



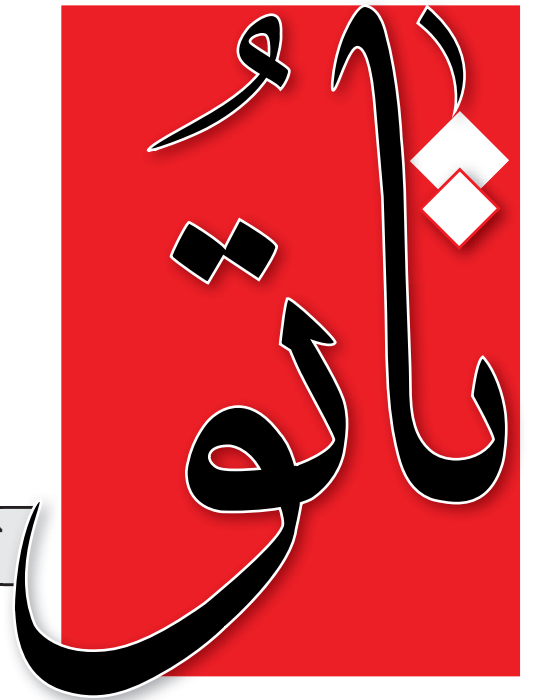
**المعيدية .. ركن أساس
في نظام أمومي مندثر**
29-28

■ **غطاء سرير**
لانا عبد الستار
19

■ **الستارة .. أثى البيت الساكنة**
9-8



**خزل الماجدي يحذر من
الموت الحضاري**
2



رئيس مجلس الإدارة
فخري كريم

32
صفحة

العدد (9) 15 تشرين الثاني 2009
No.(9) 15 November 2009

500
دينار

جريدة ثقافية شهرية تصدر عن مؤسسة
المدى للإعلام والثقافة والفنون

لينا هويان: الادعاء بكسر المحذور في الادب العربي مقولة غبية 24

**بحثاً عن نسائي
الجماليات**



لمسة يد

تكريم خمسة من الفنانين الرواد في البصرة

البصرة - وكالات

كرم مجلس محافظة البصرة بالتعاون مع دائرة الفنون الموسيقية، خمسة من الفنانين الرواد تمييزاً لما قدموه من إنجازات في مجال المسرح طوال ثلاثين عاماً. وقال مدير إعلام محافظة البصرة هاشم لعبيبي أن التكريم شمل الكاتب المسرحي والتلفزيوني إحسان وفيق السامرائي والممثلة سميرة الكعبي والكاتب المسرحي شاكِر العطار والممثل والمخرج محمد سعيد الربيعي فضلاً عن نقيب الفنانين ورئيس فرقة الفنون الشعبية في البصرة جاسم حمادي.

خزعل الماجدي يحذر من الموت الحضاري

لاهاي - وكالات



التحليل العلمي لهذه الأصول وليس على القبول الأعمى بها ثم ان علينا في الحاضر أن نكون أكثر إيجابية وأن نساهم بجدية في حضارة العلم والحرية لا كأفراد يذهبون الى الغرب بل كأنظمة مجتمعية ودول ومؤسسات وأن لانفكر بعقده أننا يجب أن نبني حضارة جديدة منافسة للغرب لأن في هذا مضیعة للوقت بل أن نعتبر أن المدنية الغربية هي ملك البشر أجمعين ومنهم نحن وعلينا أن ندير مع الشعوب الأخرى عجلتها ونساهم بها وأن نصحح أخطاءها. اما بصدد مشكلات المستقبل فأوضح أن علينا ان نتخلى عن أوهام العظمة وأننا أفضل الأمم وأن نتواضع وننظر الى مانحن فيه من خراب وتخلّف وأن نخطط بعلمية لمستقبلنا وأن نتصالح مع الآخر ومع انفسنا.

أقيمت في مدينة لاهاي الهولندية أمسية للشاعر والكاتب خزعل الماجدي المتخصص بتاريخ الحضارات والأديان تحدث فيها عن مراحل التطور الحضاري وأفاق المستقبل. وبين الماجدي في محاضرته أن الحضارة الغربية الحديثة تتميز بثلاث ميكانزمات أو دفعات حضارية وهي:

التحديث MODERNITY والحداثة MODERNISM والعولمة GLOBALISM وشرح كيف تناوبت هذه التحولات الكبرى وغيّرت وجه العالم فيما تخلّفت الحضارات الأخرى ولم تستطع أن تساهم مع الحضارة الغربية في صنع حضارة جديدة بل بقيت إما وسيطة أو قديمة. ويرى الماجدي أن لوجود اليوم لحضارة حقيقية سوى الحضارة أو المدنية الغربية.

وأوضح الماجدي ان العرب والمسلمين مازالوا في التاريخ الوسيط ولم يغيروا من ألياتهم نحو العصر الحديث ولعل أهم مظاهر هذا التخلّف هو سيطرة القانون الديني على الحياة المدنية وعدم حلول العلم مكان الدين والحرية مكان الخوف والديمقراطية مكان الدكتاتورية وهذه الامور تجعل الشرق كله ايضاً معنا حبساً داخل التاريخ الوسيط وربما القديم.

ورأى خزعل الماجدي أن مشكلات الحاضر تتمثل في الفشل السياسي والعسكري والفشل أمام الحداثة والعولمة. وقال أن كره الآخر ونبذه هو أحد اكبر أمراضنا وكل هذه المشكلات الحاضرة التي تختصرها كلمة (الفشل) ستؤدي الى العنف وهذا سيؤدي بنا الى الانتحار. أما مشكلات المستقبل فأهمها مشكلة الوجود بأننا افضل الأمم وهو ماسيؤدي بنا الى الكذب والزيّف.

وقال ان هذه المشاكل ونتائجها من (الهامش الى الانتحار الى الزيّف) ستعلن موتنا الحضاري وتجعلنا بعيدين كلياً عن الحضارة الحديثة والمعاصرة. ثم قدم الماجدي الحلول المناسبة لكل هذه المشاكل فقال ان علاقتنا مع الأصول يجب أن تقوم على

خدوش الرمز ..

المعرض الشخصي السادس لباسل العبيدي

الموصل - تاتو



في معرضه الشخصي السادس الذي استضافته قاعة المتحف في المركز الطلابي بجامعة الموصل ، استحضّر باسل العبيدي من خلال (22) لوحة عرضها، الموروث الشعبي معزّزاً بالأسطورة وربطهما بالحاضر في تناغم اعتبره بعض زوار المعرض من المهتمين بالتشكيل سمة تميز العبيدي عن باقي مجابليه.

حمل المعرض اسم (خدوش الرمز) واقتتحت محافظ نينوى رافقه رئيس جامعة الموصل، وهي حفاوة عبر عنها الفنان باسل بالمشجعة لحركة الفن التشكيلي في نينوى، وقال في كلمة لتأتمن أنه يشعر بالنضج الفني أكثر من أي وقت مضى، وهو يقطف الان ثمار عشرين عاماً حافلة بالالوان.

وأوضح العبيدي ان معرضه السادس هو امتداد لمعارضه السابقة لكن بأفكار أخرى جديدة، وانه مزج في معرضه بين مدرسة الرمز والسريالية والفننارية، وان هذه العملية صعبة جداً لأن كل مدرسة لها قواعدها وأساليبها، وعندما تتم عملية المزج بين أي من المدارس، لابد من التساوي فيما بينها ويجب عدم تغليب واحدة على أخرى، وأشار الى أنه حاول قدر المستطاع اسحضار مفردة الانسان وتفكيره وانفعالاته الداخلية، مع دراسة تشريح في مجمل لوحات العمل، وهي ثيمة العمل الرئيسية.

وعن رؤيته للفن التشكيلي في العراق، يقول العبيدي ان الفنان التشكيلي العراقي هو من افضل فناني الشرق الاوسط، وفنانو الموصل لهم نصيب من ذلك بسبب العمق الحضاري والتراثي الذي تزخر به مدينة الموصل على وجه الخصوص، اضافة الى تغليبهم على مصاعب الحياة، وقدرتهم الكبيرة على مواجهة

الملمات، وهو ما أدى الى تعزيز قوة الارادة لديهم وبالتالي خرج من بينهم مبدعون على مستوى عال. وذكر الفنان باسل بان جيل الرواد في نينوى بدأ ينال التعب، وكان من الطبيعي ان تظهر اجيال أخرى، وحياة فنية جديدة ينهض بها فنانون مثل فارس الراوي واحمد العزاوي وحازم صالح ومحمد عثمان وآخرين كثر كل بأسلوبه وفكره وعطائه، فالفنان مثل الفاكهة لكل منها طعم ورائحة ونكهة

خاصة.

والفنان التشكيلي باسل العبيدي هو من مواليد الموصل 1967، حاصل على دبلوم فنون جميلة عام 1990، وبكلوريوس في الفنون الجميلة عام 2004، عضو في نقابة الفنانين، وجمعية التشكيليين العراقيين، اقام خمسة معارض قبل خدوش الرمز اولها عام 1987، وشارك في أكثر من خمسة عشر معرضاً اخر في مختلف مناطق العراق.



جريدة ثقافية شهرية
تصدر عن مؤسسة المدى للاعلام
والثقافة والفنون

رئيس مجلس الادارة
فخري كريم

المدير العام
غادة العملي

مديرا التحرير
نزار عبد الستار - علاء المفرجي

الاخراج الفني
ماجد الماجدي

تنفيذ الغلاف
احمد نعيمة

الإشراف اللغوي: محمود شاكر

المراسلات :
tattoo_215@yahoo.com
بغداد -شارع ابو نؤاس - محلة 102 رفاق
13 - بناية 141

100 عام على ولادة الأميرة روشن أريل - تاتو

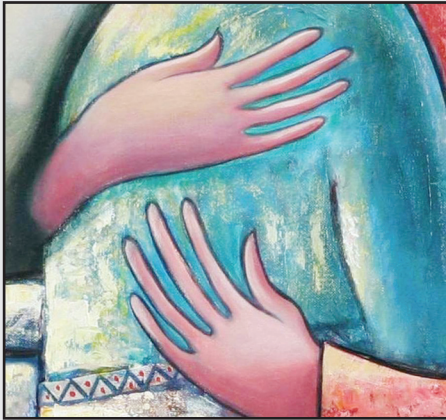
أحييت وزارة ثقافة إقليم كردستان ذكرى مرور 100 عام على ولادة الأميرة روشن بدرخان ضمن مهرجان أقيم في أربيل. وعرض فيلم وثائقي عن حياة ونتاجات روشن بدرخان، كما ألقى المؤرخ كمال مظهر كلمة عن حياة الأميرة وكيف تعرف إليها في اليونان في عام 1957، وتحدث الكاتب عز الدين مصطفى رسول عن تاريخ العائلة البدرخانية، وروى دارا بيلك بعضاً من ذكرياته مع الأميرة. ولدت روشن بدرخان في 11 تموز 1909 في قيصريّة، وكتبت العديد من المقالات المعادية للاحتلال الفرنسي ونشرت في جريدة فلسطين، وعملت في الاذاعة وقدمت العديد من برامج الاطفال في راديو سوريا، لها كتب عدة ترجمتها من التركية الى الكردية والعربية، توفيت بسوريا في 1 حزيران 1992.



نشر رواية مفقودة لأجاثا كريستي

نيويورك - وكالات

قالت مجلة ستراند انها ستنشر قصة لاجاثا كريستي عنوانها "حادثة كرة الكلب" التي عثر عليها في قبو منزل ابنة الروائية الشهيرة عام 2004. وقال اندرو جولي رئيس تحرير المجلة "انها رواية مثل كل روايات أجاثا كريستي.. تدور عن هو الفاعل..". وذكر انها تتضمن الكثير من المفاجآت. وتعتبر مجلة ستراند نفسها وريثة للمجلة التي بدأت في انكلترا اواخر القرن التاسع عشر في نشر القصص القصيرة الاولى لشخصية شرلوك هولمز التي ابتكرها السير ارثر كانون دويل. وتوقفت مجلة ستراند عن الصدور عام 1950 لكنها ظهرت مجددا في الولايات المتحدة منذ عشر سنوات كمجلة ربع حولية. وستنشر رواية كريستي الجديدة في عددها الصادر بمناسبة الذكرى العاشرة لعودتها للصدور.



يذكرنا التشكيلي ستار كاووش باللمسات العابرة التي يمكن لها مجتمعة ان تشكل عالما شديد الروعة والحنان. مجموعة كبيرة من لمسات اليد تعبر بغنى وتمارس وظيفتها معرزة اليقين بوجود الحب. الفن هو الذي يرى انه قانون يرسخ فينا الدهشة ان لم نقل الانبهار، فنحن ان تتبعنا اليد في معرفياتنا العاطفية فسنخرج بحياة كاملة والامر نفسه سيحدث لو سألنا حسان الملك عن العوالم التي طافت به منذ ان نحت هو وفيصل في ساحة من ساحات بغداد.

الفن لمسة لان الحياة لايمكن ان تكون حياة بلا جمالية مضافة. الاشجار والانهار والجبال والطقس المعتدل هي خامات اولى لفن يضيفي السحر ويشد الى المعنى.

ستار كاووش يذكر نفسه بنفسه ويقرأ مدى التأويلات التي صنعتها يده. هل يمكن لموجه اليد وصاحب الاستقبال ان يعيدا التقييم وفق النتائج الجديدة؟. هل يمكن ان نكتشف ان اليد قالت اكثر من اللسان وان اليد الذكرية حصلت على اعتراف اليد الانثوية في غفلة من اللغة المنطوقة؟. هذه هي عجائب الفن وتحديدا الفكرة الجميلة التي جاء بها ستار كاووش.

تاتو

في ملتقى الخميس الابداعي

الطيور الطائيرة تعود مع كوكب حمزة

بغداد - محمود النمر

قال فيها: انا حتى الان احتفظ ببعض الاوراق من كوكب وقد ترك بصمة واضحة على الساحة الفنية العراقية، وعندما اسمع -ابن ادم - هذه الاغنية الكبيرة جدا والتي لم تحظ باهتمام اعلامي مع الاسف، انا اذكر الطفولة في مدينة السماوة والايقاعات الجميلة وهذه الاغنية تعادل العديد من الاغاني التي ظهرت في تلك الفترة، وكان شاعر هذه الاغنية الشاعر الكبير -ابو سرحان -الذائقة الفنية التي اعطاها الفنان كوكب حمزة، كوكب غزير العطاء في الفن، وكانت اغنية -ياطيور الطائيرة -وحسن كمر للفنان الكبير فاضل عواد وهي من الاغاني التي حققت شهرة ليست بالقليلة، والكنطرة بعيدة -وهو الناس- كوكب حمزة لو بقي في العراق لما حقق شيئا تحياتي الى الكوكب الذي حل بالعراق ثانية.

وقد ادى الفنان الشاب جمال كريم بعض الاغاني بصوته الشجي وهي من اغاني كوكب ونالت اعجاب الحضور الذي كان محتشدا في اروقة الاتحاد



بشكل يوحي ان الانسان العراقي مازال محتفظا بالحب الى تلك الاغاني التي تمثل اغزى حقبة زمنية شهدتها الساحة الفنية العراقية. وفي جملة ذكريات سردها الفنان المسرحي عبدالامير السماوي وعن ايام الاعتقالات والسجن قال: كوكب زميلي في الدراسة وفي السجن، وفي يوم جاءتنا سيارة من قبل الامن وتم اعتقالنا انا وكوكب وابراهيم زاير وهناك في السجن عشنا معا وهو عمر طويل مفعم بالذكرى والألم.

ثم تحدث الفنان ستار الناصر عن بعض الاغاني التي لحنها كوكب حمزة وكيف انه طور الاغنية العراقية ومنحها جواز سفر مرت به الى بقية الدول.

ثم كانت هناك وصلة غنائية من قبل الفنان علي سالم الذي غنى بعض اغاني الفنان ولاقت استحسان الجمهور. وقالت الشاعرة سناء وتوت -زوجة الفنان محمد جواد اموري: أردت ان اذكر اغنية كنت ارددها دائما وهي اغنية -افيش بروح الحنية - هذه اول اغنية اعز بها للفنان كوكب قبل اغنية ياطيور الطائيرة، الاغنية العراقية دائما اغنية متفردة وجميلة، ولها خصوصيتها.

وكانت هناك مداخلات اخرى وكثيرة من قبل الحاضرين، الشاعرة أمنة عبدالعزيز والشاعر علي وجيه، ثم قدم الشاعر الفريد سمعان الأمين العام للاتحاد -درع الجواهري -وكذلك قدم المهندس محمد سلمان صاحب مكتبة -عدنان- باقة ورد من قبل ملتقى الخميس الابداعي وقدم الشاعر هادي الناصر هدية خاصة من قبله.

ثم طلب الحضور من كوكب حمزة اغنية وقد غنى الفنان احد المواويل، ولم يتكلم المحفّي به عن تجربته الفنية بينما كان يعلق بفرح غامر على بعض الذكريات التي كان يسردها اصدقائه.

ضيف ملتقى الخميس الابداعي الفنان المغترب كوكب حمزة الذي غادر العراق في سبعينيات القرن الماضي نتيجة السياسة القمعية للنظام السابق، وقدم الاصبوحة الشاعر والاعلامي محمد درويش الذي اكد ان الفنان كوكب حمزة هو واحد من الذين غيروا تاريخ الاغنية العراقية وجعلها اغنية بيئة بعدما كانت اغنية مدينة، وكوكب حظ كبير في هذا التغيير، من خلال اغنيات مازالت وتبقى عالقة في اذهان الجمهور ومنها اغنية يانجمة للصوت الرائع حسين نعمة، والطيور الطائيرة لسعدون جابر وحسن كمر لو شمس، وبينادم نوهوى الناس، وغيرها من الاغاني الشجية، كوكب حمزة اضطرته الظروف آنذاك لمغادرة البلد واستقر به المقام في الدنمارك، ولكن قلبه كان في العراق، وجسده بقي هناك يشترك لدجلة وشوارع بغداد والبصرة وباقي مدن العراق.

وقال الامين العام لاتحاد الادباء الفريد سمعان: هذا الكوكب المهاجر من غابات النخيل وانهار العراق كبيرها وصغيرها ومن امسياته الناعمة المتخمة بالفرح والمواويل التي ترافق غروب الشمس وهي تنطلق من الضفاف والمراكب الشراعية الخشبية.. والزوارق التي تصنع الامواج المعرّبة من كل الطبقة والفرح والضجيج، لقد دندن صغيرا وترنم بالاناشيد المدرسية حدثا وامتلك الناصية شابا لقد رست اشعرته على الضفاف، فرحبت به وعندما بدأ يعزف احاطت به كل الطيور تستمع اليه وتحاول ان ترافقه فكانت باقة رائعة من ضربات كوكب واغاني الطيور لقد امتدت اصابعه الى الاوتار وبدأت تتراقص عليها فكانت الالحن الشجية والايماوات الذكية العاصفة من الفرح والابداع. وكانت جملة من الذكريات للشاعر ناظم السماوي

المعرض الجماعي لجمعية التشكيليين في البصرة

الواقع وشيئية الرسم

✶ خالد خضير الصالحي

كاتب من العراق

1

منذ عقدين مضيا، وتحديدا منذ اندلاع حرب الخليج الأولى خبت جذوة معارض الفن التشكيلي في محافظة البصرة في زحمة انشغالات الناس بالحروب ونتاجها الكارثية، ولم تزل تلك الحالة لم تتغير حتى هذه اللحظة إلا بشكل طفيف حيث تقيم المؤسسات (الثقافية) معارض سنوية تعلن فيها إنها لم تزل موجودة، وكان المعرض الاخير لجمعية التشكيليين في البصرة واحدا من تلك المعارض التي تقام كل عام وتكون مفتوحة يشارك فيها الجميع... إلا ان ما يبدو سمة أساسية لكل المعارض التشكيلية في البصرة هو غياب التجارب الاستثنائية التي كانت تخترق المشهد الثقافي التشكيلي كما اخترقته من خلال تجارب محمد مهر الدين وعلي طالب وفيصل لعبي وعفيفة لعبي ومحمد راضي عبد الله وعجيل مزهر وآخرين قد لا نتذكر أسماءهم الآن...؛ وذلك راجع، بصورة عامة، إلى ضعف الثقافة البصرية وضعف تعامل الفنانين مع مادتهم رغم ان الفن، في حقيقته النهائية، حوار بين المبدع ومادة العمل الفني.

2

مع اعترافنا بان النقد اليوم ليست من مهماته لا توزيع الوصايا ولا التقييم المعيارى للمنجز المعروض، فان أول ما استوقفنا في المعرض التشكيلي هذا العام كان عنوان المعرض (الفن الآن والحلم الثقافي) الذي بدا لنا انه يصلح عنوانا لملتقى بحثي حول الفن والثقافة أكثر مما يصلح عنوانا لمعرض فني، فهو يفتقر، على الأقل، لتلك الشاعرية التي تبدو عليها عناوين معارض الفن التشكيلي.

3

ان كل (النقائص) سواء في الوضع الثقافي، او في الوضع التشكيلي، لا تبيح لنا، كما لا تبيح لغيرنا، أن نغفل الوجه الآخر للعملة في تلمس أهمية أي معرض في تحريك الوضع الثقافي في محافظة البصرة، ذلك الوضع الذي لا يبدو فيه اعتبار البصرة (عاصمة) للثقافة العراقية إلا إجراء شكليا لا يחדس حتى سطح الثقافة في هذه المحافظة خدشا صغيرا غير محسوس، فهو كأي فعالية (فوقية) ترعاها (الحكومة) تبقى غارقة في وحل الإعلام والدعاية التي وقعت فيها فعاليات كثيرة بشكل أوضح الأهداف اللاتقافية للأطراف القائمة عليها حتى قبل بدايتها، وبشكل يؤكد حاجة المحافظة الى تأسيس بنية تحتية ثقافية راسخة أكثر من اقامة فعاليات فوقية تنتهي بانتهاء مناسبتها. لقد تنوعت أساليب المشاركين في معرض جمعية التشكيليين العراقيين المرافق إلا أننا يمكن ان نتلمس بعض المتجهات الأسلوبية فيه.

4

غالبا ما يتجه الرسامون الأكاديميون نحو معالجة الرسم التشخيصي معالجة أكاديمية تضع قضية اللون والاشتغال التقني للون والحفاظ على قوانين الشكل الأكاديمي (التشريح والمنظور) باعتبارها روح الرسم عن الواقع، ومن هؤلاء خليل كاظم الذي يعتني بمعالجة الشخصيات من خلال تكتيك أكاديمي عال واهتمام بقوانين التشريح والتقنية اللونية، إلا ان أسامة حمدي

5

يعتمد بعض الرسامين على طاقة اللون التعبيرية دونما حاجة إلى الشخص من خلال تفجير طاقة اللون التعبيرية من خلال غمامة تنبثق من ظلام الخلفية قافرة بقوة نحو عين المتلقي حيث يعتمد أسامة نوري على طاقة بعض الألوان كالضربة الحمراء التي تحتل غالبا مركز اللوحة، بينما يعمد حامد سعيد إلى الانسجام اللوني للمساحات التي يشغلها بعناية، بينما يخلق حسين عبد علي ومصطفى عبد الكريم ما يشبه الفورة اللونية قاسية الحواف بما تضم داخلها من أشكال هندسية قاسية الحواف، ويحاول صبري المالكي الحصول على لون ذي ملمس حيث يشكل اللون خطوطا ومساحات نائنة، فيما تتراءى أشكال الشخصيات أشباحا غائرة في ضباب الألوان التي تغمر المشهد في لوحات صبيح البديري وهي أجواء اشتغل عليها سابقا سلمان البصري وكامل حسين بدرجات متفاوتة من النجاح، ويرسم طاهر حبيب لوحته بألوان الزيت بينما ترتدي مادته لبوس مادة الباستيل التي خبرها جيدا وأقام فيها معارض عديدة، ويهندس عائد الأنصاري لوحته ببناء هندسي تتحول اللوحة فيه إلى ما يشبه السجادة المنسوجة بعناية شديدة وفق مخطط أولي هندسي صارم، ولا يكتفي عبد الكريم الدوسري بأشكاله (=ألوانه) التجريدية فقط، بل يضيف لها شكلا مشخصا ربما رغبة منه في الارتباط بالواقع، وتختفي الألوان الكابية من تجربة عبد الملك عاشور وتحل محلها ضربات اللون الزاهية تتناثر فوق شخوصه المبتوثة على مساحة اللوحة بمتجه يرتفع إلى أعالي اللوحة، وهو ما تفعله ألوان نور عبد الكريم التي تومئ بأشكال مشخصة ترتفع إلى الأعلى.

6

تطفو الألوان في تجربة احمد حسين على سطح اللوحة مستقلة بعضها عن البعض الآخر ومتجاورة بما يشبه التشاكل الصوري.. حيث يمنح كل لون اللون المجاور



له من عندياته عبقا فتختلط التأثيرات اللونية خالقة أرضية (منسوجة) بعناية من ألوان شتى، ويتخلل عيسى عبد الله عن هيمنة الخط السابقة على أعماله فتحل محل ذلك حربة معالجة لونية يحاول من خلالها إعادة تأسيس أسلوبه في الرسم، وقد خبر فؤاد هويرف سوق الفن وتعرّف من خلال مشاركاته في المعارض الجماعية في بغداد وعمان على آخر موضوعات الفن العراقي في الوقت الحاضر، حيث تندمج القيم الكاليفرافية مع بنية اللوحة حيث صلابة الخط ممثلة بطراوة اللون، ويعامل قيس عبد الله اللون بقيم زخرفية عندما تتدخل الألوان وتفتقر بموجب خرائط الرسم التي تخلقها مادة الاكريليك، ويوظف مرتضى سلمان حريته باستخدام اللون استخداما تعبيريا يبتدئ من الفنان نحو اللوحة لتنتصر الرؤية الحلمية للرسام على قوانين الواقع و (قوانين) الرسم معا، وتنتصر في النهاية الضربات الحرة التي يضعها وهاب رزوقي على سطح اللوحة الذي يشتغله برفق ودونما انفعال لتأتي تلك الضربات كمؤثر درامي.

7

يبني العديد من الرسامين مدنا ملونة شبيهة لما كان يفعل نوري الراوي وهاشم حنون وغيرهما من الرسامين وذلك من خلال معمار مشيد من يقع اللون والإشارات وهي يقع تبدو مستقلة عن بعضها ، ومن هؤلاء: أزهر داخل، وهشام البطاط، وحسن عبد الشهيد الذي يعتمد كثافة عجيبة اللون المسطح، ويقدم مهدي الحلفي لوحة هي مزيج من الإشارات التي يهندس منها مهدي الحلفي مدنه اللونية الدافقة بالسحر..

8

يلعب تفجير الطاقة اللونية في تجربة احمد شاكر من خلال اختزال الموضوع التشخيصي إلى اقل ما يمكن من الضربات اللونية التي تحافظ على جوهر الموضوع، فيكون التأثيرات المتضاربة للمساحات اللونية القادرة

ملاحظات

الجائزة العربية الوهمية !!

-البوكر نموذجاً-



باسم عبد الحميد حمودي

في عدد (تاتو) الثامن - وهو العدد
الاخير الصادر في 15 تشرين اول الماضي
- نقلت (تاتو) خبرا ادبيا مفاده أن
جائزة البوكر العالمية لعام 2009 كانت
من نصيب الروائية هيلاري منتل عن
روايتها (قصر الذئب) التي تصور فترة
من حياة الملك هنري الثامن بجرأة
وابداع .

يقينا أن اجتماع هيئة التحكيم مدة
ثلاث ساعات للبت في تعيين اسم الفائز
برئاسة الاديب البريطاني جيم نافتي -
مذيع البي بي سي - كان اجتماعا صاخبا
فقد وقف اثنان من اعضاء الهيئة ضد
تسمية منتل فائزة , لكن اصوات الاكثرية
كفلت لمنتل الفوز .

نقول للعمة منتل الحلوة : مبروك الف مرة
, بانتظار ان يقوم أحد مترجمي دار المدى
بترجمة الرواية قريبا , دون حاجة للاعتماد
على التقارير الملخصة أو استخدام المترجم
الآلي , ونعود الى موضوعنا الرئيس وهو :
هل هناك حاجة الى بوكر عربية ؟ وهي

جائزة مستنسخة - لا قيمة واقعية
أو ثقافية لها - وكل نفعها استمرار
الصحافة الثقافية بنشر اخبار التقديم
لها حتى ظهور النتيجة , واستمرار (بث
(كتاب الرواية من الدرجات العاشرة
والحادية عشرة والثانية عشرة اخبار
تقديمهم لهذه الجائزة وقيامهم بعرض
هو بمثابة SHOW دعائي لمنجزاتهم
السالفة .ان الرواية العربية لا تحتاج الى
جائزة مرسومة اهدافها سلفا , لاتنفع
الادب الروائي ولا تخدم الالجنة الجائزة
والفائز (الموهوم) الذي ينسى أسم روايته
القراء ... الا ما ندر .

قد اكون قاسيا ازاء بعض الروايات , لكننا
لا نحتاج الى جائزة تقليد , لم يتفق
عليها اي تجمع ادبي او نقدي فرضت
لجنتها التحكيمية ذواتها على هذه
التسمية المترجمة الذرائع والواجبات ..
دون هوية حقيقية
اغلقوا البوكر العربية -اللاعربية - اذن
وابتكروا صيغة جائزة يتفق عليها ولا
تدعوا للاوهام سبيلا !!

فيها العنصر الأكثر أهمية في تحديد الأشكال ورمز
الفراغات وخلق الإحساس بالموضوع ومن هؤلاء احمد
زكي الذي بدا أكثر التصاقا بهموم الكائن الذي يرسمه
خاضعا لشتى ضروب التجارب المؤلمة التي يفرضها
الواقع عليه, ومحمد محيي الذي يحاول إنتاج لوحة
تأثيرية بالقلم الخشبي بدل ألوان الزيت.

11

إبراهيم الخليفة يحاول خلق أجواء حلمية كأجواء علي
طالب إلا ان لوحته تحنّ إلى الشخص باعتباره البلورة
التي ينبني عليها الواقع الذي تفترضه اللوحة, فتجد
في حومة هذه الغمامة اللونية الحاملة هنالك إشارات
الى الواقع في كيان اللوحة طافية فوق تلك الخلفية
المحايدة.

12

تتخذ العديد من الرسومات المرأة موضوعا لهن مع
اختلافهن بالمعالجة, ومن هؤلاء الرسامات: رنا الدربندي
وسفانة عذبي ووسام فارس والنحاتة علا محمود وشاكر
ياسين.

13

تتحول اللوحة المؤسسة على طاقة اللون التعبيرية عند
كامل الشمري إلى ألوان متحركة جيئة وذهابا لتشكل نمطا
من فن الاوب دونما هندسة قاتلو كتلك التي يستخدمها
فنانو الاوب التقليديون, وتتحول بيد نبيل شاكر إلى مدن
مكعبة ملونة.

14

قدم عدد من الفنانين أعمالا يبلغ فيها ما يسميه فاروق
يوسف موت الرسم درجة عالية من التحقق من خلال
استخدام المواد الجاهزة (الردي ميد) في اللوحة وبذلك
يؤكدون على انمحاء الحدود الصارمة بين ما يصلح ان
يكون مادة للفن وبين ما لا يصلح, ومنهم: حسين ماجد,
وعقيل الشاروخ, ومحسن علي.

15

تقدم رجاء الحبيب أجواء تقترب من أجواء الرسامين
الفطريين من خلال التقنية والأشكال معا, بينما تحاول
رولا عبد الله إعادة الحياة إلى أسلوب تنقيطي بسمات
فطرية دونما تلك الرؤية التي انبثق من اجل تحقيقها
ذلك الاسلوب في الحركة الانطباعية,

16

لا يرتبط النحت عند احمد السعد بالشكل الإنساني فقط
بل وبالقيم الإنسانية بشدة حيث يكون ذلك الجسد في
النحت بمثابة الأيقونة التي تلتقي فيها, وتنطلق منها
كل الموضوعات الإنسانية, وهي التي تشد فن النحت إلى
ان يكون فنا ارضيا بالدرجة الأساس, وينحت علي الكنايني
الإنسان في محتنته من خلال ما يضيفه إلى المنحوتة من
إضافات تخدم دراما العمل النحتي, وهو ما تحقق في
اعمال فاضل عبد الله حينما كان ينحت بروح المادة لا
بمادتها, حيث تكون المادة موضوعا, ويكون الجسد
الإنساني مناسبة لاشتغال المادة, إنها شيئية النحت ممثلة
بصلابة المادة وملموسيتها و(صلابة) الفراغ الطفيف
وملموسيته هو الآخر, ويحول الجسد البشري المشغول
بالخشب الى طوطم تلفه الغرابية بتلك المادة التي فتنت
شعوبا كثيرة وأسست عليها فنون عالمية كالفن الزنجي
من خلال الطواطم والأقنعة, وهو ما نلتلمسه في تجربة
النحات نوري ناصر التي هي حشود من الطواطم والأقنعة
التي تتلبسها روح الشجرة, أما النحات ماجد عباس فيعود
الى النحت الرفاديني القديم لإنتاج نصب يمكن تكبيرها
لتحتل إحدى جداريات الساحات العامة.

17

ينقطع الفخار بين يدي سمية البغدادي ومي المظفر
عن نفعيته ليدخل باب الرؤية الجمالية؛ لايماهما بان
الطين مادة أولى أكثر بساطة وتجريدية.❧

على تقديم إحساس بالموضوع التشخيصي من خلال
التجاوز الجغرافي لتلك المساحات, بينما يقدم رائد حسن
ذلك الواقع منظرا خلويا ذا ملامح حلمية تذكر بأجواء
السورياليين الحلمية, وكان علي الاسدي رساما تعبيريا
يمارس الرسم بضربات لونية قوية حرة وأشكال لا تقل
حرية عن ذلك, بينما يواصل علي عاشور تجاربه على
كأنه الذي تضيق ملامحه وسط نثار الألوان التي تتطاير
متجهة نحو مناطق قصبة خالقة حركة تعطي العمل
أجواء درامية وحركة
لونية ملموسة.

9

تتجه أعمال بان
إبراهيم بالفن
السوريالي نحو
متجهات تجريدية
من خلال استخدام
تقنية المفروكات
التي وظفها عدد
من الرسامين
السورياليين لتحفيز
ذهن المتلقي على
إكمال فراغات
الأشكال وخلق
أشكال ذهنية بتأثير
مستحثات سطح
اللوحة من خلال
فورة لونية تكتسح
سطح اللوحة من
أسفلها وكأنها
أشكال الانفجارات
التي تنطلق من
كتلة الشمس
المتحبة, او ربما من
بركان مستعر يلقي
حممه بقوة نحو
السماء, بينما يتجه
تحرير علي صوب
توظيف أجواء الحلم
الضبابية والتكنيك
الذي يمنح الموضوع
صلابة وملموسة,
وتتجه الطبيعة
الصامتة لرحاب
الحلو إلى مادة
أخرى لا تمت إلى
تلك الأجواء بصلة
بانتمائها إلى
عالم أحلام غريب
ومربك, ويتسيد
اللون أجواء عبد
الصاحب البغدادي
من خلال فوضى
فوران الأشكال
التي يتعامل
الرسم معها بحرية
واضحة, وتخلق
الأشكال الزخرفية
لعلي البصري أجواء



أحلام غريبة ومقلقة فهي تؤمئ بشبه قصي لأشكال
الواقع.

10

مازالت طاقة الرسم, ونقصد بالرسم هنا تحديدا المعنى
الكاليفرافي الخطي, أرضا بكرا لم تستنفد كل مدياتها
التعبيرية, وتحتفظ بقدرته على معالجة موضوعات
شتى, فقد قدّم قسم من الرسامين اعمال رسم يلعب

جيان (يحيى بابان) يكتب عن حسين مردان ..

وطن و ذكريات

- 1 -

أستعيده في ذهني، الإنسان حسين مردان. حركاته ثقيلة غير مفاجئة وما يدهش فيه يده باصابعهما الغليظة القصيرة وبشترتهما الطرية. عيناه صفراوان مثل عيون القطط غائرتان تحت نتوء حاجبين كثيفين. جبهته عريضة أرجوانية لماعة ينحسر الشعر عنها من سمت الرأس ويتجمع عند قفا رقبتة كثيفا وعلى فؤديه.

في رده على سؤال الحاكم الذي قاضى فضائحيته، وعن السر في تسمية الشاعر ديوانه الأول (قصائد عارية) قال حسين مردان: (.. إن الشاعر يجب أن يكون صريحا في تعبيره عما يختلج في نفسه، ولم أتوخ في قصائدي إلا، إظهار الحقائق عارية ليتبينها الناس).

الثابت أن الأجيال القادمة قد تقرأ شعره، وقد تضحك من سذاجته وسهولته ومباشرته؛

(..)

يا أنت

يا أعز من روجي

ويا أحلى من النور الى الضربير

كيف ترى يملك السرير.)

هل كان حسين مردان باهرا في سذاجة فضائحه وطفولتها ومباشرتها؟!

هناك نوع من التناقض الواضح، التراجيدي في بعض شعره، ولم تكن لغته مألوقة لكثرة من القراء حين تناول العلاقة بين الرجل والمرأة بأسلوب مباشر طفولي فاضح.

ربما لم تكن مألوقة محاولاته في فرض نمط حياته وفكره وتعبيره الشعري؟! ومع هذا كان حسين مردان طاقة أثارت الاهتمام وهذه حقيقة ملموسة في تلك الظروف التاريخية.

هل كان شعر فضائحه شبكة نجاته أو هويته معاً؟!

ما هو دوره في عملية تحديث الشعر؟! ما هي مكانته في الشعر عامة؟!

النقاد هم الذين يجيبون عن هذه الأسئلة.

