رئيس التحرير **مفيد الجزائري**
19 كانون الثاني/ نوفمبر 2026 19 November

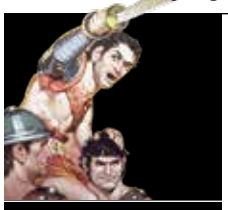
الطريق الثقافي

altareek althakafi

No. 176

12

سرى الحدّاد ورندة فخري
اختلاط واقع الكتابة بأحلام الرسم



سبارتاكوس
ممثل حقيقي لثورات العبيد والطبقة العاملة
2

"قسيب" و"قلادلي"
وحدات شعرية في كتابين متلاصقين
9

فيلم الرسوم المتحركة
"الصفارة"
صرخة احتجاج ضدّ الحرب العراقية ـ الإيرانية
10

الرأس المقطوع
في الفن العراقي المعاصر

13

في المختبر المسرحي
الفكرة العامّة
استقراء العرض المأمول وجزئياته
21

قراءة في كتاب آلان وودز
الحضارة والبربرية
تطور المجتمع البشري والنظر ة الماركسية
22

6 الذاكرة والوجدان

أمنية لم تتحقق
رحل النادب وبقي المندوب عليه

كتب جاسم عاصي

من لحظة بدء الحوار، وجدت أن الدخول في عالم القصة والرواية خير خطوة تكشف عن عالم الكاتب والباحث الراحل ناجح المعموري، ذلك لأنّه ابتدأ بتوظيف الأساطير في النص السردي مبكرًا، أو لنقل وصل حدّ أسطرة الواقع. لهذا رأيت أن أبدأ معه الحوار من هذه النقطة تحديدًا، فمن أجل الدخول إلى العناصر التي تشكّل نصه السردي، لابد من المرور على أهم ما يميز بنية نصوصه، ألا وهي الأساطير، وكيف ينظر إليها من منطق كونها متناً يُعين النص على النهوض موضوعياً وفنيًا؟ ومحفة من شانها إضفاء الوضوح والغموض معًا.

د. فاضل سوداني يكتب عن:
إبراهيم جلال.. غربة الفنان في وطنه
8

مقاهي بغداد
شارع الرشيد.. الذاكرة وروح المدينة
20

"آخر امرأة على الأرض"
شعرية السرد وإشكالية التجنيس
16

علي حسن الفواز:
المابعد.. أزمة السياسة والنظام السياسي
4

لوحات العبودية
لمحة واقعية لكنّها زائفة
24

د. شاكر كتاب:
لمن يكتب الأدباء؟ لمن تولد القصائد؟
18

9 321412 341239

معرض للمخطوطات النادرة وأدوات تحقيقها

الطريق الثقافي ـ خاص

احتفاءً باليوم العالمي للغة العربية، أقامت دار المخطوطات العراقية معرضًا شمل المخطوطات النادرة في اللغة العربية وآدابها عبر العصور ، مع أدوات وأساليب الصيانة والترميم ، والفهرسة الرقمية، والمخطوطات المحقَّقة ، بالإضافة إلى لوحات في الخط العربي. يأتي المعرض بعد تحقيق مشروع التصوير الرقمي الذي شمل 47000 مخطوطة في مدَّةٌ قياسية، مع إنشاءِ خزانةٍ وطنيةٍ جديدة للحفظ، وفق المواصفات العالمية.

ومؤتمر عن المخطوطات بين التراث والحداثة

الطريق الثقافي ـ خاص

انعقد في العاصمة بغداد مؤخرًا «مؤتمر المخطوطات العربية بين التراث والحداثة» بإشراف المجمع العلمي العراقي وبمشاركة عدد من الجامعات العراقية والعربية، في إطار الجهود الرامية إلى تعزيز الاهتمام بالمخطوط العربي وصيانته علميا وثقافيا، وتسعى دار المخطوطات العراقية إلى توسيع آفاق الانفتاح والتواصل مع المراكز والمؤسسات والجامعات داخل العراق وخارجه بهدف تشجيع الباحثين وطلبة الدراسات العليا على تبني التحقيق العلمي للمخطوطات بوصفها مادة لبحوثهم الأكاديمية.

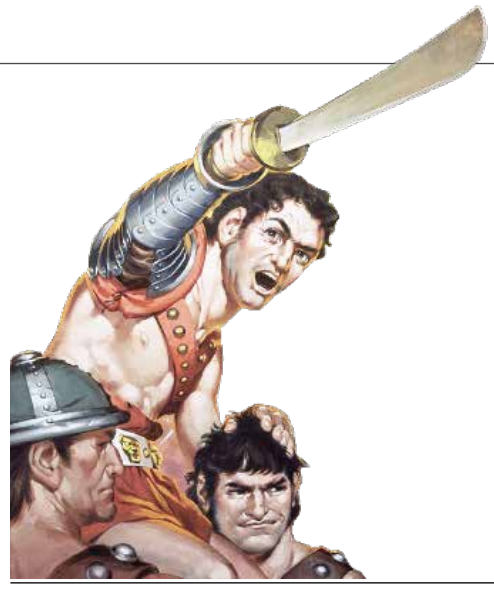
التباحث مع بعثة الاتحاد الأوروبي بشأن قانون الآثار

الطريق الثقافي ـ خاص

ألتقى وفد من الهيئة العامة للاثار والتراث بعثة الاتحاد الاوربي الاستشارية في جلسة تشاورية نظمتها البعثة بشأن موضوع تعديل قانون الآثار والتراث رقم 55 لسنة 2002.

تناول الاجتماع محاور عدة اهمها وضع الاطر العامة لاوجه التعاون في مجال تقديم المشورة من خلال نقل تجارب الدول التي تعرض موروثها للخطر، وما هي التحديات المماثلة لما حدث للموروث الرافديني، بغية اطلاع الفريق الوطني على تلك التجارب وسبل توظيفها بما يخدم بلورة وصياغة الأفكار لبنود تعديل القانون المذكور خدمة لقطاع الاثار والتراث في العراق.

نمط



نموذج حقيقي لثورات العبيد

سبارتاكوس
ممثلاً للطبقة العاملة في العصور القديمة

سيسيليا. ر. غونزالو

ترجمة: الطريق الثقافي

في القرن الأوّل قبل الميلاد، هدد عبدٌ يُدعى سبارتاكوس قوة روما. كان سبارتاكوس (حوالي 109 ق.م ـ 71 ق.م) قائدًا (أو ربما أحد القادة) لانتفاضة العبيد الهائلة المعروفة باسم حرب العبيد الثالثة. تحت قيادته، تحولت مجموعة صغيرة من المصارعين المتمردين إلى جيش ثوري ضخم، بلغ تعداده حوالي 100,000 جندي، حتى أن الأمر تطلب استخدام كامل قوة الجيش الروماني لسحق الثورة.

على الرغم من شهرته المستحقة كقائد ثوري عظيم وأحد أبرز جنرالات العصور القديمة، إلا أن الكثير لا يُعرف عن سبارتاكوس الإنسان. فالتاريخ دائمًا ما يُكتب من قِبل المنتصرين، ولا يُسمع صوت العبيد عبر القرون إلا من خلال روايات الظالمين.

المعلومات القليلة المتوفرة لدينا مستقاة من روايات كتبها أعداؤه اللدودون. جميع السجلات التاريخية الباقية كتبها مؤرخون رومانيون، ولذا فهي معادية له، وغالبًا ما تكون متناقضة.

وصلتنا أسماء قادة آخرين للثورة، مثل كريكسوس، وكاستوس، وجانيكوس، وأوينوماوس، وهم مصارعون من بلاد الغال وجرمانيا. لكن لا يُعرف عنهم إلا القليل. فالتاريخ يُكتب دائمًا بواسطة مؤرخين يعكسون بدقة مصالح الطبقة الحاكمة ونفسيتها وتحيزاتها الطبقية. إن محاولة فهم سبارتاكوس من هذه المصادر أشبه بمحاولة فهم ماركس ولينين من خلال كتابات أعداء الثورة الروسية البرجوازيين المليئة بالافتراءات. ومن خلال هذه المرآة المشوهة، لا يمكن للمرء إلا أن يلتقط لمحات خاطفة من حقيقة سبارتاكوس.

يكتب امؤرخ الروماني بلوتارخ: "واحتلوا موقعًا حصينًا، واختاروا ثلاثة قادة، كان سبارتاكوس رئيسهم، وهو من التراقيين، إحدى القبائل البدوية، رجلٌ ليس فقط ذو عزيمةٍ عالية وشجاعةٍ فائقة، بل أيضًا ذكيٌّ ولطيفٌ يفوق مكانته، وأقرب إلى اليونانيين من أبناء وطنه".

تُظهر هذه الكلمات، الصادرة عن عدو، سبارتاكوس بصورةٍ إيجابية، الأمر الذي يستدعي تفسيرًا. وهذا التفسير ليس صعبًا. فالرجل الذي هزم جيشًا رومانيًا تلو الآخر، وأخضع الجمهورية الرومانية، لا بد أن يتمتع بصفاتٍ استثنائية. وبهذا فقط استطاع المؤرخون الرومان أن يتقبلوا حقيقة أن "مجرد عبيد" قد هزموا جحافلهم التي لا تُقهر.

يحاول مؤرخون رومانيون آخرون تصويره على أنه من سلالةٍ ملكية، للسبب نفسه تمامًا. ويُقال أنّه كان يتمتع بصفاتٍ خارقة. وإن زوجته كانت كاهنة، وهكذا دواليك. كل هذا جزءٌ واضح من الدعاية الرومانية التي تهدف إلى تصوير سبارتاكوس كشخصيةٍ استثنائية، وبالتالي محاولة تخفيف الشعور بالعار والإذلال الذي انتاب الطبقة الحاكمة بعد هزيمتها على يد عمال المزارع وخدم المطابخ والمصارعين.

لا تزال أصول سبارتاكوس الحقيقية غامضة، إذ تختلف المصادر القديمة حول موطنه، مع أنه يُرجّح أنه من تراقيا (بلغاريا حاليًا). ويبدو أنه تلقى تدريبًا عسكريًا واكتسب خبرة، وربما انضم إلى الجيش الروماني كمرتزق. ويذكر بلوتارخ أيضًا أن زوجة سبارتاكوس، وهي (نبية) من القبيلة نفسها، كانت مستعبدة معه. على أي حال، فقد استُعبد وبيع في مزادٍ علني لمدرب مصارعين في كابوا، وبعد ذلك، نظرًا لقوته، أصبح مصارعًا".

ثورة المصارعين

في زمن ثورة سبارتاكوس، كانت الجمهورية الرومانية تدخل فترة اضطرابات ستنتهي بحكم الأباطرة. كانت الأراضي الرومانية تتوسع شرقًا وغربًا؛ وكان بإمكان الجنرالات الطموحين أن يصنعوا اسمًا لأنفسهم بالقتال في إسبانيا أو مقدونيا، ثم يشقوا طريقهم السياسي في روما. كانت روما مجتمعًا عسكريًا، وكانت المعارك تُقام في إطار الترفيه الذي اكتسب شعبية كبيرة آنذاك، وهو قتال المصارعين. وبينما كان المصارعون

أربعة أفلام عربية تترشح لأوسكار أفضل فيلم أجنبي للعام 2026

المخرج حسن هادي

الطريق الثقافي ـ وكلات

تأهلت أربعة أفلام عربية ضمن قائمة الأفلام المنافسة على جائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبي للعام 2026، من بينها أفلام لمخرجين من تونس وفلسطين والعراق، وضمت القائمة الأولية، التي تشمل 15 فيلما من أوروبا وآسيا وأمريكا الجنوبية من أصل 86 عملا استوفى شروط المنافسة في الدورة الثامنة والتسعين، أفلام "كعكة الرئيس" للمخرج العراقي حسن هادي، و"صوت هند رجب" للمخرجة التونسية كوثر بن هنية، و"اللي باقي منك" للمخرجة الأمريكية من أصل فلسطيني شيرين دعيبس، و"فلسطين 36" للمخرجة الفلسطينية آن ماري جاسر. وسينُظم حفل توزيع الجوائز في 15 آذار/مارس من العام الجاري بمدينة لوس أنجلس.

ضوء

حركة أنتيفا
Antifa

حركة أنتيفا Antifa هي حركة سياسية يسارية مناهضة للفاشية والعنصرية. وهي عبارة عن مجموعة لامركزية من الجماعات المستقلة في الولايات المتحدة. يشمل نشاط أنتيفا السياسي أساليب سلمية للعمل المباشر، مثل حملات الملصقات والمنشورات، والتضامن المتبادل، والخطابات، ومسيرات الاحتجاج، والتنظيم المجتمعي. كما يستخدم

حدث في مثل هذا اليوم

يوم مارتن لوثر كينغ داعية الحقوق المدنية

يوم مارتن لوثر كينج هو يوم سنوي في الولايات المتحدة الأمريكية وأحد الأعياد الفدرالية، يحتفل فيه بذكرى الزعيم والناشط السياسي مارتن لوثر كينغ، ويصادف يوم الإثنين الثالث من شهر كانون الثاني/ يناير في كل عام، وهو يوم ولادته. أعلنه الكونغرس العام 1994 داعيًا الأميركيين من جميع الأطياف والشرائح لأن يتطوعوا بوقتهم ومجهودهم للمساعدة في تحقيق رؤيا كينغ بقيام «مجتمع المحبين».

ناضل مارتن لوثر كنغ، وهو زعيم بارز في حركة الحقوق المدنية الأمريكية، من أجل إنهاء التمييز العنصري في وسائل النقل العامّة وتحقيق المساواة العرقية في الولايات المتحدة. شارك كينغ وقاد مسيرات من أجل حق السود في التصويت، وإلغاء الفصل العنصري، وحقوق العمال، وغيرها من الحقوق المدنية الأساسية، وساعد في تنظيم مسيرة في العام 1963 في واشنطن، حيث ألقى خطابه الشهير «لدي حلم» على درجات نصب لنكولن التذكاري.

متحف دائم لـ "رسام الثورة" البوليفية

الطريق الثقافي ـ وكالات

خصّص المتحف الوطني للفنون في بوليفيا (MNA)، معرضًا دائمًا للفنان ميغيل ألاندیا، المعروف بـ "رسام الثورة"، وأحد أبرز ممثلي المثقفين اليساريين، الذين استخدموا أعماله كأداة للنضال ضد الديكتاتورية ومن أجل التغيير والحريَّة.

يضم المعرض أعمال الفنان التي تصوّر نضالات المهمشين في القرن العشرين في بوليفيا، على الرغم من أن الكثير من اعماله وجدارياته لم تنج من الحرق في عهد الديكتاتورية، واختفى الكثير منها، بعد أن أمر الجنرال رينيه باريينتوس، بتدميرها، لاسيّما تلك المعروضة في المباني العامة. وقد عمل المختصّون على إعادة بناء بعض اللوحات الجدارية التي أُزيلت أو هُدمت، استنادًا إلى الرسومات والدراسات التحضيرية والمصغرات التي تركها الفنان في مشغله.

الناجحون يُعدّون قدوة، إلا أن مكانتهم الاجتماعية لم تكن أعلى بكثير من مكانة المدانين؛ بل إن بعض المصارعين كانوا مجرمين مدانين. وكان آخرون عبيدًا. في ذلك الوقت، كانت العبودية تمثل ما يقرب من ثلث سكان إيطاليا. كان العبيد عرضة لعقوبات قاسية وتعسفية من أسيادهم؛ وبينما كان يُطبق حكم الإعدام على الرومان الأحرار نادرًا (ويُنفذ بطريقة إنسانية)، كان يُصلب العبيد بشكل روتيني.

تلقى سبارتاكوس تدريبه في مدرسة المصارعة (لودوس) قرب كابوا، التي كانت تابعة لشخص يُدعى لينتولوس باتياتوس. وهناك، في العام 73 قبل الميلاد، قاد سبارتاكوس ثورةً شارك فيها 78 مصارعًا، حيث تغلبوا على حراسهم وفروا هاربين. وهكذا، مسلحين بالسكاكين الموجودة في متجر الطباخ وعربة مليئة بالأسلحة استولوا عليها، فرّ العبيد إلى سفوح جبل فيزوف، بالقرب من مدينة نابولي الحالية. شجعت أنباء الهروب آخرين على اللحاق بهم. وسرعان ما انضم تدفق مستمر من عبيد الريف إلى المتمردين، الذين بدأ عددهم يتزايد. اجتاحت المجموعة المنطقة، وتزودوا بالطعام والمؤن من المزارع. وهكذا بدأوا بتحقيق انتصارات صغيرة، قادتهم إلى انتصارات أكبر.

يكاد المرء يتخيل نشوة تلك الانتصارات المبكرة، والفرحة التي غمرت المصارعين حين تخلوا عن زيّهم المكروه، وارتدوا زيّ الجنود الحقيقيين، لا زيّ العبيد. تكشف هذه التفاصيل الصغيرة عن شيءٍ أهم بكثير من الأسلحة والمعدات، فهي تكشف عن ثقة متنامية، ورفض ليس فقط لدولة العبودية، بل لعقلية العبودية نفسها. نرى الشيء نفسه في كل إضراب وكل ثورة عبر التاريخ، حيث ينتفض العمال العاديون ـ أحفاد العبيد ـ ويبدأون بالتفكير والتصرف كرجال ونساء أحرار.

في البداية، لم تُقدّر السلطات الرومانية سبارتاكوس حق قدره كما فعل المعلقون اللاحقون. لم يكلف مجلس الشيوخ نفسه عناء إرسال فيلق لقمع المتمردين، بل أرسل قوة ميليشيا قوامها حوالي 3000 جندي بقيادة البريتور كلاوديوس غلابر. من الواضح أنهم عدّوا الأمر مجرد عملية أمنية بسيطة يمكن التعامل معها بسهولة. ظنوا أن هذا العدد سيكون كافيًا لقمع عدد قليل من العبيد سيئي التسليح. لكن معسكر سبارتاكوس أصبح نقطة جذب للعبيد من المناطق المحيطة، وانضم إليه آلاف منهم. على عكس الجنود الرومان وضباطهم، كان العبيد يخوضون معركة يائسة من أجل البقاء. في المقابل، استهان القادة الرومان بالعدو وتهاونوا بشكل مفرط في البداية.

الأسطورة والحقيقة

استمرت أسطورة سبارتاكوس طويلاً بعد وفاته، ولا تزال ذكراه حيّةً كرمزٍ لقوة الجماهير المضطهدة في مواجهة ظالميها. فهي تحتفظ بكامل قوتها، ومصدر إلهام لكل من يناضل اليوم من أجل حقوقه. ليس من قبيل المصادفة أن روزا لوكسمبورغ وكارل ليبكنخت اتخذا اسم الثوري الروماني أثناءل الحرب العالمية الأولى عند تأسيسهما الرابطة السبارتاكية. وكان كارل ماركس أيضًا من أشد المعجبين بسبارتاكوس، إذ وصفه بأنه بطله، مشيراً إليه بأنّه "أروع ما أنجبته العصور القديمة". في رسالةٍ إلى إنجلز بتاريخ 27 شباط/ فبراير 1861، يقتبس ماركس لأنجلز في تلك الرسالة نصًا من كتاب "الحروب الأهلية في روما"، يقول: "يبرز سبارتاكوس كأعظم شخصية في التاريخ. قائدٌ عظيم، ذو خُلُقٍ نبيل، وممثلٌ حقيقي لطبقة البروليتاريا في العصور القديمة". (ماركس وإنجلز، الأعمال الكاملة، المجلد 41، ص 265). ويصعب على أي شخصٍ لديه أدنى معرفةٍ بالتاريخ أنْ يُخالف هذا التقييم. لقد أصبحت شخصية سبارتاكوس، وثورته العظيمة، مصدر إلهامٍ للعديد من الكُتّاب الأدبيين والسياسيين المعاصرين. كتب هوارد فاست روايةً شهيرةً عن هذه الثورة. واقتبس ستانلي كوبريك لاحقًا رواية هوارد فاست ليُخرج فيلمه الرائع "سبارتاكوس" 1960. وفي كتابه "سبارتاكوس". هل كان سبارتاكوس نذيرًا مبكرًا للشيوعية؟ في روايته، يضع هوارد فاست الكلمات التالية على لسان قائد العبيد: "كل ما نأخذه، نملكه جميعًا، ولن يملك أحد شيئًا سوى سلاحه وملابسه. سيكون الأمر كما كان في الأزمنة القديمة". لا أعلم من أين استقى فاست هذه الفكرة، لكن ليس من المستبعد وجود نوع من الأفكار الشيوعية والمساواة البدائية في ذلك الوقت.

مصدر إلهام

إن مشهد هؤلاء الرجال والنساء الأكثر اضطهادًا وهم ينتفضون حاملين السلاح، ويلحقون هزائم متتالية بجيوش أعظم قوة في العالم، هو من أكثر المشاهد إثارة للدهشة. نعم في نهاية المطاف، أجهضت انتفاضة سبارتاكوس. لكن هذه الصفحة المجيدة من التاريخ ستبقى خالدة، ما دام حب الحقّ والعدل يحرك الرجال والنساء، ليتردد صدى هذه الانتفاضة العظيمة عبر القرون، ولا تزال مصدر إلهام لمن يواصلون النضال من أجل عالم أفضل.

صدور العدد الفصلي الجديد من مجلة "المورد" عن دار الشؤون الثقافية

الطريق الثقافي ـ وكالات

صدر عن دار الشؤون الثقافية العامّة ببغداد، العدد الفصلي الثالث من مجلة "المورد" المجلد الثاني والخمسون، وتضمن مجموعة من البحوث المهمة، من بينها: معاني التحويل في الأسلوب القرآني، الحريَّة في الحضارات القديمة، المقامات العُمانية، من ابنِ دُريد حتى عصرنا الراهن، وبين الذاتية والموضوعية في التراث النقدي العربي. كما تضمن العدد تحقيقات لمخطوطات في اللغة والشعر، منها "أصناف الحروف" للملا محسن بن محمد القزويني، و"شعر بدران بن صدقة المزيدي"، و"شعر شمس الدين المزين الدمشقي"، و"قصيدة في رثاء ديك" لأبي الفرج الأصفهاني. بينما تضمن باب "المراجعات" عدداً من البحوث المهمة، منها ملفات الكندي في أقدم نَبَتٍ عربيّ، والأغاني كتابُ الكُتب، ومنصور الفوائد الصغانية في العباب الزاخر. أما باب "المقالات المستحدث" فضم مقالتين هما: وهج الروح في أشعار جلال الدين الرومي، والتعريب وأهميته في توسّع المُعجم العربيّ.

البعض تكتيكات تتضمن النشاط الرقمي، وكشف المعلومات الشخصية. ويهدف أنصار الحركة إلى مكافحة المتطرفين اليمينيين، بمن فيهم النازيون الجدد والمتعصبون للبيض. يتبنى الأفراد المنخرطون في الحركة آراء مناهضة للسلطوية والرأسمالية. أغلبية الأفراد المنخرطين في حركة "أنتيفا" هم من الشيوعيون والاشتراكيين، على الرغم من مشاركة بعض الديمقراطيين الاجتماعيين فيها أيضًا. اسم أنتيفا وشعارها مستوحيان من حركة "أنتيفا" الألمانية اليسارية التي نشطت ضد النازية في أربعينيات القرن الماضي، باعتبارها النواة الأولى لجماعات "أنتيفا" الحديثة في الولايات المتحدة.

الما بعد.. أزمة السياسة والنظام السياسي

علي حسن الفواز

خطورة اطروحات الـ "مابعد" أنها اعادتنا الى ازمة قراءة الحداثة ذاتها، ولكل ما علق بها من إشكالات معرفية وتاريخية، ومن أوهام اغرقت الفكر السياسي بكثير من السرديات الكبرى

وضعت اطروحات ما بعد الحداثة العالم امام مفارقة ثقافية، وربما امام صدمة تاريخية ومعرفية، فبقدر ما أثارته من أسئلة تُعنى بعلاقة هذه "الما بعد" بالاختلاف والمغايرة، وبتمثيل الثقافات الجديدة، فإن انعكاسها على إدارة شؤون السياسة والعلاقات العامة بدا أكثر اثارة، وأكثر مفارقة، بسبب ارتباطه بإعادة توصيف المفاهيم التي تشتغل في انساق الفلسفة والنقد والديمقراطية والدولة والهوية.

خطورة اطروحات الـ "مابعد" أنها اعادتنا الى ازمة قراءة الحداثة ذاتها، ولكل ما علق بها من إشكالات معرفية وتاريخية، ومن أوهام اغرقت الفكر السياسي بكثير من السرديات الكبرى، وبما نتج عنها من تعقيدات ايديولوجية واصلاحية، وعلى نحوٍ جعل من فكرتي التقدم التعالي من اكثر افكارها تعقيدا، على مستوى النظر الى علاقتها بالمركزيات الحاكمة، وعلى مستوى تمثيلها لما هو مضمر فيها من هيمنات للسلطة والايديولوجيا والخطاب والهوية.

ما صنعته الحداثة بدا أكثر خطورة في تحوله الى "سردية كبرى" والى عقدة كبيرة، والى تاريخ من الصعب التخلص من اعبائه وتمثلاته، والى ممارسات جعلت من الأفكار امام توصيفات مفارقة، تخص علاقتها الإشكالية بالتاريخ والفلسفة القديمة، مثلما تخص علاقتها بالنظام العالمي الذي بدأ يتشكل على أساس ولادة مركزيات جديدة، مثل مركزية رأس المال، ومركزية الأيديولوجيا ومركزية العلم، وباتجاه أسبغ على تلك ما يشبه الأوهام، أوهام الحكاية والبطل المركزي، وأوهام الأمة والجندر والهوية والسياسة والسوق والجسد.

قد يكون خيار تقويض الأوهام تحديا فائق الخطورة للحداثة، بوصف أن هذا التقويض يخص الميتافيزيقيا، لكنه لم يكن بريئا، لأنه دفع الى بروز قوة مضادة، قوة لها تمثلات انثربولوجية وعرقية مارست وظيفة استعادية لا تقل خطورة، مثل استعادة مركزية الغرب والاستعمار وأوربا والعقل والجنس الأبيض والمسيحية، وهي قضايا تكرست عبرها هيمنات جديدة لمركزية العقل والعلم والخطاب والدولة/ التاريخ بتوصيف هيغل.

