الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 21 حزيران 2023 العدد 5714 Wed. 21 . Jun. 2023 Issue No. 5714

محاولة في فهم العراق المعاصر 04

سيكولوجية التلقي 08

براعة «الولد اللطيف» في سرد الحكايات 10

البوكريون.. نجوم تتوارى 13

مصيرُ الأرض 18

ch.editor@alsabaah.iq

الشاعر ذو القناع البليغ

ثلاثة أيام من النقد

المشغل السردي في البصرة.. قراءة القصة عراقياً

اختتمت يوم السبت الماضي في مدينة البصرة فعّاليات المشغل السردي السنوي الثالث الذي يقيمه اتحاد الأدباء والكتّاب في البصرة، بإشراف رئيس الاتحاد الشاعر فرات صالح ولجنة تحضيرية تشكّلت من القاص محمد خضير، والشاعرة منتهى عمران والقاص باسم فرات والناقد الدكتور سلمان كاصد والقاص صلاح عيّال والقاصة ميرفت الخزاعي والقاصة خولة الناهي والشاعرة جنان المظفر.

الورشة التي امتدّت لثلاثة أيام شارك فيها عدد كبير من القصاصين من داخل البصرة ومن المدن العراقية الأخرى، وهو ما ميّز هذه الدورة التي انفتحت على المدن العراقية، فضلاً عن مشاركة نقّاد من مدن أخرى أيضاً.

ظلّ القصاصون رهائن تجاربهم الوجدانية

البصرة: صفاء ذياب

وقد قسّمت اللجنة التحضيرية الورشة إلى ثمانية عروض نقدية، فقد أشرف على نقد قصص العرض الأول التي تألّفت من 6 نصوص الناقد صادق الصكر، وكان العرض الثاني الذي تألّف من 5 نصوص الدكتور محمد قاسم نعمة، والعرض الثالث من 5 نصوص بإشراف الدكتورة إشراق سامي، والعرض الرابع من 6 نصوص بإشراف الناقد عبد علي حسن، والخامس الذي تألّف من 5 نصوص كان بإشراف الناقد جميل الشبيبي، والسادس من 5 نصوص بإشراف الدكتور عادل عبد الجبار، والعرض النقدي السابع من 6 نصوص بإشراف الناقد علي سعدون، وختاماً كان العرض الثامن الذي تألّف من 6 نصوص بإشراف الدكتور عقيل عبد الحسين. وبهذا تمّ اختيار 44 نصاً سردياً من بين مئات النصوص التي قدّمت للجنة التحضيرية، وعملوا على فرز الأفضل منها لتقديمه في المشغل السردي.

إضاءة النصوص

وفي حديث خاص، بيّن الشاعر فرات صالح، رئيس اتحاد الأدباء في البصرة، قال: إنَّ المشغل السردي واحد من اشتغالات الاتحاد من أجل تحريك المشهد الثقافي في البصرة والعراق عموماً على أسس من المهنيّة الثقافية الرصينة في وقت كادت تسود فيه المجانية في التعامل مع النصوص الإبداعية في ظل سيادة المجاملات والانطباعات والأحكام السريعة لمواقع التواصل الاجتماعي.

مضيفاً: يأتي انعقاد المشغل هذا العام بعد نجاح دورتين سابقتين خصصتا على التوالي للأدب القصصي النسوي في البصرة والقصة القصيرة جداً. وفي هذه الدورة التي جاءت تحت عنوان "النقد القصصي وتطبيقاته" استقبلت اللجنة التحضيرية العديد من القصص لنماذج مختلفة من الكتّاب منهم المبتدئون ومنهم المتمرسون، وبعد تصفيتها حوّلتها إلى مجموعة من الأساتذة المتخصّصين بالنقد القصصي لدراستها وبيان رأيهم النقدي فيها.

وبرأي فرات صالح الخاص، تأتي أهمية هذه الدورة من كونها تعيد الأمور إلى نصابها من حيث أنها تؤكّد على أهمية النقد في إضاءة النصوص وبيان مواقع الخلل إن وجدت، وبالتالي اعتياد المبدع على الركون إلى ملاحظات النقد بما يخدم تطوّر النصوص وتطوير قدرات الكاتب نفسه.

حسّاسية المغايرة

ويشير الناقد عبد علي حسن؛ من بابل، إلى أن وراء تأسيس المشغل السردي في البصرة أهداف قريبة وبعيدة، فعلى صعيد الأهداف القريبة كانت المساهمة مع المؤسسات والنوادي السردية المنتشرة في عموم محافظات الوطن في استعادة المكانة للقصة القصيرة العراقية التي تعاني من هيمنة الخطاب الروائي وتصدّر الرواية للمشهد السردي العراقي، أمّا الأهداف البعيدة التي يجدها من الأهمية بمكان انفتاح فعاليات المشغل في دورته الثالثة هذه على كتّاب القصة في المحافظات كلّها لرصد ما يمكن رصده من التجارب الجديدة التي تشكّل حسّاسية المغايرة لما هو مألوف في القص العراقي، و"بحدود معايننتي النقدية للنصوص القصصية الستة التي أوكلتها لي اللجنة التحضيرية للمشغل، فقد وجدت تفاوتاً بيّناً في مستوى هذه النصوص على المستويين الفكري والجمالي، وعلى الرغم من التزام الجميع بالهيئة السردية التي كوّنتها أركان القصة كالحدث والشخصية والزمان والمكان، فقد وجدت مراوحة النصوص كلّها في المنطقة المألوفة والمستهلكة في القص العراقي، فهنالك الضعف في الأفكار المقدّمة وبساطة تكوين الحكاية ومجافاة لتقنيات السرد المعاصرة واتجاهاته المحدثة كخرق التتابعات الكرونولوجية والعجائبية والفرائبية، الأمر الذي أشّر ضعف المخيّلة في ابتكار الحكاية التي تمتلك القدرة على تجسيد الفكرة، ولعلّ سبب ذلك هو عدم استحضار المستوى المتقدم الذي وصلته القصة القصيرة العراقية منذ ستينيات القرن الماضي حتّى الآن، لذلك فإنَّ هذه النصوص لم تتمكّن من الدخول إلى منطقة الأهداف الكبيرة التي يسعى المشغل إلى تحقيقها، أما على مستوى الموضوعات التي عالجتها القصص فإنَّها كانت موضوعات مستهلكة وبعيدة عن مجريات الواقع العراقي الذي يحفل بموضوعات من الممكن إعادة إنتاجها وفق رؤى سردية متقدّمة، فبقيت هذه النصوص رهن التجارب الوجدانية البسيطة والحياتية القريبة من الذاكرة فكانت تشكّل ظواهر زائلة لم تترك أثراً في المخيال الفردي والجمعي، ومن أجل ما ذكرته آنفاً، فإنَّ هذه النصوص لم تمتلك حسّاسية المغايرة لما هو شائع ومألوف في السرد القصصي العراقي.

القصة نتاج للغة

وبحسب الناقد علي سعدون، من مدينة العمارة، فقد تضمّنت ورقته النقدية للمشغل السردي الثالث مقدّمة نظرية عن موضوع "اللغة والخصائص الفنية في قصص مختارة" فضلاً عن تطبيق نقدي على عدد من القصص القصيرة المختارة.

ويضيف سعدون: إنَّ القصة القصيرة فنٌ قوامه اللغة

الصباح الثقافي
هيأة التحرير
مدير التحرير
نزار عبد الستار
سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد
رئيس القسم الفني
مصطفى الربيعي
الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852
العلاقات العامة
موبايل: 07809174853
pr@alsabaah.iq
info@alsabaah.iq
التوزيع والاشتراكات:
موبايل: 07809210536
dist.imn@alsabaah.iq
مطابع شبكة الإعلام العراقي
IMN PRESS

اتحاد البصرة انفتح لأول مرة على المدن الأخرى

الماهـرة. اللغة التـي تريد لنفسـها موضعـاً مختلفاً في التدويـن. فتتميـز بالتكثيف والضغط وسـرعة الإنجاز بأقـل تكلفة من الكلام. وهذا التخصيص (الشـكلاني) هـو جوهر ما يميّزهـا عن الرواية وعن المسـرحية وعن الأقصوصـة أو القصـة القصيـرة جـداً. وإزاء—لغة من هـذا النوع—يجدر بنا أن نقيم جسـراً مـن التناغم بين تلـك المهارة و الخصائص النوعيـة بوصفها عماد القص وهيكلـه العـام. فاللغة- وهـي هنا المحور الأسـاس في مقاربـة القصـص- تأخـذ أهميتهـا مـن حيـث طرائق إنتاجهـا الجديـد على وفـق الحسّاسـية التـي أنتجتها مـدارسُ الحداثة وما بعد الحداثة. مـا يعني أنّنا نفترض لهـذه القـراءة أن تتعامل مـع النصوص برؤيـة حداثية لاسـتقصاء مدى عمقها وعلاقتِها بالقارئ الذي يريد من القصـة أن تتمثّله وتأخذ بيده إلـى حيّز من الفن النادر وهو يكشـف عن الحياة والمهمل منها بطريقة سـردية لا تحتمـل الترهّل والزوائد، وبالتالـي لا تحتمل فائض اللغة وفائض الفكرة وفائض الموضوعة.

ويتحدّث سـعدون عن النصوص التي تمّت إحالتها له، وهـي: قصـة "دوامة إفـلاس" لعامر حميـو، التي يرى سـعدون فيهـا أنّها لغـة وصفية ولا تعتمـد أيّ نوع من التداعي. يسيطر فيها السارد العليم على الحدث، فيقوم بوظيفة الشـاهد على وقائعها. هـذه اللغة لا تغور عميقاً في النفس البشـرية. وما يبرّر لذلـك فكرتُها التي تذهب باتجاه توصيـف النتائج المرعبة التي يفقـد المرء ثروتَه وحياته بسـبب نزوعه إلى اقتفاء الشـهوة إلى آخر رمق فيها. هـذه اللغة الواصفـة اعتمدت التكـرار على صغر مساحتها لترتيب إيقاع الحياة في القصة، تكرار الثيمات وتكرار حركة الشـخصية الرئيسـة التي تتيـح للقارئ أن يشارك في رسم الحدث.

أمـا عـن قصـة "بسـطال" لكاظـم الحـلاّق، فيرى سـعدون أنّ هذه القصّة تعمد إلى أنسـنة الأشـياء كما قلنـا، وتعتمد المفارقة في طريقة الأداء. والمفارقة عند البنيويين سـمة أسـلوبية، وبالتالي فإنّ فكـرة البناء تبـدأ بالفنتازيا، لكنّها تشـتغل بطريقة واقعية صرف. وهـذا هو التفـارق الأول بنائياً.. المهارة في الأنسـنة لا يمكن أن يتحصّل عليها الكاتب بسـهولة بسـببٍ من اختلاف السمات والملامح، فضلاً عن حراكها الإنساني المختلف والمتقاطع بطبيعة الحال.

في حين يبين سـعدون أن قصّـة علي الصالح "الطاولة 26"، أنّهـا جاءت بلغـة تحذف الكثير ممّا يسـتوجب حضـوره في القـص، يعمل علي الصالح على أن يرسـم الفوتوغـراف الماثل إلى الرومانسـية، وهي رومانسـية مبعثهـا الوله والتفاني في المحبـة مثل عديد المتصوفة الذين يغرقون في لحظات العشق من دون إرادة منهم. وبالتالي هذه اللغة في قصة "الطاولة 26" تريد لنفسـها أن تستكين على فوران القبض على جمرة الوصل. وهذه هـي الجملة القاطعة فـي توصيف هذه القصـة ولغتها. فنراهـا - أي اللغة- وهي تصطف فـي متواليات مجازية وتجتهد كثيراً في انزياح الجملة وشـعريتها، بل شعرية الحدث برمته وقدرة العبارات فيه على الإزاحة.

وفي قصّة صلاح زنكنه "سـيارة سـوداء.. قبّعة بيضاء" سـيقف القـارئ حيـال اللغـة التـي تعتمـد الحبكـة كخصيصـة فنّية وكعمـود رئيس لأهميـة الحدث، لغة هذه القصة بوليسـية بامتياز، لغة تجعل القارئ يترقّب الحدث ويلاحق فعل السرد بقوة. في حين أنّ قصّة علي سمير غانم تربك القارئ كثيراً لتعدّد مستوياتها اللغوية. فهي تقريرية في الغالب بسـارد عليم، يدري بكلّ شيء يحيطه ولا يجهل شـيئاً. وفي الواقع أنّنا سـنصطدم هنا بواحدة من موجبات بناء الشـخصية، العليم هنا ينفرد باللغـة وبالتوصيفـات وتتعطّل وظيفة القـاص إلّا فيما يندر بمتعلّقات تختص بالروح.

أمّـا اللغة في قصـة "بُنَيٌّ لَـونُ الخَريـفِ" لخلود بناي البصـري، فهي لغـة التداعي في الإفصـاح عن مكامن الجـروح العاطفية التـي لا تندمل بسـهولة، إنّما تظلُّ عالقـة حيّـة في الروح والعقل. لغةٌ تشـبه في سـحنتها كتابـة اليوميات والسـيرة الذاتية.. هـذه القصة تذهب إلى حالة من حالات التفارق والتناشـز فتفيض المخيلة بأوهـام الارتباط غير المادي بسـبب من عاطفة قوية لا تزول ولا تضعف.

وباختتام المشغل السردي الثالث، يكون اتحاد الأدباء بالبصـرة قد خطـى في هذه الـدورة نحـو الانفتاح على المدن الأخـرى، وإدخال تجارب مغايرة ربّما سـيحثُّ الخطى مستقبلاً لتكون ورشة موسعة أكثر، بدعوة نقّاد آخرين وعدد أكبر من كتاب القصة القصيرة عراقياً.

الجسد باعتباره منصة تواصل

أحمد عبد الحسين

أمـران نَتقـدّم بهمـا إلى العالم مـن دون أن نفـكّ التباس علاقتنا بهما: الاسم والجسم.

نحن لسـنا أسـماءنا. وذلك لحقيقة أن الاسـم دائماً وأبداً هـو غير المسـمّى، وكأنّما هو عضو زائد عنّا، فحين أشـير إلـى ذاتـي وأقول "أنا" لـن يخطر في خاطري اسـمي ولن أسـتحضره. أقول "أنا" وفي بالي شيء آخر أبعد من الاسم ويتجـاوزه بحيث يغدو الاسـم عرضـاً عليه، شـيئاً نافلاً، محمولاً غير ذي أهمية.

الجسـد هو الآخر يغيب عني حين أنصّ على ذاتي، فبقولي "أنا" لا يكون لجسـدي حصة في هـذه الكلمة، إنها حصة الذات الأبعد من الاسـم والجسـم، برغم إنهما وحدهما ما أتقدّم به إلى العالم وأتعرّف إليه.

