

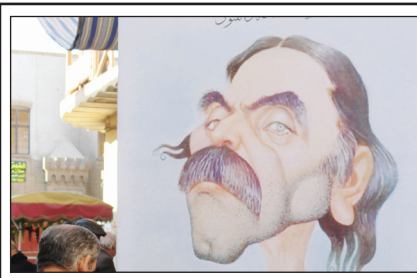


**أورلان :جسدي**

**هو فني 28-29**

**■ عمو ساتتا**

**لانا عبد الستار 19**



المدى بيت الثقافة والفنون  
يستذكر الكاتب والصحافي  
شمران الياسري

3

الناس

9-8

**■ السجادة..العالم المقلوب**

رئيس مجلس الإدارة  
فخري كريم

32  
صفحة

العدد 11 (15 كانون الثاني 2010  
No.(11) 15 Januray 2010

500  
دينار

جريدة ثقافية شهرية تصدر عن مؤسسة  
المدى للإعلام والثقافة والفنون

**نصيف الناصري: أخفقت في التبرؤ من الصعلكة..أنا على هذا الحال منذ جان دمو 25**



**انتهاه .. ابتداء**



# اتحاد الأدباء: مهرجان المرید السابع سيفتتح في 23 اذار بالبصرة

بغداد - تاتو

قال مصدر في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ان مهرجان المرید السابع سينطلق يوم 23-3-2010

تحت شعار (من أجل ثقافة وطنية متعددة الرؤى والأطراف)، وستحمل الدورة اسم الشاعر بلند الحيدري كما سيكون الشاعر المحتفى به ياسين طه حافظ . وبين الشاعر إبراهيم الخياط ان "افتتاح مهرجان المرید



السابع سيكون يوم 23 من آذار المقبل وسيضمن كلمات لوزارة الثقافة ومحافظة البصرة واتحاد الأدباء وقراءات شعرية وعروضاً مسرحية وفقرات غنائية وموسيقية ومعرضاً للكتاب .

وأشار الخياط إلى "إن المهرجان سيقام بالتعاون بين وزارة الثقافة واتحاد الأدباء (المركز والبصرة)، وستكون المشاركة من كل المحافظات مع عدد من الأدباء الكرد والتركمان والسريان ومشاركة جميع رؤساء فروع اتحاد الأدباء في العراق والبيوت الثقافية في المحافظات". ولفت الخياط إلى "إن المحور النقدي سيكون نقدا تطبيقياً أي قراءة نقدية للقضايا التي ستقرأ ، كما إن عددا من الدعوات وجهت إلى 20 مثقفا عراقيا في الخارج من بينهم صلاح نياز، جمعة اللامي ، صلاح جواد، عبد الكريم كاسد، فوزي كريم ،عدنان الصائغ، د.حسين سرمك حسن، وفاء عبد الرزاق، عبد الستار ناصر وآخرون".

وأضاف: ووجهت أيضا دعوات إلى 20 مثقفا عربيا منهم أدونيس، عباس بيضون، فريدة النقاش، عز الدين الميهوبي، عبد العزيز البابطين.

## خارج الزمن .. مسرحية عراقية في لندن

بغداد - وكالات

تعرض في لندن مسرحية "خارج الزمن" من اعداد الشاعر عواد ناصر و إخراج رونك شوقي، وذلك نهاية الشهر الجاري.

النص المسرحي يقوم على رواية الكاتب البيروفي ماري فارغاس يوسا (حفلة التيس) التي تفضح دكتاتور الدومنيكان الجنرال روفائيل تروخيو من خلال التوغل في البنية السيكلوجية لدواخل الحاكم المطلق وعلاقاته بالعالم الخارجي، معا، وألية قيادته للبلد القائمة على القمع والفساد والفضائح الجنسية.

تلك الثيمة الجوهرية التي تجعل من دكتاتوريي العالم دكتاتورا واحدا، وكأنهم يستنسخون بعضهم بعضا، من الدومنيكان حتى العراق.

المسرحية تضم نخبة من الفنانين الذين سبق لبعضهم العمل مع المخرجة في أعمال سابقة، والبعض التحق بالورشة لأول مرة، وهم علي فوزي ومي شوقي ورسول الصغير وسلوى الجراح وهند الرماح وكاوا رسول.

## عدد جديد من مجلة الاداب السومرية

الناصرية - حسين العامل

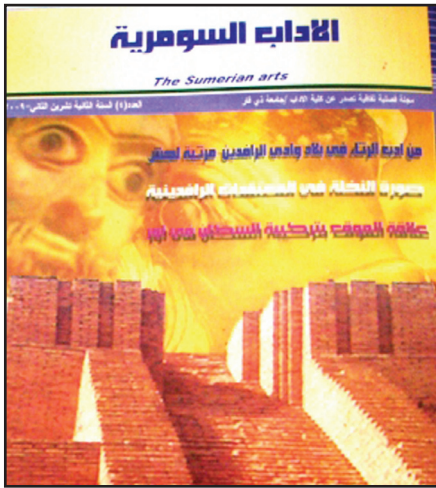
صدر عدد جديد من مجلة الاداب السومرية المعنية بالدراسات والبحوث السومرية وحضارة وادي الرافدين.

وتضمن العدد الرابع من المجلة الفصلية التي تصدر عن كلية الاداب في جامعة ذي قار عدة دراسات وبحوث علمية وثقافية وأدبية واقتصادية تناولت مراحل وحقب تاريخية مختلفة من حضارة بلاد ما بين النهرين .

اذ اسهمت نخبة من الكتاب والباحثين في تسليط الضوء على الحياة الاقتصادية في العراق القديم والمواقع الأثرية في الاهوار العراقية وانشيد الحب السومرية وادب الرثاء في بلاد وادي الرافدين وملحمة كلكامش والفكر الديني والاساطير الرافدينية والعقل

البشري في مرحلة التكوين والانثى في ديانة العراق القديم وصورة النخلة في المعتقدات الرافدينية والنظام الاداري للمعبد في بلاد وادي الرافدين والطب والصيدلة في حضارة الشرق القديم والفن السومري والتقنيات الفنية للمصوغات الذهبية كما تضمن العدد دراسات ثقافية ونصوص ابداعية اخرى متنوعة.

ومن ابرز كتاب العدد الرابع من مجلة الاداب السومرية الذي تميز بنشره عدة دراسات باللغة الانكليزية الدكتور فاضل كاظم صادق وناجح المعموري وامل بورتر وعبد الامير الحمداني وامير دوشي وكاظم الحجاج وجاسم عاصي ونعيم عبد مهلهل واحمد الباقري وشوقي عبد الامير وخضير فليح الزبيدي وحسين الهلالي والأب سهيل قاشا والدكتور ناهض عبد الرزاق وعلي شبيب ورد وعباس منعتو وحامد الشطري وكتاب آخرون .



## بدوي يكتشف موقعا أثريا في صحراء الناصرية

ذي قار - وكالات

اعلن مسؤول في مديرية الآثار العراقية في محافظة ذي قار، وكبرى مدنها الناصرية ، اكتشاف موقع أثري يعود الى الحقبة السومرية التي سادت بين مطلع الالف الرابع حتى 2350 قبل الميلاد.

وقال عبد الامير الحمداني ان "أحد البدو الرحل العاملين في مفتشية آثار الناصرية قادنا الى اكتشاف موقع أثري جديد في الصحراء يعود الى أواخر الحقبة السومرية".

وتابع ان المكان يبعد مسافة 80 كلم جنوب شرق الناصرية و33 كلم جنوب شرق منطقة "أريجو" الأثرية في موقع يطلق عليه نبعة نسبة الى عين ماء.

واكد الحمداني "وجود جدران وأسس تحمل كتابات سومرية تعود لعهد الملك السومري الثالث في سلالة

بعمليات المسح للحصون والحاميات المدفونة في الرمال التي دلت على اكتشاف الموقع الأثري في منطقة البادية الصحراوية الواقعة بين منخفض الصليبات وبادية بصرية بين الناصرية والسماوة.

وقال الحمداني ان "المكان الجديد يقع خارج نطاق المدن السومرية وما ذهبت اليه عمليات مسح الآثار التي اكدت عدم وجود شيء خارج أريجو" وطالب باعادة النظر في المسوحات السابقة ورسم خريطة جديدة للجغرافية التاريخية للجزء الأسفل من بلاد سومر".

كما دعا الى "أعادة النظر في حركة وتوزيع المستوطنات ودراسة مجاري الأنهر المندثرة فالمعروف عن السومريين انهم سكنوا قرب الأنهر وهي المرة الأولى التي يكتشف فيها موقع سومري في الصحراء ما يؤكد اعتمادهم على مياه الأمطار مصدرا للحياة خصوصا وان المكان يقع بين مجموعة من الأودية التي تخزن المتساقطات".

أور الثالثة (الملك أمارسن 2047-2038 قبل الميلاد) وهو حفيد الملك أورنمو مؤسس السلالة المذكورة".

وأضاف ان وجود المستوطنة في هذا المكان يثير "تساؤلات عن حدودها وحياتها ومصادر المياه وذلك لوقوعها خارج سياق المدن السومرية المعروفة بين نهري الغراف شرقا والغراف غربا فيما تقع هذه المستوطنة على مسافة خمسين كلم عن مجرى الفرات".

وتابع ان "شكل الموقع الأثري الجديد بيضوي يبلغ طول محوره 800 متر بعرض 150 مترا بارتفاع ستة أمتار وسط منطقة مكونة من طبقات حضارية متعددة يعود أقدمها الى العصر الحجري".

وأشار الحمداني الى "وجود مصنوعات من الحجر مثل المناجل والسكاكين والمقاشط التي تعود لسلالة أور الثالثة".

وتم تشكيل فريق بحث برئاسة الحمداني للقيام

الإخراج الفني  
ماجد الماجدي

تنفيذ الغلاف  
احمد نعيمة

الغلاف الأخير  
عدسة مهدي الخالدي

الإشراف اللغوي:محمود شاكر

المراسلات :  
tattoo\_215@yahoo.com  
بغداد -شارع ابو نؤاس - محلة 102 زقاق  
13 - بناية 141



## المدى بيت الثقافة والفنون يستذكر الكاتب والصحافي شمران الياسري

### اتتهاء .. ابتداء



ايهما انتهى: الفرح ام الحزن؟  
وايها بدأ: السعادة ام الالم؟

اشتباك المشاعر حالة يفرضها الحب المعوق.  
ويبدو ان كل امنياتنا حتى وان سرحت وطارت  
على اجنحة الخيال فانها سرعان ما تصبح مثل  
طائرة ورقية مقطوعة الخيط.

ايهما بدأ وايهما انتهى؟

في احيان كثيرة لا نحتاج ان نبدأ وننتهي. انه  
الحزن الكوني الذي يتلبسنا ويمنعنا من ان نكون  
اكثر حيوية في مواجهة المحال. انها ابجدية  
من الالم مكتوبة على جبين شفاف لا يحتمل  
الخطوط. ولن نتأثر ان كان الابتداء جاء اولاً ام  
الانتهاء. انها دائرة الحلم.

كثيراً ما حلمنا ان يكون وطننا كائناً يولد وينمو.  
كثيراً ما اختلطت الاشياء في وجداننا حتى  
تليفت بالغموض فكلمت البنادق نقول  
ان الهدوء النسبي الذي يعقبها هو بداية  
جديدة. وكلما عادت البنادق للتفوه نقول ان  
لنار نهاية. كلما طار لنا حلم هبط متعباً وكلما  
اخضر جرف تلوث لنا نهر.

هل كانت البداية جميلة ايها الوطن حتى تكون  
النهاية محزنة وهل هذا الحزن الذي لا يتنفس  
الا من اجل دمعة جديدة سينتهي الى حزن  
جديد ام انها ورقة في يد ريح لاتعرف بدايتها  
من نهايتها؟

؟  
؟

تاتو



### بغداد - تاتو

شجاعاً في كشف وتعريية ممارسات السلطات  
المتعاقبة".

وقال الكاتب جمال العتايبي في ورقته عن  
الراحل إن "شمران الياسري مكتنز بأشياء  
كثيرة في حياته، اصطياد المودات، الدعاية،  
المشاكسة، البساطة، العقوبة، التوت، الخيال  
الفسيح، الانشغال بالعمل الفني والمهني  
والسياسي والوفاء بابعاده".

وتحدث نجله الكاتب احسان شمران الياسري  
عن مسعى عائلته "لتحويل داره في جانب  
الرصافة ببغداد الى ملتقى أدبي يقيم  
نشاطات اسبوعية استذكارا للراحل ولما  
قدمه على صعيد الكتابة الصحفية والمنجز  
الابداعي".

وشمران الياسري مواليد عام 1926 في  
محافظة واسط قضاء الحي من أسرة تتمتع  
بمكانة دينية خاصة في عموم المنطقة  
وأطرافها، بدأ مشواره الصحفي عام 1953  
حين اصدر جريدة سرية اسمها (صوت الفلاح)

مع اربعة فلاحين ومهندس زراعي، وبعد ثورة  
14 تموز عام 1958 عمل في بغداد في  
صحف (صوت الاحرار، البلاد، الحضارة) فضلا  
عن برنامجه الاذاعي الشهير (احبها بصراحة  
يا ابو كاطع) كما تنقل الراحل بين سجون  
بغداد وبغداد وبغداد، واطلق سراحه يوم  
8 شباط عام 1963 ليقيم الريف الشاسع  
ويختفي فيه حتى عام 1968، واصدر خلال  
تلك الفترة صحيفة (الحقائق) التابعة للجنة  
المحلية للحزب الشيوعي العراقي في مدينة  
الكوت. عمل لسنوات في صحيفة طريق  
الشعب وفي مجلة الثقافة الجديدة مديراً  
لتحريرها، تعرض في السبعينات الى الملاحقة  
ليقرر مغادرة العراق الى هنغاريا ومن ثم  
جيكوسلوفاكيا التي توفي فيها العام 1981  
ونقل جثمانه الى لبنان ليدفن في مقبرة  
الشهداء الفلسطينيين، أبرز ما أصدره الراحل  
رباعيته الروائية المعروفة بلابوش دنيا، الزناد،  
فلوس احميد، غنم الشيوخ.

## عقارب الساعة .. باكورة الأفلام القطرية

### الدوحة - وكالات

تنطلق في اذار المقبل عروض اول فيلم قطري روائي تختلط فيه  
الموروثات الفنية الثقافية مع قصص الجن في اطار من التشويق  
والفنتازيا.

فيعد رحلة تصوير بين بانكوك والدوحة، دخل فيلم "عقارب  
الساعة" الذي اخرجته خليفة المريخي وشارك مع عبدالله هلال  
السعداوي في كتابته، مرحلة المونتاج والاعداد الفني استعدادا  
لعرضه. وسيعرض الفيلم اولاً في اطار فعاليات الدوحة عاصمة  
للثقافة العربية.

ويقول المريخي في حديث لوكالة فرانس برس ان فكرة الفيلم

"تحمل بعض رؤى الفنتازيا، واحداثه اسطورية وتدور في 1930  
حول شبان يعيشون فن الفجيري وهو من الفنون الخليجية  
الشرقية الصعبة والفلكلورية ذات الأهمية الحضارية الكبيرة في  
منطقتنا".

ويذكر المخرج ان هدفه الاساسي ليس تسويق الفيلم وجني الارباح  
منه بل "تسجيل اول فيلم قطري بمعايير عالمية" مشدداً على ان  
الفيلم ليس فيلم رعب ولكنه "فنتازيا تظهر فيها اشكال غريبة  
تمثل الجن وتنطلق من اسطورة فن الفجيري".

وتدور كل احداث الفيلم في قرية خليجية كما ان حواراته باللهجة  
القطرية، فيما ترتبط الكثير من المشاهد والرموز في الفيلم بعادات  
اهل منطقة الخليج قديماً وتقاليدهم.



## "الجلاد" مغني الراب الوحيد

# الهييب هوب يصل الموصل

### الموصل - تاتو

ويقول: "الاغنية الشرقية اغنية جامدة لا تمتلك من المرونة ما يكفي لتعبر عن مشاكلنا"، ويضيف: "العقلية الكلاسيكية ما زالت سائدة في المجتمع، رغم ذلك اطمح الى انتشار الراب في العراق كظاهرة موسيقية".

وقيس ليس وحده في العراق يهتم بالهييب هوب، اذ انه عضو في فرقة غنائية متخصصة بالرّاب، وسبق لهذه الفرقة ان قدمت عروضاً في المسرح الوطني ببغداد، قال عنها قيس: "لقد كانت حفلة مثيرة، ان تقدم حفلة للرّاب وسط بغداد ذلك امر يبعث على الحماس"، و اضاف: "طبعاً لم يكن هناك من بين الجمهور سوى الشباب".

افراد هذه الفرقة يتوزعون على مدن عراقية متفرقة ويلتقون في منتدى الكتروني يحفل بمنجزهم الموسيقي في الرّاب. يقول قيس: "المنتدى لا يضم عراقيين فقط ..هناك العديد من فناني الرّاب من دول عربية وغربية اخرى، لدينا في المجموعة فنانون من الاردن، سوريا، عُمان، السويد، بريطانيا وغيرها". ويضيف: "كتب الاغاني ونوزعها ثم نعلن عنها في المنتدى".

وعن كتابة الاغاني وما تتضمنه من افكار، يقول قيس: "نحن نتصدى لظواهر اجتماعية ومشكلات قطاع الشباب؛ تحدثنا عن البطالة والفساد، تدهور اوضاع البلاد، والتخلف الاجتماعي، ودون شك كتبنا اغنيات عن الحب والمرأة".

قيس تحدث عن تفاصيل كثيرة تتعلق بالرّاب، وبالنسبة لكتابة كلمات الأغنية فتقريباً جميع مغني الرّاب يكتبون كلماتهم بأنفسهم، فيما يهتم "الرّابرية" في اغانيهم بـ"الدق"، وهو التزامن بين أطوال الأسطر في كلمات الأغنية. كذلك بالإيقاع والإلقاء، اي الأداء الصوتي.

وعن قدرة التأثير في المجتمع يرى قيس ان موسيقى الرّاب قادرة على التغيير ولكنها بحاجة إلى وقت كي يستطيع الناس التفاعل مع هذه الظاهرة. ■



الاجاني.

ويرى قيس، او الجلاد، ان جيلاً جديداً من محبي الموسيقى في العراق لا يحبون النمط الشرقي في الاجاني، ويذهب في هذا الزعم الى ابعد من ذلك،

أكثر سرعة وسهولة، لكنه بدأ منزجاً للغاية من كون اغلب المثقفين في مدينته، الموسيقيين خصوصاً، لا يقدمون له الدعم المعنوي. غير انه، كما يقول، مصمم على الاستمرار في كتابة وانتاج

صحيح ان "كول هيرك" هو اول من ابتكر ايقاعات الهييب هوب، وعرفت اغانيه انتشاراً واسعاً في امريكا سبعينيات القرن الماضي، لكن "ميلي ميل" استثمر ثقافة الهييب الهوب في التصدي لعدد من المشكلات الاجتماعية، ولاحقاً شكلت اغنية الرّاب المتمردة، الفاضحة، الغاضبة على الواقع عنصراً مثيراً وملهماً لقطاعات واسعة من الشباب، وبدأت اغنية الرّاب الحديثة تشكل وسيلة شبابية للتعبير عن الرأي.

ولاقى الرّاب رواجاً عربياً لافتاً؛ تقول احصائية صحافية ان 54 % من العرب يعتقدون أن وسائل الاحتجاج التقليدية لم تعد مجدية، ويعتبر البعض الرّاب وسيلة غير مألوفاً للانتقاد، و بدأ يحصد الشعبية اللافتة بين الشباب العربي.

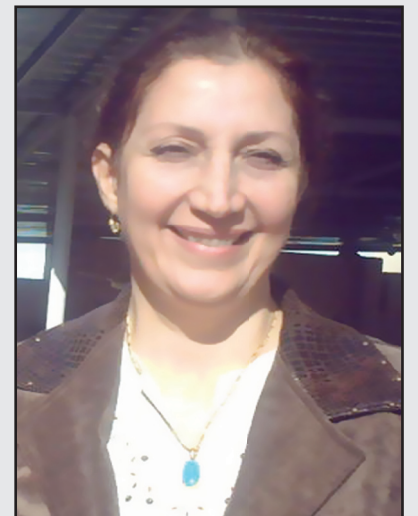
وانتشرت الاغنية ذات المنشأ الامريكي في فلسطين وسوريا ولبنان، وتشكلت فرق راب شبابية تصدت لقضايا الاحتلال والفقر وقضايا حرية التعبير، وفي ذات الوقت وصلت ربح الهييب هوب العراق وبات بالامكان الاستماع الى معتنقي ثقافة الهييب هوب في مدناً.

"قيس" وهو شاب موصل يلقب نفسه بـ"الجلاد"، بل ويفضله على اسمه الحقيقي، يزعم بأنه الوحيد في مدينته يقدم اغاني الرّاب، بل ويكتبها. وبحسب "قيس" فان اغنية الرّاب لا تتطلب انتاج الحان جديدة - فهو لحن واحد يرتكز عليه هذا اللون الغنائي - وكل ما في الامر كتابة نصوص مقفاة لتنتج اغنية راب جديدة.

يقول قيس: "أظن ان الهييب هوب معبر يسير عن همومنا المعقدة، في معظم اغانينا نتحدث عن قضايا كثيرة مثل العنف، تقييد الحريات، المناخ الحربي، القوات الامريكية، قضايا الفقر، وغيرها". ويؤكد "الجلاد" انه اضطر الى انشاء ما اسماه بـ"الاستوديو هوم" ليصبح امر انتاج اغنية الرّاب

## ايناس البدران : احلم حتى لا اشعر بالغربة

### بغداد - روان عدنان



الرواية؟.

موضوعة الحب والحرب تعبر عن وتيرة سردية متعلقة بظروف الحياة التي مر بها الشعب العراقي والاديب لا يكتفي بالتعبير عن ذاته لكن انا من المؤمّنات ان الكاتب يجب ان تكون لديه رؤية وقضية وموقف ينبثق عن دراسته لما حوله

■ هل تشعرين بالاغتراب وانت داخل هذا العالم المليء بالتناقضات...؟

الكاتب يجب ان يكون موضوعياً اذ لا بد من ان يكون متجرداً ومتصوفاً وان يحلم بعالم اجمل يتسع للجميع وينادي بالمبادئ الجميلة وبالحرية والمساواة والعدالة ويدافع عنها ويستدرجهم للمطالبة بحرياتهم وبالتالي على الانسان ان يحلم لغيره ولنفسه حتى لايشعر بالغربة في بلده او وسط الخلل وهذا اصعب انواع الغربة لاننا نحلم بعالم قريب الى المثالية ، ولهذا السبب يشعر بنوع من العزلة ويعاني من صعوبة التفاهم مع الناس العاديين لان نظرته تكون اعرق وابعد

■ باعتبارك رئيسة منتدى ماهي المسابقات التي قام بها المنتدى...؟

اقام المنتدى قبل شهر مسابقة للقصة القصيرة (قصة الومضة) بدعم من الدكتور برهم صالح وشارك فيها عدد من الزملاء والزميلات والمسابقة الثانية بالاشتراك مع وزارة الثقافة للشعر النسوي وشكلت لجنة برئاسة الاستاذ فاضل ثامر واحسان التميمي وانا وقمنا بدراسة النصوص وستعلن النتائج عما قريب.

■ هل ترين ان الهيمنة الذكورية هي المتسيدة على الواقع الثقافي...؟

نحن نعيش في مجتمع ذكوري وابوي والرجل يفرض فيه هيمنته على واقع الحياة ولكن مسألة الاضطهاد والاقصاء غير موجودة، بل على العكس ان العديد من الزملاء الادباء، عندما اطلعوا على ادبي شعرت بدعمهم ويمكن ملاحظة ذلك من خلال دعمهم للابداع النسوي حتى وان كان البعض منه دون المستوى المطلوب.

■ ماهي مشاريعك القصصية الجديدة وهل هناك مشروع لرواية اخرى...؟

صدرت لي مجموعة قصصية عنوانها انعكاسات امرأة وصدرت قصص قصيرة الليلة الاولى بعد الالف عن مؤسسة العهد وهناك تحت الطبع رواية بعنوان( بنات آل سلطان) ستصدرها قريباً. ■



## الشائع من المثل الكردي العربي المقارن

عبدالكريم يحيى الزبياري

عن دار نشر سبيري في دهوك صدر للباحث أحمد الجزراوي كتاب شيق بعنوان (بعض الشائع من المثل الكردي العربي المقارن) واعتذر الكاتب عن كتابة بحثه باللغة العربية (أما لماذا البحث هذا بالعربية وليس بالكردية؟ فلأن الاجتهاد -حسبما اعتقد- يأخذ في حال عربيته بعداً مؤثراً أكثر عمقاً مما لو جاء باللغة الكردية) ثم ذكر سبباً ثانياً أقرب إلى الحقيقة (بسبب أن الشريحة المثقفة الكردية بغالبيتها تمتلك عن جدارة المستوى المقبول والعالي أحياناً من اللغة العربية) وتناول التدرج التاريخي للمثل منذ نشأة الفكر البشري في حضارة سومر بشكل خاص، ومن الكتاب المقدس والقرآن الكريم. وفي باب "المثل من البدء" تناول تعريف المثل لغة واصطلاحاً، باعتباره (يُمثل المراحل التاريخية الأولى والسجل الكامل لمفردات حضارة الشعوب). ويقارن بيت عنتره العباسي فاضحاً التمييز العنصري على أساس لون البشرة (يعيبون لونني في السواد جهالة/ ولولا سواد الليل ما طلع الفجر) بيت الشاعر الكردي "بيره ميرد" (جه وهم ر له به ختي ره ش دا دياره/ شوقي مان طه شه و له شقوي تارة) ويعني المرء بجوهره مهما اسود طالعه، كما في سواد الليل، يلتبس البدر، ولكن الباحث لم يذكر بيت

### بعض الشائع من المثل الكردي العربي المقارن

أحمد الجزراوي

أبي فراس الحمداني والأكثر قرباً وتناصاً، خاصة في عجز البيت الذي يكاد يكون مطابقاً، والذي يقول فيه (سيدكرني قومي إذا جدّ جدهم/ وفي الليلة الظلماء يفقد البدر). ويقارن بين الشاعر الملا أحمد الجزيري المتوفى 1407م (هم رجي نه بت بيداي/ ثم صلا نه هن نيهايه ت) مع المثل البغدادي (اللي ما له أول، ما له تالي). وفي باب (الحكمة أم المثل) يقتبس شيئاً كان أنسب بباب "المثل من البدء" أو بالمقدمة وهو قوله (ان الحكم والامثال تنتشر في كل أرجاء العالم بنوع من الانسيابية التوافقية، وبالإمكان ملاحظة بعض اشكال التماثل بينها، مستشهداً بالموسوعة البريطانية التي تشير الى ان "الحكمة الواحدة قد تتفاعل مع حضارات مختلفة، فتظهر في عدد من اللغات/ص30). وذكر في مقدمة كتابه خطة بحثه التي ستتناول توظيفات المثل في (التعامل الاجتماعي اليومي/ الفلسفة والفكر الديني/ الشعر الكردي والعربي). وأورد بعد الباب الثاني نماذج من الامثال الكردية والعربية مرقمة ومبوبة وفقاً للحروف الهجائية الكردية، في الصفحات (35-181) ومقارنتها مع بعضها البعض على اساس درجة توافقها وتطابقها. كالمثل (ثم كر ئاخفتن زيف بت، نه ئاخفتن زيره/ص40) مع المثل العربي (إذا كان الكلام من فضة، فالسكوت من ذهب).

## دراسة تجريبية للرسم الحر بتغيير المكان

بابل - اقبال محمد



على مدارس مدينة الحلة للمرحلة الابتدائية ، وبيوت التلاميذ ، مدارسهم ، مدينة بابل الأثرية.

وبينت الباحثة ان ثمة صعوبات واجهها البحث منها قلة المصادر والمراجع الخاصة بموضوع الدراسة التجريبية وعدم التأثير على التلامذة سواء في البيت أو المدرسة أو المكان الحر وصعوبة السيطرة على التلامذة من حيث عدم غيابهم وكذلك تنفيذ الرسوم في البيت. وأوضحت أن تغيير مكان الرسم أدى إلى تغيير الأداء عند التلامذة إن المكان الحر أعطى الحرية للتلامذة باستخدام اللون فكانت الألوان أكثر إشراقاً وذلك لاستقرار العامل النفسي فضلاً عن اجواء المدرسة الرسمية التي أثرت على الأداء فكان التكرار واضحاً في أداء التلامذة ، لافتة الى ان الأجواء المنفتحة في المكان الحر أدت إلى بروز خط الأرض في أداء التلامذة و كانت الشفافية في الرسوم واضحة في المكان الحر وذلك لتوافر الحرية في الأداء وكذلك في المدرسة لاحتكاك التلامذة ببعضهم.

الأداء الفني للتلميذ بتغيير المكان وملاحظة سلوك التلميذ عند إنتقاله من مكان إلى آخر وقد اجري البحث على عينة مكونة من 30 تلميذاً وتلميذة وبواقع 15 لكل منهما وبحسب الجنس.

وقالت الباحثة: لقد اقتصر البحث ميدانياً



## كورساكوف وبيتموف في أرييل

أرييل - تاتو

قدمت الأوركسترا السيمفونية الوطنية العراقية مجموعة معزوفات موسيقية في أرييل، في إطار سعيها لنشر الوعي الموسيقي في البلاد. وقال قائد الفرقة كريم كنعان وصفي عقراوي إن هذا النشاط جاء بالتعاون مع شركة آسيا سيل للاتصالات وبالتنسيق مع وزارة الثقافة بهدف إشاعة الوعي الموسيقي بين أبناء الشعب العراقي بعامة والكردستاني بخاصة، مشيراً إلى أن الموسيقى لغة عالمية تلاق الثقافات وتضفي عليها نوعاً من الحيوية والتحضّر. وعزفت الأوركسترا الوطنية معزوفات عالمية على قاعة ييشوا بوزارة الثقافة في حكومة إقليم كردستان، من بينها ترومبيت ومعزوفة شهرزاد لريمسكي كورساكوف مع معزوفات لبيتهوفن. والأوركسترا السيمفونية الوطنية العراقية التي تضم 75 عازفاً، وتتبع وزارة الثقافة الاتحادية، تأسست عام 1948، وارتبطت عام 1959 بوزارة التربية، لتصبح عام 1962 تحت رعاية وزارة الإرشاد، وتتابع على إدارتها العديد من قادة الفرق الموسيقية الأجانب المحترفين منذ تأسيسها، كان أبرزهم هانز كراف من النمسا وجيرزي بروسنر من بولونيا، وحتى مطلع الثمانينات تولى قيادتها عدد من الفنانين العراقيين منهم محمد أمين عزت، عبد الرزاق العزاوي، ومحمد عثمان صديق.

## معرض تشكيلي عن حقوق المرأة

الموصل - تاتو

بكل الوسائل، كما عبرت عن مأساة المرأة الفاقدة لمعيها وأحبائها جراء أعمال العنف، مبينة أن الفنانين دعوا في لوحاتهم إلى زرع الثقة والتفاهم بين الرجل والمرأة، وطالبوا بحقوق المرأة وعدم تمييزها عن الرجل.

وأشار عيو إلى أن حضور المرأة في المعرض، يعد أمراً غير مألوف في تلعفر، لافتاً إلى أن هذه اللوحات، ستنتقل إلى منطقة الشيوخ حيث ستعرض هناك قبل أن تباع ليوزع ريعها على النساء الأرمال. وشهد المعرض، حفل افتتاحه، إقبالاً نسبياً واسعاً، حيث يُعد أول معرض في تاريخ تلعفر ترتاده النساء، وضم المعرض ثلاثين لوحة فنية رسمها فنانو معهد الفنون الجميلة في الموصل.

قال مدير مركز نينوى لحقوق الإنسان، إن معرضاً فنياً للرسوم التشكيلية الخاصة بحقوق المرأة، أفتتح، في قضاء تلعفر غربي الموصل، في ظاهرة تعد الأولى في تاريخ المدينة.

وأفاد علي عيو أن مركز حقوق الإنسان في العراق، وبالتعاون مع جمعية الصحفيين المستقلة في الموصل، نظم معرضاً للرسوم التشكيلية الخاصة بحقوق المرأة، في قضاء تلعفر مشيراً إلى أن اللوحات المعروضة جسدت هموم المرأة ومعاناتها.

وأضاف أن الرسوم دعت إلى مواجهة العنف ضد المرأة ومحاربتة وإيقافه



# تسع حيوات تبحث عن خلاص

أحمد ثامر جهاد

والموافقة على ثرثرة أمها المستفزة. فتوزع الفتاة وقتها في سماع تلك الأحاديث المملة وتحلم بامتلاك لحظتها الخاصة. إما في قصة (روث) فإننا نفاجأ بظهور والدة سامانثا ثانية ضمن استمرارية مقصودة، لكنها هذه المرة تلقت في موعد غرامي مع عشيقها الذي يستأجر غرفة بأحد الفنادق الرخيصة لتمضية هذه الليلة. وبانتقاله سريعة تخرج روث من الجو العاطفي الذي كانت فيه إلى واقع قاس حينما تشهد بتعاطف لحظة اعتقال الشرطة لفتاة مجهولة من غرفة مجاورة ولسبب غير واضح. يترك باب الغرفة مواربا، وتغيب الفتاة عن المشهد مخلفة وراءها فردة حذاء يتيمة.

القصة الثامنة تتحدث عن امرأة تدعى (كاميل) مصابة بسرطان الثدي وتنتظر إجراء عملية جراحية لها. يتصاعد قلقها الداخلي، فيما لا تنتهيها تطمينات الزوج عن الشعور بأن الإنسان ليس سوى كومة عظام وأحلام مشوهة.

من المهم التأكيد هنا أن بناء سينمائي من هذا النوع ملزم بتحديد زمن قصير لكل حكاية يكون غير كاف لخلق تعاطف مع شخصيات الفيلم الأساسية، فما ان تتكشف خيوط القصة وتتضح شخصياتها حتى تغيب عن الشاشة مع تصاعد أنغام مؤثرة تعلن إسدال الستار إيذانا بظهور حكاية جديدة. من هنا فان بناء هذا الفيلم لا يراهن على التأثير المباشر للقصص التسع، بقدر مراهنته على الانطباع الكلي الذي تخلقه هذه القصص مجتمعة.

يمكن أن تعد القصة السادسة المعنونة (لورنا) اشد قصص الفيلم غرابية وأقربها إلى الروح الماركيزية، وفيها تذهب الفتاة لورنا مع والديها لتعزية زوجها السابق بوفاة زوجته. وفي مراسيم توديع الجنازة يشاهد الزوج الأصم زوجته لورنا وهي تنحني بحياء فستانها الأسود أمام تابوت الزوجة في حنية وداع أخيرة. ما هي إلا لحظات حتى يولد اشتهاى مفرع تلهبه أجواء الحزن الظاهر، يدفع الزوج الأمل للاختلاء بزوجته الحسناء في إحدى غرف المنزل الذي يعج بالعزيبين. ترضخ لورنا لرغبة الزوج الذي بدا متوسلا، ذليلا، هائجا لمجرد التفكير بمضاجعتها في هذا الوقت وبهذا المكان. يشعر الزوج بين ساقى لورنا المستلقية بنشوة محرمة تغذيها مشاعر فقدان والخيانة، فيما تستسلم الزوجة لأحاسيس مشوشة، ربما يجد البعض في هذه القصة مبالغة فجأة، لكن إشارات صغيرة فيها قد تتيح لأخريين التفتيش عن سر جاذبيتها بقرارة سيكولوجية طموحة.

وكما يفعل بعض كتاب القصة يحاول المخرج رودريغو غارسيا ادخار أشد قصصه اقتصادا ورمزية لتكون حكاية الختام. القصة التاسعة المعنونة (ماغى) تصور أم وابنتها الصغيرة تستمتعان بنزهة عادية في مقبرة واسعة لا يسمع فيها سوى حفيف الأشجار العملاقة. تسأل الفتاة والدتها: هل صحيح أن اللقطة تسع أرواح؟

- أظن انها واحدة. تتيب الأم. وتنتهي الحكاية. كانت الحكايات التسع كما الحياة مليئة بالخيبات والآلام، والخواء وحده هو من رسم مصائر شخصياتها الضائعة في صورة كبيرة موحشة.

هل يمكن لنا أن نتخيل كيف يمكن لهذه الحكايات التسع أن ترتحل في عودة غير مأمونة متحولة من فضاء الصورة إلى فضاء الكلمة؟

إذا اردنا التفكير مليا بهذه المسألة التي تحتل الخلاف سيكون من المناسب التذكير هنا أن غارسيا ماركيز عينه هو من قال في ورشة كتابة السيناريو "إن من يقرأ رواية هو أكثر حرية ممن يشاهد فيلما.."

ومنذ البداية يشعر المشاهد القارئ أن الشبه بين المخرج رودريغو غارسيا البالغ خمسين عاما وبين الأب ماركيز يكمن في الرغبة المهيمنة على كليهما في رواية القصص. ولا غرابية في ذلك فهم أبناء القارة اللاتينية الساحرة، رغم أن رودريغو كما يتضح في هذا الفيلم يفتقد إلى الخبرة والتقنية التي صنعت مجد عرابه الكولومبي. لاسيما أن إيقاع الفيلم الذي ضم نجوما معروفين (غلين كلوز، ايدن كوين، هولي هنتر) يضيع أحيانا لصالح رتابة لا تنسجم وبنائه اللافت. لكن رودريغو مخرج وكاتب الفيلم حاول في المقابل تقديم صورة سينمائية عن عالم نشطت فيه العلاقات الإنسانية، من خلال قصص منفصلة تعرض لأناس يشتركون في تقاسم مرارة تجاربهم الحياتية.

## تسع حيوات ضائعة

يعمل الفيلم على تنظيم الانتقالات السردية بين قصة وأخرى ضمن فكرة أساسية تسعى لبثورة مواقف الإنسان وسلوكه إزاء ما يحدث حوله. وعقب استيعاب جرعة القصة الأولى نكون جاهزين لتلقي بقية القصص التي تتجاوز تارة وتتداخل من بعيد تارة أخرى، ودوما وفق ترتيب حكائي قابل للتأخير والتقديم والتلاعب من دون أن ترتبط القصص جوهريا بمصائر شخصيات محددة.