كان ممثعا النظر إلى حسين في جلسته في مقهى البرازيلية في شارع الرشيد في بغداد، وأيضاً خلال دخوله الاحتفالي إلى اتحاد الأدباء العراقيين. يبدو ضخماً عريض الكتفين محتفظاً بكبريائه الخاص. وكان يجيد لعب الدومينو والورق، وتترقق في طبعه سذاجة وبساطة مفردة. وحين يضمه محفل لا يصغي لما يقال ولكنه لا يكشف عن سذاجته وبساطته. يرتدي ملابس بعيانية. وفي مظهره العام يبدو متكيفاً بتأثير (قصائد عارية).

ربما كانت تفصح دون قصد سذاجة معرفته وعذرية أو طفولة تصرفاته ومع ذلك تقبل مشوبا بالفخر ما كتب عنه: أنه رائد للشعر الوجودي بالعراق. وكان يرغب دوماً أن تكون له خيليات وحياة تتناقضها الصحف وكتب عنها.

كان في ميسوره، وهو جالس خلف زجاج مقهى البرازيلية قريبا من مدخلها الشمالي، أن يحدق في أرواف النساء العابرات على رصيف الشارع متنقلا بنظراته بين سيقانهم، ومرددا في صوت غليظ أبح عبارته المفضلة:

- أخي، سوف يبقى الجنس ملهماً للفن والشعر حتى القيامة. و يضحك غفلة خ خ خ ... خ خ ... لك أموت على النهود و الأرواف.

وكان يسهب أحيانا فيصف التكوّر المتهدل قليلاً للنهود تخالط لون بشرتها المليبية الصفراء شقرة البرتقال، فترنسم على وجهه انطباعاً متألقاً افتراسية، ومتطلعا بنظراته في المارة على الرصيف.

لقد عرف حسين مردان، كما يقر كثير من معاصريه، كيف يلتفت أنظار الآخرين، وصار مسؤولاً بطريقته الخاصة في التعامل مع الآخرين والمجتمع وهذا أمر طبيعي. وكان قد وجد انعكاس "الحرية الفردية" له، كما يخيل لي، في شعر

الفضائح الأمثل. وناطح في هذا اللون من الشعر التقاليد في محرم مقدس لها " جسد المرأة "، ولم يكن يريد أن يخفي سروره بـ " حريته الفردية " غير أن مثل هذه الهرطقة لم تكن مقبولة على الدوام، ومع هذا.. يبدو أن عملية الشعر لديه، مثلما هي لدى بعض معاصريه، كانت ترد إليه حريته، وتمحسه ببشريته، وتعطيه حقه الإنساني بالوجود أو تعزز، على الأقل، القناعة بمثل هذا الحق الطبيعي.

من ناحية ثانية، كان شغوفاً بأن يخلط في شعره فضائح موضوعات شعراء سبقوه، وتجارب اسرار البيوت العامة، وعاشقات ملاهي بغداد في الخمسينيات. وجميع هذه تظاهرات غير مألوقة لمعاصريه في حين ثمة قسط وافر من السذاجة الصاخبة في شعره تطالب بضرورة التغيير الاجتماعي.

ليس من قبيل المصادفة بالطبع إذا كانت " الأنا " تملك قوة الخلق، شعراً بالنسبة إليه، فإنه كان مأخوذاً، كما يبدو، مثل غالبية معاصريه في أن ما يكتبه " يفجر ثورة ". ومثل هذه الإشكالية الرومانتيكية كانت بالغة الحدة عنده ولدى غالبية كتاب جيله، فالوعي كان عنده خالفاً للعالم وطاغيته معاً.

...

بعث للشيطان روجي فالذي

لم ير الشيطان لا يعرفني

....

اعرف الخير ولا يعرفني.. 3

ومع ذلك تفوح من قصائد شعره روائح طفولة وسذاجة وزخم احتياجات جسدية وروحية. من جهة أخرى هناك آثار سعيه الدؤوب في التوجه نحو الإنسان والحديث معه وعنه. والسؤال هو إلى أي مدى تكشف النزعة الذاتية في شعره (الفاضح) عن الوجه النقيض الآخر لها - العذرية؟! ويتصور البعض أنه اختلق قسطاً من فضائحه شعراً، في تعامله مع موضوعة المرأة، ربما ليصوغ رغبة بسيطة وهامة هي الحاجة إلى الحب والحنان. الحاجة إلى الإنسان الآخر!

هذا وسرعان ما يحاصر القارئ لشعره عن المرأة بصرخات بدائية تعبيراً عن رغبة استبعاد الجنس الآخر. انه لا يدخل الحب في قصائده بوصفه اتحاداً اختياريّاً متكافئاً بين المرأة والرجل. ويتجسد الاضطهاد الاجتماعي للمرأة في لغة شعره المتعالية تجاهها، فهي المطلوبة وكأنها الطريدة المنتظرة للافتراس الشهواني - البدائي في صوره الشعرية، وحيث صرخاته هي بما يشبه الدفاع "الفني" عن الملكية الخاصة للحب. فهو يناشد الحب سعياً للامتلاك الشخصي أي امتلاك الجنس الآخر. من ناحية أخرى يدعو وعيه إلى التحدث والتقدم الاجتماعي من منطق إنساني عام.

لم يكن حسين مردان وحده ضحية هذا التناقض التراجيدي في وقت كان منطق الضرورة يفترض بأن المقصود لم يعد مجرد الخلاص من اللاعدل الاجتماعي بل التحرر بالمعنى التاريخي. بكلمات أخرى، كان التناقض السائد في مفاهيم الخلاص من اللاعدل في تلك الفترة بالنسبة لجيل حسين مردان، هو التناقض ما بين ضرورة التغيير وآليته في إدراك كيفية وقدرة تحقيق هذا التغيير. ولم يكن ممكناً لجم شعر الفضائح، عني مهاجمة العلاقات الاجتماعية التي تطبع بطابعها أيضاً العلاقات الثنائية ما بين الشعر عامة وهذا الشعر خاصة.

- 2 -

عندما فكرت في كتابة انطباعاتي عنه وعن جيلنا ذكرتني هذه المناسبة بمبدأ تقوم عليه الوظيفة الاجتماعية للشعر أو رسالته المعرفية والجمالية، وهذه هي موضوعة التساؤل.

أضع المسألة بهذا الشمل، لماذا شاعت سمعة حسين مردان كشاعر وجودي قرأته العامة وفهمته وهو الذي أعاد إنتاج غرائزه وحرارة جسد المرأة وطراوته مكيفاً نفسه لحاجاته الغريزية والفكرية؟! لقد زين حسين مردان شعره بأناه التي قصد بها قهر الجنس، المرأة الشمولية التي تغزل بها. وكانت عملية التزيين، كما أعتقد، شكلاً لاستيعاب الحاجة الحسية الواقعية لديه، ولهذا ألا يمكن القول إن الوجه الآخر لهذا التزيين هو التعبير عن الحرمان العاطفي والاجتماعي الذي عاناه؟! منطقي أن التزيين هنا هو غطاء لا غير..

قد لا يتيح تراث الرجل، الشعري والنثري، فرصة القول بأنهما يتسمان بقدر متساو من الأهمية في تحديث الشعر كظاهرة وضرورة تاريخية مقدار ما تتسم مساهمات شعراء معاصرين له، مثل السياب، البياتي، نازك الملائكة، أدونيس، الحيدري، سعدي يوسف وآخرين. غير أن شعره يحمل، كما يخيل لي، قدراً ملموساً من سمات مرحلة الصراعات الاجتماعية قبل ثورة تموز وخلالها وما بعدها.

أعيد سؤالي الأول: هل كان حسين مردان مجدداً في الشعر، وهو الذي تصور كما أظن، أن المحرومين في أمته يصفقون لتجاربه؟!!

فكرت بالعلاقة بين التجريد الغالب في الأدب اليوم، وبين منظور الأغلبية العظمى من القراء من سكان بلداننا إلى الأدب والثقافة عموماً، بين حدود رسم وطبيعة الصورة الأدبية، معرفياً وجمالياً وأخلاقياً، وبين الواقع اليومي المتناقض، الذي يحتاج إلى معرفة بوقائعه الموضوعية، المتغيرة والمتناقضة دوماً. فكرت، والفضل لمناسبة ذكرى حسين مردان، بميكانيكية النمط الفكري وبين قوة التحريك الموضوعية في الفكرة الأدبية، ايدولوجياً وأخلاقياً وجمالياً!! في الأدب الواقعي وفي التراث الأدبي ثراء لا حد له من هذا النوع.

عندما قرأت شعره عثرت على ملامح دلّني أنه كان يستشف الأفاق القادمة مشيراً إلى ظواهر اللاعدل وحقائق الواقع الصلدة. غير أن تفسيراته، ولنقل انعكاسات هذا التفسير معرفياً وجمالياً من جانبه، لم تكن واضحة في الغالب، فهو حبيس التعبير الذي لم يبلغ بعده حتى الآن، بعده الذي يتعرف فيه على صراع التناقضات المحتدم وعلاقتها، كما هي، خارج الإنسان موضوعياً، كذلك داخل الإنسان ذاتياً، وداخل الصورة الشعرية والأدبية بالذات.

ويعثر القارئ في بعض قصائد حسين مردان، وفي قصائد وأدب وثقافة غالبية معاصريه الآخرين، على صرخات من القلب تطالب بالتغيير. وكان الأدب، والثقافة عموماً، ربما لجيله وله، أيضاً بمثابة الثورة رغم اختلاف الرؤية إلى الثورة، والأنا عند حسين مردان، مثلما هي لدى كثير من معاصريه، تندفع صارخة أمام الجموع تلوح في مخيلة الشاعر، فاتحة الزراعين للإنسانية رغم غموض وتجريبية الحب العارم لهذه الإنسانية، ومع ذلك، فصيحات جيله كانت دون ريب تنشيطاً للثورة التي كانت تختمر تاريخياً.

صحيح أن في شعره سذاجة في الوعي الاجتماعي وأيضاً هناك سذاجة فيما يخص مستوى الوظيفة التطبيقية في شعره، ومنطقي أن مجرد الموقف العاطفي من القضايا الاجتماعية يحدد موقفاً عاطفياً من الوطن. وينسحب مثل هذا الموقف عملياً على كامل النمط الفكري والثقافي والسياسي فيما بعد.

والآن، هل كان شعر حسين مردان رغم ذلك اقتحاماً للواقع أو تشخيصاً للاحتجاج الذاتي؟!

هل اكتفى بالطابع المجرد الذي اتخذته قصائد فضائحه العارية عموماً؟!

هل سعى كشاعر إلى خلق توازن أخلاقي- جمالي من خلال فضائحه؟!

النقاد والاختصاصيون هم القادرون على الإجابة على مثل

هذه الأسئلة.

أستعيد حسين مردان في ذهني وصوراً وذكريات عن اتحاد الأدباء العراقيين، المنظمة الديمقراطية التي قاتلت حتى النفس الأخير من عمر ثورة تموز 1958، دون أن تتخلّى عن سلاحها الفكري، الوطني الديمقراطي التقدمي، في مواجهة قوى اليمين المنفلتة إرهاباً وفوضى وفكراً معادياً. وكانت جريدة الثورة البغدادية في مطلع الستينات قد شرعت تنتهك أعراض الناس كل يوم وبلا تورع مشهرةً بالوطنيين وفي مقدمتهم بالشيوخيين، في وقت كانت فيه دماء الكرد والجنود العراقيين تهدر في معركة باطلة تسعر نارها القوى التي سوف تغتال فيما بعد ثورة تموز كما تغتال قادتها. كانت قوى اليمين في العراق منذ النصف الثاني من عام 1961 تقريباً حتى مطلع 1963 منفلة، عابثة ومهيمنة في نشر إرهابها بتخطيط سياسي وقمعي منظم أداره ومارسه العقليون والرجعيون.

أما عبد الكريم قاسم فكان يبدو وكأنه يمثل دور من لم تتجاوز الأحداث بعد، في وقت كان فيه عنف اليمين يشل العاصمة ومدن البلاد وأربابها، وتقع أي بادرة للقوى الوطنية في مواجهة الإرهاب اليميني.

جلسنا ذات مساء جلستنا المعتادة عهد ذاك في حديقة مبنى اتحاد الأدباء. كانت دائرة من الكراسي المشغولة تتسع كلما جاء زائر جديد.

وسأل شاعر شاب ذو وجه مغولي الملامح كان يكبح ابتسامته، وعيناه طرفان مصعداً في وجه حسين مردان ابتسامة مأكرة:

- حسين أجب باختصار، لماذا لم توقع على العريضة؟! وضحك حسين بصوت شبه مخنوق مهتز الكرش، وضحك الجلاس. كانت عريضة الاحتجاج على استمرار الحرب في كردستان تدور وقد مرّ حسين العريضة، بعد ان وصلته، إلى جالس جواره دون أن يوقعها. وضحك آخرون وهم يلاحظون تهريب حسين للعريضة وتخلصه منها.

كان هناك الراحان عدنان البراك ومجيد الوندائي وآخرون ربما مات أو اختفى بعض منهم، لا أدري. غير أن الضحك إزاء تصرف حسين كان عارماً، وعاد الشاعر الشاب والضحكة تنبل في حلقة وسأل من جديد:

- حسين لماذا لم توقع على العريضة؟!

كان حسين يضحك محتقن الوجه وخاطب الشاعر الشاب بلهجة أمرة وقال: أسكت أنت!

وضحك الجلاس بصخب، وزم مجيد الوندائي على شفثيه، ضاحكاً دون صوت، مهتز الصدر، يجيل نظراته بين وجه الشاعر الشاب وبين حسين مردان الذي ظل ينظر متلهفاً إلى وجه عدنان البراك. وأحنى الشاعر الشاب رقبتة فبدت نحيفة في ياقة قميصه وأسند ساعديه على ساقيه ماداً رقبتة إلى الأمام. كانت تلك عادته عندما يشرع في مشاكسة الآخرين، دون إساءة، وفي عينيهِ بريق ندي، ثم سأل من جديد:

- حسين أريد أن أفهم لماذا لم توقع على العريضة؟!

كان حسين ينظر مبتسماً بطريقته الخاصة في النظر، طريقة بلهاء وجامدة تدعوك إلى التفكير، وقال بلهجة حادة من جديد:

- أسكت أنت!

- لماذا أسكت؟! هل وقعت على العريضة أم لم توقع؟!

وضحك الجميع فالتفت حسين إلى مجيد الوندائي قائلاً عن السائل بصوت أجش: " هذا مصيبة " فأخذ مجيد يضحك بأسنان سوداء شبه معطوبة من أثر الدخان. كان مجيد قد عاد من المغرب متخلياً عن وظيفته الدبلوماسية هناك، عاد ليكون في بغداد المضطربة حد المقاومة بالأسنان والمعابة بالفزع. مجيد الوندائي كان هناك، جالساً بسيطاً بجسده متوسط القامة، حلقة في شبكة بشرية، علاقة

استدراك

جيفارا يعود سينمائيا



علاء المفرجي

اكثر من اربعة عقود مضت على رحيل ارنستو تشي جيفارا قتلا على ايدي عناصر الCIA في بوليفيا.. الشخصية التي طبعت سنوات الستينيات المحتمة بطابع التمرد وتعويدة للحركات الثورية، لتغدو في زمن العولمة الايقونة التي تزين قبعات وقمصان الشباب، صناع السينما لم يوفروا سيرة هذه الشخصية الرمز في افلام خضعت لطبيعة صناعتها وظروف معالجتها. فكان من الطبيعي ان تقدمها هوليوود في ذروة الحرب الباردة منتصف السبعينيات كشخصية اريابية من خلال فيلم مولته الCIA قام ببطولته عمر الشريف، قبل ان ينصفه وبعد اربعين عاما موطنه اللاتيني والتر سيلرز بفيلم (مذكرات دراجة نارية) وهو عن كتاب يتناول رحلة الثائر مع صديقه البرنو غرانو على متن دراجة نارية في بقاع امريكا الجنوبية.. وإن لم يتناول رحلته مع الكفاح المسلح لكنه ابرز لنا جانبا من هذه الشخصية التي تلاشت ملامحا في خضم رحلة النضال.

السينما الامريكية وانطلاقا من عودة الوعي وحضور مهم للسينما المستقلة تعيد الاعتبار لهذه الشخصية على يد ستيفن سوديبرغ المتمرد هو الاخر على النسق الهوليوودي التقليدي واحد الاسماء المهمة في السينما المستقلة. سوديبرغ قدم ملحمة بصرية اخاذة عن سيرة هذه الشخصية في فيلم (زمنه اربع ساعات وبيجران حمل اسم تشي.

يتناول الفيلم في جزئه الأول الذي يعتمد على يوميات هذا الثائر الأرجنتيني ابتداء من رحلته مع الكفاح المسلح منتصف خمسينيات القرن الماضي، وتعرفه على رفيق سلاحه كاسترو وانتهاء بالإطاحة بنظام باتيستا . أما في جزئه الثاني فيتناول نقل الثورة إلى إطارها العالمي حيث تجربة الكونغو الفاشلة، ثم بوليفيا ثم نهايته التراجيدية على يد الجيش البوليفي والاستخبارات المركزية الأميركية عام 1967، وبالرغم من ان الفيلم قدم كاملا في أول عروضه ، إلا ان حرفة سونديبرغ، جعلته بجزأين أو لنقل بفلمين مختلفين في الأسلوب والتفاصيل، بل حتى الموضوع الذي يحيط بجانين مختلفين من حياة هذا الثائر، الجزء الأول من الفيلم الذي حمل عنوان تشي الأرجنتيني غلب عليه الإيقاع البطيء والهادئ بين ثلاثة أصقاع المكسيك ، وكوبا، ونيويورك، مقتفيا صعوده وتألقه الثوري .. واستنطاق المكان وأيضاً الجانب الأحميمي من العلاقات الإنسانية .. ومشاهد معارك الشوارع التي نفذت بحرفية عالية، كل ذلك بأسلوب واقعي لا تخطئه العين، معززا بمادة وثائقية جعلت – أي الفيلم – يتأرجح بين الدراما والدراما الوثائقية .. ويستهل سوديبرغ الفيلم بحوار تجريه صحفية أميركية مع جيفارا أثناء تواجده في نيويورك لإلقاء خطاب كوبا أمام الجمعية العامة للأمم المتحدة عام 1964، والحوار يستمر لنهاية الفيلم ، عارضا تجربته النضالية بأسلوب الفلاش باك. أما الجزء الثاني من الفيلم (تشي الفدائي) فالإيقاع أسرع، وفي سرعة القرارات الثورية لمنظر حرب العصابات، وفي أماكن أخرى للتجربة أفريقية وبوليفيا في خضم مسيرة الثورة العالمية، في هذا الجزء خفوت البريق أمام هول المصاعب، ومن ثم بداية النهاية لرجل شكلت حياته وموته أثرا مهما في مسيرة الإنسانية ..

كان هناك عدد آخر من الأصدقاء، من شغيلة الثقافة، عكست تلك السنوات العاصفة صاحبها بصورة ما في نمط تفكيرهم، وبعضهم ما زال في العراق. غير أنه من المحزن والقاسي أن تخسر قضية عادلة انسانا حميم الارتباط بها.

عن تاريخ تلك الفترة قرأت، في الغربية، قصيدة كتبها حسين مردان قال فيها: ((... لم أشارك أبدا بأغنية المجوس الليل في بغداد سقف من فؤوس ولو أنني أدري ستفجر الشمس فإذا الرؤوس مشدودة بالموت في ظل التروس وعمامة " الحجاج" قد وضعت وزمجر في النفوس حقد التيوس...)) 4

عندما أستعيد لحظات الشعور بالشمس المحرقة في شوارع بغداد في أول أيار 1959 ممزوجة بالعرق وروائح أجساد عشرات الآلاف من المتظاهرين، أفكر بكل التعاونيات الزراعية التي صفت فيما بعد، وبالنقابات التي زورت قياداتها، وبالوطنيين والديمقراطيين والشيوعيين الذين قتلوا وعذبوا وأذلوا فيما بعد...

ويبقى السؤال الذي ربما شغل جيل حسين مردان والأجيال اللاحقة هل كان هناك بديل عن المآسي التي تعاقبت؟ أعود إلى ذكرى حسين مردان فمهما كانت القضية التي يثيرها شعره وأدبه فإن حياته تشغل مكانتها بصورة واضحة في ظروف تاريخية عاصرت ثورة تموز 1958، في الإعداد لها وقيامها والتأمر عليها. وأكد أن حسين مردان مثل أي كاتب آخر، طرح بطريقته الخاصة القضية التي كانت تخصه لوحده، قضية الأنا. وتبقى قضية الأنا الآخر، أو الوجود الاجتماعي الموضوعي له تبقى محور أسئلة واهتمامات نقاد الشعر والأدب.

ربما في آخر كتبه، وقد قرأته في الغربية، يقول: ((سأدفن لساني في الصمت وبعد أعوام قد تطول سأعثر عليك في شارع ما.. وستقولين لولك انظر إلى هذا الشبح جيدا، فإنك لو أردت القمر يوما وذكرت له اسمي لجاء به إليك..)) 5 أي نزوع طفولي لا يصدق وانتحار رومانتيكي فادح إزاء الحب والحياة؟!

كثيرون ممن عاصروه تميزوا عنه بقدراتهم التقنية والمعرفية، في التعبير وفي انتقاء موضوعات شعرهم أو أدبهم غير أنه كان إنسانا ببساطة، انسانا منتسبا لجهة الإنسان وهذه قيمة، وهي قيمة ثقافتنا الديمقراطية.

في الطريق إلى المنفى كنا نجلس على مقعدين متجاورين في مؤخرة سيارة (باص) كبيرة اخترناها لخص أجرتها. وكانت عظامنا تتداخل مع بعضها من جراء الطريق الصحراوي الوعر الذي اجتزاه، عبرنا بلدانا سوية. عبرنا بحارا سوية، تذكرته في مقهى في اسطنبول وأنا أودعه، كان وجهه محتفنا وقد ارتجفت وجنتاه برهة وارزحم دمع في عينيه الصفراوين الغائرتين.

صافحته وتعانقنا ولم أره بعد ذلك، وما قد مضت خمس وعشرون سنة في المنفى، وفي المنفى أيضا مر من هنا، مجيد الوندائي وتحدثنا عن حسين مردان، وقد كتب إلي مجيد من بغداد فيما بعد رسالة مشتركة مع الشاعر الشاب مغولي الملامح.

لقد مات مجيد الوندائي في بغداد ومات حسين مردان أيضا، أية فواجع كتب على جيلنا أن يشهدها؟! ما زال المنفى قاسيا وما تزال الحياة تتجدد. " فالقبر هو المكان الوحيد الذي لا يعلمني شيئا" كما يقول بريخت.

جيان - تشرين أول ١٩٨٩

المصادر :

- 1 - المحاكمة- قصائد عارية. الطبعة الثانية 1955 بغداد
- 2 - قصيدة الطاحونة 1951
- 3 - قصيدة لون الكفن، قصائد عارية ص 87
- 4 - قصيدة نبوءة عن الشمس 1962
- 5 - الأزهار تورق داخل العاصفة. ص 232 سنة 1972 .

تنسج خيوطها من أجل صيانة الإنسان، صيانة الجمهورية، وحماية الخير والتفاؤل وكرامة الإنسان.

كان عدنان البراك يضحك بهدوء محتشم وبدا كعادته واضحا، بسيطا ومتماسكا، واستطعت أن أتمثله واثقا من فكرته، وابتسم مجيد الوندائي من جديد ثم ضحك بصوت هامد وبرزت من خلف شفثيه أسنانه المعطوبة بدخان السجائر. وأطرق حسين مردان برهة ثم تعلقت عيناه بوجه عدنان البراك ثم استدار نحو الشاعر الشاب وقال بصوت أبج وهادئ:

- أسكت أنت، هذه قضية أرفع من مستوى فهمك! وضحك الجلاس كما ضحك حسين والتفت نحو عدنان قائلا: - أخي، هذا مصيبة. وأشار إلى الشاعر الشاب الذي كبح في وجهه المغولي الملامح ابتسامة مأكرة. وقال عدنان بصوت هادئ:

- حسين مع العريضة حتى ولو لم يوقع عليها.

واتعدل حسين في جلسته ضاحكا، وقد استعاد للحظة تلك العفوية الساذجة والطفولية في تصرفاته. وضحك بقوة، وغص بضحكته وأصلح وضع ساقيه ليتيح لكرشه المتهدل الاستقرار بوضع مريح في جلسته، وصاح بصوت لم يخف فيه نشوة الفرخ مخاطبا الشاعر الشاب بلهجة تشفى صارخة: لك، ها؟! هذا حكم التاريخ، وأنت أسكت!!

وضحكنا جميعا. ربما شعر حسين بورطته، لكن الآخرين عرفوا تلك الورطة وضحكوا لها.

لقد طاربت الحكومة يومذاك عددا من الموقعين على تلك العريضة وتلقي البعض منهم أحكاما بالسجن زادت على سنة واحدة، وشهدت بغداد موجة جديدة من "صيد السحرة".

لا أدري إذا كنا جيلا أصغر من الجيل الذي مثله حسين مردان ومجيد الوندائي وغائب طعمه فرمان. كنت واحدا من شلة أصدقاء ومعارف، كتابا وشعراء ومسرحيين ونحاتين وخطاطين ورسمين ونقاد،

غادر قيس الزبيدي إلى ألمانيا لغرض الدراسة ومعه أحمد. كنا نسيمه كرديت- دبت (دائن – مدين). وكان يتعامل مع الوقائع اليومية بمفردات المحاسب: الدائن والمدين الخ. تشرق الشمس فهي كرديت وتغرب الشمس فهي دبت. كان يقولها بصوت (موصوص) في وجه مديب الذقن، مثل رسوم بعض الأطفال. ومنذ ثلاثين سنة لا أعرف عنه شيئا، ذلك الشغوف بوصف الوجوه المختلفة للحقائق الأولية الملموسة بلغة هزلية في وقت بدأت فيه عملية خلط وتغيير للوقائع والحقائق، جدية ومدمرة. وغادر صادق الصائغ إلى جيکوسلواكيا ثم تبعه مفيد الجزائري. وسافر عدنان المبارك إلى بولونيا، كما اتجه عبد الله حبه للدراسة في الخارج. وحمل أرداد كاكافيان حقاؤه باتجاه باريس، في حين توجه محمد كامل عارف إلى بولونيا وفيما بعد إلى الاتحاد السوفييتي. وضاع مصطفى عبود في مدينة البصرة. وكان سعدي يوسف، هذا البصري، قد استقر في بغداد وكتب قصيدة " الطير المهاجر" كما أذكر.



حسين مردان



لا يكتمل البيت إلا باكتمال عناصره ومكوناته الصغيرة والكبيرة ؛ لا بطريقة الحجم ونسبها وإشغالها الفراغات المطلوبة ، إنما بطريقة اكتمالها على نحو تراتبي . فكل عنصر من عناصر البيت له وظيفة جمالية لا تشبه وظيفة العنصر الآخر ، بما يؤسس ثقافة البيت بعمومه ويمنحه اللون الإجتماعي الذي هو فيه . وبالتالي يؤسس معه كيانه الخاص ، لتتظافر جميع عناصر البيت في موسوعة البقاء الأخير ، لاسيما اذا قبلنا القول المأثور لعشتار السومرية التي قالت قبل خمسين قرناً : أن البيت هو مركز الوطن.

الستارة .. أنثى البيت الساكنة

✦ **وارد بدر السالم**

كاتب من العراق

الستارة إحدى مكونات البيت ، بل هي من أهم عناصره الأساسية الدالة على الحياة . وهي اللحظة الفاصلة بين إنكشاف البيت وظهوره الى العلن وبين إخفاؤه داخل منظومة من القيم الكثيرة والكبيرة التي تحرص الأسرة على عدم التفريط بها . فالبيت ليس شكلاً خارجياً حسب ، لكنه شكل داخلي أيضاً يث حياته بالطريقة التي يراها ، متخفياً خلف الستائر ليمارس دوره الطبيعي دون شعور الآخرين به.

إذن الستارة تمثل دور الحجاب الأول في غلق المنافذ على العيون الطارئة التي تتوخى النفاذ الى شبكة البيت لتلتقط أية تفصيلات ممكنة ، وهذا الحجاب لم يوضع قسراً ولا هو حاجة تزيينية فقط ، إنما له وظيفة مركزية في هذه الشبكة المعقدة ، وهي وظيفة مزدوجة تماماً تقع بين الزينة والحجب المقصود للمحتويات الإنسانية عامة.

حجاب البيت يتشكل على وفق نظامين الأول اجتماعي وهو ما ألمحنا اليه والثاني فني وهو ما يعني تعدد الحجب بأشكالها المختارة وألوانها المختلفة ووضعها في أركانها المخصصة وزواياها

مجتمعات سكنية متقاربة مرتبطة بوحدة اخلاقية عامة تشدها الى الإستقرار والفرادة الشخصية ؛ ومن هنا كانت الحاجة الى التستر والتخفي واستخدام القناع عبر الستارة التي كانت فاصلاً بين نظامين من العري واللباس ، لتكون الساتر والمستتر وكاتم الأسرار .

شعبية الستارة

يرى الناقد العراقي ياسين النصير في بحث جمالي له عن الستائر أنَّ «الهولنديون يحبون الستائر الشفافة لطبيعتهم الإنسانية المنفتحة وللجذر الفلاحي حيث الحقول والطبيعة الخضراء مكشوفة للريح وللحياة. ولحاجتهم المستمرة للضوء تجدهم يضعون الستائر ولا يغلقون الرؤية من داخل البيوت إلى خارجها..» والنصير هنا يميل جزئياً الى مراقبة البيت الغربي وهو العارف أنَّ البيت الشرقي ينطوي على عناصر تختلف عن عناصر البيت الغربي ، فالغرب الناعم يفتقر الى الشمس والفضاء الحار والحميمية الإجتماعية ، وربما يفتقر الى الأسرار كما دونته ثقافة الآخر – الشرقي على نحو غير معتاد ! لذلك فالستارة هنا جزء من كماليات الغرفة واكسسوار شفاف قد يكون فائضاً عن الحاجة اذا لزم الأمر ! فيما يبقى البيت الشرقي أكثر صرامة في التعامل مع واقع الستارة بوصفها خط الشروع في الحفاظ على اسرار الداخل الاجتماعي ومنع الاختلاط به ، إلا على وفق ضوابط معروفة ، وحسب النصير ، فإن الستارة الغربية جزء من بنية الريح والفضاء المكشوف ، فهل ستائر الغرب توضع خارج النوافذ لتشكل بنية خارجية وجهها الى الفضاء وقفاها الى البيت ؟

الستارة الشرقية عادة ما تعطي ظهرها الى الفضاء والريح والمطر وهي موضوعة من الداخل وتكاد لا تلامس ظواهر الطبيعة بالشكل المباشر إلا في حالات الإنفتاح البيتي على الريح والمطر والغبار والشمس ؛ عندها تلامس الستائر هذه المكونات عبر النوافذ المفتوحة وتلتقي بالطبيعة عبر الانفتاح والانغلاق . يعني أنَّ الطبيعة هنا ليست عابرة في ذاكرة الستارة الشرقية ، فبعض عناصرها كالملح يذوق النوافذ ويفتحها ويطش نثيئه عبر أية مساحة ممكنة الى الداخل عبر الستارة حصراً. والشمس التي توفر قسطاً كبيراً من الضوء هي جزء من لعبة الستارة في إسباغ الأجواء الشمسية المخففة ؛ والرياح لها طقوسها في إضفاء لمسات متحركة على جسد الستارة ، وكل هذا وذلك هو بني متعاقدة مع الستارة كونها جزءاً من بنيتها العامة وبالتالي هي جزء من بنية الفضاء الخارجي.

الستارة والمرأة

كل البيت هو للمرأة . وجميع مكوناته وعناصره وأساسياته وفرعياته يقع تحت إشراف المرأة حصراً ويشف عن ذوقها في جماليات البيت المختلفة ؛ بينما يبقى الرجل مرجعية اقتصادية شرائية حسب ولا يتدخل كثيراً في هيكلية التأسيس النظامي الفني للبيت . ومن المفارقات أنَّ تكون عناصر البيت في أغلبها مؤنثة كالثلاجة والكنبة والستارة والمجدة والحديقة والسجادة والثريا وغيرها مما يقع في دائرة التأنيث ..

المرأة والستارة أنثيان تتناغمان وتتجانسان . تقتربان من بعضهما البعض في رؤية المكان والزمان ؛ ومن ثم تأسيس الحالة الجمالية عبر الأقمشة القطنية والقطنية والمخملية وتشكيلات الشيفون وطبقات القماش الشفافة التي تبقى ظلاً لطيفة الستارة الأساسية ، فالمرأة المتضامنة مع مثل هذه المكونات هي الأقدر على إبطار التنويع اللوني والتوزيع المكاني لتفعيل الحالة الرومانسية في أرجاء البيت ليس بالضرورة أنَّ تكون رومانسية ذات شق واحد ، إنما هي رومانسية عامة ، حاملة نعم اركان البيت..

الداخل. يقال أنَّ الفراغة أول الشعوب التي صنعت الستارة من الكتان بطريقة الإنسدال النازل ، وهذا يعني ان المجتمعات الزراعية هي التي تمكنت من أن تستفيد من محاصيلها الزراعية كالقطن والكتان لصناعة الأقمشة ، والفراغة كانوا زراعيين وفنانين ، وما تركوه من إرث كبير في هذا المجال يعزز كونهم بشراً من هذا النوع الفاعل والمبتكر ؛ غير أنَّ الرومانيين عملوا الستائر من الحرير مع طغيان الألوان الحمراء والزرقة والبيضاء كإيقونات جمالية شائعة في عصورهم التاريخية ؛ وكانت ستائرهم توضع فوق الأسرة لا أمام الشبابيك ، فالسرير كان هو بيت الراحة وموضع التأمل أو النوم ؛ فيما ذهب عصر الملكة فكتوريا الى الاهتمام الاستثنائي بالستائر ؛ فالعصر الأنثوي إن جازت التسمية يميل الى تأنيث الأشياء الصغيرة ، فالقطيفة المطرزة بخيوط الذهب هي ما كانت شائعة في البيوت الأرستقراطية آنذاك ، على أنَّ الفرنسيين هم أكثر الشعوب التي ابتكرت الموديل الستائري لاسيما الموديل الملكي الذي تتداخل فيه أطوال الأقمشة ..

هذا تاريخ قد يكون شفافياً بعض الشيء ؛ فالستارة ككائن حيوي في البيت وعنصر من عناصره الأساسية ، لم تكن بذات أهمية البيت ونظمه المحورية ، ولم يكن يُنظر لها كعنصر مؤسس لنظام اجتماعي خاص إلا بعد ان تطورت البيوت ذاتها وأصبحت تشكل

وهذا يعني أنَّ ثمة قياسات عفوية واجبة في حتمية نصب الستارة ؛ فالقياس الأول إذن هو قياس أخلاقي صرف بكل تفريعاته الإجتماعية ؛ أما القياس الثاني فهو قياس فني ديكوري يشي بالذوق الخاص للبيت ويعني ثقافته الخاصة به في تشكيل رؤية فنية مباشرة له ، فيما يبقى القياس الثالث معيارياً عاماً نتلقفه من هنا وهناك أثناء مستقبل هذه الكتابة بعد أن نختبر التاريخ بوصفه حاضنة قديمة للأشياء التي تولدت في أعطافه زمنياً بعد زمن.

الفراغة الكتانيون

من العراء الى الكهوف الى نشوء القرية في تاريخ الإنسانية ولد البيت كحافضة للإنسان من أخطار الطبيعة بمعطياتها المختلفة ، ولما لم يكن بالإمكان تتبع مصادر توليد عناصر البيت ونشوءها العفوي ؛ إلا أنه بالإمكان استشفاف منجزات الإنسان القديم عبر سلسلة إجرائية تتعلق بمتابعة صيرورته الاجتماعية ، ولو تأملنا إنسان العصر الحجري سنجده وقد اتخذ الكهف الجبلي بيتاً له ؛ ولا نريد الإفراط بتتبع تشكيل عناصر البيت البدائي القديم ، لكن من الممكن اعتبار الحائط المدور الذي يشكل الكهف ستارة له، فالهدف هو الإنزواء والتخفي والتستر عن العالم الخارجي ، وربما ظل الإنسان القديم على هذه الحال آلاف السنوات متخذاً كهفه الصخري ستارة له وحاجباً يقيه عيون الآخرين وحجاباً يمنع الخارج عن

المناسبة. على أنَّ هذين النظامين يشكلان وحدة ألفة مكانية ويتناغمان في كل لحظة ويؤسسان زمنياً مستمراً ، لهذا فهما يقعان في مدارين هما مدارا الزمان والمكان ، ويقيمان علاقتهما مع اشياء البيت وفق منظور يومي ثابت لا يتغير ؛ انسجاماً مع منظومة الظرف الزمكاني وأبعاده في تقسيم الحياة الى ما هي عليه. ومن ثم تقسيم وحدات البيت الى عناصرها الأساسية ووظائفها المختلفة.

وعى الستارة

الستارة تكشف وعى البيت بشكل سافر وتحجب وعيه بالكامل أيضاً ! هذه مفارقة من مفارقاتها الكثيرة ، فالداخل غير الخارج . الداخل فضاء مكشوف بكل معطياته ومكوناته وحركته التي تشير الى حركة افراده . والخارج مغلق من طرفين . طرف الداخل الذي لا يراه . وطرف الخارج الذي لا صلة له بالداخل إلا صلة الغموض . لذا فالوعي الداخلي هو وعي مكشوف لأن وعي داخلي سافر ؛ لأن الستائر تشكل مصداً خارجياً لمن هو بالخارج ، فممارسات البيت الداخلية ممارسات فردية وجماعية ممتزجة بالحركات والأصوات والفعاليات الأسرية المختلفة .. هناك بكاء أطفال ولغط صغار وهذيانات تفتاز بفضاءياته المتتالية وموسيقى راديو ونغمات موبائل وتصادم صحنون ورجال ونساء يتحدثون بشؤون الحياة والحروب والرزق .. وكما أنَّ هناك نهارة طويلاً يَمُور بالحركة المملة ؛ هناك ليل أطول له لغته السرية وعلاماته الفارقة بعيداً عن الصغار والمراهقين ؛ وإذا كان النهار بإطلالته الشمسية يتشظى مع الوقت فإن الليل بحلوله القاتم والذي تحرسه الستائر يتماسك ككتلة واحدة حتى وإن خلخلت وحدته أصوات ناشرة ؛ كأصوات الحروب ؛ يكون المعادل الموضوعي للموت المحتمل مع صفارات الإنذار، لتبقى لعبة الستائر قائمة في الإخفاء المطلوب وتبقى لعبة الحجب منصوبة تحت أكثر من ستار وليس أقله ستار الليل !