ما بعد الحداثة لا يعني تقويض تلك المركزيات، بقدر ما يعني اصطناع أوهام جديدة لها، حيث بطولة الفرد الأبيض، وبطولة المدينة الكوزموبوليتية، تلك تجعل من التنوع والتعدد خاضعا لسلطة "العراب" والجنرال، ومدير الشركة العابرة للقارات، وصاحب البنك، الذي يجعل من سلطته وسلطة مؤسسته نظيرا لتوصيف "البطل الثقافي" بوصفه العولمي والخوارزمي، أو ب"الفاشي الجديد بتوصيف ماركوس، أو ربما "الأمير الجديد" بتوصيف غرامشي الذي جعله نظيرا للمثقف العضوي، وهو مثقف تخيلي وليس واقعيا، لأن ممارسة الثقافة تعني ممارسة السلطة، وأن إعادة تعريف الأفكار في سياق استعمالاتها الجديدة تقتضي وجود القوة والبيئة والنظام والسياسة، وهذه أدوات ووسائط لا يمكن للمثقف أن يمتلكها خارج السلطة، وخارج مجال إدارة السياسات الحاكمة، بما فيها إدارة سياسة الثقافة بعيدا عن مثالية افلاطون، ومعيارية منطق ارسطو، فكلا الأمرين لم يعودا صالحين للنقاش، ولا للإجراء.

مواجهة النظام العالم تعني مواجهة سردياته، ومواجهة ابطاله الضد، أولئك الذي جعلوا من السرديات مجالا للإفراط في التخيّل، وفي تحويل الديمقراطيات الى أوهام لتزييف السلطة

السياسة ومفارقة الثقافة

لا يوجد تقاطع حقيقي ما بين السياسة والثقافة، فالغرب الذي يحكم العالم يتكىء على توتير هذه الثنائية، من منطلق تنشيط وظيفتها في صياغة الأفكار التي تُغذي السياسة، وفي صياغة السياسة التي تمنح الأفكار الثقافية قوة الاستعمال والبقاء والتداول.

توصيف هذه المفارقة لا تعني إيجاد نوع من التوافق المُلفّق، بقدر ما تعني التوافر على مجموعة من الإجراءات التي تُكرّس تابعية الثقافة الى النظام السياسي، على مستوى السيطرة على مجالات التعليم والمعرفة، وعلى تمثيل الستراتيجيات الكبرى، قبالة جعل السياسة أداة ضاغطة وفاعلة في فك الاختناقات والانسدادات التي تقطع الطريق على تنامي الأفكار الضدية، وممارسة حق الاختلاف، وحق الفرد في أن يمارس حريته ووجوده بعيدا عن ذاكرة المركز، فالمركز الثقافي في الأيديولوجيا وفي السلطة لا يقل سوءا عن المراكز السياسية والأيديولوجية والدينية.

الما بعد لا يعني سوى عزل الحداثة والفرد عن التاريخ، وإعطاء الفرد حقه بالتشظي الثقافي، والاعتراف بأن وجوده رهين بحريته، وبخياراته، وحتى لا يبدو ذلك مخادعا، فإن وضع الفرد في العراء السياسي والايديولوجي سيورطه بما يشبه حرب الدونكيشوت، لذا سيظل كائنا قلقا، مشتتا، مسكونا بنزعات تخريبية، مع الذات والهوية والجندر والأخلاق، ولعل شيوع نزعات المثلية والعزلة الخوارزمية هي تمثيل لبشاعة تلك الما بعد في صياغة عقد الكائن "الما بعدي" الذي سرعان ما يتحول الى صانع أوهام أو حارسا لها.

حرية الفرد في هذا "الما بعد" هي سخرية منه، لأن النظام العالمي هو قناع ماكر ومخادع لممارسة المركزية والاحتواء، وإخضاع ذلك الفرد الى سلطة لا تختلف كثيرا عن سلطة "الاخر الكبير" كما صورها جورج اوريل، فكلا الامرين يقومان على أساس ربط المثقف/ الفرد بالسلطة، التي تراقبه عبر نظام الاستهلاك، وعبر وسائل التواصل الاجتماعي والذكاء الاصطناعي، وعبر المطارات والمطاعم والمدارس والجامعات والسجون والمشافي، وحتى عبر مؤسسة الديمقراطية ذاتها، فكلها مؤسسات تصلح للإغواء والرقابة والقمع.

المركز السياسي والهامش الثقافي

لا براءة عالم "الما بعد" لا تنقذه الليبرالية من فوبيا التاريخ، لأن تضخم المركز السياسي، سيعني بالمقابل تضخم الهامش الثقافي الذي تغذيه السلطة والجماعة والايديولوجيا، ليس على مستوى انتاج أفكار مضببة عن اللامساواة الدينية والطبقية، بل على مستوى الوجود والتخادم والتبعية في النظام، وفي احتكار اللذة، وفي تأمين إدارة الاشباع، وفي الخضوع الى المؤسسات الدولتية التي يمكنها فك التنازع، الذي سرعان ما ينتهي على طريقة سجون الملك لويس الرابع عشر، حيث الاخفاء عبر الأقنعة، وعبر تحويل المخالفة الى اثم، أو الى مرض يشبه الجذام الذي يستدعي العزل.

العزل هو الفاصل بين المركز والهامش، إذ سرعان ما يتحول الى أيديولوجيا، أو الى قوة تقوم على "مأسسة العزل" عبر تمثلات طبقية وسياسية وثقافية واجتماعية وجندرية، حيث يتم ممارسة الاقصاء عبر ،"الوعي الزائف" والحكم الزائف ومن خلال مؤسسات قارة في النظام، وفي التاريخ، وفي الأيديولوجيا، تضع الثقافي امام خيارين يتوزعان بين تذويب الهامش في المركز، وبين تقويض الهامش وتشظيته الى هوامش معقدة، ومثال ذلك رفض المغني الأميركي المعروف بنزعته الثقافية الغناء في نيويورك بين اختيار ممداني عمدة للمدينة، وكأن هذا الفصل هو تأكيد على تماهي الثقافي مع مركزية السياسي، وما يمكن أن يصنعه من ذلك الوعي الزائف، بوصفه وعيا أيديولوجيا أو طبقيا، أو ربما "وعيا عنصريا" يوم على الغلو والتعالي، وعلى تحويل هذا "الوعي المركّب" الى ممارسة سياسية، ليست جزءا من الديمقراطية، ولا من حق التمتع بالحرية والخصوصية، لكنها تربط مثالية الموقف باجراءات يمارس فيها السياسي وظيفة "البطل الضد" المانع والحاكم، وعلى وفق صياغة أطر تخضع الثقافي الى مركزيتها، والى "شعبويتها" بوصف أن ما قام به ديلان هو تماه مع موقف الرئيس الأميركي دونالد ترامب الرافض لعمودية ممداني، وتحت توصيفات اليساري والاشتراكي والشيوعي وغيرها من النعوت التي يرفضها العقل الرأسمالي.

فضح هذه السياسة يعني فضح "نظامها الشرطي" وطبيعة مصالحها الخفية، التي تكشف عن وعي مخاتل وزائف، وعن سياسة زائفة أيضا، والتي تستثمر أوهام الحرية الليبرالية لتضع الثقافة في سياق وظائف التسليع والتسوّق والتخادم، فعبارة "دعه يمر، دعه يعمل" الخادعة لم تعد نافعة في الليبرالية الجديدة، ليس لأنها جزء من اطروحات ما بعد الحداثة وتمثيلها الاجتماعي والمركزي، بل لأنها ستمارس خديعة شروطها على هذا " العابر والعامل" عبر هويته وأهليته واستعداده لأن يكون جزءا من النسق ومن السلطة والنظام، وأن فرديته الحرة خارج هذا التوصيف ستكون مروقا أو إعادة انتاج صورة المغامر "الروبن هود" المعادي لسلطة المدينة البرجوازية.

البطل الما بعدي، أو "الروبن هودي" ليس أنموذجا ماركسيا ومعاديا لسلطة الارستقراطية، بل هو البطل الذي يواجه خلل العدالة، وحقه في خرق التاريخ والنظام، لأن ما يمارسه النظام، ومؤسساته الما بعدية ليس بعيدا عن "الكذب السياسي" والتغويل الاجتماعي، والتعالي الأيديولوجي، فرغم تشتت مفهوم "الطبقة العاملة" بالمعنى الماركسي، ولم يعد لها وجود حقيقي في النظام العالمي، الا أن سوء توزيع السلطات والثروات والحقوق، سيجعل من أي طبقة اجتماعية تساكن الهامش تملك حق الرفض والاحتجاج، ومع قيام السلطة في انموذجها الأميركي من تحويل العالم الما بعدي نظاما متوحشا للاحتكار، بما فيها احتكار السلطة والسوق الصناعة الثقافية والاستهلاك والجنس والايديولوجيا.

مواجهة النظام العالم تعني مواجهة سردياته، ومواجهة ابطاله الضد، أولئك الذي جعلوا من السرديات مجالا للإفراط في التخيّل، وفي تحويل الديمقراطيات الى أوهام لتزييف السلطة، ولوضع الليبرالية امام فراغ أخلاقي ووجودي وقانوني، وعلى نحوٍ قد يجعل المستقبل أمام تحديات كبرى، على مستوى صياغة أفكاره ومشاريعه، أو على مستوى تصميم وتمثيل مؤسساتها الحاكمة التي يمكن أن تدير السياسات، وتتحكم بالصراع وبالوظائف وبإدارة النظام العالمي، عبر صناعة المزيد من الحروب والعنف والعزل والاستهلاك، بوصفها أدوات لتمثيل مشروع الما بعدي، حيث يفقد الثقافي فاعليته في مواجهة تضخم السياسي، فلا يملك سوى إعادة انتاج السرديات التعويضية والاشباعية، حيث التخيل التاريخ، والهوية القاتلة والمقتولة والجماعات المتخيلة.

الما بعد لا يعني سوى عزل الحداثة والفرد عن التاريخ، وإعطاء الفرد حقه بالتشظي الثقافي، والاعتراف بأن وجوده رهين بحريته وبخياراته

الافتتاحية

"المُنحة" المالية بين الأمزجة والتشريع

لطالما كانت الثقافة أحد الأعمدة الأساسية لبناء الهويَّة الوطنية وتعزيز الوعي المجتمعي، إلا أنّها في العراق ما تزال تعاني من إهمال واضح من قبل الحكومات المتعاقبة. فعلى الرغم من الإرث الحضاري العريق الذي يمتد لآلاف السنين، لم تحظَ الثقافة بالدعم المؤسسي والمالي الذي يليق بمكانتها ودورها في إعادة بناء المجتمع بعد عقود من الحروب والأزمات.

يتجلى هذا التقصير في ضعف تمويل المؤسسات الثقافية، وتهالك البنى التحتية للمسارح ودور السينما والمكتبات العامة، فضلاً عن غياب الاستراتيجيات الجادّة لدعم الكتّاب والفنانين والمثقفين. كما أنّ وزارة الثقافة غالبًا ما تُمنح ميزانيات محدودة لا تمكّنها من أداء مهامها الحقيقية في رعاية الإبداع وحماية التراث.

إنّ النهوض بالثقافة العراقية لا يتطلب اعتماد أساليب عشوائية من شأنها الحطّ من كرامة المثقف، وجعله تابعًا يتسقط أخبار المنحة المالية، بدافع العوز والفاقة، بل يتطلب إرادة حكومية وتشريعية حقيقية تؤمن بأن الاستثمار في الثقافة ليس ترفًا، بل ضرورة وطنية لبناء مجتمع متماسك، واعٍ، وقادر على مواجهة التطرف والانقسام. من دون ذلك، سيبقى الإرث الثقافي العراقي مهددًا، وستظل الطاقات الإبداعية معطلة أو مهاجرة.

لقد خضعت الثقافة، منذ تأسيس النظام السياسي الجديد، للمحاصصة والتسييس، فأصبحت المواقع الثقافية مكافآت حزبية، لا منابر للإبداع والمعرفة. وبدل أن تحمي الدولة حريَّة التعبير، أصبحت تتعامل مع المثقف بوصفه مصدر إزعاج أو تهديد، لا شريكًا في بناء الوعي العام.

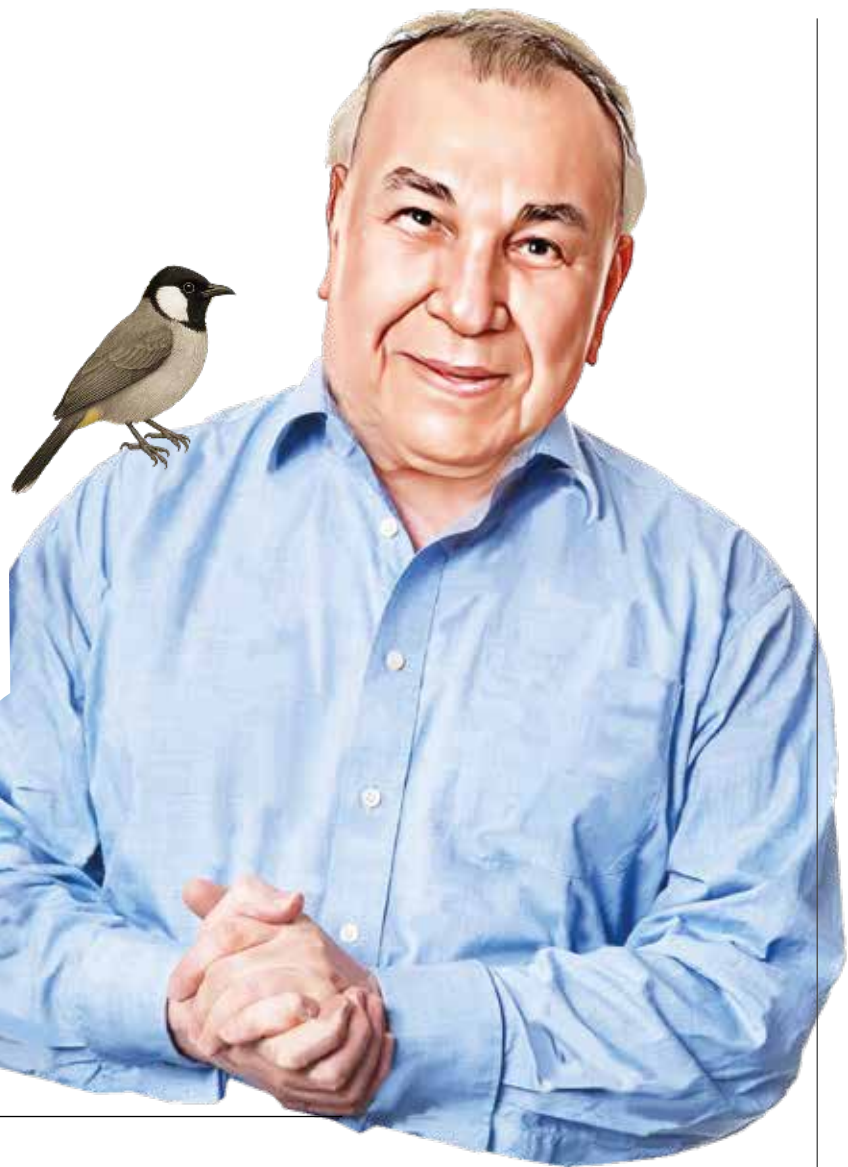
إن استمرار هذا الإهمال لا يعني فقط تراجع المشهد الثقافي، بل يفتح الباب واسعًا أمام الجهل والتطرف والانقسام المجتمعي. فالدولة التي تهمل ثقافتها إنما تحكم على مستقبلها بالفراغ.

لطالما طالبنا، من هذا المنبر، بضرورة إدراك هذه الإشكالية المعقدة، وأن تتحمل لجنة الثقافة والإعلام في البرلمان العراقي، مسؤولياتها في تشريع قانون تأسيس المجلس الأعلى للثقافة، ممثلا لجميع المنظمات والاتحادات الثقافية، وأن تُخصص له ميزانية سنوية مستقلة ذات بند واضح في الميزانية العامّة للدولة، أسوة بأغلب الدول المتحضرة، من أجل تجنيب المثقف العراقي ومنظماته الإذلال والمطالبة المستمرة لصرف المنح والهبات غير المؤطرة بقوانين واضحة، وعرضة لأهواء المسؤولين وأحزابهم وتكتلاتهم.

لم يعد الحديث عن دعم الثقافة في العراق ممكنًا من دون المطالبة الصريحة بتأسيس صناديق وطنية مستقلة لتمويل النشاط الثقافي، بوصفها خطوة عاجلة لا تحتمل التأجيل. فغياب هذه الصناديق ليس صدفة إدارية، بل نتيجة مباشرة لسياسات حكومية تفتقر إلى الإيمان بدور الثقافة وتتعامل معها كترف يمكن الاستغناء عنه.

إن ترك المثقف والفنان والمؤسسات الثقافية تحت رحمة المزاج السياسي، أو صرف المنح الموسمية الهزيلة، يعني خنق الإبداع بشكل متعمد. فالدعم الثقافي في العراق ما يزال أسير الروتين، والمحسوبية، والقرارات المرتجلة، في حين أن صناديق الدعم، إذا ما أُسست على أسس مهنية وشفافة، قادرة على خلق بيئة مستدامة للإنتاج الثقافي، وتأمين حالة من التكافل الاجتماعي للمثقفين بعيدًا عن الابتزاز الحزبي والتدخلات الضيقة.

بناء الإصرار الحكومي على تجاهل هذا الحل، سواء عن جهل أوغفلة، أو عن تعمد مقصود، يكشف عن خوف ضمني من الثقافة الحرة، المستقلة، غير الخاضعة للوصاية.



الكاتب والباحث الراحل ناجح المعموري

أمنية لم تتحقق رحل النادب وبقي المندوب عليه

جاسم عاصي

إلى خلي
الذي كنت أرى
أمل جلوسه قرب جسدي
في زمن ما..
يندبني برثاء شعره
ويواصل الندب والحزن
حتى يخرج الدود من أنفي
حينها، يحملني بين يديه بحنو
ثم يواريني الماء في عمق النهر.
.....
لكن العكس هو ما جرى!

الأسطورة.. من المعرفة إلى التوظيف

• من لحظة بدء الحوار، أجد أن الدخول في عالم القصة والرواية خير خطوة تكشف عن عالمك هذا، ذلك لأنك ابتدأت بممارسة توظيف الأساطير في النص السردي أو لنقل وصل حدّ ـ أسطرة ـ الواقع. ألا تعطينا فكرة عن هذا؟

ـ كنت قاصاً وروائياً، وأؤكد كوني قاصاً رغم إني منقطع عن النشر في هذا المجال، لكنّني مستمر بالكتابة. وما زلت احتفظ بعدد من النصوص التي أنجزتها في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات. كما أنجزت نصاً طويلاً عام 1997 ولي روايتان مخطوطتان هما "العشب"ـ 1982 و"صباح الخير أيها الصباح" ـ 1985) وما زالت الرواية الثانية بالنسبة لي مهمة. وقد أعددت مجموعة قصصية تحت عنوان "لعبة القرون" وتشمل تجربتي في توظيف الأساطير في النص السردي.

• من أجل الدخول إلى عناصر تشكّل نصك السردي، لابد من المرور على أهم ما تشكله بنية النصوص، وهي الأساطير. كيف تنظر إليها من منطق كونها متناً يُعين النص على النهوض به موضوعياً وفنيًا؟

ـ لو لم تكن للأساطير أهمية في التاريخ الإنساني، ولها علاقة مباشرة مع الإنسان وحضارته، لما ظلت إلى الآن متجاوزة المكان والزمان، عابرة المسافات الشاسعة، مكتفية ببنيتها في الانتقال، وراضية بتغيّر عناصر وعلاقات خارجية فيها. ولولا أهميتها وتطورها في آن، لما صارت مركزاً في الإبداع، ومكرّسة في التاريخ الطويل، حتى ساهمت في البني الفكرية الدينية للشعوب. ولأنها كوّنت ركناً أساسياً من النشاط الروحي والفكري استعان بها الإنسان لمقاومة ما يريد. والأسطورة على تنوعها واختلاف أشكالها، صارت مرآة للجهد البشري منذ مرحلة ما قبل التدوين. وهي نص مفتوح على عدد من العناصر السحرية ـ الدينية، فأنه يساهم في صياغة العديد من الأشكال والتجسيد في العمل الفني. ولأني أعتقد بأن الأسطورة مركز الإبداع منذ الأزل وحتى الأبد، ستظل ذات قوة وفاعلية في الإبداع الإنساني. وقد اهتممت بالأسطورة وعناصرها اهتماماً مختلفاً عن القصاصين العراقيين.

ـ كيف تنظر إلى هذا التعامل في تجربة القصاصين، على ضوء نظرتك وممارستك إنتاجاً في ذلك؟

• تعامل القصاصون معها على وفق علاقتها الخارجية. ولهذا وقع الكثير منهم في الخلط بين الأسطورة وتاريخها، وبين التاريخ وامتداداته السردية. وأعتمد البعض الآخر على البنية الداخلية للأسطورة، وإعادة سردها بلغة معاصرة محافظة على البنية المروية فيها، مضيفاً لها ما هو خارجي، بحيث كان الخارجي إشكالاً واضحاً في النص الجديد. وهذا كثيراً ما لاحظناه في نصوص جليل القيسي الذي يتوسل باليومي البسيط والواقعي المألوف، وزجه في الأسطورة، بحيث يتلاشى النص الأسطوري ويصعد اليومي بسيطاً وأحادياً فيه، ويتوسل بالواقعي والذاتي من خلال حشر اسمه الحقيقي من اجل إحلال التوازن ما بين الواقع والأسطورة.. ومهمة مثل هذه ليست من واجبات المبدع أبداً.

• إزاء هذا ماذا يتوجب عمله لكي تصعد عناصر وخصائص الأسطورة إلى النص، بما يمنحه فاعلية متميّزة؟

ـ ربما أكون أول القصاصين العراقيين في الاهتمام النظري بالأسطورة، وذلك في مقدمة قصيرة في كتاب قصصي مشترك عنوانه "الشمس في الجهة اليسرى" عبّرت فيها عن وجهة نظري بالعلاقة الموجودة بين الأسطورة وإعادة صياغتها بنص مختلف، لكنه لا يؤشر قطيعة مع العناصر والأصول الأولى التي خضعت للارتحال والتغيير المستمر، ولكنها لم تتنكر لهويتها ومكانها الذي تجسدت فيه منذ البداية. وهذه الحقيقة التي توصل لها الأستاذ فرج ياسين وأكدها في رسالته الخاصة بالأسطورة والقصة العراقية المعاصرة. كذلك حاولت استثمار ذلك في نصوص قصيرة. لكنني كرّست الأسطورة في روايتي الأولى "النهر" ـ 1975 الأسطورة بالمعنى الرمزي والعلاماتي الذي تسلل من الخطابات الأسطورية الأولى اليهودية ـ المسيحية، ومن قبلها في الديانات البدئية الأولى. لهذا كانت العنونة "النهر" دالاً على الفضاء الدلالي الذي لن يبتعد أبداً عن أسطورة الأنهار وعلاقة الماء بالخصب وعقائده الدينية وشعائره الرمزية، بحيث صار الماء في الرواية متعدداً في الإحالة وقوة الاستدلال واتساع المعنى وتشظي البؤرة إلى مجموعة من

البؤر الداخلية المتعالقة مع المدلولات الحضارية. وأعتقد بأن الماء باعتباره رمزاً أسطورياً، وطاقة أرضية؛ هو الذي كان مركزاً مهيمناً في كتاباتي، وخصوصاً رواياتي الثلاث، بسبب مدلولاته التي أعرف وأعي جيداً طبيعتها، بحيث تحوّل إلى معادل فني للإيقاع الداخلي للنص. وهذا ما توصل له الناقد رزاق إبراهيم حسن، حيث كانت أسطورة الماء سريعة متدفقة. لحظتما يكون النهر ممتلئاًبالماء. وعلى العكس تكون بطيئة ورتيبة لحظة ينخفض مستوى الماء فيه. إنه توصل بقراءة ذكية على الرغم من أنه لم يتوغل إلى الرموز المعاصرة والتي بالإمكان أن تساهم بتوسيع الأفق الدلالي للشخوص والعلاقات الزمانية والمكانية. وحصرا ً العلاقة الأزلية الكامنة بين الماء والأسماك، وصلة ذلك بالآبسو السومري، وصعود يسوع معادلاً في النص عبر صلته مع الماء وصيادي الأسماك. وهذا عنصر مهم وحيوي في عقائد الحياة والخصوبة، والتي عرفها العراق القديم وأديان الشرق القديم.

• من هذا يمكن التأشير إلى أن الأسطورة في نصوصك بمثابة مركز تتطلع عبره إلى الخلق في النص؟

ـ أجسد في الأسطورة مركزاً، ومركزاً حيوياً وخلاقاً في الإبداع. فأني أتعامل معها بوعي استثماري ونقدي معروف. ولانشغالي بها منذ زمن مبكر جداً، ظلت الأسطورة مرجعاً ثابتاً، لكنه متغيّر. والتغيّر لا يعني إدارة الظهر لها، وإنما تقليب صفاتها وتقشير الظاهري منها، ومحاولة الوصول إلى طبقات داخلية وجديدة فيها. وهذا هو الذي ساعدني كثيراً على انجاز عدد غير قليل من الدراسات والبحوث المختلفة عن السائد في الحياة الثقافية العراقية.

• وهل وجدت الأسطورة امتداداتها في رواياتك الأخرى. خاصة محاولة أسطرة شخصية (شكر بن العلوية) واستشهاد (علي حسين الكاظم) في روايتي "شرق البصرة.. شرق السدة"، و"مدينة البحر"؟

ـ كان للأسطورة أيضاً امتداد في روايتيّ. وهو امتداد متعدد ومتنوع. ولكن مع كل التنوعات ما زالت الثنائية المعروفة عن الحياة والموت والانبعاث والرماد ؛ هي الثنائية الطاغية. وذلك بسبب طغيان الحرب خلال الثمانينيات وتعطيلها للحياة عبر الموت. أي أن العلاقات السردية الداخلية كلها كانت خاضعة لبنية الخصب والموت. ولهذا تكثفت بشكل كبير العلامات الدالة على الحياة ـ الانبعاث ـ الخصب متقابلة بطرف صراعي مع العلامات المفضية إلى فضاء الرماد والانطفاء.
ويكاد القارئ الإمساك بالعناصر الأسطورية والعلامات النصية التي عرفتها الكثير من النصوص الأسطورية واستثمرتها أيضاً العقائد القديمة. وبلغ هذا الاهتمام الاستثماري مرحلة متقدمة في "مدينة البحر" حيث كانت فيها الأسطورة هو الدّم تمركزاً. حاز على تنوعات دلالية أكدت على الانبثاق الحياتي، وتجدد الانبعاث وزوال الرماد، بصعود تخليق جديد مع أساطير أخرى كثيرة جداً. لقد كانت الأسطورة والشعائر وما زالت إلى الآن ينبوعاً ثراً عند الكتابة. وللتراكم التخصصي في ثقافتي. فما عدت أرى في الأعمال الفنية والأدبية سوى الأساطير والعقائد. حاولت تجسيد هذا بمحاولات ساعية لتأسيس نقد أسطوري في الثقافة العراقية المعاصرة، بالرغم مما يواجه هذه المحاولات من سوء فهم، وقلة معرفة بتفاصيل الخطاب الأسطوري، وتجاهل المنتج لما يسميه "يونك" بالراسب في اللاوعي الجمعي.