كلّ ما في الجسـد له نحـو علاقة مع آخر بحيـث يبدو أنه محلّ التقاء ذاتي بالآخر ومنصة التواصل معه. على صعيد اللغة فإن كل الأفعال المشتقة من الجسد وأعضائه تدخلنا مباشـرة في علاقة مع ما حولنا، خذْ مثـلاً الأفعال التالية: يرأس أو يترأس "المشتقّ من الرأس"، يجابه "من الجبهة" يواجـه "مـن الوجه"، يـأذن "مـن الأذن" يسـاعد "من السـاعد"، يعايـن "من العيـن"، يعضد "مـن العضد"، يتكاتـف "مـن الكتـف"، يؤيد "مـن اليـد"، يأنف "من الأنف"، يظاهر "من الظهر". وسواها.

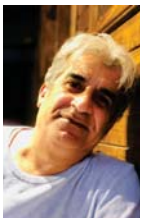
دافيـد لوبرتون كتب مرة "إن الجسـد ليس أمـراً حقيقياً، هو بناء رمزيّ ولهذا فهو مختلفٌ فيه أشـدّ الاختلاف". ففي الوقـت الذي يتخذ فـي الثقافـة الغربية "المؤسسـة على الفردانيـة" وظيفة الحـد الفاصل بيـن ذات وأخرى نظير علامات حدودية صارمة، يغدو لدى شعوب الشرق منفتحاً علـى الآخر، نافذة للتواصل والتداول، أما لدى الشـعوب البدائية فهو ممتـزج بالطبيعة ولا يكاد يفترق عنها. يكتب "الجسـد يسـتعير خصائصه مـن مملكة النبـات، يخلق وجوده من الأشـجار والثمار ويخضع لنبض العالم النباتي. وهذه الصلة ليست مجازية بل هي جوهرية تماماً".

موريـس لينهـارت كان يحـدّث شـيخاً مسـناً مـن قبائل "الكانـاك" ليتعـرف إلـى ثقافتهم، وكانـت صدمته كبيرة حين قال له ذلك الشيخ "أنتم جلبتم لنا الجسد"!

كان الجسـد لـدى هذه القبائـل أمراً بديهيـاً لا يمكن عزله والنظـر إليه منفـرداً بمعزل عـن الطبيعة. علاقة الجسـد بالطبيعة شبيهة بتعبير "جورج باتاي": الحيوان في العالم كالماء في الماء. ولذا فإن الأجسـاد كانت علامات تواصل مع العالم مخفية إلى الحدّ الذي لا يتلمس الإنسـان ضرورة تسميته أو الإشارة إليه.

الجسـد بوصفـه حجاباً وتمييـزاً وحداً فاصلاً هـو "اختراع ثقافي" حديث نسـبياً، بينما الجوهـر المضمر في تعاطينا مع الجسد، لغة وتداولاً، يفترض الآخر ويدخله في صميم تكوينه.

حيـن يقـول أحدنا "أنا" فإنـه لا يقصد جسـده، وهذا هو السـبب: أن هذا الجسـد هـو حصة الآخر، حصـة العالم بمقدار ما هو حصتنا نحن.



البنوية التوليدية.. محاولة في فهم العراق المعاصر

إسماعيل نوري الربيعي

التاريخ المعاصر للعراق هو موضوع معقد ومتعدد الأوجه، مع مجموعة من العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تشكل مسار البلاد على مدى العقود العديدة الماضية. تتمثل إحدى المقاربات لفهم هذا التاريخ في النهج البنيوي التوليدي، الذي يسعى إلى تحديد العوامل الهيكلية الأساسية التي شكلت تطور العراق ومساره السياسي. في قلب النهج البنيوي التوليدي، تكمن فكرة أن الهياكل الاجتماعية توليدية، مما يعني أنها تنتج وتعيد إنتاج أنماط السلوك والعلاقات الاجتماعية وديناميكيات السلطة بمرور الوقت.

هذه الهياكل ليست ثابتة أو غير قابلة للتغيير، بل هي عرضة للتغيير والتحول بمرور الوقت نتيجة لعوامل داخلية وخارجية. لتطبيق هذا النهج على التاريخ المعاصر للعراق، نحتاج إلى تحديد الهياكل الاجتماعية الرئيسية والعوامل التي شكلت تنمية البلاد. أحد أهم هذه الهياكل هو النظام السياسي، الذي هيمنت عليه سلسلة من الأنظمة الاستبدادية منذ الإطاحة بالنظام الملكي في عام 1958.

في ظل هذه الأنظمة، تركزت السلطة في أيدي نخبة صغيرة، بينما تم استبعاد غالبية السكان من المشاركة الفعالة في العملية السياسية. وقد أدى ذلك إلى مجموعة من المشكلات الاجتماعية والاقتصادية، بما في ذلك الفساد وعدم المساواة والفقر، التي بدورها أدت إلى تأجيج الاضطرابات الاجتماعية وعدم الاستقرار السياسي. العامل الهيكلي الرئيسي الآخر في تاريخ العراق المعاصر هو الثروة النفطية للبلاد. في حين كان النفط مصدرًا رئيسيًا لإيرادات الدولة العراقية، فقد كان أيضًا مصدرًا للصراع وعدم الاستقرار. كانت السيطرة على موارد النفط عاملاً رئيسياً في العديد من الحروب والصراعات في البلاد، كما شكلت التنمية الاقتصادية للبلاد والبنية الاجتماعية. قد يجادل النهج البنيوي التوليدي بأن هذه العوامل ليست مجرد نتيجة لقرارات أو أحداث فردية، ولكنها نتيجة لعوامل هيكلية أعمق شكلت تطور العراق بمرور الوقت. على سبيل المثال، يمكن إرجاع تركيز السلطة السياسية في أيدي نخبة صغيرة إلى التاريخ الاستعماري للبلاد، عندما تركزت السلطة بالمثل في أيدي طبقة حاكمة صغيرة.

وبالمثل، يمكن إرجاع دور النفط في تاريخ العراق المعاصر إلى الماضي الاستعماري للبلاد، عندما تم اكتشاف النفط لأول مرة واستغلاله من قبل القوى الأجنبية. تشكل التطور اللاحق لصناعة النفط في البلاد من خلال مجموعة من العوامل الهيكلية، بما في ذلك تأثير شركات النفط الدولية، ومتطلبات الأسواق العالمية، والمصالح الجيوسياسية للقوى الإقليمية والعالمية. لتطبيق النهج البنيوي التوليدي على التاريخ المعاصر للعراق، نحتاج إلى النظر إلى ما وراء الأحداث السطحية والقرارات الفردية، وبدلاً من ذلك التركيز على العوامل الهيكلية الأعمق التي شكلت تنمية البلاد. يمكن أن يساعدنا هذا النهج في فهم الطبيعة المعقدة والمتعددة الأوجه لتاريخ العراق المعاصر بشكل أفضل، وتحديد العوامل الرئيسية التي ستشكل التنمية المستقبلية للبلاد.

تم تشكيل تاريخ العراق المعاصر من خلال مجموعة من الأحداث الرئيسية، كان للعديد منها عواقب سياسية واجتماعية واقتصادية بعيدة المدى على البلاد. تشمل بعض أهم هذه الأحداث ما يلي:

1. الإطاحة بالنظام الملكي في عام 1958: كان هذا الحدث إيذانا بنهاية النظام الملكي في العراق وتأسيس الجمهورية. كانت تقودها مجموعة من الضباط العسكريين الذين سعوا إلى تحديث البلاد وتقليل نفوذ القوى الاستعمارية البريطانية.
2. استيلاء البعثيين على السلطة عام 1968: استولى حزب البعث على السلطة في انقلاب عام 1968 بقيادة صدام حسين. كان هذا بمثابة بداية فترة الحكم الاستبدادي التي استمرت حتى الغزو الذي قادته الولايات المتحدة في عام 2003.
3. الحرب العراقية الإيرانية (1980 - 1988): كان هذا نزاعًا مدمرًا بين العراق وإيران استمر لمدة ثماني سنوات وأسفر عن مقتل مئات الآلاف من الأشخاص من الجانبين. كما كان لها تأثير كبير في اقتصاد البلاد وهيكلها الاجتماعي.

4. حـرب الخليـج (1990 - 1991): كان هـذا صراعًـا بيـن العراق وتحالف دول بقيادة الولايات المتحدة، كان هدفه إجبار العراق على الانسحاب من الكويت. كان للحـرب عواقب اقتصادية وسياسـية كبيرة على العـراق، بما في ذلك فرض عقوبات اسـتمرت لأكثر من عقد من الزمان.

5. الغـزو الـذي قادتـه الولايـات المتحـدة للعـراق (2003): كان هذا تدخلاً عسكريًا مثيرًا للجدل بقيادة الولايات المتحدة، استهدف إزاحة صدام حسين من السـلطة وإقامة حكومة ديمقراطية فـي العراق. كان للحرب عواقب سياسـية واجتماعيـة بعيدة المدى، بمـا في ذلـك زعزعة اسـتقرار البلاد وظهـور العنف الطائفي.

6. صعود داعش (2014 - 2017): كان لظهور تنظيم الدولـة الإسـلامية (داعـش) تأثير كبير في المشـهد السياسي والاجتماعي في العراق. سيطر التنظيم على أجـزاء كبيرة من البـلاد، مما أدى إلى أزمة إنسـانية كبيرة وفاقم التوترات الطائفية.

هذا ليس سـوى عدد قليـل من الأحداث الرئيسـية التي شـكلت تاريخ العراق المعاصر. تشمل العوامل المهمـة الأخرى الثـروة النفطيـة للبـلاد، وعلاقتها بالـدول المجـاورة، والنضـال المسـتمر مـن أجل الإصلاح السياسي والاقتصادي.

كان للحـرب الإيرانيـة العراقيـة، التي اسـتمرت من 1980 إلـى 1988، عواقـب اقتصاديـة كبيـرة علـى العراق. دارت الحرب إلى حد كبير على طول الحدود بيـن البلديـن، وأدت إلـى إلحـاق أضرار جسـيمة بالبنية التحتية للعراق، بما في ذلك منشآته النفطية وشـبكات النقـل والقطـاع الزراعـي. تتضمن بعض النتائج الرئيسية للحرب على الاقتصاد العراقي ما يلي:

1. تدميـر البنيـة التحتية: أسـفرت الحـرب العراقية الإيرانية عن أضرار جسـيمة للبنية التحتية العراقية، بمـا فـي ذلـك مصافـي النفـط وخطـوط الأنابيب وشـبكات النقل. كان لهذا الضرر تأثير كبير في قدرة البـلاد على تصدير النفط، الذي كان مصدرًا رئيسـيًا لإيرادات الحكومة العراقية.

2. الديـون والضغـوط المالية: كانـت الحرب مكلفة لكلا البلدين، واقتـرض العراق بكثافة من مقرضين أجانـب لتمويل عملياته العسـكرية. بحلـول نهاية الحـرب، كان العراق مثقـلًا بالديون وكان يعاني من عجز كبير في الميزانية مما شـكل ضغطًـا كبيرًا على الموارد المالية للبلاد.

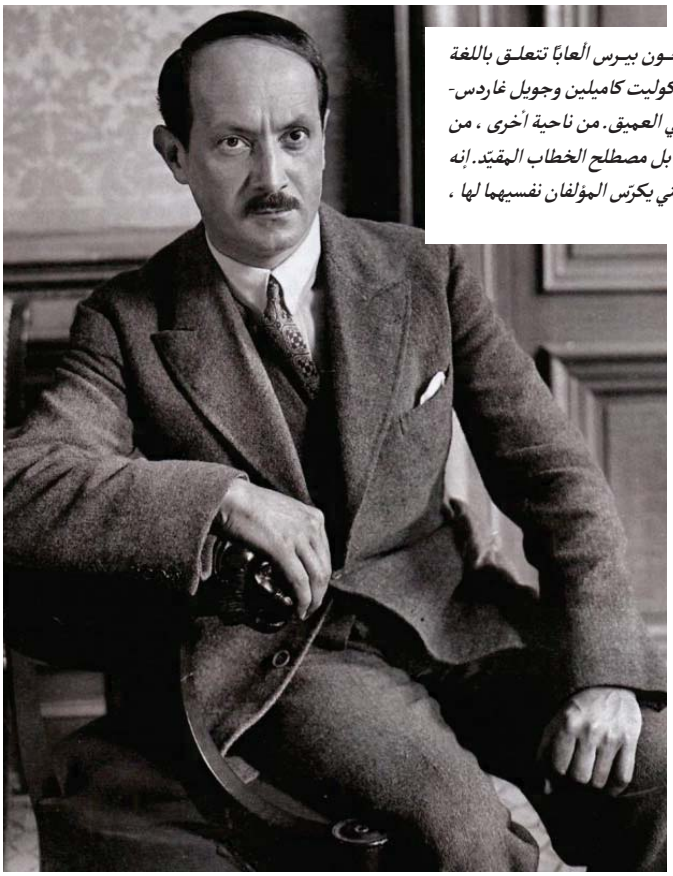
3. انخفـاض إنتاج النفط: كان للحـرب تأثير كبير في إنتاج النفط العراقي. قبـل الحرب، كان العراق أحد أكبر منتجي النفط في العالم، ولكن خلال الصراع، انخفـض الإنتاج بشـكل كبير بسـبب الأضـرار التي لحقت بالمنشآت النفطية وتعطل شبكات النقل.

4. تقليـص الإنتـاج الزراعـي: كان للحـرب الإيرانيـة العراقية أيضاً تأثير في القطاع الزراعي العراقي، الذي عانـى من نقص الموارد وتلـف أنظمة الري. وقد أدى ذلك إلى انخفاض الإنتاج الزراعي وزيادة أسعار المواد الغذائية، مما كان له تأثير كبير في سكان البلاد.

5. العواقـب الاجتماعيـة والإنسـانية: كان للحـرب الإيرانيـة العراقية عواقب اجتماعية وإنسـانية كبيرة علـى العـراق، بما في ذلـك نزوح مـئات الآلاف من النـاس، وزيادة الفقر والبطالة، وتراجع الوصول إلى الخدمات الأساسية مثل الرعاية الصحية والتعليم.

الشاعر ذو القناع البليغ.. سان جون بيرس

كارلا فان دين بيرغ
ترجمة: ياسر حبش



بالنسبة لأولئك الذين يرون في شعر سان جون بيرس ألعابًا تتعلق باللغة والألغاز وآليات التكرار تعمل في فراغ ، يعارض كوليت كاميلين وجويل غاردس-تامين المجموع الذي يشكّل هذا العمل الخطابي العميق. من ناحية أخرى ، من الضروري فهم مصطلح البلاغة العميقة هذا ، مقابل مصطلح الخطاب المقيّد. إنه في الواقع تحليل استراتيجية الكتابة العالمية التي يكرّس المؤلفان نفسيهما لها ، وليس لقراءة أسلوبية مقسّمة.

