

رئيس التحرير: شوقي عبد الامير

أحلام للإيجار.. غابرييل ماركيز

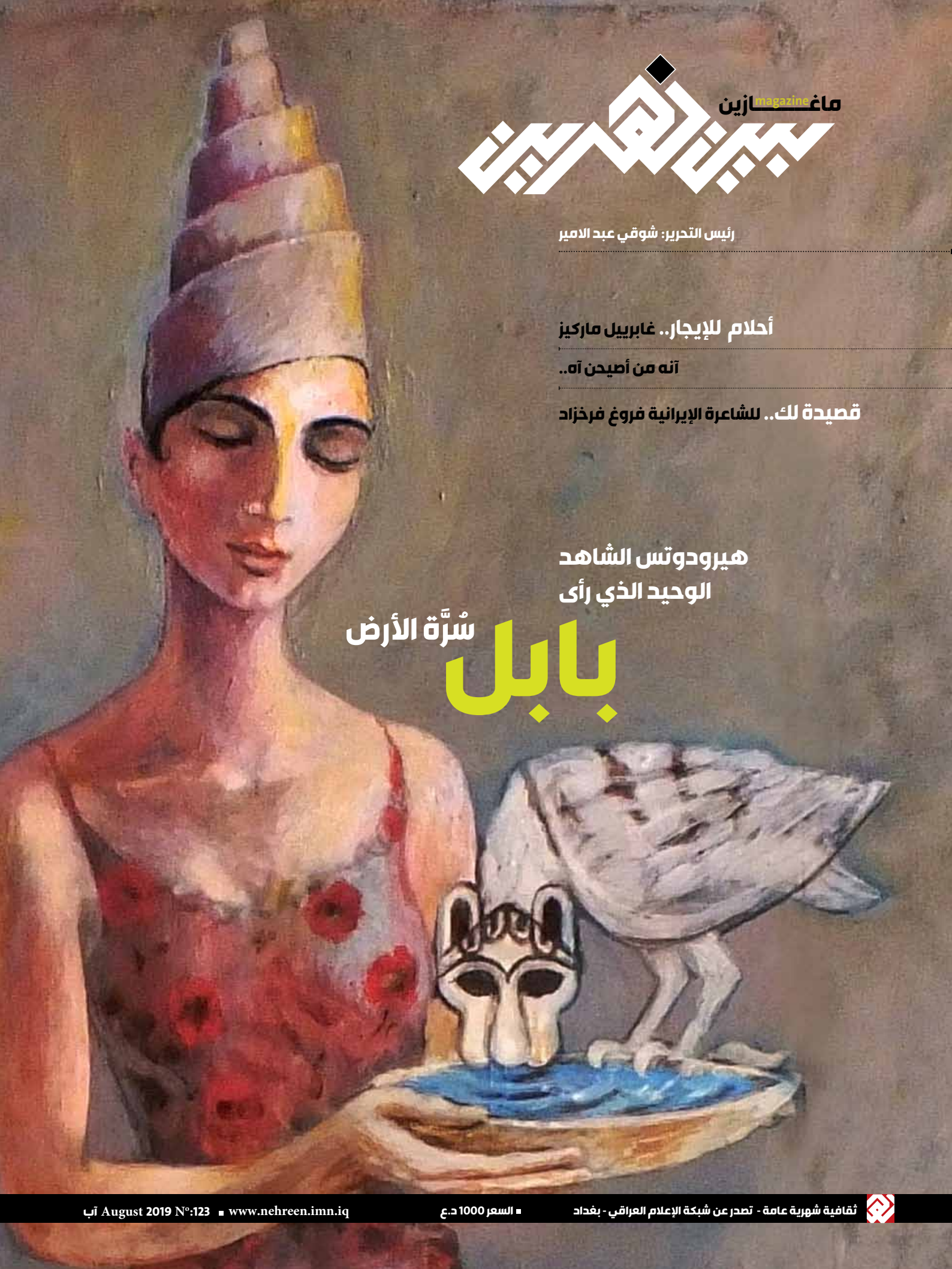
آنه من أصبحن آه..

قصيدة لك.. للشاعرة الإيرانية فروغ فرخزاد

هيرودوتس الشاهد

الوحيد الذي رأى

سُرّة الأرض بابل





ترجمتها عن الفرنسية كريسة اسماعيلي- منشورات غاليمار -PLÉIADE

هيروdotus

شهادة المؤرخ الأول الذي رأى بابل

هذا النص هو الوصف الوحيد لشاهدٍ رأى بابل في مجدها وهو المؤرخ اليوناني هيروdotus 485 ق.م - 425 ق.م 150 عاما قبل موت الإسكندر المقدوني فيها 325 ق.م ينشر للمرة الأولى باللغة العربية.

ذلك - فهنا أيضًا تنام امرأة في معبد زيوس الأقصري- المرأتان حسب ما يُعتقد لا تربطهما بالرجل أي علاقة، ذات الشيء يحدث حتى هذه اللحظة في باتارا في بليكيّا لأجل نبيّة الإله (عندما يكون ذلك ممكّنًا، لأن وسيط الوحي غير متوفر دومًا) فتمضي لياليها منغلقة على ذاتها في المعبد .

يضم معبد بابل معبدًا آخر في الأسفل حيث يظهر تمثال كبير من الذهب لزيوس في وضعية جلوس، و على الجانب وضعت طاولة كبيرة، أما قاعدة التمثال وعرش الإله فقد صنعا من الذهب حسب ما نقله الكلدانيون ذاكرين أن وزن التمثال بلغ ثمانمائة تالان⁴.

خارج المعبد يوجد مذبح من الذهب، لم يكن الوحيد، فقد كان ثمة آخر أكبر منه مخصصًا لتقديم الحيوانات البالغة كقرايين، (لا بد أن أوضح أن القرايين التي تقدم على مذبح الذهب لا تُقبل إلّا إذا كانت حيوانات لم تغطم بعد) في حين يقوم الكلدانيون بحرق ألف تالان من البخور على أحد المذابح كل سنة أثناء عيد الإله. يُقال إنّه لوحظ وجود تمثال من الذهب الخالص في تلك الحقبة التي أتحدث عنها، يرتفع باثنتي عشرة ذراعًا و واقع الأمر أنني لم أره لكنني أنقل هنا عن الكلدانيين، إذ كان «داريوس» ابن كشتاسپ يرغب في أن يستولي عليه لولا أن جرّأته خاتنته، في حين كان من نصيب ابنه «خاشايار» الذي تحصل عليه بعد أن قتل الكاهن الذي منعه من لمسهِ كشأن الكثير من الكنوز التي يزخر بها المعبد.

لمدينة بابل الكثير من الملوك (أسماءهم في بحثي عن آشور) الذين زينوا أسوارهم ومعابدهم، وبشكل خاص ملكتان، كانت الأولى قد حكمت لخمسة أجيال قبل حكم الثانية واسمها «سميراميس» كانت قد اقامت الكثير من السدود التي تعتبر حصونًا، يذكر أن التّهر في السابق كان يروي السّهل بشكل منتظم .

4 تالان وحدة وزن في اليونان القديمة تساوي 20 إلى 27 كيلو غراماً.

الفرات يقسم المدينة إلى قسمين، وهو نهر شاسع، عميق، وسريع الجريان، ينبع من أرمينيا ويصب في البحر الأحمر، على ضفتيه يمتد الجدار بانحناء إلى الماء، ومن ثمّ ينطلق جدار آخر بشكل مقابل بُني من الطوب -الذي سبق و أن وضعوه في الفرن- يحد كلّ حواف التّهر. المدينة في حد ذاتها عبارة عن كتل من المبانى المشيدة على ثلاثة أو أربعة طوابق، تتخللها طرقات موازية لمجرى النهر أو تعترضه، تؤدي كلها بشكل مستقيم إليه متصلة بالكثير من الأبواب السّرية المصنوعة من البرونز والمفتوحة في الجدار، والتي تصب في التّهر مباشرة.

يعد السّور درعًا حقيقيّة يحمي المدينة، إلّا أنّ بداخلها يوجد سور ثان بنفس صلابة الأول تقريبًا إلّا أنّه أضيق، أما الشارعان فيتوسطهما سوران قويان، داخل أحدهما يتراءى القصر الملكي، يحيطه جدار ضخّم أما الثاني فشيد بداخله معبد زيوس بابليوس ذو الأبواب البرونزية (ما زال موجوداً لغاية الزمن الذي أعيش فيه)، وهو مربع الشكل، في الوسط ينتصب برج ضخّم، عال وواسع لمدرج يعلوه برجٌ آخر، يرفع بدوره برجًا ثالثًا وهكذا حتى نصل البرج الثّامن. يربط هذه الأبراج درج خارجي ذو شكل حلزوني يصل الأول بآخر برج.

عند المنتصف توجد مسطحة بمقاعد يمكن الجلوس عليها للراحة أثناء صعود الدرج وعند آخر برج بُني معبد كبير جُهِّز من الداخل بسريّر فخّم وعلى مقربة منه وضعت طاولة من الذهب في حين لا وجود لأي تمثال داخله، كما لا يمكن لأي بشر أن يمضي ليلة بداخل المعبد إلّا امرأة من البلاد اختارها الرّبّ من بين أخريات، حسب ما رواه الكلدانيون كهنة هذا الرّبّ.

يروى الكلدانيون أيضًا (عموما لا أوّمن بذلك) أن الإله يأتي بنفسه لمعبده ويستريح على هذا السّريّر كما يحدث في الأقصر(طيبة سابقا) في مصر. لنصدق المصريين بشأن

تنتصب بابل على سهلٍ شاسع يأخذ شكل المربع، يبلغ طول كلّ جانب منه مائة وعشرين غلّوة¹، محاطة بسور في حدود أربعمئة و أربع وعشرين غلوة. ليس بمقدورنا أن نقارن هذا الامتداد الشاسع لهذه المدينة مع أيّ من المدن الأخرى التي نعرفها. المدينة محاطة من جوانبها بخندق عميق وواسع ومغمور بالماء، ثم يحيطها جدار ضخّم آخر يبلغ عرضه خمسين ذراعًا ملكيّة، وعلوه مائتين (الذراع الملكية أطول بثلاثة أصابع من الذراع العادية) .

يتوجب عليّ مرّة أخرى أن أذكر ما الذي فعلوه بالتّربة التي سُحِبَتْ من الخندق وكيف سُيِّد الجدار: حالما حُفر الخندق تمت إزالة التّربة واستعملت لصناعة الطوب ثم يقومون بوضعه في الأفران، بعد ذلك يأتي دور القار الساخن، كل ثلاثين طبقة من الطوب فُرشت بينها طبقة من القصب للفصل بينها. في البداية يقومون بتلييس الخندق، و على نفس المنوال يقومون بتغليف الجدار.

أمّا في أعلى الجدار وعلى جانبيه فقد شيّدت بنايات بطابق واحد متقابلة وجّهًا لوجه وقد عمدوا لتترك ممر بينها حتى يُسمح مركبة «الْكُذْرِجَة»² بالمرور يتموضع على امتداد السور. يحيط بالمدينة مائة باب برونزي بركائز وعتبات برونزية أيضًا، في حين كانت هناك مدينة أخرى تبعد عن بابل مسافة ثمان ليال مشيًّا على الأقدام، سُميت «أيس»³ بها نهر متوسط الأهمية يأخذ اسمه من اسم المدينة «أيس» ويصب في الفرات، متدفق في التربة يحمل النّهر مع مياهه حبيبيات كثيفة من القار، من هنا كانوا يحصلون على القار الذي استعملوه في بناء أسوار بابل.

شارعان يفتسمان المدينة حيث إن نهر

- غلّوة وحدة قديمة من وحدات الطول.
- الْكُذْرِجَة : مركبة بتولاين تجرها أربعة جياد.
- مدينة هيت العراقية



لوحة الغلاف: شذروان - للفنان العراقي علي آل تاجر

يعود اله الخصب لينهض من جديد (مردوخ في ملحمة الخلق البابلية) ويُطلَقُ من حبسه ومع قيامته تُبعثُ مظاهر الحياة والحب والبهجة من جديد لِتُزَيِّنَ وجّه الأرض .. إنها الاصول القديمة لنموذج "المخلص" .

مدير التحرير : أحمد عبد الحسين

GRAPHIC ليبد المطلبي نبيل الصفار احلام العامري

التصحيح اللغوي رجاء الشجيري وليد فرحان

التصوير الفوتوغرافي كرم الأعسم

الإدارة عواطف كريم

آب - 2019 - العدد N°:123 August 2019 Issue

ترسل المواد على العنوان beinnehren@gmail.com

تطبع في مطابع شبكة الإعلام العراقي sep.alsabah@gmail.com



بابل في
قائمة اليونسكو
للتراث العالمي

هذا العدد الذي يحتفي بدخول بابل إلى قائمة اليونسكو للتراث العالمي يُقدمه لقراءنا - بشكل استثنائي - الدكتور عبد الأمير الحمداني الخبير الآثاري والعارف بكل تفاصيل وإحداثيات وتاريخية العلاقة الإشكالية السابقة مع منظمة اليونسكو حول بابل والتي حُسمت هذه الأيام خلال تَسَنُّمهِ مَنْصِب وزير الثقافة والسياحة والآثار .

رئيس التحرير



عبد الأمير الحمداني

الكشف عن أسرار الحضارة في عصر حمورابي

تأخر إدراج ملف مدينة بابل الأثرية في قائمة اليونسكو للتراث العالمي نحو أربعة عقود لأسباب متعددة، منها مثلاً ما حصل في ثمانينيات القرن الماضي من إضافات غير علمية، وصيانة غير مدروسة وغير مقنعة، والتي جرت في غياب التنسيق مع المنظمات الدولية التي تعمل في حقل الصيانة ومنها اليونسكو، يُضاف إلى ذلك ما حدث من تداعيات جراء احتلال القوات الأميركية والبولندية للموقع لاحقاً. ولابد من الاعتراف بحصول تجاوزات على المدينة، ومنها مد أنبوب النفط، والتمدد السكاني وما صاحبه من عمران عند حافات المدينة.

إن ما تم التنقيب فيه ضمن موقع المدينة القديم حتى الآن قد لا يتجاوز 20 % من مساحته الكلية،

لعدم اكتمال تنقيب المدينة أفقياً أو عمودياً، وحساب المكتمل يستند إلى التنقيب الأفقي، ونسبة ما تم النزول به إلى الطبقات السفلى، ومنتظرنا المزيد من الأعمال في هذه المدينة المترامية الأطراف، والتي ربما ستميط اللثام عن أسرار حضارة بابل.

الموضوع الذي لم يُحل حتى الآن هو من يدير المدينة؟ فقد كان لهذا العامل أثر على ترشيح المدينة سابقاً، ولابد من الإشارة إلى أن السؤال الأول والحاضر، بقوة، من طرف الفرق الدولية التابعة لليونسكو كافة هو على من تقع مسؤولية ادارة هذا الموقع؟ لأن اليونسكو تود أن يتم التعامل مع جهة قطاعية واحدة ممثلة بوزارة الثقافة والسياحة والآثار، وهي التي تهيء وتحضر خطة الإدارة وخطة الصيانة،

وهنا أشير إلى أن قرار إدراج بابل غير مشروط، ولا توجد ضوابط مفروضة على العراق. ولابد من تثبيت حقيقة مهمة تتعلق بموضوع عاندية منجز إدراج المدينة، والنجاح في إدارته خلال المفاوضات، فهو يُحسب للفريق العراقي برمته، بدءاً من كادر الهيئة المتمثل بـ 170 من آثاريي مفتشية آثار بابل، وقد تم اعتماد خطة مستقبلية لتشكيل فريق وطني تناط به حصرياً مهمة اختيار المواقع في انحاء العراق، وترشيحها على اللائحة، ووفق المعايير التي تضعها اليونسكو. لدينا سقف زمني حتى شباط 2020 لإعداد خطة إدارة وصيانة الموقع، وتهيئة المكان والكوادر الفنية للتعامل مع الملف، لكي نمضي بها بشكل لائق يستند إلى المعايير الدولية، وقد تَبَيَّنَت الحكومة خطة خمسية لإنشاء بنى تحتية سياحية في المدينة الأثرية لاستكمال أعمال الصيانة فيها، وتهيئتها من الناحية السياحية، وتُخصص لدعم الخطة نحو 59 مليار دينار سنوياً، وستكون جميع الأعمال السياحية والفعاليات والبنى خارج حدود الممتلك، وهي واضحة ومعروفة، وسور المدينة، أما الفعاليات السياحية فإنها ستقام في المنطقة المحمية، بينما الفعاليات الآثارية التي تتضمن صيانة المعالم والمعابد الشاخصة، واجراء حفريات فستكون بالتأكيد داخل المدينة، حيث سنقوم بشراء واستكمال تملك العقارات الواقعة داخل المدينة الأثرية كافة، من مزارع وبساتين وبيوت، أما فيما يخص التعاون الدولي، فإن العديد من المتاحف والمراكز والمؤسسات العالمية قد أبدت استعدادها للغدوم إلى بابل والعمل فيها، وقد تلقينا رسائل دعم وتأييد من المنظمات الدولية، مثل صندوق التراث العالمي، وصندوق النصب العالمي، ومنظمة جاياكا، والمعاهد والمؤسسات الأميركية والأوربية لمساعدتنا في العمل بمدينة بابل لما تحظى به من قيمة عالمية، وأعلن متحف بيرغامون في برلين مؤخراً عن نيته الحقيقية لإعادة مزججات النسخة الثانية من بوابة عشتار، والتي كانت قد أُخذت للصيانة عام 1926، وسنفكر ملياً باختيار المكان الذي ستعرض فيه هذه البوابة للجمهور .

إن الحفريات السابقة في بابل كانت لفترة قصيرة ما بين أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، ولا يزال ينتظرنا الكثير من الحفريات التي ربما ستكشف عن كنوز المدينة الآثارية، فقد كانت

يوماً ما عاصمة للعراق القديم والشرق الأدنى خلال العصر البابلي الحديث في القرنين السابع والسادس قبل الميلاد، زمن حكم نبوخذ نصر ونبونيد، لكننا لم نعثر على المدينة التي كانت في عصر حمورابي في بداية الألف الثاني قبل الميلاد. إن ما يفصل بين العصرين البابلي الحديث والقديم نحو اثني عشر قرناً من الاستيطان، واسمها السومري هو «كا دينكرا»، الذي يعني «فم الاله» وقد ترجم إلى البابلية بـ «باب إيلم» أي باب الإله. إن كل معلوماتنا عن بابل جاءت من خارج بابل، جراء تنقيبات حدثت في أور، لكش، نفر، اشنونا ومدين أخرى، وهي التي أُلقت الضوء على العصر البابلي القديم، وعلى ما جرى في مدينة بابل من أعمال أخرى ومنجزات، وأكاد أجزم أن الحفريات القادمة في مدينة بابل ستغير الكثير من حقائق تاريخ العالم المدون.

لقد حكمت مدينة بابل، منذ عصر حمورابي، الشرق الأدنى القديم قروناً عديدة، ويُعتبر عصره مميزاً حضارياً، وسنعر فيه على الكثير من اللقى المادية والسجلات المدونة بالخط المسماري واللغتين السومرية والبابلية، والتي ستسلط الضوء على هذه الفترة التاريخية المهمة، والتي لم تشبع تنقيباً وبحثاً ودرساً، لذا نعتقد جازمين أن الحفريات في بابل ستجيب على العديد من الأسئلة، والإشكالات الموجودة في السجل الآثاري، وربما سيتم الكشف أيضاً عن العديد من المعابد والمستوطنات.

ثمة أمر آخر نود الإشارة إليه وهو أحد العوائق التي قد تجابه المنقب في هذه المدينة، ونعني به المياه الجوفية التي تحول دون النزول إلى طبقات أقدم، لذا سنحاول إجراء حفريات في مواقع إلى الشرق من النهر، وهي تكاد تكون بعيدة نسبياً عن مستوى نهر الفرات. كما سنحاول رصف وبناء شاطئ النهر الذي يحاذي بابل لمنع دخول المياه إليها، ونقلل من تجريف النهر للمدينة الأثرية.

من الواضح، إذن، أن التعرية ستكون المشكلة القادمة في حال حدوث فيضانات في نهر الفرات مثلاً. ومما لاشك فيه أن الحفاظ على آثار بابل والعراق بمجملة مهمة إنسانية، لأنها جزء حيوي من تراث البشرية، بابل العامرة التي كانت سرّة الأرض يوماً، وذكرتها أدبيات الشرق الأدنى القديم والكتب السماوية.



بابل في
قائمة اليونسكو
للتراث العالمي



بابل

شُرّة الأرض

علي آل تاجر

المشهد الإنساني والحضاري، عبر عمل مقارنة تحليلية لنصين، الأقدم من سومر والثاني أحدث وهو سفر التكوين في العهد القديم الذي يبتعد زمن تدوينه عن النص السومري بقرون، ثم سأقوم بمحاولة لعكس قراءة النص التوراتي لتسليط الضوء على ما قد يكون التباساً ربما في فهم الفكرة.

في نص عراقي قديم يشير إلى قيام الاله إنكي بفعل ببلبة الألسن في سومر :-

((سيد الكثرة إنكي، ذو الأوامر الثابتة

بذل الكلمات في أفواههم وأدخل الاختلاف

إلى لغة البشر، بعد أن كانت لغتهم واحدة))

ويحول عدم اكتمال النص دون التعرف على سبب قرار إنكي.

بابل هو اسم معرضي الذي أقمته في عمان عام 2017، رسمت فيه صوراً شخصية لأناس يختلفون بالملامح والأصول والأديان والمذاهب والآراء والمواقف، هؤلاء جميعا احتضنتهم بابل لتتحول إلى مدينة عالمية وثقافة تمتزج فيها ألوان متعددة.

خلف لنا سكان العراق القدماء أرشيفاً ثرياً مهماً من النصوص المسمارية في مختلف المباحث، ومنحت قراءته وترجمته من قبل علماء اللغات القديمة الفرصة للتعرف أكثر على حقائق مهمة أسهمت في فهم الكثير من محطات التاريخ التي فشلت نصوص العهد القديم في فكّ لبسها.

سأحاول في هذا المقال إلقاء نظرة على فكرة محدّدة تتعلّق بتأثير الأصول المتنوّعة للمكوّن البشري في بلاد النهرين على

وبالمقارنة مع قصة التوراة فالهدف على ما يبدو كان إثارة الأزمات بين الناس، وحسب نص عراقي آخر ، يغضب إنكي من تعاضم سلطة انليل الذي يوصف كغردوس يزخر بالخير والامان :-

((لم يكن هناك خوف ولا رعب

والرجل لم يكن له خصم

وسومر حيث يتم التكلم بكم عدد (؟) من اللغات

العالم بأجمعه، والشعوب بتوافق تام

كانت تمجد انليل بلغة واحدة

الا أنه عند ذلك، الأب – السيد، الأب – الأمير، الأب – الملك (اينكي)

الأب – السيد غاضباً الأب الأمير غاضباً)).

نجد صدى لذات الحدث لكن مع بعض الاختلاف في سفر التكوين (تك 1 - 9) من العهد القديم:وبكلمات من يهوه يتم تدمير ما تم تعميره ويُفَرَّق جمع بابل :

وَكَاثَتِ الْأَرْضُ كُلُّهَا لِسَانًا وَاحِدًا وَلُغَةً وَاحِدَةً.

((وَحَدَّثَ فِي ارْتِحَالِهِمْ شَرْقًا أَنَّهُمْ وَجَدُوا بُقْعَةً فِي أَرْضِ شِنْعَارَ وَسَكَنُوا هُنَاكَ.

وَقَالَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ: «هَلُمَّ نَصْنَعْ لِبْنًا وَنَشْوِيهِ شَيْئًا». فَكَانَ لَهُمْ اللَّبْنُ مَكَانَ الْحَجَرِ، وَكَانَ لَهُمُ الْحُمْرُ مَكَانَ الطِّينِ.

وَقَالُوا: «هَلُمَّ تَبْنِ لَأَنْفُسِنَا مَدِينَةً وَبَرْجًا رَأْسُهُ بِالسَّمَاءِ. وَنَصْنَعُ لَأَنْفُسِنَا اسْمًا لِكَلَّا نَتَّبَدَّدَ عَلَى وَجْهِ كُلِّ الْأَرْضِ».

فَنَزَلَ الرَّبُّ لِيَنْظُرَ الْمَدِينَةَ وَالْبَرْجَ اللَّذَيْنِ كَانَ بَنُو آدَمَ يَبْنُوْنَهُمَا. وَقَالَ الرَّبُّ: «هُوَذَا شَعْبٌ وَاحِدٌ وَلِسَانٌ وَاحِدٌ لَجَمِيعِهِمْ، وَهَذَا ائْتِدَاؤُهُمْ بِالْعَمَلِ. وَالآنَ لَا يَمْتَنِعُ عَلَيْهِمْ كُلُّ مَا يَنْوُونُ أَنْ يَعْمَلُوهُ.

هَلُمَّ نَنْزِلْ وَنُبَلِّلْ هُنَاكَ لِسَانَهُمْ حَتَّى لَا يَسْمَعَ بَعْضُهُمْ لِسَانَ بَعْضٍ».

فَبَدَّدَهُمُ الرَّبُّ مِنْ هُنَاكَ عَلَى وَجْهِ كُلِّ الْأَرْضِ، فَكَفُّوا عَنْ بُنْيَانِ الْمَدِينَةِ،)) لِذَلِكَ دُعِيَ اسْمُهَا «بَابِلَ» لِأَنَّ الرَّبَّ هُنَاكَ بَلَّلَ لِسَانَ كُلِّ الْأَرْضِ. وَمِنْ هُنَاكَ بَدَّدَهُمُ الرَّبُّ عَلَى وَجْهِ كُلِّ الْأَرْضِ.



سقوط برج بابل - كورنيليسأثنونيز (1505-1553م)

ليس ما يبرّر فعل يهوه وكذلك انكي (في ببلبة الألسن) اذا ما اعتمدنا الشكل الظاهر للقصة، وقد يقال إنّ موقف يهوه يمثل فعل إله قومي ينتصر لعباده، لكن مع وجود نموذج عراقي أقدم يتجاوز الحدث هذه الفكرة.. الإشارة لتعدّد ألسن أبناء النهرين تتكرر في نص الفردوس أعلاه: - (وسومر حيث يتم التكلم بكم عدد من اللغات) ويختلف الباحثون حول ترجمة هذا البيت، إذ تنص الترجمة الأخرى على المعنى التالي:

(وسومر أرض الجنوب، ذات اللسان الواحد).⁽⁶⁾ والتي تحمل في طياتها تأكيداً لفكرة تعدد الألسن، (وهو استثناء) إذ لا مبرر للتذكير بحال نمطي الا اذا كان الهدف التغطية على وضع مغاير ... اذاً فشعب سومر يتميّز عن الشعوب المحيطة به بتنوع الألسن وهو نفس حال أبناء النهرين بعد ببلبة الألسن، وهي مؤشرات على تعدّد الأصول، حيث يشير النص التوراتي إلى تبديدهم على وجه كل الأرض كشعوب وتوافق هذه الصورة ما جاء في قصة نوح في التوراة أيضاً، فقد انحدرت بعد الطوفان من ذرية أبنائه حام وسام ويافث قبائل وشعوب انتشرت إلى أرجاء الأرض :-

«هؤلاء قبائل بني نوح حسب مواليدهم بأسمهم. ومن هؤلاء تفرّقت الأمم في الأرض بعد الطوفان»



نوح وأبناؤه وعلامة ميثاق الاله بعد الطوفان (القرن 12م)

تجربة في عكس مجريات نص التوراة

على خلاف ما يبدو عليه إنكي في النص أعلاه من غضب، فالغالب أن ذكره مقرون بعطفه على مخلوقاته، وعليه فلنفكر في حقيقة ما نسب إلى يهوه، في هذه المسألة، من ببلبة الألسن وتدمير للمنجز الحضاري علّه يكون تلغيزاً لقصة أخرى، وعلى ضوء ما تقدّم من معلومات تشير إلى تعدّد اللسان والشعوب في بلاد النهرين، سنحاول الاقتراب من الحقيقة بعكس الحكاية في النص التوراتي باعتماد نص الفردوس في نقطة تتابع الاحداث فيه، من اللسان المتعدّدة إلى اللسان الواحد وهي الاقرب إلى مايمكن أن يحدث في واقع مكان صغير نسبيا هو بلاد النهرين حيث الماء والخصوبة التي تجتذب القاصي والداني:



بابل في قائمة اليونسكو للتراث العالمي



(كان بنو آدم يجهلون) بُنْيَان الْمَدِينَةِ

(ومبديين) عَلَى وَجْهِ كُلِّ الْأَرْضِ

لِإِسَائِهِمْ (مختلف) لَا يَسْمَعُ بَعْضُهُمْ لِسَانَ بَعْضٍ

وَحَدَّثَ فِي أَرْتَحَالِهِمْ شَرْقًاأَنَّهُمْ وَجَدُوا بُقْعَةً فِي أَرْضِ شِنْعَارَ

وَسَكَنُوا هُنَاكَ

وَقَالَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ: «هَلُمَّ نَصْنَعْ لِبَنَّا وَنَشْوِيهِ شَيْئًا». فَكَانَ لَهُمْ

اللُّبُّنُ مَكَانَ الْحَجَرِ، وَكَانَ لَهُمُ الْحُمْزُ مَكَانَ الطِّينِ

وَقَالُوا: «هَلُمَّ نَبْنِ لَأَنْفُسِنَا مَدِينَةً وَبُرْجًا رَأْسُهُ بِالسَّمَاءِ. وَنَصْنَعُ

لَأَنْفُسِنَا اسْمًا لِكَلَّا نَنْبَدَّدَ عَلَى وَجْهِ كُلِّ الْأَرْضِ

هُوَذَا شَعْبٌ وَاحِدٌ وَلِسَانٌ وَاحِدٌ لِيَجْمِعَهُمْ، وَهَذَا ابْتِدَاءُهُمْ بِالْعَمَلِ.

وَالآنَ لَا يَمْتَنِعُ عَلَيْهِمْ كُلُّ مَا يَنْوُونَ أَنْ يَعْمَلُوهُ

لِذَلِكَ دُعِيَ اسْمُهَا «بَابِلَ» لِأَنَّ الرَّبَّ هُنَاكَ (فتح بابه إلى) لِسَانَ كُلِّ

الْأَرْضِ. وَ... هُنَاكَ (جمعهم) الرَّبُّ (من) وَجْهِ كُلِّ الْأَرْضِ

يُستشف من الصياغة الجديدة حكاية تتحدث عن ولادة شعب

تكوّن من أعراق متباينة، لها خبرات متنوعة اجتمعت وتراكت

فأثمرت مبتكرات غيّرت وجه التاريخ وشكلت ملامح ثقافة متميزة

يمثلها الاسم (بابل) الذي يعني حرفيا (باب الإله).

هذا الباب يصفه اندريه بارو فيما يشبه النص التوراتي(بصياغته الجديدة):

((وكانت كما لو أن الانسان ، بعد أن زحف لمدة طويلة على أربع،

وقف أخيرا بعد زمن طويل منتصبا يسلك طريقا أضاءه حملة

الشعلة نحو العلى . ذلك أن الآلهة شرعت الان تفتح بابا واسعة

لن تغلق ثانية أبدا، وأخذت شمس بلاد الرافدين، كجبار ذي أكتاف

ملتهبة، تسير قدما في طريق افتتاحه للسماء)).

وتوكيدا لذلك،في أبيات منتخبة من ملحمة الخلق البابلية يُعلن

الإله مردوخ عن ملامح مشروعة لبناء مدينة بابل :

((فوق العيشارا التي بنيت

سأ مهد مكانا صالحا للبناء

هناك سأبني بيتاً ...

سيكون مفتوحا لاستقبالكم وبه تبيتون

سأدعو اسمه بابل

وسينهض لبنائه أمهر البنائين

كذلك فلتكن بابل كما اشتبهتموها

هذه بابل مكان سكناكم المفضل

فاصدقوا وامرخوا في أرجائها))

أثر البيئة المحلية على النص

إنَّ مخاوف الإله في النص التوراتي وغضبه في النص النهريني

تُجسّد القلق المزمّن للشخصية العراقية منذ القدم، مما يخبئ

لهاالمستقبل، والنتاج عن خزين متوارث من الذكريات والتجارب

حول طبيعة الارض التي استوطنها. فالموقع الجغرافي الخصيب

والمنفتح على كل الجهات يشوبه صراع مستمر على مستويات

مختلفة،أبرزها طبيعة المكوّن البشري المتجدّد في تنوعه، يرافقه

صراع دائم بين قيم البداوة والتحضر، إضافة إلى صعوبات عظيمة

في كبح جماح النهريين المتمردين ودرءأخطار فيضانهما السنوي،

مع مناخ قاس في صيفه وشتائه.

هذا المزيج المُعقّد بعناصره المتنوّعة سلاح ذو حدين يمكن له

تحويل الارض إلى فردوس أو قلبها إلى جحيم. ونصّاً الفردوس

والتوراةيعبّران عن هذه الحقيقة. فانهيار الفردوس هو في الغالب

ما يصاحب الاضافات البشرية المتعاقبة حتى يتحقّق احتواؤها.

لقد نقشت ظروف الارض الاستثنائية ملامح خاصة في المجتمع

العراقي ووسمت المشارب المتباينة بصمة خاصة في المزاج

والذوق انعكس أثرها على ما تركه أبناء العراق من آثار مادية وفكرية على مر التاريخ.

المصادر:

1 - قاسم الشواف، ديوان الاساطير،ج2. والاشارة إلى هذا النص

ستكون باسم(نص الفردوس).

2-فراس السواح، مغامرة العقل الأولى.

3- العهد القديم، سفر التكوين.

4 -أندريهبارو، سومر فنونها وحضارتها.



الاله شمش يبرز غ حاملا منشأراً يشقّ به ظلمة الليل

(نهاية الالف الثالث ق.م.)

حميد الشعري

في 30 مايس 323 ق.م كان الإسكندر يسهر في قاعة عرش الملك نابو كودور – ري – أوصر (نبوخذ نصر

في التوراة) في بابل العاصمة التي أحبّها وأراد لها أن تكون عاصمة لإمبراطوريته ومركزا لاستقطاب

العالم وكان يقضي ليلة شراب ماجنة على شرف أحد أصدقائه وبرفقة قادة جيشه (ليسماخوس،

بطليموس، انتيوخس، سلوقس) وأخذ جرعة كبيرة من الخمرة الصافية فانتابته نوبة حادّة من الحمى

والقيء مزقت أحشاءه وبدأ ينزف وذهب ليبترد في قناة مائية ثم نام فاقداً الوعي لعشرة أيام ويتحلّق

حوله قادته الأربعة البارزون؛

يتداولون لاقتسام إمبراطوريته وسألوه لمن يوصي بالأمر،

فأجابهم (للأقوى)، وفي ليلة -6 11 323 ق. م وبِعمر 32

سنة وثمانية شهور توفي القائد العظيم وانطفأت شعلة

شبابه الوهاجة وكانت تلك ليلة غيّرت مجرى التاريخ، حيث

تهاوت أقوى الامبراطوريات وأوسعها مساحة وأسرعها نشوءا

وانهيارا وأقصرها عمرا وحكمها ملك واحد، ثم تعادى القادة

الاربعة الوارثون بحروب طاحنة تمرّقت الامبراطورية على

إثرها وبقيت قصة موت الإسكندر ومكان قبره سرّاً صامدا

عبر الزمن بدون وجود حل لمشكلتها، وهناك الكثير من

قبر الاسكندر في بابل

الروايات المتضاربة حولها وجميعها غير مقنعة لأنّها كتبت

بعد ثلاثمئة سنة بعد موته، فنحن لا يسعنا تصديق أنّ القائد

ليسماخوس أخذ جيشا كبيرا ومستصحبا معه الناووس

والتابوت الذهبيين والأخير مصنوع على شكل بشري وسط

سقيفة أشبه بقاعة عرش ومسحوبا على عربة يجرها 20

حصانا ليدفنه في مقدونيا، ثم هل علينا أن نتقبّل الرواية

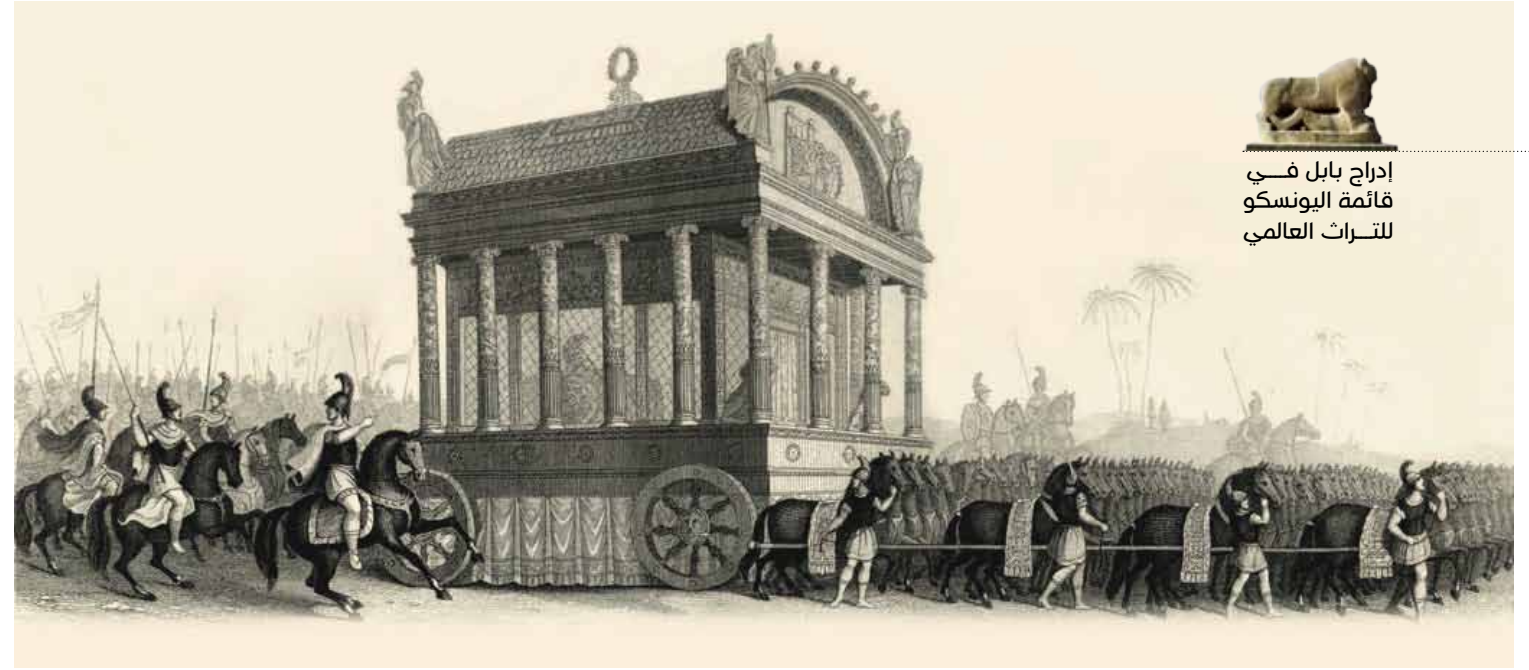
التي تقول إن القائد بطليموس قد اعترضهم في سوريا

وجرت بينهما معركة انتهت بانتصار بطليموس وسيطرته

على الجثمان والناووس وأخذهما معه إلى مصر ليدفنه



إدراج بابل في
قائمة اليونسكو
 للتراث العالمي



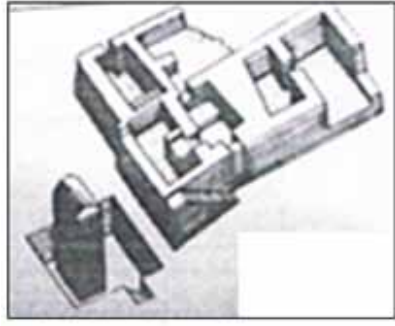
بورتريت الاسكندر رسم متخيل لموكب العربة التي نقلت تابوت الاسكندر

بأنه لم يعثر في اليونان على أي إشارة تشير إلى دفن الإسكندر هناك، ولو وضعنا هذه الروايات جانبا بقصد أن نطرح رأيا بديلا، وهو اجتهاد يستند إلى معطيات تعتمد القياس والمقاربة واتباع منهجية التّقصي بعيدا عن الهوى والعواطف ويقوم على نظرية افتراضية تستند إلى تحاجج علمي ومنطقي، والامر يتعلّق باحتمالية وجود قبر الإسكندر في بابل وقد يزعم هذا الرأي هدوء النوم الخالد الذي تدثّر به الجثمان قرونا طويلة، (على شغيلة العلم أن لا يخلجوا من الاعتراف بأنّ الفرضيات تنشأ في رؤوسهم عن طريق الصدفة حين تسرح بهم الأفكار وهي تشكّل نتاج التّصوّر والخيال وهي في الجوهر تعدّ من مغامرات العقل). وللمقاربة نذكر هنا: عندما تجرّ آثاره بريطاني (هوارد كارتر) في عشرينيات القرن الماضي وافترض نظرية شجاعة بناء على المعطيات التاريخية والاثريّة الموجودة وكان الجميع غافلين عنها، وهي وجود قبر لأحد الفراعنة (توت عنخ آمون) لم يعثر عليه من قبل، وبعد ما يقرب العشر سنوات من المثابرة والتدقيق في كلّ متر في وادي الملوك اختار أن يحفر في مكان مستوٍ كان متربا لحفرة قبر الفرعون رمسيس السادس وكانت المساحة أقل من مئة متر مربع، فجاءت ضربة الحظ لتكشف عن مدخل القبر المفقود الذي كان ولا يزال أهم حدث أثري في العالم، إنّ ملخص رأينا هو أنّ جثمان الإسكندر الذي توفي في بابل قد بقي هناك لأنّه مات في صيف العراق الملتهب في حزيران 323 ق. م وبقي جثمانه لعشرة أيام موضوعا على نقالة في قاعة العرش نهارا لحمايته من الشمس والحر ويخرجونه ليلا إلى الهواء الطلق، ليمرّ عليه الجيش المقدوني ويودّع أفرادهم العظيم والقاء نظرة على الجثمان الذي بدأ يتفسّخ وتفوح منه رائحة النتن، وعليه فلا

بدّ أن يتمّ إحراقه بسرعة وفقا للشعائر اليونانية، وهكذا تم إحراقه بنار عظيمة على قمة زقورة بورسيا وهي أعلى مكان في المنطقة. ثم دفنه في قبر سري احتراما وتقديسا لجثمانه ودرءاً للخلاف الذي يمكن أن يحصل بين القادة وكلّ منهم يريد الاستحواذ على الجثمان، وهذا يقودنا أيضا للتذكير بأنّ علم التحنيط كان غير معمول به في بلاد النهرين بسبب العقائد الدينية التي لا تُقرّ عبادة الملوك في حياتهم أو بعد مماتهم وبسبب طبيعة الأرض والمناخ الرطب التي لا تساعد على الاحتفاظ بالجثامين سالمة، وكذلك إنّ تنفيذ عملية التّحنيط تستغرق سبعين يوما وبتدرّج تقني وزمني وبشرط أن يكون الجسد سليما وليس مُتحلّلا وهذا يدحض الرواية التي تقول بنقل الجثمان المُحنّط في الناووس الذهبي، إنّ الإسكندر لم يكن ملتزماً بالديانة الفرعونية ولم يتم تحنيط أحدٍ من أهله وإنّ ذلك لم يكن تقليداً معمولاً به عند البابليين أو اليونانيين وإنّ حرق الموتى كان شائعا في بلاد الإغريق، والأخبار تؤكد أنّ الإسكندر أشرف بنفسه على حرق جثمان والده ودفن رماده في قارورة في قبره الخاص، وبرأينا أنّ المحرقة العظيمة التي صهرت الطابوق في (أعلى قمة زقورة بورسيا) قصدا هي محرقة جثمان الإسكندر وأنّ رماده قد وضع في قارورة دُفنت في القبر البسيط المموّه الذي اكتشفه الدكتور مؤيد سعيد عندما ترأس البعثة التنقيبية في بابل لمدة 11 سنة ويروي في كتابه (بابل) أنّه قد عثر سنة 1982 على قبر غامض تحت بلاط شارع الموكب المُقدّس وقريبا من سور القصر الملكي.



زقورة بورسيا وحجارتها المنصهرة ومخطط القبر المجهول



وهذا الشارع يحمل صفة ذات قدسية خاصة، ومع تعمّق البعثة في الحفر تبين أنّ تركيب فوقه يكرّر نفسه مرة أخرى فيما تحته، وهنا يكون القبر الأعلى جاثما فوق سطح مبنى آخر وبنفس الشكل والأبعاد وإن كان ذا ارتفاع كبير أو عمق لم يتسنّ للبعثة التأكّد من أبعاده، وأنّ القبر التحتاني كان مُموهاً بالقبر الفوقاني الذي يعلوه ولأنّ سرّاق القبور عادة لا يحفرون تحت القبر؛ لذا كان الأمل لدى من شيّده بأن لا يكتشف القبر التحتاني. إنّ الدفن في هذه المنطقة المقدسة والمرتفعة وتمويه القبر وتغطية سطحه باللبن يشير إلى أنّ الدفن تمّ بسرية وأن الدفين هنا هو من الشخصيات المهمة حيث لا يمكن تصور من يستطيع أن يملك الحقّ في مثل هذا الامتياز. ونحن نقول ربّما كان هذا القبر لدفن رماد جثمان الإسكندر وقد قامت البعثة بدفن البناء المكتشف وأجلّ العمل فيه بسبب وجود المياه الجوفية التي حالت دون إنجازه حينها، ولو صحّت هذه الفرضية التي نقترحها؛ فإنّ ذلك سيكون الكشف الذي طال انتظاره وسيكون كشف القرن الواحد والعشرين وخاتمة المطاف لهذا اللغز المُحيرّ وسيكون منسوبا إلينا أوّلا وإلى مكتشف القبر ثانيا، الذي ألمحت له عن فرضيتي فأجاب بروحية العالم الملتزم الذي لا يريد أن يستعجل الاستنتاجات على حساب العلم وأنّه لا يؤيد طرح الفرضية بهذه الصورة، فعلم الآثار يعتمد التوثيق ويجب اعتماد التقارير العلمية الموثوقة، ولكنّه يقول أيضاً إنّ رغم ذلك فإنّ رأي الباحث يبدو منطقيا.



بابل في
قائمة اليونسكو
 للتراث العالمي

بابل تفتتح المدن وتؤرخ التاريخ

علي الشلاه

يومٌ مرَّ على شفةِ الكونِ
خيط الحياةِ
أحرقَتْ صاعقاتُ السماءِ
ماءَ جدَّتنا
فابتدعنا الفراتُ ..

وسرَّتْ رعدةُ الروحِ
في السواقي تَعْلَةً
يوم نامت على ضلعه
كف دجلة ..

ومضى الرافدان
قدرٌ في الزمان
قدرٌ في المكان
قدرٌ في الحكايا
قدرٌ في الوسايا .. قدرٌ في الأَهْلَّةِ
شاخصٌ في المياه
شاخصٌ بالمسلةِ
شاخصٌ مثل نخلة

ألهمت التراب والأعشاب
أسطورة الجنائن المعلقة
بابلُ بابلُ بابلُ
لا المدى والمعاول

بل حكايا الأوائل
كلُّها نسجُ بابل

أيُّها القادمون سراعاً
أيُّها القادمون على صهوةِ الوقتِ والشرفات العتيقةُ
كلُّ حرفٍ هنا
رسمته الحقيقةُ

المسلة والباب .. فوق أزمنة من ترابٍ
والشارع المسروق يمحُرُ العبابِ
يسيرُ باغترابٍ ويزدري المحافلُ

بابلُ بابلُ
بوصلة الحروفِ والأسماء والألواح
آلهةٌ تدركُها الأرواحُ

بابلُ بابلُ
لُقي حمورابي الفارع في النخيل
وظلَّ تموز المؤثث بالعويل

بابلُ بابلُ
سيدةُ الأبواب والمنازل
مُعَمَّدة ببئرِ نِماخٍ
وصادحة بترائيل مردوخ

بابلُ بابلُ
معشبة الأسود والايائل ..

بابلُ بابلُ

قبائلُ العشاق والأغاني
وموكبُ الغواني
ونخلةٌ عُثوقها مياه
وسَعْفُها الحياةُ
ممهورةُ القلوبِ والجباه
بعشبةِ الخلودِ والأمانِ

بابلُ بابلُ

قافلةُ الأوطان
تُسِيرُ الأزمان
دائرةٌ غريبةٌ وقطبُها الإنسان
بابلُ بابلُ بابلُ



بابل في
قائمة اليونسكو
للتراث العالمي

مأثورات

نابو*

حيدر الخفاجي

***نابو** : هو إله الكتابة والحكمة عند العراقيين القدماء. ابن الإله مردوخ. اختلفت الآراء الخاصة باصول عبادة الإله نابو، في حين أصبح مردوخ إله بابل الرئيس، رمز له بـ (القلم) و(حيوان الموشخوشو)، أقيمت معابد عدة للإله نابو في العراق وأشهرها معبد (الايزيديا) الذي وجدوا قرص الشمس منقوشا على جدرانها و يقع في مدينة بورسيبا التي عدت مركز عبادة هذا الإله، وكان في البداية "وزير مردوخ" و كاتبه، ثم أصبح ابناً له، ومن أهم الفترات التي قوي فيها مركزه كانت فترة العصر الآشوري الحديث والعصر البابلي الحديث. وكان للإله نابو دور المنقذ لابييه مردوخ من الاسر في عيد الاكيتو (رأس السنة البابلية) وذلك في اليوم السادس من أيام الاحتفال . كان للإله نابو ثلاث زوجات هن (تاشميتوم ، نانايا ، نيسابا) ، ولم يكن له أبناء .

الوصيّة الأولى

خُذْ ما تَبَسَّرَ في طَرِيقِكَ مِنْ أَمَلٍ
وَأَنْظُرْ بِقَلْبِكَ نَحْوَ أَبْعَدِ كَوَكَبٍ
هُوَ لا يَرَاكَ كما تَراهُ
وَأَنْتَ يَاكُلُكَ الْمَلَكُ
إِقْرَأْ كِتَاباً كُلَّ يَوْمٍ
ثُمَّ بَاغِتْ أَجْمَلَ امْرَأَةٍ مُصَادَفَةً تَمُرُّ
بِبَيْتِ شَعْرٍ مِنْ غَزَلٍ
وَأَزْرَعْ عَلَى شَعَتَيْنِ قَاجِلَتَيْنِ
حَقْلاً مِنْ قُبُلٍ
أولى الوصايا
لا تُحاولِ
أَنْ تُعْلَمَ نَحْلَةً صُنْعَ الْعَسَلِ

الوصيّة الثانية

ثِقْ بِاتِّجَاهِ الْقَلْبِ
وَأَجْعَلْهُ الْإِشَارَةَ
في طَرِيقِكَ لِلْوَطَنِ
وَأَتْرُكْ ذَلِيلَ الْبَحْرِ
إِنَّ الْمَاءَ يَغْسِلُ كُلَّ ذَاكِرَةِ الطَّرِيقِ
إِلَى مَسَاقِطِ رَأْسِنَا
وَيُزِيلُ أَثَارَ التُّرابِ مِنَ الْبَدَنِ
الْوَقْتُ غَائِبَةٌ تُعَاشِرُ كُلَّ مَنْ مَرَوْا عَلَيْهَا
لا تُطالِبُ بِالثَّمَنِ
لا تَدُنْ مِنْ أَفْعَى
ولا تَعْبُدْ وَتَنُ
ثاني الوصايا
لا تَتَّقِ بِالْمَرَأَةِ الْأُولَى الَّتِي تَرَكَتَكَ
وَالْغُرَبَاءِ فِي الْمَنْفَى
ولا امْرَأَةً
تُخَيِّئُ بِالمَسَاحِيقِ الرِّخِصَةِ
ما عَلَيْهَا مِنْ تَجَاعِيدِ الزَّمَنِ

الوصيّة الثالثة

كُنْ ما تُرِيدُ الْآنَ
لا ما كُنْتَ تَحْلُمُ أَنْ تَكُونَ
الآنَ تَعْرِفُ جَيِّداً
الْفَرْقَ ما بَيْنَ الْحَقِيقَةِ وَالظُّنُونِ
ما كُنْتَ تَحْلُمُ فِيهِ صَارَ إِلَى سِوَاكَ
وسِوَاكَ لَيْسَ سِوَى الَّذِينَ
تَتَأَبَّهَوْنَ أَنْ يَقْتُلُوكَ
كُنْ ما تُرِيدُ ولا تَكُنْ يَوْمًا نَدِيمًا لِلْمُلُوكِ
لا تُصَلِّي خَلْفَ أَيِّ مِنْ رِجَالِ الدِّينِ
في أَيِّ صَرِيحٍ
فَالنَّصْلُ يُؤْلِمُ كُلَّ مَنْ قُتِلُوا
إِذَا أَنْتَ انْحَنَيْتَ لِتَسْتَرِيحَ
واطْرُقْ بِرَفْقٍ رَأْسَ مَسَمَارِ الْخَشَبِ
كَيْ لا يَفُزَّ الْجُرْحُ في جَسَدِ الْمَسِيحِ

الوصيّة الرابعة

ثُمَّ .. لَمْ تَتَمَّ
أَرَقُّ يَحْطُ عَلَيْكَ في وَقْتِ الْمَنَامِ
لا شَيْءَ إِلَّا سَاقَ أَمَلِكَ عِنْدَمَا تَغْفُو عَلَيْهَا
سَوْفَ تُعْرِفُ
مُنْذُ أَنْ هَاجَرْتَ
تُعْمِضُ نَاطِلَ بْنِكَ ولا تَنَامُ
ثُمَّ تَحْتَ نَحْلَةٍ بَيْتِكُمْ
ثُمَّ فَوْقَ أَيِّ سَرِيرٍ امْرَأَةٌ تُصَادِفُهَا
فَكُلُّ وَسَادَةٍ حَجَرٍ يَشْجُ رُؤُوسَنَا
في غُرْبَةٍ الْمَعْنَى وَذَاكِرَةِ الْحَمَامِ
ثُمَّ فَوْقَ زَمَلِ الْبَحْرِ
تَحْتَ الشَّمْسِ
أَوْ سَقْفِ الظُّلَامِ
حِينَ يَذْهَبُكَ الْأَرَقُّ
إِذْهَبْ إِلَى الْبَحْرِ الَّذِي قَدْ كُنْتَ تَخْشَى
دَائِمًا فِيهِ الْفَرْقُ
وانزِلِ بِهِ مِنْ بَعْدِ كَأْسٍ مِنْ عَرَقٍ

الوصيّة الخامسة

سِرْ دَائِمًا عَكْسَ الْإِشَارَةِ
لا تَقِفْ
كُنْ كَالْفَرَّاشَةِ
وَاحْتَلِفْ
في فِكْرَةِ الْأَلْوَانِ
عَنِ شَكْلِ الْغُرَابِ
لا تَلْتَفِتْ فَلَرُبَّمَا حَجَرًا تَحْفَى
تَحْتَ عُصْنٍ أَوْ تُرَابٍ
لا تُراهِنْ إِنَّ دَرَبَ الْعُودَةِ الْآنَ
هُوَ الدَّرَبُ الَّذِي
سِرْتَ بِهِ عِنْدَ الذَّهَابِ
لا تَجاهِرْ عِنْدَمَا تَنْوِي الْغِيَابَ
لا تَعُدْ امْرَأَةً عَارِيَةً فَوْقَ السَّرِيرِ
رُبَّمَا يَخْتَلِفُ الْأَمْرُ كَثِيرًا بِالْثِيَابِ
عِنْدَمَا تَهْرُبُ عَبْرَ الْبَحْرِ حَتَّى لا تَعُودَ
فَأَسْأَلِ النُّورَ عَنْ وَقْتِ الضُّبَابِ
أَنَّهُ وَحْدَهُ مَنْ يَعْرِفُ إِنْ كُنْتَ سَتَمْضِي
نَحْوَ قَاعِ الْبَحْرِ أَوْ نَحْوَ الْحُدُودِ

الوصيّة السادسة

عِشْ في مَدِينَتِكَ الَّتِي رَبَّتَكَ
حَتَّى سَلَمْتِكَ إِلَى الْمَنَافِي
حَلِّقْ إِلَى أَعْلَى جِبَالِ الْحَزَنِ
كَالْعَنْقَاءِ
كُنْ أَسْطُورَةً وَاهْبِطْ عَلَى الْبُرْكَانِ
كُنْ شَيْئًا خُرَافِيًّا
لا تَعِشْ في مُدُنٍ لا وَرَدَ بِهَا
لا تَبِيدْ أَحْمَرَ لا رَاقِصَاتٍ
لا تَعِشْ في مُدُنٍ
لا يَحُولُ الْعَاشِقُ فِيهَا سَوْسَنَهُ
وبِهَا يَحْجُبُ وَجْهَ الشَّمْسِ
في الْقَجْرِ هِلَالُ الْمِئْذَنَةِ
لا تَعِشْ في مُدُنٍ لا تَشْتَهِيهَا
لا تَمُتْ في مُدُنٍ لا شَطْطَ فِيهَا
أَوْصِيهِمْ أَنْ لا يَكُنْ قَبْرُكَ في أَيِّ بِلَادٍ
لَمْ تَكُنْ مَسْقُطاً رَأْسِكَ
أَوْصِيهِمْ أَنْ يَشْرَبُوا خَمْرًا
إِذَا مِتَّ بِكَاسِكَ
لا تَتَّقِ بِالْغَيْمِ سَقْفًا
وَاجْعَلِ الْغَايَةَ دَارَكَ
لا تَتَّقِ بِالرَّيْحِ إِنْ لَمْ يَكُنْ نَحْلًا جِدَارَكَ
وَاتَّخِذْ في الْحُبِّ وَالْحَرْبِ بِلَا خَوْفٍ قَرَارَكَ
إِنْتَبِهْ ... لا تَتَرَاجَعَ فِيهِ
حَتَّى يَكْتَبُوا مَجْدَكَ
لا أَنْ يَرِثَ الْأَبْنَاءُ عَارَكَ
لا تَتَّقِ بِاللَّعَلِبِ الْجَائِعِ
وَالكَاهِنِ وَالْحَلَّاقِ وَالنَّارِ وَحَبْلِ الْمِشْنَقَةِ
لا تُحَارِبْ فَارِسًا في يَدِهِ السِّيفُ
بِغُصْنِ الزَّنْبَقَةِ
وَتَذَكَّرْ :
أَوَّلُ الثَّورَةِ جَوْعُ الْمِلْعَقَةِ
وتَذَكَّرْ : إِنَّ سَاقَ الْفَأْسِ
كَانَتْ شَجَرَةً
لم تكن تعلم بِالْحَطَّابِ يَنْوِي مَجَزَّةَ
لا تُحَدِّثْ طِفْلَةً نَامَتْ مِنَ الْبَرْدِ
عَنِ النَّارِ
وصَمِّتِ الْمُقْبِرَةَ
لا تُعْلَمْ جَانِعًا ما جِئِمَتِ الصَّوْمِ
ولا تَشْرَحْ إِلَى مَنْ إِنْتَشَى بِالْخَمْرِ
شَيْئًا عَنْ عَذَابِ الْأَجَرَةِ
لا تَصِفْ لِلرَّجُلِ الْأَعْمَى شُرُوقَ الشَّمْسِ
أَوْ لِلصُّمِّ صَوْتَ الْفَاطِرَةِ
لا تَضَعُ سِرَّكَ عِنْدَ الْعَاهِرَةِ
لا.. لا تَقُلْ
لا .. لَنْ أَعُودَ إِلَى الْوَطَنِ
سَيَكُونُ أَسْهَلًا دَائِمًا
مِنْ دُونَ طَابُورٍ طَوِيلٍ فِي الْمَطَارِ
مِنْ دُونَ حَتَمٍ وَانْتِظَارٍ
سَتَعُودُ مُرْتَدِّيًا كَقَنْ





بابل في
قائمة اليونسكو
للتراث العالمي

متحف الملك نبوخذ نصر الثاني في بابل

عبد السلام صبحي طه

تأسس أول متحف في العراق الحديث عام 1923 بعد تأسيس الدولة العراقية ، وقد شغل حينها واحدة من غرف بناية السراي الحكومية آنذاك ، عند الجانب الشرقي من مدينة بغداد، وكانت المس غير تروود بيل (الخاتون) هي صاحبة فكرة التأسيس واول أمانة له، واستمرت في مهمتها حتى وفاتها عام 1926



الصورة تظهر الملك فيصل الأول في باحة المتحف العراقي وخلفه تمثال المس بيل

تسمية «المتحف» بمعناه الإغريقي.

وتشير البحوث الحديثة، ونتائج التنقيبات إلى أنَّ جمع التحف وعرضها في مكان خاص لم يبدأ عند الإغريق ولا في عهد البطالسة، بل في العراق، وفي زمن سبق عهد بطليموس بأكثر من ثلاثة قرون، وبالتحديد في عصر الملك البابلي الكلداني (نبوخذ نصر الثاني) (-602 562 ق. م)، حيث خصَّص قاعةً من قاعات قصره الجنوبي (تسمَّى قلعة نبوخذ نصر في بعض المصادر) لعرض المواد الأثرية الكثيرة. كما عثرت البعثة الألمانية، التي ترأسها روبرت كولدفاي في بابل في واحدة من قاعات قصر الملك نبوخذ نصر الثاني على تماثيل أسد بابل الشهير والمنحوت من حجر البازلت (من الجدير بالذكر أن أول ذكر للمنحوتة قد ورد في مقال للمبعوث البابوي والفلكي الفرنسي جوزيف دو بوشام في جريدة العلماء الفرنسية عام 1790 م إثر زيارته للموقع آنذاك حيث أرشده سكان المدينة لموضع المنحوتة، ولكن من اظهرها لأول مرة كان البريطاني كلوديوس جيمس ريتش وذلك في عام 1817 م خلال رحلته الثانية التي كان قد قام

العراق هو مهد حضارة الإنسان، وفيه أولى شهقات إبداعه، سكنه الإنسان منذ أقدم العصور، حيث خطا أولى خطواته الحياتية حين جمع قوته، ومن بعدها بدأ بمرحلة الإنتاج، فتوصَّل إلى الزراعة وتدجين الحيوان، واستقر في قرى تطوَّرت وأصبحت مدناً حصلت فيها أحداث ضخمة ملأت صفحات التاريخ، الذي يزخر بأصالة الحضارة العراقية القديمة التي انتشرت إلى بقاع العالم الأخرى آنذاك.

عُرِفَ «المتحف» بالأصل عند الإغريق باسم «Mouscion» للدلالة على معبد شُيِّد على تل هليكون قرب الأكروبوليس في أثينا، خُصَّص لعبادة ربات الفنون «Muses»، ومن المحتمل أنَّهم قاموا بوضع تماثيل وهدايا ثمينة قدَّمها الناس للآلهة، ثم اقتناها الملوك والأمراء والأثرياء. فالتحف النادرة التي كانت بحوزة تلك المعابد شكَّلت البدايات البسيطة، وكانت هي نواة المتاحف. وقد عدَّ الغربيون متحف الملك (بطليموس الأول) مؤسَّس دولة البطالسة في مصر أقدم المتاحف في التاريخ، إذ قام بتشييد بناية خاصة عام 290 ق. م. عرض فيها مواد حضارية متنوعة، وسمح للناس بمشاهدتها، وأطلق عليها

بها قبل ذلك واستطلع خلالها موقع بابل. وقد ذُكر حينها ان التمثال يبدو متأكلاً، بعد سبعة سنوات من هذا التاريخ يمر عسكري بريطاني اسمه جورج كيبل بالمنحوتة ويرسمها وهي مكسورة الانف، وبذا يكون الكسر الحالي قد حصل ما بين توثيق ريدج ورسمة كيبل - الكاتب).

الذي يقف فوق رجل مطروح على الأرض. وربما يعود هذا التمثال إلى فترات سابقة قد تكون الحيثية، فالحيثيون هم الذين وضعوا نهاية لسلالة بابل الأولى، وربما يمثل أسد بابل في موضعه من القصر الشمالي عند الكشف عنه انتصارهم على بابل، بدليل وجود تماثيل حيثية مشابهة له، وهو ما يعطي انطباعاً بالقوة والعظمة بحيث أصبح رمزاً لماضي العراق القديم، وعثر فيه أيضاً على مسلة تعود للملك (شمش- ريشن- أوصر) (وأخرى تمثل إله الجو الحثي، ومجموعة تماثيل مصنوعة من حجر الدايوراي، وتماثيل لحكام ماري ومسلة آشور بانيبال، ومسلة شمش - شم - اوكن حاكم ماري، وقطع من عهود مبكرة تصل إلى سلالة أور الثالثة، فضلاً عن العثور على مكتبة ملكية.

كما تذكر المصادر أنَّ هذا المتحف استمر حتى العهود الفارسية، حيث عُثِر على مسلة تعود للملك داريوس هناك. ووفقاً لهذه المعطيات اعتقد كولدفاي أن هذه القاعة ربما كانت متحفاً خاصاً لعرض الآثار التي تعود للفترة التي سبقت العصر الكلداني، كما اعتقد أيضاً أنَّ القطع التي كانت معروضةً



مسلة آشوربانيبال



أسد بابل



مسلة شمش- ريش - اوصر



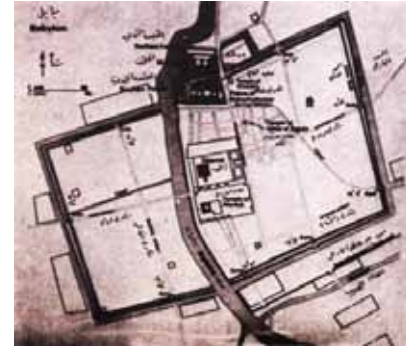
بابل في
قائمة اليونسكو
للتراث العالمي

تعرّض لتخريب منع المُنقّبين من التَّعرّف عليه وتشخيص الكثير من بقايا أجزائه. يشبه مخطط هذا البناء القسم الغربي من القصر الجنوبي، ومن المرجّح أن نبوخذ نصر شَيّد هذا القصر في السنين الأخيرة من حياته، ولعلّه اتخذ مسكناً له، وخصّص القصر الجنوبي للبلاط الملكي وموظفيه. ومما يذكر عن هذا البناء، كما أشرنا، عثور المُنقّبين في واحدة من ساحاته أو حجراته على تلك المجموعة الغريبة من الآثار، التي لم يكن بعضها يحمل الهوية البابلية، ويرجح الباحثون أنّ هذا الجزء من القصر كان بمثابة (المتحف) الذي جمع فيه نبوخذ نصر بعض آثار العهود القديمة، فضلاً عن غنائم جلبها من بلدان كان غزاها.

وفي ما يتعلّق بالقصر الجنوبي المشار إليه، فهو عبارة عن بناء واسع تبلغ مساحته نحو (51 ألف متر مربع) وله خمس ساحات، في الجانب الجنوبي من كل ساحة فيه هناك غرفة عريضة. في الساحة الرئيسة تشاهد خلوة مزيّنة بالطابوق المُزجّج والمُلَوّن والمُزخَرَف بأشكال النخيل والأسود والأزهار، وقد احتوى القصر على عدة بيوت كبيرة وصغيرة. يقع القصر في الشمال خارج مركز المدينة، ويتم الدخول إليه عبر بوابة تقع عند جهته الشرقية من الساحة التي تقع بين القصر وشارع الموكب، حيث اعتقد المُنقّبون خطأً أنّ المكان عبارة عن متحف (أثبتت التنقيبات أنّ الموضع الحقيقي للمتحف المفترض هو في واحدة من قاعات القصر الشمالي). وهناك إشارات تذكر أنّ الملك نبوخذ نصر سكن في البداية في قصر أبيه نبوبلصر ثم بنى لنفسه قصرًا خاصاً به هو (القصر الصيفي) خارج المدينة ناحية الشمال.

من كل ما تقدم، يتّضح لنا أنّ فكرة تأسيس المتحف هي فكرة بابلية سبقت عهد (بطليموس) بثلاثة قرون تقريباً، وأنّ مفهوم المتحف كان يدور حول فكرة واحدة هي مجرد جمع للآثار وعرضها والتفاخر في جلبها من بلدان وأقاليم أخرى لعرضها في القصور الملكية. أما في الوقت الحاضر فقد أصبح المتحف هو الجهة التي تقوم بعرض التراث الثقافي مهما تنوّعت أشكاله وبشكل تفصيلي، إذ يتم كذلك عرض المعلومات عن هذه الموروثات الثقافية والمعارف الإنسانية، وهذا ينطبق على جميع المتاحف في الوقت الحاضر ومنها المتحف العراقي (الذي أمر بافتتاحه الملك فيصل الأول عام 1923، حتى وإن كان عبارة عن قاعة واحدة، ومن بعد ذلك قيامه بتشريع أول قانون للآثار العام 1924). ويُقدّم المتحف

اليوم لزواره حلقةً متسلسلةً من المعلومات عن حضارة العراق منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى العصور الإسلامية المتأخرة، فضلاً عن وجود المتحف الحربي الذي يعرض كيفية تطور الأسلحة، وكذلك الحال مع متاحف بابل والمدائن وغيرها في محافظات العراق، ولهذا فهو مؤسّسة عامة هدفها المحافظة على الآثار واستخدامها في تنمية المعارف.

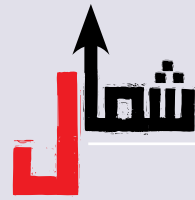


مخطط لمدينة بابل ويظهر موضع المتحف في القصر الشمالي. أعلى الصورة

هذا المقال قراءة في البحث الموسوم تاريخ المتاحف الأولى: نشأتها وأهميتها (التطور والمفاهيم) للأستاذ المساعد رعد عبد القادر عباس – الجامعة المستنصرية والدكتور محمد صبري عبد الرحيم – هيئة الآثار والتراث

مراجع:

- 1 - تقي الدباغ وفوزي رشيد، علم المتاحف، مطبعة جامعة بغداد، 1980.
- 2 - ربيع محمود بيبامي، القيسي، «إنظر موجزة في تاريخ بابل»، بيومر، مج 50، 1999
- 3 - سامي سعيد الأحمد، «سلالة بابل الحديثة»، العراق في التاريخ، بغداد، 1983.
- 4 - زهير صاحب، الفنون البابلية، 2011.
- 5 - جون اوتس، بابل.. تاريخ مصوّر، 1990.



أوديب .. بدون عقدة

هايدغر و الشعر

أول روبوت يقيم معرضاً لأعماله الفنية

انطباعات عما فعلت داعش في الموصل

في زمن العنف الحاجة إلى تولستوي

تلوح أفكار ليف تولستوي الدينية والأخلاقية، بما في ذلك في مواجهة العنف بكل أشكاله: عنف الدولة ضد مواطنيها، وعنّف الحروب والثورات، العنف في مختلف الطوائف والعنف ضد المرأة والأطفال ... الخ. فضلاً عن وجهات نظره بخصوص العمل الدؤوب لتغيير حياة الإنسان نحو الأحسن، عن طريق تطوير الإنسان لنفسه بنفسه، وتجسيد في داخله الشرارة الروحية التي تمثّلت في جميع الأديان السماوية.





ربيع ذو زاوية مكسورة

ماريو بينيديتي

ترجمة: خالد لحرش

يعد ماريو بينيديتي أحد الكتاب اللامعين الذين تركوا بصمة واضحة في الحقل الأدبي الإسباني بأجناسه المختلفة؛ الرواية والقصة والشعر والمقالة. مارس الصحافة والنقد الأدبي كذلك، وألف مسرحيات ونظم قصائد أداها مجموعة من الفنانين المرموقين كخوان مانويل سيرات، ودانييل بيلييتي وناتشا غيفارا. ولد الكاتب يوم الرابع عشر من (حزيران) سنة 1920 في بلدة باصو دي توروس، مقاطعة تاوكواريمبو بالأوروغواي. انتقل في سن الرابعة للعيش برفقة والده إلى مدينة مونتيفيديو، التي تحولت إلى مسرح لمعظم أعماله الأدبية.

أصدر أول أعماله الروائية سنة 1953 تحت عنوان "كيين دي نوسوتروس" (من منا)، وفي سنة 1960 صدرت للكاتب رواية "تريغوا" (الهدنة)، وهي الرواية التي منحتها صك العالمية، إذ طُبعت لمئات المرات وترجمت لتسع عشرة لغة، كما

حُولت لعمل سينمائي ومسرحي وإذاعي كذلك. سنة 1987 حصل على جائزة ياما دي أورو (لهب من ذهب)، الجائزة التي منحتها إياها منظمة العفو الدولية عن روايته (ربيع ذو زاوية مكسورة). نظم الكاتب مجموعة من القصائد الشعرية جمعها في ديوانين عنونهما بـ"إنبينتاريو أونو" (الجرد الأول)، الذي تضمن قصائد نشرها بين سنتي 1950 - 1980، و"إنبينتاريو ضوس" (الجرد الثاني)، الذي غطى فترة النشر الممتدة بين 1986 و 1991. بدأ الكاتب بنشر قصص قصيرة في الملحقات الثقافية للمجلات والجرائد لأنه، كما يقول: "كان من الصعب نشر روايات في الفترة التي بدأنا نكتب فيها، نحن جيل 1945، فلم يتسن لنا ذلك إلا بعد ظهور دور النشر، بعدها برزت أسماء العديد من الروائيين". ومن بين مجموعاته القصصية التي نالت شهرة كبيرة نذكر مجموعة "قصص من مونتيفيديو"، التي صدرت سنة 1959.