• من هذا نرى أن الأسطورة وفّرت إليك علائق أخرى، غير المعاني والبني المتشكلة والمرّحلة إلى داخل النص السردي؟

ـ هذا صحيح، وفّرت لي الأسطورة فرصة الدمج بين الأجناس الأدبية، وتصعيد شعرية التأويل والاختلاق. التأويل حتى المفرط، الذي تفتح له الأسطورة آفاقاً واسعة جداً. هذه الآفاق والمجالات التي يوفرها اليومي ـ السطحي ـ النقلي الذي يحاول الاقتراب كالفوتوغرافي من الواقعي، بحيث تكون للمبدع ميّزة عن الذي عرفه الناس، وعاشوا تفاصيله الكثيرة. اليومي ـ الواقعي ـ مقبرة الأكاذيب والتزوير. لأن الاعتماد عليه خيانة لحقيقته التي صاغت الصورة الذهنية بمفهومها المادي. أي أن الأسطورة نتاج لصورة أو صورة ذهنية. إنها كلية المخيال واختراقاته الواعية واللاواعية، تلك الكلية التي ينطوي فيها الكوني والعلاقات اليومية والاجتماعية والعقائد مع كل الارتحالات التي تحدث فعلاً. وتلك المتغيرات التي يشطبها المخيال، ويضفي عليها نوعاً جديداً من العلاقات الروحية يجعل منها عناصر جديدة تساهم بصياغة وبلورة العديد من العلاقات الاجتماعية والتاريخية. المخيال والأسطورة والحلم، كلها مجالات تلتقي عبر علاقات متماثلة، صاغت كل واحدة منها وانفرد بها. لكنه لم يحقق تفرده عن الآخر. غير أن التاريخي ظل محفوفاً بخطر الخرق الذي يحصل على زمنه وعلاقاته المتصلة والمتواصلة.

• قال بورخس: إنّ الاستعارة أسطورة الشعر، ماذا تقول في هذا؟

ـ رأي بورخس معروف. ولم يكن أول من قال به، فقد تكرر كثيراً في الدراسات الخاصة بالأسطورة. وآخر ما قرأت للأستاذ سعيد الغانمي قولاً عن الأسطورة بوصفها استعارة. وأنا أكثر من قال وكرر وجود الاستعارة/ الرمز والمجاز في الأساطير. ومن هنا قرأ "هيغل" الفلسفة الجمالية من خلال الأساطير، وتوصل إلى أن الأسطورة ممتدة وبعمق في الفنون كلها. ولأن الأسطورة هي النص الأول استعار منها الشعر عناصرها الاستعارية. وبالإمكان التوصل لها في الشعر المكتوب من خلال قراءة السطح الظاهري أو الداخلي العميق. ومثلما هي في الشعر الذي استعانت به الشعوب القديمة لحماية نفسها في النثر كما قال "هيغل"؛ فإنها كامنة في التشكيل/ الصورة في النحت والملحمة والعمارة. بمعنى هي الأساس المكني المعتمد عليه في كل الإبداعات الإنسانية. من هنا تشكّل لدي اهتمام للبحث عنها في أنواع أدبية وفنية. أي بمعنى أن الأسطورة شكل من أشكال اللغة، كما قال "مولر". فإذا أردنا فحص الشعر والسرديات، فأننا سنعثر على الأسطورة قائمة في اللغة والوجود غير المنطقي، وسيادة العقل المتحكم بشكل كلي وتام. نجدها في اللغة غير الخاضعة للسياق التداولي، وإنما لغة خاصة بالذي اخترق السياقي ألانسجامي/ وحاز على ما هو غير مألوف ومنطقي. فيها الغموض/ الاستعارة، وما هو غير معروف بالنسبة للمتلقي البعيد عن هذا المحيط، لأن المعنى الاستعاري مخفي/ وما يزيد الارباك في التعامل معه هو تنوّع الدلالة في الكلمات. لم يكن من الظواهر الخارجية للغة كما قال "مولر" بل هو نتاج ملحق بها. والقارئ ليس سهلاً عليه متابعة وجود مكوّنات أسطورية مثل الآلهة والأبطال في الملاحم، وهو بعيد عنها. وحصلت على اللغة انزياحات. وهذا الإشكال يستدعي وعي عالي ومعرفة لما تشير له العناصر الداخلية التي حققت وجوداً منسجماً ومقبولاً في الأسطورة.

• كيف تجد بعد هذا التوصيف وظائف الأسطورة داخل النص؟

ـ هذه الشبكة الغريبة والمحمولة باللغة؛ هي التي توفر فرصاً واسعة لقراءة الأسطورة وتنوّع كيفيات التعامل معها وتأويلها. وفي نصوص أدبية كثيرة، تبدو بعيدة عن فضاء الأسطورة، لكنها في الطبقات الداخلية العميقة موجودة. إنها مُذوْبة تماماً. و أمر اكتشافها صعب ومعقد في التعامل مع مثل هذا النص الأدبي. وسأختار نصاً شعرياً لأحدد الشعراء العراقيين، وهو عبد الزهرة زكي وحصراً نص "سهم أخير" وهو على سبيل المثال، لأنه قريب للقراءة التي قمت بها للبحث عن الأسطورة فيه. وهذا مقطع من النص القصير:

"كلما أرمي سهماً
نحو قلب العاصفة
يظل هكذا مرمياً
طائراً
إلى الأبد
يظل السهمُ معلقاً قي
الظلام
سهماً ثانياً وثالثاً ورابعاً
ويعود إلى قوسه
إلى سِهام
لم يبق له فيها
غير سهم أخير".
ديوان (طغراء النور والماء ص77).

بقية الحوار في موقع "الطريق الثقافي" الإلكتروني www.tareekthakafi.com

المخيال والأسطورة والحلم، كلها مجالات تلتقي عبر علاقات متماثلة، صاغت كل واحدة منها وانفرد بها. لكنه لم يحقق تفرده عن الآخر. غير أن التاريخي ظل محفوفاً بخطر الخرق

الفهم الصائب للعلاقات الجدلية
إبراهيم جلال
اغتراب الفنان في وطنه

فرض المخرج العراقي إبراهيم جلال على المسرح العراقي والعربي ملكة الجدل، بمعنى التحاور والجدل مع النص والممثل والجمهور والواقع ومع ذاته ايضاً، لانه يفهم التاريخ الإنساني على أنه حلقات مترابطة لايمكن الفصل بينهما، فيعطي أهمية ومكانة للفلسفة في العرض المسرحي.
لقد ساعده فهمه لنظرية برخت على التوصل الى اسلوب شعبي في المسرح، فتخلص من ذلك المفهوم الذي لم يكن مستندا على تبرير درامي ـ فلسفي كما في مسرحياته الاولى.

د. فاضل سوداني

ساعده فهمه لنظرية برخت على التوصل الى اسلوب شعبي في المسرح، فتخلص من المفهوم الذي لم يكن مستندا على تبرير درامي ـ فلسفي

كان إبراهيم جلال يؤكد دائما على ضرورة إبراز التناقضات الاجتماعية والفهم الصائب للعلاقة الجدلية بين القديم والجديد، اعتمادا على إستلهام ودراسة واعية للجذور الاصيلة للقديم من اجل ان يكون الجديد منسجما مع تطور العصر. و هذا هو منطق الحياة القائم دائما على التناقض والصراع، فكل يحمل نقيضه وعليك ان تبحث عنه من خلال رؤيتك الخاصة للكشف عن الجوهر.
وتأكيد المخرج ابراهيم جلال دائما على هذه المفاهيم يوضح فهمه للجدلية في الابداع الفني، ويدفعه الى ان ينظر للقضية الاجتماعية من منظور مناقشتها ضمن المفهوم المعاصر للصراع والتناقض والتجديد، فالواقع يحمل في داخله تناقضه الحاد. ومن هنا جاء حرص ابراهيم جلال على طرح السؤال الصعب في الفن : ماهو الفن ؟ وماهي المشكلة ؟ ومن هو المتلقي ؟ ان مواجهة إبراهيم جلال لهذه الاسئلة دفعته الى عدم الفصل بين مفهومه للفن ومعايشته للواقع والحياة وفهم متناقضاتها.فالمسرح بالنسبة له لا يقدم اجوبة جاهزة بل أسئلة متواصلة تثيرالقلق لكنها تمنح سعادة الاكتشاف.
لان وعي المخرج هو حصيلة للوعي الاجتماعي والفكري ،لذا فانه حسب راي برخت يأخذ مهمة الراوي لحادثة تاريخية او واقعة معاصرة لها خلفياتها الاجتماعية ولايمكن للمخرج ان يحقق هذا ـ حسب منطق برخت ـ مالم يعمد الى مخاطبة فكر وعقل الانسان، اضافة الى احترام عواطفه النبيلة.واعتماد المخرج المسرحي البرشتي على هذا المبدأ يمنحه القدرة على ان يكون مفكرا في داخل عمله.
ولهذا كان ابراهيم جلال يحاول الوصول وامتلاك هذا الاسلوب المتميز في المسرح من خلال المزاوجة بين نظرية برشت الملحمية وبين واقعية ستانسلافسكيي العاطفية.وقد اخذ ابراهيم جلال من برشت الجدل العقلي واسلوب الاخراج الملحجمي ومن ستانسلافسكي الاسلوب الواقعي والحس الشعبي. وهو لم يفهم برشت على انه قاموس لمقولات فلسفية وعقلية جامدة، وانما استوعبه ايضا من حيث ان هذه المقولات لا يمكن ان تصل الى الجمهور في كعاطفة ثرثارة ، حتى لايكون المسرح متحفا للشمع وألا يكون الممثل مهرجا فكهاً، لهذا فان المخرج يؤكد دائما على المزاوجة بين الفكر، والعقل وجذوة الروح.
لقد كان ابراهيم جلال في بداية عمله الفني مولعا بضخامة الديكورات مما يساعده على تشكيل حركي(ميزانتسين) خارجي للممثل. ولكن في عروضه المسرحية الاخيرة وخاصة مسرحيات برشت استغنى عن كل شئ تقريبا معتمدا على الفضاء كخلفية للحدث والممثل ومستغلا اجساد الممثلين كجزء من سينوغرافيا العرض المسرحي.
واصبح واضحا بان ابراهيم يتعامل مع الجوقة والمجموعات وكأنها شخص واحد يحركها بما يتناسب مع منطق العمل

المسرحي. وبالرغم من انه كان يسمع موسيقى جسد الممثل ويحاول ان يعبر عنها بصورة فنية متكاملة إلا انه حاول دائما وبعناد إلغاء عناصر الايهام في عروضه المسرحية لانها لاتتناسب مع عقله المسرحي الجدلي.

اخرج ابراهيم جلال مسرحية البيك والسايق من إعداد الشاعر الجزيل صادق الصائغ عن مسرحية برشت (السيد بونتلا وتابعه ماتي) ، فتحولت لديه الى عرض شعبي عراقي فيه الكثير من الشاعرية، خاضعا النص للبيئة العراقية او العربية والراوية او الجوقة البرشتية تحولت الى قصخون عراقي يروي لمستمعيه غناءا وشعرا ماحدث من غرائب في قلعة (البيك)بونتلا الذي تحول لدى عرض اخراج ابراهيم جلال وفي نص المعد شاعرنا الصائغ ، الى شبيه بإقطاعي عراقي، كذلك فان مشكلة ماتي أصبحت مشكلة أي عامل عراقي فقير. وحاول المخرج إستغلال الاغنية الشعبية العراقية للربط بين المشاهد والتعليق على الاحداث . ان مهمة ابراهيم جلال المخرج قريبة من مفهوم المسرح الملحمي حيث يطالب برشت المخرج ان يكيف النص الى احتياجات مجتمعه وان يخضعه الى الاساليب الفنية والتراثية لذلك المجتمع. ومن اجل هذا يعمد ابراهيم جلال الى الحذف والتغير في النص العالمي. ومن اجل تحقيق رؤياه الاخراجية لايمنع نفسه من اخذ بعض المشاهد الاخراجية من الاخراج العالمي ـوخاصة في مسرحيات برشت ـ لمعالجة ذات المشهد.فمثلا مشهد خطبة بونتلا ولقاؤه بصاحبة الصيدلية وبائعة اللبن.. الخ، ان هذا المشهد معروف ومكرور على خشبة المسرح العالمي وجلال يعتمده حرفيا في اخراجه.

وكذلك المشهد الاخير عندما يدعو (بونتلا) سائقه (ماتـي) لصعود الجبال، فان تركيبة المشهد والديكور المكون من منضدة وفوقها كراسي وحركة لاممثل والميزانتسين معروفة في الاخراج الالماني او العالمي، وعندما يلتزمه جلال في اخراجه للمسرحية فانه لا يعد هذا سطوا على افكار مخرج اخر، ولايعني ايضا بان فناننا ناضب الخيال في تحقيق المشهد ذاته برؤية جديدة، وإنما يعني تكاملا للعقل والخيال الفني باختلاف المكان والزمان.

ان المنهج الذي اتبعه جلال في تقريب مسرح برخت من وعي وتقاليد الانسان والبئة العراقية إعتمده عند اخراجه لمسرحية دائرة الطباشير القوقازية أيضا والتي اعدها للمسرح الكاتب عادل كاظم بإسم دائرة الفحم البغدادية.ان هذه المسرحية كانت متفردة من خلال اعتماد مخرجها على تطبيق منهج برشت في مجادلة عقل وعواطف الجمهور، اعتمادا على الحس الشعبي للانسان العراقي وكذلك استخدام الاجواء والاساليب الفنية في التراث الشعبي وادخاله واستخدامه للاغنية الشعبية كوسيلة فنية من وسائل الاخراج.

كان يمكن لهذه المسرحية ان تشكل علامة بارزة في تطوير المسرح العراقي او العربي لو قدر للجمهور مشاهدتها حيث عرضت يوما واحدا فقط وبعدها منعت بقرار من وزير الثقافة العراقي طارق عزيز آنذاك بحجج غير مقنعة حتى للممثلين انفسهم.

غير ان السبب الحقيقي هو الخوف من عرض سلوك بطل المسرحية (أزدك)(مثله الفنان منذر حلمي) الصعلوك والسكير والمبتذل والسطحي والمستغل و نتيجة لظروف استثنائية يصبح حاكما وقاضيا على المدينة . وبالتاكيد كان سبب المنع هو الخوف من ان يربط الجمهور بين وصول أزدك لمنصبه مع الكيفية التي استلم بها صدام حسين السلطة في العراق كنتيجة لظروف استثنائية واضطرابات مشابهة لكنهم نسوا بان ازدك هذا حكم بالعدل وهو على الكرسي حيث كان ضميره مرشده. ان منع هذا العرض اثبت خوف السلطة من تاثير افكار برشت على وعي الجمهور المعاصر.

ان ابراهيم جلال مخرج دائم القلق، وهذا يدفعه الى التاكيد بان العرض المسرحي يبدأ من البروفة الاولى ويستمر تأثيره على الممثلين، ومن ثم تأثير العرض والاسئلة الصعبة التي يطرحها على الجمهور حتى بعد خروجه من المسرح لمواجهة حياته من جديد. اذن اين هوى ذلك الشهاب الناري ؟ وماهي الكلمة الأخيرة التي نطق بها ؟الا تكون هي صرختنا جميعا لأننا لم نستطع تحقيق مسرحنا الذي نبغي عندما سرق زماننا الإبداعي عندما بدأ التخطيط للويلات والحروب اللامجدية ؟أو قد تكون هي كلمته الأخيرة يشكر فيها أحد تلامذته لانه دفع فاتورة الحساب المكلفة عندما رقد الفنان قبل موته في أحد مستشفيات الكويت، وكأن مأساة السياب تتكرر كتعويذة في رقبة العراقيين من جديد، فالنظام مشغول بحروبه عن آلام الفنان. مات ابراهيم جلال منفيا في وطنه غير انه بالتاكيد لعن كما هي عادته تلك الهوة بين طموح الفنان وفقر عصره.

لقد غبن الفنان لانه عاش في زمن الجهالة كما غبن المسرح العراقي أيضا. حقا لقد غادر ابراهيم جلال خشبة المسرح لكنه نسى معطفه الموشى بالحرير متعمدا في ظلمة المسرح العراقي كقدر سيلاحقنا جميعا. عذرا لاني اعتمدت ذاكرة المنفى في استحضار ذلك الشهاب الذي مر خطفا في سماء منفتحة على جحيم العراق.

وحدات شعرية في كتابين متلاصقين

ريسان الخزعلي

"قسيب" و"قلالي"، كتابان متلاصقان في كتابٍ واحد للشاعر والناقد مقداد مسعود. حملَ الغلاف الأمامي التسمية الأولى والغلاف الخلفي حملَ التسمية الثانية. الكتاب الأوّل يُقرأ بتقليب الصفحات بالطريقة المعتادة، أمّا الثاني فلا بدَّ من قَلْبِ الاتجاه، وهذه طريقة لها فرادة في تجاوز شكل الأعمال الكاملة أو تقسيم الكتاب إلى فصلٍ أوّل وثانٍ.

من معاني "قسيب" الرجل الطويل الصَلْب أو الماء الذي يحمل أوراق الشجر ويتدفق بقوّة، كما أنَّ "قلالي" تعني المكان المرتفع، عكس الكثرة، قرية في البحرين. ويمكن تأويل بعض هذه المعاني بإحالتها إلى كيان الشاعر/ الناقد، جسمانياً ومعرفياً. الكتابان حملا التجنيس: وحدات شعرية، ومثل هذا التجنيس هو الآخر لهُ فرادتهُ في التوصيف، واحترازُ من إشهار علانية القول: شعر أو قصائد. ويتّضح ذلك في التقديم:

هي محاولة في التجريب.. أثنيّة إبداع، تجريبيّتي هذه، حاضنة لإجناسيّتين.. إجناسيّة سرد تتفرّع من وحدات صغرى تتنمّل منها الوحدة الكبرى، وإجناسيّة شعر: دخلت صيرورة تحرر شئنا أم أبينا منذُ فجر أربعينات القرن الماضي، لا يخلو الأمر من صعوبات شعرتُها...، أنا الملول من الإقامة في جنس أدبي واحد والمشدود لتناول العالم شعرياً.

الوحدات الشعرية في الكتاب الأوّل تحمل الترقيمات من 77 إلى صفر، أما الكتاب الثاني فمن 1 إلى 77، ويُحتمل أن تكون هذه الترقيمات إشاراتِ وقائعَ تُشيرإلى سنوات العمر وما رافقها من تعارضات حياتيّة .

الوحدات الشعرية كُتبت على طريقة الشكل الأوّل لقصيدة النثر ، ألا وهوَ الشكل الأفقي وبسياقٍ سرديٍّ على الأعم. وفي كلِّ هذه الوحدات لا يلتفت الشاعر إلى الدهشة التي يأتي بها الشعر في توصيفهِ الأساس: بناءً، صورةً، إيحاءً، تشكيلا، رمزيّةً. لأنّهُ في موقفٍ نثريٍّ سرديٍّ يُراود ما هو فكري وفلسفي ووجودي تخاطري، وهنا يذهب (الشعر- النثر) إلى المعنى، وتُختزلُ الشعريةُ بدرايةٍ معرفيّةٍ في هذا المعنى الذي يستعصي على (الحسيّة الظاهرة) طامحا بحسيّةٍ أقرب إلى (الباطنيّة) الغامضة، و هنا يصحُّ قولهُ: الأمر لايخلومن صعوبات شعرتُها، في هذا التشكيل النثري/ الشعري/ السردي.

إنَّ التجريبَ بمثل هذه السعة عصيٌّ على المدركات الحسيّة، وهو الآخر يعلن بوضوحٍ فنيٍّ عن هذا التجريب: ها أنا أضفرُ من السرد وحداتهُ ومن الشعر موسيقاه الجوّانيّة على قدر خبرتي، وها هيَ أرغفتي لمن شاءَ على هيأة وحداتٍ شعرية. وهكذا يطمح الشاعر إلى تذوّقٍ خاص لوحداتهِ الشعريّة (وها هيَ أرغفتي لمن شاءَ). والتذوّق الخاص دلالة علانيّة على خصوصيّةٍ ـ نثريةٍ شعريّةٍ سرديّةٍ ـ كامنةٍ وظاهرةٍ في الوقت ذاته. كامنة في عمقٍ تكويني، فكري وفلسفي، وظاهرة في مغايرة الشكل السائد (أنا الملول من الإقامة في جنسٍ أدبيٍّ واحد).... :

منذُ ..... ،

وأنا بنصفِ وجهٍ، أتأملُ في عناصر الأشياء، أشعرني أخترقُ ريحاً شائكة، فالتي انفثأت هي لحظة سأطلقُ عليها (لا أدري)، لن أُضيفَ للمشهد ما يجعلهُ مثيراً للشفقة. أتركُ الأمرَ لذوي الاختصاص، فهؤلاء سيطبعونَ نسخةً لا تشبهُ الأصلَ إطلاقاً، مثلَ جندي متهيىء للقتال، مثل بيجاما يساري تحتَ بنطلونه في مواسم المداهمات.....، مفاجأة تفوّقتْ على الغجر في عدم الحياء تفوّقتْ على شراسة غرفة التحقيق... .

في هذه (الوحدة الشعرية) وكما في غيرها، يتأمل الشاعر في عناصر الأشياء، الأشياء الشائكة التي تُداهم الوعي وتُحاول تقويضهُ من دون أحقيّة السؤال: لماذا؟

إنَّ للشاعر تجربة في مقاومة التعارضات، والتجربة في (قسيب وقلالي) من 1 إلى 77 ومن 77 إلى الصفر، تبرهن على أنَّ الدورة الوجوديّة هيَ ذاتها في البدءِ والانتهاء، وأنَّ هذه التجربة قادرة على احتمال الغموض وتفسيره، كما في غموض التسميتيَن: قسيب و قلالي....:

يا مرآتي.. اسمعني.. الوجود نوعان: حياة بالغفلة، وموت بالغفلة.. ولا تثق بمن يتفلسف برأسك ويدّعي هنالك منزلة بين غفلتين.

هل يوجد أوضح من هذه الصيّحة..؟ وكم كان الشاعر مدركا للغفلتيَن وما بينهما..؟

لقد كانت الوحدات الشعريّة بنثرها وشعرها وسردها إجابة عن سريّة وعلانيّة ما حصل ويحصل في هذا الوجود المزاحَم بالتعارضات:

ـ أيَّ حياة هذي..؟ أيَّ حياة..!

ـ أعمارنا أقلامُ رصاص: حركتنا مشروطةٌ بالمبراة

ـ يا مؤنسي: مررتُ بليلِ الحياة، فأوصلني لفجرِ المشنقة.

.....،

ألا يصحُّ القول إذن، أنَّ شعرية مقداد مسعود في (قسيد وقلالي) ذاهبةٌ إلى المعنى؟

لقطة من فيلم "الصفارة" للمخرجة سبيدة فارسي يظهر فيها بطل الفيلم المراهق "أوميد" في منطقة حدودية أثناء الحرب.

الصورة Red point- film

فيلم الرسوم المتحركة الإيراني "الصفارة"

صرخة احتجاج ضد الحرب العراقية الإيرانية

علي المسعود

يمكن القول أنّ الحرب العراقية ـ الإيرانية هي أبرز حدث سياسي وعسكري في فترة الثمانينات، وقد أثرت هذه الحقبة بطابعها ذي الأبعاد الاجتماعية المعقدة والمتعددة الأوجه على مختلف شؤون الحياة والأدب والفن في البلدين. أحد السياقات التي تعكس الحدث هو النصوص الدرامية في السينما الإيرانية.

تعد سينما الحرب، أو ما يعرف في إيران بـ "سينما الدفاع المقدس"، واحدة من أهم أنواع السينما الإيرانية بعد الثورة، التي انتجت أفلامًا ذات طابع ملحمي واستفزازي، مع مقاربة عقائدية تتجلى في مفهوم الحث عن الشهادة.

يحاول فيلم الرسوم المتحركة الروائي الطويل "الصفارة" أو "حورية البحر"، الذي كتب السيناريو له جواد جواهري، وأشرف على الرسوم المتحركة زافين نجار، وأخرجته سبيده فارسي، المنفية في فرنسا منذ العام 1984، يحاول إعادة بناء مكونات الحرب بين العراق وإيران من خلال قصة مراهق يحاول العثور على شقيقه وسط الأنقاض. إنّه فيلم مرسوم بألوان حمراء وزرقاء وسوداء، ليجسد حكاية مؤثرة عن الأخوّة والبقاء، ضمن سياقات معادية. محاولة مختلفة تتناول بشكل مثير للإعجاب البعد الإنساني لواحدة من أطول الحروب الدولية في التاريخ المعاصر.

تعود المخرجة الأيرانية زبيدة فارسي ـ المحظورة في وطنها إيران ـ إلى صراع من سنوات مراهقتها إثناء الحرب الإيرانية ـ العراقية، حيث يبدأ الفيلم في عبادان وهي مدينة إيرانية كبرى ستتعرض قريبًا لقصف بالصواريخ على يد القوات العراقية في أحد نهارات أيلول/ سبتمبر 1980. مع مجموعة من الأولاد الصغار بالكاد يلعبون كرة القدم أمام مصفاة عبادان للنفط، التي كانت آنذاك واحدة من أكبر المصافي في العالم ويسخرون من حارس مرماهم الذي يشتت انتباهه صوت الصواريخ العراقية التي تنهمر على المصفاة. حارس المرمى هذا هو "أوميد" بطل الفيلم البالغ من العمر 14 عاما عند إندلاع الحرب.

تتمحور قصة الفيلم حول مقاومة ذلك الصبي للحرب، وحلمه بالثورة التي سرقها رجال الدين.

عرض الفيلم في مهرجان برلين السينمائي الـ 73 . تحت عنوان "الصفارة" في إشارة إلى صفارة الإنذار التي تنطلق عند بدء الغارات الجوية ويعقبها انهيال الصواريخ على مدينته، الأمر الذي يدفع بالكثير من الاهالي والمدنيين إلى الهروب ومغادرة المدينة التي تحولت إلى ساحة للمعارك.

النطاق اللوني

عمل المخرج الفرنسي والمدير الفني من أصل لبناني زافين نجار مع المخرجة سبيدة فارسي على تقليل النطاق اللوني للفيلم، ليعكس إحساس الشخصيات، وقد اختار اللون الأحمر الفاتح في إشارة للدّم المسفوك، والأزرق الفارسي للفسيفساء في مسجد عبادان المركزي، أو البني والأخضر للمناظر الطبيعية المحيطة ـ الألوان الخاصة بمقاطعة خوزستان الخصبة ووفيرة المياه ـ بينما اختار البيج والرمادي للدخان والغبار الناتج عن التفجيرات.

