الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 2 آب 2023 العدد 5741 .Wed. 2 . Aug. 2023 Issue No. 5741

02 صورة الإمام الحُسين في تجلّيات الغيطاني

06 الاجتهاد وضرورة التجديد

08 التفسيرُ الفرويديّ للتوحّش... ما الجديد؟

10 الحرية والواقعية عند ميلان كونديرا

11 كازانتزاكيس وروايته «مقتلة الأخوة»

12 القصة غير المروية لأول معرض فني عراقي في الاتحاد السوفيتي

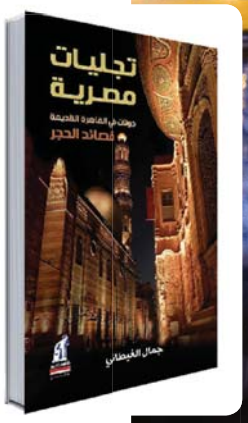
ch.editor@alsabaah.iq

هدهد العزاء الكربلائي

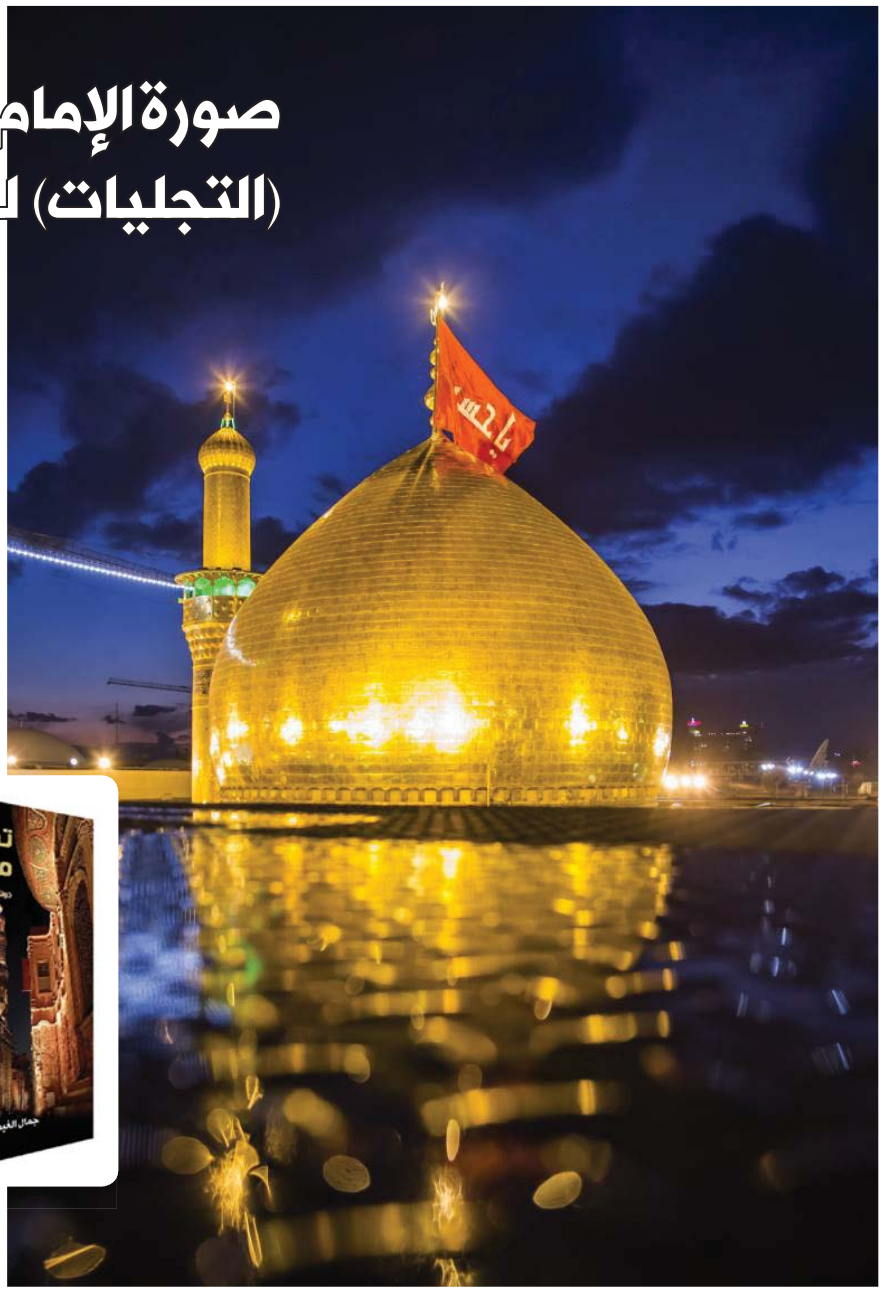
صورة الإمام الحُسين في رواية (التجليات) لجمال الغيطاني

عبدالله الميّالي

لا أعتقد أنّ القارئ يستطيع سبر أغوار رواية (التجليات) للروائي المصري جمال الغيطاني (1945 – 2015) من قراءة واحدة، فهو بحاجة إلى أنْ يطوف على أجواء الرواية أكثر من مرة متسلحاً بتراكم ثقافي ومعرفي وفكري وأدبي وتاريخي لا بأس به، فحسب تعبير الناقد الأمريكي روبرت شولز: "ترفض بعض الأعمال أنْ تنفتح لنا حتى ننضج بما فيه الكفاية، وتنغلق علينا أعمال أخرى حين نفقد قدرة الوصول إلى السياقات نتيجة الكبر أو النسيان" ، وهذا التعبير ينطبق تماماً على (تجليات) الغيطاني،