ماريو بينيديتي.. تمويهات واعترافات عروس البحر الأرملة

كثيرة هي الزيارات التي قمت بها إلى مدينة كوبنهاغ، حيث دأبت على تكريم عروس البحر إريكسن. في هذه المناسبة، و لا مناص من الإقرار بذلك، غنى لي أن أطيل النظر في وجهها، بل وفي وضعيتها كذلك، لأكتشف عبارات الترمل الخفية.

في إحدى الليالي، وبعد تناول بعض القنينات من نبيذ كالسبرغ التي شحنتني شجاعة، تجرأت على إثارة الموضوع بحضور أصدقاء كثيرين من أمريكا اللاتينية، وهم في الحقيقة لاجئون قدامى بالدنمارك. بدافع الريبة، وحتى لا يخالوني أسرفت في شرب الخمر، حاولت أن ألق حديثي بنبرة خفيفة من السخرية الذاتية، لكن دهشتي كانت كبيرة لما أخذوا حديثي على محمل الجد، بل وإن أحدهم قال متثاقلا - كان ينحدر من مدينة سانتافي ويدعى ألفريدو- كما لو كان يقيس مقاطع الكلمات: «الأمر لا يتعلق فقط بعبارات الترمل، إنها فعلا أرملة». حينها أفقت من سكري، وتناول الكلمة بعده خوليو، لاجئ من الشيلي: «بطل هذه القصة مواطن لي يدعى رودريغو، هاجر من مدينة كونثيثيون إلى مدينة كوبنهاغ حيث استقر كلاجئ بعد أن ذاق شتى أنواع التعذيب و الإهانات داخل السجون الشيلية. قد تبدو هذه القصة أكذوبة، لكن بينوتشي هو من دفع به نحو عروس البحر».

لم تمر 24 ساعة على وصوله (و قبل أن ينهي أولى الإجراءات التكميلية لإثبات إقامته كلاجئ) حتى سقط تائها في غرام عروس البحر. لقد كان حبا من النظرة الأولى. وعادة ما يغرم أحد ما بشخص آخر معروف، بل وبعيد المنال أيضا، حتى وإن بدا ذلك مستحيلا، بالتأكيد. وعلى سبيل المثال لا الحصر: كاترين دونوف وأنا بيلين وصونيا براغا أو عروس البحر بكوبنهاغ حتى. من الواضح أن لرودريغو نواذره، ولكنك تعلم جيدا، أنت الذي كنت لاجئا منذ زمن ليس بالبعيد أن أمرا كهذا يعد طبيعيا بالنسبة إلى اللاجئين. ومن ناحية أخرى، فرودريغو نادرا ما كان يتحدث عن حبه الجديد. ببساطة، دأب على تكريس ساعة من اليوم يتأمل فيها عروس البحر، ويتأكد من خلالها بأن حبا كان ينمو بداخله، كان حبا غير مألوف، حبا أبديا. ولما رأى أن عروس البحر، في أزمان ماضية قريبة وبعيدة، تعرضت للسخرية والتعذيب وبتر لأعضائها، وجد في هذا الماضي حيزا مطابقا لقصته الشخصية المليئة بالعبر.

هكذا قرر في أحد الأيام أن يجعل من المستحيل أمرا يقبل

التصديق. كان فصل الشتاء قد انتصف (الشتاء قاس هنا)، لم يبذُ لصاحبنا أنه من المعقول تأجيل خطته حتى مقدم الربيع: الظروف مواتية، فقد اختار ساعات الفجر الأولى: لم يرد أن يجازف، فمن المحتمل أن يتحلق حوله بعض الفضوليين (و قد يكون من بينهم أحد رجال الشرطة) أو تعكر عليه عشرات، بل آلاف الأعين صغو خلوته المجيدة.

كانت عقارب الساعة تشير إلى الثالثة والرابع في أحد أيام الأحاد من شهر يناير عندما بلغ رودريغو هدفه المنشود. كانت وعلى عاداتها دائما عارية ببراءة، فرأى رودريغو أنه من غير اللائق أن يبقى على ثيابه البائسة، ثم شرع في التجرد شيئا فشيئا من ثيابه والمحرّ يشير إلى الدرجة 12 تحت الصفر، طوى ثيابه بتأنق ثم وضعها بالمحاذاة من قدميه العاريتين والمخدرتين من البرد. بهذا يكون قد استوى مع حبيبته. كانا معذبين وعاريين، وكانا يرفجان.

على هذا النحو، كان رودريغو يحاول أن يشد على أسنانه حتى لا تصطك، ثم ضمها إلى صدره بحنان، كانت لحظة من أسعد لحظات حياته الجديدة. بيد أنها كانت سعادة عابرة بكل تأكيد. بعد ساعات عثروا عليه هناك جامدا، بلا حياته الجديدة و لا القديمة أيضا. فهمت إذن؟ لهذا السبب تملك عروس البحر وجه الأرملة هذا الذي رأيت. سأخبرك أيضا أنها أصبحت منذ تلك اللحظة واحدة منا، لاجئة أخرى، جامدة بجوار البحر، تحلم بالعودة.

يديويات

لم نعد نراها في أيامنا هذه معلقة على الأبواب، على عكس أبواب الزمن الماضي، التي كانت عليها أيد(حديدية أو نحاسية) تستخدم للطرق. جذبت هذه الأيادي إناسا منذ طفولتها، و لما بلغت سن الخامسة عشر أخذت تجمع الأيادي. في غضون ثمانية أعوام استطاعت أن تجمع عشرين يدا. لقد حصلت على نصفها من معارض تريستان نارباخا و سان تيلمو، وكان من بين أقاربها، ممن اعتاد على السفر، من وعدا بجلبها لها من معارض إراسترو أو مارشي أوبيس أو بلانسبالي أو بورتوبيو. كان من بين الأيادي التي حصلت عليها ست يمنية (حديدية تقريبا) و كانت نادرة وذات قيمة كبيرة، أما الأربعة عشر الأخرى فكانت يسرى (نحاسية بالطبع). لم تكن جميعها أصلية؛ بعضها كان نسخا، و كان من اليسير اكتشافها لأن أكفها كانت فارغة، في حين كانت الأيادي الأصلية مملوءة الأكف، بالحديد طبعاً. كانت إناس تعتني بها وتلمعها وتستنطقها حتى. فكانت مناسبة تستفهم فيها نفسها: أي باب كانت ستطرقه هذه اليد الحديدية، طرقا يسمع له صدى في أرجاء البيت الواسع؟ أو بهذه اليد الأخرى، ذات الأصابع المشنجة، التي تصلح للطرق القوي أو لإعلان رحيل شخص أكره على ذلك؟ من سيكون استخدم أصغرهن، بقبضتها

المخرمة والقمينة بطرق يطرقه عاشق محترم بالضرورة لكي يبلغ صوته لعشيقة تنتظره؟ كانت إناس تمسك واحدة منها وتجعل لها قصة وألغازاً، وكانت تقوم بتحريكها، وتجعل لها عدة نتائج وحلول. وكانت إذا جن الليل ألقت عليها نظرة قبل أن تخلد للنوم، كما كانت تقوم بذلك عندما تستيقظ أيضاً كما لو كانت تطلب استشارتها.

نامت ذات ليلة فاقتحمت عليها الأيادي العشرون حلمها. كانت كل واحدة منها معلقة على باب. أخذت إناس تتعرف عليها الواحدة تلو الأخرى، داعبتها ثم أخذتها لتباشر الطرق بجبن أو بشجاعة، كان صدى الطرق مرعبا في بعض الأحيان. كانت إناس تطرق وتطرق، وكانت تستمد قوتها وجراتها من كل تلك الأيادي، وكانت تجهل هوية من تنادي، لماذا؟ كانت تعلم بأنها تريد أن تلمس تلك الأيادي الأجنبية، وإذا كانت استخدمتها للطرق فإنها كانت على وعي من أن الأمر يتعلق باستخدام فريد: كانت تطرق لأن الطرق وظيفتها الوحيدة، كانت تطرق لأن الطرق يمنحها، بل ويثبت لها سبب وجودها.

استيقظت، كانت تتصبب عرقاً وأسنانها تصطك، لم تنتبه بادئ الرأي إلى أي أمر غريب، ولكن عندما أرادت أن تلمس، في حركة اعتيادية، جبينها بيدها اليمنى، اكتشفت أن يدها تمسك بيد أخرى، كانت يدا حديدية وقوية وقديمة. ولم تكن يدها تمسك باليد الحديدية، بل كانت اليد الحديدية هي التي تمسك بيدها. إنه لفعل فريد حقاً. لم يساورها أدنى شك بأن تلك اليد السوداء، الأمينة، القوية كانت اليد التي تنوب عن الأيادي العشرين الأخرى (الحديدية منها أو النحاسية، اليمنى أو اليسرى) اللواتي شكرنها على المهمة الشاقة التي تجشمتها في الحلم الأخير. أخبروها أيضاً بالآ تقلق لأن أحدا لم يجب. الطرق أهم شيء.

وهن قمن بذلك (الأيادي وإناس).

سيرة ذاتية

أخبره الناشر المنحدر من مدينة ميلانو بأن لا يجلب المزيد من الروايات في هذا الوقت. أما إن تعلق الأمر بسيرة ذاتية رائعة، فمرحباً. يا فتى تعلم، إنه زمن السير الذاتية. فهذا الجنس الأدبي سيصبح الأكثر شيوعاً في القرن الواحد والعشرين. و لهذا يجب عليك أن تلحق بالقافلة ما استطعت. لقد وعد دانتى فالكوني بأن يجرب حظه في هذا الجنس الأدبي، إلا أنه أوضح بأن سيرته لم تكن مهمة، ولم تتخللها لا مغامرات ولا فضائح. وقال الناشر المنحدر من ميلانو وقد رسمت على محياه ابتسامة مليئة بالأمل، إن كل سيرة قد تكون كذلك إذا كان لكلماتها معنى. دعنا نرى، ألم يسبق لك أن قتلت هراً أو استمنيت أو خدعت أمك المسكينة أو كانت لك ميول شاذة أو اكتشفت أن لأبيك خليفة أو لم تكن نزيها في الإمتحان أو صغعت صديقتك أو حجزت بسبب التحرش أو عذبت أحداً أو عذوبك أو وقعت شبيكا على بياض أو خلع وركك أو حصلت على ثروة في ألعاب الحظ أو خسرتها أو استعملت لاصقا سائلا بدل معجون الأسنان أو كنت على وشك الفرق أو زورت شهادات لأونغاريبي أو لباسوليبيني أو تعلمت الإسبيرانتو أو أصيبت لثتك بالتهاب؟ اسمع ما يقوله هذا الخبير: كل واحدة من



هذه الجزئيات يمكن أن تصبح مادة خام لكتابة سيرة ذاتية من الطراز الأول. أجل، أفهم، ولكن، ماذا عني أنا. لا تقل لي بأن حياتك كانت مملّة للغاية لدرجة أنك لم تلتقط و لا حلقة يمكن أن تثير الإنتباه. حتى و إن لم يكن من الضروري أن تكون شاذة، ولكن إن كانت شاذة بعض الشيء فإنها تفي بالغرض. و لكن، ماذا عني أنا. لا تقل لكن. منذ الغد نفسه ستشرع في تدوين ذكرياتك التي تقشع لها الأبدان، لا يهم أكانت ذكريات حقيقية أم مزيفة، سأضمن لك بيعاً وفيراً في معرض ميلان القادم.

بعد ذلك اللقاء المثير توالى أيام عصبية على المؤلف الشاب المنحدر من الريف. لقد مرت ساعات من الخوف والإحباط أمام الصفحة البيضاء. كانت نصيحة الناشر المنحدر من ميلان تقول: المهم هو أن تبدأ، ابدأ بجملة تسحر القارئ البريء من الوهلة الأولى، ابدأ بشيء يعد بالإثارة وتلفه الأسرار. دفعت هذه الكلمات دانتى فالكوني إلى أن يبدأ: منذ سنوات منعني خجلي من الكتابة عن نفسي. لم تعجبه هذه الجملة من حينها. شطب على كلمة الخجل وأبدلها بكلمة أخرى هي الغرور: منذ سنوات منعني غروري من الكتابة عن نفسي. بعد مضي يومين مرق الورقة إرباً ثم كتب، و كله أمل: العودة إلى الماضي هي عودة إلى الجذور. ما كتبته يفتقد إلى روح الفكاهة، قال له الناشر المنحدر من ميلان، الذي نصحه بأن يسخر من نفسه كصيغة لأبأس بها لكتابة السيرة الذاتية. فكتب إذن: الحقيقة أنني لا أدري، هل أنطلق بحثاً عن جذوري أم ببساطة أتسلق الأغصان. حك رأسه. تأمل: لست و لا أريد أن أصبح شجرة. كان مصير الصفحة الجديدة سلة المهملات. من المؤلف أن يفتتح شابلاًن سيرته بجملة درسها جيداً: ولدت يوم السادس عشر من شهر أبريل، سنة 1988 على الساعة الثامنة مساءً، بإيست لاین، والوروت. لم يبدأ بعد في تدوين سيرته لأن حاجزاً يقف أمامه: المكافئات و الجزئيات الواقعية: ولدت يوم الثاني و العشرين من شهر غشت من سنة 1949 على الساعة



العاشرة صباحاً، بفوليغنو، أومبريا. من المؤلف أن يفتتح إلياس كانييتي على وجه التحديد مذكراته « اللسان الحر» على هذا النحو المحزن والجذاب أيضاً: ذكراري البعيدة جداً تسبح في اللون الأحمر. أما صاحبنا، فليس بمقدوره أن يربط ذكرياته الأولى باللون الأحمر. أو بأي لون آخر. ولو باللون البني. قد يبدأ قائلاً: كان حلمي الأول مع. لاشيء. الحقيقة أنه لم يحلم قط، و ليس له حلم أول إذن. إذا لم يفتتح على الأقل نابوكوف «تكملي، يا ذاكرة» على هذا النحو البراق : يتأرجح المهد فوق الهاوية. أما صاحبنا فقد يعتقد بأن المهد بعد التأرجحات الأولى سيسير إلى الهاوية ببساطة، الأمر الذي سيقطع الطريق على المشاكل التي تعترض سيرته الذاتية. فجأة توهج نور بداخل ذاكرته المبعثرة، لم يكن نورا خافتاً بالتحديد. بدا له وكأنه وضع يديه على النحو الذي سيبدأ به، بشكل رائع، وقمن ببعث الحيرة في نفس الناشر المنحدر من ميلان السلطوي و المغرور و الإنتهازي. ألقم آلتة الكاتبة «أوليغيتي» ورقة جديدة، فشرع في النقر بإحكام، ببراء، بشجاعة: في منتصف طريق حياتنا. رأى كما لو كان تحت تأثير نوم مغناطيسي ذاك السطر، ثم نهض و توجه إلى الحمام. وقف دانتى فالكوني أمام المرأة، فخاطب نفسه قائلاً، و هو خائر القوى، والغضب يستبد به: في النهاية، لست بدانتى ذاك، لست بدانتى الروح ذاك. هنا، انتبه إلى أنه قد أصاب. إنه على يقين الآن بأن هذه البداية ستوقظ حماس الناشر المنحدر من ميلانو. عاد إلى منضدته، ألقم الآلة الكاتبة «أوليغيتي» ورقة أخرى ثم كتب بثقة مفرطة في نفسه هذه المرة: لست دانتى الروح ذاك، أنا دانتى القذارة.

وفاء زوجة

في سن الخامسة والثلاثين، كان لإليانا ماركيث بعل (دامسو) و خليل (ماركوس). لم يكن حبهما لها، أو على الأقل رغبتها فيها، يسببان لها أدنى إزعاج، بل كانا يمنحانها ثقة أكبر في نفسها، وأمام الناس أيضاً.

ومن ناحية أخرى، كان دامسو و ماركوس مكتملي الجسد والمظهر، بحيث أن ما كان يجذبها في أحدهما لم يكن ليمنعها من حب الآخر، وعندما تكون بين ذراعي دامسو فإنها لا تفكر في ماركوس، والعكس بالعكس. كان دامسو و ماركوس يعرفان بعضهما البعض. لم يكونا صديقين، ومع ذلك لم تكن علاقتهما سيئة. و كان من الطبيعي أن يعلم ماركوس بأن إليانا تتقاسم الفراش مع بعلها، إلا أن الأخير كان يجهل مدى تطور العلاقة الأخرى. كانت إليانا من جهتها تعد نفسها، وبشكل متناقض امرأة وفية لكليهما، لأنها ما شعرت قط بأن أحدهما يغويها. كانت تعلم جيداً بأن جسدها الجميل والمعتنى به جذاب جداً، برغم أنها كانت تتقدم في السن. كان البعل والخليل كلاهما ينجذبان لجسدها. كانت بشرتها الناعمة، ذات الطيب الخاص تستمتع بشكل متكافئ ببشرة ماركوس المخملية، وببشرة دامسو المتجعدة شيئاً ما. كانت تشعر بأنها امرأة مكتملة و صاحبة إقليمي جنسين وسيدتهما. بدر الإنذار الأول من بعلها عندما قضى وطره من غير رغبة، ثم أخذ فتوره نحوها يستفحل ليلة بعد أخرى، حتى غدا الوطاء أمراً عارضا، وعادة ما كانت هي صاحبة المبادرة. لقد ظنته في البداية فتورا جنسيا ناتجا عن القلق أو عن الأعمال المرهقة، و في الأخير نزعت إلى لوم نفسها. ماذا حدث معي؟ كانت تستفهم نفسها أمام المرأة القديمة التي تعكس صورتها دائما، لا أقل ولا أكثر. ماذا حل بجسدي؟ استنتجت شيئاً فشيئاً بأن دامسو كان على علاقة مع خليفة؛ شعرت بمرارة كبيرة، لم يكن بمقدورها تحمل هذه الخيانة العظيمة، و مع ذلك أثرت الصمت.

لقد وجدت عزاءها في ماركوس، الذي كان يواسيها في أحسن الأحوال. لم تطلعه على التحول الذي طرأ على دامسو، خوفا من فقدان جاذبيتها تجاه ماركوس. قرأت من قبل بأن المرأة تجذب أكثر خليلها إذا كان بعلها يحبها أكثر. و زاد في حزنها التحول الذي بدأ يظهر ذات ليلة على ماركوس أيضاً.

أخبرها بأنه كان مرهقا، فلم يفعل شيئاً. أخبرها بذلك المرة تلو المرة. شعرت إليانا بإحباط عميق، و هذا أمر سيئ، لأن الزرقة التي لفت عيناها بسبب الأرق، والشحوب الذي غزا جسدها، من الخدين إلى العانة، مرورا بالثديين، اللذين كانا بالأمس متصلبين ومنتصبين، أما الآن فقد غديا مترهلين و متعبين (و كانت على وعي بالتحول) جعلها تشعر بأن ماركوس ودامسو لم يعودا يرغبان فيها، بل والرجال كلهم. لقد قادها وفاؤها المزدوج إلى إحباط شديد، والأشد من ذلك أنها لم تستسغ السبب الحقيقي الذي كان وراء هذا الإخفاق. بالنسبة إلى ماركوس، بدا لها بأن الضعف الجنسي لديه كان مصطنعا شيئاً ما منه لدى دامسو. فهل يكون استبدل جسدها بجسد خليفة أخرى؟ أو ربما لديه خطيبة؟ هل أوشك على الزواج و لم يجرؤ على الاعتراف بذلك؟ في الحقيقة جرحها نفور ماركوس أكثر من نفور دامسو، لأن التجربة الجنسية و روايات القرن 19 علماها بأن الأزواج أكثر عرضة إلى الفتور الجنسي أكثر من الأخلاء.

جائزة صحيفة THE SUNDAY TIMES للقصة القصيرة

أعلنت صحيفة "The Sunday Times" عن جوائزها السنوية للعام الحالي للقصة القصيرة (الصوتية: أسطوانة مدمجة بصوت المؤلف أو بصوت ممثل) وتضمنت اللائحة الطويلة ثمانية عشر كاتباً، ووصفت الصحيفة جوائزها بأنها "الأغنى عالمياً 30000- جنيه إسترليني".

أغلبية المشاركين على هذه اللائحة الطويلة هم الكتاب الأمريكيين الذين بلغ عددهم ستة كتاب، تصدرهم الكاتبة أم هومس التي فازت بجائزة الرواية عام 2013 وإيما كلاين التي تصدرت روايتها لائحة الكتب الأكثر مبيعاً في الولايات المتحدة الأمريكية، والاثنان من منشورات "دَا نيويورك"، إلى جانب خمسة بريطانيين وأربعة من أيرلندا.

واضافت الصحيفة: أن الجائزة تهدف إلى اكتشاف المواهب الجديدة، والحكام يحاكون نصوصاً قصصية من دون أن يعرفوا أسماء كتابها، بينما ضمت اللائحة الطويلة، هذا العام، اسمين جديدين من أيرلندا هما وندي أرسكن ودانييل مكلفلين.

سبق للكاتبة الأيرلندية سالي روني إن بلغت القائمة القصيرة لهذه الجائزة عام 2017، وتُعد هذه الكاتبة، حسب الصحيفة، واحداً من الكتاب الموهوبين الذين اكتشفتهم الجائزة ذلك العام.

ع.ن



A. M. Homes



Emma Cline's



فنان تشكيلي بريطاني

انطباعات عما فعلت

داعش في الموصل

مخلفات الحرب متوفرة في كل مكان، بما فيها آثار الرصاص والقنابل. لم أكن رأيت، من قبل، مثل هذا الدمار حيث الآثار العريقة كنوز لا تقدر بثمن أحيلت إلى حطام، منذ تحطيم "طالبان" التماثيل البوذية، بالديناميت، في أفغانستان والمعابد الرومانية في بالميرا (سوريا). قال لي بيرس سكوندا: تقوم فكرتي الفنية على وضع جماعات العنف السياسي في أعمالي كملمس بارز على سطح اللوحة أو ما تبقى من قطع الآثار التي عثرت عليها، كمشروع توثيقي لما حدث على أيدي المتطرفين الإرهابيين.

ويضيف سكوندا: ما تخلفه الحروب من كوارث ليس جديداً، منذ حرب طروادة حتى الحرب العالمية الثانية ثم الحروب اللاحقة في مختلف أنحاء العالم.

حاول سكوندا الاستعانة بالبيشمه ركه الأكراد ليصحبوه إلى المواقع الآشورية القديمة في نينوى والنمرود لكنهم أخذوه إلى اقرب قرية عند خطوط التماس مع "الدولة الإسلامية". عام 2017 التقيت وزير الثقافة العراقي في اليونيسكو وقدمت له بوستر معرضي الجديد، الذي

كرسته لمخلفات الإرهابيين في الموصل، ومحاولاتهم لتدمير الثقافة والفن في المدينة القديمة، بالموصل، لكن الوزير صُدم، في بداية الأمر، ثم دعاني لزيارة الموصل مع وعد بمساعدتي في عملي التوثيقي هناك، بل كل ما أحتاج إليه.

ويوضح الفنان البريطاني: حرص الإرهابيون على جمع المنحوتات الصغيرة والمحطمة لأنها من السهل أن تنقل وتهرب فيسهل بيعها بخلاف التماثيل الضخمة التي لا يمكن نقلها ليلقوا بها في نهر الفرات.

ويرد الفنان: حطموا رؤوس الملوك والبشر والمخلوقات المجنحة التي كانت تحرس بوابات المدينة.. تلك المدينة التي كانت الأعظم في العالم، كما حطموا تاج آشور پانيبال نفسه، آخر وأعظم الملوك الآشوريين. حطموها بالثقاب (الدريل) والفؤوس الحادة.

وختمت بقولها: جمع سكوندا ثلاثين قطعة أثرية حطمها أو شوهها الإرهابيون لجعلها ثيمة معرضه الجديد، في المتحف الحربي، بلندن، مستعيناً بخبراء ترميم ومصورين، إذ أن بعضها يعرض في صورتين، قبل التدمير وبعده. وأعرب سكوندا عن أمله في تحقيق ذلك الشعور الإنساني، عبر الفن، تعاطفاً مع الضحايا الفنية النادرة والآثار التي لا تقدر بثمن على أيدي أعداء الثقافة في العراق وما حوله.

ع.ن

اتخذت قرارا في نهاية الأسبوع. سوف تتعقب خطوات ماركوس أولاً، ثم خطوات دامسو ثانياً. لقد أرادت أن تكتشف الحقيقة أخيراً. و بهذا تكون قد خرجت من البئر التي كانت فيها. كانت على علم بعاداتهما اليومية. كان ماركوس يغادر المكتب على الساعة السادسة مساءً، ثم عادة يتوجه مشياً صوب بيته الذي لم يكن بعيداً. يوم الاثنين ركنت سيارتها على بعد أمتار قليلة من مكتب ماركوس، وبعد الساعة السادسة بقليل شاهدته يغادر بمعية بعض زملاء، الذين افترقوا بالقرب من الزاوية، ثم استقل سيارة أجرة. كان على إيلانا إذن أن تسرع في الإنطلاق (لم توقف محرك السيارة درءاً لأي طارئ)، لأنها لم تأخذ بالحسبان هذا العارض. استدار التاكسي باتجاه شارع أغراثيادا، بعد أن لف شارعين أو أكثر، ثم عرج على شارع 19 أبريل إلى أن بلغ متنزه إلبرادو، حيث توقف. أوقفت إيلانا سيارتها على بعد مسافة معقولة. ترحل ماركوس من على سيارة الأجرة، ثم أخذ يمشي عبر أحد ممرات المتنزه. منحته إيلانا بعض الوقت إلى أن ابتعد قليلاً، فترجلت من على سيارتها ثم أخذت تلاحقه، شاهدته وهو يعرج على اليمين، فحثت الخطى حتى لا يغيب عن أنظارها.

عندما سلك طريقاً آخر، بالكاد كان نور الشمس التي أشرفت على الغروب ينيره، شاهدت شيئاً تركها مشدوهة في اللحظات الأولى، لكن سرعان ما بدد اليقين الشكوك التي ساورتها؛ لقد شاهدت ماركوس و دامسو يبتعدان، و قد أدارا ظهريهما، شاهدتهما يمسك أحدهما يد الآخر.

ترجمات

كان الأمر نفسه يتكرر معه. كلما قام أحد المترجمين بترجمة إحدى قصائده إلى لغة أجنبية ما، (على الأقل إلى اللغات التي لم يكن يجهلها) كان يرى بأن لأبياته وقعا أفضل منه في اللغة الأصل. لهذا السبب لم يبدِ دهشته من الترجمة الفرنسية لقصيدته «الزمن و الناقوس»، التي بدت له أكثر روعة و رقة و غنى.

بعد مضي سنتين، قام مترجم إيطالي، لا يفقه شيئاً في اللغة الإسبانية، بترجمة النسخة الفرنسية، و إن كان صاحبنا يعارض الترجمة غير المباشرة (لم ينسَ مع هذا أنه تعرف بفضل ترجماته على تولستوي و دوستيوفسكي و كونفوشيوس)، إلا أن سعادته كانت غامرة بهذه الترجمة «بخط مائل».

و بعد مضي ثلاث سنوات، قام مترجم إنجليزي، لا يتحدث اللغة الإسبانية أيضاً، مثله مثل معظم المترجمين الإنجليز، بترجمة النسخة الإيطالية، التي اعتمدت بدورها على الترجمة الفرنسية. أعجب الشاعر الأصلي الذي يتكلم اللغة الإسبانية بهذه الترجمة كثيراً، و إن كان أصل اللغتين غير متقارب. ما أثار انتباهه (في الحقيقة عزا ذلك إلى خطأ مطبعي ليس إلا) هو أن هذه النسخة غير المباشرة تحمل عنوان « بورنت نورتون»، و أن مؤلفها يدعى ت.س. إليوت. و مع هذا، فإنه أعجب بالترجمة لدرجة أنه قرر بأن يقوم بترجمتها إلى الإسبانية بنفسه.

في زمن العنف: الحاجة إلى تولستوي

فالح الحمراي

تجلّت أفكار المفكر والأديب الروسي ليف تولستوي (1828 - 1910) بشكل ساطع في الأعمال الفكرية والفلسفية التي كتبها بعد خروجه من أزمنته الروحية، التي كادت تنتهي بإقدامه على الانتحار وسطرها في كتابه "الاعتراف"، ورسم بتأثيرها السبيل التي يرى الأديب والمفكر الكبير أنها تؤدي إلى ارتقاء الإنسان بنوعه وتحقيق الجنة على الأرض.



Leo Tolstoy

وبشّر بأفكاره حينها أحد أهم أنصاره بالفكر سليم قبيعين بكتابه "مذهب تولستوي"، كما انعكست أفكاره في أعمال ميخائيل نعيمة وغيره من كبار الكتّاب العرب. وجذبت أفكار تولستوي بالمقام الأول الدينية/ الأخلاقية المتنورين من المثقفين والقراء العرب، لا سيما عن الحب والإخاء بين البشر، وعدم مقاومة الشر بالعنف، وفضح النفاق الديني وغيرها من جوانب دعوات تولستوي في مجال الدين.

إنّ هذه الأفكار ما زالت مطلوبة في المرحلة الحالية التي تمر فيها المنطقة، وربّما أنّ أهميتها والحاجة لإعادة التّمعّن فيها من جديد، أضحت أكثر، خاصّة على خلفية تشويه مفهوم وجوهر الدين، واستبدال أسسه السامية بمفاهيم غريبة عن روحه، تعتمد التّطرّف والعنف كوسائل حصرية لتجسد الرسالة السماوية على الأرض.

لقد عثر المتنورون العرب في بداية القرن العشرين وما بعده في أفكار تولستوي الرد على العديد من أسئلة المرحلة الملحة، وانعكس هذا ليس فقط في المقالات والتعليقات التي تناولتها، وإنّما في الرسائل التي استلمها ليف تولستوي

فهل يمكن أن تساهم وجهات نظر ليف تولستوي، لا سيما مفهومه عن عدم مقاومة العنف بالعنف، وحول ماهية الدين ببعده الإنساني، في تجاوز الأزمات الروحية والأخلاقية التي يمر بها الشرق الأوسط، ككيان إقليمي متعدد الأديان والقوميات.

لقد وقفت أفكار تولستوي حول منهاج عدم مقاومة العنف وتحريم استخدامه، وراء العديد من الحركات الإنسانية والدينية، وهو بحق ملهم أفكار المهاتما غاندي زعيم الهند الأسبق ومحزّرها من ربة الاستعمار الهندي بطريق اللاعنف. تولستوي الذي هضم التاريخ البشري بكل جوانبه، يؤكّد استحالة إصلاح العالم والطبيعة البشرية والأنظمة وإحلال العدالة وتأمين الحريات وتجسيد الشرائع السماوية عن طريق العنف، ويرفض تبرير ممارسة العنف بأي شكل من الأشكال ومن أي منطلق كان، وضد أي كان.

لقد استأثرت شخصية تولستوي وأعماله الفنية وتوجهاته الفلسفية، وتراثه الفكري، منذ بداية القرن الماضي باهتمام الساحة الثقافية العربية، وما زالت متواصلة حتى يومنا هذا.

من المواطنين العرب البسطاء. فضلا عن رسائله الشهيرة المتبادلة مع مفتي الديار المصرية الشيخ محمد عبدة. ويبدو لنا أن في هذا يكمن السبب بظهور ترجمات في الآونة الأخيرة لكتب تولستوي ذات المنحى الفكري والفلسفي والديني.

يمرّ العالم العربي والشرق الأوسط اليوم بأسره في أكثر المراحل تعقيداً في تاريخه الطويل. فقد شمل التدهور دولا ومؤسسات سلطة في العديد من البلدان التي تعاني شرائح واسعة من شعوبها من الملاحقة لأسباب مذهبية، والفقر إلى جانب الثروات، والانقسامات على أساس الهوية.

إنّ هذا الوضع التاريخي القائم، وليد العديد من العوامل، بما في ذلك، التّدخّل الأجنبي، والتناقضات بين الدول والتخلف الاقتصادي لبعضها، ومؤثرات العولمة السلبية. بيد أن السبب الرئيس هو عدم إيجاد الحلول الناجعة للمشاكل المستديمة، التي تواجه شعوب المنطقة، وعلى خلفية الوقوف أمام طريق مسدود لسنوات طويلة، نمت التيارات التي تطرح مشاريع ماضوية غير قابلة للتّجسّد وراء ستارة "تسييس الإسلام".

لذلك تلوح أفكار ليف تولستوي الدينية والأخلاقية، بما في ذلك في مواجهة العنف بكل أشكاله: عنف الدولة ضد مواطنيها، وعنف الحروب والثورات، العنف في مختلف الطوائف والعنف ضد المرأة والأطفال... الخ. فضلا عن وجهات نظره بخصوص العمل الدؤوب لتغيير حياة الإنسان نحو الأحسن، عن طريق تطوير الإنسان لنفسه بنفسه، وتجسيد في داخله الشرارة الروحية التي تمثّلت في جميع الأديان السماوية، والالتزام بذلك السلوك الذي لا يتناقض مع العقل والضمير.

إنّ تنفيذ مبدأ عدم اللاعنف في الشرق الأوسط، قد لا يجد الفهم التام من جانب بعض الدوائر الاجتماعية، نظرا لأنّ المنظمات الإرهابية ولتحقيق غايتها تراهن على أساليب العنف حصراً لبث الرعب، وعلى التعامل الوحشي حتّى مع المدنيين الأبرياء. وفي ضوء ذلك لا يمكن أن لا نتفق مع الباحث في فكر تولستوي جوسينوف الذي كتب "من غير الصحيح وضع النبرة على كلمة "عدم المقاومة" في صيغة "اللاعنف". وإنّنا نفهم فكرة تولستوي أفضل، حينما نركز على كلمة " العنف". إنّ مقاومة الشر ممكنة، ويجب أن تعتمد فقط على نبذ استعمال العنف، ولكن بوسائل أخرى وليس بالعنف. والأكثر من ذلك أنّنا حينها سنقاوم

العنف بشكل حقيقي، حينما نمتنع عن مواجهته بالمثل". ويرفض تولستوي خلط فكرة السلطة أي "العنف" مع مفهوم التأثير الروحي ويقول: " لا يجوز تماما مثل هذا الخلط". إنّ تولستوي لم يطرّأ أسلوب "اللاعنف الجماعي"، ولكن تعاليمه تتيح القيام بذلك.

تمحورت أفكار تولستوي عن الدين على توافق تعاليمه (الدين) مع تطوّر الفكر البشري، ويجب أن لا يوجد فيها مكان للغموض والخرافات، ولكن هناك لحظة عملية للغاية فيه تتمثّل في بناء مملكة الله هنا على الأرض. إنّ درس اليوميات المُبكرة لتولستوي، يكشف عن عدد القواعد المختلفة المثيرة للدهشة للنظام الأخلاقي التي وضعها الكاتب لنفسه. وهذه القواعد مدعوّة لتنظيم حياته، لجعلها نظيفة وعادلة، للمساعدة على التغلب على أوجه القصور فيها. لكنّها لا تعمل دائماً. ويتجاوز تولستوي ذاته باستمرار، ويندم على الحياة المُرقّفة والكسل، ويخلق قواعد وخططاً وجداول حياة جديدة، وينتهكها مرة أخرى، ويتوب مرة أخرى. إنّ العمل الأخلاقي الضخم الذي يقوم به، إلى حدّ ما، مثير للإعجاب حقاً ولديه القليل من نظائره في التاريخ الروحي للقرن التاسع عشر.

إنّ العديد من أفكار ليف تولستوي المُتعلّقة بالدين تناغمت مع الفكر الديني المستنير في العالم الإسلامي والعربي الذي وضعت بذرته الأولى مُراسلة الشيخ الإمام محمد عبدة، ثم تقدّم خطوات على أيدي علماء أجلاء في مصر والبلدان العربية والإسلامية من بينهم علي عبد الرزاق وأمين الخولي وأحمد أمين ومحمد أحمد خلف الله وخالد محمد خالد ومحمد إقبال وعلي الوردي وغيرهم.

إنّ العشرين تعليقا التي تركها تولستوي بقلمه على هامش كتاب القرآن الكريم الذي قرأه بعمق، تشير إلى تلك الجوانب في الكتاب الكريم التي تتطابق مع معتقداته وقيمه. وفيها تتجلّى الدعوة للإخاء والتسامح وعمل المعروف والتضامن بين البشر والتكافل الاجتماعي ورفع الظلم والتّبرّ عن كاهل الناس.

•ورقة القيت في مؤتمر "قراءات تولستوي السنوية التي انعقدت" (نوفمبر 2018) في متحف ليف تولستوي الحكومي في موسكو.

أثر الحرب.. رواية جديدة من كندا

رواية جديدة صدرت، أخيراً، في لندن بعنوان "أثر الحرب" للكاتب الكندي (من أصل سريلاانكي) مايكل أوندااتي، يسرد فيها أحداثاً ومشاهد لندنية من مخزونات الذاكرة، إثر نهاية الحرب العالمية الثانية بوقت قصير، على لسان راوٍ يدعى "ناثانيل" الذي يستعيد مرحلة مرافقته في لندن، بُعيد انتهاء تلك الحرب، حيث يروي لنا قصة اختفاء والديه، ليتعهده، مع أخته "راشيل" أناس غريبو الأطوار.

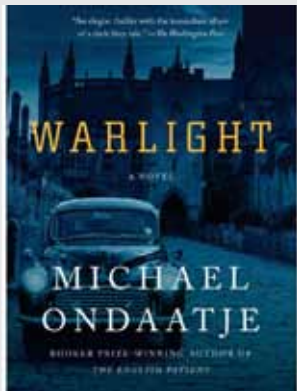
يضع أوندااتي الأحداث والشخصية تحت مجهره، ولا يفوته حتى مشهد "العث" وهو يشمّ ما حوله بصوت مسموع، وهناك ملاكم سابق هو البيملكو دارتر الذي يعمل في نقل الكلاب السلوقية المحتالة بزورق، عبر نهر التيمس صعوداً ونزولاً.

في نهاية عشرينيات عمره يحاول "ناثانيل" تجميع ذلك كله. على أنّ الكشف عن مجريات اختفاء الوالدين، إثر انتهاء الحرب إحالة إلى استمراريتها وإن على شكل "مخلفات" لم تزل مشتتة في زمن السلم.

وصفت صحيفة "الإينينغ ستاندر" اللندنية هذه الرواية بأنها "من النوع الذي يزجّك في عالم الحلم. إنّها قطعة من السرد الرائع".

أوندااتي، سريلاانكي/كندي، شاعر وروائي ومخرج سينمائي وكاتب مقالات، من مواليد سبتمبر (أيلول) 1943. حائز على جائزة البوكرمان، وروايته "المريض الإنكليزي" تحوّلت إلى فيلم ناجح أواسط التسعينيات من القرن المنصرم.

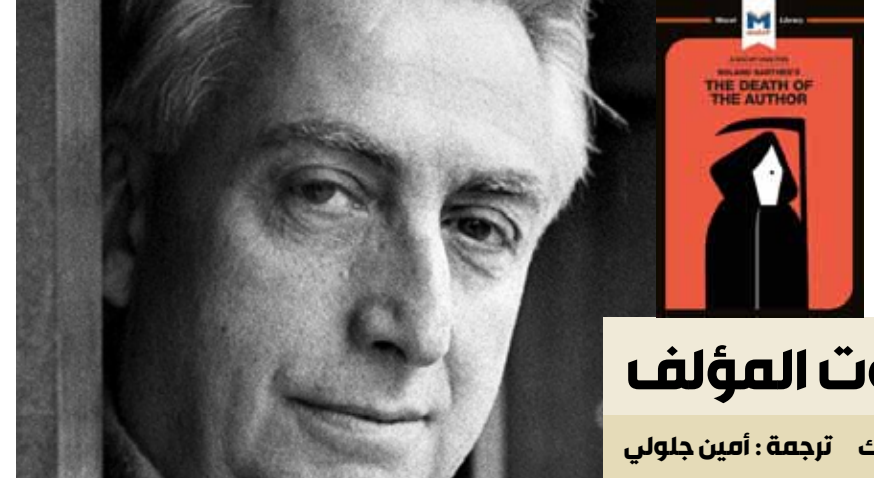
ع.ن



بكاليفورنيا دور الناسخ لدى بارث بدور الرسام الانطباعي التجريدي الأميركي جاكسون بولوك. يبتكر هذا الأخير أعمالاً بنظرة أقرب إلى العشوائية وذلك بنثر رسوماته على القماش. ويحدث أن يمر أحياناً بدراجته على أعماله الفنية ليضفي عليها بعض الكتابة الإضافية. وعلى نفس منوال جاكسون بولوك في إنشاء رسوماته على القماش بفكرة عامة عن المنتج النهائي، يطلق الناسخ أفكاراً غير أصيلة حول الحياة على نمط القماش الخاص به. ويكمن الاختلاف الوحيد بين كلا الفنانين في نوع الوسيلة المستعملة. لا يبدع الفنان الألوان التي يستعملها في لوحاته وبالمثل لا يبتكر الناسخ من عنده الأفكار التي تشكل نصه. فدوره يتلخص في انتقاؤها انطلاقاً من الأحداث التي عايشها والأشخاص الذين التقاهم في حياته. بالتالي فإن دور كل من بولوك والناسخ يقتصر على «تيسير الفرصة». شبه دانييل كوفين، في درس يعالج موت المؤلف والذاتية الملازمة للنصوص المكتوبة، مسألة إنتاج النص بعملية إنتاج فيلم ما، فحالما يصير هذا الأخير جاهزاً ويعرض للبيع، ينتفي وجود شخص مسؤول عن إنتاج كل الفيلم، فعدة أشخاص مختلفين شاركوا في عملية إنتاج الفيلم. لذا قد يكون من المضحك نسبة كل الفضل إلى شخص بمفرده، فمصممو الديكور واللباس والمنتجون ومسؤولو الإخراج كل واحد منهم له دوره المهم الذي اضطلع به في إنتاج الفيلم. وبناء عليه، قد يكون تحديد شخص ما بوصفه مؤلف الفيلم مخطئاً على نحو كبير وينزع التعقيد الرائع المتمثل في إنتاج الفيلم. ويمكن بنفس الطريقة القول بأن نسبة كل الفضل إلى المؤلف يعد مخطئاً إلى حد كبير.

قد يكون من المضحك إنكار دور الريشة في المساعدة في إنتاج لوحة معينة لكن ما هو مضحك أكثر أن نطلب من هذه الريشة تأويلها الخاص للعمل الفني. إن دور الريشة مماثل لدور مبدع النص، فهو له مبدع يقينا لكن دوره ليس هو الموصوف في تعريف المؤلف. يجدر أن نتوقف عن النظر إلى مبدع النص باعتباره مؤلفاً بل بالأحرى بوصفه ناسخاً كما قرر ذلك رولان بارث. يشبه الناسخ قائمة بذاكرات مكتسبة عشوائياً من تجربة الحياة. خلال عملية الإبداع الأدبي يجري استرجاع قائمة الأفكار الموجودة تحت الضغط وبثها بين ثنايا الصفحة البيضاء.

رابط المقال الأصلي: <https://www.polyscope.qc.ca>



Roland Barthes

كاتب للنص يفرض حدوداً على المضمون، إذ يصبح مغلقاً ويأخذ معنى نهائياً وغير مرن. ما إن ينشر النص رسمياً ويقرأه شخص آخر غير الناسخ، فإنه يفقد معناه الأصلي الذي وضعه له الناسخ. كل قراءة للنص هي فريدة بطبيعتها بسبب التأويل المنفصل الذي ينتج عنها. كلما قرأ أحد الأشخاص نصاً، يؤوله على نحو مختلف قليلاً وذلك راجع لتجربته البشرية التي تعرف تطوراً مستمراً. اختار بارث التخلي عن مصطلح «المؤلف» حتى يقصي سطوة الكاتب على أعماله. تفترض كلمة «مؤلف» (author) الإنجليزية بنية هيمنة بين النص ومؤلفه، إذ يفرض هذا الأخير هيمنته على النص الأدبي. يمكن هضم الحجة الأخيرة بسهولة أكبر من مفهوم الناسخ لدى بارث. فهو يرى أن مؤلف النص ليس أديباً عبقرياً، بل هو في الواقع لا يبدع شيئاً، فالأفكار التي يبثها على صفحته البيضاء ليست من وحي إبداعاته، بل هي مجرد تجميع عشوائي لتجربته في الحياة ليس للناسخ أي سلطة عليها. إن المؤلف لم يخترع مفهوم الحب أو الكراهية وبالتالي ليس له أي حق في ادعاء امتلاكه السلطة على أفكاره. فعمل الناسخ أو المؤلف لا يعدو أن يكون استرجاعاً لأفكار غير أصيلة التقطها على مدار حياته كالفطريات. يشبه دانييل كوفين أستاذ البلاغة بجامعة بريكلي

نشر الناقد الأدبي الفرنسي رولان بارث سنة 1967 في المجلة الأميركية 'آسبن' مقالاً عنوانه: 'موت المؤلف'. وقد طرح في هذا المقال مقارنة جديدة لتأويل الأعمال الأدبية تطلبت منه إعادة تعريف دور الكاتب في إبداع النص. وقد كان ينظر في هذا الوقت إلى ما يدعى بمؤلف النص باعتباره يجسد سلطة عليا على كتاباته. وحسب النظرة البنيوية التي كانت تمثل الوضع السائد في ذلك الوقت فإنه لبلوغ الحد الأقصى من فهم نص ما، كان يفترض بالقارئ ليس تحليل النص فحسب وإنما عليه كذلك أن يكون على علم بنوايا الكاتب في إبداع النص.

أعاد بارث بمقاله استشكال مذهب المبدع الأقوى للعمل الأدبي. حسب بارث، فهو يرى أنه لا ينبغي النظر إلى مبدع النص من خلال نمط البنيوية الذي كان سائداً في الوسط الأدبي في ذلك الوقت. استعاض بارث عن وصف مؤلف النص باعتباره كاتباً، إلى تفضيل كلمة ناسخ التي تنطوي في نظره على معنى مختلف.

حسب التعريف الذي قدمه بارث، فإن الناسخ، على خلاف الكاتب، لا يكون له هيمنة أو سلطة تأثير في الطريقة التي كان يتمثل بها القراءة نصه. يصرح بارث في مقال موت المؤلف: "عندما ينزع عن المؤلف سلطته فإن إمكانية فك ترميز النص تغدو ضرباً من العبث". إن عملية افتراض



أول روبوت يقيم معرضاً لأعماله الفنية

سوين هاينس
ترجمة: حسن مازن

بحسب صانعيها، فإنَّ أيدا هي أول روبوت فنان في العالم، وهي آخر ما جادت به بحوث الذكاء الصناعي في مسعاها لإعادة ترسيم الحدود بين البشر وما يُصطلح عليه بـ «الآلات»؛ إنَّها رؤية مستقبلية أصبحت جزءاً من حاضرتنا. لأيدا ذراع ميكانيكية ومظهر يشبه البشر ومزوَّدة بتكنولوجيا التَّعرُّف على الأشكال، تُدار من قبل خوارزميات ذكاء صناعي. بإمكان أيدا أن تحلل الصور الماثلة وتحوِّل البيانات إلى خوارزميات تُحرِّك ذراعها لتُخرج للوجود صوراً إبداعية. تُعرض أيدا حالياً في جامعة أوكسفورد جنباً إلى جنب مع أعمالها، في ما يصفه المنظمون أول معرض منفرد لفنان ريبوتي. فباعتماد الرأي الأكاديمي لمارغريت بودن، التي تُعرِّف الإبداع بأنَّه شيء جديد وغير مألوف وذو قيمة، فإنَّ أيدان ميلر، صاحب مشروع أيدا، يجادل

بأن أيدا تحقِّق هذه المعايير. ويُصرِّح لمجلة التايم بأن ابداعات أيدا مختلفة في كل مرة حتى لو كان المُحفِّز هو نفسه، بل وإنَّ هذه الإبداعات غير قابلة لإعادة الإنتاج. ترى أيدا، التي تمَّ تطويرها من قبل فريق من المهندسين المختصين في الروبوتات الشبيهة بالبشر في جامعة أوكسفورد، العالم من حولها بكامرة مُثبَّتة في عينها. ثم تنتقل المُحفِّزات إلى خوارزميات ذكاء صناعي طوَّرها باحثون في جامعة أوكسفورد، ترسل هذه الخوارزميات إيعازات إلى الذراع الروبوتية لأيدا، التي تم تطويرها من قبل مجموعة من الطلاب في ليدز في المملكة المتحدة، لترسم اللوحات. وقد سميت أيدا على أسم أدا لوفيليسه، أول مبرمجة حاسوب في العالم، كما أن المعرض في جامعة أوكسفورد هو للاحتفاء بتاريخ الذكاء الصناعي والروبوتات.

ويشمل المعرض مجموعة من الرسومات والأعمال التي جادت بها خوارزمياتها الفدَّة.

تتضمن عملية إنتاج «اللوحة الموشورية» من قبل أيدا رسم صورة شجرة البلوط أولاً. ثم بعد ذلك تُطبق إحداثيات بيانية (كارتيزية) قبل أن يتمَّ تمريرها من خلال خوارزمية ذكاء صناعي تحاكي الشبكة العصبية لدماغ الإنسان. يتم رسم التموجات الموشورية من خلال الطريقة التي تقرأ بها الخوارزمية الصورة المُدخلة، والتي تختلف بطبيعتها عن الطريقة التي يقرأ بها الدماغ البشري الصور مما يعطي الصورة الشكل الموشوري. بعد ذلك تتم طباعة الشكل المعقَّد على قماش لوحات الرسم ويتم تلوينه يدوياً. يفيد أيدن كوميز، وهو أحد الباحثين العاملين في المشروع: «إن امكانية التكنولوجيا بأن توسع الأفق الإبداعي البشري وأن تخلق إبداعها الخاص بها، لهو شيء رائع ومثير».

من ضمن المعروضات الفنية في المعرض، لوحة مرسومة بقلم الرصاص لرائد علوم الحاسوب النظرية العالم الشهير آلن تيورنك. وكارل سبيك الكاتب التشيكي الذي صاغ مصطلح «روبوت» إضافة إلى لوحات تجريدية تم



أيدا مع لوحة رسمتها بعد رؤيتها لشجرة البلوط

رسمها بالاعتماد على انطباعات أيدا عن النظر لشجرة بلوط ونحلة. كما أن الرسم ليس كل ما تجيده أيدا، بل إنَّ شاشات العرض المنتشرة حول المعرض تعرض تلاوة لشعرٍ كتبته أيدا عن طريق إعادة ترتيب أعمال الكُتَّاب السجناء في القرن العشرين مستعرضةً آلام السجن، ومن هؤلاء الكُتَّاب أوسكار وايلد وفيودور دوستويفسكي. وتجدر الإشارة إلى الحسرة التي تنبثق من الاستماع لها وهي تتلو معاناة السجناء باستسلام.

يقول ميلر، وهو صاحب خبرة تتجاوز العشرين عاماً في مجال الفن: «نرى أنَّ هذا المعرض يمثل بداية لرحلة من التشكيك باستخدامات الذكاء الصناعي والتَّعلُّم الآلي»، ويضيف: «أنَّ الذكاء الصناعي سيكون ذا شأنٍ كبير في العقد القادم، بدون شك، وهذا ما يثير مخاوفنا كثيراً. فقد أظهرت أحداث القرن العشرين أنَّ التطورات التكنولوجية يتم احتكارها من قبل مجموعة صغيرة من الناس، الأمر الذي تترتب عليه عواقب وخيمة».

تجدر الإشارة إلى أنَّ أيدا ليست أول آلة ذكاء صناعي بإمكانها إنتاج أعمال فنية. ففي العام الماضي تمَّ بيع عمل فني مُنتج بواسطة خوارزميات الذكاء الصناعي، من قبل فرع نيويورك لمؤسسة «كريستيز»، في مزادٍ هو الأول من نوعه في العالم، ومنذ العام 2006، يعمل عالم الحاسوب البريطاني سيمون كولتون على تطوير برامج حاسوب تعمل على تحويل الصور الفوتوغرافية إلى أعمال فنية إبداعية.

لكن أيدا ذات الإطلالة البشرية تعطي شعوراً غريباً ومثيراً للاهتمام. ويصرح ميلر: «هذا المشروع أراني مدى روبوتيتنا كبشر»، ويضيف: «أصبحت أيدا ظاهرة مُلفتة



**سميت أيدا على أسم أدا لوفيليسه، أول مبرمجة
حاسوب في العالم، كما أن المعرض في جامعة
أوكسفورد هو للاحتفاء بتاريخ الذكاء الصناعي
والروبوتات. ويشمل المعرض مجموعة من الرسومات
والأعمال التي جادت بها خوارزمياتها الفدَّة**

لأنَّك لا يمكن ببساطة أن تصنِّفها ضمن تصنيف ما؛ فهي ليست شيئاً بسيطاً بل معقَّدة. ونتيجة لذلك فإنَّنا أنتجنا أعمالاً كثيرة تعبّر عنها وعن طبيعتها». لقد فتنت فكرة التطور من بشر إلى آلات ذكية عقول الكثيرين. ومن الأمثلة على هذا كتاب يوفال نوح حراري «الإنسان الخارق: تاريخ موجز للمستقبل». والروبوت ذو الشعبية الكبيرة «صوفي» الروبوت الأكثر شبهاً بالبشر. ويقول ماركوس دو سوتو، وهو أستاذ الرياضيات بجامعة



Andre Shadid

مختارات من الشعر الفرنسي والفرنكوفوني

راعية النجمات الثلاث أندري شديد

الوجه والحركة والكلمة، ويُلمزها الظهور بجميع فضاءاته. من دون الشعر، في لحظة وجودها (أي الوجه والحركة والكلمة)، ستكون قد ماتت، أو انجسبت إلى الأبد في أشكالها الضيقة، ممّا يعني موتها بصورة أخرى. الرواية تتشكّل جسماً لتكتسي ملبساً بعد ذلك. الشعرُ يكتسب روحاً، فيبقى على غريه. الشعر يُوحى. وفي هذا، يكون أقرب إلى الحياة ممّا نعتقد...

ما يتجاوزنا، فيما نحمل يقيناً بذركه مثلما نحمل أجسادنا، له اسم: الشعر. الشعر يتغذى من حركاته. له إيقاع الموجه. وهو منذور لأن يعبر. الشعر طبيعي. إنه ماء عطشنا الثاني.

... لا أحد يتناغم مع عزلته أكثر من الشاعر؛ لكن، لا أحد أكثر منه، أيضاً، في حاجة إلى أن تُزار أراضيه...

ترجمة: مبارك وسط

1- أين أنت؟

أين أنت يا صوتي البعيد

أنت الذي تتكلم كما روحي

مطموراً تحت ضوء النهار والضوء

تحت الذهب والفصول

تحت تشكيات الشارع

وتملل المدن

وُلدت أندري شديد (اسمها قبل الزواج: أندري صعب) سنة 1920 بالقاهرة، لعائلة سوريّة-لبنانيّة. كان زوجها لوي (لويس) سليم شديد عالم أحياء، من أصل لبنانيّ أيضاً. في 1943، انتقلت، برفقته، للعيش في لبنان، ونشرت أولى مجموعات الشعرية (باسم مستعار: أ. لِيك)، وقد كتبها بالإنجليزية. سنة 1946، استقرت مع زوجها نهائياً بباريس، وأصبح هذا الأخير أستاذاً بمعهد باستور بالعاصمة الفرنسيّة. إثر ذلك، أصبحت تنشر أعمالها (دواوين شعر، روايات، مجموعات قصصية) باللغة الفرنسيّة.

من أعمالها الشعرية: -نصوص لوجه، -نصوص للحَيّ، -نصوص للأرض المحبوبة، -أرض وشعر... ومن رواياتها: -اليوم السادس، -الآخر، -نفرتي وحلم أخناتون، -بيت بلا جذور...

ممّا كتبت أندري شديد مقابلةً بين الشعر والرواية، نورد ما يلي: «الشعر، مثلما الحبّ، يشحن بكامل محتواه

ثمانى قصائد



الصناعي عن توليد نصوص طويلة ومعقّدة في الوقت الراهن. كما تشمل أوجه القصور الأخرى تحيّزات غير واضحة، كالتحيّزات العرقية. كما يشير دو سوتو، إلى أنّ الآلات قد يتم تدريبها من خلال الاعتماد على بيانات متحيزة ولا تمثل التنوع البشري بصورة كافية. يقول دو سوتو: «هناك احتمالية في أن يساعدنا الذكاء الصناعي على إنتاج نوع جديد من الفن، كما حدث عندما ظهرت الكاميرا لأوّل مرّة». في الواقع، فإنّ المصورين الأوائل كان يُنظر لهم، في أواخر القرن التاسع عشر، على أنّهم مخترعون أو رواد عملية ميكانيكية معقّدة تهدف لالتقاط الصور. على خلاف ما عليه الوضع اليوم، حيث مكّنت التطورات التكنولوجية المصورين من أن يعرضوا أعمالهم بوصفها أعمالاً فنية. ويضيف دو سوتو «سيصبح لخوارزميات الذكاء الصناعي وعيها الخاص في نهاية المطاف، مما يقود لظهور فن ريبوتي بحق، وذلك عندما تصبح للحواسيب حاجتها الخاصة لإخبارنا بما تختلجه دواخلها».

يأمل مطورو أيدا بأن يكون هذا المعرض مجرد نقطة بداية، كما يأملون بأن تكون أيدا قادرة على إنتاج أعمال فنية لا يمكن للبشر تعديلها أو إكمالها ك لوحات الخيش المعقّدة. أما في ما يخص أيدا نفسها فإنّها ترى بأعمال كلّ من يوكو أونو وجورج أوريل وألدوس هكسلي مصدر إلهام لها. وتضيف: «إنّ أمكننا التعلّم من أحداث الماضي، ربما بإمكاننا صنع مستقبل أكثر إشراقاً» تقول هذا وهي تستدير في جلستها لتُحدّق في الأفق.

مجلة التايم: <https://time.com>

أوكسفورد ومؤلف كتاب «خوارزمية الإبداع: كيف يتعلّم الذكاء الصناعي الكتابة والرسم والتفكير، يقول إنّ «من المثير للاهتمام أنّ الناس تنجذب إلى الروبوتات الشبيهة بالبشر». فقد أغرم أحد النقاد الفنيين بشفاه أيدا وعينها لدرجة تأسّفه على عدم قدرته على كتابة رقم هاتفه على ذراعها الروبوتية.

لعلّ هذا الحضور المبهّر لأيدا أن يصرف الانتباه عن جوهر ومهارة فنّها. فبحسب دو سوتو: «في الواقع، ولعدة عقود، كانت هناك أمثلة عن خوارزميات بإمكانها أن ترسم، التي لم تحتج إلى روبوت شبيه بالبشر لتُخرج فنّها للأضواء». يَنتاب دو سوتو، كما صانعو أيدا، ينتابهم جميعاً التفاؤل حول الإبداع المُنتج بواسطة الذكاء الصناعي، وعلى الخصوص عندما يكون ذا قيمة ويحتوي على عنصر المفاجأة، بحسب تعريف بودن. ويضيف دو سوتو أنّ «تعليم الآلة يتعلّق باختيار الصفات المميزة لمجموعة من البيانات وتوظيفها لإنتاج المزيد أو اكتشاف مسارات جديدة»، ويكمل: «لا يكمن التحدي بإنتاج نسخ متعدّدة للشيء ذاته، بل إنّ الحالات المثيرة للإعجاب بحق هي تلك الحالات التي يدفعنا بها الذكاء الصناعي، كبشر، نحو آفاق لم نكتشفها من قبل».

كمثال على الكيفية التي يدفعنا بها الذكاء الصناعي نحو توسيع أفقنا الإبداعي واكتشاف أشياء جديدة، يذكر دو سوتو بالكونتيناوتر، وهي آلة موسيقية ذكية تم تدريبها للاستجابة لمن يستخدمها. في العام 2012، قدم عازف الجاز الفرنسي بيرنارد لوبات مقطوعة موسيقية، على الكونتيناوتر، وقد تشابهت انطباعات الآلة مع أسلوب لوبات في العزف لدرجة أن الجمهور وقع في حيرة وأصبح غير قادر على التمييز بين الموسيقى التي يعزفها لوبات واستجابة الجهاز. ويضيف دو سوتو: «الأمر المثير للدهشة هو ما صرح به لوبات من أنّ العزف مع آلة ذكاء صناعي يدفعه لاكتشاف أشياء لم تخطر على باله من قبل».

مع ذلك، فإنّ الابتكار العجول في هذا المجال له عواقب. فعلى سبيل المثال، استخدم دو سوتو خوارزمية ذكاء صناعي لكتابة نص من 350 كلمة، لم يستطع حتى محرّر كتبه أن يكتشف أنّها مكتوبة بواسطة آلة. إنّ حقيقة كون النص المكتوب بواسطة خوارزمية ذكية لا يمكن تمييزه عن النصوص التي يكتبها البشر قد يمكن إساءة استخدامه. لكن دو سوتو يعتقد أنّ هذه المرحلة بعيدة في الوقت الراهن. حيث تعجز خوارزميات الذكاء

في قبرٍ هواجسي
وضحكي الأشقر
بأيِّ عُرِّي يجب أن أُلْفَ جسدي
ليجيء الصَّوتُ
الذي يتكلَّم مثلما روحي؟

2 - الآبار

وضعتُ حَبَّةَ البَخُورِ تحت المطرقة
لأنصتَ إلى صوت الآبار
الصَّوتُ ذو قوة التَّخريب
الحاملُ لطفولةٍ جدول
لمخافة الكسوفات
لنشوة الهجرات
إنِّي الذَّكرُ
إنِّي التَّهديد
إلى كلِّ حجرٍ ألقيت
اسماً لشمس .

3 - أرض أو سماء

مع مجيء الليل ذي الأقمار المجنونة
على الأنهار التي لا ضفاف لها
تهتُّ، ناسيةً أن أخذ معي
حتَّى اسم أمي . أأكون هذا، أخيراً، دُنُو
عالم بلا مرايا؟
أبدًا لن تجرؤ أصابعي على لمس
كلِّ هذا الجمال مجتمعة!
السماءُ شديدة العلوِّ، وعديم الرحمة هو المدُّ؛
هنا، هنا علينا أن نستأنف كلَّ شيءٍ مُجدِّداً
لكنَّ ألسنتنا اهترأت بمفعول الكلمات
المستعملة كلَّ يوم،
فمن فرط العيش ضاع ماءُ نظرتنا العذب .
مع هذا، أفهنالك أقرب إلينا من العصفور،
نحن الذين يقال إننا منذورون
للغبار المصمت؟



4 - نافذةً للانحناء

لا أومنُ بعد بحوادث الغرق .
هنالك قناعٌ أزرق في قعر كلِّ بئر؛
حاملاتُ الحبز يتوالين .
الحياةُ تتذكَّرُ حيواتٍ أخرى .
ستبقى دائماً نافذةً يمكن الانحناء منها،
وَعودٌ ينبغي الوفاء بها،
شجرةٌ لنستند إليها .
في مكانٍ ما يوجد وجهُ أرضنا .
من سيقول لنا اسمَه؟

5 - وحده، الوجه

الشَّجرةُ فقدت العصفورَ
والسبيلُ فجَرَه،
حمامةٌ تحتضر لصيقةً بالليل .
أين هم رفاقنا؟
أين هو الملكوت؟
من أجل من تتكلَّم،
ولماذا أكتب؟

نعيشُ في غالب الأوقات مثلما ظلال
ظلال، ربَّما نكونُ ثمراتها .
الإنسانُ الذي يُحاربُ بأسلحة وفوانيس
الإنسانُ الذي يسقطُ صريعاً،
وبه جراح، حواليه كهوف،
ينبثقُ من جديد، زُرقة دمع،
موسماً للمعارك، وردة عميقة .
نعيشُ في غالب الأوقات مثلما ظلال
ظلال، ربَّما نكونُ ثمراتها .

6 - غاماً

أنا راعية
النجمات الثلاث
ألفاً بيتاً وغاماً
أسألوني من منهنَّ أفضل
أنا لن أخبركم
إحداهنَّ تتبعني
الثانية تسبقني
لكن الثالثة
غاماً
سواء كنتُ حزينةً أو جريحةً أو قبيحة
مثلما أسير
تسير

8 - حياة (4)

حين يُشعلُ الحلم أجسادنا المعتمدة
فجأةً تسود الحياة
تنبثقُ الطفولة من منافذها الأرضية
يتكاثر فيك النَّهائِيُّ واللانهائِيُّ معاً
يتقدَّم الشتاء
ولا يُدمر



7 - القلبُ القَبِير

بعيداً عن العبادات
التي تُحيلنا إلى رماد،
بعيداً عن المعابد
التي تجدِّ السَّماء دون طائل
ليكون لها مدخلٌ إليها
بعيداً عن قوى الحديد
التي تُسقطها قوى أخرى
لننتخب الحياة
على قَمَّة النَّهار الجريح
أولى الثَّمرة بنت المصادفة
من الحرف المرمي،
أولى أن نبحثَ على الدَّوام
والأ نعرف أبداً:
أولى قوسٌ تخرق أدغالاً،
جناحٌ يجتاز فخاخاً،
من الاكتمال المنفَّر
لحقيقة ما .
الزَّمن يذوب كما الشمع،
والأقفالُ لا تنفتح
إلا للقلبِ المُبحر .



نيكول كيدمان، واحدة من أكثر النجمات السينمائيات جاذبية. ظهرت لأول مرة على شاشة السينما عام 1984 بينما ظهرت لأول مرة على مسرح برودواي عام 1998 من خلال مسرحية "الغرفة الزرقاء". توالى النجاحات التي حققتها هذه النجمة السينمائية لتتوجها بجائزة الأوسكار لدورها في فيلم "الساعات".

نيكول كيدمان...

من عاملة في مركز تدليك إلى نجمة أوسكار

ترجمة: كريمة عبد النبي

وفي حوار أجرته معها مجلة "ذا توكس" البريطانية قالت: إنها ذات طبيعة عفوية ووصفت تلك العفوية بأنها نوع من الفضيلة بالنسبة للشخص الذي يتمتع بها. وفي سؤال حول ما اذا كانت تلك الطبيعة العفوية تتعدى الشخصية إلى نوع العمل الذي تقوم به وهو التمثيل، أجابت كيدمان "أعتقد ان طبيعتي العفوية تسري على عملي الفني فأنا أحب تجربة الأشياء وأحب المخاطرة في الحياة والعمل".

وأضافت كيدمان "قمت مؤخراً بتمثيل فيلم "المدمر" وأحسست

ان مثل هذا الدور، الذي امتاز بالاثارة والرعب، قد أضفى عليّ نوعاً من الكبر". وعند سؤالها حول ما إذا استغرقت بعض الوقت كي تصل إلى نوع من التوازن في مجال عملها الفني، أجابت كيدمان "كوني أتيت من أستراليا، فان لدي خلفية تختلف قليلاً من ناحية صناعة الأفلام إذ كنت طالبة في مدرسة صغيرة تعمل على تدريس فن الدراما وفي حينها تلقيت عروضاً للعمل من عدد كبير من المخرجين ومن تلك الأعمال فيلم "فيتنام". وأوضحت كيدمان "لم تشهد تلك الفترة وجود عدد من المخرجات

السينمائيات من النساء إلا أن المخرجة جين كامبيون كانت أول من شجعني على ولوج عالم التمثيل وكان لها الدور الكبير في تشكيل شخصيتي الفنية ولا تزال واحدة من أقرب صديقاتي". وقالت كيدمان: "لدي ولدان وبنتان وأعمل على تربيتهن برغم انشغالي بالعمل وقد أظهرت احدى بناتي، البالغة من العمر عشر سنوات، اهتماماً في مجال السينما وهذا ما جعلها تحت أنظاري على الدوام". وأشارت كيدمان "لا توجد مدارس كافية لتعليم الأولاد الفن في مثل هذه السن وعلى الأخص فن الكتابة". وأوضحت هذه النجمة السينمائية بالقول "إن جزءاً من رسالتنا هي محاولة ايجاد مثل هذه الأماكن والمعاهد التي يمكن أن تساعد البنات على ايصال أصواتهن واطهار مهارتهن من خلال الكاميرا.

وعند سؤالها ان كانت تعمل على تشجيع ابنتها على الولوج إلى عالم السينما، أشارت كيدمان "أنا لا أعمل على تشجيعها أو عدم تشجيعها، أنا أعمل فقط على متابعتها ومتابعة اهتماماتها لأصل إلى الطريقة التي يمكن لي من خلالها مساعدتها، لكن في النهاية هي تختار الطريق وأنا عليّ تقديم كل أشكال الدعم". وقالت كيدمان في حديثها للمجلة: "أمضيت مدة طويلة في عملي وأنا أتلقي الفرص من الغير ولو أصبحت في موقع مسؤولية فسأعمل على تقديم الفرص لغيري وسأكون سعيدة بالعمل والتعاون والمساهمة في هذا المجال".

وفي سؤال حول كم من الوقت تحتاج للخروج من الشخصية التي تعيشها بعد إنهاء أي دور من الأدوار التي تؤديها في أفلامها، قالت كيدمان: "عند الانتهاء من العمل في أي فيلم أشعر بسعادة كبيرة وكذلك عائلي لأن الانتهاء من عمل أي فيلم هو بمثابة الانتهاء من أجواء الرهبة والخوف والتعب". وأشارت كيدمان إلى أنها تشعر بسعادة كبيرة بعد الانتهاء من عمل أي فيلم لأن ذلك يجعلها تعود إلى حياتها العائلية الخاصة.

وعند سؤالها حول ما اذا كانت تشعر بالارهاق خلال العمل في أي دور سينمائي، أجابت كيدمان "أن العمل السينمائي لا يستنزف طاقة الممثل فحسب وانما يجعله يشعر بعدم الارتياح اذ يتطلب العمل في أي فيلم سينمائي عدة شهور وفي بعض الأحيان يكون التصوير لساعات طويلة خلال الليل مما يجعلني أشعر باجهد كبير". وأضافت انها عملت على احاطة نفسها بنوع من العزلة، "كنت مع أطفالتي وزوجي في إجازة اذ كنت أشعر بالتعب والارهاق".

و حول ما اذا رفضت أي دور سينمائي خلال حياتها الفنية؟، أجابت كيدمان "نعم حدث ذلك عدة مرات وربما كانت تلك الأدوار من الأدوار المتميزة التي يمكن من خلالها الفوز بعدد من الجوائز". أما عن السبب في ذلك ، أشارت كيدمان "لي أسبابي الخاصة للرفض".

ولدت كيدمان عام 1967 في استراليا لعائلة مثقفة تنتقل بين استراليا وأميركا. في سن السابعة عشرة أصيبت والدتها بسرطان الثدي مما اضطرها إلى العمل كعاملة في مركز تدليك من أجل المساعدة في علاج والدتها. درست البالية ولها من العمر أربع سنوات وفي شبابها درست في مسرح سدني للشباب. وفي سن السابعة عشرة حصلت على دور مساند في مسلسل تلفزيوني بعنوان "جدول الخمسة أميال" ليتوالى بعد ذلك ظهورها في عدد من المسلسلات التلفزيونية والأفلام السينمائية.

تزوجت من النجم العالمي توم كروز عام 1990 وظهرت معه في فيلم عن سباق السيارات السريعة ومن ثم مثلت معه دور البطولة في فيلم "بما لا يقاس" عام 1992. وفي تسعينيات القرن الماضي حازت على اعجاب النقاد بعد أن لعبت دور البطولة في فيلم "للموت من أجل". حصلت على جائزة الأوسكار عام 2002 عن فيلم "الساعات"، كما حصلت على ترشيح لحدى الجوائز الأكاديمية عن فيلم "الطاحونة الحمراء". بعدها لعبت دور البطولة في فيلمي "الأخرون" و"الجبل البارد". عام 2004، قدمت كيدمان فيلم "ولادة" الذي رشح لجائزة الأسد الذهبية في مهرجان فينيسيا السينمائي وبعدها بعام أدت دور البطولة في فيلم "المرجمة" و "المسحور".

انتهى زواجها من توم كروز بالانفصال عام 2001 لتتزوج مرة ثانية عام 2006 من كيث أوربان الذي رزقت منه بابنتين.

هل تعلم أن الكرز والفراولة يمثلان
أرواح الرجال؟ أو أن اليعسوب يمكن
أن يكون الشيطان؟
هذه الأعمال الجميلة تقول أكثر
بكثير مما تعتقد.



بيكاسو

شفرات في لوحات الجمادات

لكن هذا الرأي لم يكن له تأثيره الكبير بالنسبة للكثير من الرعاة المميزين الذين قاموا بجمع هذه الأعمال، ناهيك عن الفنانين الذين أنشؤوها. كان كلاهما على علم بأن هذا النوع المتميز قد وفر فرصاً للتأمل الأخلاقي والدراسة العلمية وحتى التجارب الرائدة في الفن.

يظهر أول وصف للحياة الساكنة في كتاب "تاريخ الطبيعة" لرجل الدولة والعالم الروماني "بليني"، والذي أثنى فيه على الرسام القديم "زيوكس" لرسم العنب بشكل حقيقي يجعل الطيور تكاد تلتهمه. إن إعادة اكتشاف نصوص مثل هذه خلال عصر النهضة، هي التي ألهمت الفنانين لمحاولة إعادة رسم مثل هذه اللوحات، وإن الطبيعة الفكرية للتحدي هي التي جذبت الرعاة.