ستارة الزمن

الستارة وجهٌ وقفاً. القفا يعطي "وجهه" للخارج والوجه يفتح على الداخل. الوجه والقفا يتضامنان في لعبة الذاكرة والنسيان .. ذاكرة الأثر الاجتماعي ونسيانه في نفس المكان ؛ غير أنَّ الزمن هنا يمر بتحولاته السريعة فيتترك اثره الإنساني بشكل عام ، فيما المكان الذي تحجزه الذاكرة يبقى مفتوحاً الى أوقات متراكبة ، فيحفظ صورة الأثر بتجلياتها المختلفة ..

الزمن يمشي والمكان ثابت . كل شيء يتحول الى أثر في الزمان ؛ صورة من صور الماضي ، فيما المكان يستلهم الكثير من الفعل اليومي ويختزنه هنا وهناك . الستارة تقع في قلب المكان . وتشرف على أكثر من زاوية في البيت لذلك فهي مخزن الذاكرة الجمعية والفردية للبيت وعناصره الحية المتحركة . أي ان الستارة تقع في منتصف الوعي الإنساني وتتشربه مع الوقت وتنسج له حافظة شخصية وتحميه من الضياع ؛ فكم من ستارة شهدت ما شهدت من أحداثٍ ورؤى ومشكلاتٍ وصراعاتٍ وأفراحٍ وأحزانٍ وسعاداتٍ واصوات ؟

شخصية الستارة من شخصية البيت . هذا الاعتبار لم يولد من فراغ ، ولم تنسج مخيلة شاعر صعلوك ولا نقترحه في أبجدية الستارة التي تملأ المكان هيبة قناعها العظيم ؛ حينما تختفي وراءها الأسرار وتحتمي بها البيوت ويمارس الأفراد وراءها كل أنواع الذنوب ! لتكون الستارة إحد عناصر الأسرة بوصفها الحافظة للشوارد والموارد !

شخصية الستارة تنبني على وفق قياسات اجتماعية أخلاقية وظيفية غاية في الصرامة والدقة . بوصفها خط الدفاع الأول عن أسرار البيت ، كما هي قناع يتلبس الساكنين عنوة فيضفي عليهم رداء من الوقار والحشمة والأريحية وكل ما هو داخل في قوس المنظومة الأخلاقية الإجتماعية المتعارف عليها .



"كي العقل"

مهيمنة الفرع وشحنات السرد في رواية - محمد صلاح العزب

سلطات الاستبداد للآخر المختلف ليتنفس فيها، لأنها الرب . وليس الروائي العزب مسؤولاً أمام المتلقي عن معنى سياسي أو اجتماعي، وإنما أراد أن يقول: "هاكم يحيى هذا هل تقبلونه؟ لقد سألنا، دونما افتعال فاضحاً سلسلة القمع المتصلة بشكل مربع، وكاشفاً عن مستمر قمعي من نوع آخر.

السرد .. السرد:

كتبت الرواية بضمير المخاطب (الأنت). وهو بنية سردية تكتنفها الصعوبة ، لأن ماينار من السرد بهذا الضمير يسمح مساحة ضيقة جداً، ومختزلة عادة، من العالم الذي تتحرك فيه شخصيات الرواية بحسب مخطط مانفريد جان عن التبيير ، فتبدو من خلاله الحيوانات تلك ناقصة المعالم، او تكتنفها الظلال. ولقد حاول العزب أن يجد مساحة أوسع لحياة ضمير المخاطب.

فكان السارد وهو يكشف بضمير المخاطب دواخل الشخصية الرئيسة يؤدي إلى حضور ضمير المتكلم، حين بدأنا نلمس أن الآخر عين ذات المخاطب، إن ما أبدعه محمد صلاح العزب هو اظهار التأنيب المضموم في دواخله. فحين " يبتعدون ، يكرهون ، يتضخمون ، وأنت تتضائل". ص 11 يكشف سر العزلة مع الداخل، المؤسسة على الأنا، وهو الضمير المضطرب لفعل التناقض .

وحين نقرأ بنية التناقض السايكولوجي "...، فرحاً، مكتئباً ، نشوان ، عابساً ..." ص79 تتأكد لنا قدرة السرد على بث اليقين (توحيد الضمائر- بنيات السرد) ، و توفير فرصة التلقي ، والقبول بالشخصية المعطاة لنا دونما رتوش.

كان يختلس النظر ، دونما قصد أيضاً، إلى باب الغرفة التي ينأمان (اخته و ابوه) على سريرها، فيما كانت ملابسهما مكومة على الأرض، لم يحرك فيه ذلك أي انفعال ، لا العجب ، ولا التساؤل ، ولا الكراهة للفعل ذاته ، ولا حتى الشبق، كعاطفة مريضة. فهو المسخ الذي يقبل كل الدونية دونما اعتراض " ناهد تشتمه، وأبوه يجلد، والشرطي يصفعه، ويغتصبه معنوباً، ... شايف العسكري الواقف خلفي مزاجه مع الرجال .." ص9، والقواد يبتزه ، والعاهرة تمتهنه، " لا تكلمك، إنما تجلس مستندة على وسادتي السرير صامتة تراقبك.." ص124. ان تلك المسوخية افقدت الأشياء لدى وعيه صفاتها، فأصبح "...القط الرمادي ملتف حول نفسه مغمض العينين في نعاس مفتعل" ص11، يشبه إلى حد كبير الأفندي الذي كان على دكة انتظار الاوتوبيس "... ينأم هكذا ببذلة الكاملة ورباط عنقه واضعاً حذاءه تحت رأسه" ص126.

من ذاك كان اختياره أن يخرج من الشقة إلى أية دكة قد تأوي مشرداً.ربما كان ذلك الاختيار معادلاً عن الحرية في العقل الذي تعرض للكي، اختيار آخر للدونية لا غيرها، مع أن فيها متنفساً ما من الحرية بالمعنى المضطرب، وكنتيجة لحياة طويلة من الانحاء لم تتوفر لهذا العقل إلا حرية منخفضة تتشابه مع سقف السرداب ذاك.

ولقد تجنب الروائي - محمد صلاح العزب - أن يضفي على خلاص بطله المعنى الثوري عن الحرية، ونجح في عدم الانسياق وراء تعميمات التمرد والتزم القوة التي يدفع بها النص إلى أمام، أو زخم البعد الانساني، فقد وضع بطله في الحيز المائل لنوم قط ، او المعنى المقهور عن الحرية (التشرد)، او المساحة التي تتركها

في تجنبنا للمعنى السايكولوجي المباشر عن سلطة الأب أو - قتل الأب - يتسرب إلى بنية التفكير أن سلطة القمع قادرة وحدها على صنع ذلك الدهليز منخفض السقف الذي تتحرك وتعيش تحته كائنات الحياة اليومية مسلوطة الإرادة ، التي تكف أو تمتنع عن التفكير، بحافز ذاتي ولو كان مدجناً، للاتيان بأية حركة اضافية يمكن أن تؤكّد حضورها الانساني ، مهما كان هذا الحضور مختزلاً أو هامشياً.

إن الدخول إلى عالم " يحيى" المناقض لـ "يموت" افتراضاً، يعطينا صورة للانسحاق اللامتناهي، صورة الاستلاب المطلق، فهو مجلود من أبيه ، ومجلود من حياته الجنسية ، ومجلود من زملاء الدراسة ، ومجلود من القواد والعاهرة ، ومجلود حتى من استاذة "محمود" الذي كان يحذب عليه، مجلود من كل شيء، لقد تأسست حياته على الدونية لذلك سيختار الدونية من معاني الخلاص. ولقد لخص العزب ذلك في مشهد "أم يحيى" التي يجبرها ابوه على لعق ماء الارض المتربة، الماء المختلط بالبول، لأنها مقيدة ومسحوقة وعطشة.

إن الانسان وهو تحت سلطة الضغط - تحت ضغط كل السلطات القادرة على نحو غير محدود على سحقه إلى ما لا نهاية، وتهميشه ، وتشبيكه - يتحول، على نحو ما ، إلى كائن ضد ذاته، أو إلى حد غير معقول إلى كائن افتراضي، وهو بالذات كائن العقل المعتقل أو المصادر، لأنه حين يتعرض وعلى نحو متواصل إلى مؤسسة الظلم الاجتماعي يتقبل، بعد تعميده بالسحق، فعل هذه المؤسسة التي تكوي العقل وتمنع فعله، فلم تعد الاشياء تعني الانسان المنضغط "يحيى" في الرواية، إذ حتى عندما يجد أن أباه يضاجح اخته، حين

"سرداب طويل يجبرك

سقفه على الانحاء"

علي عباس خفيف

لم يمنع الصعود المفاجئ لأزمة البطل ،والتي فضحها الاقتباس من سارتر في الصفحة الخامسة، و"كل الدنيا تصفحك" في السطور الاولى للنص، من أن تتقدم بنية تلك الأزمة ، باعتبارها السياق الذي سوف ينبني عليه السرد، بشكلي الأزمة الخطي والملتبس ، مع أن الأزمة تتكشف عن انساق من الفرع يؤدي بعضها إلى بعض مثل دروب حارة مغلقة ، أو مثل متاهة. فحين تضاء مصابيح النص تدريجياً ينكشف سر الفضيحة، أو سلطة الفرع.

بل يبدأ الأمر اسبق من ذلك، فيمجرد أن تقرأ عنوان الرواية ، حتى تشعر أن ضوء العنوان يتقدم أمامك بحذر وينير عوالم المسرود. لقد عمل العنوان بصفته "تربا النص" على تبليط الطريق أمام المتلقي ولكن بخبرة الاداء التي يمنحها السارد ودونما مواربة. فقد تكشف النص عن " يحيى" الذي ظل محني الظهر دائماً ، ولم تتوفر حياته على ما يمنح دواخله القوة اللازمة للحضور الانساني، او القدرة على أن يمد قامته كالآخرين . لكن التساؤل يبقى: من صنع كل ذلك؟ و"العزب" استدرجنا في متاهته نحو الاجوبة التي قد تكون متوقعة كمعنى، لكنها فجائية في السرد.

"يعتقد بعض الناس أن المسيح مولود من عذراء على أساس أن هذه الولادة خفيفة فيزيائية. بينما ينكرها آخرون بما هي مستحيلة فيزيائية... كلا الفريقين على خطأ، وكلاهما على صواب إذ ليست (الفيزيائية) هي المعيار الوحيد للحقيقة"

كارل غوستاف يونغ

تحاول قراءة المعموري اجترح طريقة لاكتشاف المخبوء بين أسطر ملحمة كلكامش، بحثاً عن المسكوت عنه. وتستثير هذه المحاولة لدى القارئ الكثير من الأسئلة. الأسئلة التالية محاولة لبلورة ومفهمة واطهار هذه الأسئلة على مستوى الوعي المعرفي، تاركة الإجابة عنها إلى وقت آخر وكتاب اخرين.

منذ البداية، في العنوان والمقدمة، يسعى المعموري إلى النأي بنفسه عن التنميط والنمذجة التي خضعت لها هذه الملحمة في القراءات الأخرى؛ فليست ثنائياً الموت والحياة هي محور الملحمة، ويستتبع ذلك، أن كلكامش ليس بطل الملحمة، وأن هناك علاقة مثالية تجمع بين أنكيبدو وكلكامش، حال ضغط البنى السياسية والاجتماعية دون التصريح بها. هذا جوهر ما يريد أن يقوله المعموري في قراءته.

يقول نيتشة" لا توجد حقائق بل تأويلات"، والتأويل، كما تعرضه قراءة المعموري هو فعل ذهني واعٍ يجسد نظاماً معرفياً محدداً. ويسعى إلى أن تنفتح القراءة النقدية على النقد الأدبي والثقافي، ليصبح المنتج النقدي نصاً مستقلاً. وليس كما

بالضرورة للوعي. والتفحص السريع للتراث الفلسفي الحديث يثبت ذلك.

فقد نظر ديكرت إلى (الأنا) كـ(شيء يفكر) معتبراً أن الفكر جوهر الأنا، وأشار امانوئيل كانت إلى أن الفكر يرافق كل تمثلات الكائن البشري. لكن مع فرويد تحطم الفهم الفلسفي للإنسان بكونه الذات الواعية لجميع العمليات الفكرية والنفسية، وبرز مفهوم الإنسان المتشظي الذي تحركه عوامل خفية كثر، حيث يمكن الاتفاق على الاتي:-

أ- أن هناك حياة نفسية لاواعية

ب- يتدخل هذا اللاوعي في الحياة الواعية ج- ينسب الوعي للتصرفات التي يصدرها اللاوعي دوافع وهمية وخيالية مختلفة، هدفها الأساس تبرير السلوك. تنقسم هذه النتائج ثلاثة ميادين، يخضع كل منها لعلم من العلوم:- علم الأحياء وعلم الاجتماع والفلسفة.

في ميدان الفلسفة، استفاد جان لكان من مفهوم البنية، الذي طورته الدراسات البنيوية ، على يد سوسير وشتراوس والتوسير وفوكو، ودعا إلى العودة إلى فرويد معتبراً أن اللاوعي هو بنية شبيهة لـ (بنية اللغة)، وأن من شأن اللاشعور أن يؤدي عمله الوظيفي على نحو ما تؤديه اللغة، بما لها من طابع بنيوي، وبذلك يصبح البعد اللغوي هو الدعامة الحقيقية للتحليل النفسي كله، كما يصبح (الكلام) هو التعبير الحقيقي عن الذات الإنسانية عند لكان. وبذلك يمضي المؤول (القارئ) إلى أن يقرأ ما بين السطور وأن يبحث عن (ما لا يقوله) النص صراحة. وعبرة (ما

تذهب بعض الاتجاهات الحداثوية إلى إن التأويل هو انتقام الفكر من الفن. حيث التأويل، كما تقول سوزان سونتاغ، خطة للاحتفاظ بالنص بعد ترميمه ولا يتخطى فعل المؤول التعديل والتبديل في النص من دون محتواه، لكنه يعجز عن الإقرار بذلك فيزعم أن يوضحه، بان يميظ اللثام عن معناه الحقيقي.

نعتقد بأن قراءة المعموري تخضع إلى نمطين متراكبين من التعديل الذي جرى على أسلوب المقاربة البحثية للموضوع، وتتخطى ميدان البحث في الأسطورة إلى ميادين أخرى (الشعر، القصة، الرواية، الفلسفة، علم النفس، التاريخ...) أي ما اصطلاح عليه علمياً بـ(العلوم الإنسانية)-

1- التعديل الأول:-

ترجع مفردات مثل المسكوت عنه، المخبأ، المستور، المستتر ومرادفاتهما في أصلها إلى مفهوم (اللاوعي)، حيث يشير الاستعمال العام لمفهوم (اللاوعي) إلى كل ما يقع خارج الوعي الشخصي أو الفردي، وعلى وجه التحديد إلى جملة العمليات التي تجري في الكائن الحي دون أن يرافقها الوعي. واللاوعي بهذا المعنى مفهوم لا يتحدد إلا سلباً بالنسبة للوعي كنموذج.

تاريخياً لم يكتسب هذا المفهوم مضمونه الخاص والمحدد في قاموس علم النفس إلا في نهاية القرن الماضي، أنثر اكتشافات سيجموند فرويد ، مؤسس التحليل النفسي، لأعماق النفس البشرية. إذ أعتبر معظم الفلاسفة والمفكرين، حتى العقد الأخير من القرن التاسع عشر، أن الحياة النفسية ملازمة

مكر التصوير

قراءة في كتاب(المسكوت

عنه في ملحمة كلكامش)

للباحث ناجح المعموري

أمير دوشي

ما قيل وما ..

دمشق _ تاتو

صدرت للناقص جاسم عاصي رواية جديدة بعنوان (ما قيل وما) عن دار الينابيع في دمشق . وهي الرواية الرابعة بعد رواياته (مستعمرة المياه/2004/ انزياح الحجاب ما بعد الغياب/2006 ليالي المنافي البعيدة/2009. وقد عالجت هذه الرواية حالة التعطيل الرمحى كرمز للإقصاء بكل صنوفه وآلياته ومحو الهوية الذاتية، مستفيدة بذلك من تأثير نبات (اللقاح واليبروج) كرمز من رموز الأساطير الكنعانية . كذلك تضمنت نظرة السارد إلى طبيعة المكان الذي طالته نيران ودمار الحرب ، رامت له بالقلعة التي انهارت أركانها وغاب رمزها الأسطوري ، لكن المتعلق الأساس في ذهن الراوي للحكاية كان مركزاً في ما تبقى من القلعة في بطون سراديبها التي اكتشفها بنفسه وغدت متعلّقاً معرفياً له . وقد أكد الباحث والناقد (ناجح المعموري) وهو بصدد دراسة بنية السرد فيها : كونها اعتمدت سرداً معتقاً ، جمع بين الأنساق السردية في الموروث والأنساق المعاصرة مستفيداً من بنية السرد التاريخي .

بريدا

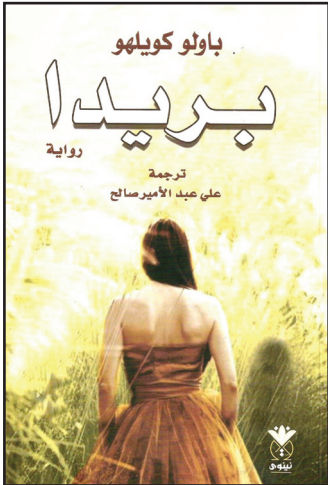
رواية جديدة مترجمة

دمشق _ تاتو

صدرت عن دارينوى للدراسات والنشر والتوزيع في دمشق رواية جديدة للكاتب البرازيلي باولو كويلو ترجمها الكاتب والمترجم العراقي علي عبد الأمير صالح الذي سبق له أن ترجم روايات مهمة إلى العربية من مثل " طبل من صفيح " لغونتر غراس و " جبل السحر " لتوماس مان و " قل

لي كم مضى على رحيل القطار " لجيمس بولوين و " دلنا فينوس " لأنابيس ن . وتقع رواية " بريدنا " في 248 صفحة من القطع المتوسط . وهي قصة فتاة إيرلندية يافعة جميلة ، وسعيها وراء المعرفة . في رحلتها ، تلقي حكيماً يعلمها كيف تتغلب على مخاوفها ، وامرأة تعلمها كيف ترقص على موسيقى العالم الخفية . كلاهما يرى فيها موهبة ، إنما ينبغي لهما أن يجعلها تقوم برحلتها في الاكتشاف .

يعد الكاتب باولو كويلو الآن واحداً من أكثر الكتاب الرومانسيين شعبيةً في العالم بأسره . ويقول المترجم في خاتمة الرواية : " تتميز روايات كويلو ببساطة السرد وسلاسته وعفويته وعرض القضايا والأفكار والتغلغل إلى دواخل النفس البشرية ... يؤمن كويلو بأهمية الأدب ولا سيما القصص والروايات وهويرى فيها أحد الطرق التقليدية التي اعتمدها الإنسان كي ينقل معرفة جيله وثقافته ومن هنا يقول هو : إنك إذا أردت أن تعرف روح شعب ما فافقرأ رواياته وقصصه ، أو اقرأ أدبه عموماً . " اشتهر كويلو برواية " الخيميائي " التي ترجمت إلى معظم اللغات العالمية وظهرت في قوائم أفضل المبيعات على مدى سنوات عدة . يقول كويلو الذي حوّلته الكتابة الروائية من رجلٍ عادي وفقير ومعدم إلى مليونير يتربع على إمبراطورية مالية لاحدود لها ، يقول : إنه لا يكتب للمفهورين وإنما لأولئك الذين لديهم إرادة تدفعهم لمقاومة القهر .



محمد صلاح العزب

بحيث استطاع المتلقي ان يكتشف، وهو يتعرف على السرد بضمير المخاطب، ان هناك ضمير متكلم خفي لكنه مفضوح، وهذا ما وفرته قوة السرد. إضافة إلى ذلك، استخدم العزب في وحدات أخرى من السرد ضمير الغائب، منتقلاً من الأنت إلى الهو ومن الهو إلى الأنت نصياً، فأنفذ السرد من الترهل والخطية. ولقد عملت هذه التنقلات، القصيرة، المكتنزة، على المحافظة على لب النص، وبدأت لنا كما لو أنها علامات الطرق وهي تنقلك من مشهد إلى آخر في حياة الشخصية ، من دون أن تشعر أنك بتغيير بنية السرد. وفي الحقيقة، كانت تلك التنقلات استراحات كتابية (زمانية - مكانية) نقلتنا بين دهاليز وسرايب حياة الشخصية الرئيسية " يحيى" المتعددة ، مع انها لم تسمح بالافتعال حتى النهاية، حين اندمجت البنيات السردية في بنية واحدة (الأنت) .

يرافق هذا الاتفاق أفتاق آخر مفاده ان هذه الثقافة ثقافة شعر وبلاغة. لذا ظل التصنيف الجيلي للشعراء (الستينات، السبعينات، الثمانينات...) أحد الديناميات الفاعلة في هذه الثقافة، مستبعداً بذلك خارج إطار هذا التصنيف كل نتاج معرفي بعيد عن مجال الشعر أو نقده أو كشف آليات انتاجه. ذلك هو الذي أفضى إلى ان تجابه المناهج والمقتربات النقدية الحديثة التي دخلت الساحة الثقافية العراقية في الثمانينات، على يد الدكتور مالك المطليبي وآخرين، بنوع من الارتياحية. فالسائد حينها خطاب لا يخفي جذوره الأيديولوجية، ومبتغاه المعنى من دون النص وبنيته. كما بان نوع من المقاومة لهذه المقتربات النقدية الحديثة توافق مع الجو الفكري السائد آنذاك.

والمعموري استفاد من الجهاز المفاهيمي للمقتربات النقدية الحديثة، ونتائجها في الفلسفة والأنثروبولوجيا وعلم النفس. مدركاً للطبيعة العينية للمشهد الثقافي العراقي ومشاكله الواقعية والمتخيلة، وامتكناً على تجربة شخصية ثرة في الإبداع والبحث، ومميزاً بين المنهج بوصفه فكرة تجريدية والقراءة بوصفها واقعة تجريبية، لذا فقد شرع بدراساته في ميدان الأسطورة الراقية، فجاءت قراءته متممة لما شرع به رواد الدرس الراقدين، ورائدة في المقرب النقدي، عبر مسارها لاستنطاق النص وكشف مكبوتاته: أي المواطن التي يكف فيها عن قول ما يريد.

لقد سارت منظومة مفردات السرد على طول الرواية بحذر، وتحسست الطريق المتداخل بين الأنا والأنت دونما تكلف، ففيما كان الأنت يستكشف، يدرك الأشياء ويلمسها ، كان الأنا يكشف عن الانفعال / التناقض (فرحاً/نشوان = عابساً/كئيباً) فلم يخدم السرد في هذا الشأن بنية الحدث وحدها وإنما كان يرقى إلى اظهار المعاني، للحد الذي امتزج الوصف بالسرد على نحو مقنع ومقبول.

وفي توزيع وحدات السرد (فقراته)، نصياً، على ضميري المخاطب والغائب (الأنت والهو)، نجد لعبة تنظيم لجأ إليها العزب لابقاء السارد الاستهلاكي (أو المؤلف) قادراً على التلاعب بتعقل السارد الفعلي ، حين تكون مخاطبة الآخر هي جولة تدقيق ومراقبة في عقل الذات القلقة. فقد تلاعب الروائي محمد صلاح العزب في بنية السرد من خلال ادخال بنيات سردية على بعضها،

لا يقوله النص) لا تشير إلى تلك الفراغات، كما يشير بيير ماسيري، تلك الفراغات التي قد يتركها الكاتب في النص - عمداً أو سهواً - ويقوم القارئ بملئها وفق السياق المطروح صراحة. بل هو صراع المعاني داخل النص، أي صراع عدد من المعاني المتناقضة) وهذا الصراع لا يستوعبه الكاتب أو يحسمه في النهاية، بل يكشف عنه. ومن خلال التفسير يتم الكشف عن (ما لا يقوله النص)، أي بكلمات أخرى قراءة لا شعور النص. والنص وفقاً لهذه القراءة (كامل في عدم اكتماله).

ت-ذكرنا إن قراءة المعموري قد خضعت إلى نمطين من التعديل، الأول ذي صفة معرفية، كما حاولت الأسطر السالفة إن تعرضه. أما الثاني، فهو ذو طابع يخص الثقافة العراقية الحديثة. فرغم عدم اتفاق الباحثين على الأسباب، إلا ان هناك

اتفاق على انعدام مدونة لتاريخ الثقافة العراقية. حيث ساهم هذا الفراغ في انعدام معرفة مواضع وحدود أسماء كبيرة وفاعلة في الثقافة العراقية : مثل نوري جعفر وطه باقر وعلي الوردي وآخرين.



ناجح المعموري

سرديات المكان والحرب والنهايات المواربة

نظرات في حديث الأشجار للكرلي

بـ باقر صاحب

كاتب من العراق

وقدرتها على تشكيل تلقائي للعالم ينبعث من مستويين: رغبة الطفل في فهم العالم من خلال الكتابة أو الرغبة في مشاركة أبيه المثقف في كتابة قصة، وهنا يدخل التكرلي الرغبة في تقنية ما وراء السرد(الميتا سرد)، الثاني- الحدث، الملتقط من قبل الطفل، وهو يعد نافذة صغيرة يطل بها على العالم الخارجي واحتوائه واقعيًا من قبله، وخيالها وتأويلها من قبل الكاتب، وبما إن الحدث يوجز كشفًا لتبوير كره صديق الطفل لاهم جارتهم الأرملة فان إعادة إنتاج حدث بهذا الغموض بالنسبة للطفل يربك الأب، لتورطه في صناعة الحدث، وأسباب كره الطفل لاهم، كما ان شروع الأب السارد في إنتاج ترابط المتن عبر الفلاش باك، يؤكد تمازقه في المسكوت عنه أي العلاقة المشبوهة بين الأبو الأرملة، التي تزيد العالم غموضًا بالنسبة للطفلين، الطفل الكاره لاهم والآخر الذي يريد إنتاج قصة تفك مغاليق هذا الغموض، الذي عمد الكاتب إلى جعله سائبًا وترك نهاية القصة ملغزة .

واذا كان مايميز هذه القصة ثيمتها والمعالجة السردية لها فان قصة (قضية خاصة ..فانتازي) يسهم إغراقها في محليتها في بلورة غرائبيتها، إذ تجري أحداثها في إحدى المحلات البغدادية القديمة العام 1959، فشخصية (صبري) الموظف في دائرة (الطابو)، الذي يعيش متوحدا مع أمه رغم سنه الكبيرة (ثمانية وأربعين) في بيت قديم متواضع انموذج لشرائح اجتماعية مسحوقة ومهملة لا يتوقع منها أن تتمرد على طوق حرمانها من جميع النواحي بصدمات

هناك من يقول إن القاص والروائي الراحل فؤاد التكرلي في مساره الحياتي يشبه الروائي الكبير نجيب محفوظ من حيث التزامه الاجتماعي وعصاميته، وأولاً: كان مبتعداً عن الأحزاب السياسية، وما تمنحه لمتقفيها الإيديولوجيين من أوسمة وامتيازات، ثانياً: ظل موظفاً حكومياً لمدة ثلاثين عاماً، قضاه في المحاكم، حتى تقاعده كرئيس قضاة في العام 1985.

تلك الحياة المهنية أفادت التكرلي بما به حفلت من قضايا الجرائم والانحراف الأخلاقي ثيمات لقصصه البسيطة البناء نوعاً ما، لكن مقولة الناقد الراحل د.علي جواد الطاهر عن التكرلي بأنه(مُثقف في فن القصة، وفي علمها:قواعدها، وقوانينها)تجعل الدارس لقصص التكرلي يحاذر خشية الوقوع في فخ بساطتها، ويتقصى بتأن توظيفه المفردات، الحوار، بناء الكاتب المتمرس للشخصيات، ليكتشف بعدئذ أنبساطتها حبلى بنهاياتها المواربة، أو المنحرفة بمفارقات سود عن متونه القصصية. إن ترسيخ التكرلي الواقعية الجديدة في القصة العراقية الحديثة تفاعل مع اهتمامه الكبير بالمكان المحلي خاصة، إذ ولد وعاش في وسط حي شعبي من أحياء بغداد، باب الشيخ، اهتمام يولد بؤراً أقاصيصه منفيض هموم ومعاناة شخصيات مسحوقة، أو من الطبقة البرجوازية الصغيرة المتعلمة.

يختار التكرلي في قصة (سر الطفل) قيمة الطفولة



ملائكة الجنوب.. كتب المنفى، كتب عماريا

خرائط أخرى لبلاد متخيلة اسمها العراق

بـ حمزة عليوي

كاتب من العراق

مركزي يطغى على أهميتها كمكان رمزي فاعل أفادت منه الرواية كثيراً عندما وضعته في تعارض زمني بالغ التعقيد مع دلالة العنوان الطاغية. زمنيا تبدأ الرواية بعد أشهر من احتلال البلاد وسقوط نظام البعث، وهو زمن مختار بعناية بالغة، إنه ببساطة زمن البدايات مثلما هو زمن النهايات المدمرة: زمن المحتل كما هو زمن البلاد الناهضة من حطامها، زمن الضحية بصوره العديدة، وربما المختلفة، في مقابل زمن الجلال الآخر. وهو، في النهاية، الزمن الحقيقي لرواية الحكاية. وثمة أزمته أخرى تتفرع منها، أو لا تبتعد كثيراً عنها، في طليعتها زمن المدينة بدلالاته التاريخية الرافدة في مخيئة شخصيات الرواية، إنها "عماريا" المندثرة بإرثها الثقافي المختلط والموزع بالتساوي بين طوائفها الرئيسية: المسلمين واليهود والصيئة منتجة صورة مناقضة كلياً لـ"العمارة" المدينة الحالية، وقد عاد إليها الجميع: الضحية بدلالاته: الخارج سهواً من السجن، والعائد من المنفى بقصد كتابة حكاية الجميع، والجلاد العائد إليها بقوة القاهرة، ثم إنهما، من جانب آخر، النقيض الجذري لـ"صور المدينة" المعروضة بالتساوي بين المحتل البريطاني و"فوزي طاعون" جلد الأمس والحاضر، وربما المستقبل أيضاً، في أرشيف "ذاكرة المدينة" المقيم في مكان استثنائي، هو الآخر، يخص الجميع، هو "دار الاستراحة"

السواء. لا احد ينجو من لعنة موت المدينة واندثارها سوى القوى التي دفعت بالناس، المدينة، وبالتأكيد البلاد كلها، بقوة القاهرة، إلى حتفهم جميعاً. تنفتح الرواية على مشهد الراوي العائد من منفاه، وهو يدخل فجراً إلى المقبرة البريطانية مقلداً جده كبير البيستنجية قبل خمسين عاماً عندما كان يعمل مع"الصاحب" الانكليزي مستر "اليوت" المسؤول في وحدة "النومانس لاند" المختصة ببناء المقابر الملكية للضباط والجنود الانكليز ممن يقتلون هناك، فرقا عن أخريات لا تبتعد عنها كثيراً، لكنها اقل منها شأنًا بكثير، يُدفن فيها الجنود "الكركه" من أبناء المستعمرات البعيدة. وفي المقابل، ثمة عودة أخرى للمدينة حرصت الرواية كثيراً على إخفاء تفاصيلها، ولولا الخاتمة المكتوبة بقصد فض الاشتباكات السردية الكثيرة والمتداخلة ببعض، ما كنا لنعرف الدلالة الرمزية العالية لعودة الملاك "نور" لمدينته بعد ثلاثة عقود من التخفي والسجن. الغريب ان العودتين تعلانان من المقبرة منطلقاً رئيساً لهما. يذهب الراوي إلى المقبرة بحثاً عن أرشيف قصته الضائع، هناك تحت الصليب كتب عنوانها "ملائكة الجنوب"، بينما لا يجد الملاك مكاناً آخر في المدينة يأوي إليه سوى المقبرة متخذاً من البيت القديم هناك سكناً له. إذن، للمقبرة حضور

"نعيم عباس". ولكن إلى أي قصة عاد الراوي من منفاه الطويل ليسردها؟ قصته المدمجة ضمناً مع غيرها، وقد وجد نفسه يسأل، بحثاً عن موقعه في القصة، على غرار حفيده "غوته" قبل انتحارها "حكايتي وحكايات الآخرين"، متى يلتقيان؟، أم قصة "ملائكة" المرأة العراقية ذات الإرث الإثني الملتبس "الأب يهودي عراقي، والأم طبيبة شيوعية بأصول مسيحية غير خافية!!" ملائكة المصرة، كما أبيها، على عراقيتها برغم التهجير القسري لطاقتها والمطارادات غير المنتهية لها، ولكنها، كذلك، ملائكة بعشقتها الاستثنائي لـ"نعيم" و"نور" على السواء وبالقدر ذاته، ربما الأخرى أن نتحدث عن "هارون" وقد عاد ليكتب قصة "البلاد" في تدهورها المربع على مدى نصف قرن؟!

الأصل أن "ملائكة الجنوب" قصة حُب تجمع على نحو استثنائي، خلافاً للسائد، أطرافاً ثلاثة تمثل، كل على حدة، هويات إثنية مختلفة ومتعارضة: ملائكة يهودية، نعيم مسلم لام صابئية، ونور صابئي الأب والأم، هؤلاء الثلاثة ينشأون في "عماريا" جنوب العراق، ويكبرون فيها ليواجهوا لاحقاً أقداراً مأساوية متشابهة: النفي لنعيم "فيما بعد سنرى ان الراوي سيلقى المصير ذاته ولكن بعد أربع وعشرين عاماً من رحيل الأول!!"، والملاحقة والسجن غير المعلن بالضرورة، أو غير المتعين لنور وملائكة على

"ليس غيرك من سيروي القصة" جملة رئيسة ظل صداها يتردد طوال الصفحات الأربعمئة ويزيد من رواية "نجم والي" الأخيرة "ملائكة الجنوب- دار كليم- أبو ظبي". قالها الجد "والي" لحفيده الراوي "أو هارون" في مطلع طفولته الباكورة مصحوبة بتكتم شديد عن ذكر الوقائع أو التفاصيل التي لم يكن، آنذاك، بقناعة الجد، أوانها، كان على الراوي أن ينتظر خمسين عاماً ليصل إلى زمن القصة ومكانها. ثم سمعناها من "ملائكة" و"نور" أو الملاك" على السواء، وحده "نعيم" ثالث الاستثنائيين من "الملائكة" سكنت عنها؛ ربما لأنه مخترع آخر لحكايات متخيلة تتخذ من "عماريا" فضاءً لها، وهو يريد، بالضرورة، أن يكون كاتبها، هو وليس غيره، أو لأنه ببساطة غادر البلاد مبكراً في "رحلة" ستتحول لاحقاً إلى منفى أبدي، لأجله؛ ربما، سمح الراوي لنفسه أن يستعين بما كتبه "نعيم" عن المدينة في إنجاز قصته وإخراجها بالصورة التي يريدها منه الجميع، بل أنه لم يتردد في التنصيص على حق "نعيم" في كتابة الرواية. هكذا كتب في مقدمتها، أن الكتابين الثاني والثالث هما من تأليف

لها والهواتف المتعددة (الملونة) وسائط المؤامرات والجرائم بين هذه الشخصية المعزولة وبين أتباعه المجرمين الصغار عبر (الخط الأصفر) فما يتصل بالساسة الكبار املا في الحصول على حقبة حكومية كبيرة عبر (الخط الأحمر) أما وظيفة (الخط الأخضر) فتكمن في الاتصال الوحيد بالواقع المكتظ بغرائبيته، إذ يضاء له الخارج في جزء ضئيل بدلالة اتصال زوجته به تعرض له قضايا البيت والأولاد، ولعل في اختيار ألوان الإشارات المرورية دلالات ذكية يتحكم بواسطتها الكاتب بمديات تحرك هذه الشخصية الممثلة لنماذج واقعية في المحيط الجرمي المتصل بمحيطات سياسية تطفو مؤامراتها على السطح المجتمعي لتدمر فضاءاته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

امحاورية حديث الأشجار، عنوان المجموعة، فهي تأمل واستكناه بعد رمزي واسع للحياة الانسانية المعاشة الممثلة بأنموذجها في الحوارية، وهما رجل وسيدة عجوزان يحاوران الأشجار ذات تتيح دلاليات حرية التحاور معها فضلا عن شعرية أن تتحدث معك شجرة، لكن البعد الرمزي هو الخلاصة المفتوحة لتجارب عجوزين في الحياة علمتهما الظروف والأهوال رفقة الأشجار بوصفها كائنات حية -طبيعية، تعيش فصول السنة دورات نهوض وسبات واقتلاع ثم إنبات. إذن حديث الأشجار حكم يبلورها توحد هذين العجوزين وعزلتهما عن المجتمع وجود اقرب الناس إليهما، ابن الرجل العجوز الذي يفرض على أبيه البقاء خارجا في البرد أو أية أنواع أخرى إلى أن ينام الأولاد في الساعة العاشرة ليلا، ولكن ذهوله إزاء مصير حياته يجعله لا يفقه حديث الأشجار معه لكنه يمضي الوقت في التأمل وحسب فالأشجار العملاقة هنا تعد حاضنة بديلة عن الحاضنة الاجتماعية الأسرية أما السيدة ترى ان حديث الأشجار يخرق جسدها عبر لغة (اللغة) لأنها تعد اللغة المألوفة هي البلوى الكبرى عبرها أمرتها ابتناها البقاء خارج البيت حتى الفجر إلى أن تنتهيا من استقبال آخر الزبائن. ❁

على خشبة بل تنشر لتقرأ مثلما هي قصصه ورواياته، ولكنه كان يبذل جهودا كبيرة في انجازها وفق متطلبات الكتابة المسرحية، ومنها كما يذكر في شهادته، رسم الشخصية وحدودها من خلال الحديث الذي تتبادل مع شخصية أخرى، إدارة الحوار بسهولة، اختيار الجمل المباشرة ذات الدلالة دون لف ودوران. باستطاعتنا قراءة الدلالة الأولى لحوارية (الأشباح) بالإشارة البصرية في عنوانها إلى الأيدي الخفية التي يرى تدميرها لما تشاء، وتغييبها وقتلها لمن تشاء ولكن لا احد يجروا على الإدانة الشخصية لما رأى، كما إن زمن كتابة الحوارية العام 2006 هو في حد ذاته زمن السردية العراقية الكبرى، اذ بلغت الحرب الأهلية أوج ابتلاعها لعدد هائل من السرديات الصغرى، ومضمون الحوارية إحداها، قصة رجل مخوف لدافع ظاهري شائع، الابتزاز، فيما الدافع المسكوت عنه وهو التأثير لأسباب طبقية واجتماعية هوما تشتغل عليه الحوارية بين طرفين الضحية (الرجل المربوط) والجلاد (هو) وهي تسمية قصصية يراد بها الإشارة الخرساء إلى الذين يرون ولا يرون، على عكس مفردة المربوط التي هي توصيف بصري واضح للضحية، الحوار بينهما يشير إلى تعالي الجلاد أو الخاطف أو المجند من قبل زعيم جماعة مسلحة مثلا ما يدل على تعمد خلط الأوراق على الضحية وعلى القارئ من اجل تهويل رعب الحالة وغرائبيتها، الحوار غير المتكافئ يتضح منه إن عائلة المخطوف من الأثرياء، والده استقدم زنجية كخادمة، وتزوجها عرفيا وأنجبت منه ولدا طرد هما نجل الثري -أي المخطوف نفسه- بعد وفاة والده، هذه الاضاءات تكشفها الذاكرة الناطقة ل(الهو)، وسمتها صراعية اجتماعيا واقتصاديا تشير إلى عصور مظلمة في تاريخ الإنسانية، إذ ساد التمايز العنصري والطبقي بين السادة والعبيد، مثلا، وشخصية (الهو) توغلت فيها تلك الأحقاد التي تتعاضد مع الأفكار الدينية الأصولية الآن. فيما تتخذ شخصية آل (هو) في حوارية (هواتف ملونة) أبعادا أخرى تجسد الامتدادات الجرمية والسياسية

2003، هذه المترابطة الزمكانية تفعل جدلية الحب والحرب، فبالرغم من انشغال الناس والبلاد والعالم بأخبار الحرب على العراق، فإن الفتاة المتمردة تود إقامة علاقة روحية مع المدرس الكبير في السن، هذه الثنائية تتشظى إلى ثيمتين متوازيتين: الحب المرفوض (وتحده المستحيلات)، ومصير الناس ككل في حرب وحشية. لكن الوعي الذي يمتلكه أفراد الطبقة المتعلمة في المجتمع تجسد في حكمة عبد الأحد إزاء التعامل مع مواقف اجتماعية وعاطفية عسيرة،

فهو لم يتبع الصوت المتأخرة للشيخوخة بالرغم من أن الفتاة كانت له (نورا من الجمال والأمل)، فضلا عن حيازته الوعي الوطني بإصراره على البقاء في بغداد، بالرغم من إدراكه خطورة المكان باعتباره هدفا إستراتيجيا، نصح -وهو لمسيحي- العائلة المسلمة من الفتاة وأنها على مغادرة بغداد حرصا على حياتهما، وبالتأكيد يعي المتلقي أهمية هذا الأمر الان أي التعاون والتسامح بين المؤمنين من مختلف الأديان.