يقدم المخرج حيوات تسع نساء في تسع مقاطع فيلمية معنونة بأسماء شخصياتها الأساسية التي تأخذ وقتا متساويا في عرضها على الشاشة. ومنذ القصة الأولى ندرك أن الفيلم غير معني بتقديم صورة كاملة عن حياة الشخصية التي يعرضها، فلا احد يعرف شيئا عن ماضي الشخصية أو سلوكها، وإنما هي متاحة فقط لاستيعابها وتفكيكها وتخييل ما هو غائب عنها سرديا، بشكل يبرر للفيلم اختيار لحظات أو مواقف أو مشاعر محددة لشخصياته كي يكسوها لحما في الدقائق العشر تقريبا التي يمنحها لكل حكاية. وربما يجد المشاهد أن كل قصة من تلك القصص يمكن اختزالها في لقطة فوتوغرافية معبرة تختزن مغزاها بما يشبه الأحجية.

تتحدث أولى قصص الفيلم المعنونة (ساندرا) عن سجين في منتصف العمر تنتظر بشغف كبير زيارة ابنتها، ورغم اجتهادها في إظهار سلوك حسن قبيل الزيارة المرتقبة إلا أنها تتعرض لقسوة إدارة السجن وتعاملها البغيض، بصورة تجعلها تفقد أعصابها في فورة غضب مفاجئة تحرم بسببها من لقاء حميم طال انتظاره.

وفي قصة (ديانا) نتعرف على امرأة حامل تلتقي بالمصادفة عشيقها السابق (داميان) في سوبرماركت تجاري وقد تزوج كلاهما عقب سنوات من الانفصال. تتحدث الشخصيتان بحنين خجول عن الماضي الجميل الذي جمعهما سابقا، ورغم ادعائهما الكاذب بسعادتهما الحالية إلا انهما يفشلان في إخفاء جذوة مشاعرهما التي ما زالت متأججة.

في قصص لاحقة يعمد المخرج إلى خلق علاقات أخرى بين بعض الشخصيات ويتزك للمشاهد الاستمتاع باكتشافها. (داميان) الذي ظهر كعشيق سابق في قصة ديانا يعود للظهور ثانية بشخصية الزوج في قصة (سونيا) التي تصور أزمة زوجين دعيين يحلان كضيفين ثقيلين على داميان وزوجته ليزا. سوء الطوية بين هؤلاء الأزواج يحول السهرة العائلية إلى مكاشفة ذاتية واتهامات غير مرغوبة تزيد الوضع سوءا.

في حين نتعرف في قصة (سامانثا) على فتاة مراهقة حائرة بين تلبية حاجات والدها المعاق

حاول المخرج رودريغو غارسيا ابن الروائي الكولومبي الشهير غابرييل غارسيا ماركيز بناء فيلمه الموسوم (تسع حيوات- إنتاج 2005) وفق مقترب سينمائي يشابه طرائق السرد الأدبي لمجموعة قصص قصيرة تنتظم في سياق فني يخالف إلى حد معين ما اعتدنا مشاهدته من أفلام نمطية. فنحن إزاء تسع قصص كما يشي عنوان الفيلم، لكل قصة منها حياة خاصة، مثلما أن لكل حياة قصتها أيضا. وكانت نزوات القص الماركيزي المباركة قد علمتنا أن حكاية واحدة قد تكون غير كافية أحيانا لقول كل شيء، إذا ما كان في الأفق ثمة خيال جامع وألم أبدي.





## استدراك

### سر السينما الإيرانية



علاء المفرجي

مالذي يجعل الفيلم الإيراني يحقق مثل هذا الحضور في المهرجانات العالمية، ويحظى بتقييم نقدي رأى البعض فيه ما رآه من تأثير للموجة الفرنسية الجديدة نهاية الستينيات في المشهد السينمائي العالمي..؟ سؤال لطالما يطرح في الأوساط السينمائية في كل مكان، خاصة مع النجاح الذي يحققه السينمائيون الإيرانيون أينما تواجدوا.

ولعل إحدى موجبات طرح مثل هذا السؤال مردها إلى الظرف المحكوم بسلطة الرقيب السياسي والاجتماعي والديني، والذي يمارس سطوته حتى في اضييق المفاسل في المجتمع الإيراني .

المؤسسة الثقافية الرسمية لم تتوان عن وضع تابوهات أمام صانعي الأفلام الإيرانيين تبدأ من اشتراط لباس الممثلين ولاتنتهي بالمسافة الواجب احترامها بين الرجل والمرأة في اللقطة السينمائية، والتي لم تستطع رغم ذلك ان تمنح استمرارهم في عملية الانتاج السينمائي المتميز. مثل هذه القيود ربما هي السبب الاساس في اصرار السينمائيين على تقديم منجزهم، ليس في جانبه الدعائي. بل في اشباع فضول المتلقي للاطلاع على نتاج فني ينبثق من حلقة هذه الظروف الصعبة، وهو ما منح هذه السينما خصوصيتها.. فهي لاتعتمد على الابهار البصري الذي وسم الغالب الاعم من النتاج السينمائي العالمي ، قدر اعتمادها على الفكرة المشغولة بحرفية عالية.. افكار وموضوعات محلية يتجلى منها الهم الانساني المشترك، والاعتراف النبه من الموروث الاجتماعي ، وهو ما يمنح صانعي هذه الافلام مساحة واسعة في استثمار الرموز والاساطير التي تعج بها الثقافة الإيرانية الضاربة في عمق الزمن..

في مهرجان دبي السينمائي الاخير حضرت السينما الإيرانية -وكما هي عاداتها في اي مهرجان تشارك فيه- بقوة، وهذه المرة بمخرجين توضعوا بعطر ظروف ما بعد نتائج الانتخابات الاخيرة في ايران وتدايعياتها . فقدموا افلاما تستمد موضوعاتها من وحي هذه الاحداث واثرها . ولعل ذلك هو احد السمات التي تنفرد بها هذه السينما واعني استجابتها السريعة لاي حدث محلي ، تتفاعل معه وتتمثله بمعالجة غاية في الروعة.. احد هذه الافلام وهو فيلم ( السهول البيضاء ) لمخرجه محمد رسولوف يبحر في الميثولوجيا والثقافة الإيرانية ليمارس اسقاطا واضحا على الظرف الحالي ، من خلال حشد من الرموز والمجازات، سياحة في كل ما حدث ويحدث في ايران على امتداد اربعة عقود من الزمن.. عندما تتجمع الدموع، لتسكب تحت قدمي شيخ هرم يقبع في صومعته.. وهي السمة التي تطبع غالبية المنتج الفيلمي الإيراني منذ عقد التسعينيات.

القيود الصارمة اذن هي كلمة السر للسينمائيين الإيرانيين في تقديم نتاج ربما لم يحظ بعد بالدراسة والتحليل.. وهي ايضا الدرس البليغ للسينمائيين بكل مكان في ان تكون المحاولة سر النجاح.

## امرأة عجوز .. ابنة شابة .. وقطة ثلاثي رواية غير منشورة لهنري ترويا عن الشيخوخة



### ترجمة : عدوية الهلالي

القطعة بين ذراعيها لتكوم على كتفها وتشعر بضغط مخالبها المتشنجة حولها عبر مؤثرها فتجتاحتها لذة مثيرة ..

تقرر الممثلة السابقة ان تتبنى القطعة الضائعة لكن الرقم الموجود على قلادة القطعة يذكرها دائما بان هناك مالك لها ..تشعر الين بسعادة بالغة بوجود القطعة معها وتضطبطخ حياتها بمشاعر اقرب الى الطفولة فتمتلك قوة لاتصدق وتستعيد اتصالها مع الحياة ..

يقول ترويا ان كل انواع السعادة تتسم بالهشاشة حين نقتررب من سن الشيخوخة ، لكن الين تعيش شعورا آخر حين تقضي الليلة وبين ذراعيها تنام قطتها الاثيرة كليون ..

حين تعود هيلواس من عطلة تقضيها بعيدا عن والدتها يصدمها وجود القطعة لدى امها وتشعر برد فعل مفاجئ فتقرر استدعاء مالكي القطعة الحقيقيين ، وتتعدد العلاقة اكثر بين الام والابنة بعد ان تجد الين نفسها مضطرة للرضوخ لقرارات ابنتها ..

اكثر مايؤلم الين هو انقلاب الادوار فبعد ان كانت الين في شبابهها امرأة متسلطة جدا ومستعدة دائما للتدخل في حياة ابنتها هيلواز ، ترتدي الابنة رداء السلطة وكأنها تنتقم لرضوخها السابق بشكل لاشعوري ..

بالتدريج ، تصاب الين بالزهايم وتتفاهم الحساسية في علاقتها بوالدتها فتقارنها " بملك مليء بالاستسلام ..بالذكريات ، بالاحلام ..وبالشعر " ..وكانها كائن اصابه "جنون الملائكة " ..

في مائة وسبعة وثلاثين صفحة ، تصدر نهاية هذا الشهر رواية ( جنون الملائكة ) للكاتب الراحل هنري ترويا عن منشورات فالوا الفرنسية ..

خلال الشهر الجاري ، سيصل عدد الكتب غير المنشورة الصادرة في فرنسا للكاتب الراحل ترويا اربعة كتب كان قد كتبها ما بين سنوات 2001- 2004 ، فبعد نشر رواية ( في غياب القاضي ) في آذار الفأئت والتي تناولت المصير المأساوي للشاعر اندريه تشينيه ،ستصدر ثلاث روايات اخريات مع مطلع العام الجديد عن دار نشر فالوا منها واحدة مختلفة تماما تصف تجارب ومتع الشيخوخة تحمل عنوان ( جنون الملائكة ) وتتناول حياة امرأة عجوز نسجها الكاتب المتوفى عام 2007 بأسلوب يمزج بين الرشاقة والدقة المتناهية ..

تسكن العجوز آلين اوبيه في شارع ليل في باريس ، وهي ممثلة سابقة حققت مجدا كبيرا في شبابهها ، لكنها فقدت مع مرور السنوات تواصلها مع الواقع ..هيلواس ، ابنتها ، لم تفارقها رغم انعدام التفاهم بين المرأتين وهو ما اغرق آلين في وحدة قاسية ومضاعفة حتى جاء اليوم الذي تفتحم فيه حياتها قطرة اسمها (كليون) ...

تشعر العجوز آلين بصعقة حب مفاجئة تجاه تلك القطعة ما ان تعثر عليها وتقرأ اسمها على الطوق المحيط بعنقها ..ولايعدو لقاء العجوز بالقطعة ان يكون مشهدا لاقيمة لم لكن ترويا يحوله الى قطعة ادبية رائعة بقوله : "تتقدم القطعة نحوها ، متمائلة بمرونة حتى تشعر بدفع جسد العجوز فتميل نحوها وتفرك جسمها بساقيها وهي تموء ..تشعر آلين بدھشة عميقة لكونها اصبحت مرغوبة اخيرا واختارتها القطعة بشكل عفوي ..تنحني الين وتأخذ



# السجادة.. العالم المقلوب

وارد بدر السالم

كلما كان الزمن يجري لصالح إنتاجه. وهذا هو التاريخ العام للسجادة. في التاريخ الشخصي يختلف الأمر كلياً، فالبيت يصبح الأب الشرعي للسجادة ووريثها وتصبح هي الابنة المدللة بأفقيتها الممدودة، على خلاف بقية الأبناء، وهذه الأفقية هي تأنيث مقصود لأنثى لها القدرة على احتواء الجميع، لا من حيث المجاز، إنما من حيث الواقع؛ بسبب استثنائية أوضاعها العرضية كعنصر لابد وأن يتألف مع بقية العناصر البيئية، لذا فهي العنصر الوحيد الذي يرى الموجودات المحيطة به بشكل مختلف عن غيره؛ كالتألف على قفاه يتملى الكون من أسفل إلى أعلى، ليبرز الكائنات بطريقته القسرية، فتقلب الموجودات في عينيه وتتم عملية تبادل غريبة لعناصر البيت ومكوناته وأشياءه الصغيرة والكبيرة، بطريقة لا يشعرها ساكنو البيت، لأنها طريقة لا ينتبه إليها أحد ولا يتبناها العقل الطبيعي، فهي رؤية السجادة وحدها، وهذا ما لا نستطيع الإيغال فيه كثيراً، إلا من شذرات جمالية نتلقفها من هنا وهناك عندما نكون قريبين من رأس السجادة ونكتب بطريقة أفقية تحنية وننظر إلى العالم بالشكل المقلوب!

## نزوات السجادة

السجادة وحدها تنظر إلى الستارة من حافات المخططة، والتي عادة ما تكون مدلاة حتى تمس الأرضية الرطبة أو المبللة، وربما وحدها السجادة تستطيع أن ترى الأوساخ والهومام المتجمعة على أذيال الستارة وترى بيوت العنكبوت في طياتها المنعقدة والذباب الميت المتيسس الذي تعلق بخيوطها بمجساته الضعيفة. كما للسجادة استشعاراتها ورغباتها ونزواتها كأنثى تقيم علائق مختلفة مع البيت وأفراده وضيوفه ومريديه. وهو ما يلزمنا أن نحدد موقع السجادة من البيت والأركان التي تشغلها في العادة. فباختلاف البيوت يختلف موقع السجادة. البيوت صغيرة وكبيرة. صغيرة لحد التقص المصني وكبيرة لحد الانفتاح الباهر. وبين هذين النوعين تترتب السجادة على وفق المساحات الهندسية التي يجب أن تكون فيها. فالبيت الصغير المصني بصغره لا يحتمل وجود عنصر جديد غالي الثمن ولا يشكل مشهداً جمالياً وليست له رؤية فنية بحسب وجهات نظر اصحاب البيت المنشغلين بهموم الحياة اليومية. لكن البيت الكبير يحتمل مثل هذا الثراء الفني والمالي. وعليه يجب أن نكون عادلين

للسجادة تاريخان شخصي وعام. الشخصي هو عمرها. والعام هو عصرها. وما بين العمر والعصر ثمة مسافة طويلة تقطعها السجادة للوصول من الماضي إلى الحاضر لتبقى في المستقبل علامة من علامات الجهد الإنساني في سعيه المستمر لأن يؤثث حياته بمكتشفاته وصناعاته وأصابعه التي برع كثيراً في استثمار طاقاتها ليغير من نمطية اليومية، كي يصل إلى جوهر الحياة بأي شكل من الأشكال. وبين التاريخين تنمو حكاية قديمة من حكايا البيوت يسمونها السجادة، تخترق العصور لتؤسس وجودها الباهر كفن شعبي نسجت أصابع ماهرة؛ في غالب الأحيان يكونون مجهولين ولا يتصدرون مشهد الوجهة الفنية ولا الإجتماعية. وليست لهم قدرة على الظهور بسبب جماعية الصناعة أولاً وأخيراً، لهذا فالسجادة أنثى بلا أب على وجه التقريب وقد خرجت من صلب مجهول! هذا يفسر لنا تعددية التبنّي لها فكرة ونسجاً ونموا. كونها تقع في المجهول الأبوي منذ حياكة خيوطها الأولى؛ لكن التبنّي اللاحق هو الحاضنة الأخيرة لها والأب الشرعي لكيونتها، ونعني به البيت؛ فالبيت أب العناصر الداخلية التي تؤثثه وترتبط به زمناً وأزماناً في كل تحولاته القدرية وغير القدرية، ومن هنا يمكن أن نقول أن التاريخ الشخصي للسجادة يرتبط بتواريخ البيوت قبل أن يرتبط بتواريخ المقاطعات التي أنتجت وصدرتها إلى الأمصار والدول والشعوب. فهذه حاضنة عامة تبذر البذور كلها بين اصابع مجهولة وتنتج المزيد من الأبناء، لكنها تتبرأ منهم أخيراً حينما يكون المال وسيطاً للتبني النهائي كقاعدة اقتصادية تقوم على العرض والطلب.

## أفقية الأثني

ثمة مفارقة بين الأثني وحاضنتها الأولى وأبيها الجديد. فكل السجاجيد تحمل دلالات مناشئها وبصمة منتجها وعلامات مصدريها كنوع من الأبوية القهرية والانتماء القسري لها. وتبقى تلك الدلالات ملازمة أبدية لها؛ تذكيراً بالنشأة والمنشأ ومجهولية الأصابع التي نسجت بها بكدي يومي صرف الكثير من الوقت من أجل صيرورتها. ولا يمكن للحاضنة الجديدة المتمثلة في البيت أن تخلع تلك الإشارات الرمزية، بل ربما، بل من المؤكد؛ أن كل تلك الإشارات تتعاظم مع مرور الوقت وتكتسب أهمية معنوية ومادية، لأنها تبقى إيقونة من إيقونات المنشأ الذي يظل ينتج المزيد منها

السجادة أنثى شأنها شأن عناصر البيت، كونها من لزومياتها لا من كمالياتها. وللسجادة تاريخ وتواريخ ومناشئ وشعوب وأمم وعصور وأزمان، كما لكل أثر قديم يعاصر الزمن ويثبت قوته وفخامته. فالسجادة لا تقف على حوامل كالستارة لتطل برأسها على المحتويات التي تحيطها، إنما نموها أفقي عرضي منبسط لا يتيح لها تأمل العناصر الأخرى المحيطة بها. بل تكون هي في موضع المتأمل دائماً، لما لها من قدرة جاذبة على إضفاء جماليات مختلفة في الموضع الذي تكون فيه.



المعلقة في السقوف ، ثمة مُغامرة ثنائية في تبادل الرؤية المباشرة بين العنصرين ، فالثريا تتعالى وتنحني وتزى الأشياء من سقفاها بشكل عمودي ، وفي إطلالتها على السجادة يمكنها أن تتأمل النقوش والرسوم من طيور وأنهار وأوراق شجر وألوان قائمة أو ساطعة ؛ بينما السجادة تحدد بالثريا على وفق رؤيا متعكسة وتحسب عليها ذراتها المنيرة والمشعة ، بل تحسدها لهذا الفيض النوراني الذي تفتقد ، لكنهما في العتمة المفاجئة تتساويان في افتقاد غرورهما تحت الظلام الدامس.

للسجادة نهاراتها التي لا تنتهي . فهي كائن أليف شأنها شأن القطط المدللة وكراب الزينة وعصافير الحب ، وهذا الدلال أزل . باق عكس الكائنات الحية المشروطة بوضع حياتي وبإولوجي ينتهي ذات يوم . وكلما مرت السنوات وتراكم الغبار على السجادة اكتسبت لمعاناً لا يضاهيه إلا لمعان الذهب وبريقاً يتسامى على بريق أثمن الثريات والفنارات الموصوفة بقوة وهجها وجماليتها . لذا فهي العنصر المثالي لأرشفة الحياة الأسرية الشخصية وتوثيق أجيالها المتعاقبة في سورات الحياة ودورانها الذي لا يقف . أما لياليها فهي عبارة عن أوقات عبور إلى الصباحات . الليل له قدسيته الخاصة . والأسرة لها ما تفعله قبل النوم . والسجادة كائن لا ينام إلا على قفاه بانتظار الصمت الأخير الذي يسبق الأحلام.

### غريزة الزمن والبقاء

غريزة السجادة أزلية ، كونها مولودة من عقد زواج غيبته الأزمان والمواد والعناصر فانتجت إلى المجهول المؤقت قبل أن تتشرعن في البيوت بمختلف طبقاتها الاجتماعية . هذه الغريزة التي لا نشعر بها ، قد ننتبه إليها في حالات معينة من الإسترخاء الشخصي ، فقد تتبعثر السجادة أو تنكمش أو تحيد عن رسمتها الموضوعة عندما يتلاقى عليها رجل وامرأة في ليلة رومانسية . هذا إحساس ظريف من هذا الكائن المتمدد على قفاه . وليس أبعد من هذا ، وفي تلك اللحظة الرومانسية ، أن تنتفض السجادة عبر طيورها وأزهارها وأوراقها وعصافيرها وتملأ غرفة النوم بالصفير والرفيف والرائحة ورياح الماء . هذا شعور " إنساني " يجتاحها عبر مكوناتها الفنية ونقوشها المختلفة التي تنفلت من لحظاتها المكبوتة وتضج احتجاجاً أو تماهياً أو أي شيء آخر . نوع الغريزة هنا ليس وصفياً تماماً ، بل هو أقل ما يمكن تجرئته من مشهد السجادة الراقلة بالجمال والوقار والفخامة كسيدة قديمة لها من الصفات ما يجعلها أكبر من كائن صغير لا يرى الأشياء كما تراها هي . وعليه فالسيدة الجميلة عندما تكون في موضع يشع بالريجات تعود إلى صباها وتتقاسم ما تيسر لها من صبوات ولو بمراحمة الآخرين !

ومن هنا السجادة التي تولي عناية استثنائية في الترتيب العام . فللشتاء سجاجيده كما للصيف والربيع والخريف ؛ على أن الشتاء هو الفصل الأكثر استيعاباً لها ، لما يشكله من طقس اجتماعي بليله الطويل وجوه الماطر والبارد . فالشتاء طقس بارع في استقطاب الأسرة وإيوائها إلى حاضنة البيت .

السجادة مراقب دائم لسكنات البيت وحركاته ، وإن كانت رقابتها معكوسة ؛ ولتكن تنظر إلى حياة البيت بالمقلوب على وفق وجهة النظر السجادية . قد يبدو هذا شيئاً ظريفاً لنا ، لكنه شيء واقعي بالنسبة لكيان شخصي له تاريخ وأصول ومناشئ ؛ فالأشياء المقلوبة من زاويتها هي الأشياء التي أخذت أوضاعها الصحيحة ؛ فعدا الستارة تكون المناضد مثلاً ذات بطون مختلفة ؛ خشبية أو معدنية ؛ وتبدو أرجلها مستقيمة مستدقة كما تتراءى لنا ، غير أن السجادة وحدها ترى انفلات المسامير والثقوب الصغيرة الفارغة ووحدها تشعر بقدمها ونهاياتها وانحسار أدوارها في البيت قبل أن تستبدل بعنصر آخر .

له قدرة المراقبة والبقاء إلى زمن آخر . وفي مواجهة الثريات

ونلتجئ إلى البيت الوسطي الذي يأخذ من الإثنين مساحة ورؤية ورغبة في إضفاء مشهد أفقي لعنصر آخر له قابلية امتصاص المؤلف من تأنيث البيوت كي نكون على صلة مباشرة على رؤى الأنثى ونزواتها ورغباتها وقدرتها على أن تكون العنصر الجمالي المتكامل بثرائه وقوته ومتانته . تلك التي يسمونها السجادة التي جاءت من القرون البعيدة وعبرت الثورة الصناعية والتكنولوجية والفضائية وعالم تكنولوجيا الاتصالات ، لتبقى شاهدة على وراثة طبيعية لعنصر أصيل لا غنى عنه مهما كانت الحياة سريعة وباهرة في تنميتها الصناعية.

### ليل السجادة ونهاراتها

للسجاجيد أحجام مختلفة وأوزان مختلفة . توضع السجاجيد في صالات البيوت وغرف الإستقبال على الأرجح . وقلة منها يوضع في غرف النوم . تتحكم الفصول السنوية في ترتيب البيت بكامله

### أقدم سجادة في العالم

بازربيك هي من أقدم السجاد الموجود في العالم التي كشفت بواسطة البروفسور رودنكو سنة 1949 للميلاد من تحت تلوج قطب الشمال 80 كيلومتر عن حدود منغوليا في منطقة باسم بازربيك . هذه السجادة تعود إلى خمسة قرون قبل الميلاد بالعناية التي تشابه نقوش سجاد بازربيك مع نقوش تحت جمشيد ويعتقد علماء الآثار والتاريخ بأن هذه السجادة من إنجازات الأقوام الأيرانيين . في الوقت الحالي تحفظ هذه السجادة في متحف أرميتاج في مدينة سن بطربرج الروسية.

### سجادة الإسكندر المقدوني

يُفيد المؤرخون اليونانيون عن سجادة أرجوانية مع الإسكندر المقدوني التي كانت تفرش في ضريح كورش التي باسارجاد في القرن الثامن للهجري . وبلغ أعتلاء حياكة السجاد الفارسي إلى ذلك الحد بأن غاران خان ملك ذلك الوقت أمر حاكمي فارس بحياكة سجاد قصره في تبريز.

### أكبر سجادة في العالم

دخلت السجادة موسوعة غينيس للأرقام القياسية عبر إنجاز سجادة مسجد الشيخ زايد في أبوظبي ، التي تعتبر أكبر

سجادة في العالم . استغرق العمل في السجادة ما يقرب من عام كامل وجرى نقلها من إيران عبر عدة رحلات جوية . يبلغ وزن السجادة الإجمالي حوالي 47 طناً . أما مساحتها فتبلغ 5600 متر مربع . هذه السجادة التي تم إنجازها بهذا القدر من الفخامة جاءت لتفتش في مسجد يحمل اسم شخصية الراحل الشيخ زايد بعد أن أشرف على تنفيذها 50 خبيراً متخصصاً وعمل في نسجها على مدار عام كامل أكثر من 1200 حائكاً ونساجاً من أمهر الحرفيين في صناعة السجاد اليدوي . بلغت قيمة السجادة 8 ملايين وخمسمائة ألف دولار وهي الأعلى في تاريخ صناعة السجاد ، واستخدم في صنعها أكثر من 30 طناً من أجود أنواع الصوف و15 طناً من القطن الطبيعي ، وتتألف السجادة من 25 لوناً طبيعياً ..

### سجادة نادرة

توجد سجادات إيرانية تنتمي إلى مرحلة التيموريين في المتاحف العالمية ، أشهرها تلك النادرة التي صنعت في مدينة أردبيل ، وعليها صورة لمقبرة الشيخ صفي الدين الجد الأكبر للسلافة الصفوية ، وهي الآن موجودة في متحف فيكتوريا في انكلترا.



## كتاب عن الرسام علي طالب

# الموت والحياة .. عناصر ما قبل تجريدية

### ✦ خالد خضير الصالحي

ضم كتاب (علي طالب) الذي صدرت الطبعة الأولى منه خلال معرضه الأخير الذي أقيم في عمان 2009، ضمن سلسلة صدرت عن العديد من الفنانين العراقيين منهم فيصل لعبيبي وهاشم حنون وغيرهما، ان هذه السلسلة التي أصدرت قسمها الأعظم دار الأديب البغدادية من مقرها في عمان، تستمد أهميتها من كونها تحاول ان تعكس الوجه الحقيقي للفن العراقي وللكتاب العراقيين بدرجة ما؛ حيث ان المقالات قد كتب غالبيتها كتاب عراقيون درسوا تجارب مواطنهم من الفنانين.

1

كتبت مقدمة كتاب علي طالب الكاتبة الهولندية انجريد روليمان، بينما كتب فصول (نصوص) الكتاب: جبرا إبراهيم جبرا، وشاكر حسن آل سعيد، وعبد الرحمن منيف، ومي مظفر، وقد أصدرت الكتاب (شركة تَجْ أرت، لبنان).

كتبت انجريد روليمان في مقدمة الكتاب عما "يحكم حقل الفن بشكل دائم، حيث يتعامل الفن بشكل متواصل مع الموت والحياة من جهة، والحب والكراهية من جهة أخرى... وقد استطاع علي طالب أن يعبر لنا عن مشاعره حول الحب والموت بطريقة شخصية جدا دون أن يتدخل في خصوصياتنا؛ فنقل إلينا في اللوحة الواحدة الشعور بالحب بشكل تدريجي يدعونا إلى الخوض في أعماق لوحاته. وفي تعبيره عن الموت هناك دائما التحول إلى نوع آخر من الوجود. فالحب هو ما يمنحنا الطاقة التي تجعلنا نواصل الحياة ونبعد الموت عنا".

وخلصت الكاتبة والفنانة ومديرة أكاديمية فري للفنون في لاهاي (هولندا) إلى أننا في لوحة علي طالب "

نجد أنفسنا بلا دفاعات، فلغة اللوحات تخبرنا بأننا متساوون كبشر، ولكننا لسنا سواسية في اللعبة"

2

وكتب جبرا إبراهيم جبرا بأن المرء "يدهش حين يرى لوحة لعلي طالب يكون فيها وجه الشخص المرسوم مستديرا بكامله نحو المشاهد.... فعلي طالب من دأبه أن يرفض مواجهتنا بشخصه، نحن المتعاملين معهم؛ إنه يجعلهم يأتون جمهورهم مواربة، فلا يرى المشاهدون منهم إلا البروفيل" في محاولة لعزل مثاليه عزلا يقتضيه الموقف الدرامي رغم أن الفنان يجعلنا شهودا عليها. انه "بروفيل غامض أساساً، لأن احتمالات المعاني التي شحنت بها الفنان كثيرة ومتداخلة... فهو وجه وقناع معاً: هو حقيقة واقعة، وهو رمز لشيء ما وراء هذه الحقيقة" في واقعة أقرب ما تكون إلى المأساة التي يعبر فيها الفنان عن وضع إنساني هو في صلب الدراما المتكررة في لوحاته. وهي دراما مقلقة، تثير تساؤلاً مستمراً، وتطالبنا بإعادة النظر في أعماقنا وتجاربنا رغمًا عن أنفسنا..

لقد اعتمد جبرا إبراهيم جبرا على المنهج النفسي بآلياته القديمة التي تدرس الجوانب النفسية لشخصية المبدع لا الجوانب النفسية للمبنى المتحقق للأثر الإبداعي.

3

وقد كتب شاكر حسن آل سعيد نصا بعنوان (جماليات رسوم علي طالب) بحث فيه عناصر لوحة علي طالب: الرأس والكف والأصبع باعتبارها "الوحدات الأساسية في رؤيته الفنية"، وإيمان الكاتب "بأننا من الناحية الجمالية (الأستاثيكية) لا نستطيع أن ندرك هوموم الفنية بغير هذا التأسيس الإنساني، ولسوف يختصر في بعض لوحاته الأصبع إلى إنملة أو العين إلى دمعة"، وبذلك يكون علي

طالب برأي آل سعيد "يحاول أن يحقق واقعه الذهني التجريدي محيلاً إياه إلى (تجريدية ما بعد الذات) أو بعبارة أخرى إلى (واقعة فنية) ما بعد، تشخيصية (ذلك أن ثمة نقطة ما بين التشخيص والتجريد كهذه النقطة) لابد من عبورها واستطاعة أي متأمل الإمساك بها تماماً، كالنقطة المعروفة في علم البصريات (بالبؤرة) وهي التي تفصل ما بين الرؤية الطبيعية والرؤية المقلوبة في عملية الإبصار.. ( ولنقل إن الفكرة التجريدية عند علي طالب تستلطن وجودها التشخيصي، ويصح العكس، أي أن الظهور التشخيصي لديه يستلطن وجوده التجريدي".. وهذا الظهور التشخيصي يتمثل بالرأس المقطوع الذي يسميه (الرأس المنفرد) والذي ظل راسخاً في مخيلته منذ طفولته.

لقد اعتبر آل سعيد البروفيل، أو الوجه الجانبي، الذي هو من موتيفات علي طالب المتواترة طوال ربع قرن، مليئاً بغوامضه الموحية، ومليئاً بأسرار مأساته، مسحوقاً متهماً، رافضاً، مؤكداً حضوره العنيد على نحو ما في هذه اللوحة أو تلك، كعنصر من عناصرها، ويخلص آل سعيد إلى ان "المتلقي أمام هذه الأعمال في غمرة ذلك الغموض الغني، الواقع أبداً بين منطقتي الوعي واللاوعي، ليحمل بعضاً من توتراته، بعضاً من نشواته وعذاباته، إلى حيث تغتني تجربة المتلقي بمحاولة الفنان السيطرة على تجربته، أسي وفرحاً، كشفاً وعمقاً، في تضاد جاد الوقع في النفس، وقوي الفعل في الذاكرة".

ويؤكد آل سعيد النزوع التجديدي للفنان علي طالب الذي اشترك مع عدة فنانين شباب عام 1964 في تأسيس جماعة المجددين الفنية التي كان لها فضل تمثيل الفكر الفني في العراق في الستينات، كموجة تالية لموجات الجماعات الخمسينية. فهي بمثابة ذلك الانفتاح العالمي نحو الفكر التكنوقراطي حينما نادى المجددون (بالرؤية الجديدة).

4

وقرر عبد الرحمن منيف في نصه الذي بعنوان (علي طالب.. وحالة التساؤل) "ان المصورين الذين يطرحون، من خلال العمل الفني، أسئلة على المشاهدين، قليلون؛ لأن السائد أن يكون العمل الفني إجابة على تساؤل، أو تحقيقاً لرغبة وطموح، أي أنه جواب وليس سؤالاً. هكذا يفعل أغلب الفنانين، وهكذا تعود المشاهدون". فكان علي طالب يحرص على (إيصال رسالة)، ومن هنا كان علي طالب يعتبر عنوان اللوحة حلاً لإنقاذ موضوع اللوحة ليضمن عدم إمكانية وقوع خطأ في قراءة اللوحة!

ومن أجل الدخول إلى عالم علي طالب يقترح محمد منيف "أن نأخذ بعين الاعتبار طبيعته الخاصة وتكوينه، ثم المرحلة التاريخية التي عاش خلالها ... وربما تكون مدينته الأولى، البصرة، عاملاً، فإن هذه المدينة نهاية الصراع وبداية عالم المياه الفسيح، بكل ما يعنيه ذلك من رغبة اكتشاف، الآخر، ورغبة المغامرة، والوصول إلى الأماكن القصية. فإذا أضيفت: الذاكرة التاريخية للمكان، والمتمثلة بقصص المغامرات والعجائب (التي يرويها المسنون، والتي ترد في الكتب التي خلفها الأقدمون، فعندئذ تكون الحصيلة نداء لا يهدأ يدعو إلى السفر والمغامرة، ومعهما التساؤل عما وراء هذه المياه من عوالم وغرائب .... فقد كانت البصرة تاريخياً، المدينة التي تستقبل وتودع باستمرار، إذ بمقدار ما تغري بالسفر وركوب البحر إلى الأماكن البعيدة والمجهولة، فإنها الميناء الذي يستقبل الآتين من كل الأصقاع .... وهذا ما يمنح أبنائها نكهة مختلفة"

لقد اعتبر عبد الرحمن منيف الرسام علي طالب فناناً ظل مثابراً على البحث والتجريب؛ فقدم معارض متتالية، فردية وجماعية، ولم يكن مكتفياً، إذ واصل عمليات

البحث عن احتمالات جديدة؛ فكان الوجه الجانبي "مصدر اكتشافات لا تنتهي، وعاملاً محرضاً للفنان لكي يبحث ويتقصى حالات واحتمالات دائمة التجدد" فإذا كان من دأب هذا الرسام أن يصور شخصه مواربة، فإن صور هذه المرحلة جانبية غامضة، يضاف إليها القناع لتبدو كثيمة .... في تصوير للمفارقة الأليمة بكل سخريتها الجارحة، التي يعبر فيها الفنان عن الوضع الإنساني.

5

اعتبرت مي مظفر، في نص (علي طالب: اللغز والرمز)، ان جوهر الرؤية عند علي طالب (طقس غامض يتوخى السرية والتكتم)، ولعبة ملغزة تنبع من عوالم داخلية ما تكاد تفصح حتى تتكتم، فكان التداخل ما بين الظاهر والخفي سمة لصيقة بفن علي طالب ظلت تلازمه على مدى السنوات، وإحساساً عميقاً بالعزلة والتوحد.

لقد كان التمرد على القيود، والنزوع نحو التغيير من السمات التي تطبع المبدعين العراقيين، وقد تجلت على نحو خاص بالفنانين التشكيليين والشعراء. كان هذا التمرد قد بلغ ذروة اندفاعه وتوقفه للتجريب، وتحريك الجمود الذي خيم على الأجواء الفنية بعد وفاة جواد سليم في مطلع عام 1961، فالاتجاهات الحديثة، والانعتاق من القيود، والأشكال التقليدية، مع حرية البحث والسعي للنهوض بتركة جواد سليم ....

لقد تحول الرأس، وهو الثيمة الرئيسية عند علي طالب، إلى صخرة حفرت فوقها خطوط عميقة وملامح تاريخ الأرض برمتها، لقد تحول الإنسان إلى رأس، وتحول الرأس إلى حجر.

ولكن حينما تحول الرأس، الذي هو خلاصة الإنسان، إلى حجر، تحول الحجر بدوره إلى إنسان.

فكان الفنان يوظف الخطوط التي تشقق السطح مكونةً صوراً وعلامات وأرقاماً، هي رموز ذات علاقة بمرحلة مبكرة من تاريخ الفرد.

كانت عملية الرسم عند علي طالب أشبه ما تكون بالممارسة الذهنية، وكان المجاز لديه وسيلة فعالة في عملية التكوين، فهو المعبر الذي يتم من خلاله التحول تحت تأثير الضوء واللون.

وقد كانت البصرة وأجوائها الأدبية، وهي أجواء مشبعة بحب المعرفة والإبداع، كفيلة بأن تعمق لدى علي طالب نزعة الفكرية التأملية وتدخل في صلب تجربته لتغذي ترمده وتطور بحثه الفني.

كانت أعمال علي طالب مقلقة حقاً، بل محيرة بقدر ما هي مثيرة للجدل. إنها تتأرجح بين التشخيص والتجريد، تتضح مرة وتغمض مرات، فتترك المشاهد معلقاً بخيط من أمل للتوصل في توغله إلى الإمساك بلامح تظل أبداً هاربة، ولعل وجود هذا الشيء الهارب في اللوحة ليس دخيلاً على فنه بقدر ما هو أصيل فيه، إنه جوهر كل موضوع يقترب منه.

وقد تجسدت المشاهد ذات الطابع الدرامي، بشكل يشعر فيه مشاهدو أعمال هذا الفنان، أي صراع يخوضه مع شخصه، وأشكاله، وفضاءاته. ومن يقترب من عناصر تكوينه اقترباً أشد، يحس بالانرا المستعرة التي انعكس جمهرها على سطح اللوحة. فإذا كانت هذه الشعلة حافزاً رئيسياً، ربما، في الإبداع عموماً، فإنها لدى علي طالب السر الكامن وراء القوة التعبيرية التي تفرض نفسها وتشكل عالمها الخاص.