تماشياً مع استراتيجية غارد تامين، يحاول المؤلفون هنا تنظيم الأساليب الدفاعية للشاعر وشعره، وتزداد فعالية أساليب الدفاع، حيث يجدون وحدتهم العميقة في الخطاب. مفهوم الإستراتيجية هنا يجب أن يُفهم بمعنى واسع، بقدر ما لا يُدرج القديس جون بيرس نفسه في مجال أدبي ولكن بالأحرى أعلاه. هذه الإستراتيجية مؤرّخة أيضًا وليست أقل مزايا لإثبات أن سانت جون بيرس هو في النهاية شاعر من الحقبة الجميلة في الجمهورية الفرنسية الثالثة.

من ناحية أخرى، إذا كان العمل الكثيف لسانت جون بيرس قادراً على إثارة العديد من الدراسات الأسلوبية التي شجّعها الشاعر الذي رأى فيها وسيلة لردع أي تفسير للسيرة الذاتية، لذلك لم تكن هذه الشاشة هي من تأليف المؤلفين. لذلك لن نجد هنا التحليلات التفصيلية للأعمال السابقة لكلا المؤلفين. الطريقة المستخدمة، علمية للغاية، تتمثل في طرح فرضية لوضعها على المحك بالنسبة للنصوص، مما يسمح بالعودة إلى النصوص مع مراعاة تطورها. يتم ذلك عن طريق فصل مستويات التحليل عن مثل هذه الإستراتيجية المعقّدة: مستوى النص يعطي بُعدًا أخلاقيًا، أو الكتابة بمصطلحات بارثية، حيث يعرض الشاعر صورة لنفسه أو للروح، حيث ينفصل عن الإنسان من خلال المسيرات، قبل أن تبلغ ذروتها في التأليه، من خلال إعادة كتابة مخصّصة لعمل نثري يهدف إلى إضفاء الشرعية عليه. يجد مفهوم الأخلاق استخدامه الكامل هنا في إستراتيجية لا مثيل لها، توزّع الوظائف وفقًا لطبيعة النص: الشعر مهمة إغواء القارئ بنفسه، النثر مهمة إقناع عظمة روح الشاعر و لذلك من شعره. ومع ذلك، فإن إعادة الكتابة في التقليد الخطابي لا ترقى إلى مستوى جرد للمصادر البلاغية القديمة و / أو الأكثر حداثة بعد سلسلة الأنساب المزوّرة لكارول ريجولوت. تختلف رهاناتها: فهي تجعل من الممكن رفع قناع الحداثة وإظهار أن الخطاب لا يزال أضمن وسيلة لتوحيد نصب العمل.

لذلك لا يجب الأخذ في الاعتبار النموذج الثقافي الكامل للشاعر الذي يعلّقه المؤلفون، ولكن للتوضيح التركيبي لاستراتيجية فردية تتمثل في إنشاء عمل شعري استثنائي مقترن بإبداع مثل هذه الشخصية الاستثنائية: الشاعر القديس. -جون بيرس. تأخذ الدراسة مسارًا يسترشد تقريبًا بالتسلسل الزمني الذي لاحظه الشاعر، بدءًا من اختيار اللغة والنوع ثم الاسم المستعار إلى بناء العمل من خلال صياغة القصيدة.

شاعر بلغته :

في الفصل الأول، يتألف النهج أولاً وقبل كل شيء من دعم تأثير البلاغة القديمة من خلال استدعاء تعليم وتدريب الشاعر، ونحن نؤيد تمامًا رؤية أليكسيس ليجر من ذوي الخبرة في رسائل بيل. إذا كان هناك انتقادات من جانبه لخطابة تم تقليصها إلى إجراءات قليلة، فإن هذا لا يرقى بالضرورة إلى رفض التقاليد في مجملها. يبدو أن الخطابة، من خلال ربط الشاعر بالتقاليد الكلاسيكية الخالصة، تبرر، على العكس من ذلك، اختيار لغة ذات "أسلوب نقي جدًا" لهذا المنحدر من المستعمر.

بدون العودة إلى مالهيربي، فإن اختيار هذه اللغة الفرنسية، التي منحها تجريدها بميّزة نسبية على اللغات الأخرى، يجعل من الممكن أيضًا إطلاق الجدل حول علاقتها بمالارميه. هذا الاهتمام باللغة الفرنسية، حيث كان على الشاعر أن يدافع عن هذا الاختيار أثناء منفاه في الولايات المتحدة، فإن هذا الاحترام للممتلكات والنحو جعل بيرس شاعرًا فرنسيًا وكلاسيكيًا.

من هذا الخيار الأيديولوجي، ينتقل الخيار بعد ذلك إلى اختيار الأسلوب وفقًا للتسلسل الهرمي للأنماط، ويتم تمييز الأسلوب الراقي عن مفهوم السامي النظري، والذي يعتمد على الأخلاق وليس على الأسلوب المستخدم. في الواقع، إذا كان اختيار الأسلوب أو المستوى اللغوي يبدو مختومًا منذ البداية، فمن المؤكد أن الشاعر، من خلال الأسلوب الراقي، يميل إلى السمو، ولكن أيضًا بسبب اختيار النوع، فهو ما إذا كان ملحميًا، فالمأساة أعلى الأنواع.

تستند المقارنة مع هذه الأنواع، التي أجراها معظم النقّاد، إلى بنية سردية جزئية في حالة أناباسيس أو درامية في حالة آمر، لكن هذه المقارنة مبررة أيضًا باختيار نغمة عالية. إن الغنائية اللاشخصية التي توفرها ملحمة أناباسيس أو الرياح القاسية، والحوار بين شخصيات آمر أو صداقة الأمير، يرقى إلى مدح المفاهيم وليس الشخصيات.

تتطلب هذه الغنائية غير الشخصية تجريدًا للغة، وبناء جملة، وعملية إلغاء مرجعية يعود إليها المؤلفون في الفصل الثالث. على الأقل يمكن فتح الجدل حول طبيعة الكلمات الشعرية في الشعر الفارسي على سبيل المثال.

في الواقع، يحلّل المؤلفون نتائج الدراسة المعجمية لبيير فان روتن من خلال مقارنة تكرار المصطلحات المجرّدة الخاصة بشعر بلاد فارس بتلك التي لوحظت في أعمال راسين. إن الفقر وتركيز المعجم يجعل من بيرس كلاسيكيًا بقدر ما يتم تعويضهما بإيحاء التجريد وتعدد المعاني.

كلمات وشعر :

النقاش على جانبين. حسية الشعر الفارسي، وتقنية المصطلحات المستخدمة، غالبًا ما تكون التقنية بمثابة حجة للمدافعين عن الشعر الفارسي، على اتصال بالواقع. اختار المؤلفون هنا حصر الصعوبة من خلال فصل شهوانية الشعر عن محتواه المرجعي

العالي.

بالنسبة لمؤيدي شهوانية الشعر الفارسي، يعارض المؤلفون التفسيرات النصيّة المقنعة، والتي تُظهر أن أي استخدام لمصطلح يشير إلى الجسد يكون على الفور دقيقًا، ويتم تنقيحه بواسطة لقب أو صورة أكثر تجريدًا. وبالتالي، فإن استخدام الجمع لاستحضار الظواهر الطبيعية يساهم من ناحية في تضخيم الفكرة ومن ناحية أخرى في تجريدها. إعادة الصياغة، من جانبها، جزء من بلاغة التضخيم الموروثة من الأنواع القديمة العظيمة. يمكن أن تظل الصورة التي سيشكلها القارئ للواقع المستحضر حسية، ولكن يتم الحصول على هذه الحسية من خلال المنعطفات، التي يتم تحليل الوسائل الأسلوبية لها هنا. بالإضافة إلى ذلك، يحاول المؤلفون تحليل ساميّة الشعر الفارسي، والعيش السامي في التوتر بين الاهتمام اللغوي الكلاسيكي والتضخيم الرومانسي الضروري لتفسير الموضوع المطروح. هكذا يرد المؤلفون مسبقًا على النقاش حول الكلمات الفنية في الشعر الفارسي.

تنتمي معظم المصطلحات الفنية التي استخدمها بيرس في شعره إلى مجالات محدّدة جيدًا: القانون، وعلم النبات، وعلم الطيور، والإبحار، وركوب الخيل. بالإضافة إلى الجدل حول الشعرية ذاتها لهذه المصطلحات الفنية، فإن النقاش يتعلق بالمصادر غير المعترف بها لإلهام المؤلف. من ناحية أخرى، لا يتعلق الأمر ببيرس باستخدام هذه المصطلحات لأنفسها، وهي المصطلحات التي يحوّل معناها من خلال وضعها في سياق غير عادي، ولكن بدلاً من الإشارة إلى معرفة الواقع. من ناحية أخرى، يربط المؤلفون التطور الأرسطي للشاعرية الفارسية باللجوء إلى المعجم العلمي لعلم الطيور. في الواقع، ابتعد الرسام براك عن التمثيل الصارم لإعادة اكتشاف وظيفة الحركة والطيران في أسلوب الطيور. ومع ذلك، بالنسبة للشعر، فإن ما يعادل هذا الوصول إلى الواقع الذي يوفره الرسم هو استخدام المصطلحات الفنية. وهكذا يسمح هذا الاستخدام للشعر بالتنافس مع الأنواع الشعرية التي قدّمها أرسطو في أكثرها تقليدًا وتراجيديا وملحمية.

> ***يستخدم بيرس الطابع المقدس للأساطير لإضفاء السلطة على كلمته ولكنه ينتقد المسافة البارناسية المأخوذة من الواقع. وهكذا ، فإن بيرس ، الذي رفض بشكل مزدوج تسجيل شعره في الأصل الثابت للأساطير وفي الصدفة التاريخية ، سيحاول تحقيق "تاريخ أسطوري"***

اختار بيرس كلماته وفقًا للصوت، ولكن أيضًا وقبل كل شيء السياق المرجعي: يمكن للشعر بالتالي أن يدّعي تحقيق معرفة عن العالم، مكافئة لتلك التي يقدّمها العلم، وحتى دمج المعرفة العلمية.

إن ممارسة الكولاج، التي تتكون من إدخال أوصاف علمية في سياق شعري، تحوّلها إلى بيان غريب ولكنها في نفس الوقت تعطي الشعر نطاقًا أكثر عمومية. وبالتالي، فإن المصطلحات الفنية تتناسب مع كلمة جميلة، وأسلوب رفيع وعادل، مما يسمح، وفقًا للمؤلفين، ليس فقط بتنويع الصور والموضوعات، ولكن السعي الأنطولوجي الذي يؤدي إلى الأخلاق السامية.

قام المؤلفون بإدراج طرق القراءة الممكنة وطبيعة المشاكل. هذه ليست بسبب بناء الجملة ولكن بسبب غموض الصور، المصنوعة من صور سابقة مخرّبة، وأحيانًا يتعذر تفسيرها حرفيًا، كما ادعى مؤلفها. ومع ذلك، تظل هذه الصور محسوسة بفضل القراءة الموحية والبديهية، والاهتمام بالأصوات وتغييرها. يبدو أسلوب القراءة هذا مميزًا في كتابات المؤلف الذي يرفض أي تلطخ بالثقافة وينكر بشكل قاطع أي تأثير ثقافي، خوفًا من اختزال الصور إلى منهجي مصطنع.

أن المؤلفين لا يترددون في الكشف عن آلية المرجع المفقود، فإن دراستهم لا تذهب إلى حد تحديد التأثيرات المحتملة للمعاصرين. وبالتالي، فإن الغموض، كما تصوره بيرس في طمس المراجع الأصلية، هو جزء من تقليد مالارميه. من ناحية أخرى، يتبنى بيرس الإنجازات التي تصورها في خطاب ستوكهولم، معترفًا بهذا الغموض بالقدرة على تسليط الضوء على شيء من الغموض البشري. من ناحية أخرى، فهي جزء من التقليد النبوي واللغة الإهليلجية والأمثالية لهرقليطس المفترض أن تصل في انتشارها إلى الحركة الخفية للأشياء.

من شأن القراءة الأخلاقية للعمل أن تستنتج أن تجديد الثقافات القديمة ضروري في معظم أعمال الإلهام الملحمي من بلاد فارس، في حين أن القراءة التحريضية ستسعى إلى بُعد متسامي للمغامرة البشرية.

في هذا المنظور الاستعاري، تصبح العديد من الرموز أكثر وضوحًا، والمصلحة من مثل هذه القراءة المجازية، بقدر ما تتخلص من التفسير الديني، هي وضع هذه المستويات الأربعة للمعنى على نفس المستوى دون تفضيل أي منها. إنها قصة رمزية كعملية قراءة تهم بيرس أكثر من كونها معنى مكشوفًا محددًا.

وبالمثل، فإن الأساطير ذات المعنى المحدد مسبقًا تبدو له أقل خصوبة من الطقوس التي تجعلها أقرب إلى بُعد أعلى دون الحكم مسبقًا على المعنى الذي يجب إعطاؤه لها. مثل المصطلحات الفنية، يتم إعادة استخدام الأساطير في سياق يفسدها وإعادة صياغتها في إطار سردي. في الواقع، يستخدم بيرس الطابع المقدس للأساطير لإضفاء السلطة على كلمته ولكنه ينتقد المسافة البارناسية المأخوذة من الواقع. وهكذا، فإن بيرس، الذي رفض بشكل مزدوج تسجيل شعره في الأصل الثابت للأساطير وفي الصدفة التاريخية، سيحاول تحقيق "تاريخ أسطوري" وفقًا لتعبير مولينو، وإعادة إنشاء حركة التاريخ من خلال حركة القصيدة.

وبمجرد وضع هذه المبادئ النظرية، يعود المؤلفون إلى مستوى النص ليثبتوا، من خلال قراءة أسلوبية للفتحات وطقوس التطهير، التقليد المحكم في العمل. تتيح هذه الدراسة إثبات التطور الزمني للعتبات، وتوزيع الإشارات إلى الله في بداية ونهاية العمل الشعري، وهو توزيع يتوافق مع تطور المعتقدات الشخصية للمؤلف، ولكن لا يتطابق مع الصورة الموحدة للشاعر الروحاني واللاأدري. التخوف من الوجود يحدث من خلال المشاركة في القوى الحيوية، والتي هي في النهاية نشوة الفعل الشعري. لكن هذه المشاركة لن تكون كافية لتحقيق الوجود، خاصة من خلال الكتابة، ويعتمد المؤلفون على مراجع شوبنهاور لـ "الجفاف". يسهل المؤلفون بعد ذلك تقديم فصلهم عن القديس يوحنا بيرس، الخطيب العظيم، بعد أن أظهروا المسافة الساخرة التي أظهرها بيرس في النهاية فيما يتعلق بمهمة الشعر الميتافيزيقية.