في الفيلم يظهر المراهقون هم الأكثر

تحولا بسبب الحرب، حيث انتقلوا من الطفولة إلى مرحلة البلوغ المبكر، واجبروا على التطوع والزج بهم في جبهات القتال. يواجه المراهق "أوميد" خيارا صعبا للبقاء في عبادان والمقاومة فيها، بينما تهرب عائلته من المدينة.

حاولت المخرجة تصوير موت المدينة من خلال الجثث المتناثرة على الطرقات والخراب الذي لحق بها من دون اكتراث لمشعلي الحرائق من كلا الطرفين، حيث نشاهد في مدينة عبادان ملصقات وصور كثيرة لآية الله الخميني تغطي الجدران وسط المدينة.

كان "أوميد" يلعب كرة القدم مع أصدقائه، عندما يشتت انتباهه دوي الصواريخ التي تكسر حاجز الصمت في السماء. يعود إلى منزله وهو متربك، فيرى شقيقه الأكبر المحبوب "عابد" يغادر إلى الخطوط الأمامية للجبهة كجزء من ميليشيا (ألباسيج)، ويحاول الطفل "أوميد" الانضمام اليها أيضا، لكن والدته الباكية تمنعه وتترجى بقاءه قربها لرعاية جده المسن وبساتين النخيل الخاصة بالعائلة، بينما تهرب هي وإخوته الصغار إلى منطقة أقل خطورة.

يختار الصبي المراهق "أوميد" البقاء في المدينة مع جده حتى يعود شقيقه الأكبر، فيستمع إلى قصص جده، ويواصل تدريب الديك "شير خان" على مصارعة الديوك.

تصور المخرجة زبيدة الفارسي مجموعة من الشخصيات المتنوعة التي تواجه صعوبات أثناء الحرب في مدينة النفط عبادان، أكبر مدينة ساحلية في إيران، وهي تتعرض للقصف وتغرق فب حالة من الفوضى، ليستقر الفيلم في النهاية على خيال "أوميد" الثر المصمم على عدم التخلي عن البحث عن شقيقه وإيجاد طريق للهروب من المدينة المحاصرة. يحلم بأن يسير على خطى والده البحار الراحل من خلال عبور شط العرب في لنج (قارب خشبي) ليأخذ أكبر عدد ممكن من الناس للهروب من المدينة.

عندما يشهد "أوميد" رحيل شقيقه الأكبر عابد إلى الخطوط الأمامية، سرعان ما تشتعل الرغبة في نفسه بضرورة التوجه إلى المعركة، لكنّه يشعر بالرعب عندما يشهد إطلاق النار على رجل عجوز في ساحة المعركة وإصابة صديقه سائق التوصيل "فرشيد" أثناء غارة جوية، لتُنقذه لاحقًا فتاة تدعى "باري"، يعيش معها "أوميد" قصة حب بريئة، ويجد طريقة أكثر ملائمة للمساهمة في المجهود الحربي من خلال رعاية عملاء "فرشيد" من الفقراء وكبار السن، وتوفير الطعام والرفقة لهم. متفاديا الشظايا المتطايرة، يقود دراجته النارية لتوزيع سلطانيات البرياني التي يطبخها طاه محلي مرح، على سكان عبادان المتبقين الذين يتزايد عددهم.

تقدم المخرجة زبيدة فارسي عدد من الشخصيات اذات التأثير الإيجابي في حياة "أوميد"، فهناك المهندس الغريب الأطوار الذي يعيش على قمة مبنى برج مدمر في الضواحي مع العشرات من القطط، ويساهم في إصلاح اللينج المتهالك، واثنان من الكهنة الأرمن الذين فتحوا بيت عبادتهم بسخاء اللذين بقوا في كنيستهما لحماية أيقونة العذراء. ومصور يوناني. وهناك "إيلا" المغنية المنعزلة التي كانت مشهورة ذات يوم.

قصة مختلفة

لقد عكفت المخرجة الأيرانية فارسي على تقديم قصة مختلفة عما ترويه الحكومات في إيران بتمجيدها الحرب، إذ نرى في فيلمها الشخصيات تتساقط ـ من دون أي مجد ـ بسبب نيران الاسلحة الفتاكة المستخدمة في تلك الحرب المجنونة. الأخ الأكبر الذي يذهب إلى الأمام ليصبح وقودا لحرب الخاسر فيها الفقراء والمهمشون، ما الرابح فيها

المخرجة سبيدة فارسي

فهم تاجر الحروب والدين. الجد الغاضب والأم التي تهرب مع أصغر أطفالها، وسلسلة كاملة من الشخصيات الثانوية التي تسكن هذه المدينة. هذه الفسيفساء من الأبطال تُجسّد أيضا جانبا من المجتمع الأيراني في تلك الفترة، إذ يُظهر الفيلم التنوع الذي عُرف به المجتمع الإيراني، خاصة مع الكهنة الأرمن الذين يريدون إنقاذ تمثالهم لمريم العذراء بأي ثمن.

تقول المخرجة زبيدة فارسي:

"في جميع أفلامي، أهتم دائما بهذا المزيج من التاريخ مع قصة الفرد وتفسيره لتلك الأحداث. الحرب شيء فظيع، بغض النظر عن مكان حدوثها ولمن تحدث. إنّها تُدمر أرواح البشر، قبل أن تُمر المباني والمدن".

يتفاقم الدمار وانعدام الأمن بسبب

المشاعر السلبية للشعب الإيراني، الذي يتعرض لضغوط ويضطر إلى تحمل العبء الأكبر المؤلم للهجمات، إضافة إلى شحة المواد الغذائية. هناك الكثير من العواقب المرتبطة بهذه المأساة الدموية التي استمرت لسنوات طويلة، سادت فيها المعاناة بين الأهالي الذين ما زالوا يعانون بالفعل من ندوب تلك الحرب القاسية والمجانية، من قتلى وجرحى ومفقودين ومعاقين وعجزة.

لقد أرادت المخرجة استذكار فصل من الحرب الإيرانية العراقية، وحصار عبادان، عندما كانت مراهقة في ذلك الوقت (في عمر أوميد، الشخصية الرئيسية عندما بدأت الحرب). أرادت أن أن تتبنى وجهة نظر المراهق، من خلال طرح السؤال: كيف تتغير الحياة اليومية عندما تبدأ الحرب؟

يعرض فيلم الرسوم المتحركة المؤثر هذا قسوة الحرب في مشاهد مكثفة ومذهلة، كاشفًا عن المصير المؤثر لأوميد، الشاب اليافع المسالم، بينما يسلط الضوء على عبثية الحرب ومعاناة المدنيين الأبرياء في مواجهة الدمار.

يدرك "أوميد" أنّ مفهوم البطولة في الحرب، لا يتجسد بفعل جنود الذين يحملون البنادق. بل في فهم الإيثار عندما نكون تحت الحصار، عبر أعمال مثل مساعدة الآخرين واللطف وروح الدعابة وامتلاك الدافع للتضحية بنفسك في ميدان المعركة من أجل أنقاذ الآخرين. انطلاقًا من هذا كله، يصبح "أوميد" حارسا للحياة في منطقة الموت.

تقول فارسي إن فيلمها يتحدث عن التجربة الإنسانية العالمية للمأساة وإيجاد القوة للمقاومة والنهوض بأمل في مستقبل أفضل، وتأمل أن يساعد ذلك في فتح محادثة للآخرين لمعرفة المزيد من جيرانهم الإيرانيين حول ماضي إيران وكيف أثر على حاضرهم. لم تأت الفكرة بالضرورة من هذه الأحداث. كانت مجرد رغبة في سرد قصة الحرب استنادا إلى تجربتها الخاصة .

الفيلم في المحصلة، مكرس، كما توقل المخرجة، لذكرى والدها ولجميع الضحايا الذين قتلةا في تلك الحرب العبثية من كلا الجانبين.

سبيدة فارسي مخرجة أفلام وثائقية، حازت على جوائز عدّة، كانت ولا تزال ناشطة إيرانية، ولدت في العام 1965 في طهران، وغادرت إلى فرنسا في العام 1981. أمضت عاما في السجن، وبعد إطلاق سراحها أُدرجت في القائمة السوداء ومنعت أفلامها من العرض في إيران. عندما أصبح الوضع أسوأ أوائل الثمانينيات، وبعد اندلاع الحرب العراقية ـ الإيرانية، أيقنت ان الحكم الأسلامي المتشدد قد إستخدم الحرب لسحق المعارضين، وقام بتصفية العديد من أصدقائها التقدميين.

شعر...

محطات

سعد السوداني

محطة رقم 1
سيصل القطار قريباً
المحطة التالية قريبة
سينجو ولدي
لقد حصلت على الدواء
مر القطار
لكنه لم يتوقف

محطة رقم 2
القطار في طريقه إلينا
سيصل والدك قريباً
يحمل الدواء
مر القطار
لكنه لم يتوقف
مات الولد

محطة رقم 3
أسمع صوت القطار
سيصل قريباً
تنتظرني زهراء
في المحطة التالية
ساتزوجها وفاء للعهد
مر القطار
لكنه لم يتوقف

محطة رقم 4
القطار آت لا ريب
عدنان قادم
وعدني بالزواج
مر القطار
لكنه لم يتوقف
ذبحت زهراء
غسلاً للعار

محطة رقم 5
أرجوك اسرع
أيها القطار
أمي تحتظر
ساطبع على جبينها قبلة
أرجوك يا الله أغفر لي
مر القطار
لكنه لم يتوقف

محطة رقم 6
هل وصل القطار؟
سيصل القطار قريباً
هل سيصل محمو ؟
هو قادم بأذن الله
مر القطار
لكنه لم يتوقف
ماتت أم محمود

محطة رقم 7
نجاح الخطة يتوقف
عليك أيها القطار
اسرع أرجوك
الرفاق هناك في انتظاري
مر القطار
لكنه لم يتوقف

رواية "خاطف الأحلام" لسرى الحدّاد وأجواء الرسامة رندة فخري

اختلاط الواقع بالأحلام والهلوسات

خالد خضير الصالحي

تواجه الروائية سرى الحداد اكتظاظا غير معتاد في رغبات التعبير الداخلية، وهي رغبات تعبير عارمةٌ تصرّفها بتعدد وسائل التعبير عنها، وتوظفها لأجل اخراج ما بداخلها فهي: ترسم، وتكتب الشعر، وتسرد القصة، وتكتب المقالة، وهي في كل ذلك، تمتلك تقنية لغوية جيدة في الكتابة على تنوعاتها.

تجري الاحداث في اقل العناصر مادية ومنها الامكنة التي لا تتعدى: المطبخ، والغرفة، أو تحديدا السرير

لقد قرات روايتها الوحيدة "خاطف الاحلام" التي صدرت في العام 2023، فأعجبتني لغتها كثيرا، واعجبتني قدرتها التخيلية العالية، واجواؤها (السرياليةُ) التي تشابه العوالم الغرائبية التي وجدت ما يشابهها من أجواء لوحات الرسامة المصرية رندة فخري كثيرا، ففي عوالم يشكل الرعب سمتها الأساس؛ حيث تتداخل القصص، بفوضى زمكانية، وتمتزج المصائر فيها مع بعضها وتتصارع، في أجواء من التفكك النفسي والاجتماعي، حيث تجري الأحداث مكتظة بصخبها وعنفها، وغرائبيتها، داخل الشخصية الرئيسية؛ وتجتمع العوالم المؤلمة اشد الإيلام، وهو ما يدفع المتلقي بإلحاح الى التساؤل: كيف يمكن للقاصة سرى الحداد أن تتحمل مثل هذه الأجواء المؤلمة حيث تختلط الاحلام بالهلوسات في سرد متلاحق لا يبين منه الخيط الأبيض من الخيط الأسود بين الواقع والاحلام.

يشكل القبو وملحقاتُه البؤرةَ المكانية المولدة للحكايات، في هذه الرواية، حيث تجري الاحداث في اقل العناصر مادية ومنها الامكنة التي لا تتعدى: المطبخ، والغرفة، او تحديدا السرير، وهي تشكل المفتاح المكاني للسرد مما يخلق شحة مكانية نتيجة محدودية الأمكنة، فتعمد القاصة، وعبر تكثيف المونولوج الداخلي، الى محاولة خلق نسخة داخلية كثيفة تعوض عن خواء الواقع المعيش؛ فتبدو الرواية، منذ بدايتها، سعيا وبحثا عما اسمته الراوية (مكان حقيقتنا) هو الذي يظهر الجوهر الحقيقي للأبطال، وهو امر شديد القرب باجواء الرسامة المصرية رندة فخري التي لا تكتفي بهندسة ميزانسين عناصر اعمالها فقط؛ بل هندسة ميزانسين من نوع اخر، فحينما تعنون معرض لها بـ(السرداب)، وهو المكان الأكثر ملائمة لوصف مسرح (عمليات) اعمالها حيث تنعزل كائناتها في سراديب غائرة، وأجواء البعد والحزن

من الرمز الأسطوري إلى شهادة الذاكرة الجريحة

أركيولوجيا الرأس المقطوع في الفن العراقي المعاصر

د. أسعد يوسف الصغير

ليس «الرأس المقطوع» في الفن العراقي المعاصر صورة صادمة لذاتها، بقدر ما هو علامة ثقافية كثيفة الطبقات، تختزن تاريخًا طويلًا من الرموز والأساطير، وتستدعي في الوقت نفسه ذاكرة قريبة مثقلة بالعنف والانقطاعات. حيث إن استحضار هذا الرمز لا يمكن قراءته بوصفه نزوعًا إلى الإثارة البصرية، بل بعده فعل حفرٍ (أركيولوجي) في طبقات المعنى فمن المقدس إلى السياسي، ومن الأسطوري إلى اليومي، ومن الجسد الفردي إلى الجسد الجمعي.

في هذه المقالة نحاول مقاربة هذا الرمز عبر تتبع تحولاته في الفن العراقي المعاصر، وقراءة دلالاته بوصفه «أثرًا» ثقافيًا يعكس تصدعات الهوية، وانكسارات السلطة، وأسئلة الذاكرة والتمثيل.

تعود صورة الرأس المفصول عن الجسد في الثقافة الرافدينية إلى أزمنة سحيقة، حيث ارتبط الرأس بمركز الوعي والقدرة والسلطة. في الأساطير القديمة، فلم يكن الرأس مجرد عضو جسدي، بل موضع الروح والقرار، ومن ثم فإن فصله كان يعني تعطيل النظام أو إعادة تأسيسه. هذا الإرث الرمزي ظل كامنًا في المخيال الجمعي، وانتقل عبر القرون إلى الحكايات الشعبية، ثم إلى الفنون البصرية بوصفه استعارة أكثر من كونه تمثيلًا حرفيا. في هذا السياق، يتعامل الفن العراقي مع الرمز لا كصورة جاهزة، بل كحقل دلالي مفتوح، يستدعي الماضي ليعيد مساءلة الحاضر.

ففي الأعمال المعاصرة، يتحول الرأس المقطوع إلى مجاز عن الذاكرة المنفصلة عن سياقها. كثير من الفنانين يوظفون هذا الرمز للإشارة إلى انقطاع السرد التاريخي، أو إلى تشظي الوعي الجمعي تحت وطأة التحولات السياسية والاجتماعية. الرأس هنا ليس ضحية بقدر ما هو شاهد صامت، يحمل ملامح السؤال أكثر مما يحمل آثار الفعل كما في اعمال الفنانين كاظم حيدروعلي طالب و رضا فرحان و ستار درويش وكريم العميري و شوقي الموسوي و محمد القاسم.

تظهر هذه المقاربة في أعمال تتجنب المباشرة ، فتكتفي بإيحاءات شكلية كرأس معلق في الفراغ، أو ملامح مطموسة، أو عينان مفتوحتان على فراغ لا يُسمّى. إن هذا الاقتصاد او الاختزال في الشكل يقابله فائض في المعنى، حيث يصبح الغياب أكثر بلاغة من الحضور. اذ لا يمكن فصل هذا الرمز عن سياقه السياسي، لكن الفن العراقي المعاصر غالبًا ما يتجاوز التقريرية، محولًا الرأس المقطوع إلى علامة على فقدان الصوت، أو على انهيار العلاقة بين الفرد والسلطة. هنا لا يعود الجسد ساحة صراع مباشر، بل يتحول إلى نص بصري يُقرأ ضمن شبكة معقدة من الإشارات.

في بعض التجارب، نلاحظ انتقال الرمز من فضاء العنف إلى فضاء التأمل، حيث يُعاد تشكيل الرأس ضمن مواد وخامات غير متوقعة، أو يُدمج مع عناصر بنائية أو كتابية، في محاولة لإعادة إنتاج المعنى لا استهلاكه.

عمل للنحات رضا فرحان

ان استعمال مفهوم «الأركيولوجيا» هنا لا يعني التنقيب في الماضي فحسب، بل تفكيك طبقات الخطاب البصري. فالفنان لا يعرض الرمز في شكله النهائي، بل يكشف عن طبقاته التي تتوزع بين الأسطوري، والديني و السياسي والشخصي. هذه العملية تشبه ما قام به ميشيل فوكو في قراءته للخطابات، حيث لا يُبحث عن أصل واحد، بل عن شبكة من الانقطاعات والتحولات وبهذا المعنى، يصبح الرأس المقطوع أداة تحليل، لا موضوعًا تمثيليًا، ووسيلة لفهم تراكم الصدمات في الوعي البصري، وكيف يعاد تدويرها داخل العمل الفني.

من أكثر الأسئلة إلحاحًا في هذا السياق هو السؤال الأخلاقي. هل يحق للفن أن يستدعي رموزًا مرتبطة بالألم؟ الإجابة في التجربة العراقية المعاصرة ليست تبريرية، بل نقدية. فالفنان لا يعيد إنتاج الألم ، بل يسعى إلى تحويله إلى معرفة بصرية، وإلى مساءلة شروط تمثيله.

إن الجمال هنا لا يُفهم بوصفه تزيينًا، بل بوصفه قدرة على خلق مسافة تأملية، تتيح للمتلقي أن يرى الرمز خارج صدمته المباشرة، وأن يعيد التفكير في علاقته بالذاكرة والتاريخ.

فالعمل الفني في هذا السياق لا يكتمل دون المتلقي، الذي يُستدعى ليكون شريكًا في عملية الحفر الدلالي. فالرأس المقطوع لا يُقدَّم باعتباره معنى مغلقًا، بل سؤالًا مفتوحًا، يدعو إلى التأويل وإعادة القراءة. وتختلف الاستجابة باختلاف الخلفيات الثقافية، لكن الرمز يظل قادرًا على إثارة التفكير، لا الاستهلاك.

إن أركيولوجيا الرأس المقطوع في الفن العراقي المعاصر تكشف عن مسار فني واعٍ بتاريخه، وقلق من حاضره، ومفتوحٍ على أسئلة المستقبل. هو رمز لا يُستخدم للتذكير بالعنف، بل لفهم آلياته الرمزية، وكيف تُخزَّن في الذاكرة البصرية وتُعاد صياغتها.

في هذا الفن، لا يكون الرأس المقطوع نهاية للجسد، بل بداية للتفكير؛ لا علامة على الصمت، بل محاولة لاستعادة الصوت عبر الصورة. هكذا يتحول الرمز من أثرٍ للانقطاع إلى أداة للمعرفة، ومن جرحٍ مفتوح إلى سؤال جمالي وأخلاقي في آنٍ واحد.

استاذ مساعد في كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

والعزلة، ومحاولة اخفاء الجراح التي تركها الزمن في النفس ولم تندمل بعد، وربما لا تندمل..

الشخصيات التي لا أسماء لها نتبين ملامحها جيدا من خلال ما يسجله صوت الراوي، وما يترشح عن الاحداث والمواقف التي تخوض غمارها.

تتوسل الكاتبة بوسائل (خارج قصصية) منها نصوص الشعر وصور اللوحات الفنية ضمن جسد الرواية؛ فيتحول السرد عند سرى الحداد إلى تصوير، او بمعنى ادق، أنها تكتب السرد باتجاه الرسم، وهو اتجاه مضاد لما تفعله حينما ترسم باتجاه السرد، فتسبطن غور المكان كميدان تجري فيه (أحداث) اللوحة، كما تستبطن غور (الأبطال) كعنصر جوهري في بناء اللوحة فأعمالها (تشاكل صوري) بين هؤلاء الأبطال بحالاتهم النفسية وعناصر اللوحة الأخرى؛ وهو ما نجده في تجربة الرسامة المصرية رندة فخري من مشتركات مع ابطال سرى الحداد من مشخصات انسانية، وحيوانية، ونباتية، ليتشكل من كل ذلك واقع جديد مختلف ناتج عن تفاعل عناصر اللوحة بفعل (التشاكل الصوري) الذي ينتجه تجاور عناصرها المادية، وكلمات، من استعارات شاعرية، وهو تفاعل (كيميا/شكلي) تستند عليه مدارس الرسم والفوتوغراف (كافة) بدرجات متباينة، فكل الصور: لوحات او فوتوغرافا، تنطوي حتما على انزياحات استثنائية سواء بـ(المادة)، او بالدلالات، من اجل احداث تفاعل شكلي بينها لتنتج واقعا حلميا ينطوي على شعرية لا حدود لها.

تشترك سرى الحداد مع اعمال رنده فخري بان ابطالهما انثويات بامتياز؛ فمتلقوها يشعرون منذ لحظة التلقي الاولى بانها صادرة عن ذات مرهفة وحساسة، ترك عليها الزمن اثاره فانزوت عن العالم الخارجي بكل مثالبه، واتجهت الى حياة داخلية تلملم فيها أطراف وجودها، وشتات وبقايا كائناتها المختلفة التي تربيها في تجربتها الفنية او تركبها بإبداع خلاق لا حدود لجرأته. وان رواية سرى الحداد، كما بدت لنا، هي انتقالات متلاحقة بين الصحو والحلم والكوابيس، وتحتاج قارئا يقظا ومتابعا يرصد الاحداث بدقة. هنالك طابع تعليمي لا ينسجم وتقنيات الرواية حيث تنطوي احيانا على شروحات قد تصلح أن تكون اعلانات عن حاجات محددة مثلا: (حجر اللازورد) علاج لتخفيف الغضب والافكار السلبية، يفيد حجر اللازورد لمن يعاني من الانهيار العاطفي فهو يهدأ الحواس ويفتح العقل(ص41).

الفكرة العامّة
إستقراء العرض المأمول وجزئياته

مع الشروع بأي عمل مسرحي جديد تبرز ملاحظتان هامتان: أولاهما استقراء "فكرة" العرض المأمول، على أساس قيّمه ودلالاته، وثانيهما أن تنطلق هذه "الفكرة العامة" من تفصيلات وجزئيات العرض.

سليم الجزائري

مع صعود البرجوازية في القرن التاسع عشر وتطور النزعة الفردية، تم استبدال الشخصيات النمطية بأخرى اقرب الى شخص الفرد العادي

بدورنا، وكيفما تفحصنا النص الدرامي، لفتتنا جزئياته وتفصيلاته المستقلة بكفاءتها في اطلاق "الفكرة" وربطها بالمتفرج. (أي تحاشي اعتبار الجزئيات ـ تعبيرا شفاهيا ـ أو مفهوما مجردا). أن فكرة النص العامة، ليست في النيات الطيبة مسطرة في البروشور، بل في حضورها الناجز في النص كما العرض. وفي الواقع، يصعب تأمين مسرح حقيقي بفكرة عامة رئيسية واضحة لا تمر من خلال تفاصيله وجزئياته، كونها هي العنصر الحاسم العاكس للحقائق.

ينهض النص المسرحي على مكونات رئيسة ثلاث: الحكاية والافعال والشخصيات الدرامية. نوردها هنا لتوكيد وظائفها، والسعي ما امكن للتوسع فيها وملاحقة متغيراتها، باعتبارها محاور ديناميكية تخضع للمتغيرات والمستجدات العلمية، وتتأثر بالتيارات الثقافية والحركات الاجتماعية.

أولًا: الشخصية الدرامية Character

تحظى باهتمام متميز، وهي العنصر الوحيد، الذي يمتلك قدرة التجسد حيا (عبر الممثل) على المنصة، المؤهل لخوض الصراعات ـ مع غيره من الشخصيات ـ لأسباب ودوافع متقاطعة، تتشكل منها موضوعة النص العامة. إن سلوك الشخصيات وافعالها يعتبر العنصر الحاسم في تحديد تراتبية المواقف المتناحرة وخطوط سيرها، والكاشف أيضا عن شبكة ترابط الشخصيات الدرامية بعضها ببعض.

يعني اصطلاح "الشخصية ـ Char-acter"، الكيان الأدبي المتخيل القائم على "حوار"، يرسمه مؤلف في نصه المسرحي. وحين تحمل الشخصية صفة "الدرامي"، فهي إشارة الى أنه يخوض وقائع واحداث جارية: أي أنّ هذا الكيان "الأدبي" المتخيل، صار يمتلك من المواصفات ما تؤهله دخول عالم المسرح والتحقق فوق منصته.

أمّا التحليل الدراماتورغي فينطلق مباشرة من تفحص المادة الأدبية، متكئا على تربة المسرح التحليلي، ليلفت مباشرة الى خلاصة مفادها أن لا وجود عمليا للمسرح من دون نص مكتوب. وأن النص بمكوناته الثلاث، المذكورة آنفا، وصلت المسرح ونظرياته عن طريق الأدب، قبل أن يتجلى نفعها العملي، وتتضح ضرورتها في بلورة العرض المسرحي.

قطعت "الشخصية" طريقا طويلا، حتى وصلت الى ما هي عليه الآن. ابتدأت في القرن السادس قبل الميلاد بـ "صوت" واحد، اشتهر به "ثيسبس Thespis " ممثلا لرئيس الجوقة في المسرح الاغريقي. ثم أضيف اليها محاور ثان اطلق عليه تسمية "الممثل الأول ـ Protagoniste". بعدها ارتفع عدد المتحاورين الى ثلاثة في أيام سوفوكليس. وتلتها فترة اضطلع الممثل فيها بأكثر من دور مستعينا بتبديل الأقنعة.

بعد أن اصبح البانتوميم فنا مسرحيا مستقلا في روما القيصرية، ظهرت الشخصيات النسائية (الممثلات). أشهرهن كانت "ميلاديا" و"رودوسيال" و"ثيودورا". وما كانت مشاركتهن تخلو من الاعتراض. بل تعالت الكثير من الأصوات مستنكرة، تدّعي أن مشاركة النساء في المسرح تقود الى انهيار فني وأخلاقي.