يختار علي طالب للوحاته عموماً أسماء لها طابع أدبي، بل إن تكوينات لوحاته ذات مسحة سردية تغري المشاهدين بالغوص في متاهات التأويل فتلهيهم، ربما، عن التمتع بالجماليات البصرية المؤثرة للوحة والمهارات التصويرية للفنان.✦



أحدى لوحات الفنان علي طالب



# خارج النص .. صورة شاعر

صبري الحيدري

ونحن ننهي كتاب ( الشاعر خارج النص ) ( صورة شاعر ) يتبادر الى أذهاننا السؤال التالي : هل فعلاً أن الشاعر ( عبد الكريم غاصد ) صار خارج نصه الشعري تحديداً ؟ وهو يفيض لنا بعدانياته وهمومه ومنغصات حياته ، عبر محاوره ، أو مساجلة طويلة استثمرت جهداً مضاعفاً قام بها الشاعر / المحاور ( عبد القادر الجموسي ) لشاعرنا الذي غادرنا منذ سنوات طويلة ، في منفاه لندن ؟ الإجابة عن سؤالنا ستكون كالتالي : إن الشاعر ( غاصد ) لم يخرج من أسار أو تدوين نصه الشعري ، بدءاً من طفولته ، مروراً حيث إجاباته الخسبة ، انتهاءً - لربما - بعودته الى بلده العراق ومدينته البصرة في مريد عام 2006 ، والعراق يبرز تحت نير الاحتلال وقوى الظلام الأخرى ، ثم انكفائه مجدداً الى منفاه . إن الشاعر لم يكن في منأى عن نصه ، بعبارة أخرى : لم يرغب عن نصه أبداً أو حتى يتجاوزته قليلاً ، فالضغوط التي عاشها الشاعر ، في بلده العراق هي فوق الاحتمال البشري لشاعر مثله ، ولا بد من التخفيف منها ، أو أجزاء فسحة بقدر كوة بسيطة من التوافق والانسجام لهذه الضغوط

والمرارات التي كان يكابدها في الوطن الأم وتأسيساً لقولنا هذا نقول : يفتح الطريق السالك والحياة تعاش بالسعي لقول الشعر وكتابته وليس بالكاء والصراخ ، فالشعر عنده وكما يصفه لنا في مفتتح الكتاب ( الشعر فرح مطلق حتى لو كان حداداً ص2 ونحن نسأل الشاعر بدورنا متى كان الشعر غير حداد قائم على الموت والعدم ؟ ! ومتى كان الشاعر لا يدور أسيراً عبر هذين الوحشين الكاسرين ؟ ! لكن يبدو لي أن الشاعر (عبد الكريم غاصد ) يحيا كخالق ومخفف لحيات في شعره = نصه ( إن جاز التعبير لي ) لكل الكبوات التي عاشها وتعرض لها ، فلربما الضغط الذي عاشه كفيل أن يهزمه ويبعده عن منطق الإنسانية في محاولة لاقتلاعه من جذره الإنساني الاجتماعي ، إن نصوص الشاعر في نهاية الكتاب ولكونها تحمل سمات الرغبة الصادقة في الانعتاق والتحول ، وفي تجاوز كل هذه الإشكاليات التي نثيرها نحن ، بما فيها الانعزال والهامشية ، هي التي ألجأتها الى طريق آخر ، أكثر صفاء ومحبة ، أكثر فضائل ، تساهم في إدامة زخمه وتوقفه لحياة أفضل ، وتبدو بالتالي كمحصلة مميزة ، ما دام توفر لها قول الشعر ( العذب ) والذي هو الفرح المطلق بحسب تعبير الشاعر ، الفرح الذي حمله في منفاه ، على الأكتاف ، موالا غنائياً يستعذبه هناك ، يكتبه نصاً يردده للوطن خلفه وقد أنهشته ماكينات الحروب والغربان واللمصوص .

في الفصل الأول ( أبواب الطفولة ) انفتاح لعالم يبدو غريباً عن مخيلة الشاعر لكنه حاضر بقوة في وجدانه ، في هذا الفصل لا انفصال مع الشعر ، فالشعر هو الطفولة ، والطفولة هي الشعر ، والشعر والطفولة هما المستعدان قصداً في نص الشاعر ، أو بحسب سؤاله ( هل الطفولة والشعر صنوان ؟ ) ص9 ثم يجيب على سؤاله حين يستحضر لنا حادثة جرت وقت طفولته ، شرب

يقتل شرطياً ويضطر الى اللجوء في بيت الشاعر / الطفل ، وقد أثخنه الجراح ، ثم يشفى من جراحه بعد شد الضمادات البيضاء على وجهه ، لقد عاد الشربير عبر نص الشاعر ( خيراً ) نظيفاً بالماء والمراهم ، لم يعد الشربير شربيراً بعد قلب المعادلة (سحتنه ) التي توارت خلف البياض الصافي ! وبالماء الدافئ واللفاف الأبيض ، حتى أن الشر كان مجرد افتعال في قلب الشاعر / الطفل ! والذي استشرى وجه الشربير - بعد سنوات - الى طيبة وجمال ، هكذا تحول الشر والقبح والجراح والدم عبر النص ، عبر الشعر في موازاة الجمال والطيبة ، . أما فيما يخص الموت عند الشاعر / الطفل ، يتحول الى ييارق ، يتحول الموت الى أصوات بهجة وهلاهل ورمصاص وهوسات واحتفالات وطقوس تعارف وسط دهشة الشاعر / الطفل الذي لا يعي تماماً أن الموت هو المطاف الأخير ، رحلة أبدية الى البعيد ، وقد حوله الشاعر نصراً وفرحاً لا موتاً عبثاً عبر نشاط مخيلته الطفلية الى حالة من التماهي والزهو والفرح والجمال ومن ثم إشباع للبطون التي اتخمت جوعاً في الأحشاء وهي ترى الخراف على السفود معلقة بانتظار الأكل والشاعر / الطفل هناك يجلس القرفصاء قريباً من أمه التي تعتني بالشواء اللذيذ ! أي غرابية هذه ؟ ! لا يصنعها الا النص الشعري فقط . أما المدينة بحجمها الطبوغرافي وحجوم هندستها المعقدة علواً وانخفاضاً تستقر في ذهن الشاعر / الطفل ، الى جنة صغيرة ( المدينة بيت ) ص12 والطفل الذي أدركه الشعر يسأم البيت قيلولته الظهر حيث ينام الأهل = ضيق المكان أو موت الحركة ، عندها يتشكل نبض الطفل ليكشف عن ملامحه ، في استعراض جديد هو أن يحضر كتاباً ! أو يحشد ذكرى غافية هي بالتأكيد أقل من وحشته في ظهيرة بصراوية تشوي الأبدان كالأفران .

أما والد الشاعر ، وما رأيت شاعراً أنصف أو أحب والده مثل الشاعر عبد الكريم غاصد ، فهو يسبح عليه أوصافاً تستحقه بالعدل ( الرجل البسيط في عالم لم يعد بسيطاً ) ( الأرحب من ثقافتي والأكثر صدقاً من حماستي ) أما والدته الحاضرة في نصوصه ( ليدي ستيك ) و ( طفل جائع في عشاواء ) و ( الملح ) و ( حكاية متعبة للأطفال ) فهو يخاطبها :

( أيتها العمياء م لقد كنت رضيعك / عندما كان ثديك قبضة الباب للطفل / ويداك أرجوحتي ) وهي رفيقته الرؤوم التي قادته الى حمام النساء يوم كان عمر الشاعر آنذاك ست سنوات ، وسط فرغ الجنيات العاريات في حكاية الحسن البصري ، لكن الشاعر يتركنا دون تفسير أو إيضاح لعلاقته مع أمه ومن أنها قد قل حضورها في نصه الشعري ، لِمَ السبب ، لا يخبرنا الشاعر . أما عن نساء الشاعر / الطفل فيكاد يكون حضورهن طاعياً ، وكلهن نماذج إنسانية متنوعة في الكد والشقاء ( الراقصة العجربة ) (سكينة الأهوازية ) ( صبرية ) ( حمزية ) جميعهن تشكلن بالحب في قلب الشاعر .

وفيما يخص خاله (موزان) الذي أحبه جميع أطفال القرية بما فيهم الشاعر / الطفل علماً إن هذا الخال موغل عميقاً في الشج والبخل ، الخالي الوفاض حتى من قطعة شيكولاتة يمنحها للشاعر / الطفل / ابن شقيقته ، الذي يلتقي به غريباً في الطرقات ولا يدعوه لحضنه ، لكن ما الذي يغري شاعرنا لهذا الخال الخارج من أعطاف بخل ( مولير ) والمحبوب دائماً ، يفاجئنا الشاعر حين يذكر الحقيقة لنا فالجميع بما فيهم ساكنو بيت الشاعر يحبون هذا الخال حين يفتح فمه الذهبي !! أسنان ذهبية متوهجة تربك عيون أهل الدار ، إنه اللعان الذهبي الذي يعادل بخله الذي قل نظيره ، وموزان مع والد الشاعر - غاصد - ذهباً ذات يوم بحثاً عن كنز مخبوء في صندوق حديدي نهاية حدود منطقة الأثل البصراوية إلا أن الكنز لم يكن كنزاً مادياً بل كنزاً معنوياً ، أنه صندوق يحتوي على رفات جثة جندي بريطاني قتله الخال إبان الاحتلال ، وفي عودة الى المكان الذي يراه الشاعر أثناء عودته للعراق عام 2006 وقد أصبح خراباً شاملاً وترهلاً فارغاً للمدينة التي أحبها ، نصل مع الشاعر حيث أسواق المدينة التي خوت تماماً وأصبحت طلالا بيد أن الشاعر يسميها (كرنفالات) ، سوق الجمعة ، سوق البصرة ، سوق البرازين ، العبايحية ، ويتذكر الناس هناك ( جايد الكنطار ) ( الحاج وزوجته العلوية أم أحمد ) ذات العمامة السوداء ، يصفهم الشاعر لنا : ( نماذج طيبة لم أرها يوماً تتشاجر أو ترفع أصواتها على بعضها بعضاً ، فمن أين جاء هذا العنف لدى العراقي فيما بعد ) ص26 ثم نسير بصحبة الشاعر فوق الجسور ، جسر الغربان جسر المغايز ، ونطل الى المكتبة التي بمحاذاة نهر العشار المار بالجسر

الخشبي وملتقي هناك بالقاص المبدع محمد عبد الوهاب . في الفصل الثاني ( الطريق الى عدن ) ندخل في أتون الرحلة الخطرة التي تشبه رحلة الروائي جورج أمادو في روايته ( دروب الجوع ) أو رحلة غسان كنفاني في روايته ( رجال في الشمس ) رحلة الشاعر رغم شدتها وعسرها وحتى ضراوتها في انفتاحها اللانهائي على التيه الصحراوي ، لكنها عامرة ومثقلة بعناصر الدهشة التي توفرت - فيما بعد - لشعره .إنها رحلة في ليل الصحراء ، على الجمال ، لمدة سبعة أيام ، تاركاً الموت خلفه هناك في بلدته القابعة في الطين والنائمة على نهر المواجع ، فالشاعر يستفز قارئه بهذا التساؤل ( في الصحراء ، أين ترى يختبئ الموت ؟ ) ص33 فالصحراء بشمسها المحرقة العدوانية ، وانبساطها الخرافي الفسيح اللا نهائي ، حيث هنا لا مباغنة بشر ! بل امتداد مكشوف يتحول عنده الى رحم دافئ يضمه مثل طفل الحياة الأول في ملحمة ( المهايها راثا ) لكن المشكلة التي تزداد تعقيداً أن يدخل الشاعر في ( خزان ماء ) صحبة رفاق آخرين لتلافي عيون الشرطة ، بالضبط ، مثلاً أدخل غسان كنفاني أبطاله عنوة في خزان الماء أو الصهرج لكي ينشدوا حياة أكثر كفاية وعدلاً وحقاً ، الفرق الوحيد الشاسع أن مهرب ( عبد الكريم غاصد ) رجل عاقل ، في كامل حرصه ومسؤوليته على الجميع ، فيما يكون سائق صهرج كنفاني أحرق وأخرق وعاجز جنسياً ، يسلم وديعته ( الأشخاص ) الى الموت بلا رحمة وسط صحبة بلا صدى ، يفتتها عمق الصحراء الأبدى ( لما لم تدفقا خزان الماء !! ) هنا رحلة الشاعر ، رحلة كونية وجودية ، ولعلها رحلة كشف وتنظيم للحياة من جديد ، رحلة خلعت الموت وراءها ، انتهت بسبعة أيام ، والسبعة أيام عندنا حاضرة في المخيال الجمعي حيث يترنح الرب من تكوينه بامتياز عظيم منفتح على الحياة ، والمبكي المضحك معاً يسوقه الشاعر لنا في هذا النص الذي ننقله حيث أن الجميع قد تكدسوا في الخزائن بعضهم فوق بعض (( ما أن دخلنا باطن الخزان متكدسين ، لاحظت أن الرجل الجالس فوق ، المحشور فوقه يتلملص فسألته كيف أنت ؟ أجابني ( وردة ) .

مؤكد نحن إزاء مأساة تخففها لنا مفردة الشاعر وهو يحول نفسه الى ( مزهية ) تحتوي الهاريين ، الذين هم بلا شك الورود / الزهور ، فمفردة الشاعر حاضرة وليست عاجزة في أن تجد حلاً سحريا مناسباً يكتسب قيمة إنسانية وجمالية حيال لحظة المأساة والضحك الحاضرة ، فالهارب الرفيق والشاعر كلاهما ينتقي كلمات من صميم الشخصية العراقية . يديمان فرحاً لوجودهما بعد أن عبرا سوية مناطق الموت التي يعبر عنها الشاعر بهذه اللمسة السحرية الخارجة من عمق الخزان الصدى من أثر الماء : (( الموت الذي خلفته ورائي ، كان يسبقني أحياناً لكن لا أدري لِمَ كان يعبرني )) ص36 ولما يستقر الشاعر في منفاه عام 1978 يعيد إنتاج تجربته اللاحبة ( الفرار ) من شبح الموت في أكثر من عمل مطبوع له ( الشهادة ) ( وردة البيكاجي ) والنص الرحلي ( باتجاه الجنوب .. شمالاً ) كذلك حين يغادر رحم الخزان ( وليس ضيق وظلام الخزان ) يعيد اكتشاف الطفل في نفسه وهو يجبو في سيره ويتلعم في كلامه ويتطلع مشدوهاً للعالم الغني بالتفاصيل.

وفي الفصل الثالث ( حوار الشعر والفكر ) والمكرس أصلاً لفلسفة الشعر ، يذهب الشاعر بعيداً من حيث اقتران الفكر بالشعر والعكس صحيح ، والشاعر يستشهد بشعراء كبار مزجوا أشعارهم بالفكر ، أمثال شكسبير ، دانتي ، جون دن ، ت س اليوت ، المعري ، برغسون ، باشلار ، ثم يتحدث دون أن يغفل أن الشعر والفكر كلاهما في تداخل ضمن الآخر بيد أن الشعر لا يبوح بالحقيقة المطلقة ! ويعرج الى بدايات الإنسان العراقي من نصوصه القديمة الاحتفالية والتي استفادت من سرود الدين والأناشيد ثم يسوق مثلاً ناصعاً حول ملحمة جلجاماش باعتبارها أقدم النصوص الشعرية والتي تلخص للقارئ ثقافة وموروثاً شعبياً وقد استفاد الشاعر عبد الكريم غاصد من هذا التراث في تطبيقه على نص ( عشتار ) بعدها استفاد من ( الثور السماوي ) و ( أنليل ) و ( أنكيكو ) .

كذلك في هذا الفصل نتعرف على عمى الشاعر فقد أصيب بفقدان نظر عينه اليمنى ولم يستعد ضوءها الشحيح إلا بعد عملية جراحية رابعة بحيث يصبح الظلام التام لهذه العين أقدر على كشف الأسرار واختراق الحجب عما هو جوهري في الحياة .



الجواهري بريشة الفنان جبر علوان



# ورقة السينما على شاشة النص الشعري



## د. حمد محمود الدُّوخي

سنسلطُ الضوء على نماذج من قصائد السياب مبيّنين ما تقدّمه البلاغة السينمائية من قيمة تغذي الجانب الدلالي للنص الشعري ، وفي سبيل ذلك لا بدّ لنا من أن نعيّن روافد الاستسقاء الشعري للملفوظ السينمائي ، والتي لا يمكن لها أن تكسر قواعد وآليات اللغة السينمائية والتي تتركز \_ أولاً \_ في تفحص قوة كل من : السيناريو ، والكاميرا ، في بناء النص ، ذلك لأن هاتين المفردتين السينمائيّتين هما الأساس في السياق التمهيدي للعمل السينمائي والذي يتجلى بتقانة المونتاج ، إذ تأخذ كل مفردة منهما هوية اشتغالها من (الاستهداف) الذي يتغيّاه البناء المونتاجي ، على اعتبار أن المونتاج يمنح السيناريو هويته لاستهداف الشكل النهائي للنص وهو كذلك مع الكاميرا في الجهد المتواصل لتقديم موجز النص ، إذ تتمّ عملية المراقبة المونتاجية لفعل الكاميرا من خلال رصد وترسيم حركة الكاميرا باتجاه الموجز المقصود ، ف(حركة الكاميرا التي في ميلها نحو الضروري تتركز جانباً كل ما هو رائد ) ( أي أنها تركز مفعولها على الحذف وهو الشكل الآخر للاستهداف.

وبصورة أخرى : يعدّ السيناريو جهاز (المَوْضَعَة) لمفردات اللسان السينمائي من حيث ترسيم الوحدات الديكورية وصناعة الفراغ الذي هو مجال الحركة الفلمية ، وتعدّ الكاميرا \_ بأليتها في الحذف \_ جهاز الإحساس السينمائي ومن ثمّ فالمونتاج هو عملية (تحديد الكل) ، أي أن العمل السينمائي هو المعادلة المتأنية من :

سيناريو : موضوعة + كاميرا : حذف = مونتاج : انتقائية >تحديد الكل

فقدّة التخطيط السيناريوي في المتن الفلملوجي تنبع من قيمته في توزيع وحدات الكادر ، مانحاً النص خارطة في رسم الصورة الكلية التي يريدها ، وذلك من خلال (الصورة / سيناريو) أي من خلال الصورة الشعرية التي تتكئ ، في بنائها ، على قصة ، ولا يكتمل هذا البناء للصورة إلا عندما تنتهي هذه القصة ، ونرى ذلك في قول السياب في قصيدته (في ليالي الخريف) :

في ليالي الخريف الحزين ،

حين يطغى عليّ الحنين

كالضباب الثقيل

في زوايا الطريق

في زوايا الطريق الطويل ،

حين أخلو وهذا السكون العميق

توقد الذكريات ،

بابتساماتك الشاحبات ،

كل أضواء ذاك الطريق البعيد

حيث كان اللقاء

في سكون المساء

وهنا نلاحظ على هذا القول الشعري أنه مبنيّ على فعل سرديّ يكيّف النص وفق قصّ لا تكتمل الصورة إلا باكتماله ، لذا وجدنا الصورة هنا مكونة من كل هذا المقول ، أي لا توجد صور جزئية يمكن لفعل القراءة أن يتوقف عند حدودها ، وكل ما يعين هذا الفعل على الاستمرار هو التمهّل المتفصل الحاصل نتيجة الوقفات العرضية الناتجة عن التّنوع التقفوي في هذا المقطع ، وكذلك الوقفات الدلالية التي أنتجها الإيقاع البصري بواسطة اللفظة البصرية المسيطرة هنا وهي الفارزة والتي ساعدت على ترسيم حركة قراءة المقطع .

ويتبدى عمل السيناريو هنا بأسلوبيه (الأدبي) حيث قدّم

الصورة بهذا النّفس الطويل ، إذ زوّد المقطع بأدوات تُوجّه هذه الإطالة زمانية متمثّلة بـ(حين) ومكانية متمثلة بـ(حيث).و(التنفيذي) الذي أطر التكوين بكادر محتفٍ بفعل إضاءةٍ طبيعيّة (كالضباب الثقيل) وتوصيف للمكان الذي تجري فيه حركة الكادر (في زوايا الطريق / في زوايا الطريق الطويل).

أما الإحساس الذي يقدّمه لسان الكاميرا فينبع من قدرته على الربط بين ملفوظات لا يوجد بينها رابط مباشر ، إنما يكون بينها الترابط الموضوعي هو الموجه للتدفق الصوري ، وهذه الإفادة السينمائية اعتمدها (السياب) \_ كما يرى ذلك جبرا ابراهيم جبرا \_ وسيلة توفّر تركيباً هندسياً يمنع المعنى من الانفلات والتشتت كما في قصيدته (المبغى) :

بغداد؟ مبغى كبير

لواظ المغنية

كساعة تنك في الجدار

في غرفة الجلوس في محطة القطار

يا جثة على الثرى مستلقية

الدود فيها موجة من اللهب والحرير

ومن الواضح في هذا المقطع أن حركة الكاميرا الشعرية تربط

بين صور لا يوجد أي نوع من العلاقة بينها غير رابط الموضوع وذلك مثل لقطة (بغداد؟-مبغى كبير) مع لقطة (يا جثة على الثرى مستلقية) فما الذي يسوغ مثل هذا التصوير غير الموضوع وهو إعطاء المتلقي الصورة الواضحة عن الانحطاط والتدهور الاجتماعي .كذلك لقطات( لواظ المغنية وساعة تنك في الجدار ) وهذا شكل من أشكال المونتاج بواسطة الكاميرا وهو تقطيع الصور وربطها بمشهد عام.

بهذا الإلماح لفاعلية عمل كل من السيناريو والكاميرا نكون قد مهدنا لجماليّة العمل المونتاجي ، ذلك لأنهما أهم أدواته ، فهو الوسيلة الفعالة في المجال السينمائي.

تنهض قصيدة (في الليل) . على مرصد مونتاجيّ ينضد وحدات التحرك الشعري في كل دال ، إذ يفتتحها الشاعر بمشهد داخلي سريع ينفذ بثلاث لقطات تعطي صورة حسية للمكان :

الغرفة موصدة الباب

والصمت عميق

وستائر شبكي مرخاة ..

فهنا نلاحظ على هذه اللقطات الثلاث أنها موجهة بحركة

كاميرا تحيط بالمكان من خلال حركتين لعدستها ، فالأولى تسلطت على الباب ، والثانية تحرّكت نحو الستائر ، لتعطي صورةً للقطعة اللغظية (الصمت عميق).

بعد ذلك ينتقل الشاعر إلى مشهد خارجي ليمنح الحركة الشعرية للقصيدة جانباً من التّنوع في التشكيل :

ربّ طريق

يتنصّت لي ، يترصدّ بي خلف الشُّباك ، وأثوابي ونلاحظ على هذا المشهد الخارجي أنه مشهد مصوّر بلقطتين أفقيّتين(رب طريق يتنصت لي) ويترصد بي خلف الشباك) تتواصلان مع الوضع الداخلي للمكان (غرفة مغلقة، يعمّها الصمت، مسدولة الستائر) إذ مثل هذا الوضع يُشعر بأن هناك مَنْ \_ ربّما \_ (يتنصّت) ، وكذلك نلاحظ أن هذا المشهد مديّل بدالة تقوم بدور (التهيئة) للرجوع إلى المشهد الداخلي ، وهي (أثوابي) فهي دالة تنتمي إلى المكان الداخلي (الغرفة) وتشكل وحدة من وحداته الديكورية الفاعلة في تنشيط الإحساس بالحال السايكلوجي للمكان الداخلي ، وذلك من خلال التشبيه(كمفرّع بستان) وكذلك اللون الذي وجهه إليها الشاعر (سود) .. وذلك بقوله :

، وأثوابي

كمفرّع بستان ، سود

بعد ذلك ، وضمن هذا المشهد الداخلي ، يشتغل الشاعر على شخصنة هذه الدالة ليخلق منها محوراً مفترضاً في هذا المكان الانفرادي يقصد إضفاء شيء من الإبناس على هذه الشبكية التي تلف المكان ، أو هي عملية تذويت هذه الدالة وجعلها ذاتاً مشاركة لذات الشاعر في معاشة هذه الشبكية ، وذلك من خلال لقطة ثابتة وموجهة بقصديّة إلى هذه الدالة من قبل كاميرا الشاعر :

، وأثوابي

كمفرّع بستان ، سود

أعطاه الباب المرصود

نفساً ، ذرّ بها حساً ، فتكاد تفيقُ

من ذاك الموت ، وتهمس بي ، والصمت عميق :

(لم يبق صديق

ليزورك في الليل الكابي

والغرفة موصدة الباب).

بعد ذلك يعود إلى المشهد الخارجي من خلال الملفوظ (وسريت) إذ في هذا الملفوظ ما يقدم إحساساً بالانفتاح على الخارج .

وبعد هذا الملفوظ يتقدّم المشهد من خلال سياق حوار استباقيّ يديره صوت الشاعر حتى نهاية المشهد والذي بنهايته تنتهي القصيدة :

ولبست ثيابي بالوهم

وسريت ستلقاني أُمي

في تلك المقبرة الثكلى ،

ستقول : (( أتتحم الليلا

من دون رفيق؟

جوعان؟ أتناكل من زادي :

خروب المقبرة الصادي ؟

والماء ستنهله نهلا

من صدر الأرض :

ألا ترمي

أثوابك ؟ واليس من كفني ،

لم يبلّ على مرّ الزمن ،

عزيرل الحائك ، إذ يبلى ،

يرفوه . تعال ونم عندي :

أعددت فراشا في لحدي

لك يا أعلى من أشواقِي

للمس ، لأمواه النهـر

كسلى تجري ،

لهتاف الديك إذا دوى في الأفاق

(في يوم الحشر).

سأخذ دربي في الوهم

وأسير وتلقاني أُمي.

والآن يمكننا أن نقدّم ملاحظاتنا حول فاعلية العمل المونتاجي في سبك القصيدة إذ ابتدأت من إدارة عمل اللقطات داخل المشهد الواحد لوصف المكان والحال النفسية التي يوحى بها ، كما مرّ \_ على سبيل المثال \_ في لقطات المفتّح الثلاث :

الغرفة موصدة الباب

والصمت عميق

وستائر شبكي مرخاة ..

وكذلك في إدارة التنقل من مشهد داخلي إلى آخر خارجي والعكس ، وملاحظة ما لذلك من أهمية في إغناء البث وتنويع زوايا القول الشعري .

فضلا عن ذلك ما قدّمه من دلالة حاكمية على مأسوية المشهد العام للقصيدة من خلال المقابلة التي أدارها المونتاج بين دالة (أثوابي) و (أثوابك) فالأولى كانت (كمفرّع بستان) والثانية (يرفوها عزرائيل) أي من مجال مأسوي إلى مجال أكثر مأسوية.

ومن الملحوظ أيضاً أن هناك نوعاً آخر من المنتجة وهو استخدام المفردات البصرية (النقطتان المتواصلتان ..) اللتان تفيضان في الدلالة على امتداد المعنى وكذلك الفارزة التي قدمت تقطيعاً للشريط الشعري ، والنقطتان الرأسيتان اللتان جاءتا مهيّنتين للمعنى المراد تفصيله ، والنقطة الدالة على النهاية ، وعلامة الاستفهام) وقد استُخدمت كل هذه المفردات كإشارات من أجل ترسيم خارطة لقراءة القصيدة ، إذ كما هو موثق أن السينما أفادت من الشكل الكتابي ، وذلك فيما اقتبس (أيزنشتاين) من الكتابة الهيروغليفية في تطوير تقنية المونتاج . الأمر الذي يجعل من الإفادة من السينما في هذا المجال أمراً ممكناً.

بقي أن نشير أن إفادة السياب من هذا التقنية السينمائية ، حتى وإن بقيت ضمن شكل الإفادة المباشرة ، فإنها تشكل دليلاً على حدة وعي السياب الذي فطن مبكراً إلى فاعلية هذه التقنية الكبرى.❧



# ظاهرة مسرح إغضاب الآخر

## أحمد عبد المجيد مال الله

بعد التغيير الدراماتيكي المتببس لم تظهر مسرحيات هجاء وتعريض ونقد ضد الاستبداد المؤدلج وحرابه فحسب ، بل صاحب بعضها وعن إصرار تعريضاً بالآخر الضحية أيضاً . يصعب رصد العروض المسرحية في هذا السياق لعوامل عدة منها انقطاع سبل التواصل معها كعروض انفرادية أو مهرجانية بسبب انتشارها في أرجاء عراقنا ، وفي المهرجانات العربية والمنافى .

ولأجل رصد التقاطة مسرح الإغضاب كان لابد من الرسو على (فضاء نصي) مطبوع ،وهذا ما أسست عليه هذه المحاولة ضمن المحور المسرحي لمهرجان الجبوبي .

ابداً بإشارتين : أولهما مفردة " إغضاب " من غضب . وغاضبة (راغمة) وغضوب (عبوس) ويقال رجل (غضبان) وامرأة (غضبي) وقوم (غضبي وغضابي) ، الثانية : الآخر والمعني (المتلقي) من شتى الأصناف وضمننا المتخصصين بفن المسرح ونقادہ .

سعت عروض مسرحية إلى قلب معادلة (إرضاء الجمهور) إلى عدم إرضائه حد الإغضاب والمعاكسة بطرائق مثيرة سواءا بتضمين ذلك في فضاءات النص ، أم في طرائق الإخراج والتمثيل ، وحتى في كيفية تحية الجمهور .

(هكتور) مسرحية روجيه فيتراك ، إخراج الطليعي المعروف انطونان ارتو . حقق فيها مقابلة صادمة مثيرة بين (جمال الممثلة) وفعل (فظ) يصدر عنها في مشهد حلمي ، لغرض التأثير على لغة الحلم ،صمم المخرج المشهد بالصورة التالية :

في كل مرة تتحدث فيها الشخصية الحاملة تطلق ربحا ! (ت.....!) بتوقيت مضبوط تطلق أثناء رواث كريمة في الصالة ! تصدم حاسة الجمهور وتفكيره ! كان رد فعل النقاد والجمهور إزاء ذلك الشعور بالاشمئزاز كما يقول الناقد (كريستوفرانز) بينما تركت (الممثلة) أداء الدور احتجاجا بعد العرض الأول ، واستبدلت بممثلة أخرى تركت الدور أيضا .

منتصف ثمانينات القرن العشرين ، قامت فرقة عالمية بذج حصان على منصة المسرح ، ضمن عرض مسرحي قدم في مهرجان اركانجيلو ، ونتيجة لاحتجاج الجماهير على هذا الفعل الدموي ! البشع تم حل الفرقة .

اخرج الروسي يوري ليوبويف مسرحية برتولد برخت (الإنسان الطيب من ستزوان) عام 1963 في موسكو . لم ترض تلاميذ برخت ولا نقاده واعتبرت (نسخة مشوهة لتعاليم برخت) إذ احتوت على اندماج عاطفي عالي لشخصية (شن تي) ! والقتاع شوي تا) بحيث لم يفصل العرض بين لحظات (الاندماج) ولحظات (التقديم .) بينما كانت المقاربة الإخراجية للالمانى (بيني بيسون) للنص وفق منهج (الواقعية السحرية) وقام بحذف العديد من المشاهد وكثف أخرى ، وصاغها بتصرف ... الأمر الذي أثار حفيظة زوجة برخت الفنانة (هيلينا فايكل) وكان هذا سبب خصامها الزمن مع المخرج بيسون .

ليس من اليسر عدم كسب رضا الجمهور ! تحفظ لنا بحوث مسرحية حقائق في السياق منها (إذا أراد المتفرجون اللاتينيون التعبير عن عدم رضاهم كانوا يدقون مقاعدهم بكعوبهم ...) وفي بعض الأحيان كان على (اسخيلوس) أن يهرب لينجو بحياته عندما يقوم عليه جمهور الرافضين ليرشقوه بالحجارة ! (كانت الكتابة لجمهور أثينا نوعا من المغامرة . لما لهذا الجمهور من معايير جمالية وأخلاقية عالية ، جعلته يعتقد ان المسرح لا يقدم إلا أعمق ما في الحياة مثل النمو والأفول ، الضحك والحزن ، المعنى والعبث). في مسرح الآلام (المسرح الديني الكنسي القروسطي) كان على الممثلين الذين يؤدون أدوارا لشخصيات شريرة مثل : يهوذا وبيلاطيس أن يكونوا حذرين في أدائهم لهذه الشخصيات . فكانوا يقومون بمجرد تقديم سمات هذه الشخصيات دون تقمصها وتقديمها بشكل كامل ....) نفس الإستراتيجية تتبع عند تقديم شخصية المسيح (ع) الممثل يخشى أن يبدو مجدفا إذا بدا وكأنه يتقمص شخصية المسيح . كان يفضل أن يظهر

وكأنه يتحدث نيابة عنه .. هذا اللون من الأداء يعد من جذور نظرية التعريب لبرخت .

البرتين 5x مونودر اما للكاتبية الكندية المعاصرة ميتشيل ترومبلن كتبها عام 1992 باللغة الفرنسية . تؤدى أدوارها 5 ممثلات ! وفقا لفضاء النص المصمم بالصور التالية : شخصية البرتين

تقدم في خمس مراحل عمرية ( : البرتين في أل 30 وال 40 وال 50 وال 60 وال 70 ) ويدير حوار بين الالبرتينات !! في حضور متزامن للمؤديات على مسرح مقسم إلى 5 أماكن منعزلة لكل واحدة بمشيرات بيولوجية ونفسية وذهنية معقدة ... هذا الإنشاء حطم البنية التقليدية السائدة للمونودراما مسرحية الصوت الواحد النمطية .

(محكمة الفريج) مسرحية كويتية عرضت في الستينات ، تكرر عرضها تلفازيا في فضاثة (فنون) ثيمتها حساسة ! (الإجراءات الشرعية لإعادة زوجة إلى رباط الزوجية ، بعد إن نطق الزوج الغاضب بصيغة الطلاق ) يتراجع الزوج عن قراره الأحق ، إلا إن هيئة محكمة شعبية تتبع نهجا ساخرا تشتت دخول (المحلل) بالزوجة ليلية واحدة كشرط لعودتها وسط احتجاج الزوج على جوقفة (محلفين) من سكنة الفريج ترد (إذا حجي (حكى) الشرع ، الكل يأكل تبين ! ) ويكثر الهتاف مقاطعا الزوج المحتج (الممثل عبد الحسين عبد الرضا) إلا ان احد أفراد الجوقفة بنفلت مطالباً الجميع بالصمت ليهتف (...). إذا حجي الكل الشرع ياكل تبين !!) ليختم المسرحية بنهاية مفتوحة !

مسرحيتان ضمن مجموعة مسرحيات نشرت تحت عنوان (عودة الرجل الذي لم يغب) للكاتب المسرحي الحاذق علي عبد النبي الزبيدي ، يندرجان كما اقترح في السياق . عبر موجهاً كل من : فضاء النص وملحقاته كالنصيص أي تعليمات الكاتب ومحدداتها الإخراجية الذهنية وكذلك العنوان ..

تعتبر كتابة النص قراءة أولى تتبعها قراءات أخرى متعددة أثناء الإنتاج والتلقي ... المسرحيتان المعنيتان هما : قمامة وجبل رابع .

\*\*\*

المكان في (قمامة) ذات العنوان التعبيري ، صالة بيت واسعة تؤدى إلى باب مفتوح على خارج البيت . وفيها يعود (مقاتل) معوق إلى بيته ليفاجأ بأسرته وقد احترفت (البغاء) وبعد ثورة اعراضية وقائية وتعبيرية بهيأة كابوس ، يتكيف ويذعن ، ويقبل بمهنة (محاسب : قواد) يستلم اجورا من زبائن زوجته ممن يرتادون المكان ، ويتولى تنظيم دخولهم من مكتبه عند باب البيت .

المثيرات في النص إن التحول الدراماتيكي أشبه (بوحدرة) تتوالد عنها وحدات ماثلة تنظم منها تشكيلة جمعية بلا حدود لمجتمع عزلت الحرب رجاله عن أسرهم بصور تصريحية هكذا ....بدءا من (إعادة التعرف) كتقنية فنية سائدة في أول تماس ساخن.

شريف : أنا شريف ..

الأم (أمه) : شريف ؟ اسم لا أتذكره .. ماذا يعني ؟

عفاف (زوجته) : إياك أن تعيد هذه الكلمة هنا .. إياك سيقتلونك إنها من الكلمات المحظورة ..والتي يمكن أن تتسبب في هلاك هذا البيت! والبيوت المجاورة! والبيوت التي تجاور البيوت الأخرى ! والأخرى التي تجاور الأخرى .. وال....

ليس من العسير استنتاج ميلاد مهن جديدة ! ولا دلالات الأسماء في ذروة أولى لمنطقة من علاماتها انطفاء الشرف ، كعينة من سيل هجومي متصاعد فضاكن لتداعيات ستر حروب مزوقة بمفردات قدسية وديوية . تحولات أناس أمكنة في منازل محترمة تنزدي في هوة مؤسسات مغايرة ، حيث يتحرك زبائن في مواخير لا تنغلق زبائن كلهم مصابون بعوق فالدخول لهذه الأمكنة مشروط بتوبة الزبون من رجولته ! المكان لا يستقبل سوى بقايا رجال تتم مخاطبتهم في الداخل بنداوات مهينة أمثال : يا نصف رجل .. أنت أيها المقعد .. يا صاحب كرسي العوق ... يابقايا ... ياكومة عظام .. أيها المربع .. أيها المستطيل .. يا مجرد أربع أضلاع ... وتصرخ أم شريف بولدها العائد من الأسر (ييووووي .. عادت جنازة ابني

!) فالذي ينسى ساقيه في الأرض الحرام !- كما شريف- حسب الأم كان عليه ألا يعود ، لان الذي اخذ منه أهون مما سلب من زوجته وأمه ... تحولات عجائبية في أخلاق الناس وفي وظيفة المكان . فسواء الشارع الجميلات الرائعات النقيات اللواتي كن كالملائكة لا يعرفن طريقا آخر . سلكن ألف طريق . وأمهاات الشارع الطيبات اللواتي لم تفارق أكتافهن العباءات ، أصبحن بلا عباات . ولا ثياب ، ولا ...! وزوجة شريفة كان يضرب بشرقها المثل ، خرجت من بيتها بنصف ثياب . وزوجة جارها خرجت إلى الشارع بربع ثياب . تحول الشارع إلى مؤسسة تسويقية من نوع آخر .

والجميع على قناعة بأنهم (يمارسون شرفهم بطريقة مشرفة!) لان الرذيلة لا تقاس بهذه المهنة بل (الرذيلة إن يكون الفرد سببا في دمار فرد آخر ..) والمحاربون العائدون منهم من بترت ذراع أو ساقه . ومنهم من عاد بلا رجولة ، وآخرون اكتشفوا إنهم بلا رؤوس ! (لأنهم تركوا الآخرين يقررون مصيرهم .) و (البطولة) لها حساب آخر ، فهي صفة أطلقت في أيام الحروب على (القتلة) فلا احد بكامل قواه العقلية آنذاك . وان وجد العقل فما فائدته إذ لم يكن فاعلا ؟ وإذا فارق العقل الرجولة توقف العقل وضاعت الرجولة .