خطيب عظيم أم بليغ عظيم؟

إن استخدام عنوان الخطيب العظيم، والذي من شأنه أن يجعل من الممكن حساب كل من الألعاب على الكلمات واستراتيجيات التشفير، حتى الفكاهة الناتجة، لا يبدو عمليًا للغاية. إن حقيقة وضع بيرس بإشارة رجعية إلى الخطباء العظماء يمكن أن تجعل من الممكن أيضًا الرجوع إلى الكلاسيكية الجديدة التي دعا إليها أراجون بمقالاته. علاوة على ذلك، أظهر الفصل السابق، حتى مع التحفظات، أهمية الأخلاق التي تنبثق من الكتابة نفسها. ومع ذلك، فإن هذا الاسم يسمح لنا بالعودة إلى كلمات الشاعر كمقطع ضروري لفهم شعره. في الفصل الذي يصر على اختيار الشعر المرجعي، يتم ذلك خلال هذا الفصل الذي يعود إلى أطروحة المصفوفات المعجمية، مما يخلق بواسطة الصوت الأصلي والجمعيات الدلالية شبكة كاملة من المصطلحات ؛ هاتان الأطروحتان متكاملتان. تضاعف المرادفات المتجانسة، الإطار الدلالي بمعنى خفي، بينما يبدو أن التورية والبارونومات تشير إلى ارتباطات نموذجية. في العودة إلى النصوص، التي تستند أساسًا إلى أعمال التحرير النقدية لألبرت هنري، يتذكر المؤلفون في النهاية أن اختيار المصطلحات على المحور النموذجي لا يتوافق فقط مع المعايير الصوتية ولكن أيضًا الإيقاعية. في ألعاب الكلمات، تتم المقارنة مع السرياليين على أساس كسر القوالب النمطية. لكن العملية واعية لدى بيرس، بينما يفترض أنها مشتقّة من الكتابة التلقائية في السرياليين. ونعود إلى المستوى التالي: الآية. يتيح استخدام أعمال مولينو وغارديس-تاميني إمكانية استيعاب التكرار والتوازي لبدائل المتر والقافية في الشعر الفارسي المحرّر من التأليف التقليدي. ولكن إذا أظهرت الأمثلة المقدمة كيف تجعل التوازي، من الممكن الانزلاق من كلمة إلى أخرى، من آية إلى أخرى، حتى من "سلسلة" إلى أخرى، فيمكننا أن نأسف لأن المؤلفين لم يتعمقوا في علاقة الآية لظاهرة التكرار هذه. في الواقع. يبدو أن التضخيم يهيمن على تطور الموضوع الذي تشكّله التعدادات، في حين أن التوازي لم يعد يبدو من كونه مصفوفة رسمية في سلسلة متجانسة متباينة. ومن شأن هذه المعايير، الدلالية والرسمية على حد سواء، أن تجعل من الممكن إيجاد تصنيف شرعي.

> ***تنتمي معظم المصطلحات الفنية التي استخدمها بيرس في شعره إلى مجالات محدّدة جيدًا: القانون، وعلم النبات، وعلم الطيور، والإبحار، وركوب الخيل. بالإضافة إلى الجدل حول الشعرية ذاتها لهذه المصطلحاتالفنية، فإن النقاش يتعلق بالمصادر غير المعترف بها لإلهام المؤلف***

العمل النهائي أو قناع الموت :

إن إعادة الكتابة في جزء اختراع الإثبات المثير للشفقة والإثبات الأخلاقي تجعل من الممكن تسليط الضوء على النقيض من رؤية أول مكتوب في الكلام نفسه، وانحراف الثاني الذي لا يعني بالضرورة المرور عبر "أنا". يطرح هذا الانحراف مشكلة الذاتية. الغنائية غير الشخصية هي جزء من الروح أو الشخصية التي أنشأها بيرس. لا يجب الخلط بين هذه الشخصية والرجل، وبالتالي فإن الاستراتيجية الخطابية لا تعتمد على الإخلاص، كما هو الحال في ميثاق السيرة الذاتية، ولكن على المصداقية. مثل السفسطائيين، يستخدم بيرس بلاغة نفعية ويهدف خطابه إلى الإقناع بعظمة عمله وشخصيته.

ومع ذلك، فإن المؤلفين يتعاملون بشكل منهجي مع هذا الخطاب ومن ثم مكانة الشاعر فيما يتعلق بالمدينة، وهو وضع أنشأه هذا العمل. ومن ثم يمكن التعرف على مفاهيمه عن التاريخ والعلم في مجال الستينيات.

من رفض عبادة الفن الرمزي، وحتى من رفض الكآبة الرومانسية باسم الحياة، ينتقل الشاعر إلى مهمة الوصول إلى الحياة من خلال الفن. يضعه هذا الانعكاس دائمًا، في النهاية، فيما يتعلق بالرمزية والرومانسية، بينما في نفس الوقت، يشير هذا الانعكاس إلى مسافة أكبر فيما يتعلق بالروحانية الرمزية لصالح مراجع مثل سبينوزا وهيجل، وحتى نيتشه، التي تطالب بالمراجع التي تعيد الشاعر إلى الكلاسيكية. في هذا الصدد، يعتبر المؤلفون أن البلاغة كانت حلاً للأزمة التي عاشها الشاعر في العقد الأول من القرن الماضي، عندما منحه المنفى مكانة رومانسية.

يجب أن تسمح له سيطرته على اللغة بإنصاف اللاوعي، لكن صوره تبدو متضافرة للغاية. على الرغم من أنه أراد أن يضع نفسه بين بريتون وفاليري.

إن النزعة الإنسانية العالمية التي دافع عنها بيرس على حساب أي أيديولوجية منفرة أسعدت الديمقراطيين الأمريكيين في الخمسينيات من القرن الماضي في الأمم المتحدة، لكن هذا النجاح لم يفتح الأبواب أمام العالم الفكري الفرنسي، الذي كان ملتزمًا جزئيًا بالوجودية. قد يبدو موقف بيرس الميتافيزيقي، ليس دينيًا ولا علميًا، ولكنه حيوي في النهاية، مؤرخًا بإشارته إلى برجسون. ثم تتحول الحيوية إلى ريعية بفضل قراءات ما قبل سقراط والطاوية في رواج في الخمسينيات من القرن الماضي. رؤية موحدة لهذه الأنطولوجيا دون ثنائية. هل هذه إذن إعادة تأهيل في أقصى الحدود .

غالبا ما تخضع عملية تلقي المنتج الإبداعي لتأثيرات سيكولوجية، قد تنتج عن توافق معين بين ما يحمله النص من ترسبات الوعي الباطن لمنتج النص، ومشاعر اللاوعي الثاوية في نفس المتلقي، وهذا الخضوع يحتاج بكل تأكيد إلى مقومات العرض أو التقديم التي تسهم في إعداد ممكنات التوافق من مؤثرات جمالية ونسقية وأسلوبية، ومثل هذا التلقي هو نتاج فردانية التأثر، بمعنى آخر هو ذلك التلقي الأولي الذاتي المجرد من المؤثرات الخارجية. بينما في الطرف الآخر هناك تلق خاضع للمؤثرات الخارجية وهو تلق جمعي ينتج عن التأثيرات المتماهية مع الرؤية الجمعية للمتلقين الآخرين، مهما كانت ماهيتهم، سواء كانت رواسب تاريخية أو وسائل إشهارية أو رؤية نخبوية.

أحمد الشطري

سيكولوجية التلقي

ونعني بالرواسب التاريخية هي تلك الآراء المتوارثة عن جودة أو رداءة منتَج أو مُنتِج إبداعي، ونعني بالوسائل الإشهارية ما يضفيه الجانب الإعلامي أو الدعائي من قيمة إيجابية أو سلبية على طرفي العمل الإبداعي، كما نعني بالرؤية النخبوية تلك الرؤية التي تفرضها مجموعة المختصين نقادا كانوا أم منتجين ذوي أسماء لامعة وما تتركه من أثر إغرائي في المتلقين.

وكلا نوعي التلقي يرتبطان بشكل أو بآخر بالجانب السيكولوجي، ولعل هذا ما دعا الفلاسفة أو علماء النفس بشكل أخص إلى دراسة العملية الإبداعية، ومحاولة الوصول إلى أسرارها من خلال عمليات التحليل النفسي، ومن ثَمَّ ساهم ذلك في ظهور تيارات ومدارس أدبية وفنية ارتكزت في مفاهيمها على الجانبين الفلسفي والنفسي، وما أسماه أرسطو بمفهوم التطهير في حديثه عن أثر (المأساة) في الجمهور، هو بلا شك رؤية متحققة من رصد الأثر السيكولوجي للتلقي.

وبتأثيرات علم النفس ظهر تيار الوعي الذي أوجد مصطلحه وليام جيمس، ووفقا لروبرت همفري فإن "الوعي يدل على منطقة الانتباه الذهني التي تبتدئ من منطقة ما قبل الوعي، وتمر بمستويات الذهن، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى في الذهن فتشمله، وهو مستوى التفكير الذهني والاتصال بالآخرين، وهذه المنطقة الأخيرة هي المنطقة التي تهتم بها القصص السيكولوجية تقريبا."

ووفقا لهذه الرؤية صنفت روايات جيمس جويس وفرجينيا وولف ووليم فوكنر على سبيل المثال؛ لتكون تعبيرا عن هذا التيار في الأدب الغربي، ووفقا لذلك أيضا يصنف بعض النقاد روايات أحلام مستغانمي في الأدب العربي.

وبفعل تأثيرات آراء فرويد التحليلية ظهرت الدادائية وهي بأبسط مفاهيمها "الخروج عن المنطق والمعقول"، ثم جاءت السريالية التي خرجت من جثة الدادائية "، والسريالية - وفق ما ينقله د. علي جواد الطاهر عن أندره بريتون - هي تلقائية نفسية نقية يقصد بها إلى التعبير، شفهيا أو تحريريا أو بأية طريقة أخرى عن سير العمل الحقيقي للفكر، في غياب كل ضابط يمارسه العقل، خارج كل احتياط فني أو أخلاقي"، ثم تحولت إلى المرحلة العقلانية بعد أن خمدت حماستها في اللاوعي.

ولا شك أن دور علم النفس في توجيه ذائقة التلقي يبقى فاعلا مهما اختلفت التيارات والنظريات الأدبية أو الفنية بصورة أشمل أو الفكرية؛ لأن كل المعطيات تشير إلى انفعالية النفس المتلقية بما تواجهه من مؤثرات تبعا لقوتها الجاذبة، ومن هنا باتت الماكنة الدعائية عاملا مهيمنا في السيطرة وتوجيه ذائقة التلقي نحو أهدافها التي تسعى إليها بمختلف أشكالها.

وإذا ما نظرنا بشيء من التجرد إلى منتجنا الإبداعي (وهو ما يهمنا أو ما نسعى إلى حصر حديثنا فيه)، سنجد أن ثمة أسماء أو نماذج إبداعية أخذت اهتماما وسعة تلق أكثر مما تستحق، أو أكثر مما يجب في أقل تقدير، وربما بقيت بعض تلك الأسماء أو النتاجات محفوظة في ذاكرة أجيال عديدة؛ لكونها فرضت قسرا على ذائقة المتلقين من خلال المناهج التعليمية بمختلف المستويات، والتي غالبا ما تخضع لموجهات سياسية أو ذوقية، وقد تكون فنية في أحسن الأحوال، وهذه أيضا ربما تكون واقعة تحت تأثيرات الذائقة الجمعية.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن حديثنا عن تأثيرات الذائقة الجمعية ليس من باب الإدانة أو التشكيك بإيجابية حكمها الفني؛ وإنما لبيان وتأشير قوتها التأثيرية والتوجيهية في صناعة نجومية الأسماء أو النصوص.

ولعلنا لن نبتعد عن الحقيقة في تمثيلنا للقوة التأثيرية للذائقة الجمعية، إذا ما قلنا: إن أقرب وأوضح تعبير لها هو هذا الربط الشائع لأغاني فيروز بوقت الصباح حتى باتت تمثل أيقونة هذا الوقت بالذات دون غيره، وهو ترابط سيكولوجي أكثر مما هو حقيقي.

وإذا كانت تأثيرات فردانية التلقي باتت محاصرة من جوانب متعددة، فإن التلقي الجمعي هو الآخر واقع تحت تهديد سيل التكنلوجيا العارم، الذي بات يقود الذائقة إلى مناطق فوضوية، يمكن أن نصفها بأنها خارج سيطرة المعطيات الفنية والجمالية في أغلب الأحيان.

وتأسيسا على ذلك فإن الموجهات السيكولوجية تبقى هي المتحكم الأول في عملية التلقي، وينبغي الالتفات إلى ذلك ومحاولة توجيهه بالصورة التي تخدم العمل الإبداعي في عالمنا العربي، الذي يشهد إهمالا وعدم اهتمام سواء كان ذلك عن قصور في الرؤية أو في الوسائل اللوجستية التي يمكن أن يكون لها التأثير الإيجابي في صناعة موجهات الذائقة، وبطبيعة الحال فإن هذا الفعل يحتاج إلى تضافر جهود المؤسسات الثقافية بمختلف انتساباتها الحكومية والنقابية والتجارية.

قصيدةُ المَنصّةِ وخطابُ التّحديث

نصيرُ الشَّيخ

ـ بحسـاباتٍ بسـيطةٍ وقراءةٍ لاتقُور بعيـداً في التنظير وأُفـقِ المفهوم، نَتوقّف عنـد مآلاتِ النصّ الشـعري المُحدَثِ وحضورِه النوعي باسـم (قصيدةِ النثر)، وقياسِ مَدياتِ حضورها نصّاً وفهماً، وحضوراً شـعرياً بصيغته (الجماهيري). ، وأجرائياً نُعيدُ حساباتِنا التنظيريةَ عن الكثير ممّا كُتِبَ عنها.

ومن طروحات أكّدت حضورها المسـتقبلي حتى يومنا هذا، فها هيَ (قصيدةُ العمود) الشـطرينيّةِ تجتـاح مِنصاتِ الشـعر في المَحافـلِ والمِهرجانات الثقافية، وبقوةٍ صار لها شِـئنا أمْ أبينا.القَدحَ المُعَلّى في تلكَ المِهرجانات.