وليست بعيدة عن ثيمة الحرب واشكالياتها، ماسيها وتحولاتها، بعض حواريات (حديث الأشجار)، التي تلتقط رسم شخصيات وإدانة أحداث لوئت مخلفاتها التغيير بعد 2003 ودلالاته، مثل حواريتي (الأشباح) و(الهواتف الملونة) فيما تناولت الحواريات الأخرى دلالات فكرية، عاطفية وإنسانية مثل حديث (الأشجار)، (انتظريني عند شجرة الدردار)، (البحث عن المتعيبين) و(حديث عن النهايات). وبشهادة التكرلي المنشورة على موقع الانترنت (استرجاعا لما مضى (أوهام مسرحية)) فإن كتابة الحواريات التي يربو عددها على عشرين، كانت بالمنزلة الثانية بعد الكتابة القصصية، فحين يعجز عن معالجة فكرة ما بواسطة المعالجة السردية يلجأ الى المعالجة المسرحية، فيسمي هو ذاته العمل (حوارية) لكنها تعد مسرحيات قصيرة

ذات فصل واحد لا يرغب الراحل تجسيدها

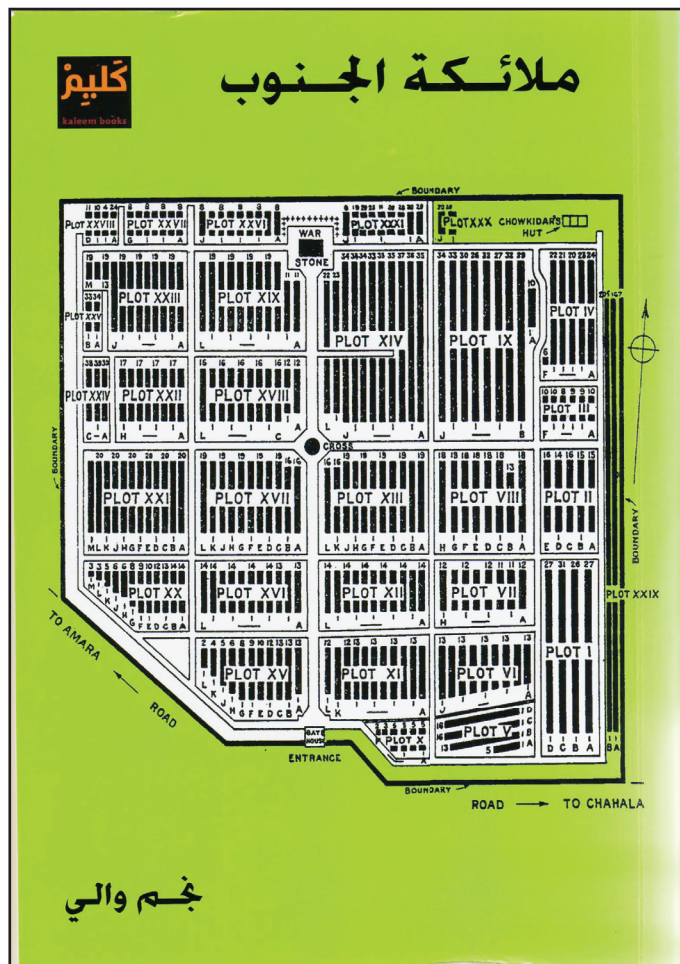
فنتازية كالتى يحدثها صبري عندما ينجز تأليف مخطوطات موسيقية- تذكر بحسب بروفيسور هنغاري مجنون أرسلت إليه تلك المخطوطات - برباعيات هايدن وبيتهوفن، وهي مؤلفة بأسلوب كلاسيكي متين ولكنه معاصر ولا مثيل له، كيف لشخصية مترددة غير واثقة من كل شيء، تدور يومياتها في حلقة روتينية ضيقة (الدائرة والبيت) أن يلهمها وحيا لإبداع، من دون أية جذور معرفية وبيدايغرافية، الكاتب يريد أن يخرج من دائرة إقناعنا ليبقي باب التأويل مفتوحا والنهاية مفتوحة برفض صبري الانفتاح على البروفيسور وإعجابه ودهشته وعدم اغتنام اعترافه منطلقا نحو طموحات كبيرة في الحياة والإبداع والمعرفة.

في قصصه الأخرى يقدم التكرلي شخصيات من الطبقة الوسطى (المتعلمة) تتمازج مع هموم ومعاناة شخصيات من شرائح مسحوقة اجتماعيا وتحاول معالجة مشاكلها لإدراكها عوز وجهل هذه الشرائح المسحوقة وتخلفها ومن ثم تخبطها في مواجهة مأرقها في الحياة. فبطل قصة (الاختيار) محام سعى إلى فتح مكتب محاماة في محله القديمة (باب الشيخ) وأولى قضاياه فيها شخصية (عباس الحداد) الذي لا يتورع عن فعل أي شيء في سبيل متعه الذاتية بالحياة، فاختر قتل أمه كي يفرض المشاكل بينها وبين زوجته (حسنة بائعة الخبز) التي عشقها واستمر زواجهما بالرغم من معرفته فقدان عزيمتها، فالوعي المتدني لهذه الشخصية وشهوة الحياة، جعل العنف خيار الشخصية الوحيد.

في قصة (البجعة) نتأمل المعالجة الدلالية لحدثها بواسطة مدرس متقاعد، والمعالجة السردية للكاتب بجعلها مروية بواسطة الراوي المشارك، فتاة في السابعة عشرة تتعلق روحيا بشخصية المدرس (عبد الأحد) الذي ساعدها في اجتياز ضعفها بمادة اللغة العربية الى صف آخر، بحكم تجاور سكنهما في مجمع الصالحية المقابل لمبنى وزارة الثقافة والإعلام السابقة، فيما تقع الأحداث في عام الحرب

المُشيد بعهد الاحتلال البريطاني الأول للمدينة، ليتحول، بعدها، أو بسببها، إلى مكان سلطوي بامتياز خاص، بعد أن اتخذته الجمهوريات المتعاقبة مكانا تحكم من خلاله المدينة. ولا عجب، إذن، أن تُعطيه الرواية مكانة خاصة في عهدي المدينة: عماريا المندثرة والعمارة الباحثة عن هويتها. في العهد الأول نسمع بوضوح كاف خطبة الوداع للصاحب الإنكليزي مستر "إليوت" قبيل سنوات قليلة من جلاء بريطانيا من العراق. إنه عام (1956) المُقترن بثلاثة وقائع رئيسة اعتمدت عليها الرواية غالبا في صياغاتها الزمنية المُعقدة. في البدء هناك حرب السويس وبضمها، أو بسببها، تشهد المدينة الهجرة الجماعية الأخيرة لليهود من العراق، ثم ولادة "هارون والي" راوي الحكاية (ولا أدري لماذا لا أقول إنها سنة ولادة الكاتب نجم والي أيضا!!)، ولكن يبقى الحدث الأهم، رمزيا على الأقل، هو انهيار صيغة المدينة ثم اندثارها لاحقا. ولكن حتى هذا الأمر لا يحدث بعيدا عن دلالة المقبرة، فإن اندثار المدينة تسبقه إزالة المقابر الثلاث المتجاورة والتي نشأت مع المدينة تدريجيا. وبخلافه يواجها العهد الثاني بسيل من الأكاذيب يُلقِيها علنا المحتل أيضا المتمثل بالضابط ذي الملابس المدنية. وفي العهدين ثمة صيغة مشتركة تقفر، ربما، على مظاهر الخلاف الواضحة في لحظتين يُلقِيهما في زمنين متباعين ضابطان ينتميان إلى وحدة النومانس لاند. ولا بأس طالما أنها تشير، في الحالتين، إلى ملامسة أخرى لدلالة المقبرة في الرواية، بملاحظة أنها في الاولى تُفيد ضياع هوية الفرد (ولنقل انه نعيم الراوي المفترض للحكاية الأصل !!)، وفي المقابل تضعنا الثانية إزاء الحقيقة الكلية الأخيرة، ان البلاد كلها قد دخلت في صيغة " النومانس لاند "

، أي صيغة فقدان الهوية، وهي اللحظة الأخيرة التي تتكشف عندها اشتباكات السرد والدمج الشيق، وربما الفريد، بين صيغتي الزمان والمكان. انها لحظة التذكر بالنسبة للراوي، مثلما هي لحظة استعادة القدرة على النقش بالنسبة لنور، وهي، كذلك، لحظة استعادة الصورة، صورة المدينة، صورة البلاد، صورة " ملائكة " كما تبدت له في الحلم قبل ان يراها، بعد ان فقد القدرة على تخيلها في السجن. الأخرى، ربما، ان نقول انها صورة واحدة منظور إليها من عيون شتى، وقد ترك لها الراوي الحرية الكاملة ان تختار المنور الملائم لها. في " ملائكة الجنوب " يراكم " والي " تجربته ككاتب منفى بامتياز فريد. فهو المشعب بتجربة النفي المبتوثة في رواياته السابقة، نجده في هذه الرواية يُفيد كثيرا من دلالة النفي ليقترّب عبرها من صورة البلاد في الداخل. هذه الصورة الحاضرة بكثافة فريدة في روايته النموذج " صورة يوسف "، وقد سعى غير كاتب عراقي على تقليدها، ان لم نقل إلى نسخ فقرات عديدة منها، تعود لتحضر في " ملائكة الجنوب " عبر صيغة النقش - الصورة وبالتوازي مع صيغة الكتابة - الحكاية. هاتان الصيغتان عملتا بتضافر شيق على استحضار المتن اليهودي في العراق، وبالذات المدونات السردية المبتوثة عميقا في تراث البلاد وذاكرتها. ولقد أظهرت الرواية نجاحا فائقا في استثمار الاسم اليهودي لـ "عماريا " التي تأخذ بالاندثار بعد تهجير اليهود ومقابلتها بـ "العمارة الفاخرة لهويتها، او الباحثة عنها دون جدوى، ثم في تعاملها مع دلالة النبي الكاتب " العزيز "، واتخاذها أداة للنظر إلى صراع الهويات في سعيها إلى امتلاك صفة " الكاتب " بحيازتها سदानة " العزيز "؛ ولا بأس طالما ان الجميع يريد ان يكتب حكايته. ❁



فصل من رواية:

وقت للجنون



سعد محمد رحيم

كاتب من العراق

ليس أول هواء الخريف..

ليس أول غبار أيلول. وليس ذاك النعش المار، فوق سيارة مسرعة، وسط هرج الناس، أول القتل. وبطبيعة الحال لا يفترض أحد أنه الأخير. لعلمه أول أيام الحرب حيث كادت أن تكون واقعا. لعلمه أول نذر الهول إذ ينبغي أن يكون الله عارفا بعقابيله. (ومثلما سنكتشف لاحقا، يبدو أن حكوه هو الآخر كان يعرف).

البلدة في عجلة من أمرها، ترحل بأنفاسها وناسها. بحلمها وحسرتها. برغابها وأوهامها وحزنها. بقلقها ورعيها. بتفاهاتها وهذرها، وخبرها وشرها، وحلوها ومرها. بما تعدّه ثمينا لم قيمة ما، ولا يجب التخلي عنه. بما تراه مقدسا. بما تحسبه قد يعينها، هناك، في المرتقب والمجهول. بما تستطيع أن تحمل وتنصطب في مشهد الهرب الكبير. بما يسمح به الوقت. بما تحتويه النباهة المتلومة في خضم دوي القنابل الذي يقترب حيناً وحيناً يبتعد.

لا أحد يريد أن يترك حتى سقط المتاع. إلا ما لا يفيد، وما يضطر للتخلي عنه. وهكذا لا يتركون إلا القمامة، إلا ما يعجزون عن أخذه. إلا جثة البلدة الباردة يمثل بها مخلب الحرب.

نبرته مضطربة وكلماته تتلاحق سريعة مبتورة، يلقيها مع رذاذ بصافه المتطاير في وجوه المنهمكين على جمع أغراضهم، العازمين على الهرب. لكن لا أحد يأبه له؛

- ليس من حقكم، ليس.. ليس من حقكم.. تتركوني وحدي، ليس.. ليس من حقكم.

يتنقل بين الأرقعة والدروب بخطوات عجل، يركض بقميصه الأخضر الممرق والمتسخ وينطاله البالي الكامد اللون، المفتوح السحاب، والمشقوق عند الركبة، بقدمين حافيتين.. يضرب بقبضته على أبدان سيارات البليك آب واللوريات المتوسطة والكبيرة الحجم، وهو على وشك البكاء وقد تتجرت الدموع في عينيه، يلهث ويشتم.. قال للحاج مرتضى؛

- أنتم تخونون.. الملح.. تخونون الملح.

- أنت لا تدري ماذا تقول يا حكيم؟. أي ملح وأي بطيخ؟

- بلى، تخونون.. خيانة.

- إنها الحرب والموت.. من الجنون أن نبقي. سنعود حالما تنتهي.

- وإن لم تنته.

- كل شيء إلى انتهاء.

- العمر ينتهي.. ينتهي.. الأعمار.. أعمارنا يا خالي الحاج.

بنفاد صبر وغضب متكتم، قال الحاج؛

- لماذا لا تأتي أنت معنا. لماذا ترغب بالبقاء؟

بصوت متهدج حاد، جعل ملامح الحاج تنقبض قال؛

- أخاف من أي مكان آخر.

- لسنا ذاهبين إلى غابات أفريقيا.

- أنت لا تفهم.. أدمغتك حجارة لا تفهم.

هز الحاج رأسه بإشفاق، والتفت إلى حسن ابنه البكر؛

- هل كل شيء على ما يرام؟.

- نعم.

- لا تنس الأوراق الرسمية.

- إنها في الحقيبة الصغيرة.

سقطت على البلدة طوال الليلة الفائتة ثمان وستون

قذيفة مدفع حسب ما يقول حسين الابن الآخر للحاج

مرتضى؛ (حسبها واحدة واحدة). أو أكثر من مئة

قذيفة على ذمة وكالة الأنباء العراقية. هذه القذائف

هدمت ثلاثة عشر منزلا وقتلت شابا وامرأة وطفلين

وحمارا وبقرة. وجرحت تسعة آخرين من البشر وخمسة

حيوانات؛ (خمسة أغنام سارع أصحابها إلى ذبحها على

وفق الطريقة الإسلامية قبل أن تموت ويحرم لحمها).

وأحرقت ما لم يحصه أحد من أشجار النخيل والحمضيات

والتوت والتين والرمان والعنب، الخ، الخ.

قال حكيم لرأفت المضمّد؛

- أنت بالذات عليك ألا تذهب.

- لا خيار أمامنا يا حكيم، سنفطس إن بقينا هنا.

- ألسنتم تقولون دوما الأعمار بيد الله؟.

- ولا ترموا أنفسكم إلى التهلكة.

- تلوونها بحسب ما تشتهون.

- عليك أن تغادر، لن يبقى هنا غيرك، وأنت بحاجة إلى

إبرة واحدة كل شهر على الأقل.

- لا أريد إبرتك القذرة.

في مشهدهم الإرجاج هذا ليسوا سوى كائنات سرابية. دعك عينيه، ميّزهم؛ كل يحمل معولا أو مجرفة، ويعلق بندقيته الكلاشنكوف على كتفه، وفي وسطه جعبة عتاده.. تنأى إليه صوت بدا بعيدا بعدا غير معقول؛

- إنه مجنون.

قال؛

- أمك المجنونة.

علا صخب ضحك. والجندي الذي تورط بالكلام أصبح في مرمى سخريه الجنود الآخرين. وسمع أحدهم يخاطب رفيقه كما من أغوار كهف عميق؛

- لماذا لا تزوّج أمك المجنونة منه.

التفت حكيم إلى صاحب الاقتراح وقال؛

- أفضل أمك.

انفجرت القهقهات مرة أخرى وتوالت التعليقات.

جاء عسكري على كتفه أربعة خطوط سود متوازية، وصاح.

- دعوه.. قفوا في صفين.

اصطف الجنود في صفين.

- ثابت.. إلى الأمام عادة، سر.

بدوا له، وهم يبتعدون، مثل سرب من الأوز يمشي على أرض صحراء مفتوحة.

تنأى الديب، وغشاه هدوء فيما العالم المرئي الشاحب ينشطر أمام ناظره إلى عدد هائل من الشظايا، تدور، كما في مشكال. مرّت في خاطره، في فجوة من الصداق الذي يمسك برأسه، صورة تلويحة ملكية.. التلويحة تجلت له الآن أوضح وأطول وأرق، مع ابتسامة لم يسعه تكذيبها.. تماهت الابتسامة مع حركة مماثلة

لوجه أليف غير وجه ملكية، وجه آخر توأم أو شبيه، ومضت قسماته كما اختلاجة برق في أفق غائر ومنسي من ذهنه. غمره شروق ساحر لوهلة فأخرج قنينة ربع العرق وارثشف قليلا.. ارتشف ثانية وثالثة وهمس؛

- كميّة، قفي موديلاً سأرسمك الآن.

لدقائق استغرقت الصورة وتولته غبطة موشحة بظل أسى، قبل أن يفجرها ويلاشيها عويل مباغت صارخ.. طائرة محلقة على انخفاض اخترقت حاجز الصوت، لاحقتها فرقة آلاف الرصاصات وهي تطيش في السماء العريضة.

الأصوات هذه أيقظته، أعادته ثانية إلى حاضنة اللحظة؛ اللحظة الزلقة، المهلوسة، الفائرة. فغاب في ظلمة نفقها. انتفض واقفا، في أهبة الاستعداد؛ إلى الأمام يا حكيم عادة سر.. يس يم، يس يم، يس يم.. عيناه محتقنات، وجهه ضامر، ولحيته شعناء خشنة، والعروق على رقبته نافرة.. مشى على حافة الشارع مقوسا جذعه إلى الوراء مبرّزا بطنه الصغيرة إلى الأمام بدلا من صدره، لا يهتم لسخونة الأرض التي تلهب

باطن قدميه، ولا للأحجار الصغيرة التي تجرحهما.. يس يم، يس يم، يس يم.. يمشي مئة متر أو أكثر قليلا أو أقل باتجاه الخروج من البلدة، تمر به آخر سيارات السكان

الهاربين ثم يعود؛ يس يم، يس يم، يس يم. مشيته

عسكرية متكلفة، يرفع يديه الممدودتين المتصلبتين،

بقبضتيهما المضمومتين، أعلى من مستوى رأسه

ركض حكيم خلف سيارة السافيم ذات حمولة الطنين المنطلقة لتوها. وراح يلوح بكتنا يديهم حين تهيأ له أن كميّة ابنة الحاج ذات العشرين ربيعا لوحت له خفية بأصابعها وهي جالسة، في الحوض، مع شقيقتها، فوق الأغراض. استمر يركض ودموعه الآخذة بالتدفق تركت غشاوة على عينيه. وحين مسحهما بسمانة راحته كانت سيارة الحمل سافيم قد اختفت بين سيارات الأهالي الراحلة، والسيارات العسكرية الآبية.

الآن دخل حكيم في الغبار والضجيج، صار مقطعا اعتباطيا من مشهد الفوضى. وكاد يعثر ويطيح على الأرض. ثم لما بدأت أعضاؤه الهشة تخذله ارتكن وهو يلهث إلى جذع نخلة في الجوار... وجلس لا في موضع الظل، رافعا رأسه إلى الشمس التي لم تكن قد استشرست بعد، وجفف دموعه هواء ما قبل ساعة الضحى.. استل من جيبه زجاجة الربع من عرق هيبب وكرع حد احتراق بلعومهم، ثم أخذ يربيل حتى تظامن العالم من حوله أو صار بعيدا جدا عنه. عن كل ما يمت بصلة إلى أمسه وذاكرته.

ابتعد حكيم، أو ولج عميقا في ذاته. هو وضع أقرب ما يكون إلى الغيبوبة، وعلى مسافة ملتبسة من الموت. هذا ما شعر به؛ في البدد، إن صح القول.

استشعرت مجساته دبب كائنات غريبة تتحرك بالقرب منه. فتح عينيه، رآهم في غلالة من ضباب أحمّر.. كانوا ثلة من الجنود أحاطوا به.. خيل إليه أنهم

فوقف ثمة يستنشقها بقوة وتصميم.. سار بمحاذاة الأسبجة، في شبه العتمة ولم يلتق بأحد على الرغم من أنه كان يسمع اللغظ البعيد للجنود وهدير الآليات. لعلمهم انتشروا بين الأشجار.. غير أنه لم يصادف أحداً من أهل البلدة؛ هل غادروا كلهم؟ مرقت جمهرة من الكلاب اللاهثة واجتازته، لا تلوي على شيء، وكأنها خائفة من أمر ما.. أحس بأنفاسها الحارة لجزء من الثانية وبلمس جذع واحد منها على ساقه. ثم شاهد عدداً من الحمير غير المكترثة.. وحمار فتى يراود أتاناً عن نفسها، يحك رأسه برأسها ويعض رقبتها.. رغب أن يري المشهد.. الأتان أكبر من الذكر سناً، يستدير الذكر ساعياً للقفز على مؤخرتها.. عضوه الضخم ينتفض ويرتعش.. الأتان تتحاشاه بعناد غريب، وبعد محاولات نصف مخففة يقذف الحمار الفتى منيه على الأرض مكوناً بقعاً رطبة ساخنة.

- غبي.
قال وعاد السير، انعطف عند درب جانبي فألقى نفسه على الطريق التي ستفضي بعد عدد من الاستدارات إلى غرفته. فيما دنو المساء يخنق روحه برماد الكأبة، فتتقبض خطوط وجهه. ماذا إذا كان الجميع قد هربوا؟ ماذا إذا رحل الجنود أيضاً، وتركوه وحده؟ من يتبقى له؟ ممن سيأخذ الطعام والسيجار والنقود؟ ذات يوم نهر شابا اتهمه بالتسول: أنا لا أستجدي، أنا أخذ حقي من المجتمع؟

فوجئ برجل يناديه من مدخل زقاق معتم؛
- حكيم، لم تذهب معهم؟
انشرحت أساريره؛

- لم تذهب إذن.. أنا قلت؛ هناك من لن يذهب.. عادل العصفور لن يذهب.

- لكننا سنرحل غداً يا حكيم.. اليوم لم أحصل على سيارة، بقيت عدة عائلات.. سنغادر غداً جميعنا. عليك أنت....

زفر بحرقة وقد عاودته خيبة الأمل؛
- علي أن أبقى.

- البلدة حدودية وخطرة، نحن في خاصرة إيران والحرب معهم بدأت، وهذه البلدة سيبيدونها الليلة أو ليلة غد بالمدافع، والله يستر.
- ألن يبقى أحد؟.

- أخشى أن لا أحد غيرك يا حكيم. عليك أنت الآخر أن تأتي معنا، سندبر لك مكاناً في اللوري.
- لا.

- اسمع.. ربما سقطت البلدة بأيديهم، عندها سيقتلونك أو يأخذونك أسيراً. البلدة موجودة كلها بناسها في المخيم.. الجيش عمل لنا مخيماً قرب كنعان.. ناسك هناك.

- والأشجار.. النهر.. البساتين.. والحمير والقطط والكلاب وبنات آوى والثعالب والطيور.. من سيبقى من أجلهم.
- سنعود يا حكيم، سنعود.
- إذن سأنتظركم.
وأسرع الخطو نحو غرفته.

غرفة حكيم كوخ عتيق يقبع متفرداً على طرف دالية الحاج مرتضى، أسكنه فيه الحاج لما قدم إلى البلدة قبل سنة وبضعة أشهر حال خروجه من المعتقل، أو من الشماعية.. سنتان في المعتقل وستة شهور في مستشفى الأمراض العقلية.. هو من أقرباء الحاج الأبعدين من جهة الأم، وربما لهذا السبب يناديه حكيم بخالي الحاج.. عرفه حالاً رآه.. لم يخبر أحداً بصلة القرابة هذه خوفاً من رجال الأمن والحزب والقيـل والقال.. غير أن حكيم ربما لا يتذكر الحاج، هو الذي أتلفوا له ذاكرته ودماعه. ليلقوا به إلى الشارع ذات ظهيرة في بغداد تاركين إياه لمصيره. ذهب إلى كراج النهضة، وصعد إلى حافلة وجهتها بldروز، نزل في بldروز ومشى على قدميه طوال ساعات باتجاه البلدة مثل مسرّمن، أو مثل آلة تحكموا فيها عن بعد. لم يفهم الحاج مرتضى أبداً منه، على الرغم من محاولاته في استنطاقه إن كان يعي وضعه وأنه جاء بمحض اختياره، أو أنها المصادفات العجيبة التي انتهت به هنا، في هذا المكان النائي، على حدود دولة مجاورة بدأناً معها حرباً لتوّنا. ■

- أنا جندي.. إنها الحرب.
- حرب، أجل، حرب، مع من، ولماذا؟
- مع إيران، أما لماذا فمن يدري؟
- مجانين. من المجنون، أنا أم أنتم؟
- هششششششش. إذا سمعوك سيسلخون جلدك ويعطونه للدباغ.

- لماذا؟
- لأنك تسأل كثيراً؟
- هل عليك ألا تسأل؟
- أنا لا أسأل.
- وإن مت، اقصد في الحرب؟
- سيدعونني شهيداً.

دخن ما تبقى من سيجارته بأنفاس سريعة كأنه على عجلة من أمره. ورمي العقب بعيداً.
- ما معنى (شهيداً)؟ أقصد ما الفرق بين الشهيد وغير الشهيد؟ أنت فطيسة في الحالتين.

قام الجندي؛
- انت ورطة، مصيبة.. سأذهب الآن
- اعطني سيجارة أخرى.
- مارلبورو.
- ولو، أفضل سومر.

وضحكا.. ناوله الجندي سيجارتين وعلبة الثقاب وابتعد تلاحقه قهقهات حكيم.
قبل الغروب مشى حكيم باتجاه البساتين، الممتدة في الجهة الأخرى من البلدة. غمرته رائحتها الرطبة الثقيلة

العرق. ثم خضّ الزجاجة قرب أذنه. قال؛ جرعة واحدة باقية. ماذا لو لم يبق عرق في العالم؟ وما كان في الزجاجة عبّه في جوفه جرعة واحدة.
مسدّ لحيته، وتنبه أنه في الشمس، والظل قد ابتعد مسافة قدم منه بيد أنه لم يتحرك. بعد دقيقة لوى جسمه واضطجج وأراح رأسه فوق ذراع.. الرأس في الظل، وبقيّة الجسم في الشمس الحارقة. وظنّ انه نام لكن، بعد لا يدري كم من الوقت أيقظته، قذيفة مدفع سقطت في الخلاء مصدرة دويّاً مهولاً.. سمع رفيف الشظايا.. استقرت شظية في الجزء الأعلى من جذع النخلة. قال له جندي عابر كان قد تمدد على بطنه إثر الانفجار، وقام الآن ينفّض التراب عن بدلته؛ عليك أن تحفر موضعاً شقياً ليحميك عند القصف. قال؛ والموضع هذا، أيها الذكي كيف أحمله معي وأنا أنتقل. ابتسم الجندي.. سأل هو؛ أليدك سيجارة؟. ناوله الجندي سيجارة وأشعلها له يعود ثقاب.

- مارلبورو، أجل أفضل الروثمن اسبيشل.
رد الجندي متهمكاً؛
- يعوزك أيضاً زجاجة ويسكي بلاك ليبل.
- عرق هيبب أحسن.
انشرحت أسارير الجندي وقرفص بالقرب منه في امتداد ظل النخلة وراح يذخن.

- ماذا تفعل هنا؟
سحب نفّساً عميقاً من سيجارته وزفر الدخان؛
- هذه بلدتي، أنت ماذا تفعل هنا؟



ويخفضهما بقوة.. الزبد عند طرف فمه.. خطواته سريعة وقصيرة على الرغم من طول ساقيه.. يعود وفي محاذاته تسير مركبات الجيش.. يهتف له الجنود ويقهقهون.. قذفه أحدهم بشيء أخطأه.. قذفه آخر بصمونة عسكرية يابسة أصابته في كتفه، أشعرته بالوجع.. وقف وقد تقلصت ملامحه، وقال، وقطعاً لم يسمعه الجنود الجالسون في أحواض المركبات الداخلة إلى البلدة والمتوزعة في أطرافها، وهم يصيحون به (هووووووووو) ويقهقهون؛

- أيها الحمقى، من سيضحك غداً؟، من سيضحك بعد سنة؟.

حمى الشمس نفذت إلى يافوخه، وألهبت جلده. إنها الظهيرة إذن.. وشعر بالجوع، وتوجه حالا إلى جماعة من الجنود تحلقوا، بعد أن انتهوا من حفر المواضع الشقية، حول قصعة الطعام.. ناداه صاحب الرتبة العسكرية الأعلى بينهم، نائب العريف ذو الأنف الطويل والأسنان البارزة؛

- تفضل.
هز رأسه رافضاً.. ناوله آخر صمونة عسكرية، أخذها، شقها بأصابعه وأخرج أحشاءها ورمها في فمه وراح يلوكها، وناول الصمونة للجندي.

- خل فيه تمن ومرق.
كان جلد الصمونة قاسياً تحت أسنانه النخرة غير أنه ظل يقضمها، وأخيراً اكتفى بالحشو من التمن والمرق، ازدرده وطلب ماءً.. صبّ له الجندي ماءً فاتراً من زمزميته في قدح بلاستيك فارغ خاص ببلبن علامة كانون.. شربه وتمتم؛

- هذه وجبة ستكرر كثيراً.
جال في الأنحاء، بين قطعات الجيش، في الخلاء المحيط بالبلدة، كأنه لا يريد دخول البلدة وقد أمست خاوية على عروشها. كانت الساعة هي الثانية بعد الظهر، أو قبل ذلك بقليل. جاء إلى النخلة الوحيدة، تلك التي غفا قليلاً في ظلها ساعة الضحى. لمح في مهب الريح غرابين يلودان من القيط بالسعف، حيث تتهدل بقايا عثوق تمر من فصيلة الزهدي. وبعد سكون ران مثلاً في مقبرة قديمة أقبلت عشرات الشاحنات وأحاطت به. وساعة بعد أخرى أنزلت دبابات من نوع T55 و T62 وناقلات جنود مجنزرة من نوع BMB1 راحت تنهب السهل المحروث من أجل موسم القمح.. حيّاه من فوق هذه الكائنات المعدنية الضخمة جنود أكثر تهديبا من أولئك المشاة الأشقياء النزقّين الذين ملأوا الأرجاء منذ الصباح الباكر. وألقى نفسه يستحم بالغبار، وفكر أنه سينزل بملابسه كلها في النهر غير أنه كان واهن العضلات، لا يقوى على اجتياز مسافة الألفي متر إلى النهر. وسمع دوي انفجارات بعيدة.

قدماه ممددتان، وظهره مسند إلى جذع النخلة، ويده في حجره وقد غشيته غلالة من الوحشة والغرابية، فتحدرت على لحيته السوداء الخشنة المتسخة التي يتخللها بعض من الشعرات البيضاء، خيط من الدمع ولم يدرك أنه يبكي. واستمر منكفئاً في وحدته الموحشة، لا يعنيه ما يجري حوله. وخطر له في إهاب غامض، أنه في غير مكانه، في غير زمانه. كأن فاصلة من ألف سنة ضوئية تغربه عن البارحة، وعن البلدة التي لن تكون مرة أخرى مثلاً كانت. كأن الدبابات والناقلات المصفحة هبطت من السماء السابعة.. كأن بلدته غارت في جزء منسي من ذاكرة إليه.. كأنه خرج لتوّه من غيبوبة أو حلم مقبض.. كأنه طائر لقلق فقد سربه واتجاهه وظل في الفلاة.

التقط عوداً صلباً مدبباً كان مرمياً على مقربة من النخلة. خط به على الأرض نصف دائرة، وفي مواراة القطر الافتراضي المقطوع رسم ستة خطوط مستقيمة، وقال؛ دبابة. وفوق نصف الدائرة وضع دائرة صغيرة، وقال؛ جندي. وأبرز من نصف الدائرة ما يشبه الأنبوب بانحناءة لا تكاد تلحظ، وردد؛ بم يم بم بم بم.. ضحك، أرجع رأسه إلى الوراء وضحك عالياً حتى ارتطمت مؤخرة رأسه بجذع النخلة، حكها بالعود الذي في يده.. رمى العود وأهال حفنة تراب على ما رسم، وقال؛ احترقت. أغلق إحدى عينيّه وركز نظره بالثانية على زجاجة ربع

FAU



هذا
المكان
نمنحه
لمن يريد
..
لفكرة
مجنونة
أن لها أن
تنفجر ..
لاحتجاج
فني أو
صرخة
لون ..
لا ظل
هنا
للممنوع
والمحذور
ولا عين
تراقب.
انها
الحرية..
الحرية
كاملة

تاتو

Kawoosh
2009



TABI



خطابات سرية للغاية

د علي عبدالسادة

كاتب من العراق

انتظار

هذا هو عام الطاحونة الثالث، الجميع حنطتها والدقيق؛ شيء من الأحلام والدماء. وعلى غير العادة- حتى عندما يدخل الناس الى الحمام يلقون تحية العسكر للمرحاض ويتبولون بالبرة الخاكية- كتب الى حبيبته: "وحيدتي.. رغم غبار الحرب الذي يصطبغني، لكنني في اجازة ولا بد من المواعدة.

ثمة شمس على قيعتي، وشرر مضيء في عيني، وباقية ورد حمراء في يدي، وهمجية شهوانية تبدو على وجهي، ستعرفنيها دون شك، وستبدو لك نصف شخصيتي جلية في الحذاء الايطالي الاسود الذي سأرتديه في الموعد. عزيزتي..

كنت طلبت بعض العلامات لتتمكني من التعرف عليّ يوم الخميس القادم. اعتقد ان الوقت حان لننهي علاقة متوهجة بالصوت عبر الهاتف. سانتظرك في ساحة النصر".

موعد الخميس صار طقسا وعادة ينتهي بجسدين عاريين خافتين باردين. لكنها تنتظر، من دونه، خاتما وبيتا يديمان العادة ويلطفان الطقس. لكن الحرب اربع وعشرون ساعة، واحدة منها فقط للعادات والطقوس، البقية لسحق الاجساد والنفوس.