النهاية الدراماتيكية (للعينة : مسرحية قمامة) بصفحاتها أل 34 اختتمت بالذروة التالية:-

الأم : ستجلس عند الباب .. تمسك كيسا .. عمك فقط استقبال الزبائن .. وهم بدورهم قبل أن يدخلوا .. يضعون النقود في كيسك الصغير! اسنعلمك كيف وماذا تنادي .. ها .. ما رأيك ؟

شريف : أين الكيس الصغير ؟ أجلبه يا أمي ..

(تجلب الأم كيسا صغيرا ، يأخذه منها يدفع كرسيه باتجاه الباب ، فيما كانت الأم والزوجة تغردان بقوة !) المكان في (جبل رابع) بيت - كما في مسرحية قمامة - إلا انه على درجة كبيرة من القبح . تقطنه أسرة أفرادها معاقون ، تحترف الشحاذة بالوراثه ! مؤسسة من نوع آخر . فيها يقترح الأب مبتور الذراع بتر ذراع الوليد الجديد مسابرة لمتطلبات المهنة . وللخلاص من (العسكرية) يجد المقترح صدق شاملا في المدينة بكاملها حيث يمارس كرنفال العوق بعد انتشارهذا الاختراع المذهل.

وتحدث تحولات غرائبية في المهن منها إن القصابين يستبدلون علمهم من تقطيع لحوم الماشية إلى تقطيع لحم البشر. فيتوالى تساقط الأذرع والسيقان والأعضاء المبتورة على سطوح المنازل ، وفي شوارع وساحات المدينة !

الزمن في المسرحيتين مفتوح على الآن والمقبل ، وعلى الواقع والمخيل .

أبو ذراع : .. هو ابني ..تكون في بداية حرب .. وولد في استحاضات لحرب أخرى .. سينمو في وسط حرب ثالثة .. وسيكبر في نار حرب رابعة . وسيعيش في بداية حرب خامسة .. وسيموت ويتقطع في نهاية حرب سادسة .. وسيبعث من جديد في بداية حرب سابعة ... وسيكون في بداية حرب ...و.و.و.ووووووووو...!

تشكيلة مسرحيات المجموعة عبارة عن (وحدات)متصلة- منفصلة ابتنت فضاءات واحدة لتداعيات الحروب الكارثية التي أنتجت قيما معاكسة ، ونفوسا محبطة ذليلة . في اختيار لحالات سكنت عنها مسرحنا ، تبوح بما لا يقال !تفكك أسرارا مكتومة مختزنة في (صناديق سوداء) داخل التشكيلة الخلوية الأسرية والاجتماعية الأكبر . إنها تحولات فيها ابتعاد عن المفهوم (الامبريقي)أو المستمد من الوقائع إلى آخر سحري (ووقائعي شمولي) حد الفظاظه والمبالغة الدالة . موجهاات كاشفة لسرائر وعلاقات مكتومة ملتبسة . لم تواجه استبعادا اجتماعيا في اتجاه معاكس للمألوف المتواتر بصور تعبيرية دلالاتها ممارسات وصفات مثل : البغاء ، العوق تقرا سلبيات خانعين لمهيمن متحكم .

مجتمع تنجب النسوة فيه أبناء بغياب الأزواج .. ورجال مغفلون نسوا رجولتهم في صناديق الذخيرة ! هجوم جريء وكاسح على غياب (فعل اجتماعي) لأناس عطلت قدراتهم على اتخاذ قرار مغير.

استنتج إن تعميم السلب متمثلا بعوق وانحراف لا يستثني أحدا في عالمي المسرحيتين (قمامة وجبل رابع) شكل موجهاات الرسالة (إغضاب الآخر) من خلال نقد هجومي هجائي فائق الحدة ، ينتج عن تضاد وتناشز درامي في الحوار ، في مغايرة لتوجهات درجت عليها مسرحيات عراقية تعاطفت مع الضحايا وأغفلت خنوعهم . انه خطاب يستفز الآخر بمناخس بالغة الحدة .

استنتاجات :

اعتمد بناء لا يصف الواقع ، ولا يحاكيه. ولا ينقله أو يستنسخه . بل انتقى فضاء نادرا ذا صلة بدرجة ما بالوقائعي مع تخيل غامر يتحاشى (المحاكاة) و(الانعكاس) و(المسايرة) و (التناظر)وسواها من النظريات ، مع حفاظ على خيوط تواصلية بالوقائعي والمتلقى .

في (المناص paratexte)أو مصاحبات النص . وتسمى عتبات النص ، ويندرج ضمنها :

العنوان والعناوين الفرعية ، والفصول والمشاهد واللوحات . وملاحظات الكاتب التعريفية بالشخصيات والأخرى الإخراجية الذهنية تستكشف جملة نقاط منها : العنوان : قمامة : مفردة تصريحية دالة على القبح والناتنة ، حكمها مسبق ، هذا العنوان بمفردته الوحيدة متفاعل مع فضاء النص . فضاء العنوانة الآخر (جبل رابع)محايي يؤشر مدلولاً محددا باتجاه تفاؤلي .

العتبة الثانية الإهداء : إهداء المسرحية الأولى يتظاهر بإضاءة جوانب من النص بتصريح خبري ، يؤشر موقفا من الحرب ، ويؤرخها . من خلال نبأ موت شقيق الكاتب الذي قتل عام 1986 في حرب لا يعرف لماذا قتل فيها .

إهداء المسرحية الأخرى ورد بعبارتين متناقضتين . أولاهما متشائمة نصها (إلى زمن آخر لن يأتي) الأخرى متفائلة نصها (إلى جبل بكامل أطرافه) مما يشكل إضاءة لموقف متشائل . العتبة الثالثة : الفصول : لا وجود لها في المسرحية الأولى ، ولذاكر حتى لتقسيم مشهدى . بينما قسمت الثانية بالشكل التالي : أولا .. ثانيا .. تمهيد .. رابع .. استهلال متأخر .. خامسا .. سادسا . التقسيمات تفصح عن محاولة لكسر المألوف . وكل مسرحية ختمت بمفردة (انتهت) .

الحق بالأولى عنوان الكاتب : العراق - الناصرية والسنة 1995 مما يؤشر إنها كتبت في شروط مضادة لكتابتها . ونشرت في شرط مغاير. المسرحية الثانية خلو من أي معلومة مقاربة .

امتاز الفضاء النصي بالغرابية المتناهية ، من خلال مسار مقارب للاتجاه العجائبي المعروف . مع عناية بتفكيك وتبيد عنصر الإيهام . فلا وجود لشخصيات ولا لسلوكيات تغري بالاندماج والتماهي ، بل العكس إنها منفرة بسبب تحولاتها وسلبياتها القاتلة . إلا انه لا يهشم الوجه الآخر . في قمامة (حلم يقظة) بمثابة معادل للخبية والإحباط والعجز . والنصان لا يخلوان من بنية التراجيكومك في خروج على التجهم التقليدي .

تكتظ المسرحيتان بالأسئلة ، وتستهلان بها . هناك 111 منها في النص الأول وهو من 34 صفحة حجم متوسط . و98 في الثاني الذي احتل 33 صفحة .

المستوى اللغوي : كلام مسرحي يمتج من الفصلى . خلو من العامية تماما رغم شعبية الشخصيات . إذ اتسم بالتعالي والتسامي ، بتشكلات شفرورية حاذقة معبرة عن جدلية الصراع . يمتزج فيها الجذ بالهزل والتحكم . والأنزاح بالمرح ، يستفز الآخر بمناخس بالغة الحدة . إلا انه يفتقر للسبيلة والتنوع تبعاً لمناشي الشخصيات وحصيلتها الثقافية .

الشخصيات مازوخية تظهر التذاذا بمهنتها المهينة وتسوغها في (قمامة) . وتدفع لفعل بتر الأعضاء في الثانية بحماس باستثناء الأم المحبثة الوحيدة . التي يتمثل في موقفها منظور قادم مضى ، يقترن بإشهارها لحملها . أما الآخر مصدر الكوارث ، فلا وجود مائل له . بل يستحضر من خلال حوار الشخصيات وألوان معاناتهم الراهية . انجاز الكاتب الزيدي : خطاب تقويضي مرضى للوعي الشخصي وللوعي العام .



# كونكان

سعد محمد رحيم

جلسا يلعبان الورق ويدخان.. كانا ضجرين.. لا يأبه أي منهما إن كان سيفوز أو سيخسر.. بدا وكأنهما يريدان أن يمضي الوقت بأي شكل، ليس إلا.. قام الرجل الذي يرتدي كنزة صفراء، مثقوبة عند الكتف، إلى التلاجة وأخرج زجاجتي بيرة.. لم يسأل صاحبه إن كان ممن يشربون الخمر. وصاحبه الذي يرتدي قمصلة جلدية بلون القهوة المحروقة لم يعلق بشيء.. تناول زجاجته وعب نصفها، دفعة واحدة، عبر بلعومه.. تجشأ ومسح فمه بردن قمصلته التي كانت مثقشرة عند المفصل، ومشقوقة عند الساعد.. لم تكن الزجاجاة باردة، غير أنها لم تكن فاترة، كذلك.. الموسم هو الخريف، والكهرباء مقطوعة في المدينة، منذ يومين. وربما كانت التلاجة عاطلة أصلاً.. لم يكن الرجل ذو القمصلة الجلدية يرغب بمعرفة التفاصيل. تيسم الرجل ذو الكنزة الصفراء، واحتسى قليلاً من زجاجته، ورمى ورقة أخرى.. كانت ورقة ( الجوكر ).. رفع الرجل ذو القمصلة الجلدية عينيه بنظرة تساؤل؛ لا أحد يتخلى عن ورقة الجوكر في اللعب.. نظرة الرجل ذي الكنزة الصفراء أوحث كما لو أنه يقول: وما الفرق على أية حال؟.

مد الرجل ذو القمصلة الجلدية يده إلى ورقة الجوكر لكنه لم يلمسها.. كانت ستكمل عنده مجموعة أخرى تمكنه من طرح أوراقه.. أخذ ورقة أخرى من رزمة الأوراق الموضوعة عند زاوية الطاولة، كانت ورقة ( الستة دينار ).. لم يكن يحتاجها لأية مجموعة مرتبة في يده. ومع هذا لم يلق بها.. ألقى بورقة ( الملك الشائب ) التي تكمل المجموعة الوحيدة الجاهزة لديه. كان الآخر يحتاج إليها، غير أنه لم يلتقطها.. استل ورقة لا ضرورة لها وألقى بورقة جوكر أخرى.. كانت نظرة التساؤل في عيني الرجل ذي القمصلة الجلدية، في هذه المرة: أتراك تسخر مني؟. بيد أنه لم يكن غاضباً أو مستاءً.. أمسك بعنق زجاجة البيرة ودلق ما تبقى فيها إلى جوفه. تجشأ بصوت أعلى، هذه المرة.. ولم يسمح فمه فسقطت قطرة من طرف شفثيه على ساق بنطاله الكحلي. وسحب ورقة لم ينتبه فيما إذا كانت تساعد في إكمال أية مجموعة خاصة به. وعاد ورمائها على كومة الأوراق في وسط الطاولة.. الرجل ذو الكنزة الصفراء رمقه بنظرة فهم منها؛ ليست هناك زجاجة أخرى في التلاجة. أو؛ لست على استعداد للتخلي عن زجاجة أخرى في مثل هذا الوضع.. فتح علبة سجائره وناول صاحبه سيجارة وأشعلها له يعود ثقاب قبل أن يورث لنفسه سيجارة، أيضاً. ولحظ، من غير أن تبدر منه إيماءة توحى بذلك، أن هذه الجولة هي الأولى منذ الظهيرة، منذ اللحظة التي هدأ فيها الرجل الغريب ذو القمصلة الجلدية وانتظم تنفسه. فبدء لعب الكونكان، باتفاق تلقائي غير معلن.. اللعبة التي لا يظهر أنها ستنتهي قريباً..

تناهت أصوات رشقات رصاص غير أنهما لم يبيدا إزاءها أية ردة فعل، كما لو أنها أصوات حفيف ورق شجرة في الريح، أو هدير شاحنة صغيرة مارة في الشارع.

ترك الرجل ذو الكنزة الصفراء مقعده.. دخل المطبخ وعاد بفانوس مضيء. كانت العتمة تهبط ببطء.. وقف الرجل ذو القمصلة الجلدية وبده



## (١) اسمي

حسام السراي

يَحْضُرُ ذِكْرُهُ سَاعَةَ الْقَتَالِ  
تَحْتَضِنُهُ مَوَاجِعُ  
فَيَنْدُ عَنْهَا  
يُعْطِي قَفَاهُ لَأَسْرَابِ السَّلَامِ ،  
يَتَقَلَّبُ عَلَى ظَهْرِ التَّارِيخِ  
جَسَدًا أَكَلَتْهُ الْحَقَبُ ...  
يَرْفَعُونَهُ  
دِثَارًا لِلْهَرَائِمِ  
مَآخِرًا يَحَارُ عَرِيهِمْ  
فِي كُلِّ تَنَادٍ،  
وَيَرْفَعُونَهُ  
فِي زَحْمَةِ الْمُحْتَفِينَ بِنَصْرِهِمْ .  
يَتَفَرَّجُ مُخْضِبًا  
نَافِضًا عَنْهُ مَا تَبَقِيَ مِنْ نَزِيْفِ فَرْجِهِمْ  
تُسَكِّنُهُ الشَّعَارَاتِ ،  
يَبْصُقُ عَلَى وَجْهِهِ الْيَتَامَى ،  
وَتُخَفِّقُهُ الثُّكَالَى ،  
فَيَمُوتُ  
لِتُحْيِيَهُ الشَّعَارَاتُ الْمَغْبَرَّةُ مِنْ جَدِيدٍ  
مُمَرِّقًا لَافَاتٍ  
مُهْلِكًا مَلُوكًا  
عِدَاوَتُهُ لِلْأَسْئَلَةِ لَمْ تَكْفِ  
يَخْشَى الْاعْتِرَافَ  
بَحْرِيَتِهِ الْمِسْخِ  
وَحِسَابِ الدَّائِ مُوَوَّدٍ  
يَكْرَهُ مُمَسِّكَهُ فَيُخَذِّلُهُ  
يَنْصُرُ مُمَسِّكَهُ بَعْدَ أَنْ أَحْبَهُ ..  
كَسَرَ بَوَصْلَةَ  
سَخَّرَ مِنْهَا  
فَنَسِيَتُهُ الْأَمَاكُنُ  
إِنَّهُ اسْمِي  
سَتَهْرُبُ مِنِّي حُرُوفُهُ  
ذَنْبِي أَنِّي عَانَيْتُهُ بِكَلِمَاتٍ عَابِرَةٍ ... فَمَاتِ

## (٢) اسم أبي

يَفْضُحْنِي أَمَامَ مَلُوكِ الطَّوَائِفِ  
يُوزَعْنِي بَيْنَ فِرَادِيْسِهِمْ  
يُؤْوِيْنِي هَذَا  
وَيُطْرِدْنِي ذَلِكَ  
عِنْدَهُ أَنْخَرْتُ مَعَ جَمُوعِ الْمُتَمَتِّرِينَ  
فِي حُرُوبِهِمْ  
يَنْطَلِقُ قَبْلَ أَنْ أَتَقَوَّهُ ...  
أَمْتَارُ عَنْ كُلِّ نَقْطَةٍ تَفْتِيْشِ ... هِيَ الْمَسَافَةُ بَيْنَ الْحَيَاةِ وَحَيَاتِي  
فِيهِمْ فِي أَدْنَى :  
"هُؤْلَاءُ مِنْ جَمَاعَتِنَا"  
لَا أَفْهَمُ شَيْئًا  
وَأَعُودُ إِلَى ذَاكِرَةِ الْفِرَادِيْسِ  
فَأَعْيِ هِمْسَهُ  
بَيْنَمَا أَقْلْتُ مِنْ صَحْكِ  
وَأَخْتَبَيْتُ مِنْ فُلُولِ الْبَكَاءِ ...  
دَلَالَاتِهِ تَكْبِلُنِي  
يَمْلِكُنِي وَأُخْسِرُهُ  
مَجْنِيْ عَلَيَّ وَأَسْأَلُهُ :  
مَاذَا نَكَابِدُ ؟  
فَيَحْمَدُ نَصِيْبَهُ مِنَ الْأَسْمَاءِ  
عَبْدٌ لِلْأَفَاضِلِ  
أَوْ السَّاقِطِينَ أَحِبَانَا  
يَهْتَفُونَ فَنَصْفَقُ  
يَسْرِقُونَ فَنَمْدَحُ  
يَبْتَهِلُونَ إِلَى السَّمَاءِ فَنُجَوُّ  
مَنْ أَجَلُ أَنْ تَبْقَى أَنَا مِلْهُمُ نَاعِمَةً

على أسفل بطنه.. أشار الرجل ذو الكنزة الصفراء إلى الجهة المقابلة لباب الغرفة التي يجلسان فيها حيث المرحاض.. لم يسمع صوت شخصخة التبول العالية، وهي تعلو بعد لحظات، وإلا لقال في سره؛ إنه يتبول واقفاً. رج دوي انفجار قريب الباب. وتكسر زجاج الجزء العلوي من النافذة.. حالت الستارة الخضراء المخملية العتيقة دون وصول الشظايا إليهما، ولكن ليس من غير شقوق أصابتهما. التفتا إلى جهة النافذة وطاف في عيونهما ظل من القلق. هكذا خمن كل منهما عن حال الثاني. وهذا لم يمنعهما من العودة إلى اللعب بتفاهم صامت. كما لو أنهما صديقان يعرف أحدهما الآخر منذ عشرين سنة، وليس منذ ظهيرة هذا اليوم فقط، لما التقيا من غير أن يكون أي منهما قد رأى صاحبه، في أية مناسبة، قبل ذلك.

عند الظهيرة كان الرجل ذو القمصلة الجلدية يستقل سيارة أجرة، جالساً في المقعد الخلفي.. عند منعطف حاد لمح اليد التي امتدت من نافذة سيارة مقبلة وألقت بشيء ما.. ارتفع صوت انفجار عاب من تحت بدن السيارة التي هو فيها. أو تحت محركها في الجزء الأمامي، وشب حريق. لا يدري متى توقفت السيارة وكيف. لكنه شاهد السائق الكهل، ورأسه الملقى على المقود غارق بالدم.

فتح باب السيارة وانطلق راكضاً.. لم يسمع أزيز الإطلاقات التي لاحقتها. أحس بوحدة تثقيب الجزء المنفوخ الفارغ من ردن قمصلته عند منطقة الساعد الأيسر. فكر أنها صادرة من سلاح كاتم للصوت.. لم يسمع طوال ست أو سبع دقائق ( الزمن الذي استغرقته واقعة هربه ) لخط المارة وصياحهم. كان يجري في دوامة الفوضى الحاصلة.. عرف أن ضرراً ما، لابد، أصاب طلبتي أذنيه جراء الانفجار. ولأن الناس كانوا يهربون في كل اتجاه فهم أن الخطر ما زال قائماً.. وطوال الوقت ظل يتساءل فيما إذا كان هو المقصود من عملية إحراق سيارة الأجرة التي كان يركبها، أم هو السائق؟. وفكر أنه لن يعرف الإجابة أبداً، في أي يوم.

أبصر باباً موارباً، دفعه ودخل.. كان يلهث. يده على صدره وعيناه دامتعتان.. الصورة أمامه مشوشة؛ إزاءه هيئة كائن متشج بالأصفر.. حاول أن يقول شيئاً أمام الصمت المخيف لهذا الكائن الذي يتراءى له رجلاً، لا امرأة. لابد أن يكون صاحب البيت. سعى ليسوغ سبب وجوده، في هذه اللحظة، هنا، في مكان لا يليق أن يكون فيه إلا مضطراً. بيد أنه لم يقدر. خانته الكلمات، بل خانته حنجرته، أوتاره الصوتية.. لعل كمية الهواء كانت شحيحة في جهازه التنفسي إلى الحد الذي لم يعنه على الكلام.. أوماً له الرجل ذو الكنزة الصفراء أن يجلس.. الآن يراه بوضوح أكبر. جلس وشرب قذح الماء الذي ناوله إياه الرجل شاعراً ببعض الاطمئنان. بعد عشر دقائق أدرك أن الرجل ذا الكنزة الصفراء وحده في البيت. وأنه يؤثر الصمت لسبب يجهله. وبعد ساعة أو أقل قليلاً. وبعد الفراغ من تناول طعام الغداء ( شطيرة جبن عرب مالح وكأس شاي ) أيقن الرجل ذو القمصلة الجلدية أن الرجل ذا الكنزة الصفراء \* \* \* أخرس.

كان الظلام قد افترش هذا الجزء من الكون، منذ مدة طويلة. وضوء الفانوس الشاحب يرتعش.. فتح الرجل ذو الكنزة الصفراء علبة السجائر فألفاها فارغة.. عرض البطن الفارغة للعلبة أمام الآخر، غير أن هذا لم يكتثر.. كان نعساناً، وجولة الكونكان لم تكن قد انتهت بعد. كانا قد أعادا لملمة الأوراق المكوّمة على الطاولة عشر مرات، أو عشرين مرة، وما زالا يلعبان، كما لو أنهما مرغمان على اللعب.. كأن قوة حارسة ومهددة تجبرهما على الاستمرار.

طوّح الرجل ذو الكنزة الصفراء يده في الهواء، وحرك رأسه بطريقة رغب من خلالها أن يقول؛ أن لا سجائر أخرى في المنزل. كان الرصاص ينهمر الآن في الرقاق المجاور.. أخذ الرجل ذو القمصلة الجلدية ورقة أخرى ورمائها قبل أن يحقن فيها، وفعل مثله صاحبه. وبقياً هكذا حتي نفذت أوراق الحزمة المرتبة فعادا إلى الأوراق المبعثرة ورتبها معا، مجدداً، ليستأنفا اللعب. حين رفع الرجل ذو الكنزة الصفراء عينيه إلى ساعة الحائط فوجئ بها متوقفة.. نقر بأصابع يده اليمنى على رسغ يده اليسرى، وهز رأسه، مستفسراً.. هز الرجل ذو القمصلة الجلدية رأسه؛ علامة النفي. قام الرجل ذو الكنزة الصفراء إلى النافذة ونظر إلى السماء المعتمة.. لم ير أية نجمة.. قد تكون السماء غائمة. ولما رجع وضع الأوراق التي في يده عند حافة المنضدة من الجهة التي يجلس إليها، وهوم بيده في نصف دائرة؛ "عداً سنكمل اللعب". هذا ما أراد أن يقوله، لكنه همس؛ من يدري ماذا سيحصل غداً أيها الأخرس المسكين.. سمعه الرجل الآخر، ذو القمصلة الجلدية، في عمق إغفائه. كان يحلم ورأسه متدل على صدره، وقد تبعثرت أوراقه على فخذه، وحول قدميه على الأرض العارية.

بغداد/ كانون الأول 2009



## ● عمار یحییٰ

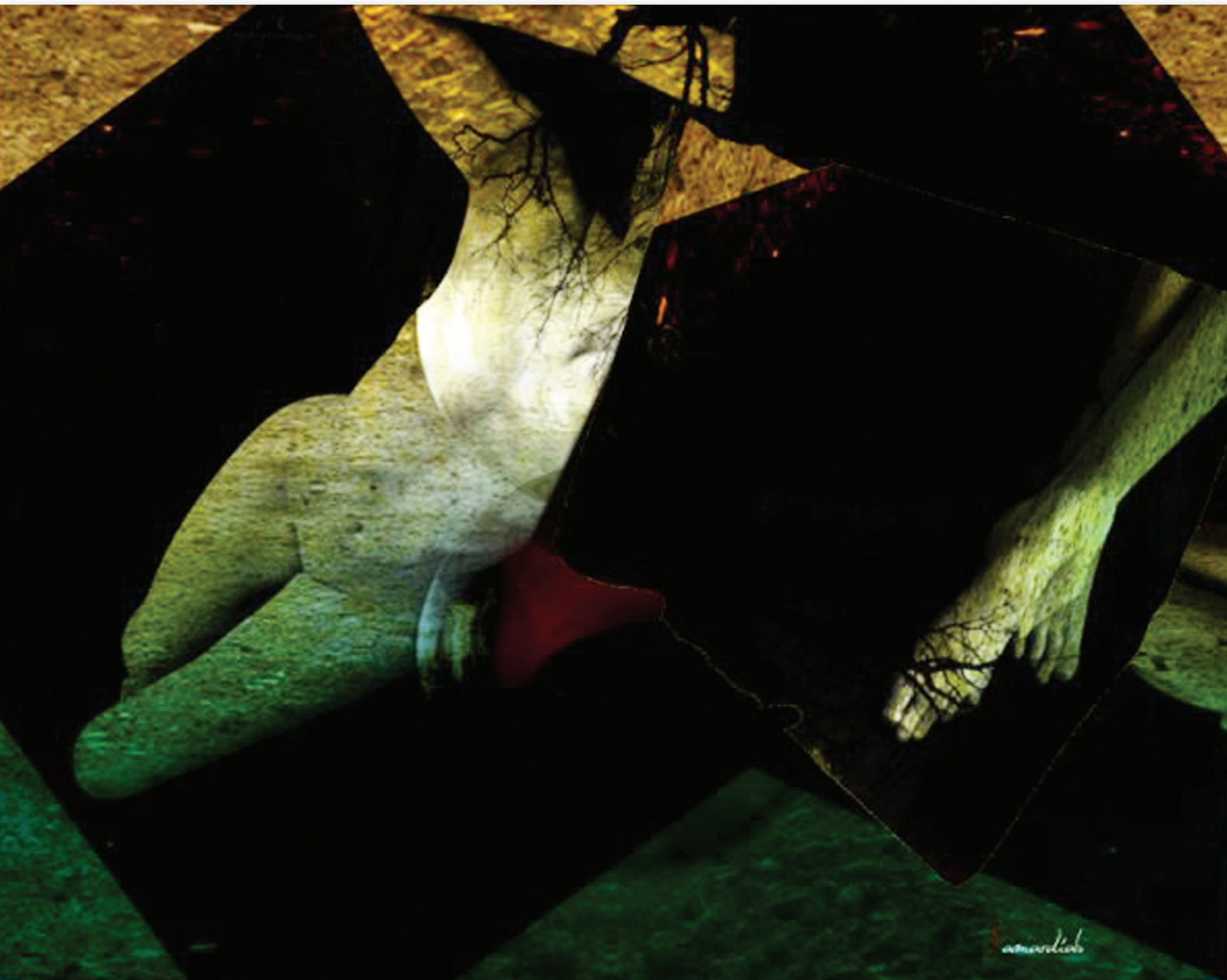
● **عبد الامير خليل مراد**

أُعرِجْ بضحاياكَ نبيّا  
لتوزعني  
كهشيم البيدر في زفرات  
المنشار  
6--  
ليل ... نهّار  
كوكبنا عصفورٌ يَكبو  
ومجرّت تتعثّر في جنحي مذبحٍ  
أغرل  
ليس لفانوسيّ رجْع حياةٍ  
وصلالي تتلوّى كالمقلّة على جُدَدِ  
المغزل  
ماذا سَأولُ لأُمّي... ؟  
وبنّي بلا وعدٍ  
ويميني حربَ رِياح صرصر  
ماذا سَأولُ لأُمّي... ؟  
وخطاي نجومٌ تترجل  
ليبارك أحفادي المنسيّن  
زوالي  
وليشتَب أزميلي تمثال الصقر  
الأجدل  
7--  
ليل... نهّار  
مرآتي نعش وسبايا  
وعظام  
لحدود ضاعوا في مملكة  
الأسرار  
ليل .... نهّار .... ليل ..... نهّار  
ليل ..... ن هـ ... هـ ... هـ ... هـ ... ن

أَوْ يَقْدُفَنِي فِي ذَاكِيَةِ  
الأقدار  
--4--  
ليل ... نهار  
وفراتي في حَلَقِي ظمًا  
يستنزل باسم الحائر شُؤْبُوبِ  
الكوثر  
فَلَايَ نَجِيع يَأْخُذْنِي  
ولكوفان ضَمِيرُ  
ما زال يَهْرُبُ تَارِيخِي فِي وَجَعِ  
الأوتار  
--5--  
ليل... نهار  
أَشْدُو... وَنَشِيجُ الغفلةِ  
يأكلني  
كالدلى في طوفان من نار  
أَيْنَ فُتُوحَاتِي.... يَا هَذَا ... ؟  
وأنا مرتهن بين قِيَامَةِ شَرْقٍ  
أَعْمَى  
وشقاء أَسْكَنَنِي فَنْجَانِ  
الحيرةِ  
فَرِيقِمِي كَالْبُومَةِ فِي تَاجِ  
القِيصَرِ  
الْأُنْيِ مِنْ (سُومِر) عَافَتْنِي آبَائِي ؟  
لأَشِيدَ مِيرَاثِي وَطَنَا  
مِنْ قَبُو  
وَأَعَاقَرُ فِي حُومَاتِ الْعَالَمِ  
عِغْقَائِي  
فَتُوسُوسُ لِي بِاسْمِ الْإِنْسَانِ



# FAU



هذا المكان نمحه  
لمن يريد ..  
لفكرة مجنونة آن  
لها ان تنفجر ..  
لاحتجاج فني او  
صرخة لون ..  
لا ظل هنا للممنوع  
والمحذور ولا عين  
تراقب.  
انها الحرية..  
الحرية كاملة

تاتو



الفنانة سمر دياب



# TABL





## قصائد على وتيرة الهايكو

## علي جازو

من قاع ليلة طويلة بارد  
صديقي وأنا مهشمين نمضي  
وشجرة نائية ضخمة صفراء  
تقسم قمرا ضئيلا بين فروعها.

الفراشة المنقطة الخفيفة  
قرمزية دؤوبة كانت.  
نهارا آخر رافقت  
ابنّها المتوحد الخائب.

اليوم في صباح مطير،  
صرخت في نظرات أختي.  
أثقال الخجل زحفت على وجهها.  
بدموع حبيسة التمعت عينها.

يا للضرر البديعي الخارق!  
وردة كثيرة الحمرة، تذبل.  
أشواق وهمي تفجرت مثل  
نهار مسحوق بفوح الربيع.

فساد قلبي المنزوي  
يلوي حديد هيامي .  
كم نظرت فيك يا طبائع الأمل،

لم أجد سوى شراك وضيعه !

حب قائد مهان  
هو ثمن قبلة فبرية.  
يا للبرد المحزن - لا يرد -  
في عقل الشباب الخائف !

ما بك يا بذرة.  
كلما فتحت فمك تقيأت!  
لا منفذ أبدا، فالملائكة البريئة  
منحت الجحيم الأجحة كلها.

أنا جنني. شوقي منفصل عني.  
أه أيتها الصاعقة، ارحمي عبدك

لم تقل لي ما اسمها.  
فقط عيناها مثل حبتي كاجو  
تحت لساني الشيطاني،  
وأنا أمضي مخمورا خلف أزهارها.

صبي وفتاتان.  
ذهب عائر خد الصبي،  
حجرة قمع وردية جسد الفتاتين.  
هي ثلاثة يبارك.

أه، في طمأنينة جريحة،  
أمضي أياما بشعة ومغلقة،  
مثل حصاة منتظرة ما لا تعرف،  
ودمي يكاد يتجمد بين عينيها الكرويتين.

لدي بضعة أوهام عنك،  
رقة أحلام بعيون مبسوفة،  
أشياء لا قيمة لها،  
أحسبها عمري كله.

أود لو بك أغرق، فينفذ مأوك إلى  
لب عظمي. أود التهام بذورك  
حتى إذا برغت مرة أخرى  
تخرجين من فمي وعيني.

يا ابنة الهواء ،  
وصديقة الألوان المتوهجة،  
يا الرغبة وسكينة الوداع الشاحب:  
كلانا وحدة تعسف، رماد وكلمات أقرام.

ما لم يخلع القلب هذا الصدر،  
هاتين الحلمتين اليابستين الخائفتين.  
كلا، ينبغي سحق الحب نفسه  
مثل صراخ تحت ثقل جبل صخري.

أقف حيث يسمو الكذبة واللصوص  
مثل بلابل على حائط البلدية الأبيض  
لكنني سامضي الآن مسرعا مسرعا  
تلهيني الدموع تحت سنابل القمح الكثيفة.

الريزفون أو النسيم الذي يتمطى مثل  
هر في خلايا دماغي الصفراء.  
قلت: من أكون إزاء هذه الشجرة، هذا الهواء؟

أشبه المعرفة التي تذويها  
منازل الصباح والمساء.  
لا أعرف أنني نضر هكذا  
كما تحس بومة، كما ينظر جبل.

قلبي الراقد مثل وجه في خزيه،  
مثل صوت داخل كلام  
ليس لي، ليس عني، ليس مني، لكنه  
يحملني، يؤلفني، يمحوني بين شفتيه.

كل الليالي شرسة،  
والعيون مقابر مائية ضحلة.  
أما و الحب بالعجز يفسدني،  
فلنتأر أحلامي من رعيها .

الضوء يسمر على حقول كالتلال.  
لست عينا لأرى قلبي  
نافذا وسط ليالي التراب.

إيم يا مأوى عقلي،  
يا بصاق القمر !  
متى يجف مأوك،  
مأوك الهالك الوضيع ؟

آراء منعشة كنسيم صباح أجنبي.  
نرتاب في قدرتها على الاحتفاظ بالحياة.  
لو - فقط - تفاجئنا، تتحول تماثيل زجاج متين،  
زجاج نظرات لا تعرف أي تبدل أو طموح!

يأسا أنظر في عين الطائر الليلي.  
جناحاه عديما الريش، جناحا عجز.  
في الشتاء سأفرك ذراعي غضبا.  
الزمن صديق النسيان.

التوق عمل من أعمال اليأس الجميلة.  
تخلت نفسي العجولة بين ورود عملاقة،  
كان الأمل ضحكة مخنوقة طويلة الأثر،  
حد أن فمي ما عاد جزءا من وجهة روحي.

تعودت على أحلام خالية من البشر  
حينما لا أجرؤ الإفصاح عنها لأمي ،  
يعذبني أنها لم تكن هناك ،  
تحت ندى أزهار الأحلام الخالية.

لا أعرف اليد التي حاكت سترتي .  
خطوط دقيقة منفصلة وتتقاطع  
على لحمه زرقاء داكنة.  
يا لجمال المسافة المجهول!

أسمع صوت عمي الشاكي : أه  
أيضا، عطل جديد في مضخة البئر!  
حقل العدس الأخضر قصير،  
والشمس تضرب أزهاره البنفسجية الدقيقة.

الحماسة أيضا ضرب من اليأس.  
لأشهر تكاد تغرق بي  
لم تبادلني السيدة المهاجرة  
كلمة ود واحدة .

في صحن بلاستيك أبيض قديم  
جمعت أوراق ثلاث ورود ذابلة.  
إحداها، الصغرى، رقدت نصف متفتحة.  
علائم الشيخوخة تنظر لتبدي قوتها.

.. وأعمص الزمن جناحي غباره،  
واستراحت فكرة الحرب الأبدية،  
ورأيت شجرة، ثم قطعة، وكانت أغنية طويلة.

دخل أبي حجرتي العفنة.  
لإطلاق ضوء الصباح من حولي،  
منح ظلا، فتحركت أطراف الستارة .  
لا أشك: التفكير بالنجاة مضیعة للوقت.

المساء يصبغ السحب بالحمرة السائلة.  
في مساء من آذار الفسح،  
رأيت أشجارا داكنة.

اختفت المدن تحت الأزهار.  
والجبال همدت قريبا.  
الثلج والقمر يذوبان.

تحت شجرة مزهرة  
أربع فتيات نحيلات  
أمسك الربيع بحفيف نظراتهن.

مميلة جذع الشجرة صوب جسمها .  
قدمها الحافيتان  
تنغرسان في العشب.

غيوم طرية.  
من يظفر بصياح الديكة  
في الصباح الباكر.

قرب آثار مدفونة،  
مرت سيده عجز.  
رفعت نظرها إلى الغيوم.

رأيت شجرة رمان متفتحة  
زهورها الحمر الصغيرة  
جذبت عيني .





# عمو سانتا

لانا عبد الستار

sa.la21@yahoo.com

ضحك سانتا وهو يقول:

- نعم انها من الكراة .

اقتربت العربة تقودها غزلان الرنة فيما ارتفعت الغيمة التي يقف عليها الصبي ذو الثمان اعوام حتى اجلسه بجانب سانتا الذي بدا عن قرب مثيرا للغاية بلحيته البيضاء الكثيفة وملابسه الحمراء وجزمته الطويلة. ربت سانتا على كتف رُئبال وسأله ان كان يحس بالجوع. اجابه رُئبال بان والدته ستعد لهم شوربة البصل الليلة. انطلقت العربة لتخترق غيوما كثيرة حتى استقرت امام غيمة كبيرة تضربها الالوان وتتشع منها الاضواء. تركا العربة وغاصا كلاهما في البياض الدخاني الذي ما لبثت ان انفشع عن مشهد تظهر فيه عربات كثيرة مزينة تحمل الشوكولاتة والخطمي وبسكويئات وكيكات الاناناس والتفاح. كان المنظر مغريا بشكل كبير. لمعت عينا الصبي بالفرح فيما قال سانتا:

- يمكنك تناول ما شئت منها .

ركض رُئبال وقلبه يغرد باتجاه العربات. وقف محتارا من اين يبدأ. كانت الكيكات الاكثر اثارة. قضم من كل قطعة قزمة ثم تناول بسكويئات من نكهات مختلفة. كان سانتا يجلس على كرسي تشكل من الغيمة يراقب رُئبال وهو يضحك. تعثر الصبي امام عربة الخطمي فانقلبت وتكومت الحبات غامرة رُئبال الذي اكل منها الكثير. كان مذاق كل تلك الاشياء غريبا على لسانه فهو لم يتعرف الا على اكلات بسيطة. عربة الشوكولاتة كانت الاخيرة. لم يوفر من طاقته شيئا وبينما هو غارق في هذه الملذات جاءه صوت سانتا ليخبره بان عليهما الذهاب لمكان اخر فالوقت يداهما. وضع لوح شوكولاتة من نوع تويكس في جيبه وهو يمشي نحو سانتا. استقلا العربة التي انطلقت بسرعة جنونية بين الغيوم. كان قلب رُئبال يهوي كلما ازدادت سرعة الغزلان التي توجهت الى

غيمة كبيرة مشعة. كان المشهد يغري بالمزيد من الافراح فقد توقفت الغزلان وتمسكت بهدوء يشي بالتقرب:

- هيا رُئبال

قالها سانتا وهو يشير له بالنزول. تحمس الصبي لمعرفة ما بداخل الغيمة . غاصا مجددا حتى احتضنتهما في اعماقها التي تحتوي على شجرة عملاقة من السرو مزينة بنجمة في اعلاها وكرات مضيئة حولها وبانارة تضيء وتنطفئ وكان تحت الشجرة علب كبيرة وصغيرة باعداد هائلة مغلقة باغلفة لامعة ملونة.