خُذ مَثلاً لا حصراً مِهرجاناتٍ أُنموذجيةً مثل(المِربَد / الجواهري / الحبوبي / عالمِ الشـعر في النجـف ...)وغيرها من المحافلِ الإبداعية، واسـتمِعْ جيّداً وبحسـاباتٍ ذاتيةٍ لما يُقرأ من (نـوعٍ) تجدَ الحضور الطاغي واللّافـت للقصيدة العمودية التُراثيـة، ويُرافقه في الوقت ذاته تواجدٌ خجولٌ لقصيدةِ النثر الحديثة، بل أنْ هناكَ شعراءَ قد حقّقوا حضوراً لافتاً فـي كتابة النصّ الحديـث وأعني بذلك "قصيدة النثر"، وهـم أيضاً مِمن يُجيدونَ كتابةَ النصّ العمودي، وينشـرونَ مجاميعَهم الشعريةَ تحتَ عنوانِ قصيدةِ النثرِ، أو الكتابـة المعاصـرة، بـل ويخوضون في الوقتِ نفسـهِ نقاشـاتٍ عميقةً عنها ويَطرحونَ أراءهم فيها مدافعينَ عما يكتبونَ بِمساحة النثر شعراء.

وحين يصل أمرُ الحضورِ أو الصعودِ إلى مِنصةِ الأَلقاءِ فَي واحدةٍ من المِهرجانات، نجد أنّ قصيدةَ العمود تحضر بكلّ ثقلها ولغتها وبلاغتها وشـكلها الموسيقى الصادم!!

من هُنا يحضر السؤال المُلحُّ بكلّ أريحيةٍ لدينا ودونَ خجلٍ ..

ـ هل هذا الذي يحدُث هو اسـتعراض لغوي وبلاغي وصوتي من لدن الشاعر تمنحه له مكانيةُ المِنصة، وفاعليةِ جمهورِها الأوسع ؟

ـ هل هيَ رسـالةٌ موجّهـةٌ لِكتَبَـة (قصيدةِ النثـر) أنْ يتعلّموا كتابةَ شِـعر (القريضِ) قبل أن يَلجُوا متاهةَ فنيةِ قصيدة النثرِ ...؟

ـ هل هو عـدمُ الإيمـانِ بمنطقة الكتابـة "نثراً" لـدى المُجيدِيـنَ بكتابةِ "الصفينِ أو الحقلينِ" الشّـعريين، ومن ثمّةَ التأكيدِ على فروسيةِ القصيدة العمودية ؟

الطروحاتُ النقدية تقولُ وتؤكّدُ أنّ النصّ الحديث أو الكتابة الجديدة ـ وهذا ما أحرص على تنصيصه تحتَ مُسـمّى (قصيدة النثر) ـ على أنّها (نصُّ المستقبل) المُحمّلُ بفكرة الشعر ورؤية الأفكار

تُرى أينَ هي القطيعةُ الإبستمولوجية للشاعر، هل هي مع التقليد تحديداً ؟

يُحيلنا هذا التسـاؤل المعرفـي مُؤكّداً الرجوع إلى القصيـدة العمودية وتاريخها، كونها قد أقرّت أنّ الشـعرَ "ديوانُ العربِ" وسـجلُ مآثرهم الخالدة، ومدونةُ أحداثهم. فَحريٌ بنا مطالبةُ الشاعر بكتابة

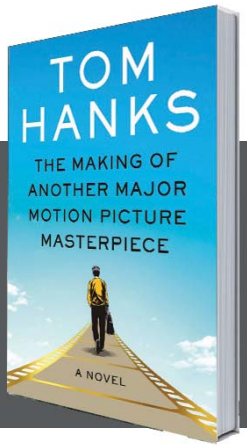
القصيدة العمودية " وبإجادةٍ تامّةٍ لكلّ بحورها الوزنية، ومراعاةً لزحافاتها، واسـتخدام الأوزان المفضّلة لتأكيد شـاعريةِ الشاعرِ... أمامَ الملأ، ومن ثُمّ التحوّل إلى مناطق النصّ الجديد والكتابةِ فيه تحتَ مُسمّى (قصيدةُ النثر).

إذن .. هي دعوةٌ لِاتحاد الإدباء والكتّاب العراقيينَ إلى " إعادة النظر بقبول عضوية الشاعر وفحصِ جنـسِ كتابتِه، ومن ثمّ تصديقِ قصيدته المكتملة، يُقابله في الجانب الأخر اختبار عضوي لفنية (النصّ الجديد)، وتخليصه من هذياناته وتراكماته الفكرية واللّغْوَيَة وانسـياحه ـ غير المُبرّر تحتَ طائلةِ الكتابة بصيغة (الرؤية الشّعرية) .!! ودون فكرة محدّدة

ومن ثم اسـتخدامِ الطريقةِ المدرسية لدى لجان القبول وتأشير ملاحظة : اكتمال أدواته الشعرية واجتيازه اختبارات القصيدة.

فهل ستختارُ الجهاتُ المعنية بالأدب والشعر جزيرةً ما لنفي هؤلاءِ الشعراء "مريدوالنص النثري"؟ ويتكرّر السَّبي (الشعري) بعدَ طردِ إفلاطونَ لهم من قبل قرونٍ وقرونٍ ..؟

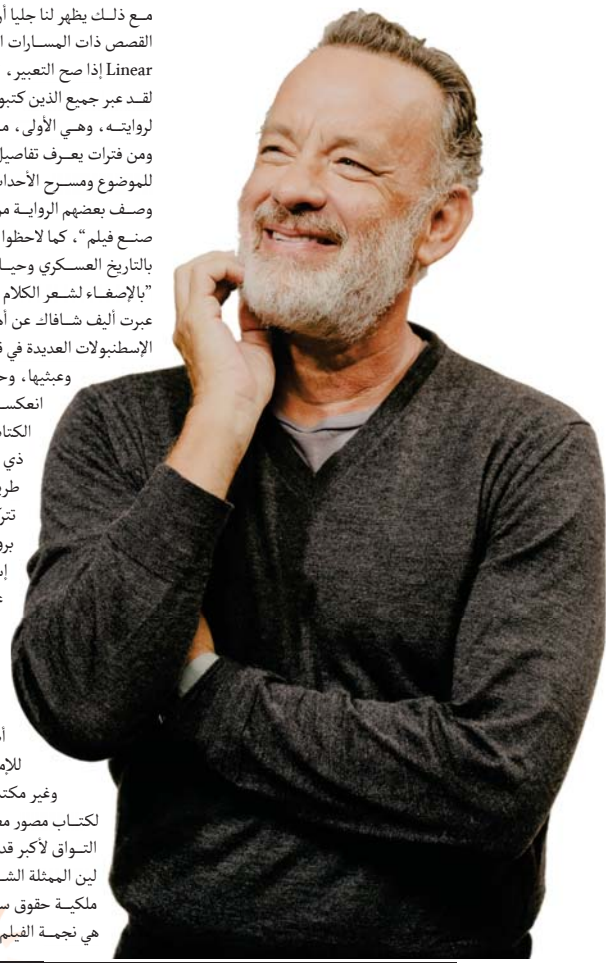
أتمنى ذلك.....



في كل الملاحق الأدبية والمجلات الأجنبية التي أتابعها ولخصت هنا ضمن المقال ما قرأته فيها عن رواية الممثل البارع توم هانكس (صنع تحفة سينمائية هامة أخرى). لاحظت الإنطباع الجيد نسبيا الذي ولدته عند النقاد. وإذا كان هانكس لسنين طويلة يلقبه الذين من حوله بالسيد الولد اللطيف (أو المهذب) فقد استحق بكتاباته أن يلقبه النقاد أيضا بالولد الحكاء. مع ملاحظة كونه في الأصل ومنذ سنين قاصا ماهرا (ويمكن عد كتابة القصص تمرينا جيدا على إتقان فن السرد) فإننا بتجربة كبار الكتّاب. وما إطلعنا عليه من كتاباتهم. نعرف أنه ليس مؤكدا أن القاص الجيد يمكن أن يكون روائيا جيدا أو بالعكس.

جودت جالي

براعة «الولد اللطيف» في سرد الحكايات



مع ذلك يظهر لنا جليا أن توم هانكس قد إستفاد من تجاربه في كتابة القصص ذات المسارات المتعددة المتداخلة، غير الخطية أو الخيطية Linear إذا صح التعبير، ليقيم بناءا روائيا ناجحا محكما.

لقد عبر جميع الذين كتبوا عن الرواية عن استحسانهم لإختياره موضوعا لروايته، وهي الأولى، من محيط مهنته ومن البيئة التي يعرفها جيدا ومن فترات يعرف تفاصيل الحياة فيها ويتذكرها جيدا، وحسن الإختيار للموضوع ومسرح الأحداث دليل ذكاء جدير بأن يتوفر لكل كاتب، وقد وصف بعضهم الرواية من هذه الناحية " دليل السيد الولد اللطيف الى صنع فيلم"، كما لاحظوا جميعا بأنه لا يهتم هنا بهوليوود فحسب ولكن بالتاريخ العسكري وحياة القرية الصغيرة، وبشعرية الحياة اليومية، "بالإصغاء لشعر الكلام الأميركي اليومي"، شعرية الحياة اليومية التي عبرت أليف شافاك عن أهميتها لأي كاتب في مقال لها عن إسطنبول (أو الإسطنبولات العديدة في قديمها وجديدها، وواقعيها وسرياليها، وكئيبيها وعبثيها، وحقيقيها وخياليها، حسب تعبير الكاتبة) وكيف انعكست هذه الأسطنبولات في أعمال عدد من الكتاب، أتراك وغير أتراك، هي واحدة منهم (ملحق ذي نيويورك تايمز بوك ريفيو والمقال بعنوان (إقرأ طريقك في إسطنبول).

تتركز الأحداث في قصة رئيسة هي قصة جو شو بروفيسور الكتابة الإبداعية الذي يراسل مخرجا إسمه بيل جونسن يدعوه لجلسة يتحدث فيها عن صنع فيلمه الذي يتناول قصة مستبصرة جميلة لا تستطيع النوم هي (رين لين). فالرواية إذن هي ما يرويه لنا جو شو عن ذلك الإنتاج السينمائي، ونرى خلال السرد جونسن الكاتب والمخرج المعروف الذي يقول "أنا أصنع أفلاما لأن أي عمل آخر لا يرضي بحثي للإمساك بالحقيقة غير المحكية، حقيقة خالصة وغير مكتشفة"، يفكر في مشروع جديد ومجامع عمل لكتاب مصور معفي من الرسوم وآمن من الرقابة، فيقع وهو التواق لأكبر قدر من حرية التعبير على نجمة مغمورة هي رين لين الممثلة الشابة "المتوهجة" ويحاول أن يلبسها مسؤولية ملكية حقوق سلسلة الخط الرئيس ولكنها تصبح في الأخير هي نجمة الفيلم القائم على الفكرة وعدوها الجديد، عدو دورها كسوبربطلة، منفصل عن كل الجذور الأميركية. ما أن يوقع جونسن العقد ويبدأ العمل حتى يعود الزمن بنا ثمانين عاما، الى كاليفورنيا ما بعد الحرب، مقدما لنا بوب فولز جندي بحرية وإبن أخيه روبي أندرسن فنان الرسوم الذي جعله بعد ذلك طوال عشرين عاما بطل قصص مصورة. تبدأ الرواية بمدخل جميل حين يقوم روبي أندرسن فتى القرية الصغيرة بأخذ عمه جندي البحرية بطل الحرب العائد من الجبهة على دراجته الى المدينة في جولة ثم يتركه ليسكر ويقوم بمراهنات جماعية. ندخل بهذا عالم الرواية المليء بحيوات متبادلة متداخلة، ولم يكن العيش بينها سهلا، فهي حيوات أناس يصنعون الأفلام، يضعون حلولا للمشاكل بدلا من الشكوى منها، شخصيات تتنقل بينها العبارات العامية المبتذلة للكلام الأميركي التي تولد في فترة تختفي بعدها لتولد غيرها.

يوجد إحساس عند القارئ في تغير مزاج هانكس مع الإنتقال الزمني من الأربعينيات الى السبعينيات والى التسعينيات وحتى جائحة كورونا، وإحساس بتفاصيل الحياة اليومية التي تحتفظ بها الذاكرة من قبيل أي نوع نصب الوالد في البيت من مبردات الهواء التي نزلت السوق في الخمسينيات ؟ وشيئا فشيئا نفتقد الحلاوة التي يبثها الحنين الى الماضي مع تقدم الرواية نحو الزمن الحالي، وتحل محل نسخ صور ألبوم الماضي نسخ خيالية من شركات العالم الواقعي الراهن بتفاصيلها الداخلية وتفرعاتها الهامشية، ليعود بنا هانكس الى سياق أقرب الى الثبات في خط سردي واحد ما أن يبدأ تصوير الفيلم، ويبدأ القارئ يشعر بشد الإنسجام السردي واتضاح قوى العلاقات المؤثرة بين الشخصيات الرئيسة، والمواجهات بموازاة تذبذب انتاج العمل السينمائي (وهي عمليا وفنيا عناصر الصراع الوحيدة في الرواية ولا وجود فيها لصراعات العداءات التقليدية).

يعود هانكس في الأقسام الأخيرة ليظهر لنا تمكنه من فن القص غير الخيطي بما فيه الإيجاز البارع لحياة شخصية بكاملها في حيز قليل، كحياة منتج ورث جينا ضعيفا ويموت من السرطان خلال صفحتين. يقول النقاد من الصعب، نظرا لطبيعة الموضوع طبعا، الإعتراض على العدد الكبير للشخصيات حيث يتوجب عليه أن يخصص مساحات وصف شخصيات معاوني المخرج جونسن والناس الذين يمكن أن تشكل خلفية كل واحد منهم رواية بحد ذاتها، وقد عد النقاد كثرة الشخصيات بما تحتمه من كثرة التفاصيل عامل إرباك في الرواية، وقد قال أحدهم (يعرف هانكس مادة موضوعه، ويعرف على الأقل مميزات الرواية الجيدة، ولكننا يجب أن ننتظر لنرى في المرة القادمة شرارة الخيمياء التي تصنع القصة تقدح في الصفحة).