يقول "أنخيل أتيريدو"، أمين المعرض الرئيس للوحات الحياة

كاث بوند - ترجمة: رسل الصباح

وجدت لوحات الحياة الساكنة منذ العصور القديمة وقدمت لنا البعض من أكثر اللوحات روعة في تاريخ الفن. ومع ذلك، ظل النقاد يرفضونها لقرون عدة مدعين أنها مجرد تمرين أكاديمي في التكوين واللون والملمس، وفانيتها الوحيدة هي صفاتها الزخرفية. كما ان سلم التاريخ وضع لوحات أخرى كأساليب أكثر قيمة منها، فاحتلت بشكل مخز القاع متبوعة بالمناظر الطبيعية والرسم الحيواني.

ابتكر الرسام الإسباني خوان سانشيز كوتان لوحات للحياة الساكنة تدعى "بوديغونيس"- التي كانت أكثر نقشاً من لوحات شمال أوروبا

الساكنة الإسبانية في بوزار، بروكسل،: "كان أول من امتلك هذه اللوحات أناسا يتمتعون بمستوى فكري عالٍ. ذهبت اللوحات إلى مكاتبهم وليس إلى غرف الطعام الخاصة بهم".

تم رسم لوحة "سلة الفاكهة" الشهيرة للرسام الايطالي "كارفاجيو" الرئيس أساقفة ميلانو، أما في إسبانيا، أنشأ "خوان سانشيز كوتان" أعمالاً لرئيس أساقفة طليطلة.

بالرغم من أن الحياة الساكنة غالباً ما ترتبط بالرمزية الخفية، إلا أن الأعمال المبكرة كانت مهتمة في المقام الأول بتقديم موضوعها بتفاصيل دقيقة. تشير الخلفية المحايدة (لا لونية) للوحة "سلة الفاكهة" لكارافاجيو إلى أنه ربما كان يحاول إرباك جمهوره على طريقة أسلافه القدماء. في حين أن اهتمام "بروغيل" بالتفاصيل جعله ينتقل من مدينة إلى أخرى لرسم زهور فردية، ومثل الكثير من رسامي الزهور الهولنديين لاحقاً، تضمنت لوحاته زهوراً تزهر في أوقات مختلفة وفي لوحة واحدة.

في هذه الأثناء، ابتكر "كوتان" أسلوباً فريداً من نوعه في إسبانيا، حيث حوّل الفواكه والخضروات إلى كائنات غامضة تتطلب التأمل والدراسة، من خلال وضعها على نافذة جرداء وخلفية داكنة.

الروحانية في السكون

شهد القرن السابع عشر ازدهاراً للوحات الحياة الساكنة، إذ انقسمت إلى العديد من الأنواع الفرعية المختلفة، بما في ذلك دراسات الفاكهة والخضراوات، ووجبات الحياة الساكنة ورسم الغائيتا- والذي يحتوي على رموز للموت أو التغيير كتذكير بحتمية وجودهما.

غالبا ما كانت لوحات الفواكه والخضراوات ووجبة الحياة الساكنة مشبعة بالرمزية الدينية. حيث قدم الرسام الهولندي "بيتر آرترسن" أفكاراً توراتية في مشاهده للسوق والمطبخ، كتحذير ضد الاستهلاك المفرط، فالتقط الفكرة الرسام "دييغو فيلاسكيز"، لا سيما في لوحة "المسيح" في دار مارثا وماري. فتاة خادمة صغيرة تسحق الثوم لتقديمه مع السمك كوجبة ملائمة للصوم مع بيضتين على طبق ثان. خلفها في ما يمكن أن يكون صورة ضمن اللوحة، أو امرأة، أو نافذة، يظهر المشهد الرمزي لامرأة مسنة تشير إلى الفتاة الخادمة وتؤكد أن الحياة النشطة ليست كافية ويجب أن يكون المرء متدينا. يمكن العثور على المزيد من الاشكال المتقنة في لوحات أخرى كلوحة "الحياة الساكنة مع الكرز والفراولة في سلطانيات الصين" للرسام أوسياس بيرت. حيث يدرك الجامعون المتعلمون أن الثمار الغائتة في السلطانيات الصينية الرائعة تمثل في الواقع معركة مخيفة بين



عناصر الحياة الساكنة قادرة على التعبير عن الروح المعنوية. هنا، يُظهر دييغو فيلاسكيز إعداد وجبة بسيطة للصوم للكثير

الخير والشر على أرواح الرجال. فالفراشة رمز للخلاص بينما أخذ الشر شكل اليعسوب، الذي يعتبر سلالة فرعية من الذبابة وبالتالي قريب من الشيطان. اما الكرز والفراولة فأشير اليهما على انهما ثمار الجنة ومثلا بذلك أرواح الرجال أو البشر.

في غضون ذلك، يعترف الكاثوليك الأتقياء بالتباعد الحذر والتأملي لليمون والبرتقال والورد في لوحة الرسام الاسباني "فرانسيسكو دي زورباران"، في إشارة إلى الثالوث المقدس.

ظهرت رموز الغائيتا كالجماجم على الجانب العكسي من اللوحات المانحة أو كلوحات من اللوح المزدوج التي تبدو كالكتاب تذكيراً بالوجود العابر. ومع ازدياد ثروة صفوف معينة في هولندا خلال القرن السابع عشر، كان وصف السلع الفاخرة يرمز له عادة بوجود جمجمة أو ساعة من الزجاج لتذكير المُشاهد بأن هذه الكماليات لن تكون ذات فائدة كبيرة في الحياة الآخرة. إن الاهتمام الرائع بالتفاصيل الذي يشتهر به هذا النوع يشير إلى أن كلا من الرسام والراعي كانا يستمتعان به.

كان للإسبان شكل فريد من أشكال الغائيتا المسماة "الإفاقة من وهم العالم" والمربوط بنصوص من كتاب "فن الموت جيداً" لروبرت بيلانمين، والذي يُعد المسيحيين للموت. تعتبر لوحة "حلم الفارس" لأنتونيو دي بيريدا، والتي يظهر فيها رجل نائم مع محتويات حلمه الفاخرة والممتدة أمامه، أحد أشهر الأمثلة على هذا النوع. يحلق ملاك فوقه مقدماً الطريق إلى الخلاص.



هايدغر و الشعر

محمد الشيك

لا نجد في كتاب مارتن هايدغر التدشيني "الوجود والزمن" (1927) كبير عناية بسؤال الشعر؛ فهو يصنفه، كالعالم وما إليه، ضمن ما ينعته "بالقول التأويلية" ما قبل الأنطولوجية التي لا ترقى، عنده، إلى الإفصاح عن معنى الكينونة. لكن، مع إطلالة ثلاثينيات القرن المنصرم، سينجز فيلسوف الغابة السوداء، بحق، انعطافة جذرية قربته من ماهية الشعر، واستغرفته في أسئلتها الأنطولوجية والإستيقية الكبرى.



حوّل أوسياس بيرت المواد إلى رموز: الكرز والفراولة يمثلان أرواح الرجال بينما يمثل اليسوب الشيطان، في انتظار إفسادهم.

من الروح إلى العلم

خلال القرن الثامن عشر، كان الاهتمام المتزايد بالعلوم الطبيعية قد شجع بعض الرسامين على الابتعاد عن مثل هذه الرمزية لصالح الملاحظة التفصيلية للموضوع. في إسبانيا كان الرسام الأكثر أهمية هو ميلينديز، والذي أثارت دراساته الملاحظة للمواد الغذائية المتعددة العجب.

قدمت سلسلة الرسام فرانسيسكو غويا المدهشة من أطعمة الحياة الساكنة في أوائل القرن التاسع عشر شيئاً مختلفاً تماماً. تم رسمها في مدريد خلال الغزو النابليوني في نفس الوقت الذي كان يعمل فيه غويا على سلسلة "كوارث الحرب"، والتي أظهرت الطيور والحيوانات والأسماك التي رسمت وجوهها الانسانية بشكل رشيق، استدعاء للجنود القتلى.

بدأ معظم الفنانين بالتخلي عن مثل هذه الأشكال المتواضعة، لصالح تلك التي تبدو أكثر ملاءمة للصفوف المتنامية للبرجوازية والذين أصبحوا رعاتهم الأساسيين. فأصبحت لوحات الرسام الفرنسي "فانتين لاتور" الزهرية الحسية الغامضة تحظى بشعبية خاصة.

وبالرغم من أن الموضوع قد أصبح محدداً، بدأت طرق التعبير الفني في التوسع. إذ أعاد الانطباعيون تفسير الطبيعة من خلال رسم جوهرها بدلاً من تفصيلها، وفي حين أن تجارب الألوان الجريئة التي قام بها غوغان وفان كوخ لم تكن موضع تقدير في ذلك الوقت، فقد قدما بعضاً من أكثر لوحات الحياة الساكنة التي لا تنسى في تلك الحقبة.

في أوائل القرن العشرين، استخدم الرسام الفرنسي هنري ماتيس خطوطاً مستوية جريئة ومسطحة مليئة بالألوان في لوحاته، في حين أضاف بونارد وفويلارد عناصر مستوحاة من قطع الخشب اليابانية. ولكن الرسام الفرنسي "بول سيزان" هو من "وضع هذا النوع في مستوى آخر"، وفقاً لأتيريدو. فتجاربته في اللون والشكل والخط ألهمت بيكاسو الذي أخذ أفكاره ورفعها إلى مستوى آخر، من خلال

تحطيم الأشكال التقليدية وإعادة إحياء العالم في لوحاته التكعيبية، وبذلك، ابتكر بيكاسو شيئاً فريداً من نوعه وحياة جديدة في لوحات الحياة الساكنة. يقول أتيريدو: "عندما تبنت الطليعة الموضوع، تغير كل شيء". وأخيراً بدأ النقد في الانتباه.

وبينما اختفى التاريخ الموقر وأسلوب الرسم واقعيّاً من مخزون الفنانين، استمرت الحياة الساكنة في الازدهار طوال القرن العشرين مع فنانين متنوعين مثل ميرو ودالي وموراندي وريختر الذين جلبوا مناهج جديدة باستمرار.

في القرن الحالي، استمر فنانون مثل شارون كور، وأوري غريش وبيتر جونز في إيجاد إلهام جديد في هذا الموضوع، مستخدمين الزخارف التقليدية بطريقة معاصرة، والتي، كأسلافهم، تجعلنا نتساءل عن العالم حولنا.

*- لوحة الحياة الساكنة: هي لوحة أو رسم تتضمن عادةً الفاكهة والزهور وأشياء متناقضة مع هذه المواد من حيث البنية، كالسلطانيات والأواني الزجاجية.

- الفانيتا: هو عمل رمزي للفن وأحد فروع الحياة الساكنة يظهر سرعة زوال الحياة، وعقم المتعة، ويقين الموت، وغالباً ما يتناقض مع رموز الثروة. وهو شائع في هولندا في القرنين السادس عشر والسابع عشر.

- كوارث الحرب: هي سلسلة من اثنين وثمانين رسماً للفنان الاسباني فرانسيسكو غويا (1810-1820). يرى المؤرخون ان هذا العمل هو احتجاج مرئي ضد العنف عام (1808). وانتفاضة 2 مايو، اللاحقة لحرب شبه الجزيرة الأيبيرية (1808-1814) ونكسة القضية الليبرالية بعد استعادة النظام الملكي (استعادة بوربون) 1814.

- الطليعة: هم أشخاص أو أعمال تجريبية أو راديكالية أو غير تقليدية تتعلق بالفن أو الثقافة أو المجتمع.

المصدر: موقع BBC

حيث قدم هايدغر في شتاء سنة 1934 محاضرتين باذختين حول نشيدي هولدرلين الشعريين: "جرمانيا" و"الران"، ثم ما فتى أن أغناهما في صيف 1935 بمحاضرتين أخريين لا تقلان عمقاً وألقاً، لامس فيهما تخوم الشعر وكثيراً من متعلقاته؛ الأولى بعنوان "مدخل إلى الميتافيزيقا"، والثانية حول العالم الشعري في "أنتيغون لسوفوكليس. وتساوق انعطاف هايدغر شطر قارة الشعر، مع تبرمه من الفلسفة في لبوسها الميتافيزيقي، وبقينه بانغلاقها الدوغمائي ونهاية مشروعها الأنطو-تيولوجي. فالفلسفة بما هي ميتافيزيقا قاصرة، في تصوره، عن القبض على معنى الكينونة، لأن منتهى ما تدركه هو حقيقة " الكائن بما هو كائن، من خلال عالم التمثل "، وقصارى ما تصنعه، كما يقول هايدغر، أنها "تتمثله في حالة حضوره، ومن ثمة تعرضه انطلاقا من أساسه، بما هو موجود ينهض على مبدأ أو أساس"². ولئن بات هايدغر شبه متحقق من أن الفلسفة، بتركتها الميتافيزيقية الثقيلة، عاجزة عن الاضطلاع بسؤال الوجود في ماهيتها وحقيقته الثاوية، فإنه غدا في المقابل على يقين من أن الشعر قمين بهذه المهمة الأنطولوجية القصوى، قادر على الوفاء بمتعلقاتها. بيد أنه ليس بمقدور الفيلسوف أن يجاور الشاعر أو يحاوره إلا إذا استطاع، بجسارة استثنائية، أن يعلن تحلله من إسار الفلسفة في نواتها الميتافيزيقية الأفلاطونية ³، عبر هذا الصنيع وفقط عبر هذا الصنيع، سيتأتى له معانقة القول الشعري، في مسعاه البروميثيوسي، من أجل رفع سُجف النسيان عن معنى الوجود، والإفصاح عن حقيقته الغميسة من خلال فسحة اللغة، وعليه، " فقد آن الأوان، كما يقول هايدغر، أن نكف عن المغالاة في الرفع من شأن الفلسفة، وأن نكف

بالتالي عن المبالغة في مطالبتها بما لا تستطيعه. إن ما نحتاجه في الخواء الراهن للعالم: هو قليلا من الفلسفة وكثيرا من إيلاء العناية للفكر"⁴.

ولا يستقيم للفيلسوف مجاورة الشاعر إلا إذا قُبِّضَ له أن يجري هذه النقلة المفصلية من فلسفة الكائن إلى فكر الكينونة. فمفكر الكينونة أدنى إلى الشعر وأقرب من الفيلسوف الذي يسحب خلفه ذيول الميتافيزيقا، كما أن الشاعر أقرب إلى فسحة فكر الكينونة من الفيلسوف الميتافيزيقي: معطب الفيلسوف يكمن في أنه يحرص على القبض على حقيقة وجود الموجود كصورة ذهنية مجردة Bild تحضر للوعي أو تمثل كَمُذَرَك من مُدركات الكوجيطو، وصوِّعُها صَوِّعاً مفهوميا، وتصورها انطلاقا من الوظيفة الأنطولوجية للحكم المنطقي، في حين أن خصيصة الشاعر تكمن في كونه فنان

الكينونة: وبما أنه فنان فهو يصغي للوجود في انكشافه. ولا منازع في أن انتصار هايدغر للشعر، في بواكير الثلاثينيات، لم يكن لدواع فنية بحتة، بل أملاه انشغاله بمهمات فكر الكينونة، في أفق نهاية الفلسفة. ولم يكن يخفى على هايدغر بأن مجاورته - كفيلسوف - لقارة الشعر الهرمسية ولأساطين الشعراء من طينة هولدرلين ونوفاليس وتراكل وريلكه وستيفان جورج، بمعجمهم الاستعاري ولغتهم الإيحائية وضلوعهم في ريطوريقا الترميز والإنزياح الشعري، قد يضع الفلسفة إزاء خطر الإنسلاخ من ميسمها المفهومي ومبادئها البرهانية الصارمة، بخاصة إذا علمنا أن الفلسفة، كما سيردد جيل دولوز لاحقا، ليست شيئا آخر غير "إبداع للمفاهيم". لكن هايدغر كان، في الواقع، يسعى إلى تخليص الفلسفة من غلوائها الأفلاطونية، ويتغيّثا إرجاع القول الشعري إلى دائرة الخطابات الأنطولوجية التي تدلف من معنى الوجود وحقيقته. إن الشعر الذي لم يكن له موطئ قدم في التنظيمية المعيارية والأنطولوجية الأفلاطونية، سيغدو له المحل الأثير والأثر الكبير في الأنطولوجيا الهايدغرية. وعبر استعادة الشعر إلى فسحة الوجود، ومجاورة الفكر للشعر داخل هذه الفسحة الأنطولوجية، كان فيلسوف الغابة السوداء يطمح، في الحقيقة، إلى التماهي مع اللحظة ما قبل السقراطية التي لم يكن فيها الشعر بمنأى عن الفكر، كما لم يكن فيها الفكر بمنأى عن الشعر، وكانت اللغة التي يتحدثها كل منهما هي "لغة الكينونة، مثلما أن السحب هي سحب السماء"، وكان الفكر فيها يعمل جنبا إلى جنب مع الشعر، راسما في فسحة الكينونة "خطوطا غميسة شبيهة بتلك الخطوط التي يحفرها الفلاح على أديم الأرض، بخطواته الثقيلة الوئيدة، في جولته عبر الحقول "⁶.

في هذا البرزخ الرفيع يندمغ الفكري والشعري، ويتصادى الأنطولوجي واللغوي في مقام واحد، ويعانق "ليل هيروديد الأبيض، ليل سؤال الميتافيزيقا المشرق"⁷ عناق الأصل أو البداية التدشينية على حد قول جان بوفري. هكذا، لا يستقيم تناول شعرية هايدغر بمعزل عن فكره الأنطولوجي، كما لايسوغ فصل الفكر عن الشعر: إن الفكر والشعر يأتلفان في اختلافهما، ويتواشجان في تنائيهما، " والقرباة بين الفكر والشعر أوثق أصرة من العلاقة بين الفكر والتصوير الفني، لأن الفكر والشعر يتحركان داخل حقل الكلام، ومنجزهما ذو طبيعة لغوية "⁸، وعبر فسحة اللغة يشهد كل من المفكر والشاعر انكشاف الكينونة وتجليها؛ لأن اللغة، كما يقول هايدغر، " هي مسكن الوجود، في حماها يسكن الإنسان ويحتمي، والمفكرون والشعراء هم الذين يذودون عن

هذا الحمى "⁹. على أن حقيقة الكينونة، وهي تنكشف في فسحة اللغة، لا تنكشف "إلا شعرا أو فكرا"، أي لا تنكشف إلا في شعر الكينونة أو في فكر الكينونة .

داخل هذا الأفق الأنطولوجي الذي يتواشج فيه الشعر والفكر، عمل الفلاسفة ما قبل السقراطيين أو طوبولوجيو الوجود الأوائل حسب توصيف جان بوفري على الإصغاء إلى نداء الكينونة التي لم تكن تدلّ عندهم على "ما تضعه الذات إزاء ذاتها باعتباره موضوعا، بل ما يحصل للإنسان وينكشف له "¹⁰، وإلى ذات الأفق الأنطولوجي، وإلى نفس الجنيالوجيا الصباحية ينتسب مارتن هايدغر. وداخل هذا الأفق الشعري والفكري ترسم معالم شعرية أنطولوجية أو أنطولوجيا شعرية تجعل من الشعر والفكر النمطين اللغويين والتعبيريين الوحيديين لاستكشاف حقيقة الوجود. ينأى فكر الكينونة عن الفلسفة في صيغتها الأرثودوكسية، ليدلف من الشعر ويقترب من ماهيته، لأن الفلسفة في بنيتها الأنطو-تيولوجية والميتافيزيقية ترتد بحقيقة الوجود في كليته إلى مفهوم مبتسر عن وجود الموجودات في جزئيتها، فيما يفتح الشعر فسحة جديدة للكينونة، ويعانقها كحدث يأخذ صورة انكشاف وتجل Ereignis. لهذا يستحق الشاعر أن يكون، بالفعل، جارا حميما Nachbar للمفكر. وغير خاف أن الشاعر الذي اصطفاه هايدغر لجواره في هذه القرابة الأنطولوجية الرفيعة التي تصل الشعر بالفكر، كان هو شاعر ألمانيا الجبار هولدرلين، وما انفك يحاوره ويستوحيه ويستلهمه ويستفتيه، كما لو كان قديسا في هيكल اللوغوس الشعري الفارق. ولم يكن يعتبر هولدرين مجرد شاعر ضمن جمهرة الشعراء المجيدين، بل عده أشعرهم وأعظمهم مقالا ومقاما؛ وذهب إلى حد اعتباره شاعرا مطلقا، ونعته بشاعر الشعراء، وشاعر ماهية الشعر: الشاعر الذي جعل من الشعر ملاذا تلوذ به الكينونة حينما تريد أن تنكشف في فسحة اللغة، وجعل من الشاعر "راعي الوجود" وحامي حمى الحقيقة الأنطولوجية القصوى، هولدرلين الشاعر الاستثنائي "الذي يومئ شطر المستقبل، والشاعر الذي ينتظر الإله"¹¹، في زمن ابتذال المقدس، واندراس آثار الألوهية.

حينما يصير "زمن ليل العالم هو زمن الشدة"، يصبح الشعر ملاذا، ويصبح هولدرلين، بعيني هايدغر هو الانتظار الأخير. وبالتالي يتحول هولدرلين من مجرد صوت شعري متميز، إلى صوت "فيتيتيشي"، وإلى أسطورة مقدسة، وبذلك يدخل التعلق بشعره مقام العبادة ومقام الزلفى إلى معنى الكينونة وحقيقتها. إن اسم هولدرلين، لا يرد على لسان هايدغر، وفي مجمل كتاباته المتأخرة، إلا على جهة التجلّة والتقدّيس. ونعجب، إذ نلمس أنه يذكره ويتمثل بشعره "كما يتمثل المؤمن بنص من نصوص الكتاب المقدس" على حد قول بول ديمان. ونعجب من هذه الغواية التي يمارسها شاعر على فيلسوف يزعم "تدمير" تاريخ الميتافيزيقا برمته.

إن هولدرلين، برأي فيلسوف الغابة السوداء، هو شاعر المقدس، وشاعر ماهية الشعر وأنموذج الميتا-شعري، وهو بآن واحد، فارس الكينونة وحارسها في زمن نسيان حقيقة الكينونة، وهو الانتظار الأخير: انتظار امتلاء المعنى، وانتظار فجر الآلهة في ليل عالم الحداثة الأخير: يخيل إلينا، حينما يحيلنا هايدغر على شعر هولدرلين بأننا بصدد عملية يمكن تسميتها حسب ميشونيك "بعملية هولدرلين" وهذه العملية "تجعل من الشعر ماهية اللغة، ومن هولدرلين ماهية هذه الماهية، وماهية الشعر".

إن "عملية هولدرلين" التي يضطلع بها هايدغر، بامتياز، هي عملية تضي بهولدرين شطر اللاشخصي، واللاتاريخي، وتنتهي به في حدود الألوهية وفي مدارات الأسطورة، فيتحول الزمني إلى ميتا-زمني والواقعي إلى أسطوري، ويحل الميتا-شاعر محل شاعر واقعي من لحم وعظم. إن هولدرين الذي يتحدث عنه هايدغر، هو شاعر مجرد متعال عن أقرانه الشعراء علوا كبيرا، فهو شاعر الميتافيزيقا، وشاعر الماهيات بلا منازع: أي شاعر ماهية اللغة، وماهية الشعر، وماهية الوطن الأم، وماهية الأرض، وماهية الحضور وماهية الماهية عينا. وشعره يحبل بشعر الشعر، وشعر البروسيا la parousie الذي يصغي لنداء الكينونة، وينشد زمن الأوبة إلى نقاء الأشياء، وإلى بهاء أعيان الموجودات، وينشد أوبة الآلهة فيزمن انحسار الألوهية. وعبر "عملية هولدرين" يصوغ هايدغر تصوره لماهية الشعر باعتبارها ماهية ثاوية، وبوصفها الملاذ في زمن الشدة والمدخل إلى تلقي حقيقة الكينونة.

إحالات

- Martin Heidegger، Questions 4، tr.fr.ed Gallimard، 1990،p.158.
- Op.cit ،p.282.
- طالع كتابنا :هايدغر وسؤال الحداثة ، أفريقيا الشرق ،2006،الباب الرابع.
- M. Heidegger، Questions 3،tr.fr édition Gallimard، 1999،p.127.
- ibid.
- ibid.
- J.Beaufret، De l'existentialisme à Heidegger، ed Brin ،1986، p.96.
- M.Heidegger ،Achèvement de la métaphysique et poésie، ed Gal-limard، 2005،p.156.
- M. Heidegger، Questions 3،op.cit ،pp 67-68.
- Jean Beaufret، Douze Questions à J.Beaufret à propos de Martin Heidegger، par E.de Rubercy et D.le Buhan،Aubier-Montaigne، 1983،p.31.
- M. Heidegger، Approches de Hölderlin، tr.fr ،éd Gallimard، 1962،p.98.



الترجمة موضوعة فلسفية

إدريس كثير

الترجمة فعل وسلوك حضاريان. وهي ترحال ثقافي للنصوص من حضارة إلى حضارة أخرى. لا يحتاج هذا الترحال لوثائق ثبوتية سوى اللغة وتشقيقاتها وتأويلاتها والإنصات إلى نبض حفيغها. من ضفة إلى ضفة أخرى تتلاقح الثقافات وتزداد غنى وزخما. وتتألف الأذواق والألسن وتتواشج الإشكالات والاستفهامات وتتصادى الحلول والمواقف. وقد تتصادم وتتغاير لا من حيث هي ترجمة وإنما بسبب المعتقد والدوغما وأشياء أخرى....

وتزيد الفلسفة الترجمة اعتواصا وامتلاء والتواء لِمَا لا تكتفي بممارستها وإنتاجيتها وتواصلها وجماليتها وتتخطى بها فضاء حقل «الخيانة» و«الغش» الغامسين في ماهيتها لتجعل منها موضوعا فلسفيا استشكاليا:

- هل الترجمة هي القدرة على نقل نص من فضاء إلى فضاء آخر بكل ضمانات الأمانة الممكنة ؟ ما هي شروط هذا النقل وحدوده وتبعات إنجازه؟

- هل هي إبداع لنص من نص سابق، علما أنَّ الإبداع فعل يتم لأوّل مرّة بدون نص أو مثال سابق؟

لَمَّا تتخذ الفلسفة الترجمة كموضوع لها فهي تراهن على اللغة كمبنى وعلى الأفكار والقيمات كمحتوى، لكنّها تستدمج من خلالها كل الإشكالات اللسانية والسيمائية كتساؤلات لها وتضيف إليها إشكالات الترجمة المقارنة والأدب المقارن، فنحصل على التّناص وتداخل أو تفاعل المحتديات وخلق الأجناس وامتزاجها وطمس الحدود إلى

سطع نجم المترجم أبو زكريا يوحنا ماسويه النسطوري وأبو بشر متى بن يونس ومناظرته الشهيرة مع السيرافي .. نفس الحركة بزخمها ومراكزها ومبادراتها الجامعية والفردية نلاحظها الآن، الشيء الذي سمح لمتمرّس مشهود له في مجال الترجمة د. محمد سبيلا بأن يتحدّث عن مدرسة مغربية في الترجمة قائمة الذات والفكر .

ليست الترجمة نقلا ولا استعارة لأفكار من لغة إلى أخرى فقط، بل هي موضوعة وقيمة فلسفية أيضا. لقد وفدت علينا الترجمة منذ بدايتها كثقافة وكانت هي السبب في استنبات الفلسفة لدينا.

1- الترجمة والمثاقفة:

المثاقفة هي نقل أفكار من لغة إلى أخرى بشكل مستمر ومباشر وتبادل التأثير والتفاعل، بحيث يصل أثر التبادل إلى التأثير في التصور والتفكير والحكم، يعدّها مالمينوفسكي تبادلا ثقافيا أو تادخلا حضاريا.

بواسطة الترجمة استطاعت الفلسفة أن تحقق مستوى عالياً من المثاقفة وذلك منذ الكندي رغم أنه لم يخرج من دائرة اللاهوت أو علم الكلام. لقد حاول أن يفلسف مقولات هذا العلم الأخير في ما أسماه الإلهيات. وهو نفس الدور الذي قامت به المدرسة المشائية العربية في التجربة الرائدة لابن رشد. فالشروح والتلاخيص والتفاسير هي تنويعات ترجمانية على متن ابن رشد والتأثر به والتفاعل معه باعتباره آخر مغايرا لنا.

2- الترجمة والمغايرة:

الترجمة هي استضافة الآخر في لغة وحضارة أخرى. وهي حضور طابع الآخر في اللغة المستقبلية. الآخر هو المختلف، هو الآن الذي ليس هو أنا. أو كما قال رامبو: «أنا هو آخر». في الترجمة يتحقّق هذا التداخل ، حيث أتكلّم لغة الآخر بلغتي أنا. هكذا سأعرف وأتكلّم كلّ اللغات لكن بالعربية. تعلّمنا ترجمة الآخر أنّنا لسنا وحدنا وأنّنا لا نملك الحقيقة بمفردنا.. ولسنا أحسن الناس بقدر ما نحن مثل كل الناس في هويتنا وغريتنا.

الغير هو كل ما عداي، والترجمة تجعل منه ما ليس أنا، تجعل منه عدما «ليس» ليحتل مكانا في لغتي وثقفتي، إلى حدّ أنّي بتُّ أقول: «أنا» عوضه وأتبنى مواقفه بتحويل لغته وأسلوبه وتراكيبه إلى لغتي. الترجمة هي انصهار المغايرة في الهوية.

3- الترجمة تعرين على الاختلاف:

الترجمة اختلاف وتكرار، إنّها اختلاف في اللغة والأسلوب والبنية واختلاف في النطق والكلام وتكرار للغونيمات والصوتيات. ومع ذلك لا شيء يتكرّر في الترجمة وكل ترجمة تغني الأخرى حتى في نفس اللغة. وتبقى هناك دوما «بقية» (سر، خانة فارغة، معنى ما ..) يشهد على الاختلاف الجذري في الترجمة. قد يأخذ هذا الاختلاف صفة ما لا يمكن ترجمته (ربطوريقا، بويطيقا، ميتافزيقا ..) قد يأخذ صفة المنسي الذي لا تستطيع اللغة تذكره، أو صفة التحويل (ترانسلاسيون) أو التغيير الجذري . إذا كانت لكل حقبة - حسب فوكو- إبستيمي خاصة بها ويقصد بهذا المفهوم التصور أو البراديغم الذي تحكمه اللغة والمعتقد والمتاح للمعرفة في مرحلة محدّدة وأسّس ملكة الحكم، فإن إبستيمي الإغريق ليست هي إبستيمي المرحلة العربية الإسلامية ولا العصر الوسيط ولا عصر النهضة، فمفهوم «إستين» اليونانية ليس هو «الوجود» ولا «الهوية»

إذا كانت الفلسفة هي «إبداع المفاهيم» وكانت المفاهيم هي مصطلحات اصطناعية منحوتة ومبنية؛ فهي إذن لغة مخصوصة داخل لغة معلومة فكيف يمكن ترجمة هذا الاختلاف الزائد في المفهوم؟ تريتورياليتي وريتورنال وريزوم.....

4- الترجمة جسر بين الهوية والاختلاف:

لا وجود لهوية إنسانية على غرار الهوية المنطقية أو الرياضية: أ هوأ. هذه الهوية الأخيرة نظرية افتراضية مثل النقطة والدائرة هي هي. فالعلوم حين تُحدّد الهوية بهذا الحدّ التجريدي فهي تفصل التجربة والواقع ومتغيراتها عن الفكرة الخالصة أو«الأيدوس» المحض. حتى علوم الوراثة والجينات لا تقل حزما وحسما عن غيرها من العلوم الحقّة حين تؤكد أنّ كل الهويات البشرية هي خليط خلاسي يتمّ عبر الحامض النووي ويعود إلى شعوب وحضارات مختلفة تنصهر في الشخص الواحد.

ومع ذلك لا يمكن القطع بانعدام الهوية حتى ولو كان ذلك من باب النوستالجيا والتوهم. إنّها خصائص ثقافية وعادات وتقاليد وذائقة.. في هذا المستوى تلعب الترجمة لعبة الترحال بين الهويات المختلفة لتبني هذه الغيرية وتحويلها إلى هوية دون أن تكون هوية متوحشة.

خلاصة القول؛ الترجمة تمرين أوّلي وأساسي على المثاقفة وعلى جعل الغيرية هوية وعكسيا في سياق الخلاف والمغايرة.



أوديب بدون عقدة

محمد مستقيم

ارتبط مفهوم الأوديب بثلاثة مجالات من مجالات الفكر الإنساني، الأوّل هو المجال التراجيدي عند الإغريق من خلال مسرحية سوفوكليس "أوديب الملك" التي تروي قصة الفتى أوديب الذي وجد نفسه أمام حقيقة صادمة وهي قتله لأبيه وزواجه من أمه دون أن يعلم ذلك أثناء فعلته لكن لما أدرك حقيقة الموقف قام بفقء عينيّه متخلياً عن الملك، ولم يلبث أن طرد من مدينة "طيبة" فغادر بصحبة ابنته "أنتيغون" تائها من بلاد إلى بلاد، إلى أن حطت به الرحال على حدود أثينا طالباً الضيافة عند ملكها.

أما المجال الثاني فهو نظرية التحليل النفسي مع سيغموند فرويد الذي وظّف هذه القصة لدراسة أحد الجوانب الأساسية من البناء النفسي اللاشعوري عند الإنسان، وكان فرويد قد وظّف كذلك أسطورة "العشيرة البدائية" في كتابه "الطوطم والطابو" من أجل تفسير نشأة المجتمع الإنساني. والاعتماد على الأسطورة ليس هدفاً في حد ذاته بل إن فرويد كان واعياً بأنّ الأمر يتعلق بأدوات إجرائية تفيد في مجال البحث بغض النظر عن بعدها الافتراضي غير الواقعي.

لقد بيّن فرويد أنّ البنية الأوديبية تتجلّى في بعدها الإيجابي من خلال الرغبة في موت المنافس، وهو الشخص من الجنس

نفسه، ورغبة جنسية في الشخص من الجنس المقابل. أما بعدها السلبي فيتجلّى في حب للوالد من الجنس نفسه وحقد حسود على الوالد من الجنس المقابل. وفي الواقع يوجد هذان الشكلان بمقادير متفاوتة في الشكل الكامل لعقدة أوديب التي تمارس دوراً أساسياً في بناء الشخصية وفي توجيه الرغبة البشرية مع إلقاء المزيد من الضوء حول الحياة الجنسية عند الأطفال (معجم مصطلحات التحليل النفسي).

وبفضل النجاح الذي لاقته هذه العقدة في المجال السيكولوجي انتقلت إلى المجال الثالث وهو المجال الأنثروبولوجي إثر النقاش الذي دار عند علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا حول عالمية عقدة أوديب وهل توجد عند جميع الثقافات والمجتمعات أم أنها خاصة بالثقافة الغربية؟.

كما أن العالم الأنثروبولوجي الفرنسي كلود ليفي ستروس قد اشتغل على أسطورة أوديب في إطار تحليله لبنيات القرابة في المجتمعات حيث طبق في دراسة هذا العمل المنهج البنيوي وذلك بتقسيم النص إلى أعمدة متقابلة حسب أحداث القصة ليخلص إلى التأويل التالي: "إن الأمر يتعلّق دائماً بفهم كيف يمكن أن يولد الواحد من اثنين: أي كيف أننا لم نولد من والد واحد، ولكن من أم، بل من أب إضافة إليها؟ ومن ثم، لن نتردّد في ترتيب فرويد بعد سوفوكليس في عداد مصادرها عن أسطورة أوديب. فروايتاهما تستحقان نفس الثقة الممنوحة لروايات أخرى أقدم منهما ظاهرياً، وأكثر أصالة.

الأنثروبولوجيا البنيوية

لكن هناك وجهة نظر أخرى عبّر عنها الكثير من مؤرخي الفكر خاصّة الفكر اليوناني وعلى رأسهم جان بيبير فرنان وبيير فيدال ناكي اللذان ألّغا كتاباً مشتركاً تحت عنوان: "أوديب وأساطيره"، أعلنّا من خلاله رفضهما لاختزال الأوديب إلى عقدة نفسية وظاهرة أنثروبولوجية، محاولين تخليصه من أسر التحليل النفسي واجتهادات ليفي ستروس الشيء الذي أسهم - حسب تعبيرهما - في تشويه صورة هذه الأسطورة اليونانية عبر عمليتي الإسقاط والاختزال.

لذلك وضح المؤلفان في البداية بأن منهجهما المستند إلى علم النفس التاريخي يختلف عن تلك القراءات لهذا العمل التراجيدي حيث ينبغي الانطلاق من الأثر الأدبي ودراسته من خلال التحليل المختص بهذا النوع من الإبداع وربطه بالحركة الاجتماعية الخاصة بالمدينة في تلك الفترة وما عرفته من تناقضات وتوترات على المستويين الديني والأخلاقي بسبب ظهور القوانين ومؤسسات الحياة السياسية، إنّ هذا العمل يعكس بالفعل مرحلة تاريخية مهمّة عند اليونان مع بداية القرن الخامس قبل الميلاد الذي عرف نهاية حكم الطغاة

وبداية الحكم الديمقراطي حيث أصبح الفرد يشعر بمسؤولية الارتباط بالوطن الذي أصبح وحده يقرر مصير الإنسان بعيداً عن تدخلات الآلهة. لقد ازدهر الفن التراجيدي في ظل المناخ الديمقراطي حيث لم يعد لعامل الآلهة أي تأثير على مخيلة البشر، وبدأ النص الأسطوري ينزع صفة اللاهوتية عن أبطاله بتركهم أمام مصيرهم على الحدود الفاصلة بين العظمة والدناءة، والمجد والذل، والمباح والمحظور، مما يجعلهم محط إعجاب المشاهدين حيناً، ومثار استمزازهم حيناً آخر. وهذا ما جسّدته سيرة أوديب الذي تحوّل من ملك جبار محاط بالإجلال والعظمة إلى شخص منبوذ يغادر مدينته طالباً حق اللجوء عند ملك أثينا بعد مأساته التي يتحمّل فيها مسؤولية كبيرة خاصة عندما أعتقد بأنه بإمكانه أن يحكم القبضة على كل شيء بما في ذلك القدر وعدّ نفسه معادلاً للآلهة مُعبّراً في نفس الوقت عن غريزة اللاهوتية الضاربة في عمق كل نفس بشرية التي جسّدتها أوديب أفضل تجسيد. بالإضافة إلى ذلك طرح المؤلفان مسألة القراءة خاصّة أنّ الأمر يتعلّق بنص قديم موجّه إلى جمهور عاش في قرون خلت، فالاختلاف - كما يقول المؤلفان - بين قارئ اليوم ومعاصري سوفوكليس يجعل من الصعب استقبال هذا العمل كما استقبله معاصروه نظراً لاختلاف أشكال الشعور ومقولات الفكر. كما أنّه ينبغي تجاوز الوهم الذي يجعلنا نعتقد أنّ القراءة تستنفد دلالة العمل وتستوفيه، بإنشائها مطابقة كليّة بين النص وتفسيره، إذ ما من نص إلا ويتجاوز كل ما يمكن تقديمه له من تفسيرات، خصوصاً إذا كان ينتمي إلى النوع التراجيدي حيث القاعدة هي الكر والفر بما ينشأ عن ذلك من تعدّد في المعاني والتباس في الدلالات.

ومن أجل استكمال البحث وعدم حصره في نص واحد تناول الباحثان عملاً آخر لسوفوكليس وهو "أوديب في كولون" وهو النص الذي يغفله الباحثون كثيراً لأنّه يحتاج إلى بحث مقارن للكشف عن التحولات التي طرأت على بطل أوديب الملك من خلال طرح قضايا أخرى تتعلّق بالتناقض الذي ينطوي عليه وضع كلّ من مدينتي طيبة وأثينا، بالإضافة إلى الوضع الثقافي والسياسي في تلك الفترة ليخلصا في النهاية إلى أن "أديب في كولون" هي بمثابة تراجيديا عبور يجتاز فيها أوديب الحدود ليستقر عند أحد التخوم ومن ثم يجتاز أثينا نحو العالم الآخر، تلك الحدود التي لا تفصل بين البشر إلا لكي تمكنهم من التلاقي.

* المرجع: جان بيار فرنان، بيار فيدال ناكيه "أوديب وأساطيره"، ترجمة سميرة ريشا. مراجعة د جورج سليمان، المنظمة العربية لترجمة/بيروت، الطبعة الأولى 2009.



سؤال الطبيعة عند أرسطو

إسماعيل الموساوي*

قبل الحديث عن موضوع «الطبيعة عند أرسطو» لا بد من الإشارة إلى أنّ لمفهوم الطبيعة معنيين اثنين وهما:

1 - الطبيعة الخارجية، وهي مجموع الموجودات الماثلة في العالم خارج الأشياء المصنوعة من طرف الإنسان.

2 - الطبيعة الداخلية أو الطبيعة البشرية: وهي مجموع السمات والقوى الجبلية في الإنسان، أي السمات الثابتة لديه التي لا تتوقّف عن مجتمع بعينه أو بيئة بعينها، كما تعني الجانب الطبيعي في الإنسان من رغبات وغرائز ودوافع وغيرها مما يمس الجانب البيولوجي في الإنسان بالخصوص..

وتجدر الإشارة كذلك إلى أنّ تصوّر أرسطو للطبيعة لا يخرج عن هذا التقسيم بحيث نجده في كتابه "Physique" "الطبيعة" يتحدّث عن الطبيعة بالمعنى الأوّل، وفي كتابه "Politique" «السياسات» يتحدّث عن الطبيعة بالمعنى الثاني. وعلى هذا التقسيم كذلك سنعتمد في هذه الورقة، ذذ سنبتدئ بتعريف أرسطو للطبيعة من خلال كتابه "Phy-

أو شيء. ينتمي إلى جنسهما، بما هو مفتوح فني أو صناعي، لا يتوقّف على أي نزوع طبيعي إلى التغيّر؛ بل لا يتغيّر إلا من حيث كونه قد صنع عرضاً من حجر أو خشب أو أي عنصر مماثل لها، لأن الطبيعة مبدأ وعلة لحركة كل شيء وسكونه؛ علة حاصلة فيه مباشرة بالماهية لا بالعرض car la nature est une principe et une cause de mouvement et de repos pour la chose en laquelle elle réside immédiatement, par essence et non par accident.

هكذا إذن ينظر أرسطو إلى الطبيعة من خلال تقسيمه للكائنات إلى التي توجد بالطبيعة وأخرى توجد بعلى أخرى، والكائن الطبيعي حسب أرسطو هو الذي يحمل في ذاته مبدأ حركة وسكون. وعليه، تكون الكائنات الطبيعية هي التي تحصل في الأشياء مباشرة بالماهية لا بالعرض. وتجدر الإشارة كذلك، إلى أن للطبيعة معاني عدة عند أرسطو ذكر منها في معجمه الفلسفي الذي أدرجه في مقالة الدال من كتابه «ما بعد الطبيعة Métaphysique» الذي شرح فيه نحواً من ثلاثين مصطلحاً، يميّز في الطبيعة خمسة معان ليس بينها معنى واحد يمت بصلة وثيقة إلى الطبيعة بمفهومها الحديث وهي:

فالطبيعة تقال، بمعنى أوّل، لتولد ما ينمو.

والطبيعة، بمعنى ثان، هي العنصر الأول المباطن الذي منه ينمو ما ينمو. مثل البذرة أو النطفة.

والطبيعة ثالثاً مبدأ الحركة الأول لكل موجود طبيعي. ويطلب اسم الطبيعة رابعاً على المادة الأولى التي يأتي منها أو يصنع منها شيئاً اصطناعياً.. فالقلز مثلاً طبيعة التمثال.. والخشب طبيعة الأشياء التي من الخشب.

والطبيعة، خامساً وأخيراً، تقال لماهية الأشياء الطبيعية، أي الصورة التي تؤوّل إليها المادة الأولية بعد اكتمال صيرورتها..

ثانيا: الطبيعة الإنسانية عند أرسطو:

L'homme est par nature Un animal politique

لحديث عن هذا المعنى الثاني للطبيعة المتعلّق بـ"الطبيعة الإنسانية عند أرسطو» لا بد من الرجوع إلى كتابه الموسوم بـ"السياسات Politique"، لا سيما الباب الأول منه المعنون بـ"عناصر الدول الأساسية الطبيعية"، والفصل الأول منه كذلك المعنون بـ "بنشوء الدول وأطوار ذلك النشوء".

يتحدّث أرسطو في هذا الكتاب عن الدولة «باعتبارها من الأمور الطبيعية، وأنّ الإنسان بطبعه حيوان مدني، وإن

لم يكن مدنيا، لا اتفاقا ولكن بالطبع» فبطبعه يجنح إلى تأسيس الدولة باعتبارها أمراً طبيعياً، فالمرء حسب أرسطو قابل «للحياة الاجتماعية أكثر من النحل وغيره من الحيوانات الأليفة. لأن الطبيعة كما قلنا، لا تسعى إلى العيش. فالإنسان وحده ناطق من بين جميع الحيوانات». وأن ما اختص به الإنسان دون سائر الحيوان انفراده بمعرفة الخير والشر والعدل والظلم وما إليها. وتبادل تلك المعرفة ينشئ الأسرة والدولة، وعلى هذا الأساس تكون الدولة حسب أرسطو «بالطبيعة مقدمة على الأسرة وعلى الفرد...لأنّ الفرد إذا ما اعتزل عن الجمهور قصر عن الاكتفاء الذاتي وشابه الأجزاء المعتزلة عن الكل. ومن لا يستطيع الائتلاف، أو ليس بحاجة إلى شيء لاكتفائه بذاته، لا يمت للدولة بصلة. وهو وحش أو إله». وعليه، يكون الاجتماع المدني حسب أرسطو أمراً طبيعياً، وتحقّقه هو علة كل خير، لأن المرء حسب أرسطو إذا اكتمل أمسى أفضل الحيوانات أما إذا ناوأ الشرع وابتعد عن قيمة العدل أضحى أخط العجمאות، والجور إذا تسلح به بلغ غاية العنف وقسوته.

عند هذا الحدّ، نكون قدر الإمكان، قد صغنا تصور أرسطو للطبيعة بشكل دقيق ومختصر، اعتمدنا فيه على كتابين أساسيين لأرسطو في هذا الشأن، وهما كتابه «Physique» «الطبيعة»، وكذلك كتابه «السياسات Politique»، بغية الوصول إلى تصور عام للطبيعة ومعانيها عند أرسطو.

لائحة المراجع والمصادر المعتمدة في هذه الورقة:

- أحمد بوسكلاوي «أرسطو والعلم الطبيعي قراءة في المقالة السابعة من الطبيعة»، فكر ونقد، العدد 32 أكتوبر 2000.
- أرسطو، السياسات، ترجمة: الأب أوغسطين بريرة البوليسي، اللجنة الدولية للترجمة، الروائع الإنسانية (الأونسكو)، 1957.
- محمد سيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دفاثر فلسفية - نصوص مختارة - (الطبيعة والثقافة)، دار توبقال. Aristote, Physique, Livre 2, 192b 8-22, trad. H. Carteron, Belles-Lettres, 1973.
- Aristote, Politique, livre 1, chap.2, trad.Thurot, Puf, 1950.

* كاتب وباحث في الفلسفة والعلم من المغرب



شاكر لعبيبي

ديان واكوسكي شاعرة الاعتراف

Diane Wakoski

ديان واكوسكي شاعرة أمريكية (وُلدت عام 1937). ترتبط في المقام الأول بحركة شعراء "الصور العميقة" (وهو مصطلح اخترعه جيروم روثبيرغ وروبرت كيللي)، وكذلك بحركة "الشعر الاعترافي" وحركة "بت" في الستينيات. حازت اهتماماً كبيراً في ثمانينيات القرن الماضي بسبب تعليقاتها المثيرة للجدل. وُلدت واكوسكي في كاليفورنيا. ودرست في جامعتها في بيركلي حيث حازت على بكالوريوس في الآداب عام 1960. خلال فترة وجودها في هذه الجامعة، شاركت في ورش عمل الشاعر البريطاني توم ون Thom Gunn الشعرية. وهناك قرأت أولاً العديد من الشعراء الحدائين الذين سيؤثرون على أسلوبها في الكتابة. اعتُبرت كتاباتها الأولى جزءاً من حركة "الصور العميقة" التي ضمت أيضاً أعمال جيروم روتنبرغ وروبرت كيللي وكلايتون إسلمان، من بين آخرين. هي نفسها تعترف بتأثير ويليام كارلوس ويليامز وألن غينسبرغ وتشارلز بوكوفسكي عليها. بدأت مسيرتها الشعرية في عام 1960 في مدينة نيويورك التي ظلت مقيمة فيها حتى عام 1973. أعمالها اللاحقة أكثر شخصية وأقرب لعالم وليامز. ديان واكوسكي متزوجة من المصور روبرت تيرني. تم الاعتراف بأعمال واكوسكي الأدبية وتبسيط الضوء عليها في جامعة ميشيغان في سلسلة كتاب ميشيغان.



تم نشر أعمالها في عشرات المختارات والعديد من مجلدات الشعر الرفيعة. فازت قصائدها المختارة "الجليد الزمردّي" بجائزة ويليام كارلوس ويليامز من جمعية الشعر الأمريكية عام 1989. وهي تشتهر بسلسلة من القصائد المعروفة باسم "قصائد خيانة الدراجة النارية". وكذلك منحة مؤسسة جوجنهايم، الوقف الوطني لمنحة الفنون، منحة فولبرايت، وغير ذلك. كتبت واكوسكي أكثر من 60 مجموعة منشورة من الشعر والنثر. تُركّز قصائدها على التجارب الشخصية بشكل مكثف، وفي الوقت نفسه تقوم باختراع ودمج شخصيات مستلة من الأساطير ومن نموذج أصلي كليهما، وتعتمد غالباً على الانحرافات [عن الموضوع]، على الترحُّل الملموس بين الصُّور والمخيّلة، لتقديم الأفكار والقيمات. كتبت واكوسكي في مدونتها أنها "طيلة حياتها كانت تبحث عن مقياس جديد بفضل بنية الكلمات، والتكرار، بما في ذلك الغناء والتعاويز، وعبر خلق الأساطير الشخصية التي تشغل بمساعدة المجازات التي تؤدي إلى كشوفات". في عملها "البجعة الزرقاء: دراسة عن الموسيقى في الشعر" تلخّص واكوسكي عملية كتابة الشعر: "أولاً تأتي القصة، ثم يأتي رد الفعل على القصة. ثم يأتي سرد ورواية القصة. وأخيراً... الملل يأتي مع القصة بحيث أننا نبتكر الموسيقى في نهاية المطاف، وطبيعة الموسيقى هي تلك التي يجب أن نسمعها [خلال] كل الانحرافات [عن الموضوع]". يُوصف شعر واكوسكي أحياناً بأنه "محادثاتي" أو "دردشية" إذا صح التعبيران. وفي حين تبدو قصائدها غير رسمية ومبنية عَرَضاً، إلا أنها في الواقع مُنظّمة بإحكام. تقول هايدن كاروث: "لدى واكوسكي طريقة لبدء قصائدها بأكثر المواد غير الواعدة المتخيّلة، ثم المضي قُدماً بها، في غالب الأحيان، كـ "دردشية" متواصلة، حتى تصل في النهاية إلى وحدة مفاجئة. تصير المسألة على يدها مسألة تحكم بالموضوع ومخيلة معاً، وأعتقد أن قصائدها مبنية بطريقة عميقة أكثر مما هي لفظية". في الأدب المعاصر، كما تذكر مارجوري بيرلوف عن هدف واكوسكي في كتابة قصائد غير تقليدية: "أنها تسعى جاهدة لصوت طبيعي بالكامل، تلقائي ومباشر. وبناءً عليه فهي تتجنب جميع الأشكال الثابتة، والإيقاعات المحددة، وأنماط الصور

المُنظّمة". في مجموعات مبكرة مثل "قصائد جورج واشنطن" (1967) و"قصائد خيانة الدراجات النارية" (1971) و"الرقص على قبر ابن عاهرة" (1973) - وهذه مترجمة إلى العربية-، و"انتظار ملك إسبانيا" (1976) و"أريد أن أغفر لمن أحببتهم وخانوني" و"كان عليّ أن أتعلّم العيش مع وجهي" - وكلاهما مترجمتان إلى العربية-، تعيد واكوسكي خلق "الذات الشخصية الأسطورية من خلال شخصيات نموذجية مثل جورج واشنطن وملك إسبانيا وميكانيكي الدراجات النارية والرجل الذي يُستقبل في سيرز"، وبيتهوفن و"الرجل ذي الأسنان الذهبية" و"الرجل الذي صافح الأيدي" حيث تظهر معظمها أكثر من مرة في آثار واكوسكي، وقد استُخدمت رموزا وشعاراتٍ للحالات العاطفية والتجارب السابقة والأوهام وأحياناً أشخاصاً حقيقيين في حياة الشاعرة. في "قصائد جورج واشنطن"، تتحدث واكوسكي إلى جورج واشنطن بأصوات مختلفة - مثل مارثا واشنطن، طفلة غاصة بالمرارة غادر والدها المنزل، كمحبّ عاش في الحرب الثورية. أوضح الناقد نورمان مارتين أن "أساطير جورج واشنطن تُستخدم للتعبير عن فشل علاقات المرأة برجالها، لكن الأساطير تمنحها أيضاً وسيلة للحديث عن نفسها. جزئياً لأن 'جورج' بعيد جداً فهو يستطيع أن يكون مستمعاً آمناً. . . . [و] يستطيع أن يسمح لها بصوتٍ يمكن أن يعيد تأكيد الرابط الإنسانيّ، المستحيل عن قرب". إن موضوع فشل العلاقات وخيانة الآخرين، وخاصة الرجال، هو أحد الاهتمامات الرئيسة لواكوسكي، حتى أن أساطيرها تجسّد شكلاً واحداً أو أكثر من جوانب العلاقات الإنسانية التي ترى فيها إمكانية الخيانة أو الخسارة. تشتمل كتبها على المجاميع الشعرية بالطبع، ولكن على سلاسل تنطوي على كتب مهمة، مثل سلسلتها المعنونة "علم آثار الكتب والأفلام" وبها عناوين مثل "ميديا الساحرة" 1991 و"جيسون البحار" 1993 و"مدينة لاس فيغاس اللازوردية" 1995 و"أرغونوت روز" 1998. استثمرت هذه السلسلة أساطير أمريكا الحديثة في الأفلام والثقافة الشعبية والتاريخ الشخصي والجغرافيا، وسلسلة من التلميحات النصية.

في الفن الشعريّ

"الشعرُ الأمريكيّ مثل فن الرسم الأمريكيّ، شخصيّ دوماً، مع تشديد على فردانيّة الشاعر".

"لا أعتقدُ أن الشعر هو وسيلة جيدة، لاستخدام كلمات معاصرة مكاناً للأحداث الحالية".

"الثقافتان العالية والواطنة تجتمعان في فنّ ما بعد الحداثة، ولا يشكّل الشعرُ الأمريكيّ استثناءً من ذلك".

"أرغبُ قطعاً بتمييز الشعر الأميركيّ عن الشعر البريطانيّ أو عن أيّ شعر آخر مكتوب بالإنكليزية".

"مازالَت اللغة لِدَنَةً، فالشعر عندما يكون تحت وطأة ما فهو يشتغل، ببساطةٍ، سرّاً".

سرّاً أو بسريّة، حرفياً "تحت أرضي".

"النساء، في الواقع، يقرأن شعري، ويقرأنه غالباً بسطوة تأويلهنّ السياسيّ. لا يقلقني الأمر، فهذا ما يُفترض أن يقوم به الشعر".

"أكون سعيدة تماماً عندما أتطلّع الى الجمهور وأجده كله من النساء. أعتقد دوماً بأن في الأمر شيئاً من الغرابة، لكن النتيجة هي أن النساء يقرأن ويكتبن الشعر أكثر من الرجال، كما أعتقد".

"(أشياء) الكتابة على الكمبيوتر تُقلّل ببساطة من القبول العام بعمل جيد وتضع مكانه الشعرَ الزائفَ الذي يحتفي بقيمٍ قد تكون وجيهة تماماً بحدّ ذاتها".

"لا أحبُّ الشعر السياسيّ، ولا أكتبه. إذا كان السؤال يتوجّه نحوه فأعتقد أن ما ينقصه إنما هي وجهة التقاليد الأمريكية التي هي دوماً لا سياسيّة، حتى لو خرج الشعر عن كُتّاب ناشطين سياسياً".

"أظنّ أن الشعر العظيم هو الاستخدام الأكثر إثارة للاهتمام والأكثر تعقيداً من لغة الشاعر في هذه المرحلة من التاريخ، ولذا

فما زالت أكثر تشويقاً قراءة شاعر مثل بيتس عمره تقريباً 100 سنة الآن، والاعتقاد أنّ لا أحد يمكنه تجاوزه حقاً".

"تعرّفُ أني أعتبر جميع تلك الوجّهات جزءاً من الأسطورة الثقافية الأمريكية ولذا فهي تُشخّصُ في الشعر الأمريكيّ الجيّد، سواءً كان الشاعر واعياً بما يفعل أو لم يكن".

هنا هو جواب على سؤال صحفيّ.

"أعتقد أنني قارئة جيدة جداً للشعر، لكن لديّ بطبيعة الحال، مثل الجميع، مجموعة من المعايير لقراءة الشعر، ولا أنفُز من تقديرها، لذا إذا سألني الناس عن معاييري لقصيدة، سأخبرهم: ما الذي يشتغل [فيها] ولماذا، وما الذي لا يشتغل ولماذا".

"الشعر الأمريكيّ، يُكتب عادة في سياق مشهد الجغرافيّ، أحياناً بعيداً عن أساطيره الثقافية، وغالباً بمراجع الجندر والعرق والأصول الإثنية".

"رغبْتُ دوماً بما أدعوه الآن صوت السرد الشخصيّ. كان هذا الصوت دوماً الصوت الساحر في الشعر. وقد بدأ، بالنسبة لي، غنائياً في سونيتات شكسبير".

"أفكرُ بما يفعله الشعر: إنه يَسمح للبشر بالذهاب معاً والتماهي بأمر مُشترَك خارج أنفسهم، يتماهون به انطلاقاً من دواخلهم".

"لستُ سياسيّة بالمعنى الراهن، ولم أرغب أن يقرأ أيّاً كان شعريّ وفق هذه الوجهة".

"أعتقد أن أحد الامور التي يتشارك شعراء اللغة فيها بشكل كبير هي الابتعاد عن الأفكار التقليدية بشأن الجمال، لأنّ تلك الأفكار تحتوي على مواقف معينة تجاه النساء ومواقف معينة تجاه الجنس والعرق، وما إلى ذلك".

"الشعر هو فنّ قول ما تعنيه ولكن بتمويهه".

"أنا أعمل على نقل تقليد أنا جزء منه. هناك مجموعة طويلة من

الشعراء الذين مضوا قبلي، وأنا شخص آخر، وأمل أن أنقل ذلك إلى شعراء أصغر سناً أو أكثر حداثة مني".

"أحياناً تكون عتاقة لغةٍ يقع التحدّث بها هي السبب في أننا جميعاً نحبّ الأيرلنديين اليوم".

Archaism تُفضّل لها في سياق آخر الكلمة ذاته لكن بالحروف العربية أي "أركايكية" وليس العتاقة أو القِدَم.

"لم أكن قط مصيبة من الناحية السياسية، حتى قبل أن يكون هذا المصطلح متاحاً لنا، وقد تماهيتُ حقاً بأشخاص آخرين لا يريدون أن يكونوا مقروئين بصفتهم مجرد شاعر أسود، أو مجرد امرأة شاعرة، أو فقط شخص يمثل قضية ما، شاعر ضد حرب فيتنام".

"الشعر الأمريكيّ يحوم دائماً حول [تقديم] تعريف ذاتي [لنفسه]، مع المطالبة بالحق في أن يكون مختلفاً وغالباً في أن يُحطّم المحرمات".

"تأتي القصائد من المعرفة غير المكتملة".

"القصائد تكشف أسراراً عندما يتم تحليلها. متعة الشاعر في إيجاد طرق ماهرة لتطويق أسرارها يجب أن تقابلها متعة القارئ في فتح وكشف هذه الأسرار".

"نحن مؤلفون جميعنا، ونحن معنيون بأن نبدأ وأن نصنع عبر المصادر والمواد substance".

"إن أفضل الكُتّاب الشباب مقتنعون بأنهم بحاجة إلى الترويج من طرف كُتّاب مشهورين قبل أن يقرأ الناشر الصفحة الأولى من المخطوطة. إذا كان هذا صحيحاً، فإن نظام النشر الذي يسود اليوم ينتن. ودعونا نبدأ في إصلاحه".

"... الشعر هو أحد البُنى الأساسيّة للحضارة - يحمل الأساطير والطقوس، و(حكايا القبيلة) وجوهر اللغة...".



أكون سعيدة تماماً عندما أتطلّع الى الجمهور وأجده كله من النساء

تأتي القصائد من المعرفة غير المكتملة.



Diane Wakoski



عواد ناصر

لندن بين نهـرين

موت المترجم

إلى روح صديقي عبد الإله النعيمي

مدير قسم الترجمة ومديره ومدير مديره حتى رئيس الدولة.. "أوامر عليا".

.. والمترجمون أنواع. لكن أهمهم ذاك الذي يستولى على خيالك، وكل عناصر استقبالك للغة، لتصدر حكم قيمة: إنها ترجمة رائعة حتى لو لم تراجع الأصل أو أن تعرف لغة الأصل، أصلاً.

قيل إن الترجمة هي قبلة من وراء الزجاج. حتى القبلة من وراء الزجاج استعادة لقبلة بلا زجاج أو وعد بقبلة بلا زجاج، وعندي إنها قبلة وإن كانت بطعم مختلف. تكفي تلك الغيمة الصغيرة التي غطت الزجاج بين شفاهِ أربع، لتشعر، انت ومن تقبلها، بأن ثمة أنفاساً بشرية حيّة تخترق الزجاج.. لكنني أعتقد بأن من قال بأن الترجمة "قبلة من وراء الزجاج" كان يعني الترجمة الرديئة. للمترجم فضيلة تقمص الآخر، ليس لغوياً، حسب، إنما فكرة وذاكرة وطريقة نظر.

الأمر يتوقف على ثقافة المترجم وحساسيته وحسن اختياره لما يتماشى مع أجندة الأصل وأهدافه ومراميه، بكل ما يجيده من تنقية اللغتين، الأصل والترجمة، والعودة إلى براءة الكلمات وحياديتها بعيداً عن بيروقراطية التكنولوجيا وكسل المعجم. سألت صديقي المترجم قبل رحيله: هل ترجمت، مرة، كما يقال: "بتصرف"؟ أجابني وهو يغتل خصلة مما تبقى خلف

أعلنوا موت المؤلف.. إذا مات المؤلف مات المترجم.

ماذا لو مات المترجم؟ موت المترجم انهيار جسر في لحظة العبور المدهش نحو الضفة الأخرى. إذا كان المترجم كاتباً ثانياً للنص فثمة كلمات جديدة تضع المترجم تحت طائلة الخيانة.

ليس كل تلاعب لغوي شكلاً خارجياً للمعنى. تاريخ الكتابة هو تلاعب لغوي لبناى الكاتب من اللغة الدارجة نمطاً مملاً للكلام السائد على ما يغتني به من مشاعر مألوفة أو غير مألوفة.

المترجم هو الكائن الوحيد الذي يبني جسرور العالم من أجل تفاهم العالم. رغم أن الكثير من مكونات ثقافتنا، الأدبية والفنية والفكرية (الفلسفية خصوصاً) هي ما ورطنا به المترجمون.

قرأنا فلسفات كبرى مترجمة، واستغرقتنا وأثارت تفكيرنا وغيرتنا، لنغير العالم، لنكتشف، بعد ضياع الوقت -والأمل أيضاً- أن الكثير من أفكارها "ضاع في الترجمة"، بشكل متعمد وقد يكون بـ "أوامر عليا".

.. على ان ما "ضاع في الترجمة" ليس ما سقط سهواً من جيوب المترجم ولا هو التباس المترادفات والاختلاف الفقهي الذي يميز كل لغة، إنما "ضاع في الترجمة" بفعل



بريد نجم

نجم والي

هجرة الهجرات

فرار وحركة

هل يمكن الحديث عن الهجرة، عن الفرار والحركة، عن انتقال الشعوب والأشخاص بدونهم، بدون النبي إبراهيم، هذه الشخصية الغامضة، التي يتفق اليوم الجميع عليها، على الانتماء إليها، من غير المهم ما اختلفوا عليه من أمور أخرى، من غير المهم ما واجهوه من مصائر وأقدار، بل من غير المهم ما تبقى في عروقهم من دم يجري وما ادّعوه من أصول وأنساب؟ فهو أبو البشرية مرّة، وفي المرّة الأخرى راعيتها، له وحده يبتهل المؤمنون من كل الأديان والمذاهب أن يهديهم الله على طريقه

طريق «الصراط المستقيم»، «وجهت وجهي وسلمت أمري إلى رب العالمين،فاطر السماوات والأرض، لا إله إلا هو وحده، وما أنا إلا حنيفاً مسلماً على ملة ابراهيم»، كان جدي من ناحية والدي يرّدّد ثم يكمل بعدها: «ربي اهدنا على الصراط المستقيم، صراط ملة إبراهيم»، ولا أظن أن جدي فعل ذلك وحده، ملايين البشر ردّدوا ذات الدعاء أو ما شابه للنبي إبراهيم، أكثر الشخصيات الأسطورية شهرة، وأعظمها مكانة دينية، في أدبيات الأديان العالمية الثلاثة، اليهودية والمسيحية والإسلام، فهو بعد آدم، يُعد الوالد الشرعي للبشرية، ولكل أولئك الذين يؤمنون بالتوحيد، أب كل أولئك الأنبياء الذين ظهروا في غرب آسيا خاصّة، وفي تاريخ العالم عامة، وبالذات الرسل الثلاثة، موسى وعيسى ومحمد، العديد من أتباع الديانات التوحيدية، حتى تلك التي هي خارج الديانات الرسمية الثلاثة، الصابئية مثلاً، يحملون اسمه وإن بصيغ مختلفة، هو أبرام أو إبرام عند اليهود، أبراهام أو براهام عند المسيح، وإبراهيم عند المسلمين والصابئية.

النبي إبراهيم، هذه الشخصية الاستثنائية، لسنا هنا بصدد

ما لفتّ تاريخها من التباس وغموض، لكن يظل الأمر الوحيد الثابت الذي تناقلته الحكايات والأساطير والأديان، ولا يختلف عليه اثنان هو أمر هجرته المعروفة، التي هي خلاصة فعلية لما حصل لشعوب العالم على وجه الكرة الأرضية على مرّ العصور والأزمان: فرار وحركة. بكل ما يحمله الفرار من معانيّ مرادفة، لها علاقة بإنقاذ النفس من تهديد طبيعي أم اجتماعي، من مجاعة أو حرب أو تهديد حاكم مستبد، بكل ما له علاقة بإنقاذ الحياة، بل بكلّ ما تحمله كلمة حركة من معانيّ تشير إليها، من ذهاب وإياب، هجرة وعودة وانتقال.

إنّه لأمر مثير للفضول بالفعل، ليست الأديان السماوية الثلاثة وحدها التي روت عنه، فهو في النهاية بالنسبة لها شخصية واقعية كانت موجودة، لا يهّم اختلافها وتناقضها بما تحكيه عنه وهي تروي التفاصيل في أغلب الأحيان، فإنّجميع المدوّنات ما قبل التاريخية التي لها صلة بالأقوام التي عاشت في غرب آسيا، من أور السومرية مروراً بحاران وأورفة، ثم بدمشق وفلسطين ومصر، جميع هذه المدوّنات التي هي بمثابة وثائق «تاريخية» التي وصلت إلينا تتحدّث عنه أيضاً، وإن لم تذكره

بالاسم، لأنَّ من يتابع الطريق الذي سار عليه إبراهيم، من يتابع ما لحق به من فرار وحركة، سيجد أنَّ هذه النصوص لابد أن تكون عنته هو وليس أحداً غيره، وإن لم تذكره بالاسم، كما في ذلك النص السومري القديم، الذي جاء على لسان شاعر سومري، والذي يتحدث فيه عن نهاية أور السومرية هذه، وما حدث فيها في أواخر سنوات حكم الملك أورنمو(النمرود) في أواسط القرن العشرين قبل الميلاد، أي في الوقت الذي يُفترض فيه شروع إبراهيم في هجرته ومعه، أبوه الطاعن بالسن تارح (آزر في القرآن، سورة الأنعام/74) ولوط ابن أخيه هاران، وزوجته سارة، بعد تعرُّض عاصمة السومريين أور إلى هزيمتين عنيفتين على يد العيلاميين والأموريين، ولا يهْمُ أنَّ النصَّ لا يذكر اسم إبراهيم بالاسم، إلا أنَّه لا يبخل برواية التفاصيل الأخرى، بكل ما له علاقة بالقصة، وكأنَّ الشخصية التي يتحدث عنها، ليست غيرها، شخصية إبراهيم، يقول الشاعر السومري: فارق الفحل مقره وتفرَّق قطيعه مع الرياح، ثم يعدد بعدها أسماء المدن السومرية الكبرى وهو ينعي مصيرها، لينتقل بعدها إلى وصف قرار السماء (لعنتها) بدمارها وسفك دماء أهلها، وكيف أن نحيب الناس استمر وامتلأت الطرق بجثث القتلى الذين حطمتهم الرماح والمقامع وظلوا حتى أذابت الشمس شحومهم، أما من نجوا فقد ذلُّوا، حتى تخلَّت الأم عن ابنتها وهجر الأب ولده وفارقت الزوجة زوجها. وما يجعلنا نعتقد أنَّ الفحل المعني هو من الجائز جداً أن يكون إبراهيم، هو قرابة الفترة الزمنية التي عاش فيها إبراهيم، مثلما يمنحنا الخلفية المقنعة لقصة هجرة إبراهيم، أن يهاجر أحد من مكان ما، أن يهرب لا بد وأن تكون عنده أسبابه، خاصة أنَّ إبراهيم هنا يغادر أرض وادي الرافدين، جنوبه المعروف بخصوبته وثرثائه، الذي كان حاضنة بالأصل لهجرة شعوب إليه وليس العكس، ومثلما ارتبطت الهجرة الثانية لإبراهيم من أرض كنعان إلى مصر بعلاقتها بالمجاعة «السنين العجاف» التي ضربت الشام آنذاك، فإنَّ الحرب التي تعرَّضت لها أور السومرية واجتياح الجيوش لها كانت هي السبب وراء هجرته الأولى.

وللتوضيح مقدماً، لابد من التأكيد هنا، أنَّ أور التي سيرد ذكرها في العهد القديم، كمكان ولادة للنبي إبراهيم، هي مدينة سومرية قديمة جداً (موقعها قريب اليوم من مدينة سوق الشيوخ الحالية في جنوب العراق)، كانت أولاً عاصمة السومريين، قبل أن يسيطر عليها لاحقاً الأكديون، ثم الدولة البابلية القديمة، بعدها الدولة الآشورية، تلتها الدولة الكلدانية، ومن المعروف أنَّ الكلدانيين هو الاسم الذي يطلق على البابليين الذين تحرَّروا

أور التي سيرد ذكرها في العهد القديم، كمكان ولادة للنبي إبراهيم، هي مدينة سومرية قديمة جداً (موقعها قريب اليوم من مدينة سوق الشيوخ الحالية في جنوب العراق)



ملكة بنتُ هارانَ أبي ملكة وأبي يسكة. وكانت ساراي عاقراً ليس لها ولد. وأخذ تارحُ أبرامَ ابنه ولوطاً بن هاران ابن ابنه وساراي كنته امرأة أبرام ابنه، فخرجوا معاً من أور السومريين ليذهبوا إلى أرض كنعان، فأتوا إلى حاران وأقاموا هناك»(العهد القديم، تكوين، الإصحاح الحادي عشر)، هذا يعني أنَّ إبراهيم غادر أور مضطراً بصحبة نفر قليل مما تبقَّى من أفراد عائلته بعد نجاتهم من المجزرة.