وبينما تهادى صوت الرصاص وبدأت رائحة البارود تهبط في قاع الصدر صاح كاتب السرية: "ايها الجندي..رسالة لك".

كان متاكدا من ان الرسالة قادمة من عالم اخر، مكتوبة بلغة الساعة الشاذة عن زمن الجبهة:

"حبيبي طقس الخميس يثمر، وانا بحاجة الى الخروج من قبو البتاوين الى ميدان رقص علني يتوسط بغداد.

ينقصني، يا حبيبي، الزهو بك بينما اهازيج المحتفلين تنشر الضجيج، كما زهر البنفسج، من حولنا في فندق الشيراون.. انا حامل".

والسماء حامل، أيضا، بالموت والقنابل. ستلد الان، او بعد حين لا حياة فيه، الانتظار، هنا، عدمي ينتهي بعدم مدمى. وستلقى الأجساد، بهيئات وأشكال مبعثرة، على سفوح الخنادق.

ربما تدفن بالشظايا،

ربما تأكلها الكلاب،

وربما تقصف من جديد. فالسماء سريعة الإخصاب والحمل والولادة.

هذا المكان محطة للانتظار المذل، لا يشبه محطة الباص في ساحة النصر. هذه المرة كتب لحبيبته بالالة الطابعة:

"الانسة حبيبة ج.م (434387590)..يؤسفنا ان نبغلك بانك قتل برصاصة إختزقت رأسه خلال احدي المعارك. تعازينا الحارة لك".

انتحار

انه عام الطاحونة الخامس، الحنطة تنفد، ما تبقى شيء من الكوابيس ومواكب العويل الى النجف، وعلى غير العادة - حتى لو لم يكن موجودا فان السادة الوزراء يحضرون اجتماع القيادة ويهزون برؤوسهم متظاهرين بوجوده على رأس الطاولة - كتب الرئيس في احدي خطاباته السرية: "تعرف جيدا، أيها الوزير المخلص، ان الحرب ترهق المنتصرين دوما، وتدخلهم، احيانا، في نوبات من الكآبة والشعور بالروتين. لون الجبهة الرمادي ورائحة الشهداء الابرار تكبلني كرجل اصابته التخممة من الكافور. صباح اليوم، وبينما كاميرات التلفزيون الرسمي تسجل اللحظات العظيمة لزيارتي التفقدية للرعية؛ تناولت العشاء مع زوج مسكين وزوجة فائقة الجمال..

أظنك فهمت المراد. هذه اوامر، نفذها الان".

في تلك الليلة كان عليهما حسم الامر. الوقوف، بتأرجح، بين حبال الخيارات، غير مقبول في مثل هذه الاحكام العرفية. لا يمكن البقاء دون قرار. عليهما الاختيار بين الموت والموت.

سيأخذان وقتهما في التفكير والتدبير..

- كيف ستقبل؟

- لم أقبل بعد.

- لكن ذلك الصامت فسروه برضاك على عرضهم.

- ان رفضت سيقتلونني

- وان قبلت ساقتل نفسي.

حسم الامر. جاء الصباح بخبر تناولته حتى مجالس المتسولين في البلدة، ومدير شرطتها كتب في المحضر الذي رفع الى قيادة الجيش - القضايا الجنائية المتعلقة بالجنود لا بد وان تكون الجبهة على دراية كاملة بها: "اثبتت تحرياتنا، وما جمعناه من أدلة دامغة، ان الزوجين المنتحرين تشاجرا حول اصرار الرجل على الهروب من الجبهة..زوجته المناضلة هددته بالقتل ما لم يلتحق على الفور، ولما زاد من إصراره قتلته. ولم تحتل الحياة مع عار زوجها الخائن فقتلت نفسها".

بعد ان اقفلت وحدة الادلة الجنائية باب المنزل بالشمع الاحمر، ورحلت عجلاتهم عن الزقاق، خفت ضجيج دام ثلاثة ايام؛ همس الجنود،

طققة حديد البنادق،

قهقهة الوزير المخلص وهو يكتب مسودة محضر الشرطة،

ابتسامة الضابط وهو يراقب "النجمة الجديدة" وهي تزدهم مع اخواتها

على كتفيه،

عويل غير مسموع لصغار الحي.

كل شيء اختفى مع إقفال القضية وباب المنزل وافواه الشهود، وبقي صوتهما وحوار الليلة الاخيرة يدور في الزقاق مثل ترانيل "الجمعة العظيمة" وهي تتموسق مع رائحة عرقهما وهو يفصح عن خوف رهيب مازال يسيل من شقوق الجدران:

-كيف ستقبل؟

-لم أقبل بعد.

-لكن ذلك الصامت فسروه برضاك على عرضهم.

-ان رفضت سيقتلونني

-وان قبلت ساقتل نفسي.

الشماعية



في عام الطاحونة السابع، الحنطة تستبدل بالمجانين، ما تبقى عدمٌ يظهر على شاكلة ازقة ومدارس وملاهي، وعلى غير العادة - فحتى الاطباء النفسيون جلسوا في بيوتهم ظنا منهم ان الذين يذهبون الى الجبهة مجانين، لذا فما من مريض ليدخل المشفى - كتب مدير الشماعية: "فخامة الاله..سننفذ طلبكم الاخير في الوقت الذي حددتموه. نقدر المسؤولية التاريخية الملقاة على عاتقكم، وان النصر لن يأتي الا بمزيد من التضحيات، واعتقد ان نزالء الشماعية سيفقهون، مع جنونهم، اهمية نداء الوطن.

سيدي

انهم قادمون الى الجبهة، سيشاركون اقرانهم العقلاء شرف الموت".

لا فرق لديهم.. الامر سيان بين دعوتهم للخروج الى حديقة الشماعية لاستنشاق بعض الهواء، ودعوتهم لاستنشاق رائحة الجثث المحترقة في حديقة الجبهة القاحلة. في كلتا الحالتين هم مجانين.

لكن نقصا فادحا في عديد العقلاء، سواء الذين اختبؤوا من فم المحرقة او الذين تفحموا بداخلها، سيعوضه نزالء الشماعية.

الممرضة العجوز التي انفجرت أساربرها لرحيل هؤلاء الحمقى - غالبا ما تتذمر من حقن (الفاليوم) واسلاك الشحنات الكهربائية - عثرت على دفتر ملاحظات تحت وسادة احدهم. وفي الصفحة الاولى منه كتب المجنون المفترض:

"مضى على تفسخي في هذا المكعب الحجري، أربع سنوات.

هنا تزدهم الهلوسات والابر والاسلاك والتهم المجنونة، ويتجلى الشعور بالضعف الرهيب في الدفاع عن العقل المحطور، والاستسلام لكلمات الطبيب المعالج وهو يجاورك سرير الاعتراف ويلقي عليك حدسه السخيف:

(كنت تعاني، في طفولتك، من قسوة الاب. كان يصادر منك الحق في التفكير بشكل مستقل، والواجب في ان تشاركه الرأي في ادارة مستقبل العائلة)، بينما الحقيقة هي المدفونة في هذا الرأس المدان: قصيدة غزل. قيل ان الوقت - الحرب - غير مناسب لمثل هذا اللون الترفي من الادب.

ولكي يبقى الشعر محافظا على هدفه الحماسي، كجندي فعال في الحرب، جأؤا بي الى هنا، الى الشماعية".

نزار قباني

هذا هو عام الطاحونة الاخير، والمعركة طالت؛ خيوط الاكفان تتداخل في ما بينها. الجثث تصافح بعضها، بتضامن غريب. الطريق الصحراوي الطويل الذي يربط ساحة الحرب بـ"ساحة النصر" مزدحم؛ أفواج من التوابيت تقف في طابور العودة. وعلى كل حبيبة تنتظر هناك تقبيل الموتى.

في ذلك الانتظار العدمي كتبت لاهلي:

"والدي العزيز. والدي العزيزة..

التحية من ارض النار والحديد تفتقر لكفوف التلويح بها، إذ لم أفهم كلمة واحدة من رواية الحرب والسلام لتولستوي التي أرسلها ابي قبل شهور. أمي ارجو في روحك اللعوب التأثير على زوجك ليكف عن متابعة خطابات الساعة التاسعة، فربما سيرسل، في المرة القادمة، مذكرات هتلر. لا أتحمل المزيد، المسافة بين روح المقاتل الثوري ووجه حبيبته، أقصر بكثير من تلك الفاصلة بين الفرضة والشعيرة.

آمل انكم فهمتم، وآمل ان يجلب لي ساعي بريد الجبهة ديوانا لنزار قباني".

أسير

الطاحونة توقفت عن العمل، ونقلها الرئيس الى المتحف، باتت مثل جرس تنبيه الصباح يوقظ النائمين على صباح متوقع لطاحونة مفترضة قادمة. لكنني، وحال هبوط الطائرة في مطار بغداد، وبينما شرعت بجمع اغراضي، سقطت احدي الرسائل القديمة، وكانت اخرها:

"زوجتي العزيزة .. غدا الاول من تموز 1985، عيد زواجنا الثالث. تذكرت، وانا في هذه الزنزانة الوحشية، شكواك وتذمرك من اختياري هذا الموعد الساخن. كيف حالك؟ ارجو ارسال صورة ملونة لولدي الرضيع".

رغم تغيير طفيف في معالم محلتنا، لكنني وجدت الطريق الى المنزل:

-من الطارق؟

-انا الاسير؟

-أي أسير

-ألست أخي؟ انا الاسير..لقد عدت، لكن ماذا تفعل في غرقه نومي؟

- اخي العزيز.. من منا يرمي يمين الطلاق على زوجته..؟



خضاد سرير

قفزت وقلت
تركوذا
سكون تركوذا
سألتني.. ما التركوذا؟
قلت بين الاظفر والازرق
لم يجيبك التركوذا
قلت لي اذهب
الاظفر اظفر بلون المبيع
والازرق ازرق بلون السماء
اما هذا التركوذا
خبرو ابن حرام
سكننا
قلت لي
ليموني
ليكن ليومني
لم يجيبني الليموني
قلت انه يتركني بالمرح
حاولت اقناعي
كيف؟.. انه فينا بين سي
ادرت وجهي بعيدا
عرفت انه لا يمكن
سكننا
لحقت سيدة
بفستان بنقشة النمر
صحت
ليكن تايفرا
وما هذا ارضا؟
ابن حرام آخر؟
مبرقع كبد النمر
وهل سننام في حديقة حيوان؟
ما بلر؟
لا شيء.. وخفضت رأسي
امسكت بيدي
فارتفعت
تدسيني الاشياء
بلمسة يدي
تحرر الالوان من الالوان
تتفكك
ليعود الابيض ابيض
والاسود اسود
يديك ساخنة
وناخلة

مضن وقت طريل
فجأة
نطقناها معا
اهم
ضحكنا كثير
كثير جدا
نعم اهم
ليكن اهم
انه لون القلب
يوم نولد صرخنا
يصبح الاهم احتجا هنا
ويوم نفشق
ونعيش خارج الزمان
يكون الاهم اشتعالنا
ويوم نقتل ونموت
يكون الاهم وردة دم على كفن انيق
وشوشتني لتدسيني الموت
اتعلمين ماذا سأفعل تحت الاهم؟
سأرفع بجلاية انوثتك
وانا بكامل اشتراكي لفينيك
تحت الاهم
سيتكلم فمي بين نهديك الثقيلين
والبسج حلفتك خاتم قبلي
سأقسم لك انني اصبها
ووقت تصدقي
سأضع قطرة بديها في حفرة سرتك
تحت الاهم
سكونين شجرة ولساني العصفور
سأقودك مثل خريف
اسمعتك تقولين: انت توطر
وانا اجمع ورق الوردة بين ساقيك
ناعم هو المطر
يشبه يدي التي تجبين
وشعرك الذي احشقه مبلا
الاهم نبينا الفونسي
اسكبه عليك
لا شربة قطرة قطرة
في ملتقى النهدين والساقين
نظير بعضنا
يتفق عرقنا
وهمست في اذني المريد
ضحكنا طويلا
ضربت كتفك
وعدنا نضحك
بوجهرين اهمين

لانا عبد الستار

sa.la21@yahoo.com

ترااتيل متجعدة

احمد الهيتي

شاعر من العراق

أيها الغائب
وسط دواخلي
أترانا نتعب
حين يقرأ جسدي
لغته المبرقة
بالعفو ..
والثرثرة ..
الجائمة على قلبي ..
أم ..
ترانا ..
نحسب أميالاً
وأميال
على خطى الرمال ..
أم ترانا ..
ولا نرانا
نجد بعضنا
بعض الرجال ..
أيها المتواجد
بين الحين والحين

تسير أغوار أسرارك
لليقظة ..
ودماعة الطين ..
اهو أنا ..
أفركُ انتظاراتي
فلا ابخل
عن التنقيط ،
بحثاً
عن وطنٍ
وَدِين
أم
ترانا ..
ولا نرى
ترانا..

... والذي خبأته
حين أنت مختبئ
كلانا
اختبأنا
وضاعت أيامنا ..
وضاعت أيامنا ..

ترتيله أولى
لك
كم جميل أن
نتلفظ أحزاننا
للغراغ

... وكأنك
تلوذ بكل
التراتيل المسجاة
على الأرض
ترتيلة ...
ترتيلة ...
حسب قياس ظهر الشمس
وانعدام اللمس ..
وكانك ...
تلوذ ...
بها
قتيلة...
قتيلة ...
حسب قياس ..
تجاعيد ..
الأمس .



رقصة على شرفة القمر

مهيرة هاني مقداي

كاتبة من الاردن

كلها" .
هي تدرك أنها لا تستطيع نزع شعرة واحدة من صدره وتعي تماماً أنها لن تحتل أن تتسبب له بألم اجتثاث شعرة عن الصدر!!
- لصدرك مذاق أبي ..
لا يجيبها بل يبقى صامتا ساهبا في سقف غرفته التي تعشقه جدا لفوضويتها وتشبعها بعلامه ، بينما تغيب هي في براثن اليتيم .
تذلق عبر واد سحيق ، مظلم ، تتعالى من قاعه أصوات كلاب جائعة ، وتلفحها من على جنباته ربح ثلجية تجتث الدفء من قلبها الصغير.
ترنطم في قاع أسود ، أمامها دهاليز مشبكة تؤدي كلها إلى ضياع ، تتخبط بين ظلماته ، تتلمس طريق الوصول ، تطأ بقدميها الحافيتين ، جثث لطفولة مسلوبة وأحلام وئيدة والكثير من الضحكات الكسيرة .
لا شيء يدلها ، سوى صوت تعرفه ، يبيكي ، ينتحب ، في مكان ما من هذا الكون الملعون ، تخبطت أكثر ضاعت أكثر ، واقترب الصوت منها أكثر ، ميزته ؛ " هو صوتي " ، جثت على ركبتيها وأخذت تحبو برشدها صوتها إليها ، كانت مستلقية في وضع جنيني تنفطر ألما وعلى خدها طبعت أنامله ، "كيف تجرؤ؟ حين تحتلمي كسيرة إليك فكيف تنسى دمك الذي يجري بعروقها ويتمها الذي يتمك فكسرهما ولم يكسرك ؟ كيف سولت لك نفسك فلطمتها ؟ بأي ذنب لطمت ؟؟؟ "

يدوي صراخها مدى يهتز ثم يرتد إليها قبائل قهر تفتت عظام صدرها وتدمي حروفها التي غاصت عائدة إلى أحشائها هلعة من كم السواد والألم حولها، نسلت الظلمة وصوت الكلاب والعظام المتزامية بينهما واقتربت منها ، نامت كنومتها ، احتضنتها وصارت مثلها تنتحب!!
تسربت حرقمة من بين شفتيها لسعت صدره ، فانفض :

- هل أنت بخير ؟
- أجل إني كذلك..
- ما رأيك لو تعدين لنا فنجاني قهوة ؟
- هو ما أحتاج حقا الآن ..
يمسك بها من طرف أذنها ويؤنّبها مزامحا :
- وأنتِ على صدري تحتاجين للقهوة؟
تضحك وتنسل من بين يديه بهدوء طفلة مهزومة :
- وأنا على صدرك لا أحتاج سوى لأن يمحي الزمن ويتجاوز حدود الدقائق والساعات والأيام والسنوات ، إنما أحتاج القهوة حين ترتفع رأسي مغادرة صدرك ، وما إن تبعد حتى أصير بحاجة لأن أتمل ، وإن أمعنت في غيابك فلن يلهيني سوى الموت عن ألم فراقك ..
تقول ذلك وهي تنظر تماما إلى عينيّه ، وفي عينيها يلمس نبرة مهرة جامحة ، وأنين طفلة تنتبأ بوجع حاصل لا محالة ..
طوق وجهها بكفيه وأعاد وردد على مسمع من أذنيها ومشاعرها ونبض قلبها وتعرق جسدها الأزهر ياسميناً ..
- صديقان نحن إلى أن ينام القمر
هي لم تع قبل التقاته "أننا نصبح أقوياء حين نحب ، ونمتلك قدرة على التعالي والترفع حتى عن الألم ، ونصير ذواتنا التي يحرس ألمنا دوماً على تضيقها منا ، فبالحب وحده تكتمل أطوارنا" "صديقان نحن إلى أن ينام القمر" كانت ترددها حتى في سرها ، صارت تدرك أنها أقوى "لدي حبيب" وأجمل "لي ظل يجملني" وأشهى "حبيبي يحبني" ...
حدث ذلك ذات شروق عندما، صافح جسدها خيوط براققة أخبرتها أنها صارت أنثى بكامل ملامح الحب والبلوغ والشهوة والفرح، بينما حمل إليها الغروب قرع خطواته المبتعدة ، حاولت أن تلحق به لكن كفاه سدت الأفق أمامها وأقعدتها تنتظر عودته

، وقد عاد ، محملا بالأوجاع ، ليست أوجاعه وإنما أوجاعاً لأجلها وراح متبلدة مشاعره يقذفها نحو عنقها وقلبها وعينيها ألما تلو الآخر ..
انغrust جميعها إلى أن نخرت أدق مساحات عظامها صغرا ، فراحت تنوء بحملها الذي لم تذق مثله من قبل ، بينما هو موليا ظهره ، راحلا نحو غياب لا حدود له معلنا أن القمر غافلها في غمرة من عشقهما ، ونام!!!
- خلت أن القمر لا ينام !!
قالت للقمر حين مد إليها يده ، ودعاها لتشاركه رقصته.
- بل هو نائم منذ الأزل .
أمسكت بيده ، تبعت خطواته ، وفي عينيها بقايا حزن ، رفع كفه إلى منتصف ظهرها وشده إلى الداخل فالأعلى " هكذا ، ليستقيم ظهرك "خطوتين لا أكثر ، صارت بعدها تتحرك بخفة وعفوية "أشعر أن بي شيئاً يسيرني" توقف القمر واكتفى بمراقبتها والدوران حول خطواتها "انه حبك الذي عاد إلى منبعه ، يصير الآن رقصا ، وقد يصبح شيئاً أعظم " تابعت" حيي غادر يوم نمت ، هل نسيت؟" كان قد بدأ يصعد إلى السماء عندما قال لها " الحب أنتِ من أوجده ، وأنتِ من ينهيه " شعرت بصوته يبتعد لكنها تابعت " لازلت أذكر أشياء الجميلة " ، " يذهبون ، فتبقى الأشياء الجميلة لتعرضنا على البقاء، والأشياء المؤلمة لتحملنا على التذكر ، فالذكرى حين ترتبط بألم لا تحمي ، وهي جعبة الروح فبدونها الروح خاوية ، وتذكري ، قد يصير الحب يوما شيئاً أعظم" ..
توقفت عن الرقص ، فإذا بحرف رسمته خطواتها الراقصة " ألفا ... صار بعدها الحرف كل ما علا وكل ما سيأتي "
نظرت بعدها مباشرة في عيني من قرأ للتو قصتها وهمست : "رقصة على شرفة القمر ... هو العنوان لقصتي" ..

رسم بأنامله دوائر صغيرة تطوق جميعها بقعة حمراء تشف عن حرق قديم اجتاح جزءا من صدرها ..
- حرق ؟
- أجل ، حدث هذا منذ زمن ..
عاد الى الدفء المنبعث من بين مسام صدرها ، بينما كانت تحمل هي قدرا كبيرا عليه الكثير من أطباق الطعام ، وإبريق شاي.
طفلة في التاسعة من العمر ، نعي أن مهمتها بعد العودة من المدرسة وقبل اللعب ؛ تحضير الطعام وحمله إلى الحقل ، وفي يوم اعترضت حصى حمقاء طريق قدمها الصغيرة فمالت ميلا كافيا ليندلق شيئاً من الشاي الحارق على صدرها ..
كان الألم قد اشتد حدا لم تحتلمه عندما وصلت بالطبق سالما في ذات الزمان والمكان المقررين ، قدمته وفرت بعدها عائدة إلى البيت صاعدة إلى السطح ، فهناك فقط تستطيع أن تكشف عن صدرها وتعرضه للهواء ، هناك حيث هي أقرب للشمس !!
انتفضت ..
نهض يسألها :
- ما بك
سالت دعة على خدها ، ابتسمت:
- لا شيء ، تذكرت فقط كم كان الحرق مؤلما وقتها ..

طوقها بذراعيه ، صامتا مر أنامله على خديها مجففا لها الدمع ، بينما هي تعبت بشعرات صدره ، وفي غمرة من الحزن تعود لتذكره أنها ستقتل عدا منها لتأخذها معها ، فيرد عليها مزامحا ، " خذيها



هل يستمر الشغف بالسينما؟

سوزان سونتاج
ترجمة: نجاح الجبيلي

لعرضها مباشرة في الفيديو ، استمرت صالات السينما بالإغلاق - وبعض المدن حتى لم يعد فيها صالة واحدة - لأن الأفلام بصورة رئيسة هي واحدة من تشكيلات التسلية البيتية المعتادة .

في هذا البلد ، فإن خفض توقعات النوعية وزيادة توقعات الربح جعل من المستحيل فعلياً على المخرجين الأمريكيين الطموحين فنياً مثل فرنسيس فورد كوبولا و بول شريدر أن يعملوا بأفضل مستوياتهم وفي الخارج يمكن رؤية النتيجة في المصير المحزن لبعض أكبر المخرجين في العقود الأخيرة. فأى مكان اليوم يمكن أن يكون على الفيديو لمشاكس مثل هانز يورغن سايبيربرغ الذي توقف عن صنع الأفلام تماماً أو العظيم غودار الذي يصنع الآن أفلاماً عن تاريخ الفيلم ؟ خذ مثلاً بعض الحالات : عولمة التمويل ومن ثم الكادر جاء مدمراً لأندرية تاركوفسكي في آخر فيلمين له بصنعتة المذهلة (والمختزلة على نحو مأساوي) وكيف سيدج ألكسندر سوخوروف المال للاستمرار بأفلامه المهيبة في الظروف البدائية للرأسمالية الروسية ؟

من المحتمل أن حب السينما قد انحسر. وما زال الناس يرغبون في الذهاب إلى السينما وبعضهم ما زال مولعاً بذلك ويتوقع شيئاً ما ضرورياً من الفيلم وما زالت الأفلام المدهشة تصنع : " العري" لمليك لي و "لامريكا" لجيانى إميلييو و " القدر" لفريد كليمنت لكنك بالكاد تجد الآن في الأقل بين الشباب الحب المميز للأفلام الذي هو ببساطة ليس حياً بل تدوقاً للأفلام (المتأصل في الشهية الكبيرة لرؤية وإعادة رؤية بأكثر ما يمكن لماضي السينما المجيد) والشغف بالسينما نفسه أصبح معرضاً للهجوم كونه أمراً غريباً و مهجوراً و وينم عن الغرور. والشغف بالسينما يلجأ إلى أن الأفلام هي تجارب سحرية فريدة غير قابلة للتكرار. يخبرنا حب السينما بأن إشارة هوليوود إلى فيلم غودار " اللهات" لا يمكن أن تقارن بالأصل ، إن حب السينما ليس له دور في عصر الأفلام ذات الصناعة المهجنة لأنها لا تستطيع أن تمنع ، بمجال وكهربية عواطفها ذاتها ، أن ترعى فكرة الفيلم كونها في الأساس شيئاً شعرياً. ولا تستطيع إلا أن تحت أولئك الذين خارج صناعة الفيلم مثل الرسامين والكتاب ، على الرغبة في صناعة الأفلام أيضاً. إن هذه الفكرة بالضبط هي التي تعرضت للهزيمة .

إذا مات الشغف بالسينما فإن السينما تموت أيضاً لا يهم عدد الأفلام التي صنعت حتى لو كانت جيدة ولو استطاعت السينما أن تبعث من جديد فذلك يكون فقط من خلال ولادة نوع جديد من الشغف بالسينما.

.....

سوزان سونتاج : ناقدة اجتماعية وروائية توفيت في أواخر عام 2004 عن (71) سنة من كتبها " ضد التأويل " و "أساليب الإرادة المتطرفة " " المرض كمجاز " اعتبار ألم الآخرين " ومن رواياتها " عاشق البركان " و " في أمريكا".

الغالب على النوعية هو الآن يؤسس بميزانيات قليلة. وكان في فرنسا فقط عدد كبير من الأفلام الرائعة التي انتجت في هذه الفترة ثم ترسخت أفكار طليعية مرة أخرى في منتصف الخمسينيات وتأصلت في فكرة السينما كصناعة والتي مهدتها الأفلام الإيطالية لفترة ما بعد الحرب مباشرة وقد صنع عدد مدهش من الأفلام العريقة العميقة ذات الأهمية الكبيرة .

وفي تلك الفترة بالذات من تاريخ السينما الممتد 100 سنة أصبح الذهاب إلى الأفلام والتفكير بها والحديث عنها مثلاً للشغف بين طلاب الجامعة وبقية الشباب إنك لا تقع في حب الممثلين فقط بل في حب السينما أيضاً وبدأ الشغف بالسينما أولاً مرئياً - ملموساً في الخمسينيات في فرنسا : ومنتهاه كان المجلة السينمائية الأسطورية " دفاتر السينما" التي تبعثها مجلات شبيهة متوهجة في ألمانيا وإيطاليا وبريطانيا والسويد والولايات المتحدة وكندا) وكانت معابدها المنتشرة عبر أوروبا والأمريكيتين هي عدد من النوادي السينمائية المختصة بأفلام من الماضي والمعارض الاستعادية للمخرجين التي برزت آنذاك. وكانت الستينيات وأوائل السبعينيات العصر المحموم في الذهاب إلى السينما مع متحمس للسينما متفرغ تماماً وبأمل دائماً أن يجد مقعداً قريباً ما أمكن إلى الشاشة الكبيرة وبالأخص في مركز الصف الثالث. تقول إحدى الشخصيات في فيلم بيرتولوتشي " قبل الثورة - 1964 " لا يستطيع المرء العيش دون روسيليني" وهي تعني بها .

وعلى مدى خمس عشرة سنة كانت هناك روائع جديدة كل شهر. كم تبدو بعيدة الآن تلك الفترة. لا شك أن هناك دائماً نزاعاً بين السينما كصناعة والسينما كفن ، السينما كروتين والسينما كتجربة لكن النزاع لم يجعل من المستحيل صناعة أفلام مدهشة أحياناً داخل السينما السائدة و أحياناً خارجها والآن يميل التوازن بصورة حاسمة نحو السينما كصناعة. لقد جرى التبرؤ من السينما العظيمة لفترة الستينيات والسبعينيات بشكل كامل. في السبعينيات كانت هوليوود انتحلت وقدمت بشكل مبتذل الإبداعات في المنهج السري وفي تحرير الأفلام الأوربية الجديدة الناجحة والأفلام الأمريكية المستقلة والهامشية دائماً. ثم حصل الارتفاع الهائل في تكاليف الإنتاج في الثمانينيات التي أمنت إعادة فرض معايير الصناعة على نطاق عالمي في صنع الأفلام وتوزيعها بشكل إكراهي. تكاليف الإنتاج العالية هذه كانت تعني بأن الفيلم يجب أن يحصل على إيرادات كبيرة مباشرة في الشهر الأول من إطلاقه إن كان قابلاً للربح على أية حال- الاتجاه الذي فضل الأفلام الضخمة على الأفلام ذات الميزانية الصغيرة على الرغم من أن أغلب الأفلام الضخمة كانت متخبطة وكان ثمة دائماً بضعة أفلام "صغيرة" تفاجئ كل شخص بسحرها أصبح وقت إطلاق الأفلام في الصالات أقصر فأقصر (مثل حياة الكتب في رفوف مخازنها)؛ والعديد من الأفلام كانت مصممة

تماماً كما صاح الجمهور بصيحات الإعجاب وقد انحنا حين بدا القطار على وشك الحركة نحوهم وإلى أن حل التلفزيون مكان السينما كنا نتعلم من الزيارة الأسبوعية للفيلم (ونحاول أن نتعلم) كيف نمشي وندخن ونقبل ونكافح ونتألم وكانت الأفلام تعطينا أفكاراً مفيدة عن كيف نكون جذابين مثلاً : يبدو من الأفضل أن ترتدي معطفاً مطرياً حتى إذا لم يكن هناك مطر. لكن ما تحصل عليه هو فقط جزء من تجربة أكبر في الانغمار في حياة هي ليست لك. الرغبة في أن تغرق نفسك في حياة الآخرين .

و كان أكثر ما تخصصه لنفسك هو تجربة الاستسلام لما كان على الشاشة أو التنقل خلالها ، إنك تريد من الفيلم أن يختطفك - وكان الاختطاف يعني أن يسحقك الحضور الفيزيائي للصورة إن تجربة " الذهاب إلى السينما" كانت جزءاً من ذلك وأن ترى فيلماً عظيماً فقط في التلفزيون يعني أنك لم تر ذلك الفيلم بشكل حقيقي إن المسألة ليست أبعاد الصورة فقط : التفاوت بين الصورة الأكبر منك في شاشة السينما والصورة الصغيرة على شاشة التلفزيون في البيت إن حالات لفت الانتباه في الفضاء المنزلي هي مرفوضة جداً في السينما والآن لم يعد مثل هذا الفيلم ذا حجم قياسي فمن الممكن أن تكون الشاشات البيتية كبيرة بحجم غرفة المعيشة أو جدران غرفة النوم ومع ذلك فإنك لا زلت في غرفة نوم أو غرفة معيشة ولكي تختطف عليك أن تكون داخل صالة سينما جالسا في الظلام بين غرباء مجهولين .

إن جزءاً من الصباح لن يبعث الشعائر (الطقوس) - المثيرة والمتألمة - للمسرح المظلم ، إن تقصص ، السينما إلى صور هجومية والتلاعب المجرد من المبادئ بالصور (القطع السريع جداً) لجعلها أكثر لفتاً للانتباه ، أنتج سينما منقطعة غير ملموسة لا تتطلب الانتباه الكامل للمرء تظهر الصور الآن بأي حجم وعلى مختلف السطوح : على شاشة المسرح ، على جدران قاعات الديسكو وعلى الشاشات العملاقة المعلقة على ملاعب الرياضة إن الحضور الكلي الشديد للصور المتحركة قد أخذ يحط بصورة مطردة من قيمة المعايير التي كان يحملها الناس مرة للسينما كفن من جهة وكتسلية شعبية من جهة أخرى .

في السنوات الأولى لم تكن هناك أساساً اختلافات بين هاتين الصيغتين وجميع الأفلام من الفترة الصامتة - من روائع فويلاد و.دو. غرفيث وزيغا فيرتوف و بابست و مورناو وكغ فيدور إلى الأفلام الميلودرامية والكوميديا - كانت على مستوى عال من الفنية إذا ما قورنت بما لحقها ومع ظهور الصوت فقدت الصورة الكثير من بريقها وشعريتها وأحكمت المعايير التجارية الطوق سيطرت هذه الطريقة في صناعة الأفلام - نظام هوليوود - على صناعة الفيلم بما يقارب 25 سنة (تقريباً من 1939 - 1955) أغلب المخرجين العريقين مثل أريك فون ستروهم و أوسون ويلز هزمهم النظام ورحلوا أخيراً إلى منفى فني في أوروبا - حيث تقريباً النظام نفسه

تبدو السينما بعد مرور أكثر من مئة سنة عليها أنها تمتلك شكل دورة الحياة ، ولادة محتومة ثم الحصاد المستمر للأمداد ثم بداية التدهور الشائن والمتعذر تغييره في العقد الأخير وهذا لا يعني أنك لا تستطيع أن تتطلع بعد إلى أفلام جديدة يمكنك الإعجاب بها ، لكن مثل هذه الأفلام يجب ألا تكون روائع فقط - وهذا يصدق على الإنجازات العظيمة في أي فن بل يجب أن تكون أيضاً اختراقات فعلية للقيم والممارسات التي تسيطر الآن على صناعة الفيلم في كل مكان من العالم الرأسمالي والرأسمالي المقبل - أي في كل مكان .

والأفلام العادية ، وهي التي تصنع خصيصاً لأغراض التسلية أي التجارية هي أفلام حمقاء على نحو مدهش؛ والأغلبية الواسعة منها تفشل جداً في الانجذاب إلى جمهورها موضع السخرية وبينما هدف الفيلم الكبير الآن أكثر من أي وقت مضى ، هو أن يكون إنجازاً فريداً من نوعه فإن السينما التجارية ترسخت من أجل صناعة سينمائية ثانوية منتفخة ، وهي فن وقح نتاج الجمع وإعادة الجمع من أجل إعادة إنتاج نجاحات الماضي إن السينما التي توجت كونها فن القرن العشرين تبدو الآن بعد أن انطوى القرن رقمياً كونها فناً منطحا .

ربما ليست السينما التي انتهت لكن الشغف بها فقط وهو نوع خاص من الحب الذي تثيره السينما. كل فن يولد متعصبين له غير أن الحب الذي تثيره السينما هو من نوع خاص لقد ولد من العرف بأن السينما كانت فناً يختلف عن أي فن آخر : حديثة جوهرياً ؛ سهلة الوصول على نحو مميز ؛ شعرية وغامضة ومثيرة وأخلاقية - كل تلك الأمور في الوقت نفسه ، كان لدى السينما رسل (إنها تشبه الدين) كانت السينما حملة عنيفة وبالنسبة للشغوفين بها فإن الأفلام تحتوي كل شيء ، كانت السينما كتاباً للفن والحياة .

وكما لاحظ العديد من الناس كانت بداية صناعة الفيلم قبل مئة سنة هي بداية مزدوجة على نحو ملائم. فحوالي عام 1895 صنع نوعان من الأفلام ، صيغتان قد يبدو أن السينما ظهرت بهما : السينما كنسخة من الحياة الحقيقية غير المنتجة (الأخوة لوميه) و السينما كاختراع وبراعة ووهم وفتازيا (ميليه) لكن هذا ليس تعارضاً حقيقياً. والأمراً ككل هو بالنسبة لذلك الجمهور الأول هو أن النسخ ذاتها لأغلب الواقع العادي - فيلم الأخوة لوميه " وصول القطار إلى محطة لا كيوتت " - كان تجربة فتازية. بدأت السينما بالعجب ، العجب من أن الحقيقة يمكن أن تنسخ بمثل هذه البداهة (المباشرة). والسينما برمتها هي محاولة لتخليد حس الإعجاب هذا وإعادة اختراعه .

يبدأ كل شيء في السينما بتلك اللحظة قبل مئة سنة حين دخل القطار المحطة حضر الناس الأفلام بأنفسهم

دلالة العنوان الأسطوري في السرد الكوردي المعاصر

معتصم ساله يي أنموذجاً

د عبد الكريم يحيى الزبياري

كاتب من العراق

يحاول القاص معتصم ساله يي منذ العنوان - بندقية صيد مام يوسف- أسطرة البندقية بتقديم أجواء أسطورية تُمدّد للثيمة الرئيسة لحبكة قصته القصيرة (الخوف المَرَضِي) أو الجهل والثرثرة اللذان يهولان الأمور ويؤسّرانها - اطرح الخوف من الموت؟ فماذا من الخوف يبقى؟- الراوي منذ كان صغيراً يخاف ثلاثة أشياء (الأفاعي وبندقية صيد العم يوسف، ورجال الشرطة... بمجرد رؤيتي للشرطي وهو يمتطي صهوة جواده يحمل بندقيته على كتفه كنت أطلق ساقّي للربح). مجلة كه لاويشي نوي- العدد 22-23 لسنة 2009- محافظة السليمانية- ص102.

كان الطفل مهووساً يُضخم الأفكار الخيالية المربعة ويهيّجها بقفزات مخيلته السريعة بين ثلاثة أشياء (أفعى - شرطي- بندقية صيد العم يوسف) دون التمييز بين قيم المعاني لكل منها، والمثل الجاهلي القديم يقول (إن تخف من شيء فواجهه) لأنه لا سبيل للتغلب على هذا الخوف الذي قد يسبب الشلل إلا بالمواجهة، وهذا الخوف الذي شفي منه الراوي بفعل الصدفة وحدها التي جمعت له هذه الأشياء مرة واحدة في بيته، طرحت عنه خوفه من بندقية العم يوسف، التي عجزت عن قتل أفعى، وزال خوفه من الأفعى التي ولت هاربة خائفة عائدة إلى جحرها تحت الأرض، لكن بقي خوفه من الشرطي لأنه كعادته لم يصل إلا في نهاية المواجهة، ويبدأ بتوجيه اللوم إلى العم يوسف لتخاذه في قتل الأفعى، ولو لم يحدث هذا الأمر صدفة،

لانعكاس الخوف الأسطوري إلى مرض يؤدي بالكثير إلى تعاطي المسكرات والمخدرات أو السكاثر، للهروب من الصور المخيفة التي تلاحقهم، خوف وقلق وحيرة، تلهب القلب، وتملأ الذاكرة، وتشغل العقل عن التفكير السليم، وتوحش النفس، فيشعر الخائف أنه قد انتهى، مُهدّد بخطر وشيك الوقوع، يعرض أصابعه، ومنهم من يصيبه الجنون فتنتهي حياته في المصحات العقلية. ومنهم من تتغلب عليه أفكاره السوداوية فينتحر، أو ينزع إلى الإجرام والفساد.