إشكاليَّة الجسد عند الصوفي

كه يلان محمد

يتشابك التصوّف مع ظاهرة الدين والبعد الروحي في التجربة الإنسانيّة والباحثُ في تشكيلة الأديان بشقيها التوحيدي أو غير التوحيدي يكتشف بأنَّ مبادئ التصوف جزءٌ من تركيبتها العقائديّة. ولاشكَّ أنَّ نشأة هذه الطريقة الجوانيَّة لفهم مقاصد الدين مُقابل التفسير الظاهري لمُعطيات الرسالة قد أثارت جدلاً في الفضاء الإسلامي وتباينت المواقفُ بشأن مدى توافق مفهوم التصوف مع قواعد فقهيَّة مستمدة إطارها المرجعي من النصوص المؤسسة. وكان يهمّ رواد التصوف التأكيد على تناغم مسلكهم مع الشريعة يقولُ أبو طالب المكي: "لا يكونُ العبدُ مريداً حتى يجدَ في القرآن كلَّ ما يريد"، وبدوره يرى جنيدُ وهو معروف بتاج العارفين أنَّ أبواب التحقق الروحي موصد دون العباد باستثناء من يتبعُ السنة. ويذهب الآلوسي إلى أنَّ فهم أسرار القرآن لا يكونُ إلا بعد التقيد بأحكام التفسير الظاهر. غير أنَّ هناك أصواتاً صوفيَّة تعارضُ التبعيَّة للفقهاء، يصرحُ البسطامي مرسلاً كلامه لأهل الظاهر "تأخذون علمكم عن علماء فانين، يلحق بعضهم بعضاً بينما نحن نأخذ العلم من الحي الذي لا يموت"، وأبدى نفر من العلماء تفهماً لخصوصيَّة تجارب المتصوفة، يقول ابن قيم الجوزيَّة: إنَّ ما يعيشهُ المتصوفُ من حالة السكر والفناء تفقدهُ القدرة على التمييز لذلك قد ينطقُ بما يخالفُ صحة الإيمان. وهنا يمكنُ الإشارة إلى ما كان يرددهُ البسطامي "سبحاني سبحاني ما أعظم شأني" أو ما ينسب إلى الحلاج "أنا الحق" وفسر قولُ الشبلي "ما في الجُبَّة إلا الله" بأنَّ المعنى المراد هو ما في الوجود إلا الله. بالطبع أنَّ هذه المقولات قد تطيحُ برأس صاحبها تماماً كما هدر دم الحلاج والسهروردي، وما يميزُ التجربة الصوفيَّة ليس الاختلاف في التأويل للنصوص فحسب أو الفصوص المعبرة عن الفيض الروحي. بل موقع الجسد في مسيرة المتصوف هو ما يرسخُ هويته. الأمر الذي لفت اهتمام الباحثة التونسيَّة أسماء خواديَّة، إذ رصدت في كتابها الموسوم "الجسد في التجربة الصوفيَّة قاتلاً ومقتولاً" شكل الجسد المنشود لدى المتصوفين. وما تتطلبه تلك الغاية من المكابدة والرياضات المضنية.

حلبة

الطريق إلى التماهي مع الحقيقة يبدأ بتطويع الجسد والتخفف من محركاته الغريزيَّة لذلك يمضي المتصوف في ممارسة كل ما يضفي الهدوء إلى الجسد من الصوم والخلوة والسهر. إذن هو الجسد إذا لم يشغلهُ العارفُ بالرياضات يشغلهُ بمطالبه التي تبعدهُ عن الصفاء الروحي واللطافة في إدراك إرساليات الحق. من هنا نفهم مغزى ما تذهب إليه خواديَّة بأنَّ تاريخ التصوف يتمثلُ في محاربة الجسد ومساره يتجلى في مخالفة الأهواء. وبما أنَّ الجسد أداة للإدراك وموضوع له في آن واحد لذا يجبُ على الصوفي تنقية كيانه الجسدي من المكروه ويحميه من المؤثرات الخارجيَّة. تهدف الأخلاق الصوفيَّة حسب رأي الباحثة إلى صناعة جسد بمواصفات خاصة ولا يكونُ إلا نسخةً معبرة عن إرادة تائقة لتذوق ما يسمى في المعجم الصوفي بحق اليقين يذكر أنَّ مفردةَ اليقين لا تعادل الجمود الباطني في الأدبيات الصوفية. بل الصادق يتقلبُ في اليوم أربعين مرة والمرائي على حالة واحدة أربعين سنة هذا ما يصرحُ به أحد أقطاب التصوف. تتناولُ أسماء خواديَّة في إطار المتابعة لما يعنيه الجسد بالنسبة للمتصوف دلالات مفردة النفس على المستوى المعجمي قبل أن تبديَ رأيها بأنَّ النفس والجسد كليهما سجن فالخروجُ منهما راحة أبديَّة. ويقعُ المُتلقي ضمن هذا المبحث على آراء عدد من المتصوفين فمُخالفة النفس هي جوهر العبادة برأي القشيري ويقولُ الشعراني بأنَّ الجسد لا يخلو من الحسد وهذا يعني أنَّ ما يشغل الصوفي هو ترويض النفس والجسد إلى أن يكون كلا المكونين شاهداً على مراتب التحقق الروحي. مقابل الجسد الصوفي هناك الجسد الفقهي الذي يتمثلُ للمخيال الاجتماعي وما يحظى بالأولويَّة في برنامجه هو الحفاظ على مفهوم التَماثل، والمُشابهة وينبذُ النزعة الفرديَّة والمُغايرة.

فيما يضطلعُ المخيال الصوفي بتثوير النزعة الفرديَّة معلناً القطيعة الكاملة مع الأنموذج الجمعي وما تستخلص إليه الباحثةُ وهي بصدد التأمل في المنهجين الفقهي والصوفي أنَّ الأول يكرسُ الجسدَ كائناً منضبطاً للمقدس منفتحاً على الاستهلاك والتنعم. بينما الثاني ينذرُ الجسد للمقدس لا في محظوراته فحسب بل في مباحاته وبالتالي ما يكون مستهلَكاً هو الجسد ذاته. والكلامُ عن الجسد يقودُ إلى رصد وظيفته الحسيَّة. تستهلُ مؤلفة "الرمز الصوفي" مُعالجتها لمكانة الحس في التجربة الروحيَّة بلمحة أبي نصر السراج الطوسي الكاشفة لحقيقة حضور الحس في ذروة الوجد ولو تحقق الفقدُ حقاً لما تمكنَ الصوفي من وصف ذلك لأنَّ فاقد الحس عاجز عن وصف ما يفقده. إذن يكسبُ سلطان الحس جذوةً لمجمل التجارب الصوفيَّة. وتقدمُ خواديَّة مقارنةً بين الإدراكات الحسيَّة كما يختبرها الشاعر فهو لا يفاجأ بها لأنَّه حصّل لها صوراً ذهنيَّة مطابقة فيما تذهب الإدراكات الحسيَّة غير المألوفة التي تداهم الصوفي بلبّه وتركيزه. مصدر اللذة في منهج الصوفي ليس ما هو المتعارف عليه لدى العامة بل تنتهي حصيلة تجاربه بتذوق ما لا يُتاحُ لغيره. يقولُ إبراهيم بن أدهم: لو علم الملوك وأبناء الملوك ما نحن فيه من السرور والنعم إذن لجالدونا على ما نحن فيه بأسيافهم. ويستغربُ البسطامي من انهماك الناس بالملذات المألوفة ويعيبهم على الانسياق وراء ما يلذ من الطعام والنكاح والشراب في عالم الغيب والشهادة. فهو لا يرى اللذة سوى في الذكر أو كشف الحجاب بينه وبين المعبود. عليه فإنَّ الصوفي لا يشتكي من آلام دنيويَّة أو جسديَّة يعلنُ الحلاجُ مخاطباً معشوقه "لو قطعتني بالبلاء إرباً إرباً ما ازددتُ إلا حباً"، ويكتب ذو النون المصري لأحد أتباعه قائلاً: "فليكن معك يا أخي حياءٌ يمنعك من الشكوى"، وهذا يذكرُ بمقولة نيتشه: "لا شيء على وجه الأرض أسخف من الشكوى فهي تهيننا"، تتابعُ خواديَّة قراءتها الفاحصة لمفهوم الجسد بوصفه حلبةً للصراع ومنها تنطلقُ رحلة المتصوف نحو الانسلاخ من ناسوتيته مستجلية في مساحة بحثها تفاصيل سلوكيات الصوفي في رمزيَّة الملبس وعلاقته مع المرشد الروحي ومنزلة الأخير في تطيب القلوب من الأدران.

الأنسنة

لا يتجلى البُعد الإنساني في الخطاب الصوفي من خلال الانفتاح على المختلف ملةً أو ديناً فحسب بل ما يقدمه من فضاءٍ يتكافأ فيه حضور المرأة والرجل يؤكدُ قيمة الجوهر الإنساني في الفكر الصوفي. ومن نافلة القول أنَّ الرمز في الأدبيات الصوفيَّة مشحونٌ بنفحات أنثويَّة "ليلى ، سلمى"، هذا ناهيك عن وجود أسماء نسويَّة مؤثرة في المُعترك الروحي. رابعة العدويَّة وفاطمة البلخيَّة وفاطمة بنت المثنى. هؤلاء من أكثر الشخصيات تأثيراً في المنحى الروحي في الدين الإسلامي. إذن بخلاف الخطاب الفقهي الذي يصمُ المرأة بالغواية والنقص في الدين فإنَّ الأنثى في منهاج المتصوف ملهمة للحقيقة ومظهر للكمال، يقولُ ابنُ عربي: "إنهنَّ محل التكوين لصورة الكمال"، وما يجدرُ بالإشارة في هذا المقام هو رأي الباحثة خواديَّة "ما اختص خطاب الأنثى في التصوف الإسلامي بخصيصة موضوعيَّة أو أسلوبيَّة تميزه من الخطاب الذكوري"، وتفسيرها لذلك هو أنَّ المحبة واحدة وخطاب القلوب واحد، يذكر أنَّ العزوف عن الزواج ليس مبدأً ثابتاً لدى المتصوفين بل إنَّ كثيراً منهم قد رأوا في التأهل عملاً عباديا، يقول عبد الله التستري: لا يصح التزهدُ عن النساء. ما يلفتُ الانتباه هو التباين في الحالات والتجارب بين المتصوفين صحيح أنَّ الغاية واحدة ويشتركون في المُجاهدة والتواضع لكن مستوى التعمق في الحالات مختلف فإنَّ تجربة الحلاج لا تشبه طريقة أستاذه جنيد كذلك الأمر بالنسبة للبسطامي يتميزُ بالفرادة في أفكاره الناضحة بالفتوة الروحيَّة وهو يسألُ الله بأن يكبره في الجحيم لدرجة لا يتسع لغيره. وعن مراسه في التحامل على كيانه الجسدي والتجديد يقولُ: "خرجتُ من بايزديتي كما تخرج الحيَّة من جلدها ونظرت فإذا العاشق والمعشوق واحد" والكلام عن التصوف يضعنا بوجه المعارضين لهذا التيار الروحي فبنظرهم أنَّ التصوف يستنفدُ الحيويَّة والإرادة، ولا يقدمُ سوى كائنٍ مُتهالك غير أنَّ هذا الحكم ليس إلا نتيجة للفهم السطحي، والخلط بين التصوف الحقيقي والتستر بغطاء التصوف، بالتأكيد فإنَّ الهدف من الأخير هو تقييد العقل والتبعيَّة والاستسلام لفوضى المظاهر يقول الحسن البصري: إنَّ "الفتى إذا نسك لم نعرفه بمنطقه إنما نعرفه بعمله وذلك العلم النافع"، فحوى هذا القول تسمعه في عبارة الإمام جعفر الصادق: "ادعوا إلى الدين بغير ألسنتكم" إذن فالتصوف هو موقف وسلوك قبل أن يكون استعراضاً ومظهراً.

البهجة في القراءة

عبد الخالق كيطان

لا أتذكر جيداً أول كتاب قرأته، ولكنني أتذكر جيداً نوعين من الكتب كانا متوفرين في منزل الولادة. النوع الأول هي كتب في القانون، وكانت عائدةً لأخي الأكبر عبد الرحمن. فهو كان، آنذاك، يستعد للدخول في المعهد القضائي في بغداد. ومن ضمن تلك الكتب، نصحني هو، بقراءة القصص البوليسيَّة، مثل قصص ارسين لوبين. فلم أتأخر. أما النوع الثاني من الكتب في المنزل فكانت عائدةً لأخي غازي. وكان تخرج في أكاديميَّة الفنون الجميلة ببغداد وكتبه بمجملها عبارة عن نصوص مسرحيَّة، أو كتب في علم الجمال. بالطبع لم أقرب منها غير المسرحيات. وربما من المفيد الاستدراك هنا أنني التحقت بعدها بالكليَّة نفسها وبالقسم نفسه، الفنون المسرحيَّة، إلا أنني تخصّصت بالنقد.

لقد كانت قراءات مبهجة فعلاً. فالكتب متوفرة، تضاف لها حفنة من الصحف اليوميَّة، ومجلات متنوعة أسبوعيَّة وشهريَّة، تتكدَّس في البيت لمن يريد القراءة المجانيَّة. حتى أنني، إلى اليوم، أستغرب كثيراً عندما أقرأ أو أسمع عن منزل بلا كتب أو صحف.

لقد أهّلتني هذه المرحلة، المبكرة جداً من حياتي، إلى عالم المكتبة المركزيَّة في العمارة. هذه المكتبة الضخمة، بالفعل، والتي كانت تقع وسط المدينة، ولم ينقطع عنها، على ما أزعم، أحد من أبناء المدينة الذين أنهوا دراستهم الجامعيَّة حتى العام ٢٠٠٣.

تذكر المصادر أنَّ المكتبة في العام 1938 على يد متصرف العمارة خليل إسماعيل، بالتعاون مع مدير معارف لواء العمارة آنذاك، وبحضور وجهاء المدينة، وضمّت وقت التأسيس أكثر من 2000 كتاب. وكانت تتميز بقاعاتها الواسعة التي تخترقها رفوف عالية من الكتب والمجلدات غير بعيد عن أماكن القراءة التي كانت تتسم بهدوء صارخ.

عندما تدخل إلى المكتبة فإنَّ الهدوء هو أول ما تلاحظ قبل أن تتقدم من طاولة الاستقبال. هنا توجد خريطة، أو فهرست، للمكتبة. الموظف المسؤول يدلك بحنو إلى غايتك. وعندما تتسلم الكتاب المعني فإنَّ بياناتك الشخصيَّة تدوَّن في بطاقة خاصة، ثم تدخل في النظام. نظام إعارة الكتب يشمل إعارة داخليَّة، أي القراءة داخل المكتبة، وإعارة خارجيَّة تُتيح لك مطالعته في المنزل. وبين هذا وذاك ثمة فرصة قراءة واجباتك الدراسيَّة هنا في المكتبة بعيداً عن ضجيج المحلات الشعبيَّة التي كنا نسكن فيها.

أتذكر هنا أنَّ بعض الطلبة لم يكونوا من روّاد هذه المكتبة أيام الامتحانات العامة، فكانوا يقصدون شارع كورنيش نهر دجلة عند الظهيرة بشكل خاص، ويقصدون الشوارع الرئيسة عند المساء بسبب الإضاءة. أما عند النهر، فكنت شاهداً مرّة، عندما حرّضني صديق على القراءة هناك، على حادث مروّع ذهبت ضحيته فتاة صغيرة. كانت المسكينة رفقة والدتها في رحلة عبور جسر خشبي قديم ومتهالك شُيّد بين ضفتي النهر، وكان جانباه مكشوفين بلا أي مسند أو حاجز فزلقت الفتاة وسقطت في النهر. عبثاً جرت محاولات إنقاذها من قبل المستطرقين. لم تكن القراءة هنا تروق لي، فقررت الانقطاع عن زيارة هذا المكان ومداومة القراءة في البيت أو المكتبة المركزية.