في القرون الوسطى اغترف المسرح الديني مادته من التعاليم المسيحية متخذا ثلاثة اتجاهات:

1. مسرحيات الاسرار وبلغت اوجها في القرنين الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد. كانت تقدم في احتفالات ضخمة ويشارك فيها مئات الممثلين.
2. مسرحيات المعجزات: شاعت في القرن الثاني عشر واستمرت حتى القرن الثامن عشر تستقي مادتها من معجزات مريم العذراء والقديسين. وكانت شخصياتها بعدد ما يتطلب العرض.
3. مسرحيات الاخلاقيات: القرن الخامس عشر والسادس عشر، غرضها تعليمي تنويري. اتخاذ قرار أخلاقي يحذر الانسان من الاثم والخطيئة. وكانت اعداد شخصياتها غير قليلة.

في عصر النهضة ظهرت الكوميديا دل ارته معتمدة الشخصيات النمطية المعروفة/ تارتاغليا، بانتالونا....الخ. حتى اختص كل ممثل بأداء شخصية واحدة، وتراوحت الشخصيات المشاركة بين 6 ـ 10.

ومع صعود البرجوازية في القرن التاسع عشر وتطور النزعة الفردية، تم استبدال الشخصيات النمطية بأخرى اقرب الى شخص الفرد العادي. ولما ظهرت "الطبيعية"، صارت الشخصية نسخة طبق الأصل للشخص العادي الذي يصادفك في كل مكان. في حين اهتمت "الواقعية" بدوافع أفعال الشخصية وحوافزها أكثر من التقيد بدقة تفاصيلها.

ولما جاءت التعبيرية والسريالية سارتا على الضد من تماسك ووحدة الشخصية، ولجأتا الى تفكيكها، ونزع ثبات صورة الانسان عنها باعتباره شيئا قابلا للتشكل. أمّا مسرح اللامعقول أو العبث فذهب الى ابعد من ذلك حين اعتبر الشخصية "شكلا فارغا يفتقد الى المضمون".

والشخصية بكل أحوالها وانماطها، لا تكتمل الا بعد أن تتجسد فعليا على المنصة، ويعبرها الممثل من صفاته ما ليس فيها. ثم أن الشخصيات أشكال، منها "النمطية" المحددة بهيئة وسلوك ما، ومنها ما يعرّف بوظيفته المحددة (حارس، خادم ..الخ)، ومنها "الثانوية" و"المركبة" و "الرئيسية".. الخ. وأهمها "الشخصية ـ الكركتر" ذات السمات الخاصة والسلوك الشخصي الخاص بها وحدها.

الخلاصة: لا مناص من أن تولى الشخصية اهتمامًا خاصا باعتبارها العنصر المهيمن هيمنة مطلقة على الجزئيات والاكفأ في رسم الحدث وتوصيل المعلومة. ولهذا مغزاه الحاسم في تشكيل فكرة النص العامة. بتعبير آخر: أن تفاصيل المواقف والمشاهد والفصول، بما تتضمن من معلومات، لا تتجه للارتباط بالفكرة العامة وتأويلها الّا عن طريق الشخصيات. وعن طريق الشخصيات نفسها، من أقوالها وأفعالها، يجري تنظيم تسلسل احداث "الحكاية" وما تتضمنه من افعال درامية، والتعرف على العلاقات المعقدة الرابطة بين كلا العنصرين، أقصد بين الحكاية والشخصية.

لا مناص من أن تولى الشخصية اهتمامًا خاصا باعتبارها العنصر المهيمن هيمنة مطلقة على الجزئيات والاكفأ في رسم الحدث وتوصيل المعلومة

ثانيًا: الحكاية Fable/ Story
وهي وقائع مرتبة في تسلسل زمني معلوم وقالب درامي يشكل السرد أساسه. وعادة ما تكون هي موضوعة النص المسرحي الأولية، رغم أن المسرح يقوم أصلا على المحاكاة.
في اللغات الأجنبية هناك اصطلاحان للحكاية. الأول هو: Fable ويقصد به الاساطير والحكايات والخرافات المختلقة. والثاني هو: Story أو Historire، ويقصد به الحكايات السردية الأخرى غير الخرافية (وبضمنها التاريخية) التي وقعت فعلا.
ومن زاوية نظر الدراماتورغية فإن الحكاية تعني: سلسلة وقائع تشكل النسيج الاولي لأحداث تهدف لتحقيق فكرة عامة رئيسة. وفي بداية كل حكاية، هناك "نقطة انطلاق" ينبغي تحديدها. في مسرحية "هاملت" مثلا، لا تترافق نقطة انطلاق الحدث الفعلي مع بداية الحكاية في المشهد الأول، وإنما مع ظهور الشبح فوق اسوار القلعة.
يمكن في العموم ملاحظة، أن أولى وقائع الحكايات الشائعة، ترد واضحة كل الوضوح، (كما هو سائد في الأساطير والتخاريف)، متمثلة "ببطل" يتهيأ لمهام خطيرة، عليه تخطيها إن أراد الوصول الى مبتغاه، والفوز بالأميرة الحسناء. وهذه الوقائع تتوالى الواحدة بعد الأخرى، متصاعدة في بنيان هرمي، يزداد توترا مع كل خطوة. ولا تغلق "الحكاية" إلّا بعد عودة "البطل" منتصرا ومكللا بالغار بعد أن تخطي كل الصعاب.
مع عودته أيضا تتضح فكرة النص العامة، بشكل "مقولة" متبلورة "كفكرة عامة"، من قبيل "انتصار الخير على الشر"، أو "نال الشرير جزاؤه".. وما شابه. وقد تبدو مثل هذه النصوص للبعض، وكأنها نوع من "الاستنساخ" أو التكرار الآلي، رغم ما تحمل أحداثها وترتيبها الزمني من شحنات فكرية قوية جدا. بكلمة أدق: كيفما انتهت اليه "الحكاية"، أو آلت اليه الشخصية الدرامية، هناك قيمة معرفية مؤثرة، يبدو "البطل" خلالها كمن لا يريد أو لا يستطيع الحصول على غير هذه الأميرة، وكمن لا يستطيع سلوك درب آخر غير الدرب الذي تفرضه عليه الحكاية. وهكذا، نتابع "حكاية" تتعاقب وقائعها زمنيا "كرونولوجيا"، بأحداث جاذبة، تفرض على "البطل"، فعل ما يفعل وفقا لمقتضيات الحبكة عليه. حبكة بتسلسل زمني، تترافق مع تسلسل سببي للأحداث.

ثالثًا: الأفعال الدرامية Action:
وهي الأحداث الجارية على المنصة وخارجها، وما تقوم بفعله الشخصيات الدرامية، من بداية المسرحية حتى نهايتها. وتكمن أهمية هذه الأفعال الدرامية في كونها المحرك (الدينامو) وراء التحولات الجارية من حال الى حال. وهي عادة ما تغطي المسرحية بطولها. على أن يتم التفريق بينها وبين "الحكاية" ، فكل منهما مستقل عن الآخر، ولكل منهما دوره الخاص في هيكلة وبناء الفكرة العامة.
تُعد الدراسات البنيوية هذه الافعال "صنفا مستقلا" تعرّفه بالقول: انه مجموع الافعال وارتباطاتها بما يجري من حولها. وبشكل عام فإن "الفعل" اصطلاح يرتبط دائما بما تقوم به الشخصية وتؤديه، وأن مجموع الأفعال (الاحداث) هذه، هو ما يمكّن النص من التحقق كعرض آني على المنصة.
قد يأتي "الحدث" الأول مكملا لوقائع سابقة جرت قبل رفع الستار. وهي وقائع لم نشاهدها، وصلتنا "سردا"، (عبر الكلمة والحوار). كما قد نصادف في كثير من الحكايات "وقائع" تجري بين المشاهد والفصول يبلغ عنها بالحوار أيضا. وهذه كلها وقائع "يُخبر" عنها ولا تمت للأحداث الفعلية بصلة، رغم أن زمن وقوعها هو نفس الزمن القائم.
هنا يكمن أيضا، وبلا جدال، سحر الحكاية. أعني هذا السير الحثيث، غير المتردد، مع انطلاقة شرارتها الأولى وحتى خاتمتها مترافقا برؤى واضحة وتوتر يثير فضول المتفرج وتساؤله عما ستؤول اليه الأحوال.
وقد أشار ارسطو في معرض تفريقه بين "الدرامي" و"الملحمي" ذاكرا أنّ الأوّل يحاكي الفعل بالفعل، والثاني يحاكي الفعل بالسرد والقص. أمّا الدراسات والخطابات النقدية ذات الصلة بعلم اللسانيات وبالبنيوية الاحدث عهدا، فقد انتهجت طريقا آخر في تحليل النص ودرسته "كمنظومة مغلقة على نفسها"، غير منفتحة على البعد التأويلي في عملية التلقي، أو علاقته بالسياق التاريخي أو حياة الكاتب. معتمدة حقيقة: أن معنى الجزء يتولد من علاقته بمعنى الكل، وإن النهاية الحاسمة المغلقة تتأتى كضرورة حتمية عن الأفعال الدرامية. أي أن الأمور لابد وأن تحسم بشكل تام.
لقد قادت هذه الدراسات الى تغيير جذري في تحليل النص المسرحي، بالكشف عن مستويين مختلفين، هما :بنيته السطحية وبنيته العميقة عن طريق رصد ديناميكية صراع القوى على مستوى الأخيرة، وتركيب الاحداث وسيرورة الحكاية وتيمتها على مستوى الأولى.

بيئة عراقية..

البلبل العراقي مهدد بالإنقراض بسبب الصيد الجائر

الطريق الثقافي ـ خاص

قرع الإتحاد الدولي للحفاظ على الطبيعة IUCN، جرس الإنذار بسبب احتمال انقراض طائر البلبل العراقي المعروف بالـ "بلبل ذي الخدين الأبيضين" Pycnonotus leucotis، وكان الاتحاد قد صنفه ضمن الطيور "الأقل تهديدًا" في العام 2018، إلّا أنّ أعداده الآخذة بالتناقص في السنوات الخمس الأخيرة، قرعت ناقوس الخطر.

يعد البلبل الأبيض ذو الخدين الأبيضين، أحد الفصائل الآسيوية التي تنتشر في الهند وشمال شبه الجزيرة العربية والعراق تحديدًا، ووُصف بهذا الأسم في قوائم "تايسهرست" الصادرة عن الاتحاد الدولي لحفظ الطبيعة في العام 2018.
يتميز البلبل العراقي أبيض الخدين بمظهره المستدير، وجسمه الرمادي المائل للبني، وذيله الطويل نسبيًا، والذي تبدأ ريشاته سوداء اللون عند المنبت، وتنتهي بأطراف بيضاء، ويتميز برأسه ذي اللون الأسود وخديه الأبيضين، بينما تبدو حلقات عينيه خالية من الريش، ومنقاره قصير، وفتحة الشرج صفراء زاهية.
عادةً ما تبني إناث البلبل العراقي العش، الذي يكون على شكل كوب غير منتظم من أغصان رفيعة وأعشاب جافة وألياف نباتية متنوعة، ويقع في مكان مخفي على الأشجار وفي قلوب النخيل المحمية عادة بالأشواك. يحتوي العش عادة على 3 بيضات، ونادرًا ما يكنّ أكثر من ذلك. يتميز لون البيض بالأبيض الكريمي مع بقع بنية وحمراء. بالنظر لكثرة المخاطر التي تحيق بهذا الطائر، فأن ثلاثة أعشاش فقط، من بين عشرين عشًا، تنجو من التخريب (أقل من 16 %)، ويعود ذلك على الأرجح إلى افتراس الغربان، نظرًا لأن العديد من الأعشاش غير مخفية جيدًا، بالإضافة إلى الصيد الجائر، لاسيّما في جنوب العراق، حيث يلجأ الكثير من أصحاب البساتين لصيد الإناث والذكور البالغة، فتموت صغارها عندما تفقس من الجوع في الأعشاش.
يُعد البلبل العراقي أبيض الخدين طائرًا شائعًا في الأقفاص، وتربيه العديد من الأسر كطائر أليف للتمتع بصوته العذب وتغريده الشجي. على الرغم من أن صيد الطيور البرية والاحتفاظ بها غير قانوني من الناحية الفنية بموجب القانون العراقي، إلا أن هذه الممارسة منتشرة على نطاق واسع، ولا تُطبق وزارة البيئة عادةً أي لوائح تنظم هذا النوع، ويُثير هذا الانتشار الواسع وطرق الصيد الجائر والتجارة غير المشروعة بهذه الطيور، مخاوف دعاة حماية البيئة، لاسيّما في البصرة التي كان البلبل العراقي فيها طائراً مألوفاً يعيش في بساتين النخيل ويُربى في المنازل، لكنّه يواجه تراجعاً خطيراً بسبب تدمير مواطنه (النخيل) وتجريف البساتين، مما يجعله اليوم نادراً محلياً ومهدداً بالانقراض، مؤثراً على التوازن البيئي وفاعليته كمفترس طبيعي لآفات النخيل مثل حفّار الساق، وهو ما يشكل تحدياً كبيراً لبيئة البصرة الزراعية.
يفضل البلبل العراقي البساتين والمناطق التي يتوفر فيها الماء ويقل فيها الضجيج البشري، ويتغذى على الفاكهة والبذور والحشرات (للحصول على البروتين).
إنّ انخفاض أعداد البلبل العراقي في البصرة يعكس تدهورًا بيئيًا واسعًا، بينما تُعدّ حمايته ضرورية للحفاظ على النظام البيئي والزراعي واستعادة التوازن الطبيعي.

رابط مشاهدة الفيديو الخاص بالبلبل العراقي أبيض الخدّين
https://tareekthakafi.com/?p=1679

البلبل العراقي أبيض الخدين في البيئة العراقية. الصورة IUCN

"آخر امرأة على الأرض"

شعرية السرد وإشكالية التجنيس

د. سمير الخليل

تغدو ثنائية الرجل والمرأة لدى الشاعر ضمن المتخيّل (الرمزي) كفرضية لتسويغ نمط من الحوار (التساؤلي) وجدل البحث وتأشير بؤر التأزّم ومساحات النسق الوجودي

تثير مجموعة "آخر امرأة على الأرض" للشاعر حسب الشيخ جعفر أكثر من سؤال، وأكثر من مدخل وأكثر من وقفة، كونها مثلّت نمطًا من الكتابة الخارجة والمتمرّدة على معايير التصنيف الإجناسي، فهو لم يمزج بين (الشعرية) و(السرديّة) فحسب، بل انطلق في خلق عوالم باذخة (لحواريات) وحفريات تناول فيها حياة وإبداع ورؤى كثير من الأدباء والشعراء ورموز المعرفة، من خلال ابتكار شكل كتابي قائم على ثنائية المرأة والرجل، وعوالم السؤال المعرفي والوجودي، وخلق تناصّات مع نصوص عالمية.

لقد استلهم سيّر عدد من رموز الإبداع، بطريقة تعبيريّة وتناصيّة، وتحويل (الشكل السردي) إلى مدوّنة حوارية تجمع أو تمزج بين الشعر والسرد، وتقنيات الحوار لكنّها لا تنتمي لا للشعر ولا للقصّة ولا للمسرح على وفق المعايير والخصائص النوعيّة والفنيّة المتعارف عليها، فهو يخترق هذه الأجناس ليخلق (نصّاً موازياً) يفيد من تقنياتها وعناصرها ليضع عالماً من الحوار مرتكزاً على (الرؤية) وجعلها المرتكز في استلهام تلك المرجعيات، وليس من الصعب اكتشاف أنها تجربة في الخروج على الحدود الإجناسية والتوغل في روح البحث عن المعنى والصور والإشارات والتضمينات بعد وضع الهيكل (الحواري ـ الافتراضي) القائم بين الرجل والمرأة، وهما يجوبان التاريخ، تاريخ الفكر واستعراض الشخصيّات الأدبية ذات النسق (الإشكالي)، وصولاً إلى (كتابة) مفتوحة لا تعتمد القواعد الحادة في التجنيس، إنه نص (توليفي) يجمع روح الشعر مع عناصر السرد ويتعمق في تناول الرؤى الفكريّة، والسِّير ويؤشّر كثيراً من الأسئلة حول الشخصيّات التي تناولها وخلق تناصّاً متصلاً معها ليكتشف عوالم جديدة، وهو نسق يحفر في الظاهرة الثقافية عبر تناول شخصيّات (إشكالية) تتيح لإنتاج رؤية للحوار والسؤال والبحث عن المعنى.

وكل هذه الاشتغالات مؤطرّة بتقنية (الحوار الافتراضي) بين المرأة والرجل، حتى تغدو هذه الثنائية ضمن المتخيّل (الرمزي) وإنها مجرّد فرضية لتسويغ نمط من الحوار (التساؤلي) وجدل البحث وتأشير بؤر التأزّم ومساحات النسق الوجودي الذي يكتنف حياة المشاهير وهم يتصارعون حتّى مع الشخصيّات والرؤى التي ابتكروها. فما الذي يستطيع الإمساك بهذه (التجريبية) الجامحة التي ارتكزت عليها مجموعة (آخر امرأة على الأرض)؟ وهل توصيفها بأنها (مجموعة قصصية) يمكنها التآلف ويمنحها جواز مرور تداولي مع أنّها – بالمعايير الفنية – لا تمثّل نصوصاً قصصيّة كما يفهمها المقياس النقدي؟ وتنطبق عليها المعايير الإجناسيّة؟ لعلّ من البداهة أنّ (حسب الشيخ جعفر) وضع هذا القناع الفني القصصي كنوع من تصميم (الفخ) الجمالي بعد أن أدرك أن الكتابة السرديّة هي عوالم مفتوحة يمكنها الإفادة من كلّ الوسائل الأخرى وصولاً إلى (نص) يتنافذ مع تعدديّة الرؤى، ويعبّر عن المعنى بشكل غير تقليدي، إنّها نصوص تركز على ميكانزم (الرؤية النصيّة) المنفلتة من التأطير الإجناسي، ولذلك نجدها تميل إلى النسق التعبيري، وتقترب من (رمزية السرد) إذ توظّف تقنية (التناص) في إعادة اكتشاف الشخصيّات واستدعائها واستنطاقها، وكأنها شخصيّات داخل النص ونلحظ شخصيّات حقيقية تاريخية مثل (الكسندر بلوك) و(اخماتوفا) و(تشيخوف) و(غوغول) و(تولستوي) و(الجواهري) و(توفيق الحكيم) و(بلند الحيدري) و(فؤاد التكرلي) و(نزار قباني) و(ليلى بعلبكي) و(زوربا اليوناني) و(نجيب محفوظ) و(السياب) و(بيكاسو) و(غويا) و(سيدوري) و(سترنبيرغ) و(دستوفسكي) و(افلاطون) و(أنسي الحاج) و(حافظ الشيرازي) و(فاوست) و(أبو نؤاس) و(بودلير) و(هولدرين) و(جبران خليل جبران) و(مايكوفسكي) و(المعرّي) و(كولن

ولسن) و(سارتر) وغيرهم.
كلّ هذه الشخصيّات تستدعيها النصوص وتستنطقها الرؤى المترشحة على شكل حوارات ثنائية بين روح البطل الذي غالباً ما يكون شاعراً وغريباً، وكأن النصوص توحي باغتراب الشاعر الذي يحاول قتل ذلك الاغتراب من خلال النزوع إلى عوالم المرأة، والبحث عن معنى الوجود، وعلى وفق هذا التحليل تنحو النصوص باتجاه (الذهنية) المعرفية الحواريّة وإثارة الأسئلة، وجعل الحوار نوعاً من البحث عن الحقيقة وتأمّل المعنى والصور سواء في منحنيات الفكر أو ما تثيره (سير) المشاهير.

رمزية مكانية

وما الأمكنة مثل (المطار) و(المدينة) و(دار العرض السينمائي) و(المقهى) ليست سوى (رمزية مكانية) يحاول الكاتب إيجاد فضاء لهذه الحوارات والرؤى، إذ تحولت إلى سؤال لا ينتهي بحثاً عن المعنى وتعبيراً عن قلق الإنسان وهو يستعرض أو يستحضر هذه الإحالات والشخصيات التي لم تُستنطق عبر (استدعاء تاريخي) بل هو استلهام شفروي لإيجاد رؤية جديدة، وكشوفات ذهنية لما تمثّله هذه الشخصيّات التي تحمل كثيراً من الغموض والأسئلة والتوّهج والاكتمال على مستوى التوازن بين واقعها (التاريخي) وما انتجته من تحليق يفكك معنى الكينونة الإنسانية وتعالقها مع أسئلة اللّحظة التاريخية المأزومة التي انصهرت بها وتشابكت معها.
ويمكن القول انسجاماً مع هذا الفهم بأنّ نصوص المجموعة كلّها تعد (متواليات سردية) عامّة وليست قصصيّة، لأنها عبارة عن نصوص انثيالية حاول الكاتب أن يقطّعها ويفصل بين متونها بعناوين فرعية، إنها متّصل استرسالي لنص طويل يجمع بين (امرأة ورجل) يتحاوران معرفياً في مكان جديد، وتناول جديد لفكرة أو شخصيّة معينة، فالنصوص اذن متصل سردي، تعبيري، ونسق متوالد يتمركز على سؤال ورؤية في كلّ مقطع حين يتناول سيرة شخصيّة جديدة.
لعلّ هذا المبنى التعبيري يوحي بالسرد (الإطاري) الذي يتيح مساحة من التجوال وانتقاء السير والبحث والتحرّي عن الفكرة والرؤية والصورة والإحالة والرمز، ويمكن تأمّل هذا النص وتكرار (نسقه) في أغلب النصوص من وجود (امرأة ورجل) وسؤال وحوار، وانثيال واستحضار (تناصّي) عميق الدلالة، كقوله: "وكان الغريب عائداً من السينما تحت أشجار الرصيف البيضاء، مستذكراً صوراً من الفيلم استوقفته امرأة ملتفّة بفروها الأشهب، امرأة مستعجلة:
المرأة: شكراً لك (تتفرس في وجهه قبل أن تسرع لتبتعد عنه.
الغريب: متفرّساً في وجهها مأخوذاً بجمالها الفائق متسائلاً مع نفسه. أهي هي؟ أيمكن أن يحدث هذا وبعد دقائق، انتظري من فضلك... أأنت هي؟
المرأة: (وكأنما لم تفاجأ بالسؤال ضاحكة الوجه)... هي من؟
الغريب: ألست أنت الممثلّة، أرجو المعذرة، لا أريد إزعاجاً لك
المرأة: الممثّلة أية ممثّلة؟
الغريب: أنا عائد من السينما، وقد شاهدتك هناك في الفلم آخذةً دور أنا كارنينا... كان اقدامك على قتل نفسك تحت عجلات القطار خطأ فنياً، روائياً، أتلك قسوة من الكونت (تولستوي)؟
المرأة: مهلاً.. مهلاً.. لماذا تظنّني هي؟ أنّني ممثّلة الفلم؟
الغريب: أصدقك القول أنني لست واهماً.. أو مصطنعاً تقرباً منك.
المرأة: قد أشبه تلك الممثّلة أو غيرها، إنما أنا.. أنا.
الغريب: هلا استرحنا على مصطبة ما؟" (المجموعة: -10 11).
ويستمر هذا الانثيال – الحواري باستدعاء فكرة الرواية والفلم والفرق بينهما، وما فعله تولستوي، إنه (إطار سردي / حواري) لاستحضار الرواية وصاحبها عبر (لعبة) الحوار العابر بين الرجل (الغريب) والممثلة المفترضة (المرأة)، وبهذه التقنية يغوص (حسب الشيخ جعفر) في تاريخ الشخصيّات وأبطال الروايات والشعراء، وهو يستنطق الأفكار والرؤى عبر هذه الحوارية (الافتراضية)، ووضع الإطار لمتن (حكائي) يرتكز على الجدل المعرفي والنقاش واستعادة المعلومات والمعطيات على وفق حوار فيه كثير من جمال اللغة الشعريّة، والإشارات والإحالات العميقة والدالّة وإثارة السؤال لتعمّق النسق التأملي.
إنّها تقنيّة (مسرحة الأفكار والرؤى) وذلك بطغيان عنصر (الحوار) الثنائي داخل النصوص، فالشاعر (حسب الشيخ) يوظّف تقنيات الشعر والسرد والمسرحة وصولاً إلى نص (توليفي) يجمع عناصر التعبير لكنّه نص خارج عن المحدّدات الإجناسية، إنه يوظف الشعري والسردي والمسرحي في إعادة اكتشاف الشخصيّات والأفكار والإحالات، وإعادة انتاج الوعي بكلّ الإشكاليات التي تكتنف تلك الإحالات، إنه نوع من التوغل في المعنى عبر تجريبية (الكتابة) اللاجناسية (المفتوحة) على الرغم من هيمنة التأطير أو النزوع الشعري، وبذلك فإنه يقدّم رؤية شعرية للعالم حتى وإن كانت هذه الرؤية ترتكز على التماس مع اسئلة الوجود والتراكمات وبعض الأزمات والاغتراب والنكوص الداخلي وأزمة الذات والآخر التي تتبدّى من خلال الاستحضار (الرؤيوي) لهذه الشخصيّات التي تصبح من خلال هذه النزعة (الذهنية – الحوارية) إلى شفرات ومرجعيات وايقونات للسؤال الذي يتحوّل إلى فضاء للاكتشاف، والتأمل وإعادة صياغة العالم على وفق (استبصار) عميق ودلالي.
وهناك خصائص هذا الاشتغال في كلّ متون المجموعة وهي عبارة عن متصل (انثيالي) سعى الكاتب إلى توظيف (المونتاج) والتقطيع عبر العناوين الفرعية، وهي ليست أسماء لقصص بل متواليات مقطعيّة تشتغل على الفكرة ذاتها، وبحثاً عن مساحات جديدة وشخصيات وأسئلة ورؤى، إنها قراءة استنطاقية عبر الوعي الجمالي والفلسفي ولذلك نجده يبتكر جمالية الاستهلال في كلّ مقطع فنجد الاستهلال التشويقي المهّد للحوار في نص (وحشة الديك): "لماذا تتلكأ تلك المرأة الغريبة مثلي في الزقاق الجانبي؟ وكأنها تنتظر منّي لحاقاً بها، أو تلويحة أو إشارة بعد التفاتتها الصريحة إليّ وتوقّفها، وتذكرت مطار باريس والفراشات يطرن حولك من هنا أو هناك، وتذكّرت الحكيم وبائعة تذاكر (الأوديون)، كنت نائماً عندما ايقظتني الفتاة بهزة رقيقة من يدها". (المجموعة: -17 18).
ونلحظ استعارة حياة كثير من الأدباء والشعراء (الإشكاليين) وسنتأمل أنموذجاً استوحى فيه الكاتب واستحضر شخصيّة السياب وحواره مع المرأة والتعبير عن خلجاته وأزمته وأسئلته التي طرحها عنها عبر سيرته أو عبر رموزه الشعرية يتجلّى ذلك في نص (عند السياب):
"على الكرسي الخشبي المهزوز [يقصد الهزاز]! عند الطاولة المغطاة بأوراق صحف قديمة جداً، ورثّة وممزّقة، يجلس الشاعر السياب وهو منهمك بالكتابة قائلاً من غير أن يرفع رأسه عن الدفتر المضاء بشمعة.
تفضل (مرتدياً بيجامة.. بيضاء كالرؤيا)
الزائر: وكأنما أنا في حلم.
السياب: الحياة حلم مثلما قالها عنوان مسرحيّة الشاعر المسرحي الاسباني كالديرون، قالها قبل أن يترهّب عندما كان في خدمة (الملك فيليب) الرابع؟ لم أعد أتذكر جيداً، مع أنني كنت أملك ذاكرة يقظى!
الزائر: أجل قبل أن يترهّب.
السياب: ألم يغادروا الساحة بعد.
الزائر: من تعني. لم يزل القصف يسمع بين الحين والآخر.
السياب: الاميركان ومن غيرهم؟
الزائر: وربما هم المغول على ظهور الصافنات.. كما قلت أنت مرّة!.. (لم يزل واقفاً فلا كرسي آخر في الغرفة).
لابُدَّ من أنّني أحلم فقد أزيلت هذه المنطقة (الشواكة) من الكرخ قبل أكثر من عشرين عاماً، وأقاموا بدلاً من منازلها وسوقها عمائر عالية ومباني وزارية كبيرة، فكيف أعيد هذا الفندق الزائل إلى مكانه، وكيف عرفت طريقك إليه أو إلى (ظلّه) كما يقال (فلسفياً).. أم نحن في قصيدة جديدة لك".
(المجموعة: 130 - 131).
إنَّ هذا الاستدعاء الممسرح لشخصيّة السياب وحواره مع الزائر تقنية (نصيّة) لجعل النص يعكس المواجهة المصيرية بين الشاعر والعالم، بين الذات والمكان بوصفه رمزاً.. والإشارة الذكيّة إلى القوّة والهيمنة والاحتلال سواء أكان مغولياً أم أميركياً.. لكن الشاعر لا يبحث عن عالم كبير وحلم كبير إنّه يتذكر (الفندق) الذي أزيل وهذه هي المسحة (الرمزية) التي تنفتح على طاقة من التأويل وتفكيك السّير والأفكار والشخصيّات للإمساك بالمعنى والإحالة والتأمّل.
ونجد مثل هذا الإستدعاء في شخصيّات أخرى حقيقية مثل (الكسندر بلوك) و(اخمانوفا)، ونجد أنموذجاً آخر اجتهد فيه الكاتب عبر التناص مع أجواء ومعطيات (رسالة الغفران) للمعرّي، واستحضر بها شاعرين هما (الجواهري) و(نزار قباني) ووضع بينهما الحوار أيضاً وصولاً إلى استشراف كثير من الافكار والرؤى، وحمل النص عنواناً موحياً ودالاً على هذه الفرضية بوضع الشخصيات وإقامة الحوار بينهما في عالم (أخروي) أو يعقد محكمة في عالم (الأبديّة) ونجتزئ مقطعاً من الحوار (الافتراضي):
"الجواهري مخاطباً نزاراً:
- كنت متأرجحاً بين الأصيل والدخيل.. أيّة موسيقى مفكّكة أغرتك فهجرت العروض الصافي.. والتحقت بركب لم تكن يسعى لتخريب القصيد العربي؟
- نزار: وهل كانت (طوق الياسمين) مثلاً تخريباً، ألم تكن قصيدة موزونة؟ مقفاة بقافية واحدة، كل ما في الأمر أنني كنت حرّاً في اختيار العدد اللاّزم من تفعيلات البيت أو السطر الشعري، ولقد استهوت هذه الطريقة أو الحياكة شعراء حاذقين، البياتي مثلاً.
البياتي: (مهاجماً بلطف):
- عليك أن تعرف أولاً أنك أخذت منّا، نحن الشعراء العراقيين الرواد. تقنيّة التفعيلة الصافية في تعدّدها ضمن البيت الواحد ذي الشطرين.
- الجواهري: لا تنسى يا صاحبي أنكم أخذتم هذه (التقنيّة) من الشعر الأوربي ألم تكن نازك الملائكة والسياب على معرفة بجانب من الشعر الانكليزي، وأنت أيضاً إلى حدٍّ ما...
- البياتي: لم تكن الثقافة الغربية مغلقة النوافذ عن الهواء الحضاري العالمي في أي من عهودها الزاهرة، كانت ثقافة عطاء وأخذ متنوّر.
- نزار: لم أجدني يوماً قريباً من شاعر أجنبي كبير أكثر قرباً منّي إلى الشعراء العرب العظام".
(المجموعة: 226 - 227).
استعار (حسب الشيخ) هذه التقنية (الحوارية) وبالتناص مع رسالة الغفران للتعبير عن (وعيه) النقدي، حول القصيدة الحديثة وإشكاليات الصورة والبحور والقافية والتفعيلة، عبر صياغة هذه الحواريات من خلال نص متصل سردياً وليس قصصياً لكنه لا يمثّل هوية اجناسية محدّدة على وفق معايير التصنيف. إنها نصوص حملت كثيراً من خصائص التعبير وتوغلّت كثيراً في الرؤى والصور والتناقضات وتأسيس عوالم تمزج الحلم بالاستدعاء والوعي والتأشير وتلك هي ميزة هذه المجموعة الاستثنائية.