ويبدو أنّ الغيطاني قد استشعر هذا الأمر، فكتب في مقدمة الرواية: (عكفتُ على تدوين ما كتبت، فكان هذا الكتاب الذي يحوي تجلّياتي وما تخللها من أسفار ومواقف وأحوال ومقامات ورؤى، وهذا كتاب لا يفهمه إلا ذوو الألباب وأرباب المجاهدات، أما إذا أظهر البعض استغلاق الفهم أو الملامة فإنني أتلو: (قال ما خطبك يا سامريّ، قال بصرتُ بما لم يبصروا به)..فهو نص وخطاب لا ينفتح بسهولة لدى القارئ أو المتلقي نظراً لما يحمله من إشارات ورموز ونصوص متعددة ومتباينة أيضاً، فهو عمل يرفض الانفتاح أمام القارئ الذي لا يمتلك ثقافة واسعة ومعرفة كافية بآليات النسق المعرفي الصوفي و إلماماً كافياً بأحوال التراث الإسلامي بكافة أبعاده، فنحن هنا أمام رواية غير تقليدية، وهي مبتكرة بأسلوب جديد متمرّد على الأنماط والأشكال الروائية السائدة التي استهلكت كثيراً، (في التجليات يسعى الغيطاني إلى تحقيق شكل فني تجريدي يقوم على أساس تحطيم بِنية الشكل التقليدي في الكتابة الروائية) ، فقد انفتحت



قبة الامام الحسين عليه السلام

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

هـذه الرواية علـى أبواب الحياة والفنـون والآداب كلها وغرفـت مـن معينهـا، حيث اختلـط فيها السـرد مع التصـوّف مع البلاغـة واللغة مع التراث مع الأسـطورة مع السياسـة مع التاريخ مع الدين مع الشـعر، وأغلب الظن عندي أنّ الفيطاني وهـو يكتب روايته هذه كان يسـتحضر في ذهنه قصة (الإسراء والمعراج) الإسلامية ، و(رسـالة الغفـران) لأبـي العـلاء المعـري الأدبية ، و(الفتوحـات المكية) لابن عربي، ففـي روايته الكثير مـن ملامح تلـك المؤلفات، وهـذا التربيع فـي بِنية الرواية هو ما عبّر عنه الناقد الروسـي ميخائيل باختين فـي أحد مؤلفاتـه: (إنّ الرواية تسـمح بـأن نُدخل إلى كيانهـا جميع أنـواع الأجناس التعبيرية، سـواء كانت أدبية "قصصاً، أشعاراً، قصائدَ، مقاطع كوميدية" ، أو خارج أدبية "دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية وعلمية ودينية، الخ")

لم يكن جمال الغيطانـي أول من يوظّف هذه الأبواب في روايته، فقد سـبقه نجيب محفـوظ والطيب صالح وغيرهمـا في الكثيـر من الروايات الأدبيـة، ولكنّ من المؤكد أنّ روايـة (التجليات) هي الأدسـم في توظيفها الصوفـي والديني والتاريخي لكونهـا رواية طويلة تقطع الأنفـاس، فهي بحدود (800 صفحة) من ثلاثة أجزاء أو كما سمّاها (أسفار)

ولا نسـتغرب أنْ يقوم كاتب نهل من الثقافة اليسـارية الماركسية ما أهَّله للدخول إلى المعتقل الناصري قرابة نصف سـنة في منتصف الستينيات، أن يقوم بتوظيف التراث الإسلامي متعدّد الأبواب في كتاباته ونصوصه، وذلـك لإدراك هذا الأديب وغيره أنـه لا يمكن تجاهل هـذا التراث الضخم بسـهولة، وأنّ هذا التراث مَعين لا ينضب ومادة دسـمة للكثير من الخطابات والكتابات الأدبيـة، وهي تحتـاج الكاتـب الماهر المبـدع لبعيد صياغتها بقالب جديـد، وهذا ما فعله جمال الغيطاني في أكثر من رواية كتبها لعل أشـهرها (التجليات) التي حصدت جائـزة (لور باتليون) الفرنسـية كأفضل عمل أدبـي مترجم إلى اللغة الفرنسـية عـام 2005 من بين 800 عمل أدبي من مختلف أنحاء العالم.

شـخصية الإمـام الحسـين عليـه السـلام فـي روايـة (التجليـات) ، هـي الشـخصية الأكثـر حضـوراً فـي الروايـة إلى جانب الزعيم جمال عبـد الناصر والعارف الصوفـي ابن عربي، ورغم أنّ القـارئ والمتلقي يدركان جيداً أهمية توظيف شـخصية دينية كالإمام الحسـين في نـص أدبي، لمـا تحمله هذه الشـخصية من رمزية معروفـة في التراثين الديني والتاريخي عند المسـلمين بل عند الإنسـانية جميعها (فبطولة الحسـين جزء من إيمـان كثير من الجماعة العربيـة، وهو رجل المبادئ الذي ضـرب المثل الأعلى للدفاع عنها حتى الشـهادة) ، إلا أنّ جمـال الغيطاني ذهب إلـى أكثر من ذلك في روايته، فالغيطاني وهو (الاشـتراكي الماركسـي، لكن البعـد الروحـي له تكـوّن في حـي الحُسـين، فصورة الإمام الحُسـين تلوح في مخيلة الغيطاني ويسـتعيدها في ذهنه، فلا يوجد شـخص تأثر به الغيطاني كما تأثر بالحُسـين فهو تخطّى محدوديته على مسـتوى الرمز، وهذا أسمى أنواع الخلود .. والحُسين الذي مثّل له منذ اعتناق المصريين للإسـلام رمزاً، وليس شـخصاً خرج من محدوديته الإنسـانية، فأصبح مـلاذاً للمصريين، وإذا كان هناك شخص يعاني ضيقاً يأتي للحُسين.)