للأسف ليست هناك مصادر تاريخية كثيرة تحكي لنا بالتفصيل عن أصل السومريين، ولا عن فترات الحكم التي سبقت فترة حكم الملك نمرود، مثلما لا تحكي لنا بالتفصيل عن نشأة النبي إبراهيم، حياته، أو تصف لنا المكان الذي ترعرع فيه، وربما تساءل البعض، لماذا لا يكون إبراهيم جاء إلى أور من منطقة أخرى، كأن يكون وُلد في مكان آخر وجاء مع أبيه مهاجراً إلى بلاد وادي الرافدين، لأنَّ وادي الرافدين، كان وحتى نهاية القرن العشرين، مكان استقبال هجرات وليس العكس، لماذا لا يكون وُلد في حاران مثلاً التيكانت تقع في شمال شرق وادي الرافدين، والتي سيهاجر لها من أور السومرية وهو رجل «فحل» مع أفراد عائلته القليلين؟ ألا يؤكد مدوّن/مترجم العهد القديم على كلمة أور (الكلدانيين)، كأنَّه أراد تمييزها عن مدن «أورية» أخرى، أور-

شليم مثلاً، أو أور- فة؟ خاصّة وأنَّ الأخيرة هي الإقليم الذي تقع فيه مدينة حاران التي سيهاجر إليها إبراهيم، ألا نقرأ في العهد القديم، أنَّ الرَّبَّ أمر إبراهيم بالهجرة من حاران لاحقاً مع قبيلته «وقال الرب لإبرام اذهب من أرضك ومن عشيرتك ومن بيت أبيك إلى الأرض التي أريك، فأجعلك أمة عظيمة وأباركك وأعظم اسمك، وتكون بركة، وأبارك مباركك ولاعُكَّ ألعُنه، وتبارك فيك جميع قبائل الأرض، فذهب أبرام كما قال له الرَّبَّ وذهب معه لوط» (العهد القديم، تكوين، الإصحاح الثاني عشر)؟

لا يريد هذا المقال تقديم الإجابة هنا على هذا السؤال، بقدر ما هو معني بهذه الحركة، بهذه الهجرة، بكل ما حوته من فرار وحركة ودوران، ففي النهاية سواء كان مكان ولادة إبراهيم حاران وجاء به أبوه مهاجراً إلى أور السومرية، ثم عادا بعدها إلى مدينتهما بعد خراب أور السومرية، أو سواء كان إبراهيم من مواليد أور السومرية بالفعل، وهاجر بعد المجزرة، حمل معه أباه تارح الطاعن بالسن، وزوجته ساراي (سارة) وابن أخيه لوط وجاء بهم إلى حاران، رغم أنَّ العهد القديم لا يقول لنا، لماذا حاران بالذات؟ وإذا لم يكونوا جاؤوا أصلاً من حاران إلى أور مهاجرين، فلا بد لنا من أن نسأل: من أين عرف إبراهيم بحاران؟ لماذا لم يذهب إلى مدينة أخرى؟ هل كانت هناك حركة قوافل تجارية وحركة هجرات؟ أم لأنَّه سار ببساطة عكس مجرى تيار نهر الفرات، اليوم لا تقع حاران على نهر الفرات مباشرة، لكن ربما وقعت عليه في ذلك الوقت؟لكن لماذا لم يتوقَّف إبراهيم في طريقه في مدن أخرى وقعت على ضفاف نهر الفرات؟ في بابل مثلاً، أو في ماري؟ وهي هذه الأسئلة التي تطرح نفسها، شئنا أم أبينا، ألا يمكننا تخيُّل القصة، كما تحدث اليوم، في مكان ما حين تحدث الحرب، فتعمّ مجزرة، فيسعى البعض للفرار، للنجاة بأنفسهم، لماذا لا يكون مثلاً في ذلك الوقت مهربين أيضاً؟ لماذا لا تكون هجرة إبراهيم وأفراد قبيلته، هي فرار وحركة، ذهاب وإياب، سارت حسب خطة معينة، لأنَّ حاران التي يلجأ إليها سيغادرها مباشرة، وكما ورد في النصّ التوراتي لا يغادرها بإرادته، بل سيأمره الرَّبَّ ذلك، السلطة السماوية العليا، أما سقف الوعود التي يعده فيها فهي عالية، كلها إغراء بالهجرة، ولما يأمل المهاجر بالحصول عليه في حياته الجديدة (ألا يحصل ذلك أيضاً للمهاجرين الجدد؟): «فأجعلك أمة عظيمة وأباركك وأعظم اسمك، وتكون بركة، وأبارك مباركك ولاعُكَّ ألعُنه، وتبارك فيك جميع قبائل الأرض»، (العهد القديم، تكوين، الإصحاح الثاني عشر) تقريباً جميع الوعود هذه تحقَّقت، أمة إبراهيم كبيرة، كل قبائل الأرض تتبارك اليوم بإبراهيم، لكن الثمن كان عالياً، لأنَّ ما جرى لإبراهيم طوال الطريق، هو البداية لهجرات أخرى ثمنها عال.



منعطف

د. عبد الجبار الرفاعي

مصطلح علم الكلام الجديد

التسمية تفرض سلطتها على التفكير

يحرص باحثون أشدّ التصاقاً بالتراث على استعمال مصطلح «علم الكلام الحديث»، وغير ذلك من تسمياتٍ تستبدل كلمة «الجديد» بما يوازئها في محاولةٍ منهم للخلاص من الحمولة الدلالية لمصطلح «علم الكلام الجديد»، وما تشي به من قطيعةٍ مع معظم كلاسيكيات علم الكلام القديم، ودعوةٍ لإعادة بناءٍ شاملة لعلم الكلام، تتخطى المنطقَ الأرسطي لتنتقل للمنطق والفلسفة الحديثين، والتحرّر من سطوةِ الطبيعياتِ والرؤيةِ القديمة للعالم، بتوظيفِ مكاسب العلوم والدراساتِ الإنسانية والرؤيةِ الجديدة للعالم وتبعاً لذلك يتحوّل منهجُ علمِ الكلام وبنيتُه، وتتبدّل كثيرٌ من مسائله، بل يحدث تحوّلٌ في طبيعة وظيفته، فبدلاً من انشغاله في الدفاع عن العقائد، تصبح وظيفتُهُ الجديدةُ شرحَ وبيانٍ وتحليلَ المعتقدات، والكشف عن بواعث الحاجة للدين، ومختلف الآثار العملية لتمثّلاته وتحولاته في حياة الفرد والجماعة، تبعاً لأنماطِ الثقافةِ وطبيعةِ العمران والاجتماعِ البشري. وبتعبير آخر تنتقل مهمةُ علم الكلام من كونها أيديولوجية، تنطلق من مسلّمات ثابتة، لا غرضَ لها سوى التدليل على المعتقدات، ونقض حجج الخصوم، إلى مهمةٍ معرفية لا تشغل بنقض حجج الخصوم، بل يتمحور غرضُها حول تعريفِ المعتقدات وتوصيفِها وتحليلِها، بالاعتماد على الفلسفة والعلوم والمعارف الجديدة، والتعرّف على منابعِ إلهامِ المعتقدات، ومجالاتِ اشتغالها، وأشكالِ فعلها في سلوك الفرد والجماعة.

في ضوء ذلك يتّضح أننا أمامَ علمين: «علم الكلام القديم»، و«علم الكلام الجديد»، وليس علماً واحداً، فعلى الرغم من اشتراكهما بالاسم، لكن توصيفَ «الجديد» يجعله مفارقاً للقديم بشكل كبير، فهو وإن كان يشترك معه في بحثِ جملةٍ من الموضوعاتِ نفسها، لكنّه لا يضيف موضوعاتٍ جديدةً لم يعرفها علمُ الكلام القديم فحسب، بل إن طريقةَ بحثه ونتائجه ومراميه

مختلفةٌ، ذلك أن كلّاً منهما له مقدّماتُه المعرفية، ومنهجُ بحثه، وأدواتُ تفسيره، ومفاهيمُه المفتاحية، وكيفيةُ رؤيته للعالم. وقد تحدّثنا عن ذلك بتفصيل أكثر في كتابات سابقة¹.

التسمية تفرض سلطتها على التفكير

ربما يُقال إنّ الاصرار على تسميةٍ دون أخرى لا يغيّر من المحتوى شيئاً، لكن هذا الكلام غير دقيق، لأن كلّ تسمية تفرض سلطتها، التسمية بوصلةٍ ترسمُ خارطةَ الطريق التي يسلكها الباحث. «علم الكلام الجديد» هو التسمية التي أتبناها²، وبنيتها كلٌّ من يعتقد بعجزِ علم الكلام القديم، ويعرّفُ قصوره عن الوفاء بالمطالباتِ الاعتقادية للمسلم اليوم، ومن يدعو لمفارقة ذلك العلم، وبناءِ علمٍ كلامٍ بديل يكون جديداً في مقدّماته المعرفية ومعناه ومبناه ونتائجه.

لا أستعمل تعبير «علم الكلام الحديث»، لأنّ «علم الكلام الجديد»، الذي مضى على استعماله أكثرُ من قرن في كتابات الباحثين المسلمين في الهند وإيران والبلاد العربية، صار مصطلحاً مستقرّاً في اللغات الأردية والفارسية والعربية ينطبق على هذا العنوان لا على غيره، ومضمونه لا يتطابق مع مضمون «علم الكلام الحديث»، وإن كان يشتركُ معه في بعض دلالاته. إنّ تعبيرَ «علم الكلام الحديث» يلجأ إليه من يذهب إلى أن تجديدَ علم الكلام يتحقّق برفده بمسائل وحجج جديدة، مع الاحتفاظ ببنيتِه التراثية، وطرائقِ تفكيره، ولغيتِه الخاصة.

١- الرفاعي، عبد الجبار. علم الكلام الجديد. ج ٣ من: "موسوعة فلسفة الدين". بيروت: مركز دراسات فلسفة الدين، ط ١، ٢٠١٦، ص ٧ - ٥٨
٢- علم الكلام الجديد مصطلحٌ تداولتُ استعماله وأشاعته بالعربية مجلةٌ قضايا إسلامية معاصرة، وخصّصت له ولموضوعاته تسعة أعداد، هي ١٤-٢٢ للسنوات ٢٠٠١-٢٠٠٣، وواصلت هذه المجلة دراسةً مختلف موضوعاته في بعض أعدادها حتى العدد الجديد ٦٩-٧٠ الذي صدر عام ٢٠١٨. ومن قبلها أشار لمصطلح الكلام الجديد بعض الباحثين العرب، وبعد ذلك اتسع استعماله، حتى بدأ يَوطُن المجال التداولي العربي بالتدريج.

لذلك لجأ هؤلاء إلى استعمال كلمة «الحديث» حذرًا من الدعوة للخروج على علم الكلام القديم، واستبداله بعلم يستجيب لإشباع حاجة المسلم الى رؤية توحيدية لا تكثرُ أكثر المقولات والجدالات المعروفة عند المتكلمين قديمًا.

يشعر البعض بالقلق من تسمية «علم كلام جديد»، ولا أريد أن أتحدّث كثيرًا عن ضرورة هذه التسمية، لأنّها صارت بحكم الأمر الواقع، بعد أن كُتِب فيها عددٌ كبيرٌ من البحوث والمؤلفات، واستقرّت كمقرّر دراسي في عدة معاهد وجامعات لعلوم الدين، وصارت تخصّصًا معروفًا كتب فيه التلامذة في الجامعات الإسلامية وغيرها رسائل متنوعة في الدراسات العليا.

ولولا شيوع مصطلح «علم الكلام الجديد» في الاستعمال، لكان الأجدر استعمال مصطلح «اللاهوت الجديد»، علمًا أنّ مصطلح «الالهيات» متداول في الفلسفة الإسلامية منذ فلاسفة الإسلام المتقدمين، وما زالت كليات علوم الدين في إيران وتركيا وغيرها تسمّى بـ«كلية الالهيات». وملخص الكلام في هذا الموضوع أنّ «علم كلام جديد» هو محاولة للاجتهاد في علم الكلام اليوم، كما اجتهد مؤسّسو الفرق الكلامية في الماضي، فدوّنوا تصوراتهم ومفاهيمهم لأصول الدين المشتقّة من عقلانية وعلوم ومعارف عصرهم، فلماذا لا يجوز أن يجتهد علماء الإسلام في عصرنا لإنتاج تصوراتهم في التوحيد والمعتقدات. لكني لا أستغرب ذلك ممن يصرّ على غلق باب الاجتهاد في الفقه وما زال لا يجرؤ على الخروج على فتاوى أئمة المذاهب وفقهاء الأُمس المعروفين، إذ إنّ من ينكر الاجتهاد في فروع الدين؛ كيف يقبل الاجتهاد في أصول الدين الذي هو أبعد مدى وأعظم من ذلك بكثير.

من أصول الدين إلى علم الكلام

عمل الحضورِ الواسع لأهل الحديث وتفشي التيار السلفي في عالم الإسلام إلى ترك استعمال «علم الكلام» واستبداله بـ «أصول الدين»، أو «العقيدة» أو «العقائد»، لأنّ أهل الحديث كانوا وما زالوا مناهضين لعلم الكلام، على الرغم من أنّ استعمال «علم الكلام» أدقّ، بوصف «العلم» و«الكلام» كلمتان محايدتان، مضافاً إلى الحضور التاريخي لهذا المصطلح منذ نشأته، واستقلاله كعلم من علوم الدين في وقت مبكّر. أما ترك تسمية علم الكلام واستبداله بمصطلحات: «أصول الدين»، أو «العقيدة» أو «العقائد»، ففرسته عوامل بعيدة عن الروح العلمية، لأنّ كلّ هذه التسميات تحيل إلى مفاهيم تشي بمعنى ديني، والديني هنا يحيل إلى المقدس المتعالي على التاريخ. لذلك لا يكون موقف الباحث عند استبعاد تسمية علم الكلام واعتماد تسمية تشي بمعنى ديني محايدًا، كما ينبغي أن يكون عليه موقف كل باحث علمي بالنسبة إلى



موضوع بحثه، بل يتحدّد موقفه في إطار معتقدات مُقرّرة سلفًا، وليس له من موقف إلا الدفاع عنها والتّشبُّث بها بمختلف الحجج والمجادلات. وذلك يعني وضع «أصول الدين»، أو «العقيدة» أو «العقائد»، خارج الأسئلة والنقاشات العلمية، وتلقينه وكأن مفاهيمه حقائِق نهائية. لذلك أمسى تلميذ «أصول الدين»، أو «العقيدة» أو «العقائد» في معاهد التعليم الديني والجامعات الإسلامية يتلقّى اليوم اجتهادات مؤسّسي الفرق بوصفها القول الفصل في «معرفة الله وصفاته وأسمائه والوحي والنبوة» وما يتصل بذلك من مباحث.

إنّ نشأة علم الكلام اقترنت بوظيفة دفاعية في ما مضى، لكن كان أثر «علم الكلام» بالغ الأهمية في أن يصبح أفقًا مفتوحًا للتفكير، وولادة مختلف التساؤلات والاجابات المتنوعة، تبعًا لاختلاف المجتهدين في علم الكلام، وتنوع أزمئتهم وثقافتهم ومواطنهم، والأطر المرجعية لتفكيرهم ومسلمااتهم. فمثلاً كان فخر الدين الرازي «544-606 هـ» ذا أثر كبير في تحفيز الذهنية الكلامية على إثارة الأسئلة الصعبة والانفتاح على آفاق رحبة للتفكير في مسائل بالغة الدقة، حتى لقب بـ «إمام المشكّكين».

ينطبق معنى «علم» على «علم الكلام الجديد»، كما ينطبق عليه معنى «كلام»، ومعنى «الجديد». فهو «علم» لأنّه يعتمد مناهج البحث العلمي، ويوظّف كل ما يحتاجه الباحث من مكاسب المعرفة البشرية، بلا ارتياب أو حذر. وهو بحث علمي في الـ «كلام» الالهي لأنّ موضوعه «الوحي» كما تقدم ذلك، «الوحي» هو الموضوع المحوري في علم الكلام الجديد، والـ «كلام» الالهي مبحث أساسي في بيان حقيقة الوحي وإمكانية تواصل الله مع الإنسان بلغة بشرية. وهو علم «جديد» بوصفه لا يستنسخ مناهج الكلام القديم، ويتحرّر من كثير من مسائله وجدالاته المكرّرة، ويتّسع لمسائل جديدة تتصل بأسئلة ميتافيزيقية توالدت في ذهن إنسان اليوم ولم يعرفها إنسان الأُمس، خاصّة الأسئلة المتّصلة بمعنى وجود الإنسان وحياته ومصيره.

علم الكلام الجديد والأشاعرة الجدد

ينفي بعضُ الباحثين، من الذين أسَمَّيهم بـ «الأشاعرة الجدد»3، أي حضور لعلم الكلام الجديد، ويحسبون الحديث عنه مجرد شعارات لا تفصح عن مضمون حقيقي خارج ألفاظها. وينطلقون في نفهم لوجود علمِ الكلام الجديد، من فرضية أن هذا العلم تخطَّى مرحلة التأسيس، وبلغ مرحلة الاكتمال والنضج. ويعتمد الناقد من هؤلاء في ذلك مسلّماتٍ غيرَ مسلّمة، فينتقي فقراتٍ متنوعةً من مراجع متباينة، بغية أن يدلّل على وثوقه من فرضيته، ويحكم الكلام الجديد وكأنّه علمٌ ناجزٌ، اكتملت كلُّ أركان هويته المعرفية، وتم البناء النهائي لأسسه، وتشكيل عناصر موضوعه، وأنجز أكثرَ ما عليه أن ينجزه. والحال أن كلّ علمٍ لا يمكن أن ينضج إلا بعد تخطّليه عوائقَ وعقبات كثيرة، وتجاوزه لاختبارات متنوّعة، من أهمّها قدرته في التغلّب على الأنساقِ الراسخة، والبنى التقليدية المتجذّرة، ومختلفِ المكوّنات المترسّبة في اللاوعي المعرفي الجمعي. هذا في العلوم التي لا صلة لها بالمقدّس، فكيف إن كان العلمُ يتصل بالمقدّس، كعلم الكلام القديم الذي كانت وظيفته وما زالت بناء الرؤية التوحيدية في الإسلام، وصياغة المعتقدات، وتحديدِ مديات الدين، وبيان شكلِ خارطته وكيفية ألوانها، وتحوّله إلى مرجعية لأصول الفقه، ومن ثمّ الفقه، والأخلاق، ومختلف معارف الدين. مضافاً إلى أنّ استملاك المؤسسات الدينية لعلم الكلام، هو ما يخلع عليها غطاءً المشروعية التي تفوّضها حراسةً ميثاق الاعتقاد، ومعاينة كلٍّ من يخرج على ذلك الميثاق، بالحكم عليه بالارتدادِ في الدنيا، وحرمانه من الرحمة الإلهية في الآخرة4.

هناك من يطالب علمَ الكلام الجديد، الذي هو في طور الولادة والتشكّل، بكلِّ مهمات العلم المكتمل الناجز الذي مضى على تشكّله أكثرُ من ألف عام، والذي وُلدت نواته الجنينية في القرن الهجري الأول، وأضحى علماً واضحَ المعالم بعد أن عبّرت الفرقُ بوضوح عن معتقداتها فيه، وما زال يتراكمُ ويترسّخُ حتى اليوم.

٣- الأشاعرة الجدد، جامعيون مسلمون، أكثرهم ممن أصاب تكويّناً أكاديميّاً حديثاً في الفلسفة وعلوم الإنسان والمجتمع، يحاولون نقولِ مؤسس الأشعرية أبو الحسن الأشعري ٢٦٠هـ - ٣٢٤هـ ما لم يقله، عبر تأويلات لا يريدُها هو لمقولة الكسب وغيرها من معتقداته الأخرى، مثل كون حقيقة الكلام الإلهي قديمةً بقدم الذات وإن كانت حادثة مخلوقة بالألفاظ. ولا يخضعون أي مقولة اعتقادية للأشعري للنقد، مع كل ما أنتجته مقولاته من مناهضة للعقلانية الاعتزالية وغيرها. يشدد الأشاعرة الجدد على تحريف أشعرية الأشعري وتلوينها بعقلانية مزعومة، بغية تسويق الأشعرية مجدداً، وتقديمها بحلة لا تخلو من إغواء، كي يترسّخ الاعتقاد بها، ويلبث المسلمون أسرى رؤيتها للتوحيد. ٤- مثل الميثاق المعروف بـ: "الاعتقاد القادري"، الذي أصدره الخليفة العباسي القادر بالله سنة ٤٠٨ هـ، وكتبه أبو أحمد محمد بن علي الكرجي المتوفى سنة ٣٦٠ هـ. الذي نعتَه الذهبي في "سير أعلام النبلاء" و"تاريخه" بـ: "الغازي المجاهد المعروف بالقصاب"، فقال في ترجمته: "إنما قيل القصاب لكثرة ما أهرق من دماء الكفار". ومما جاء في الاعتقاد القادري بشأن القول بخلق القرآن: "ومن قال: إنه مخلوق على حال من الأحوال؛ فهو كافر حلال الدم بعد الاستتابة منه". وفي سياق الحديث عن تارك الصلاة ورد في الاعتقاد القادري: "فمن تركها فقد كفر، ولا يزال كافراً حتى يندم ويعيدها، فإن مات قبل أن يندم ويعيد أو يضمن أنْ يعيد، لم يُصلِّ عليه، وخُشِرَ مع فرعون وهامان وقارون وأبي بن أبي خلف". وأمضى هذا الاعتقاد كثير من علماء ذلك العصر، فقد ذكر ابن الجوزي في المنتظم في حوادث سنة ٤٦٠ هـ اجتماع علماء أهل السنة ببغداد وتشديدهم على ضرورة إعادة إذاعة "الاعتقاد القادري" في يوم الأحد ٧/ جمادى الآخرة ٤٦٠ هـ.

أرى من يطالب بذلك كمن يطلبُ من صبيٍّ صغير حكمةَ الشيوخ الكبار المُلهمة، الذين اختبرتهم الأيام الصعبة، ومخصّتهم متاعبُ العيش القاسية.

لا يمكن بناءُ علمٍ كلامٍ جديدٍ بديلٍ لعلم الكلام القديم بمدّةٍ زمنيةٍ وجيزة، وإن كانت محاولاتُ بعض المفكرين جديدةً بالتجيل، لعلّميّتها ورسالتِها وجديّتها، لكنّها بدأت واستمرت منفردة، ومثلّها لا يعبأ بها مسلمٌ يرتبط شعوريّاً ولاشعوريّاً برجال الدين ومؤسّساتهم التقليدية، ذلك أنّ هذه المحاولات لا تلامس وجدانَ المسلم، ما دامت غريبةً على معتقداته الرسمية الموروثة، وتحدّث لغتها الخاصة غيرَ المفهومةٍ خارج لغة معتقدات المؤسّسات الدينية التي تمتلك المشروعية الدينية الحصرية في فهمِ الدين وتفسيرِ نصوصه تاريخيّاً.

علمُ الكلام الجديد ليس شعاراتٍ مفرغة من المعنى، أو صحيحةً في فراغ، وليس أمراً مغلوطاً، كما يدّعي بعضُ «الأشاعرة الجدد»، بدعوى أنّه لم يزحزح علمَ الكلام القديم، ولم يتجاوز الوعود والدعوات، وكأنّه يفهم علمَ الكلام الجديد على أنّه علمُ الكلام القديم نفسه مصحوباً بضجيج. وهذا كلامٌ غيرُ دقيق، لأنّ علمَ الكلام الجديد كسر شيئاً من أغلال التقليد في العقيدة المترسّخة منذ قرون، وأعاد النظرَ بوظيفة علم الكلام التقليدية، فانقل بها من الدفاع المحض، بناءً على مسلّمات اعتقادية نهائية، إلى تفسير وفهم وتحليل حقيقة المعتقدات في ضوء معطيات الفلسفة وعلوم الإنسان والمجتمع. كذلك انتقل من النزاع حول حقيقة «الكلام الإلهي»، بوصفها المسألة المركزية في الكلام القديم، إلى دراسة ظاهرة الوحي، بوصفها المسألة المركزية في الكلام الجديد، واكتشاف أفقٍ بديلٍ لبحثها خارج المدوّنَة الكلامية التقليدية. لأنّ موضوع «الكلام الإلهي» متأخر رتبياً في بحثه عن «الوحي»، إذ إنّ تقريرَ الموقف من حقيقة «الوحي الإلهي» هو الذي يحدّد حقيقة «الكلام الإلهي» ويرسم حدودَ تعريفه.

يضع بعضُ الباحثين في سلة واحدة مواقفَ واتجاهاتٍ ورؤىً متضادّة أحياناً، لمفكرين يصدرون عن منطلقات ومرجعيات مختلفة، ليتخذ أحكامه التي تحيل إلى مسلّماته المسبقة، وكأنّه لم يتنبه للاختلاف الكبير بينهم، إن من حيث استيعابهم النقدي للتراث، أو من حيث استيعابهم المناهج الحديثة، أو من حيث تطبيقها، أو من حيث تعبير كل هؤلاء المختلفين عن نزوع جديد في علم الكلام. إذ يصنف هؤلاء من يدعو لاستئنائ التراث كما هو، في صف من يدعو للاستيعاب النقدي للتراث، وتوظيفِ المناهج الحديثة في بناء علم الكلام.



شَبْلِي النَّمَانِي

عنوانٌ جديدٌ لمضمونٍ قديم

ج ١

ظهر تعبير "علم الكلام الجديد" للمرة الأولى عنواناً لكتاب ألفه شبلي النعماني(1857 – 1914)١، الذي كان من مؤسّسي ندوة العلماء بلكنو سنة 1893، وهي مؤسّسة دينية تهتمّ بالتعليم الديني التقليدي، وتعارضُ دراسة العلوم الحديثة، خلافاً لجامعة عليكرة التي أسّسها أحمد خان سنة 1875. وكان شبلي النعماني يتحدّث العربية والفارسية والأردية والتركية والهندية. ولا يمكن الجزمُ بأن النعماني أوّل من نحت مصطلح «علم الكلام الجديد» الذي أضى عنواناً للاتجاه الحديث في إعادة بناء علم الكلام، لكنّه كان أوّل مؤلّف يؤلّف كتاباً تحت هذا العنوان.

فقد ألّف شبلي النعماني كتابًا في علم الكلام أملاه على أحد تلامذته وهو على سرير المرض، فرغ منه في 18 مارس 1902، ونُشر في الهند في مارس 1903. وكان هذا الكتابُ الجزء الأول، ثم تلاه تأليفُه للجزء الثاني الذي خصّصه لـ «علم الكلام الجديد»، وفرغ منه سنة 1903، ونشره في الهند أيضًا سنة 19042. فبالجزء الثاني من كتابه هذا يتحدّث النعماني عن مجال علم الكلام الجديد فيقول: «لقد كان علم الكلام القديم منصبًا فقط على بحث العقائد الإسلامية، لأنّ المخالفين للإسلام في ذلك العهد كانت اعتراضاتُهم تتعلّق بالعقائد، ولكنّه في الوقت الحاضر يبحث في الجوانب التاريخية والحضارية والأخلاقية للدين. إنّ عقائد أيّ دين عند الأوروبيين لا تكون جديدة بالاعتراض إلى هذا الحدّ، ما لم تكن هذه المسائل قانونية وأخلاقية. وفي رأيهم أنّ إباحة تعدد الزوجات والطلاق، والرق، والجهاد، في أي دين لهو أكبر دليل على بطلان هذا الدين، بناء على هذا سيتم بحث هذا النوع من المسائل في علم الكلام،

٢- مقدمة جلال السعيد الحفناوي لكتاب النعماني، الذي ترجمه ونشره بجزأيه في القاهرة سنة ٢٠١٢، ص ٨-١٠.

١ - نقله إلى الفارسية: محمد تقى فخر داعي كيلاني، وطبعه في طهران سنة ١٣٢٩ش/١٩٥٠م بالعنوان نفسه. ونقله إلى العربية: جلال السعيد الحفناوي، ونشر في القاهرة سنة ٢٠١٢.



أسئلة الفكر الإسلامي المعاصر

إلى علم الكلام فإنَّها تنتمي للمدوَّنة الحقوقية والقانونية، وتتَّصل بالشرعية أكثر من اتصالها بالعقيدة. وكأنَّه يحسب علم الكلام الجديد مجرد استيعاب مسائل مُستحدثة، وإن كانت لا تعود لعلم الكلام.

ولا نقرأ في آثار شبلي النعماني أو نجد في محطات حياته ما يشي بخروجه على مسلَّات الكلام القديم في تفكيره، ولا نرى محاولةً لبناء رؤية جديدة لله والعالم في كتابه «علم الكلام الجديد»، أو فهمًا جديدًا للوحي والنبوة، أو مسعىً لتوظيف المكاسب الحديثة للفلسفة وعلوم الإنسان والمجتمع في فهم الدين وتفسير نصوصه.

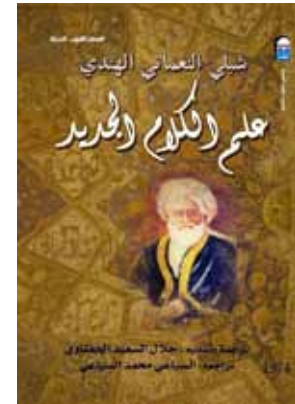
لا شيء يشبه علمَ الكلام الجديد في تفكير النعماني وآرائه، كلُّ شيء يشبه الكلام القديم. شبلي النعماني يستأنف القديمَ بلغة أكثر وضوحًا واختزالًا للاستطرادات والتفاصيل المملة، وحتى العناوين الجديدة التي أدرجها في كتابه هذا لا نرى في حديثه عنها ما يشير إلى معالجة تخرج من جلاب الآباء، وتنزع لبناء نهج جديد في التفكير الديني، كما نجده في آثار سلفه أحمد خان، أو خلفه محمد إقبال. ونخلص من ذلك إلى أنَّ شبلي النعماني شارحٌ جديدٌ لعلم الكلام القديم. وذلك ما يدعونا للظنِّ بأن النعماني اصطاد مصطلحَ «علم الكلام الجديد» من أحمد خان، غير أنَّه لم يشأ أن يخبرنا عن مصدر تلقيه. آثارُ أحمد خان هي الوحيدة التي خرجت على التراث الكلامي قبل النعماني، وبعضُ ما جاء فيها يشبه علمَ الكلام الجديد، إذ بحثت قضايا محورية في علم الكلام بطريقة تخرج على تقليد المتكلمين، وقَدِّمتُ فهمًا مختلفًا عن فهم المتكلمين. ونعترف بأنَّ المراجعَ تنقصنا للوثوق بأوَّل من ابتكر تسميةَ علم الكلام الجديد.

وإن كنَّا نعدُّ المفهومَ الجديدَ للوحي الذي يقول به أحمد خان وغيره من أهمِّ القضايا التي يمكننا على وفقها أن نصنِّف آثارَ مفكِّرٍ بأنَّها كلامٌ جديد. شبلي النعماني متكلم تقليدي وضع عنوانًا جديدًا للمضمونِ قديم.

استيعابَ مسائل جديدة تضاف إلى مسائله القديمة، والتحدُّث بلغة أكثر وضوحًا وأقلَّ التباسًا، والبحث عن أدلَّة جديدة في مناقشة ما يُثار من إشكالات واستفهامات.

تظل وظيفةُ الكلام الجديد في مفهوم النعماني دفاعية، إذ يمكث علمُ الكلام في مقولات متكلمي الفرق القديمة، يشرحها ويعزِّز أدلَّتْها بأدلة جديدة، من دون أن يعيد النظر في مضمونها، ويتعرَّف قدرتها على الاستجابة والوفاء ببناء رؤية توحيدية تواكب إيقاعَ حياة المسلم، ومتطلباتِ العقل والروح والقلب في عالم نسيجيٍّ متشابك مرَّكب، وتحريرِ صورة الله مما تراكم عليها من غبار التاريخ، ولوَّثها

وهذا الجزء بالكامل من علم الكلام الجديد. أهمُّ الأشياء الضرورية في هذا الصدد أن تقدِّم مثل هذه الدلائل والبراهين بأسلوب بسيط وواضح، تستوعبه الأفهام بسرعة، ويستقر في القلب، فقد كان يستخدم في المنهج القديم مقدمات معقدة ومتشابكة، ومصطلحات منطقية، وأفكارًا دقيقة وحساسة جدًّا، فكان المخالف يصمت بعد أن يصاب بالرهبة، ولكن لا يوقر في قلبه حالة من الوجدان والإيمان. المهم أنَّه يجب مراعاة تلك الأمور المذكورة عند تأليف علم الكلام الجديد³. أدرج النعماني في هذا الكتاب مسائلَ جديدة مثل: الدين والعلوم الحديثة، حقوق الإنسان، مسألة الانتحار، حقوق



وظيفةُ الكلام الجديد في مفهوم النعماني دفاعية، إذ يمكث علمُ الكلام في مقولات متكلمي الفرق القديمة، يشرحها ويعزِّز أدلَّتْها بأدلة جديدة، من دون أن يعيد النظر في مضمونها

تحولات الفاعل الديني في العراق الأدوار والتحديات

منذ قرن، أو أكثر بقليل، يعيد الفاعل الديني الشيعي تعريف نفسه ودوره ونوع خطابه تبعاً لطبيعة وشكل التحدي الذي يواجهه ويعيش فيه. سأحاول فيما يأتي أن أمر بنحو مختصر على أهم تلك المحطات التي غيّر فيها الفاعل الديني الشيعي من تعريفه لنفسه واستئنأفه أقلمة نفسه وفقاً لمتغيرات الواقع الجديد، ثم أُلخص في النهاية أهم مشاكل هذه التحولات التي عقرت مئة سنة.

قبل البدء بذلك أجد من المهم الإشارة إلى دراسة سبق أن نشرتها كافتتاحية للعدد الستين من مجلة قضايا إسلامية معاصرة. في تلك الدراسة قدمت مخططاً افتراضياً للوعي بالمسألة الدينية في العراق وكيفية التعاطي معها، ورسمته عبر ثلاث مجلات وجدتها تمثل أهم محطات هذا الوعي.

علي المدن

1/ المجلة الأولى هي مجلة العلم لصاحبها هبة الدين الشهرستاني.

2/ والمجلة الثانية هي مجلة الأضواء التي أصدرتها جماعة العلماء في النجف.

3/ والمجلة الثالثة هي مجلة قضايا إسلامية معاصرة لعبد الجبار الرفاعي التي بدأ صدورها أول الأمر خارج العراق (في قم) ثم تحوّلت منذ عقد ونصف (أي منذ 2003) إلى العراق.
الخلاصة التي انتهيت إليها في مراجعة وتحليل مادة تلك المجلات الثلاث هي أن ثمة ثلاثة أنماط من الوعي تم المرور بها.

- النمط الأول هو الوعي الرومانسي، وكانت إشكاليته تقنية / كلامية (من علم الكلام)؛ إذ كانت الصدمة التي مثلها التعرّف على الغرب الأوروبي تتركز على أمرين: تفوقه التقني وهويته المسيحية، ولذا تمت مقابلتهما فكريا بادّعاء السبق الإسلامي إلى اكتشاف بعض تلك التقنيات في الإسلام (في نصوصه التأسيسية وفي كتابات بعض مفكريه المبدعين كابن الهيثم وابن سينا والبيروني وغيرهم)، وادّعاء أن المنظومة العقائدية الإسلامية أكثر تماسكا منطقيا وعقلانية من العقيدة المسيحية.

- والنمط الثاني هو الوعي الثوري، وكانت إشكاليته إيديولوجية، إذ تُنظر للعلوم والمعارف الغربية كمنتجات للبيئة والمزاج والمشاكل الغربية الأوربية خاصة، وهي بالتالي لا تتسجم مع المجتمعات الإسلامية التي لها بيئة اجتماعية ومزاج قيمي وسيرورة تاريخية مغايرة تماما. ومن هنا بدأ مشروع أسلمة المعارف والعلوم وتقديمها بخُلّة وهوية إسلامية.

- والنمط الثالث هو الوعي الواقعي، وكانت إشكاليته في البدء تنزع منزع الأسلمة ثم شيئاً فشيئاً تم التحزّر من الأسلمة ومشاريعها (كتلك الرؤى المتعلقة بالفكر المقاصدي للدين أو فلسفة الفقه وتحديثه) وأخيراً تم التوجّه صوب البحث الابيستمولوجي حيث تُؤشّكل العلوم والمعارف وجميع ما له صلة بالتراث ويُعاد طرح الأسئلة الأكثر صرامة ومنهجية عليها، وخصوصا تلك الأسئلة حول المعايير الأساسية لما هو صحيح أو خطأ، وعقلاني وغير عقلاني، وتاريخي وغير تاريخي.

لقد كان هذا هو المخطّط الذي طرحته في الدراسة الأنفة الذكر، وهو مخطّط «فكري بنبوي» يعني بالنظيمة الفكرية لتلك الاتجاهات الثلاثة، وفي أعلى مستوياتها تخصّصا و«نخبوية». وأقول النخبوية لأنني أميّز بينها وبين أنماط أخرى من الوعي يمكن أن نسمّييه بالشعبوي والعام. وسأعود لهذه النقطة لاحقا.

الآن، ما أريد أن أستفيده من هذا المخطّط السابق هو الحديث عن الوعي السياسي الذي رافقه لدى الفاعل الديني الشيعي. كيف كان يعرفّ الفاعل الشيعي نفسه في كل محطة من المحطات وما هو الدور الذي يرسمه لنفسه؟

بالعودة إلى نفس المخطّط الثلاثي فإنّه يمكننا القول إنّ الفاعل الديني الشيعي السياسي قدّم نفسه بالنحو الآتي:

1/ في المرحلة الأولى حيث كانت مشكلة هذا الفاعل تقنية كلامية نظر الشيعة العراقيون إلى أنفسهم كجزء من النسيج الاجتماعي العربي العام. عرّفوا أنفسهم بكونهم عربا، وطالبوا بإقامة دولة أو مملكة يحكمها حاكم عربي. أما هوية الدولة السياسية وشكلها، فلم يكن الخطاب السياسي ناضجا كفاية ليشرح ذلك على نحو التفصيل، ولكن هذا الفاعل الديني (واقصد به علماء الطائفة الكبار ومرجعها الدينيين) لم يدر في خلداهم التشكيك في نهوض الشريعة الإسلامية بمهمة إدارة هذه الدولة وصياغة قوانينها، وكانت الكلمة التي يستخدمونها (وهذه مفارقة كما سنعرف لاحقا) للتعبير عن هذه الدولة هي أنّها «دولة مدنية»، ويُدمج تحت كلمة «المدنية»، وهو اللفظ الذي لم يُختَر اعتباطاً، جميع النقاط الإيجابية التي تمثّلها حكومات الحضارة الغربية وسلوكيات مجتمعاتها. وقد حفلت كتابات مجلة العلم ومجلة الإيمان النجفيتين وكتابات محمد حسين كاشف الغطاء ومحمد جواد البلاغي بوصف مميزات المدنية الإسلامية وسبقها على ما هو موجود في المجتمعات الغربية. وكان القصد من المدنية هنا هو التفكير الواقعي بالحياة ونبذ الخرافة والاهتمام بالطبيعة واحترام الحقوق والاعتناء بالنظافة العامة وترك الجور والظلم وأمثال ذلك؛ والمدنية مصطلح نفذ إلى ثقافة النجف بفضل كتابات محمد رشيد رضا ومقالاته في مجلته الشهيرة المنار. والمفارقة أن فكرة المدنية والتمسك بها سيعاد طرحها في النجف بعد قرن من الزمان أيضا وفي نفس السياقات السياسية والثقافية التي عرفها العراق مطلع القرن العشرين وبدء تشكيل الدولة العراقية.

2/ في المرحلة الثانية حيث صعد التفكير الإسلامي الإيديولوجي (واقصد بالتفكير الإسلامي الإيديولوجي هو التفكير بالإسلام كنظام سياسي فيه دين ودولة، أي التفكير بأن الإسلام لا يُعنى فقط بالجانب اللاهوتي (معنى وجود الله وصفاته وإرادته وأفعاله)، ولا الجانب الأخلاقي فقط (أي تأسيس الحياة الفردية وفق الأسس الأخلاقية والفكرية الدينية)، وإنما أيضا، وربّما بنحو أولى في نظر الذاهييين لهذا الرأي، كمُنظّم لحياة



أعاد الفاعل الديني الشيعي دمج نفسه في دائرة أوسع مما كانت تشكله «الهوية العروبية» وذلك عبر هويته الإسلامية الأعم والأشمل. وصار همه أن يؤسس دولته الإسلامية المثالية، التي تستوعب جميع المسلمين في إحاء ورخاء وأمان.

أفراد المجتمع والمسؤول عن صياغة علاقاتهم الاجتماعية وإيجاد الحلول لمشاكلهم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والإدارية). مع صعود هذا التفكير الذي يقابل بنحو حاد بين ثنائية الغرب / الإسلام، الأمة الغربية / الأمة الإسلامية، أعاد الفاعل الديني الشيعي دمج نفسه في دائرة أوسع مما كانت تشكله «الهوية العروبية» وذلك عبر هويته الإسلامية الأعم والأشمل. وصار همه أن يؤسس دولته الإسلامية المثالية، التي تستوعب جميع المسلمين في إحاء ورخاء وأمن وأمان. وحتى حين بدأ بتنظيم تشكيلاته السياسية الأولى عهدها إلى من يسمّيهم بالطليعة الواعية المؤمنة من الشبان ولم يكثرث في تنظيراته الفكرية للهوية المذهبية فلم يقصرها على لون مذهبي خاص ولا مدرسة فقهية معينة ولا طالب بإشراف وحاكمية لفقيه من فرقة إسلامية محددة، بل وظلّ حتى في ظل أحلك ظروف المواجهات السياسية

أسئلة الفكر الإسلامي المعاصر



القمية مع النظام السياسي البعثي منذ مطلع السبعينيات وما تلاها في العقود اللاحقة يعرفّ الفاعلُ السياسي الديني الشيعي نفسه بكونه إسلاميا. ومع أن اندلاع الثورة الإسلامية الإيرانية كان حدثا مدويا للفاعل السياسي الديني الشيعي العراقي إلا أنه حاول أن ينأى بنفسه عن الخصوصيات المذهبية للساحة الإيرانية ويتحدّث عن دولة مواطنة مؤسسة وفق نظام انتخابي حرّ تحكمه تعاليم الإسلام العليا.

إنّ قيام الثورة الإسلامية الإيرانية ونشوب الحرب العراقية الإيرانية ساعد بنحو كبير على بزوغ الهوية المذهبية للفاعل الديني الشيعي في مجال السياسة، ولكن حيث إن هذا البزوغ بقي بحكم القمع البعثي ممارسةً سياسية مذهبية سرّيّة وخارجية (خارج العراق) فإنّه لم ينتشر في وعي الأوساط الاجتماعية العراقية الشيعية. نعم، هو أثار جملة من الأسئلة والمعالجات السياسية في المشهد الفقهي

(مفهوم الدولة وأنظمتها السياسية ومصادر الشرعية فيها ودور الفقيه في ذلك كلّه) ولكنها بقيت أسئلة ومعالجات افتراضية، ومحدودة التداول في مجالات تخصّصيّة داخل المعاهد الدينية الشيعية، ولم يكتب لها أن تُسوّق إلى الجمهور الشيعي العراقي، بل وحتى بعد ظهور مرجعية محمد الصدر في الثلاثين الأخيرين من عقد التسعينيات بقي الفاعل السياسي الشيعي (أعني محمد الصدر نفسه) مدركا لخصوصية وضعه العراقي في ظل نظام البعث ومُرْكزا على الاجتماع الشيعي هوياتيا، بمعنى أنّه أبرز هويته الشيعية ولكن لم يقدمها بوصفها تعريفا له في السياسة وشكل الدولة.

3/ إذا انتقلنا إلى المرحلة الثالثة من الوعي النخبوي بالمسألة الدينية حيث بدأت أشكلة الوعي الديني وزحفت أسئلة النقد إلى التراث ومنظوماته العقدية المغلقة، نجد أن مآلات تجربة الفاعل السياسي الشيعي بعد 2003 هي الأكثر شبها بهذه المرحلة. إن الفاعل السياسي الشيعي في العقد والنصف الأخير زاول السياسة عبر تعريف نفسه بهويته المذهبية، وكانت لدينا أحزاب وقوائم انتخابية لا تُخفي وصف نفسها ب«الشيعية»، بل ومارست السياسة وفق مبدأ إقليم شيعي (مشروع عبد العزيز الحكيم في المحافظات التسع). لقد وجدتْ هذه الأحزاب في المذهبية السياسية وصفة ملائمة لتفسير التاريخ الدموي للفترة البعثية على أنّه تاريخ طائفي لا يمكن التَحَرُّر منه إلا بالمزيد من الطائفية المقابلة، إلا أن هذا التفسير تحديدا هو ما تعرّض إلى رفض عنيف من قبل أكثر الشرائح الاجتماعية الشيعية، النخبوية والشعبية.

إنّ الفاعل الديني الشيعي يشهد اليوم بداية مرحلة حرجة من التَفَكُّك وتراجع النفوذ وهو يواجه على الأقل ثلاث أزمتا:

1/ أزمة في المجال الفكري.

2/ أزمة في المجال الاجتماعي.

3/ أزمة في المجال السياسي.

في المجال الأول لم يعد الفاعل الشيعي مواكبا للأسئلة التي يطرحها الجمهور الشيعي، وهناك الكثير من التصدع في الأفكار والمفاهيم الأساسية في العقيدة الإسلامية بنسختها الشيعية (وخصوصا تلك المتعلقة بنظرية الإمامة والحياة القدسية لأئمة المذهب). إنّ التعاطي الفرדاني مع التّديّن كتجربة شخصية ساهم في انتشار تصور عند أفراد المجتمع الشيعي أن موضوع العقيدة هو في النهاية موقف شخصي، وأن قناعة كل فرد بما يراه صائبا وصالحا من الأفكار هو جزء من مسؤوليته كذات واعية مسؤولة عن نفسها في هذا العالم. لقد تغيّرت الأمور

عما كانت عليه في عقد الستينيات من القرن العشرين حيث ينتظر الشبان كتابات المفكرين الإسلاميين ويتهافتون على سماع أجوبتهم بشأن الأسئلة التي تهمهم عن الماركسية والرأسمالية والرؤية الكونية وعدالة العالم ووجود الله وغير ذلك من الأسئلة والموضوعات. لقد تحوّلت عيون الكثير منهم إلى كتابات أشخاص آخرين، أشخاص لم يحصلوا على تكوين علمي ديني، ولا تربطهم علاقة بالمعاهد الدينية التقليدية في النجف، وربما لبسوا عربا أو حتى مسلمين. لقد انحسرت تلك النقاشات الإيديولوجية (وقد سبق إيضاح ما أعني بالإيديولوجيا هنا: إنها تعني عدم فصل الدين عن الدولة بل وتقديم الدين كحلّال للمشاكل في الدولة، المشاكل السياسية والاقتصادية والاجتماعية والإدارية وغيرها) .. لقد انحسرت تلك النقاشات التي كانت يُعْذيها الإسلاميون، كما تخلّى الجميع عن فكرة أسلمة المعرفة، وكفّوا عن الالاحاح على الثنائيات الصراعية بين الشرق والغرب، وبين الإسلام والاستعمار.

أما الوضع في المجال الثاني فهو أكثر وضوحا وأشدّ تعقيدا وانتشارا. حيث تشهد بعض المجالات تغييرات كبيرة يتخلّى فيها الجمهور المتدين عن العودة إلى الفاعل الديني، نظير: تربية الأطفال، حل الخلافات العائلية، الأزياء، المأكولات، الفنون والموسيقى والغناء، أشكال العلاقات الاجتماعية وقيم الصداقة والمعاشرة، فضّ النزاعات وأنماط التواصل الناجح مع الآخرين .. وغير ذلك. كل هذه الملفات الاجتماعية سُحب تداولها من يد الفاعل الديني وسُلّمت إلى اختصاصات علمية أخرى كعلماء النفس وباحثي الاجتماعيات والعلوم الانسانية واختصاصيي التنمية البشرية وأمثالهم.

أما المجال الثالث فإنّ التَدَثُّر الأوسع انتشارا هو حول تقييم تجربة الإسلاميين في الحكم ومقدار نجاحهم في التنمية الاقتصادية وتوفير الخدمات وبناء البنى التحتية للبلد. هناك خيبة أمل كبيرة لدى الجمهور الشيعي لعدم إيفاء الفاعل الديني السياسي الشيعي بوعوده، وتنصّله، بل وتنكره، لقيمه المثالية التي بَشَّر بها لعقود طويلة، ورَجّ عشرات الآلاف من الشباب الشيعي في صراعاتها ودَفَع الكثير من هؤلاء الشباب حياتهم من أجلها. لا يوجد بين الجماهير الشيعية اليوم من يأخذ على محمل الجد أحاديث الإسلاميين حول نظريات الحكم، النزاهة، الشفافية، الإدارة الناجحة وغير ذلك.

إنّ تجربة صعود الإسلاميين الشيعة للسلطة، وفشلهم في إدارة الدولة، وما نتج عن ذلك من ردود فعل اجتماعية معارضة، دفعت المرجعية الدينية المعاصرة للحديث، في الخطابات

الصادرة باسمها، عن فكرة «الدولة المدنية»، ولكن دون أن توضح ما تعنيه بهذا المصطلح. ويزيد الأمور غموضاً إذا ما عرفنا أن هذا المصطلح، سواء في تداوله الجديد أو القديم، يأتي على أنقاض مفهوم إخضاع الدولة للدين! فقد استخدمه الفارابي وابن سينا بمعنى قريب جداً مما يسمّى اليوم بالعلمانية، إذ المدينة والمدنية والعلم المدني كلها مصطلحات تنحدر من جذر واحد عند الفلاسفة، وهذا الجذر تلخصه الفكرة الآتية: أنَّ الجهد البشري في سياسة المجتمع يُقام ويُشَدّ على أساس العقل والتجارب الانسانية بمعزل عن الدين أو مع دور ثانوي له يختلف عما يقوله أتباع الرسل والنبوات عن الشرائع الإلهية ودورها في الاجتماع البشري. ويمكن مراجعة هذه المعنى بدقة عند الفارابي وإخوان الصفا والعامري ومسكويه وابن سينا والغزالي وابن رشد وغيرهم، وقد سبق لابن تيمية أن تنبّه لذلك وأوضحه في ملاحظات ذكية جداً في أكثر من موضع من كتاباته الغزيرة. أما الاستخدام الذي تحدّثنا عنه سابقاً في كتابات رشيد رضا واستعاره الشهرستاني وغيره عنه، فهو يتناول شأناً آخر بعيد عن المفهوم السياسي المعاصر لهذا المصطلح ويتقاطع تماماً مع النقد الذي سجّله الإسلاميون لاحقاً لهذه المصطلح كما عكسته كتابات أبي الحسن الندوي وأنور الجندي وغيرهما حين عدّت المدنية نوعاً من الانحلال والإلحاد والعلمانية.

وعلى ضوء ما تقدّم فإن توظيف المرجعية الدينية في النجف لهذا المصطلح بلا تحديد لدلالاته، ودون غطاء فكري وفلسفي وتاريخي وفقهي واضح، يعكس في بعض تجلياته ارتباك الفاعل الديني وورطته في إيجاد مخرج مقبول من هذا الواقع البائس الذي خلقه الإسلاميون الشيعة في تجربتهم السياسية لإدارة بلد متنوع كالعراق. وهو مخرج يأتي لاحقاً لـ/ ونتيجة عن/ غضب الشارع من الإسلاميين واحتجاجه عليهم وتظاهرة ضدهم في كل المدن والأقضية والقصبات العراقية ذات الأغلبية الشيعية.

إنّ الخلاصة من كل التوصيفات المتقدمة هي أن الفاعل الديني الشيعي العراقي الذي بقي طيلة قرن من الزمن بعيداً عن ممارسة الحكم والإدارة، وأغرق المجتمع الشيعي في خطابات مثالية وأممية بالغة التعميم والشمولية، وعصية على النقد والتفكيك والمراجعة، يشهد اليوم مرحلة جديدة هي مرحلة التفتّت والفحص الواقعي لمقولاته ومفاهيمه وخطاباته. إن المجتمع الشيعي العراقي يتعرّف اليوم، وفي أقل من عقد ونصف من الزمن، على ما سبق وأن جرّبه المجتمع الشيعي الإيراني على مدار أربعة عقود من إمكانياتٍ وتوقعاتٍ وفرص يعد بها الفاعل الديني في الفكر والسياسة والاقتصاد

والمواطنة الصالحة السعيدة (على فارق بين الفاعلين في التجريبتين العراقية والإيرانية وما حقّقه كل واحد منهما في ساحته). وإذ عُدّ المجتمع الشيعي الإيراني متفوقاً في وعيه ومدنيته على المجتمع الشيعي العراقي، فإنّ الحقيقة الغائبة، التي لا يتمّ إيضاحها كفاية، هي حجم التجربة والممارسة التي يتمتّع بها المجتمع الإيراني في اختبار أداء الفاعل الديني قياساً بالمجتمع العراقي. إنّ هذا الفارق في الممارسة هو الفاصل الحقيقي بين المجتمعين في التعاطي مع الفاعل المذكور. إنني أصف أحياناً الفرد العراقي بكونه «عجولاً ملولاً»، ينطلق بسرعة هائلة نحو ما يريد ثم سرعان ما يتخلّى عنه إذا لم يجده بمستوى توقعاته. قد يبدو هذا سلبياً ومخالفاً لتلك التعاليم الحكيمّة الداعية للصبر والتروي، إلا أنّ بؤس الواقع العراقي (ويمكن أن يكون هذا البؤس مهولاً إذا قيس بالواقع الإيراني) في مجالي الدولة والاجتماع وشؤونهما يمنح هذه الخصلة النفسانية شيئاً من الإيجابية في تدارك فرص التحديث والبناء والتطوير التي ضاعت منه في خضم الصراعات والنزاعات وملهاة الفكر والسياسة. ويبقى التحدي أن يتوفر الاجتماع الشيعي العراقي على الحدّ الأقل من الاستقرار السياسي والاقتصادي، ويختبر عبر التجربة والممارسة، إذ هما المؤثران الحقيقيان في صناعة الوعي، تلك الخطابات المثالية التي قرأها لعقود طويلة في أدبيات الفاعلين الدينيين السياسيين.

إنّ الأحزاب السياسية الشيعية نشأت في علاقة مازومة مع المرجعية الدينية، وذلك لأنّ المجتمع الشيعي في بدء تعرفه على السياسة وممارسته لها في مطلع تشكيل الدولة العراقية الحديثة كان مرتبطاً بالصيغ والقنوات التقليدية الموروثة للعلاقة بالسياسة التي كانت تحتكرها المرجعية الدينية (النظرية التي طوّرها العقل الشيعي منذ نهايات القرن الثالث الهجري)، ولكن مع بدء التفكير بالصيغة الحزبية التنظيمية في العمل السياسي ولد لاعب جديد على الساحة ينافس المرجعية في توجيه الرأي العام السياسي الشيعي، من هنا طرح السؤال حول شرعية تأسيس تلك الأحزاب؟ وطبيعة علاقة تلك الأحزاب والقائمين عليها بالمرجعية؟ وقد كُتبت الكثير من الدراسات والأبحاث فقط من أجل ردّ هذه الهوة أو الفاصلة التي أحدثها وجود هذه الأحزاب، وانتهت أغلب تلك الكتابات إلى تقديم معالجات تعيد تدجين تلك الكتابات داخل المجتمع الشيعي عبر إعطاء الفقيه حقّ منح الشرعية والإشراف أو حتى تبني حلول أكثر جذرية من خلال إلغاء تلك الأحزاب وعدّها منافساً غير شرعي للمرجعية (وهذا هو إحدى

نتائج القول بولاية الفقيه المطلقة). إنّ علاقة الاجتماع الشيعي اليوم بالسياسة تشهد عبر لعبة الديمقراطية والتمثيل الانتخابي حالة من التطور قياساً بما مضى، ولكنّه تطوّر وتحزّر نسبي، لم يُتخلّص فيه بعد من نفوذ ما هو ديني فيما هو سياسي، هذا بالرغم من دعوات المرجعية السبستانية المجتمع الشيعي إلى تحمّل مسؤولياته في خوض غمار السياسة. وما يحدث الآن من جانب الأحزاب السياسية الشيعية ليس البحث عن «منح الشرعية» من المرجعية وإنما الحصول على «المشروعية»، أي المقبولية، في أوساط المجتمع الذي ينشطون فيه، أي إنّ هذه الأحزاب تحاول الاستفادة من المكانة الروحية للمرجعية الدينية من أجل تحقيق مكاسب سياسية أكبر في المجتمع الشيعي، ويبدو أن المرجعية غير مستاءة من ذلك، هذا إن لم تره جزءاً من دورها الإرشادي في استثمار رأسمالها الروحي في دعم أتباعها والمؤمنين بدورها في الحياة السياسية العامة. ومهما يكن فإنّ هذا التخادم أو التعاون النسبي بين الأحزاب والمرجعية معرض للانهار في أي لحظة بعد تنامي الاحتجاجات الشعبية على مستوى نجاح العمل السياسي في البلاد. الشيء الأخير الذي أودّ أن أختتم به هذه الورقة أن الفاعل الديني في العراق يشهد انقساماً وتشظيلاً في ألوان التدين الذي يدعو إليه، وقد وفّرت مناخات العراق المعقّدة بعد 2003 الفرصة لصعود أكثر من تيار ديني: منها الاتجاهات المهدوية (كجند السماء وأحمد بن الحسن اليماني)، ومنها الاتجاهات المناسكية الاجتماعية (كما في طقوس الزيارات والمواكب والهيئات وتوزيع الأطعمة وتوفير الخدمات واستحداث اللطميات بألحان جديدة وإطلاقها بالتزامن مع بدء المواسم الدينية في شهري محرم وصفر ورمضان وغير ذلك)، ومنها الاتجاهات الحدائوية الداعية إلى ترميم صورة الدين والكشف عن جوانبه الإيجابية مع نقد سلوك بعض رجال الدين والسياسيين الإسلاميين، ومنها الاتجاهات النقدية الساعية إلى مراجعة التراث الديني عامة أو كشف المغارقات التي يحتويها التراث الشيعي وتاريخ سيرة رموزه الرئيسيين خاصة. كل هذه الاتجاهات تعد تيارات حديثة النشأة، أفرزها التحول السياسي في عام 2003 وما تلاه من صعود الإسلاميين السياسيين لسدة الحكم أو تدخل المرجعيات الدينية في الشأن السياسي العام. ومع أنّ هذه الاتجاهات يصعب تمييزها وجمعها في قوالب نهائية في الوقت الحاضر، إلا أنّها مؤشر على انهماك المجتمع العراقي بالمسألة الدينية وتأثيرها في وعيه وحياته. وهذا وضع يتطلب دون أدنى شكّ دراسات أكثر تفصيلاً لفهم التحولات الفكرية والاجتماعية التي يمكن أن يفرزها في المستقبل.

أسئلة الفكر الإسلامي المعاصر

حسين علاوي

التأويل والخطاب الفكري الإسلامي

ظهر التأويل في الخطاب العربي الإسلامي منذ القرن السابع الميلادي.. وقد عمل على نقل الذات القارئة وفرضيات الخطاب إلى جهة لا تتعادل مع المعنى.. ولم تخضعه لفعل النمو، وبقيّة كل الأفهام اللاحقة بالتأويل.. باستثناءات عقلية قليلة للمعتزلة، ولبعض الصوفية التي لم تنسجم أفكارها مع المذاهب الأخرى. والمتأمل في قضايا التأويل العربي القديم، لا يجد معالم نظرية تأويلية بعيداً عن صراع المذاهب وتعدد الآراء حول القرآن الكريم، بوصفه نص التأويل بامتياز.. وقد كان جهد الباحثين المعاصرين في هذا التراث التأويلي ينصب في غالبيته على طرق أبواب مقفلة، أغلقها أهل زمانها وأحكموا إغلاقها بثنائيات: الظاهر والباطن، والمحكم والمتشابه، والنقل والعقل، والرواية والدراية.. ثم تقسيم أنظمة المعرفة إلى أنظمة ثلاثة: البياني، والعرفاني، والبرهاني.. وكلّ يزعم أنّه النظام الأقدر على تصدّر قافلة العقل التأويلي في رحاب بحثها عن معنى الحقيقة، أي حقيقة الوحي.. وقد كانت معظم الآراء التي أثيرت بخصوص هذه القضية تختزل العقل العربي والإسلامي فيها، وتمنعه من مواصلة البحث بأدوات ورؤى وأفكار جديدة.. رغم أنّ القرآن يسع أكثر من هذه العقول الثلاثة.. ببيانها وبرهانها وعرفانها.. ولا مكان فيه لعقل مغلق يعمل على تقييد النص

والحجر على معانيه والقول بأنّ الطريق إليه واحد. فصار ما نسمّيه المستقبل، مجرد مجال لتحقيق الماضي، فلا مكان في هذه الثقافة للمستقبل بوصفه انفتاحاً على المجهول.. فالأفضل والأكمل في جميع المجالات التوقّف نهائياً عند الماضي.. وما على الحاضر الا أن يقتدي به، وأن ينسج على منواله. وبنية العالم في هذه الثقافة كما يقول أدونيس بنية تكرارية، لا يكون فيها الحاضر أو المستقبل الانعكاساً للماضي. إنّها ثقافة يبدو فيها العربي المسلم كأنّه كائن مستنسخ.. (انظر الكتاب والخطاب، ص48). ورغم أنّ التأويل في الفكر الغربي يعتمد الفرضيات في فهم الكتاب المقدس.. إلّا أنّ الفكر الإسلامي وخاصة التأويلي قلّصَ الفهم واختزل الرأي، وعمل على اشتغال دوران الفهم وليس تجديده.. ولا شك أنّ فهم القرآن يرتبط بأسباب النزول، وعلى المكي والمدني.. لكن هذا لا يعني أن يُختزل النص في تأريخيته، فيُنهي الأمر إلى الموت داخل هذه الحدود.. إنّ مثل هذه الأحكام تجعل النصوص مقبّدة، وتحرمها حقّها في التحول والتقلّب عبر تراكم الوعي المعرفي.. بل تقتل فيها الإحساس بالاختلاف والغيريّة.. وتقطع عليها آفاق المؤولين في الزمن الراهن، وآفاق المستقبل، وأدواته المتحوّلة والمتجدّدة.. لأنّ المؤوّل المعاصر لا يستسلم لتأريخية النص أو زمن حدوثه، بل يفقّله عبر منطق السؤال والجواب، وفهمه فهماً جديداً.

أنثروبولوجيا المدينة

المهدي مستقيم

ارتبطت الأنثروبولوجيا في الماضي بدراسة كل ما هو غرائبي وتقليدي من جهة، وكلّ ما يقابل الغرب والحداثة ككل من جهة أخرى. الشيء الذي قد يوهم البعض أنّه من المستحيل، الجمع بين الأنثروبولوجيا، بما هي دراسة تهم القدماء والتقدم، وبين المدينة بما هي أيقونة الحياة الحديثة بامتياز.

كثير هم، من يعتقدون، أنّ الأسئلة التي يطرحها الأنثروبولوجيون المهتمون بدراسة المدينة لا تعنيهم، على أنّ هذه الأسئلة لا يمكن أن تستمد قيمتها إلا مما يوجد خارجها، وما يشمل الآخر والآخرين، وهذا يرجع إلى اعتقادهم الخاطئ، المتمثل في أنّ أبحاث هؤلاء الأنثروبولوجيين وتحقيقاتهم يجب أن تتوقف أمام أبواب المدينة، لأن ما هو حضري l'urbain بطبيعته يتعارض مع التقاليد، ومع الجماعة، ومع التنظيمات الاجتماعية البدائية.

وضع كهذا يعدُّ اليوم متجاوزا، بعد انتشار الميغابولات les mégapoles « بشكل واسع عبر أرجاء العالم، وكذا الاهتمام المتزايد الذي أصبح يوليه العديد من الأنثروبولوجيين للمدينة عن رغبة (قلق معرفي)، أو عن ضرورة ملحة (طلب سياسي). إن استمرار مثل هذه الأحكام المسبقة (المدينة لا يمكن أن تكون موضوعا أنثروبولوجيا) التي تشغل لدى البعض كحقائق يقينية هو السبب الرئيس وراء الصراعات القائمة داخل العلوم الاجتماعية.

لا توجد أنثروبولوجيا المدينة L'anthropologie de la vie الحضريّة L'anthropologie urbain، وإنما لكي تكشف وتفهم ما يجعل من المدينة مدينة « le faire ville »، على مستوى العلاقات الاجتماعية ورمزية المجالات وتجلياتها المادية.

من أجل بلورة الإشكالية، التي تؤسس لإمكانات وإويات، الحديث عن أنثروبولوجيا للمدينة، يرفض الأنثروبولوجي الفرنسي «ميشال أجبي»، في كتابه: «أنثروبولوجيا المدينة» - الصادر مؤخرا عن المنشورات الجامعية الفرنسية - الانطلاق من المعتقدات المبنية سلفا حول مبحث الأنثروبولوجيا، وفي مقابل ذلك يدعو إلى ضرورة الانفتاح على التجارب العلائقية والفكرية التي ينسجها الإثنولوجيون داخل المدينة. على أن المنظور الانثوجرافي الذي يضيفه كل اثنولوجي على تطبيقاته الميدانية، وعلى الوضعيات التي يكون شاهدا عليها، تطرح عليه بشكل دائم السؤال حول التحديدات والشروط المؤسّسة لموضوع البحث، بل تدفعه إلى استنتاج كل ما ينتجه الحاضر الراهن، ومن ثمة فإنّ المنظور الاثنوجرافي يقود الباحث منطقيا إلى السؤال عن السيوروات التي تتشكّل عبرها المدينة كمجال معاش، جماعي، مشترك، رغم أن هذا التشارك قائم على التنوع وعدم الانسجام .

إذا أتيح لنا أن نسَمّي كل تقصي ميداني أنثروبولوجي يهتم المدينة، بالبحث الإثنوجرافي الحضري، فإن هذا لا يعني أن الأمر يتعلق بأنثروبولوجيا حضرية مؤسسة نظريا، اللهم الا إذا دفعت هذه التجربة الباحث إلى إعادة النظر في مفاهيمه ومناهجه.

ومن أجل تحقيق ذلك يدعونا «ميشال أجبي»، إلى التّوقُّف عن مطالبة المدينة بإنتاج المجتمع، كما يفعل بعض السوسيولوجيين والمهندسين الحضريين والسياسيين، منذ خمسة عشر عاما، لأنّ الواقع يؤكّد العكس. وعوض ذلك علينا أن نستنتج المجال الفعلي لسياسات التهيئة، والأمن، والتقسيمات المجالية، التي تعرفها حياة المدينين، ووظائف المجالات الحضرية، بيد أن التساؤل عن الكيفية التي ينظر بها الناس، والجماعات،



والمجتمع، للمدينة، تدفعنا بشكل مباشر إلى استنتاج طبيعة الكائن الذي يقطن داخل المدينة.

تتمدّد القضايا التي تعالجها الأنثروبولوجيا بشكل طبيعي داخل النطاق الحضري، دون أن تتخذ لنفسها صفة: قضايا الأنثروبولوجيا الحضرية، فالتغيّر اليومي هو ما يدفع الأنثروبولوجي ويفرض عليه قول شيء ما بخصوص الحياة الحضرية داخل المدينة - لا يمكن إلا لجاحد أن ينكر اليوم أن معظم سكان العالم يعيشون داخل المدن- قول شيء ما عن المخلفات التي تنجّر عن المجالات الجديدة التي تنتجها المدينة (المسافات، التقسيمات، الفردانية)، عن العلاقات الاجتماعية والعائلية على وجه الخصوص، أو عن التحولات التي

شملت هذه العلاقات نتيجة أزمة المدينة الجديدة، أو التوجه الجماهيري المكثّف نحو تكنولوجيا الاتصال، قول شيء ما عن المخلفات الديمغرافية، عن مادية المدينة وابتعادها عن دوائر الحياة الطبيعية، عن أشكال الاستهلاك، و الشغل، والسكن، والحراك العام اليومي، والمجهولية، وتنمية التنظيمات المنعزلة... هذا الواقع المتغيّر، المنفلت، السائل، هو الذي سيدفع «ميشال أجبي» لا محالة إلى الإيمان بأطروحة جوهرية: الأنثروبولوجيا الحضرية المعاصرة هي التي تستحق اسم الأنثروبولوجيا .

لكي يحقّ لنا الحديث عن أنثروبولوجيا المدينة كتخصّص معرفي قائم بذاته، لا بد أن يتّخذ من سيرورات المدينة « processus de la ville » موضوعا للبحث والتفكير، بيد أنّ المقاربة التي أسّس «ميشال أجبي» على إثرها تصويره لأنثروبولوجيا المدينة، ليس بمقدورها أن تشمل واقع المدينة ككل، فالمدينة كحقل للتقصي والبحث أوسع من أن تتيح للمتقصي/الباحث، أن يباشرها بشكل فردي. ومن ثمة يؤكّد «ميشال أجبي» ضرورة تشييد أنموذج معرفي جديد للبحث في هذا الميدان، يتأسس على أطروحة أساسية مفادها أن الجواب على السؤال: هل بإمكاننا الحديث عن أنثروبولوجيا للمدينة؟ يوجد في قلب نمط المعرفة الأنثروبولوجية، التي تبني مواضيع بحثها انطلاقا من طرقها الخاصة: إمبيريقية، شخصية، علائقية. لتشكيل فهم مقبول حول قضاياها المدروسة.

يعمد الأنثروبولوجي المهتم بقضايا المدينة إلى إعادة بناء تمثلاته، اعتمادا على نمط استقرائي قائم على الملاحظة ثم التأويل، التقصي ثم التحليل. هكذا منهج يتيح للأنثروبولوجي إمكانات الانغلات من كل تعريف معياري ثم صوغه مسبقًا حول المدينة، فالمدينة لا توجد كواقع معطى بشكل مسبق ومتفرد، وإنما ككل يُفكّك ويعاد بناؤه من طرف كل باحث. هولوغرام يشكّله كل شخص حسب تمثلاته وسلوكياته واستعمالاته ورغباته وعلاقاته.

يعرّف كل موضوع انطلاقا من رسم حدوده، التي تميّزه عمّا يوجد خارجها، ومن ثمة

يتحقّق وجوده. إذ لا وجود للمعنى الذي يسم العلاقة هوية، غيرية إلا على الحدود، هناك حيث يشرع الآخر في الوجود بالنسبة لـ«لأنا» و«النحن»، الأمر الذي نحا بميشال أجبي إلى اعتبار اثنوجرافيا الهوامش، بمثابة المنهج المثالي لأنثروبولوجيا المدينة. يحق لكل باحث استنطاق ومراجعة إويات العلاقة القائمة بين ميدان الدراسة (الإثنوجرافيا داخل المدينة) وبين موضوع الدراسة (أنثروبولوجيا المدينة) ومراجعتها أثناء عملية البحث بواسطة المقاربة الإيستيمولوجية التي يتبناها الملاحظ. إذ يفرض المنهج الاستقرائي للبحث الأنثروبولوجي (من الميدان إلى النظرية) على الباحث مباشرة المدينة من الهوامش أو الحدود. على أن الانطلاق من إثنوجرافيا الهوامش إلى أنثروبولوجيا المدينة، لا يحيلنا على تسلق السلم التقليدي لفكر الواقع الاجتماعي (من الجزء إلى الكل) إنه تقدّم متدرج، يعتمد الاستقراء، للانطلاق من حدود الحياة إلى الحياة بما هي كل متملئ، بيد أن هذه العلاقة بين الفراغ والامتلاء، تعين مادية الحياة داخل المدينة: البيئة، السكن، الاجتماع،الاقتصاد، الانتاج الثقافي...كلّ ما يمكن ملاحظته اعتمادا على هذه السيرورات يقودنا حتما إلى التدقيق في بناء موضوع المدينة، ونبعدنا عن التمييز الشائع بين «الأنثروبولوجيا داخل المدينة» و«أنثوبولوجيا المدينة»، الذي كان مثار نقاش الأنثروبولوجيين وما يزال، لأنّ الواقع العلمي يفرض علينا تجديد منطق المدينة داخل كل وضعية، وإعادة كتابة البحث الأنثروبولوجي الخاص بكل مدينة. فالسؤال: ما الذي يجعل من المدينة مدينة؟ يماثل السؤال كيف تتشكّل الجماعة؟ كيف يتشكّل نحن؟ كيف تتشكّل الحياة؟ أسئلة وأخرى دفعت «ميشال أجبي» في كتابه الممتع «أنثروبولوجيا المدينة» إلى معرفة الدافع وراء تسليط فعل الملاحظة على الحدود/الهامش.

لا تحيل الحدود والهوامش على أمكنة جغرافية فحسب، وإنما هي مجالات تتضمن أبعادا: اجتماعية، أخلاقية، سياسية.

أستاذ/باحث من المغرب

قراءة للصورة التشكيلية المعاصرة

د. إبراهيم بن نبهان



Yasmina Alaoui

لقد مثلت الصورة مصدراً رئيسياً للبحث الجمالي والسيميائي ضمن الممارسة الإنشائية، فقد مثلت الوسيط والمادة والمحمل والتقنية التي يعرج بها الفنان للكشف عن هواجسه وهواجس مجتمعه، بل كانت مطية يبرز من خلالها الفنان لتحديد هويته المفقودة، مُعبراً عن تلك الهوية المتمتجة بهوية الغرب. لقد جاءت الصورة التشكيلية المعاصرة كعلامة محمّلة بالتمظهرات الجمالية والسيميائية التي سعى للكشف عنها ضمن سلطتها وما تحمله من تأثير عن المستقبل.

لقد جاءت الصورة التشكيلية المعاصرة في التجارب الفنية خصوصاً العربية وحدهً لإثبات منظور روحي ذاتي ضمن مجتمع غربي، فعبر دلالاتها وإيحاءاتها وعلاماتها لتصبح محملة بطاقات تعبيرية نقدية وأخرى جمالية.

يمكن استهلال الحديث بمقولة المفكر جاك فونتانسي: «إن الضوء يفرض نفسه بادئ ذي بدئ كظاهرة فيزيائية وكبنية بيولوجية كثيفة الحضور ويبدو أن انتشاره في المحيط يمنع من القيام بتأويله مباشرة تأويلاً سيميائياً. فماذا يمكن أن يكون معنى «علامة» signe تنتج المرئي بأكمله ولا يتناقض إلا مع العدم؟»* تمثل العلامة هنا مركزاً أيقونياً مرتبطاً بالمرئي ومحيطه الواقعي، وفي هذا يُمكن أن تكون متعلقة بمجموع الرموز والدلالات الموجودة فيه، وهي جزء من المؤشرات الدالة عن دوالها «وفي نظرية بيرس عن العلامات، تكون العلامة مؤشرة حين يكون هناك ارتباط ظاهري أو وجودي بين الإشارة وما تدل عليه.»* في هذا السياق يمكن توجيه الخطاب إلى أن العلامة باختلافاتها المتعددة مرتبطة في أصلها بعلم الإشارة.