غاية القراءة هي التي دفعتني إلى غواية الكتابة. فلقد بدوت بين أقراني بوصفي قارئاً الأمر الذي دفعهم لتقديمي للمعلمين والمدرسين، والذين بدورهم أرادوا إشراكي في المناسبات والنشاطات الثقافيَّة والفنيَّة التي كانت المدارس تقيمها بشكل مستمر. على أنَّ أبلغ تقديمٍ حصلت عليه كان مفتاح مكتبة متوسطة المرتضى للبنين، وكنت حينها طالباً في المرحلة الثانية.

طلب منّي مدرس اللغة العربيَّة الأستاذ عبد الفتاح أمام الطلبة في يوم دراسي لا ينسى أن أتسلم مهام مسؤول مكتبة المتوسطة. قال لي: ستكون مهمتك: تنظيف المكتبة، إحصاء الكتب وتدوين عناوينها في سجلات خاصة، وافتتاح سجل خاص بالاستعارة، وأخيراً فتح المكتبة أمام الدروس الخاصة.

أمضيت عامين في هذا "المنصب" الرفيع، حتى حان أوان انتقالي إلى الإعداديَّة المركزيَّة للبنين في العمارة. مع ذلك، سبقني صيتي في المكتبة ووجدت الكثير من الزملاء يعرفونني جيداً فصرت أحرص على كتابة الكلمات الخطابيَّة، والقصائد البسيطة، في مناسبات الإعداديَّة.

كانت المدارس تمارس مهام تربويَّة فعلاً. وكانت المدرسة هي الواجهة الأولى لنشاطنا، ومن خلالها يخطّ الطالب طريقه في الحياة. أتذكر جيداً عندما اشتركت في تمثيل مسرحيَّة، لحساب الفرقة القوميَّة للتمثيل في العمارة، بصفة أحد أفراد مجموعة الأطفال، ما قام به أحد أساتذتي من تكريمي أثناء رفعة العلم.

نودي على اسمي وكنت أقف بين الجموع. قالوا إنَّ أستاذ مادة العلوم حضر المسرحيَّة وقرّر تكريمي بالنيابة عن إدارة المدرسة بسبب مشاركتي في المسرحيَّة. كانت هديتي عبارة عن علبة شطرنج خشبيَّة أنيقة فرحت بها أيّما فرح، وكانت كفيلة بنقلي إلى عالم نجوم المدرسة!

كانت تلك اليوميات تواصل صنعي وتشكيلي وصولاً إلى دراستي الجامعيَّة. خضعت، عندما قدمت أوراقي للقبول في أكاديميَّة الفنون الجميلة ببغداد، لاختبار إلزامي وهو عبارة عن مقابلة مع مجموعة من أساتذة القسم. كانت المقابلة تريد تقييم الطالب المتقدم لجهة اهتماماته وقدراته التمثيليَّة. درّبني الأستاذ مكي حداد، وهو زميل أخي غازي في الدراسة، على مشهد "الخنجر" من مسرحيَّة "ماكبث" ولم أعدّ غير هذا المشهد للمقابلة. المفاجأة كانت أنَّ أعضاء اللجنة وهم د. فاضل خليل، د. عقيل مهدي، د. محمد الجبوري، د. مالك المطلبي والدكتور شفيق المهدي، بدؤوا بتوجيه أسئلة تريد إرباكي واكتشاف مستواي الثقافي. كانت أسئلة مربكة وسريعة عن المسرح والشعر والرواية وكنت أتنقل في الإجابة بين الوجوه. قال لي، أخيراً، الدكتور المهدي، وكنت بصدد إجابة زميله الدكتور فاضل خليل:

لماذا أهملت سؤالي؟

في الحقيقة فأنا لم أهمل سؤاله، ولكنني كنت بصدد إجابة سؤال سابق. عرفت، لاحقاً، أنَّ هذا كان مجرد فخ لقياس دقة تركيزي في المقابلة، والتي اجتزتها بعلامة كاملة.

البوكريون.. نجوم تتوارى

موج يوسف

استطاعت الجوائز الأدبية التي مُنحت للرواية أن تجعلها سيّدةً على الأجناس الأدبية الأخرى لاسيما في العقد الأخير عندما تلاطمت أمواج التنافس بشكل مستمر بين الكتّاب، والتي لم تُنجب إبداعاً مميزاً، ولم نرَها أحدثت تطوراً في شكل وبناء الرواية، بل هذه الأخيرة سارت بثياب مقلوبة، فقد أُصيبَ جسد السرد بالفقر الفني، والضعف في نسيج اللغة، الذي يلتف على أغلب الروايات التي تُوجت بجوائز أدبية ــ عرضنا هذا الجانب بمقالة سابقة بعنوان محاكمات اللغة الروائية ــ والموضوعات التي تكرر نفسها، فأجواء المنافسات التي خلقتها الجوائز أشعلت نيراننا من الهواجس عند الكتّاب، والهموم غير الإبداعية، وإنما إرضائية، وبعبارة أدق: إنَّ الكاتب وجه كتابته نحو أمرين هما: الكتابة وفق توجهات الجائزة وسياستها، والعمل من خلالها على إرضاء لجان المسابقة وهذا ما تكشفه بعض الروايات المتأهلة للقوائم القصيرة، والفائزة، فنلحظ كأنها توأم كتابي متشابه، لكنه مختلف بالأسلوب والموضوعات الفرعية، أما الثيمة العامة فنفسها تتكرر.

ولا أريد أن أنشرَ نظرة البؤس والتشاؤم إزاء الجوائز والمسابقات، ولم أنوِ التقليل من شأنها؛ لأنّها أصبحت حاجة ضرورية في واقع الأدب المعاصر، وهذا ما يثير التساؤلات: هل ساهمت البوكر العربية بصنع أدباء نجوم لا يمكن إزالتهم من سماء الأدب؟ وما تأثير شهرة العمل الفائز في القارئ؟ وهل يمكن القول: محظوظ من لم يفز بالمسابقة؟.

إنَّ جائزة البوكر العربية في العقد الأخير تحولت إلى قبلةٍ لكل كاتب طموح يسعى إلى أن تكون رواياته مقروءةً عند أكثر عدد وبلغات عديدة، ومن جانب آخر ترتفع قيمتها من ناحتين، معنوية، ومادية، فالأولى تعزيز مكانة الأدب في الحياة، وأنه ركن أساسي فيها، كباقي المناحي الأخرى، وتزيد من استقطاب الجمهور، واهتمام الإعلام وتركيزه على الرواية. والثانية: أن يكون لكلّ نص في الرواية ثمن مادي، فقيمة المبلغ تقدر بعشرة آلاف دولار للمتأهلين إلى القائمة القصيرة، والفائزة تقدر بخمسين ألف دولار. فهذه الأمور الجانبية تعمل على تسويق العمل، وتدعم الكاتب الذي يفترض أن يرفع من شعلة إبداعه، ويزيد من توهج كتابته، لا سيما أنه صار نجماً، وبهذا الصدد يحقّ لنا أن نتساءل أين الآن الكتّاب الذين فازوا بالبوكر العربية؟ وأين نجوميتهم التي سطعت؟ هل خذلتهم سماء الأدب؟.

بهاء الطاهر، ربيع جابر، أحمد سعداوي، شكري المبخوت، هدى بركات، عبد الوهاب العيساوي.. وأسماء أخرى نالت حظوتها من النجومية البوكرية، واشتهرت آنذاك، فأين هم اليوم؟ لماذا لم يستمروا بقوة تلك الشهرة أثناء فوزهم؟ ولِمَ لم يصدروا لنا روايات تغيّر واقع الرواية العربية الحالي نحو الأفضل؟ ولماذا تلاشت نجوميتهم بعد عام أو عامين من الفوز؟.

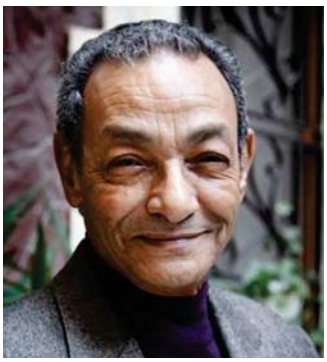
لو نظرنا من زاوية أخرى للنجومية الأدبية سنجد على سبيل المثال لا الحصر، مارك توين، الذي قال عنه ويليام فوكنر بأنه (الأب الحقيقي للأدب الأمريكي) لكني أرى أن شهرته تجاوزت حدود الأمريكتين وأوروبا، وانتقل أدبه عبر كلّ الأزمان. ودستويفسكي ما زال يعيش بين القرّاء، ولا ننسى مقولة نتيشة عنه في كتاب (دستويفسكي محاضرات ومقالات): هو الوحيد الذي أفادني من علم النفس، كان اكتشافي له يفوق أهمية اكتشاف ستندال. وفرجينا وولف التي اخترقت الرواية الكلاسيكية، وقد عدها النقاد من رواد تيار ما بعد الحداثة. ولم يغب عن بالنا نجيب محفوظ، وغسان كنفاني، والطيب صالح، وأسماء ظلت محفورة بذاكرة الأدب بالرغم من رحيلها، لكن أدبها ظل ساطعا. فالنجومية الأدبية هي بنت الموهبة المصقولة بنار المعرفة والثقافة، والمتغذية على التجربة والرؤية، وطريقة تعاطيها مع الخيال الذي يلامس الواقع. فأقول: إنَّ البوكر العربية ـ وأي جائزة إبداعية ــ لم تبنِ أبراجاً لنجومها وإنما وجهت نحوهم الأضواء فقط، واختفاؤهم وتواريهم، مردّه ضعف الموهبة التي لم تستطع أن تستمر أمام موجات الرواية المتدفقة، وهو نفس السبب الذي جعل كتابتهم تبقى تسير بخط ثابت من دون ارتفاع، فمن خلال قراءتي للعديد من الكتّاب الذين فازوا بالبوكر بعد الفوز لم أر ما يدل على أن ما يكتبونه يرتقي للإبداع، أو أنه سيعيش لعقد آخر، فضعف التكنيك، والبناء، وتكرار الجمل الإنشائية، سمات طفت على رواياتهم. فرواية مذكرات دي لأحمد سعداوي التي جعل من موضوعتها تقترب من فرانكشتاين أيضاً، فبطلتها دي أو ديالى عبد الواحد الشابة العراقية تعيش مع عالم الجن والأشباح والخيال، بل مسكونة به، كذلك يوجه الكاتب عدسته إلى الواقع العراقي السياسي، في العقد الأخير محللاً القضايا وما حدث للعراق بعد داعش وللمجتمع مع نقده للسياسات كما في فرانكشتاين، فالرواية بشقين الأول الواقع، والثاني عالم الغيب والجن، وهذا الأخير لم يأتِ منسجماً من الناحية الموضوعية مع الرواية، ولا فنيتها فكأننا نقرأ روايتين منفصلتين. وهذا مثال لأحد نجوم البوكر.

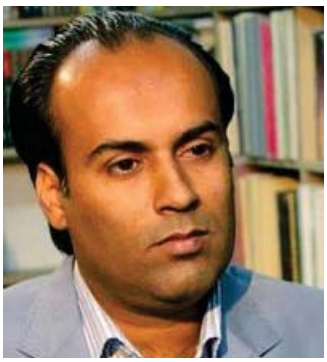
إن الإبداع في الرواية يصنع نجوماً لا يمكن أن تتوارى، أما الجوائز فتلقي الضوء سريعاً وتمرّ، ولا تقوم بتربية الفن، أو تبني أيّ أديب. فقضية اختفاء البوكريين مرتبطة بالموهبة والخبرة الكتابية.

عبد الوهاب العيساوي

شكري المبخوت

ربيع جابر


بهاء طاهر


أحمد سعداوي

هدى بركات

يبدو بقاءُ البشريّةِ على هذا الكوكب بات أمراً غيرَ مؤكَّد؛ أكثر مِن أيّ وقتٍ مضى. لكنْ ماذا لو نظرنا بعيون شركائنا مِن المخلوقات الأخرى؟ ؛ مِن مُنطلق أنّ التهديداتِ التي تهدّدهم أكثر مِن التهديدات التي نواجهها، فهم لا يملكون الوقايةَ التي نملكها، لكننا لا نشعر بالمآسي إلا بقدر تعلّقها بنا. وهذا خللٌ في أحاديةِ المعيار الأخلاقي، مع أننا غالباً المتسبّبون في المآسي.

إليزابيث كولبرت*

ترجمة: د. فارس عزيز المدرس

مصيرُ الأرض

طلبتْ مني مجلةُ نيويوركر إلقاءَ محاضرةٍ تذكاريةٍ عن (جوناثان شيل) بخصوص كتاباته عن مصير الأرض، وهو كاتبٌ قديم في نيويوركر؛ فقررتُ التركيز على خطر الإبادة النووية، والذي يبدو الآن- وبفضل دونالد ترامب وكيم جونغ أون- خطراً أقرب إلينا مِن أي وقت مضى. لكنني سأحاول فعْل شيءٍ مختلفٍ؛ فبدلاً مِن النظر إلى مَصير الأرض مِن منظورنا البشري؛ سأنظر إليه مِن وجهةِ نظر الملايين مِن الأنواع غير البشرية التي شاركتنا الكوكب.

الانقراض المُتسلسل

سواءٌ كانت الأعاصير أو الجفاف أو الفيضانات أو حرائق الغابات، فإننا نشهد آثاراً مزعزعةً للاستقرار العالمي كالذي تنبّأ به (شيل)، وسأبدأ بحيوان اسمه توغي Toughie.

لم يكن مِن دواعي سروري أن ألتقي به، على الرغم مِن أنني قابلت أحدَ إخوته، أو أبناءَ عمومتِه. وُلد هذا الحيوان وسط بنما؛ وهي منطقة جميلة وعِرة غنيَّة بالتنوع البيولوجي. وضعت والدته بيضها ففقس هو وإخوتُه هناك، ثمَّ تولّى والدُهم الاعتناءَ بهم. ولم يكن هناك الكثير من الضفادع لتأكله، لذلك استطاع وإخوتُه أن يتغذوا على جلْدِ ظهر أبيهم؛ لتستمرَّ حياتُهم. كان توغي يعيش في الغابة السحابية عام 2005، عندما عثر عليه أخصائيو الزواحف، وهو يمثلُ نموذجاً لنوعه، اكتشفوه وهم يحاولون تصنيف الحياة البرمائية وسط بنما؛ قبل أن يختفي. لقد شاهدوا في رعبٍ طاعوناً اجتاح الجزء الغربي من البلاد، يقضي على الضفادع، وكانت موجةُ الموتِ تتحرّك شرقًا، نحو وسط البلاد، وهو موطنُ أنواع البرمائيات.