فنجد الغيطاني وهو يبحث عن الحسـين في (تجلّياته) يتجـوّل في فضـاءات ومحطـات عربية متعـدّدة منها الكوفـة والنجـف وكربـلاء والبصرة والقاهـرة وفاس، ليعيد للقارئ المعاصر رسم شخصية الحسين وإسقاطها على الأحداث المعاصرة، فتكـون كربلاء هي القاهرة، والحسـين هو عبد الناصر، وشـهداء كربلاء هم شهداء حروب السويس وبور سعيد وسيناء وحزيران واكتوبر، والخيانة هي هي، في تناغم واضح مع المقولة الشهيرة: (كلّ يـومٍ عاشـوراء، وكلّ أرضٍ كربلاء.) ، فالحسـين مصلحـاً وثائراً ومنهجاً هو لكل الأجيـال ولكل الأحرار في العالـم، ينهلون منه معينه الـذي لا ينضب، وكما قال عبدالله العلايلي: "كان الحسـين بركان الإصلاح، وقـد مضى كل مصلح بقبس من ذلك البركان، يرسـله منارا يهدي في الحَلَك".

لم يأتِ الاهتمام بشخصية الحسين في رواية الغيطاني من فـراغ، فقـد كانت هذه الشـخصية محـور اهتمام الغيطاني منذ طفولته حيث يقول: (ورثتُ عن أبي حُبّ الحُسـين، كانت يـده لا تفارق يدي فـي زيارته ضريح الحُسـين منذ كان عمري أربع سـنوات، إلى درجة أنّ رائحة سـجاد الحُسـين ما تـزال في أنفـي .. أنا متعلق بالحُسين، متعلق بسيدنا الحُسين كشخصية، كدور، كموقف.)

لنعود لرواية (التجليات) ونطالع عدداً من نصوصها:

اعداد هائلة للزوار

مقام الفقر الحسينيّ

أحمد عبد الحسين

في عبارة الإمام الحسين عليه السلام في دعائه بيوم عرفة: (إلهي أنا الفقير في غناي فكيف لا أكون فقيراً في فقري)؟ الفقر مقام وجوديّ حاكم، تتأسّـس عليه المقامات كلّها، وبـه يتحقّق مـن أدرك أنه بكلّه وبكلّ شـؤونه ومتعلقاته مرهـونٌ بلطف موجده ومُمِدّه، وعـرف أنه على الحقيقة لا شـيء مـن دون المدد، فلم تكنْ له إنيّـة ولم يصحّ له أن يقـول "أنا" لأنّ إثبات الأنا إشـارة إلى الاسـتغناء لا الفقر. الجملة "أنا الفقير" تشتمل على إثبات ونفي، فكلمة "أنا" تحدد عين القائل وتمنحه وجوداً مستقلاً بينما كلمة الفقير تطمس هذه العين وتجعلها مفتقرة. وليس في ذلك تناقض أو خلـف، هي في الحقيقة رجع صدى للآيـة القرآنية التي أثبتـتْ ونفتْ "يا أيها الناس أنتم الفقراء إلى الله"، فكلمة "أنتـم" كتبتْ وجوداً بينمـا كلمة "الفقـراء" محتْ ذلك الوجود. والعالم كله بين إثبات ومحو ووجد وفقد.

لأنّ الغنى صفة كمـالٍ للموجود بما هو موجود، ولذا فهو صفـة ذاتية للحقّ، ولا أحد يسـتحقها سـواه، الأمر الذي جعل سـائر الموجودات في العوالم كلها فقيرة محتاجة، بـل الوجود ذاتـه افتقار، ولهـذا ورد في البيت الشـعري الصوفي:

لفقرٍ قام عندي في وجودي
تكوّن من غناك فصار حالاً

حاكمية الفقر على شـؤون الإنسان لا مردّ لها. وهو سارٍ في كل عوالمه مهما كثرتْ وتعددت ممتلكاته. يحوز الإنسـان مـالاً ومقتنيات ومعرفـة وعلماً ومسـكوكات مادية ورمزية لكنّه في صميمه يعلم أنّ ممتلكاته هذه فرع على وجوده، وهو في آخر الأمر لا يملك وجوده نفسه. ولذا ورد عن أمير المؤمنيـن: "إنـا لله إقـرار بالمُلك وإنا إليـه راجعون إقرار بالهلاك".

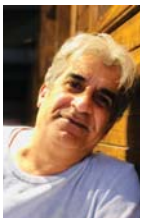
حيازة الممتلكات لا تمنع الفقر، وإذا سـميتْ هذه الحيازة غنى بلسـان العُرف فذلك مماثل لتسمية الداعي أناه التي هي محض احتياج دائم. الغنى فقرٌ كما أنّ "أنا" الداعي هي في الحقيقة لا شيء.