كأن النصوص توحي باغتراب الشاعر الذي يحاول قتل ذلك الاغتراب من خلال النزوع إلى عوالم المرأة، والبحث عن معنى الوجود

إنها نصوص حملت كثيراً من خصائص التعبير وتوغلّت كثيراً في الرؤى والصور والتناقضات وتأسيس عوالم تمزج الحلم بالاستدعاء والوعي والتأشير وتلك هي ميزة هذه المجموعة الاستثنائية

إن الكتابة عامةً والإبداع الفني خاصةً والأدبي على وجه أخص هو إما استجابة لضغط داخلي في ذهن ووعي الكاتب أو الشاعر جراء تفاعل التجربة الشعورية وربما هيجانها ومن ثم محاولات للإيصال (توصيل تجاربهم ومخلوقاتهم التي يظنونها جميلة إلى الآخرين). أو هو كتابة مفتعلة سيفضحها النص نفسه بسطحيته ومباشرته.

لمن يكتب الأدباء؟ لمن تولد القصائد؟

د. شاكر كتاب

أنّ كتابة النصوص السياسية والعلمية والإعلامية تنطوي على ضرورات التوصيل للقارئ لغايات معروفة لكن هل الإبداع الأدبي يحمل الضرورة ذاتها؟

أولا علينا تحديد أنواع الكتابة:
- الإبداعية الفنية والأدبية من نثر بأشكاله وشعر الذي لا أشكال ولا أنواع سوى عوالمه الداخلية الجياشة.
- الكتابة السياسية التي يفترض فيها أن تكون أيضا استجابة لقناعات فكرية وأحاسيس عميقة ضمن حالات إنسانية (الوطنية واليسارية والتقدمية والثورية) أو حالات لا إنسانية (الفاشية والنازية والعنصرية والطائفية وكل ما يتناقض مع صالح الإنسان).
- الكتابة الإعلامية بكل أنواعها والتي يمارسها أهل الصحافة والإعلام بكل وسائطه وتتراوح بين الأخبار بكل معانيها والتعليقات والتقارير والمقالات الصحافية وغيرها.
- الكتابة العلمية وهي بين إعلان اكتشاف معين أو يصار إلى تكليف الباحث بمهام تعليمية تقتضي منه إعداد مصادر او مراجع أو أي منتوج آخر له صلة بالبحث العلمي (كالترقية مثلا او الإسهام في مؤتمر علمي أو تمثيل المؤسسة) أو أنّه يتقدم بمبادرة كشف جديد يراه ضروريا للوسط العلمي أو للاختصاص الذي يمارسه.
- الكتابات الرسمية والقانونية المتمثلة في إعداد الدساتير ومشاريع القوانين والمخاطبات الرسمية والإدارية وما شابه.

ثانيا علينا الاعتراف أن كل هذه الكتابات من أكثرها رقة وسلاسة وجمالا ومعاناة إلى أكثرها جفافا وخلوا من ذاتية الكاتب لا تأتي ولا تتحقق إلا وفقا للشروط التالية:
- وجود قناعة عميقة لدى الكاتب أو المبدع بشكل عام وإحساس شديد بضرورة الكتابة.
- الكتابة وكل الإبداع هنا أو أي رد فعل آخر هو في الحقيقة الاستجابة لدى المبدع لهذه القناعة وهذا الإحساس بعد أن يختمرا ويغدوا عنصراً ضاغطاً ودافعا لا يجد الكاتب بداً من الاستسلام لهما والمباشرة في تدوين استسلامه هذا على الورق (الكتابة) أو بواسطة الصوت (الغناء مثلا- ولا استبعد الصراخ في حالات صرعات العشق أو الاستغاثة) أو العزف على أية آلة موسيقية يحسنها المبدع.

ثالثا وهنا يبدأ الإشكال المركزي لهذه الموضوعة:
- هل في ذهن المبدع وهو في حالة الاستجابة تصور ما عن المتلقي؟
- وبالتالي هل النص المكتوب هو استجابة وحسب لدواعٍ داخلية ذاتية أم رغبة الكاتب في الإيصال أيضاً عدا عن كون النص استجابة؟
- وهل ان الإيصال هو أمر ضروري يحتاجه الكاتب المبدع؟ نحن نفهم أن كتابة النصوص السياسية والعلمية والإعلامية تنطوي على ضرورات التوصيل للقارئ لغايات معروفة لكن هل الإبداع الأدبي يحمل الضرورة ذاتها؟ لنقرأ قصيدة سعدي يوسف " سيدة النهر":

توهّمْتُ أنكِ زاويتي، والمَدارُ الذي
يقفُ النجمُ فيهِ
توهّمْتُ نخلَ السماوةِ، نخلَ
السماواتِ
حتى حسِبتُكِ عاشقةً،
فانتظرتُ النهارَ الذي يَطْلُعُ النجمُ فيهِ.
توهّمْتُ
أَوْهَمْتُ
لكنّ أرضيّةَ الوهمِ يغسلُها ضابطٌ ملَكيٌّ
تَلَبَّسَ عينيكِ
سيّدةَ النهرِ
هم يعشقون، ولا يملكون
ولكنهم حينما تغرقين
يَمُدّونَ كلَّ الخيوطِ التي قطّعَتْها
احتراقاتُهُم.
إن كلَّ الزنابقِ في الماءِ
لم تنتظرْ مثلَ عُرسِكِ...
طافيةٌ أنتِ
بينَ الخيوطِ التي قُطِّعَتْ، وانتظارِ
المَدار.

لنعترف أن سعدي يوسف هو أحد أصعب الشعراء وأعمقهم رؤية وأدقهم في اصطياد التفاصيل الخفية لأية ظاهرة تستوقفه وبهذا يختلف عن البياتي مثلا. فإذا كان البياتي يرى الشجرة كاملة فإن سعدي يرى زهورها وهي تطل برأسها في لحظات تفتحها. وبالتالي فإن متابعة سعدي هو جهد كبير متعب وينطوي على مخاطر. سعدي شاعر مفكر لكن فكره يغرق في شاعريته وشاعريته هي الأخرى تحوم في ظلال أفكاره التي ترسم أحاسيسه. وهذه القصيدة واحدة من القصائد الغامضة المليئة بالرمزية. صحيح تبدأ بجملة خبرية وهي عبارة شعرية تتفلت من بين يدي الرصد والفهم لكن صوتها عال فهي بين الوهم والزاوية والمدار والنجم وتلك عوالم تضيق وتتسع مع خلجات روح الشاعر التي تحتويها قدراته الفنية العالية على السيطرة بل وعلى توظيفها. ثم أن هناك صرخة داخلية يسمعها الشاعر نفسه تحكي عن إحباط شديد لكن سيدة النهر تبقى أملا في مقابل الخيبة والردة والانكسار. سعدي شاعر متفائل

لكنه الأكثر إحساسا بالخراب وله من النبوءات ما يجعل شعره مليئا بالحكمة الشاعرية فتلتقي آلامه بأبي العلاء والسياب وخيبات المتنبي. القصيدة رمزية مغرقة لكن مشاعره تطفح على سطح مقاطعها وصورها. تصوره نخل السماوة شاهقا كعلو السماوات وسيدة النهر عاشقة تجعله ينتظر المستحيلات وأن عشاقها لا يملكون سوى خيوط واهية سرعان ما تقطعت عندما تغرق سيدة النهر سيدة التاريخ سيدة الزمن. وبالتالي فالقصيدة تنبني على الوهم الذي يتحول إلى خيبة لكن بصيص ألأمل ما زال حيا يتوهج.

السؤال لمن كتب سعدي هذه القصيدة؟ هل للتعبير عن خيبته وتجربته المحددة هذه؟ لكن التعبير لمن؟ والتعبير من الفعل عبّر يعبّر شيئا ما إلى مكان ما بواسطة شيءٍ ما. إنه يعبّر كل ما في قصيدته ومحنتها إلى هدف غير معين. وأكاد أجزم أن هدفه يوم أطاحت به مشاعره في أحضان قصيدته هذه لم يكن هناك أحد في منطقة الهدف لذلك أظن أن هذه القصيدة هي صرخة من أحاطت به أزمته الروحية والنفسية فرأى أن يطلقها وسيسمع من يسمع وقد لا تصل إلى كثير من أذهان سامعيها. لا أظن أن سعدي كان ينوي مخاطبة أحد لكنه قول من شاعر امتلأ به صدره فكان لا بد من أن يطلقه. الصوت الشعري له سَوْرةٌ في أعماق الشاعر تدور وتدور وتجمع حولها كل أسباب الولادة من صوت وصور وموسيقى خارجية وأخرى داخلية ثم يكمل الجنين بناءه فيؤذن بالمجيء فيأتي مرة مفهوما سلسا شفافا ومرة عصيا على الفهم.

ولنسأل معروف الرصافي لماذا ولمن كتب قصيدته الشهيرة "الأرملة المرضعة"؟ وقصتها معروفة إذ كان الشاعر عند صديقه صاحب الأسواق عندما مرَّت امرأة يبدو عليها الفقر والحاجة وأرادت أن ترهن صحنا لها عند صاحب المحل لكن الصفقة لم تتم وحين تساءل الشاعر عمن تكون عرف من صاحبه أنها أرملة فقيرة لديها طفلان أحدهما مازالت رضيعة فهبَّ الشاعر وراءها وساعدها رغم ترددها. لكن بقيت صورتها وحالتها في ذهنه حتى عاد إلى البيت وليلا تحولت هذه القصة إلى قصيدة ملأت الدنيا وما زالت الأيادي والقلوب تتداولها. القصيدة مليئة بالصور الفنية الواقعية الرائعة التي ترسم حال المرأة الفقيرة وابنتها وملبسها ومعاناتها. صحيح يختتم الرصافي قصيدته ببيتين يستشف منهما أنه يوجه نداءه إلى الأحرار من البشر لمساعدة الفقير:

هَذِي حِكَايَةُ حَالٍ جِئْتُ أَذْكُرُهَا ...
وَلَيْسَ يَخْفَى عَلَى الأَحْرَارَ فَحْوَاهَا
أَوْلَى الأَنَام بِعَطْفِ النَّاسِ أَرْمَلَةٌ...
وَأَشْرَفُ النَّاسِ مَنْ بِالمَالِ وَاسَاها

لكنني لا أظن أن الشاعر حين راح يكتبها كان ينوي التوجه لأحد ما يستغيث به لأجل المرأة لكنه حين استنفذ طاقته الشعرية التي فجرتها حالة المرأة وصورتها مع صورة ابنتها الطفلة استدرك بتوجيه كلامه وهو يأتي على الخاتمة إلى من أسماهم الأحرار يشحذ هممهم فبالتالي استدارت القصيدة من وجهتها الوجدانية العاطفية الإنسانية وفنيتها العميقة إلى الخطابية المباشرة التي قربتها - على الأقل في خاتمتها - من نثرية تخلو من الفنية الجميلة التي ملأت مشاهدها لاسيما في وسط القصيدة وقبيل الخاتمة:

بَكَتْ مِنَ الفَقْرِ فَاحْمَرَّتْ مَدَامِعُهَا...
وَاصْفَرَّ كَالوَرْسِ مِنْ جُوعٍ مُحَيَّاهَا
المَوْتُ أَفْجَعَهَا وَالفَقْرُ أَوْجَعَهَا..
وَالهَمُّ أَنْحَلَهَا وَالغَمُّ أَضْنَاهَا
فَمَنْظَرُ الحُزْنِ مَشْهُودٌ بِمَنْظَرِهَا..
وَالبُؤْسُ مَرْآهُ مَقْرُونٌ بِمَرْآهَا
كَرُّ الجَدِيدَيْنِ قَدْ أَبْلَى عَبَاءَتَهَا..
فَانْشَقَّ أَسْفَلُهَا وَانْشَقَّ أَعْلاهَا
وَمَزَّقَ الدَّهْرُ، وَيْلَ الدَّهْرِ، مِئْزَرَهَا...
حَتَّى بَدَا مِنْ شُقُوقِ الثَّوْبِ جَنْبَاهَا
تَمْشِي بِأَطْمَارِهَا وَالبَرْدُ يَلْسَعُهَا..
كَأَنَّهُ عَقْرَبٌ شَالَتْ زُبَانَاهَا
حَتَّى غَدَا جِسْمُهَا بِالبَرْدِ مُرْتَجِفاً..
كَالغُصْنِ فِي الرِّيحِ وَاضْطَكَّتْ ثَنَايَاهَا
تَمْشِي وَتَحْمِلُ بِاليُسْرَى وَلِيدَتَهَا..
حَمْلاً عَلَى الصَّدْرِ مَدْعُوماً بِيُمْنَاهَا
قَدْ قَمَّطَتْهَا بِأَهْدَامٍ مُمَزَّقَةٍ ... فِي
العَيْنِ مَنْشَرُهَا سَمْجٌ وَمَطْوَاهَا

وماذا عن الجواهري في "دجلة الخير" أو "أرح ركابك" وهما من القصائد الوجدانية الذاتية العميقة وبعيدة الآماد وعميقة الصور وجياشة المشاعر مليئة بالحركة المشحونة بالشوق والحنين: لاحظ لوذ الحمائم بين الماء والطين، والكفن الذي يتمناه الشاعر أن يكون كفنه غداة البين مصنوعا من شراع ذلك القارب الذي تلوي الرياح به، والتفت إلى شجيرة الخمر تحت النخلة وكل ما فيها من صور متحركة تدفع بالقارئ أن يتنقل معها بغض النظر عن شدة أو بطء هذه الحركة وعن اتجاهاتها وعمقها وقربها من السطح. أما "بريد الغربة" فهي معاناة من نوع آخر ضمّت في أشجانها شوقاً ومطامح وعللاً وجاءت غنائيتها (بحر الوافر) لتضيف عنصرا جماليا مراقصا كما الطير مذبوحا يرقص من شدة الألم.

ولا أدري لمن يناجي النابغة الذبياني حين ينادي دار ميَّة بالعلياء ويقف فيها أصيلالاً لا أصيلاً يسائلها فتعيا عن الجواب لأن ما في الربع من أحدِ. هذه الشكوى عن معاناة يخلقها طلل كان دارا قد خالت من أهلها فيمنحها الشاعر حياةً تمثلت في تجسيدها وهي التي كان يأمل منها جوابا والغريب أن كل هذه المشاهد الحزينة يتفاعل معها بحر البسيط لتغدو أكثر سلاسة في وإنشادها وترديدها.

وإذا كان ادب الحكمة قد استقر في عالم يتقاسمه المتنبي وأبو العلاء المعري وقبلهما أبو العتاهية وأبو نؤاس وآخرون فإن الطريق إليه كانت مليئة بالألم وقسوة الحياة وتجارب الخيبات والفشل والإحباط فتبلورت برؤى فلسفية لم ينقصها إلا أن تكون مدرجة في منظومة متكاملة من الأفكار. لكن هل يكون هذا النوع هو وليد عصارة حياة واستخلاص الشعراء منها هذه الرؤى؟ ولمن كتبوها؟ أو لماذا أطلقوها؟

النتائج:

1. الكتابة الصادقة الحقيقية هي قبل كل شيءٍ استجابة لنداء داخلي ضاغط.
2. وهي مناداة للآخر للاشتراك في دنيا النص وعالمه.
3. هذا الآخر هو المتلقي بين قارئٍ ومستمع ومشاهد.
4. إيصال التجربة إلى الآخر ضرورة تقف وراءها أغراض متنوعة منها الطبيعة ألإنسانية التي تجد في مشاركة الآخرين مواساةً وتعزيةً ومساهمةً في تحمل المعاناة التي تعرض لها الشاعر.
5. ومنها أيضا توقع ان يقوم المتلقي بإيصال التجربة بنصوصها إلى الآخرين فتخلق موجة تحمل اسم الكاتب وتلك ربما من سمات النرجسية التي يصاب بها الشعراء.
6. لا أظن أن من المفيد رسم أو تفريغ التجربة الشعورية على الورق كافيا ما لم يرسل إلى متلقٍ ما وبالتالي أن المتلقي حاضر في ذهن الشاعر أثناء الكتابة حتى وإن طال العهد بكتابتها حولاً كاملا. وشعراء الحوليات لم يتأخروا في إكمال نصوصهم ولم يتريثوا في إعلانها إلا وفي ذهنهم صورة المتلقي بمختلف المستويات التي ينحدر منها الذي كانوا حريصين على إرضائه وتجنب صده عنهم إذا ما اكتمل بناء القصيدة.
7. لم يبحث النقاد ما إذا كان الشاعر ينتظر معرفة ردود فعل المتلقي بين إعجاب او رفض.
8. يشمل هذا حتى القصيدة الوجدانية والمغرقة في الذاتية.
9. لا تتوقف هذه الأحكام عند الشعر بل تمتد لتغطي في أفكارها ونواياها كافة الفنون الجميلة.
10. المحاضرة بحاجة إلى جزئها الثاني الذي يشرح انشطار عملية الاستجابة إلى حصتين للعاطفة وللعقل والصراع بينهما وكيفية تمكن الشاعر من الهيمنة على التوازن بينهما.

بالمختصر..

جواد سليم
رسوخ التجربة ورؤيا النقد

نصير الشيخ

لا تبغي هذه المقالة الحفر عميقاً في المنجز الفني والثقافي والحضاري لتجربة ثرة كالفنان العراقي الرائد جواد سليم، لأن ماكُتب عنه شكل خزينًا ثرًا من الدراسات والأبحاث ومالخطوطات، ذلك أن تجربته ما زالت مجالا فسيحاً، للفحص والتأويل وتأكيد الريادة.

نسلط الضوء هنا على اللاجهد النقدي الذي دوّنه الناقد الراحل "عادل كامل"، في إضاءة استهدفن المراحل الأولى لتجربة جواد وتوجهاته الثقافية، ومعاينة الجانب الموضوعي غير المنقطعة فيها، وعن واقعها وتحولاتها الاجتماعية، كل هذا جاء عبر السؤال والشك وكيفية اتخاذ الخطوات لمسير التحديث في التشكيل العراقي المعاصر.

تصلح مقولة جواد "الفن مرآة" كمفتتح للدخول في توجهات الفنان آنذاك ذاتًا وفكرًا، إلى جانب التأثيرات الأجنبية المتسربة اليه من اطلاعهِ ودراستهِ والمتجسدة فيما بعد، في اعماله رسمًا ونحتًا. فالناقد عادل كامل يؤكد على أنّ "جواد سليم فنان بالمعنى الذي يوسع الحرفيّ أفقه الى الإبداع، وربط الابداع بالافكارالدينامية الديمقراطية، وقد سعى جواد الا يكون عمله مبتذلاً بالدعاية في الحدود المضرة ببنية اللوحة".

كان جواد يبدو ممسكًا برؤى تسكنه حاملة رياح التغيير ومحملة على أفكار صريحة، تشده بين قطبي الذات "المحلية" و"العالمية" الأجنبية ومدارس الحداثة، والإنهماك كليًا في مزج التجربتين، ومن ثم انصهارهما في عمل فني نستخلص منه أسلوبيته الخاصة، المؤسِسة لمشروع الحداثة في الرسم والنحت.

مع تحولات المراحل اللاحقة، سعى جواد لتأسيس "فن يستمد مقوماته من الإرث الحضاري القديم والاسلامي وبنية الحاضر والكشف عن متطلبات التعبير عن الحريَّة الأسلوبية ضمن اشتراطات الواقع وتطوره".

ذلك هو الإنشداد الذي تعتمل فيه ذات الفنان وصخب الواقع الذي يطالبه بالحضور، فكأن جواد يقف أمام مسارات تحديثية في الفن، موازنًا بين البيئة/ الواقع، والثقافي ـ الافكاروالرؤى ـ وحضاري (التغييرفي البنية المجتمعية العراقية تحديدا). كل هذا على ان لا يفقدهُ "الرؤية الوطنية". فكيف له من انتاج أعمال حداثية تسرب اليها مفردات الدرس الإكاديمي لدى دراسته في " باريس وروما وانكلترا" من دون تحميلها ملامح " التغريب" ومن ثم تحقيق حضورها الحامل للشخصية الوطنية المتماسكة والفن الوطني، كل هذا يدور في مرحلة توق الى الإستقلال والحريَّة على حد سواء.

إنّ نتائج أبحاثه الفنية واعماله وحياته جعلته أوّل فنان من الرواد يعي المرحلة التي عاش فيها، من دون أن يستسلم لاشتراطاتها في التخلي عن همه الفني، فما بين الواقعية التسجيلية ممثلة بعبد القادر الرسام ورهطه، كمثابة أولى، ومهيمنات اللوحة التقليدية وغرضيتها الاجتماعية، كان لابد لجواد من ابتكار مناخ فني متطور يؤكد مسار سنوات الرواد (1940 ـ 1958)، وبذلك يكون قد أسس لذائقة عابرة لإستاتيكية اللوحة او العمل الفني، تجلت في عمله البانورامي "نصب الحريَّة"، بواسطة هذا الاداء الملحمي ما بين الشكل والمضمون، والمشتمل على خصصيات عراقية صرفة، تمتد جذورها الراسخة في الفن الرافديني، وبذلك خلق جمهورًا جديدًا يوازي فهم الأحداث الجديدة، والعمل الفني بصورة اعمق وأدق واكثر تكاملا.