قال سانتا:

- هيا رُئبال تمتع بكل هذه الهدايا.

صاح الصبي بهدشة:

- انا؟.. انا؟.. لي انا؟

ضحك سانتا وهو يقول:

نعم انت انت لك انت .. هيا لا تضع الوقت هناك من ينتظرنني غيرك.

قفز رُئبال بشكل زنبركي وهو يقترب من الشجرة العملاقة مبهورا بحجمها وجمالها وراح يفتح الهدايا التي كانت تحوي العجايا كثيرة من مجسمات متحركة لسلاحف النينجا وسوبرمان وبات مان. بنادق وسيارات بريموت كونترول. قال سانتا بان عليه ان يرحل فالوقت المخصص له قد شارف على الانتهاء. انصاع رُئبال لاوامر العم سانتا. ترك الالعاب ونظر الى الشجرة نظرة اخيرة وهو يترك الغيمة قافرا الى العربة. قال رُئبال:

- عمو سانتا ممكن اطلب طلب قبل ان تعيدني ؟ تملل سانتا وقال وهو يصلح وضعية حزامه فوق كرشه:

- قل ان كان طلبك لن يأخذ مني وقتا طويلا .. لا بأس . ماذا تريد؟

- اريد .. اريد.. ان ارى بغداد من فوق.

- حسنا .. لكن لدقيقة واحدة فقط.

- شكرا عمو...

انفشعت غيمة من الاسفل. دمعت عينا رُئبال وهو يرى نهر دجلة رقراقا غزيرا والنخيل باسق كثيف. كان الجو صافيا بلا دخان اسود والمباني شاهقات دون اثر للدمار. لم ير اي دورية او مركبة عسكرية او نقاط امنية. حواجز الكونكريت اختفت وملعب خضراء بدت من بعيد ...

- رُئبال رُئبال رُئبال...

كان صوت زوجته وهي تحاول ايقاظه من قيلولته.

- هيا الاولاد ينتظرونك لكي نزين الشجرة.

امضى رُئبال ثلاث ساعات مع عائلته في ممارسة الطقوس التي اعتادوا على القيام بها كل سنة في تزيين شجرة عيد الميلاد منذ ان هاجروا الى السويد.

لم يبق سوى النجمة الفضية الكبيرة. استخدم

رُئبال سلما من اجل انجاز المهمة وطلب من اصغر اولاده ان يحرس الشجرة من فضول اخوته. امسك الولد بملابس رُئبال وهمس له:

- بابا عندي سر.

انتبه رُئبال ونزل فتابع الصغير:

- عمو سانتا جاءني بالامس وصنع لي من الغيوم حماما جميلا والبسني الثياب وجعلني لعب بالعاب العالم تحت شجرة عيد ميلاد الدنيا وطلبت منه ان يطير بي فوق بغداد.. كانت حلوة كثيرا على عكس ما انت تقول.

بقي رُئبال ينظر في وجه الصغير الذي اخرج من جيبه لوح شوكولاتة من نوع تويكس وقال:

- حتى تصدق .. لقد اخذت هذه الشوكولاتة من احدى عربات الطوى.

صعد رُئبال وثبت النجمة في اعلى الشجرة. نظر الى الاسفل. شاهد الصغير يأكل قطعة الشوكولاتة وهو ساهم. مد رُئبال يده الى جيبه واخرج

شوكولاتة التويكس. فتحها وهو يقول للصغير:

- نعم بغداد كانت جميلة جدا من فوق..



# قصة الرسالة

## معتصم ساه يي

يصادف احياناً ان بعض الوقائع قد تواجهنا على حين غرة , بحيث لا نكون نتوقع حدوثها بأي حال من الاحوال ولا نرغب في حصولها. حدثت لي واقعة مثيرة قبل سنوات مضت , ادهشتني لفترة طويلة , وليومنا هذا اعيش في حيرة من امرها ولا استطيع ازاحة الستار عن خفاياها , بل انظر اليها كمناهة محيرة للعقل والوجدان..!

كنت في مقتبل العمر ولم يكن عمري يتجاوز الرابعة عشرة. وكنت متشبثاً بالحياة كأني شخص اخر في نفس العمر. وكان ولعي برياضة كرة القدم لا يمكن وصفه بسهولة ويسر. كلما دخلت ساحة الملعب للمشاركة في مباريات كرة القدم , كان يخيل الي بأنني اسعد كائن بشري على وجه الارض. فكم من مرة تعرضت للتوبيخ من قبل افراد عائلتي لافراطي الشديد في التعلق بممارسة الرياضة , لكنني لم اكن اعير اهتماماً بأنقاداتهم اللاذعة , ولم يكن بإمكانهم النيل من عريمتي والوقوف امام رغبتي العارمة بتلك الهواية المفضلة لدي. مامن شيء اخر كان يضاهي تلك اللحظات التي كنت اعيشها على مرأى من الجماهير المشجعة في ساحة الملعب , وخصوصا عند فوزنا في نهاية المباريات. وفي تلك الفترات كنت اشعر بفشعريرة البهجة والسرور وهي تسري في جسدي. ذات يوم شتائي وقبل موعد حلول الظلام , كنت امشي على قارعة الطريق العام وحيداً. وهدفي الوحيد هو الوصول الى البيت بأسرع وقت ممكن والتخلص من تساقط القطرات الخفيفة للمطر. كانت هناك سحابة داكنة تحجب صفحة السماء. تعرض رأسي وجسدي الى التثيت وتبللت ملابسي قليلاً. كان الشارع شبه مقفر , وملت الارصفة تقريبا من المارة. بين فينة واخرى كانت تشاهد سيارة وهي تقطع الشارع مسرعة. كنت اتلمس نفحات الهواء البارد تهب على وجهي. ما دفعني الى وضع رأسي ورقبتي في حالة انكماش. ووضعت يدي ايضا في جيوب معطفي القصير اتقاء لنفحات البرد القارس. وكنت ارى الاشجار العارية من الاوراق تهتز بفعل هبوب الرياح الشديدة.. وفجأة وقع بصري على مطروف صغير كان مركونا في احدى الزوايا في الشارع. ببالغ الذهول والدهشة مددت يدي لألتقاطه ورفعته من مكانه. بفعل استقراره في زاوية منعزلة , لذا لم يتعرض كثيراً الى البلل. عثوري على ذلك المطروف وفي ذلك اليوم الشتائي دفعني كثيراً الى التأمل. عندما تلمسته بأصابعي , ظهر لي بأن ورقة مطوية تستقر بداخله. بالرغم من عدم وجود اية كتابة على وجهي المطروف , لكنه تبين لي بأنه لايعود اكثر من كونه رسالة مرمية ومهملة على قارعة الطريق. بدأت بالتفكير وتقليب الامور على اوجھها وتساءلت كثيراً وقلت مع نفسي يا ترى ما فحوى هذه الرسالة وماهو مضمونها؟! مع مواصلي للسير كنت احمل الرسالة بين يدي وادق النظر فيها بأمعان. تراكمت الكثير من التساؤلات في ذهني , وقلت مع نفسي كيف يمكن ان يرمى بهذه الرسالة وبهذه الطريقة على الرصيف؟! لم يثبت عنوان معين على وجه الرسالة ولم يلصق بها طابع بريدي , لذا لايمكن القول بأنها قد سقطت من جعبة رجال دائرة البريد المكلفين بتوزيع الرسائل على الناس.. تراحم في رأسي كثير من التساؤلات والشكوك ولم استطع العثور على اية اجابة مرضية. قلت مع نفسي نحن نعيش في مدينة كبيرة , ربما تحدث مثل هذه الحالات احياناً بهذه الطريقة.. ويحتمل ان يحوي هذا المطروف على رسالة غرامية مرسله من قبل شاب على شاكليتي لحبيبته , ومن ثم تعرضت لسوء الحظ الى الضياع والانجراف مع الريح.. وقلت ايضا لا يستبعد ان تكون رسالة موجهة من قبل امرأة عجوز لابنها وهو يعيش في مكان يبعد عنها كثيراً.. وطرق في ذهني احتمال ان يتضمن هذا المطروف رسالة توسيطية لتيسير

بعض الامور المستعصية في احدى دوائر الدولة.. او يتضمن المطروف توجيه دعوة لأناس معينين لحضور حفلة معينة او مناسبة من المناسبات... بدأت هذه التساؤلات والاستفسارات تتراكم في ذهني من دون ان تلقى الاجابات الشافية..

في نهاية المطاف قررت فتح المطروف والقاء نظرة على فحواه وقراءة محتواه. وينهي عملي هذا حالة القلق التي كنت اعاني منها.. كنت منهكاً في التحدث مع نفسي , واذا بيد تمسك كتفي من الجهة الخلفية بشكل مفاجئ .. واثارت في نفسي كثيراً من الدهول والدهشة..! وعلى الفور ادريت رأسي نحو الخلف , واذا برجل ضخم الجثة يقف خلفي وهو في حالة هياج عارم. عندما اصبحت وجهاً لوجه مع هذا الرجل الغريب الذي لم اكن قد رأيته من قبل , ازددت اندھاشاً وتضاعدت وتيرة حيرتي وارتباكـي!. رمقني بنظراته الحادة واراد ان ينتزع الرسالة من بين يدي. لم امتثل لرغبته وتراجعت بخطوات نحو الوراء للابتعاد عنه قدر المستطاع. كانت ملامحه تشي بأنه يعاني الكثير من الهياج والاضطرابات. وددت كثيراً لو انه تحدث معي بخصوص مطالبه ورغباته وما يبغى الحصول عليه , لكنه ظل صامتاً ما اثار دهشتي واستغرابي.. جرفتني دوامة الخواء الفكري وعدم ادراك الامور على حقيقتها , لذا لذت بالصمت ولم استطع التفوه بأية كلمة.. كنت ممسكاً بالرسالة داخل راحة يدي بقوة. وبدوره اراد ان ينتزع الرسالة من قبضتي عنوة. تراجعت عدة خطوات نحو الخلف للاحتفاظ بالرسالة وعدم تسليمها اليه. كان رجلاً قوياً ضخم الجثة عريض المنكبين , لذا وجدت نفسي عاجزاً عن المقاومة والتغلب عليه. نظرت الى رأسه الذي بدا لي يعلوه بعض الصلع. حيث كان لون شعره الاسود مائلاً الى البياض. وكان يرتدي سترة كبيرة وواسعة. وجهه الى نظراته الحادة وبدأ شاربـه الكثيف بالارتعاش مع الغضب وشدة الانفعالات. اردت التحدث معه وتوجيه بعض الاسئلة اليه قائلاً من تكون؟ ومن اين انت؟ ولم تريد اخذ الرسالة عن طريق القوة؟ ولماذا ادخلتني

في هذا الصراع..؟! لكن اليأس استبد بي ولم اتمكن من التفوه بأية كلمة. وبدا لي اكثر شراسة وقوة من ذي قبل. ثم اعاد الكرة لأنتزع الرسالة من يدي بالقوة. وبدوري كنت متشبثاً بأبقائها في راحة يدي من دون كلل. كنا في حالة كر وفر والمطر ما ينفك يتساقط باستمرار علينا بشكل ناعم وخفيف. استقرت الرسالة في راحة يدي اليسرى , وبيدي اليمنى كنت احاول الدفاع عن نفسي وابعاد الرجل عني. اعتبرت الرسالة بضاعة نادرة وكبلاً ثميناً , لذا لم اكن مستعداً لتفريط بها واضاعتها بسهولة. وعقدت العزم مع نفسي على عدم تسليمها له مهما كلفني الأمر. حاولت التخلص منه والهروب بنفسي بعيداً. وهكذا بدأت بالركض وتمكنت من الابتعاد عنه. بدوره بدأ ملاحقتي بكل ما اوتي من قوة. لسوء حظي بدا المكان خاوياً ولم اجد أي شخص كي يهب لنجدي وناقذي من براثن ذلك الغول. بكثير من السرعة ولجت الى زقاق ضيق , لكنه استطاع اللحاق بي جنب جدار طيني. القى بكامل ثقله علي كالمارد. تكومت الرسالة في قبضتي بكثير من التجاعيد. خشيت عليها من التلف والتمزق. وهدفي الوحيد هو الاحتفاظ بها الى آخر رمق في حياتي. ازددت حقداً وكراهية لهذا الرجل الطفيلي , بحيث لو كنت امتلك سلاحاً فتاكاً لما ترددت في توجيهه نحوه وانهاء حياته والقضاء عليه. من دون ارادة مسبقة وقعت في خضم صراع مرير. كنت اجاهد في سبيل قضية غامضة , بحيث لم اكن ادرك كنهها وماذا تكون نتائجها النهائية..؟! الرجل القوي المفتول العضلات اخذ تلايبب معطفي ببديه كالابكم والاصم من دون التفوه بأية كلمة. دفعني بقوة الى الخلف حتى اطبق ظهري بجدار رطب مشبع بمياه الامطار. اردت ان ارفع صوتي مستنجداً بالناس , لكن لم يقع بصري على أي شخص. لم يلبث طويلاً حتى مر بالقرب منا ثلاثة اطفال صغار. بدأوا بمشاهدتنا والتفرج علينا بأنبهار , وتعالـت اصوات ضحكاتهم ومن ثم بدأوا الركض مسرعين تحت رذاذ المطر المتساقط. ربما صورت لهم عقليتهم الطفولية أننا لا نتصارع حقاً بل نمارس المزاح.. بقيت على حالتي صامداً وظهري

ملاصفاً للحائط. لمحت امرأة وهي تخرج من باب بيتها مسرعة تحمل كيساً لترميـه في حاوية النفايات. ولم تلتفت يمنة ويسرة بل رجعت الى بيتها بنفس سرعة خروجها. انتابتني حالة من اليأس ولم اجد مخرجاً من المأرق الذي وقعت فيه. امسك الرجل بيدي التي الممسكة بالرسالة. بدأ بالضغط عليها وليها بكل ما اوتي من قوة. تراخت قبضتي وتمكن الرجل من انتزاع الرسالة من بين اصابعي المرتعشة. بهذه الطريقة الوحشية تمكن من الفوز علي في صراعه معي. اخذ الرسالة المكورة المدعوكـة بين يديه ببالغ البهجة والسرور. رمقها بعين فاحصة. وتخيل كأنما تمكن من الاستحواذ على كنز لا يقدر بثمن.. بين فينة واخرى كان يوجه نظراته الغاضبة نحوي بحدة وشراسة وكأنني قاتل والده.. بنظرات حادة تفحص المكان ملياً والتفت يمنة ويسرة وهو يتنفس بصعوبة بالغة. ثم نظر بتفاخر الى نفسه , ربما تخيل أنه قام بعمل بطولي خارق.. واعتقدت أن الرجل قد اكمل مهمته وان الرسالة تحوي على خفايا واسرار في غاية الخطورة. وأن الاوان ليدس الرسالة الخطيرة في جيب سترته , ومن ثم يطلق رجليه للربح ويهرب ويتوارى عن الانظار.. لكن الشيء الذي لم اكن اتوقعه ولم يكن في الحسبان حدث امام انظارـي.. نظرت الى تصرف الرجل بكثير من الدهشة والغرابة.. رأيته وهو يقوم بتمزيق الرسالة وتقطيع اوصالها , ومن ثم رمي اجزائها الصغيرة على الارض..! تناثرت القطع الصغيرة من بقايا الرسالة على الارض كتساقط اوراق الشجر في الخريف واختلطت بمياه الامطار..! تنفس الرجل الصعداء جراء مقام به من تصرف شبه جنوني.. ووجه الي مرة اخرى نظراته العدوانية واستدار الى الخلف. وخطى خطوات سريعة وسار كالمعتوه. شاهدته على بعد وهو ينعطف الى زقاق جانبي , وبذلك توارى عن انظارـي بشكل نهائي.. استطاع الرجل من احراز النصر في لعبة الكر والفر. وتمكن بقوة عضلاته من الفوز علي في مبارياته غير الودية. تسمرت في مكاني كالمصعوق. وانتابتني حالة من اليأس والقنوط. لفترة من الزمن بقيت ساكناً من دون حراك جراء هذه النتيجة النهائية الخاسرة , للعبة خضتها من دون ارادتي وبخلاف رغبتي.. لما افقت على الواقع المر تساءلت مع نفسي وقلت احقاً ما حصل ؟ أكانت حقيقة ام ضربا من الحلم والخيال..؟! كلا لم يكن حلماً بل ها انا اقف على رجلي واشاهد كل ما حولي بوعي كامل وحس مرهف.. تأملاتي دفعنتي الى التفكير بتجميع القطع المتناثرة للرسالة الممزقة على الارض , ومن ثم تركيبها من جديد ليتسنى لي قراءتها وكشف خفايا واسرار مضمونها واحاطة اللثام عن محتواها..! لكن هيهات...! لقد فات الاوان.. لقد تشعبت القطع الصغيرة للرسالة الممزقة بمياه الامطار على الارض. ولايمكن بأي حال من الاحوال رفع أي جزء من اجزائها المتناثرة بعد تبلاها بمياه الامطار.. لقد حل الليل واطلمت الدنيا. واضيئت انوار مصابيح الاعمدة الكهربائية في الازقة والدرايين. وتناهى الى سمعي أذان المغرب وهو يرتفع بصوت ملا عثمان في مكبرة جامع امام قاسم. رأيت ثلاثة رجال كبار وهم يهيمون بقطع الطريق بسرعة فائقة حاملين معهم مظلاتهم لوقاية انفسهم من زخات المطر. استشففت من احاديثهم أنهم يرومون الوصول الى الجامع وللحاق بجمع المصلين. بدأت السير بخطوات سريعة. وتواصل هطول المطر بقوة و غزارة. امتلأت صفحة السماء بهدير الروعـد. تعرضت بكامل جسدي الى زخات المطر الغزيرة. كنت اواصل السير نحو البيت في حالة من اليأس الشديد. وتخللت أنني في تلك اللحظات في ملعب لكرة القدم , ولم يحالفنا الحظ وخسرنا لعبتنا. وهدير الروعـد وانوار البرق المضيئة في السماء , ما هي الا اصوات المتفرجين المحيطين بالملعب. وقد ارتفعت صيحاتهم استهجاناً لنا جراء خسارتنا للعبتنا في الساحة..!



# الجنس في أشعار د. هـ. لورنس المبكرة

اندرو هاريسون

ترجمة : عمار كاظم محمد

حينما نتأمل الجنس في الأدب الانكليزي في النصف الأول من القرن العشرين ربما أول اسم يقفز إلى أذهاننا هو اسم د. هـ. لورنس حيث كسب لورنس بسرعة شهرة سمعته ككاتب جنسي على السواء من رواياته وشعره .

فرواياته الأولى "الطاووس الأبيض" الصادرة عام 1911 و الأثم الصادرة عام 1912 مأساتهما المركزية تتعلق بالصراع بين النوق الجنسي والقيود التي يفرضها المجتمع في الواقع . بينما كانت أول ثلاثة مجاميع شعرية منشورة له تهتم بصورة رئيسة بالمواضيع الحسية والجنسية .

وقد أعاد كونراد أيكين عرض مجموعته الشعرية " انظر ! إننا نعيش !" الصادرة عام 1917 وكتب ما ينسحب على دواوينه الشعرية الأولى "قصائد حب وأشياء أخرى" الصادرة عام 1913 و "كيوبيد" الصادرة عام 1916 قائلاً " إن أفق لورنس ضيق جدا ، فهو دائماً قريب إلى الجنس ، محموم ، ومتأجج في النهاية الدنيا ، وفلسفي بشكل صارخ في ذروته العليا . " مضيفاً " مع ذلك فانه على هذا المستوى متنوع بشكل مذهش " وحققاً فان هذا التنوع في أعمال لورنس يجعلنا نتوقف لكي نتأمل هذا التعقيد في مصطلح الجنس "الايرونك" استجابة لعرض كهذا فقد كتب لورنس في مقدمة رواية "نساء عاشقات" قائلاً " لقد اتهمت في انكلترا بأنني غير نظيف وخليع وأنا ارفض هذه التهمة بدون أدنى شك ، أما في أمريكا فكان الاتهام الرئيس يبدو " الإثارة الجنسية " وهذا غريب ومحير في رأيي ، فما هو الايروس ؟ هل هو الايروس الأنثوي كما في " كيوبيد " أم ايروس الأسرار الغامضة ؟ وفي النهاية لماذا الاتهام ، لماذا عدم الاحترام أو حتى التقدير ؟ .

الشعور الجنسي يمكن التعبير عنه من خلال الصداقة الحميمة والشؤون الشخصية لكنه بالتعبير الأوسع هو الخاصية التي تربطنا معا ليس فقط كأفراد بل بالكون الذي نحن جزء منه بهذا المعنى فالأعمال الأدبية ذات الأحاسيس الجنسية "الايرونيكية" هي نقطة الاتصال المشتركة بين العاطفة الجنسية وأسرار الدين والحياة نفسها . وكما كتب مارك كني كيد " الجنس بالنسبة للورنس ذا مغزى لا يمثل ببساطة الإثارة الحسية لكنه شرط وجود حيث علاقة المرء بالعالم الخارجي تتوهج فجأة في لحظة فرح . في كتابات لورنس من عام 1912 إلى حوالي عام 1919 تتحول قوة الجنس إلى تأكيد و يحتفي بها . وللكفاح من اجل تحقيق الاتحاد مع الشريك فالمرء مجبر على تجاوز المراهقة و نرجسية الشباب لادراك ضرورة اختلاف الشريك، انه تحرير مؤلم إلى نوع جديد من الوجود على الصعيدين الجنسي والروحي . في المقطع السادس من قصيدته المعنونة "زواج" يصف الشاعر شريكته كشيء خارج عن فهمهم .

" طوال الوقت أنت أنت ، أنت لست أنا

وأنا أنا ، لن أكون أنت

فكم هو تمييز مريب وبعيد جدا عن وجود بعضنا البعض !

رغم ذلك اشعر بالسروور ،

أنا سعيد جدا بكونك دائماً وراء فهمي ،

شيء ما يقف هناك

شيء لن يكون أبداً أنا

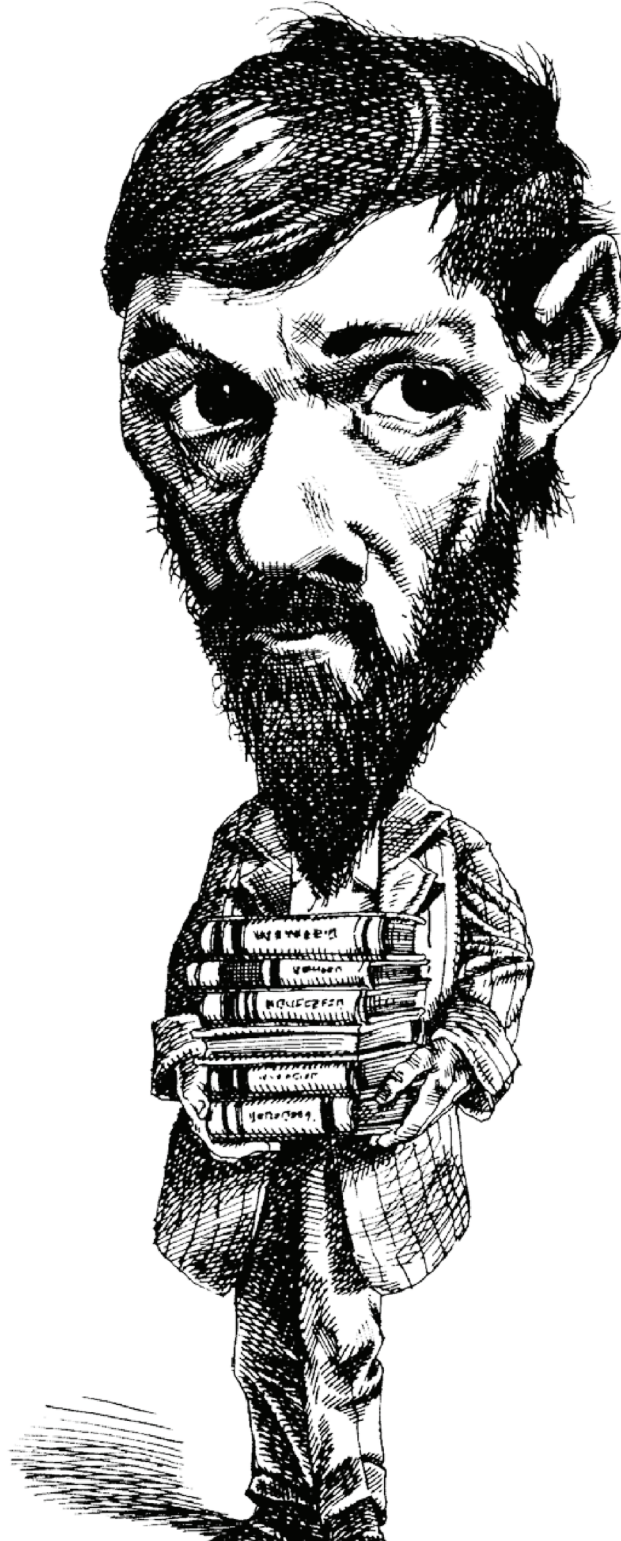
لأنني سأظل دوماً أتساءل عنه ، وانتظره

كما لو أنه نفس الحياة طالما عشت

سأظل انتظرك ، مهما بلغ عمرك ، ومهما بلغت

سأظل دائماً أتساءل عنك ، وابحث عنك .

هذا النوع من الكتابة عن قوة الشعور الجنسي ، يمثل تحدياً جذرياً وانقلاباً رصيناً وتصورات أنانية للعالم الذي يميز اللورنسية في الأدب . لكن ماذا عن كتابات لورنس الايرونيكية قبل عام 1912 ؟ ان إصراره المبكر على الاختلاف والتساؤل ونكران الذات قد ينظر إليها جزئياً كمقياس لما قبل عام 1912 مرتبطاً مع الذاتية والنرجسية في الخطاب الايرونيكي .



في هذه المعالجة النادرة للجنس في أشعار لورنس المبكرة نريد أن نتأمل في هذا المقال حينما يصف المتكلم ( الشاعر ) بتفصيل صادق المراحل المبكرة من حياته حيث يقول :

لقد كنت ضجراً جداً من العالم

واشعر بالملل منه

كل شيء تلوث في نفسي

السموات و الأشجار و الأزهار والطيور والمياه

الناس والشوارع والبيوت والمركبات و المكائن

الأمم والجيوش والحرب وناطق السلام

العمل والاستجمام والحكم والفوضى

جميعها تلوثت في نفسي ، واعرف انها جميعها ما يبدأ بها

لأنها جميعاً في نفسي .

سوف لن أنسى الرعب الجنوني منها في النهاية عندما كان كل شيء أنا ، لقد عرفته سابقاً وتوقعته في نفسي لأنني كنت المؤلف والنتيجة لقد كنت الخالق والمخلوق في آن واحد خالفاً ، كنت انظر إلى مخلوقاتي ومخلوقاً ، كنت انظر إلى نفسي ، خالفاً لقد كان رعباً جنونياً في النهاية لقد كنت عاشقاً ، وقبلت المرأة التي أحببتها يا اله الرعب ، لقد كنت اقبل نفسي أيضاً .

على المستوى الأدبي كان هذا يمثل محاكاة ساخرة لقصيدة والت ويتمان " أغنية إلى نفسي " تركيز البالغ على مرحلة المرأة وحالة من الانغلاق على الذات والتي يبدو فيها العالم الخارجي متمزماً ومتوقعاً لكنه مجازي هو وصف للعجز الفني والجنسي . أن تكون المؤلف والنتيجة هو أن تكتب عن نفسك لنفسك أن تكون العاشق والمعشوق هو أن تستخدم شريكك على ما يبدو للحصول على احساس شخصي . ان هذا النحو الملثوي لسياق الجمل يمثل العملية المعقدة للعودة الى الذات في دورة للغرور والتحطم في الحال . لورانس يشخص بشكل كبير الأزمة الداخلية للوجود والتي فيها تكون النفس غير متحدة من العالم الخارجي وفي الحقيقة هي الحالة التي تبدو فيها النفس أن نتعرف من خلال استمراريتها بالعالم الذي حولها . وبلافتقار الى انفصالها عن الاشياء الخارجية فالنفس هنا تقع في فخ دوامها الذاتي في عوالم الاستعارات ومغالطة الاشفاق عليها .

ممسوس بالدافع القوي الناطق برغبته الجنسية ، هذه النفس تجد لغتها تجري بعيداً نحو التجريد الرمزي ولنتأمل في هذا السياق أول القصائد المبكرة والتي حملت عنوان " أيرونك "

"أيرونك"

حينما ارى الصوف الأحمر الثقيل

يتسلق صدر البيت المقابل

يرتفع ويتطوى في الريح

أحس كأنما هو ريش يتساقط ويرتعش

على صدر طائر ابو الحناء وهو يرفرف من الألم

وصدري ينفث برودة فعل سريعة

خافقاً من الم يتوزع في الريح

وحينما ارى الاشجار تتمايل قرب بعضها

تنحني سويًا تاركة اذرعها البرية للعناق

يرتفع صدري واميل الى الأمام

ممسكا بذراعي الوائيتين

وحينما تتساقط الاوراق السوداء سارية مع الريح

ارفع وجهي لانها ستكلني

مثل اشجار بشعر اسود

وافتح شفتي لتمسك جديلة من الشعر الحاد

حينما ارى الجسد الابيض الكثيف لدخان القطار

وهو يطير بعيداً

اختنق بعبرتي من اليأس .

هنا نرى أن قصيدة ايرونك تعتمد بشدة على انماط متعددة من التكرار ، فهي تكس الصور والانطباعات والردود بشكل خائق لتعكس الحالة الملحة للرجلة الجنسية والتقدم عبر هذه المقاطع القصيرة يبدو أنه قد صمم لتأكيد هذا الالاح بتحويلها من الصورة الى الرمزية الى المغالطة المثيرة للشفقة " وهو التحول من المادة الى النظرية " مع ذلك فان التكرار وايقاع القصيدة يشد على هذا التكرار وحتمية التجربة الموصوفة فالشاعر يبدو هنا يربط عددا من الردود بالعالم الخارجي والتي غالبا ما تحدث حينما يكون في حالة جنسية غير مريحة .

عن كتاب الجنس والاثارة في الشعر الانكليزي  
تحرير : سي سي بارفوت 2006 / لندن



# الكابتن

## ● جيوڤري فيلب \* ترجمة : عادل العامل

لقد حدث أخيراً. أخيراً. كنت سعيداً للغاية، و بدا لي اليوم مناسباً بالضبط. كان ضوء الشمس ينعكس عن سقوف الخارصين و النوافذ، و ربح البحر تهب فوق أرصفة الميناء، جاعلة طيور النوارس تحوم فوق الدكاكين. ركضت باتجاه المطعم عند حافة الأرصفة. و أنا متشوق بخبري لأقوله للكابتن. و حددت مكانه حيث كان يعمل على زورقه.

— "كابتن، كابتن، أخبار طيبة!"

لم يرد. قررت أن أناديه باسمه الأول. كنت الشخص الوحيد على أرض الميناء الذي استطاع أن يفعل ذلك. كنت الشخص الوحيد الذي يقول له كل أسرار.

— "فكتور، فكتور، لدي ما أقوله لك، يا رجل."

مع هذا لم يكن هناك رد. كان يعمل كما لو أنه لا يسمعي. تناول قنينة حليب ماغنيسيا magnesia من جيبه و ابتلع جرعة كبيرة. كانت معدته تعمل جيداً مرة أخرى. و كانت قد ظلت تزعجه على مدى الأشهر القليلة الماضية، و من المحتمل أنه لم يتناول الفطور ثانية هذا الصباح. لا شيء يمكن القلق منه. اقتربت أكثر من المكان الذي يعمل فيه.

كان قد خلع قميصه. فبدا جسمه متعباً من كل ذلك الوزن الذي قد كان يفقده. لم يكن يمتلك جسماً عجوزاً، و لو أنه كان في أوائل خمسينياته، لكن جسمه كان عجوزاً من العمل المتواصل منذ أن كان صغيراً جداً، و بصورة قاسية جداً، و لوقت طويل جداً. لم يكن يبدو متغيراً إلا بالكاد عن الرجل الذي التقيته قبل خمس سنوات، و الذي أواني من الشوارع و أعطاني مكاناً أقيم فيه.

كان قد خلع قميصه لأنه كان هديةً أعطاهها له مسافر على إحدى السفن السياحية، و لم يكن يريد له أن يتمرق بمسمار أو يتلطخ بزيت التربينتينة. و كان سيقول متفاحراً :

— "قطن إنكليزي خالص. مادة نوعية."

فقد كان ينظرونه الملطخ بالبحار الهندي، "النفاية المحلية"، كما يسميه، مشبعاً بالعرق الذي كان يقطر من ذقنه على الحذاء الذي أعطاه له بحار أميركي.

ناديت عليه مرة أخرى. هنا، كنت متلهفاً لإبلاغه الخبر الطيب و لم يكن حتى يصغي لي، فقط يضرب تلك المسامير الصغيرة في ذلك الزورق الذي يقوم بإنشائه منذ أن تعرفت عليه قبل وقت طويل. و كان الاختلاف الوحيد أنه كان يبدو يعمل به الآن بشكل أشد على مدى الأشهر القليلة الماضية. و قد اعتدت على مضايقته قائلاً :

— "أما زلت تعمل بهذا الزورق، كابتن؟"

— "أجل، يا ولدي."

— "إن ماذا ستعمل حين تنتهي منه؟"

— "إنني أسمع أن الكبار في السن في إنكلترة يذهبون للتجديف في التاييمس كل يوم أحد. و أنا كبير في السن أيضاً، أليس كذلك؟ إذن، سأمضي أجذف أيضاً."

— "لكن ليس لدينا نهر في المنطقة هنا، كابتن."

— "لا تقلق، البحر موجود على الدوام. و هو المتعة الأخيرة لرجل عجوز."

كنت أصعب دائماً حين يتحدث هكذا، و هو يدعو نفسه رجلاً عجوزاً. في حين أنه كان ربما الرجل الأقوى على رصيف الميناء.

كان سيشتكو على الدوام من فتقه حين يكون عليه أن يرفع أي شيء ثقيل. لكنه سيرفعه بأية حال. و كانت هناك على الدوام قصصه حول كيف أنه كان قد سافر هنا و هناك، و كيف أنه كان قد عمل هذا أو ذلك، و كيف أنه كان سيظل كابتناً اليوم، لولا تلك المرأة الأميركية اللعينة التي قال إنه اغتصبها. فقد كان قديماً في الخمسينيات قد كسب قبعة كابتن في لعبة دومينو، و عندما اعتمر القبعة في اليوم التالي، بدأ الناس يدعونه "كابتن". و التصق الاسم به. و كان كل الأطفال حول الرصيف قد كبروا و هم يستمعون إلى قصصه و يدعونه

بالكابتن. و كانوا يصدقون كل شيء يقوله.

و في بعض الأحيان حين كان الكابتن يسمع أن أحد الأولاد الصغار في الجوار يسيء التصرف، كان يفاجئ الولد و هو يلعب و يكرر قصته حول الوقت الذي كان فيه شرطياً. و كان يقول إنه كان "يلطف" المجرمين و الأولاد الفظين الذين كان يلقي القبض عليهم.

— "أتريد أن تظل تتحدث هكذا بقية عمرك؟"

بينما كان صوته يتغير من العميق إلى العالي، و يختطف الولد من خصره.

— "لا، لا. لا. كابتن."

فكان يقول عندئذٍ للصبي المرتعش :

— "طيب، لو سمعت أنك وقعت في مشاكل أخرى، فسوف أضعبك في قائمة التلطيف. عدني أنك ستبدأ تؤدب نفسك."

فكان الصبي يرد عليه :

— "أجل، كابتن، سوف أؤدب نفسي."

و كان الصبي يبقى خارج المشاكل في العادة لأسبوعين في الأقل و لا يكرر أبداً ما كان قد جعل الكابتن يمسك به. في الأول، كنت أظن في فزع لأشهر، و أنام و وسادتي مطوية بين ساقي. و في إحدى الليالي دخل إلى غرفتي ليرى إن كنت في أمان، لكني كنت خائفاً جداً إلى حد أنني صرخت "أعدك، لن أسرق بعد هذا خوخ الجنة من محل السيد تشين". فراح الرجل العجوز

يقهقه فقط، و هو غير قادر على الوقوف إلا بالكاد. و ظل يضحك حتى سقط على الأرض، و راح يتدحرج و يتدحرج. يضحك فقط، و لا أستطيع تصديق ذلك. أوه، كم أحببت هذا الرجل العجوز بتلك البقعة الصلحاء الصغيرة في منتصف رأسه. فهذا الرجل العجوز الصغير الذي مل، بعد تركي سترو و أنا في الثالثة عشرة، من رؤيتهم أُمي و هي تلد طفلاً بعد آخر، واحداً صينياً، و واحداً هندياً، و واحداً ألمانياً، و واحداً أسود مثل العنكبوت، هو الذي أواني و أرسلني إلى مدرسة لأتعلم مهنة. و أبقاني في المدرسة المهنية إلى أن عرفت كل ما أحتاج إلى معرفته عن اللحيم و تأكد من أنني تعلمت الانكليزية جيداً.

إنه هو الذي كان قد حذرنى من العاهرات في شارع بيستون، و خاصة بيرل هاربر، التي كانت تجيء في كل مرة إلى الدكان، و تزوج تحك يديها على مقدمة سروالي و تقول :

— "ها أنت تكبر لتصير شاباً رائعاً. حافظ على ذلك."

و كان يخبرني على الدوام :

— "انتبه لنفسك، ففتيات كنغستون (1) هؤلاء مختلفات عن فتيات الريف اللواتي اعتدت أن تتسكع معهن."

كانت بيرل هاربر على الدوام تقوم بهذا النوع من الأمور معي، لكنها في الواقع لم تكن تقصد أي أذى أبداً، و

كان الكابتن يعرف هذا. و في الحقيقة، و بمرور الزمن، و حين لم يكن بوسع الرجل العجوز أن يذهب إلى بعض اجتماعات مجلس الآباء و المعلمين في المدرسة، كانت بيرل هاربر هي التي تذهب معي.