والجملة من مقطعين: إخبار وسؤال:

أما الإخبار فهو: أنا الفقير في غناي.

وأما التساؤل فهو: فكيف لا أكون فقيراً في فقري ؟

يلاحـظ الداعي فـي الإخبار حالـه بعين الكثـرة وهو في مقام إثبات الأنا والتملّك فيرى مسـكوكات ومقتنيات لكنه يراهـا مع ذلك مجللة بالحاجـة والافتقار. بينما يلاحظ في السـؤال حاله وهو في مقام الوحدة وتقطّع الأسباب فيرى أنْ لا غنـى ولا ملـك ولا اقتناء، بل الكلّ مـردود إلى فقر أصليّ حاكـم على الوجود ونحـن في آخر الأمر لا شـيء. والذات الإنسـانية إذا أدركتْ ذلك إنما أدركت إنسانيتها، ولهـذا ورد عن الرسـول قولـه: "الفقر فخـري". لأنه كلما كملتْ الذات تحققت بالافتقار بشـكل أشـدّ وآكد، وكلما نقصتْ وتسـافلتْ طرفتْ بعينها إلى ما تملك وصار لسان حالها قول قارون: "إنما أوتيته على علم عندي".



ـ يبدأ الغيطاني تصوير شخصية الإمام الحسين مع بداية صفحات روايته بهذا المقطع: (انتبهت، فإذا بنور ساطع يشرق في ليل نفسي، نور ليس مثله مثل حتى ظننتُ أني عدتُ إلى مركز الديوان البهي، ثم رأيتُ في بؤرته ثلاثة وعلى مسافة خلفهم ثلاثة، وفي منتصف المسافة بينهم واحد، أما الثلاثة الأول فيتوسطهم حبيبي وقرّة عيني ورفيق تجلّياتي وملاذ همومي ومقيل عثراتي، إمامي الحسين سيد الشهداء..)

الرواية بلسان السارد الظاهر (الأنا)، والسارد هو بطل الرواية أيضاً، فهي رواية أشبه بسيرة ذاتية ولكن بطريقة مبتكرة وغير تقليدية فهي سيرة تحمل الكثير من العجائبية والغرائبية والمواقف المدهشة.

وفي هذا النص، يعيد الكاتب إلى الأذهان حديث نورانية أهل البيت عليهم السلام، الذي تكرّر كثيراً في أدبيات ومؤلفات العقيدة الشيعية وفي غيرها أيضاً.

ومن النص السابق وعدّة نصوص أخرى في الرواية، نرى الإمام الحسين فيها هو الحبيب والرفيق والملاذ والشفيع لبطل الرواية. فيصف الحسين في نص آخر: (شفيعي ودليلي)

وفي نص آخر يخاطب الإمام الحسين: (يا أخضر القلب، يا طاهر النفس)

ويصفه في نص آخر: (مولاي ونوري الأتم سيدي الحسين)

وفي نص آخر: (مولاي وضياء عيني الحسين عليه أزكى السلام وأطيبه، آه يا ابن الأكرمين لو بقيت معي).

وفي نص آخر: (المُنجب النجيب شهيد كربلاء).

في هذه النصوص نجد الغيطاني قد حشّد العديد من الصور التشبيهية والاستعارية لرسم صورة الإمام الحسين عليه السلام في ذهنية القارئ، مبرزاً الصفات الجمالية والجلالية والمعنوية والرمزية (ما ظهر منها وما بطن) للإمام الحسين. فهو (النور، الضياء، الشفيع، الدليل، أخضر القلب، طاهر النفس، ابن الأكرمين، النجيب، الشهيد، المولى، السيد، الزكي). وسنرى في نصوص لاحقة مفردات وملفوظات أخرى تنحو نحو ذلك.

ـ في هذا النص يصف السارد/البطل وهو في رحلة معراجه السماوي، سروره بلقاء الإمام الحسين: (احتواني صريع كربلاء، سيد شباب أهل الجنة بعينين سمحتين وجبين وضّاء، ونظرات محب شفوق، حتى أني خجلت من التطلع إليه، تلك رقّة لم أعهدها، وهذا حنان لم يسبغ عليّ مثله، سُررتُ، وتبسّمتُ، وتبشبشتُ، ونزل في قلبي أمن وشوق، أنستُ بعد وحشة، وأصبحتُ كأني في جماعة وحشد عظيم، اقتربت فشممتُ رائحة طيّبة ونفساً عطرياً، سألني: إلى أين السفر؟ قلت: أتطول المسافات؟ قال: الإنسان لا تسهل عليه صعوبات البداية، إلا إذا عرف شرف الغاية، أمسكتُ بيده ذات الندى والطل، وقلت: إني مسلمٌ إليك ذاتي، لكني توّاق إلى لحظات الميلاد).

ـ ويعود السارد مرة بعد أخرى ليصف الإمام الحسين مرشده الروحي: (التفتُ إلى جانب قلبي الأيمن، رأيتُ صريع كربلاء، دليلي، مولاي وصفيّي ومرشدي. يغيب عني إذا غبت عنه بفكري، ويبدو لي إذا ما فكرت فيه، وإذا ورد على بالي، وضمّد خاطري، إذا لفتني حيرة، أو لفّني خوف، هو قاب قوسين أو أدنى مني..)