1- شخصية العم يوسف الأسطورية:

لمن الأسطورة للعم يوسف أم لبندقيته؟ وإذا كانت الأسطورة للعم يوسف فلماذا عنون النص ببندقيته؟ لكن ماذا يساوي العم يوسف بدون بندقيته؟ حيث (كان الأهالي يرددون بأن ذلك العجوز ذو اللحية البيضاء، لا ينفك يطلق النار دون توقف ويستهدف جميع الأشياء دون تمييز، بالرغم من كبر سن عم يوسف لكنه كان على درجة كبيرة من النشاط والحيوية، لم يشاهده أحد في أي وقتٍ من الأوقات من دون سلاحه.. في جميع الحالات يحمل بندقية الصيد على كتفه وهو يغذ الخُطى بكبرياء ونشاط.. أثناء أوقات إقامة حفلات الزواج، كان الطبالون والرامارون ينادون بأعلى أصواتهم باسم عم يوسف وبندقيته، والعم يوسف يتبختر ويغتنم الفرصة وسط حلقة الدبكات ليوجه ماسورة بندقيته نحو الأعلى، ويبدأ بإطلاق النار في الهواء ابتهاجاً بتلك الأفراح والمناسبات، وليرفع النساء على أسطح البيوت، لم يكن بمقدور أحد أن يعاكس ذلك الرجل العجوز، فلو تجرأ أحد ومازحه فإنه كان يستشيط غيظاً ويوجه بندقيته نحو ذلك الشخص) وبعد كل هذا الوصف الذي وإن كان

معتاداً، لكن النواة الأسطورية تختبئ في داخله (وصل الأمر حداً بأن الأمهات في البيوت كن يهددن أولادهن المشاكسين بالعم يوسف وبندقيته). الذي من حقّه أن يصرخ باسم العم يوسف هو المطرب وحده، يحيي هذا وذلك، في فاصل إعلاني يتخلل أغاني الدبكات الشعبية لتتهيج الحضور وإدخال البهجة إلى قلوبهم، في محاولة لإفراغ جيوبهم، والزيادة كالنقصان (ابتهاجاً بتلك الأفراح والمناسبات).

2- حالة الخوف المَرَضِي:

الخوف الثلاثي مضرب الأمثال، ففي مثل آخر (لقد كنت وما يقاد بي البعير) يُضرب لمن بلغ به الخوف هذه المنزلة، وهذه المنزلة للطفل والشيخ الكبير الذي لا يقوى على شيء، والجبان والشقيق بسوء الظن مولعان، ومما قال بعض المعمرين يذكر ما صار إليه: والذئب أخشاه إن مررت به وحدي وأخشى الرياح والمطر

وقد أثبت العلم الحديث أنّ أكثر من 90 % من الأحداث التي يتوقعها الإنسان ويتخوّف حدوثها لا تقع، ولذا قالوا قديماً (أكثر الخوف باطله)، وذكر أبو هلال العسكري في كتابه جمهرة الأمثال (الكذب نفسك إذا حدثتها) يُقال للرجل يهتم للأمر الجسيم، فتخوفه نفسه الفشل، فيقال اكذبها عند ذلك وحديثها بالظفر لتعينك على ما تبغيه، وقال بعض المتأخرين (وكل هول على مقدار هيبتة/ وكل صعب إذا هونت هانا) وقال شاعر آخر (تخوفني صروف الدهر سلمى/ وكمن خائف ما لا يكون)، وقال غيره (ولا أهاب عظيماً حين يدهمني/ ولست تغلب شيئاً أنت هائبه). وقال غيره (لا تكونن للأموه هيوماً/ فإلى خيبة

يصير الهيوّب).

3- استشفاف الدوال الغائبة:

قبل أن يبدأ في وصف أنواع الأفاعي ذكر (كان والدي يعمل موظفاً في الضاحية الصغيرة س)، وفي مشهد حل العقدة وبداية النزول من ذروة السرد (والدي ووالدتي قد غادرا البيت لزيارة أحد أقاربنا) وفي المشهد الأخير ذكر زيارة العم يوسف في إحدى الليالي بدون بندقيته وسؤال والد الراوي للعم يوسف حول عدم حمله لبندقيته.

بعد أن تخلص من خوفه المرضي من بندقية صيد العم يوسف (فمنذ ذلك الوقت زایلني الخوف من بندقية صيد مام يوسف، لأنها لم تستطع قتل أفعى) منذ العنوان مرة تصير مام يوسف ومرة العم يوسف، وأخرى عم يوسف، في كل تعليق إخباري، ومجمل سردي وما دام الراوي قد ذكر القصة بتفاصيلها الصغيرة فما مغزى التكرار؟ لقد شاهدنا صورة عجز بندقية عم يوسف، ولا حاجة لإخبارنا (لأنها لم تستطع قتل أفعى) وفي النهاية وآخر جملة من النص القصصي يقول ساله يي (بأنني طوال حياتي ولحد هذه اللحظة عشت خائفاً من رؤية رجال الشرطة.. وعلى وجه التحديد شرطي المرور في هذه الأيام عند قيامي بقيادة سيارتي في الشوارع) ولا أعتقد أنّ الماشي سيراً على الأقدام يخاف شرطي المرور، فلو اكتفى القاص (بأنني طوال حياتي ولحد هذه اللحظة عشت خائفاً من رؤية رجال الشرطة.. وعلى وجه التحديد شرطي المرور)، لماذا يخاف شرطي المرور؟ لأن سيارته موديل قديم.

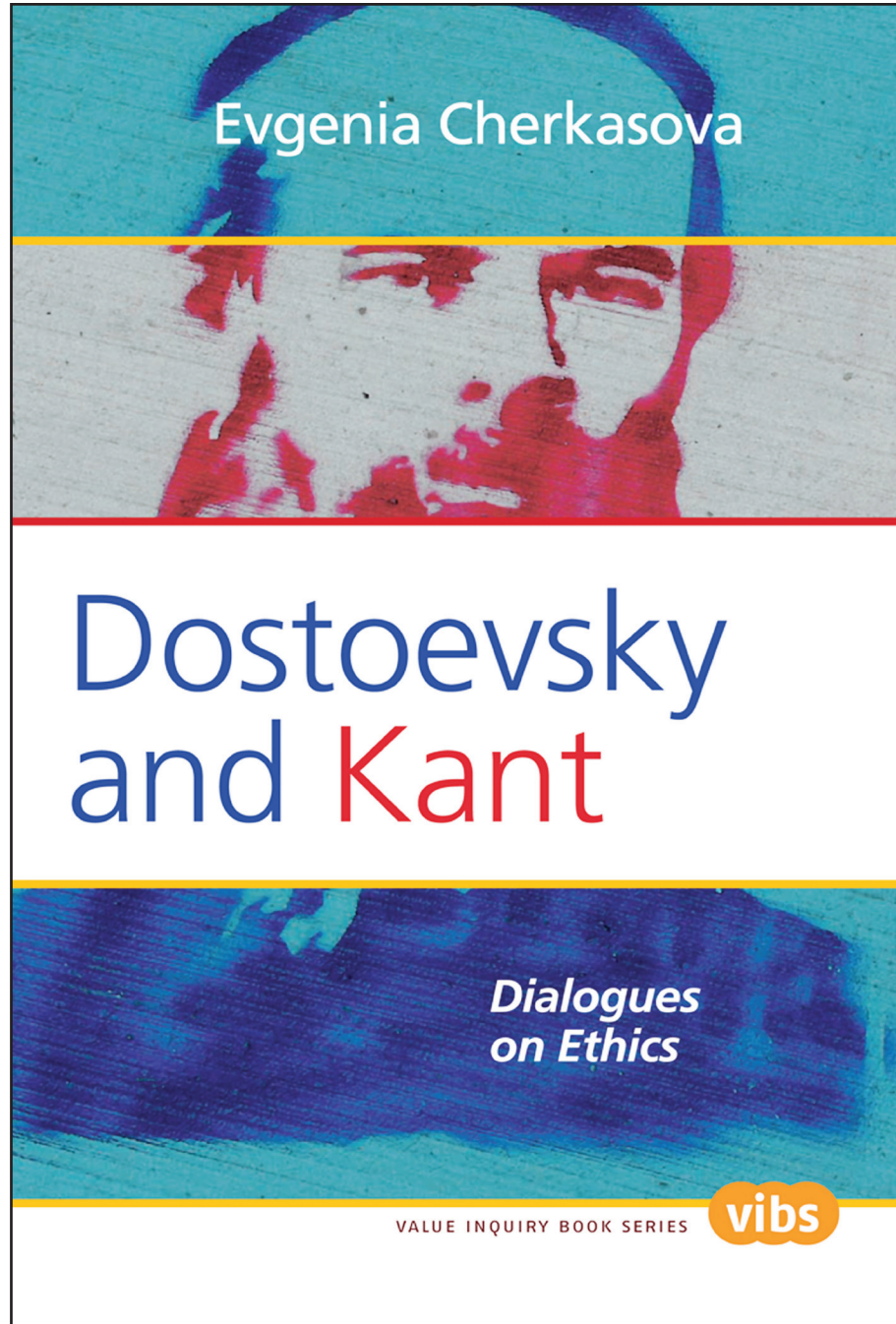
4- التناس السينمائي: تمخض الجبل فولد فأراً

الجبل هو رمز لبندقية الصيد والأسطورة لبندقية الصيد، التي كانت في فلم بابل الذي حاز 24 جائزة دولية، وبؤرة الحدث الرئيس الذي فسّر العولمة تفسيراً فلسفياً وكيف أن بإمكان بندقية صيد في جبال المغرب النائية أن تثير مسألة الإرهاب الدولي، العنف والعنف المضاد، حالة الهلع العام السائدة في العالم تمخضت عن حالات إبادة ورعب أشد، سائح ياباني يبيع بندقيته لتاجر سلاح مغربي والذي يبيعها بدوره لأحد الرعاة كي يحمي قطيعه من الذئاب، أحد أولاده يجربها فيصيب زوجة سائح أمريكي، فيهتز البيت الأبيض ولا يهدأ حتى يُلقى القبض على الراعي المغربي ويُقتل ابنه البكر من قوات مكافحة الإرهاب المغربية، وبندقية العم يوسف التي كانت تنطلق كل حين بسبب وبدون سبب وتروّع النساء المتواجرات على أسطح المنازل لمشاهدة حفلة العرس، هي عينها التي عجزت عن الإنطلاق أمام الأفعى التي داهمت منزل الراوي، وتبين للناس زيف الأسطورة، وأن العم يوسف وبندقيته نمر من ورق، كالجيش الأمريكي الذي بعد أن أعلن قائده العام بوش الابن النصر ووقف إطلاق النار، بدأت هزيمته بسبب غياب التخطيط والفوضى التي غرق فيها، والجيش العراقي السابق الذي كانت دول الجوار تخشاه وتحسب له ألف حساب، بينما جنديه يشذ أمام المساجد ولا تكفي مرتبات ضباطه لأن يصلوا بيوتهم في الإجازة، وهو عين ما حدث في جيش الخليفة العباسي المستعصم بالله، وكل الجيوش تستعرض قواتها وتتبخر، فإذا اندلعت الحرب، صار الأسد فأراً. كان الراوي يعترف (تفكير الساذج آنذاك كان يدفعني إلى الاعتقاد بأن بإمكان تلك البندقية أن تزج جبلاً أشماً من مكانه) هذا الاعتراف الذي خباه القاص بين السطور ينبئ بأن كارثة ستودي بأسطورة البندقية، لأن الاعتراف بـ (تفكير الساذج آنذاك)، يستتبع (تفكير المنطقي الآن) والتفكير المنطقي من شأنه تفنيد الأساطير.



عمانوئيل كانت و دوستويفسكي

حوار في الأخلاق



ترجمة: عمار كاظم محمد

عمانوئيل كانت و فيدور دوستويفسكي اثنان من أكثر الشخصيات المهيبة والمؤثرة في تاريخ الفكر والثقافة الأوروبيين في القرنين الثامن والتاسع عشر ونادرا ما تم معالجتهما معا .

كانت الدراسة المطولة الأولى للمقارنة بين المفكر والروائي قد تم نشرها في روسيا عام 1963 من قبل ياكوف غولوسوفسكي كما كان هناك الكثير من الدراسات حول هذين العملاقين قد تناولتهما بشكل منفصل وكان أكثرها أهمية ووعيا هو ما تم انجازه من دراسات خلال العقدين الماضيين .

وكان هناك أيضا طبقات نقدية وترجمة قد تم انجازها لأعمال كانت الأساسية من قبل ماري جريجور بالاضافة إلى الترجمات الرائعة التي قام بها كلا من ريتشارد بيفير و لاريسا فولوخونسكي لروايات دوستويفسكي مثل " ذكريات من تحت الأرض " و " الجريمة والعقاب " و " الأخوة كرامازوف " وهي تمثل أول طبعة باللغة الانكليزية تقدم دوستويفسكي بشكل منصف من خلال تلك الروايات الثلاثة قد ظهرت في نفس الفترة السابق ذكرها .

في دراستها المقارنة بين دوستويفسكي وكانت " حوار في الأخلاق " تقدم افغينا جيركاسوفا بشكل كامل ومتميز تظهر من خلاله استعمالا ذكيا لهذه المصادر الثمينة ، حيث عاملت كانت و دوستويفسكي باحترام عظيم وتعاطف عميق على الرغم من انه لا يبدو نقديا وكانت كتابتها واضحة وقوية على نحو جدير بالإعجاب حيث قدمت عرضا من الشعور القوي بالتطور الدرامي خصوصا في الفصل الأخير من الكتاب .

وبدت مقنعة بشأن كانت بمعنى كونه يمثل الجدل الفلسفي و دوستويفسكي بكونه يمثل الخيال الروائي حيث ركزت باهتمام شديد على الأسئلة المركزية التي تتعلق بالحرية الإنسانية والاختيار الأخلاقي والمسؤولية الفردية والشخصية المطلقة والمعقدة للانتماء الأخلاقي وإمكانات " الشر الجذري " في طبيعة وسلوك الإنسان.

وكان كلاهما قد رفض بشكل قاطع ليس فقط ضغوط

هنا أيضا يبدو كانت عقلانيا كثيرا ومتعلقا كثيرا بالتسميات لان ظاهرة التعاطف هي تمثل لديه القيمة السلبية لتجربة المعاناة حيث تضاف إلى القيم السلبية لتجربة الشخص المتعاطف لذلك " فهي تزيد من كمية الشر في العالم " .

وفي مفارقة حادة فان دوستويفسكي يرى أن الشفقة متضمنة بشكل أساسي في قلوب البشر أو كما وضعته جيركاسوفا " من خلال الحب والتعاطف والتسامح " التي يوردها الروائي والنفساني العميق " دوستويفسكي " وبالطبع فان لديه مصادر هي بالتأكيد غير متوفرة لدى كانت وقد أظهرها في ثلاث حالات نموذجية تمثل التوتر الدرامي بين الفخر والتوحد واحتقار الآخرين من جهة والحب والتعاطف والإحساس العالي بالمسؤولية العامة عن الآخرين من جهة أخرى .

وهذه الحالات هي الحقد والعشوائية في رواية " ذكريات من تحت الأرض " والفخر والوحدة تمثلت في بطل رواية " الجريمة والعقاب " راسكولنيكوف والمشتق من الاسم الروسي راسكولنك والذي يعني " المنشق " والثالث يتمثل بشخصية المثقف الكتيب ايفان كرامازوف الذي يعيد تذكرته دائما إلى عالم الله لأنه ببساطة لا يستطيع قبول المعاناة القبيحة للأطفال الأبرياء .

تخبرنا جيركاسوفا في خاتمة الكتاب أن ضيوف كانت يكررون دائما " المآدب الأفلاطونية " فالكثير منهم شباب وكلمهم قد قدموا من خلفيات اجتماعية متنوعة وهم ينهضون من مأدبة كانت راضين عن مضيفهم الممتلئ " بالأرواح المبهجة " .

ونحن وانثقون من أن قراءة كتاب جيركاسوفا الرفيع سيأخذنا في محاورة فلسفية حية من خلال كانت نفسه والبعض من شخصيات دوستويفسكي المؤثرة ومع دوستويفسكي نفسه ونعتقد أن كلا من نقاد وقراء كلا العملاقين سيكونون في حالة من المقارنة المبهجة. ■

مقدمة كتاب دوستويفسكي وكانت حوار في الأخلاق تأليف : افغينا جيركاسوفا تاريخ اصدار الكتاب 2009

دوستويفسكي في التزامه الأخلاقي القلبي وطور شعورا من الحس الإنساني الأصيل بالمجتمع . وهو على أية حال ، قد مال إلى صياغته في مصطلحات عقلانية هي " مملكة أو عالم النهايات " .

إن كلا من كانت و دوستويفسكي يصران على الأهمية المركزية للمسؤولية الإنسانية الفردية لكن دوستويفسكي يذهب بشكل أبعد يتمثل بادعائه المشهور " إن المسؤولية بشكل عام جوهرية لأن الكل مذنبون بحق الكل " وما يتعلق بهذه النقطة هو مغزى المعاناة و الشفقة أو التعاطف .

دوستويفسكي من خلال أعماله الثلاثة المذكورة يرسم لنا بانوراما حية ولا يمكن نسيانها ليس فقط من خلال أنواع الأفعال الشريرة بل أيضا من خلال التنوع بحد ذاته والمغزى الروحي للمعاناة الإنسانية .

المنفعة على النتائج المستقبلية كونها تمثل نوعية الأخلاق في الوقت الحاضر لكنها أيضا يرفضان المساواة القاطعة أو ما يسميه دوستويفسكي " عقيدة البيئة " معلنا أن المجتمع والعوامل النفسية يمكن أن تقدم عذرا شرعيا لتوضيح أو حتى تبرير الأفعال الإجرامية .

لكن دوستويفسكي وكانت يتباينان في بعض النواحي حيث أن كانت يشدد على الحكم الذاتي العقلاني للفرد وهو ما يقف على الضد تماما من تشديد دوستويفسكي على " عيش الحياة " ووحدة القلوب العاشقة والاعتدال أو كما تصفها جيركاسوفا " المشاركة السرية للمؤمنين " لكن مع ذلك عند تفحص كانت فيما بعد من خلال دراسة العديد من أعماله فان جيركاسوفا تبدو قادرة على أن تترينا أن كانت في هذه الأعمال اقترب من

عراق اليوم هو النتيجة الطبيعية لعراق مطلع العشرينيات

لينا هويان الحسن: الادعاء بكسر المحظور

في الادب العربي مقولة غيبة

● حوار : تاتو

أدب تعيس

تحتج لينا، ضمن سلسلة تمرداتها، على الادب النسوي، لكنها قبل ذلك تدافع عن "تحررها" وتصنفه على انه ذا مرجع بدوي: "يعتبرني من حولي فتاة متحررة إلى حد كبير، من ناحيتي أنا أفهم التحرر بشيء من البداوة؛ إنوطني تكتمل بحجم اعتيادي بنفسي.. العكس تماما من التحرر الرخيص والانوثة المبتذلة التي يروج لها الأدب النسوي التعيس الذي يكرس الفشل العاطفي وتجارب نساء هجرهن الرجال ولم يعشن حكاية حب واحدة سوية، نساء منبذات عاطفيا واجتماعيا".

هذا المسلك في الادب يجد طريقا للزواج بحسب لينا: "ثمة مؤسسات ثقافية تعتمد تكريسهن دون جدوى، القارئ العربي ذكي لم تأسره أدبية عربية عقب غداة السمان".



مقاربة

بينما تخوض لينا تجربة ثقافية في بيئة مثل دمشق، وهي تصنع عوالم سردية تشتغل بعضها على مناطق خارجة عن بيئة الشام، هل يحق لنا الحديث عن مقاربات ثقافية بين بيئة لينا وعوالم رواياتها. تقول: "لعل رواية 'بنات نعش' أكثر وضوحا في هذا الشأن فقد تناولت فيها تاريخ بعض الإمارات ذات القوام العشائري مثل إمارة المنتفك والدور الذي لعبه العثمانيون في تقويضها والطريقة التي تم ذلك بها".

تاريخ الخصب.. تاريخ العرب

وترى ان تاريخ العرب محشو بالأسرار والمفاجآت والحكايا والحب والكره والخيانة. وتحيله الى تاريخ الخصب: "انه كذلك بعينه بسليباته وإيجابياته، لكن ثمة تيارات جديدة في الأدب العربي تحت مسميات كثيرة منها "التجريب" و"مابعد الحداثة" لم تنجح في التصالح مع الماضي، تملصت من الذاكرة لصالح اليومي والذاتي والذي يمكن تبريره بالانكفاء الذي يعيشه المواطن العربي أينما كان وهو أدب مقبول ومنطقي ومبرر لكنه لم يحرز الشعبية المطلوبة".

وترى ايضا ان ذائقة القارئ العربي اقتصرت على الأدب المترجم والمشكلة في أن رواد هذا الأدب يحاربون أي صيغة جديدة لإعادة انتاج التراث أو التاريخ أو الذاكرة لصالح كسلهم ونصوصهم الذاتية.

وتعود لينا إلى ادب النساء وتجزم بان منجزهن، كلهن، تقريباً، انصب على مشاكلهن الضيقة والمتهرئة ولم يستطعن انتاج صوت انثوي له هويته العربية أو الشرقية بعيدا عن أسر سيمون دو بوفوار: "نعجب بدوبوفوار لكن ليس من المفروض ان نقلدها". وتضيف: "الأدب الأصيل لا يقبل انتماء الأدب المقلد، وهذا ما راوح فيه الأدب العربي، وخلت قوائم أشهر الأعمال الأدبية العالمية التي أحدثت تغييرا في العالم من عنوان واحد لأديب عربي.. لم ننجح بانتاج مائة عام من العزلة" واحدة. ●

والمعتدين بأنفسهم وبذواتهم بعيدا عن رغبتهم بنيل رضى الآخر مهما كانت نواياه. وتجد في المثقف اول التملصين من التراث والتعلق بأهداب التقليد الأعمى، لكنها تستدرك: "ما يتم استيراده من الغرب: نظريات مثل السجائر نستهلكها لتقتلنا". وتعود لينا الى محاولاتها في استثمار التراث لمسك الهوية، لتقول: "ان مجرد اعادة انتاج الذاكرة أو التراث أو الفولكلور يعتبره البعض أمرا تقليديا ومتخلفا، في حين يصرح أهم أدباء العالم بتأثرهم بالتراث العربي وهذا الأمر افتتحه الألماني غوته". يحدث هذا في وقت يطالبنا فيه المتكبرون بثياب الحداثة - التي لم يفهموها بحق - بنزع ماضينا من دماغنا لاجل أن يشبه الأدب العربي - مثلا - الأدب الأمريكي دون أن يفطنوا إلى أن التاريخ الأمريكي لا يعادل "أربع وعشرين" ساعة من تاريخ العرب أو المنطقة".

التمرد على دمشق

بينما تسترد لينا تاريخ البادية تهرب من منظومة ثقافية واجتماعية تسود المدينة، فهل تشعر بالاعتزاز؟ لكن متتبع منجز الحسن يجهل مقولتها في الشأن العام، وما تحمله من جدل واشكاليات سياسية واجتماعية. ربما لبساطة النمط الاجتماعي في البادية، لكن هل تمارس صمتا يغلف الكثير من الاحتجاجات؟

تنفي ذلك وتنسب لاعمالها الشجاعة والوضوح. وتقول: "من يقرأ أعمالها يعرف أنني لا أكتب بدافع الاعتزاز مطلقاً إنما بدافع يتنازع الهوى لهذه العوالم.. كذلك بدافع التحدي والمواجهة والاشهار لجمال يصير البعض على وضعه في نصاب النسيان والانذار".

وتتلمذ على دمشق وتذهب بعيدا في احتجاجها على المكان: "عرفت المدينة عن كثب.. مدينة هائلة التنوع مثل دمشق سمحت لي برؤية التحضر الكاذب، أصبحت اصحاب البرستيج.. بينما تحول التحضر الى ما يشبه المكياج".



المستشرقة؟ تقول: "اليوم مع كل ادعاءات الأدب العربي الحديث أنه اخترق التابو وكسر المحظور والحديث عن المسكوت، وتلك المقولات الغيبة التي "فبركت" روايات لا تشبه منشورات سياسية أو بيانات احتجاجية أو أحلام يقظة لكاتب نعين جنسيا ولفقوا أدباء وأديبات لا يجسدون غير معنى "الرداءة" وظلوا ظواهر إعلامية وحسب".

تدافع لينا عن التراث وتقول انه أغنى "أبيروتيكيا وإباحيا" بكثير من الأدب العربي الحديث، مستشهدة بـ "ألف ليلة وليلة". وتقول: "في روايتي سلطانات الرمل حكيت عن الحب وقدمت أشهر نساء البادية اللواتي عشقن إلى حد الموت.. مقاطع الأيروتيك في الرواية استلهمت جراً "قطنه بنت الكنج" شيخ عرب السردية في الأردن التي سببت حرباً بين عرب الرولة وبني صخر.. كذلك حكاية "حمرا" بنت شيخ "طي" التي عشقت الأمير أحمد بيك البوريشة وأرسلت بطله واختطفها مع أربعين فارس من قومه وسط بكاء الأمهات اللواتي تكلتهن "حمرا الموت" كما دعيت عقب المذبحة التي تسببت بها لتلتحق بمن تهوى".

التملص من الذاكرة

في الوقت التي ترى فيه لينا تاريخ العرب "جميلاً" تصفه بـ "الصعب والوعر والموجع والمؤلم ويحمل تناقضات فظيعة ومهمة لابد من فهمها بعيدا عن التغرّب على حساب اعتدائنا بأنفسنا وبكرامتنا". لكنها ترى ان العرب لم يحسنوا "التحضر"، وتقول: "فعلناه بتقليد أعمى وفشلنا لأننا في وقت مهم من القرن العشرين تملصنا من ذاكرتنا وتكرنا لواقعنا لاجل أن نعجب المستعمر وهاكم الآن "خراب" وحسب: تطرف وعصبيات دينية مرعبة". الحسن تعترف بحبها للجريئين والنرجسيين

الروائية السورية لينا هويان الحسن تكتشف وجها آخر للبادية، غير ذلك السائد.. فوضى المدينة طغت على صورة "الكائن النبيل"، وما فعلته صاحبة رواية "سلطانات الرمل" هو القاء عين لامة على بيئة ازبخت، أقصيت، اهلكت، بعيدا عن دائرة الضوء.

دهشة لينا من ذلك "الآخر" تختصرها بمواجهة السائد، وتتساءل: "كيف حدث وكيف تم تكريسه ولماذا ومن المستفيد؟. وتستسرسل: نحن بحاجة لإعادة قراءة تاريخنا بعمق ودراية وبعين نقراً ما بين السطور وتخنم ما وراء الأكمة".

القاء الضوء على بادية العراق في روايتها "بنات نعش" كان اقترافا سياسيا واجتماعيا واضحا. تقول لينا: "ما نعيشه الآن - وتحديداً العراقي - خطط له مبكراً.. "الخراب" كان طموحاً غربياً عتيقاً. وفي "بنات نعش" ذكرت بضاري الشمري الذي قتل الكولونيل الانكليزي "لجمن" في خان النقطة عام 1921.. "لجمن" أصر على اتهام ضاري اتهامات باطلة لأن الأخير رفض التمييز بين العرب على أساس طائفي: سنة وشيعة".

وتضيف: لاحقا رصد الانكليز جائزة نقدية كبيرة لمن يأتيهم بضاري وبالفعل حدث ذلك وأعدم ضاري علم 1928، وما أسهل اقتراغ الخيانات، تعمدت تسليط الضوء على ذلك الزمن لأنه الأهم في تاريخنا.. وعراق اليوم هو النتيجة الطبيعية لعراق مطلع العشرينيات".

الكائن النبيل الذي غيب عن ضوء المدينة حضر في اعمال لينا التي تقول ان الغرب كان مذهباً بحجم "النبالة" العربية والبدوية تحديداً وقد أطلق رجالهم على البدوي مصطلح: "البدائي النبيل". لكنها ترى ان "البعض فهم أن مشروع التحضر يكون بالتخلي عن الكرامة وجعلها مفهوماً مارقاً".

ظواهر اعلامية

غالبا ما تنتم المنظومة الثقافية العربية ببذلتها "فعلا ماضيا" في بنيتها، وتذهب هذه التهمة الى درجة افتراض العقم والتوقف عن التطور. لكننا نفترض اشتغال الروائية الحسن على انتاج التراث - التاريخ، بطريقة أخرى. فهل تلعب دور (الشرقية

الجنس احتفالاً

فارس الشاروط

كاتب من العراق



يكون مبنى الوعي الغريزي احتفالياً عندما يحتفي بالحسية في صخب وفرح وسخرية خفية ويتجاوز الألم الوجودي الدفين الكامن فيه . فهو يسعى إلى الاحتفال بأعظم هبات الحياة وهي اللذة محاولاً في سبيل ذلك الاحتفال والتصنع وخرق القوانين خرقاً خفياً ما دامت تعيق طريقه في احتفاليته .

إن المبنى الاحتفالي ينطلق من نقطة الإيمان بالحياة كما هي ، والاحتفال بها كما ينبغي ولذا فان لحظات ألمه أو فقدانه أو خسارته ، رغم قسوتها وصدفها ، لا تلبث أن تستبدل بغيرها سعياً الى فرح آخر ، ولأنه كذلك فان الوعي الذي ينبني عليه لا بد من أن يكون على شاكلته بمعنى أن قلة من المبدعين من أوتي موهبة الاحتفال بالحياة كما هي ، احتفالاً يتجاوز بالفرح حتى لو كان مصطنعاً ، الطابع المأساوي المفارق الكامن فيها وهذه الموهبة و صنيعتها الوعي تمثل صورة من صور الدفاع ضد الموت ولذا فهي تسعى إلى تغييره عندما تنغمس بالحياة إلى أقصى حدودها جاعلة من الفرح الانساني مهما كان مؤقتاً وزائلاً موضوعاً أصيلاً لها ، ونقطة تنطلق منها وتعود إليها ، ووسيلة وغاية في ان معا إذ هي احتفال بالإنسان بكل نقائصه ووزائله وعيوبه كما هي احتفال بالسامي الكامن في بذرته وسعيه المتواصل إلى تجاوز محدودية روحه المحاصرة بالأسئلة والشكوك وخراب الجسد .

وفي فلمه (كارانوفاً) إنخذ فليلني الجنس موضوعاً معبراً عن وعيه المفارق لهذه الفكرة فهو قد أعلن رؤيته منذ لحظة الاختيار ، فكانارنوفاً أسطورة اغوائية والتحرش بها أصلاً إنما هو تعبير عن قناعة بها ، لا من حيث هي ، بل من حيث حسها الاحتفالي ، فأعادتها إنما هي إعادة لحس مفقود في عالم لا يحتفل بأي شيء ، ويشعر فيه ((فليلني)) بالرغبة المطلقة ولكن غير البائسة من بذر الفرح فيه ، وهو في هذا مشابه لكارانوفاً مع اختلاف الغاية أو ربما مع اختلاف أسلوب التعبير عنها ، فكانارنوفاً يمارسها ضد عزلته في أنانية ولا مبالاة ، أما ((فليلني)) فيسعى الى أن يمارسها فنيا عبر السينما ليجعل من المتلقي مضاداً لعزله فهي إنقاذ له ولملتقيه بالتماهي مع موضوع الاحتفال الكارنوفاني بالحياة أو بالجنس بوصفه حياة .

لقد كان الجنس في كارانوفاً فليلني ساحراً ذا مهام متعددة فهو راقص باليه فرح جداً (كما في المشهد الأول) يجعل من الايروتيكا لعبة فرح طفولي عبر موسيقى وإيقاعات وحركات ، لعل من أكثرها احتفالية مشهد العري الذي كان رقصة إيقاعية بكل ما في الكلمة من دلالة ، وهو - أي الجنس - طبيب مدوا يقوم بفصد من نوع مختلف لتلك الفتاة الجميلة التي تكاثرت اغماءاتها في مشهد آخر ، وهو - أي الجنس أيضاً - جزء من طقوس سيرك مبهز كما هو وظيفة يأكل المرء من ورائها الخبز ولكنه يستعين بمخيلته و الخادمة ليؤدي هذه المهمة المقيتة ، وثم وظائف أخرى : الإغواء ، الهجران ، لعنة النساء ، الحب ، لكن الجميع تؤدي في احتفالية بهيجة ، تحتفي بالحياة دون تعقيدات أو توقف تأملي . وهي رغم هذا النزوع السطحي ، تخفي تحت أديمها فلسفة اللذة وشيئاً من التقبل القدري للحياة ، ذلك التقبل الذي يبدو قناعاً أحياناً يشبه قناع كارانوفاً الذي بدأ به الفيلم ، كما يشبه مكياج السيرك أو مسرح (النو) الياباني ، الذي كان علامة فارقة لهذا المحتفل الصاحب بالجنس ، ولعل مشهد المسابقة الجنسية بين كارانوفاً و واحد الشبان في إحدى الحفلات يمثل ذروة الوعي الاحتفالي بفرحة وتصنعه ولا مبالاته أيضاً بل وبوجهه المأساوي الخفي ، فمشهد الجمهور الذي تجمع ليري عياناً تلك المسابقة كان سيركاً من نوع خاص ، [وللسيرك عند فليلني موقع لا يضاهي فهو يرى الحياة سيركاً] وكان في هذا التجمع طابع الاحتفال الجماعي والفرح بالجنس ، رغم ما يبدو فيه

من تهتك وإباحية ، وأما تصنعه فكان كامناً في بقاء الجميع بملابسهم وكأن التعري الحق لا يكون إلا في إحتفال الحب ، أما المسابقات فلاوأمأ لامبالاته فهي في إهمال كارانوفاً لرغبة رفيقته التي بدت اقرب الى المغتصبة على العكس من المرأة الأخرى ، وفي وجه رفيقة كارانوفاً ، التي أشاحت بوجهها عنه تكمن المأساوية الخفية وكأنها الومضة الدفينة في الجنس التي تعليه عن كونه فعلاً غريزياً وهي التي تحولته الى مبنى الإحتفال التأملي ، أي أنها تجعل منه طقساً عبادياً خالصاً له نكهته السرية التي يكسر الفعل العلني انسيابها ويغيب ما تحتها من رموز ودلالات هي سر الجنس الكامن في النفس .

أما الوعي الخلاق ، وانفراد الخط التأملي فهو ما نجده في (لوليتا) كوبريك ، التي كان التأمل الحسي فيها متأسلاً في شكلها الروائي أولاً ، فقد كان نابوكوف قد خلق الرواية بوصفها تأملاً في الوعي الغريزي مهما كان تعددات قراءتها ومحتواها الرمزي لأن كل ما فيها من رموز ومعطيات إنما تخدم خط التأمل الغريزي حتى لو كانت تمتلك إمكانية التأويل لخدمة غرض آخر .

لقد بنى كوبريك تأمليته على موقفه من الجنس وهو موقف ساخر أصالة على الرغم من انه لا يخلو من الطهرانية ، الأمر الذي يسوغ لنا اعتبار تلك السخرية ضرباً من الدفاع الذاتي ضد نوع من الخوف الكامن في نفس كوبريك إنه يسخر من الشهوة التي تقود رجلاً (عاقلاً) إلى الجنون الجنسي وهو يطارد فتيات صغيرات ولذا فان قوة وعيه ، فضلاً عن موهبته الخلاقة تهيئه إلى الحل الأمثل للتعامل مع هذه الرؤية إنقاداً لنفسه من السقوط في حماة رواية إباحية ، ارتجى الجمهور عندما سمع بتحويلها إلى فلم أن يرى جرعة جنسية فعالة وكان الحل الكوبريكي لهذه المعضلة هو الكوميديا الخفية " فان فلم لوليتا يستخدم ثلاثة أنواع رئيسية من التكنيك الكوميدي ، الاستجابات غير المناسبة (والساخرة غالباً) والاستهزاء الاجتماعي الخفيف وكوميديا التسلط والاضطراب الجنسيين " غير ان هذه التقنيات التي هي مشاع للجميع لا تكفي لإنقاذ حكاية جنسية خالية من المشاهد الجنسية الدرامية ، ولا تفسر قدرة كوبريك على تجاوز رواية نابوكوف ، إذ إن السبب الحقيقي في نجاح هذه التجربة التأملية في وعي الجنس عائد إلى وعي كوبريك نفسه بكل مضمراته وخفاياه ومخاوفه ، وليس معنى هذا إن كوبريك أضفى على بطله صفاته ، أو إستيهاماته الجنسية ولكن معناه أن كوبريك أستبر الجنس في ذروة غير متوقعة لا في شكلها الحسي فحسب ، بل في أسلوبها ونتائجها فالكحل الذي

يطارد الصغيرات ، مطاردة جنسية ، ويحاول تعميم رؤيته عن (الجنيات) كعامل جذب جنسي يمثل موضوعة غير مألوقة في الايروتيكا السينمائية ، لأنها تحاول تأمل هذه الرؤية وليس ممارستها فحسب ، وأسلوب هذه الرؤية متفرد أيضاً ، كما كانت نتائجها المأساوية متفردة فهي تخفي تحت سطحها ذي الظاهر النفسي موقفاً وجودياً من الحياة من خلال ابسط أشكالها وأعمقها وأكثرها عصياناً على التفسير وهو الجنس ومن هنا وجد كوبريك ان القضية تتجاوز حكاية علاقة غريبة بين كهل ومراهقة ، لأنها تصب في صميم المغزى الخفي للضعف الانساني والحمية القاسية التي يجري بها مصيره كما انها تستبطن رؤية رافضة بل فوضوية ، للبنى السائدة بوصفها مشوهات للفعل الإنساني ، ومقيدات لحريته في الاختيار .