إنّ هذا الرسوخ في التجربة والتجريب والعمل الدؤوب منح الحركة التشكيلية سعةً وآمالاً أنجز منها الكثير عبر تجاربه المختلفة، وربما بقي الكثير من مشاريعه الفنية غير المنجزة رسمًا ونحتًا، كامنة في مخيلته وافكاره، طيّ الحلم الذي يتملك المبدعين في جميع العصور، بعد أن غادر هذ العالم وهو في الإربعين من عمره.

مقاهي بغداد..
ذاكرة شارع الرشيد وروح المدينة

في كل عودة إلى بغداد، لا يقتصر الاكتشاف على الوجوه والأمكنة، بل يمتد إلى الذاكرة نفسها. ففي زيارتي الأخيرة، كان أكثر ما شد الانتباه هو عودة الحياة إلى جزء من شارع الرشيد، إبتداءًا من ساحة الميدان وصولا إلى ساحة معروف الرصافي.

سعد كاظم

لا تكتمل الحياة في شارع الرشيد إلا بالحفاظ على هذه المقاهي بوصفها شواهد على تاريخ لم يُكتب كله بعد

هذه الخطوة، التي يراد لها أن تتوج بجعل الشارع مخصصا للمشاة، ليست مجرد مشروع خدمي، بل محاولة جادة لإعادة سرد حكاية شارع يختزن في أرصفته تاريخ بغداد، وانتفاضاتها، ومقاهيها التي كانت شاهدا على ولادة الأفكار والحركات السياسية والإصلاحية و تجمعات برلمانية و إصلاحية و كان لمقاهي بغداد دور باحتواء جزء من هذه الاجتماعات وانطلاق انتفاضات العراقيين على مر التاريخ و بحثنا هذا سيركز على مقاهي بغداد بهذا العرض السريع ساصطحبكم لما تبقى من هذه المقاهي. بعض هذه المقاهي بدا عليها وهن السنين، وبعضها الآخر أُعيد تجديده ليواصل صراعه مع الزمن، وكأن جميعها تصر على البقاء كي تحكي للأجيال القادمة حكايات بغداد الازل، ومع اتساع بغداد وتغيير جغرافيتها الثقافية، استحدث المثقفون ورواد المقاهي أماكن جديدة للقاء، بعضها أصبح اليوم ملتقى للنساء والرجال من المثقفين والأصدقاء، مثل مقهى رضا علوان، ومقهى كتاب واستكان. ورغم أهمية هذه الأمكنة الحديثة، تبقى المقاهي التاريخية حاضرة وعلى رأسها مقهى الشاهبندر في شارع المتنبي. لقد ارتبط عدد من المقاهي بتاريخ بغداد حتى بات لكل واحدة منها تحكي حكاية هذه المدينة العريقة وعن روادها و اسمائها أصبحت كنية لها , كانت المقاهي المكان الوحيد لرجال المحلة, وأرباب الحرف والأعمال للراحة بعد قضاء أعمالهم اليومية, كما يرتاد هذه المقاهي طبقات الناس المختلفة,وكان لكل مقهى روَّادهِ الذين تربطهم صِلات اجتماعية أو مهنية، مقاهي بغداد القديمة تصارع الزمن من أجل بقائها، أغلب هذه المقاهي تقع في شارع الرشيد العريق الذي طاله الإهمال والتخريب ويجري الآن إعادة تأهيله. تاريخ هذا الشارع كما اشرت يلخص جزء من تاريخ بغداد و والانتفاضات الخالدة التي أسقطت معاهدات و حكومات والذي يحكي تاريخ انتفاضات الشعب العراقي التي تطالب بجلاء القوات البريطانية و من أجل الاستقلال.

(شارع الرشيد لوحدة بحاجة لمن يكتب عنه من قبل المهتمين بهذا الشارع والتاريخ...)

من أبرز هذه المقاهي مقهى الشّابندر، مقهى البيروتي، مقهى حسن عجمي، مقهى الزهاوي، مقهى البرلمان ،مقهى ام كلثوم ومقهى السيدة والمقهى البرازيلي. أدناه نبذة تعريفية ببعض هذه المقاهي:

مقهى الشّابندر

هو واحد من أشهر المقاهي القديمة في بغداد، ويقع في نهاية شارع المتنبي قرب مبنى القشلة (المدرسة الموفقية سابقًا)، ومبنى المقهى كان سابقًا «مطبعة الشّابندر» التي تأسست في العام 1907، لصاحبها موسى الشّابندر، الذي أصبح وزيرًا للخارجية زمن الملكية في العام 1941 ضمن وزارة رشيد عالي الكيلاني. وأصبح الآن من الأندية الأجتماعية المهمة في بغداد، ويُعَدّ أحد المعالم الثقافية المهمة في العراق، ويتداول فيه الحديث عن الثقافة والفن والشعر والسياسة.

صورة (متخيّلة) مولّدة بواسطة تقنية الذكاء الإصطناعي لـ "مقهى البرازيلية" التي كانت قائمة في شارع الرشيد، قرب منطقة السنك، حتى أواخر تسعينيات القرن الماضي.

إستطلاع..

التجمعات الأدبية.. لماذا غابت عن المشهد الثقافي؟

منى سعيد

هذا السؤال وجهناه لمجموعة من المثقفين العراقيين بهدف تقليب الواقع الأدبي والفني الحالي، ومحاولة الكشف عما أستجد من تجمعات أو حركات تسعى للتعبير عن أفكارها ومحاولة التغيير ورمي الحجارة في الماء الراكد. أول إجابة كانت من الباحث الأكاديمي الصحفي طه جزاع.

يحيلنا هذا السؤال إلى التجمعات الأدبية والفنية في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، تلك التي شهدت نهضة فكرية وثقافية واسعة في الوطن العربي، ارتبطت بتحولات سياسية واجتماعية كبرى، من صعود المد القومي وحركات التحرر الوطني، إلى انتشار الفكر اليساري وصعود النخب المثقفة التي رأت في الأدب والفن وسيلة للنقد والتغيير. وفي قلب هذه التحولات، تشكّلت تجمعات شعرية وأدبية وفنية لعبت دوراً محورياً في صياغة مشهد ثقافي عربي جديد، كان للعراق فيه النصيب الأوفر. في بيروت، برزت مجلة " شعر" التي أسسها يوسف الخال عام 1957، وبلغت ذروة تأثيرها في الستينيات بمشاركة أسماء لامعة مثل أدونيس وأنسي الحاج. وقد تبنّت هذه الجماعة مشروعاً ثقافياً يهدف إلى كسر قيود العمود الشعري التقليدي، وفتح الأبواب أمام قصيدة النثر والشعر الحر، مع الانفتاح على الحداثة الغربية والفلسفات المعاصرة. وفي مصر وسوريا، لعبت النوادي الثقافية والتجمعات القومية واليسارية دوراً لا يقل أهمية، إذ ارتبطت بالهّم السياسي والاجتماعي، وسعت إلى جعل الأدب والفن أداة للتحريض والتنوير.

لقد أسس المسرحيون، مثل توفيق الحكيم وسعدالله ونوس، تقاليد مسرح ملتزم بالقضايا الوطنية والاجتماعية، مستفيدين من تجارب عالمية كبرشت وستانسلافسكي. أما في العراق، فقد تميزت تلك الحقبة بتعدد التجمعات وتنوعها. فقد انبثقت جماعة كركوك التي جمعت شعراء شباباً مثل فاضل العزاوي، سركون بولص، جان دمو، وصلاح فائق. وتميزت بروح تمرد وتجريب غير مسبوق، حيث فتحت نافذة واسعة على الحداثة العالمية عبر الترجمة والانفتاح على الشعر الأميركي والأوروبي. وفي ميدان الفنون التشكيلية، لعبت جماعة بغداد للفن الحديث، التي أسسها جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد عام 1951، وضمت فنانين منهم محمد غني حكمت ونزيهة سليم، دوراً رائداً في صياغة هوية تشكيلية عراقية معاصرة تمزج بين التراث الرافديني والإسلامي والحداثة البصرية. وفي موازاة ذلك، واصل المجددون في الشعر الحر، بقيادة بدر شاكر السياب وبلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي، بناء مشروعهم الذي وضع الشعر العربي على خريطة الحداثة العالمية، بينما تحولت المقاهي البغدادية مثل "البرلمان" و"المُعقدين" و"حسن عجمي" إلى منتديات ثقافية نابضة، جمعت الشعراء والروائيين والصحفيين من أمثال حسين مردان، وعبد الملك نوري، ومظفر النواب، وموسى كريدي، في فضاءات حوار ونقاش مفتوح. فضلاً عن الحلقات اليسارية والقومية التي كانت تسعى إلى جعل الأدب أداة للنضال السياسي والاجتماعي. ورغم اختلاف الجغرافيا والأسماء، فإن تلك التجمعات اشتركت في أهداف واضحة، تمثلت في كسر القوالب الكلاسيكية وإبداع أشكال جديدة في الشعر والمسرح والفن التشكيلي، وكذلك التعبير عن قضايا الإنسان العربي مثل التحرر، والهوية، والعدالة الاجتماعية، والوحدة. كما سعت إلى الانفتاح على الحداثة العالمية من خلال الترجمة والتفاعل مع الفلسفات والمدارس الغربية. وحرصت على خلق فضاء ثقافي حر يكون بديلاً عن القيود السياسية والاجتماعية. وبعد أكثر من نصف قرن، لا يزال تأثير تلك التجمعات واضحاً في المشهد الثقافي العربي. فقصيدة النثر التي كانت يوماً مثار جدل أصبحت جزءاً أساسياً من الشعر العربي، والفن التشكيلي العراقي ترك بصمته عربياً ودولياً، فيما يظل إرث تلك الحلقات والمنتديات حاضراً في ذاكرة الأجيال، شاهداً على زمن كان فيه الأدب والفن رهاناً للحرية والتجديد .

ونعود إلى السؤال الأساس : لماذا غابت مثل هذه التجمعات عن حياتنا الثقافية الراهنة ؟. الحق أن هناك أسباباً عديدة منها: الظروف السياسية والأمنية التي بدأت بالتدهور منذ منتصف السبعينيات، مع التضييق على حرية التجمع والنقاش الحر، والحروب المتلاحقة التي أنهكت الوسط الثقافي، وتراجع دور المؤسسات الثقافية الرسمية والاتحادات والجمعيات الأدبية والفنية، وغياب الدعم المؤسسي للمثقفين، وتردي الوضع المعيشي الذي دفع كثيراً من المبدعين إلى الهجرة، أو الانشغال بتدبير لقمة العيش، مما أدى إلى ضعف الطبقة الوسطى، الحاضنة الطبيعية للمثقفين، واضمحلال دورها، وضمور الفعل الثقافي المؤثر. وأخيراً لا يمكن تجاهل هيمنة الإعلام الرقمي، وانتشار مواقع التواصل الاجتماعي التي بدّلت أنماط التلقي والتفاعل، وأحالت اللقاءات والندوات إلى فضاءات افتراضية عبر منصات مثل Zoom، وGoogle Meet، وMicrosoft Teams، إضافة إلى المجموعات على واتساب وتليغرام. غير أن هذه البدائل الرقمية، على أهميتها، لم تستطع أن تعوض عن دفء اللقاءات الحضورية، ولا عن الدينامية التي كانت تمنحها التجمعات والصالونات الثقافية التقليدية.

مقهى الزهاوي

أو قهوة الزهاوي، يقع بين ساحة الميدان وجامع الحيدرخانة. تأسس المقهى في العام 1917. سمي على اسم الشاعر جميل صدقي الزهاوي، وكان ملتقى النخب الثقافية، الادباء والشعراء والكتّاب، إذ كانت تسمى بمقهى أمين، وكان الزهاوي يعقد مجالسه فيها باستمرار، وكثيرًا ما شهدت في ثلاثينيات القرن الماضي حلقات السجال والمناقشة بين الزهاوي والشاعر الكبير معروف الرصافي.

مقهى البيروتي

وهو من المقاهي القديمة يقع على نهر دجله في جانب الكرخ من مدينة بغداد عند رأس الجسر القديم في ساحة الشهداء. وهو من المقاهي الصيفية وأكثر رواده من الأدباء، وكانت أبوابه تُفتح مع صلاة الفجر حتى ساعة متأخرة من الليل، وكان الدخول إليه عبر السوق المعقود القائم على الجهة اليسرى من جسر الشهداء، عند النزول إلى الكرخ. تقع قبالته "مقهى الوزير" و"ومقهى حسن باشا" من الجانب الآخر من النهر. أشار إليه الرحالة جيمس سلك بيكنغهام في مذكراته إذ قال: "... وقبالة مقهى حسن باشا من الجانب الآخر من النهر، أُقيم مقهى آخر في الجانب الغربي من نهر دجلة، وهو أكبر حجمًا من مقهى حسن باشا، مضاءً بمصابيح تنعكس أنوارها على أمواج نهر دجلة"، وكما نعلم فأنّ بكنغهام زار بغداد في العام 1819، مما يدل على أن تاريخ بناء المقهى كان أقدم من ذلك. وللاسف قبل ايام أُزيل هذا المقهى (ولم يتبق منه سوى الأنقاض)، وبذك مُحي جزء من ذاكرة وتاريخ المقاهي البغدادية القديمة.

مقهى حسن عجمي

افتُتح المقهى في العام 1928، ويقع في محلة الحيدرخانة، ومما عرف عن ذلك المقهى أناقة صاحبه حسن عجمي في ملبسه وحسن تصرفه، وكثيراً ما كان يقتطع بعض من زوايا المقهى لطلاب المدارس ويهيئُها لهم للدراسة. وقد اختلفت الآراء في أصل التسمية "حسن عجمي"، منها ما أشار إلى أن عمال المقهى كانوا من العجم، فيما ينسب البعض الآخر أن صاحب المقهى أصله من العجم، ولهذا أُطلقت هذه التسمية على المقهى، وهناك آراء أخرى تقول أنّ حسن عجمي عراقي و(عجمي) هو اسم والده الحقيقي ولا علاقة له بـ (العجم).

مقهى البرلمان

أُفتتح منتصف الأربعينيات من القرن العشرين، ويقع مقابل جامع الحيدرخانة، ويطل على شارع الرشيد بواجهتها الزجاجية، وتعود مُلكيته للحاج حسين فخر الدين، وكان ملتقى للنواب والشيوخ والتّجار والأدباء، وبعض السياسيين ذوي الميول اليسارية القادمين من الجنوب والفرات الاوسط.

عن تسميته بمقى (البرلمان)، فيقال أنّها بسبب أن غالبية رواده من أعضاء البرلمان.

للأسف فأنّ من يزور بغداد اليوم لا يجد أثرًا لهذا المقهى، بعد أن اختفى تمامًا وسط زحمة المحال التجارية الهجينة والطارئة على طبيعة الشارع العريق وبيئته.

مقهى البرازيلية

إحد مقاهي بغداد المشهورة والعريقة، يقع وسط شارع الرشيد باتّجاه الباب الشرقي، وكان تجمعًا لطلبة الكليات والمثقفين والأدباء والشعراء، يلتقون في هذه المقهى ويتحلقون حول طاولات محددة لأدباء وسياسيين بعينهم، ويتبادلوا أخر أخبار الأدب والثقافة التي لا تخلو من حوارات سياسية.

ارتاده رواد حركة الشعر الحر مثل بدر شاكر السياب عند حضوره إلى بغداد، وبلند الحيدري، وعبد الرزاق عبد الواحد، ورشيد ياسين، وسليمان العيسى، وعبد الوهاب البياتي وغيرهم.

من يفتش عن هذا المقهى العريق لا يجد له أثر، ولم يبق إلا أنقاض اطلاله وصوره الأرشيفية.

مقهى أمّ كُلثوم

وهو مقهى تراثي شهير في بغداد، يعود تاريخ تأسيسه إلى العهد الملكي، وكان ولا زال هذا المقهى ينبض بالحياة، ويشنف أسماع مرتاديه بنفحات الطرب الأصيل. سُمي المقهى بهذا الأسم تيمنًا بسيِّدة الغناء العربي كوكب الشرق أمّ كُلثوم (1898 ـ 1975) التي زارت بغداد في العام 1932 وأُقيم لها حفل غنائي فيه.

خاتمة

مقاهي بغداد ليست أمكنة عابرة فحسب، بل هي سجل حيّ لذاكرة المدينة وتحولاتها الاجتماعية والسياسية والثقافية، كما أنّ إعادة الحياة إلى شارع الرشيد، لا تكتمل إلا بالحفاظ على هذه المقاهي بوصفها شواهد على تاريخ لم يُكتب كله بعد. فبين طاولاتها الخشبية وجدرانها العتيقة، ما زالت بغداد تحكي قصتها، وتصر على أن تبقى مدينة للذاكرة والخيال والحلم.

مقاهي بغداد ليست أمكنة عابرة وحسب، بل هي سجل حيّ لذاكرة المدينة وتحولاتها الاجتماعية والسياسية

بيت دافئ مضئ

البيت في الثقافة العراقية للؤي حمزة عباس

صدر عن دار الجمل في بيروت وألمانيا كتاب "بيتٌ دافئ ومُضئ.. البيت في الثقافة العراقية" وهو كتاب مشترك لعشرين مؤلفًا عراقيًا حظي باهتمام كبير من القاهرة حتى الخليج، بمبادرة وتحرير الكاتب والأكاديمي والباحث لؤي حمزة عباس، الذي عرف عربياً بولعه في الكتابة عن الأمكنة الغريبة والمميزة واختبار اللغة في التعبير عن أكثر اللحظات حرجاً، ليقدم لنا مطبوعًا يجمع كبار الأدباء والنقاد والمعماريين والمترجمين العراقيين، متحدثين عن علاقتهم بالبيت الذي شيده آباؤهم أو جمعهم مع أحبتهم وسط ظروف الحرب والانقلابات والهجرة والقمع واللحظات السعيدة.

بصدور هذا الكتاب، نكون قد حصلنا، حسب النقاد العرب، على كتاب عراقي فريد حظي باهتمام واسع، شاركت في نصوصه الأساسية، أجيال من المبدعين العراقيين البارزين، للحديث عن تجربة المجتمع العراقي في التعلق بالمنزل الأول، و"الرحم الثاني" كما عبر الأستاذ محمد خضير.

هذا الكتابُ، ورغم تنوّع التجارب، مكتوب لينعشَ فينا شيئًا غائبًا، أو مدفونًا، شيئا نخافُ أن نفتّشَ عنه، فهو يفتحَ مسالكَ للحنينِ والألم ربما، لكنّه في الوقت ذاته، يضعنا أمام وعينا في ان الكتابة ذاتها، ليست ملهاة او تراجيديا، بل هي شعور بالقوة على استعادةِ وثيقتِنا الإنسانيّة، تحرير البراءةِ من صمتها، وترسيخ التجاوُر بوصفه دفئا. يقولُ لؤي حمزة عباس في مقدّمته للكتاب: "يحافظُ كلُّ بيتٍ على فرادتِه، يصونُها بعيدًا عن أيِّ شعورٍ بالتطابق، فرادةُ البيتِ تتأسّسُ على فرادةِ التجربةِ الإنسانيّةِ التي يحتويها".

قدّم الكتّابُ المدعوّون للمساهمة في هذا الكتاب، تصوّراتِهم عن المعنى العميقِ للبيت، ليس بوصفِه وجودًا وذاكرةً وهويّة، بل حالةً ثقافيّةً تشتبكُ مع التاريخِ والأنثروبولوجيا، مع السياسةِ والمعمارِ النفسيّ للساكنين. البيتُ، كما ظهر في هذا الكتاب، يُشكّل كونًا صغيرًا لكلّ كاتب، داخلَ كونٍ أكبرَ هو المدينة، داخلَ الكونِ الأعظمِ وهو العالم.

تتنوع الصورُ التي قدّمها الكتّابُ في عرض معنى البيت، لكنّها لم تبتعد كثيرًا عن المعنى الكلّي، والذي تتضمّنه حالةٌ شعوريّةٌ فيها حنينٌ أو ألم، فكلُّ بيتٍ نعيشُ فيه، يعيشُ فينا أيضًا، يرافقُنا في تنقّلاتِنا، أفراحِنا وأحزانِنا، ولا بدّ في كلّ مرّةٍ نعودُ إليه في الحلم أو في الشعرِ أو في أغنيةٍ قديمة، في رائحةٍ أو ذكرى، أو في نصٍّ يدعونا لكتابته أحدٌ، فيضعُنا أمام اختبارٍ صعبٍ لتشريح علاقتِنا بذلك الكون المخفي في اعماقنا.

عشرون كاتبًا عراقيًا: علي حاكم صالح، دُنى غالي، عبد الزهرة زكي، هاشم تايه، صدّام الجميلي، طالب عبد العزيز، ميسلون هادي، أحمد الشيخ، حسن ناصر، محمد حياوي، محمد خضير، أسعد الأسدي، يحيى الشيخ، سهيل نجم، وزهير الجزائري. حاولوا في هذا الكتاب ترميمَ صورةٍ قديمةٍ لبقعة مدفونةٍ في الأعماق، وفتحوا نافذةً لتدخلَ منها الشمسُ فتُضيءَ هذه البقعة التي نسميها البيت.

الكتاب صادر عن دار الجمل
إعداد وتقديم: لؤي حمزة عباس

كتب

كتاب "تاريخ الفلسفة من وجهة نظر ماركسية" لآلان وودز

الحضارة والبربرية

تطور المجتمع البشري والنظرة الماركسية للتاريخ

عرض: مزّي حسين
ترجمة: الطريق الثقافي

تتناول هذه المقالة، بقلم آلان وودز، البربرية وتطور المجتمع البشري. في الكتابات ما بعد الحداثية، يظهر التاريخ كسلسلة من الأحداث العشوائية أو الحوادث، عديمة المعنى وغير قابلة للتفسير. لا تحكمه قوانين يمكننا فهمها.

من الأفكار الشائعة في بعض الأوساط الأكاديمية، فكرة أنّه لا وجود لأشكال أعلى وأدنى من التطور الاجتماعي والثقافي. هذا الإنكار للتقدم في التاريخ هو سمة مميزة لسيكولوجية البرجوازية في مرحلة الانحدار الرأسمالي.

يُروى أن هنري فورد قال: "التاريخ هراء". لمن لا يعرفون تعقيدات اللغة العامية الأمريكية، فإن كلمة "bunk" تعني الهراء، والهراء يعني شيئًا بلا معنى. هذه العبارة غير البليغة تعبّر بوضوح عن رأي اكتسب زخمًا في السنوات الأخيرة. وقد حسّن مؤسس شركة فورد للسيارات تعريفه للتاريخ حين وصفه بأنه "مجرد سلسلة من الأحداث المؤسفة".

يعبّر أنصار ما بعد الحداثة، التي يعدها البعض فلسفةً صحيحة، عن الفكرة نفسها بأسلوب أكثر بلاغة (وإن لم يكن أقل خطأً). في الواقع، هذه الفكرة ليست جديدة، فقد عبّر عنها المؤرخ الإنكليزي العظيم إدوارد جيبون، مؤلف كتاب "تاريخ انحطاط وسقوط الإمبراطورية الرومانية". وكما قال جيبون في عبارته الشهيرة، فإن التاريخ "ليس أكثر من سجل لجرائم البشرية وحماقاتها ومصائبها".

(جيبون، المجلد الأول، ص 69)

يظهر التاريخ هنا كسلسلة من الأحداث العشوائية أو الحوادث، عديمة المعنى وغير القابلة للتفسير. فهو لا يخضع لأي قوانين يمكننا فهمها. لذا، فإن محاولة فهمه ستكون جهدًا عبثيًا. البعض يزعم بأنّ لا وجود لمفهوم "التقدم"، الذي يعدونه فكرة عتيقة من القرن التاسع عشر، حين شاعها الليبراليون الفيكتوريون والاشتراكيون الفابيون وكارل ماركس!

إنّ إنكار التقدم في التاريخ سمة مميزة لسيكولوجية البرجوازية في مرحلة انحسار الرأسمالية. وهو انعكاس دقيق لحقيقة أن التقدم، في ظل الرأسمالية، قد بلغ حدوده، بل ومُهدد بالتراجع. ومن الطبيعي أن ترفض البرجوازية وممثلوها الفكريون قبول هذه الحقيقة. علاوة على ذلك، فهم عاجزون بطبيعتهم عن إدراك ذلك. لاحظ لينين ذات مرة أن الرجل الواقف على حافة الهاوية لا يُفكر. ومع ذلك، فهم يدركون الوضع الحقيقي بشكل مبهم، ويحاولون إيجاد مبرر ما لمأزق نظامهم بإنكار إمكانية التقدم برمته!

لقد ترسخت هذه الفكرة في الوعي لدرجة أنها امتدت إلى مجال تطور الكائنات غير البشرية. حتى مفكر لامع مثل ستيفن جاي غولد، الذي غيّرت نظريته الجدلية عن التوازن المتقطع طريقة فهمنا للتطور، جادل بأن الحديث عن التقدم من أدنى إلى أعلى في التطور أمر خاطئ، بحيث يجب وضع الميكروبات في مستوى البشر.

يبدو أنّ الاعتراض على مثل هذه الصياغة غير ذي جدوى، فهو ليس علميًا بل مجرد رأي نظري. وبالطبع، لا يُقصد بهذا الكلام الإساءة إلى الميكروبات، التي وُجدت قبلنا بزمن طويل، وإذا لم يُسقط النظام الرأسمالي، فقد يكون لها الكلمة الأخيرة.

إذا كان من غير المسموح لنا، تجنبًا لإساءة الميكروبات والكائنات الحيّة الأخرى، الإشارة إلى أشكال الحياة العليا والدنيا، فمن غير المقبول ـ وفقًا للرأي السائد ـ الادعاء بأن البرابرة يمثلون شكلًا أدنى من التطور الاجتماعي والثقافي من العبودية ـ فضلًا عن الرأسمالية. إن القول بأن البرابرة امتلكوا ثقافتهم الخاصة لا يُعدّ قولًا ذا قيمة. فمنذ أن صنع الإنسان الأول الأدوات الحجرية، كان لكل عصر ثقافته الخاصة. ومن المؤكد أن هذه الثقافات لم تُقدّر حق قدرها إلا مؤخرًا. لطالما كان لدى الطبقة البرجوازية ميلٌ إلى المبالغة في إنجازات بعض الثقافات والتقليل من شأن أخرى. وراء هذا الميل تكمن مصالح أولئك الذين يسعون إلى استعباد الشعوب الأخرى والسيطرة عليها واستغلالها، وإخفاء هذا القمع والاستغلال تحت ستارٍ زائفٍ من التفوق الثقافي.