في النصين السابقين نجد الطمأنينة والسكينة التي خيّمت على السارد وهو يصف قربه من الإمام الحسين في ذلك المعراج السماوي وسروره الكبير من الالتقاء بالإمام.

ـ أما هذا النص رغم إيجازه الشديد، فهو أجمل وأبلغ وصف أدبي في الرواية كلها: (رحل بصري إلى الموضع الذي احتزّ فيه رأس سيد الشهداء، رأيته مضمّداً بالنخيل).

في إشارة رمزية إلى عدم وجود ناصر للإمام في تلك المعركة الدموية التي احتزّ فيها رأس سبط الرسول الأعظم .. النخيل امتلك الرقّة والرفاهة ليحنو على جسد السبط الشهيد .. وهنا تلميح لما ورد في بعض أدبيات العقيدة الشيعية من تأثر الجمادات والطبيعة بحادثة عاشوراء.

وهذا وصف آخر لمدى التبجيل والتقديس لشخصية الإمام الحسين عند الكاتب: (لا أقدم على تصرف أو فعل إلا إذا نظرت إلى سيدي الحسين ثم أستأذنه بالقول أو النظر)

وهكذا يواصل السارد كشف عشقه للإمام الحسين بوصف أدبي رائع أيضاً: (نظرتُ إلى قرّة عيني، إلى الحسين، وجهه مضوّع بالحنين، مأوى ومرفداً للطيف الجميل، انجذبتُ إلى محيّاه الرقراق فشفّ قلبي وتمنيت لو دام عليّ وقت النظر إليه).

ـ وهنا يستحضر الكاتب مشاهد فاجعة عاشوراء، كأنه حاضر في أجوائها على وجه الحقيقة، بل يرى نفسه مشارك فيها إلى جانب الحق حيث معسكر الإمام الحسين عليه السلام.

(رأيتُ صاحبيّ اللذين رحلا معي عبر موقف التأهب، رأيتهما أو هكذا شبّه لي، يرتديان زي العصر، ويمسكان أسلحة العصر، ويقفان بين صحب الحسين الذين بقوا معه ولم يفارقوه .. أخذني العُجب، فانطويت تحت لواء الحبيب الأوفى، الحبيب المنزّه، مرآة الحق، ومجلي الغموض، عين القدر وعطر أيامي التي لم تأتِ بعد).

ـ ولأنّ الكاتب/السارد/البطل، أصبح من رفقاء الإمام الحسين، فقد أطلع على أسرار لم يعلمها غيره: (سبحتُ في سماء مدينة الكوفة، رأيت من علوٍّ المدينة مضمومة، ملمومة مضمّدة بالنخيل والشجر، استعدتُ بأسى أحوالي في موقف الظمأ، ورؤيتي لحبيبي ومولاي الحسين وهو محاصر، ممنوع من ماء الفرات. حدّقتُ ببصري الجديد فرأيتُ ذلك الموضع الذي اجتث عنده رأس مولاي الطاهر، وهذا موقع لا يعلمه الآن من البشر الفانين غيري، ولا يمكن لآدمي تعيينه سواي، لكنني لا أستطيع البوح به في تدويني هذا، لقد خصصت بذلك أثناء محنتي، وما خصّني لا يمكنني نشره إلا بإذن، والإذن لم يقع، لذا أسكت).

ـ استغرق الكاتب ذوباناً في شخصية الإمام الحسين، فكانت روح الحسين تخفق في ثنايا كلماته، فيختار منها الأفضل فالأفضل: (ولّيت قبلة إمامي الحسين، وفاض أسايَ فخاطبته بوجهتي وليس بنطقي:

ـ لماذا تركتني يا قرّة عيني؟

يقول الشفوق، نزهة الناظرين، وموضع الإنصاف:

ـ إنك كادح إلى ربك كدحاً فملاقيه .. ألم أقل إنك لن تستطيع معي صبرا؟

أتضرع: يا نبع الصفاء، يا مشرق المودة، تعذبني قلة حيلتي، وصعوبة الطريق .. يا إمامي، لم يعد حالي حالي، جئتك ملوّعاً بالفقد.

يقول صاحب الثغر المنكوث بعصا الظالمين: كل شيء بقدر.)

وفي نص آخر نقرأ: (لاحظت أنّ سيد عرش قلبي والمتولي على خفقاته يرجع الطرف بيني وبين مكنوني.. أولّي بوجهي تجاه حبيبي، أنطق من حزني وخوفي:

جانب من التشابيه

تصوير: خضير العتابي

لحظة صفاء روحي ومناجاة ودعاء

تصوير: خضير العتابي

أتنفيني عنك ؟
يقول أنور الجبين: هذا شيخك في مقاماتك، اتبعه، واخلص، تكن من الكُل ..
إذن أوصاني تاج فؤادي ونبراسي، فأسلمت أمري .. لم أخف عندما صحبت الحسين، فهو الأمن وإن أخافني، وهو الرضا وإن أسخطني، وهو الرحيم بي وإن كدرني أو عاقبني)
ـــ وفي إحدى محطّات عروجه يستوحش السارد/البطل من غياب حبيبه الحسين، فيناجيه: (شفيعي سيد فؤادي حُسيني الوحيد، الشفوق عليَّ في مسلكي وغربتي، وشتاتي وهجاجي، حتى إنْ قسا عليّ، حتى إنْ نهرني، حتى إنْ عاقبني، فشدّته لصلاحي، واستقامة ما اعوجّ مني، وإتمام إفاقتي، واستدراك أمري). (نظرة يا مولاي الحسين، يا أكرم ولي، يا نجي، يا وفي، يا روضتي، يا صفحتي الجامعة، يا بستان القلوب، يا حديقة المعاني كلها)
نرى من خلال هذه النصوص من الرواية المتعددة، كيف تمكن الكاتب من اقتحام عوالم الخفاء والغيب وما وراء الواقع، تلك العوالم الخارجة عن سلطة الزمان، ومحدودية المكان، ومملوءة بالعجائب والغرائب والروحانيات، ويتحكم في مسارها الإمام الحسين عليه السلام، فهو الشخصية التي تتوافق وطبيعة الرحلة التي يقوم بها الراوي في عالَم الغيب، حيث كان ولا بد أن يكون الدليل والمرشد عالماً بأحوال ذلك العالَم العُلوي، ومَن غير الإمام الحسين وأهل بيته أعرف بذلك العالَم السماوي، ومَن غيرهم يستطيع أداء دور المرشد والدليل والعارف، كما تقول الباحثة الجزائرية عروجن الباتول: "ها هو الحسين في التجليات يلعب دور الدليل والمرشد ويمتهن مهنة لم يعرفها في زمانه -كربلاء القرن الهجري الأول- وها هو الحسين لا يزال محافظا على مكانته الماضية من جهة أخرى حيث يذكرنا السارد ببطولته وجهاده واستشهاده".
رسالة الغيطاني من مختلف ما سبق نصوص، هي أن الشخصية الكبيرة من الناس (كالحسين)، بما فيها من المعنى الآلهي والسر القدسي والقبس العلوي، تنير السبيل للإنسانية في حالك الظلام، وفي الليل الأليل، فتكون حياتها دليلاً أميناً، وبعد مماتها أمثولة رائعة، فيها من كل عناصر الخلود والسموّ.
والحقيقة التي لا غبار عليها هي أن تاريخ كل أمة إنما هو في الحقيقة تاريخ عظمائها، والأمة التي لا عظيم لها لا تاريخ لها، أو هي ليست جديرة بالتاريخ.
ويجدر بنا هنا أن نستذكر مقولة الأديب عبدالله العلايلي: "إذا قدّمنا حسيناً بين العظماء، فإنا لا نقدم فيه عظيماً فحسب، وإنما نقدّم فيه عظيماً دونه كل عظيم، وشخصية أسمى من وكل شخصية، ورجلاً فوق الرجال مجتمعين".
نلحظ من النصوص السابقة، كيف أنّ الإمام الحسين قد هيمن بشخصيته الروحية على وجدان وكيان الكاتب/السارد/البطل بصورة مطلقة، فلم يعد يرى في جلّه وترحاله في أجواء أسفاره ومعراجه غير الإمام الحسين، فأغدق عليه العديد من الصفات التي تعبّر عن هذا الحب والعشق الروحي. حتى عندما يصف

(ولّيت قبلة إمامي الحسين، وفاض أسايَ)