بل أنها ذات مرة هبت لأنقادي. ذلك أن معلم الرياضيات، السيد ليندو، الذي كان على الدوام يسخر مني أمام الصف، بدأ ينتقدني لـ "افتقاري إلى المبادرة". و لم تكن بيرل هاربر تعرف ما تعنيه الكلمات، لكنها لم تحب أسلوبه. فقالت إنني ولد لامع، لكن "ولداً صغيراً مثله كان منشغلاً باللعب مع نفسه إلى حد لا يمكنه معه أن يعلم طائراً التحليق". و لم بضايقني السيد ليندو مرةً أخرى أبداً. لكن في الليلة نفسها، و نحن نمشي عبر بوابة المدرسة، أمسكتني من عنقي و قالت :

— "ولد، الأفضل لك أن تبدأ تعمل بجد. ذلك إن لم تبدأ تعمل بجد، سوف أجيء هنا و أسقط لك سروالك أمام أصحابك."

كما أن بيرل هاربر هي من قدمني إلى روزي التي كانت تعمل في بازار أحنية أران في شارع أورانج. و قد أحببت روزي. و أردت أن أبعث عليها حالماً أصل إلى أميركا. و كنت قد حصلت على التأشيرة اليوم. فبعد صباحات كثيرة جداً من الاستيقاظ في الساعة الرابعة صباحاً، و الانتظار في طابور لمدة ست ساعات، أحياناً فقط ليصرفونا من دون شيء، صارت لدي أخيراً فرصة. و كنت مستعداً لمغادرة الجزيرة. لكن روزاً لم ترغب في المغادرة. قالت إن عليها الاعتناء بأמהا. أخبرتها بأن أخواتها قدرات على القيام بذلك، و هو من مسؤوليتهن أيضاً. لكنها قالت إنها لا تستطيع أن تغادر إذا كان لديها أدنى شك في أن أمها ستكون غير سعيدة. إنها لن تغادر الجزيرة أبداً. ستصبح واحدة من تلك النسوة اللواتي تمر بهن في أمسيات أيام الأحد، عائدات إلى البيت من الكنيسة، و على وجوههن تلك البشاشة، فتتساءل عما يقيهن ماضييات على هذه الحال.

كنت أريد تغييرا. كنت أتشوق إلى أفق و مواسم جديدة، مواسم قد تغيرت. فأنت حين تولد على تلك الجزيرة، لا تعرف غير منظر طبيعي واحد، مناخ واحد، و أنت تعرف نوع الفقر في الجزيرة جيداً أيضاً. تراه على المهجرين الذين يجولون في الشوارع، و على وجوه الأطفال، في عيون الفتيات، مثل أُمي كما كانت في ما مضى، اللواتي تصبحن حوامل في سن الثالثة عشرة، و عجائز و هن صغيرات جداً في السن. إنها قصة الجزيرة المعزوفة مرة بعد أخرى، مثل زعيق اسطوانة الفونوغراف حين تنزلق الإبرة عن جانب التسجيل المحفور، بداية رائقة، بداية رائقة، أأمل في أنني لم أكسر قلبك."

كنت قد رأيت الكثير جداً من ذلك و كل عام كان يمر كان يعد بالشيء نفسه مثل العام الذي مضى، و كل يوم يقدم نفس الوعد البائث من البارحة. و كنت قد تعبت من كنغستون، من مواقعها و شوارعها المتقبة. و كانت قد أرسلت علي الفتاة النيويوركية التي التقيتها قبل ستة أشهر في حفلة لموسيقى الريغي reggae. و كنت قد دفعت لها خمسمائة دولار أميركي، كل الدولارات التي كنت قد ادخرتها من البقشيش و المبالغ التي ارتشيتها من السياح. و قد كان الأميركيون يعطون على الدوام بقشيشاً جيداً، أما الانكليز، فلا يلقون بسنت أبداً. أو أنهم إذا فعلوا، فكي يروا الأطفال يغوصون من أجل نقودهم الراكدة في قاع الرصيف. و قد كرهت ذلك حين كانوا يأتون إلى المطعم. لكن الكابتن كان يفقد نفسه على الدوام في صحبتهم. فكنت أسأله دائماً :

— "لماذا تفعل ذلك؟ إنهم لا يعطونك أي شيء. حتى و لا بنساً. و أنت تنحني و تتراجع احتراماً أمامهم. ماذا أصابك؟"

و هو ما كان يرد عليه بقوله :

— "يا ولدي، شيء واحد أعطانا الرجل الانكليزي، الحضارة. الأخلاق. و ينبغي لنا على الدوام أن نكون شاكرين لذلك. جبلك لا يعرف شيئاً عن الأخلاق. كل ما تعرفونه هو كيف تهرسون الأمور، كيف تمزقون الأمور. و ذلك هو السبب في إرسالي لك إلى المدرسة لتتعلم



## ملاحظات

## فساتين لانا عبد الستار المخيلة والحقيقة



### باسم عبد الحميد حمودي

في نص ( فساتيني ) للادبية لانا عبد الستار المنشور في العدد 10 ( وهو الاخير ) من ( تاتو ) يبرز ذلك الصراع الداخلي بين النص وكاتبته التي تفصح عن جزء من الحقيقة , عن جزء من الصورة الشعرية تاركة للقارئ ( لقارئ ربما ! ) اجتهد التفاصيل الخفية وتبرز مع النص سمة اخرى سنتطرق اليها بعد حين .

تقول لانا : فستاني الاول

كان اخضر

عاري الظهر

بلا اكمام

ثم تصور حلما برقصة ثنائية بين مجموعة من الراقصين وسط هلوسات بين الانغام والالوان , وتنتهي الصورة الاولى بنزم الراوية ( البطلة - الشاعرة ) وهي تبكي بعد ان تبعد الفستان الاول عنها , لتدخل دوامة الحلم الثاني - الفستان الثاني فتصف :

كان اسود

ضيقا من الاعلى

بفتحة طويلة

ثم تستكمل الصورة الحلمية الاخرى بعدم اللقاء مع الحبيب لكثرة العسس فنامت ( صحت من حلمها ) تبكي ثانية وقد رزمت الفستان الاسود اشارة الى هزيمة حلمية اخرى .. ليبدأ الحلم الثالث : فستاني الثالث كان ملونا خطوط متعرجة بالوان زاهية يلمع ويشع

ويستمر الحلم - النص واصفا تفاصيل بهيجة اخرى وورود ورقص وعروسين ,وهي وحدها تبكي وتبحت عنه !!

للقارئ بعد ذلك ان يتأمل النص ويقف عند المحذوف منه , الجزء الذي لم يدونه النص وهو جزء حيوي منه , وذلك الجزء يملك احداثا اكثر ضراوة واشعاعا وحيوية , فهو جزء مليء بالخبرة الظاهرة التي يعلنها النص الظاهر - المدون , من هنا تبدأ السمة الثانية للنص ,وهي قدرته على استمرار الصورة الحلمية بعد انتهاء التدوين , بعد اكتمال العرض المقروء , المدون ,ذلك ان نص لانا عبد الستار لا يختص بفساتين تستبدل واحلام خائبة , بل توالي احداث تستمر بشعرية تجمع ما بين الخوف والحب والرغبة والشعور بالقدرة على اعلان السعادة وسط راقصين وعسس وازواء وبهجة ؛ حيث تكون وقفات - مشاهد -صور الفساتين الثلاثة مشاهد مرسومة ضمن بانوراما اللون والازواء والعشق من قبل مانحة لممنوح لا يستطيع ( لاسباب متعددة ) ان يصل الى مانحته التأثقة فهي بينلوب هنا بثياب شعرية عصرية , وهي صورة خفية يظل التوق اليها مستمرا , وبذلك تنجح لانا عبد الستار في صياغة نص مجدد مدون دون انتهاء لصورته , بل هو مفتوح على ما يشاء المتلقي من عوالم وعواطف .

و أعطاني كأساً من الرّم الأبيض. سكرتُ في تلك الليلة فنظفني و وضعني في الفراش. و في صباح اليوم التالي قال لي :

" هل أنت متأكد من أنك ستستمر في عمل الرجال هذا؟ " فأخذتُ أنفي و أتوجّع و غادر هو الغرفة. و سرعان ما عاد حاملا شيئاً من شاي الأعشاب ممزوجا بحليب الماعز :

" لا تقلق يا بني, ستكون قوياً حالاّ. اشرب هذا سيجعلك تشعر أحسن "

كانت لديه على الدوام علاجاته لكل شيء. أنواع من شاي الأحرار للإمساك، الإسهال، آلام المعدة، أي شيء. ذات مرة سمع أنني كنتُ أنهرّب من المدرسة، فراح يحذرنني بأنه إذا سمع أنني لا أزال لا أذهب إلى الصف، فإنه سيضع شيئاً من "زيت أحيني" (3) في حسائي و سيجعلني ذلك أقع في حب ماتيلدا المهقاء (4) البدينة جدا ذات السن الواحد، التي لم تستحم أبداً. فماذا كان علي أن أفعل؟ ذهبتُ إلى المدرسة.

و هنا كان هو. صديقي العجوز، يكافح على زورق كان قد أنشأه بيديه، أنشأه بخشب متخلف من سفن عابرة. تطلع نحوي، و راويتا فمه ما تزالان بيضاوين من ازدراده حليب ماغنيشا.

" رجعتُ مبكراً اليوم. حصلتُ على الغلظيرة المسطحة (5) من الأنسة غويني؟ "

" أجل، كابتن. و هي تأمل أن تشعر أحسن بسرعة "

" حين تراها في المرة القادمة، قل لها كيف حالك من أجلي. لكن لدي شيء أخبرك به "

" و أنا لدي شيء أخبرك به، خبر طيب "

" عليّ أن أخبرك بخبري أولاً مع هذا، خبري ليس طيباً كثيراً "

" ما المشكلة؟ "

" لا شيء. فقط انتظر حتى نعود إلى المطعم "

و ارتدى قميصه و حزم أدواته في صندوقه، و ما تزال شرائح خشب مكورة تتدلى من مسحاجه. قلت له :

" إذا قمتُ بعمل، أتقنه "

" إنك تتعلم، يا بُني، إنك تتعلم "

و رحنا نمشي عبر القير و ألواح خشب الأرز المهيأة للربط و التحميل على السفينة القادمة. و قد انتشرت براميل نفط فارغة في كل مكان. و كانت للمكان رائحة محطّة بنزين.

وعند المطعم، أعطاني المفاتيح لفتح الباب. ففتحت الباب و سار نحو النافذة.

" تريد شيئاً تشربه، ماء؟ "

" لا، فقط اجلس. دعني أتحدث معك "

جلستُ قرب النافذة وتطلعت خارجاً. كانت الأمواج تتصادم بلا ضجيج قبالة الساحل.

" ذهبتُ إلى الطبيب البارحة. قال إن لدي سرطان نهائي. سوف أموت "

لم أستطع أن أقول أي شيء، و حين استطعت تتمنّت :

" و لا يستطيعون أن يفعلوا شيئاً؟ "

" لا، و لاشيء . ذلك متأخر جداً. كل معدتي، كبدي، خلاص. ليس لدي سوى أشهر قليلة "

" و ما من شيء يمكن أن يساعدك، لا يستطيعون أن يفعلوا أي شيء؟ لا تستطيع أنت أن تفعل أي شيء؟ "

حتى و لا شاي أعشابك؟ " و بدأت أبكي.

" لا شيء يمكنه أن يساعدني، حتى و لا شاي أعشابني ، و راح يضحك و هو يقول هذا، و الدموع تسيل إلى أسفل وجهه.

و مرت الأشهر القليلة التالية سريعاً جداً. لم أخبره أبداً عن تأشيرتي، لم أقل له أي شيء أبداً. لكني بقيت أنتظر أن يخبرني بشيء مستمر، شيء ذي قيمة، حقيقة.

لم يفعل ذلك أبداً. و دفتته بعد أربعة أشهر و غادرتُ إلى أميركا لأكوّن حياة جديدة.

الإشارات :

\* الكاتب من جامايكا في الكاريبي بأمريكا اللاتينية.

(1) عاصمة جامايكا.

(2) هو شراب كحولي مقطر .

(3) " Oil of Mus Love Me "

(4) الأمهق : إنسان أو حيوان لبني البشرةأبيض الشعر قرنفلي العينين.

(5) يبدو أنها من النباتات الطبية.

اللغة الانكليزية و مهنة. لذلك أردتُك أن تتعلم أن تعمل ببديك. و حين تستطيع أن تفعل ذلك، تكون رجلاً "

" لكنهم لا يحترمونك، يا رجل. هم ليسوا مثل الأميركيين الذين يشربون معنا و يخبروننا عن الأماكن التي جاؤا منها و كل شيء "

" إذا ماذا لو أن الناس لم يحترموك عليك أن تحترم نفسك. و إذا ما زال الواحد لا يحترمك، عندئذٍ تلك مشكلته. سأشرب مع الأميركي و يمكنه أن يكون صاحبي. لكني أظهر الاحترام لكل واحد. ذلك كيف يدور العالم "

كانت لديه على الدوام نظرة نفوذ في عينيه حين يقول أموراً كهذه. كيف كان يعرف ما يجعل العالم يدور؟ فهو لم يكن قد سافر أبداً، لم يكن قد غادر الجزيرة بحيوانها و أحداثها التافهة. لم يكن قد رأى العالم، و هو هنا يتحدث عن الأمور التي كانت تجعل العالم يدور! ماذا كان يعرف؟ كل ما كان يعرفه هو ما كان قد سمع عنه من الراديو و ما كنت قد قرأته له من الكتب و الجرائد. ففي مساء كل يوم أحد، كنت أقرأ له و هو يجلس على الشرفة و يدخن سيجاره. و يقول :

" هافانا، الأفضل "

و في أحد الأيام، طلبتُ منه أن يدعني أدخن، فقال :

" لا، يا بُني، لا أريد أن أراك تدخن "

" إذا كيف صرتُ تدخن؟ "

" أمور تبدأ بها و أنت شاب، لكن من الأفضل أن لا تبدأ بها أبداً. إذ أنك و أنت نصير أكبر، تدرك أن الشيء الذي تحبه بالذات، يقتلك. و الآن يمكنك أن تذهب وراء الزاوية و تدخن كل ما تريد، لا يمكنني أن أمنعك، لكنه الشيء الوحيد في هذه الحياة الذي سأرجوك ألا تفعله "

و لم أدخن سيجارة أبداً من ذلك اليوم فصاعداً. و في واحد من تلك الأحاد أيضا و بينما أنا أنظف حذاءه، سألته :

" كابتن، كيف حصل أنك ليس لديك أطفال؟ "

" لدي ابن واحد، لكنه يعيش في بنما مع أمه. إنه حتى لا يكتب لي أبداً. لكني لا ألومه، إنها غلطتي. فأنا حتى لم أعط أمه أبداً أية نقود لتعتني به. لم أبحث عنه أبداً بينما هو يكبر. لكن و أنت شاب، ترتكب حماقات، و تكذس ركاما كاملا من الأخطاء. ما كان علي أبداً أن أصدق الناس، كان علي أن أعتنني بالولد. هو كان ولدي. و حتى إذا لم يكن الأمر هكذا، فإنك إن دربتُ ولدا بشكل صحيح، فإنه يكون لك، دائما لك. الأمر بسيط هكذا، يا بُني "

و كنت أكره أن يدعوني ابنه. مع هذا، فأنا كنت أعرف عنه أكثر مما أعرف عن أبي الحقيقي. فكل ما قالته لي أمني على الإطلاق إنه كان مساح أراض من كنعستون. ذلك كان كل ما تعرفه، كل ما كانت تهتم له. لم يهمها أبداً من الذي تنام معه. كل ما كانت تحتاج إليه قارورة رم rum و مسجل أغان تسمع منه سام كوك في الخلفية وبعدها سيكون لديّ أخ جديد أو أخت.

لكن مع مرّ السنوات، أصبحت أكثر عطفا نحو الرجل العجوز. و راح يثق بي أكثر فأكثر، و يقول لي كل أسرارهِ بعد أن نكون قد أغلقنا البار و تناولنا كوؤسا قليلة بيننا. لكن لم يحصل حتى بلغت السادسة عشرة أن سمح لي بتناول العرق (2) liquor. ثم قال لي، في أحد أعياد الميلاد :

" أنت رجل الآن، خذ، اشرب هذا "





العزلة تمنحه فرص التنقيب عن الحداثة ويخشى على الشعر من رماد المؤسسة

## نصيف الناصري: أخفقت في التبرؤ من الصعلكة.. أنا على هذا الحال منذ جان دمو

حاوره: علي عبدالسادة

تصوير : نجم محسن

عظيم بالنسبة لشخص مثلي أمضى سنوات طويلة في التجربة والمغامرة الشعرية.

اكتشاف اللغة

في أكثر من مناسبة يفصح الناصري عن رغبته في اكتشاف اللغة، اكتشاف ما يمكن استثماره فيها، واعلاء شأنه كمشغل حداثي يقاوم قيود اللغة. وهو يحافظ على طقس الاكتشاف هذا بالمران الطويل: "المران الطويل في الكتابة هو الذي يجعلني أواصل المغامرة والتجريب من أجل خلق لغة وكلمات وأنساق خطابية جديدة للقصيدة التي اكتبها عبر الصراع

الحقيقية والعميقة تمنحك فرصة التصالح مع العالم أو الصراع معه من أجل ادراك الأشياء السرية في الوجود والموت والتحول والضرورة. لم يعد الآن بالنسبة لي البحث عن قصيدة كبيرة عند الشاعر المكس والمنتكى علي انجازه السابق. كيف لي أن أبحث في زحمة القلق واللحمة عن المطلق والتجليات الغامضة في الطبيعة للجمال في لغة جاهرة ومريضة ومترهلة؟ هل أستطيع أن أكتب قصيدة تتوسل الوصول الى ما وراء الطبيعة وفهم محنة الانسان في العالم عبر لغة صحفية كما يفعل الكثير من هواة الشعر؟ أطمح دائماً أن تكون قصيدتي مختلفة عن الآخرين وهذا شرف

يرهن الشاعر نصيف الناصري سنوات حياته للتجريب والمغامرة، باحثاً عن فرصة للتصالح مع العالم. انه مشغول بلوثة السؤال عن "المطلق" والتنقيب، بلغة تخالف السائد، عن "الحداثة".

منجز الناصري، المنتمي الى سرب الشعراء المتمردين، ينم عن رغبة عارمة في الانفصال عن الامس، ربما لسيرة قلقة محفوفة بالخيبات من الشأن اليومي.

لكن الناصري لم يعثر، حتى اليوم، على المعنى العميق لوجوده، أذ يقول:

"طرحي الدائم للأسئلة سيستمر الى حين ذهابي الى العدم. ليست هناك اثارة ولا نشوة في الشعر. القصيدة



مما يكتب وينشر الآن . أن هذا الكثير يكتبه الشعراء الطحالب الذين يتعلقون في المؤسسة والأيدولوجيا من أجل العطايا ومحاولة اخفاء ضعفهم وتبجحاتهم المريضة".

## الناصرى وانخيدوانا

بعض الشعراء يحاولون استثمار الجسد كايقونة معرفية وجمايلية، لكنهم يقعون في فخ الابتذال والمباشرة. فكيف يحضر الجسد في شعر الناصري: "لا يمكن الحديث عن عشق خارج الجسد. كان الشاعر العربي العذري حسب ما يقول هادي العلوي لا يحب حبيبته ككيان انساني له جسد ورغبات محموعة. انه يحب الحب فقط. في حبي الخائب والعائر لانخيدوانا سعيت دائما الى خلق علاقة حميمة مع الحب كمطلق من خلال منظور شعري. ربما هي محاولة تعويض شيء مفقود وعصى. لقد تغيرت الان مفاهيم العشق كلها وأصبح امتلاك المحبوب سواء كان رجلا أو امرأة يجري بطريقة أكثر سهولة. لكن من جهة أخرى وهنا أود أن أوضح الطريقة المختلفة في العشق خارج نطاق الثقافة والعالم العربي. تتعرف على فتاة ما أو هي تتعرف عليك في مكان معين وربما تذهبان الى السرير بعد احتساء فنجان قهوة أو وجبة طعام. تتكرر اللقاءات أو تعيشان معا ثم يأتي الحب بعد شهر أو أكثر أو تتركها وتتركك. ليست هناك طريقة معينة في الحب. في حالتنا العربية تبدو المسألة مرضية وبجاجة الى علاج نفسي طويل".

## السقوط في فخ الانشاء

في مجموعته الاخيرة يرجع الناصري مفهوم العشق الى العشق العربي الخائب، كما يصفه هو. لكنه حاول تمرير نص رؤيوي يرتكز في العموم على الثقافة الانسانية، لانه يرى في الثقافة العربية كمرجع وحيد للاشتغال على السؤال المعرفي سقوطا في فخ الانشاء، ويقول: "لا يمكنني الا أن أنطلق من إرثي وهو إرث كبير وعميق على صعيد الابداع والتجربة الانسانية. مفهوم العشق كما يبدو في مجموعتي الأخيرة ينطلق من العشق العربي وهو عشق خائب فيه ألم وحسرة شعرية مستمرة. طبعا سيكون من المستحيل أن أمرر شفرات تعتمد الثقافة العربية فقط كمرجعيات معرفية في نصوصي. لأنني الآن غير منقطع عن الثقافة الانسانية كلها. ما يرسخ النمطية والتفاهات والغثيان في الشعرية العربية الآن، هو الاصرار الدائم على كتابة الشعارات والانشاء والتداعيات الفارغة من أي جوهر معرفي أو شعوري. لا أعتقد أن لغتي متعالية في مجموعتي الأخيرة. كيف يمكنني التعبير عن محنة الانسان في متاهة العالم ووحشته، ومسائل ما وراء الوجود أو الزمان أو التحول والصيرورة في الطبيعة وفي الأشياء من خلال لغة انشائية تخلو من الأفكار والأحاسيس؟ ما يعوز شعرنا العربي الآن هو الأفكار العميقة. تمت وتتم الآن التغطية على مشروعات وتجارب شعرية كبرى في الشعر العربي من أجل ترسيخ الجماهيري والأيدولوجي وتلبية احتياجات القطيع عبر مفاهيم سياسية واجتماعية واعلامية بعيدة عن جوهر الشعر.

## النقد المتاهت

غير ان الناصري يكشف عن مفارقة ثقافية تقترفها ماكنة الاعلام: "يظهر النقد المتاهات تجارب شعرية هزيلة لأسماء طنانة تتغنى بمشروعات التحرير ووحدة الأمة العربية وقضية فلسطين. ويحجب هذا النقد ووسائل الاعلام المتاهاتة مثله التجارب الكبيرة والحقيقية لشعراء من أمثال خليل حاوي وتوفيق صايغ وشوقي أبي شقرا وبلند الحيدري وسواهم. كل نص شعري يخلو من المعرفة لا يستحق القراءة. كيف يمكننا قراءة قصيدة لا تقدم لنا سوى لعثمت وتأوهات تافهة وفارغة للشاعر الذي يكتبها؟ أعتقد أن الثقافة المتجددة وتجاربها المستمرة مع المعرفة ضرورية جدا لاعطاء النص بعده الابداعي العميق".

## الحياة القلقة التي تحدث عنها

الناصرى تذكرت معها نصا له:

أحببت الملابس الرثة كثيراً

غرف الفنادق الرخيصة

الخمور المصنوعة في البيوت

النوم في حدائق بغداد حيث نمور

الشرطة توقظني برفق في الفجر

أحببت كل الأشياء البوهيمية

والمنفلتة"

فهل ظلت الصلعة على عهدها. لا

تسعى الا لعب دور ثانوي في الحياة؟

هل يفكر في صلعة مغايرة لما

اشتغل عليه جان دمو. ازمع ان وعيه

الشعري في السنوات الاخيرة لم ينف

عنه ذلك التمرد.

يقول الناصري: "لا يمكن للشاعر

الحقيقي أن يكون ابناً لأية مؤسسة

مهما كانت طبيعتها وتوجهاتها. انه

مثل ما قلت ذات مرة خارج الوصف

وخارج أية مؤسسة، واذا استثنينا

بعض العقول الشعرية الكبيرة في

كل العصور، والتي تلطخ البعض

منها قليلاً برماد المؤسسة (مثلاً حالة

المتنبي في ثرائنا العربي والذي قتله

مشروعه السياسي)

ل5 شعراء. غيرت في كتابة عبد القادر الجناي فيما يخص سيرته ونسبت أسلوبه وطريقته الى نفسه. هذا الكتاب الذي عرفته من خلال جان دمو، هو الذي جعلني أكتب تلك القصائد التي ظنها أحد جهابذة شعرنا العراقي المريض انني قد سرقتها من الشعر الفرنسي. لقد منحني جان فرصة مناسبة لكي اقترب قليلاً من السوربالية وابتعد عن الشعر الجماهيري الأنّي".

## الشعر .. الان

يدعو الناصري في باب مراقبته للشعر العراقي الراهن الى التزيث في اطلاق الاحكام، ويرى انه لا يختلف كثيراً عن بقية المشاهد الشعرية العربية. لكن الناصري متابع جيد للمنجز الراهن: "أتابع دائماً بمحبة كبيرة جهود الشعراء الابداعية بالعراق ويفرحني اصرارهم على مواصلة التجريب والمغايرة والطروحات الجديدة في تجاربهم . ينبغي الآن التزيث في اطلاق الاحكام على المشهد الشعري الراهن في العراق حتى لا تصيبنا العدوى التي أصابت تلك البيئات التي سعت الى اطلاق النار على تجارب مهمة في شعرنا العربي الراهن من خلال النفخ في هذا الشاعر أو ذاك . أعتقد أن مصير الشعر العربي يكمن في تلك الجذوة العظيمة التي ينطلق منها الشعر العراقي دائماً ومن هنا يأتي احترامنا لكل التجارب الشعرية في العراق".

لكن الناصري يرى ان القصيدة العراقية الحديثة فتحت افاقا معرفية جديدة، وحاولت ان تهجر ثوبها القديم المأسور بالقوالب الايدولوجية: "اذا استثنينا بعض التجارب الشعرية القليلة في الشعر العراقي الراهن، نستطيع القول نعم. فتحت بعض التجارب آفاقاً معرفية واستطاعت اراحة الأشنات التقليدية والأيدولوجية عن جوهر ووظيفة الشعر كفن مقدس يعنى في المعرفة والجمال ويكون عوناً للانسان في خلاصه من محنته ، لكنني متشائم جداً من الكثير

العقول الخلاقة التي نغز من مؤسسات القطيع البليد ولا يمكنها أن تلبي الاحتياجات الأدبية والرائلة، لأن مهمتها في الحياة أعمق وأكثر قداسة من طبيعة وعمل المؤسسة المنشغلة بخاؤها وترهاتها.

## جان دمو

هل لي ان اتخيل الناصري يفكر في اعتزال الصلعة؟ نعم لقد راودته مثل هذه الافكار، وحاول ان يخلي ساحته منها، لكنه يعود اليها مناخا كهنوتيا مهموما بالحادثة ضجرا من القوالب الجاهزة في الثقافة والسياسة، ويجزم في النهاية ان لا نهاية لحقبة الصلعة: "لا تنتهي حقب الصلعات في الشعرية العراقية. من الصعب محو جان دمو من الضمير الشعري العراقي، وكونه ظاهرة فريدة من دون انجاز فهذا لايعني انه سيموت ذلك لأن هذه الظاهرة لن تتكرر في يوم ما . كانت الصلعة مع جان بالنسبة لي اختياراً واعياً وحراً، لأنها تمنحك فرصة أن تعيش للشعر وحده، وتكرس كل حياتك له بعيداً عن الالتزامات السياسية والاجتماعية وسواها، وحتى هنا في السويد حيث أعيش منذ 11 سنة لم يتغير شيء في حياتي أو نظرتي للشعر والحياة. تصور انني مطرود هنا من كل الجمعيات المسماة زوراً (الجمعيات الثقافية) ذلك لأنني لا أستطيع أن ألي ما تطلبه هذه الدكاكين السياسية مني، ويسمونني الصعلوك، وفاتهم أن هذه الكلمة شريفة جداً في اللغة العربية. مع ذلك، اعترف: لقد حاولت أن أتبرأ من تهمة الصلعة عدة مرات لكنني أخفقت. ماذا أفعل؟ لقد تشكلت حياتي على هذا المنوال منذ جان دمو، وبالنسبة للافلاس فلا شيء تغير هنا. مرت وستم أيام يكون طعامي فيها العجين بالزيت والشاي والبطاطا، وأحياناً البيض. من أجل أن أوفر مبلغاً لشراء الكتب أو احتساء بضعة علب من البيرة. ينبع حزني الدائم وهو حزن سري من اللاجدوى، وخواء الحياة الانسانية في هذا العالم الذي يستلينا في كل لحظة. يظن الانسان انه خالد لكن الحقيقة أن هناك أشياء في الوجود أعمق من الخلود. تسألني لماذا الشعر وقد أجبت عن هذا السؤال من قبل. لكن بحثي عن الشعر الذي كلفني حياتي كلها، كان شبيها بالبحث عن الذهب وسط أكوام عظيمة من التراب والرمال والقمامة. لم أعثر على القصائد الأصلية والبهية على الرغم من ملايين الشعراء العرب، إلا عند أولئك الشعراء العظام القلائل الذين أداروا ظهورهم منذ أول حرف كتبوه للمؤسسات بكافة أشكالها. هذه المؤسسات المنحطة التي لم تقدم أي منجز حقيقي طوال ربع قرن في العالم العربي، وأسألك هنا: ماهي الرواية العظيمة أو المجموعة الشعرية أو المجموعة القصصية أو أي كتاب آخر له علاقة بالفكر استطاع أن يشدك ويجبرك على قراءته طوال هذه المدة؟ هل تعلم أن الشعراء في العراق الآن بعد زوال نظام البعث، قد بدأوا يكتشفون تجارب هؤلاء الذين أعينهم. كانت أعمال هؤلاء الشعراء تكاد أن تكون شبه مبهولة بسبب منعها والتعتيم عليها في سنوات الطغيان.

## الشعر الجماهيري

ويبدو ان جان قد مكن الناصري من الاقتراب قليلا من السوربالية، ويروي حادثة مشتركة معه: "يطيب لي أن أذكر لك هنا هذه الحادثة التي تتعلق بالشعر الأصل. أردت مرة بعد التعرف على جان دمو أن أشتري ديوان محمود درويش وفي الطريق الى المكتبة صادفني جان في شارع الرشيد، فأخبرته بالأمر. اقترح علي أن نذهب الى غرفته المقلبة لمقهى (حسن عجمي) لبيعي كتاب عن السوربالية وفيه ملحق عن عبد القادر الجناي يتضمن سيرة ومختارات ونشر الخمر بالثم".

يؤكد الناصري ان هذا الكتاب اضاف له الكثير، بل ودله على الينايع الشعرية، ويقول: "تلك الينايع التي لم تلوثها العنتريات العربية الثقافية حتى انني عندما طلب مني أن أشتري في ملف (فضاء الحادثة) الذي أعده صديقنا الشاعر سلام كاظم بعد سنوات ونشر في مجلة (الطليلة الأدبية) عام 1986 وخصص

الطويل مع اللغة وانزياحاتها وبلاغتها".

وفي سياق تلك المغامرات يقف الناصري الى صف المتمردين على القواعد الفاضلة التي تعلي من الغنائية الشعرية على ايقاعها الداخلي، ويقول:

"ما عادت الطريقة الغنائية الآن في النص الشعري تلبي الحاجات النفسية والشعورية للشاعر. لا يمكنني أن أكتب جملة من سطرين أو أكثر وأنا أحاول التعبير عن محنتي الدائمة من زوال الأشياء في العالم أو استحالة وجود الانسان على الأرض كما يقول هايدغر. أنا أعيش حيرة كبيرة ووعياً مدمراً في التحولات وصيرورة الانسان والعالم والزمن والطبيعة. عندما صدرت مجموعتي «أرض خضراء مثل أبواب السنة» عام 1996 كتب عنها الشاعر خيري منصور في صحيفة «الدستور» الأردنية أن لغتها محتدمة. أنجزت بعدها 5 مجموعات وواصلت التصعيد والاحتدام عبر التجريب الدائم لأن المشاكل التي واجهتني في الحياة وتجاربها تطلبت مني أن أعبر في كل حين طرائقي الكتابية وقاموسي اللغوي والانساق الخطابية في النص".

## العزلة .. شاعر خارج السرب

اظنه شاعر خارج عن السرب، ربما يمارس عصيانا شعريا على انشغالنا بتفاصيل يومية اقل اهمية وتفتقر الى الثيمة الحقيقية للوجود. لذا كان امر العزلة التي مارسها الناصري على مدى سنوات يدور في ذهني وانا اجاري سيرته لاخت اسئلة هذا الحوار، وهنا يفسر الشاعر غموض عصيانه:

"لولا العزلة التي فرضتها على نفسي هنا لما استطعت كتابة ونشر أكثر من 10 كتب في الشعر والنثر. معايشة الشأن اليومي قائمة ومستمرة عندي من خلال الخروج الى الشارع والبار ولقاء الأصدقاء والنزهات المسائية . لم تعد «الحياة اليومية» في القصيدة تعينني بقدر ما تعينني تلك الأفكار التي أحاول الاجابة عليها والتي تهم مصيري وأحلامي في هذا العالم الذي يدمر الأشياء الحلمية والسريبة للانسان ويجعل حياته قلقة ومضمرة بالتحقيد واللاأمل".

الحياة القلقة التي تحدثت عنها الناصري تذكرت معها نصا له:

أحببت الملابس الرثة كثيراً

غرف الفنادق الرخيصة

الخمور المصنوعة في البيوت

النوم في حدائق بغداد حيث نمور الشرطة توقظني برفق في الفجر

أحببت كل الأشياء البوهيمية والمنفلتة"

فهل ظلت الصلعة على عهدها. لا تسعى الا لعب دور ثانوي في الحياة؟ هل يفكر في صلعة مغايرة لما اشتغل عليه جان دمو. ازمع ان وعيه الشعري في السنوات الاخيرة لم ينف عنه ذلك التمرد. يقول الناصري: "لا يمكن للشاعر الحقيقي أن يكون ابناً لأية مؤسسة مهما كانت طبيعتها وتوجهاتها. انه مثل ما قلت ذات مرة خارج الوصف وخارج أية مؤسسة، واذا استثنينا بعض العقول الشعرية الكبيرة في كل العصور، والتي تلطخ البعض منها قليلاً برماد المؤسسة (مثلاً حالة المتنبي في ثرائنا العربي والذي قتله مشروعه السياسي) فسند أن الشعراء الأصلاء الذين استبطنوا محنة الوجود والانسان في العالم، كانوا هم المنارات التي أضاءت للبشرية الدهااليز المظلمة، في تحولاتها وصيرورتها، بعيداً عن كل سلطة ومؤسسة، مهما كانت وظيفتها وادعاءاتها والوهم الذي ترفعه وتعتبره مقدساً. أن العملية الشعرية الحقيقية ظلت رهينة القول بأولئك الذين لا يعاؤون بها كمارسة اجتماعية أو نفعية، هو تأكيد ذكي جداً، ونتاج بصيرة مثقفة وواعية لجوهر ووظيفة الشعر التي فرط بها أصحاب العقول الغيبة من الذين يبحثون عن تأسيس كيانات اجتماعية لهم على حساب الابداع والجوهر الأصل للفعالية الشعرية في العالم، وبما أن جوهر الشعر الحقيقي لا يمكن تدجينه أو تزيوضه من قبل المؤسسات والقائمين عليها، لا يمكن أن تكون له أية فعالية اجتماعية أو سياسية أو نفعية، ذلك لأن الفعل الشعري الأصل هو دائماً نتاج تلك





وكذلك نموذج اليسا الاكثر استخداما لنصي الصورة واللغة ، اذ تأخذ صورة الانثى/نموذجها طابع كامل الغواية عبر ربط هذه الصورة مع ايهامية اللغة التي تصنع لها بخصوصية فائقة تمتزج فيها مهارة العرض/النص الاغوائي مع مهارة الصوغ الياحي/نداء الانثى/بوحها/اعترافها ،وهذا يدخل في لعبة اعادة انتاج الجسد الاستعراضي عبر

الفحولة وتاريخ العرض الذكوري التاريخي .وهذا المحور رغم كل التابوات والتدنيسات التي تجد فيه خطابا في اعادة انتاج الخطيئة ! الا انه يعزز فاعليته في ثقافتنا المعاصرة ليس كخطاب تنويري وانما كمنظور اشكالي متفرد تنعكس تأويلاته وقراءاته على الكثير من انماط المتداول الثقافي باعتبار ان فضاء الجسد هو مادة الحبس والتحرير في سياق الكثير من الثقافات والمعتقدات ،وان التعاطي مع نصوصه في المشاهدة/ العرض وفي القراءة يجعلنا نؤشر معطيات الوعي وانعكاساتها على البرامج الحداثوية التي تضع هاجس الصناعة الصورية مادتها الجوهرية ،وهذه الصورة لايمكن ان تكون نصا في التأثير دون الجسد باعتبار هذا الجسد النص المكشوف والنص المؤول والنص الذي يصنع متلقيه ...

الايهام به خارج المكان القديم ،سوق الرقيق/ بيت الجريم / الجواني/ المبعي/ المهلي/ علب الليل.. كما ان نموذجا هو اقرب الى الفجاجة الاستعراضية الذي يمثل نموذج المطربة روبي يعكس الجانب الايروتيكي في عرض النص الجسداني وفق صياغة تدخل في اطار تعويضي مباشر ،اذ يعتمد صانع نصها الى توليف العرض الجسدي على شكل رسالة الى اعمار معينة والى امزجة مرضية تؤمن بالعرض المباشر كنوع من التعويض الياهامي المقابل لسايكولوجيا الحرمان والاحباط والفشل ..واعتقد ان النص (الروبوي) هو النص الاقرب الى ما يمكن ان نسميه بالهستيريا الجسدية !!! ان محور الثقافي/ الجسدي الذي شاع في ادبياتنا المعاصرة مع كتابات فوكو حول الجنسية ومع طروحات نوال السعداوي وفاطمة المرنيسي يمثل نوعا من التمرد على تاريخ

## العرض .. خطاب في التأويل

علي حسن الفواز

علاقات قرابية اخرى اكثر تمثالا ل(جريان وسيولة) الجسد، تبدأ من شيوع ثقافة الجنسية المعاصرة في كتابات مابعد اليسار التي جاءت مع كتابات سيمون دي بوفوار وفرنسا ساغان، وكذلك في المناهجيات الحديثة ذات الاهتمامات الجنسية، التي اقترح اشتغالاتها رولان بارت وميشيل فوكو وجاك دريدا وعبد الوهاب المسيري. وتنتهي بثقافة الاستعراض التي تحولت في الفنون الاوربية المعاصرة الى صناعة خالصة لها نظمها الانتاجية والتسويقية من ثقافة الكتابة الى ثقافات العرض والصورة، وهو ماتجسد في السينما العالمية خاصة مع افلام بريجت باردو وكاترين دينوف وارسلوا اندرسن وجينا لولو بريجيدا، ولعل النموذج المعاصر لصانعات فن الاستعراض مثل مادونا وشاكيرا يمثل خرقا لسياقات العرض المألوفة في تقديم اللوحات الجسدية، وهذا يرتبط ايضا بأليات العرض التي أخذت تقدمها الكليبات الغنائية كنوع من صناعة النص الاغوائي الذي يحمل في جوهره احتجاجا عميقا لتاريخ المسكوت والمقموع عنه في ثقافتنا الجسدانية !!فنماذج مثل نانسي جرم وأليسا وروبي وغيرهن لاتنتمي الى تاريخية تقديم الجسد في سوق الرقيق القديم .