تحت هذا الشعار، دمّر مسيحيو شمال إسبانيا (وهم، بالمناسبة، أحفاد القوط البرابرة) أنظمة الريّ والثقافة الرائعة للأندلس الإسلامية، ثمّ دمّروا حضارات الأزتيك والإنكا الغنية والمزدهرة. وتحت الشعار نفسه، استعبد المستعمرون البريطانيون والفرنسيون والهولنديون شعوب أفريقيا وآسيا والمحيط الهادئ بشكلٍ ممنهج. ولم يكتفوا بإخضاع هذه الشعوب لأبشع أنواع العبودية، بل سلبوها أراضيها وأرواحها. وأتمّ المبشرون المسيحيون ما بدأه الجنود وتجار الرقيق، فسلبوا الشعوب هويتها الثقافية.

كل هذا صحيح تمامًا، ومن الضروري معاملة ثقافة كل شعب بالاحترام والتقدير اللذين تستحقانهما. فكل حقبة وكل شعب أضاف شيئًا إلى كنز الثقافة الإنسانية العظيم الذي يُمثل تراثنا الجماعي. ولكن هل يعني هذا أن ثقافة ما تُضاهي أي ثقافة أخرى؟ هل يعني أنه لا يُمكن الجزم بأنه بين أقدم الفؤوس الحجرية (التي يُظهر بعضها حسًا جماليًا رائعًا) وتمثال داود لمايكل أنجلو، لا يُمكن تمييز أي تقدم فني فيهما؟ باختصار، ألا يُمكن الحديث عن التقدم في تاريخ البشرية؟

في المنطق، هناك أسلوب معروف يُحوّل الحجة إلى عبثية بالوصول بها إلى أقصى حدودها. نرى شيئًا مشابهًا لهذا في بعض الاتجاهات الحديثة في الأنثروبولوجيا والتاريخ وعلم الاجتماع. ومن الحقائق المعروفة أن العلم في ظل الرأسمالية يُصبح أقل علمية كلما اقترب من المجتمع. إن ما يُسمى بالعلوم الاجتماعية ليس علومًا حقيقية، بل محاولات مكشوفة لتبرير الرأسمالية، أو على الأقل لتشويه سمعة الماركسية (وهو ما يؤول في جوهره إلى الشيء نفسه). وقد كان هذا صحيحًا في الماضي، حين بذل ما يُسمى بالأنثروبولوجيين قصارى جهدهم لتبرير استعباد ما يُسمى بالأعراق المتخلفة من خلال تحقير ثقافتها. لكن الوضع ليس أفضل حالًا اليوم، إذ تحاول بعض المدارس الفكرية قلب الحقائق رأسًا على عقب.

من المؤكد أن الإمبرياليين قد قللوا عمدًا من شأن ثقافة

أنّ أفظع الأعمال الوحشية واللا إنسانية في الماضي تتضاءل أمام الفظائع التي ألحقها النظام الرأسمالي، الذي يدّعي التحضر، ونظيره الإمبريالي، بالبشرية

"الشعوب المتخلفة" في أفريقيا وآسيا وغيرها، بل وأنكروها تمامًا. وقد وصفهم الشاعر الإنكليزي المؤيد للإمبريالية، كبلينغ (مؤلف كتاب الأدغال)، بأنهم "أجناس أدنى بلا قانون". ولا شك أن هذه الإمبريالية الثقافية كانت محاولة لتبرير استعباد ملايين البشر في ظل الاستعمار. صحيحٌ أيضًا أنّ أفظع الأعمال الوحشية واللا إنسانية في الماضي تتضاءل أمام الفظائع التي ألحقها النظام الرأسمالي، الذي يدّعي التحضر، ونظيره الإمبريالي، بالبشرية.

إنها لمفارقةٌ مُرّة: فكلما ازداد تطور القدرة الإنتاجية للبشرية، وكلما كانت إنجازات العلوم والتكنولوجيا مذهلة، ازدادت معاناة غالبية سكان العالم، وجوعهم، وقمعهم، وبؤسهم. وقد أقرّ بهذه الحقيقة حتى مؤيدو النظام الحالي، لكنّهم لا يفعلون شيئاً لتصحيحها. ولا يستطيعون ذلك، لأنهم يرفضون الاعتراف بأن سبب المأزق الحالي الذي يجد فيه المجتمع البشري نفسه هو النظام نفسه الذي يدافعون عنه. ولكن ليس البرجوازيون وحدهم من يرفضون استخلاص النتائج الضرورية، بل ينطبق الأمر نفسه على كثيرين ممن يعتبرون أنفسهم يساريين وثوريين. هناك بعض الأشخاص ذوي النوايا الحسنة، على سبيل المثال، ممن يزعمون أن مصدر جميع مشاكلنا هو نمو العلوم والتكنولوجيا والصناعة، وأنّه سيكون من الجيد لو عدنا إلى نمط حياة ما قبل الرأسمالية!

كان لدى الفيكتوريين نظرة أحادية الجانب للغاية تجاه، إذ نظروا إلى التاريخ، الذي اعتبروه مسيرة انتصار، مسيرة لا يمكن إيقافها نحو التقدم والتنوير، بقيادة الرأسمالية الإنكليزية بالطبع، وشكّلت هذه الفكرة أيضًا مبررًا ملائمًا للإمبريالية والاستعمار. لقد توجه البريطانيون "المتحضرون" إلى الهند وأفريقيا، مسلحين بالإنجيل (وأيضًا بعدد من السفن الحربية والمدافع والبنادق عالية القوة) لتعريف السكان الأصليين الجاهلين بمباهج الثقافة الغربية. أما أولئك الذين أبدوا عدم حماس لرقي الثقافة البريطانية (وكذلك البلجيكية والهولندية والفرنسية والألمانية)، فقد تم "تأديبهم" بسرعة بالرصاص والحراب.

أما اليوم، فالبرجوازية تعيش حالة ذهنية مختلفة تمامًا. ففي مواجهة الأدلة المتزايدة على الأزمة العالمية للرأسمالية، يغرقون في حالة من عدم اليقين والتشاؤم والخوف من المستقبل. وتبدو الأغاني القديمة عن حتمية التقدم البشري غريبة تمامًا عن واقع العصر القاسي.

إنّ مجرد ذكر كلمة "التقدم" يثير سخرية لاذعة. وهذا ليس من قبيل الصدفة. بدأ الناس يدركون حقيقة أن التقدم قد توقف تمامًا في العقد الأوّل من القرن الحادي والعشرين. لكن هذا لا يعكس سوى مأزق الرأسمالية، التي استنفدت منذ زمن بعيد إمكاناتها للتقدم، وأصبحت عقبة هائلة في طريق التقدم البشري. إلى هذا الحد ـ وإلى هذا الحد فقط ـ يمكن القول إنه من المستحيل الحديث عن التقدم.

ليست هذه المرّة الأولى التي نشهد فيها مثل هذا التوجه. ففي فترة الانحدار الطويلة التي سبقت سقوط الإمبراطورية الرومانية، بدا للكثيرين أن نهاية العالم تقترب. وقد ترسخت هذه الفكرة بقوة في المسيحية، حيث تشكل مضمون سفر الرؤيا (سفر نهاية العالم). كان الناس مقتنعين تمامًا بأن العالم على وشك الانتهاء. في الواقع، ما كان على وشك الانتهاء هو نظام اجتماعي اقتصادي محدد ـ نظام العبودية الذي بلغ حدوده، وعجز عن تطوير قوى الإنتاج كما كان يفعل في الماضي.

يمكن ملاحظة ظاهرة مماثلة في أواخر العصور الوسطى، حين شاعت الفكرة نفسها: نهاية العالم. انضمّت حشود غفيرة إلى طوائف الجلد الذاتي التي جابت أوروبا، تجلد وتعذب نفسها تكفيرًا عن ذنوب البشرية استعدادًا ليوم القيامة. وهنا أيضًا، لم تكن نهاية العالم هي المقصودة، بل نهاية النظام الإقطاعي الذي استنفد جدواه، والذي أطاح به في نهاية المطاف صعود الطبقة البرجوازية.

مع ذلك، فإنّ كون نظام اجتماعي اقتصادي معين قد استنفد جدواه التاريخية، وأصبح عائقًا رجعيًا أمام تقدّم البشرية، لا يعني أن التقدّم مفهومٌ لا معنى له. ولا يعني أنه لم يكن هناك تقدّم في الماضي (بما في ذلك في ظل الرأسمالية)، أو أنه لا يمكن أن يكون هناك تقدّم في المستقبل ـ حالما تُزال الرأسمالية.

للكاتب والباحث مالك المطلبي

رباعية المشروع البصريائي في تجربة محمد خضير

الطريق الثقافي ـ خاص

يستمر الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، بواسطة منشوراته للكتب، بإسهاماته الرائدة في إثراء المشهد الثقافي والأدبي في تنوع واسع يجمع بين البحث النقدي والإبداع الفني.

ضمن هذه الجهود التي تشكل جسراً بين القارئ والأدب المعاصر، صدر كتاب "رباعية المشروع البصرياثي لمحمد خضير" للكاتب والباحث القدير د.مالك المطلبي، الذي يمثل نموذجًا رائدًا لما يمكن أن تقدمه منشورات الاتحاد من دعم للإبداع الأدبي والفكري.

صدرت الرباعية بواقع أربعة أجزاء أنيقة ومميزة، جاء الجزء الثالث منها ملونًا بتصميم إبداعي للمصمم د. لبيد مالك المطلبي. حمل الجزء الأوّل من الرباعية عنوان "الحفر المعرفي" باحثًا في (بصرياثا ـ صورة مدينة)، أما الجزء الثاني، فحمل عنوان "فضاء الأبراج" الذي اختص بمجموعة الكاتب الكبير محمد خضيّر القصصية "رؤيا خريف"، أما الجزء الثالث فخُصص لرواية "كراسة كانون" بعنوان مكتنز هو "بحيرة الرئيس"، فيما حمل الجزء الرابع عنوان "ميتافيزيقيا السرد" وفيه خاض المؤلف في أعماق نصوص "أحلام باصورا" السردية.

عن هذه الرباعية يقول المطلبي:

"تحتاج سرديات هذه الرباعية إلى قارئ مولع باستكشاف الوجود في ثنائياته؛ المادي والافتراضي، التأريخي والأسطوري، التخييلي والواقعيّ، الحقيقيّ والمجازيّ، مولع بتفكيك نسيجه الذي يحوكه حكّاؤو الكلام الذين لا تنقطع سلسلة وجودهم في الحياة، فإن مات حائك، قام آخر في دور وتسلسل لا نهائيّ، وإلا خرج الوجود إلى عدمه، حسب بول ريكور".

يضيف المطلبي: "تخضع قصص "رؤيا خريف" للهاجس ذاته الذي كتب، في ظلاله نص "بصرياثا" عن موضوع الحرب وتحولات الكتابة، والفرق بينهما أنَّ هاجس "رؤيا خريف" يتبدّى في جنس سرديّ، أو هكذا يعيّنه الكاتب، في حين يتبدّى هاجس "بصرياثا" في جنس معرفيّ، أو هو خليط من المعرفة التي اصْطُلح عليها بحفريات المعرفة".

يؤكد المطلبي بأن رواية "كراسة كانون" التي جنّسها خضير بكونها (رواية)، تُفتتح برسم فضاء يتجاور فيه مكانان وزمانان متباعدان هما البصرة/ كانون الثاني 1991، و مدريد 1791، يتجاوران بعلاقة الحرب، الحرب العراقية الأمريكية، والحرب الفرنسية الإسبانية.

وبيّن، أن هذا التجاور بين الوجوه التي جسّمها ضوء فانوس قديم حول موقد الشتاء القارس في ليل البصرة، كما هوّلها (الوجوه) حلم العقل الذي رآه الرسام الإسباني غويا في ليل مدريد العامر بالهواجس، لا يُفضي ـ تجاور الوجوه ـ إلى المقارنة التشبيهية فحسب، بل يتعدى ذلك إلى تماهي عقل (راوي سيرة الحرب الكانونية) بعقل غويا، ليتحول من مهنة الكاتب إلى مهنة الرسّام.

يؤكد المطلبي على أنّه انعطف في الجزء الرابع والأخير من المشروع البصرياثي باتّجاه سرد الأحلام، وهو أمر يعلن بجلاء انحرافًا عن منطق الأسباب، وما أسماه (الإيهام بالواقع)، الذي راود الأجزاء الثلاثة بدرجات متفاوتة، مستندًا إلى ما تمنحه الأحلام من فسحة مريحة، ومشروعة في تجاوز حاجز العقل اليقظ، والتحوّل إلى لا منطق العقل النائم العابر لحدود المادّة، وهو ما يُمكن تسميته بميتافيزيقا السرد، وبعبارة أخرى، يتحرّر الحلم من أية مساءلة في تقويض الأسس المنطقية التي تواضع الناس، في يقظتهم عليها.

بحوث جدلية في كتب

حياة في الأدب

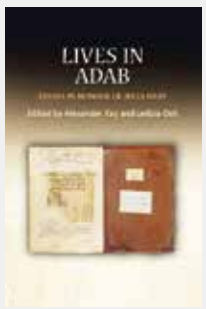
دراسات في الأدب العربي الكلاسيكي

تحرير: ألكسندر كي وليتيزيا أوستي

تُقدّم هذه المجموعة تجربةً فريدةً من نوعها، حيث تجمع بين المقالات والاقتباسات والترجمات وأبيات الشعر، لتُمكّنالقرّاء من إقامة روابطٍ فكريةٍ على غرار ما كان يفعله الأدباء العرب قبل ألف عام، إذ يشهد مجال الدراسات العربية رفضًا متزايدًا للفصل التام بين الحداثة وما قبل الحداثة.

يُقدّم الكتاب ترجماتٍ وشروحًا ومناقشاتٍ لنصوصٍ أوليةٍ هامةٍ تُحفّز هذه الروابط العابرة للأنواع الأدبية والتخصصات البحثية المستقبلية، وتُبيّن كيف أن إحدى السمات الرئيسية للتراث الأدبي العربي تُؤثر بشكلٍ كبيرٍ على طريقة تفكيرنا في البحث العلمي اليوم. تُزوّد فصول الكتاب القراء بموردٍ أكاديميٍّ وحوارٍ فكريٍّ مع الماضي.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 100 جنيه إسترليني
عدد الصفحات: 488 صفحة
الرقم الدولي: 9781399543132
الناشر: دامعة أدنبرة



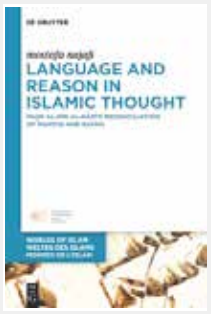
اللغة والعقل

فخر الدين الرازي بين المنطق والبيان

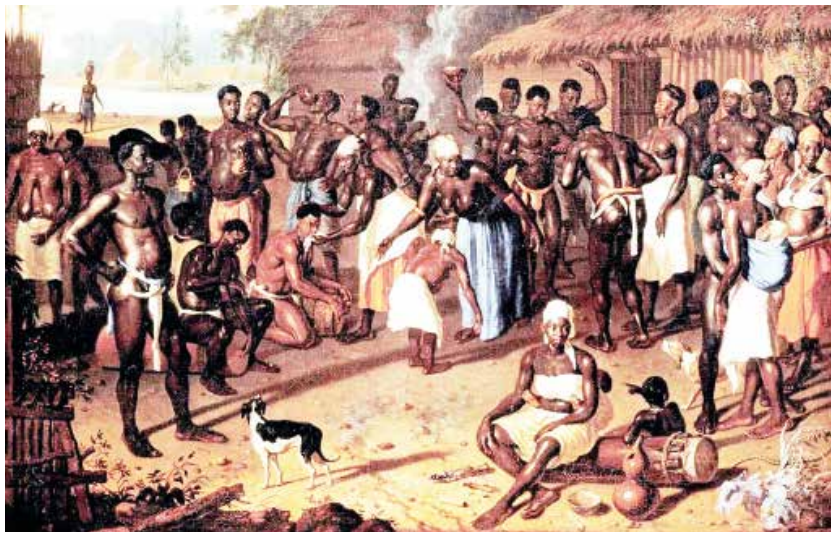
المؤلف: مصطفى النجفي

تتناول هذه الدراسة نظرية اللغة عند فخر الدين الرازي (1149 ـ 1210)، وهي جانب محوري من إرثه الفكري الذي لم يحظَ بالدراسة الكافية. يتناول العمل بُعدين من فكره غالبًا ما يُساء فهمهما: أولهما تأكيده على أن جميع المفاهيم بديهية، متحديًا بذلك نظرية المعرفة التقليدية حول (التصور) كما طرحها أبو نصر الفارابي (870 ـ 950) وابن سينا (980 ـ 1037)، وثانيهما تطويره لنظرية عبد القاهر الجرجاني (1009 ـ 1078) في التأليف اللغوي (النظم)، مؤكداً على القدرة التعبيرية للغة (البيان). تُعيد هذه الدراسة بناء الإطار الشامل الذي وضعه الرازي لفهم الظواهر اللغوية، رابطةً بين التراث الفلسفي المستوحى من التراث اليوناني والتراث اللغوي العربي الغني.

الغلاف: ورق مقوى عادي
السعر: 86 جنيه أسترليني
عدد الصفحات: 528 صفحة
الرقم الدولي: 9783119147477
الناشر:



altareek althakafi
الطريق الثقافي
No. 176
مدير التحرير
محمد حيّاوي
m.shather@gmail.com
www.tareekthakafi.com
التصميم Sillat Media
مسجلة بدار الكتب والوثائق بالرقم 2632 لسنة 2023
19 كانون الثاني/ نوفمبر 19 November 2026



ديرك فالكنبورغ، رقصة العبيد في مزرعة قصب السكر في سورينام 1706، زيت على قماش، 58 × 45.5 سم.

لا تدرك الحقيقة إلا عندما تفهمها

لوحات العبودية.. لمحة واقعية لكنها زائفة

ويتكي فان زيل
ترجمة نادية بوراس

هذه المرأة هنا، ببطنها المنتفخ ربما بسبب الحمل، وحمالة صدرها البيضاء، ومجوهراتها المخرزة حول ذراعها وعنقها، وقطعة قماش حمراء مربوطة حول رأسها، تتمتع بنظرة ودودة وهادئة تجعلنا تشعر وكأنّنا تقف بجانبها.

هذا العمل الفني يفعل ذلك تمامًا: يضعنا جنبًا إلى جنب مع عبيد العام 1707 في مزرعة قصب السكر بالمينيريبو في سورينام. أمام امرأة سُلبت حريّتها للتو، ونُقلت من أفريقيا. يمكننا ملاحظة ذلك في الجروح الطقسية على بطنها وساعدها (في كتالوج "الأسود جميل" للعام 2008 يرد الشرح على أنّها وشم، لكنّها تبدو لنا كجروح): هذا ما جعلها معروفة آنذاك كعبدةٍ من عبيد المياه المالحة، مولودة في أفريقيا. إنّها سلفٌ للسورينياميين الذين قدموا مباشرةً من أفريقيا. بملامحها الخاصة. نعرف أسماء العبيد في هذه المزرعة لوجود انتفاضة موثقة: تشارلز، ووالي، وكلاس، ومينغيول، وغيرهم. ربما تكون شقيقة أحدهم.

يمكننا التجول في هذه اللوحة كما لو كنا في قرية أفريقية، أو في مزرعة بريّة. إذا تجاهلنا المجموعات، يكاد المرء يسمع همسهم وقرع طبولهم ورقصهم. الرجال أقوياء، وكلٌّ منهم مختلف؛ المجموعات أشبه بصورٍ من لقاءات الأصدقاء التي قد نراها على إنستغرام أو تويتر. الطفل في حقيبة الظهر يشخر بسعادة، ورأسه مائلٌ إلى الخلف. إنه مشهدٌ واقعيٌّ للغاية، وبالتالي مؤثرٌ جدًّا.

لأنّ الوجوه تتحدث، وألوان البشرة المختلفة والحركات البريئة، يمنح كل هذا هويةً مميزة.

حتى لو كانت للعبيد لقاءاتٌ خاصةٌ كهذه، فإنّ ذلك لم يُغيّر من كونهم ملكًا للآخرين. ملكًا للرجل الذي استأجر هذا الرسام لتصويرهم، بالطبع. أُحضر الرسام ديرك فالكنبورغ إلى سورينام من قِبل مالك المزرعة جوناس ويتسن. كان من الفنانين القلائل في عصره الذين امتلكوا حسًّا فنيًّا دقيقًا في رسم وجوه العبيد، الأمر الذي يجعل هذا التصوير لمحةً واقعيةً، وإن كانت زائفة.

في العام 2014، اتخذت شركة وارنر براذرز قرارًا بشأن الرسوم المتحركة قد يبدو غريبًا اليوم. ففي سلسلة "توم وجيري"، على سبيل المثال (التي كانت تُعرف سابقًا باسم إم جي إم، ثم استحوذت عليها وارنر براذرز)، تظهر مدبرة المنزل باسم "مامي تو شوز"، وهي امرأة سوداء بدينة غاضبة، نمطية إلى حد ما. كانت شركات الإنتاج قد حذفت سابقًا مشاهد مماثلة من الرسوم المتحركة. لكن في العام 2014، وضعت شركة وارنر بروذرز نصًا قبل عرض الأفلام بهذه الطريقة، يمكننا البدء في فهم التاريخ!

كان جوناس ويتسن ديرك فالكنبورغ (أمستردام 1675 ـ 1721) رسامًا متخصصًا في رسم الطيور والزهور ومشاهد الصيد، والمناظر الطبيعية.

أرسل في العام 1701 إلى سورينام كمسؤول إداري، ورسام لممتلكات ويتسن (ثلاث مزارع بعبيدها وحيواناتها وطيورها)، فرسم العبيد والطيور والنباتات النادرة، وبعد أن أقرضه ويتسن 200 جيلدر، تعهد فالكنبورغ برسم ثلاث لوحات طبيعة صامتة وعشر أخر للعبيد وتفاصيل حياتهم اليومية في المزارع.

في العام 1706، كان سكان مزارع ويتسن يتألفون من ثلاثة رجال بيض (بمن فيهم فالكنبورغ)، و148 عبدًا.

عاد فالكنبورغ بعد عامين، وهو مريض بشدة، ولم يمكث كثيراً حتى مات.

الانتباه للتفاصيل

لقد شغل الكثير مما نفعله ونشعر به الفنانين لقرون عدّة

ديرك فالكنبورغ (1675 ـ 1721)

يقول: "بعض الرسوم المتحركة التي ستشاهدونها هي نتاج عصرها. قد تُصوّر هذه الرسوم تحيزات عرقية وإثنية كانت شائعة في المجتمع الأمريكي آنذاك. كانت هذه التصويرات خاطئة حينها، وهي خاطئة الآن. وعلى الرغم من أن هذه المشاهد لا تعكس بالضرورة آراء وارنر بروذرز."

الرؤية، تُعرض كما رُسمت في الأصل. لأن إغفالها أشبه بالتظاهر بأن هذه الأحكام المسبقة لم تكن موجودة قط. يا لها من طريقة رائعة للتعبير عن موقفنا، وفي الوقت نفسه النأي بأنفسنا بوضوح عن الأفكار التي ألهمت هذه الصور.

إصدارات أجنبية..

الرواية العراقية إرهاصات التأسيس

تأليف: فابيو كاياني، كاثرين كوبام

يتناول هذا الكتاب جانبًا مهملًا من أدب ما بعد الاستعمار، مُسهمًا في فهم أعمق للثقافة والمجتمع العراقيين. يتضمن دراسةً أصليةً للمشهد الثقافي في بغداد في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين.

يُحلل المؤلفان الكتابات العراقية من منظور ما بعد الاستعماري والمقارن، ويدرسان الأعمال الرائدة الأولى للرواية العراقية.

يبدأ هذا الاستكشاف لأعمال الروائيين العراقيين بالأعمال الرائدة الأولى، ثم ينتقل إلى استعراضٍ موجزٍ للمشهد الثقافي النابض بالحياة في بغداد في فترة أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين.

يُولي الكتاب اهتمامًا خاصًا بالتحليل النصي المُفصّل، وتقييم ومقارنة الجوانب الجمالية والشعرية للأعمال الرئيسية لأربعة كُتّاب يُشكّلون محور الكتاب، هم: عبد الملك نوري (1921 ـ 1998)، وغائب طعمة فرمان (1927 ـ 1990)، ومهدي عيسى الصقر (1927 ـ 2006)، وفؤاد التكرلي (1927 ـ 2008)، الذين بدأوا جميعًا الكتابة في أو حول العقد المحوري من خمسينيات القرن العشرين.

حسب المؤلفين فأنّ الرواية العراقية نضجت وبلغت ذروة إبداعها الفني بواسطة أعمال هؤلاء الكُتّاب. وتُعدّ أفضل أعمالهم من بين أكثر التصويرات تعقيدًا لخصوصيات الحياة في العراق وللحالة الإنسانية في البلاد عمومًا.

الكتاب مساهمة تحليلية قيّمة لمجموعة الأعمال الروائية العراقية التي لم تحظَ بالدراسة الكافية، والتي من المؤكد أنها ستجذب اهتمام ليس فقط دارسي الأدب العربي والتحليل الأدبي، بل كل من يهتم بالرواية والترجمة الأدبية والثقافة العراقية.

يُسدّ هذا الكتاب ثغرةً كبيرةً في الدراسات النقدية للأدب العربي باللغة الإنكليزية، كونه أول كتاب رئيسي عن الرواية العراقية الحديثة.

يُدرّس فابيو كياني اللغة العربية في قسم اللغة العربية بجامعة سانت أندروز، ويركز بحثه على الرواية العربية الحديثة. تشمل منشوراته باللغتين الإنكليزية والإيطالية، دراسةً بعنوان "الرواية العربية المعاصرة: الابتكار من راما إلى يالو" (روتليدج: 2007) عن الرواية (ما بعد المحفوظية)، ودراسات عن يوسف إدريس وإدوار الخراط وإلياس خوري.

المؤلفة المشاركة كاثرين كوبام محاضرة في اللغة العربية وآدابها بجامعة سانت أندروز. نشرت أبحاثًا عن أدب يوسف إدريس، ونجيب محفوظ، وإدوار الخراط، وعبد الإله حمدوشي، وحنان الشيخ. كما ترجمت أعمال أدونيس، ونجيب محفوظ، ومحمود درويش، وحنان الشيخ، وفؤاد التكارلي، وغيرهم.

الكتاب: الرواية العراقية: كتّاب بارزون ونصوص أساسية
تأليف: فابيو كياني وكاثرين كوبام
عدد الصفحات: 280 صفحة
الغلاف: ورق مقوى عادي
الرقم الدولي: 9780978641413
الناشر: جامع أدنبرة

رسالة الطريق الثقافي الإلكترونية
info@tareekthakafi.com
altareek althakafi
الثقافي الطريق
www.tareekthakafi.com