لذلك يمكن إرجاع مفهوم العلامة خصوصاً في الفن إلى جوهر العمل الفني عبر التّعقّق

فيه وفي مضمونه وفكّ رموزه الباطنية ضمن سياق القراءات التأويلية على نطاق انشائياته التقنية والأسلوبية. فالإشكال هنا يدور حول مدى تحول الصورة إلى علامة أيقونية تعبيرية للجسد الأنثوي؟ وإلى أي مدى حضرت علامة الجسد ضمن الصورة الفوتوغرافية المعاصرة؟

للمهلة الأولى ارتحلت باسمينة علاوي «عبر جسدها ليكون علامة أيقونية تلتقطها عين الفرنسي «ماركو غيرا» هذا الجسد الذي تملص من أنساقه العادية، ليصبح الجسد العلامة والإشارة الحاملة للعلامة الزُخرفية، ومحمّلاً بالإشارة الرمزية التي ترحل بنا إلى هويته الأيقونية، وهذا يُحيلنا إلى دلالاتها السيميائية إذ «عندما يصبح الربط بين الدّال والمدلول اعتيادياً، تصبح إمكانية اعتبار الإشارة «طبيعية» احتمالاً أكبر؛ إن كانت أيقونية أو تأشيرية، وأقل إن كانت رمزية. ويمكن أن تكون الدلالات الأيقونية موحية جداً ... الإشارات الأيقونية لا تلتفت إنتباهنا إلى أنها وسيطة، وتبدو أنّها تمثل الواقع مباشرة، أكثر من الاشارات الرمزية»*.

تبعاً لهذا ارتحلت الفنانة المغربية ياسمينّة علاوي، لصناعة الصورة بين تلاقح الفنون وجماعها مع بعضها البعض، فن البودي أرت وفن التصوير الفوتوغرافي وأحياناً الفن الرقمي، وعالجت مسألة الجسد الأنثوي الشرقي في ماهيته الأصلية وعلى طبيعته الشكالية، لتتحت منه جسداً أيقونيا متجاوزاً للثقافة المحلية (المغربية).

لقد عاشت الفنانة بين هويتين في الأولى شرقية وفي الثانية غربية، ارتحلت فيها إلى الثقافة الغربية عبر منطق الغري وعادت إلى الثقافة المغربية لتوظف الموروث الثقافي ضمن العلامة الصورية. هذا الجسد الانثوي المنحني العاري الذي تحوّل إلى علامة تُثير كل بواطن اللذة، مثيرة في ذلك شهوة المُتقبل لتلمس هذا الجسد العاري الذي

ارتحلت الفنانة المغربية ياسمينّة علاوي، لصناعة الصورة بين تلاقح الفنون وجماعها مع بعضها البعض، فن البودي أرت وفن التصوير الفوتوغرافي وأحياناً الفن الرقمي

Yasmina Alaoui et Marco Guerra،
Dream1، 2005، Édition 45/،
H_101,6 cm L_101,6 cm

تحوّل إلى أداة للتشكيل وفضاء محمّل بالزخارف التقليدية للثقافة المغربية، هذه الهندسة الجمالية أحالتنا إلى جماليات الفنون الشرقية من وحدة زخرفية معاصرة حاملة ومحمولة لمجموعة الرموز الثقافية والتراثية كالحروف والخطوط والزخارف والعلامات وأحياناً نجد بعض الزخارف القديمة التي تأخذنا إلى الهوية المغربية سابقاً أو تلك الهوية البربرية أو الأمازيغية.

إرتأت الفنانة في عملها (حلم1) إلى إبراز تلك الهواجس الذاتية الروحية الباطنية التي ولّفت بينها لتتجلّى في حلم أيقوني، يحمل تركيبة الجسد العاري بين ثنائيتي الحلم

واليقظة بين المطلق والمحدود، في هذا الصدد يمثّل الحلم نوعاً من الهروب اللاواعي لإشباع الرغبات المُتخيّلة الصعبة، حيث حدّد فرويد في كتابه «تفسير الأحلام» بأن الحلم هو المتنفس لتحقيق الرغبات سواء المُتعلّقة بالشعور أو اللاشعور وفي هذا «لما كنّا في أحلام اليقظة أقرب إلى الشعور بينما نكون في أحلام النوم أقرب إلى اللاشعور، فإنّ أحلام اليقظة تكون أكثر استخداماً لأساليب التفكير الشعوري ومنطلقاً العقلاني المعتاد وأكثر إشباعاً للدوافع الشعورية، بينما تكون أحلام النوم أكثر استخداماً لأساليب التفكير اللاشعوري ومنطقه المُغرب وأكثر إشباعاً بالمثل

لدوافعه»*. وبالتالي سعت الفنانة للتخلّص من فكرة الجسد في بعده المحجوب لتغدو فيه متحرّرة كلياً في شكلها، وكأنّها ترسم حلماً شعورياً، قابلاً للعقل والمنطق لتجاوز كلّ أسس الواقع والمجتمع والدين والأعراف عبر الإفصاح عن رغبتها في الكشف عن عريها وعن الجمال الأنثوي الذي استعملته كمفردة إنشائية في الفوتوغرافيا التشكيلية المعاصرة.

لقد قاربت الفنانة بين مفهوم الحلم الذي أسندته عنواناً للعمل وشكل الصورة ومحتواها التشكيلي، فجعلت الجسدين في فضاء عتم، خلفية سوداء تثير البعد المظلم في حياتها الذاتية أو تُحيلنا إلى البعد

اللامتناهي للصورة، فحوّلت جسدها العاري ليصبح فضاء محملياً، ذا انفعال ديناميكي، جاء مغرباً في شكله الخلفي، مُولّداً مفاهيم جديدة، ربما هي تلك المفاهيم التي إنبتت عليها ثقافة الكبت الشرقية، كالتعرية وإبراز مفاتن الجسد في تفاصيله الأنثوية، وجعلت منه أيقونة لا بمفهومها الديني وإنما بإشاراتها الرمزية، أو نقدها للعري الفكري والثقافي من خلال لغة الجسد الشكلية. فالجسد هنا جاء ثنائياً، في موضع أحادي، موضع التحام واتصال وتواصل لا على مستوى شكله فقط وإنما على نطاق الزخرفة العربية التي جاءت متصلة ببعضها مكتملة مسارها بين فضاء الجسدين، وفي هذا ولّفت الفنانة بين الشكل الحروفي والهندسي والاريسك المغربي في شكله الإشاري إلى عراقة الإرث العربي، ولكن هذا يأخذنا الى إشكالية التوظيف؟

لقد عمدت الفنانة المغربية إلى خلق نوع من التّضاد التشكيلي على مستوى تقديم الموروث الزخرفي الإسلامي وشكل جسدها العاري، هل نحن أمام عمل فني معاصر أم أمام عمل مُهجّن قد صُبغ بأفكار غريبة على مستوى استحضار الجسد وعريه وشقيقته ولذته «فاللذة الجمالية لا تعتبر مجرد تمرين للملكة الحدسية، بل خطةٌ للذكاء الذي يفكّ الرمز ويمارس المنطق والذي تثيره الصعوبة في التواصل»*. هذا يحيلنا الى لذة التأويل الفني الذي تنسجه الفنانة عبر الصورة ومحتواها الجمالي والتعبيري الذي نظمته عبر توظيف الجسد العلامة. كل هذا استحضرت في فضاء أسود الذي يحيلنا الى زمن الليل، هذا الأخير الذي يعتبر زمن النوم والحلم والخيال، وكأنّ بالفنانة تحكي حكاية اجتماع وجماع بين جسدين عاريين من نفس الجنس، لتحاكي ذلك التوافق والتجانس بين الأجساد، هي أجساد غُيِّبَتْ تفاصيل هويتها أمام القارئ لا هي شرقية ولا غربية ولا مغربية، هي أجساد أعلنت أنوثتها فاجتمعت مُبرّرة الجمال الأنثوي، في تفاعله

وإنفعاله مع ذاته ومع المُتقبّل (الجمهور)، فالجسد الأنثوي كما بيّنته الفنانة هو جسدٌ مُترقّبٌ منتظر، حاملٌ مُحمّلٌ بالخصوصية الإرثية أو بالجذور المغربية، جاء في فضاء مطلق بالسواد هذا الأخير الذي حمل منطق الظّل والعتمة وفي هذا حمل العديد السيميائيات التعبيرية، ففي عمق الأسود يوجد حكاية هي حكاية حلم ربما قد اكتملت وربما ما زالت طور الاكتمال في سلاسلها الفوتوغرافية.

وبالتالي تعتبر هذه القراءة قراءة ذاتية سيميائية للصورة ومحتواها وتركيباتها الانشائية لذلك فمحتوى «التعبير لا يكون عن الاشياء بل عن تركيب وحالة لعلاقة الاشياء مع المضامين»* تبعاً لهذا يمكن أن نحيل هذا المبحث لقراءة سيميائية للصورة الفوتوغرافية الرقمية الموالية.

للوهلة الاولى يمكن أن نغوص في القراءة التقنية لهذا العمل الذي مثل جزءاً من سلسلة أحلام 1001 «لياسمينة علاوي وماركو غيرا»، التي دمجت فيها التركيب الصوري والمعالجة الرقمية، والتي حملت اتجاهها توليفياً بين الشكل الذي جاء في تكرار مختلف، ومساحة الجسد والخلفية. منذ البداية يمكن أن نلاحظ ذلك التجانس الأيقوني بين المفردات التشكيلية وفي هذا ف«إن التجانس المفترض لتوتيرية النقل الشعوري تصونه التفاعلات التي نلاحظها (اختيارات، توجهات، تحريفات متبادلة) بين مرفولوجيات الضوء التوتيرية، ومحاولات الجسد الذاتي في أن يجد لنفسه دربا أو مكانا فيها»*.



Yasmina Alaoui & Marco Guerra « 1001 dreams »



استعملت الفنانة الجسد ليكون نقطة قوة في التعبير السيميائي الذي يتضمّن الجمالية الانثوية.

لقد توجّهت الفنانة لاختراق الصورة الفوتوغرافية عبر كسر قواعدها وإدماجها في إطار من النسقية التقنية ضمن الفن الرقمي. فقد نحت نحو بناء أسلوب يفردنا عن غيرها في التشكيل الفوتوغرافي المعاصر. كما وطلّقت صورة الجسد الشرقي المغربي في تفاصيله الطبيعية، في عريه وفي شكله المنتظر، استعملت الفنانة الجسد ليكون نقطة قوة في التعبير السيميائي الذي يتضمّن الجمالية الانثوية. هذا الجسد الذي تحوّل إلى الجسد الموديل، الجسد المفردة، الجسد التشكيلي أو الأيقوني الذي جاء في مزاجية شكلية وأخرى تعبيرية لماهيته.

Marco Guerra and Yasmina Alaoui Red_2، 2011 Sale Date: June 27، 2011



في هذا العمل حضر الخط العربي في لونه الأحمر جاء في شكله الزخرفي، مقترنا بالخلفية مُشكّلاً مساحة الصورة، أما الجسد قد حضر متوسط الصورة جاء في بعده الأنثوي، عارياً في شكله الأيسر، وكأنّ به قد اخترق سواد الخلفية ليبرز في حجمه البصري تلك العلامة المهجنة التي انصهرت في رمزية اللون من جهة واندمجت مع الخط العربي.

لقد أحدثت الفنانة نوعاً من التقارب الجوهرى بين حركة الجسد الملثوية وحركة الخط التي جاءت شاملة على كافة المساحة مُحدّثة في ذلك أيقونة معاصرة على مستوى الصورة التشكيلية المعاصرة. كما جاورت الفنانة بين اللون الأحمر مع الأسود مبدعة نوعاً من سلطة القوة، هذه السلطة عبارة عن سلطة حضور الجسد ضمن الموروث الثقافي (الخط العربي).

إنّ مقارنة العلامة الجسدية بعلامة الجسد هي في الاصل إشكال حول التظاهرات الجمالية والإنشائية المتعلقة بالعناصر التشكيلية التي توظفها الفنانة على صورة الجسد ليصبح بدوره علامة أيقونية تخضع إلى منطق الإثارة والبحث وتحيلنا إلى مسألة الخوض في مشروعية التّهمك على قداسة الجسد لخدمة الفن وأحياناً أخرى تُصرّح لذاتها لأن تكون متجاوزة للبحث في التابو وفي الكشف عن المستور وتقديمه بطريقة رمزية وأخرى توليفية. أما على مستوى الصورة فقد تحوّلت صورة ياسمينة علاوي إلى محور تبرز فيه طاقاتها الذاتية في نحت منعرج جديد لقراءة الفوتوغرافيا المعاصرة وتحديد سياقات جمالية مُهجّنة بين العودة للموروث في استحضار الإرث وإعادة حيакته على صورة الجسد ليبدو لنا بساطاً تشكيميا على سطح الجسد الموديل.

أقف أمام المرأة واتدحرج

زهير بهنام بردي

هذا باختصار بروفايل كسول مصابٍ بضربة ظلام. يثيرُ الجدلَ مثلَ جمجمةٍ. تثرثرُ بشكلٍ قبيحٍ وتحكُّ أسنانهُ المألحة في ثيابِ امرأة ماتت قبل نحو

رعشتين

أنظرُ إلى السوراء. لا غريم أمامي يسير. إلى الخلف أتقدّم بهدوء حذر. أنتعشُ دائماً. أستطيعُ أن أتأخّر قليلاً، عليّ في المرّة القادمة حينما يتقدّم الأمام خلفي. سأرتّب ما يستوفي عليّ من تعليقاتِ النساء. وهنّ يتدحرجنَ كأنواعٍ جويّة خلفي

في عرضٍ رائبٍ لبيتي، استعرضتُ بمزاجٍ مصقول قائمةً طويلة من ما يمكن من أجواءِ جلست القرفصاء. لم أعثرُ بإرادتي الحرّة على هذا الشكل أبداً ونادراً ما أكون منقاداً إلى مرثيّة. وسأستعرضُ جسدي دائماً دونك. أنزلُ فاشلاً وأعود إلى امرأة. لا تتفوّه جنبي في السرير

الأرض. وبمزاجي المزموم كان بمقدوري أن أمسكه. لأضمنَ عودته معي إلى البيت بعد أن يتمتّع بمزاجه

ببشاشةٍ أقيم في جسدٍ مرئي أعيشه. وجسد في تراب أو موج أو نسمة، ربّما قرب نارٍ يعيشني دائماً مغتبطاً ويحاولُ التودّد إليّ، لا بأسٍ وقت أكتشفُ أنّي أنا الضحيّة، أصدّ منخفضاً وحذراً إليهما كي لا أفسد الإقامة بينهما

أشياء جداً بسيطة لا بدّ أن أفعلها كلّ يوم. أغسلُ يدي بالكلمات، أنظرُ عبر النافذة إلى قطّة تنام تحت المطر. لمسة يد على طلاء الجدران الأبيض. إطلاق ماءٍ على حواء. أفعل هذا لأنّه لن ينقذني أحد، بعد أن أصبحَ قديماً جداً

دغني الوُح ياغراءٍ من خلف الثلج. دغني أناكُد أنّ المكانَ يهذي، دغني لن ينقذك أحد. وأنت بعريك كثيراً ما تهذي بثمالة

عناق بذراع واحدة

أيهم محمود العباد

يوماً ما،
سألُوخُ لك من مسافة بعيدة
حين تطلّين من نهاية الجسر
وستعرفينني بلا شكّ

لأنّني جنّتك بذراع واحدة أخطأتها الحربُ
وبقلبٍ وحيدٍ، لكنّه بأصابع كثيرة تحترقُ للمّة ما تساقط
من أمتعة الشعراء ..

وحين تطلّين، أوكدُ لك، حين تطلّين من جسر الشّهداء

سألتقطك بذراعي الوحيدة

وأخفيك في جيبِي الأيسر

مثل صفحة مفقودة من كتابٍ وثنيّ قديم ..

يوماً ما،

سأحدثك عن الكآبة التي أحدثها غيابُك

وعن أشرطة الفاليوم الفارغة

وعن اللوحة التي رسمتها لك

بشعر طويل وغمّازتين

لكنّها لا تطابقُ ملاحظك تماماً

مثلما رأيتهُ أول مرّة في المنصور ..

هذه الليلة،

سأردّد وعديّ لك

كعهدِ كاثوليكي بين عاشقين

وحين يسحبُك صوتي

إلى ذروة الحلم

أمرّرُ أصابعي على الهاتف

وأنتقي لك شيئاً من المواصل ..

هكذا تذهبين أنتِ إلى النوم

أما أنا،

فسأكتفي بقرص من الفاليوم

ثم أتأملُ (سيلفينا) الافتراضي الذي التقطناه معاً

في رأس السّنة الميلاديّة ...

غرفة الملوك

حسن العاني

تتوقف الصحف اليومية عن الصدور أيام الجمع، ولذلك كانت عطلتنا الاسبوعية بخلاف دوائر الدولة هي يوم الخميس، وقد اتفقنا مصادفة عبر حوار عرضي، منذ تموز (1970) على اللقاء ضحى يوم العطلة في محلة (البتاويين)، حيث استأجر ثلاثة من زملائنا شقة مؤلفة من غرفتين وصالة صغيرة، لان مناطق سكناهم بعيدة عن بغداد، ويبدو ان مقترح لقاء الخميس استهوانا كثيراً، فقد كُنا- نحن الذين يصل عددا عند الاكتمال إلى اثني عشر صحفياً (من النادر أن يكتمل العدد) - نمتلك الكثير من وسائل التسلية التي وفرناها لانفسنا، حوارات ثقافية مفتوحة، مزاح صاخب، ضحك ومقالب ودومينو وقمار ونرد ووجبة غداء نتعاون على اعدادها، ووقت العصر نتسكع، وغالباً ما نمضي السهرة في ملهى ليلي قريب من الجريدة، غير إن أعظم تسلياتنا وأكثرها امتاعاً، تتمثل في الطرقات الخفيفة التي لا تنقطع على باب الشقة، والمفردة الوحيدة التي نسمعها ولا نسمع غيرها، كما لو كان متفقاً عليها هي (يعجبكم)، ومع ان نبرات الصوت النسوية التي تطلقها، تتباين في درجة ابتذالها، إلا أنها تثير في أعماقنا شهواتٍ مراهقة، وتطلعاً وتلهفاً للتعرف على زائر الرغبات ومميزات أنوثته!

في الأيام الأولى على ارتيادي الشقة، كانت تلك المفردة غريبة على معلوماتي، ولكن لم يكن من الصعب الوصول إلى دلالتها، وفي العادة يتولى من يفتح الباب مهمة الرد بكلمة (تفضلني) أو (شكراً)، وتعني إما إذن بالدخول أو اعتذار مهذب، وكان من الطبيعي، إن الزميل الذي يتولى المهمة هو أحد الثلاثة الذين يسكنون الشقة، وغالباً ما كانت لفظة (استريحي) هي الأعلى رصيداً بين الردود، ويراد بها دعوة الأنوثة إلى الدخول ومشاركة الصحافيين مجلسهم وتناول الغداء أو شيء من العصائر أو الفاكهة مع الكثير من المزاح والحوار والغنج والكلام الاباحي الذي طالما عرضني إلى الحرج أمام نفسي (اكتشفت وكنت أجهل ذلك حقاً، إنَّ غير واحدة من هذه الكائنات الأنثوية التي يتم التعامل معها بازدراء، على قدر كبير من الذوق والثقافة العالية والنبيل الإنساني)، ولم يكن زميلي (عماد الجلاي) أقل حرجاً (ربما) لأنه ينتظر زواجه بعد شهرين من الفتاة التي يعشقها بجنون

ريثما تنتهي من الحصول على شهادتها الجامعية، كلانا فقط، أعني لم يحصل أبداً ان دخل تلك الغرفة التي كانوا يدعونها مزاحاً (غرفة الملوك) والتي تستقبل أيام الخميس، النسوة اللائي يحصلن على مفردة (تفضلني)، حيث - ذلك ما كان يحدث تحت عيوننا - يتوجه أحد الزملاء العشرة وهو يحتضن جسد المرأة التي حظيت بشرف المفردة إلى غرفة الملوك، ويغلق الباب وراءه، ذلك المشهد العابق باليوهيمية والدعارة اللذيذة، كان أكثر ما يبهجننا، أو على وجه الدقة يستفز فضولنا، فثمة فرصة مفتوحة لخيالاتنا وهي تترجم تلك الضحكات أو التأوهات أو صرير السرير الخشبي إلى وقائع وصور لا نتحرج في فوضى مرحنا من التصريح بها (كانت مغادرة الكيان الأنثوي عارياً إلى الحمام وعودته إلى الغرفة لاستقبال زملاء جدد، مدعاة لبلوغ الشقة أعلى درجات شبقها صخياً)، لم يصدر عني في اية مرة تصريح أو تعليق مع ثقتي العالية بأن خيالي كان يقتحم الغرفة والسرير والجسد المستلقي على ظهره ويرسم أعرب الصور. صحيح أن الزميل الجديد (حمودي)، ابن خالة سكرتير التحرير، أو ابن مدينته، برغم انحداره من قرية نائية، ولكننا لم نتصرف معه بردة فعل، هو الذي قطع علينا ردة الفعل، عندما قدّم نفسه في أول لقاء معنا باسم (أحمد الماز) وإنه أفضل واحد في المجموعة ليس لكونه فقط خريج قسم الترجمة من جامعة بغداد بامتياز، وليس كاتب مقالة من طراز فريد وانما قبل ذلك (لأنني أجمل منكم جميعاً وأكثر أناقة) على حد زعمه الذي جعلنا نستغرق في الضحك وقتاً أطول من المعتاد، وقبل انصرام اليوم الأول على التحاقه بمجموعتنا (قسم الاشراف اللغوي)، رحنا (ندله) باسم (حمودي) إلا أنه اعترض برفع يده معاتباً (هناك ألف حمودي.. أما أنا فاسمي حمودي العظيم!!)، وضحكنا طويلاً كذلك ونحن نستذكر هذا الموقف - الذي افصح فيه الموظف الوافد حديثاً عن هويته - في أول مرة يحضر فيها معنا إلى الشقة، كان مستغرباً من النساء المثقلات بالعبور والماكياج وهنَّ يطرقن الباب مع مفردة (يعجبكم)، غير أنه سرعان ما استوعب المشهد قبل أن تدخل احداهن الشقة من دون أن يأذن لها أحد، لم تكن تلك الشابة التي تخطت العشرين - وان بدت أكبر بكثير- تولي أي نوع من العناية لمظهرها، ذلك هو الاتفاق بينها وبين المجموعة، تحضر إلى الشقة في أوقات محددة، تتولى تنظيفها وتغسل

ملابس الزملاء الثلاثة، وأحياناً تعدُّ لهم الطعام، وفي العادة يكلفونها ببعض الطلبات من خارج الشقة... عرفْتُ لاحقاً أنها تؤدي مثل هذه المهمات في عدد من شقق العزاب المجاورة، وقد تحدثنا غير مرة في شخصيتها التي لا تخلو من علامات استفهام كبيرة، فجسدها لا يقيم وزناً لمظهرها المهمل يتحدث بصمت صارخ عن أنوثة حقيقية، وجمالها الارستقراطي لا تخطئه العين، وكذلك مسحة الحزن التي لا تفارق وجهها المتعب، وقبل ذلك عملها القريب من أية خادمة، أو هو كذلك فعلاً، ثم تنقلها بين تلك الأماكن التي لا يرتادها غير سكانها العزاب، والنساء اللواتي ينطقن مفردة (يعجبكم) بكثير من الغنج.. ومع ذلك - وهي أكبر علامات الاستفهام - لم تدخل مرة إلى غرفة الملوك، ولا تدري ماذا يجري فوق سريرها، وسأعرف فيما بعد إن أحدهم في

الشقة التي تقع عند مدخل الشارع، حاول اجبارها مرة على مشاركته الفراش، فرمته بإناء زجاجي سميك أدمى رأسه وهربت مسرعة..

وهو، أعني (العظيم) يتابع مشهد دخولها من دون إذنٍ بشيء من الدهشة، فوجئ بمخلوق نسوي لا تحمل سمات وجهه سوى الحزن، كانت بخلاف المرات السابقة على عجلة من أمرها، استأذنت من الزملاء الثلاثة بالانصراف لأنها تعاني من ألم شديد في معدتها، ثم اخرجت ورقة من حقيبتها اليدوية الصغيرة (عيني ستاد مصلح وستاد زكي، آني اطلبكم اجرة عملي مال يومين بس، لكن ستاد عجيل مطلوب مال واحد وعشرين يوم وسبع باكيتات جكاير .. ستاد عجيل مو واعدتني من ذاك الاحد تنطيني الدين، واليوم خميس؟!)، وفيما ارتجّ المكان بالضحك والسخرية،

كان عجيب قد بلغ من الحرج ما لم يبلغه من قبل، خاصة بعد أن علّق الجلالي بسخرية قاسية (يا جماعه... والله بدور بطرانه... اذا هو ستاد عجيل ويه الخايبات يتونس بالدين)، ولذلك واجهها انفعاله، وربما حرجه الشديد بعبارة جارحة (لا يا...)، اعترض أغلب الحاضرين بانزعاج، فيما انحبس صوت الآخرين وراء دهشتهم، كانت بدور لحظة فاجأتها العبارة قد فقدت السيطرة على جسدها الذي انهار على الجدار، واخذتها نوبة بكاء حادة، ولهذا لم تنتبه إلى الصفحة العنيفة التي تلقاها وجه عجيل من كف «العظيم» المتعافية، ولم يقل غير تلك الجملة (ابن كلب وسافل) ثم اصطحب بدور وغادرا الشقة ورفض العودة إليها حتى بعد أن قمنا بوساطة جماعية للصلح بينهما، غير إنه أبى الاستجابة الا اذا اعتذر عجيل عن عبارته غير المعتادة.. اعتذر لها بصدق، أعني للمرأة التي كانت تتولى تنظيف البيت وترتيبه وغسل الملابس والصحون، وتجهل محتويات غرفة الملوك!!

أعتقد أن زعمي صحيح... كنتُ الوحيد الذي إطمأن له حمودي واخرجه من دائرة الزملاء لينفرد به صديقاً يأتمنه على أسرار، ذلك هو ما توصل إليه استنتاجي، فكلانا برغم مظاهر المدينة والثقافة موشوم بنقاوة بدوي في أعماقه، أنا لا أمتدح نفسي، هو حمودي العظيم من ادرك هذه القناعة قبلي وأخبرني بها، وسوف أعرف، ليس سواه من يستأثر بتلك المعلومة، إن التي لا تغادر وجهها مسحةُ الحزن قد توقفت عن التنقل بين شقق البتاويين بطلب منه، كانت، هو الذي اخبرني كذلك، منذ أصبحت مخبأ أسرار، في قمة سعادتها، عند اللحظة، تماماً عند اللحظة التي عرض عليها الزواج، غير إنه وقد أطلق سراح سره الالهم، كان موشوماً بالحزن حين رفضتُ «بدور» العرض وهي تسمح دموع السعادة المتوقدة، لأنك- كما فهم منها، هو من أخبرني - تنتمي إلى القرية، والقرية تفضل الموت شرفاً على استضافة امرأة كانت تعمل في بيوت ترتادها نساء تجري على ألسنتها مفردة واحدة (يعجبكم)، أنا أحبك يا أحمد، هذه أهم حقيقة في حياتي، ليس لأنك استثنائي فقط، بل لأنك كذلك - وأنا مدينة - لم تُقم وزناً للفارق بين رجل بشهادتين وبين امرأة بالكاد تكتب اسمها، وتعمل في أماكن لا يليق بامرأة تحترم نفسها الاقتراب منها، هذا هو الدين الذي يثقل كاهلي، فكيف احتمل ديناً أعظم لو وافقت على الزواج، ولكنني لن أكون (امرأة) لغيرك، ويوم تنازل حمودي عن قراره، وعواد المجيء أيام الخميس بعد اعتذار زميلنا عن عبارته

التي اثارت استيائنا قبل دهشتنا (لا يا...)، كان يدخل هو و(بدور) المطبخ المجاور لغرفة المتعة ساعة كاملة، وكنا نصغي بحزن إلى بكائهما الذي يتواصل ستين دقيقة، أنا - بعد أن ائتمني على أسرار- رجل بدون سعادات الا حين ارافقها إلى العشاء مساء الخميس واشتري لها الهدايا بسخاء، ولكن سعادتي التي لا تخضع للمقارنة هي في الستين دقيقة، ثمة للروح أوجاع أتحرر منها، ثمة شعور بالبهجة يسري في كياني لأنني في حضرة امرأة أدركت ما لم تدركه النساء معنى الحب الصادق، ربما يستحق وصف النبيل قبل ذلك... شعرت إن حمودي العظيم لا يود التوقف عن الحديث.

ست سنوات من جنون اللقاء في المطبخ المجاور لغرفة الملوك، وساعة البكاء وعشاء الخميس والهدايا مضت منذ موافقته على العودة إلى الشقة، العظيم مصر على عرضه، وهي متمسكة بحبه، ولكن ما بين القرية الكامنة في أعماقه- ذلك ما كانت تردده بإصرار مشفوع بالدموع مساءات الخميس - وبين الشقة التي ترتادها أولئك النسوة اللاتي تولى عجيل في لحظة انفعال الحاقى بهن، جداراً يصعب هدمه- إنها - بعد أن أصبحت أسرارها مباحة أمامي- احرص مني على نفسي... ومثل اي خميس بدأت وقت الضحى نصل تبعاً إلى الشقة التي اسميتها بحضورهم (وكر العزاب)، والتأم شملنا قرابة الحادية عشرة، ولكنها لم تحضر، حتى بعد ان انتهينا من وجبة الغداء، بل حتى مع بلوغ الساعة الرابعة عصراً، ليست بدور لوحدها، حمودي كذلك لم يحضر، أشهد أن المجموعة مع الأيام ادركت بان غيابه يعني بقاء الشقة باهتة، بصيغة ما على وجه الدقة فاقدة الطعم، وتداخل كل شيء بكل شيء، القلق والخوف والتفسير والظن والاجتهاد والافتراض، ومع ذلك لم يحضر إلى الجريدة في اليوم الثاني وعلى مدى أسبوع، وستتوالى أسابيع وأيام خميس يصعب حسابها، وهما - لا أحد يعرف السبب ولا يدري أين يسأل وكيف يتصرف - غائبان، وهو الذي ما عاد أحد بعده يبهمني بالأسرار، أجبر إدارة الجريدة على الاستغناء عن خدماته، هنا في وكر العزاب وهناك مع زملاء المهنة، تراجع اسم العظيم حتى نسيه الجميع، وقبله نسوا التي رفضت عرض الزواج، إلا أنا ما زلت قادراً على التيقن بأن ثلاث عشرة سنة وأربعة أشهر قد مرّت منذ اختفائهما المفاجئ، ولم أخبر أحداً وددتُ أن أقول له وحده مباشرة عن سر لا يعرفه أحد غيري، ولن يصدقه أحد، كلما اجتمعنا يوم الخميس أسمع صوت بكائكما يا صديقي (العظيم) قادماً من غرفة الملوك!!

قصائد

حسن السلطان

يرفعُ كأسه في الهواء

حارسُ المقبرة

فتطلُّ رؤوسُ الماضي

من ثقبِ الندمِ الكبير...

مع مَنْ

تتحدثُ هذه الزوجة الجامدة النظرة؟

الجميع رحلوا

حتى أن شبَّحَ المنزل

قَلْبَ الطاولة

ورحلَ هو الآخر...

وحدهُ، هذا الميت

يجيدُ العزفَ على وترِ الحياة:

كم هو جميلُ

بذلك الرأسِ المتلفت...

هذا الرسول

لم يَغسلْ قدميه

بدموعِ الخطايا...

ليس غريباً

أن تقبضَ على الريح

إنها زرعَتْ وردة

وحينما فاح العبير

صاحتُ قبل ضياء الفجر...

بعيداً عني

ضعُ رأسك

أنا لستُ "وسادةً لنوم العدم"

بقربِ من أحبُّ

أحبُّ أن أموت:

الغرباء... حجرٌ وخطيئة.

مع نهايةِ كل عام

اعتادَ أن يتلقطَ لنفسه صورةً

هذا العام...

أصبحَ صورةً.

أسئلة الأسماء إثم الليل

بدر سيف - الجزائر

لم يعدُ يفصلُنِي عن غابة المعنى
سوى سرٍّ في عيونِ الموج
لأنَّوَجٍ صيغَ الحنَّاءِ بالجنون
انهجَّي خطي الحب
أرحلُ في دليل الليالي المُشخَّنة بالآثام
أفكُّك رججَ الأسماء اللاهثة في عجينة الصحاري
وإذا شاخَ الوقتُ وتعدَّرَ الكلام
أمدُ بساطَ السلام
اهوي إلى قناديل الشعر
أطفئُ حمى الجدران الهاوية إلى رتل الظلال
استنطقُ مفردات جامحة
أنسلي بغلال الشتاء
وإذا داهمتني موسيقى الرمال
أدسُ زندَ الرؤى دنَّ الخيال
أواسي مجاري الضوء ورياح الأمان
أعلمُها لغة العباءات الطرية
انصبُّ لها خيماً قربَ زيتون العهود
ثم امضي بمجاديف الزمن المترهل
إلى الوجوه السابحة في صحاري الرمم
استلَّ منها نجماً يُضيءُ كفَّ الترانيم
ليلك السفر في متاريس البهجة

أعيشُ هذه الأيام وضوء القمر
اكسرُ لفافةَ العشق
كي يضحك الموتُ بشفاه غليظة
يُرتلُ معي صلاةَ الرعاة
يركنُ دابة الحنين صواري النحاس
بدايات الحياة
ألفُ الصباح في خرقة المجاري العابثة
اكتبُ على شمسها تعاويذ الموج
دمع البحر
ابكي كلما ازدانت السنابل بفراشات السهو
وفي مهب الشرود
دهشة المطر العابر قرب براعم اليأس
أنهي اليوم قربَ شبابيك الفصول
وعشب الشهوة
أطرزُ الأسماء والينابيع القشبية
على جلد الغبار
وحينما تنامُ العصورُ / القصورُ / أغصانُ الجراح
ألوِّحُ للجة الفتح بمقافيل السرر المنتهية
وكان الليل نسيجاً من صوف
يسامر الأحجار والكآبة
ليل كنز يحبلُ باحتمالات المرايا
ووجوه تتكسرُ كلما هبَّ صهد التشهي
ليل يرحلُ قبل الوقت
إلى سكرة المشاعر

يهددُ الأجفان بوسن الغمامات الخفية
يلسعُ نبضَ الظلام بنور من شتات المصائر
وبعشق الإثم
بلادة الثلوج، كنه الرحيل إلى فلزة النخيل
لجسد يكتسي مفارق الرحيل
جسد هزيل
أنهكتُه السوسنة
يهزُّ جذع الصور القتيلة
المصلوبة فتيل
أنسجُ من غيمة الفصول طرقَ الرجوع
أكنسُ عواصم الوجوه الواجمة
أصبغُها تعبَ الكلام
وطء الصخور والرخام والبخور
أثقُ لمدن العرفان مجاهرة الأسرار والنسور
أحللُ تركيبة الظلام والقبور
أرتلُ مع قناع الصبح ما تبقى من دشم الدهور
أطبخُ مرآة الجسد الموشى
المبهور تسانيم اللفظ والسرور
ثم أمضي بساطة النيام والشعور
العابث بسحب الخصام
أهمسُ لفنجان الرِّفْض المهمل المكسور
خرائف المسالك في ضفاف الريب
راسماً بريشة الوهم
بمخمل الوهم آية النفور .



مدن الكلمات الصادقة

عبد الرزاق دحنون

تمدير

ما أشد ما يَعْجَبُ المرء كيف أُتيح لهذين النهرين العظيمين دجلة والفرات أن يمدّا ويرويا تلك السهول الرملية القاحلة، وأنهما بفيضهما أخصبا تلك البقاع التي عمرت بالزراعة، وجمعت الناس عليها يفلحون ويزرعون، وهيات لتلك المدن الأولى أن تحيا من شبكات القنوات والسدود المعقدة التي بناها أهل سومر بكدهم وقطنتهم فصار جنوب وادي الرافدين جنات عدن تجري من تحتها الأنهار.

استقامت حياة البشر، فشيدوا لأنفسهم بيوتاً اتسعت لما لم تتسع له الكهوف الطبيعية من أسباب الراحة، وغدوا يستنبتون الأرض حول ديارهم، يكدحون في فلحها وبذرها وريّها، وحين أخرجت الأرض ثمارها، اقتربت حيوانات البر من منازلهم، فكسر البشر جدار الخوف القائم بينهم وبين هذه الحيوانات، فأصبحت أهلية تعيش في مزارعهم، وتعينهم في أمور معاشهم، فلحوا الأرض بالمحراث الخشبي الذي تجره الثيران، وحملوا أثقالهم على ظهورها، وتشاركوا اللبن مع إناثها، واستفادوا من جلدها في صنع ثيابهم ومن عظامها في صنع مخارزمهم ومكاشطهم وسكاكينهم ومن ألواح أكتافها في صنع أمشاطهم لتسريح شعر أولادهم ونسائهم ومن روثها المجفف أشعلوا نار مواقدهم. ومع خروجهم من حياة الخوف من الطبيعة الموحشة إلى حياة الدور المعمورة والحقول المزروعة راحوا يمعنون الخيال، فظهرت الحكايات التي تؤنس وحشتهم قرب المواقف المضربة في ليالي الشتاء الطويلة. وهذه الحكايات التي بين أيدينا هي أولى محاولات الإنسان للتعبير عن الحياة وقيمها وأحوال المجتمع ومشاكل الفرد بأسلوب الخيال القصصي على السنة الحيوان.

دَوّن السومريون حكاياتهم وقصصهم وأمثالهم باللغة السومرية والخط المسماري على ألواح الطين. وهي تمثل عاداتهم وتقاليدهم وترسم صورة واضحة عن حياتهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية قبل أكثر من خمسة آلاف عام في جنوب وادي الرافدين. ويمكن القول إن هذه القصص والحكايات والأمثال قد رويت وأعيدت روايتها في أكوخ القصب وهذبّتها شفاة أجيال عديدة من الأمهات السومريات قبل أن تُنقش بالخط المسماري على ألواح من طين دجلة والفرات. ومن ثم شاعت هذه الأمثال والحكايات عند مختلف الشعوب التي سكنت وادي الرافدين.

أهل سومر من أوائل الشعوب التي عرفت القراءة والكتابة في تاريخ البشر. هذا ما تؤكده جميع الدراسات. ويعدون، من دون أدنى شك، من أكثر الشعوب التي شهدها العالم موهبة. ففي ممالك المدن السومرية والتي نستطيع ترتيبها جغرافياً من الجنوب إلى الشمال: أور، اريدو، لارسا، أوروك، لكش، أوما، ايسن، أدب، نيبور، كيش، أشنونا، بابل، ماري. هذه المدن العامرة بالحضارة كانت أرقى الأماكن في العالم التي نشأت على حافة أحواض القصب في جنوب وادي الرافدين، وفيها ولدت

خمسین بعد المیلاد. وقد شوی أهل سومر هذه الألواح الطينية في النار، فتحوّلت إلى فخار صلب منع عنها عاديّات الزمان. وكمثال عن كيفية تطور وتأليف الكلمات، فقد كان السومري لا يعرف كيف يكتب فعل أكل، والذي يعد من الأفعال الأساسية في الحياة، فاخترع الفعل على الشكل التالي: فم + خبز = أكل -وهذا في رأيي اختراع مذهل في بساطته وحصافته وعبقريته- وأغلب الظن أن كلمة خبز عند أهل سومر باقية ما تزال في لفظة "نني" التي يطلقها الأطفال في مدينة إدلب في الشمال السوري على الخبز مع بداية نطقهم لأولى الكلمات، أو في كلمة "نانات" وهي أرغفة من عجین القمح مقلية بزيت الزيتون يخبزها سكان المنطقة الشمالية من الهلال الخصيب.

وها نحن بعد خمسة آلاف سنة من زمن شيوع هذه القصص والحكايات والأمثال نستعير مشحوقاً سومرياً صنّع من قصب وقار بأيدي أحفاد أهل سومر في الأهوار جنوب وادي الرافدين. ونبحر في رحلة -نأمل أن تكون ممتعة- في ضفاف النهرين العظيمين دجلة والفرات، نلتقط تلك الحكايات من منابها -قبل أن تغيب هي الأخرى في ضباب كثيف-ونقدمها لأهل هذا الزمان.

أحلام الجداء

(عندما يذبح القصاب الجدي يقول له:

أيجب أن تزعق، هذا هو الطرق الذي سلكه أبوك وأمك وأنت تسلكه، ورغم ذلك تزعق)

مثل سومري

في لوح نزري من الحجر الجيري منقوش بطريقة الحفر البارز، يظهر فيه الملك "أور- نمو" في النصف الأول من الألف الثالث قبل الميلاد، حاملاً طاسة البنائين فوق رأسه، يساعد العمال في تشييد زقورة مدينة "أور" يظهر الحاكم في اللوح المنقوش مع أفراد أسرته وندمائهم، متين البنيان، ممتلئ الوجه، أصلع الرأس، عاري الجذع، حافي القدمين، يرتدي مئزرراً من الصوف الخشن الصفيق، شأن معظم أهل سومر تلك الأيام.

كان القسم الأعظم من أهل سومر يعملون في الإنتاج الزراعي والحيواني. والملك يشرف على توزيع الأراضي على المنتفعين بوساطة وثيقة من الطين مختومة تتضمن اسم المالك الجديد

الكتابة في حدود الألف الرابع قبل الميلاد.

بدأت الكتابة برسم شكل صورة الشيء، فمثلاً حين يريد السومري كتابة كلمة جاموس كان يرسم رأس الجاموس، وعندما يريد أن يكتب كلمة حنطة كان يرسم شكل السنبلّة. ثم تطور الرسم إلى رموز بسيطة مالت نحو التجريد وخطّت بأقلام القصب على ألواح الطين الطرية. وفيما بعد تحولت إلى كلمات تأخذ خطوطها شكل المسمار، ومن هنا جاءت تسميتها بالكتابة المسمارية، والتي بقيت سائدة في وادي الرافدين حتى سنة



ومساحة الأرض الممنوحة له، والمُلاك هم من سويات اجتماعية ووظائف مختلفة من بينهم جنود وقادة في الجيش وموظفين ماليين وقضاة وعاملين في السلك الكهنوتي وأصحاب العربات المقدسة وصيادين يعملون لصالح المعابد، إضافة إلى موسيقيين وطباخين وصيادي طيور وسفّاكين و بُنّائين ونحّاسين وصيّّاغ وصانعي حصر وعَمّال سدود ونسّاجين وصانعي قفف وحدّاءين. هؤلاء وغيرهم كانوا يحصلون على أرض لزراعتها لقاء عملهم في مرافق الملك.وكانت قطعان الضأن والماعز والجاموس والأبقار ترعى في الأراضي المملوكة لدولة المدينة. وكان الملك هو الراعي الأمين لمصالح الحيوان والعباد من سكان دولته، وأجيرهم في المحن والشدائد.

في ذلك اليوم العظيم الذي تم فيه بناء زقورة "أور" فرح الراعي "أوتو" بولادة توأم جداء من عنزته البيضاء أم التراكي السوداء التي تشبه الأجراس في رقبتها، والتراكي لمن لا يعرف استطالتان لحميتان في نحر العنزة الأصلية تميزها عن رفيقاتها العنزات العاديات. كان مصير التوأم غامضاً، فقد رأى الراعي "أوتو" حلمًا أقلق راحة قلبه، وعكر صفو فؤاده. رأى فيما يرى النائم أرضاً خصبة طيبة آمنة حيث النعاج تلد الحملان، والعنز تلد الجداء، والأبقار تلد العجول، ويفيض الحليب والزبد كفيض الربيع، وعبير الخبز الطازج يفوح من أزقة المنازل، ويعم الخير الجميع. والأشجار في الكروم تطرح ثمرًا وفيرًا، وغلة الحقل من الحصيد تملأ البيوت، وتتكدس في البيادر. ولكن هذه الأرض الطيبة سكنتها فجأة وحوش برؤوس آدمية أتت من تلك الدروب التي تتبعثر فيها خطوات قطعان أغنام الرعاة.

كانت العنزة البيضاء أم التراكي السوداء ترعى العشب مع صغارها على الضفة اليمنى من نهر الفرات العظيم وقد أغراها العشب وطيب النسيم العليل الذي يهب من صوب البحر المالح فابتعدت نحو أجمات القصب ولم تدرك الخطر الذي يترصد صغارها هناك. كان الراعي "أوتو" يتقلب في فراش القصب كلما اقترب الخطر. وفجأة ظهر الأسد الصياد وانقض بوثبة واحدة على أحد الجداء. دُعرت الأم وتشتت شمل صغيرها. فقد كانت الضربة صاعقة مُباغتة. اطبق الأسد الصياد فكيه على صيده الثمين، وانسل عائدًا إلى داخل أجمات القصب الكثيفة، ومن هناك كانت الأم تسمع زعيق الصغير ويحز النداء قلبها كحز السكين. وراحت عيونها الزائغة تبحث عن صغيرها الآخر الذي فرَّ مذعوراً إلى مكان ما. فُجعت الأم بمصير صغيرها، فبأبّ ذنب تَمنع حظها من الرأفة والرفق، وراح جسمها ينتفض من هول هذه المفاجأة التي لم تكن في الحسبان. وقفت بعيداً عن

مكان المعركة غير المتكافئة، فصغار الجداء يخوضون معركة الحياة لأول مرة -والأخيرة في هذا الحلم المرعب- أفلت الأسد الصياد الجدي من فكيه فسقط أرضاً، مرعوباً، مرتجفاً، لاهثاً، وقد أثنخت جسمه المرتعش الجراح الغائرة النازقة، وراح ينظر بعينين زائغتين براقنتين صافيتين في وجه الأسد الصياد، حاول النهوض من مكانه، فعالجه الأسد الصياد بضربة من كف يده اليمنى الثقيلة، فكَرَّ الجدي المسكين أنها لعب، فنهض من جديد، لكن الأسد الصياد انقض وأخذ يعضه قاتلاً:

-أيجب أن تزعق؟ حتى الآن لم يملأ لحمك فمي بينما صوت زعيقك أصم أذني.

وجَدْتُ الأم على صغيرها وجداً عظيماً، أذهلتها الفاجعة، فراحت تبحث خبط عشواء، ويقلب مكلوم، عن مصير صغيرها الآخر. كان يأتيها صوت زعيقه من بعيد. لكنه سكت فجأة، لأن سهماً انطلق من قوس صياد من تلك الوحوش برؤوس آدمية التي أتت من تلك الدروب التي تتبعثر فيها خطوات قطعان الرعاة، فأصابه في مقتل، وقع أرضاً يئن وبزعق من جراحه، أسرع الصياد إليه فراحه هذا البريق في العينين الدامعتين الزائغتين الصافيتين للجدي الجريح، وقبل أن يعالجه بضربة من سكينه، قال له:

- أيجب أن تزعق؟ هذا هو الطرق الذي سلكه أبوك وجدك وأنت تسلكه الآن أيضاً، ورغم ذلك تزعق.

عملت سكين الصياد عملها في لحم الجدي، فسال دمه على أعواد القصب المتكسرة . قَطَعَ الصياد اللحم المختلج ووضعه في سلة من القصب يحملها على ظهره. هذا العمل قبيح -فَكَرَّت العنزة البيضاء أم التراكي السوداء-وابن آدم من أجل هذا الأمر في ظلمة موحشة، لأن طريقة الذبح هذه وتقطيع اللحم المختلج أكسب قلب بني آدم الغلظة والجفاء وقسوة الهيئة وهي كلها منافية لفطرة الخلق الأولى.

أفاق الراعي "أوتو" مذعوراً على صورة الدم النازف، اتجه صوب زريبة الماعز في غبش الصباح الباكر، نظر داخل الحظيرة المفروشة بتبن القصب الناعم، كان توأم الجداء يجثو على أكواعه ينطح ضرع أمه نطحاً قوياً يستدر اللبن والعنزة البيضاء أم التراكي السوداء تلحس ظهر الجداء بحبور.

رسالة القرد

(أريدو مدينة المجد والازدهار، ومع ذلك، ما زال قرد دار الموسيقى يبحث عن طعمه بين الفضلات)

مثل سومري

أرسلت القردة أجمل أولادها ليتعلم العزف على آلة موسيقية في دار الموسيقى الكبيرة في مدينة "أور" العامرة، فقد كان الموسيقيون فئة حرفية مهمة عند أهل سومر. وكان التلميذ غير الموسيقي موضع ازدراء زملائه وسخريتهم. ولكن دار الموسيقى رفضت القرد لقبح وجهه. استغربت الأم السبب الذي ساقته دار الموسيقى في رفض طلب ابنها. وقالت لجيرانها وهي تُشير إلى قردها:

- انظروا ما أجمل وجهه، ومع ذلك رفضوا قبوله، سأرسله ليتعلم العزف في دار الموسيقى بمدينة "أريدو" القريبة، فهناك لا ينظرون إلى قبح الوجوه وحسنها. وأزعم أن لديه موهبة خارقة في الغناء، وآمل أن يكون مستقبله واعداً، وقلب الأم دليها. صحيح أنني سأشتاق إليه كثيراً، ولكن عليه أن يعتاد الغربة ويتعلم. أعرف أيضاً أن الغربة صعبة وأنه سيفتقد رشاء العيش في مدينة "أور" أضخم الحواضر في سومر، حيث تغسل شواطئها أمواج الخليج الدافئة، ونهر الفرات العظيم يصبُّ مباشرة في بحرها، ويترك كل سنة ثروة هائلة من طميه لصناعة الأحمر الفاتح المفخور الذي شُيِّدت به أعظم المباني.

قالت الجارة مؤكدة:

-صدقت، فها هو ملك البناء والعمران "أور – نمو" يحمل طاسة البناء على رأسه في عزم منه على إتمام بناء الزقورة الشامخة إلى السماء للتقرب من الرّب العالي القدير. ونحن نفتخر بما تميزت به زقورة أور بهندستها الفريدة وسلالمها العالية وارتفاعها لأكثر من سبعين قدماً ولها ثلاثة سلالم كل سلم بمئة درجة. و كل آجرة قد ختمت بختم الملك السومري "أور- نمو" الذي كان يحمل اسمه.

كانت "أور" سبّاقة لتكون منشأ كل ما هو طيب وصادق. ويبدو أن حقائق تاريخية عديدة تذهب نحو تأكيد أن أور السومرية هي مهد النبي إبراهيم الخليل. مع عدم استبعاد أن يكون ذلك الأثر الذي يبعد عن قاعدة زقورة أور بحوالي ثلاثمئة متر، هو حقيقة البيت الذي ولد فيه النبي إبراهيم الخليل عليه السلام. ويظهر أن النبي الكريم عاش في أور رداً من الزمن أكدت

انتماءه إلى أرض سومر. وأهل "أور" وملوكها فكروا قبل غيرهم بأسرار الوجود والكون .

وقد ارتبطت "أور" ارتباطاً وثيقاً بهاجس حضاري متقدم هو هاجس الموسيقى ففيها اخترعت -أغلب الظن- أول الآلات الموسيقية، وأهمها قيثارة الملكة السومرية "بو-آبي" وهي جزء من مقتنيات كثيرة عُثر عليها في المقبرة الملكية في "أور" والتي كان يمارس فيها نمط خاص من الشعائر الجنائزية. فقد كان في اعتقاد أهل "أور" خاصة، وأهل سومر عامة، أن الملك عندما يموت فإن حياة في ذات الرفاهية تنتظره. فكان عليه أن يصحب معه إلى قبره الفسيح خدمه وحشمه والكثير من المقربين إليه. وكانوا يصطحبون معهم الآلات الموسيقية لتسلية الملك في عالمه الآخر. لكن أهم علاقة تربط أور بالموسيقى أن الملك "شولكي" ابن الملك "أور- نمو" يعزف على ثماني آلات موسيقية من بينها القيثارة ذات الثلاثين وترًا. وكانت "أور" واحدة من أقدم مدن العالم التي اهتمت بتأسيس دور الموسيقى.

وها هي دار الموسيقى في مدينة "أريدو" تقف شامخة تصدح في أروقتها مختلف الآلات الموسيقية. تستقطب التلاميذ من كل فج عميق. وتذخر بالمعلمين الذين يشرفون على تعليم التلاميذ مبادئ الموسيقى. ولكن ما هي أخبار القرد الذي أرسلته أمه من مدينة "أور" إلى دار الموسيقى في مدينة "أريدو" المزدهرة، هل تعلم الغناء والعزف على آلة موسيقية؟ وكيف يعيش أيام الغربة ؟ حيث لا أم تقف إلى جانبه، ولا أب، ولا أخ يقول له في الشدائد والمحن: أه يا أخي، ولا صديق يُخفف عنه مشقة الغربة وأتعابها.

كتب القرد رسالة إلى أمه يقول فيها:

"أمي الحبيبة ... ابنك يتكلم: كانت الحياة في مدينة "أور" مبهجة وسعيدة، واليوم مدينة "أريدو" مزدهرة بالوفر والخيرات، ولكنني أنا الشقي أجلس هنا خلف أبواب دار الموسيقى الكبرى، وعليّ ان أكل الفضلات، وأخشى أن تكون سبباً في موتي، كسرة الخبز لا أجدها، ولا قطرة من الجعة. أرسلني من يقدّني، هيا... أسرعي"

تحولت كلمات رسالة القرد إلى أمه لأغنية شائعة عُزفت في دار الموسيقى. ونُسخت هذه الرسالة على كسر ألواح الطين المفخور، وشاعت في جميع أقاليم أرض سومر، وتناقلتها شغاه تلاميذ المدارس السومرية. وعندما تعلم القرد الغناء والعزف على مختلف الآلات الموسيقية، كان بارعاً فيها، وصار أشهر من نار على علم- تماماً كما تتبّأت أمه وزيادة - حيث يأتّم تلاميذ دار الموسيقى بسيرته. وتتناقل الأجيال قصة نجاح قرد دار الموسيقى ذي الوجه الجميل في بلاد سومر.



An Ossetia Folk Tale

الثعلبة المعالجة

رامي الأسدي-موسكو

هناك شائعة انتشرت في الغابة البدائية؛ لقد أحدث الذئب الطائش جرحاً في ثعلبة مسكينة في معركة. ولكن على ماذا حدثت المعركة لا أحد يعرف ما حدث، مرّة تسلقت الثعلبة وخرجت من مخبئها وهي جائعة وشمت الهواء وركضت تجاه موطن كبير؛ سياحه من الأغصان وفروعه من الأشجار وبطرفة عين كانت فوق السياج وقبضت على ديك رومي سمين. لقد حملت الضحية إلى وادٍ ضيق وكانت على وشك الغداء عندما ظهر من مكان غير معلوم ذئب جائع وبدون تردّد خطف الديك والتهمه في نفس الرقعة. أصبحت الثعلبة غضبانة ولكنّها كبتت مشاعرها لنفسها.

في ذلك الوقت عينه، الأسد ملك الحيوانات، ألمّ به مرض، أصيب بصدا. استدعوا على الفور أفضل معالج في الغابة - الدب - جاء وفحص المريض. قام بالواجب. ولكنه لم يستطع تشخيص علته. ولكنّه أبدى نصائحه الواجب اتّباعها لمثل هذه الحالة:

لفّ رأس المريض بوشاح. وليس وشاحاً عادياً بل كان حريراً، ناوله بعض العسل المعطّر ودفعه للنوم، ما يبقى من العسل ممكن أن تزودني به.

قامت أنثى الأسد بتنفيذ أوامر الطبيب وبعدها دعت أربعة من الأرناب وطلبت منهم:

«اركضوا بسرعة، واحد إلى جهة الشرق، واحد للغرب، واحد إلى الجنوب والرابع للشمال وأخبروا جميع كائنات الغابة عن مرض الملك وادعوهم لزيارة المريض».

انطلقت الأرناب وبعد فترة وجيزة بدأ قاطنو الغابة يتوافدون مسرعين إلى عرين الأسد. جلب كلّ حيوان شيئاً يقدر عليه مما يتلذّد به الملك. الذئب الطائش أتى بخروف والخنزير البري وزوجته أحضرا كيساً من البلوط وسلّة مملوءة بالجزر. والظبي المجتر (جاموس) هيّأ بعض الحشائش الناعمة لمريض الأسد. وقام الغزال بلفّ حزمة من الأغصان العطرة على قرنيه وقدمها وسادة لملكه. وحتى سنجاب الشجيرات والجرذ الصغير جاءا لزيارة الملك وحمل كلّ منهما الجوز والفطر وأحجار لطيفة ليتلّهي بها أشبال الأسد. جلس الأسد المريض تحت ظل شجرة جوز وتأوّه، ولكن لدى مشاهدته أن الجميع مع هداياهم قد حضروا، ابتهج ونسي علته.

«لماذا لم تحضر جميع مخلوقات الغابة لمشاهدتي؟ أين الثعلبة؟» وهو سأل، عقد الخوف ألسنة الجميع، إنهم حقيقة لم يشاهدوا الثعلبة ولا يعرفون بماذا يجيبون الملك. وعند هذه النقطة خطا الذئب للأمام وانحنى وقال:

«اه يا ملكنا، المبيّجّل، حالما أشرقت الشمس جئت راکضاً ملثياً نداءكم. ورأيت الثعلبة ماسكةً فرخاً بين أسنانها، مسرعة إلى مكان ما. دعوتها لتلّبي الدعوة معي ولكنّها أجابت: «اركض وحدك بدوني، من الأفضل لي البقاء في البيت»، وهزت ذيلها واختفت في حجرها.

«كيف تجرّو على ذلك! «زأر الأسد بأعلى صوته»؛ ابحثوا عن هذه التي لا تصلح لشيء واجلبوها لي!»

أوّل من صادف الثعلبة في الوادي الضيّق هو الدب، أخبرها عن غضب الملك منها وعن ادّعاء الذئب. أصبحت الثعلبة أكثر حنقاً وغضباً من الذئب. «حسناً» دعنا نذهب إلى الأسد العليل، هي قالت: «أنا لا أخشاه»، جاءا إلى عرين الأسد. وحين وقعت عينا الأسد عليها وبادرها بالسؤال: «لماذا لم تأت لزيارتي؟ «ألم تعلمي كم أنا عليل؟»

كانت سيقان الثعلبة ترتجف فزعاً، ولكنّها تماكنت نفسها ولم تدع الاضطراب يغطي على تصرفاتها وأقوالها. انحنى

وأجابت:

«لا تغضب أيّها الملك. أنا لم استطع الحضور مبكراً، لقد مشّطت كل الغابات والجبال والوديان والسهول بحثاً عن شفاء لكم».

«هل هو كذلك؟ «تعجّب الأسد»، هل وجدت علاجاً؟»

«نعم، بالتأكيد». أجابت الثعلبة.

«إذن أسرعني أياه» صرخ الأسد بنفاد صبر.

الثعلبة الماكرة استمرت:

لقد ركضت وركضت وأعياني التعب لدرجة أنني جلست تحت شجرة طلباً للراحة، وبعدها. وفوق رأسي كان هناك غراب يصيح «كاو - كاو - كاو»! هل تريدني أن أساعدك؟ أنا أعرف علاجاً أكيداً عاجلاً للأسد المريض. فقط يجب أن يؤدى كل شيء كما أقول».

«دع الأسد يحصل على قلنسوة مصنوعة من جلد ذئب طائش ويضعها على رأسه» وألاً فإنّه لن يشفى أبداً».

«دعها تكون كذلك!» أمر الملك، وفي الحال وقبل أن يتمكّن الذئب من الحصول على فرصة ليقول كلمة؛ فإنّ اتباع الملك المخلصين كانوا قد قبضوا عليه وافتتحوا الجلسة بمقامه.

وهكذا حقّقت الثعلبة الماكرة انتقامها للعلل التي سبّبتها لها الثعلب.



أسرار الطين

أمل عايد البابلي

في ذلك المجهول
خلف باب لا نعرفه
تركض الأيادي ...
وعصافير تلهث
من جراء علل الكون
وأدمغة كأنها دوي معركة
تفقد الفكاهة بالتفكير
وأستلة تعود بنا
نفقد غرائزنا في أولها

حينما تأخذنا الأجرام
والسماوات السبع
تنقلب وجوهنا بلمحة الآله
وببلوغ اللامبالاة
وجنودها المحتشدة من أول ذاكرة
في وشم الجحيم
حتى آخر جنة في مخيلتنا
مع أغنية الولادة الكبرى ..

آدم
وطينك الصلصال
كان شفيح حب
بلاهة لا مثيل لها

وجسد حواء الغض
ضاحكاً . منا .
نحن من عبر السلالات المحدثه أخيراً
ياحواء
تدور حول العوالم ندياك المكوران
وتستفيق الكواكب على وطأة أبينا
وليله المظلم
في طريق أخذ قابيل
إلى مساوئ حقد
وهااااا نحن نرى أغنية جديدة
عبر الأطباق الطائرة
في مخيلة رسام صور كارتونية
حينما تزورنا .

صراخ جلودنا المنهك
يسرّح في هذه البلدان الساخنة
يحمل الأماكن على ظهورها
وأمتعة الغائبين رماد
يعود بها جند الرب
معلقة مثل لون بلا نجمة في الفضاء .

هو المجهول
المكبّل
بكبرنا . . الماضي إلى حيث لا نعلم
ونبكي خوفنا العاري عن الصحة
يا ألم . . . أثقل مما تتحدث به الصحف
النسخ المتعدد من الأجناس

تغيب في صحراء المنفى
وتخرج قابضة النطف
من أول ولادة بسردي البطولة
ولآخر من يبقى على رأس الرمح
يجسد الخلود الأكبر
الآت يقرؤونها في مدافن القصائد
حين يسقط الدمع
أقوام وقبائل تحتشد في يد التنقيح
يستفيق القدر
في أقاصيص مسودة

تداهمها نزعة الإنكار في دم الذبيح
الكل - دائماً - يتملقون في غيابة الحب
نكتب التاريخ بصفحات بيض
كالأطلال . . .
رقماً
حرفاً
على عيني
على شفتي
من فسحة بحاشية الكتب
ومجموعة غرباء
في قصة الخلق الأول .

القديسُ الشاسع

حسين الجار الله

عَرفته

وهو يرتبُ عشه على شجرة الأجدية

يُدجنُ المسافة بين القلوب

يشاكسُ قيلولة الكلمات كما يشاكس المطرُ قصائد الغزل

يسألُ البيتَ : هل أنت من أراقني حارساً طائشاً على فانوس القصيدة

يسألُ المقهى : كيف تصنعين من أحاديثنا شجناً بيزنطي الهطول

يسألُ الشارعَ : لماذا أبدلت قدمي بقافيتين ماهرتين في الركض بين المواويل

وتسأله الكتبُ : متى تكف عن زجنا في سفينتك الهاربة إلى جودي المعنى

عَرفته

وهو يؤرخ عصافير القُبُلَات على فزع الأشرعة

ويُخرج أشواك النقود من أجساد أحلام الجياع

يطرد نشاط الرياضيات خارج كسل البراءة

يرمي قوارب إنقاذه على غرقى الرثاء

مدافعاً عن نعاس الوردة أمام مذكرات بندقية

وحالماً مثل كراسة رسم في حقيبة تلميذ

وماهراً باصطياد اللحظات العذراء في الفراشات المطلقّة

لا ريفَ في غيمته

غير غزال جريح بسهم النسيان

ولا مدينة في واقعيته

غير ضوضاء الكتب

وهو يعرف جيداً

إنني لم أعرفه إلى الآن



في الربيع المقبل

لاحظي الكما كيف يثور

كيف يفلت من قبضة الأرض بيسر

يال له من مشهد عظيم

يذكرنا بالأقوياء والمنقذين!

يفلت

بهدهوء امرأة

تبيعُ العلك والجوارب

على الأرصفة،

تباً

لم هذا التشبيه؟

كنت أريد التحايل عليك

فأقول :

المشهد هذا يذكرني بنهديك

وهما يفلتان من قبضة التوقع والأقسمة،

لكنني حزين على المرأة تلك

ولا أشتهي أن أقول

سوى :

لا تطبخي الكما في الربيع المقبل .

قبضة فارغة

مصطفى الخياط



البطارية والبيت العنيف

فصيلة خاصة من الكلمات

في البيت العنيف
تنفد البطارية ذات الحجم الصغير
فتصير لاحقاً علكةً.
يدرك الإنسانُ هناك تلك الحركة المريبة
ولا يكثرُ غالباً
للصورة البلهاء
التي يراها على المنتج
نحن الآن
وبعد كومة من الأزمنة المتبدلة
ننظر لهذه الحياة، نظرة من يجدُ في نفسه
حبة اكتئاب كبيرة
ولا حاجة لنا بعد ذلك
كي نحسن التفريق
بين وجود محاط بالكربون
وآخر،
تغني فيه المدينة.

خيّط رفيع من البكتيريا

يدخل رجلُ العمامة حاملاً فمه إلى الأرض الحرام، هنالك يجدُ بانتظاره هياكل
كثيرة، لها رائحة النحاس
وبعض الكلمات التي تُقال عادةً، عندما تختلف الطرق.
لكن شيئاً فشيئاً، يظهر خيوط رفيع من البكتيريا في هذا الحلم
حيث ينقل ذلك الرجل
حواسه،
على جسد أرملة الفتيل.

حتف الفراشة

أردتُ أن أعرف الشيء القليل عن ذاتي،
فدخلتُ
كان الدخان يغطي سقف الخيمة الدائري
وكذلك الأرضية
بينما فتيل الشمعة صار يتوهج أكثر
في هذه الحياة
هنالك ما يبرر أيضاً أن نتحدث بالأسود
حيث ينبغي للإنسان أن يدرك جيداً
حاجة الخلق أو الحب إلى التضاد
وما حصل وقتها، أن ملاسمة الظلام هناك
كانت تشبه إلى حد كبير
حتف الفراشة نفسه.

حوض كبير من السأم

كنتُ فيما مضى سمكة
في هذا العالم
وكان هناك إنسان نبت بدلاً من هذه الفكرة
في زمن ما
عندما صار ذلك حقيقة، أخذت الحياة هناك
تشبه أية حياة أخرى، لكن بلا مخرج
حيث يمكن أن نستمر في العيش داخل غرفة مضاءة
ويمكن أيضاً أن نستمر في بيت معتم
وكأننا قد دخلنا
أنا وأنت
في حوض كبير من السأم.

خيّط رفيع من البكتيريا

مهند يعقوب

ثياب القرد

دخلتُ مرّة على جارتنا الأرملة، أستاذة العلوم
وكانت لا تخطيء أينما حلّت
رائحة الخشب
في تلك الظهيرة، ما أن اقتربت منها أكثر
حتى وضعت يدي برفق على أصل الأشياء
ظلت الجارة تهذي بكلمات غير مفهومة، مثل إنسان
اكتشف الحياة للتو
لكنّها،
حينما رأني أشهق داخل السحابة
سألني عن شكل المستحيل
ومن دون أية أفكار مسبقة
خلعتُ لها ثيابي
ثياب القرد.

فنان إيوان

عبدالله الهيطوط - المغرب





في هجاء الحروب

ضياف البراق

yes.. I can..

ثمة وطن يبدو على وشك الموت! اتركوني أكتب ما أشاء من الوجد، واليأس، لن أخسر شيئاً؛ فحياتي باتت أتفه من لا شيء. ما زال الجمود يخنقني من كل النواحي، اتركوني أكفر به، وأكفر بجميع ألواني الصدئة، وجراحاتي الوراثية، وأحلامي التي لا تتحقق.. اتركوني ألعن مخاوفي البائسة لأخرج منها بسلام. يُساء فهمي، دائماً! أنا لا أجلد ذاتي، لست سادياً، إنما أدافع عن حقي في البقاء والحركة. لكن، لا مشكلة، سأجلد ذاتي دوماً، سأقاوم هذا العبث الخطير، ومحال أن أكون مجرد آلة أو دمة أو أضحوكة سوداء. كفى، لن أعيش خارج زماني هذا.

هناك الذي لا يستطيع أن يعيش خارج وطنه ("الغالي" بحسب وصفه!)، والذي لا يستطيع أن يعيش بدون الكتابة، والذي لا يستطيع أن يعيش بدون امرأة جميلة، والذي لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الإله، والذي لا يستطيع أن يعيش بلا سيجار ممتاز الجودة، والذي لا يستطيع أن يعيش بلا أم كلثوم أو فيروز أو أمل ماهر، والذي لا يستطيع أن يعيش بلا بيتزا أو نظارة ذات عدسات عاكسة أو بلا كرفطة، والذي لا يستطيع أن يعيش في مكان غير هادئ، والذي لا يستطيع أن يعيش بغير مساحيق أو قناع نفسي، والذي لا يستطيع أن يعيش بلا أصدقاء، والذي لا يستطيع أن يعيش بعيداً عن أهله، والذي لا يستطيع أن يعيش بلا حرية، والذي لا يستطيع أن يتنفس بلا فيسبوك أو واتس أو شيشة.. وهناك الذي لا يستطيع أن يعيش بلا أناقة، والذي لا يستطيع أن يعيش في مجتمع متخلف، والذي لا يستطيع أن يتنفس بدون الحب، والذي لا يستطيع أن يعيش بغير الأمل، والذي لا يستطيع ذلك بلا موسيقى أو سرير مريح... وهكذا يبتذلون أنفسهم (المبتذلة أصلاً!).

هؤلاء الحمقى، جميعاً، أصبحوا يثيرون قرفي، واشمئزازي، كثيراً. هؤلاء كذابون يا عالم، وتافهون بلا حدود؛ لقد اعتادوا أن

ينغصوا مزاجنا بدموعهم المزيفة وكلامهم الفارغ من أي معنى. إنني لم أعد أصدق هذا النوع من الكذابين، والرومانسيين جداً. ثم.. ما الذي يجعل هؤلاء المرضى يقولون هكذا عبارات باتت مثيرة للقرف، أو يستهلكون طاقاتهم في البكاء على حياة تافهة بكل صورها؟ يا لليأس!

يا عيني على أولئك الذين لا يطيقون الدنيا بلا أحضان دافئة! يا عيني، أيضاً، على أولئك المساكين الذين يكترون دائماً من ترديد هذي "الموضة" اللفظية البلهاء بلا حدود: "قلبي فداك يا وطني الكبير!". باختصار، عليهم اللعنة جميعاً.. لقد أفسدوا حياتنا بكذبهم، وأمراضهم، ودموعهم المكررة.

أما أنا، فأستطيع أن أعيش بدون جميع تلك التفاصيل التي سردها لكم أعلاه. أجل، أستطيع أن أتقن في كل الظروف، وبلا أحد، وبلا وطن، وفي أسوأ الأماكن، والمراحل، والمشاكل. نعم، أستطيع أن أعيش حياتي عارياً من كل شيء، حتى من نفسي، وفي الجحيم أيضاً، تماماً كما هي حالتي الآن. نعم، أستطيع أن أعيش حتى في مقلب القمامة، ولن أشعر بأي تعب أو صدام أو خجل، ولن أذرف دمة واحدة على نفسي. نعم، "الحياة لمن يجرؤ"، كما يقول تشارلز بوكوفسكي، وأنا هكذا سوف أعيش بقية حياتي اللعينة، أي بكل وقاحة وشجاعة؛ لأنَّ "الحياة" في هذي البلاد الخربة، تجعلك تكره نفسك، وأحلامك، بل كل شيء. كفى تفاهات يا هؤلاء، لم نعد نحتمل حتى الهواء، فاتركونا نعيش بلا قرف ومزايدة.

كابوسٌ كبير جداً، يملأني بالرعب، والجراح، والهراء، على الدوام، وبكل أسلحته يرغمني على البقاء داخل حدود الهزيمة. أيها الكابوس الكبير، يا وطني الطيب، يمكنك الآن أن تسكر فوق قبوري اللعين. لا أمل، دخلت الحرب نخاعنا الشوكي.

آلان ما بانكو.. الجوّال السعيد

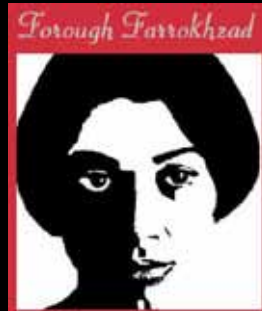
ليس مهمة الكاتب أو الفنان، صناعة الأعلام فقط، بل عليه أن يصاحبها

لم تكن أبداً الديكتاتورية والأدب صديقين.. أنا لست في منفى، الديكتاتوريون هم من في المنفى



ثيربانتيس والعالم الجديد

قصيدة لك.. للشاعرة الإيرانية فروغ فرخزاد



مابانكو بين غواية الفن وقضايا الالتزام

سعيد بن الهاني

كاتب وأستاذ كونغولي فرنسي له عشرات الروايات. أكثر الكتاب الأفارقة متابعة في فرنسا، ترجمت أعماله إلى لغات عدّة، هو الآن يدرس الأدب الفرنكفوني بجامعة كاليفورنيا – لوس أنجلوس. نشر في شهر أوغست الأخير لسنة 2016 كتاباً، وهو عبارة عن مقالات بحثية بعنوان "العالم لغتي" عن دار كراسي Grasset. كتاب منخرط بالالتزام في القضايا الآنية. والدليل على التزامه وقوفه ضدّ الدكتاتوريات الإفريقية من دنيس ساسو نكيسو مثلاً يقول مابانكو "أومن بدور الكاتب أو الفنّان، ليس من مهمّته صناعة الأحلام فقط، بل عليه أن يصاحبها.