فالجسد هنا يملك ايهاما في سلطة المكان والعرض مع وجود عزلة اباحته للعامة، فضلا عن انه جسد تأويلي يقدم لنا رؤيته للمعنى المضاد للمعاني المبذولة والمتداولة كجزء من ثقافة التابو وثقافة الوصايا التي جعلت الجسد نصا ثقافيا ملوكا لمؤله وليس نصا طبيعيا !! فنموذج نانسي جرم بطفولته وعفويته واثارته يأخذ طابعا هو اقرب للطبيعة التي لايجدها المعنى او يقدمها التأويل ، ففكرة العرض الطبيعي تقوم على اساس صناعة الجسد باعتباره نصا شهوانيا تصوغه تقنيات العرض بالطريقة التي تحرض الحس والغواية وجاذبية التلقي/ المشاهدة،

الجسد الانساني صانع الاسئلة الازلي وممكن سرانيتها الغائرة، هو الكينونة الاولى التي انكشفت على المجهول والطبيعة والمعرفة والموت، وهو شفرة الساحر القديم الذي ادرك سر النار وسر اللذة وتلمس رعشاتهما البكر .. هذا الجسد يحيلنا دائما الى لعبته المقدسة في الغواية ، حيث المراودة والافتراس !!يحرصنا على الخطيئة النبيلة ويكشف لنا اسرار صنائعه في اغواءات القرابة والحوار والمزاج.

ازاء هذه الحضورية والطوقسية الباهرة ، يبدو الجسد وكأنه بنية اجتماعية خالصة ،له مرجعياته في الانطولوجيا وفي المكان !!وفي صناعة خطاب الجنسية الباعث على استحضار الانوثة عبر ثنائية المقدس/المدنس وفي اقتراح نصه المضاد في الانفلات عن تاريخ قمعه المكين الحاكم عليه باللاوجود كما يقول فوكو... هذا التوصيف يجعله امام رمزية العرض دائما، اذ هو جوهر الخصب كما هو مركز الوصال والاستيهام ، ولعل ادوار الجسد تتحول في سياق هذه الرمزية الى صلات متشابكة لها مراكز وسلطات واقنعة عرض متعددة ، وهو ما يجعله التحدي الاكبر لكل مفاهيم العقل وثوابته كما نراه سوزان سونتاغ ..

لقد كانت ثقافة الجسد مركزا ايروسيا في جوهر نظرية الخلق ، وهذا ما يعطيه صفة الصانع الاول للعرض، وان يكون مصدر الاثارة القديم الباعث على انتاج تلك العلاقات المنسوجة الصلات للسلطة والمعنى والقناع ، ليس لان الجسد حامل اللذة فقط ،بقدر ماهو الحامل (السيسيوثقافي) الذي تتجوهر عنده مقولات العقل والروح واللغة والتأويل وفكرة الاستعراض و التي تجعله في نوبة من السيولة والجريان ،،اذ تبدو هذه الاستعراضية اشبه ما تكون رغبة عميقة في تفكيك تاريخية الصمت الجسداني واعادة انتاجه كنص احتجاجي في سياق

أحمد عبد السادة

تتفرع - برأيي - من سببين، السبب الأول هو إنّ مشاهدة هذه المواقع يمكن أن تكون بديلا - وان كان ناقصا - عن الحرمان الجنسيّ الصارم الذي كرسه ثوابت دينية وأخلاقية قاهرة ومتصلبة، ذلك الحرمان الذي يشكل - برأيي - الهباء النفسيّ الأول في مجتمعنا، أي بمعنى أنّ الخلل ليس في مشاهدة تلك المواقع وإنما في الكثير من الثوابت والمفاهيم الدينية والاجتماعية العتيقة التي خربت حياتنا وحولتها الى صحراء من المحرمات والممنوعات والآبار السامة، أما السبب الثاني الدافع الى مشاهدة تلك المواقع فهو الرغبة بممارسة لذة مراقبة الأجساد المتأففة بلهب الشهوة الجنسية وآهاتها، وهي رغبة قد لا تكون ناتجة عن حرمان جنسيّ ما، وانما قد تندلع من الحاجة الى ممارسة جميع الفعاليات والخصوصيات اللذوية المتعلقة بالنشاط الجنسيّ، ولا شك أنّ مشاهدة الممارسات الجنسية المثالية بين أجساد منتخبة بدقة، ولا شك أيضاً أنّ مشاهدة تلك الثروة البصرية المتمثلة بذلك التنوع الشهيّ المستعرض لمفاتيح الأجساد النسائية المختلفة، أقول لا شك أنّ تلك المشاهدات تعتبر ممارسة للذة لها خصوصيتها وفرادتها، وهي - أي تلك الممارسة - تندرج - بجدارة - ضمن الممارسات اللذوية الخاصة، وهي بالنتيجة خيار شخصيّ محض واستحقاق بديهيّ لا يملك أحد - مهما كان - حق منعه وحجبه ومصادرته.

نعرف طبعاً أنّ الديمقراطية لا تعني حرية مطلقة ولا تعني التحريض على الإرهاب، لكننا نعرف أيضاً أنّ المؤسسة الثقافية الرسمية خاضعة للعديد من الثوابت الأخلاقية والدينية، لذلك فإنّ أية لجنة مراقبة مطبوعات تخرج من معطف تلك المؤسسة ستشكل نكبة حتمية للمشهد الثقافيّ العراقيّ وستصيب قلب حرية التداول المعرفيّ بسكتة ثقافية، الشيء الذي يجعل تلك اللجنة في معركة مع الحريات البديهيّة التي تتبناها الثقافة كجزء من ستراتييجيتها الحضارية.

إنّ خطورة مراقبة المطبوعات وحجب بعض المواقع الإلكترونية تكمن في فتح ثقب تحريريّ في فضاء الحرية، ثقب تتسلل منه الذرائع والتبريرات من اجل إنتاج ثقوب تحريرية اخرى تهدف الى الإجهاز على فضاء الحرية بكامله. ■



هي أنّ المجتمع العراقيّ يخضع منذ مدة ليست بالقصيرة الى سلسلة من اختبارات سياسية / عقائدية تهدف الى جسّ نبضه ومعرفة ردود أفعاله وتشخيص كوامن وجذور رفضه أو تقبله لتلك الاختبارات. إحدى ورقات الاختبار مثلا كانت عن منع بيع وشراء وتداول المشروبات الكحولية، وعندما وجد مطلقو هذا الاختبار رفض الشارع العراقيّ لهذا الكلام تم تأجيل تلك الورقة، ولا شك اننا اليوم نخضع لاختبار آخر لكنه أكثر ضراوة وهو مراقبة عملية استيراد الكتب وحجب بعض المواقع الإلكترونية من شبكة الانترنت ومنها المواقع الإباحية التي تدخل مشاهدتها - برأيي - ضمن حدود الحرية الشخصية البديهيّة وضمن الخيارات الطبيعية للمواطن في ظل نظام يتبنى الأسس والسياسات الديمقراطية.

إنّ المواقع الإباحية مثلا لا يمكن أبداً أن تشكل خطراً اجتماعياً وأخلاقياً على المجتمع العراقيّ - كما يدعي البعض - ولا يمكنها أن تطلق وباءً نفسياً في فضاء ذلك المجتمع، لأنّ مشاهدة هذه المواقع الإباحية

عندما تتسلم الثوابت الدينية والأخلاقية السائدة مفاتيح السلطة وتصبح في قبضتها المتشجعة إمكانيّة تشريع القوانين وتنفيذها، لا يكون من المستغرب طبعاً أنّ نشهد تقنيا - إذا لم نقل خنقا - للحريات البديهيّة العامة، ولا يكون من المستغرب أيضاً أن يتم استثمار شعارات الحرية من اجل قمع هذه الحرية نفسها، وهذا الشيء نراه بوضوح في مرحلتنا العراقية القلقة الراهنة، مرحلتنا المتخمة بثوابت السياسيين العقائديين الذين تجرعوا على مضض، الوصفة الأميركية الأولى لمشروع الحرية الجديد في العراق، ذلك المشروع الذي تبناه - كذبا وادعاءً - العديد من هؤلاء العقائديين من اجل ركوب الموجة السياسية السريعة التي لا تنتظر منّ يزن المتغيرات العاصفة في ميزان الثوابت الحجري.

غير أنّ المعركة لم تنته بالنسبة لهؤلاء العقائديين، فقد أعدوا عدتهم التأريخية العتيقة لقمص جزء من هذه الحرية التي هطلت على أرضنا البياب بغزارة صادمة، وقد نجحوا بزرع ثقب في فضاء الحرية هذا حين تمكن بعضهم من كتابة وتزوير بعض المواد المتناقضة والمتأرجحة في الدستور العراقي الدائم، إذ كيف يمكن أن نفسر مثلا التجاور الغريب لمادتين في الدستور، الاولى تناقض الثانية بشكل حاد ومدوّ وقاطع، حيث تنص المادة الأولى على عدم جواز سن قانون يتعارض مع ثوابت الإسلام، وتنص المادة الثانية على عدم جواز سن قانون يتعارض مع مبادئ الديمقراطية، ولا شك أنّ أية نظرة موضوعية ومنطقية ستؤكد ذلك التناقض الحتمي بين هاتين المادتين، فالكثير من حريات ومبادئ الديمقراطية ستتعارض حتماً مع ثوابت الاسلام، وهذا شيء بديهيّ ومحسوم ولا جدال حوله.

إنّ وجود هاتين المادتين جنباً الى جنب من شأنه أن يجعل جزءاً من الدستور (حمالاً أوجم)، جزء يستطيع أن يستثمره سياسيو الثوابت العقائدية كثقب من أجل تمرير تحريماتهم الكثيرة وإلباسها ثوب القانون، وقد رأينا الطريقة التي تم بها استثمار هذا الثقب التحريمي تحت ذريعة الحفاظ على الثوابت الدينية تارة، وتحت ذريعة الحفاظ على الأخلاقيات والآداب العامة تارة أخرى، ويجب أن لا نغيب عن وعينا حقيقة ساطعة



# صدمة المثقف السياسي .. قلق الموقف وأزمة السلطة

## قصي الخفاجي



سؤال ضخم إزاء الثقافة نفسها : من بديهيات الوعي ان المثقف هو من يحفر مجرى في عصره وإلا فما الفائدة من امرئ قارئ نهم يمتص المعارف السائدة كالاسفنجة الهشة ولايطرف له جفن لونها إلى الوراء كان الحلاج والسهروزي ودعبل الخزاعي وابن الزيات وابن السكيت مثقفين شهداء .. حتى المعتزلة كانوا يمثلون عقلا كونيا ضخما إزاء العصور كلها ... وفي عصر الأنوار تميز فولتير عن معاصريه الفلاسفة العظام بمواقفه الشجاعة الخالدة إزاء طغيان الملوك - ومنه استلهم ارثه في الموقف البطولي المسؤول في قرننا العشرين جان بول سارتر الذي زرع الفلسفة الوجودية في شوارع باريس ومقاهيها

( صار مقهى فلور ومقهى ديماغو يمثلان تاريخا ) .

سارتر الفيلسوف والناقد وعالم النفس والصحفي والروائي والقاص والمسرحي والسينارست والسياسي المناضل شكل لفرنسا ضميرها الحي : كلفته يوما إحدى الجماعات اليسارية الماوية المهمشة بتوزيع منشوراتها وأفكارها فما كان منه إلا حملها في عربة وراح يدفعها بكفيه مخترقا شارع الشانزلزيه وقام بتوزيعها - ثم دافع بشجاعة منقطعة النظير عن ثورة الجزائر ( وضعت له قبيلة في شفته ولم تنفجر ) وساهم في أحداث ثورة الطلبة في آيار 1968 بعد ان احتمد الموقف وشارفت فرنسا على الدخول في حرب أهلية ما جعل الساسة ورجال الأمن ينصحون ديغول باعتقاله لكونه المرحض الأكبر للفتنة فما كان من ديغول - الجنرال اليميني الذي تربي على فلسفة ديكارث والرجل المنقذ لفرنسا في حرب المقاومة سوى إطلاق صيحته الشهيرة ( من يقدر على اعتقال فولتير فرنسا ؟ ) .

رحل سارتر عن عالمنا وجاء ميشيل فوكو أستاذ التاريخ وانشاق المعرفة الذي عرف عنه تنظيم زيارات مفاجئة لسجون فرنسا وفضح الفساد الاجتماعي - يليه دريدا ( يقول قائلنا بضراوة في سبيل ان تبقى مناهج ومقررات مادة الفلسفة في الثانويات بعد ان قررت الحكومة الفرنسية إلغائها ) .

قدمت بريطانيا الليبرالية للعالم برنادشو وهـ . جـ . ولز وسدني ويب وزوجته بيانتريس صناع الغاية التي امتص رحيق أفكارها حزب العمال الحاكم - ومن برائن ذلك العصر - أطل الفيلسوف الرائع وداعية السلام برتراندرسل ...

ورغم قباحة التاريخ السياسي الأمريكي وقف رجال بحزم ضد المكارثية بعيد تداخل وخوف اليساري بول روبسن وبريخت وايليا كازان وهمنغواي يحسب التاريخ للمسرحي العظيم آرثر ميلر وفتفته الفذة حين وضع أصابعه في عيون مكارثي نفسه وخرج من المحكمة بشجاعة غير متوقعة معربا المكارثية ، وواضعا إياها أمام عار التاريخ ومزايله ونضيف الى رصيد آرثر ميلر الزينة مواقف مارتن لوثر كنج وإنجيلا ديفز وتشومسكي وادوارد سعيد وآخرين ...

ان قادة ثورة أكتوبر 1917 كانوا فلاسفة كبارا فليخانوف وتروتسكي ولينين ولونا تشارسكي من أعظم المنظرين الأوائل الذي حققوا حلم افلاطون في دعوتهم لإقامة جمهورية يحكمها الفلاسفة بينما جاء ستالين الذي لم يكن يمتلك نصف مؤهلات زملائه فبادر إلى إعدام الفلاسفة زينوفيف وبوخارين وكامينيف .. لينفرد بدكتاتورية غاشمة / وعلى الرغم من ضخامة البناء الصناعي الذي أنجزه غير انه انحرف بأعظم ثورة في التاريخ صوب التحجر والجمود والبيروقراطية فسحق تحت عجلات طغيانه عشرات بل مئات الألوف من الناس وانشاق البلد الذي وصل يوما إلى القمر نحو صناعة السلاح - يقول الشاعر الكبير رسول حمزاتوف ( ان جوزيف ستالين شيد إمبراطورية عظمى وأهان الإنسان ) .

ان كل مؤرخي التاريخ السياسي يقولون : لو طال عمر لينين من خمس إلى سبع سنين لتغير وجه العالم .

بدأ الدونشي موسوليني مثقفا اشتراكيا فوضويا يحمل ميداليا على صدره فيها صورة ماركس العظيم : هذا السياسي الذي زحف على روما عام 1922 وسيطر عليها هو الذي كتب المقدمة السياسية الشهيرة لكتاب ميكافيللي ( الأمير ) وقد كان من أشد المعجبين بقدرات غرامشي التنظيرية وفي نفس الوقت من أشد حساده ومنافسيه ( أنهى مصيره الحياتي ، وهو الرجل المعقّوق الأحبد في السجون لكنه لم يقدر على إنهاء فكره التطوري حيث اعتبر لاحقا من أشد مطوري الماركسية إلى جانب جورج بولتزر الذي أعدمه

الألمان أثناء غزو فرنسا - والمجري لوكاتش . ) .

لازالت المقدمة السياسية ( للأمير ) تحمل بصمات الرجل كمفكر سياسي لا يستهان به وقد أعجب الفوهرر بقدراته السياسية وأهداه الأعمال الكاملة طبعة أنيقة للفيلسوف العدمي فردريك نيتشة .. ومن سخريات القدر ان هتلر عاشق موسيقى فاغنر حد الثمالة وفلسفات روزنبيرغ فيلسوف الأعراق وشوبنهاور ونيتشة أثبتت إمكانات قيادية أقوى سطوة من ظهيره الفاشي الدونشي .. ( هل يمكن الاعتقاد بتسمية هذين الطاغيين مثقفين ؟ ان الثقافة لا تتقي مع البربرية وصناعة الموت ) .

ان حقبة الثلاثينيات قدمت للعالم قادة كبارا : من موسوليني وهتلر وفرانكو وستالين وتشيرشل وهيروهيتو - هؤلاء رجال حكم كبار وبنفس الوقت رجال ستراتيجية : هيروهيتو الإمبراطور الياباني أكبر عالم مثقف في علوم الاحياء البحرية وتشيرشل وديغول كتبوا في الاستراتيجية العسكرية - وهتلر وموسوليني منظرين سياسيين - الأول بحث في نظريته المسماة في المجال الحيوي ( كتاب كفاحي ) وبنيتو موسوليني بدأ صحفيا متألقا في الصحافة الايطالية السياسية .. وكان جوزيف ستالين قارئاً نهما في الأدب وهو من المعجبين بالروائي إيليا اهرنبورغ وأوصى بعدم المساس بالشاعر بوريس باسترناك رغم توجهاته ضد الثورة - لكن ستالين صفى القاص إيراك بابل والشاعر أوسيب ماندلستام وانحدر في زمنه مايكوفسكي ومارينا تسفيتايفا وسرجي يسنين وصفى غوميليف زوج أنا إخماتوفا الأول ثم صفى ابنها منه وغيب الناقد ميديفيد والعشرات غيرهم ..

ان كل هؤلاء القادة رجال حكم لا يحسبون على شفافية الثقافة الإنسانية وحكمتها العظمى ..

من سوء حظ العالم الثالث ان كل الرجال الذين تصدوا لحكمه كانوا يفتقرون الى مقومات الثقافة رفيعة المستوى .. فالعساكر المحترفين أمثال الجنرالات محمد نجيب وجمال عبد الناصر وعبد الكريم قاسم وعبد السلام عارف وإبراهيم عبود في السودان وعبد الله السلال في اليمن والعقيد القذافي ووو .. لو كانوا يملكون منظورا رفيع المستوى لما انتهت بلدانهم إلى مآلت إليه بينما يعتبر جواهر لال نهرو من أثقف حكام عصره : هذا القائد الموسوعة نكس على سبيل المثال علم الهند عام 1950 ثلاثة أيام حدادا على الفيلسوف الساخر جورج برنارد شو ..

لقد عزز نهرو ديمقراطية الهند ودفع خطاها السياسية إلى الأمام

ومنع الهند نقلة ضخمة في مجال الصناعة الوطنية والخطط الزراعية ثم الانفتاح على العالم في مجال التعليم .. يليه ماوتسي تونغ المحارب والمنظر السياسي الفيلسوف ورجل الاستراتيجية شكل مع شو إن لاي ولين بياو ثلاثيا قويا يترجم الصين الحديثة ويخلق أسطورتها ...

ولو لم يكن تشي جيفارا مثقفا ومنظرا كبيرا لارتضى لنفسه منصبا وظل قابعاً مع رفيق دربه كاسترو على كرسي الحكم .. هذا الحالم الرومانسي الكبير مات بطلا فذا حيث عثروا معه على مجلد ضخم في الرياضيات وديوان شعر ( النشيد الشامل ) لبابلو نيرودا .

في الشأن العراقي لم يكن حاكموه بدءا بالملك الصالح فيصل الأول وابنه غازي مروروا بفيصل الثاني والزعيم قاسم والعارفين انتهاء بالبرك وصادم حسين يملكون أفقا سياسيا ومشروعا طموحا يليق بحجم العراق وقيمه التاريخية والإستراتيجية : كان هناك ساسة وطنيون لديهم رصيد من الوعي أمثال توفيق السويدي وجعفر أبو التمن وكامل الجادرجي والباججي وآخرين .. لكن الثقافة والموقف وجدت عند الرعيل الأول من الاشتراكيين الوطنيين والشيوعيين أمثال حسين الرحال وفهد وزكي خيري وحسين الشيبني وأبو العيس .. كان سلام عادل رجل تنظيم وبطلا مناضلا فذا لكنه لم يكن مثقفا إذا ما قورن بعامر عبد الله .. لكن هذا ( العامر ) ظل يمينا مهادنا في حقبة الخمسينيات والستينيات .. ان الحزب الشيوعي العراقي بضخامة تاريخه السياسي والتنظيمي لم يقدم مفكرا سياسيا بحجم مهدي عامل وميشال كامل وحسين مروة وآخرين .. فلو كان لديه قادة مثل الشيوعيين الفرنسيين الفلاسفة أو رجل مفكر ومنظم بمستوى فهد لما وقع بأكبر صدمة كارثية أطاحت بالمكتب السياسي برمته .. حيث أعدم فصيل كامل من قادته الكبار عام 1963 سلام عادل السكرتير الأول ومحمد حسين أبو العيس ورحيم شريف وجورج تلو ونايف يونس ومحمد الجليبي وحمرة سلمان الجبوري - وبعد أربعة شهور أعدم جمال الحيدري ومحمد صالح العليبي وعبد الجبار وهبي ) .. برحيل هؤلاء ظل الحزب يعاني أزمة القيادة حتى اللحظة الراهنة ..

أما حركة القوميين العرب فقد قدمت رجلا مناضلا ومثقفا رفض إغراء السلطة حيث اختصم مع عبد السلام عارف ورفض حقبة وزارة الخارجية وانتهى مناضلا في الجبهة الشعبية بالثكنات واعتيل في باريس من قبل الموساد انه باسل الكبيسي الشهيد الفذ .. بينما عرف عبد الخالق السامرائي من قادة البعث بكونه

فيلسوف الحزب رفض هو الآخر إغراء السلطة وأخطاء البكر وصادم وتمت تصفيته عبر مسرحية رخيصة .. تبقى الحركات الدينية السياسية : إذ يمثل محمد باقر الصدر أحد فلاسفة الشيعة الكبار وقد جابه الطاغية صدام حسين ولم يهادن ولم يغادر العراق وأعدم بطريقة شنيعة ... وخلفه محمد صادق الصدر ، له هو الآخر مؤلفات كثيرة وقد جابه حكم البعث بطريقة سلمية بارعة إذ شارف على تقويض سلطة صدام دون أن يطلق مناصروه رصاصة واحدة وأحس صدام بالخطر فصفي هو وأولاده ورفاقه ..

\*\*\*\*\*

يقف الشعر العراقي على طريق الأهمية الفنية والتاريخية حيث يقول الشاعر الفلسطيني معين بسيسو في ( أوراق ماركسية ) إذ عاش حقبة الأربعينيات في قضاء الشامية ( الحزب الشيوعي العراقي هو رثة الشعر ) وفعلنا كان الشعر العراقي يستظل بعباءة اليسار .. ان الريادة الأولى لشعراء عصر النهضة تعود إلى الرصافي الذي اضطرته مواقفه يوما أن يبيع السجائر ومنه استلهم الجواهري الكبير روح الدخول إلى العصر فهو على تذبذبه بين المدح والقدح أسس جريدة مهمة ( الرأي العام ) واختصم مع نوري السعيد وقاسم وغادر العراق منفيا .. يقول الروائي الأردني غالب هلسا ( حين طردتنا السلطات المصرية في العهد الملكي استقبلتنا خلايا فهد في العراق ) ان الأدب العراقي كان ولايزال شغله الشاغل معتزك السياسة ويعتبر مظفر النواب أول شاعر عربي إن لم يكن عالميا استخدم ( القصيدة - الكاسيت ) ليوصل صوته الهادر الى الجماهير العربية وسار على نفس الخط الشاعر العراقي أحمد مطر وزميله المصري أحمد فؤاد نجم الذي ختمت السلطات بابيه بالشع الأحمر وطاردته من بيت ليبيا ومع ذلك نطقت الجماهير في 17 - 18 يناير بكلماته

( إصحي يا مصر ) عبر انتفاضة الخبز التي قال عنها الرئيس السادات ( انتفاضة بتوع حرامية ) ... ان شاعرا بحجم عبد الرزاق عبد الواحد ( وضع سمعة المثقف إزاء إشكالية كبيرة حين سخر موهبته الضخمة في خدمة طاغية غبي وسفاح مثل صدام حسين .. )

ان أولى الأبجديات التي تشخص لنا المثقف : انه ذو وعي مفارق ومسؤول ففي أدبيات الفكر الفلسفي السياسي ان ( البراكسس ) يمثل حجر الزاوية / ومرة قال غوركي جئت إلى العالم لكي أخالفه وأحتج عليه وعلى نفس الغرار يقول ناظم حكمت .. عصري لا يخيفني - والاثنان ليسا بحاجة إلى تعريف

\*\*\*\*\*

الناظر إلى فنون التمثيل والتشكيل العراقيين يجد تطامنا يشبه الخمول وتواطؤا مع المراحل ماعدا بعض المصايح المنيرة هنا وهناك .. ففي مسيرة يوسف العاني التي انقطعت في منتصف الطريق بعد تاريخ حافل ومشرف ظل يجابه المنع والسجن والبطالة ثم المنافي وخرجت من معطفه الفنانة فخرية عبد الكريم ( زينب ) وناهدة الرماح ووداد سالم : الثلاثة عرفن بشجاعة الموقف وتعرضن للسجن ثم النفي المميز فزينب عاشت في دمشق في بيت عتيق رطب غير صحي ثم توفيت غريبة في السويد وناهدة ووداد لازلن يكابدن مرارة الغربة - وهناك خليل ومي شوقي وعبد الوهاب الدايني وبدير حسون فريد هؤلاء عرفوا بالأدوار الجادة الراقية ووقفوا إلى جانب الشعب وكانوا على درجة غير عالية من الثقافة .. وفي الأخير ان خلاصة المسرح في العراق فناران متوهجان هما إبراهيم جلال وعوني كرومي اللذان سخرنا بوصلة بريخت الكبير لتوجيه وعي الناس نحو الحقيقة .

وفي مجال الفن التشكيلي عرفت الحركة ثلاثة فنانين مثقفين من ذوي الؤقات المسؤولة إزاء الواقع السياسي الخاطئ يومذاك : فقتيبة الشيخ نوري مثلا ناله أذى كبير عرف الاعتقال لأعوام طويلة ومات في حادث سيارة مجهولة أما الفنان إبراهيم زابir فقد دخل سجن نقرة السلمان وتعرض مطلع السبعينيات للتعذيب وانظم إلى المقاومة في بيروت ثم أطلق النار على نفسه هناك .. بقي فيصل لعبيبي الذي ينتمي إلى أعرق الأسر السياسية والفنية اختصم مع حكم البعث ورحل إلى أوروبا .. لكن فنانا منظرأ كبيرا عرف بثقافته الموسوعية وهو شاكر حسن آل سعيد.





## عراية الفنون الجسدية

# أورلان :جسدي هو فني

إعداد وترجمة : د.هنا خليف غني

اعادة النظر بالحدود التي تميز "الحالة السوية" عن الجنون والفن عن اللافن. في حالة أورلان، غرفة العمليات هي الاستوديو الخاص بها وجسدها ليس الواسطة الفنية حسب، وإنما المادة التي تستخدمها لإنتاج اعمالها الفنية. الجسد هو تجسيد رمزي لعملها ذاته واستعارة مجازية مؤثرة تفصح عن الرغبة بمقاومة الصورة المنمطة للسلطة الجمالية. ولا يقف الامر عند هذا الحد، فأورلان عازمة على تحدي الفكرة القائلة ان الجسد غير قابل للتبدل وضرورة تطابق التغييرات مع التصورات القياسية للجمال. فضلا عن ذلك، تزعم أورلان تمثيلها "فعل عبرجنسي من امرأة لآخرى". الا ان تحولاتها الجسدية الجراحية ابعد ما تكون عن عمليات تغيير الجنس بالنظر لطبيعتها المؤقتة. ومع ذلك، تعد جهودها في هذا المجال إضافة مهمة لنظريات الهوية الفمنستية ما بعد الحداثية نظرا لدورها في مساءلة طبيعة الهوية المعاصرة والاحتفاء بها بوصفها كيانا متشظيا ومتعددا ومتذبذبا. حقيقة، ترى أورلان في الجراحة التجميلية المستخدمة خارج سياق الثقافة الشعبية وسيلة مناسبة للاستمرار في ضبط مفردات جسدها. في ضوء ذلك، يمكن عد مشروعها الفني والجمالي مثالا للبيوتوبيا الفمنستية حيث تشيد دعائم العالم الطوباوي على مساحات جسدها وامتداداته.

ان قرار أورلان تحويل العمليات الجراحية التي تجريها الى اعمال فنية اتخذ بعد اجرائها عملية لاجهاض حمل خارج الرحم تحت المخدر الموضعي حيث لعبت دور المريض والمُشاهد في آن. جدير بالملاحظة تولي أورلان بنفسها اخراج عملياتها الجراحية/ وفعالياتها الادائية واصرارها على توظيف الموسيقى والشعر والرقص فيها. مثال ذلك، افتتاحها عملياتها الجراحية/ عروضها الادائية المتعاقبة بلوحات راقصة لفرق فنية محترفة اضافة الى توظيفها لعدد من الدعامات المسرحية الساندة مثل الجماعم البلاستيكية وباقات الورود البيضاء والتماثيل الوردية بالحجم الطبيعي وصور مكبرة لوجهها مدمجة حاسوبيا بوجه تماثل فينوس للنحات بونتشيلي. الاثواب المُلطخة بالدم التي ترتديها أورلان في اثناء عملياتها الجراحية واشربة الفيديو الخاصة بالعمليات تعرض للبيع في

في تقديم الاشكال الجسدية ليس بالامر الجديد. فقد ذكر نيكولاس زوربرغ، في اشارة منه الى فنان الاداء الاسترالي ستلارك، وكذلك أورلان، ميل الفنانين المعاصرين الى توظيف التكنولوجيا "لتعزيز تأثير الفن التكويني وفن الاداء الذي يستكشف الهوية الفردية ويجسدها". هذا من جهة ومن جهة اخرى، ليس ثمة جديد في توظيف الجسد في الاعمال الفنية، فللجسد حضور قوي في الغالبية العظمى من الاعمال الفنية. الا ان ما يميز أورلان انها بخلاف الفنانين والنحاتين الآخرين الذين اتخذوا الجسد موضوعة لاعمالهم، حولت أورلان جسدها ذاته الى واسطة للتعبير الفني.

ان تفكيكات أورلان لمفهوم الجمال تمت في وقت تتسابق فيه النساء لأجراء الجراحات التجميلية بغية الاقتراب من مقاييس الجمال القياسي كما تقدمه وتزجج له وسائل الاعلام والثقافة الشعبية. الغريب حقاً في هذا السياق النظر الى العمليات التجميلية التي تقوم بها أورلان بوصفها فنا، وهذا ما اتفقت عليه العديد من الاصوات المهمة في عالم الفن. وعليه، تمثل اعمال أورلان وعروضها الادائية تساؤلات جادة حول معنى الفن والمعايير التي تقضي بالحكم على فنية الاعمال والاهم من ذلك مساءلة طبيعة الهوية والوجود الانسانيين وآليات تشكيلهما. ان "تعرية النفاق المتأصل في الاسلوب الذي اعتاد وفقه المجتمع تقسيم صورة الانثى الى اما 'مادونا' او 'عاهرة' هو الهدف الاول لفن أورلان الجسدي، حسبما تعتقد باربارة روز.

ترى روز ان أورلان، بغض النظر عن القيمة الصادمة لفنها، فنانة حقيقية عبقرية وجادة تماما في عروضها الادائية المُعدة والمصممة بعناية في "مسرح غرفة العمليات". ولكنها بتحويلها غرفة العمليات الى خشبة مسرح تنتهك ابسط قواعد التقاليد الطبية. وعليه، ما الذي يمنعا من فهم افعال أورلان وتصنيفها اما سلوكا مرضيا باثولوجيا او ببساطة تجسيدا لـ 'اللافن'؟ تقول روز انه ثمة معيارين رئيسيين يميزان الفن عن اللافن وكلاهما حاضر في الفن الجسدي لأورلان هما القصيدة والتحويل. على وفق ما تقدم، فأن اعمال أورلان المتحدية والاستفزازية هي افعال جمالية موحية تجربنا على

هربرت بياسير هما "مواجهة مجتمع الامهات والتجار" و"الفن والدعارة". وللتأكيد على استقلالية توجهاتها الفنية، قررت أورلان عرض 'قبلة الفنان' خارج متحف الفنون الفرنسية وفيه تخفت أورلان خلف تماثل لها بالحجم الطبيعي اتخذ شكل ماكينة تعمل بوضع القطع المعدنية في فتحة صغيرة تقع في منطقة الصدر بين النهدين. اطلقت أورلان على التماثل اسم ماكينة بيع القبل الاوتوماتيكية والزبائن الذين يدخلون قطعة نقدية فتت خمسة فرنكات في الفتحة يشاهدونها وهي تتدحرج نزولا الى منطقة اسفل الحوض. في هذه اللحظة تظهر أورلان من مخبأها لمكافئة الزبائن بقبل حقيقية.

"الفن عمل قذر ولكن على شخص ما القيام به" هو الشعار الذي ترفعه أورلان. وقد اكتسب هذا الشعار معاني مذهلة وابعادا متجددة في الجراحات التجميلية التي اجرتها على جسدها بغية اختلاق الاعمال الفنية. في عروضها الفنية الادائية المتنوعة، او ما يحلو لها تسميته "الفن الجسدي"، واطبت أورلان على التلاعب بمفردات جسدها ووجهها في محاولة جادة لمساءلة ونقد مفهوم الجمال المتأصل في السلطة الذكورية بتمظهراته الانثوية المتنوعة في المجتمعات الغربية المعاصرة ليتحول جسدها الى "موقع لسجال عام تثار فيه التساؤلات ذات الصلة المباشرة بحياة الافراد رجالا ونساء". والفن الجسدي كما نعرفه أورلان معنى بمساءلة طبيعة "الصورة الذاتية للانسان بالمعنى التقليدي للكلمة، الصورة التي نتحقق عبر التوظيف الفائق للتكنولوجيا المتطورة". وبينما يرى البعض في اعمال أورلان احتفاء بالثقافة الطبية السائدة والتقنيات المتطورة حيث يمكن تعديل مفردات الجسد وتشكيلها من جديد بوسائل عدة اهمها الجراحة التجميلية، يرى البعض الآخر فيها استغلاا غير مبرر لهذه التقنيات لاجل التكسب المادي. وأورلان ضد فكرة قدسية الجسد وترى في قبول المرء لذاته الطبيعية مفهوما بدائيا بالنظر للتطورات التكنولوجية المذهلة التي تتيج للبشر تحقيق بعض من مقاييس الجمال السائدة.

للوهلة الاولى قد نرى في اعمال أورلان الفنية ذلك النوع من المغالاة و التطرف المتوقع بفعل الدمج المتواصل بين الجسد والتكنولوجيا في المجتمعات المعاصرة. توظيف التكنولوجيا

لا ينتهي الحديث عن الجسد حتى يبدأ من جديد، أنه بطريقة او بأخرى الشغل الشاغل للانسان منذ بدأ الخليقة بما أن البشر يعيشون في حقيقة اجسادهم، فهم يأكلون وينامون ويتكلمون ويلعبون ويعملون بواسطة الجسد وبواسطته يعبرون عن مشاعرهم وانفعالاتهم وشجونهم في المناسبات الخاصة والعامة، والجسد، الى جانب ذلك، هو وسيلة الاتصال الأكثر فاعلية، اذ يعد الاتصال الالفظي او ما يعرف بلغة الجسد احد افضل الوسائل التي تمكن الانسان من ارسال الرسائل دون التفوه بكلمة، وقد اثبتت احدث الدراسات في مجال الاتصالات اللفظية واللالفظية ان الكلمات تؤلف 7 % فقط من الرسائل المنقولة في حين تتوزع نسبة الـ 93 % المتبقية على ما يراه الناس ونسبته 55 % وعلى نغمة الصوت ونسبته 38 %. وعليه، فليس بمستغرب الاهتمام المتنامي بالجسد وتنوع التمثيلات المتناقضة لمصيره في المجتمعات المعاصرة في وقت تفتح فيه الصور التي تنتجها وسائل الاتصال الجماهيرية والتقنيات الطبية والتكنولوجية المتطورة الافاق واسعة امام امكانيات اعادة تشكيل الجسد وتقديمه بطرائق لم يسبق لها مثيل. وهنا تبرز اهمية وفراة اعمال فنانة الاداء والفمنستية الفرنسية أورلان لجهة تشكيلها تحديا مثيرا للجدل للافكار الشائعة بشأن موقع الجسد ومدلولاته في راهنية المشهد المعاصر.

ولدت أورلان في الثلاثين من ايار 1947 في مدينة سانت اتيان في فرنسا وفي 1980 انتقلت للسكن في باريس وتعمل حاليا مدرسة للفنون الجميلة في كلية الفنون الجميلة في ديون. في مطلع السبعينيات، بدأت أورلان مشوارها الفني الذي تميز بتأثيرها بفكرة توظيف 'المواد المُصنعة' للفنان السوريالي مارسيل دوشامب واتخاذها جسدها المادة الخام الاساس في اعمالها الفنية. العام 1977 شكل نقطة تحول مهمة في حياة أورلان، اذ شهد هذا العام عرضها لـ 'قبلة الفنان' وهو من بواكير اعمالها الفنية والادائية. تعود فكرة هذا العمل الى نصين كتبتهما أورلان بالاشتراك مع الفنان والناقد



وتعيشه.