تصوير: خضير العتابي

مئذنة مسجد الحسين في القاهرة، فإنه يختار أعذب الكلمات لارتباطها بمعشوقه الإمام الحسين على قاعدة "شرف المكان بالمكين" : (المئذنة الأوضح، الأول، الألطف، الأقرب إلى الأفئدة، الطالعة دائماً، مستمرة الصعود في ثباتها، إنها القائمة على مثوى الضريح القاهري لناصر المستضعفين، لِمن حيل بينه وبين الماء فقضى ظامئاً، الإمام الحسين.)
كما يصف بأحد مقاطع روايته مشهد الضريح الحسيني من الداخل: (تختلط الملامح، تذوب في غسق خريفي، تتبدل وجوه أخرى، تطوف الضريح القاهري للحسين الشهيد.. تطوف الدنيا بمن فيها حول الضريح والمثوى، فانصف يا سيد شباب أهل الجنة، يا خير الأدلة)
يصف الكاتب طواف الزائرين حول ضريح الحسين في القاهرة، كأنّه يصف طواف الحجيج حول الكعبة المشرّفة، وهو وصف أدبي بليغ يتماهى بمعنى من المعاني مع الطواف كجزء من شعائر الحج، كأنّ الكاتب يرسل رسالة سبقه غير واحد من الأدباء والمؤرخين حول أهمية شخصية الإمام الحسين الرسالية، وأنه بموقفه البطولي والجهادي أصبح قبلة ثانية للمسلمين.
من خلال ما قدّمناه من نصوص من الرواية تتمحوّر حول شخصية الإمام الحسين، نستطيع أن نلحظ اهتمام الروائي جمال الغيطاني بإبراز أهم ملامح هذه الشخصية الرمزية ليس وفق ما ترسّخ في ذهنية القارئ والمتلقي فحسب، بل ذهب إلى أبعد من ذلك.
فلم يكتفِ الكاتب ببيان شخصية الحسين كحفيد للنبي محمد صلى الله عليه وآله، وزعيم وثائر وشهيد ومظلوم وقتيل ومحروم من الماء ومقطوع الرأس .. الخ، حيث يذكرنا الكاتب في أكثر من نص بجهاد وبطولة واستشهاد الإمام الحسين، وثباته على موقفه في الخروج على السلطة للتغيير والإصلاح، فهذا هو المتعارف عليه أصلاً حسب أدبيات التراث الديني الإسلامي العام لهذه الشخصية الدينية التاريخية.
لكننا نلحظ اتجاهاً لدى الكاتب الغيطاني لإبراز صورة أخرى لشخصية الإمام الحُسين تتماهى مع ما هو مرتكز في أدبيات التراث الإسلامي الشيعي تحديداً، فيكون الإمام الحُسين فيها في مرتبة الدليل، والمرشد، ورفيق تجلّيات البطل/السارد، حيث صورة الإمام الحسين هنا تتصف بصفات غيبية فوق مستوى البشر وخارقة للطبيعة كما في هذه النصوص أيضاً:
(حدّق إليّ الحُسين بنظر ثابت جميل، فتعذر النطق عليّ)
(أطلَّ عليَّ في سماء رحيلي، نجم هذا الوجود وسر أنسه، بهي الطلعة، سيد شباب الأولى والآخرة، من اغتيل بعد ظمأ، صاحب الولاية عليَّ بحق وجودي القديم، وبؤرة وجودي المُحدث)
(وكان مولاي الحسين على مقربة مني — معذرة — بل أنا على مقربة منه، فإليه تنسب الموجودات)
إذا كان لكل كاتب رمزه الخاص الذي يتلبّس روحه، ويغدق عليه إلهام الكتابة، فإنّ جمال الغيطاني هنا قد تجاوز تلك الموضوعة، فالإمام الحسين هنا ليس للغيطاني وحده، بل هو نجم الوجود وسر أنسه، وقطب رحى الموجودات.
ونجد السارد وهو يخترق الحُجب في معراجه يستغيث بالإمام الحسين: (الغواث يا مرادي الأصفى يا من نأيت عني، وضننت عليَّ بصحبتك، يا حُسينيّ.) .. (أدركني يا صاحب الدم المراق هدراً في هجير كربلاء)
وفي تماهي مع القصة القرآنية لنبي الله موسى عليه السلام والعبد الصالح، نقرأ للكاتب هذا النص: (تذكرت صوت سيدي الحُسين وكأني أسمعه الآن: ألم أقل لك إنك لن تستطيع معي صبرا، فوجفت وتوقفت وتعشّمت.)، فالإمام الحُسين هنا حسب قراءة ما بين السطور، وعاء حمل الأسرار والعلوم الغيبية، والكاتب جعل منه نسخة ثانية تُحاكي شخصية العبد الصالح الذي أوتي من الأسرار والعلوم الغيبية ما جعل نبي الله موسى عليه السلام رغم شخصيته النبوية والرسالية يقف حائراً ومعترضاً على تصرفاته.
من الواضح أن الغيطاني أراد من سرديته الطويلة المشبعة بكثير من الأحداث الغريبة والعجيبة والمدهشة، وهو يهاجر في (تجلياته) لتطهير نفسه، أن يرسل رسالة إلى القارئ مفادها: إذا أردت البحث عن الذات وتطهير النفس، فعليك بتلك الروح الشفّافة الصافية الطاهرة الصادقة النورانية ذات الخُلق الرفيع والمُثل العُليا التي تمثّلت بشخص الإمام الحسين عليه السلام، الذي لم تعد ذكراه ذكرى رجل بل ذكرى الإنسانية الخالدة وتاريخه تاريخ البطولة الفذّة، فكان جديراً أن يستوحيه الغيطاني كمصدر إلهامي انبثق وهّاجاً قوياً، وامتدّ بأنواره أجيالاً وأجيالاً.

الاجتهاد وضرورة التجديد

د. حيدر عبد السادة جودة

ظلّت مقولة الاجتهاد والتجديد في الفكر الإسلامي من أهمّ المقولات التي يتحرّك في فضائها عمل الكثير من دعاة الإصلاح والنهضة، من علماء ومفكرين ومثقفين على مدى العقود المنصرمة.

ويُعدُّ الاجتهاد من الأساليب والأدوات التي هي في أمس الحاجة إلى التجديد وبعث الحيويّة والنشاط فيه، بوصفه محرك الفكر الإسلامي على مختلف مجالات الحياة. إذ إنَّ عماد المجتهد في اجتهاده، إنما هو فهم المبادئ العامة وروح التشريع التي يبثها الشارع في مختلف أحكامه ويُبنى عليها تشريعه.