بها Lumière de Pointe Noire بالمرور من باب الكوليج الفرنسي بشكل احتفائي لاكتشاف "الرسائل السوداء للظلمات إلى النور". وبدون أن يقف عند حد القارة، أو لون البشرة، بل حتى عند حد لغة معينة. يقول مابانكو " في المنزل نتحدّث لغتين وطنيتين: -mu- وnukutuba الخاصّة بمدينتي بوانت – نوار وبرازافيل، وLingola التي تعتبر أيضاً لغة دولية، باعتبارها لغة مجموعة من الدّول منها الجمهورية الديمقراطية للكونغو، هي لغة الأغنية، Koffi olomidé ، تفهم من طرف الإنجليز وإفريقيا الوسطى: أكثر من 80 مليون متحدّث. أمّي تتكلّم munukutuba و bembé في جنوب الكونغو. في المجموع أتحدّث بست أو سبع لغات، فضلا عن الفرنسية التي تكلّمتها في سن السادسة من عمري ". يلتحق آلان مابانكو بمُنظّر فكرة تهجين العالم، Edouard Glissant عندما أكد هذا الأخير بقوله: "يكمن دور الشاعر في الحفاظ على الارتعاشات وحرارة اللغات علماً أن شعبه بإمكانه أن يستعمل بشكل جيد غدا لغة مجموعة من اللغات بدون أن يكون مع ذلك أقل أصالة". لا توجد لغة لا تأخذ بعين الاعتبار بشمولية العالم هو "العالم [كله] وقد أصبح لغة".

إن شكل الكتاب الذي نشر به آلان مابانكو هذا العنوان "العالم هو لغتي" سيحقّق ماديا هذا الانفتاح على الفضاء. تسعة عشر نقطة على خريطة العالم ملخصة على رأس العمل الأدبي، تستدعي القارئ لمصاحبة الكاتب بجوازين كونغولي وفرنسي. درّس بجامعة كاليفورنيا، ولوس أنجلوس، في ثلاث قارات حيث سيقم فيها بالتناوب. سيقسم مع النيويوركي

السياسيون الأفارقة مسؤولون حالياً عن تدهور حياة الأفارقة، وهم الذين لم يتعلّموا أبداً لعبة التناوب السياسي. أنا شخص غير مرغوب فيه داخل الكونغو، لأنني أعبر عمّا أريد. لم تكن أبداً الديكتاتورية والأدب صديقين.. أنا لست في منفى، الديكتاتوريون هم من في المنفى.. أنا معجب بالمفكّر Achile Mbembe، مفكّر لامع وهو الذي قال بأنّه إذا أراد الأفارقة الديمقراطية، عليهم أن يؤدّوا الثمن. من كان يتخيّل مصير Blaise Compaoré رئيساً لمُدّة سبعة وعشرين عاماً، كيف انتهى كلّصّ مجرم أمام إصرار الشّعب البوركينابي". اختار مابانكو تأليف كتابه الأخير ليكرّم على طريقته الكتاب الذين نهل من أدبهم، من السينغالية أنيماطا سو فال Animata sow fall إلى الفرنسي كوستاف لوكليزيو، مرورا بالأكاديمي ذي الأصل الهايتي داني لافوريير، هنري لوبيز ببرازافيل، سوزان كالالوبي بدوالا، رشيد بوجدره.

آلان مابانكو Alain Mabankou يذهب للقاء الكتاب الكبار كمجهولين ويعيد ابتكار العالم.

يقول مابانكو: "طالما اعتقدت أن الفرنسية هي لغة الانخطاف، وضبط الغضب، وخاصة لأولئك الذين يريدون مهما كان الثمن أن يكونوا على حق". دون نوستالجيا يتذكر آلان مابانكو طفولته في ميناء الكونغو، لمدينته التي ولد فيها Point-Noire، ووالده الذي كلما شعر بتصاعد غضبه، يهدده بقوله "لا تشعل غضبي، وإلا سأعبر باللغة الفرنسية!"، ولكن بمجرد مرور سنواته الأولى ظهرت اللغة الفرنسية كباب مفتوح على الأذن، كما على "ضجيج [...] وغضب العالم". لقد قادت كاتب مدينته الموهوس

Douglas Kennedy، الذي التقى به في مراكش، ذوق لايقين مكان الإقامة. ففي سنة 2012 بمقر اليونسكو قال آلان مابانكو مفسِّرا هذا اللايقين: "سأسكن أي مكان في العالم، ولو بقليل من الجهد أحتضن أحلامي ويترك لي حرّية أن أبداع عالمي. أنا كاتب وطائر مهاجر في نفس الوقت.. إن تصوري للهوية يتجاوز بعيداً مفاهيم الإقليم والدم. كل لقاء يغذيني". تسكن هذه اللقاءات الواحد والعشرين فصلاً من كتابه العالم هو لغتي، مراحل في طريق تجواله السعيد الذي لم يُقدِّم أبداً كمنفي. يمنح آلان مابانكو هنا غاليري متألّنة من البورتريهات حيث يظهر الكُتّاب الذين هم بالنسبة له تشكيلات من الصور المثيرة للإعجاب مثل جان ماري لوكليزيو، Edourd أيضا ريشار Richard صديق الطفولة الحالم بأن يعيش في بوبنيس إيريس، الحالم بكتابة الخندق Tunel لارنستو صاباطو، أو سيدة غير معروفة تحضر محاضرة للكاتب لوكليزيو بمتحف اللوفر، بجانب آلان مابانكو وهو ينجو من آثار التفاوت الزمني. عند الاستيقاظ صباحا، تمنحه التعريف الذي يبحث عنه لوسم المؤلفين الآتي أسماؤهم مثل لوكليزيو، لتمنح الجسد والكلمات لمفهوم العالم هو لغتي "إنه مغن جوال (تروبادور) يرفض قيد الأحكام المسبقة. يبحث عن معاقل الكلام في هذه الأمكنة حيث الفنون والثقافات لا تنتظر سوى اعتراف الناس hommes".

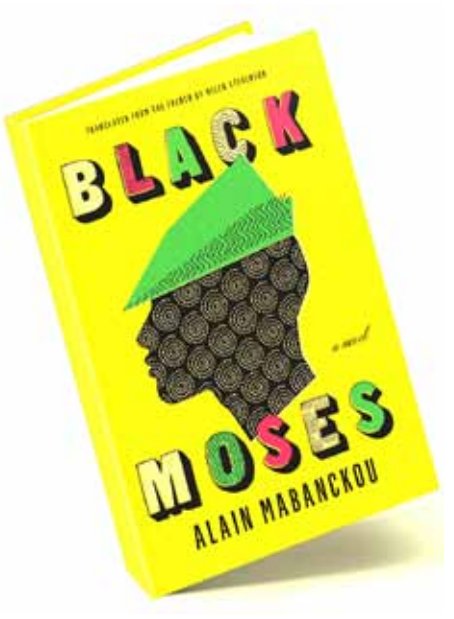
ينصت آلان مابانكو، يَدوّن، بل يسجل كذلك، إن كلام هنري لوبيس Henri Lopes، الذي يحببه بالكونغولية بلقب "العميد"، مثل كلام Zéphirini Metellus، الذي التقاه صدفة في أزقة La nou- velle Orléans، يعلن "أنه من سلالة مباشرة – فرانسوا دومينيك توسان لوفرتور -Tous saint Louverture"أو الملقب بنابليون الأسود، زعيم الثورة الهايتية، وزعيم ثورة أفارقة ضد الهيمنة الأوروبية أثناء الاحتلال الفرنسي عام 1797م، بعقريته العسكرية وفطنته السياسية حوّلت مجتمع بأكمله من العبيد إلى دولة

مستقلة في هايتي . في هذه الحكايات التي أخذها الحماس، الحيوية والهزل المميز لها، يمزج آلان مابانكو بين الظروف السير ذاتية، ومعاودة ظهور الذكريات الشخصية، الحوارات المدركة على مر اللقاءات والتأملات الموثقة حول الأدب – العالم، والتي تم تناولها من خلال إدراك إفريقيا واللغة الفرنسية.

اجتاز البروفيسور آلان مابانكو يومه 17 مارس بتألق وأناقة للامتحان الصعب للدرس الافتتاحي للكوليج دو فرانس، فهو يعطي اليوم إمكانية الولوج للمعارف التي غدت برهنته حول الرسائل الإفريقية أمام نظرائه عبر بناء أدبي أصيل، مخترق بأحداثات. ومن خلال تيهانه الجغرافي، فقد أثار بلمسات صغرى التيارات الكبرى للأدب الأسود، لـ Batouala أول "رواية لأصحاب البشرة السوداء" René Ma- ran التي حصلت على جائزة غونكور 1921. إلى حدود Bessora، صوت سنوي معاصر بأصول غابونية حيث الروايات الصور الغروتيسكية ولعبة هزل اللغة. إنه يرج بذلك مواصفات أدب غالبا ما أهلكته هذه المقاومة ،ووضع نفسه على خط Aminata Sow Fall اميناطاسوو فال التي اعتبرها آلان مابانكو واحدة من أكبر الرومانسيين الأفارقة – الفرنكوفونيين هذه الأخيرة لا ترفض هذا اللقب، لأنه بالنسبة لها لا يعتبر الأدب الإفريقي غيتو (ملجأ).

إنها تطالب بالأبدية والعالمية.يفضّل مابانكو الحديث عن أدب العالم عوض الحديث بالأحرى عن الفرانكفونية، يقول : " بمجرّد ما أسافر من قارة الى أخرى، تتملّكني نوستالجيا ماهو سابق،وهذا مادفعني الى تأليف كتاب "العالم هو لغتي"، لقد قضيت سنوات عدّة أطوّر انجذابا عاطفيا نحو المكان وسكانه. تظلّ الكونغو بلدي الأصلي، هناك جذوري، فيها دفن حبل السّرة.فكانت بعد ذلك فرنسا بلدي بالتبّني والاختيار.نجحت في الحفاظ على مكتسبات ما اكتسبته في الكونغو،وتشذيبه بالتواصل مع ثقافات أخرى.أمريكا المكان الذي اتخذت فيه مساحة معيّنة،سمحت لي بجرد الحصيلة،فقد صنعت منّي ما أنا عليه الآن ، لم يكن ذلك متصوّرا في فرنسا.أعرف أنّه خلال بضع سنوات،ستكون لي مسؤوليّة

عاطفيّة أمريكية، بدأت في التعبير عنها في كتاب " رسالة الى جيمي"،أو في مقدّمة كتاب " غضب أسود لكوتس " Colère noire de Coates".



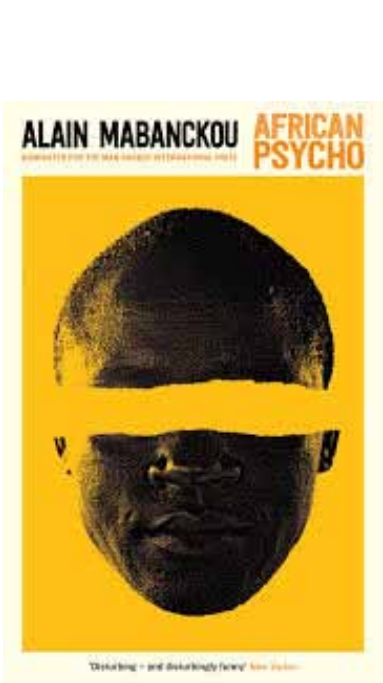
إنها أصوات بصر مؤلف Petit piment أن يسمع صداها، وشخصيات يحاول أن يحييها أو يعيد إحياؤها. داني لافوريير، الكاتب الهايتي وهو من الآن فصاعدا أكاديمي فرنسي، سيظهر بالتالي كطباخ في منزله بمتريال. وبعد وجبة الخضار المقلي بالزيت الشهيّة بالباذنجان والأرز الأسود، يدافع عن مفهومه لـ"إعادة الكتابة" وروّيته للعمل الأدبي كـ"تكرار واجترار" الكاتب Sony Labo Tansi كاتب كونغولي وقد أصبح كاتباً أسطورياً بعد ظهور عمله سنة 1979 la vie et demie الحياة ونصف، هو في كرة القدم مع أطفال الحي الشعبي لبرازافيل عندما زاره الشاب الشاعر آلان مابانكو في كوخه الخشبي وسط قطعة صغيرة من الغابة الإستوائية. استمر آلان مابانكو في تتبع إرشادات مولوده الأول: العودة إلى الكتابة الرومانسية والانفتاح على العالم بعيداً عن الشعراء الكونغوليين والكلاسيكيين الفرنسيين، باكتشافه خصوصا الكتاب اللاتينييين الأمريكيين. ففي كتابه" العالم هو لغتي"" يثير الكاتب الكوبي الذي يعبر باللغة الفرنسية Eduardo Manet كجذع

مشارك "أخلاق أساطير العالم" و"تغيير المتخيل مع مغامرة رائعة للغة" أنجزها حديقه José Lezama Lima في كتابه Para- diso جنة 1966. ظهرت هذه الرواية في نفس الحقبة لأعمال وسمت ولادة الأدب الإفريقي الفرنكوفوني المحرر من المستعمر في كتابه le devoir de violence واجب العنف (1968) للكاتب الماليYambo Onologuemوهويكتشف ثقل الديكتاتور والأجزاء الوحيدة في شمس الاستقلالات للكاتب من ساحل العاج أحمد وكوروما.

من "الزوجة" التي طالبت بها باريس في سنوات 1930 من طرف Césaire سيزير، سنغور، ودوماس Domas، إلى "الهجرة" المعرفة في سنوات 80 لأدب يأخذ في الاعتبار الأراضي المتعددة حيث يقطن هناك كتاب الدياسبورا diaspora، والمطالبين بهوية إفريقية ردا على أسئلة Henri Lopes في كتابه (1990 Chercheurd’Afrique)باحثعنإفريقيا حول "الوصفية الهجينة جدا للكاتب الإفريقي الأسود الفرنكوفوني" تحركات تهز دوما هذا العالم الأدبي. أحيانا إلى حد القطيعة. يطالب آلان مابانكو بإرث الشاعر الكونغولي Tchicaya Utamsi شيكايا أوطامسي بقوله "بفضله هربنا نحن الكونغوليين من أدب القطيع من تقسيم بدون نكهة، أعمى ومقاوم، لم نصرخ على "تمرنّا"، لقد قمنا بدون لف أو دوران القفز على الفريسة والتهامها!".

يرفض آلان مابانكو الإطراءات المستندة للأصول، كما لو أنّ الكتابة تتمّ بنبرة معيّنة. الفرنكفونية لايجب أن تسقط في فخ الإيحاءات الكولونيالية التي تميّز بين الكُتّاب حسب الأمكنة،وكأنّنا أمام أدب رئيس وأدب هامشي.لايوجد هذا التمييز عندما يتمّ الحديث عن المؤلفين الإِسبانيين-الأمريكيين،أو الذين يتكلّمون الإنجليزية . على فرنسا أن تتخلّص من نزعاتها الاستعمارية التي تجعلها تشعر بالوصاية الأبوية والعاطفية على إفريقيا يقول مابانكو: " فرنسا ليست بلدا أبيض،بل لها جذور يهودية مسيحية، من بين خيوطها التاريخية يوجد الخيط الأسود.الثقب في الذاكرة وليس في الشعب الفرنسي.لو

صُحّحت هذه الأمور،سينظر الفرنسيون بنظرة أخرى مغايرة للأجانب،وخصوصا الأفارقة إذ ستتغير النظرة إليهم كسارقي الصحنون في الغرب، إلى أبطال .فلكي يكون هناك إدماج،يجب أن يكون الأفارقة جزءا من التّاريخ. كان هذا أحد طموحاتي وأنا أكتب الدّرس الإفتتاحي للكوليج دو فرانس ". لقد وجّه مابانكو رسالة الى الرئيس الفرنسي فرانسوا هولاند،لإثارة انتباهه الى الحالة المزرية للكونغو،من خلال شرح أوضاع البلد الكارثية، وتنبيه فرنسا الى ضرورة الكف عن تمويل الديكتاتوريين في الخفاء. لاشكّ أنّ الأجيال القادمة ستندكّرهُ وهو يدخل الى الكوليج دو فرانس للتّدريس،ليس باعتباره إفريقيا أسود البشرة، ليشغل مهمّة تدريس الإبداع الفنّي، وهي فرصته الثمينة لتدريس الأدب الإفريقي الذي لم تعرفه هذه المؤسّسة للتّعليم العالي منذ أنشأت في القرن السّادس عشر.وهو أدب يقول عنه مابانكو:" متنوّع حتّى داخل المنطقة اللسانية.يحظى هذا الأدب بمتغيّرات كثيرة.



فيما يشترك أوطامسي وسنغور، غير الكتابة باللّغة الفرنسية،روايات عن جرائم حرب رواندا للكاتب الغيني Monénembo Tierni تيرنو ومينينيمبو مختلفة جدّا عن روايات عبد الرحمان وابري الجيبوتي.الأدب الإفريقي متنوّع تنوّع الأدب نفسه،تترجم الكتابة المغامرة الشّخصية أو الفكرية لكلّ كاتب.والحصيلة فرشة هائلة يصعب علينا توحيدها تحت عناوين أحادية للمتخيل الإفريقي". ومع ذلك لا أحد زعم أنه محا ازدواجية الأصول و"هذا الماضي المتعلق بالرواسم العنصرية التي لم تمر بعد". لقد برهن درسه في الكوليج دو فرانس على الروابط المتينة بين الأدب الإفريقي الأسود والأدب الاستعماري (الكولونيالي). وقف في محطة كتابه "العالم هو لغتي" في لندن ليحيي رائعة الروائي كونراد. في قلب الاغوار المظلمة au cœur des ténèbres، رغم رؤيته المانوية للقارة السوداء لأنه كما كتب آلان مابانكو بخصوص لوكليزيو يقول: " بالتجول تيتها، بالدخول إلى عوالم أخرى عن طريق ترجمة التعبير عن المواجهة، يعيد الكاتب ابتكار العالم".

يتبنّى آلان مابانكو النزعة الجمالية التي تسمى عند الكونغوليين السابوريةLa Sape أسلوب في اللباس بدأ في برازافيل بالكونغو مأخوذ من أسلوب الداندي وهم جماعة في أوروبا من الطبقة الوسطى تحاكي أسلوب لباس الأرسطقراطية.والسابورية تعبر عن تناقض بين اللباس والبيئة،والكلمة فرنسية من سابور وهو المنسوب إلى ساب ،وهي مركبة من الحروف الأولى للفظ جمعية المنشطين والأشخاص الأنيقين LaSociétédesambianceursetdespersonnesélégantes (SAPE)

وكلمة ساب تعني أيضا اللباس بالفرنسية. يقول عنها مابانكو: "إنّها جمالية سمحت للكونغوليين الذين طردوا من الدائرة السياسية، باستعمال جسدهم كي يفرضوا ويعبّروا عن قيم مجتمعية جديدة. إنّها تهجين للموضة الغربية،وربّما تكون شكلا من أشكال الانفصال عنها."



سارت حياة عشّار ياسين بفرادة طريق بين الثقافات والعوالم والبلدان، لكن قلبها ظل يسبح في بابل يحقلها طيف أمنية أن تقدم يوماً ما فيلماً عراقياً، فهي مولودة بموسكو لأب عراقي هو الفنان المخرج المسرحي محسن سعدون ياسين، ولأم تشيلية كوستاريكية كانت مدرسة للبالية. عاشت سنواتها الخمس الأولى بتشيلي، وترعرعت فترة صباها بكوستاريكا.

درست السينما والتمثيل في موسكو. وعملت بعدها بالمسرح في بوينس آيرس ثم في سانتياغو. برز اسمها كمخرجة سينمائية من خلال فيلم (الطريق) الذي عُرض ضمن فعاليات مهرجان برلين السينمائي عام 2008 وحاز على جوائز وترشيحات في مهرجانات أخرى. انتقلت منذ أعوام عدة لتعيش في المكسيك، مكرسة وقتها لصناعة فيلم (الفريدتين)، الذي يأخذنا إلى جانب غير منظور من حياة الفنانة المكسيكية فريدا كاهلو، من خلال شخصية خوديت فيريeto المعرّضة التي كانت ترعى وتطّيب فريدا بسنواتها الأخيرة.

الفريدا عشّار

ترجمة وتقديم: علي الياسري*

***فريدا كاهلو ايقونة الرسم لقضايا المجتمع، وهي أيضاً لوحة الحياة لفنانة تقاطعت طرقها مع الألم، ولكن حتى الآن لم يستجل أحد بوضوح التالي: من اهتم بها أثناء مرضها، من ساعدها ودعمها في حياتها اليومية؟ هل تناول حياة خوديت فيريeto يعتبر مخاطرة بالنسبة للسرد في الفيلم؟**

-خوديت فيريeto انتقلت من كوستاريكا إلى المكسيك عام 1948 لتكون ممرضة للكاتبة كارمن لايرا. في العام 1950 أصبحت ممرضة للرسم فريدا كاهلو. الفيلم ينظر إلى حياة فريدا من زاوية مختلفة، حيث يراها بعين ذكريات خوديت والتي كانت الداعم الرئيس للفنانة في آخر مراحل حياتها، حتى أن كاهلو كتبت في مذكراتها اليومية الشخصية تصف خوديت بـ(خوديتي). وفي عالمها تتشابك الأساطير والخرافات والخيال والواقع.

***هل يتعين على النساء ممن يصنعن الأفلام التعامل مع قضية الرعاية أم انها مجرد مصادفة؟**

-لطالما كنت منجذبة إلى الشخصيات المهمشة والمنسية أو التي تم تجاهلها، وفي تاريخ الفن دائماً ما كانت النساء مصدر الإلهام لكن فقط في حالات قليلة جداً تم الاعتراف بدورها هذا.

***الفريدتان اسم لوحة رسمتها فريدا، كما انه عنوان فيلمك، وفيه يتم تبادل الجسد والروح، حيث تندمج المعرّضة مع مريضتها مثل شطرين في جسد واحد.**

-أنا أتساءل عما اذا كان الاندماج مع فريدا يمثل طريقة للتواصل معها. هناك العديد من التفسيرات للوحة، كما نعلم أيضاً بعض المعلومات عنها ولكن الشيء الحقيقي الموجود هو العمل الفني. انها لوحة تحمل تأويلات لا نهائية تقدم قراءات عديدة.

***تذكر المعرّضة في احد حواراتها بالفيلم انها فنانة بالقلب. هل تحتاجين إلى معاناة الاصابة مثل فريدا وأن يتم الاعتناء بها لكي تصبحي فنانة؟**

-انه أمر ملحمي، فالفنانون عليهم أن يعانون من أجل خلق أعمالهم الفنية. بالرغم من أن المعاناة يمكن أن تكون غذاء للإبداع الذي يسمو بالألم بطريقة ما. ولكن ليس من الضروري أن تعاني لكي تبعد. بدلاً من ذلك يمكن للتناغم والانسجام أن يكونا ظرفاً مثالياً. وهو أمر يصفه ديفيد لنش بالقول (ليس عليك أن تعاني حتى تُظهر المعاناة، أو أن تصاب بالارتياح لكي تصف الكوابيس). ومع ذلك فالألم يجعلنا أكثر عمقاً والعديد من الفنانين كانت حياتهم عاصفة. خوديت كشخصية كانت تتمتع بقدرات أدائية تمثيلية كبيرة. كما انها تغني وتعزف على الغيتار. ولكن على الأرجح لم يكن لديها الاحتمالية أو الرغبة في أن تصبح مغنية أو ممثلة. كانت عائلتها من العمال الشيوعيين وأن تصبح ممرضة هي وسيلة لكي تضحى من أجل الآخرين، والترفع عن الانانية

حيث تقدم حياتها لأجل قضية. وقضيتها كانت الآخرين المرضى.

***الزمن في الفيلم واقعي جداً ولغته البصرية عميقة. ما هو مفهومك لصناعة الأفلام؟**

-هناك العديد من صنّاع السينما الذين يمثلون مرجعية بالنسبة لي، إضافة لغالبية الرسامين والشعراء. جميعهم خلقوا عالمهم الخاص. في الفيلم بحثت عن نوع آخر من العقلانية، أقرب لعقلانية أسطورية. وهو السبب في تشابك مختلف المساحات والفضاءات كما لو كنا داخل رأس خوديت. وهذا النوع من العقلانية جاء به للمكسيك اندريه برتون وبالخصوص أعمال أنطونين أرتو التي تسببت بثورة في المسرح.

الفيلم السينمائي عمل فني يصنعه المؤلف وفق تعبيره الفردي، والشكل الختامي للعمل محصلة لهاجسه ورؤيته للعالم. هناك صانعو أفلام يجرؤون على كسر النمطية في الاتجاهات السردية. انه لشيء صعب العثور على صوتك الخاص، لانه يمثل الحياة ومتغيراتها. في أول أفلامي الروائية عملت على بعض المراجعات من الواقعية الجديدة. بفيلم (الفريدتين) سعيت لتوسيع امكانياتي التعبيرية، حيث كانت الصعوبة في إيجاد التوليفة لأنني لا أعيد انتاج ما يحدث في الحياة بشكل طبيعي. لذلك سعيت لاستخدام مرجعيات من الرسم والمسرح والرقص والشعر والموسيقى. وهذا الشكل التعبيري ينبع بالأصل من محتوى الفيلم ذاته. كما تنعكس أيضاً شخصية فريدا وتطور عملها الفني وتمثيلها لذاتها وبيئتها بلوحاتها. فهناك لحظات يشعر فيها المشاهد بانغماسه بصرياً في رسومات كاهلو من خلال لغتها التعبيرية.

***أنيت المخرجة للفيلم وبالوقت ذاته تجسدين شخصية فريدا. كيف تنظرين لهذا الأمر؟**

-لم يتوفر لنا موارد مالية جيدة، وهذا اجبرنا على العمل لفترات طويلة. شخصياً لم أكن أنام سوى ثلاث ساعات باليوم، واستمر الأمر كذلك طوال مدة التصوير. كنت مرهقة جداً ولكني أيضاً متحفزة بشكل كبير. لقد ساعدتني هذه المعاناة والارادة والشغف على الشعور بشخصية فريدا خصوصاً وقد سبق لي تقديمها على المسرح قبل عشرين عاماً. كمؤلفة ومخرجة امضيت الكثير من الوقت في تحيّل صورة الفيلم، وعندما بدأت التصوير كنت أمتلك الرؤية لتأدية الشخصية. كذلك ساعدني معاشتي للحياة اليومية في المكسيك منذ وصولي قبل ثماني سنوات سعيّاً لصناعة (الفريدتين) في رصد كل التفاصيل الاجتماعية، لاسيما وأن الحياة والموت بهذا البلد محسوسان بشكل كبير.

* عن موقع مهرجان تالين السينمائي

H a r u k i Murakami

هاروكي موراكامي:

أكتب.. لا أحلم

محمد قنور*

في البداية، تعرض الرواية الجديدة للكاتب الكبير الياباني هاروكي موراكامي "مقتل قائد الفرسان" على القراء جرساً غامضاً؛ يرن لوحده مثل فكرة مجردة، وتظهر جثة منهوبة لرجل بطول قدمين في لوحة مع توالي الصفحات من خلال وصف مطول عن أفكار مرعبة. هكذا تنطلق رحلة غريبة إلى عالم سفلي يتردد عليه السارد ليستكشفه إلى جانب أشياء مريبة أخرى، وكل ذلك باستعارات مذهلة. كما يكتب المؤلف في آخر الصفحات، "هناك عدد من الأشياء التي بلا معنى."

إنه موراكامي، المشهور بأسلوبه الكتابي المتنامي على الحدود بين الواقعي والسريري، والنيوي والخيالي، والحياة المنتظمة والأحداث المنحرفة. يصعب تصنيف نوع "قتل قائد الفرسان" - فهي رواية كبيرة ومعقدة للغاية - لكنها تشير إلى العديد من الموضوعات المعروفة في الوقت الحالي بشكل فني مدهش، كما في باقي روايات موراكامي: فيصطدم القارئ بالحب الرومانسي كأحجية، ووزن التاريخ، وتفوق الفن، والإنسان الباحث عن أشياء محيرة.

ترجمت أعمال موراكامي إلى أكثر من 50 لغة. وإضافة إلى الروايات، يكتب أيضاً القصص القصيرة ويطرح الكتب من الإنجليزية إلى اليابانية. في المدينة، يقضي موراكامي البالغ من العمر 69 عاماً، أياماً قليلة من الأسبوع، فيجلس لوقت قصير في مكتب ناشره بعد تمرين رياضي لمدة ساعة؛ إنه عداء نشيط كما أنه مستمع عاشق للموسيقى. وهو يحتسي مشروباً من كأس مطبوعة بكلمة "إيميلي" - لقد اختاره مساعده - تحدث عن أسرار العملية الإبداعية، وحبه لكي الثوب، وكيف تساعد طبيعته المنضبطة والالتزام الصارم بالجدول اليومي للكتابة على تحرير خياله الغريب. وهذه مقتطفات محررة من المحادثة القصيرة.

*كيف جاءتك فكرة "قتل قائد الفرسان"؟

-لا أدري. لقد التقطتها من غور ذهني في مكان ما. فجأة أردت أن أكتب أول فقرة أو فقرتين. لم يكن لدي أي فكرة عما سيحدث لاحقاً. فوضعت الورقة في درج مكتبي، ثم كل ما كان علي فعله هو الانتظار.

*ماذا عن بقية الكتاب؟

-في أحد الأيام، حصلت على الفكرة مختمة، فبدت في المتناول للكتابة، وبدأت، وواصلت العملية إلى النهاية. فقط انتظر اللحظة المناسبة، وسوف تأتي. أنت بحاجة إلى الثقة بأنك ستحصل على فكرة تنمو. ولدي ثقة في ذلك لأنني أكتب منذ ما يقرب من 40 عاماً، وأعرف كيف أفعل ذلك.

*هل عملية الكتابة صعبة بالنسبة لك؟

-عندما لا أكتب أشياءي الخاصة، فأنتي أترجم، وهذا شيء جيد جداً، أقوم به أثناء انتظاري: أنا دائماً أكتب، لكن، ليست بالضرورة روايتي الخاصة. إنه نوع من التدريب أو العمل اليدوي. أيضاً، أمارس رياضة الركض والاستماع إلى السجلات وأقوم بالأعمال المنزلية، مثل الكي. ليس الأمر كما لو كان لدي عقل مضطرب عندما أكتب. في الأساس، إنني أستمتع عندما أقوم بأشياء عديدة.

*هل تقرأ ما يكتُب عن مؤلفاتك؟

-أنا لا أقرأ كل القراءات. هذا ما يقوله العديد من الكتاب، لكنهم يكذبون - وأنا لا أكذب. تقرأ زوجتي كل قراءة في كتاب لي، وهي تقرأ فقط ما يقال عني بسوء وبصوت عال. هي تقول إنه يتوجب عليّ تقبل التعليقات السيئة. بينما، عليّ أن لا أهتم كثيراً بالقراءات التي تمدح أعمالي.

*كتبك مليئة بالسريرية والخيال. هل حياتك هكذا؟

-أنا شخص واقعي وعملي، لكن كثيراً ما أتجه إلى أماكن سرية وغريبة في نفسي عندما أكتب القصص. ما أقوم به هو استكشاف نفسي - داخل نفسي. إذا تغمض عينيك وتغسطس في نفسك، يمكنك رؤية عالم مختلف. إنه مثل استكشاف الكون، ولكن داخل نفسك. فتذهب إلى مكان مختلف، حيث أنه يبدو أمراً خطيراً ومخيفاً للغاية، ومن المهم أن تعرف طريق العودة.

*يبدو أنه من الصعب عليك التحدث كثيراً عن المعاني

الأساسية لعملك؟

-يسألني الناس دائماً عن الكتب: "ماذا تعني بهذا؟ ماذا تقصد بذلك؟" لكن لا يمكنني شرح أي شيء على الإطلاق. أنا أتحدث عن نفسي، وأتحدث عن العالم، بشكل مجازي، ولا يمكنك شرح أو تحليل الاستعارات عليك فقط قبول الأسلوب. لأن الكتاب استعارة.

*قلت سابقاً أن "قتل قائد الفرسان" هو تكريم لرواية "غاتسي العظيم"، وهي رواية، كما هو معروف، قمت بترجمتها إلى اليابانية منذ ما يزيد عن عشر سنوات. يمكن قراءة "غاتسي" كقصة مأساوية حول حدود الحلم الأمريكي. كيف أثر هذا العمل في كتابك الجديد؟ -"غاتسي العظيم" هو كتابي المفضل. قرأته عندما كان عمري 17 أو 18 عاماً، خارج أسوار المدرسة، وأعجبت بالقصة لأنه كتاب عن الحلم - وكيف تتصرف الناس عندما لا يتحقق حلمها. وهذا موضوع مهم جداً بالنسبة لي. لا أفكر في الأمر باعتباره الحلم الأمريكي بالضرورة، ولكن، إنه حلم الشاب بشكل عام.

*ما الذي تحلم به؟

-أنا لا أحلم إلا نادراً، ربما مرة أو مرتين في الشهر، أو ربما أحلم أكثر، ولكن، لا أتذكر الحلم على الإطلاق. لكن ليس عليّ أن أتذكره، لأنني أستطيع الكتابة.

ترجمة عن نيويورك تايمز

السردُ والحربُ

محمد معتصم

كُتِبَتْ روايات كثيرة عن الحرب وأهوالها؛ الحربيُّن العالميَّين، والحروب الإثنية وحروب التصفية العِزْقِيَّة الإفريقية والحروب الطائفية المحلية العربية أو الحروب المستمرة والدائمة وإن تَقَطَّعَتْ في حلقات متسلسلة، ولكن رواية حازم كمال الدين الجديدة "مروج الجحيم" تختلف بخصائص عديدة، منها:

1. طريقة معالجة موضوعه "الحرب".
2. تصوير الحرب بطريقة غرائبية وعجائبية.
3. التجرد من يقين المؤرخ والشاهد على الوقائع والأحداث.
4. التماهي السردى.
5. تعدُّد المرويات.
6. تعدُّد واختلاف وجهات النظر السردية.

7. المحكي السير ذاتي التخيلي أو الرواية بضمير المتكلم. يفتتح الكاتب الرواية التي يمكن تصنيفها ضمن الروايات القصيرة بالفقرة الآتية: "اسمي داليا رشدي. أرسلتُ للعمل في مستشفى يقع على خطوط المعارك الأمامية. سبب إرسالي إلى هناك هو عقيد قوات برية شهير اسمه "أبو سفيان الموسوي". ص (7)

تتضمَّن الفقرة مؤشرات وقرائن توحى بأن المحكي السردى سيكون سردا واقعيا، وسرديا ذاتيا، بضمير المتكلم، ويَتَّجه نحو الاعتراف بالوقائع والأحداث التي وقعت لشخصية "داليا رشدي" في عملها غير المعلن عنه بوضوح هنا في الخطوط الأمامية للحرب الطاحنة؛ الحرب الخليجية الأولى أو الثانية (أم المعارك)، والمؤشر الثاني الواضح والقوي العقيد أبو سفيان الموسوي. إذًا، هناك الاسم العلم الكامل، وقد عدَّه أيان وات من أهم ملامح السرد في الرواية الواقعية التي ازدهرت في القرنين الثامن والتاسع عشر، مع التحديد الدقيق للحدود والصفات والخصائص المميِّزة للمكان (إقامة الشخصية/ الشخص) لا شك أنَّ ذكر الاسم العلم كاملا في

الرواية الحديثة خاصة الرواية العربية التجريبية يحمل دلالة مختلفة، فهو من جهة إحالة على شخص بعينه أو إحالة على فئة سياسية أو طائفة دينية وعرقية أو طبقة اجتماعية يروم من ورائها السارد تنبيه القارئ لظاهرة مصاحبة للحرب أو مستفيد منها أو متسبِّب في وقوعها.

رغم أن الفقرة الافتتاحية توحى بأنها صيغتُ للتوضيح ولتقديم معطيات واقعية حدثت فعلا وحقيقة لشخصية السارد "داليا رشدي" فإنَّها ملغومة بالأسرار والمعلومات الناقصة وبالمبتدئات التي تحتاج إلى خبر.

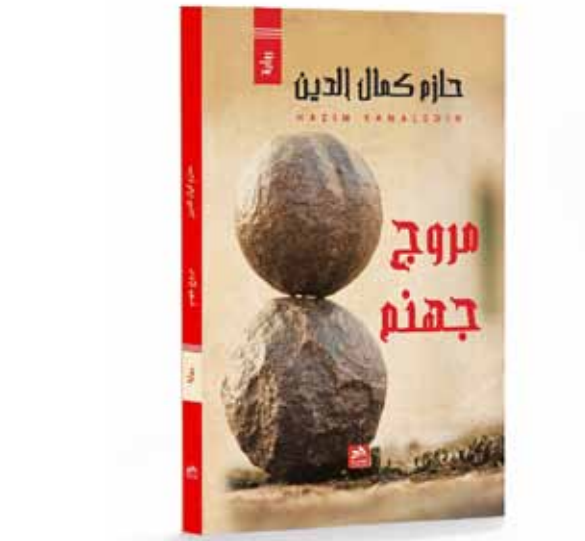
هذه التقنية ستهيمن على النص السردى في شموله، فيقدم الكاتب ألفاظا وتعابير متداولة أو مختزلة لظاهرة اجتماعية أو سياسية مُحدَّثة (قرائن مرجعية خارج نصية: غير لسانية) من قبيل:

1. "نكاح الجهاد" أو "النكاح العقائدي".
2. "أم المعارك".
3. "القبو".
4. "الفردوس".
5. "الجحيم".

وبالتوازي يقدِّم ما يناقضها ويضادها بطريقتين مختلفتين:

1. "توسيع المعنى" وتشويشه. (انفتاح الآفاق الدلالية وإمكانيات التأويل المفتوحة والإحالة المرجعية).
2. "محو" الصفة الأساس المُحدَّدة "للمرجع" المحال عليه. (طروس، طمس وتعتيم).
3. "إعادة توظيف" عبارات شديدة الخصوصية واستعمالها في غير سياقاتها. (باروديا).

هذه الطريقة المهيمنة في سرد "مروج الجحيم" تولَّد عنها سردٌ خاصٌ لا يمكن أن نطلق عليه المصطلحات السردية المتعارف عليها؛ السرد المنسجم والسرد غير المنسجم، بل



يمكننا اعتباره سرداً غامضاً مكوناً من السرد العجيب والسرد الساخر المُتهكِّم. ومصدر صعوبة تصنيف هذا النمط من السرد المُحدَّث أنَّه لا يؤتى به للترفيه والتسلية ولا يؤتى به لخلق الدهشة، بل له أهداف سياسية وفكرية وجمالية.

لقد اعتمد الكاتب نوعا من "التورية" السردية - استعارة من البلاغة الشعرية - تتمثَّل في خلق نوعٍ منَ التوازي بينَ نمطينِ من السرد: "محكي" سردي تحيل عليه الألفاظ والعبارات المتداولة، وهي في الأصل "مشارك ثقافي" تم توظيفه بمستويات بلاغية متعددة: النسخ والمحو والباروديا أو المحاكاة الساخرة، وهنا مجتزأ عن تلك العملية التي تجعل المتلقي موزَّعا بين مستويين مختلفين. تحدُّد دلالتهما الإحالة المرجعية. يقول النص: "استكمالا لقصة انبثاق الطائرات من الثغرة في غرفة العمليات القيصرية قصفت الطائرات الأدوية الطبية والمكائن بالصواريخ وحلقت على ارتفاع منخفض، مقتفية صراط أمصال الدم المتأخم لطاولة العمليات. أثناء ذلك رمت الطائرات متراسا بحجارة من سجل فأحالته عصفا مأكولا وحلقت من جديد بمحاذاة سقف الغرفة." ص (55) .

و"محكي" هلامي يقوم بوظيفة المحو والتشويش على المحكي المشترك، فتتبلور الحكاية في وسط هذا الطريق المختلف المرجع، كأنَّ القارئ يسير فيها بين رصيفين؛ لكلِّ واحد معماره ومقاصده ومحملاته.

ومن بين المستويات المتوازية الاختلافية المرجع أسوق الآتي الذي تبنَّى فيه السارد هذه المرَّة ليس اللفظ الديني، بل المعجم العلمي، لتأدية الوظائف اللغوية والسردية والجمالية

ذاتها. يقول النص: "كلمة "مختبر" التي ظلتُ تسبق اسم "دوحة النضال" هي كلمة في مكانها. فالأسلوب التجريبي لما حدث يرتبط بقرابات واسعة مع التجارب العلمية على الفئران في المختبرات. في مختبر "دوحة النضال" كان "الفأر" قائدا عسكريا مصابا بصدمة "خط النار"، و"المصل" التجريبي فتاة حسناء، و"المختبر" بستانا كثيفا شاسعا على حافة العاصمة." ص (20).

هذا المجتزأ ينبئ بأنَّ الكاتب/ المؤلف الموضوعيَّ على علم بهذه الاستراتيجية السردية، ويُقدِّم للقارئ دفعات، منها ما أسميته أعلاه القيمة الاختلافية بين محكيَّين متوازِيَّين، "محكي" قصدي و"محكي تمويهي" وهما أساس السرد العجيب والوقائع الغريبة المهيمنة على "محكي" (اعتراف) "داليا رشدي".

ومن متعلقات هذه الاستراتيجية السردية نجد السارد يعتمد كثيرا على "الشرح" و"التوضيح" و"التعليق" و"التفسير"، وهو ما سيثير اهتمام وانتباه القارئ منذ الصفحة الأولى حيث تقوم شخصية "داليا رشدي" بتوضيح سبب تجنيدها وبعثها إلى الخطوط الأمامية للمعركة وتردِّف التوضيح بالتعريف



لا تستسلم الشخصية الروائية ولا تهوي نحو القاع المظلم السحيق، بل تصاعُد في عناء وعماء كالمُسَرَّمِ يتجه نحو حتفه وفي ظنه أنه يرتقي ويتطوَّر ويحقِّق الأفضل.

بشخصية "العقيد" أبو سفيان الموسوي". ولكن من آليات استراتيجية السرد عند حازم كمال الدين "التأجيل" الزمني السردى أو زرع المطبات من أجل تمديد السرد وتأجيل الحل وبناء العقدة كالاتي: "مواهبه المتعددة سأتتركها مؤقتا." ص (7).

ومن تفسيراته التي تؤكد المحو والاشتغال على لغة السرد وبناء الذاكرة على الفوضى بالنسبة للمُتخَيِّل المشترك الجمعي وعلى الكسر والمحو والتفريغ من المعنى لدى السارد "داليا رشدي". تقول: "وأكثر ما كان ينطبع في الذاكرة هو الكلمات التي أُنْتُكَّرُ معناها بنفسى".

كلمة "الرقية" الغامضة الطاغية على موسوعة الجن وفنون السحر ابتكرت لها المعنى التالي: "كان بالإمكان القضاء عليهم

في كل مكان لكّتي تركتُ بعضا منهم ليعرف الآخرون لماذا كنت أمسحهم عن وجه الأرض".

كلمة "الاشتراكي" العقائدية اخترتُ لها هذا المعنى: " دحرج كذبة صغيرة وكزّرها حتى يصدّقها الناس." ص (34).

لقد تعرّضت ذاكرة "داليا رشدي" للفوضى والتشويش، فتاة قُتِلَ والداهَا واختطفت لتكون محظية العقيد أبو سفيان الموسوي صاحب أكبر مشروع لتفريخ أطفال الحرب، أطفالٍ مجهولي الآباء وأمّهاتهم من النساء المتطوعات في ما عُرفَ بعد بـ"أم المعارك" وحرب الخليج الأولى وسقّاه السارد على لسان حال صاحب المشروع الجهنمي أبو سفيان الموسوي بـ"نضال النكاح العقائدي" ص (19). ويستوحي المشروع بطريقة خلافية استراتيجية فرعون، حيث يبقى العقيد الأطفال على قيد الحياة (يستحيي الأطفال) ويند البنات (وهنا يستوحي السارد قصة/ عادة الجاهلية)، هكذا في تداخل مرّة أخرى بين سلوكين ضد الحق في الحياة؛ في حضارتين وثقافتين مختلفتين يقول الكاتب قصة عصره الحالي.

من بين كثير من الفوضى والتداخل بين إحالات مرجعية ثقافية وأدبية وحضارية، مثلاً جحيم (مروج جحيم) حازم كمال الدين وجحيم دانتي وجحيم المعري وجحيم تليماك، إنّه "الصعود ذاته نحو الهاوية" لا تستسلم الشخصية الروائية ولا تهوي نحو القاعِ المظلم السحيق، بل تصاعّد في عناء وعماءٍ كالمُسزّم يتجه نحو حتفه وفي ظنه أنه يرتقي ويتطوّر ويحقّق الأفضل.

ذلك تاريخ السياسات العربية الحديثة والمعاصرة منذ النهضة أو ما عُرفَ بمرحلة النَحْرُ والاستقلال وما تلاها من انتفاضات وثورات كلها كانت عوداً على بدءٍ، حروب وثورات وانتفاضات لم تغَيّر شيئاً ولم تحرّر المواطن العربي الذي يشبه في "جهاده" و"نضاله" هؤلاء النساء اللائي توادّ بناتهن ويسلب أبناؤهن، بل هن جميعهن أصبحن ماكينات تفريخ الأطفال في صورة عجيبة ابتكرها حازم كمال الدين لتصوير الواقع في الحرب وما بعدها، لأنّ اللعب التي فرضتها ظروف الحرب تحوّلت إلى "نظام مؤسساتي" متكامل المرافق ومتعدّد المسؤوليات وأهمها "خوض الحروب القادمة بلا دموع" وإعادة بناء "مجتمعات نمطية بلا هوية محدّدة" وتفريخ الثقافة والحضارة من "مقوّماتها الوجودية". والأهمّ تسطيح الهوية الشخصية وتنميطها ومحو آثار الاختلاف والتّمايز فيها كما يبيّن المجتزأ الآتي: " وللحفاظ على وتيرة النضال في الخطوط الأمامية نُظِمّت مجرياتهُ بدقة فائقة، ومن أساسيات التنظيم جداول تعلّق في الخنادق والثكنات وتشتمل أسماء المناضلات ومواقيت النضال وأهدافه. ستة حقول تختصر

سوح النضال على الورق: في الحقل الأول اسم المناضلة وفي الحقول الخمسة الأخرى أسماء المستهدفين بالنضال، ولا يجوز للفتاة أن تناضل على أكثر من خمسة عناصر في اليوم. والعنصر لا يحق له تجاوز الساعة مع المناضلة. والطرفان ملزمان بالطاعة "العمياء" لما هو معلّن في الجدول، وملزمان بعدم الإخلال بالجدول، بعدم استبدال الأسماء في الجدول، كما لا يحق لطرفي النضال الامتناع عن نكاح الاسم الوارد في الجدول مهما كانت ذرائع الامتناع وتحت أي ظرف. وثمة تشديد على عبارة (مهما كانت ذرائع الامتناع وتحت أي ظرف) وكأنّها غير مشدّدة بما فيه الكفاية.

"الجدول هو الجدول لا مساس فيه ولا هم يحزنون." ص (-24

25).

قد يُعدّ هذا التأويل تعميماً وفيه غلو، ولكن مهما توغّل فكر وخيال الكاتب والكاتبة والفنان والفنانة في التجريد والتهويم والمحو والتشويش والفوضى (أو ما يسمّيه رجال المال والاقتصاد والتجارّ والسياسيون وأتباعهم "الفوضى الخلاقة") فإنّه لا يتخلّص من بذور الواقع. فكل شيء يتولّد من شيء، ولا شيء في الفن والفكر والجمال خالص جوهره ولا بريء من الواقع؛ سواء الواقع الشخصي أو الواقع الاجتماعي العام أو السيرةورة التاريخية للكائن البشري. ومن ثمة نجد في ما ذهب إليه حازم كمال الدين "تصادياً" تخيلياً مع كُتّاب اللّغوا روايات خالدة نظر إليها معاصروها على أنّها تهويم أسطوري وخرافي مغرق في الخيال، ثم تبيّن لاحقاً أنّها صورة جمالية وقطعة فنية وأدبية اختزلت مرحلة برمتها في تناقضاتها المتزامنة. من تلك الفضاءات التخيلية نجد عوالم فرانز كافكا في "المحاكمة" و"المسخ" وفي روايته القصيرة "مستوطنة العقاب" أكثر، ونجدها في عوالم ستيفان زفايغ خاصة في روايته "فوضى المشاعر"، وفي رواية فريدة للكاتب السوري خليل النعيمي "تفريغ الكائن" والروايات الأولى للكاتب المغربي أحمد المديني مثل "حكاية وهم مغربية"، دون إغفال الكاتب ألدوس هاكسلي في روايته "Le meilleur du monde".



ومن ملامح استراتيجية السرد عند حازم كمال الدين في روايته "مروج جهنم" "تغضين السرد" وتضعيف المحكي بالتركار، لكنه تكرار من إعادة بناء المحكي، في سرد لولبيّ لا يقبل الانغلاق، بل يستمر في عملية تَخْلُق جديد، وهي طريقة تناسب تماماً فكرة اللا ثبات واللا يقين والفوضى والتشويش. وهي صفات تناسب "ذاكرة" شخصية "داليا رشدي" السارد للوقائع في "محكي" متدفق كاعتراف جارج لحياة خفية غير مُصرّح بها تتحقّى وراء الفوضى التي تخلقها حالة الحرب وما يترتّب عنها وامتدادها حيث تلغى القوانين وتحلّ محلها الأهواء والأعراف والقوة والهيمنة، كما هي الحال في بقاء عديدة اليوم من العالم العربي الذي تعرّض للخيانة والتدمير المنهجي والزّج به في حال من البينية؛ حالة اللاحرب وحالة اللااستقرار. تقول داليا رشدي في اعترافها: "فكّرْتُ بوضع كل شيء في بوتقة خيالي وتركه يذوب داخل بعضه البعض. فاستعصاء الإسماء بخيوط ذاكرتي يحقّز اندفاعي لفكرة الذوبان، وضياع قدرتي على الإمساك بالتفاصيل ينقذني من الإسفاف." ص (98) وتقول: " هؤلاء جميعهم استحالوا نجوما داكنة تلاشت في كئيبان ذاكرتي. إنّ احتساء الكحول اليومي مع العقيد (ما عدا أيام الدورة الشهرية) تسبّب في تلف خلايا ذاكرتي." ص (97)

من قام بتدمير ذاكرة داليا رشدي وغيرها؟ وكيف تمّ ذلك؟

في ابتداء منبثق من صميم استراتيجية السرد عند حازم كمال الدين التي بيّنا بعضاً من ملامحها أعلاه، تحيّل السارد المؤنث: "داليا رشدي" والمنسجم مع الجحيم المَرِح الذي أسّسه العقيد أبو سفيان الموسوي في منطقة مجهولة وبتمويه محكم ظلّ خفياً عن الأنظار طيلة سنوات الحرب التسع، يبيّن الوظيفة الرئيسية لِمَ سمّاهم بـ"المثقفون الموظفون" في المجتزأ الآتي، يقول: " في ذلك العالم [عالم إعادة التأهيل للنساء المناضلات] ستُحكى لها قصة مصير مأساوي لابنها أو ابنتها. قصة من تأليف واحد من أدباء الحرب: "بيّاعي الخيال للعقيدة والنضال" كما يسمّيهم العقيد." ص (76).

هنا ملمح السخرية السوداء، يتم فيها اللعب بمعنى ومقصد ووظيفة الكتابة الإبداعية، حيث تبتكر المرحلة كتابها بمقاييس خاصّة، وهكذا يصبح هؤلاء الكُتّاب "موظفين" عند المؤسّسة المانحة للمال و"المال لهؤلاء الكُتّاب فتأثّر" فيصمّمون قصصاً حسب الطلب والحالة النفسية ودرجة الألم والمعاناة عند النساء الوالدات اللائي وئدت بناتهن وسلب منهن أبناؤهن الذكور (جيش جديد متطوّر من أطفال الأنابيب مجهولي الهوية). ومهما وصفنا الحادثة بالخيال، فإنها تحملُ بذورا من الحقيقة الواقعية. فهناك دائما أدباء

السلطان وكتاب الأمراء وشعراء "التكسّر" كما يحلم العالم اليوم بكتاب وأدباء أليون يعتمد في إيجادهم على تطوّر ومرونة "الذكاء الاصطناعي" المستقبلي. وهكذا تكتمل مهمة "الجمهورية" ويتحقّق الحلم والمشروع الأفلاطوني، ولا يضطر المسؤولون إلى ابتداع الطرائق المُهذّبة لطرّد الشعراء ورشهم بالطيب وتتويج هاماتهم بأكاليل الغار.

يضيف النص: " بحسب العقيد تتخذ القيادة العسكرية احتياطات لملمس معالِم ما يحدث. فمن جهة يشحذ كُتّاب القصة القصيرة أقلامهم في كتابة نصوص موجّهة إلى الفتيات والمجتمع بطرق متنوعة تصل إلى نتيجة مفادها أن ما يحدث في الجبهة خاضع للنفي وللتأويل والاجتهاد، وما يستعصي على ذلك يخضع للماكنة العقائدية التي تجعل الجميع يصدقون أو يقبلون. الرابعون في هذا، بالإضافة إلى الجيش والعقيدة، هي مصانع الأدوية ومؤسسات العلاج النفسي، والأدباء!" ص (76).

من أجل تكاثر الكُتّاب الموظفين الذين يبيعون الكلام والخيال وبجملون أفعال صاحب المشروع الجحيمي تجزّل المؤسسة العطاء بطرائق شتى كالمسابقات المفبركة واللقاءات الخاصة ونشر المجلدات الفاخرة تحت مسمّيات رنانة من قبيل (الأعمال الخالدة) وترقية الكاتب والكاتبة في سُلّم الخدمة، وخلق المنافسة الشرسة بين ما يعرف في مؤسّسة العقيد أبو سفيان الموسوي بكتاب (حسب القياس). لكن القصص المتشابهة لا تتفوق في درجة الإبداع والتميّز الفني والجمالي، بل في درجة التفاني في تطبيق المعايير والمواصفات المطلوبة والمُحدّدة سلفاً. لأنّ الإبداع يولّد الاختلاف، والاختلاف يولّد الانتباه للذات، والانتباه للذات يؤدي إلى اكتشاف صفاتها المميّزة ويدعو إلى رفض التماثل ورفض النمطية وكل ذلك يؤدي إلى خلق البلبلة والقلاقل والانتفاض والثورة التي ستَهزّ أساس وأركان المؤسّسة العظيمة ومن ثم الكشف عن الحقيقة المخفية وراء كل ذلك الصرح الوهمي والمفتعل. يقول النص: " وإذا دخلت القصة في مجلدات (الأعمال الخالدة) فإن الثمن المدفوع سلفاً للأديب يتضاعف أكثر من بضع مرات." ص (77). ويكون النقد والمحكّمون في اللجان من المحللين النفسانيين الخاضعين لنظام مؤسّسة العقيد المتحكم في كل صغيرة وكبيرة. وإذا أظهرت المرأة المناضلة تمرداً أو الكاتب البيّاعُ تمرداً وعصيانياً يتدخّل المحللون النفسانيون لتقويم الانحراف الذريع.

كمال الدين، حازم: مروج جهنم. منشورات دار فضاءات. ط1. 2019م

(أقمار.. حاضرة البحر)

الأرض كتابي.. وروح أبي والطريق..

سريعة سليم حديد (أقمار.. حاضرة البحر) كتاب يمثل عرضاً ثقافياً لشخصيات فلسطينية التقى بها الأديب (حسن حميد) وسط معترك الحياة المفعم بالأمل والمتعة بلقاء من يأمل ويرغب في لقائه. فكتب عن تلك الشخصيات بقلم يتموِّج لوناً وناراً ليسكب بين يدي القارئ صفحات مكتنزة بالثقافة والإبداع والتميّز.

تَوَلَّ العناوين: إبراهيم طوقان:

الشاعر الذي مات وهو يردد: موطني! كان همّه الوطن بكل جوانبه، وقف مع الفدائيين، وأحسَّ بعزائمهم لتبقى فلسطين حرّة، فما كان من الشاعر إلا أن يقف إلى جانبهم رافعاً قلم الشعر نحو أمجادهم وتضحياتهم. عنوان يحمل جمالية الشخصية، وتمايزها الوجودي: راية.. اسمها أحمد دحبور. هذا الشاعر الذي عاش في بيئة المخيم قرب مدينة حمص، فنما على إيقاع الأسئلة المرّة والحرمان.. هذا الحال لا بدّ له من أن ينتج شاعراً مرهف الإحساس، خاصة وأنه يعيش في بيت تشوبه الأحزان، أبوه يعمل غاسل موتى. ففرّ بشعره بعيداً عن الأحزان ليكون لنفسه عالمه الخاص.

أحمد رفيق عوض

ثمن الاحتلال ثمن التعايش! هو روائي إعلامي: «كاتب لا يعرف المشي في دروب الآخرين، أو الكتابة بأصابعهم، أو غمس قلمه في محابرهم.. فهو في كتابته نسيج وحده، لا يتقفي خطى أحد من الأجيال السابقة عليه في التجربة..»ص67

إنه يكتب الرواية والقصة القصيرة والمسرحيّة وإعلامي يدرّس الإعلام وتقنياته في جامعة القدس، والمدن الفلسطينية، يكتب في الصحف والمجلات والمواقع الإلكترونية، وهو صاحب رأي في البرامج التلفزيونية الإخبارية. ولعل مسرحية (الأمريكي) هي التي جعلت منه موطن إعجاب وتقدير لما تحمل من فن أدبي في استعادة التاريخ ليقول: هذه هي الإرادات الضعيفة للحكام وما تصنعه، وهذه هي الإرادات القوية للحكام وما تصنعه أيضاً.

جبرا إبراهيم جبرا

ساحر الأدب! تتبدّى شخصيّة (جبرا) في هذا الكم الروائي: رواية: (السفينة) و (صيادون في شارع ضيق) والبحث عن (وليد مسعود) و(الغرف الأخرى) وصولاً إلى سيرته في (البشر الأولى) و نقده في (الرحلة الثامنة) وترجماته في (تراجيديات شكسبير و قلعة اكسل) وظهروه الشعري في (التموزيات) وبروزه في الفن والنقد التشكيلي، وأخيراً القاص المبدع في (عرق وقصص أخرى) التي طبعت عام 1956

الدكتور حسام الخطيب

العين الثقافي. هكذا جاء العنوان ليؤكد عمق الثقافة التي يمتلكها (الخطيب) فهو أستاذ جامعي. كان له الفضل في إرساء الشؤون الثقافية الأولى والتربويّة الفلسطينية على أسس علميّة واضحة في أهدافها وغاياتها، ومناهجها وطرائق عملها.

عنوان عريض: خالد أو خالد. الأرض كتابي.. وروح أبي والطريق! سيرة ذاتية مفعمة بالأسى والتنقل عبر عدد من البلدان العربية، وهو لم يكمل تعليمه بسبب استشهاد والده وإعالتة لأمه وأخته. عمل أعمالاً حرّة كثيرة، لكنه التفت بجديّة فائقة نحو الدراسة ليكتمل دورانه القمري في تعيينه قائداً في الشمال الأردني (منطقة إربد).

خليل السواحري

قصُّ بأصابع الموسيقى! تتكشف أهميّة السواحري في مجموعته القصصيّة المعنونة: (مقهى الباشورة) ليس على الصعيد الثقافة العربية السورية بل تتجاوزها إلى العديد من البلدان العربية: فلسطين، مصر، لبنان، العراق، الأردن . والتي تمتاز بحشدها لثقافة النص الأدبية، وإظهار جماليات الإبداع المختلفة في متونها، أضف إلى ذلك واقعية المكان الفلسطيني المقدسي تحديداً، فهي تعتبر بمثابة قصص وثائقية، تبدي لنا تاريخ القدس منذ بداية الاحتلال الإسرائيلي لها: "وبعد، فإن الباحث عن المغامرة تبعاً للواقعية الاشتراكية سيجدها ثقافة وإبداعاً في قصص (مقهى الباشورة) والباحث عن التراجيديا (ترياق الأدب) سيجدها أيضاً في هذا الذوبان المر للذوات الحائرة (الصابرة) الباحثة عن وطن هو أمها، ولكنه محرّم عليها.. " ص137

رشاد أبو شاور

الخطو نحو الحلم! هذه الشخصية المفعمة بالثقافة والنضوج والعمق الإنساني المفرط، تلوح لنا خبرتها الأدبية فيما أنتجه من مجموعات قصصيّة كان منها: (بيت أخضر ذو سقف قرميدي) و (مهر البراري) وهذه المجموعة الأخيرة تعتبر من أهم أعماله الأدبية لأنها تغوص في العمق الفلسطيني في المبنى والمعنى، والتي تمتاز بالفنية الأدبية والوطنية معاً: " كيف للمادة الإيدولوجية أن تتحوّل إلى فن راقٍ.

سميح القاسم

قصيدة سالت أحزانها عن حدود أسطرها! يكشف لنا (حميد)عن مدى إبداع (القاسم) في مجال الرواية والتي بعنوان: (الصورة الأخيرة من الألبوم) الصادرة عن دار ابن رشد في بيروت.تأتي أهميّة الرواية من كونها مشبعة بالمفارقات، فالصور التي جمعها الضابط الإسرائيلي في ألبومه ما هي إلا صور لضحايا فلسطينيين كان قد قتلهم في مراحل زمنية مختلفة، ليتفاجأ الضابط في النهاية بمرض ابنته، وقد قدّمت له صورتها، وهي في لحظات حياتها الأخيرة، لتكون الصورة الأخيرة في ألبومه، فهو قد عارض زواجها من شاب فلسطيني، يعمل (جرسون) وهو حائز على إجازة في العلوم السياسية.

اللافت هو حسن تعليق (حميد) على هذه الرواية، قال: " إنها الرواية القصيدة التي فرّزت من بين يدي سميح القاسم فرار طريده من ضفّة الشعر إلى ضفّة

السرد.. لترهج في الفضاء المطري جمالاً.. كقوس قرح." ص184

علي فودة

الطيّب. أوصّف كي تنهض الحال! كان لرواية (علي فودة) (الفلسطيني الطيب) صداها في الأوساط الثقافيّة الصادرة عن دار ابن خلدون بيروت 1979 لقد لاقت الرواية العديد من وجهات النظر: منهم من وجد فيها درجة كبيرة من الخطورة من حيث الأهميّة في جرأتها، وعرضها للمعاناة الفلسطينية في السجون والمعتقلات، وما إلى ذلك. ومنهم من رأى فيها دنو الحالة الفنية، فأسلوبها مخيّب للأمال، ومنهم من عدّها رواية مقبولة لأنها تمثّل نقلة الكاتب من ضفّة الشعر إلى ضفّة السرد، وهي تحمل رسالة في موضوعها، فهي تعتبر مرحلة تحقيب لمسيرة العمل الفلسطيني الذي استمرّ سنوات طويلة في الأردن.

يوسف الخطيب

سيرة الشعر.. الذهبية! يسرد (حميد) سيرة حياة الشاعر (الخطيب) الملائى بالإبداع منذ الثانية عشرة من عمره، وهو ما يزال على مقاعد الدراسة، وقد كبر وكبرت معه موهبته الشعرية لتظهر في ديوانه (العيون الضمأى للنور) ليكون هذا الديوان هو الكنز المخبوء والظاهر لدى الأديب (حسن حميد) فقد أظهر ولعه بهذا الديوان، حتى غدت أمه تميّزه من بين كتبه

من خلال ألوانه، وصغر حجمه.

والى الشخصية المتفرّدة حساً ونقداً وثقافة الأديب (يوسف سامي اليوسف) كبرياء النقد.. كبرياء الناقد! تبدو العلاقة واسعة الطيف ما بين المؤلّف والناقد الأديب (يوسف اليوسف) وذلك واضح من خلال تلك الزيارات الحميمة التي كان يقوم بها (حميد) مع ثلة من زملائه. وعلى الرغم من طول المدة التي مرّت بها تلك الصداقة الطيبة إلا أن (حميد) لم ينل شهادة طيّبة بما يكتب من الناقد إلا بعد مرور عشرة سنين، وذلك بعدما قرأ الناقد الغذ روايته (جسر بنات يعقوب) فقال له: الآن بدأت أراك. ولكن الرواية التي أخذت من الناقد ختم البراءة من (المثالب الكبرى) هي بعنوان: (مدينة الله).

ختاماً نقول: إن تلك المقاربات الثقافيّة التي أخذنا منها بعض الشذرات هي غير كافية لإعطائها حقها بالكامل، لكنها تعطي لمحة موجزة عن أقمار لا يمكن أن تغيب.





أحلام للإيجار

قصة غابرييل غارسيا ماركيز

ترجمها من الإسبانية / نيك كايسطور ترجمها من الإنكليزية / أحمد فاضل

المكان بأكمله، بما في ذلك العشاء، وعندما سألتها كيف جاءت لتجد نفسها في جزء من العالم بعيداً تماماً عن مرتفعات كوينديو في كولومبيا، أجابت بحقيقة الأمر : " جئت إلى هنا لكي أؤجر أحلامي ".

تفاجأت من كلامها بدايةً، وعندما أفهمتها أنها وظيفتها راحت تسرد عليّ سيرتها، هي الثالثة من بين أحد عشر طفلاً من صاحب متجر مزدهر من منطقة كالداس القديمة، وعندما تعلمت الكلام كانت قد اعتادت أن تقول كل أحلامها قبل الإفطار حسب قولها، وفي سن السابعة كانت تحلم بأن أحد إخوتها قد جرفه سيل شديد، رفضت الأم ببساطة خرافتها هذه مع السماح لابنها بالقيام بما كان يستمتع به في السباحة، لكن فراو فريدا قد طورت بالفعل نظامها الخاص لتفسير نبوءاتها وما تقوله أحلامها حيث أوضحت قائلة :

" ليس لأنه سوف يغرق ، لكنه لا يجب أن يأكل الكثير من الحلوى ".

كان التفسير بمثابة عقاب فظيع، خاصة بالنسبة لصبي يبلغ من العمر خمس سنوات لم يستطع تخيل الحياة دون تلك المباح، لكن الأم المقتنعة بسلطات ابنتها الإلهية ، ضمنت الالتزام بقضيتها ولسوء الحظ بعد لحظة من عدم الاهتمام اختنق الابن بسبب تناوله سراً لكمية كبيرة من الحلوى وكان من المستحيل إنقاذه، لم تفكر فراو فريدا أبداً في أنه من الممكن كسب رزقها من موهبتها، لكنها وخلال فصل الشتاء

مع تلك الزمردتين في عينيه حيث كانت ترتديه في الإصبع الأول من يدها اليمنى وكنت أخشى أن تكون هذه المرأة شخصاً أعرفه وهذا ما تحقق، لقد قابلتها قبل ست وأربعين عاماً في فيينا، حيث كنت أتناول النقانق والبطاطا المسلوقة وشرب البيرة مباشرة من البرميل في حانة يرتادها طلاب أمريكا اللاتينية، كنت قد وصلت من روما في صباح ذلك اليوم وما زلت أتذكر هذا الانطباع الأول الذي أحدثه مغني الأوبرا لديها، وتجمع ذيل الثعلب المتدلي حول طوق معطفها، والخاتم المصري المميز، لقد تحدثت بلغة إسبانية بدائية، في لهجة صاحب متجر متهاك، وافترضت أنها يجب أن تكون نمساوية وهي تجلس وحيدة في تلك الطاولة الخشبية الطويلة، لقد كنت مخطئاً فقد ولدت في كولومبيا وبين الحربين سافرت إلى النمسا لدراسة الموسيقى والغناء وعندما قابلتها كان عمرها حوالي ثلاثين عاماً، كانت ساحرة ومخيفة .

في ذلك الوقت - أواخر الأربعينيات - لم تكن فيينا أكثر من إمبراطورية قديمة حولها التاريخ إلى عاصمة إقليمية نائية تقع بين عالمين لا يمكن التوفيق بينهما - أي الحرب - ، وهي جنة للسوق السوداء والتجسس الدولي ، لم أستطع أن أتخيل أن البيئة المحيطة تتلاءم بشكل أفضل مع مواطنيها الهاربين، الذين استمروا في تناول الطعام في حانة الطلاب بسبب الحنين إلى جذورها، ولأنها كانت تملك ما يكفي من المال لشراء

بعد إغلاق مدخل الفندق المواجه للبحر وفتح بديل له، عاد كل شيء إلى طبيعته، وطوال الصباح لم يهتم أحد بالسيارة التي تحطمت على جدار الفندق معتقدين أنها كانت من بين السيارات المتوقفة على طول الطريق، ولكن بحلول الوقت تم اكتشاف جثة امرأة بداخلها والتي تم تثبيتها على مقعد القيادة بواسطة حزام المقعد، كانت الضربة كبيرة لدرجة أنه لم يكن هناك عظم في جسدها ترك دون أن يتحطم بما فيه وجهها الذي لم يُمكن احداً من التعرف عليه، وكانت ملابسها في حالة يرثى لها، ولكن كان هناك خاتم لا يزال في إصبعها، والذي بقي سليماً تم صنعه على شكل ثعبان وكانت له زمردتان في العينين، أثبتت الشرطة أنها كانت مدبرة منزل للسفير البرتغالي الجديد وزوجته، كانت قد وصلت معهم قبل خمسة عشر يوماً فقط، وكانت في السوق ذلك الصباح بسيارتها حينما داهمها الإعصار .

كان اسمها فراو فريدا لم يكن ليغني شيئاً بالنسبة لي عندما قرأت عن الحادثة في الصحف، فقط شعرت بالذهول من ذلك الخاتم الذي صُنِع على شكل ثعبان

في الساعة التاسعة صباحاً وبينما كنا نتناول الفطور على شرفة فندق ريفيرا في هافانا، ظهرت موجة مربعة من العدم، ومع أن اليوم كان مشمساً وهادئاً، إلا أنه سرعان ما انقلب نتيجة للإعصار الآتي من البحر ليحطم كل ما يقف في طريقه ، السيارات التي كانت تمر على طول الواجهة البحرية تطايرت في الهواء ، وكذلك العديد من السيارات الأخرى التي كانت متوقفة في مكان قريب، طُوح بها بعيداً حيث تحطمت إحداها في جانب فندقنا، كان مثل انفجار الديناميت، حيث نشر الذعر صعوداً وهبوطاً في الطوابق العشرين من ذلك المبنى، وتحولت ردهاته إلى كومة من الزجاج المكسور، وتم هروب العديد من نزلائه خارج غرفه حيث أصيب الكثير منهم بشظايا الزجاج، ومع أن الفندق محمي من البحر بجدار وشارع واسع في اتجاهين يمر قبله، لكن الموجة اندفعت بقوة شديدة وحطمت كل الزجاج الأمامي له .

المتطوعون الكوبيون بمساعدة فرقة الإطفاء المحلية عمدوا إلى إخماد الأضرار، وفي أقل من ست ساعات

القاسي في فيينا وبعد ذياغ شهرتها كقارئة للطالع، دق جرس منزلها وعندما سُئلت عما يمكن أن تفعله، قدمت الرد البسيط: " بأحلامي " .

بعد شرح مختصر، أخذتها السيدة بأجر كان أكثر بقليل من مصروف الجيب، ولكن مع غرفة لائقة و ثلاث وجبات يومياً قبل كل شيء، وعلى مائدة الإفطار، جلس أفراد الأسرة لمعرفة مصائرهم، الأب، الأم، والطفلان اللذان كانت أعمارهما في الحادية عشرة والتاسعة، كلهم كانوا متدينين ، وبالتالي فهم عرضة للخرافات القديمة، وكانوا سعداء بالترحيب بفراو فريدا في منزلهم، بشرط وحيد أن تكشف كل يوم عن مصير العائلة من خلال أحلامها .

لقد أبلت بلاءً حسناً، خاصةً خلال سنوات الحرب التي تلت ذلك عندما كان الواقع أشد من أي كابوس، ومن على مائدة الإفطار كل صباح قررت أن كل فرد من أفراد الأسرة سيفعل ما توقعته له ذلك اليوم، حتى أصبحت تنبؤاتها هي صوت السلطة الوحيد في المنزل فكانت هيمنتها على الأسرة مطلقة فحتى أدنى تنهد كان يتم بناءً على أوامرها، بعد مدة توفي ابوها، كان يتمتع بطيبة كبيرة مع تركه لفراو فريدا جزءاً من ثروته، بشرط أن تستمر في تنبؤاتها من خلال أحلامها .

لقد أمضيت شهراً في فيينا، أعيش حياة مقتضبة كطالب ينتظر المال الذي لم يصل، كانت الزيارات غير المتوقعة والسخية التي قامت بها فراو فريدا إلى الحانة عاملاً مهماً في مساعدتنا وانقاذنا مما نحن فيه، وذات ليلة همست بشيء ما في أذني وجدت أنه من المستحيل تجاهله، قالت :

" أتيت إلى هنا خصيصاً لأخبرك أنه في الليلة الماضية رأيتك في أحلامي ويجب عليك مغادرة فيينا فوراً وعدم العودة إلى هنا لمدة خمس سنوات على الأقل " .