وحتى بدون الالم، فالفن مسألة حياة او موت بالنسبة لاورلان رغم التزامها الهدوء في اثناء العمليات. قطعاً، ثمة دوماً عنصر مجازفة لما تنطوي عليه العمليات الجراحية من مخاطر الاصابة بالعدوى والتلوث والموت والآثار الجانبية والتعقيدات المحتملة. لقد قدمت اورلان جسدها قرباناً للفن والجسد موربحتماً سينفذ ان عاجلاً او اجلاً، وربما يمثل ذلك نوعاً حميمياً من الهبات ما بعد الحداثيّة. فما يُنفق ويهدى هو الجسد وما يكتسب هو المتعة الفنيّة. وبينما تعرض اورلان فنونها الجسدية، فأنها تتأمل المستوى الجديد/الثوري الذي وصل اليه فنّها وهذا يعني انها لا تكتفي بالتنظير لفنّها الجسدي، وانما تعرض تطبيقات عملية له.

في 'بيان الفن الجسدي' ذكرت اورلان ان الفن الجسدي هو صورة ذاتية بالمعنى الكلاسيكي للكلمة، صورة تعدّ بوسائط تكنولوجية. انه نقش في اللحم البشري الواقع بين التشكيل الصوري وتفكيك الذي اضحى ممكناً بفعل التطور العلمي والتكنولوجي. وفقاً لذلك، ترى اورلان ضرورة تحويل الجسد الى "مادة-جاهزة مُعدّلة". وهنا فإن الالم ليس وسيلة للخلاص او التطهير كما في الفنون الجسدية الاخرى، فليس ثمة رغبة في الحصول على نتيجة تجميلية نهائية، بل ان الفن الجسدي يسعى الى تعديل الجسد والاشترك في منازرات مفتوحة بغية تحدي الارث الجمالي ومساءلته. ان اورلان تحول جسدها الى لغة وتدعي انها تقلب المبدأ المسيحي القائل "الكلمة تصنع الجسد"، فكما نلاحظ في اعمالها، الجسد يصنع الكلمة. فقط صوته يبقى بلا تغيير. وهي ترى في عبارة "ستلدين باللم" ذائعة الصيت ترهات مغلوطة تاريخياً.

ففي عروضها الادائية المُعدّة وفق تعاليم الفن الجسدي، يسهم التخدير الموضعي والمسكنات المتنوعة في دحر الالم، من هنا انتت مقولتها "عاش المورفين". فعندما تشاهد اورلان جسدها والمشارب الجراحية تشقه، وصولاً الى الاحشاء الداخلية، فأنها تصل الى مرحلة جديدة من "طور المرأة". ان الغرض من الفن الجسدي هو مسألة موقع الجسد والتساؤلات والاشكاليات الاخلاقية الملازمة لاستخدامه والتلاعب به. فهذا النقد يهتم بمظهورات الجسد الذكوري، على الرغم من اهتمام اورلان حصرياً بجسدها الانثوي: "الفن الجسدي يجب الباروك والمحاكاة الساخرة والدمج بين الاساليب، وهو يقاوم الضغوط الاجتماعية التي تمارس على الجسد البشري وكذلك الاعمال الفنية. انه فن لا شكلائي ولاتوافقي".

ثمة جانب اخر في بيان اورلان يسترعي الانتباه يتصل بامكانية اعتبار الفن الجسدي خطاباً سياسياً لا سلطوياً، فهو يرفض بشدة الهيمنة والسلطة وشفراتها ويشارك بفاعلية في نوع من المعارضة البيولوجية. على وفق ما تقدم، تُعدّل اورلان جسدها وتحوله طواعية من دون محاكاة لآخر الصيحات في العلاجات التجميلية. وهذه ربما احد المستويات الرفيعة من الحرية البشرية التي بإمكان المرء التمتع بها في مجال التحكم بجسده وهو هدف مفارقة بالنسبة لنضال الحركة الفمستية في القرن العشرين من حيث مطالبها تكين النساء من التحكم بأجسادهن. الفن الجسدي لن يكون ابداً مشروعاً للتحرير الاجتماعي، وانما مرشداً للحرية الشخصية وال ضبط الذاتي وتحرير الفنان حسب. الا انه يرتبط في اكثر من مفصل بالسياسات الاجتماعية عبر انشاء مقاربة نقدية للنظرية والحركة الفمستية. فبينما شهد العالم هيمنة الشمولية على الفعل والتفكير السياسي، امتاز خطاب الفن الجسدي بالعديد من الخصائص الاشمولية التي تجمعها بأفكار المنظرين المعاصرين امثال ليوتار وديلو وفوكو وبودرياد.

الوجه الذي يتغير باستمرار هو الموقع الاول لتعديلات اورلان الجسدية. يفهم الوجه عادةً تجسيدا وعاملاً محدداً للهوية وهو قابل للتغير وتتبدى عليه اثار الزمن. الوجه يتغير بسرعة- حقيقة ادركتها اورلان وتعاملت معها ببراعة. ان فنّها هو نص يرتبط بعلاقات تناسية مع نصوص اخرى في التأريخ والفن والثقافة الشعبية. لقد قررت تغيير مظهرها وصورتها وفقاً لأسلوب جد شخصي-وهذه هي العناصر الرئيسة لخطابها الجمالي. اضافة الى ذلك، تقوم اورلان بتقليد اللوحات الفنية في العصور التاريخية المختلفة وأستنساخها في اثناء انتاج اعمالها، ومن ثم تعيد انتاج او استنساخ ذاتها عبر الصور الفوتوغرافية وافلام الفيديو. "الصورة" في سياق عمل اورلان تؤلف مفهوماً توضيحياً مهماً- انه نوع خاص من المفاهيم يتطلبه عملها. ختاماً، الفن الجسدي لاورلان هو فن ثوري لا بسبب ما تفعله بجسدها، بل لدوره في تعريفنا بمفاهيم جديدة تعيننا على فهم الفن المعاصر وعلى فهم التغيرات المتسارعة في حياتنا.



اجزاء مختلفة من تمثيلات الجمال المثالي في عصر النهضة وما بعده لتوظيفها في تقديم صورة جسدية جديدة لها. فياستخدام الصور المنتجة حاسوبياً، ومهارة اطباء الجراحة التجميلية تجمع اورلان بين انف التمثال الشهير لديانا من مدرسة فاونتبيلو، وفم اوربا للنحات بوش، وذقن فينوس للنحات بوتشلي، وعيون سابك للفنان جيروم وجبين الموناليزا لدافنشي. اما جدران غرفة العمليات فمزينة بصور مكبرة للتفاصيل المتعلقة بهذه الاعمال الفنية. في تفكيكها لتأريخ الفن الغربي، لم يكن اختيار اورلان لهذه النماذج الاصلية الانثوية اعتباطياً. على الضد من ذلك، فقد اختارتها لأسباب تأريخية وميثولوجية، اذ "اختارت دايانا لعدوانيتها وروحها المغامرة وعدم خضوعها للرجال، وسابك لحاجتها الى الحب والجمال الروحي واوربا لأنها تنظر الى قارة اخرى، وتسمح بحملها الى افاق مستقبل مجهول. اما فينوس فهي جزء من اسطورة اورلان بسبب صلتها الوثيقة بشعائر الخصوبة والخلق والموناليزا بسبب ايحاءاتها الذكورية- ثمة اسطورة تطارد الموناليزا قوامها ان اللوحة تمثل، في واقع الامر، رجلاً، ربما ليوناردو نفسه.

في كتابها، "اورلان: انثى الالفية الثالثة"، بينت كيت انس ان اورلان في احالاتها على ايقونات الجمال الانثوي هذه كما صورها الفنانون الذكور عبر التأريخ انما توظف تقنيتي الدمج بين الاساليب والمحاكاة الساخرة المميزتين للحركة ما بعد الحداثيّة، انها تجذب الانتباه الى فكرة تأليف الجمال الانثوي لمنوتج يصنعه الرجال اشباعاً لرغبتهم. جدير بالملاحظة هيمنة الرجال لا على تأريخ الفن فحسب، وانما على قطاع الجراحة التجميلية وصناعة المواد التجميلية.

اضافة لذلك، يمكن تحليل فن اورلان في ضوء المشابهات التي تجمعها بفناني الاداء الاخرين مثل بوب فلانغان وبييف كلين وكرس بيردن ومارينا ابراموفاك. ومع ذلك، ثمة جانبان مهمان يفسلنا عن الاخرين، يتعلق الاول منهما في الشعور بالالم، فاورلان، بخلاف هؤلاء الفنانين، لا تعاني الالم نتيجة استخدام المخدر في حين يشعر هؤلاء الفنانون بالالم بأسلوب ماسوخي غالباً، ويمكن القول انهم يريدون ذلك. اما ناحية الاختلاف الاخرى فتتصل بتمثيل فن اورلان لفن مُتحيل بعمق ومعد بعناية فائقة. لقد كرسّت اورلان حياتها لخلق منجزها الفني. انه من صنف الاعمال التي لا تبذو عفوياً ولا عدوانية. على الضد من ذلك، هو عمل فني تم اعداده بوعي تام وفق خطة تفصيلية. وعندما تنتهي منه، لا تتبدد عنه بل ترتديه

تود اورلان حقاً توسيع دائرة اتصالها بالنساء- هل تبحث عن الخلاص الفردي ام الاجتماعي؟ اذ يبدو انها قد حققت خلاصاً فردياً مؤثراً في العديد من نواحي حياتها، وربما هذا هو النوع الوحيد المتاح تحقيقه لها. حقيقة، ما زال الشك يدور حول مدى رغبة اورلان في عرض فنّها للجمهور ليقوم بمحاكاته وتقاليده.

الكل يغوي ويتعرض للأغواء. واورلان ليست استثناء فهي تغوي الميديا ومشاهدي الفن المعاصر وبعض مؤرخي الفنون والناشطات الفمستيات وامناء المعارض الفنية وعلماء الاجتماع والنقاد الفنيون. يعتقد البعض انها احدي اشد النساء اغواء في نهاية القرن العشرين. رغم ذلك، من غير المحتمل تعليق صورها ولوحاتها الجسدية في مسرح غرفة العمليات الى جانب صور مارلين مونرو. بداهة، يوظف العديد من النساء مظهرهم الخارجي في ستراتيجيات الاغواء الذي شكل وما يزال مصدراً لقوة النساء في العلاقات الاجتماعية ووسيلة "للسيطرة على العالم الرمزي." انه الاغواء تحديداً، حسباً يعتقد بودرياد، الذي يمنع النساء من الخضوع كلية. تساوقاً مع ذلك، ثمة اعتقاد راسخ ان القوة الذكورية مستمدة من القدرة على الانتاج: "كل ما ينتج، وليكن انتاج المرأة بوصفها انثى، يقع ضمن دائرة السلطة الذكورية. القوة الانثوية الوحيدة التي لا تقاوم هي السلطة المقلوبة للأغواء. الاغواء، بحد ذاته، لا يمثل شيئاً، فهو يتمتع بسلطة خاصة به، انه قادر على ابطال سلطة الانتاج فقط. وهذا ما يقوم به عادة.

ثمة تصور شائع عن الاغواء في المجتمع المعاصر مفاده انه اذا ارادت المرأة اغواء رجل ما، فعليها اولا تغيير مظهرها الخارجي. اورلان تتجاوز المظاهر الجسدانية الخارجية لتبين ان جميع اجزاء الجسد قادرة على ان تكون خارجية وقابلة للتحويل. فهي تغويها برثتها وكبداء وامعائها الغليظة فضلاً عن مظهرها الخارجي وفق المعاني الاقدم للكلمة. بالطريقة ذاتها، تسعى اورلان الى تفكيك المضامين والابعاد السياسية المتضمنة في المعاني الراسخة للخطابات المبنية على الجسد، اذ تستبدلها بأولوية الرؤية وسيادتها.

يرى البعض في النتاجات الفنية لاورلان محاكاة ساخرة لاعمال الفنان اليوناني القديم زيوكس الذي سعى للحصول على الصورة المثالية للمرأة عبر اختياره ومن ثم دمجها لأفضل الاجزاء في اجساد نساء مختلفات (كما هو الحال مع الصور الرقمية المعالجة حاسوبياً لعارضات الازياء والفنانات التي تنتشرها المجلات اليوم). اورلان تفعل الشيء ذاته، فهي تختار

الاسواق الفنية تماماً كعينات اللحم والدم والسوائل المعبأة في قناني زجاجية والمستأصلة من جسدها خلال 'عمليات النحت الجسدي' الجراحية لتمويل- وهذا ما اعتادت اورلان التأكيد عليه- عملياتها الجراحية التالية. في هذا السياق، يؤكد جيرمي دراموند ان كل ما تفعله اورلان هو لاجل المال والشهرة بما انها نتاج لوسائل الاتصالات الجماهيرية العامة والثقافتين الاستهلاكية والشاشاتية التي تحيل الاشياء والبشر الى بضائع تجارية خاضعة لمعايير السوق واحكامه. في "مسرح غرفة العمليات" يُسمح لافراد من الجمهور بأداء ادوار متنوعة بوصفهم مشاركين تفاعليين. ان الدور الذي يؤديه المشاهدون ليس بالسهل، فالحيرة والارتباك يظهران بجلاء على تعابير وجوههم وهم يشاهدون الجراحين يغرزون الابر والمشارب في جسد اورلان، فيشقون شفتيها ويقطعون جزءاً من اذنها في حين تلتزم اورلان الصمت التام او ربما تنهمك في قراءة النصوص ذات الصلة بما تفعله واحياناً الرد على اسئلة المشاهدين الواردة لها عبر الهاتف والايمليل.

بداهة، كانت الروح وما زالت موطن الايديولوجيات الدينية والعلمانية، واليوم، يذكرنا بودرياد، ان الجسد، تحديداً جسد الانثى في عروض الازياء والاعلانات والثقافة الجماهيرية، يغدو موضوعاً للخلاص وغاية له عبر الهوس المرضي بالحمية الغذائية والريجيم والعلاجات التقويمية والرشاقة والجراحات التجميلية. في المجتمعات المعاصرة، ثمة خطاب مهيم يظهر الجسد فيه مستقلاً عن الروح. في هذا السياق، يرى بودرياد ان البنى المعاصرة للانتاج/الاستهلاك تشجع الانسان على الانهماك في "ممارسة مزدوجة شديدة الصلة وفي الان عينه متداخلة على نحو وثيق بالانقسام في تمثيل جسده/جسدها كرأس مال ومادة فنتشية استهلاكية". لذا، وعوضاً عن رفضه وتجاهله، يغدو الجسد محوراً وموقعاً للاستثمار الاقتصادي والنفسي المتعمد. تبعاً لذلك، يغدو الجمال مفهوماً مطلقاً لازماً، انه الحقيقة الدينية الملحة للرأسمالية. "لم يعد الجمال في العصر الراهن محصلة للطبيعة ومعزراً للخصائص الاخلاقية. انه الخاصية الاساسية لأولئك الذين يولون وجوههم واجسادهم نفس المقدار من العناية التي يولونها لأرواحهم. انه علامة، في مستوى الجسد، علامة دالة على انتماء الفرد للجماعة المختارة، مثلاً النجاح علامة للتميز في سوق الاعمال. لذا، يُمنح الجمال والنجاح الاساس الصوفي ذاته في المجالات المتخصصة: بالنسبة للنساء انه الحساسية التي تستكشف وتستشير 'من الداخل' جميع اجزاء الجسد، اما للمقاول او لرجل الاعمال، فيمثل الحدس المناسب لجميع امكانيات السوق واحتمالاته. انه علامة الاختيار والخاص. العقيدة البروتستانتية ليست ببعيدة عن هذا المشهد. وانه لصحيح تماماً تشكيل الجمال لحقيقة مطلقة فقط لكونه احد اشكال رأس المال.

في النظام المعاصر، تعرض وسائل الاعلام الجماهيرية صورة مثالية وقياسية للجمال في الاعلانات والبرامج المختلفة، فصور المانيكان او عارضات الازياء تزاود الصورة الذاتية للنساء وتعمل على تعديلها. هذه اللعبة متاحة للجميع، وتشارك بها النساء بطريقة او بأخرى وهي الأساس الذي تستند اليه الصناعات الصحية والريعية والتجميلية التي تقدر استثماراتها ببلايين الدولارات. يرى البعض ان الدور الذي تؤّديه عارضة الازياء يتلخص في خلق نسخة انثوية جديدة للكمال يتماشى الجميع وتشجع جميع الرغبات. لبودرياد قول مختلف في هذا الموضوع، فهو يرى "ان جسد عارضة الازياء لم يعد مادة للرغبة حسب، وانما غدا مادة وظيفية، انه منتدى للعلامات حيث تمتزج الازياء بالرغبات الايروسية. وعلى غرار ذلك، لم يعد هذا الجسد تشكيلاً للحركات، حتى لو جند المصور الفوتوغرافي جميع حيله الفنية لإعادة خلق الحركة والايمازة الطبيعية عبر عملية المحاكاة. صراحة، انه لم يعد جسداً، وانما مجرد شكل".

حقيقة، ترى اورلان في جراحاتها التجميلية وافعالها الادائية- وتحديداً فنّها الجسدي ستراتيجيات اتصال مبتكرة. فاذا قدر للغة الجسد ان تسود الان، فأنها ستستخدم جسدها وسيلة للتواصل والاتصال. وعلى الرغم من اجراء اورلان للعمليات الجراحية ذاتها التي يقوم بها اخصائيو الجراحة التجميلية للنساء الساعيات وراء الجمال المثالي، فإن طبيعة النتائج التي تبتغي الحصول عليها مختلفة تماماً. اورلان بالطبع لا تستطيع الاتصال بجميع النساء، فقنوات السلطة المحتكرة لوسائل الاعلام لا تتيح لها سوى الاتصال بالاقليّة. ونظراً لخصوصية الأساليب والاشكال الفنية التي تختارها، يتساءل المرء هل



# دراجة سركون بولص

فاروق مصطفى

غدا فيه صوتاً يخترق أعماق المشاعر الانسانية، وقد حمل كل عذاباتنا وآلامنا ونيران ذكرياتنا التي تكويننا حتى النخاع .

تعود الصبح رؤية (سركون) ممتطياً دراجته الهوائية، وهو يقودها في شوارع كركوك وأسواقها باحثاً عن الاقلام الملونة وأنواع المداد والاصباغ الزيتية والمائية التي يحتاجها للرسم، وكثيراً مادعانا الى مسكنه وعرض علينا اللوحات التي قام برسمها وكنا بدورنا نتأمل لوحاته بشغف ومودة مفتشين عن انفسنا بين ألوانها وخطوطها، وقد تحدثت صديقنا عن هذا الجانب من سيرته في محاوره جرت بينه وبين الشاعر (خالد المعالي) ونشرت على صفحات مجلة (عيون) .

" نعم بدأت ارسـم فوق سطح دارنا في كركوك ،كنت اضع صندوقاً على الارض، وأرسم بالألوان، كنت مولعاً بالألوان وخاصة عندما تشرق الشمس، شمس كركوك الصيفية أو الخريفية المذهلة التي تبدو أحياناً على وشك المغيب، كانت لي عينان قويتان كنت احـق في الشمس ،عندما كنت أرسم وأقرأ " .

وفي المحاوره عيناها يحدثنا (سركون) عندما التقى بأحد أشقاء القاص (يوسف الحيدري) وهو لا يذكر اسمه، وربما المقصود هو (عزالدين الحيدري) الذي التقيت به مراراً في منزله وكان يهوى الثقافة والقراءة ويحضر قراءاتنا الشعرية والقصصية، المهم دعاه الى الانتماء الى الحزب الشيوعي ويستطرد صديقنا : " قلت له نعم . لم لا ،كنا نذهب بالدراجات خارج كركوك الى طريق اربيل " المهم أن دراجته الاثيرة تصحبه في حله وترحاله وهي معه عندما كان يذهب الى اجتماعاته الحزبية ،الا أنه سرعان ما توقف عن الذهاب اليها لأنه كان مشغولاً بنسج قصائده التي بدأ نشرها على صفحات مجلة (شعر) لان التشابكات بين العقلية الحزبية والمخيلة الشعرية فرضت نوعاً من الفصل كما يفيدنا (سركون) في تلك الفترة المبكرة من حياته، فأفصل عنه وغرق في عالمه الشعري و السردى ليخلق تلك الروائع القصصية والشعرية التي بقيت عالقة في اذهان معجبيه واصدقائه و محبيه .

والان انتتبع اثار دراجته في كركوك حيث الطواحين الحزبية أزيلت كل اثارها، بعد أن زحف العمران على اماكنها والمكتبات التي كان يقود دراجته اليها هي الاخرى أضمحلت وتلاشت في صعودات الحياة وهبوطاتها، مقهى (المجيدية) ازيلت بنايته القديمة وقامت مكانها بناية جديدة، وتبخرت منها تلك الضوعات المشعة التي كنا نشمها ونحن نلتقي بـ (مؤيد الراوي) ونصغي الى قصائده وننتشي بتخطيطاته، أما المحل المسكين في السوق العصرية فهو باق مع أشجار الدوحة المخضرة الزاهدة التي مازالت تتنفس، وتذكر خليها الوفي (جليل القيسي) الذي هو الآخر انتقل الى جوار ربه فافتقد المكان بهجته وانطفأت حيويته ،ولكنني مع ذلك انحدر مغتسلاً بالغسق الهابط على اربعة ودرايين كركوك بحثاً عن تلك الدراجة واثار عجلتها في اغبرة الطرقات التعبى التي عشقها (سركون بولص) شاعر كركوك الحميم، ووظفها في العديد من كتاباته وتحدثت عنها بمودة ووفاء في محاوراته مع صحبه ومعجبيه .

التي نشرها على صفحات مجلة (العاملون في النفط) العدد / 55 لشهر تشرين الثاني عام 1966 ويستهل قصته الأنفة الذكر بهذا التدفق من القوة والوضوح " حين بلغت الجسر نزلت عن دراجتي وانحدرت في سيري على حافة الارض العالية وأنا احمل الدراجة في ذراعي حتى استقرت قدمي على حديد السكة وعدت فأمتطيت دراجتي ثم أنطلقت بها محاذياً للسكة التي لا نهاية لها ، كان يتبعني ظل طويل جداً يشتبك في اسفله بظل الدراجة " وثيمة القصة تدور في منطقة كانت تكثر فيها الطواحين الحزبية إلا أن تقادم الزمن احالها على المعاش والقصة تروى على لسان السارد اي بضمير المتكلم، فعندك تكتسب المروية انثيالها الدافق وسكبها الجميل، وعبرة مأثورة للكاتب الفرنسي (اناتول فرانس) تلازم الراوي " الحياة ثلاثة اشياء : ولادة ، ألم ، ثم الموت " ويريد أن يختصر هذه المقولة بقفزة من فوق الشيء الثاني ليبقى الجسر عالقاً بين الموت والولادة، لهذا فهو يقيم ملجأ من الاحجار المتناثرة ويدعمها بحديدة بحيث عندما يسحبها تنهار الاحجار ويتم الانتحار.

إلا أنه يلتقي بأحد حراس البنايات المجاورة فيتزكعه يدخل الملجأ ثم يزيح الحديدة لتنهـار عليه اكوام الحجارة ويقول الراوي " وامتطيت دراجتي ورحت أدفعها على مهل بجذاء الخط الحديدي الذي لا نهاية لأمتداده " .

استطاع (سركون بولص) ان يرسم طريقاً خاصاً له فوق خارطة الادب القصصي العراقي حيث نشر قصصاً عديدة على صفحات مجلة (العاملون في النفط) وكذلك المجلات اللبنانية والاردنية كـ (الاداب) و (حوار) اللبنانيتين و (افكار) الاردنية، وكل هذه القصص حملت نكهة خاصة مميزة وبانت فوقها البصمات السركونية لاحبة واضحة، الا أنه لم يستمر طويلاً في تعاطي هذا الضرب من الجنس الابداعي إذ سرعان ما تخلق عنه الى عالمه الحميم الشعر، حيث

منظر مألوف أن تأتي الى محل لصياغة الذهب الذي يعود الى أحد اشقاء ( جليل القيسي ) - تعودنا أن نلتقي فيه - كان الشقيق غائباً عن المحل وقد حل ( جليل ) مكانه، وتجد سركون قد وصل قبلنا وقد ركن دراجته الاثيرة عند الدوحة المخضرة الواقعة امام المحل، دراجته الاثيرة التي كان يقودها من مسكنه المستلقي على أطراف محلة (تبة) شمالي كركوك وهو يقودها بتأن وشغف، وعندما يصل وجهته المقصودة، يتزكها في مكان قريب بحيث عندما نبصرها نعلم أن صديقنا الحميم قد سبقنا في الوصول الى لقاءاتنا الادبية في تلك الايام أواسط الستينيات من القرن المنفرط ،ويتكرر نفس الشيء عندما نذهب لملاقة الشاعر والرسم (مؤيد الراوي) وهو حينئذ جليـس شاغف بمقهى (المجيدية) فنـبصر الدراجة العزيرة مركونة امام المقهى و سركون مع مؤيد قد احتدما في نقاش أدبي لا يهدأ أواره، و(سركون) جيوبه ملأى دائماً بأخر الاوراق المحبرة بكتاباته الشعرية والسردية وشذرات من ترجماته الادبية من المدونات الانكليزية والامريكية وهو مكتشف الاسماء الشعرية الغربية وفي هذا لا يضاهيه أحد، فداًئماً يحمل لنا في جعبته الجديد ،أسماء كتب ،اسماء شعراء ،واسماء قصاصين وروائيين، فهو جوال متابر وجواب مجتهد في سوح قراءاته الانكليزية .

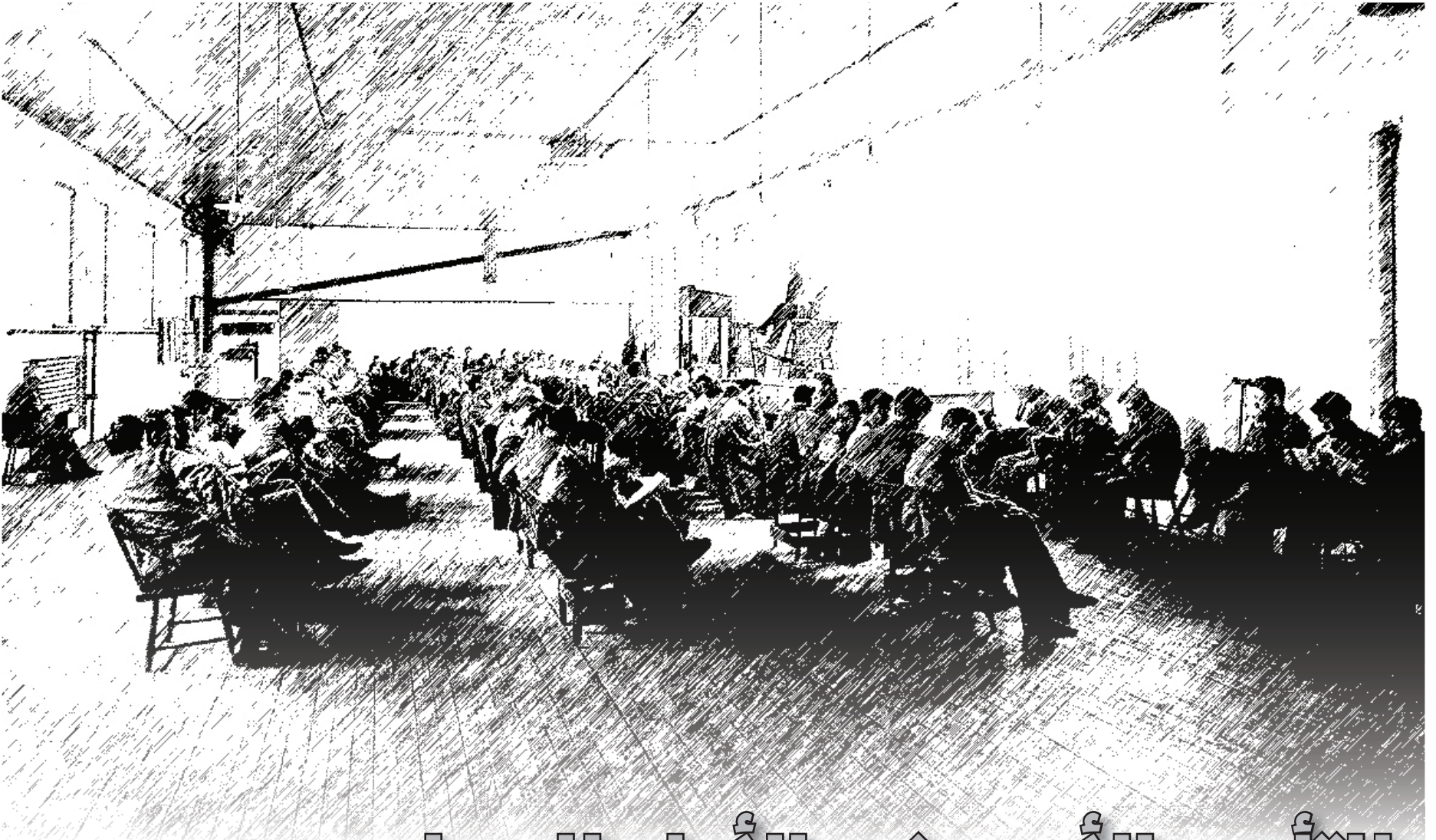
وكان يخفي عشقاً كبيراً لدراجته الهوائية، يقودها في طرقات و شوارع كثيرة، ومن أكثر الاماكن التي كان يتردد عليها، الطواحين الحزبية القديمة المهجورة شمالي المدينة، وهي تعمل وتدار بواسطة المياه، إلا انها اصـبحت متروكة بفعل تقادم الايام وظهور الطواحين الممكنة ،يمضي اليها صديقنا برفقة صديقه الاثيرة / الدراجة، يتأمل انقاضها ويستشرف احلاما مطمورة تحت حجارتها، وقد نقل هذه المشاهد الى أكثر من عمل أدبي " وهذا ما نلاحظه جلياً في قصته القصيرة (الملجأ) و



احالات :-

- 1- قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية / هيثم بهنام بردي ،اربيل / 2009 .
- 2- جماعة كركوك ،الاستذكارات الناقصة /فاروق مصطفى/ كركوك/ 2005 مطبعة ارباخا .
- 3- مجلة ( عيون ) العدد 12 السنة السادسة 2001 .





## التأين الأربعيني الأول للسياب

جاسم العايف

بأن لا تُكرس تلك الأمسية لـ (بدر) فقط وان تكون مفتوحة ، ولا مانع من تخصيص محور خاص فيها لبدر الشاعر. تلك الموافقة مع شرطها، كانت بادرة طيبة كشفت عن جذور كامنة مهية للنمو في وجدان العراقيين وأعماقهم ، وعلى مختلف مستوياتهم ومراكزهم وتوجهاتهم السياسية، لما يسمى حالياً بـ (ثقافة التسامح السياسي والتعدد وحرية الرأي والشفافية والانفتاح) . وأقيمت الأمسية ، ربما، بالتزامن مع الذكرى الأربعينية لوفاة الشاعر بدر شاكر السياب، تحدث فيها أولاً الشاعر فاضل العزاوي عن مواضيع ثقافية وفنية عدة، وعرج على بدر ، وأذكر أنه أبدى رأياً متحفظاً جداً حول ثقافة بدر العربية ، وقدراته باللغة الانكليزية ، مع تخصصه الأكاديمي فيها ، مدلاً على ذلك بتراجمه عنها والتي وصفها بـ "الضعيفة"، كما تحفظ حول قدراته الشعرية أيضاً، وأسهم في الأمسية شعراء بالفصحى واللهجة الشعبية وقصاصون وكتاب كنت بينهم ، إذ قدمت موضوعاً عن بدر تطرقت فيه إلى غربته وموته بعيداً عن وطنه وأسرته. بعد ذلك قمنا بتهريب المواد الثقافية الخاصة بمحور الشاعر بدر شاكر السياب إلى صفحة (المنار الثقافي) و كانت تصدر أسبوعياً ضمن صحيفة (المنار) اليومية التي تصدر في بغداد ويرأس تحريرها الصحفي عبد العزيز بركات - مجهول المصير حال مجيء اليبعينين في انقلاب 17 تموز - 1968 ولم نذكر أنها أرسلت من سجن الحلة ، وقد نُشرت تلك المواد وبأسماؤنا ، دون ان نشير إلى مناسبة كتابتها ، والتي اعتبرناها بمثابة (التأين الأربعيني الأول) للشاعر بدر شاكر السياب، الذي أقمنه داخل اسوار سجن الحلة المركزي وفي (القلعة الخامسة) تحديداً.

الخامسة) وخارجها ، كما أفرد لها فصلاً مطولاً في كتابه (الروح الحية). بعد وفاة بدر شاكر السياب في 24 / 12 / 1964 ، و في أوائل عام 1965 كنت مع الشاعر فاضل العزاوي، نتجاذب أطراف الحديث همساً، في وقت متأخر من الليل، وكنا عادة نقرأ ليلاً وربما حتى الصباح ، والاستغراق في النوم لما بعد الظهر، قلت له: لماذا لا نقيم أمسية خاصة ببدر شاكر السياب بعد وفاته؟! وظل موضوع أمسية بدر مثار حوار متواصل بين فاضل العزاوي و خليل المياح وبينني، بحكم العلاقة الوطيدة بيننا والاهتمامات التي نشترك فيها ، وكنا على دراية تامة بسلوك بدر وعلاقته المعقدة جداً بالطيف السياسي، الشيوعي تحديداً، الموجود في السجن، وتقاطععه النام معه والذي وصل حد العداء، لا بل الاستعداد المشترك بينهما، لقد سعينا، ثلاثتنا، إلى الارتفاع عن الصغائر والخلافات الضيقة ، وفضلنا عدم التعامل مع شخص بدر شاكر السياب شخصياً والذي خضع نهائياً لسلطة الغياب المادي المتمثل بالموت، وسيبقى بدر شاكر السياب الشاعر ارثاً ثقافياً كبيراً في خارطة الموروث الثقافي العراقي والعربي وحتى العالمي . كانت فكرة الأمسية في ذلك المكان والزمان، تعبر عن تحدٍ لنمط من السلوك السياسي، كان سائداً حينها، و يضع المثقفين في خانة ((الخوارج)) والتذبذب والتهميش وحتى الاندحار وحاولنا استحصال موافقة قيادة التنظيم السياسي العليا في السجن حول هذه الأمسية، لما لموضوع بدر وتحولاته السياسية ، من حساسية ستؤثر جداً في الرأي العام داخل السجن . وحصلت موافقة لجنة التنظيم السياسي العليا على إقامة هذه الأمسية، بعد جهود بذلها أساساً العزاوي ، وكانت مشروطة

في بداية كل شهر ومنتصفه، وكذلك بمعونة بعض السجناء المتعاطفين، أو ممن لديهم أخوة وأبناء وأقارب داخل السجن.الكتب بأنواعها تصل عن طريق المتعهد الذي يرسل في كل اسبوع اواقل عربة تضم عشرات الكتب والمجلات الحديثة من اصدارات دور النشر اللبنانية والمصرية. في أواسط عام 1964 بدأت الصحف تكتب عن الحالة الصحية المزرية والمرض الفتاك الذي ألم بالشاعر "بدر شاكر السياب"، نحن المهتمين بالأدب والفن والثقافة شغلنا بذلك ، ومع قلة عددنا إلا أننا كنا معروفين بين السجناء بنشاطنا الثقافي - الأدبي- الفني، ومن الأسماء المعروفة في سجن(القلعة القديمة)، التي تسمى بين السجناء: (القلعة الخامسة) لسبب أجعله حتى اللحظة، الشاعر فاضل العزاوي والشاعر حسين الرفاعي والكاظم والقاص خليل المياح ، والصحفي عمران رشيد عمران ، والفنان إبراهيم دراج، والشاعر الشعبي المبدع المرحوم مجيد الخيون وآخرين. وفي السجن ذاته، ثمة (القلعة الجديدة) وهي بناية حديثة البناء و مفصولة بجدار عازل عال، عن شقيقتها(القلعة القديمة/ الخامسة). وفي (القلعة الجديدة) ثمة بعض من يهتم بالنشاط الثقافي والفني والأدبي وفي مقدمتهم أستاذي- في مرحلة الدراسة المتوسطة، الدكتور لاحقاً، المرحوم هاشم الطعان، والفنان التشكيلي هادي الصكر والصحفي والمترجم حسين فوزي الجاسم، وتعود معرفتي بهما لأيام موقف مركز شرطة منطقة البصرة القديمة عام 1962 ، والمخرج المسرحي قاسم الشبلي، وآخرون لا تسعفني الذاكرة الآن على تذكرهم . لقد كتب الشاعر فاضل العزاوي روايته (القلعة الخامسة) مستوحياً أحداثها من الحياة اليومية في (القلعة القديمة/

في بداية الشهر الرابع عام 1964 مَثلنا أمام المجلس العرفي العسكري الأول، الذي عقدت جلساته بمقر "القاعدة البحرية" في البصرة ، وبعد أن أدخلونا في قفص الاتهام ، اتهمنا المدعي العام العسكري بممارستنا لـ "نشاط شعوبي - هدام" خلال أعوام 1960-1962 ، ودون أدلة، كنا أعوام "التهامات" طلاباً في المرحلة المتوسطة. خلال دقائق أنزلت بنا عقوبة السجن لمدد مختلفة . مساءً حُشِرنا في عربات جمل "القطار الصاعد إلى بغداد" ثم أنزلونا صباحاً ، مقيدين، في مدينة "الحلة" وألقوا بنا في سجنها . يقوم عادة السجناء السياسيون بتنظيم حياتهم اليومية و تختفي في السجن الأوضاع الاجتماعية الخاصة، إلى حد ما. ولمواجهة أيام السجن البائسة ولياليه الموحشة ، و لاستمرار العيش فيه بطريقة منظمة، ينعكس مستوى الدرجات الحزبية في الخارج على الحياة داخله من ناحية المهمات وممارسة المسؤوليات فيه، إذ ثمة لجنة قيادية - سياسية عليا، تتفرع عنها لجان أدنى تعمل على تسيير شؤون الحياة اليومية في الداخل ، من خلال اللجان الفرعية.أهمها: لجنة العلاقات العامة المختصة بالتعامل مع إدارة السجن والجهات الرسمية الأخرى، ولجنة الاحتفالات بالمناسبات الحزبية والوطنية والأممية ، ما أكثرها في ذلك الوقت!! ولجان للطبخ و للصحة والخدمات والرياضة، واللجنة الثقافية بشقيها السياسي والأدبي - الفني. صحف السلطة تصلنا يومياً، أما الصحف السرية ووثائق التثقيف الحزبي فتصل بين حين وآخر، عبر شبكة سرية تعتمد على العوائل خلال المواجهات