حاول العلماءُ تصنيفَ ما كان موجوداً قبل فقده، وراحوا يجمعون الحيوانات الحيّة، لإنقاذ أزواج التكاثر، كما في حالة ضفدع الشجرة ذي الأطراف الهامشية، قبل أن يضربَه الوباءُ. وتمكّنوا من جمع عددٍ من الإناث والذكور، بما في ذلك توغي، إلا أنَّهم لم ينتجوا ذريةً قابلةً للحياة. وعندما مات توغي في سبتمبر 2016، كان موتُه إيذانا بانقراضٍ حذَّرتْ منه صحيفةُ التايمز، تحت عنوان: "يموت ضفدعٌ في أتلانتا، ويختفي معه العالم".

كان سببُ الانقراض، الطاعون البرمائي، وهو فطر يُسمى Batrachochytrium dendrobatidis،

ومختصره Bd، ولا أحدَ يعرف مِن أين نشأ، أو كيف انتقل، لكنه ظهر في قاراتٍ مختلفةٍ في وقتٍ واحد، وهذا يعني أنه جرى نقلُه مِن لدن البشر. وتقول إحدى النظريات إنه جرى نقلُه عبر العالم على ضفادع تم تصديرها في الخمسينيات من القرن الماضي لاستخدامها في اختبارات الحمل. واتضح أنَّ الضفادع الأفريقية يمكن أن تحملَ Bd لكنها لا تُصاب به، وربما تكون مسؤولةً عن انتشاره. ومن خلال عيون توگي وأمثاله يشبه فطرُ Bd إلى حد كبير حربَ الجراثيم المصمَّمة لإحداث أقصى ضرر.

أحدُ أكثر الأقسام إثارةً للقلق في كتابِ شيل عن الحرب النووية الفصلُ الذي يحمل عنوان "الموت الثاني"، يقول فيه: "تمكَّنا مِن إرسال الناس إلى موتهم، ولكن الآن أصبح مِن الممكن منع ولادتهم، وبالتالي الحكم على جميع البشر في المستقبل بعدم الخلق" وهذا ما فعلَه انتشارُ فِطرِ Bd لضفدع الشجرة: لقد حُكم على جميع الأجيالِ القادمة بالعدم.

الرعب المقيم

رعبُ الفطرياتِ يفوق خطرَ الفيروسات بكثير؛ لولا هلاكها في درجاتِ حرارة الجسم البشري. وإذا ما تخطّتْ الفطرياتُ هذه العقبة بطفرةٍ وراثية- مِن تدخل الإنسان مثلاً- فاقرأ على الحياة البشرية السلام.

لنضربَ مثلاً بفتاك آخر يُعرف بمتلازمةِ الأنف الأبيض، وهو مرضٌ تم اكتشافه في نيويورك في عام 2007، وقتل الملايين مِن الخفافيش. فطرياتٌ ربما تم إحضارها إلى نيويورك على حذاءٍ أو حقيبة لبعض السائحين. والمشكلة مع الأنف الأبيض- كما هو الحال مع الفطر Bd- أنه بمجرّد وصوله إلى بيئةٍ ما فيمكنه أن ينتشرَ مِن تلقاء نفسه. إننا نرى نقل الكائنات الحية حول العالم أمراً عادياً؛ يجيءُ بالعديد من الكائنات الموجودة إلى ساحاتنا الخلفية مِن قارات أخرى، لكنْ عندما ننظر إلى هذا مِن منظور كائناتٍ أخرى تبدو العملية مختلفةً... الفناء!!.

الدمج الافتراضي للقارات

على مَدار التاريخ التطوّري لم تظهرْ النباتاتُ والحيواناتُ في قاراتٍ جديدة، وإذا حدث ذلك فهو نادرٌ، وربما يحدث نتيجة تسونامي، أو بعض الأحداث العنيفة الأخرى. لكن بدون مساعدة لا يمكن لحيوانٍ بري عبورُ المحيط، ولا لمخلوق بحري عبور القارة. ومنذ 250 مليون سنة تم دمج اليابسة في قارة واحدة تدعى بانجيا Pangea (القارة العملاقة قبل أن تنفصلَ لينتج عنها القارات المعروفة)، لذلك يُشير علماءُ الأحياء إلى أننا نخلق (بانجيا) جديدة من خلال الجمعِ بين النباتات والحيوانات في العالم. وهذا تغيّرٌ خطير في تاريخ الأرض. أي أننا ندير التاريخَ الجيولوجي للخلف وبسرعةٍ. إنَّ ما يحصل هو تحطيم القواعد الأساسية للطبيعة.

خذ مثلاً مستعمرةَ Acropora، وهي شِعابٌ مرجانية شائعةٌ في الحاجز المرجاني العظيم. والمرجانُ حيواناتٌ استعمارية، تشبه البشر مِن ناحية أنهم مهندسون عظماء. تقوم ببناء نفسِها عن طريق إفراز كربونات الكالسيوم، وممّات المليارات مِن الشعاب المرجانية التي تعمل في هذا المشروع، جيلاً بعد جيل، لتصنعَ هذه الهياكل الهائلة المهمة للحياة البحرية.

في المناطق الاستوائية تميل المحيطاتُ إلى أن تكونَ منخفضة العناصر الغذائية، لأنَّ المياه لا تتحوّل كثيراً. والمياهُ منخفضةُ العناصرِ الغذائيةِ منخفضةُ الحياةِ بشكل عام. لكنَّ الشِعاب المرجانية مليئة بالحياة. والسبب هو أنَّ هذه الشِعابُ تضم الكثيرَ من أنواع المخلوقات، وتتبادل مع بعضها البعض ما يحتاجون إليه للبقاء. وعلى الرغم مِن أنَّ الشعابَ المرجانية كائناتٌ بسيطة إلا أنَّها حسّاسةٌ للتغيرات؛ فهي تنمو في المياه الصافية، وإذا أصبح الماءُ عكِراً نتيجةَ إزالةِ الغابات فلن تتمكّن مِن التأقلم.

المياه الحامضيّة

عندما نحرق الفحمَ والنفط والغاز فإننا نأخذ الكربون الذي عزله على مدى مئات الملايين من السنين ونعيده إلى الغلاف الجوي في غضون قرون، أو عقود؛ كثاني أوكسيد الكربون. وهذا لا يؤدي إلى ارتفاع حرارة الكوكب فحسبُ؛ بل يغيّر كيمياء المحيطات. ويتم امتصاصُ الكثيرِ من ثاني أوكسيد الكربون في مياه البحر، ليذوبَ ويشكّلَ حمضَ الكربونيك، والمياه المحمّضة تجعل مِن الصعب على الشعاب المرجانية إكمال مشاريع البناء.

إذا تركنا الفطرَ Bd مع الضفادع بوصفها حرباً بيولوجية، فإنَّ تحمّض المحيطات حربٌ كيميائية. والعلماء يتوقّعون انهيارَ مشروع بناء الشعاب المرجانية بأكمله، وهو الذي كان قيد التنفيذ لملايين السنين، وسيكون على وشك الفناء بفعل حامضية البحار.

حلم الرخام الأزرق

الجميع رأى هذه الصورة مِن قبل ،

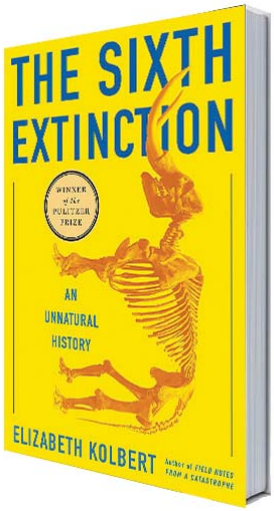
إنها لقطةُ "الرخام الأزرق" الشهيرة، وهي أولُ صورة للأرض، التقطت عام 1972 من لدن طاقم أبولو 17، وغالباً ما يُقال إنها تمثّل نقطةَ تحولٍ في علاقتنا بكوكبنا. لكنَّ منظورَ الرخام الأزرق مِن ارتفاع يزيد على عشرين ألف ميل، ليس منظور المرجانِ أو الروبيان أو الضفادع. إنه منظورُ عالمٍ قيدِ الاحتضار، لكنَّ أغلبنا سكرانٌ بحلم الصورة الرومانسية لكرة الرخام الأزرق؛ ولا يعي بما يجري في واقع الحال.

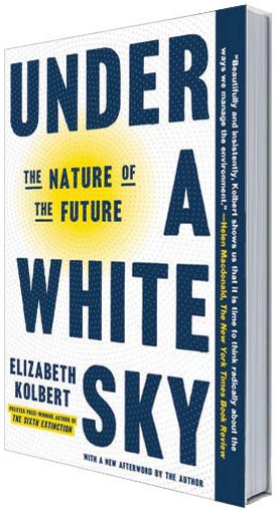
الكتلة الحيوية الهائلة

تُقدر الكتلة الحيوية لسكان الأرض اليوم بعشر مرات أكبر مِن الكتلة الحيوية لجميع الثدييات البرية على كوكب الأرض، وفي الوقت نفسه إذا نظرنا إلى وزن حيواناتنا الأليفة، الأبقار والماعز والدجاج... فالوضع أكثرُ خطورةً؛ فكتلتُها الحيوية أكبر بنحو خمسة وعشرين مرة من تلك الموجودة في الثدييات البرية. وإذا جُمعنا نحن وحيواناتنا الداجنة معاً قُبالةَ الكتلة البايولوجية البرية فستكون النسبة 35 إلى 1، وهذا خللٌ مروّعٌ، حتى على مستوى استهلاك الأوكسجين وطرح ثاني أوكسيد الكاربون.

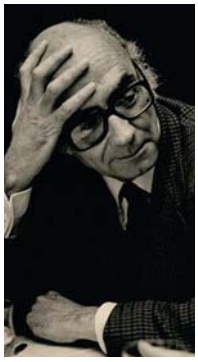
وأخيراً الشيءُ المخيف ليس هشاشة الحياة البشرية؛ بل نشاطها الذي لا يرحم. لذا فإنَّ أجراسَ الخطرِ تقرع صارخةً بوجوبِ العنايةِ بمصير الأرض قبل فواتِ الأوان، فنحن لم نعد على هذا الرخام الأزرق. وإذا كنا نفكّر في أنفسنا فحسبُ؛ فإننا نفشل كفاعلين أخلاقيين، أيْ نفشل بوصفنا بشراً.

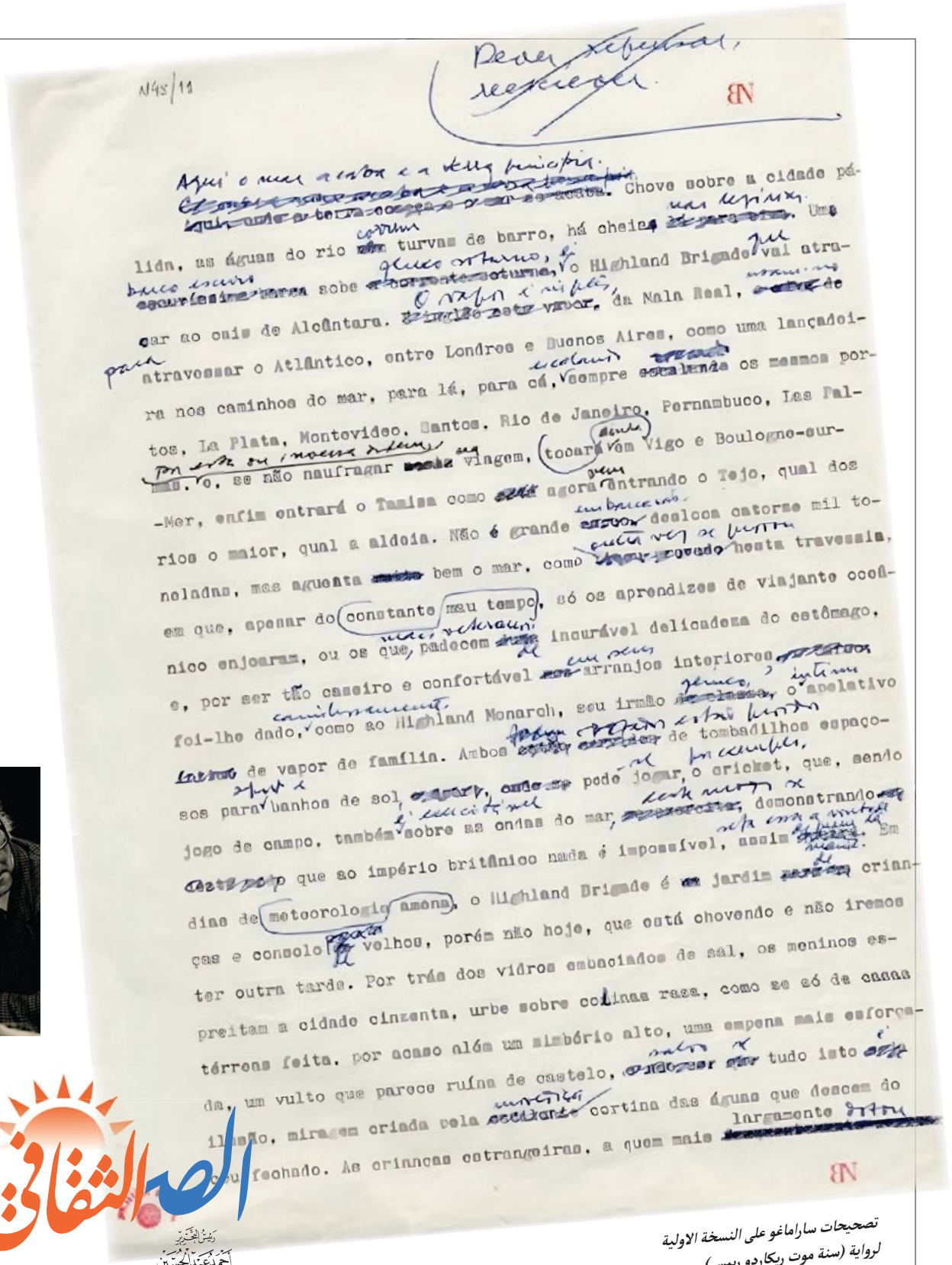
خارطة توضح شكل الارض عندما تكوّن قارة واحدة (بانجيا)





** إليزابث كولبرت Elizabeth Kolbert صحفية في مجلة The New Yorker since النيويوركر اشتهرت بكتابها الحائز على جائزة بوليتزر «الانقراض السادس». تستكشف كتاباتها الأزمة البيئية التي يواجهها البشر. عملت عضو في نشرة مجلس العلوم والأمن لعلماء الذرة من 2020-2017.*





تصحيحات ساراماغو على النسخة الاولية
لرواية (سنة موت ريكاردو ريس)

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين