها، وهل نحن اليوم في مجتمع ديمقراطي؟

ان الديمقراطية اصبحت كلمة تتردد بابتذال وبطريقة تشعر ان من يقولها على علم جيد بشروطها وبنيتها وتاريخها علما بانها وليد جديد نشأة وترعرع وما زال في دور النمو، منذ بدأت العصور الاوربية الحديثة. لكن الجوهري هو انها بناء ديناميكي لا يتجزأ، وفقدان عضو منه او غياب شرط من شروطه يجعل العملية كلها عكس المراد منها، واهم هذه الشروط هي ما يتعلق بالوعي وثقافة الانسان والظروف المهيأة للاختيار، والظروف المعيقة للاختيارات. ان بلدا لم يزاول الديمقراطية بهذه المواصفات والاشتراطات، بل وحتى باقل منها وبدون الكثير منها مثل العراق يصبح الحديث فيه عن ديمقراطية زولت او في طريق المزاولة ضحكا على الذقون، لانها نمط حياة، بل هي ثمرة نمط حياة يزاول اهلها الحوار ويتميزون بالمرونة الفكرية ويحترمون الاختلاف، ويرون الاشياء بعقولهم، يرونها بعقل فردي، اقصد ان كل انسان يتعقل الامور العامة براية الخاص ولا ياخذ هذا الرأي تابعا لشيخ عشيرة او لفتوى مفتٍ او توجيه سلطة او ذوي سلطة اجتماعية او مالية معاشية او ضيفية او ما شئت من سلطويات في مجتمع متخلف ما زال على اعقاب الانتقال نحو مجتمع حديث ورجله الاخرى غائطة في العصور الوسطى ووشائج عصور التخلف والامية، والتقليد، والوعي المعكوس الذي يوجه وجهه للماضي ويعطي ظهره للحداثة بابسط اشكالها.

نحن بحاجة الى حركة تنويرية، بحيث نجد الفرد العراقي الواعي المتنور الذي لا تؤثر فيه اي من هذه الولاءات، بشكل يعطل ولاءه الاول والاكبر، الولاء للانسان كأنسان، وللوطن وللمواطنة. ولا بأس عن ذكر خمس نقاط للديمقراطية:-

1. الديمقراطية ابنة الحداثة واوربا، ولا وجود لها قبل في اي مكان.
2. الديمقراطية جزء من بنية كلية في بناء عضوي من لحمة المجتمع الحديث القائم على العلمانية.
3. الديمقراطية لا توجد بدون احزاب حرة وتنوع.
4. لانجاح لبناء الديمقراطية في مجتمع لا يعرفها الى زمن طويل واجراءات عميقة في صلب بنية المجتمع وخلق ظروف معينة.
5. لا تحقق الديمقراطية اذا لم يتوفر الناخب الفرد الواعي المتنور الذي لا تؤثر فيه ولاءات تقف على الضد من الولاء وللمواطنة والانسان كانسان.

• سؤالنا الاخير: دكتور حسام ما هي نظرية التطور في الفكر الفلسفي المعاصر؟

يمكن الحديث عن تطورية الكون ونظريات التطور ومنها نظرية دارون. تصور هرقليطس العالم واحد ازليا في حركة وتغير دائمين وفقا لنواميس محددة. ولكن فلسفة افلاطون وارسطو وفلوطين واتباعهم والتصورات الكنسية استبعدت هذا المفهوم واقامت بدله تصورا، مثله احسن تمثيل بطليموس في نظريته المعروفة. وان مفهوم التطور لم يقف عند هذه الميادين، ففي الكيمياء ايضا اوضحه نظام العناصر الدوري لمندلييف وفي المجتمع اوضحته المفاهيم التطورية سواء عند سبنسر او سواه، فقد تحقق في القرنين، اواخر القرن الثامن عشر الى القرن العشرين مفهوم التطور في الطبيعة وكمل بالاكتشافات الكبرى الاتية:

1. اكتشاف الخلية الحية التي تتطور عنها الاجسام المعقدة واتاح ذلك تصور الانتقال من الجسم الكيمياوي الى الجسم الحيوي.
2. اكتشاف تحول الطاقة وبقاء المادة وان كل القوة الفيزيائية والكيميائية مظاهر لحركة المادة.
3. اكتشاف تطور الانواع الحية الذي قضى على الحاجز الميتافيزيقي بين مختلف الانواع.

وكذلك اكتشاف نظرية للتطور عامة للكون والعضويات على انه تطور تاريخي طبيعي وان المادة تتصاعد في نمو تاريخي.

الديمقراطية ابنة الحداثة ولا وجود لها من قبل في أي مكان

حياته:

ولد الدكتور حسام محي عبد الله عبد الحميد الالوسي عام 1934 في تكريت انتقل بعدها عام 1952 الى بغداد لاكمال دراسته الجامعية ودخل جامعة بغداد، كلية الآداب – قسم فلسفة، عمل مدرسا في متوسطة طويريج، ثم تكريت ثم ثانوية كربلاء، وفي عام 1961 سافر الالوسي ببعثة على نفقة الدولة الى بريطانيا لاكمال دراسته العليا، حيث دخل جامعة كمبردج وحصل على شهادة الدكتوراه عام 1965 عن اطروحته "مشكلة الخلق في الفكر الاسلامي".

سيرته العملية:

عمل استاذا في قسم الفلسفة جامعة بغداد منذ عام 1968 وترأس القسم في اوقات متفرقة.

عضو الهيئة الادارية لجمعية العراق الفلسفية، والمسؤول عن الجانب العلمي والانتاج العلمي في الجمعية.

نائب رئيس الجمعية الفلسفية العربية التي مقرها الاردن، وعضو مشارك في الجمعية المصرية الفلسفية.

رئيس قسم الدراسات الفلسفية في بيت الحكمة منذ 2006.

اشرف على العديد من طلبة الدراسات العليا، الماجستير والدكتوراه – خلال مسيرته التدريسية.

مستشار مجلة دراسات معاصرة في كندا.

مستشار مجلة "اوراق فلسفية" التي تصدرها جماعة اوراق فلسفية جامعة القاهرة.

• نشر هذا الحوار في مجلة "فكر حر" التي يصدرها التجمع الثقافي في شارع المتنبي العدد 5 عام 2008. وتقديرا لجهود المفكر والفيلسوف حسام الآلوسي ولسوء حالته الصحية، نعيد نشره، مع تمنياتنا له بالشفاء،

قراءة في كتاب "خزائن الآهات"

بهنام عطا اللّه ومحمولاته اللغوية المحتشدة

لؤي ذنون الحاصود

في قصيدة (خزائن الآهات) (1) يركز الشاعر بهنام عطاالله على واقع الحياة المريرة، التي يعيشها المواطن والتي أخذت منه مأخذاً، فاستطاع أن يوظف الأدوات اللغوية في مشجبه الشعري من خلال بثها في متن نصوصه:(في قناديل الحداثة /وفي حلقاتها الأكثر رغوة/ يدخلون أفواجاً...تتكسر ظلالها/ تترنح من ثقل الأخطاء والخطايا /واستفزازات فوضى الشوارع/ في صيف قائض/تكدست التفاهات في عربات الجند/مثل أفكار داكنة /مثل عرافات خرجن منّ دهاليز الأرض/مستترات بالأبعاد والمراثي/وأمامي حشود تنفلق نحو المجهولْ/ مسلات مفخخة نصوغها بالدموع/تنساب كالمرمر بين الدروب/فخاذ تتزاحم كالمرايا/وغابات تمشط شعرها الخريفي).(2)

يبدأ الشاعر القصيدة بحرف الجر (في) الذي يعطي للقناديل سمة الحداثة، وهي صورة شعرية تتوسع إلى أن تكون في حلقاتها الأكثر رغوة، وعملية دخول متمثلة بـ(يدخلون أفواجاً)، في تكثيف شعري وصورة ذات البؤرة والرؤية والأفكار، التي تؤدي إلى الحركة في عملية دخول كالأفواج، وبذلك يتيح عمل تحطيم وكسر ظلالها، في طاقة درامية ذات محمولات لغوية تحتشد فيها الدلالات داخل منظومة الأفعال، وهي (تترنح من ثقل الأخطاء) وتتوسع شعرياً في حركة بطيئة، تتسبب في ثقل هذه الأخطاء وعرض لصورة ذات حركة بطيئة لتدخل في حراك أخر تستفز فوضى الشوارع، في صيف قائض، ذا تشقق مريب في فعالية شعرية رسمّها الشاعر من خلال مستويات النص، عبر حقيقة النص الشعري والتمركز في البعد الدلالي، داخل اللغة الشعرية بتشكيلها لهذه الصورة التي تسلحت بقوة التعبير، والتي أدت إلى الحضور الشعري بهذا المستوى داخل الفضاء، الذي كان مليئاً بالعلامات والرؤى في حركة المفردات وتعالقها في مساحة توظيف النص في صورة شعرية متميزة تخرج إلى مسلات مفخخة تصوغها الدموع بشكلها الإنسيابي، وفي تشبيه إلى الدروب التي تدل إلى حاضرة المكان وتصوير ووصف رائع للغابات وهي (تمشط شعرها الخريفي). ثم تتخذ الأقاليم حالة التدثر، بصيغة شعرية تمثلت بـ (الحيطة والحذر)، لصورة شعرية متتابعة منتجة (سهول تنوء أمام مزاغل التاريخ)، في تعاطي الحساسية الشعرية وتعزيز فكرة البناء الشعري، عبر هذه الصورة التي تعطي المشاعر تركيز في سياقات الألفاظ داخل النص، من خلال عملية تشابك دلالي وشعري، تتشكل عبر لغة عززت الفكرة في مجالها، ليكون إعلانها شائعة الشتائم:(أقاليم تتدّثرُ بالحيطة والحذر/ وسهول تنوء أمام مزاغل التأريخ/ ترفل بالغبطة والبهجة/وفي فمها زوبعة ثكلى) (3)

هنا تشتغل الحساسية بدلالتها اللغوية وإشارة تطلقها على الفناجين المقلوبة متعرية أمام التأريخ، تلفظ الذات الشاعرة هذه المرايا في كشف الصورة، عبر زمنها التاريخي في أقصى الإمكانيات التعبيرية لتتعرج وتكون طلاسم تنحني أمام الشاعر، عبر منعطفاته المتفجرة من الأوردة السدوم، في لحظة شعرية كشفتْ الأهمية اللغوية، التي توظفت داخل النص لتكون هي من ترشق ألسنته بسهام من نار، في إتصال دلالي وقراءة مفتوحة للرؤى والأفكار من خلال سياقات متنوعة مختلفة:(إعلان يتيه بين الشتائم /فناجين مقلوبة لعرافة هرمة/تتعرى أمام التأريخ /تعكس وعورة الواني/وتعرجات طالعي/طلاسم إنحنتْ أمام منعطفاتي/فجرتْ في أوردتي سدوماً/لتساوم تيجاني الساقطة /وهي ترشق السنتي بسهام من نار). (4)

في هذا المقطع الآتي يحول الشاعر كامرته إلى صورة الإحساس والعواطف والخيال، والتقاط صورة لتكون فيها الجيوش محتشدة للهجوم، فهي تتوسع دلالياً لأخذ النبرة الشعرية في عملية وصف لهذا البلد الجريح (العراق)، وهو تحت رحمة الأمم المتحدة وقراراتها، داعياً إلى إخراج العراق من بند الفصل السابع، الذي سلب حرية المواطن في العيش والحركة، وأخذت منه الأوراق بروزناماتها وشتات التواريخ الغبية، فأخذت الذات الشاعرة من الألم والحزن والظلم، الذي مر على العراق والذي يعيشه – الشاعر- بوصف ما هو إلا خزين شعري داخلي وظفه داخل السطور الشعرية، إلى أن يتابع الشاعر نصه فيقول معاتباً:(جيوش محتشدة للهجوم/وأخرى تقف عند عتمة /الأمم المتحدة للدفاع/تستجدي رفع الفصل السابع /من أوراق الروزنامات/وشَتات التواريخ الغبية).(5)

ثم يتخذ الشاعر من الوقوف على عتبات الخوف عملية مقايضة لآخر ملوك الزمن، في وصف شعري لهذه البلدان، بأن وصفها كـ(أمراء الطوائف والولايات المنفلتة)، في حساسية شعرية داخلية للذات الشاعرة، أدت هذه الصورة في وعي وأسلوب كشفت فيه الدلالات والتشكيل الشعري ليخفف ما في داخلها من حزن، ولتعطي للنسوة المطر الصحراوي وهنّ يبعثرن الأمواج لهذا الشعر، مع دغدغة الصباحات في صورة نهود مقوسة، من خلال شبكة فنية شعرية تشكلت الحال في إطار دقيق تسعى إليه الذات الشاعرة، ووصف آخر لشمعدانات وأضويه في إضاءة تؤشر الجنون، وتعطي الصبيات (تركن) تفاهاتهن في دفاترهن على درجة الحدائق بين طين الفناء، والزمن الذي دخل في طبيعة ليل المكيدة، التي انطوت على رؤية شعرية اشتركت فيها الدرامية بالتجلي والحضور، بمفارقة تنص على رمل الذاكرة وخزانة الصحراء.

هنا المفارقة جاءت في صورة اشتركت فيها الذاكرة والصحراء وتبادلت الأدوات، أن يكون للذاكرة/ الرمل علاقة ما بينها وبين الصحراء بالخزانة، على عكس الواقع بأن الرمل هو للصحراء والخزانة للذاكرة.

ثم تتجلى مفارقة أخرى لتكون الآهات (تمغض) من قبل الزمن المتمثل بالأيام، ولتدخل الغيوم بزخرفها عملية الخوف، لتؤسس استجابة فاعلة رغب فيها الشاعر، لتكون هذه الحالات ذات حيوية شعرية، ينفتح بها هذا البعد الدلالي على أفق المتن النصي، عملا أدبياً للمركزية بذات اللغة الشعرية واشتغالها التعبيري، في قوة التمركز لآليات التشكيل الشعري، في أن (تتهجى أسماء الموتى) في ضوء واضح، معتمدة بذلك تسمية النهارات وتعددها واحداً واحداً، ليأتي المكان (الكرادة) وهو مكان في مدينة بغداد عمد الشاعر إلى أن يسرح فيه مع الريح ويتخطى الطقوس، وليكون للكنسية وقداسها حضور للمرة الأخيرة في هذه الحياة:(نقفُ على أعتاب الخوف/ نقايض آخر ملوك الزمان/أمراء الطوائف والولايات المنفلتة/من أجل عطايا وهبات /نسوة بقامات الأساطير/ يرتبنَ عطرهن الصحراوي/يبعثرن أمواج شعرهن/يُهذبن صمتهن الآيل للنهوضِ/ مع دغدغة الصباحات/نهودٌ مقوسةٌ /دنان من نبيد العمر/شمعدانات وأضوية/كريستالات تؤثث الجنون/ صبيات تركن التفاهات في دفاترهن/ على درج الحرائق/ بين طين الفناء / بعثرن شعرهن بالأوجاع/هاجت العيون في ليل المكيدة/ عجنَّ أحلامهن برمل الذاكرة/ وخزانة الصحراء .../أهات تمغضها الأيام/ غيوم ترفل بالزرقة/ تزرع الخوف في العيون/ أتهجى أسماء الموتى/ في وضح النهارات/ واحداً ... واحداً .../فتسرح مع الريح/ تتخطى الطقوس/ عند الكرادة .../ وفي قداس الشهادة الأخير) (6)

كما يظهر للجسد حضوراً واضحاً عبر المقطع الأخير من القصيدة، في تعبير الشاعر وهي وجوه رحلت، وأخرى مازالت ترى الموت بعيونها، ويتخللها الخوف، وهي تسعى إلى إيقاد الأسئلة الثكلى، متداخلة إلى كل الجهات في عملية (يداهم):وجوه رحلت وأخرى مازالت/وهكذا يتمطى الموت/بين العيون الغافية/فيدخل الخوف/عمداً بين قاماتنا/ يوقد الأسئلة الثكلى ويداهم كل الجهات).(7)

التشكيل الشعري في الصور خفف ما بداخلها من حزن

إحالات

(1)هكذا أنت وأنا وربما نحن، بهنام عطاالله، مجموعة شعرية، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012.ص 44-39

(2) هكذا أنت وأنا وربما نحن. ص 40-39

إصدارات..

تاريخ الفكر الغربي: من اليونان القديمة إلى القرن العشرين

الكاتب: غُنار سكيربك ونلز غيلجي
الناشر: المنظمة العربية للترجمة

صدر حديثاً عن المنظمة العربية للترجمة كتاب: «تاريخ الفكر الغربي: من اليونان القديمة إلى القرن العشرين» تأليف غُنار سكيربك ونِلز غيلجي، ترجمة حيدر حاج اسماعيل.

يحتوي هذا الكتاب على مقدمة شاملة لتاريخ الفلسفة الغربية، تبدأ بالمرحلة السابقة لسقراط، وتنتهي في القرن العشرين.

ويضمّ كتاب أستاذي الفلسفة في جامعة بيرغن النرويجية سكيربك وغيلجي، بحثاً عميقا في الحركات الفلسفية الرئيسية، فضلا عن نظرة إلى العوامل التاريخية التي أثّرت في الفلسفة الغربية، كالعلوم الطبيعية، والعلوم الاجتماعية، والعلوم الإنسانية، وكذلك الأيديولوجيات السياسية الليبرالية الاشتراكية والفاشية.

يعتبر هذا الكتاب مقدمة مفيدة لكل من يريد الاطلاع على تاريخ الفكر الغربي في مداه الواسع.

الغنائيات.. وصايا الحب والجمال

الكاتب: وليم شكسبير
الترجمة: مشروع «كلمة» للترجمة

أصدر مشروع «كلمة» للترجمة التابع لهيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة كتاباً جديداً بعنوان «الغنائيات» للشاعر البريطاني وليم شكسبير وترجمه إلى العربية الدكتور عبد الواحد لؤلؤة.

تتوزع «الغنائيات» على ثلاثة أبواب، الأول من الغنائية 17-1، وفيها يحض الشاعر صديقه العزيز على الزواج لكي ينجب ولداً يديم للعالم جمال الوالد ومحاسنه الخُلقية. والباب الثاني يشمل الغنائيات 126-18، وهي غنائيات عن الحب وجمال المحبوب. والباب الثالث يشمل الغنائيات 152-127، وتتحدث عن الخليلة السمراء التي ينعتها أحياناً بالسواد في الخلقة والخُلق، الأمر الذي يجد فيه بعض الباحثين تعبيراً عن كراهية شديدة للمرأة عموماً.

ثم تتبع الغنائيتان 153 و154 وهما تستوحيان قصيدتين من الشعر الإغريقي، في مماهاة لحالة الحب الحقيقي.

«الموتى بوفرتهم وغيابهم» للشاعر نصيف الناصري

الكاتب: نصيف الناصري
الناشر: دار مخطوطات

صدرت عن دار مخطوطات في هولندا المجموعة الشعرية الثالثة من ثلاثية (في انشاده لموته) للشاعر المبدع نصيف الناصري بعنوان (الموتى بوفرتهم وغيابهم) وجاءت المجموعة بـ (191 صفحة - من القطع المتوسط – وبغلاف من تصميم ناصر مؤنس).

وبهذا يُكّمل الناصري هذه الثلاثية الشعرية التي تؤسس لفضاء آخر في الشعرية العربية. وكما في المجموعتين السابقتين تقع المجموعة بأربعة أبواب. الباب الأول. "الاستحواذ على القسطنطينية" وضم 14 قصيدة عالجت كوارث الحروب في التاريخ وآثارها المدمّرة على البشرية والاقتصاد والعمران والمجتمع.الباب الثاني. "نومة الى جانب نبع ودادكِ" وضم 10 قصائد حبّ. الحبّ كمفهوم وحدث وذكرى مَعاشه، والباب الثالث. "يدثّرهم فراء الملائكة التي اصطادوها في أحلامهم" وضم 74 قصيدة عن حياة الانسان في الغابة وعيشه على الثمار ومن ثم مغادرته بعد عصور طويلة الى الكهوف والعيش فيها وفزعه من ظواهر الطبيعة، وعن قرى ما قبل الطوفان واقتصادها وأحلام الانسانية بالأمل. الباب الرابع "صلاتهم الجافَّة والمتوجّسة من الغفران" وضم 19 قصيدة تعالج مسألة السلطة والثروة والمظالم التي يتعرّض لها الانسان وتنغّص عليه عيشه في عالم يسوده الشرّ والعداوة. يذكر أن دار "مخطوطات" كانت قد أصدرت للشاعر نصيف الناصري أعماله الشعرية في بداية هذا العام بمجلدين وكتاب سيرة والمجموعتين السابقتين من هذه الثلاثية "في إنشاده لموته" و"الأحياءوالموتى". ويقول الشاعر نصيف الناصري عن هذا المقترح الشعري الجديد (كنتُ ومازلت أطمح الى أن تكون القصيدة ذات محتوى فكري عميق وتعالج المسائل الكبيرة في الحياة والوجود.

الكتاب متوفر بنسخة إلكترونية على صفحة "الطريق الثقافي" www.facebook.com/altareek.althakafi

آفاق مغربية في العدد الجديد من مجلة عالم الفكر

الطريق الثقافي - وكالات

صدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت العدد الجديد لشهر أيلول/ سبتمبر ضمن المجلد 42 من مجلة «عالم الفكر» وهو مخصص للثقافة المغربية، من مواد العدد الجديد، التمثل المعجمي وأوليات النفاذ إلى الكلمات، التشبيه عند عبد القاهر الجرجاني، المقام في البلاغة العربية.. دراسات تداولية، في مسألة النوع الأدبي، اتجاهات الدراسات اللسانية الحديثة، مرجعية المصطلح النقدي لدى عبد الملك مرتاض، المدينة الفاضلة، قلب الوجود رأساً على عقب.. التأثير والتفسير، التأليف الموسيقي العربي البوليفوني، حواجز بنيوية في مسيرة التنمية. وغيرها من الموضوعات الفكرية والدراسات النقدية، بالإضافة إلى أبواب المجلة الثابتة

"صافي".. دار نشر جديدة تركز على الروابط بين العربية والكردية والانجليزية

الطريق الثقافي - خاص

أطلقت الشاعرة والناشرة العراقية فائزة سلطان مؤخراً دار نشر جديدة تحمل اسم "دار صافي"، مقرها الولايات المتحدة، تركز بالدرجة الأساس على الأدب العراقي في اللغات الإنجليزية والعربية والكردية، وقالت سلطان، أن المهمة الرئيسة للدار هي ترجمة الكتب من الشرق الأوسط وشمال أفريقيا إلى اللغة الإنجليزية ونشرها في الولايات المتحدة الأمريكية. وتصدر دار النشر الجديدة مجلة متخصصة بالنشر والآداب تحمل الأسم نفسه وباللغات العربية والكردية والإنجليزية أيضاً. وتسعى دار النشر الجديدة، حسب مديرتها، لتسهيل التواصل بين المبدعين العرب والأكراد مع زملائهم من المفكرين والمبدعين الغربيين. وتأخذ دار النشر الجديدة اسمها من اسم الشاعر الصوفي الكردي صافي هيراني 1943-1873، الذي كتب في الكردية والعربية والتركية والفارسية، وعكس في قصائده وكتاباته مفاهيم الحب والتسامح. وتسعى الدارا ضمن خطتها للسنة الأولى نشر 15 كتابا، بالإضافة إلى إصدار مجلة أدبية وفكرية بعنوان "روح" كاصدار ورقي وإلكتروني بشكل متزامن.

DarSafi

"أرض القهرمان" لكاظم الأحمدي

الطريق الثقافي - خاص

ضمن سلسلة أعمال الكاتب العراقي الراحل كاظم الأحمدي، تاتي يشرف عليها الناقد محمد جبير/ صدر عن دار الجواهر في بغداد المجموعة القصصية "أرض القهرمان" وهي الثانية بعد مجموعة "قصر الألزماني" التي ضمت أيضاً نصوصاً قصصية لم تنشر من قبل، في حين تستعد الدار لاصدار روايتي "وجه الملك" و"حلم عين" للكاتب الراحل نفسه، فضلاً عن أعمال أخرى متفرقة.

ويعد القاص والروائي البصري كاظم الأحمدي واحداً من أبرز كتاب القصة والرواية في العراق يكتب نصوصه بتأن ومعرفية عالية طالما لفتت أنظار النقاد في العراق والعالم العربي، وكان يشكل مع القاص البصري الكبير محمد خضير والقاص الراحل محمود جنداري ظاهرة قصصية مضيئة في عالم القصة القصيرة العراقية.

إلى الزملاء من الكتاب والمترجمين

«الطريق الثقافي» ترحب بما ترسلونه من دراسات ونصوص تأليفاً وترجمة. وترجو أن تصلها المواد عن طريق البريد الإلكتروني "الايميل" المثبّت أعلى الصفحة الأخيرة altareek.th@gmail.com أو مطبوعة على قرص. آملين ألا تزيد الدراسات على 2500 كلمة ولا يزيد عروض الكتب على 1500 . نستقبل مايردنا منكم بمحبة عالية.

الطريق الثقافي

الطريق الثقافي

NO. 77

مدير التحرير
محمد حيّاوي
m.shather@gmail.com

التحرير
ناصر قوطي
سعدون هليّل
التدقيق اللغوي
حسن القاضي

التصميم Sillat Media • للاتصال بهيأة التحرير althakafya@iraqicp.com

لمتابعتنا على الفيسبووك
www.facebook.com/altareek.althakafi

www.iraqicp.com

5 تشرين الثاني/ أكتوبر 2013 5 October

إضاءة

دور العرض السينمائي.. تاريخ يتآكله الإهمال

لم يتأخر العراق كثيراً في التعرف على السينما بعد عرض اول فلم متحرك في العام 1892، إذ دخلت السينما للعراق في العام 1909 حين شهدت بغداد أول عرض سينمائي في مكان عام يرتاده الناس وسط بستان. لست بصدد مناقشة تاريخ السينما هنا من خلال هذه الاشارة المقتضبة، أحاول تسليط الضوء على دور العرض السينمائي التي تعد ضرورة ملحة ومكملة للإنتاج السينمائي، فقد انشئت أول دار عرض سينمائي (سينما بلوكي) في العام 1911 في بغداد، قبل أن يتوالى بناء دور السينما لتصل إلى المائة في بغداد وحدها في فنرة من الفترات، كما لم تخل محافظة في العراق من دار عرض أو دارين، لها شهرتها وروادها ونمط الافلام التي تعرضها.

وفي ظل غياب موسسة فاعلة للسينما في العراق وانتقالها من راعي لاخر خلق ضبابية بدلا من انتظام هذه الصناعة الثقافية المهمة جدا نتيجة للأوضاع السياسية، وباتت صناعة السينما رهينة هذه الأوضاع وانعدمت فاعلية ترسيخ هذا الفن الراقي والمنتج الثقافي الجمالي على الرغم من مرور أكثر من قرن على دخول السينما إلى العراق، ولا تستطيع اي صناعة سينمائية ان تتطور ما لم يكن هناك جمهور يساهم في رفدها ودور عرض سينمائي تشكل حلقة الوصل الاولى بين هذا المنتج والمستهلك اذا صح التعبير.

إن اهمال وتهميش السينما ادى بالنتجة الى اهمال دور العرض وتهميشها تماما وكأنها حاجة لا معنى لها ولا تدخل حتى ضمن عملية الترفيه والمتعة، وفي معظم بلدان العالم تمثل السينما ودور العرض السينمائي، أهم النشاطات الثقافية ومصادر المتعة للجمهور، وشهدت تلك الدور تطوراً متنامياً في العقود الأخيرة لتتناسب والتقنيات الحديثة، مستفيدة من الموارد التي يدرها عليها شباك التذاكر واقبال الجمهور على مشاهدة الأفلام، وبالتالي توظيف تلك الأموال لتطوير صناعة السينما ككل، واشتد تنافس شركات الإنتاج السينمائي بشراسة من اجل ارضاء أكبر عدد من الجمهور وتحقيق الارباح، وظهر منافسون جدد لصناع السينما في الولايات المتحدة وفرنسا وإيطاليا في مناطق بعيدة لم تكن تعرف تلك الصناعة من قبل، مثل الهند وايران ومصر، التي تعد رائدة السينما في الشرق الاوسط، على الرغم من أنها لم تسبق العراق كثيرا في بدء الانتاج، وبعد مرور قرن من الزمان اصبح رصيدها مايربو على 4500 فيلم، وهناك اكثر من 400 ألف فني وممثل يعملون في هذا القطاع حالياً، إضافة إلى رفد خزينة الدولة بأموال الضرائب التي تدفعها شركات الإنتاج السينمائي، وتعد السينما من اهم الوسائل الترويجية للسياحة في البلد المنتج او البلد الذي تصوّر فيه الأفلام.

ولعل مصر من اغزر بلدان المشرق والوطن العربي انتاجا سينمائياً، على الرغم من انها تمر بحالة ركود اقتصادي وقلاقل سياسية، كونها تمتلك بنية تحتية ولوجستية ممتازة، إضافة إلى دور عرض سينمائية منتشرة في عموم البلاد، تمكنها من الانطلاق في إعادة بناء الإنتاج من جديد، ولو قارنا بين مصر والعراق بعد مرور ما يقرب القرن على دخول صناعة السينما فيهما، نجد أن لا وجه للمقارنة بين ماحققته مصر وما هو عليه العراق سينمائياً، والسبب ان السينما في مصر استطاعت ان توفر جزءاً كبير من المال اللازم من خلال شباك التذاكر وتطوير دور العرض السينمائي واستقطاب الجمهور من مختلف الشرائح، في حين بقيت السينما العراقية سينما نخبوية محصورة في العاصمة على حساب العروض الجماهيرية، فأهملت دور العرض السينمائي على أهميتها، وبعضها مازال يشكل جزءا مهما من الذاكرة العراقية، إضافة إلى مزاياها كايقونات معمارية متميزة وفريدة، وبدلا عن صيانتها ورعايتها جرى تدميرها وتحويرها بشكل عشوائي بعد الاحتلال الامريكي للعراق، وأصبحت محالاً لبيع الخردة والتوابل، اومقرات لبعض الاحزاب الحاكمة، بعد ان نهبت وهجرها الجمهور.

عباس داخل حسن

المعرض التشكيلي

الفنانة فيان سورا
إمرأة في الوقت المناسب

الطريق الثقافي

ولدت فيان سورا في العام 1976 في بغداد، وهي فنانة عراقية متميزة أقامت الكثير من المعارض في جميع أنحاء العراق وتركيا والإمارات العربية المتحدة وأجزاء من أوروبا والشرق الأوسط، وتخرجت من الجامعة المستنصرية في بغداد.

نشرت سورا كتابا باللغة التركية بشأن أعمالها حمل عنوان "نهر، رحلة، سحر" وتزامن صدوره مع تنظيم معرضها الذي أقيم في قصر توبكابي في اسطنبول.

ترسم أغلب أعمالها في المقام الأول بالزيت، لكنها تستخدم وسائل وتقنيات أخرى مختلطة في الحفر وانشاء أعمال ثلاثية الأبعاد على القماش. وهي أعمال تعبيرية ورمزية في المقام الأول، مستخدمة الصور المجردة والمعاصرة للتعبير فيما يبدو تأثيرات عميقة مستمدة من الشرق والغرب. وتعد النساء من جميع الثقافات، ومن العصور القديمة والحديثة، الموضوع الرئيس في عملها، إذ يظهرت بابعاد روحية صامتة وهن يرسمن رحلتهن ونضالهن المستمر من أجل البقاء.

تقول فيان، التي تعيش وتعمل حاليا في الولايات المتحدة، كفنانة أسعى لأقامة حيوات جديدة ألمس من خلالها قلوب من هم حولي، هذا هو الموضوع الرئيس لفني، لقد عشت حياة الكثيرين في وقت قصير جدا ولوحاتي تعكس رحلتي هذه، إنّها رحلة مليئة بالدروس الحية والخفية على حد سواء، وكما هو الحال مع حياة الكثير من الناس، فأن تجربتي مليئة بالحب والحزن والفرح والقلق، شأني بذلك شأن الكثير من زملائي الفنانين الذين غادروا العراق بسبب الحرب والاضطراب الثقافي، نحن منتشرون في جميع أنحاء العالم، نناضل من أجل خلق عوالم جديدة من دون أن نفرط بتراثنا الغني ونحن ننهل من الثقافات الجديدة، الفن عندي هو بمثابة الجسر الذي يربط ما بين ماضي بلدي وحاضره وهو يدفعني دوماً لاستلهام الرؤى، وتعد محاولة الحفاظ على التاريخ المشترك عبر الحواجز الثقافية هي التحدي الأكبر بالنسبة لي.

ببساطة، شغفي هو الحياة وفني هو عملي الروحي. إنّها رحلة بصرية مليئة بالعاطفة تغوص بعيداً في تاريخ العراق وحضاراته وتقاليده التي لا أستطيع الفكاك منها.

ولفت معرض الفنانة فيان سورا الذي أقيم تحت عنوان "فيان سورا.. إمرأة في الوقت المناسب" الأنظار إليها، لا سيما وانه ظل لفترة طويلة على الإنترنت، وهو معرض عكست فيه تأثرها بالدراسات الأثرية أثناء فترة اشتغالها بالمتحف الوطني العراقي في العام 2006، وقالت عنه الواشنطن بوست أنّه تجربة فريدة من نوعها تحاول الفنانة من خلالها تجسيد التأثير الساحق للتاريخ على تنمية المجتمعات وثقافاتها، كما تحاول استكشاف المآسي التي يواجهها بلدها الأصلي العراق منذ سقوط بغداد في العام 2003. وتضيف الصحيفة، لقد ادى الافتقار إلى التمويل من أجل إعادة إعمار البنية التحتية للثقافة في العراق، إلى عزلة ثقافية وتاريخية وتآكل الهوية الثقافية المجتمعية وتدمير التراث الإنساني وتبدد المعرفة، الأمر الذي دفع بفنانين ومبدعين عراقيين عديدين، من أمثال سورا، لتطوير استراتيجيات جديدة لمعالجة التراث الثقافي، وهو ما أسماه الناقد الأميركي المعاصر جون سيمونز بـ(سلسلة القيم التي تحاول تطويع الفن المعاصر لخدمة البشرية).

وتستخدم سورا مزيجاً من المواد الأولية في أعمالها، بما في ذلك المواد الصلبة والزيوت التي تحيل سطوح لوحاتها إلى نسيج من النقوش والألوان والتضاريس المتادخلة في ما يشبه المحاكاة للرقم الطينية واللقى الأثرية، في سعيها لاستلهام حضارات وادي الرافدين القديمة من خلال الأشكال والظلال والرموز .

فيان سورا ـ سيرة ذاتية

- ولدت في بغداد في العام 1976.
- تخرجت من الجامعة المستنصرية في بغداد
- عملت في المتحف الوطني العراقي في بغداد والمواقع الأثرية في جميع أنحاء العراق.
- عرضت أعمالها في المركز الثقافي الفرنسي ومعرض الواسطي في بغداد،
- معرض شخصي في مركز زاموا في السليمانية ـ كردستان العراق تحت عنوان عنوان "الشوق إلى الماضي".
- معرض شخصي في قصر توبكابي في اسطنبول
- معرض شخصي في المركز الثقافي الياباني في أنقرة
- شاركت بمهرجان الشارقة للفنون في الإمارات العربية المتحدة
- شاركت بمهرجان الفنون في مونديال فرنسا
- أقامت معرضا متجولا في الولايات المتحدة منذ العام 2007

من تصميم زها حديد

غاليري ساكلر الجديد الطبيعة وفلسفة المنحنى

الطريق الثقافي ـ خاص

أفتتح الأسبوع الماضي في لندن غاليري ساكلر بمبناه الجديد الذي صممته المعمارية العراقية زها حديد، لينظم إلى مجموعة اعمالها الشهيرة المنتشرة في العاصمة البريطانية وبلدان العالم الأخرى.

ويقع الغاليري الجديد في حدائق كنسينغتون الشهيرة وكان مبنى قديما قبل أن يقرر المالك منحه للبلدية وتحويله إلى قاعة متطورة لعرض الأعمال الفنية على مدار العام.

وأشاد آلان ينتوب، مدير الغاليري بالمصممة المعامرية زها حديد وأسلوبها المتميز الذي يعتمد على الأشكال والسطوح المنحية والخطوط المنسابة بمرونة متناهية والمتبتعد عن الزوايا الحادّة، وأطلق النقّاد المهتمين بالفنون المعمارية مؤخراً على المصممة حديد لقب "ملكة المنحنى" لجهة اسلوبها المميز، وقالت حديد نفسها في مقابلة مع أحدى شبكات التلفزة، أن تصاميمها طبيعية تستلهم أشكالها من الطبيعة المهادنة، وقالت، "أنظر إلى الطبيعة بأمعان، لن ترى ثمة زوايا حادّة أو مكعبات متساوية أو أشكال هندسية متعاقبة، لم علينا تحميل مبانينا ما ترفضه الطبيعة نفسها؟

وبني الغارليري الجديد على مساحة 900 متر مربع ويضم قاعات للعرض ومطعم وناد أجتماعي ومساحات فضائية مفتوحة.

يذكر أن المشرفة على الغاليري وصاحبة الفكرة والعقار هي السيّدة تيريزا ساكلر، التي يحمل الغاليري أسمها.

زهاء حديد في أحدى ثمار ابداعها. الصورة ANP