لقد استطاع المبنى التأملي في وعي كوبريك في معالجته لـ(لوليتا) أن يؤسس لظاهرة لم يلتفت إليها أحد ، ولم يتابعه عليها أحد ،وهي ظاهرة الحكاية الجنسية الخالية من التصوير الدرامي للجنس والتي تحاول تأمل الظاهرة الغريزية عبر الكوميديا الخاصة ، كوميديا الوعي ،لا كوميديا الأداء ، فالبناء الذي ارتضاه كوبريك لفلمه جعل من (لوليتا) فلماً كافاً لما بعده ، لأنه التقط بوعيه الخلاق ، السر الذي بذره نابوكوف في أكثر من (300صفحة) من الرواية . لذا فقد جاءت إعادة إخراج (لوليتا) عملاً خالياً من المعنى ومفتقداً لجذواه لأنه حاول تعويض البنية الجنسية التي افتقدتها الفلم بسبب الرقابة ان ذاك والحق ان كوبريك لم يفتقد البنية الجنسية بسبب الرقابة كما صرح هو بنفسه بذلك ، بل لأنه كان واعياً بأن القضية ليست في الجنس بل في ما وراءه ، وهو ما استطاع تأمله وتحقيقه متجاوزاً نقطة الضعف الوحيدة في هذه المعالجة وهي البنية الجنسية التي كانت ستقتل الرؤية لو أتيح لها الوجود .

لقد أخرج ناغيروا اوشيدا إمبراطورية الحواس سنة (1976) ولم يكن هذا الفلم ((مواجهته الأولى مع الجنس لأنه دأب منذ الستينات على تناول موضوعة الجنس والموت)) كما يري قارئوه غير أن السمة الفارقة للإمبراطورية أنه كان فلماً خالصاً للجنس ، لا على مستوى أفلام اوشيدا وحده أو السينما اليابانية بل على مستوى السينما العالمية الى هذه اللحظة - إذ لا يوجد فلم في العالم طوال تاريخ السينما غير البورنوغرافية يتناول الجنس بوصفه حكاية له من أول مشهد إلى آخر مشهد وبصراحة مطلقة وباختراق للمحرمات يفوق التصوير مثل هذا الفلم ، إنه فلم يصنفه أي مشاهد له على إنه فلم بورنو . وهو يسعى الى أن ينال هذا التصنيف غير أن ما ينقذه هو سمعة مخرجه ورؤيته ، إذ لا يصدق النقاد أن وعياً مثل وعي اوشيدا يكلف نفسه عناء تصوير فلم جنسي ((على الرغم من أن الفلم يمتلك مواصفات

هذا النوع) .

لقد تعددت قراءات النقاد للفلم واختلفوا لا في تأويله بل في بعض أحداثه ، ويبدو أن نقطة الخلاف كامنة فيما أحيط به الفلم لا بنصه نفسه ، الأمر الذي سمح لرؤية المخرج الواعية أن تفرض وجودها على الرغم من عدم تحققها أدائياً في الظاهر . فالفلم يحكي قصة علاقة جنسية مشبوبة بين صاحب بيت و خادمة فيه ((يرى بعضهم أنها فتاة جيشا سابقة))وبرى البعض الآخر ((أنها علاقة بين قواد و مومس)) بشكل يربط بين اللذة والألم وصولاً الى الموت المعنوي والحقيقي بحسب رؤية المخرج الذي تسيطر على وعيه هذه الرؤية ولكن الفلم بوصفه صورة أدائية لذلك الوعي ، يفتقد القدرة على إقناعنا بهذه الرؤية ويجعلنا أمام قراءة مختلفة تماماً ، تعضدها معطيات الأداء الإبداعي . فالفتاة التي يقال أنها فتاة جيشا تبدو أمامنا بريئة جنسيا بالرغم من شبقها وحاجتها ، إذ يبدأ الفلم بمحاولة إحدى زميلات الخادما بمساحقتها ثم دعوتها إلى التلصص على سيدتها وسيدها وهما يمارسان الجنس حيث يبدو الذهول مرتسماً على وجهها ، وهو أمر لا يليق بفتاة جيشا ويصل الأمر بها إلى دعوة عجوز سكران إلى مضاجعتها ، أما السيد فهو مثال للذكورة النموذجية التي لا تضع فرصة جنسية ، ولذا فإنه يغوي خادمته وهي تكس أولاً ثم في مشهد آخر يمارس الجنس معها ليبدأ حوارهما الجسدي طوال المشاهد الباقية حتى نهاية الفلم .

إننا أمام فتاة تكتشف اللذة مع سيد لا شغل له إلا منح اللذة ، شخصيتان بلا واقع يستندان إليه يفصلهما الجنس ، دون أن يسمى حبا عن عالمهما المعاش ، كما هو الحال تماماً في أي فلم بورنو ، فالرغبة فقط هي المرادة والتنوع فيها هو الحرية وعدم الاشتراط هو السعادة على الرغم من أنها تسعى إلى الاشتراط عندما تهدده بالذبح إذا اقترب من زوجته ، ثم تفاعلت بأنها على علاقة جنسية بعجوز في بلدة أخرى ، وبفاجئنا هو بمضاجعته صاحبة البيت عنوة ، وهذا السياق كله لا مسوغ له إلا اللذة ، وحتى عندما تكتشف علاقة الألم باللذة وهي في أحضان العجوز لم يتغير السياق ليكون تأملياً وإنما أضيفت الى حسيته السابقة عناصر مضافة لها بعدها النفسي فقد أصبحت اللذة مقرونة بشيء من السادية، إن الحب يكون أكثر كلاًما أقترب من الموت ولكنه لا يختار هذا الطريق الذي هو الموت إلا عندما يعجز عن تحقيق ذاته لنقص في تصوره عن تلك الذات . وبناءً على هذه الرؤية انتفى البطل في وعي البطلة ، عندما شعرت إنه لم يعد يعي حجم خوفها ، وذلك عندما انكسر جنسياً ففي حين فهم البطل الأمر إنه قدرة عضوية لا بد لها من السكون والراحة ، مهما كانت قوية ، معتبراً إن الفحولة لا تتنافى مع شيء من الهدوء والنوم ، فهمت البطلة الأمر على العكس تماماً فالقضية تعني مضادة الخوف بالقوة الروحية التي يبعثها الجماع ، بحسب رؤيتها ، فهي لم تعد تريد اشباعاً جنسياً ، بلليل تباطؤ إيقاع الفعل الجنسي عندها ، لكنها تريد التصاقاً جنسياً دائماً ، فاللذة والقذف بوصفهما هدفاً لم يعودا كذلك وإنما البقاء معلقة في أرجوحة الجسد بصحبة عشيقها أبداً ودائماً هو الهدف ، هذه الأرجوحة هي الضمان الوحيد للحياة ،فتوقفها يعني الموت ومواجهة صورة الضعف والعزلة ، وبالتالي كانت لابد لجسد البطل أن يستجيب لمزيج الحب والألم ، لا لأنها تحبه حد الاندماج فيه ، والتهامه ، بل لأنها لا تريد أن تظل وحدها في مهبط هذه العاصفة الموهلة التي تقتلع وعيها من جذوره . لقد صار البطل مجرد شيء ، وهو عضوه التناسلي ، لا بوصفه مانحاً للذة بل بوصفه اكتمالاً فرويدياً للجسد الأنثوي بتمامه يستعني هذا الجسد عن الآخر ويكتفي بذاته " أي يكون خارج الزمن ، وخارج تقلبات الشهوة "وهذه الرؤية الفرويدية المدحوضة هي التي تؤسس لمشهد النهاية المذهل في فلم اوشيدا ففي عناق جنسي يختنق البطل بالخيط الذي تشده البطلة حول عنقه بحثاً عن الألم في الحب وبعد مشهد حلمي يوحى بالوحدة ، تقطع البطلة بالسكين أعضاء البطل التناسلية ثم ينتهي الفلم على صورتها وهي تغفو على كتفه ، ميتاً ، وعضوه في يدها .



في مفهوم الثقافة البصرية*

د عبد الجبار ناصر

كاتب من العراق

"إن الغموض الحقيقي في العالم هو المرئي وليس غير المرئي"

اوسكار وايلد (1854-1900)

البصرية (في دراسة أجريت عام 2000) أن أكثر من ربع سكان الولايات المتحدة يستخدمون الكمبيوتر، و80 في المائة من أطفال في عمر المدرسة تعلموا كيفية استخدام، ويتوقعون أن 98 في المائة من الكلمات والصور التي تستخدم في عالمنا خلال الأعوام القليلة المقبلة ستكون عن طريق وساطة الكمبيوتر، والذي سيكون أقل كلفة وسهل المنال.

العين والصورة

يحتاج الذين يدرسون الثقافة البصرية إلى تعلم الحقائق الأساسية عن بنية العين وسيكولوجية الحس البصري، ليس فقط لأن هذه المعرفة لها صلة بموضوع الثقافة البصرية، وإنما أيضا بسبب أن عددا كبيرا من الفنانين قد اكتسبوا مثل هذه المعرفة وعملوا بها. في بريطانيا، مثلا، وأثناء سنوات الخمسينات والستينات من القرن العشرين، كان طلبة الفنون الجميلة يتلقون دروسا عن الأبحاث العلمية لسيكولوجية الحس البصري، لأن من شأن ذلك مساعدتهم على فهم الفن والتصميم.

تحول شبكية العين أشعة الضوء المنعكسة على الأشياء إلى علامات كهروكيميائية التي تنقل عن طريق الأعصاب البصرية إلى اللحاء الخاص بالبصر في الجزء الخلفي من الدماغ. إن ثلث الدماغ مخصص لمعالجة هذه العلامات، وهنالك مسارات مختلفة في الدماغ تتعلق باللون والحركة والعمق والشكل، لكن الدماغ يدمجها جميعا في إدراك واحد. ليس هنالك زوج من العيون في الدماغ كي ينظر في الصورة القادمة من العينين الحقيقيتين. نحن ندرك عالما واحدا وليس خمسة عوالم (نسبة إلى الحواس الخمس)، ففي الدماغ تتوحد المعلومات القادمة من العينين مع المعلومات الواصلة من بقية الحواس، ومع ما نمتلكه

بالذات في مجرى التاريخ. على سبيل المثال، أن ننظر إلى عصر النهضة، ونرى ما يحدث سياسيا واقتصاديا وثقافيا. وغير ذلك، وهذه هي الفكرة في رؤية الأمور بشكل شامل. أما الطريقة الأخرى لرؤية الثقافة البصرية هي النظر إلى ذلك باعتباره تقدما على مر التاريخ. والفكرة هي أنه بمجرد أن يتم تخزين صورة في عقلك تصبح ممكنة التعريف والتحديد ولا تبدو غريبة على فهمنا البصري. الصور القابلة للتمييز بسهولة هي العناصر المألوفة لثقافتنا البصرية. ينظر إلى الثقافة البصرية في كثير من الأحيان على أنها منهجية جديدة طرح أسئلة مهمة عن الدوافع والرؤى فيما وراء العمل الفني.

التوافق العام في الآراء بين دارسي الثقافة البصرية هو أن فهم العالم من خلال الصور أصبح ذا أهمية متزايدة، إلا أن العلوم الإنسانية في إطار التعليم متخلفة في فكرة الصور على أنها فكرة باعتبارها وسيلة للمعرفة بدلا من الخطاب اللغوي التقليدي.

يؤكد مؤرخ الفن "مايكل باكسندال" (1933-2008) في كتابه "الرسم والخبرة في إيطاليا القرن الخامس عشر" أهمية ثقافة الصورة في حقل تاريخ الفن. حين يقدم فكرة "من العين" ويربط إنتاج الفن بالتاريخ الاجتماعي، وطبقا لكتابات، يجلب المتلقي (المشاهد) كما من المعلومات والافتراضات التي يستمدتها من خبرة عامة. ويرى باكسندال إن مهارات المشاهد تختلف من جيل إلى جيل بشكل أطرادي.

جعلت أجهزة الكمبيوتر أمر إنتاج وتوزيع الصور متوفرا وممكنا لأي شخص وبسرعة عالية. إن الكمبيوتر، وأكثر من أي ابتكار تقني آخر، هو من تسبب في هذه الثورة الهائلة في الصور. وتسبب أيضا في التركيز على استخدام الصورة في عملية الاتصالات. يرى المختصون في الدراسات

ظهر مصطلح "الثقافة البصرية" لأول مرة عام 1969، على غلاف كتاب ليست لموضوعاته علاقة بالفن: "نحو ثقافة بصرية: التعليم من خلال التلفزيون" (Towards a Visual Culture: Educating through Television 1969) تأليف "كالب غاتينو" (ولد في الإسكندرية بمصر عام 1911، وتوفي في باريس عام 1988)، المعروف بطرقه التربوية في التعلم والتعليم. وظهرت بعد ذلك كتب كثيرة تحمل في عناوينها مصطلح "الثقافة البصرية". تعني الثقافة البصرية كل ما نراه، أو قد رأيناه، أو قد نتصوره: اللوحات الفنية، التماثيل، التلفزيون، الصور الفوتوغرافية، الأثاث، الأدوات المنزلية، الحداث، الرقص، البنايات، التحف الفنية، المناظر الطبيعية، الدمى، الإعلانات، المجوهرات، الثياب، الأضواء، الرسوم البيانية، الخرائط، المواقع الالكترونية على الانترنت، وكل جوانب الثقافة التي ترسل وتستقبل عن طريق وسيلة البصر.

تشمل الثقافة البصرية عددا من وسائل الإعلام تمتد من الفنون الجميلة، والأفلام السينمائية، والتلفزيون، إلى الإعلان، وإلى الرسوم البيانية في حقول كثيرة، كالعلوم، والقانون، والطب. ما يعيننا في هذا الكتاب هو عملية إنتاج الصورة واستقبالها عن قصد وتوظيف في وسائل الإعلام. إن فهم "الثقافة البصرية أو" ثقافة الصورة" لن يكون واضحا من دون الاستفادة من منهجيات الفنون، والعلوم الطبيعية والإنسانية والاجتماعية، والأخذ في الاعتبار العوامل المؤسسية، والاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والعقائدية.

تبدو الثقافة البصرية، أحيانا، أمرا لم يفهم بعد. هناك طريقتان أساسيتان للنظر إلى الثقافة البصرية. الأولى هي أن ننظر إلى ما يجري حاليا في فترة محددة من الزمن، ودراسة كل جانب من جوانب ما يحدث في تلك اللحظة

الثقافة البصرية هي الترجمة الحرفية لعبارة "Visual culture". يطلق على هذه الثقافة أيضا "الدراسات البصرية"، وهي حقل من حقول الدراسة يضم بصورة عامة خليطا من الدراسات الثقافية، تاريخ الفن، النظرية النقدية، الفلسفة وعلم الإنسان، بالتركيز على سمات الثقافة المعتمدة على الصورة البصرية. تشمل هذه الدراسات نظريات الباحثين في مجال الثقافة المعاصرة، وهذه تتشابه غالبا مع الدراسات السينمائية، نظرية التحليل النفسي، دراسات الجنس والدراسات التلفزيونية؛ ويمكن أن تشمل أيضا دراسات ألعاب الفيديو، الرسوم المتحركة، وسائل الإعلام الفنية التقليدية، الإعلان والانترنت وأية وسيلة تعتمد على الصورة.

ليونارد دا فنشي: "من غير الممكن لأي رسم، حتى لو نُجز بكامل الدقة في الخطوط الرئيسية، والظل، والضوء والألوان، أن يظهر بالشكل نفسه للنموذج الطبيعي، ما لم يكن النموذج الطبيعي بعيدا وينظر إليه بعين واحدة. يلاحظ الكاتب "فيكتور بريكت" (1900-1997) أن الكتاب والمصورين يعتمدون على رؤيتهم للناس والأشياء بدقة وأعظم مما يبذلون، واصفا ذلك باحتراف وعملية تجريد تبحث عن شيء جوهري في شخصية ما لتكون دلالة على هوية تلك الشخصية. قد يلتقط مصورو الفوتوغراف صورهم لأسباب ذاتية، مثلما يفعل بعض الصحفيين في تناولهم لمواضيعهم، أو كما يفعل كتاب القصة القصيرة، فالأعمال تبين قصد المنتج/ المبدع.

الصورة والكلمات

كان المصور التوثيقي والباحث الاجتماعي الأميركي "لويس هابن" (1874-1940)، والذي استخدم عدسة التصوير كأداة للإصلاح، يرفق دائما صوره بالكلمات، وقد قال مرة: "لو استطعت أن أعبر بالكلمات عما أريد لما حملت الكاميرا معي".

تمتلك كل من الصورة والكلمات، لغتها الخاصة التي يستطيع البعض فهمها أكثر من الأخرى، فقد كتب مؤرخ التصوير الفوتوغرافي "هيلموث غيرنشم" (1913-1995): "الصورة الفوتوغرافية هي اللغة الوحيدة المفهومة في كل أرجاء العالم، والقادرة على مد الجسور بين الأمم والثقافات، إنها تربط عائلة الإنسان. مستقلة عن الهيمنة السياسية، فالناس خلالها أحرار- إنها تعكس بصدق الحياة والأحداث، وتسمح لنا أن نشارك في آمال الآخرين وبأسهم، وهي تنير الظروف السياسية والاجتماعية. نصبح معها شهود عيان لإنسانية البشر ووحشيتهم". إن منهج السميولوجيا (علم العلامات) يؤكد على الفكرة القائلة إن الصور هي مجموعة من العلامات يربطها المشاهد، بطريقة ما. ويرى أنصار هذه المدرسة أن أية أبجدية مكتوبة هي مجموعة من الرموز التي تستجيب للأصوات أثناء الكلام، والوحدة الأساسية في الكلام تسمى "الفونيمة- وحدة الكلام الصغرى". هنالك 55 وحدة صغيرة في كل لغات العالم. اللغة الانجليزية، مثلا، فيها 44 وحدة صوت بُسُطت إلى 26 حرفا- الألف باء، يضم قاموس "ويبستر" 50 رمزا من الأبجدية التي تستخدم لوصف الأصوات التي تحتاج إلى تفتظ أكثر من 50,000 كلمة في القاموس، لكن 26 حرفا تكفي لذلك.

يؤكد أصحاب النظريات اللغوية أنه ومنذ أن عرضت الصور ليست فيها قواعد نحو، ومن دون نحو، لا يمكن اعتبارها لغة، ومن دون لغة، لا يمكن قراءة الصور. يعود تركيب الجملة وقواعدها إلى نظام من الأحكام والضوابط التي تحول الكلمات إلى جمل. الكلمات أساسية لإدراك الإنسان بسبب بنائها السري. تقول الباحثة سوزان سونتاغ "الذي يسرد هو وحده فقط من يجعلنا نفهم". إن تعلم القواعد اللغوية يجعل الفرد، من خلال ثقافة ما، قادرا على قراءة وكتابة القصص حول موضوعات متنوعة لا حصر لها تدور حول الأساطير التي تشكل الثقافة. وتزى سونتاغ أن هنالك عقبتين تحولان دون اعتبار الصور لغة: الصور ليس لها معنى لفظي، وليس فيها معجم أو تركيب يعطي معنى نحويا، وإن كان للصور شكل وعرف وقواعد.

يقول "بول مارتين ليستر، أستاذ مادة وسائل الاتصال بجامعة كاليفورنيا: " قبل أن يتعلم الأطفال القراءة والكتابة، لا يعرفون الفرق بين خط مرسوم وحرف. عندما يكتب صبي الحرف "أ" فالحرف ببساطة رسم آخر. إنه صورة، وإن كانت تختلف عن رسم وجه أو منزل، لكنها تبقى صورة أخرى بقلم ملون وعلى ورق أبيض".

المربي وعالم النفس "جيروم برنر" أكد في دراسات له أن الأشخاص يتذكرون فقط عشرة بالمائة مما يسمعون، و30 بالمائة مما يقرأون، لكنهم يتذكرون 80 بالمائة مما يرون ويفعلون. وعندما يستخدم أفراد المجتمع، سواء في البيت، أو في المدرسة أو مكان العمل، الكمبيوتر حيث تكثر الكلمة بالصورة، تتحول المشاهدة إلى استخدام نشط، حيث تصبح الكلمات والصور وسيلة اتصال قوية وقابلة للتذكر.

* فصل من كتاب "مدخل الى قراءة الصورة في وسائل الاعلام وتأثيراتها الثقافية والاجتماعية" معد للطبع.

تُرى الصورة مزيفة في تقريباها لعالم بقيت حقيقتها دائما خارج الصورة، كذلك افتراضها حقيقة طبيعية- كقانون الرب، مثلا، والصورة هنا نسخة محدودة ضيقة. وفي المرحلة الثانية، استخدمت الصورة كمصدر للواقع. اللغة تنتج الواقع. أما في المرحلة الثالثة، وهي مرحلة ما بعد الحداثة، فليس لمفردة اللغة، ولا لمفردة الواقع أية ميزة، فقد اختفى الفرق بينهما. هذا ما يسمى بالتقليد "simulacrum".

ويرى الباحث "دونالد لوي" في كتابه "تاريخ الإدراك البرجوازي" أن هنالك تاريخا للإدراك، وللطبقات الاجتماعية طرقها الخاصة في إدراك العالم، وبزعم أن كل مرحلة تاريخية تختلف في طرح فهمها. قسّم لوي التاريخ الأوروبي إلى خمس مراحل. في المرحلة الأولى- العصور الوسطى- كان السمع واللمس أكثر أهمية من النظر، وفي المرحلة الثانية- عصر النهضة- احتل النظر المكانة الأولى في تسلسل نظام الإدراك. أما المرحلة الثالثة فتعود إلى ملكية المجتمع وأهمية تمثيل الآخرين في المكان. يمثل المرحلة الرابعة المجتمع البرجوازي، وتتميز هذه المرحلة ب"توسيع مدى النظر" (مثلا عن طريق الاختراعات، كالصوير الفوتوغرافي). المرحلة الخامسة والأخيرة- القرن العشرين- فيعرفها لوي بأنها مرحلة "الشركات الرأسمالية"، مجتمع الاستهلاك البيروقراطي، وتشكلها الثقافة الالكترونية، واستقراء الصورة والصوت.

لم يكن دونالد لوي دقيقا في تغليب السمع أو اللمس على البصر في أية مرحلة تاريخية معينة. النظر يأتي قبل الكلمات، فالطفل يميز قبل أن يتكلم، النظر هو الذي يؤسس مكانا في العالم المحيط بنا، وبالكلمات يفسر ذلك العالم، لكن الكلمات لن تلغي أبدا حقيقة أن العالم يحيط بنا. إن معظم المعلومات عن العالم المحيط بنا تنقل بواسطة البصر إلى الدماغ (70 % أكثر من بقية الحواس)، وعلى الرغم من الدور الأساسي للغة في العلاقات الاجتماعية، فالبصر أكثر حيوية، فالمرء حين يرى غرباء، يستطيع أن يكون صورة عنهم من مظهرهم قبل أن يتحدث معهم. قد تكون في الماضي قلة في الصور مقارنة بالكلمات، لكننا اليوم في محيط مشبع بوسائل الاعلام المتخمة بالصور. الصورة أيضا لا تكون بديلا عن الأشياء الحقيقية. يقول

فظهر حقل جديد هو "دراسات وسائل الإعلام"، ثم بدأ في السبعينات من القرن الماضي الاهتمام بحقل دراسات "الثقافة البصرية" التي تهدف إلى تثقيف المتلقي بأهمية النظر في عملية الإدراك، وعلاقة الصور بالتاريخ الإنساني، والعلاقة بين الناظر والمنظور، وكيف يحلل المرء ما يراه من صور وأعمال فنية، وكيف يقيّمها ليتمكن من تحليل وتقييم وسائل الإعلام، وكيف يستغل الصورة في إيصال رسالته. يضاف إلى ما تضاف إلى ذلك غاية أخرى لهذه المعرفة، وهي أن الصورة لا تنقل الواقع كله، وإن كانت كل صورة تروي قصة، لكن المعرفة كفيلة بتتمة المعنى.

احتلت الصورة ومنذ العصور القديمة أهمية كبيرة في الإدراك والمعرفة. قبل حوالي خمسة آلاف سنة، أضاف السومريون الكثير من معاني الصيغ المبسطة لرسوم الكهوف، وطوروا تلك الرسوم إلى رسوم توضيحية لتكون علامات للغة مكتوبة. كانت الرسوم التوضيحية رموزا لأفكار مجردة. يُطلق على تلك الصور، الكتابة السمارية لأنها كانت تكتب بطرف إسفين، مثلما كتبت اللاتينية فيما بعد.

ورد في كتاب ديني ظهر في إنجلترا في القرن الثاني عشر، نص إلى جانب رسم للسيد المسيح، جاء فيه "الصورة للناس البسطاء، والكتابة للذين يعرفون القراءة، فالذين لا يعرفون القراءة يرون الصورة ويتعلمون منها الطريق الذي يجب إتباعه. الصور، فوق ذلك كله، هي إرشادات للناس تميز الإنسان عن سائر المخلوقات بالوعي، والمنطق، واللغة والخيال، وجعلته هذه الميزات يفهم الواقع ويطور ظروف حياته، ويسخر الطبيعة من أجل مستقبله. وتطورت، عبر الزمن، وسائل اتصاله ببقية أفراد سلالته.

يستنتج الباحث "جاك أومون" أن الصورة تُشكّل دائما بتكوينات عميقة مرتبطة باللغة، وأيضاً بالتنظيم الرمزي لثقافة ما أو مجتمع ما، وهي في الحقيقة، كوسيلة اتصال وتمثيل للعالم، من الممكن وجودها في كل المجتمعات الإنسانية.. الصورة عالمية، لكنها محددة.

ترتبط الصورة بالتاريخ الإنساني، فالباحث "جان بودليير" يحدد ثلاث مراحل لهذا التاريخ. ويصف كل مرحلة بطبيعة العلاقة المفترضة بين الصورة والواقع. في المرحلة الأولى،

من ذكريات ومعرفة، يحدث تأليف الصورة. يطلق علماء النفس على هذه العملية: "التيقن" (apperception).

تحدث الصور الذهنية أيضا والعيون مغلقة، فالذاكرة تجعلنا قادرين على استعادة صور الناس والأماكن المألوفة، كما أن التخيل يمكننا من تشكيل صور أماكن وأحداث خيالية. تشير الأحلام والهلوسة أيضا إلى أن الصور الذهنية يمكن أن تحدث من دون سيطرة واعية عندما نكون نياما أو مرضى، أو مضطربين أو تحت تأثير مخدر.

يشار في حديث الناس عن قيمة النظر في اكتشاف الحقيقة عن العالم الخارجي بقولهم "النظر هو التصديق"، لكن هنالك أيضا قول يعارض هذا وهو "المظاهر خداعة". بعبارة أخرى، الحس والمعرفة غالبا ما يعارض أحدهما الآخر. معرفتنا بالواقع تأتي من عدة أفعال من الإدراك والتي نقارنها مع الموضوع بالتحليل المنطقي. يشرح لنا هذا كيف أن العقل قادر على حسم التضليل في المعلومات البصرية: إن عيوننا تخبرنا، مثلا، أن الشخص الذي يسير مبتعدا عنا، يبدو أصغر فأصغر، لكن عقلنا يخبرنا أن الناس لا تنكمش، وما هذه الظاهرة إلا بسبب ازدياد المسافة بيننا وبين ذلك الشخص.

الثقافة والصورة

هناك عدة معانٍ للثقافة، لكنني هنا أتوقف عند اعتبارها مجموعة من أنماط السلوك البشري. وورد اصطلاح "الثقافة" بهذا المفهوم لأول مرة في كتابات رائد الانثروبولوجي، إدوارد بورنيت تايلر (1832-1917)، والذي يعتبر رائد "التطور الثقافي". يُعرف تايلر الثقافة في كتابه "الثقافة البدائية" والذي صدر عام 1871، بأنها "هي ذلك المركب الذي يشمل المعرفة والعقائد والفرن والأخلاق والقانون والعرف وكل القدرات والعادات التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع"، أو هي كما يقول برمجة جماعية للذهن يتميز من خلالها أفراد طائفة من الناس عن غيرهم.

إن لغاتنا، وأنظمة الحكم والمباني وكل ما هو من صنع الإنسان، مجرد نتاج للثقافة، لكن هذه الأشياء ليست ثقافة في حد ذاتها. علماء الآثار مثلا لا ينقبون عن الثقافة، لكن ما يعثرون عليه من كسر الفخار والأعمال الفنية القديمة يعكس لهم الأنماط الثقافية لمجتمع ما، فتلك الأشياء التي يعثرون عليها قد صنعت واستخدمت من خلال المعرفة والمهارات الثقافية.

أما وسائل الإعلام، وأبرز أدواتها الصورة، فهي تساهم بدور مهم وفعال في إنتاج الثقافة الحديثة. يشبه الإنتاج الإعلامي سلسلة مترابطة من الدوائر، وكل ما تنتجه هذه الدوائر يتأثر بالقيم الثقافية، وتشكيل النص وتمثيله يتأثر بالطريقة ذاتها، فقراءة النصوص خاضعة لوجهات نظر ثقافية. وما ينطبق على النص ينطبق أيضا على الصورة.

الصورة والثقافة والتاريخ

يمكننا، إن كنا في غرفة الجلوس، أو في مكان العمل، أو في مكان عام، أن نرى العالم أمانا وقد حملته جني يتحرك بضغط زر فيجرح من "قمقم" التلفزيون أو ينفلت من شبك الانترنت. لكن هذا العالم الذي نراه ليس واقعيا، بل ما ترغب وسائل الإعلام في تصويره لنا. يبقى ثمة واقع خارج وسائل الإعلام، وحقائق أخفتها متعمدة تلك الوسائل، وبحثا عن ذلك الواقع وتلك الحقائق، لا بد من التعرف على ماهية وسائل الإعلام وإنتاج المعلومة وتأثيراتها على الفرد والمجتمع والرأي العام، فذلك يساعد على زيادة الخبرة في النظر إلى ما وراء الخبر والمعلومة، ومحاولة البحث عن المقاصد الخفية من خلال تدقيق المعلومة وقراءة الصورة، واكتساب مهارة في التحليل ومن ثم الاقتراب من الواقع ومن الحقيقة. إن وسائل الإعلام تعمل دائما وفق جدول أعمال، وخطة تبذل ما في وسعها لتنفيذها، وقد تقتضي الخطأ قلب الحقائق، أو تشويهها، فلو كانت وسائل الإعلام تنقل كل الحقائق بدقة ونزاهة وموضوعية، لما كانت هنالك أصلا وسائل إعلام. إنها تفيد المتلقي (المستهلك) وبستعملها في الكثير من أموره في الحياة اليومية، لكنها أيضا قد تستغله، من هنا برزت الحاجة إلى التثقيف بدور وسائل الإعلام، وتاريخها وتطور تقنياتها، وتأثيراتها الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية،



المعاصرة .. ركن أساس في نظام أمومي مندثر

محمد عطوان

كاتب من العراق

تبتدئ دورة حياة المرأة اليومية بخروجها من عالمها المائي إلى قلب المدينة، طلباً للرزق، من أول لمعان خيط الفجر، حتى عودتها إلى الأهوار ثانية، منهكة عند الغروب، وكان النسوة يُعرفن في مشوارهن الطويل آنذاك بـ (الغيايات). ربما يساغ لنا القول إن النظام الذي كانت تتحرك فيه المرأة يشيخ في مظهر من مظاهره عن نظام أمومي (Matriarchy)، وفضلاً عما ذكرنا، فأن المرأة كانت تقوم بأعمال الزراعة المستتبعة في بعض الأراضي السهلية التي يحررها المعدان، ورعاية الأولاد والبيت وتوضيب الرأد والعمل في شتل الشلب والطهي. ولذلك لا نلجج - من ناحية أداء ووظيفة المرأة - حدوداً فاصلة بين البشر في المدينة والأهوار رغم الاختلافات الواسعة.

ولعل هناك حقيقة لا بد من تثبيتها وهي؛ أن عالم المعدان جعل من نمو سكان المدينة أول الأمر أمراً ممكناً، فبات كل يرى من خلال الآخر صورته الممكنة. إذ ثمة علاقة تكامل (complementary alternation) بين عالم الأهوار والمدينة، ليست المسألة اتصال أو تواصل بين سياقين كان لهما أن يتابعا مسيرهما كل على حدة، لقد كان هذا العالم يوماً من صناعة يد المدينة. فقد تتشابه بعض الملامح الثقافية لمعدان بريهة مع بعض الملامح الثقافية الأخرى التي تنسم بها الجماعات العشائرية التي تسكن الريف أو تلك الجماعات العشائرية ذات الجذور الريفية في المدينة، لكنها - دون شك - هي الملامح الأساسية المهيمنة التي تتحكم في ميكانيزم جماعات المعدان، وبالتالي فإن العلاقة بين هذه الجماعات التي تتحدث عنها تبادلية قابلة للتأثير والتأثر. وقد لا يشبه جل ما عند المعدان ما عند الجماعات الأخرى من الصفات والملكات التي خصتهم ومنحتهم هويتهم ومكنتهم من القدرة على التأثير فيهم إذا ما افترضنا مقارنة لهذا الموضوع في فضاء تتدافع فيه القيم المتباينة، مع ذلك فإنها تعمل جاهدة على التأثير في الآخر بفعل المزاخمة الوجودية وهذا أمر طبيعي بين الثقافات.

وبفعل التمركز الذي يصنع مثل هذا التمايز، والفصل الثقافي الذي يحاول سكان المدينة أو حتى الريف تأصيله، عمدت دراسات الأنثروبولوجيا الثقافية



تشكل المرأة في مجتمعات المعدان محورا رئيسا في إطار العائلة، فضمن نسيج هذه العائلة لا يكتمل معنى الرجل من دون حضور معنى المرأة. لذلك تشكل المرأة عندهم دعامة أساسية في تعريف علاقات الإنتاج، بل تتعدى هذا الاعتبار إلى معنى أكبر من ذلك؛ المرأة واجهة تمثيلية فاعلة بين عالم الأهوار والمدينة.

في عالم الأهوار تترجم المرأة الجهد الذي يبذله الرجل المتفرد بمهام الحصاد اليومي وحلب الجاموس إلى معنى ثقافي وسلوكي ورمزي في رحاب المدينة التمثيلي. ولا يعني قيامه بمثل هذه الأدوار قصور المرأة عن تأديتها، ولا يعني على الجانب الآخر أن كل الاقتصاد لدى المعدان في أيدي النساء في مقابل تجريد ذلك من الرجال، وإنما كانت المرأة وحدها تضطلع بمهام تدشين العلاقة بالمدينة.

• الغول زوجها؟! وهي الشقراء الوردية ، امي تقول عنها (درة بيد فحام ولكنها درة نجسة !) فيما تقول اختي (بيانكا خادمة في الفندق ! مسكينة ، ستر عليها عبد اللطيف) .

في المطبخ وأنا اساعدها في حمل الاطباق ، كانت ترتدي (مريلة) حفاظا على ملابسها كانت تكمل زينة وجهها أمامي ، او ترتدي (البيجامة) وانا احقق ببلاهة الجنوبي الى سطوع جلدها واعضاؤها ...

• ونداء ، سطحهم ملاصق لسطحنا ، ولما كبرت أصبحت صديقة لاختي الأكبر وحين تزورها أسأل نفسي لماذا لا نلعب (الختيال والتوكي ، ...) مثلما كنا صغارا ، كانت نداء (تلبذ) في غرفة السعف، تغطي هيكلها العظمي بسعف التنور و تنط مثل القرد ، احتضنها على صدرها ، أتأملها في الصمت ، بياض وفنص في الانف وجداث في الصفراء ، نجلس في غرفة السعف حيارى ، اثوابها بلا اكمام ، ولضييق حبل سطحهم تنشر شقيقتها

• حين كنت صبيا ، كان بيتنا الذي ترش اختي ارضيته بالماء ساعة العصر ، اجمل ما يكون ، والدي يتربع مثل امبراطور ، أمي تخطو مثل دجاجة أمام ديكاها ، هي دائما مشغولة في ان تستحوذ على قلبه بكامل زينتها ...

• يقع بيتنا بجانب قصرهم ، كنت اراها وانا احمل طبق الخبز الحار لهم ، لزوجها وابنها (عبد الحميد) حمودي كما ندعوه أو (همودي) كما تدعوه امه الاوربية ، كان يشبه الملائكة في لوحات (ليوناردو دافنشي) وكان يأكل نصف شطيرة عسل وشقيقي يأكل شطيرة كاملة من سمك الزوري المجفف. كنت اغضب لان أمي تخبز لهم اكثر ان يتحول ثوبها الى بياض بفعل ذرات الطحين ، إلا انها ظلت تخبز لهم بدافع الجيرة ، كنت أحمل الخبز لكي ارى (بيانكا) ام حمودي ، الطويلة والرشيقة والشقراء، تجلس في الارجوحة ، ترتدي بنطلونا سمائيا ، وكنزرة حمراء، انتطلع باعجاب ، كيف تتعامل هذه الصبية الملامح مع

ذاكرة

بحثا عن نسائي الجميلات

صبري الحيدري

كاتب من العراق

شرفها وصدق خبرها. وكلما تعاضمت لُحمتها الرمزية بأبنائها أشعرها ذلك بنوع من القوة التي تدفعها إلى الاستمرار في علاقتها بالمحيط الاجتماعي العام.