كانت هذه إشارة تحذيرية قوية منها جعلتني أسرع في وضع نفسي في نفس الليلة في آخر قطار إلى روما، لقد انتابني هزة عنيفة لدرجة أنني أصبحت منذ ذلك الحين أؤمن أنني نجوت من كارثة وحتى يومنا هذا لم أطأ بقدمي فيينا مرة أخرى . قبل الحادث الذي وقع في هافانا، التقيت مع فراو فريدا مرة أخرى في برشلونة، في لقاء غير متوقع لدرجة أنه بدا لي غامضاً بشكل خاص، كان هذا هو اليوم الذي وطأت فيه قدما بابلو نيرودا على الأرض الإسبانية لأول مرة منذ الحرب الأهلية، خلال توقف في رحلة بحرية طويلة إلى فالبارايسو في تشيلي، لقد أمضى الصباح معنا، متجولاً في المكتبات العتيقة، وفي النهاية اشترى كتاباً باهتاً بغلاف ممزق دفع مقابلته ما كان يعادل راتب شهرين لموظف في قنصلية شيلي في رانغون . لم أكن أعرفه جيداً مع أنني كنت معجباً بكتاباته الشعرية، فحاولت أن أكون قريباً من ذلك الرجل الخليط من الشراهة في كل

شيء، والجدية في كل شيء، أما ماتيلد زوجته فقد بدت في كامل زينتها وهي تخفي شعرها بمنديل كبير، في ذلك اليوم أكل نيرودا ثلاثة من جراد البحر، وقام بتقطيعها بدقة بعد وضعها في عدة صحنون حتى لم يكن قادراً على مقاومة الانتقاء من كل صحن بسبب نكهة وشهية باقي أصناف الطعام كالمحار من غاليسيا، الأوز برنقيل من كانتابريا، القريدس من البكانتي، سمك أبو سيف من كوستا برافا، وطوال وقت التهامه لتلك الأكلات كان يتحدث تماماً مثل الفرنسيين، عن المسرات الأخرى في الطهي، لا سيما المحار الذي يرجع تاريخه إلى ما قبل التاريخ في تشيلي والذي كان يفضلته كثيراً، ثم توقف فجأة عن الأكل وخر أذنيه مثل هوائيات جراد البحر، وهمس لي :

" هناك شخص ورائي يظل يحرق بي " .
لقد كان صحيحاً ما قاله، خلفه كانت هناك امرأة ترتدي قبعة من الطراز القديم ووشاح أرجواني ، تمضغ طعامها ببطء وعينيها مثبتتين على نيرودا، عرفت في الحال إنها فراو فريدا كانت قد سافرت من نابولي على نفس السفينة التي كانت تقل نيرودا، طلبت منها الانضمام إلينا لتناول القهوة، ودعوتها للتحدث عن أحلامها إذا كان ذلك فقط يمنح بعض الترفيه لشاعرنا الكبير الذي أعلن صراحة أنه لم يؤمن بالكهنوت ولا الأحلام حيث قال :

" الشعر فقط هو العراف " .
بعد الغداء والمشي الذي لا مفر منه على طول رامبلاس، حاولت عمداً معرفة وجودها هنا فأخبرتني أنها باعت ممتلكاتها في النمسا بعد أن تقاعدت في بورتو في البرتغال وهي تعيش الآن في منزل وصفته بأنه شبه قلعة يقع على منحدر يمكن أن ترى فيه المحيط الأطلسي بأكمله بقدر أمريكا، كان من الواضح برغم أنها لم تقل ذلك بشكل صريح، أنها تنتقل من حلم إلى آخر وانتهى بها الأمر إلى حيازة ثروة كاملة، ومع ذلك لم تتخل عن ممارسة عملها لأنني اعتقدت دائماً أن أحلامها لم تكن أكثر من كونها وسيلة لتحقيق غاياتها كما قلت لها ، ضحكت ضحكتها الساخرة وقالت :

" أنت وقح كما كنت دائماً " .
لقد توقفت بقية مجموعتنا الآن عن انتظار نيرودا الذي كان يتحدث باللغة العامية التشيلية إلى البيغاوات في سوق الطيور، غير أن فراو فريدا عادت تقول :

" بالمناسبة، يمكنك العودة إلى فيينا إن أردت " .
ثم أدركت أن ثلاثة عشر عاماً مرت منذ التقينا للمرة الأولى، أجبته :

" حتى لو لم تكن أحلامك صحيحة، فلن أعود إليها " .

في الساعة الثالثة افترقنا من أجل مرافقة نيرودا إلى قيلولمة مقدسة، أخذها في منزلنا وبعد عدد من الطقوس

الرسمية التي دكرتني لسبب ما بحفل الشاي الياباني، يجب فتح النوافذ وإغلاق النوافذ الأخرى - كانت درجة الحرارة ضرورية - فلا يمكن تحمل سوى نوع معين من الضوء من اتجاه معين فقط ثم صمت مطلق سقط نيرودا نائماً في الحال ومستيقظا بعد عشر دقائق، كما يفعل الأطفال، عندما توقعنا ذلك على الأقل ظهر في غرفة المعيشة، منتعشاً، جانب واحد فقط من كيس الوسادة قد أثر على خده، قال :

" حملت بتلك المرأة التي تحلم " .
طلبت منه ماتيلد أن يخبرنا عن الحلم .
قال: " حملتُ أنها تحلم بي " .
قلت : " هذا يبدو مثل بورخيس " .

نظر إلي متعباً وقال: "هل كتب بورخيس عن ذلك بالفعل ؟"
قلت: "إذا لم يكن لديه، فهو ملزم بالكتابة يوماً ما " ، " ستكون واحدة من المتاهات " .

بمجرد عودة نيرودا على متن السفينة في الساعة السادسة من بعد ظهر ذلك اليوم ، قال وداعاً لنا، وذهب للجلوس على طاولة خارج الطريق وبدأ في الكتابة بنفس القلم من الحبر الأخضر الذي كان يستخدمه لرسم الزهور والسمك والطيور والذي كان أيضاً يوقع فيه كتبه، بحثنا عن فراو فريدا ووجدناها أخيراً على ظهر السفينة السياحية تماماً كما كنا على وشك الاستسلام بعدم رؤيتها حيث استيقظت للتو من القيلولمة قائلة لي :

" لقد حلمتُ بشاعرك " .
دهشْتُ وطلبت منها أن تخبرني عن الحلم، قالت :

" حلمت أنه يحلم بي، ماذا تتوقع ؟ في بعض الأحيان، يجب أن يكون هناك حلم لا علاقة له بالحياة الحقيقية .
لم أرها أو أفكر فيها بعد ذلك حتى سمعت عن الخاتم المصنوع على هيئة ثعبان على إصبع المرأة التي توفيت في كارثة البحر في فندق ريفيرا، لم أستطع مقاومة سؤال السفير البرتغالي عن ذلك عندما التقينا به بعد بضعة أشهر في حفل استقبال دبلوماسي

حيث قال :

" لا يمكنك أن تتخيل كيف كانت غير عادية، كنت لا تستطيع أن تقاوم الرغبة في كتابة قصة عنها " .

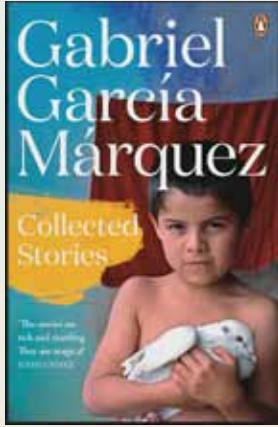
واستمر بحديثه وبنفس الروح مع بعض التفاصيل المفاجئة أحياناً، ولكن بدون نهاية في الأفق، قلت له مقاطعاً :

"أخبرني إذن، ماذا فعلت بالضبط ؟ "

فأجاب :

" لا شيء " .
لكنه وهو يودعني ، قال :

" لقد كانت حالمة " .



* " أحلام للإيجار " قصة قصيرة كتبها الروائي العالمي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز أول مرة عام 1992 حيث نشرت بذات الوقت في المجلة البريطانية العريقة " جرانتا " التي تعنى بالقصة القصيرة، قام بترجمتها من الإسبانية إلى الإنكليزية نيك كايسنور (ولد في 15 يوليو / تموز 1946) هو مترجم وصحفي بريطاني، اشتهر بترجماته للأدب الإسباني والبرتغالي فاز بجائزة Valle-Inclán للترجمة، وهو مساهم منتظم في إذاعة BBC Radio 4 و BBC World Ser- vice و The Times Literary الملحق و The Guardian وهو يعيش في نورويتش الآن ومتزوج من زميلته المترجمة أماندا هوبكنسون .
* عن / مجلة جرانتا البريطانية

قهوة كتب لبنات العراق

تناول بعض وسائل الإعلام العربية والأجنبية ومواقع التواصل الاجتماعي، أخيراً، ظاهرة عراقية جديدة في بغداد وأربيل هي افتتاح مقاهٍ للسيدات العراقيات ممن يفضلن اللقاء ومطالعة الكتب والتعارف وتبادل وجهات النظر حول حياتهن وظروف عيشهن في بلد، كالعراق، انحسرت فيه مظاهر الإرهاب والعنف، بعد هزيمة "داعش" إلى حدٍّ ملحوظ، كما أشار موقع "قنطرة الألمانى للحوار مع العالم الإسلامى"، على لسان مراسلتيه من بغداد يوديت نوبرينك/م.ح.



أول مقهى نسائي
وكجزء من التغييرات، التي طرأت على الجو العام، شهدت بغداد افتتاح أول مقهى نسائي فيها، حيث تلتقي النساء دون أن يرافقهنَّ الرجال ودون ارتداء الحجاب والعباية الطويلة التي أصبحت شائعة جداً في الشارع. لكنَّها أول الأشياء التي يخلعنها عند دخول مقهى "La Femme" (المرأة).

تقول صاحبة المقهى، عذراء عادل عبد (47 عاماً): "لا يريد الآباء أن تذهب بناتهم إلى المقاهي التي يدخلن فيها الرجال الأرجيلة، أو كما يقول العراقيون النرجيلة (الشيشة)"، وهي تتحدَّث بذلك عن الوضع في الأماكن العامة في العراق.

سيدات أعمال

وتكشف عذراء عن أن معظم زبونات المقهى هنَّ من الطبقات الوسطى والعليا. وينظِّم المقهى حفلات أعياد الميلاد والخطوبة والتَّخْرُج للزبونات الشابات. وبالإضافة إلى المقهى، أنشأت عذراء مشروعاً لجمع الطعام الزائد عن الحاجة من المطاعم وتوزيعه بين الفقراء والنازحين في المدينة، الذين يبلغ عددهم نحو 190 ألف شخص.

تغيّر في العادات

وفي حي المنصور، الذي يقع فيه مقهى "La Femme"، أصبح معظم المقاهي والمطاعم مختلطة، حيث تدخل النساء النرجيلة

الأمان إلى المدينة التي يبلغ عدد سكانها ثمانية ملايين نسمة. وتمت إزالة معظم الحواجز الاسمنتية.

(الشيشة) إلى جانب الرجال.

وقد وصلت رياح التغيير إلى الشوارع أيضاً، حيث ترتدي النساء الثياب الملوّنة، بدلاً من العباية السوداء. وحتى الحجاب، أصبحت بعض النساء يستغنين عنه، مثل ميس التي تفضل ارتداء الجينز.

تعدُّ الناشطة هناء إدوار تحسن الوضع الأمني بعد "داعش" المحرك الرئيس للتغيير، وتضيف: "إنه التأثير النفسي لإزالة جميع هذه الحواجز. الشابات يقلن لأنفسهنَّ إن الوضع مهيباً الآن، من أجل العيش بشكل طبيعي مجدداً. إنهنَّ يتركنَّ الحجاب ويلعبن دوراً فعالاً في المجتمع. وعوائلهنَّ موافقة على ذلك". وتقول إدوار إنَّ الآباء يدركون أنَّ أطفالهم بحاجة إلى مزيد من الحرية، ما أدى إلى تجمعات مختلطة من الشباب والشابات في المقاهي. كما أنَّ الورشات التي تقيمها جمعيتها أيضاً أصبحت أكثر اختلاطاً.

وتضيف الناشطة العراقية: "يسمح الآباء لبناتهم بالسفر بمفردهنَّ إلى البصرة أو أربيل الآن". وقبل ذلك كان يجب أن يرافقهنَّ الأب أو أحد الإخوة. وتتابع إدوار: "خلال الحرب ضد داعش، رأينا شباباً وشابات يتكاتفون من أجل تقديم الدعم للمدنيين". وتطرأ هذه التطورات رداً على الطريقة التي كان يقوم بها تنظيم "داعش" بتقييد حريات الشباب. ونتيجة لذلك تستعيد النساء مكانتهنَّ في الفضاء العام.

وتختتم هناء إدوار: "النساء يمثلن على المسارح مجدداً، وكان هذا قد أصبح شيئاً غير مسموع تقريباً، كما إنهنَّ يتحدَّثن علناً - ضد الزواج القسري على سبيل المثال. إنهنَّ يحطمن الجدران، ويبدأن حتى بهزّ العادات القبلية.

ع.ن

صدر حديثاً

الثواب والعقاب في نساء تتحدّث

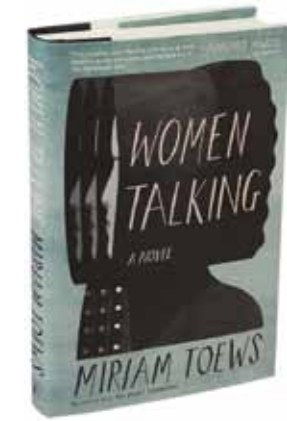
في عام 2005 أشارت عدة تقارير إلى أن مجموعة من النساء كانت تسير في إحدى المستعمرات في بوليفيا وأجسادهن تنزف دما وكانت أيديهن مقيدة بالحبال. وقد أوضحت تلك التقارير أن التحريات كشفت تسلل مجموعة من الرجال إلى بيوت هؤلاء النسوة ليلا واغتصابهن بطريقة وحشية. وأضافت تلك التقارير أن مجموعة من النساء الشابات والجندات تعرّضن لهجوم وحشي من قبل ثمانية رجال قاموا باغتصابهن. وفي عام 2011 تم عرض هؤلاء الرجال أمام المحكمة، الا أنَّ النساء منعن من الإدلاء بشهادتهن حيث قام أولياء هؤلاء النسوة من آباء وأزواج بتقديم شهاداتهم نيابة عنهن.

ولغرض توثيق هذه الحادثة، قامت الروائية الكندية ميريام تووس بكتابة رواية بعنوان "نساء تتحدّث"، تقع الرواية التي صدرت نهاية عام 2018 بـ (216) صفحة.

وفي حديث لصحيفة النيويورك تايمز، قالت الكاتبة: "شعرت بالالتزام والحاجة للكتابة حول هؤلاء النسوة إذ كان من المحتمل أن أكون واحدة منهن". ولم يسبق لهذه الروائية أن كتبت بمثل هذا الأسلوب المليء بالأسى والحسرة ويعود السبب في ذلك إلى نوع الحادثة الأليمة التي تعرّضت لها هؤلاء النسوة. وقد جاءت كتابة تلك الرواية في أعقاب تلك الحادثة الأليمة التي لم تسلم منها حتى طفلة في عمر الثلاث سنوات. كما تعرّضت امرأة طاعنة في السن إلى هجوم عنيف من قبل هؤلاء الرجال، وقد فقدت المرأة أسنانها في تلك الحادثة علماً أنَّها أظهرت كثيراً من الشجاعة في مقاومتهم. وتعرضت امرأة حامل إلى الإجهاض بسبب ذلك الهجوم الوحشي.

وتقدّم الروائية أحداث تلك الرواية على لسان شخص يدعى "أوكست أيب" الذي تمّت تسميته لكتابة التحقيق الخاص بتلك الحادثة حيث كان يقوم بالكتابة وهو يستمع إلى الأحداث التي ترويهها هؤلاء النسوة. كان أيب يكتب أحداث الهجوم الوحشي وعيناه مغروقتان بالدموع.

وتشير أحداث الرواية إلى أنَّ عائلة أوكست أيب كانت قد أجبرت على مغادرة المنطقة التي وقعت فيها حادثة الاغتصاب موضوع الرواية وكان والده يعمل في مجال التعليم، حيث أشرف على تعليم هؤلاء النسوة القراءة والكتابة. ويتّضح من الرواية أن أيب كان على علاقة حبّ مع إحدى الفتيات في هذه المنطقة وتدعى "أونا" التي كانت واحدة من النسوة اللاتي تعرّضن للاغتصاب في تلك الحادثة.



وبعد تلك الحادثة تجتمع النساء للحديث عن تلك الواقعة ومناقشة كيفية العودة مرّة أخرى للحياة والمجتمع. وتقول تلك النسوة في حديثهن: "بعد أن حرّزنا أنفسنا، علينا أن نسأل أنفسنا "من نحن"". ومن جملة الأسئلة الأخرى التي أثارتها هؤلاء النسوة: ما الفرق بين العقاب والثواب؟ ما هي إعادة التأهيل؟ كيف نفرض المسألة؟.

وفي مقدمة هذه الرواية، كتبت ميريام تووس: "إنَّ هذا الكتاب هو عبارة عن خيالات أنثى تعمل على ترديد العبارات التي تستخدمها كبار النسوة في هذه المنطقة البوليفية لغرض رفض التقارير التي تتعلّق بعملية الاغتصاب الوحشية، التي طالت مجموعة من نساء المنطقة المذكورة. وأشارت الكاتبة في مقدمتها أيضاً إلّا أنَّ خيال الأنثى يساعد على كتابة وإنتاج رواية لكنّه قد يكون أحد الأدوات التي تدفع إلى الهجرة وإلإمكانية وجود عالم آخر وحياة أخرى قد ترسم مستقبلا جديدا تسعى الأجيال القادمة للحصول عليه.

وتتميّز العديد من روايات هذه الكاتبة بتناول القضايا العائلية ومنها "Swing Low" التي صدرت عام 2000 وهي عبارة عن سيرة ذاتية تحكي قصّة والد الروائية الذي عمل مدرسا في إحدى المدن الكندية وختم حياته برمي نفسه أمام قطار عام 1998، كما تتحدّث روايتها "All My Puny Sorrows" التي صدرت عام 2014 عن شقيقتها الكبرى التي أنهت حياتها برمي نفسها أمام قطار أيضا وذلك بعد اثني عشر عاما على وفاة والدها.

وقالت الروائية في حديثها للصحيفة: "توفي والدي فوق سكة الحديد إلى جانب الأشجار الخضراء وكان يحمل في جيبه سبعة وسبعين دولاراً استخدمناها بعد وفاته في سدّ بعض احتياجاتنا اليومية".

وفي روايتها الجديدة "نساء تتحدّث"، المبنية على سلسلة الهجمات الوحشية التي حدثت في بوليفيا، كانت السيدات اللاتي تعرّضن للهجوم يحملن أسماء شقيقاتها.

ترجمة: ك. ع - عن صحيفة النيويورك تايمز



ثيربانتيس والعالم الجديد

رجاء داصر

لقد كان للاكتشافات الجغرافية تأثيرٌ كبيرٌ على عقلية وثقافة العالم القديم بشكل عام وعلى إسبانيا بشكل خاص. مما أدى إلى ما سُمّي في ما يخص الأدب بـ «الأخبار الهندية»¹، وهي نصوص تروي قصة غزو أميركا. هذه النصوص عوّضت بشكل كبير الرواية غير الموجودة آنذاك في العالم الجديد. فقد فُرضت رقابة كبيرة على هذا الجنس الأدبي من طرف الكنيسة الكاثوليكية التي كانت ترى أنَّ الرواية تُبعد الناس عن العبادة، خصوصا أنَّ شعار تواجد الإسبان بالعالم الجديد كان هو نشر الدين المسيحي بين السكان الأصليين. هذه الكتابات إذن كانت تصف للقارئ الأوروبي أمكنة جديدة وعوالم فانتاستيكية تغدّي المخيلة وتفتح الشهية لمحاولة الذهاب إلى «أرض الأمل»، التي توفر إمكانات لتحقيق الحظ والمجد والشهرة.

هذا وتجدر الإشارة إلى أن العلاقة بين ميغيل دي

1. Crónicas de Indias

ثيربانتيس والعالم الجديد تعود إلى ما قبل 1605، تاريخ صدور كتابه المعروف دون كيخوتي دي لا مانشا. ففي سنة 1582، وبالضبط بعد عودته من الأسر في الجزائر العاصمة، قدم أول طلب ليعيش هناك في خدمة الملك لكن لم يُستجَب له. ورغم ذلك لم يفقد الأمل وكتب التماسا ثانيا من خلال رسالة مؤرّخة في 21 مايو 1590 كما تشرح ذلك الباحثة ماري مالكولم غايلورد:

«بعد أن طلب الإذن، للذهاب إلى هناك سنة 1590 ولم يُسمَح له، استمر في الحلم بعبور المحيط الأطلسي والمحيط الهادي من خلال قراءاته وتخیلاته الأدبية»².

و رغم أن هذه الرغبة العميقة في خوض تجربة مغامرة السفر إلى الضفة الأخرى لتحقيق حياة أفضل ظلت حلما لم يتحقّق قط في الواقع، فقد واصل الكتابة عنه في

2. http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_IV/cg_IV_05.pdf

مؤلفاته. واستخدم ثيربانتيس كلمة «أميركا» بمعنى القارة الجغرافية في دون كيخوتي دي لا مانتشا، وبالتحديد في الفصل الذي انتقد فيه الراهب المسرحيات التي لم تكن تحترم وحدة المكان:

«(...) لقد رأيت مسرحية بدأ فصلها الأول في أوروبا، والثاني في آسيا، والثالث انتهى في أفريقيا وحتى لو أنها كانت تتألف من أربعة فصول، فإن الرابع كان سينتهي في أميركا، وهكذا تكون قد حدثت أطوارها في الأجزاء الأربعة من العالم».

كما نقرأ نفس الشيء في نوبيلاس إخيملابريس³: من هناك، ذهب إلى مدينة البندقية مُنجرا من أنكونا، المدينة التي لو لم يكن كولومبوس قد جاء إلى هذا العالم، لما كان لها نظير. بفضل السماء وبفضل إيرناندو كورتيس، الذي غزا المكسيك الكبرى، أصبح للبندقية العظيمة من ينافسها. هاتان المدينتان المشهورتان تتشابهان من حيث شوارعهما التي هي عبارة عن مياه. المدينة الأوروبية، مصدر إعجاب في العالم القديم، والمدينة الأميركية، مبعث دهشة في العالم الجديد».

ونجد في كتاباته أيضا إشارات إلى العالم الجديد تحت اسم «الهند» أو «أرض الأمل والثروة». في كتابه إيل ثيلوسو إيستريمينو⁴ تظهر صورة العالم الذي يوفر الحل لجميع المشاكل مع شرح لدوافع أولئك الذين أرادوا العيش في الأرض الجديدة:

«لعل حالهم يتحسن بتغيير العالم والأرض (...)»⁵. وهنا يتجلى بوضوح حلم المؤلف الذي لم يتحقّق قط. وتجدر الإشارة، من ناحية أخرى، إلى أنَّ وجود تلميحات إلى ما يسمى بالخطأ «الهند» في دون كيخوتي دي لا مانتشا هو في بعض الأحيان ضمني، كما حدث عندما قام الراهب والحلاق بجرد مكتبة دون كيخوتي لحرق الكتب المسؤولة عن جنون أลอนسو كيخانو. أحد الكتب التي تم إنقاذها من النيران هو لا أراوكانا لصاحبه ألونسو دي إيرثييا⁶، وهي قصيدة ملحمة تروي المرحلة الأولى من حرب أراوكو بين الإسبان والأراوكانيين، لا سيما القبض على بيدرو دي بالديبيا وإعدامه.

3. Novelas ejemplares

4. El celoso extremeño

5. http://www.espacioebook.com/renacimiento/cervantes/Cervantes_ElCelosoExtreme%C3%B1o.pdf

6. La Araucana de Alonso de Ercilla

وهناك تلميح آخر للعالم الجديد في رواية ثيربانتيس، دون كيخوتي دي لا مانتشا، عندما طلب ميرلين من سانتشو ضرب نفسه بالسوط ليشفي غليل دولثينيا⁷. وفي الجزء الثاني منها نجد إشارة صريحة إلى المكتشف إرنان كورتيس:

«(...) من كسر السفن وترك الإسبان الشجعان، الذين يقودهم المهذب كورتيس إلى العالم الجديد، في الضياع و الوحدة»⁸.

نقرأ في الكتاب كذلك تلميحات ضمنية إلى وجود أراضٍ إسبانية أخرى وراء البحر، يمكن الوصول إليها عبر ميناء إشبيلية، وخصوصا في الجزء الأول من دون كيخوتي دي لا مانتشا، وبالتحديد عندما تتوجّه السيدة البيسكية⁹ إلى إشبيلية «(...) حيث كان زوجها الذي ذهب إلى هناك كي يشغل منصبا مشرفا». ونقرأ أيضا اعتذار الحلاق والكاهن لتبرير وجودهم في المحل ليأخذوا دون كيخوتي إلى المنزل:

«ذهبنا أنا وصديقي وحلاقي، إلى إشبيلية لتحصيل المال الذي أرسله لي أحد أقاربي الذي كان قد ذهب منذ عدة سنوات إلى الهند، وهو القليل إذ لا يتجاوز 60 ألف بيسو أو شيء من هذا القبيل...»¹⁰

ثم إنَّ الثروة في أعمال ثيربانتيس مرتبطة في أكثر من مناسبة بالعالم الجديد. فعندما يشير إلى شخص ثري، أو إلى من يريد أن يغتني، يربطه بشكل مباشر أو غير مباشر بـ «الهند». كما أنَّ فكرة أنَّه أرض للثروة ترد بنفس المعنى سواء في القصة التي تتكلّم عن العائلة رُوي بيريث دي فييدما، أو قصة الربان الأسير التي تلمح بدورها إلى ثروات جزر الهند الرائعة. وعندما سأل سانتشو سيده عن المبلغ الذي سيتقاضاه مقابل السياط التي سيُشْبِعُ بها لإقناع دولثينيا، يجيبه دون كيخوتي:

«إن أردت أن أوفيك حقلك، سانتشو (...) فاعلم أنَّك تستحق الكثير، نظرا لأهمية ونوعية هذا العمل، فلا كنوز البندقية، ولا مناجم بوتوسي يمكن أن تفي بالغرض»¹¹. والإشارة هنا تلمح إلى مناجم بوتوسي في البيرو العالي

7. http://www.espacioebook.com/renacimiento/cervantes/Cervantes_ElCelosoExtreme%C3%B1o.pdf

8. WWW.cervantes virtual. com ed. Empresa pública Don Quijoe 2005 don-quijote-de-la-mancha.udtodown.com

9. تسكن بيسكاي: مقاطعة باقليم الياسك

10. نفس المرجع

11. نفس المرجع

(بوليفيا حاليا) التي تمّ اكتشافها سنة 1545. ومن ناحية أخرى، نلاحظ أن ثيربانتيس، استطاع أن يعيش هناك من خلال كتاباته التي ما فتئت تُلهِمُ كتاب العالم الجديد منذ صدور دون كيخوتي دي لا مانتشا إلى اليوم، حتى أن الكاتب الكبير أليخانдро كاربينتير قال:

«لم يكن لإسبانيا سفير أفضل من دون كيخوتي دي لا مانتشا، على مر القرون».

وهذا يرجع بلا أدنى شك إلى كل من محتوى الكتاب وشكله. في الواقع، أنّ عالمية الفارس الشهير دون كيخوتي، وسانتشو، ودولثينيا وباقي الشخصيات الأخرى التي تخيلها ثيربانتيس لم تتوقف قط عن لفت انتباه كتاب أميركا اللاتينية جيلا بعد جيل. ونظراً لبعدها الإنساني فقد بقيت راسخة ليس فقط في الأوساط الأكاديمية والمثقفة، ولكن أيضاً في الخيال الشعبي. ولهذا تعدُّ الرواية بحق بمثابة بذرة لا تنضب بالنسبة لكثير من هؤلاء المؤلفين. ومن المفارقات العجيبة وصول نسخ عديدة لرواية دون كيخوتي دي لا مانتشا إلى العالم الجديد في الوقت الذي مُنِع فيه كاتبها ثيربانتيس من الذهاب إلى تلك الديار وهذا ما أرسى دعائم علاقة طويلة ومثمرة بين المؤلف والعالم الجديد. وفي الواقع فقد كان نجاح عمل الكاتب الإسباني بشكل عام وروايته على وجه الخصوص، في أميركا اللاتينية يرجع في البداية إلى ولع الجمهور الكبير بقصص الفرسان في القرنين السادس عشر والسابع عشر. وعلى الرغم من الحظر المفروض آنذاك على استيراد هذا النوع من الكتب وقراءته، فقد استمرت نسخ تلك الرواية في الوصول خلصة عبر السفن التي كانت ترسو هناك منذ نهاية القرن السادس عشر.

وحتى أثناء وبعد حركة الاستقلال في أميركا اللاتينية، في الوقت الذي رُفِضَ فيه كل ما يتعلق بإسبانيا للتخلُّص قدر الإمكان من جميع الروابط مع الاستعمار، فإن ثيربانتيس لم يُرْفَض قط. وحسب ما كتب ريكاردو بالما (1833-1919)، فإنّ سيمون بوليفار نفسه، وهو على فراش الموت، قال بسخرية:

«أشهر ثلاثة مغفلين معروفين: أنا، والمسيح، ودون كيخوتي ...»¹².

أما المؤرخ والدبلوماسي الأرجنتيني أدولفو سالدياس (1849-1914) فقد كتب:

«يمكن القول بأن الكيخوتي هو الرابط الوحيد الذي بقي بين إسبانيا ومستعمراتها بعد أن حصلت هذه الأخيرة على

استقلالها. الشيء الذي يمكن تفسيره بأن الكتاب يُعتَبَر دعوة رائعة للحرية»¹³. وتعليل ذلك هو أنّه آنذاك دون كيخوتي كان يُجسّد بالنسبة لقادة استقلال أميركا اللاتينية بعض المثل العليا التي كانوا يقاتلون من أجلها كالبحث عن الهوية والرغبة في الحرية. الكلمات التالية من دون كيخوتي توضيحية للغاية، في هذا الصدد:

«الحرية، يا سانتشو، هي واحدة من أغلى الهدايا التي منحتها السماء للإنسان؛ ولا تضاهيها كل كنوز الأرض والبحر؛ نفس الشيء مع الشرف الذي يمكن ويجب أن نجازف بالحياة من أجله، وعلى العكس من ذلك، فإنّ



الأسر هو أكبر شر يمكن أن يصيب البشر»¹⁴.

وأيا ما كان السبب وراء انتشار رواية دون كيخوتي دي لا مانتشا في العالم الجديد، فإن الحقيقة هي أنّ كتاب ثيربانتيس هذا قد أثر كثيرا في العديد من كتّاب أميركا اللاتينية. حيث نلاحظ هذا، على سبيل المثال، في رواية المكسيكي خوسيه خواكين فيرناديث دي ليثاردي (1818-1819) لا كيخوتيتا وابنة عمها. أما الإكوادوري خوان مونتالبو (1832-1889) فقد كتب مقالا بعنوان: فصول نسيها ثيربانتس. و في عام 1905، نشر روبين داريو قصيدة بعنوان «ترتيلة سيدنا دون كيخوتي»¹⁵؛ كما كتب قصة

نفس المرجع.
14. WWW.cervantes virtual .com ed. Empresa pública Don Quijoe 2005 don-quijote-de-la-mancha.udtardown.com
15. “Letanías de Nuestro Señor don Quijote” Cantos de vida y esperanza

رائعة بعنوان د. ك. وهي إشارة واضحة إلى دون كيخوتي الذي يرمز له فيها بأولى حروف اسمه. كما أنّ البطل الغامض ينتمي أيضا إلى منطقة لامانتشا ويرتدي درعاً عجيباً ويشبه الفارس دون كيخوتي¹⁶. ولا يفوتنا أن نذكر كذلك بأن خورخي لويس بورخيس أيضا كان معجبا كبيرا بثيربانتيس بشكل عام وب «الكيخوتي» على وجه الخصوص حيث يمكننا أن نقرأ له:

كان النبيل حلم ثيربانتيس.

ودون كيخوتي، حلم النبيل

الحلم المزدوج يُرَبِّكُهم وما

يحدث الآن قد حدث منذ وقت طويل¹⁷

يمكن سحر هذه القصيدة في لعبة المرايا؛ الحلم يحلم بالحلم. تُعكّس الأدوار ويقود سحر الشعر القارئ إلى لعبة جدلية رائعة، فقط بورخيس يعرف كيف ينسج خيوطها. وفي هذا الصدد، لنفس الكاتب نص آخر جدير بالذكر: يبير مينار، مؤلف الكيخوتي، ويحكي قصة تُشكّل تجربة إبداعية لا مثيل لها، قال عنها أوسكار تاكا:

«من المدهش أن يكون لهذه القصة القصيرة، ذات النبرة النثرية الرمادية، صدى لدى كتاب ومفكرين ونقاد في العالم بأسره»¹⁸.

لنرّ ما يقوله المكسيكي كارلوس فوينتيس في سرّ سحر أعمال ثيربانتيس الذي ما زال مستمرا إلى اليوم:

16.http://www.adelante.jp/Cuentos%20Completo%20-%20Ruben%20Dario.pdf

17. نفس المرجع
18. http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_III/cg_III_68.pdf

-http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/introduccion.htm
-http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/correa.htm
-http://revistapandorabrazil.com/revista_pandora/exilio/cervantes.htm
-http://revistas.bnjm.cu/index.php/revista-bncjm/article/view/668633/
-http://www.rtve.es/rtve/20141017/discurso-alejo-carpentier-premio-cervantes-19771031563/.shtml
-http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_IV/cg_IV_05.pdf
-http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_III/cg_III_68.pdf

«أشياء كثيرة تتغيّر في العالم، وأشياء أخرى كثيرة لا يَطرأُها التغيير. وهذا بالتحديد ما يقوله لنا دون كيخوتي مما يجعل منه كتابا حديثا جدا، و قديما جدا، وأبديا في نفس الوقت»¹⁹. لذلك يجب أن نعتبر عالم ثيربانتيس الأدبي جسرا روحيا متينا يربط بين إسبانيا وأميركا اللاتينية إلى ما لا نهاية.



Carlos Fuentes

أشياء كثيرة تتغيّر في العالم،
وأشياء أخرى كثيرة لا يَطرأُها
التغيير. وهذا بالتحديد ما يقوله
لنا دون كيخوتي مما يجعل منه
كتابا حديثا جدا، و قديما جدا،
وأبديا في نفس الوقت

19. نفس المرجع

-http://www.navarra.es/appsect/bnd/GN_Ficheros_PDF_Binadi.aspx?Fichero=RPVIANAnro-0236-pagina0713.pdf
-http://www.adelante.jp/Cuentos%20Completo%20-%20Ruben%20Dario.pdf
-http://cdn.pijamasurf.com/wp-content/uploads/2013/03/1972-El-Oro-De-Los-Tigres-Poes%C3%ADa.pdf
-http://www.espacioebook.com/renacimiento/cervantes/Cervantes_ElCelosoExtreme%C3%B1o.pdf
-WWW.cervantes virtual .com ed. Empresa pública Don Quijoe 2005 don-quijote-de-la-mancha.udtardown.com
-https://es.wikipedia.org/wiki/Minas_de_Potos%C3%AD
-http://www.academia.edu/1504757/
-http://viajar.elperiodico.com/destinos/alrededor-del-mundo/los-viajes-por-el-mundo-de-miguel-de-cervantes
-http://www.diariodejerez.es/article/ocio/2161790/cervantes/y/la/frustracion/corregimiento/las/indias.html

قصيدة لك

الشاعرة الإيرانية: فروغ فرخزاد

ترجمة: أحمد عبد الحسين

أكتب هذه القصيدة لك في غروب صيفي جافٍ
منتصف بداية جاذة الشؤم
في الضريح العتيق لهذا الحزن اللانهائي.

هذه آخر تنويع على مهدك،
لعل الصوت المتوحش لصرختي
صدى في سماء شبابك.

ليكن ظلي التائه منفصلاً وبعيداً عن ظلك
وإذا، يوماً ما، التقينا ثانية
فلن يفصل ما بيننا إلا الله.

على باب الظلمات اتكأت

وجبيني تغصن من الوجد،

ومن شدة الأمل
فركت أصابعي النحيلة الباردة.

قلت: سأكون بكاء وجودي

لكن

يا للحسرة

لقد كنت امرأة.

عندما تلمح عيناك البريثان هذا الكتاب

المرتبك الذي لا بداية له

سترى جذراً عميقاً، تمرداً بلا حد

يتفتح في قلب كل نشيد.

هنا

كل النجوم آفلة

هنا

كل الملائكة بكأؤون.

زهرة مريم تتفتح هنا

بأقل مما يتفتح عوسج الصحراء.

هنا

على طول امتداد الطريق

يجلس شيطان نفاق، شيطان خزي وخداع

وفي السماء المكفهر لا أرى نوراً لا نبلاج صباح اليقظة.

انتظر حتى تغمر قطرات الندى عيني ثانية

وسأرفع البراقع عن وجوه المرمات (الطواهر).

أنا أبحر من ساحل الاسم الحبيب

وفي قلبي نجمة الطوفان،

موضع شعلتي الغاضبة

يا للحسرة

هو فضاء سجن مظلم.

على باب الظلمات اتكأت

وجبيني تغصن من الوجد،

ومن شدة الأمل

فركت أصابعي الناحلة الباردة.

أعلم أن صراعي لم يكن سهلاً أمام هؤلاء الزهاد الأتقياء الكذبة،

إن مدينتي ومدينتك،

أي طفلي الحلو،

كانت على الدوام عشا للشيطان.

سيجيء يوم ترتعش فيه عيناك بحزن أمام هذه الأغنية الموجعة

ستفتش عني في كلماتي

قائلاً لنفسك:

هذه كانت أُمي.

عنوان القصيدة (شعري براي تو) وقد كتبها الشاعرة
عام 1957 وأهدتها إلى ابنها "كاميار".



طالب عبد العزيز

الشاعر: تَعَبٌ من العُمَر والأصدقاء

مختلف. تتأمل الجبل الذي لا يعنيه أمره، وتمعن النظر في الحجارة التي يدوسها، تستوقفك الشجرة التي يكتفي منها بما يظله، تحمل زجاجة النبيذ ليس كما يحمل هو قنينة الكحول، وتنتقي من الفاكهة ما ليس ينتقيه، ومن النساء ما لا يشاركك فيه أحد، لكنك ستكون في المكان ذاته، وسيشركك في حديثه، حديث الخمرة والطعام والنبيذ، وستكون آخرك الذي لا يشبهك، وستفقد القصيدة صوابها وتضيع. قبل انتحاره الشهير، وفي واحد من مشاهد فيلم(استيفان زيفايغ في اوربا) يظهر زفايغ وزميله المنفي الألماني على الشرفة، وهما ينظران إلى البغاوات وهي تحلق فوق المناظر الطبيعية الاستوائية الرائعة. وهو يقول ”نادراً ما كنت أشعر بمثل هذه المتعة في الأشهر الثلاثة الماضية، لا شيء سوى العمل والمشي والقراءة. ليس لدينا أي سبب للشكوى“،.فيوافقه صديقه جذلاً. ”ولكن بعد ذلك يسقط قناع الطمأنينة عن ستيفان زفايغ، الذي يؤدي دوره ببراعة الممثل الاميركي جوزيف هيدر، كان حتى اللحظة تلك رجلاً ساحراً ورقيقاً، ثم ينظر بغضب نحو زملائه المقربين، والدموع تترقرق في عينيه: وهو يقول ”كيف يمكن للمرء أن يتحمل كل هذا؟“.

إذا كانت الحرب قد ارتسمت بقوة في عين زيفايغ في اللحظة العميقة تلك، لأنها لحظة تاريخية بحق، قررت مصير العالم. القضية التي كلفته حياته، بعد رؤيته للتهينة المرعبة التي سبقت الحرب العالمية الثانية، هو الذي شهد أهوال الحرب الأولى كاملة، لكنّ الحرب تلك لم تكن لتتوقف في روحه. قد تكون الحروب التي تشعلها الأنظمة هنا وهناك معلومة النتائج، واضحتها، نقرأ تفاصيلها في الصحف وكتب التواريخ، لكنّ ما لا نقف عليه في صورة، ولا سطر في كتاب هو حرب الشاعر مع نفسه ومحيطه، حيث الكل أصدقاء وأعداء في آن، وحيث لا يهدأ بدول روحه، الذي سيظل في تأرجحه الأبدي بين القبول والرفض، بين السرور والتهليل، لحظة مباغته القصيدة، والوجوم والصد لحظة نفورها منه، بسبب من حوله. في إحدى رسائلها تكتب(اليخاندرا بيثارنيك الى معلّمها ليون أوستروف): ”تركّ القهوة والكحول وتوقفتُ تقريباً عن التدخين، لكنني أعاني من دوار ووهن ومن تعب فظيع، ويمكنني أن أقول: إنني في الخامسة والعشرين متعبٌ من العُمَر“.

واحدة من أكثر ساعات الشاعر بؤساً وغربةً، تلك التي يقضيها بين من لا يفهمه، فهو يقضي الساعات الطوال مع زوجة غير معنية بما يشغله ويعتمل في روحه، ومع أبناء قلما تعنيهم هواجسه وهمومه، ومع أصدقاء يجدون فيه شخصاً غير مختلف عنهم، فيما هو غير ذلك، لا يؤنسه مؤانس، وما من دالة على ما يبتغيه بينهم، فهو الغريب والخارج عن المألوف، وكائن لن ينعم باللحظات التي يطلبها لنفسه، وإن قضى الساعات الطوال مع المجموعة التي تشاركه الهواجس تلك، هواجس وهموم الكتابة والقصيدة شيء والعالم شيء آخر. حيث لا أحد يعرف ماذا يريد، وماذا عليه أن يكون، ولماذا يأنس في غربته ووحشته وفوضاه. قضية الشعر والخلق الفني ومشروع كتابة القصيدة قضية غاية في التعقيد، هذه التي يسميها باشلار باللحظة الميتافيزيقية. يقضي الشاعر شطراً من حياته موظفاً في مؤسسة ما، وهي غالباً لا تمت بصلة إلى عوالمه التي هو عليها، ولا أستثني المؤسسات الثقافية، مثل العمل في المجلات والصحف الثقافية، ويأتي مقيّ يشترك فيها مع كثيرين، لا علاقة لهم بما يهجسه ويعاني منه، فهو آخر، لا يشبهه أحد، هذا الذي تلاحقه القصيدة حيث حل، وتقتص الصورة والفكرة من لحظة أمنه وطمأنينته، وهكذا، حاله في السوق والشارع والبيت والنادي الليلي. هناك لغة مفقودة دائماً، وهناك حوار لا يتم ابداً، وهناك منطقة وعي لن تُردم بكل ما يأتي هؤلاء به من أسئلة وعقول، لا، ليس في الأمر من تعال أو نفور، أبداً، إنما هي روح مختلفة، لا تقبل بالتسامح على حساب مشاغلها، ولا بالأمل موعداً سيتحقق، فهي نفس ولدت هكذا، تريد من وجودها تحقيق ما يعجز عن تحقيقه الملايين، وهناك من يطالبها بانجاز ما يستعصي عليهم جميعاً. هي رسالة كونية يحملها من لم تخلق السموات نظيراً له. ألم يقل امرئ القيس : (فلو أنّها نفسٌ تموتُ جميعةٌ----وَلَكِنَّهَا نَفْسٌ تَسَاقُطُ أَنْفَسَا --- وبَدَلَت قُرْحاً دامياً بعد صحةٍ، فيا لكِ من نعميَ تحوّلنِ أبؤساً)

البؤس إذن، هو من ينتظرك أيها الشاعر، فاشرب ما تدخره، جعة أو نبيذاً، فلأسرّنك بما أسرني به صاحبي: لن تكون القصيدة بانتظارك مع هؤلاء، ستنبأ عن نفسها، وستظل في حيرتك. في أسفار كثيرة لك، صحة أصدقاء يعي بعضهم حقيقة ما أنت فيه، وقليل منهم من يهमे أمرك، فهو وفي أعلى تجلّ منه، يريد منك ما يريده من نفسه، وأنت



زهرة مروّة - بيروت

ثلاثية الخيال العلمي للصيني ليوسيكسين

كل تعاطف يكلف المرء حياته

وأخلاق جديدة توشك أن تسود. لكن سرعان ما يختفي هو وسفينته، لماذا؟ لأن قادة السفن الفضائية الأخرى كانت لديهم الفكرة ذاتها: قصف المركبات الأخرى والاستفادة من حطامها. لقد أخطأ هذا القائد لأنه أضاع الوقت في التفكير من وجهة نظر أخلاقية. لقد تردد في لحظة اتخاذ القرار الأخير... وكانت تلك اللحظة التي أصغى فيها لنداء قلبه وشعر بالتعاطف مع مصير البشرية، هي التي قتلته. هكذا يقرر الكاتب بفلسفة قلبية مزدرية أن أقل خطأ ذرائعي، وأقل عاطفة أو حنان في غير محلّه، يمكن أن يكلف المرء حياته.

قراءة هذه الثلاثية توضح الفارق الكبير بين المخيلة الأوروبية والمخيلة الصينية، كما يشرحها المؤلف في مقابلة مع صحيفة غربية قائلاً: "الخيال العلمي الغربي موسوم بالمسيحيّة وهذه ليست حال الصين... الاستنساخ أو الحياة الاصطناعية من حيث أثرها على المجتمع أو التساؤلات الأخلاقية هي مصطلحات غريبة عن الحساسية الصينية. وان فرضية غزو كائنات فضائية للأرض تدفع إلى التفكير في أي الحلول هي الأنجح للإنسانية في مواجهة الغزاة الأكثر تطوراً بدرجات من البشرية.

وهي حلول يترتب عليها اللجوء إلى القتل! انها رؤية تنطوي على الذرائعية المخيفة في نظر الغرب، ولكنها واقعية. ان أخلاقاً جديدة توشك أن تولد وتسود ومن ضمنها أن غاية بقاء الجنس البشري تبرر كل الوسائل.

عن مجلة "le magazine litteraire"

يكشف كاتب الخيال العلمي الصيني ليوسيكسين في ثلاثية "للمشكلة ثلاثة عناصر" و"الغابة المظلمة" و"الموت الخالد" رؤية ازدرائية صلفة للعالم بعد أربعمئة سنة عندما تغزو كائنات فضائية الأرض.

تصدر هذه الثلاثية قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في الصين، بواقع 7 ملايين نسخة حتى الآن. وفيها تتجلى رؤية ضمنيّة الغرب، من منظور صيني مختلف كلياً عن نمط الخيال العلمي السائد في الغرب، حيث التساؤل مثلاً هل للإنسان الآلي أحلام وللکائن المستنسخ حقوق؟

فيما يركز الكاتب بمنظار صيني، واستناداً إلى معطيات علمية، على كيفية ارسال كائن بشري إلى الفضاء البعيد في حركة فضائية كل غرام فيها محسوب بدقّة، وحيث الجواب أن ذلك لا بد أن يكون من خلال اختزال الإنسان إلى العنصر الأساس والضروري فيه أي الدماغ.

هذه الرؤية تتشكل عند الكاتب من خلال الفكرة الرئيسة في الثلاثية التي يلخصها في حدث سفينة فضائية هاربة من معركة ضارية، توشك فيها كائنات من كواكب أخرى أن تحطّم أسطولاً من المركبات الفضائية البشرية.

يكشف قائد السفينة أنه لم يعد لديه الوقود الكافي لمتابعة طريقه. ما العمل؟ ليس أمامه الا حل واحد هو قصف المركبات الأخرى الهاربة واستخدام حطامها كوقود لسفينته. وفي أثناء تصويره لهذا الحل، يفكر أن ثمة حضارة جديدة تولد للتو،



محمد خضير

جرافيتي 2042

أنا موظف في دائرة البريد، أوزّع رسائل تبدلت عناوينها، ومنها ما بعثه مهاجرون إلى عوائلهم، وظلّت رسائلهم جاثمة في صندوق البريد سنوات طويلة، تغيّرت خلالها المدينة وسكن أهلها تحت الأرض، بعد أن ارتفعت درجات الحرارة وفاق أواؤها طاقة الاحتمال البشري، وشحّت المياه السطحية، واقتصرت خدمات الحكومة المحلية على عدد قليل من الدوائر، منها دائرتي.

عادةً أخرج من نفقي المرقم 24 (ب) وهو واحد من الأنفاق المرقمة التي تصلّ جحور السكان الأرضيين بعضها ببعض، أو بدورات المياه المشتركة، أو تخرج بهم إلى ظاهر المدينة القصي، حيث المقبرة، من دون رجعة إلى مساكنهم النفقيّة. عادة، ألتحق بعملتي في ساعة مبكرة من الصباح، قبل الشروق المتوهج للشمس، أفكّ سلسلة دراجتي الهوائية المربوطة إلى عمود في مرأب صغير عند فتحة النفق، وأتجه إلى دائرة البريد ذات الطراز الاستعماري. وأول شيء أتطلّع إليه في بهو الدائرة الفسيح، هو لوح الأنباء الجوية، مع عناوين أنفاقٍ مات فيها أحد السكان خلال الأيام القليلة الماضية، وجرى دفنه في المقبرة، خلف السجن القديم، وهذا السجن أقفر من نزلائه أيضاً وشوَّروا ليختبئوا تحت الأرض. وإلى الجانب الأيمن من الوفيات إعلان آخر بالمواليد الجدد، وحفلات الزفاف، وهي قليلة جداً في عصر سكننا الأرضي. أحصي في تلك الساعة عدداً قليلاً من الأحياء الجالسسين بانتظار نداءٍ ما من المسؤول عن الهواتف الدولية، أو طلب الاتصال بهواتف دوائر المدن المجاورة وأنفاقها المتوارية كمدننتنا. وعدا

هذه الأعمال، فدائرة البريد مكانٌ مثاليّ للراحة، ومربضٌ هادئٌ تلتقي في بهوه أرواحُ المدينة القديمة الخالدة. إضافة إلى هذه الخدمات العامة، تختصّ دائرة البريد بإعلانٍ نادر عن موعد قدوم طائفة الخطوط الجوية المسماة باسمٍ أثيرٍ جميل هو (زهرة الخليج)، لكن هبوطها في المطار السطحي مشكوك في دقته، نظراً لاندثار أية علامة دالة على زراعة الأزهار، واستحالة مغادرة هذه البقعة إلى مكان بشريّ بعيدٍ آخر. أما أطرف شوّون دائرتي فهو تنظيمها مسابقات رسوم الجدران (الجرافيتي) تحت لهب الشمس، وهو شرط لا يلائم إلا قلة من الرسامين المغامرين. ومن أجل هذه المسابقة قرّرت الخروج من نفقي في صباح يوم عطلة الرابع عشر من تموز، لشدّ أزر الرسام (سامح ريحان) الذي تربطني به صلة الجوار ورفقة طويلة في السجن، قبل تسريحنا منه.

غادرتُ نفقي في هجير يوم العطلة، أعتمر قبعةً مبطّنة، وأعلّق في مقود الدراجة قربة الماء المدثّرة بالخيش، مع مؤونة غذاء صغيرة، وحزمة من الصحف القديمة، وأحجّب عينيّ بنظارة واسعة العدسات شديدة الإعتام، وسرعان ما استسلمتُ لضهد الشمس الهابط بحريّته المشعّة على رأسي. الشوارع خالية، والنسمات اللافحة تكنس أوراقياً من سجلات الزمان السطحيّ المهجور. أقابلُ في الأيام الاعتيادية بوّابيّ الأنفاق فأبادلهم بضع كلمات، أو قد يعترض طريقي أطفالُ الأرض العابثين فأرسلهم إلى أمهاتهم قبل اشتداد الحرارة؛ ولم أصادف إنساناً أو حيواناً يلود بي في يوم العطلة الرسمي هذا، فكان المدينة قصّت

طوراً من عهدها، أو أنّها لم تبدأ بعد زمنّها المستقبليّ. قطعْتُ توارّد هذه التوقعات، ودوّرتُ درّاجتي إلى موقع الرسم الجداريّ، وكانت العجلتان تقاومان تياراً من روائح غامضة، تهبّ من الصحراء، وراء المقبرة. كلّ شيء كان ثقيلًا وساكنًا.

اختار صديقي الرسام جداراً كالحاً من جدران السجن الخاوي من أي نَفَسٍ أو إيماءة تشيران إلى عرضٍ ساخر أو حوارٍ أو غناء كانت فرقة السجن المسرحية تقيمه تحت هذا الجدار، في سنوات ما قبل النزول إلى أعماق الأرض. لمحتُ صديقي الرسام (سامح ريحان) معلّقاً على سقالة مرتفعة، منهمكاً يكامل لوحته الجدارية التي قضى في رسمها شهوراً. وقفتُ في ظلّ السقالة العريض، وشهقتُ ببصري إلى الكائنات البشرية التي تسرع الخطى في اللوحة الممتدّة بَعْرَض خمسة أمتار، وارتفاع ثلاثة. كانوا يهرعون لسببٍ ما على أرض متشقّقة، جرداء مترامية الأطراف، يبدو الهلع والظلم على وجوههم؛ يغوص بعضهم حتى منتصفه في حُفَر، بينما يهَمُّ البعض الآخر بقذف نفسه في فوهات الأنفاق التي تلوح لهم من بعيد. وفي أطراف مساحة اللوحة الجرداء سقط آخرون وتبعثروا تحت وهج الشمس. ثمة طيور متفرقة تفرّ من بؤرة اللوحة حول الرؤوس التي ترفع الأبصار إلى تحليقها. وأدنى من هؤلاء كلّهم، في زاوية التوقيع السفلى، رسمَ سامح شكلَ قاربٍ خشبي مهشّم الألواح، بصمّة نهائية على عمله الجداريّ. أما الدلالة الثانية على وجود الفنان في صميم المسابقة وتمثيل عصره تحت الأرضيّ، فكانت حروف عبارة بارزة، دُفِن نصفُها في تراب الزاوية السفلى المقابلة لشكل القارب، تقول: «تعساً للنبوءات التي رَسَمت حياتنا الشوهاء».

أدار صديقي الفنان رأسه، الملفوف بقطعة قماش مرطّبة، ليرمقني من تحت حافة قبعته، حين صَفَرَت له منبّهاً، وأصدر ضحكة ترحيب مستغربة، ثم هتف: «أتعرّف إلى نفسك بين هذه الكائنات السيئة الحظ؟ أم ترى أنك نجوت من هذا القفر والتعاسة بأعجوبة؟» صحتُ كي يسمعي: «وهل هناك أشخاص غيرنا؟». بلغني صوته المتدحرج، الجاف: «كثيرون. الغائبون



خلف المقبرة والسجن. الثاؤون في طبقات الأرض. المواليد المجهولون».

رفعت صوتي: «لكننا رغم هذا الإحصاء نبدو شعباً قليل العدد». قال: «أتظن ذلك؟ لماذا نرسمهم إذن؟ لِنَدَعَهُم خامدين». قلت: «أنت ترسم قيامتهم. لكلّ عصر لوحته الجدارية الكبيرة».

ربما وافق على رأيي بعمله المضني، الذي قضى شهوراً لرصّ تفاصيله المتناثرة، وترسيخ ألوانه الترابية. صاح فجأة: «أتظنّنا نجو؟ هل نجتاز هذا الصيف بسلام؟» أجبته بحماس: «نجونا يا صاحبي. نحن نحيا. أليس كذلك؟ ما زالت الحياة بجانبنا، أو أسفل منّا».

لم أنتظره كي يهبط من سقالاته، بل عبّأت ما جلبته معي من مؤونة في سلّة متدلية حتى الأرض، واعتليتُ دراجتي ومضيت. تخيلت صديقي الرسّام واحداً من الذين ستصهّزهم الشمس ما أن تستوي في كبد السماء، ولن يتبقى منه إلا شعلة ستخبو روحها التواقة للاحتراق، ويضاف رماده إلى تراب كائناته المعلّقين في الفضاء.

كفاك أخطاء مهمة

هكذا يُقدّم نفسه

كمنظرٍ طبيعيٍ مرسومٍ على الجدار، كمزهريّةٍ حافلةٍ بالأحداث، ولكن، لا أحدٌ ينظرُ إليها، كملاطفةٍ للمنعطفات، ولها أنصافٌ معمرّون. كالرجوع إلى الحقيقة دوماً، وما من رجوعٍ مفيدٍ سوى للأعيان وسوى للأدغال. (كمشغى، وهو ذاته أحوج إلى التمرّيز).

يقدّم نفسه كاستشارةٍ غير صحيحةٍ، كذهابٍ إلى حيث يتطابقُ الصحيحُ مع الدموعِ الأكيدة، ثم ينجزُ إفشال نفسه. يكتبُ متطابقاً مع المروج ومع الوعود الشريفة، وليس مع الذئاب ولا مع الشبع ولا مع النصر، فالوعول خصمه، ولا يستفادُ منها، إلّا كونه طريدةً لها.

يعيشُ على قاعدةِ الأم، على الأفعال وكأنّها صحيحةٌ، وعلى الندم النافع، ثم يتساوى معه، بوصفه نماذجٍ مفيدةٍ للندم. خصمه، السارية المنكّسة. يلوذ بالصدقات، فيحسبُها نظرياتٍ علمية، يحسبها صحيحة كالشمس. (يسرّه أن يكون كالتدقيق في المسارات الخاطئة).

لعلّه،

يتطابقُ مع الكهنة والحماس للدجالين، ومع الكفّ عن الأبرياء.

يصيرُ إلحاحاً على الضروري، الذي يُشبه التّعرّف إلى القاصرين، التّعرّف إلى الأيتام، يصيرُ نوايا للأفعال قبل حدوثها، فيا لها من براءة بريئة، يا له من مقابلٍ، يمنحه الغارغ ومن ريع، يحبّه القحط.

يُعالجه الساخن؛ حبيبته ساخنة، أصدقاؤه ساخنون وأفعاله ساخنة.

كلُّ تقطيع ينالُه، بل ويريد السكاكين وذكائها، وكلُّ جهلٍ يشمله ثمّ يطوفُ حوله.

ذو أواصر مع المكان التي هي

في اتفاقي دائم مع إزالة البيوت

الستائر عندما تغيّر نفسها، هي أساليب مختلفة للشمس، الآتي الخلفي، والنور كقفا. (صدقات كالستائر).

كأنّه التنبيه دائماً، يشمّ النبتة مضطراً، وينام مجبوراً على ذلك، مجبوراً على النوم. في السعادة لا شأن له منها غير المأزق، ومن العائلة سوى الهزيمة، فيتعاملُ مع بيته، كأنّ الصحراء مقاسه.

صلاته غير مجدّية، أخطاء ولكنّها جديدة، كفاك أخطاءً مهمّة، وعوائل غير مهمّة.

يكون جديراً بالدموع الجيّدة، بالخيرات القاحلة والشعوب القاحلة. هو هكذا، في أناقته وابتسامته؛ استنزافٌ لصوره ولمن يصوّره، تعذيبٌ للاتجاهات لأنّها ممتدّة، لا اعتناقٌ لمذهبه، خصمٌ حرّ ومنع حرّ.

حبّ غير ضروري مثل الرغبة في المهدئات

(موافقٌ على تعريفي به، مثلما قدّمته أنفأً، وكما سأقدّمه لاحقاً).

وهكذا يقدّم نفسه:

طريقاً لخطف الأنهار، ولكن كطريقٍ لاستردادها أيضاً.

هبات ومحسنها مغفود،

حدوثاً لحالات طوارئ

تمهيداً للكوارث وذمّاً للمراتب.

يُلاقي تعذيباً مصدره الحداثق، مصدره الأصدقاء، يا أيّها

المصادر لعذابه ولعذاب البيوت.

ضمن الجسور ووظائفها

له سوابقُ تظهرُ في أثناء البناء؛ في الارتفاعات والنوافذ، أو، لو تظهر سوابقه في النقود، وعند الأعيان وفي مجالسهم، تظهرُ سوابقه قبل الحرائة وتعيّنها، تظهرُ قبل الفيضانات وقبل الإحساس بالوداع، وكذلك قبل انهيار العُمّلات، وقبل التّقصّف، وهكذا، تظهر في الزهور وإفلاسها.

وكأنّها ركنٌ في شمعة تلك التي يحبّها، وكأنّه المعتمد لدى المنحدر، ينعطفُ حبّاً عند كلّ تصادمٍ، المُسهل على جعل نفسه شوكةً في الجاه.

لن يكون الربيعُ بخيرٍ، إلّا ككلام بلا مؤمنين، وكحدثٍ متجمّدٍ وأمّ شاغرة. الشاغر منه، يكون دموعاً مستمرةً ودروعاً خائفة.

يؤكد على أنه المملّ ذاته، والتشاؤم ذاته

يظهرُ في النافذة غير مبتسم، وفي الابتسامة كأنّه أرضٌ مُصابة. فرصة ذات عطش، يظهرُ في النسمة متشائماً من الباب، يتكرّر غير سعيدٍ، منحنيّاً في ضحكته، فيظهرُ حابساً نفسه عندما يوافق.

لتكن كالبيع وكالشراء

إنّك دقيقٌ للغاية، مثل رزنامة مواعيد. آلاتٌ تعذيبٌ تعرفُ مرادها. أنت صامولة، قدرها في الضبط. إنّك متحفّظٌ كثيراً كالعشائر،

بطلٌ يحبّ البيع والشراء،

يخجلُ من شبابه،

كأنّه لم يكن طفلاً يوماً.

عندما أجاورك الآن

بمعنى، أنّني أطبّق القوانين، بمعنى، هناك ألمٌ في ظهري، إنّك كثيرُ الأسباب، ذو أواصر مع الآلات التي هي في خلاف مع وظائفها. كلُّ ربيعٍ يرحلُ ويحلُّ مكانه تفكيرٌ في المناصب. لماذا يجذبنا العطب ونقفُ عنده كأحباء؟ القصيدة وللأسف (كما تفهمها)، هي من أنواع المرور العفيفِ على النقود، لكنّك تبتسم للتراب، المرور على البيوت فتكسر مفاتيحها.

هناك غفوةٌ في تحسّنتك، انقطاعات كثيرة فيه، وتفكيرٌ جميلٌ في الضرب الموجّه إليك، هناك ضجرٌ لدى الشراشف، كأنّك البرعم وقلعُه، الأعمدة واستنساخها. ليشمل امتدادك الأعراف والقواعد والمنابر والخطابة، ليشمل المزاح بعيداً عن الحقيقة وأوتادها.

لا درجات فيك ولا في تأييدك.



بلا ضفاف

د. حسين الهنداوي

دعوة إلى يوم للموسيقى العراقية

أنه من أصبحن أه..

قبل دراسة تيارات المقام العراقي وجمالياته باعتباره جزءاً مركزياً من الثروة الموسيقية العراقية، نجد أنَّ من العسير، وربما من المستحيل لحد الآن، التَّمكُّن من تحديد الاصول الأولى لفن المقام العراقي. إذ تتباين وتتضارب استنتاجات الباحثين الذين اهتموا بهذا الموضوع المحدّد. وتنبع الصعوبة من واقع التشابك العميق، الذي يبلغ درجة التطابق أحياناً، بين المقام وبين فن الغناء العراقي بوجه عام. فهذا الأخير ضارب في القدم؛ شأنه شأن المظاهر الإبداعية الأخرى في حضارة وادي الرافدين. ومن الممكن جداً القول إنَّ تلك الأصول تعود إلى الازمنة الآشورية وحتى البابلية والسومرية، وإنَّها وجدت كمكوّنات في التراثيل الدينية أوّلاً ثم ما لبثت أن انحرفت تدريجياً عن وظيفتها الأولى لتصبح، مع تطوّر الموسيقى وظهور القيثارة والآلات النغمية الاخرى، مكوناً جمالياً يطعم ليالي السمر في مجالس الملوك والخلفاء والأمراء ثم سرعان ما امتد إلى حياة سواهم من الناس الذين صاروا يتشوّقون له في أفراحهم وأتراحهم وكل لحظاتهم الوجدانية الحميمة. ويعتمد هذا الرأي على نصوص رقم طينية اكتشفها علماء الآثار، يعود وجود بعضها إلى آلاف السنين قبل الميلاد، من بينها لوح طيني كامل يحمل تأليفات موسيقية مدوّنة بالنوتة قامت أندرافكورن كيلمر، أستاذة الآشوريات في جامعة كاليفورنيا قبل ربع قرن، بفكّ رموزه وتدوينه بالكتابة الموسيقية الحديثة في مطلع السبعينيات الماضية، ثم قام ريتشارد كروكر أستاذ الموسيقى في نفس الجامعة بعزف هذا التدوين على أوتار قيثارة من الطراز السومري.

ومما يدعم هذه الفرضية أيضاً حقيقة أنَّ بعض فروع المقام العراقي لا تزال لحد الآن توطّف في التراثيل الدينية الشعبية كمقامات الأذكار والتماجيد وما شابه وهو تقليد متأصل في العراق وقد نعثر على امتدادات له في عدد من البلدان العربية والمجاورة.

بيد أنَّ الرأي الأكثر قبولاً لحد الآن هو ذلك الذي يضع بدايات

المقام العراقي في الفترة العباسية حيث بالفعل، ومن بغداد على وجه التخصيص، عرفت الموسيقى والغناء وعلم الأوزان النغمية ومقاماتها المختلفة تطوراً كبيراً على يد منصور زلزال وابراهيم الموصلي واسحق الموصلي وزرياب وغيرهم. كما أنَّ تسمية هذا النمط الغنائي بـ«المقام» لم تتكرّس الا في أواخر العصور العباسية. ولعلَّ أصل التسمية هو فعل القيام، لأنَّ العرف السائد هو أنَّ على مقرئ المقام الوقوف عند الأداء. ويرى البعض أنَّها من التشييد لأنَّ المقام هو بمثابة تشييد هندسي دقيق لبناء من الطبقات والسلالم النغمية أو الصوتية له شخصيته المتميزة وكيانه المستقل وكبرياؤه الجمالي.



موسيقيون عراقيون من الألف الثالث قبل الميلاد

ومهما يكن من أمر، لقد ظلَّ فن المقام مقتصرأً على أهل العراق بشكل خاص، ولم يخرج بعيداً جدّاً عنه. وما زالت الروح المدنية العراقية تجد طمأنينة وتماهياً يكاد يكون وجودياً مع التحليلات النغمية العميقة لهذا الضرب من الغناء. وتعزف موسيقى المقام

من قبل فرقة موسيقية تسمّى بـ«الجالغي» او «التخت» وتتكوّن إضافة إلى قارئ المقام من ثلاثة عازفين على الأقل؛ يتخصّص اثنان منهم على آلتين وتريتين اساسيتين هما «الجوزة» و«السنطور» بينما يتخصّص الثالث بالعزف على آلة الايقاع. وقد يضاف إلى الفرقة عازف عود وموسيقيون آخرون الا أنَّ هذه الإضافة غير ضرورية في الواقع.

على الصعيد البنيوي، يتألف المقام من ثلاثة مراحل في تسلسل الاداء، هي على التوالي: «التحرير» وهو مداخلة صوتية دون نصّ شعري سوى كلمة «امان» او «يادوست» او ما شابه، تنحصر ضرورتها في تحضير الأسماع وتمرين الحبال الصوتية على ضبط اللحن الخاص بالمقام المقروء. ثم المتن وهو الجزء الاساسي من المقام ويتضمّن قراءة القصيدة أو الزهيري مضبوطة على ذلك اللحن المُحدّد، وأخيراً يأتي «التسليم» الذي يختم المقام وهو مداخلة صوتية بدون نصّ شعري أيضاً مثل «التحرير» الا أن لكل مقام كلمات خاصة ينتهي بها وتدل عليه.

على المستوى الأسلوبي، تربو المقامات العراقية بعددها على ما بين السبعين والتسعين مقاماً مختلفاً إلى هذا الحدّ أو ذاك. فالباحثون يختلفون على تحديد عددها. الا أنَّهم يتفقون على أنَّ الحي لحدّ الآن منها يقارب الأربعين مقاماً؛ معروفة بالاسم الخاص بكل منها، بينها عشرون هي الاكثر تداولاً وشيوعاً. وهي تنقسم من حيث الاستعمال الفني إلى قسمين أساسيين، الأول يوطّف مع الشعر العمودي المكتوب باللغة العربية الفصحى، بينما يقتصر الثاني عادة في التوظيف مع الشعر الشعبي العراقي المكتوب باللهجة العامية والمنظوم منه خاصة بطريقة الموال العراقي المعروف بـ«الزهيري».

فبين مقامات الصنف الأول، نجد مقام الحسيني والنوى والصبا والبيات والرسن والحجاز والسيكاه والمنصوري والعجم واللامى والواج والنهاوند والأورفة والحويزاوي والدشت والهياميون والخنبات والقوريات والتفليس. بينما تنتمي إلى إطار الصنف الثاني مقامات المخالف والبهرزاي والمحمودي والابراهيمي والناري والمسجين والعربون عرب والحكمي والمدمي والحديدي والحليلاوي والحجاز كار كرد والكلكلي والجبوري والمكابل..

وهذه التقسيمات موروثّة من القرن التاسع عشر بشكل عام باستثناء البعض القليل الذي جرى ابتداعه في القرن العشرين عبر صياغات واشتقاقات وتركيبات جديدة. ولقد ازدهر المقام ازدهاراً ملموساً منذ وخلال القرن التاسع عشر.

ولعل أبرز الفنانين الذين عرفهم القرن التاسع عشر هم الشيخ عثمان الموصلي والملا حسن البابوجي وعبد الرحمن ولي ورحمة الله شلتاغ الكركوكلي (وأصله من كفري) وعلي الصفو الموصلي. الا أن آثارهم جميعاً لم تصل إلينا بسبب انعدام إمكانية التسجيل



فرقة الجالغي البغدادي عام 1932

الصوتي آنذاك. وحده الفنان الكبير احمد الزيدان (1832 - 1912) الذي أخذ المقام عن الفنانين رحمة الله شلتاغ (1867-1792) وحمد جاسم محمد تقي (1881-1813) وحمد النيار (1879-1808) وأمين آغا (1896-1818)، ترك بعض التسجيلات على اسطوانات شمعية نظراً لأنّه أدرك القرن العشرين الذي شهد وصول وفود من عدد من شركات التسجيل الاوروبية إلى العراق.

وتوجد إلى الآن بعض الاسطوانات الشمعية التي سُجِّلَت بصوت هذا الفنان الذي كان يحيي حفلاته مساء كلّ يوم تقريبا متنقلا بين مقاهي المقام الاكبر في بغداد آنذاك وأهمها مقهى الشط في المصبغة و"مجيد كركر" في الفضل والمميز. وقد تحقّق لنا الاستماع له بفضل قيام الاستاذ هيثم الملاك بنشر اسطوانتين؛ الأولى مع "مقام حجاز أجغ"، والثانية "مع "مقام دشت عرب" الذي ينسب لأحمد الزيدان اكتشافه. وهذه التسجيلات هي أقدم النصوص المغناة في فن المقام العراقي التي جرت المحافظة عليها. فبعد مطلع القرن العشرين أصبح من المعتاد تسجيل قراءات فنانى المقام العراقي بفضل تزايد حضور شركات الاسطوانات وتنافسها على اقتناء نصوصهم الصوتية، ثم بفضل محطة الأذاعة العراقية التي دشنت إرسالها في 1936، وكان المقام بالطبع أحد أهم المواد التي دعمت نجاحها شعبياً. ولعل الأثر المباشر لهذا التطور هو تركز فن المقام في بغداد بشكل أساسي وتراجعه في مراكز ازدهاره الكبرى الأخرى كالموصل والبصرة وكركوك خاصة.



عثمان الموصلي

بالمقابل، على الصعيد الزمني، فإنَّ النصف الأول من القرن العشرين هو حيّزه الزمني الأكثر خصباً في مرحلته الأخيرة تلك. حيث ظهر عدد كبير من ألمع الفنانين خلاله. ولعب الصراع الداخلي بين تياراته واتجاهاته المختلفة دوراً مباشراً في جعل تلك الفترة بمثابة العصر الذهبي للمقام. وبالفعل فقد برزت في الفترة تلك أسماء رشيد القندرجي ونجم الشихلي ومحمد القبانجي وعباس كمبير وجميل البغدادي وعبد الامير طويرجاوي وعبد القادر حسون وحسن خيوكة وسليم شبل وعبد الرحمن خضر وناظم الغزالي ويوسف عمر وعشرات الآخرين ممن تركوا أثراً خالدة في ميدان فن المقام العراقي. لكنَّ هناك ثلاثة تيارات أساسية تميّزت بشكل خاص وتركت بصماتها على مجمل عطاءات الفنانين اللاحقين، وهي كما يلي:

اولاً- التيار الكلاسيكي:

ويمثّله مؤسّسُهُ رشيد القندرجي ونخبة من تلاميذه، أهمهم عباس كمبير وعبد القادر حسون ومكي الحاج صالح وعبد الوهاب البناء واسماعيل عبادة وتركّي الجراح وجميل البغدادي وجميل الاعظمي. فقد عملت هذه المدرسة على الالتزام التام بأصول المقام والتقيد الصارم بالأساليب التقنية النغمية العربية. وهذا لا يعني بالطبع أنّها اعتمدت جمودية تقليدية في مناهجها، إنما على العكس حرصت بشكل كبير على تطوير المقام وإغنائه بالجديد وبالجميل، بيد أنّ هذه العملية ظلّت محض داخلية ولم تذهب

إلى حد الخروج على الأساليب والقيم الفنية الموروثة.

ولد رشيد حبيب بن حسن القندرجي، رائد هذه المدرسة، في نهاية القرن التاسع عشر في محلة العوينة في بغداد. وكانت عائلته فقيرة فقد كان أبوه خرّازاً. وعندما توفي والده لم يكن رشيد قد بلغ سن الثامنة من العمر بعدُ، مما اضطره إلى العمل في صبح وتصليح الأحذية في محلة «عكد النصارى». وقد استمر في هذا العمل لسنوات طويلة حتى صار يعرف بـ «رشيد القندرجي». وهو لقب أحبه هو نفسه. وعندما بلغ الثامنة عشرة أصبح جندياً في الجيش التركي، وانتقل ليعمل سرّاجاً في بغداد بعد تسريحه من الخدمة العسكرية. ثم اشتغل عاملاً في «مقهى القيصرية» الذي كان يغني فيه أحمد الزيدان، ومن هنا ظهر اهتمامه المتزايد بحفظ المقامات واتقان أساليب الغناء فيها. وعندما اكتشفه أحمد الزيدان واستمع له أعجب به واهتمّ بتدريبه ليكون خليفته على عرش المقام العراقي.