عندما تفقد المرأة عفتها تفقد حياتها، فلا معنى في أن تقيم المرأة هناك علاقة غرام مع أي كان. فقد يتحقق مثل هذا في الواقع. ومع ذلك فإنه يتحقق في الخفاء. فأن يكتشف ذووها ذلك يجبرهم الحال على إيجاد حل اختزالي وجبري للمعضلة، وإن أقصر الحلول وأيسرها استباحة دم من تورط في ذلك، وإن مثل هذه الممارسات من الطبيعي معينتها عند عشائر الكرامشة واليوسليمي والحمدانة والبعفيرة والبطوط وآخرون مثلهم. يشير احد أبناء هذه العشائر إلى إن عشرين فتاة من فتيات العشيرة أو أكثر قُتلن. وأنه وحده قتل منهن سبع غسلا للعار. وعادة ما يكون القتل سببه حديث عابر بين الفتاة والفتى الذي من الممكن أن يطاله القتل أيضا وربما على موضوع يجله الجميع. إن ممارسة القتل لتلك الفتيات سلطت الضوء على سلوكيات جديدة عند المعدان، وكأن ضروبا متعددة من البغاء تمارسها فتياتهم هي التي تدفعهم إلى قتلهم، وهو نوع من اللباس الذي يقع في تشابكاته أبناء المدن الذين يستسهلون تحليل هذا النوع من المعضلات. ولعل معايير الحكم اختلفت في هذا الشأن وأعطت قراءة غير تلك التي يدخرها الآخر، وبالتالي فإن من شأن ما بُني ربما تأسس على بعد نمطي صفائي (puritan). وهو بعد نفساني يولد نفورا (قداسيا) تلقائيا من الأشكال الثقافية المختلفة والمتنوعة، بإزاء أساليب الحياة أو المعتقدات، ومنها تلك المتصلة بعلاقة الرجل بالمرأة والعائلة، وبقواعد ارتباط المرأة بموضوع الزوجية، وهو موضوع ديني وعرفي طبيعته أكثر منه بيولوجي. وهنا تتضافر في هذا المساق مقولة (كلود ليفي شتراوس) التي تدافع عن الشعوب التي تنعت بأنها شعوب لا تاريخ لها، أو أن تاريخها مازال مجهولا، أو أنه لم يكن في حقيقته معروفا. فخلال الألوف من السنين بل مئاتها كان هنالك أيضا بش أحبوا وكرهوا وعانوا واكتشفوا وقاتلوا، إنها شعوب بالغة بما فيها تلك التي لم تقرأ يوميات طفولتها أو مراهقتها. ❁



أخرى تُراعى مع المرأة هناك؛ كاحترام ذويها وهيبتها بين بنيها. وذلك مرتبط بمعاني الشرف، فكلما قويت علاقتها بذويها زادت إمكانية تبييض

التمدن على ملامح أفراد المدينة من قبيل الملابس والمسكن والمأكّل، لكن لا يمكن لها وحدها أن تحفظ عزة وكرامة الأشخاص في الهور. إن مقاييس

جاهدة إلى تفنيده على مختلف المستويات المعرفية، ومنها اللغوية، التي تتجاوز ربما أداء المعيدي أو المعيدية، حينما يُقارن بأداء المتمدن داخل المدينة، حيث ينسحب التفضيل أحيانا وبدرجة كبيرة على طرائق التفكير وإنتاج التفكير ومستويات إدراك المعدان للعالم، والتي من شأنها أن تفصل ما بين عالمي الريف والمدينة ثقافيا. لقد بات الفصل قيمة راسخة تتعدى اليوم هذا المستوى إلى الحساسيات والتنافس على السلطة.

ونعلم أن الدراسات الحديثة وجدت حين قايست بين بنية اللغة وعلائقها التي تتعامل بها الجماعات البدائية، وبين اللغات الحية التي تتحدث بها الجماعات المتمدينة؛ أن اللهجات الأكثر بدائية تشاطر اللغة المدونة بنية شبكية قاعدية، الأمر الذي يوحي إلى أن هذه البنية، هي تعبير عن تنظيم مشترك للدماغ. حتى توصلوا إلى أن الاختلافات القائمة بين المجتمعات تكاملية (complementary)، ما يستدعي البحث في ذلك عما هو جامع في الخصائص المشتركة بين كل المجتمعات لأجل ديمومة البنى الذهنية المشتركة عند الإنسان.

إن النظام الذي يبدو نظاما أموميا عند المعدان، والذي تُعبر المرأة فيه عن الواسطة التمثيلية في الإنتاج أو التكسب، ليس نظاما أموميا بالمعنى الأولي المندثر الذي يتوزع في ضوءه زواج المرأة وانتصاليها الجنسي بصورة عشوائية، وبالطريقة التي يصعب معها تنسيب الأولاد، وهو الشائع في مرويّات المدينة عن المرأة المعيدية أحيانا. الأمر الذي لا تورث المرأة فيه عندهم وفقا لما يترتب على الأحوال الشخصية، فالأعراف لا تعتبر بتوريث المرأة حتى وإن نص الشرع على ذلك، وبالتالي فإن الدين عندهم من الضعف بحيث لا يقوى على تغطية ما تفرضه الأعراف. يمارس الرجال هنا نوعا من الاستغفال أو التجاهل للحقوق، حيث أصبح ذلك قيمة ثقافية بين عشائر معدان بريهة، عندما تنتازل المرأة عن ارثها لإخوتها.

من جهة أخرى تلقى المرأة عناية وعزة في بيت الزوجية ليست كذلك التي تحظى بها نسوة المدينة. وعلى الرغم من تأثير سطوة بعض مظاهر

غرباء وهي صاعدة على سواعدهم أو تمتطي ظهورهم أو اكتافهم ، وزعنا الصور بيننا وكانت حصتي صورة نامت تحت وسادتي اشهر. كنت أتجاذب معها وصل حديث سري... بفعل الجيرة تسلفت (حليمة كتاب) الى بيتنا حتى صارت صديقة لأمي كانت (الحفاقة) الوحيدة في حين ... تجلس امي الى الحائط بلا فوطه (ما أجمل أُمي بلا فوطه) وحليمة الحفاقة في مواجهتها تكافح شعيرات دخيلة ، وجه امي مساحة بيضاء متألقة بفعل (البودرة) تدخل الحفاقة بيتنا على استحياء ، تتعمد ان لا اراها... انا الذكر الذي كبرت ، كنت اتلصص مثل بطل (هنري بارابوس) لا من ثقب الجدار بل عن كئيب ، ارى حليمة في قميص وتنورة ، انظر الى زيّ ثوبها، الى الثدي الاسمر ، كانت المنشطة لذكورتى ومراهقتى... كل هذا الشمل تفرق ... وانا ما زلت اردد بيتا لدعبل الخزاعي (اني لافتح عيني حين افتحها على كثير ولكن لا ارى احدا). ❁

، منفرجة الساقين على طست الغسيل كاشفة لي عن ربلتين قويتين وارتجاج في لحم الفخذين والذراعين ، جلست قبالتها اغرف من فقاقيع المساحيق . نهضنا معا تحت انهمار ماء الدش العذب وتكومنا على بلاط الحمام ، ماء ،ماء ،ماء من الصنابير الصفراء ، من الشلالات ، سيول في البيت والغرف والممرات ، اشارتها لي ذات مغزى ! انزلق لها وهي مغطاة برغوة مسحوق التايت والصابون السوري مخدرا...

ولطفية هي الزوجة الثانية لحلومي الذي يملك دكانا ضمن بيته ، يقال أنها كانت راقصة في ملاهي الصالحية أو خادمة للمطربة (هيفاء حسين) وان امها هي الراقصة (اوديت نعمو) ذات يوم عثرنا نحن الصبيان صبيان المارثون ... على اليوم صور سقط من جيب حلومي، حملناه بسرعة الى مزعة الخس المحاذية لسور جامعة الحكمة (حاليا معهد التكنولوجيا) فرشنا الصور التي بالاسود والابيض... لطفية على البحر بالمابيه مع اشخاص

حلوى ، قصاصات ،وزخارف من ورق الابرو ... اجلب علبة حلويات من دكان (حلومي) ونقتسمها ، ما أجمل خالدة وهي تنزع غلاف العلبة وتأكل دون ان تفتح فمها الارجواني ، ابدا مالت شعرها الفوضوي المبعثر...

* وسهام هي البكر ، كانت ترتدي الثياب (الماكسي) ساعداها غنيان باللحم الابيض ، شعرها كشعر غلام ، لها لثغة في حرف الراء ، انا متورم وضاج ،انام حزينا ، استيقظ اكثر حزنا ابغى شيئا لكني اجهله تماما ، اساعد سهام في غسل الملابس هي تنفض الملابس ، تنثر حباتها المائية على وجهي ترفع ساعديها ، ابطيها ناصعي البياض... اتوهج بناري ... قلت لها (سهام انك متعبة من غسل البياضات) (هذه الوجبة الاولى وفي الحمام اكثر منها !) (لماذا لا يساعدوك في الحمام ؟) - (خالدة حبتها في الحمام خنافس وصراصر وروائح! ونداء تلعب معك) كان اول حلم تسربل به جسدي يوم صار فتيا معها وفي ذات الحمام

(سهام) الملابس على حبلنا ، امر على ثوب نداء واحسد من خاطئه ! ذات مرة رفعت ثوبها عاليا وقالت (ليطة سعف في ظهري) افتش بحرص والم ، لم يكن ثمة اثر لدم او جرح (انت كذابة) مسحت ظهرها بردن ثوبي ، قالت (طاب) وفي الليل تضرب جدار غرفتي ...

• كانت شقيقتها الكبرى (خالدة) تناديني الى غرفتها ، كي تسمع مني النشيد الذي مازلت اردده ، مسترجعا طفولتي: (دار الصف لفوا لفوا / لفوا الايدي لفوا القيد / قيد الصبح هو في القاب / قلبي صافي / قلبي صافي) اردده الان وانا اقف مثل تلميذ صغير بلا صدريه بنات ولا قرديلة، مرخما صوتي ، كأني اناذي من العدم ربح الصبا... ريح نداء وخالدة وسهام ولطفية ! كان سرير خالدة عريضا! زوجها مات سريعا ، شرشفها محلى بالازهار ، مرأتها على شكل قلب ، مشطها برتقالي ، ادوات زينتها ملونة وخصلة كعباد الشمس على منضدة الزينة ، فوق سريرها عرائس من رجال ونساء! وورق

الأسود عراقي النكهة . . المكان الذي يحتسبنا

✦ خضير فليح الزيدي

كاتب من العراق

بالعربات والمركبات والبشر، سوى قتامة وظلام الأسود الحزين.. أرنو السمع لإيقاع طرب المقهى، هو ارتطام الملعقة الصغيرة وهي تعبت في إذابة سكره، ثم نتذوقه كجسد مشتهى.. يتحد فينا ويمنحنا سكينه واسترخاء بعد موجة صخب الشوارع المؤدية أما الى مقهى او سوق أو دائرة حكومية.. لا يمكن تصور الشوارع دون مقاه تطرز جيده.. حلقات المحافل الصغيرة تخطط لاغتيال السكون والبحث عن جدلية الفوضى العارمة التي ضربت أطنابها كل صوب .. تكبر أول الصبح ووقت العصر وأول الليل مثل موجات الحجر الملقى في النهر.. لو حذفت المقاهي من خريطة التسكع والكسل يتحول البلد الى مركز شرطة او إلى ميدان رماية مخيف .. فالمقاهي بقايا ثمالة في كأس ملتان وشهوة مجنون في عشق شاي المقهى..

الشاي العراقي الأسود القوي وصفة مجتمعية لحلول أضخم المشاكل التي تضرب أطناب مجتمعا . وهو إذ تقول العشائر العراقية فيه (يبزّ القلوب) فإنها تصيب كبد حقيقة مستترة تحت ركام اليومي العابر، فليست من جلسة لفض النزاعات، إلا ودارت كؤوس سود مترعة بين أعضاء محفلها العلني للنطق بمصالحة الأطراف المتنازعة، وبدونه حين يُرد الشاي على مقدمه، عندها فقط تلتبس الأمور وتهدر الدماء وتغلي المراجيل. في نظرة خاطفة لتاريخ الطقس العراقي عند دائرة محفل الشاي هذا، نجد إن قدوم الاحتلال البريطاني(1914) ومن معه من الهنود المجندين (الكركا) هم الذين جلبوا هديتهم المباركة الى الشعب العراقي وبمباركة الانكليز على ظهر السفينتين العسكريتين اسكيل واون، صناديق مكعبة في جوفها ورق الشاي اليابس ، صناديق محززة بقيود أشرطة الحديد ومختومة باسم الجيش الانكليزي الفاتح .. تنتقل عدواه الى العاملين على ظهر المراكب وبدورهم ينقلوه الى محلاتهم ومسكنهم، مبشرين بشراب العصر السحري نكاية بالبن الذي شحّت مصادره إبان الحرب العالمية الأولى .. ذلك يدل ان العراقيين افتتنوا دهرًا بتلك العادة وأصبحت لازمة تكاد لا تخلو كل البيوتات العراقية من تقاسيم إيقاعها المميز، حين تضرب الملعقة حافة (الاستكان) لتعلن موعد شربه ويتوارى بعدها صداد الرأس ، وبدون ذلك الإيقاع تجد حرجا لدى ساقيه العربي الذي دخل البلد إبان فترة الحروب مستبدلا (الاستكان) العراقي بالكأس العربي الأقل اسودادا .. الاحتلال البريطاني شرب معنا الشاي الأحمر وحمله الى بلده، ليحيلنا الى المدنية الجديدة بسحر شرايها الجديد ومائدته المستديرة ، مبعدا عنا شبح البداوة وقهوتها المرة ، فهو الوصفة السحرية السرية لاستتباب أمور البلاد لصالح المحتل، وإذ يقدم وصفته لنا ليبرد قلوبنا ويعلن رحيله في نهاية الخمسينات مطمئنا على بقاء الشراب السحري لازمة تخصنا ومبردا قلوبنا عند الحاجة ، فماديا ترى جلب لنا الاحتلال الأمريكي الجديد معه غير حرقه القلوب التي لا تبرد أبداً معه رغم عودة الكوكا كولا بكل أناقتها وغوايتها وبخس أثمانها ؟

ثلاثة هوامش أعلى من المتن :

(صراع الشاي الأسود مع الكوكا كولا .. هل هو صراع حقبي ، أم وصفة مخدرة ابتدعها المحتلون ..)
1- في البحث عن شاي بمباركة نبتون الشهيرة الأعلى ثمنا .. بوصفه الشاي الأكثر التصاقا للعوائل الميسورة والطبقات الفوقية من المجتمع العراقي..(طبقات مخملية تشرب شاي نبتون المعلق على حافة الكأس لمرة واحدة في وقت العصر وفي حدائق المنازل المسيجة بورود من الليلك والارزقي والجلنار) .. حفلة الشاي لدى العوائل الارستقراطية تنتج طقسها الخاص تعصيذا وإيمانا

الاضطهاد.. حيث واحة الحرية دون قيود داخلية كبيرة.. خمرة تسطاهم يهدوء ولم يشملها الحرام بعد .. وعندما يغدو الكسل نشاطا تأمليا حسيا وليس منمطا بل منتجا فلسفيا في بلورة رؤية جديدة للعوالم المحيطة خارج أسوار محطة التأمل / المقهى ، عندها يصبح المقهى فكرة فلسفية معجونة من عبث وانتظار ولا جدوى مستديمة .. أبدعتها رؤيا التأمل وكسل التروي ..

★★★

لم يكن الشاي طقسا عابرا في حياة العراقيين، أو تقليدا ينتهي في طغيان المدنية أو هجمة همجية ساحقة لإذابة التقاليد، بل هو أكثر من دم يجري في عروق من تعرّقوا، الشاي العراقي يمكن أن يعطل حركة العمل أو يحل المشاكل المستعصية أو المصيرية في مضائف الحل والربط الشاسعة، حتى انه يستطيع أن يعبت بخبث في ميرانية الدولة العراقية كلها ويبرك اقتصادها ويفسد وزارة تجارتها بتذوقها لأصناف رديئة من الأسود الجيري خادع النظر..

كم من رجل متقاعد عجوز ، استرخى على أرائك متداعية في مقهى محلته ؟ بعد الترحاب ب – الله بالخير – يأخذ الإغفاءة اللازمة لاستدراج ما فاتته من ذاكرة لازمة لأدراك ما يحدث، لا يعكر صفو تلك اللحظة سوى صوت الاباتشي وهي تخترق الفضاء القريب من المقهى أو صوت منبهات إنداز سيارات الشرطة أو الجيش وهي تجول قريبا من المقهى ..

-شايك عمي ..

ليس سوى الأسئلة العالقة التي لم تنته بعد .. أسئلة لا يمكن أن يصل سائلها الى إجابات مقنعة بما يحدث اليوم أو غدا .. المقهى خطاب ملغم برموز وإشارات، إطلالة الملغز لما حدث أو سيحدث خارج المقهى المكان..

حتى المقهى وان صغر وتحول الى مقهى سفري او كشك على قارعة الطريق فهي تشبه الى حد كبير المقهى الأم العتيقة بكل جبروتها وأصالتها، وان غدت المقاهي الصغيرة أبناء عاقون للمقهى الأم .. لم نشرب القهوة في المقهى فنحن نعشق الشاي أكثر من أبنائنا القهوة دالة البداوة والشاي رمز مدنييتنا الذاتية .. من شاي ودم وأريكة وخطاب مشوش ودومينو ونرد وغرش منتصبه كملائكة مستعرة باللذة وشهوة الارتشاف ..

رغم نزوحه المبكر من بلاد الهند، وعبر تاريخ سطوعه قد تحول الى عقدة لا يمكن إغفالها في الأبحاث الاجتماعية، وللدراسات المعاصرة في تفكيك لازمة مهمة في حياة وأجيال شرائح متنوعة من العراقيين، مثلما يمثل القات اليماني والربايك الباكستاني والحشيش الأفغاني والسحل المصري والغرش الشامية والمسواك الحجازي وغيرها لوازم وعقد في حياة شعوبها، فان للشاي العراقي موضوعه السري في حياة مجتمعا في مراحل تقلباته.. في سطوعه أو أفوله .. في مرارته وحلاوته .. في اسوداده أو احمراره .. في مركزيته او هامشيته .. في نجوميته أو انتكاسته .. يستحق البحث والتنقيب والاهتمام وتقلب زواياه، ومثل هكذا حقايات تعد في ظاهرها إعادة أحياء الهامش المستكين الى نجوميته المصطنعة، لكن الأمر جد مختلف، فالشاي العراقي دالة خطيرة على شفاهية الثقافة ودروسها المستفادة من تجمعات بشرية تستقي الدرس المجتمعي والمعرفي او السياسي الخيري من أفواه تمرست على كسل الجسد وهيجان الأفكار المتناطحة كثيران اسبانيا .. رغم انه يصبح الشاي الأسود القوي عراقيا مختوما بعراقيته.. لا الشاي الأحمر بمحموده واحمده وسيلانه ولا اخضر الجوار أو ابيض الغرب، يستطيعون تعديل مزاج العراقيين بعد أن قذفتهم الشوارع المكتظة



مكان وزمان 31 باتق

مقهى المحلة .

ان طبخة من شاي الحصارالتسيعيني ، ترينا القوة اللازمة وأهمية العقدة الاجتماعية لدى العائلة العراقية المحاصرة ، فهي تستطيع التخلي عن الخبز مقابل إبريق الشاي والبخار يتصاعد من فوهته ، دالة الوجود والسيرورة الحياتية الشحيحة .. الحصارات وصفة الشحة والخواء / خدمة العلم وصفة الركض/ الحقبة الجديدة وصفة التناحر الطائفي الذي أيقظ فينا لذة الانتماء ونكوص المدنية ..

لم أتعرفَ تماما في رحلتي المزعومة تلك على أحوال الشعب مع طقس اليوم في شرب الشاي بوصفه لازمة يومية وثبات التقليد .. غير اني استطعت أن أتمسك طريقتي في البحث عن أصول هذا الطقس المحبب لي أولا بوصفي أتمثل هويتي الوطنية العراقية عبر احتساء الكمية المطلوبة للانتماء في حضن الوطن، ثم إن الحقب الثلاث بين شاي الحروب وشاي الحصار وشاي الحقبة الجديدة، تكرر أهمية طقس الشاي كواحد من فصول رواية الهوية والانتماء ..عبر البحث عن الخط الرابط لكل تلك الحقب بكل متغيراتها الجهرية وظواهرها الفيزيائية.

في الانتقال من شاي الصناديق المكعبة ورائحته المميزة الى شاي سيلان / البراري / العطور / تفاع / الوزة / محمود / احمد/ اللابليل وليس أخيرا مع الشاي المشنوق على فوهات الكؤوس السود في خيوطه الواهنة ..

لا أجد بلدا في العالم أكثر اسودادا في لون شايه من الشاي العراقي وتلك تحسب لنا نحن أبناء العراق في خصوصية متفردة عن بقية شعوب الأرض .. إذ يبقى لون الشاي العراقي أكثر من حلقة ليلة غاب فيها القمر ويبقى المهاجر يحن لإيقاع ملعقته على جداره الداخلي ..يبحث عن مقهى في الشتات ترتسم كمقهى بلده الام ..

في الحصار استبدل السكر المستورد بعصارة التمر (الدبس) عندما صعد سعر السكر المستورد الى مصاف الذهب ، ليزيد من حلقة ليل الشاي العراقي في واحدة من أندر المشاهد المرعبة عن قمامة ليل الحصار .. وقد وقعت العوائل الفقيرة في مصيدة بيع سكر الحصة التموينية وبيعه مقابل الطحين ، فكان لزاما على الأطفال تجرع مرارة الشاي خاليا من السكر أو تقبله مع الدبس الأسود . العراق البلد الأكثر انتشارا للمقاهي السفرية .. والأكثر استيرادا لأطنان السكر الأبيض ، منذ زمان القند في خمسينات القرن المنصرم والعراق يذيب الأرواح الفائرة في شايه الأسود .

(٣) شاي الحقبة الجديدة :

لا تختلف كثيرا فيزيائية التغيير الطارئ على هيئة أنواع الشاي المستورد، سوى ان وزارة التجارة العراقية أوفدت بعض مندوبي الوزارة من غير المتذوقين للشاي ، حتى قيل إن بعضهم يكره احتساء الشاي على الطريقة العراقية .. مما سبب حرجا كبيرا للقائمين على رأس الوزارة وانتشرت الأنواع الرديئة المستوردة من بعض دول الجوار التي لا تحب الشاي على الطريقة العراقية .. حتى إن بورصة سوق المواد الغذائية .. وتلك فرع خاص من فروع سوق الهرج .. باتت تبيع الأنواع الرديئة بأبخس الأثمان ، مع وصفة الخلطة السحرية لشاي الحصة مع شاي البراري وقليل من شاي البطة البرية ..

غير ان مقاهي الحقبة الجديدة آمنت بالتحديث مؤخرا وراحوا يغلفون واجهات مقاهيهم بأنواع من الموزائيك الملون .. وتخلوا عن الحصى والرمل في منقطة الشاي، كذلك أزالوا السماورات والأباريق التراثية من رفوف المقاهي لئلا تعصفها مفخة او عبوة عابرة للسبيل او صوت أباتشي هابطة في الشارع المجاور، حتى إن عملية إدخال بعض أنواع المشروبات الغازية أيام الصيف، للتقليل من حدة اسوداد الشاي والإدمان عليه محاولة لإنعاش القلوب ، ما أصاب شاي الحقبة في الصميم وجعله هامشا لا أكثر .. إن نزول هيبه طقس الشاي العراقي وتراجعها أمام عبوات الكوكا كولا والميراندا والفانتا في حقبتنا الجديدة ، سيحيل الكتاب للبحث عن تجليات الانتماء وجدل الهوية وتشابك النسيج المجتمعي وصراعه للحفاظ على هويته من خلال العودة مجددا الى الشاي الأسود الثقيل . الشاي القيري هويتنا الجديدة بالانتماء ففيه مجدنا الغائب..

تمحورت كخاصية ذات ملامح ثابتة لبصمة الشاي العراقي الحربي .. حلقة شاي الكراج تدور حلقاته في حفل مصغر على صفائح حليب النيدو ، حول امرأة في مقتبل العمر ، توزع شاي الفحم لجنود متعبين من اقتتال الجبهات الملتهبة ، حلقات تنتشر على أرصفة كل كراج مركزي.. تصارع أقداح المصريين على قارعة الشارع المقابل .. يَعد لقاء رفيقة سارتر سيمون دي بوفوار ، والتي حضرت اللقاء التاريخي الأول بين الفيلسوف سارتر والبير كامو ، اذ استطاعت تسجيل حيثيات اللقاء حرقيا في واحدة من مقاهي باريس في الحي اللاتيني، وبالذات في مقهى (لوفلور) والتي تتماثل مع مقهى البرلمان العراقية – وسط بغداد - ، وكان النقاش حارقا بينهما ، وقد تعرضت كؤوس شاي كثيرة للكسر بفعل الانفعال الجارف للطرفين، حول الاحتلال النازي لبلادهما وماهية المقاومة المناهضة للاحتلال تحت تأثير الشاي الباريسي .بعد أن شرب كامو خمسة كؤوس مترعات من الشاي الأحمر كتب يقول في رسائله الى صديق الماني ، وقد جاء في الرسالة التي كتبت بلغة فلسفية وأخلاقية عالية المحتوى ، إذ انه يرد خسرا الحرب بسبب شكوكنا إزاء جدوى العنف والقتل .. الأمر الذي سيدعم الآن قوتنا المعنوية ويهيئ لنا ايايد طاهرة للمعارك القادمة ~~~

لكني أقول هنا في معرض الحديث عن شاي الحروب ، إن الكؤوس المترادفة لمقهى (لوفلور) أعطت نتائجها الوطنية في تحولات الأخير لكن شاي العراق ظل حبيس فكرة المكان الفردوس/ المقهى .

(٢) شاي الحصار :

(كسرة خبز الحصة المخلوط بالرمل وكأس الشاي ، عبرنا ثلاث عشرة سنة من الحصار نحن وأطفال الرمل دون أن يمسننا الجوع للشاي الذي احتسانا كفكرة) للحصار دوره الفاعل في التغيير الفيزيائي الطارئ في شكله إبان فترة العقد التسيعيني ، العقد الذهبي للشحة .. لقد مر الشاي العراقي في تلك الحقبة بمرحلة التحولات الخطيرة .. الجنود المسرحون من الخدمة والمزروعين في أسواق الهرج وكراجات موحدة لسيارات النقل الخاص وأسواق النجارة (القيصريات) والحداثة وورش تصليح السيارات ، قد اعتادوا على كرع ما يقارب للترتين من الشاي الأسود في اليوم الواحد إبان مرحلة صفيحة النيدو في الجبهات ، وكان حربا بهم الاستمرار على ذلك المنوال لاسطة الرؤوس الدائخة .. وتلك مراحل التغيير لاختفاء الشاي السيلاني وقبله شاي الصناديق، وظهرت أنواع مغشوشة من بقايا الشاي المستعمل والمعاد تصنيعه من جديد في دهاليز مظلمة من أسواق الهرج .. أما ما استورد من أنواع هزيلة من الشاي كانت تثير قرف الجنود المسرحيين والمحاصرين، شاي بدون طعم ولا يميل لونه الى حزن الجنود السرمدي .. ففيما جموع العراقيين بمعظمها قد تخرّجت من مدراس قتال ومراكز تدريب وكتائب الصواريخ وبطريات ومدرسة الشؤون الإدارية وغير ذلك فقد اعتادت منظر شاي (القران) القدر العظيم لمطبخ مركز التدريب وملعقته المجرفة العملاقة وطعيمه بكيلويين من الكافور، يحيل الجند حتما الى عنة مستديمة بعد انتهاء فاصل الحرب . اما ما تبقى منهم الذين هربوا ثم عادوا وهربوا وعادوا وفق برامج الهروب والغياب المتكرر والعفو الفصلي المتسرب من وزارة الدفاع ، هؤلاء تبقى ثلثهم الأعظم على قيد سوق الهرج ..والقسم المتبقي في الحصار هم من المعاقين الذين يعدون أنفسهم من المحظوظين .. بقطعة واحدة أو صامولة بلاتين قد نفعتهم أثمان بيعها أيام الحصار والشحة المعدنية .. هؤلاء لزالوا ليومنا هذا بشعور ولحي بيضاء منقوشة مصابين بدھشة التحولات الديمقراطية .. أما من سلم من الموت من حرب الثمان سنين فهم ندرة قليلة، كانوا في جلهم من الجند غير المسلحين في القدمات الخلفية يعدون عبوات البصل والطماطم الى الجبهات الحارقة في الأمام ، هؤلاء قد محق كل اثر لشخصهم وغدو قايعين في أبواب بيوتهم لا يستطيعون تحريك الأمور نحو ما يرمون اليه .. ينتظرون الحصة التموينية الحكومية لبيع نصفها والعيش بالنصف الآخر منها لنهاية الشهر القادم والجلوس المستديم في

اللفظة معهم إلى العراق.

(١) شاي الحروب :

للشاي تاريخ يعود الى 3254 قبل الميلاد، وقد رافقت تاريخه أساطير طريفة، منها ان إمبراطور الصين (شيم نونج) هو الذي عرف الشاي لأول مرة واستعمله وكشف خصائصه. كان يجمع زهورا من غصن شجرة الشاي ويغليها بالماء لصبغ أقمشة خاصة به، فتطايرت بعض الوريقات وسقطت في الماء وغيرت لونه، وعندما ذاق الماء وجد نكهته مميزة وطعمه ساحرا ، واكتسب رائحة زكية وتلك كانت وريقات الشاي، واخذ فيما بعد يشربه، وشعر انه أحسن حالا. ويقال انه أول من شرب الشاي، بل وصار فيما بعد يشربه مع حاشيته، وهكذا انتشر شربه. واعتقد الصينيون إن الشاي يطهر الماء وصاروا يضيفون الشاي الى الماء المغلي بغية تعقيمه وما علموا إن العامل المطهر هو غلي الماء لا الشاي.

وروي إن الشاي في الصين كان يعد للشرب بعبادات وتقاليد لطيفة بعد أن يجنى. ويقال إن الشاي ((الإمبراطوري)) يجمع بأيدي فتيات، يبذلن فساتينهن الجميلة كل يوم ويعطرن ثيابهن ويغطين أيديهن بقفازات جديدة في صباح كل يوم، ويجري القطاف وهن صامعات.وهناك أسطورة أخرى عن الهند، يقال إن ناسكا بوذيا نذر ان لا ينাম سبع سنوات متعاقبات، في العام الخامس شعر بانهايار في قواه واخذ النوم يدب في جفونه، فتناول وريقات من شجرة بقره فصار يعلكها فعاد اليه النشاط واستطاع أن يفي بنذره، وأصبحت هذه الشجرة العجيبة ذائعة الصيت، ألا وهي شجرة الشاي.علما إن الشاي كان يعتبر نباتا سحريا وعلاجا لكل الأوجاع والألام حتى القرن الرابع بعد الميلاد.

لم تتج لي الحروب فسحة التأمل والسفر خارج الوطن لإغلاق الحدود يومها بوجه الجند الاحتياط وحظر السفر لعشرين رقما من مواليد حقبة منتصف القرن الماضي، إلا السفر القسري الى الجبهات وفق نماذج الإجازات المختومة من امن الفرقة وتصاريج النزول الى المدن أيام الجمع (والخميسات) كما اعتاد الإخوة نواب الضباط بتقديم الجمعة على الخميس نكاية بأيام الأسبوع المتشابهة في مضامينها .

في الأيام الأولى لانتقالي المبكر الى جبهة شرق البصرة منقولاً من مركز تدريب مشاة ذي قار.. الى حقول مجنون/ خالدة الذكر/ كانت الدروس قاسية في تعلم كرع كاسات الشاي الأسود الثقيل / القير الكحلي / وكنا نغصب على كرعهم دلالة الرجولة المزعومة تدعمها حياثل الشوارب السود الهابطة على الحنك ، اعدا من كان يزيل شاربیه، فكان لا ينাম ليلته دون ان تمتد يد سوداء على مؤخرته بوصفه رجل قلب امرأة .. مضافا الى ذلك وابتعادا عن وشاية العرفاء ونوابهم من اتهامهم بالجنس الثالث او المثلي ، فكان عليه تقبل كؤوس مترعة من الشاي المعد بصفائح حليب النيدو او غلب معجون الطماطم وإطلاق الشوارب .. توضع الصفيحة بين تلتين صغيرتين خارج الموضع وتحتها جرتين لترفعها عن الأرض ، ثم تغذى نارها بالمزيد من عروق الغضا حتى يراز القير الأسود من الصفيحة السوداء للنيو .. شاي الجبهات اسود كما هو حال ليلها .. وطعمه المحلى بالكافور الذي سربنا به احد الضباط الاحتياط ليمنع التهيج الجنسي لدى الجنود .. الطعم دائما يذكرني بواحدة من قناني شراب السعال المر في زمن الطفولة .. لم يمر زمن طويل حتى أدمنت على كرع ما يقارب خمسة عشر كأسا مزدانة بالكافور، الانتحار الأكثر رحمة من غيره .. فيعد كل هدنة من لحظات القصف في الهاونات الخرس او قذائف المدفعية الثقيلة.. علينا أن ننتشي بالحياة المتبقية على تقويم السيد ضابط الاحتياط الذي كان يحرص كل صباح على شطب اليوم الفائت الى يوم السبت الأسود الذي حاول الخروج الى المراحض السريالية وعاد بإبريقه المثقوب دون رأس ونجمتيه لم يمسهما اسوداد الأرض المنفلقة تحته . قطع رأسه ولم يُؤش شطبا ليومه الفائت ولم يشرب كأسه الأخير من الشاي القيري .

يندرج تحت شاي الجبهات ، شاي الكراجات الناقلة من وإلى الجبهات .. وهو بذات المواصفات العامة التي

لموجة المدنية الجديدة الطاغية آنذاك ،وضمن آلية ذلك الطقس ومفرداته الكثيرة .. الشكردان /السماور/الأباريق المفضضة /منقلة الفحم /الملاق الذهبية/ القند / الكله ومطرقة السكر .. فيما تكون المقاسات جد دقيقة لمزجه في الماء الفائز ونوع الخلطة لأصناف بعينها من أجود أنواع الشاي مزارع سيلان ، كل تلك المفردات من طقس سحري تخص اللازمة العراقية في نزوحها نحو مدينة صرفة في منتصف القرن الماضي وما تلاها بالشاي ولا تنتهي بالكوكا كولا، وطقسها يختلف تماما مع العوائل المسحوقة التي تعده كمكلا لوجبات الغذاء الرئيسية خاصة مع خبز الشعير، ولكن الاختلاف في شكل الطقس يعطي بالنتيجة النهائية الشاي العراقي المميز لفكرة الهيمنة وتقليعة ما هو جديد من الطقوس في رحاب مدينة باتت مهيمنة في منتصف القرن الفائت . وإذ تتراجع المدنية رغم بقاء لازمتها (الشاي) فان أبناء الأرياف في احتلالهم المدن يتلبسون بلازمة الشاي دون النظر بطقسه المدني ..

اجتاحت الشارع العراقي المقاهي بوصفها بيوتات لثقافة المشهد اليومي المتقلب ومنابر سياسية للترويج واحياء لحفلات التخوت الشرقية والغناء المتشرب بخار سماورات تغلي وكؤوس شاي تدور لاسطة الرؤوس الملفوفة باليشامخ أو الكشائد او السدارات الفصيلية او حاسرة الرؤوس لجبل الأفندية الجديد والمنادي بنصرة المدنية على كل ما سواها في المجتمع البغدادي أيام ازدهاره وشموخه .

2- ومن الشاي ما قتل .. قيل سابقا إن أمدنة احتساء الشاي على الطريقة العراقية .. يؤدي الى ظهور مرحلة مبكرة من التهاب البروستات الذي يصيب النسل بالعقم الرجولي رغم طول الشاربين .. ولكن المعادل الموضوعي وفق آخر نشرة طبية يقول إن الإكثار من أكل الطماطم ببذورها النيئة سيعيد التوازن لعمل البروستات .. وفي رواية طبية أخرى إن للشاي العراقي وصفة صحية لمعالجة الكآبة العراقية المزمنة.. مادته المخدرة هي خمرة للفقراء والمسحوقين لمعالجة نوبات الزمن المعاق، بشهادة خريجي السجون والمطرودين من الجيش والشرطة المتقاعدین ونواب الضباط المتحولین ..

3- يشترك الإخوة السودانيون " الأشقاء " أبناء النيل معنا في شغفهم بالشاي العراقي الأسود .. وحين حظيت إحدى محطات التلفزة المحلية في السودان بقاء عابر مع احد العائدين من العراق وتحديدا من منطقة البتاويين - سودانية النزعة والتوجه - وعراقية الطلل عما لفت انتباه الأخ السوداني عصمان في العراق الكريم قال وبلهجة مضخمة للحروف اللينة :

- لا يوجد هناك شيء يذكر .. وانصح الشباب من أبناء الخرطوم بعدم التوجه الى بغداد ، فالحصار أطبق على كل شيء عندهم والحمد لله، لا يوجد سوى شاي اسود أبو الهيل في أغشاك الشاي المنتشرة في كل مكان، وبيوت آيلة كتب عليها البيت للبيع .. والكل يصيح الله كريم .. والله مشكلة قد حلت عليهم..

عندما جاء الهنود مع الاحتلال البريطاني للعراق. كانوا يطلقون على قحح الشاي أسم (بيالة) وهي تسمية (هندية - آرية) بمعنى (قدح) أو(كوب) ولا زالت بعض مناطق شمال العراق تسمي استكان الشاي بيالة.

أما كلمة (استكان) فأصلها إنكليزي، حيث أن الجنود البريطانيين الذين كانوا في الهند أيام الاستعمار البريطاني لشبه القارة الهندية عندما كانوا يعودون بإجازاتهم إلى بريطانيا يأخذون معهم (بيالة) الشاي الهندية أي قحح الشاي، ولأن الإنكليز كانوا يتناولون الشاي بـ(الكوب) وهو فنجان زجاجي كبير يوضع في طبق من ذات اللون والحجم والطرار.. وتمييزاً لقحح الشاي الهندي (البيالة) عن (الكوب) الإنكليزي، أطلق هؤلاء على القحح أسم (استكان) وهي تسمية من ثلاثة مقاطع

East شرق

Tea شاي

Can إناء

(East-tea-can)

أي قحح الشاي الشرقي !! وهكذا جاء الجنود الإنكليز بهذه

عشاق في اسطنبول - خاص بـ تاتو