رشيد القندرجي

سجّل رشيد القندرجي عدداً كبيراً من الأسطوانات؛ قرأ فيها معظم المقامات الرئيسية لا سيما السيكاہ والصبا والحسيني والتغليس والجيلاوي والكلكلي والبيات والمحمودي والطاهر، كما برع في أداء المقامات المُعقّدة، مُرَكِّزاً على المقامات الرئيسية الصعبة دون الفرعية ومقامات التحرير التي تتطلب قراراً صوتياً صعباً للغاية وأنيقاً في ذات الوقت. ففي أداء السلالم الصوتية العالية كان القندرجي مرجعاً دراسياً ألا أنّه اتقن أيضاً الأصوات المنخفضة. ويعدّ أول من أبدع في إدخال الأصوات المفتعلة في الميانات. ولم يغفل القندرجي الاهتمام بتجديد المقام حيث يعدّ أول من أدخل نغمات العلزار والمكابل في مقام الحديدي ونغمة السيرنك في مقام الكلكلي وأنغام من الحسيني في مقام الطاهر والكثير غير ذلك. الا أنّه عرف عموماً بحرصه الكبير على الالتزام بالأصول والقواعد النغمية الاصلية. وعندما تأسّست دار الاذاعة العراقية، اختير رشيد القندرجي ليكون خبيراً للمقام العراقي فيها وقد استمر في اشغال هذه الوظيفة الفنية حتى وفاته في عام 1945، حيث خرجت بغداد كلها لتوديعه إلى مثنواه الاخير ونادراً جداً ما فعلت ذلك في كل تاريخها الحديث.

ثانياً- الاتجاه التجديدي:

يمثل هذا الاتجاه أكمل تمثيل مؤسّسُهُ محمد القبانجي. ويتميّز عن المدرسة السابقة في ميله إلى الخروج النسبي عن الاصول والتحرُّر من القواعد الكلاسيكية للاستجابة للطاقة الصوتية للمغني من جهة (وصوت القبانجي من بين أجمل الأصوات بلا شك في تاريخ المقام العراقي)، ومتطلبات الخروج إلى

جمهور واسع، من جهة أخرى.

ولد محمد القبانجي في عام 1901 في محلة سوق الغزل ببغداد وأخذ أصول القام عن والده، ثم راح يتردّد على مقاهي المقامات البغدادية للاستماع إلى أشهر مقرّئها آنذاك كسيد ولي وأسطه محمود الخياط ورشيد القندرجي وقُدوري العيشه. وهذا الأخير هو الذي أثر فيه بشكل خاص بعد أن ارتبط معه بصداقة قوية. إلا أن القبانجي سرعان ما برّ سابقيه بأسلوبه الحديث في أداء المقام حيث الإنجاز والمداخلة بين مقامات كانت منفصلة كلياً حتى ذلك الحين.

واذا كان هذا الاسلوب قد عرّضه لتهمة الجهل بأصول المقامات والابتعاد عن الالتزام بقواعدها، فإنّه جلب له بالمقابل شهرة سريعة وكبيرة، حيث راحت أغانيه تنتشر في أوساط شعبية واسعة مما دفع شركات تسجيل الاسطوانات إلى التعاقد معه كأول مطرب عراقي ينال هذا الاهتمام ليصبح أهم مطرب عراقي

في وقت كانت الفنانة زكية جورج تتربّع على عرش فنانات الاغنية البغدادية الاشهر.

فقد دعي محمد القبانجي إلى ألمانيا في نهاية العشرينيات من القرن الماضي ليسجل عدداً كبيراً من الاسطوانات بلغت 80 أسطوانة (بين عامي 1928 و1929 فقط)، لشركات بيضافون وارويان وغيرهما. وبعد عودته من ألمانيا زار القاهرة في عام 1932 للمشاركة مع فرقة المقامات العراقية في المؤتمر الموسيقي العربي الذي عقد فيها. وقد كان المؤتمر المذكور محطة مهمة في تاريخ هذا الاتجاه حيث نجح القبانجي في انتزاع إعجاب النقاد الموسيقيين العرب، إذ حازت فرقة المقام العراقية على الجائزة الاولى بين كافة الفرق العربية الأخرى المشاركة واستقبل إثرها القبانجي بحرارة من قبل أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وأحمد شوقي وأحمد رامي. وبعد هذا النجاح قامت أم كلثوم بزيارة بغداد للاطلاع عن كثب على الموسيقى العراقية، وبعدها جاء محمد عبد الوهاب للعمل في بغداد، وقد ظهر في ما بعد أنّه تأثّر بألحان المقامات العراقية لا سيما مقام اللامي الذي جعله أساساً لعدد من ألحانه التي اشتهرت بعدئذ. هذه الزيارات جلبت للقبانجي شهرة واسعة جعلته يحظى بمكانة أهم من بقية قراء المقام في العراق رغم أنّ بعضهم كان أكبر موهبة وأصاله فنية منه ربما. ولقد تكرست شهرة القبانجي لدى العراقيين عندما أرسل إلى المحكمة من قبل سلطات النظام الملكي بعد أن غنّى لمعروف الرصافي قصيدته التي مطلعها:

عبيد للأجانب هم ولكن على أبناء جلدتهم أسود

وغنّى أيضاً قصيدة «المجرشة» للملا عبود الكرخي ونصوص أخرى عزّزت شعبيته. وإضافة إلى استفادته الكبيرة من صوته الرخيم وتوظيفه الاعلام الحديث في الدعاية، اهتمّ القبانجي بإثراء المقامات فنياً، حيث يعود له ابتكار عدة مقامات جديدة من بينها مقامات القطر وحجاز وکار وحجاز کار وكذلك مقام اللامي، الذي كان الفنان الكبير عبد الامير طويرجاوي هو مبتكره الحقيقي على حدّ رأي عدد من المتخصّصين.

وهكذا، لقد قدّم القبانجي إضافات حقيقية للمقام العراقي كما اهتم بتدريب عدد من المطربين سرعان ما قدموا، هم أيضاً، منجزات جديدة ولامعة لهذه المدرسة وأبرزهم في بغداد حسن خيوكة وعبد الرحمن خلف ويوسف عمر وناظم الغزالي وحمزة السعداوي.

الا أنّ بروز نجوم هذه المدرسة الغنائية لم يقتصر على بغداد إنما شمل كافة الأنحاء العراقية، إذ انجبت كركوك والموصل وأربيل عددا من أهم قارئّي المقام باللغات العربية أو الكردية أو التركمانية، من بينهم في الموصل اسماعيل الفحام وفي اربيل طاهر توفيق ورسول كوردي، دون نسيان أمير المقام باللغة الكردية الفنان الكبير علي مردان الذي أبدع في عدد من المقامات لا سيما مقام الرست.

وهناك في كركوك حالياً مركز باسم مركز علي مردان للمقام تحت إشراف الفنانين قارئ المقام مقداد محمد عمر وعمر حمه دريز وتأسّس في 2008. وعلي مردان فنان وملحن وقارئ مقام متميّز ولد في ليليان إحدى قرى كركوك وتوفي فيها عام 1981. كما أسهمت هذه المدرسة الغنائية في بروز فنانات عراقيات حاولن الخوض في أداء المقام مع نجاحات متفاوتة، أبرزهن الفنانة زكية جورج والفنانة سلطنة يوسف وأميرة الغناء النسوي العراقي صدّيقة المُلّاية وكذلك الفنانتان الكبيرتان سليمة مراد وزهور حسين خاصة. وفي الفترة الأخيرة مائدة زهت، وفريدة محمد علي التي بدّدت طاقتها الصوتية المتميّزة وخبرتها بكثرة الحفلات وعدم الاهتمام بالنقاد.

ثالثاً – الاتجاه الشعبي:



مؤسس الغناء الريفي العراقي الحديث عبد الامير طويرجاوي

ويمثّل هذه المدرسة مؤسّسُها الفنان عبد الامير طويرجاوي. وهي تتميز بالجمع الرفيع بين أطوار من الغناء الجنوبي العراقي (المسمّى عشوائياً بـ «الريفي»)، وبين الأداء المحكم للأصول النغمية الخاصة بالمقام العراقي. ورغم أنّ هذه المدرسة تعرّضت لإهمال كبير في ما بعد وإلى حصار شديد فإنّها نجحت في إثبات سحرها الخاص وعبقريتها الفنية وواصلت نجاحاتها الواسعة خارج نطاق الاوساط الموسيقية النخبوية المتمركزة في العاصمة بشكل أساسي.

وجمع عبدُ الامير الطويرجاوي (1895-1970) ، بين أنغام المقام العراقي والاطوار الريفية، مثل الحياوي والصبي والمثلل والملائي والعنيسي الذي عرف به كما تميّز بصوت قوي يجمع بين الرخامة والانغام الشجية العراقية الجذور والنفس الطويل في قراراته وجواباته الصافية، وقد تفرّد بلون وبطابع خاص لكونه يمتلك قدرات أدائية ولحنية مكّنته من أن يقف في ريادة فناني مطربي الريف، فالطويرجاوي "فنان مدهش وشاعر مؤثر وذو صوت يمتلك مقوماته الفنية، وشخصية يعتز بها (الفن التراثي" كما قال عنه مطرب المقام الكبير محمد القبانجي في أحد لقاءاته عام 1980. فلقد أثرى الطويرجاوي ساحة الغناء بعشرات الأغاني المقامية والريفية، فكان بارعا جدا فيها وخاصة في الانغام مثل الدشت والرست والحجاز والصبا والبيات والبنجكاه والسيكاہ والجهار كار والاوج والحسيني.. وغيرها فضلا عن أنّه كان ملحنا فترك لنا

أجمل وأروع الألحان في الأغاني التراثية الجميلة، منها لحن المربّع البغدادي مع الآلات الموسيقية، الذي تمثل في أغنيته الجميلة (جم وجم عكول بالشامة خذت) وفي أغنية (شنهو الراي دليني) وغيرها من الأغاني الرائعة. وهو أول فنان ريغي وربما الوحيد الذي قرأ الموالبد مع المطربين الكيبريين محمد القبانجي والمطرب يوسف عمر. ومن المقامات التي غناها مقام دشت "لا تلمني على إباحة سري"، ومقام دشت "هم علموني البكاء ما كنت أعرفه"، ولد الفنان الراحل عبد الامير طويرجاوي في مدينة الهندية (طويريج) في عام 1886، وفيها أيضاً تفتّحت موهبته الفنية أوّل الأمر، قبل أن ينتقل إلى بغداد التي كانت قد أصبحت، كما أشرنا، المركز الأساسي لفن الغناء في البلاد آنذاك. الا أن الفرصة لم تتح له سريعاً بسبب اندلاع الحرب العالمية الأولى حيث ألقى القبض عليه من قبل السلطات التركية وأرسل لخوض الحرب مع جيشها في قفقاسيا ضمن مجموعات كبيرة من المُجنّدين العراقيين الذين كانوا يرسلون مخفورين إلى جبهات القتال في تلك الانحاء. وقد تعرّض الآلاف منهم إلى الموت أثناء المعارك او بسبب الجوع والبرد الجليدي القارس هناك. وكاد عبد الامير طويرجاوي أن يهلك هو الآخر لولا تمكنه من الهرب من الجبهة والعودة مشياً على الأقدام إلى بغداد في مسيرة منهكة استغرقت ما يقارب العام. ومن جديد اشتهر طويرجاوي كأحد أبرز نجوم الغناء العراقي في تلك الفترة. فبعد زمن من العمل كعامل مقهى في محلة الشورجة ببغداد، انتقل إلى أداء المقام في أهم مقاهي بغداد الفنية، حيث نجح في اتقان أسلوب متميّز في الغناء أثار دهشة وانبهار حتى ذلك الوسط الفني البغدادي المتعتمّن، جمع فيه بأصالة استثنائية بين التضلع في أداء أصعب المقامات من جهة وبين اتقان أطوار الغناء الشعبي الخاص بحوض الفرات الجنوبي، لا سيما الابودية والمربّع اللذين يعدّ فيهما بين أهم المبدعين لحد الآن.

لكل ذلك حقّق عبد الامير طويرجاوي شهرة مدهشة وسريعة وخاصة في الثلاثينيات من القرن العشرين ما دفع شركات التسجيل لإنجاز عدد من الاسطوانات. فقد سجلت له ببيضافون أطوار الابودية العراقية وأنواع البستات الفراتية، كما سجّل له الموسيقار الراحل جميل بشير ثلاث اسطوانات بمرافقة الفرقة الموسيقية العراقية، إذ كان طويرجاوي قد دخل الاذاعة العراقية عند افتتاحها وقُدّم أول حفلة لها على الهواء، إضافة إلى حفلات منتظمة أقيمت له في مقهى «المميّز» ومقهى «البولنجية» في بغداد خصّصها لغناء مختلف المقامات.

وعلاوة على الاسطوانات والتسجيلات الغنائية التي أنجزها لنا، ترك عبد الامير طويرجاوي أيضاً تأثيراً كبيراً على عدد مهم من كبار المطربين العراقيين لا سيما حسن داود ويوسف عمر الذي ارتبط بصداقة وطيدة معه وأخذ عنه حميمية الأداء وتضمين المقام الأبودية والبسة.



الفنانة الراحلة السيدة زهور حسين



الفنانة الراحلة السيدة سليمة مراد
الملقبة بمطربة الملوك

ومن الأصوات النسائية التي استفادت من مدرسة طويرجاوي الفنانة زهور حسين لا سيما في أداء مقام الدشت في أغنياتها الخالدة (إذا انت لم تعشق ولم تدر ما الهوى فكن حجرا من يابس الصخر جلمدا).

أما حالياً، فإنّ المقام العراقي يظل بلا ريب الفصل الأكثر أصالة في الغناء العراقي المعاصر. وإذا كانت الموسيقى والفنون الغنائية تعاني إجمالاً من محنة حقيقية وأخطار محدقة خلال ربع القرن الأخير لا سيما منذ الاحتلال الاميركي في 2003، بسبب الإهمال الرسمي وحتى الشعبي لها وللمرة الأولى في تاريخ الفن في البلاد، فإن ما يثير التفاؤل أن الموسيقى العراقية عرفت كيف تشقّ طريقاً عالمياً لها في الخارج وفي كل البلدان التي يتوزّع عليها عراقيو المهجر حيث برز الفنان حسين الاعظمي الذي عرف أيضاً، إضافة إلى التآلق في قراءة المقام، أن يغني المكتبة بمؤلفات رصينة عن المقام العراقي في مختلف مجالاته وفتراته.

إذ أصدر الاعظمي عدة مؤلفات مهمة قام بتأليفها حول "المقام العراقي"، أبرزها "المقام العراقي إلى أين!!" الصادر العام 2001 و"المقام العراقي بأصوات النساء" الصادر العام 2005، كما تناول الأعظمي الطريقة الغنائية للمطرب العراقي رشيد القندرجي (1886-1945) بعنوان "الطريقة القندرجية في المقام العراقي وأتباعها" الصادر العام 2007، ألحقه بكتاب حول "الطريقة القبانجية في المقام العراقي وأتباعها" الصادر هذا العام 2009، خصّصه لطريقة الفنان محمد القبانجي في التمرد على المحلية وإضافة مسارات لحنية من تأثيرات البلدان المحيطة للعراق في غناء "المقام العراقي"، فيما كان كتابه الخامس "المقام العراقي ومبدعوه في القرن العشرين".

وأخيراً، يظلّ موضوع المقام العراقي شيقاً بجوانبه المتشعبة ويحتاج إلى دراسات متخصصة أخرى لا يمثل مقالنا العجول هذا الا مجرد دعوة لإنجازها من قبل الموسيقيين أنفسهم والباحثين المتخصصين، كما هو دعوة لاعتبار يوم للموسيقى العراقية نخّصّه لإبراز تاريخها وجمالياتها ونحتفل بها فيه كل عام.

في النقد وما إليه



د. حسين القاصد

الشاعر وعسكرة اللغة

ورث الشاعر العربي بشكل عام والعراقي على وجه الخصوص كل ما كان في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي؛ فهو يقف على الاطلال مثل سابقيه، وقد فعل ذلك محمد مهدي الجواهري في واحدة من أروع قصائده،

أعني تلك التي استهلها بقوله :

قِفْ بالمعرّة وامسَحْ خَدَّها التَّربّا واستَوَحْ مَنْ طَوَّقَ الدُّنيا بما وَهَّبا

ولعل الوقوف وتعزيزه بالاستيحاء يدلل على نسق الطلل، والبناء القديم للقصيدة العربية؛ وإذا كان الجواهري وقف على الطلل، وإذا كان الطلل حاضراً معاصراً، ذلك لأننا الأمة الوحيدة التي مستقبلها ماضي!!، فإننا نجد تجذيراً للعنف اللغوي الذي صار فيما بعد أداة من أدوات عسكرة الأدب بشكل عام والقصيدة على وجه الخصوص؛ وليس فينا من لا يحفظ قول الشاعر :

الا لايجهلن أحدُ علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

ومثله :

إذا بلغ الغطام لنا صبيّ تخر له الجبابر ساجدينا

وحين ندرك عصر صدر الإسلام، يتمسك الشاعر بالطلل والخمر والنسيب ثم يوظفه لقصيدة المعركة، وهو ما فعله حسان بن ثابت في همزيته، فبعد ان انتهى من مطلعهِ الطللي (عفت ذات الاصابع ...) وصل إلى (الخمر) فدخل إليه من زاوية احتياجه، حيث قال :

فنشربها وتجعلنا ملوكاً وأسداً لا ينهنها اللقاء

فأما أن تجعلهم ملوكاً، فذلك انتشاء السكر، وأما (وأسداً لا ينهنها اللقاء) فهذا نسق التعويض، حيث يعزي الشاعر نفسه ويعوض عن عجزه في المعركة بقصيدة حالمة تجعله أسداً يصفق له قادة

المعركة، وهو نسق تلبّسه الشاعر حسان بن ثابت، ليعوض ما اشتهر به، حيث شاعت مقولة وجرت مثلاً (اجبن من حسان) لذلك وجد حسان بن ثابت نفسه مستثمراً المناسبة ودعم السلطة لينعم بتعويض نفسي عما ينقصه، فلقد كان امره مشهوراً (وكان حسان من أجبن الناس حتى أن النبي صلى الله عليه وسلم جعله مع النساء في الأطام يوم الخندق أخبرنا عبيد الله بن أحمد بن علي البغدادي بأسناده إلى يونس بن بكير عن ابن إسحاق قال حدثني يحيى بن عباد بن عبد الله بن الزبير عن أبيه قال كانت صفية بنت عبد المطلب في فارع حصن حسان بن ثابت قالت وكان حسان بن ثابت معنا فيه مع النساء والصبيان حيث خندق النبي صلى الله عليه وسلم قالت صفية فمر بنا رجل من يهود فجعل يطيف بالحصن قالت له صفية ان هذا اليهودي يطيف بالحصن كما ترى ولا آمنه أن يدل على عورتنا من وراءنا من يهود وقد شغل عنا رسول الله صلى الله عليه وسلم وأصحابه فأنزل إليه فاقتله قال يغفر الله لك يا بنت عبد المطلب لقد عرفت ما أنا بصاحب هذا قالت صفية فلما قال ذلك أخذت عموداً ونزلت من الحصن إليه فضربته بالعمود حتى قتلتة ^(١) .

يستمر هذا النسق، ويستثمره شعراء العصر الأموي حتى أن شاعراً لاعلاقة بالدين الإسلامي، وهو مسيحي الديانة، وأعني به الأخطل، اذ يقول :

وطدتْ لنا دينَ محمدٍ بحلمك إذ هزّت سفاها كلابها

ومما لا شك فيه، انه ليس بصدد دين النبي محمد، بقدر تفكيره بنسق التعويض لكي يحظى بالقبول عند معاوية، بل يحظى بالتفضيل كونه من دين آخر، وهنا يشترك نسقان ثقافيان لعسكرة القصيدة، وهما نسق التعويض، ونسق التكسب الذي ظل ملازماً للشعر العربي .

واذا وصلنا إلى العصر العباسي نجد تجميل الموت يصل ذروته عند أبي الطيب المتنبي، ومن مشهور قوله في العنف اللغوي، وتجميل العنف وتحبيبه، هو ما قاله في قصيدته الشهيرة التي يصف بها معركة الحدث :

هَلْ حَدَّثَ الْحَمَاءُ نَعْرَفُ لَوْنَهَا وَتَعَلَّمُ أَيُّ السَّاقِيَيْنِ الْعَمَائِمُ
سَقَتْهَا الْعَمَامُ الْعُرَّ قَبْلَ نَزْوِلِهِ فَلَمَّا دَنَا مِنْهَا سَقَتْهَا الْجَمَاجِمُ
بَنَاهَا فَأَعْلَى وَالْقَنَا يَفْرَعُ الْقَنَا وَمَوْجُ الْمَنَابِيَا حَوْلَهَا مُتَلَابِطُ
وَكَانَ بِهَا مِثْلُ الْجُنُونِ فَاصْبَحَتْ وَمِنْ جُنُثِ الْقَتْلِ عَلَيْهَا تَمَائِمُ
طَرِيدَةٌ دَهْرٍ سَاقَهَا فَرَدَدَتْهَا عَلَى الدِّينِ بِالْخَطِيِّ وَالْدَّهْرِ رَاغِمُ
تُغِيثُ اللَّيَالِي كُلَّ شَيْءٍ أَخَذَتْهُ وَهَنْ لَمَّا يَأْخُذَنَّ مِنْكَ غَوَارِمُ
إِذَا كَانَ مَا تَنْوِيهِ فِعْلاً مُضَارِعاً مَضَى قَبْلَ أَنْ تُلْقَى عَلَيْهِ الْجَوَازِمُ
وَكَيْفَ تُرْجِي الرُّومَ وَالرُّوسَ هَدْمَهَا وَذَا الطَّعْنُ آسَاسٌ لَهَا وَدَعَائِمُ
وَقَدْ حَاكَمُوهَا وَالْمَنَابِيَا حَوَاكِمُ فَمَا مَاتَ مَطْلُومٌ وَلَا عَاشَ ظَالِمُ
أَتَوَلَّكَ يَجْزُونَ الْحَدِيدَ كَأَنَّهُمْ سَرَوْا بِجِيَادٍ مَا لَهَنَ قَوَائِمُ

هل هناك تحبيب للعنف، وتسخير جماليات اللغة لخدمة القتل، أكثر ومما نراه في هذه الأبيات ؟ وهي أبيات رائعة جداً، ببلاغتها وسبكها، لكنها وظفت للحرب، ووظفت للعنف والقتل، فصارت الحرب محببة جداً، وكيف لا والمتنبي يشغل جوار المعنى فيصيب كبده، فهو في ذروة المعركة لا ينسى قدرته الهائلة على تطويع النحو لتوظيفه في صورة شعرية عظيمة في جمالها، مهولة في تحريضها لسيف الدولة على الحرب :

إِذَا كَانَ مَا تَنْوِيهِ فِعْلاً مُضَارِعاً مَضَى قَبْلَ أَنْ تُلْقَى عَلَيْهِ الْجَوَازِمُ

فلقد صار كل ما ينويه سيف الدولة مفروغاً منه، كأنه حدث قبل أن ينطق به، فهو ماضي حرمه المتنبي من الجزم، كي لا يظل مضارعاً!!.

ويصل ذروته في تجميل القتل في قوله :

نَزَرَتْهُمْ فَوْقَ الْأَحْيَدِ كُلِّهِ كَمَا نُثِرَتْ فَوْقَ الْعَرُوسِ الدَّرَاهِمُ

انها واحدة من اروع الصور الشعرية ، لكنها _ في الوقت نفسه _ تمثل أعلى درجات تسخير الجمال وجعله أداة لتسويق العنف وتحبيبه والترويح له .

حتى نصل إلى عصرنا هذا، فنجد له أرضاً خصبة، سرعان ما يزهر فيها، ولعل أقرب تجميل للعنف وترغيب بعسكرة القصيدة ما قاله الجواهري :

وطن تشيده الجماجم والدم

تتهدم الدنيا ولا يتهدم

وهو بيت فيه من تحبيب الرعب الشيء الكبير، ولعل كمية الرعب الهائلة التي فيه هي التي دفعت أحد شعراء حزب البعث المنحل إلى القول بعد أن حور ما قاله الجواهري وجعله يخدم غايته :

بعث تشيده الجماجم والدم

لما اعتنقنا البعث كنا نعلم

أي رعب هذا الذي يتم تسويقه على ريش أجنحة الخيال الشعري، وأي ترسيخ للعسكرة بدلاً من السلام والجمال والمحبة، واذا بقينا عند الدواهري نجده لا يغادر منطقة العنف حتى في خطابه الفردي اذ يقول :

(أنا حفهم ألح البيوت عليهم ...) ؛ لذا فهي تركة التاريخ الشعري العربي ، وملاءمة المناخ السياسي في كل عصر من العصور التي عاشها العراق.

يقول أحد ملوثي الجمال : (لقد نزل الشعر ساحة المنازلة مرتدياً بدلة القتال، كما كتب البعض في معركة الفاو، لكنه _ أي الشعر _ لم يتخل عن "بدلته الأدبية" أي لم ينس انه " السلاح" المعنوي الثقافي الحضاري في معركة لها عمقها الحضاري والثقافي)⁽²⁾، ان التأكيد على العمق الحضاري والثقافي هو نسق الايهام لترسيخ امتداد الماضي، وهو محاولة لتأصيل تحبيب العنف، ذلك العنف الذي تخلى عن معظمه الشاعر المدني الذي استقر قرب الحداثق والمدن وابتعد عن صحراوية المفردة القاسية .

والأمر _ في العصر الحديث _ ليس مقتصرأً على العراق حصراً؛ اذا مارالت (اذ الشعب يوماً أراد الحياة) تشكل ثقلأً وسندأً لمن يود الخوض في هذا المضمار، ولو وقفنا عند بعض أبياتها :

وَقَالَتْ لِيِ الْأَرْضُ - لَمَّا سَأَلْتُ: «أَيَا أَنتَ هَلْ تَكْرَهِيَنِ الْبَشَرَ؟»
«أَبَارَكٌ فِي النَّاسِ أَهْلَ الطُّمُوحِ وَمَنْ يَسْتَلِدُّ رُكُوبَ الْخَطَرِ
وَالْعَنْ مَنْ لَا يُمَاشِي الزَّمَانَ وَيَقْنَعُ بِالْعَيْشِ عَيْشَ الْحَجَرِ
هُوَ الْكَوْنُ حَيٌّ، يُحِبُّ الْحَيَاةَ وَيَحْتَقِرُ الْمَيِّتَ مَهْمَا كَبُرَ
فَلَا الْأَفْقُ يَحْضُنُ مَيِّتَ الطُّيُورِ وَلَا النُّحْلُ يَلْتُمُ مَيِّتَ الزَّهَرِ
وَلَوْ لَا أُمُومَةٌ قَلْبِي الرُّوْمُ لَمَّا ضَمَّتِ الْمَيِّتَ تِلْكَ الْحُفَرِ
فَوَيْلٌ لِمَنْ لَمْ تَشْفُهُ الْحَيَاةُ مِنْ لَعْنَةِ الْعَدَمِ الْمُتَنَصِّرِ!»

لك أن تتأمل عزيزي القارئ حجم العاطفة الجياشة التي تحملها هذه الأبيات، لكن الأمر لا يخلو من الحيل البلاغية، والفخ الثقافي الذي يدفع باتجاه الموت ويجعل الحياة خطبأً لازدهاره، وإلا فعن أي أم يتحدث أبو القاسم الشابي اذا كانت لا تريد أبناءها أحياءً وتفتخر بأنها أم رؤوم تضم الموتى في حفرها !!.

هكذا صارت الماكنة الثقافية توظف الجمال لخدمة القبح والحياة لخدمة الموت، وهو نسق قديم، لم يتخلص منه العرب إلى جماليات الحياة والتغني بها، لأنهم يخضعون لمؤسسات تجيد صناعة الموت لكي تديم سلطتها .

ان دخول الشاعر إلى المعركة ببدلته الأدبية، كما يدعي المنظرون للقصيدة المقاتلة، لن يكون سهلاً من دون ارتباك الاستعارات وتشويه الدلالات، واغتصاب اللغة، ومن بين اغتصاب اللغة قول د. كمال نشأت:

(باذخاً باركتك القلوب لتكتب تاريخها

باذخاً الأبطال

يا ابن هذا التراب الذي ارتجل الفاتحين)⁽³⁾

ولوقفنا عند كلمة (باذخ)، وهي التي تعني الكريم الذي ينفق ويبذخ مما يملك، نجد اغتصاباً واضحاً وتعدياً سافراً على الجمال، حيث جعل الشاعر الأبطال بمنزل المال ويمكن لمن يملكهم ان يبذخهم أو حتى يبذرهم!! ولعل استبدال الشاعر بالتراب، والقصيدة بالفاتحين، يعد امعاناً في اغتصاب اللغة وتغيير مجرى مياهاها ومصبات معانيها، فالقصيدة تلقى، والذي يلقيها ويرتلها الشاعر، لكن حين يرتجل التراب الفاتحين فهو يستعيدهم موتى، فهم من التراب وإليه، كما ان القصيدة من الشاعر وإليه مع فارق القيم الجمالية حين ترتجل القصيدة، فهي تغني الجمال والعرب كانت تسمي القصائد أغاني، لكن حين يرتجل التراب رجالا فاتحين، فالتراب هنا ليس حديقة انما هو قبر ينتظرهم .

يطل علينا شاعر آخر من ملوثي الجمال ومسخري اللغة للحرب فيقول :

(أنعم صباحاً أيها الوطن المقاتل

ما حالة الأطفال والأنهار والمدن الصبية

فرحون يا ولدي وحاراتي بهية

حتى ولو ضربوا بيوتك بالقنابل

حتى ولو شبكوا باطرافي السلاسل)⁽⁴⁾

أي اغتصاب للجمال هذا؟ لقد اريقت تحية (انعم صباحا) ثم اطلق الرصاص على الفرخ بقوله : حتى ولو ضربوا بيوتك بالقنابل ؟ ان الشاعر هنا اخفق حتى في تجنيد نفسه، واخذ يفرح بدمار وطنه، يفرح بالنار والدمار، هكذا اعمت عسكرة القصيدة لغة الشاعر وجعلته يرقص زهو بهطول الخراب والقنابل .

لعل من بين عسكرة اللغة واثارها على القصيدة العراقية هو ظهور عنوانات لمجاميع شعرية تشي بالرعب وتوصد باب التفاؤل، وإلا في أي باب أو أي نسق جمالي، يمكنني أن اضع ديواناً اسمه (انتظريني بثياب القتال)⁽⁵⁾!!

أي خراب هذا ؟ أي اغتصاب للابتسامة ؟ كيف للحبيبة ان تنتظر حبيبها بثياب القتال ؟ ولعل من أشرس الاساءات للغة ان نسميها (لغة النار الأزلية)⁽⁶⁾ وهو ديوان مخصص لتأميم النفط، وبدلاً من ان يكون الاسم تفاؤلياً مبشراً بالخير والفرح، جاء بالنار الأزلية ليجعلها صبغة لكل قصائد الديوان .

لقد القى العنف الايدلوجي وعسكرة المجتمع بثقلهما على كل ماهو جمالي وإبداعي، فصارت المتضادات محببة للشعراء، من مثل (الفدائي والوحش) لآمال الزهاوي عن دار العودة – بيروت ، ومثله، أيضاً، المشانق والسلام لعدنان الراوي، منشورات دار الآداب، ومما لاشك فيه أن هذا الكم الهائل من القنابل اللغوية التي تكاد ان تنفجر على المنصات أو في صفحات الكتب، كانت توزع بانتظام على المناهج الدراسية، ليصبح لدينا شعب لايرغب اطفاله بأية ألعاب أو دمي سوى الألعاب النارية. هكذا تمت عسكرة المجتمع بعد استتباب عسكرة اللغة بالكامل، حيث استبدلنا الوردة بالرصاصة، ونسيم الحداثق بدخان النار.

المصادر

- 1-أسد الغابة في معرفة الصحابة - ابن الأثير ، الجزء الثاني : ٦
- 2- ديوان الأقلام، اعداد باسم عبد الحميد حمودي، تقديم طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام ، 1986 : 4
- 3- السابق 335
- 4- السابق : 405
- 5 - ديوان المعركة، انتظريني بثياب القتال، محفوظ داود سلمان، دار الشؤون الثقافية، 1988 .
- 6-الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، لغة النار الأزلية، اشرف على اعداده ماجد السامرائي، مديرية الثقافة العامة :1973





قاسم حول*

إحياء الذاكرة الميثة للصورة..!

**من الصعب أن تعيش وسط كم من الأحجار الصامته، ولكن هناك أحجار تنطق
عن قوة المخيلة وقوة الحضارة في التاريخ، الحضارات السومرية والبابلية
والفرعونية والآشورية والإغريقية أمثلة على شواهد ناطقة من الحجر الصلد
أو المرمر أو أحجار الازورد!**

الصورة الأولى التي تحركت في العالم حركها توماس أديسون قبل الأخوين لومير وذلك عام 1889 حيث كان الناس يشاهدون الصورة تتحرك عبر جهاز «الكنتوسكوب» ومع هذا المعتقد الذي يتداوله الكتاب والمؤرخون إلا أن الباحث المغربي «الدكتور عمر بلخمار» في كتابه «كيف ولدت السينما في العالم» يقدم معلومات تاريخية مهمة عن ولادة الصورة المتحركة ويقول «يرجع الفضل في اكتشاف الحركة حسب المعطيات التاريخية الرسمية إلى العالم الفيزيائي البلجيكي جوزيف بلاتو 1801 – 1883 الذي أفنى عمره في علم البصريات وفقد بصره من جراء الأبحاث والتجارب التي كان يقوم بها باستعمال عينيه في سنة 1829. ناقش هذا العالم أطروحته لنيل شهادة الدكتوراه، فقد شرح وقدم خلالها لأول مرة نظريته المتعلقة بالانطباع البصري التي تقيد بأن أي شيء تشاهده عين الإنسان تبقى صورته مسجلة وراسخة في شبكيتها مدة تساوي عشر الثانية وتجب الإشارة إلى أن بعض المؤرخين ينسبون اكتشاف هذه النظرية لعلماء آخرين من بينهم الإنجليزي «بيتر مارك روجيه» الذي أعلن عنها بلندن سنة 1824. واعتماداً على نظرية الانطباع البصري وتجسيدها لها ابتكر «جوزيف بلاتو» في سنة 1833 آلة بسيطة أطلق عليها اسم «فيناكستسكوب.»

يوضح لنا هذا البحث بأن تاريخ تحريك الصورة لا يزال غير محدد فهو نتيجة تجارب سبقت حتى هذا التاريخ. ولكن ما ينبغي معرفته بأن «بلاتو» وجد الأساس لاختراع تحريك الصورة وكان الجهاز الذي حرك فيه الصورة بسيطاً وتجريبياً، حتى جاء الأخوان لومير فحولوا هذه الصورة التي يراها الفرد الواحد على جهاز الكنتوسكوب، وجعلوها «كينيمًا، وتعني بالأغريقية حركة،

هذه البضاعة، وبضاعة كانت على وشك أن تستقر في القمامة فوجدت عابراً التقطها بالصدفة... هذا هو عالم الرثاثة الذي يعتمد على كثرة الصدف في بلد الفوضى. ليس هناك أي ضمانة لحياة مستمرة ومداخيل ثابتة، المهم أن يجد البائع ما يسد لقمة اليوم والغد. لا يلتفت إلى ما حوله ولا للمكان الذي هو فيه. لا يسأل عن معنى النصب الذي فوق رأسه، ولا اسم المقهى القريب حيث جلس الزهاوي أياماً بانتظار طاغور ولم يأت. إنَّه هنا بالصدفة، وفي أي لحظة سيأتي ممثلو الحكومة لانتزاعه من مكانه، عابر في المكان وفي الزمان. المهم هي بقعة الأرض التي فرش عليها بضاعته.

أبطئ تجوال عينيّ لكي أستوعب، لكن عيني وهما تتجولان تتيهاني ويغلت مني إدراك ما أراه في تزامم الأشياء وتنافرها. أنا أبحث عن أشياء لها قيمة رمزية.. كدس من ميداليات يضعها صدام على صدور أبطال الحرب. رأيته في التلفزيون يعلّق واحدة منها على صدر جنرال بترت يده اليمنى فأخذ التحية باليسرى، دفتر محاضر اجتماعات حزبية يبدأ كل واحد منها بمقولة للرئيس (نكسب الشباب لنضمن المستقبل)، ساعة فيها صورة صدام حسين. يحسب الوقت فيها على امتداد ابتسامته المنتصر، صحنون طعام فيها صورته لنحمده مع كل لقمة، سيارا كوبي كتب عليه اسم عدي صدام حسين بلون ذهبي. اشترت كل ما يمت إليه. لقد أصبح تأريخاً دون أن أعرف أنَّه سيظل حاضراً.. بحثت عن أشياء رمزية تهم البطرانين، في حين يبحث الآخرون عن أشياء ذات قيمة استعمالية..

حفية، مكواة كهربائية، قدور لطبخ الطعام.

في هذه السوق المفروشة كنت أقيس "جاكيت عسكري" لجنرال رمى ملابسه في الزبالة، آنذاك مرّ من ورائي رجل عابر وضربني على كتفي:

-ألم تمل هذا اللون؟!

ومضى دون أن يلتفت. نَبّهتني ضربته إلى أن اللون الكاكي مسح كل الألوان من بصر وبصيرة جيلين عاشا بين الثكنة والخنق.

المكان هنا ليس جوهرًا شعرياً ثابتاً. جغرافيته وناسه تغيّرًا كما التاريخ. لم يعد (نزهة الشمال) موجوداً. حلّت محله ساحة لوقوف السيارات. وفي مكان مقهى البلدية جدار صلد وأملس لا يعكس وجوه رواده ولا أحاديثهم. جدار يحوّل تاريخ المكان إلى خفقة ريح تقول لي:العدم مرّ من هنا!

صباح جمعة رائق، شمس رقيقة ودافئة وضوء فاضح يعشي البصر ويكشف عري الأشياء المفروشة على الأرض. يفترض بي أن أقطع عالم الخردة في الميدان إلى عالم الكتب في المتني. وضعت قدمي على الأرض فأحسست بقوة مجهولة تجرني من قدمي لكي أتباطأ. لا أحد ينتظرني هناك. الكتب؟ صارت عبئاً أنقلها معي حيثما ذهبت.أتجوّل في عالم الخردة فتغلت مني عيني.. على الأرض تبدو الأشياء كأنّها صدف متاحة للصياد ليلتقطها. جو الطواري الذي يحيط المكان يتيح لباعة البسطات التمدّد على الأرصفة وفي الشارع لبيع بضاعتهم المتنوعة حدّ التنافر(أحذية وملابس مستعملة، قطع تالفة من أدوات كهربائية، أجزاء كومبيوترات منزوعة عن بعضها، صور زعماء لم يعد أحد يتذكّرهم، جهاز تخطيط قلب انتزع من المريض في لحظة فوضى، أبواب بيوت تركها ناسها في لحظة انقلاب الزمن ضدهم، شاهدة انتزعت من مقبرة الإنكليز. حُرّاس الدولة المنهوبة الواقفون بأسلحتهم لا يسألون الباعة هنا عن مصدر بضاعتهم وبينها رتب لضباط تركوا ملابسهم العسكرية وفروا من جبهات الحروب، أوسمة بالجملة فاضت عن الأبطال أو افتقدتهم. أجهزة لقياس إحداثيات المدفعية... أراقب الكهل المتقاعد الذي يأتي لهذه السوق كل أسبوع. هل يبحث عن حاجة مرسومة في ذهنه، أم تخترق الحاجة زحمة وفوضى الأشياء وتأتي بذهنه حين يراها؟ يأتي هذا الكهل الطويل إلى الميدان بدشداشة البيت وهو يحرك خرزات مسبحته، يراقب الكدس ويوالف بين الموجودات ليخلق شيئاً آخر. أتابع حركته وهو يمشي على طوله. عيناه تكسران خط سيره بميلان جانبي نحو الأرض. فجأة يتباطأ وينحني ليرى شيئاً ملفتاً بين كومة الخردة. المعرفة بوجود الشيء تخلق الحاجة إليه. كم يحتاج من الوقت ليدرك الشيء ومكانه بين حاجات البيت؟ ينحني أكثر، ويتظاهر بالعبث وهو يسأل البائع عن سعر هذا الشيء الرث. للبائع أيضا حيلته، يتجاهله ويقلب الموجودات. يجلس الكهل القرفصاء ليتلمس البضاعة. أراقبه وأحسده على راحة باله، يعرف ما يريد ويرى الأشياء بقيمتها الاستعمالية دون أن يثقلها بالمعاني والرموز. العدم يلف الجميع هنا، البائع والشاري والبضاعة حيث الكل يعتمد على صدف عابرة لبائع لا يعرف الشاري ولا يسأله عن سر شراء مكواة يعرف أنّها تالفة، وشارٍ لا يسأل عن مصدر

وأطلق عليها تعبير «سينما» تتحرك على الشاشة من خلال جهاز العرض السينمائي ويشاهدها متفرجون بعدد كراسي صالة العرض. ولذلك تؤرخ السينما باختراعهما عام 1894.

وحسب التاريخ فإن الفضل في اختراع الكاميرا يعود إلى «ابن الهيثم» وهو أبو علي الحسن بن الحسن بن الهيثم من مواليد مدينة البصرة «965 – 1040» والذي قدم إسهامات في الرياضيات والبصريات والفيزياء، وهو أول من شرح العين تشريحاً كاملاً، وإليه يعود الفضل في اختراع الكاميرا، وكانت نظريته تتمثل في أن الضوء يأتي من الأجسام إلى العين وليس العكس، وفي أحد مؤلفاته العلمية كتاب «المناظر» الذي أرسى علم البصريات أثبت «ابن الهيثم» أن الضوء يسير في خطوط مستقيمة، وهو ما أثبتته العلم الحديث وبشكل خاص في علوم الكاميرات والعدسات، وفي الرؤية وخارج مجال الرؤية، في وضوح الصورة وحدة وضوحها في الصورة الثابتة والصورة المتحركة.

ومنذ ذلك التاريخ تأسست للذاكرة البصرية مكتبات أرشيفية ووجدت وسائل حفظها وترميمها كي تحافظ على نوعية الصورة المثبتة عليها، وأخذت الأمم المتحدة ممثلة بمنظمة اليونسكو العالمية ومنظمة أليكسو العربية رعاية المكتبات الأرشيفية حفاظاً على التاريخ الإنساني المتحرك والناطق.

لقد زرت مؤسسات أرشيفية عالمية كثيرة، وعرفت كم أن شعوب الأرض المتحضرة تعنى بذاكرتها المتمثلة بالأرشفيف السينمائي المصور. ومن قبل عشت مع الأرشفيف الألماني «في حقبة ألمانيا الديمقراطية» وعرفت كم كانت تلك الحقبة الشيوعية حريصة على تاريخها وقراءة التاريخ حيث أن تلك الذاكرة لم تكن ألمانية فحسب، بل كانت ذاكرة شعوب العالم.

ذات يوم حل بي المطاف أثناء سنوات الهجرة المرة الحلوة في مدينة «عدن» اليمنية الجنوبية، فطلب مني وزير الثقافة اليمنية السيد «عبد الله باذيب» أن أزور سرداب الوزارة حيث تكمن مجموعة كبيرة من العلب الصدئة مرمية على قاع السرداب، وثمة ماكينة عرض سينمائية قياس ستة عشر مليمترا يعلوها الغبار مركونة في زاوية السرداب. وقال لي هذه تركة القوات البريطانية المهزومة أثناء تحرير اليمن الذي أطلق عليه جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية. وحين فتحت علبة صغيرة صدئة كانت الأفلام التي داخلها شبه لاصقة بسبب ذوبان المادة السليوليديية للفيلم. وضعت سلك ماكينة العرض في الكهرباء فأضاء الجهاز، ووضعت الفيلم فيها وعرضت دقيقة من الفيلم على الجدار الأبيض للسرداب، فظهر أحد السلاطين الهنود وهو يحمل بيده عصا في نهايتها مادة القير التي تننتأ منها مسامير غليظة .. وتقدم مواطن معتقل لينفذ فيه حكم الإعدام من قبل السلطان الهندي البريطاني في ضربة على الأرض تسقطه ميتا في اللحظة. فأوقفت العرض، وقلت لوزير الثقافة «با ذيب» هذه ثروة خطيرة دعنا نعمل على إنقاذها. هذه صور مينة مثبتة



دور مسز بيل في تأسيس الدولة العراقية وتأسيس ذاكرة تلك الدولة منذ العام 1920. بترحيل شواهد التاريخ نحو المتاحف البريطانية.

على مادة الجيلاتين السليوليدي وعلى نترات الفضة. دعنا نعيد لها الحياة، فإنها هوية اليمن الثقافية والوطنية. «حملت الأفلام إلى بيروت وغسلتها بمادة الغسيل الكيميائية وبدأت بتحويلها من فيلم «ريفرسل» إلى فيلم وسطي سالب «Inter negative وفيلم وسطي موجب» Intermediate Positive ووضعتها في علب بلاستيكية وأعدتها لوزارة الثقافة اليمنية.

لقد عمد البريطانيون على توثيق وجودهم على الأرض اليمنية في تصوير كل تفاصيل حياتهم .. وكذا عملت «مسز بيل» الضابط البريطاني التي يكن لها البريطانيون شديد الاحترام في ترتيب أوضاع مستعمراتهم الغنية الفقيرة «العراق نموذجاً» ودور مسز بيل في تأسيس الدولة العراقية وتأسيس ذاكرة تلك الدولة منذ العام 1920. بترحيل شواهد التاريخ نحو المتاحف البريطانية.

ذات يوم وبالتحديد في عام 2018 عثر فلاح هولندي على علبة صغيرة صدئة من الصفيح في مزرعة على الحدود مع ألمانيا.

وبسبب وعي المواطن، فإنه ذهب إلى بلدية المدينة وأعطاهاهم العلبة دون أن يفتحها. وعرف رئيس البلدية أنها علبة سينمائية فقدمها لرئيس وزراء هولندا الذي أحالها إلى مخبر لإظهار الأفلام. وحين تم إظهارها وعرض الفيلم وكان قياس 16 ملمترا ظهرت فيه لقطات للقريّة ودروب القريّة وبيوتها عبر كاميرا كانت محمولة على الكتف واكتشفوا بأن مجموعة من الألمان النازيين قد أضعوا طريق العودة إلى ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية وكان بينهم مصور، سجل بكاميرته السينمائية تلك الرحلة. ومن خلال تلك الصور التي لا تمثل حروبا ولا قتالا، بل هي رحلة التيه والضياح والهزيمة المرة للنازية. كانت تلك الدقائق الإحدى عشرة قد شغلت الرأي العام الهولندي وشغلت محلي السياسة والأفلام السينمائية في تفسير تلك الدقائق المصورة الإحدى عشرة



اطلعت منظمة اليونسكو على تفاصيل الكارثة المتعلقة بالذاكرة الإنسانية في العراق ورعايتها بتكليف من منظمة الأمم المتحدة. صرخت منظمة اليونسكو عندما «شافت» حجم الكمية المصورة وعرفت محتوياتها وظروف حفظها التي وصفتها «تحت الصفر» كان الطاغية صدام حسين يتمتع بالمشاهدة ويكرر مشاهدة بعض مشاهد التذويب بالأسيد وهي حالة مرضية للدكتاتور.

يصورون جرائم إذابة الشهيدة بنت الهدى في الأسيد ومقتل الدكتور راجي التكريتي من قبل كلاب جائعة وإعدام الشهيد محمد باقر الصدر واستشهاد السيد محمد صادق الصدر ودفن آلاف الكورد في الأنفال وإبادة مواطني قريّة حلبجة الكوردية، والتنكيل البشع بالعراقيين الغاضبين في انتفاضة آذار الشعبانية والطريقة البشعة التي تم فيها إعدام أعضاء القيادة القطرية لاختلافهم مع الدكتاتور العراقي «صدام حسين» وتجارب مقاصل ومشائخ الإعدامات على السجناء .. وحروب صدام مع إيران والكويت .. كل تفاصيل الحياة الوثائقية وما تحول منها إلى قصص روائية.. كل أحداث العراق منذ مجيء «مسز بيل» حتى نهاية حكم «صدام حسين» والتطور الإنساني والاجتماعي في العراق .. كل تلك الصور تمثل ذاكرة العراق المرئية، وقد تلف الكثير منها ولا يزال البعض آيلا لاضمحلال الصورة، ولكنها قابلة للترميم وإعادة الحياة إليها ولو بشكل نسبي، كي يراها الجيل المقيم على أرض العراق وخارج أرض العراق ولكي تعرف الأجيال القادمة هويتها. فهذا التاريخ بكل تناقضاته وبكل إيجابياته وسلبياته مدون على أشرطة السليولود الكائنة تحت الأنقاض وفي السرايب النتنة مع القوارض، اطلعت منظمة اليونسكو على تفاصيل الكارثة المتعلقة بالذاكرة الإنسانية في العراق ورعايتها وهي المعنية برعايتها بتكليف من منظمة الأمم المتحدة. صرخت منظمة اليونسكو عندما «شافت» حجم الكمية المصورة وعرفت محتوياتها وظروف حفظها التي وصفتها «تحت الصفر» كان الطاغية صدام حسين يتمتع بالمشاهدة ويكرر مشاهدة بعض مشاهد التذويب بالأسيد وهي حالة مرضية للدكتاتور.

الحكومات العراقية .. رؤساء الوزارات العراقية .. ما يسمى بالمكونات السياسية العراقية، ينظرون إلى الأفلام السينمائية نظرة إزدراء فيما تمثل تلك الأفلام الهوية التاريخية الوطنية والثقافية للأمة العراقية. ولذا فقد طمرت الذاكرة العراقية والصور المدونة على مادتها السليوليديية تحت أنقاض البنايات المهدمة وفي السرايب النتنة والرطبة تعيش تحت درجة حرارة خمسين مئوية صيفا ودرجة إنجماد شتاء، فيما شروط حفظ الوثيقة السالبة والفيلم الوسطي السالب ينبغي أن تكون «ناقص خمسة» وشروط حفظ الوثيقة الموجبة والفيلم الوسطي الموجب خمس درجات مئوية بشكل ثابت لا يتغير وأن يكون بعيدا عن الرطوبة وبعيدا عن الغبار .. تحكم العراق اليوم عقول بشرية صخرية بدون تاريخ، تراقبها شواهد من عقول صخرية ناطقة مختلفة لا تزال تعيش بيننا وتعود أعمارها إلى أكثر من سبعة آلاف عام .. وهي تبكيها.

سينمائي وكاتب عراقي مقيم في هولندا
المستشار الثقافي والإعلامي لمعالي رئيس وزراء العراق

مورديللو.. وداعاً

كنت وأنا اتطلع إلى ذلك الكتاب المُربَّع بغلافه السميك وطباعته المُثَقَّنة البراعة، ارتفع من شدة ذهولي ومتعتي برسوم الكتاب إلى عنان سماوات لم أر في مثل روعتها يوماً، كان ذلك في عام ١٩٧٩ وكان اسم الكتاب (مجنون مجنون).
رسم اسم الكتاب الذي كان بالانجليزية حروفه المنتفخة الملونة رسامه الكاريكاتيري؛ الأكثر ظرفاً وانتشاراً في العالم مورديللو داخل حيز الغلاف بأكمله، وعلى الحرف (او) من كلمة (كاوبوي) رسم شخصيته الظريفة البدينة بطل الالبوم، وأغلب ما رسم من كاريكاتير في حياته راعي البقر الاميركي وهو يرفع إحدى ساقيه في حركة توحى بالتأهب للانطلاق، بأقصى حركة يمكن أن توحى بذلك. وبأقصى سرعة يدلف كاوبوي مورديللو المجنون من الغلاف إلى داخله ليكشف لنا بصور متسلسلة عن تطور وسائل النقل من خلال رحلة مليئة بالحركة والتفاصيل الدقيقة والأحداث الظريفة والألوان المائية الباذخة.



Guillermo Mordillo

في طريقه يعتلي صهوة حصان، ثم يقود عربات تجرّها الخيول عبر مناظر خلّابة لبرارٍ وقفارٍ كنّا نشاهدها في أفلام الكاوبوي الشهيرة.
في طريقه يصل إلى مدينة ويقفز من فوق رؤوس العشرات من رجال العصابات الذين داخلوا في معمعة شجار في أحد بيوت اللهو التي يرتادونها.
يخرج منه مسرعاً لا يلوي على شيء كي يصل إلى وسيلة نقل متطورة أخرى؛ السيارة بأولى أشكالها، فالقطار، فالطائرة.
يهبط الكاوبوي الظريف على سطح إحدى ناطحات السحاب، يدلف مسرعاً إلى منطاد يرتفع به في عتمة سماء صافية باتجاه القمر، تتابع ريشة مورديللو المتربة بالألوان تحليل المنطاد حتى يختفي عن أنظارنا، وتنتهي الحكاية.
كان ذلك في عام ١٩٧٩ وكان ذلك الكتاب الرائع هدية من صديق رسام جاءنا في زيارة من إيطاليا، فتخيّلت مورديللو من نغمة اسمها إيطاليا، وعندما قصدت إيطاليا للسياحة بعد أشهر من ذلك التاريخ لم يكن في بالي غير البحث عن ألبومات أخرى لمورديللو وكتب لرسامين آخرين سحرتني رسومهما هما البلجيكي فولون والنمساوي كوستاف كلمت.
وكم كانت دهشتي كبيرة عندما وجدت في أوّل مكتبة صادفتها في روما الألبوم المدهش الآخر لمورديللو (مجنون مجنون) وعشرات البطاقات والملصقات لرسومه الكاريكاتيرية الظريفة، التي استطاع من خلال مجموعة من شخصياتها الكرتونية التي ابتدعها من عالم الغولف وكرة القدم، والحيوان، والحب، والعمارة الحديثة أن يأسر قلوب الناس في كل مكان، حتى أصبح من خلال مطبوعاته، ورسومه المتحركة الرسام الكاريكاتيري الأكثر شهرة وانتشاراً في العالم.

جاء عنه في الموسوعة الحرة بأنّه: "الرسام الكاريكاتيري الأكثر شهرة، لتصويره روح الدعابة ملونة، سرّالية وعديمة الكلام عن الحب والرياضة والحيوانات طويلة العنق".
درس غيليرمو مورديللو (1932 الارجنتين 2019 - إسبانيا) الرسوم التوضيحية في كلية الصحافة، وكان من المؤسسين لاستوديوهات (غالاس) لإنتاج الرسوم المتحركة.

الإيرانية "محبوبة باكدل" تحرز ذهبية الرجل الأحمر في الصين

أعلن في الصين أخيراً عن نتائج الدورة السابعة لمسابقة (بينال الرجل الأحمر العالمي لفن الفكاهة) ٢٠١٩. وكانت الجائزة الذهبية من نصيب رسامة الكاريكاتير الإيرانية "محبوبة باكدل"، والفضية للبيروني "عمر زيفالوس"، أما النحاسية فكانت للايطالي "أندريا بيتشيا".

تحت المجهر
محبوبة باكدل

ولدت "محبوبة باكدل" في مدينة مشهد في إيران، ونالت شهادة في علوم الكمبيوتر، غير أنّها احترفت الرسم، وانتمت إلى جماعة (مشهد الفنية لرسامي الكاريكاتير) وشاركت في معارضها منذ عام ١٩٩٠.
أقامت أولى معارضها الشخصية في (بيت الكرتون) في طهران
حازت على العديد من الجوائز في مسابقات وطنية، والدولية منها:
الجائزة الأولى (مهرجان الحياة الإيراني الأول) - سنج - إيران 1992.
جائزة خاصّة في مهرجان تورجان سلجوق الدولي (تركيا 1992).
جائزة (ناجي العلي للكاريكاتير- الدورة الرابعة لجوائز فلسطين الثقافية) ٢٠١٥- عمان / الأردن.

الجائزة الكبرى للدورة الثامنة عشرة لمهرجان (بورتو كرتون العالمي) 2016 - البرتغال.
الجائزة الذهبية لـ (بينال الرجل الأحمر العالمي لفن الفكاهة) ٢٠١٩ - الصين.



ناجح المعموري

إرادة الذاكرة

العُرْيُ وحجابُ الجمال

المكان ذاكرة، تخيلات، سرديات، تقشّرات المكان واضحة على سطحه الخارجي. عبر الاستذكارات والتقشر مروياته تحضير لاستعادة الماضي وآثاره من أجل إيقاظ المسكوت عنه، نعم لأنّ الأمكنة قادرة على البقاء والبقاء تحدياً للأزمنة، ويعني هذا مثول الفرد/ الجماعة، من خلال ذاكرات قديمة، خازنة لأحلامها وتصوراتها وتقاليدها، التي لا تبتعد كثيراً عن الجماعات التي تخيّلت وأسست مجتمعاً تمثيلاً.

فأين أخوك محيي؟

أنتج المكان ذاكرته، وهي أكثر الشفويات الحاضرة، والباقية للأبد، ومن يأتي لاحقاً للمكان يستلم مروياته بوصفها الموروث الذي أودعه الجيل أو الأجيال الأسبق، إنّها — المرويات — ثقافة متراكمة تزداد طاقتها من خلال حضورها اليومي واستفادتها من استدعاءات قديمة، حفظت موروثات، هي بعض من هوية، استطاعت مقاومة كل محاولات تعطيلها وإيقاف سيرورتها بالتشاكل مع عناصر ثقافة الجماعات المعاصرة. لا شيء وجد خارج إطار اللسان، بمعنى ارتباط الحضارة وكما قال "هيغل": اللغة هي وعي التاريخ، والتاريخ هو الحرية واللسان منتج العلاقات والرموز، وهما ما جعلهما الإنسان متداولات له وكما ورد في السيمياء أن الدلالات هي شهادة على أن الانسان يتداول العلامات لا الأشياء التي تدل عليها.

كما قال سعيد بنكراد: اللسان سلطة ابتكرت واخترعت

تعمّق الموقف المعرفي والثقافي عن هوية فؤاد وقوة الانتماء الحقيقي والشفاف للعراق على الرغم من كل ما حصل له عندما كان فيه وحتى استدعاءاته بعد هروبه للخلاص من القسوة وهيمنة السلطة لكن الوطن حاضِر. هو ضميره الحقيقي الكاشف عن الرحم/ الأم ونوعية علاقته معها (ترك حقائبه على حافة الشارع وانساق صوت أمه التي استقبلته بذراعين مشرعتين ضامّة إياه إلى صدرها، كانت تعصره وهو يشم روائح جسدها التي لم ينسها يوماً. رائحة الثدي الذي التقمه لثلاثة أعوام، رائحة الثوب الذي كان يدس أنفه بين طياته كي ينام. رائحة البخور والحرمل ليالي الجمعة... رائحة دموعها وهي تبكي أمها، التي ماتت ولم تحقق حلمها ببناء الضريح ... رائحة تعطرها لأبيه بليالٍ هي تختارها / ص 408).

كانت عودته — فؤاد — ناقصة لأنّ حلم الأم لم يكتمل الا بعودة الاثنين، محيي وفؤاد معاً: فؤاد ها أنت قد عدت

لغتها وثقافتها، إنّّه البيان الذي امتلك العالم وأنتج التاريخ وتداوله شغاهيات باقية محتفظة بطاقتها الممنوحة لها من السلف، وما توفّر عليه من إمكانات اجتماعية — ثقافية. كنّا سجلنا ملاحظة متكرّرة عن العنصر البنائي الذي تداوله القاص القيسي وأعني به الميثا سرد باعتباره توظيفاً تاريخياً، لأنّ الاجتماعى غير معزول عن التاريخ. كلاهما مندغم وأحدهما يغذي الآخر، واستوعبت الرواية كثيراً من الشخوص منها تحول إلى مركز سردي قوي لا يمكن الاستغناء عنه او استبداله بما يمثله، وأعني شخصية "عايد" الذي استجمع شبكة رمزية كبرى، وتمظهرت عنه كل الملاحظات والاضطهادات والانحرافات، السقوط، النجاح الوهمي، الشذوذالخ. إنّهُ السلطة التي استعمرت ذاكرة فؤاد واختصر القاص بعضاً مما تميّزت به شخصية "عايد"، هناك شخص التقيته في أحد المواضع أيام الحرب العراقية الإيرانية اسمه عايد وظل يطاردني في أحلامي وينغص عليّ يامي. فتارة أضاجع امرأة بالحلم لاكتشف أنّي أضاجعه وأخرى أراه وهو يعدمني والليلة كان هو من قام بدور القابلة لمعاونة أمي على ولادتي.

ظلّت أخيرا المرويات وصدقها الواضح الكاشف عن بياض الهوية الوطنية مع المحافظة على التاريخ الذي سجله الابناء وسأكتفي للإشارة لذلك بما هو مختصر: السلمون يسبح ضد التيار لهدف نبيل قد تموت الكثير من الامهات بتلك الرحلة، ولكن الأخريات يضعن بيضهن، أعالي النهر، ليولد جيل جديد تستمر به الحياة. أما أنتم فتسبحون ضد التيار أملاً بكسر تلك البيوض، وقتل الحياة. تسبحون ضد التيار ساحبين معكم مجتمعاً وبلداً بأسره إلى ماضٍ تنبشون به يومياً بحثاً عما يدعم مسلمتكم // الرواية ص 415//.

وظّف القاص فاضل القيسي التاريخ بذكاء، ليس بوصفه مجموعة من الوثائق والاحداث، التي عاشها العراق، والكثير من الشباب فيه، بل لأنّهُ استطاع تنقية التاريخ من الموجود فيه، الذي يعني المؤرخ، بل ذهب القيسي إلى التاريخ باعتباره معنى كما قال رولان بارت، متوافقاً مع هايدن وايت الذي تعامل مع التاريخ متجاوزاً مع الادب، بمعنى منحه فرصة الاخضاع للتأويل والتفسير، وكشفت بعض الدراسات الحديثة عن وقائع تاريخ قديم إلى تنوعات تأويلية لا بل ذهب هايدن وايت وهارتمان الذي جعل التاريخ والفلسفة والادب قابلة للتحليل والاختلاف حول ذلك، وما

دام التاريخ منفتحاً على الفحص، فإنّهُ متماثل مع الادب. ومثلما قال رولان بارت مقولته الشهيرة والمبكرة جداً: إنّ التاريخ مجموعة من الدوال. استطاع القيسي صوغ رموزه الخاصّة المبتكرة وسط ترتيبه وليست مستلة من الآخر ومن بعد تستعيدها لتوظف عبر رموزها وعلاماتها الخبرات الماثورة فيها (وتسقط من خلالها المستقبل وتفهم من خلالها الحاضر) كما قال سعيد بنكراد.

استطاع القاص القيسي استعادة التاريخ من مكانه القديمة وماضيه البعيد والعميق، والاستعادة ضرورة مهمة والتاريخ مرويات، عاشت بذاكرة الافراد وظلت متداولة بوصفها إرثاً ممنوحاً لهم من الآباء والاجداد، إنّهُ — التاريخ — قابل للاستدعاء والحضور، لكنّهُ لا يظل ساكناً بل متحرّكاً بقوة المخزونات المحكية، وهو يمثل المجال الذاتي الذي قال عنه يونغ، إنّهُ الفاعل في ثنائية العلاقة بين الجماعة والاسطورة وعناصر الدين والتاريخ المشحون بالأحلام والأوهام، كما ذهب لذلك يونغ، وبوصفها مصدر الطاقة للتكيف بالنسبة للجماعات من أجل الحصول على معارف أكثر. ولا بدّ من التذكير بأنّ الاسطورة وثيقة تاريخية، محكية أو مكتوبة، وهي ليست مثلما كانت في بدايتها، لأنّها بداية عملية معقدة ولا واعية.

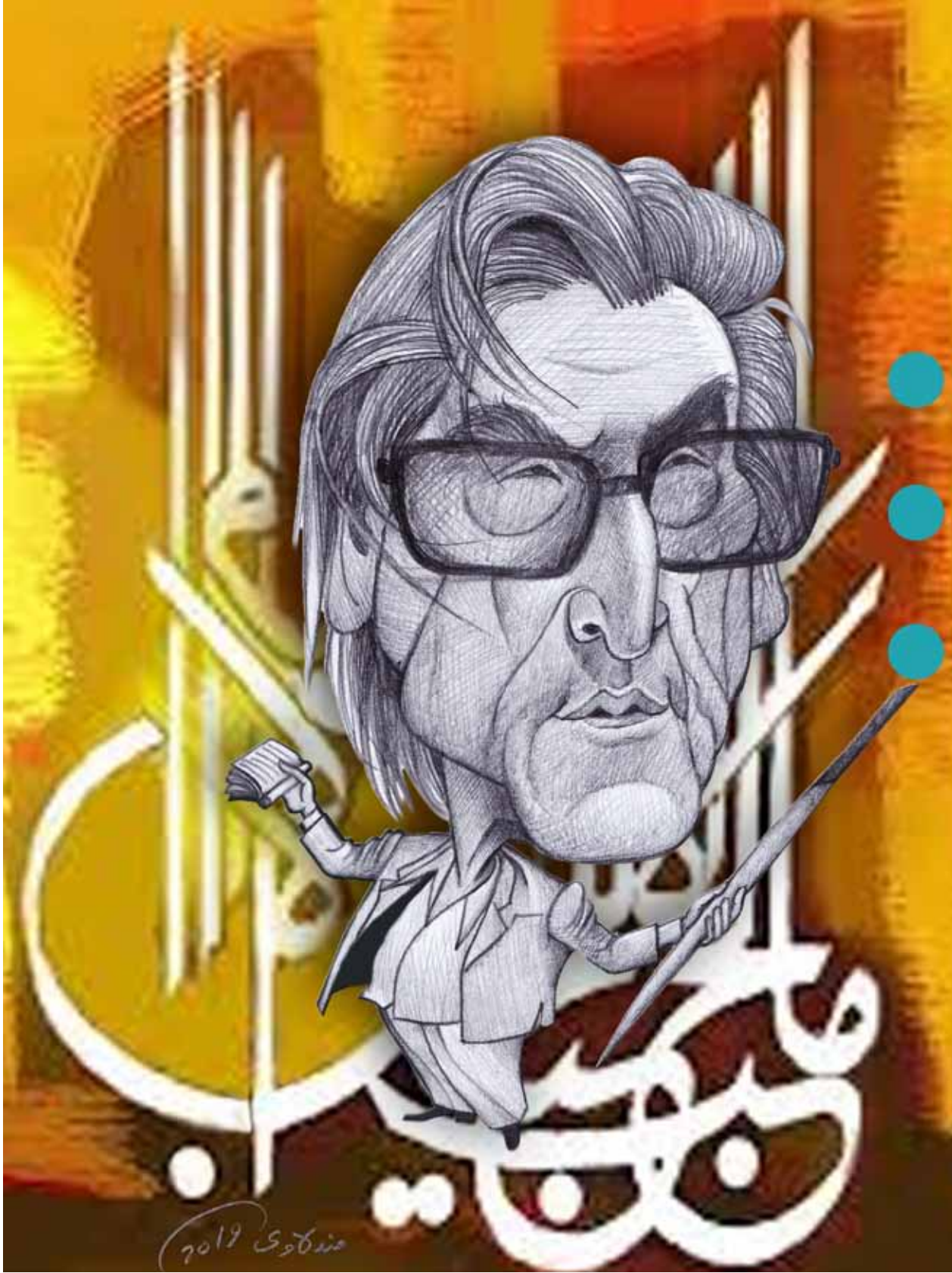
تغيّر ما اعتاد عليه سمك السلمون، وارتضى السباحة مع التيار

((بطولة الفارع وقف أمام مرآة محاولاً اقتلاع شعرة استولنت خده الايمن بملقطة معدني. كان ينظر في المرآة وهو يرتدي ملابس العسكرية، وضع الملقط على الطاولة وقد استقرت بين كماشتيه شعرة سوداء ليعتمر بيريته)) تكوّن هذا النصّ كله في ختام الرواية منذ "بطولة الفارع" وتغيّرت نهايته: شعرة بيضاء ليعتمر عمامته / ص 425//.

هنا حصل التحوّل الكبير في الثقافة، وخسر العقل نقديته وخسر كلّ شيء حاز عليه من تجارب حياته وارتضى بوعي قاده نحو فضاء متغاير، سيسلك طريق الخراب.

سلمون عراقي / رواية / روافد للنشر والتوزيع / القاهرة

2018/ فاضل عبد الله القيسي.



لو افترضنا جدلاً

اثر حفل افتتاح بطولة غرب آسيا المقام في ملعب كربلاء الدولي جدلاً كبيراً لكون الحفل شهد استعراضاً عزفت فيه اللبنانية جويل سعادة النشيد الوطني العراقي مثلما يحصل في افتتاح البطولات العالمية بل أقل بكثير من مظاهر الرقص الاستعراضى، ولقدسية هذه المحافظة التي شهدت مأساة الطف الخالدة وضمت ضريح الإمام الحسين عليه السلام وأهل بيته وصحبه الذين استشهدوا معه في كربلاء وخلفت مسيرات الحزن والألم والجدل العميق على طول الزمان والمكان .

واذا كان وجه الاعتراضات الحادة يتعلق بالموسيقى والغناء فهي لدى علماء وفقهاء الإسلام موضع خلاف واختلاف مثل أية قضية أخرى وهناك من يراه قصائد شعر حسنه حسن وقبحه قبيح، وإذا كانت القدسية سبباً للاعتراض ، فقضية الإمام الحسين لم تعد محصورة بطائفة أو دين وانما هي قضية إنسانية يستلهم منها كل الثائرين والأحرار في العالم، ولا يمكن أن يقلل من هذه القدسية والعالمية حفل استعراضي في ملعب بأطراف المحافظة .

ولو افترضنا جدلاً ان الموسيقى كلها حرام، فحضارتنا قائمة على الموسيقى والغن بل وتألوه الملوك أيضاً، بينما نحن اليوم نتباهى بأننا أبناء حضارة وادي الرافدين ومابين النهرين، وان أجدادنا في الحضارات السومرية والآشورية والبابلية استخدموا الالات الموسيقية وتركوا لنا نقوشاً ورسوماً على الحجر لكي تبقى لأحفادهم ذكرى يقيمونها أو يطمسوها، وهاهم الأحفاد بإسلاميهم وعلمانيهم يخلدون الحضارة الموسيقية ويزورون المتاحف التي تضم الالات الموسيقية ويصطحبون المسؤولين الأجانب ليروا بأعينهم الرسوم والنقوش وكيف كان أجدادهم يعزفون الموسيقى قبل أن يسمع العالم صوت الموسيقى وقبل أن تعرف أي امرأة في العالم على آلة القيثارة .

ولو سلمنا جدلاً أن كل الغناء حرام سواء أطرِب أو لم يطرِب وانه فساد وفسق، فلماذا يكرم الإسلامي المطرب الفاسد الفاسق ويمنحه ما لا يمنحه لقارئ القرآن والرادود الحسيني من أموال لسد حاجاته أو عند مرضه، ولماذا يستعينون بهم في الدعاية والترويج خلال المواسم الانتخابية ؟ ولو افترضنا جدلاً أن حفل الافتتاح شهدته مدينة خليجية أو إحدى مدن كردستان العراق ، اما كنا نتساءل ونتحسر على عدم قدرة محافظات الجنوب والفرات الأوسط على احتضان بطولة كروية قارية ؟

ألم نكن ومانزال نطالب برفع الحظر الجائر عن جميع ملاعبنا الدولية ؟! ألم تنفق الدولة العراقية من أموال هذا الشعب وثرواته ملايين الدولارات لإنشاء ملاعب لكرة القدم لإقامة ملاعب بمقاسات دولية شكلاً ومضموناً ؟!

لو افترضنا جدلاً ان الاتحاد الدولي لكرة القدم (فيفا) أخذ على محمل الجد الحملة المضادة التي واجهها حفل افتتاح بطولة غربي آسيا وقرر عدم السماح مرة أخرى بإقامة أية بطولة دولية على أرض العراق ؟!

ان مدننا وطأتها أقدام الأنبياء والمصلحين والأئمة الهداة وسالت عليها دماؤهم وبقيت عنواناً ومثابةً للشهادة والاستشهاد المقدس، وقد ورثنا قبل ذلك أولى الحضارات الإنسانية ، وكل مانعيش فيه من جدل هو نتاج هذا الاختلاف والتنوع الثر .. لكن كل ما نحتاج إليه هو أن نهذاً قليلاً ونفكر بطريقة أكثر عمقاً وواقعية، فالعراق بماضيه وحاضره وارثه الحضاري والإنساني والمعرفي والإسلامي خلق ليكون متنوعاً .. ولولا هذا التنوع و الاختلاف والتناقض والقبول بالاختلاف والتناقض لم يكن هناك عراق ، وماكان لكل هذا الجدل على حفل افتتاح بطولة كروية ان يحدث الا لأنه في العراق وفي أرض الجدل والجدليين .

ولاغربة فعلى هذه الأرض إنسان حي كما اراده الله يتجادل بكل صغيرة وكبيرة ، (وكان الإنسان أكثر شيء جدلاً)



ثقافية عامة - شهرية
تصدر عن شبكة الإعلام العراقي



موقعنا على الانترنت
www.nehreen.imn.iq

Bei NN ehreen
Literature, Art, Thought
Editor - in - Chief: Chawki Abdelamir