ويعرّف الأصوليون الاجتهاد بأنه بذل الفقيه غاية جهده لتحصيل حكم شرعي ظني، بحيث يشعر مع نفسه أنه عاجز عن المزيد من ذلك. في حين يُعرّف في الأوساط الأخرى على أنه الوسيلة المجدية التي يمكن من خلالها إيجاد حلول معينة لمشكلات معينة، تطرحها المتغيرات المتلاحقة التي تفرض على الأفراد والجماعات ضغوطاً تملي ضرورة البحث عن الخروج بفتح السبل أمام العقل للوصول إلى مناطق آمنة. وأنَّ مقولة الاجتهاد والتجديد ترتبط ارتباطاً عضوياً مع الزمن، وبفكرة احتواء المعرفة البشريَّة واستيعابها، والارتفاع إلى مستوى لغة الخطاب المعاصر واستفهاماته. لذلك فإنَّ لكلّ زمان اجتهاداته، على أساس أنَّ اختلاف طبيعة البيئة واحتياجاتها قد تتغير من حالٍ إلى حال، فيجب مراعاة الزمن في التعامل مع هذه الإشكاليات، على أساس أنَّ الخطاب الديني يأتي كرسالة على نحو ما يستجيب لحاجة تجاوز الباطل المعين الذي يقابلها، فالخطاب الديني- بحسب حسن الترابي- قد يتنوع في مداه وصوره بحسب حاجة كلّ رسالة مهما كان مغزاها. وهو نقطة الانطلاق لتقديم حلول للواقع في ضوء معطيات الدين ضمن الدائرة الدينيَّة. فالاجتهاد ذو علاقة وطيدة بالواقع، فهو لا يتعامل مع إشكاليات الحاضر باجتهادات السابق، بل يحاول أنْ يصيغ اجتهادات تتوافق مع متطلبات العصر والحاضر.

ويؤكد الغرباوي أنَّ الاجتهاد قد عبّر عن أعمق أنموذج لتجديد فهم الدين، ورفده بطاقة مستمرة لمواكبة الحياة وتحولاتها المتنوعة، وكانت أفدح خسارة مُني بها العقل الإسلامي هي القرار المتعسف بإقفال باب الاجتهاد. فبإقفاله توقفت عجلة التقدم والتطور، فبدلاً من أنْ يسير الفكر نحو الأمام أخذ يتقهقر إلى الخلف ليكرّس الجمود والتقليد. وكما يقول مالك بن نبي: "هكذا يتجمَّد الفكر ويتحجَّر في عالم لم يعد يفكر في شيء"، إنَّ التقليد الخلفي يقتضي التخلي عن الجهد الفكري حتماً، أي عن الاجتهاد الذي كان الوجهة الأساسيَّة للفكر الإسلامي في عصره الذهبي. فالاجتهاد ضرورة من ضرورات الحياة، فلا تستقيم حياة مجتمع بالميل إلى الجمود، فلا يتطور إلا من خلال الاجتهاد. وقد أخذت الرؤية التجديديَّة أولى صورها ودعواتها الواضحة عندما فُتح باب الاجتهاد في القرنين التاسع عشر والعشرين في ما عُرف بـ"عصر النهضة"، حين دعا محمد عبده بوضوح إلى فتح باب الاجتهاد. ومع أنَّ الاجتهاد يختلف عن التجديد، على أساس أنَّ الأول ينحصر في التجربة التاريخيَّة الإسلاميَّة في الجانب الفقهي، في حين أنَّ التجديد يفتح معنى الاجتهاد على مختلف العلوم الإسلاميَّة والمجالات المجتمعيَّة المرتبطة بها، بما يعني أنَّ التجديد أوسع من الاجتهاد. إلا أنه يبقى تعبيراً عن منزع تجديدي في الاتجاه الذي يخدم الإنسان ويصنع الحضارة. أي إنه باختلافه عن التجديد، يبقى بمثابة الخطوة الأولى لتثبيت مشروعيَّة التجديد، إذ يتحرّك كلاهما باتجاه هدف واحد، والمتمثل بالتحصين وبيان المفاهيم والأحكام والمقولات والتصورات الإسلاميَّة بلغة العصر. فالاجتهاد إذن، مسألة حيويَّة وحياتيَّة بالنسبة للفكر الإسلامي، فلو لحق ضرر بهذا الفكر أو أنَّ التعاليم الإسلاميَّة تعجز عن الإجابة عن الحاجات الدينيَّة البشريَّة، فلا بد من إعادة النظر في الاجتهاد بوصفه محرك الإسلام والتعاليم الإسلاميَّة.

وبذلك فهو ليس حكراً على الفقهاء والأصوليين، كما يزعم البعض، فإنَّ حصر الاجتهاد والتجديد في المجال الفقهي وحده، والنظر إليه بوصفه تلك الممارسة المقيدة بقواعد ومقدمات وآليات استخراج الأحكام الشرعيَّة، تسبب في ولادة أزمة عميقة عطلت نمو الفكر الإسلامي على نحو عام، وتسببت في ثبات وجمود المفاهيم والتصورات ووسائل النظر وبقائها على لغتها القديمة وإشكالاتها السابقة. لذلك يقول (الشاطبي): لا بد من الاجتهاد في كل زمان، لأنَّ الوقائع لا تختص بزمانٍ دون زمان. ولأنَّ الأحكام لا بد أنْ تظلَّ خاضعة لعمليَّة إنتاج دائمة متجددة، وذلك بقصد مسايرة الزمان والتغير في الأحوال، ووضع مصالح الناس واختلافهم بالحسبان، وهذا ما يؤكده مسكويه في قوله: إنَّ بعض الأحكام تتغير حسب الزمان وحسب العادة، وعلى قدر مصالح الناس... فربما كانت المصلحة اليوم في شيء، وغداً في شيء آخر.

وبالتالي فلا سبيل إلى التجديد من دون الاجتهاد، إذ إنَّ هذا الأخير- أيّ الاجتهاد- يمثل السمة الأولى والمحددة لعمليَّة التجديد، فلا يمكن للتجديد أنْ يستمرّ من دون تفعيل عمليَّة الاجتهاد، على أساس أنَّ للاجتهاد والتجديد فاعليَّة ضرورية، وممارسة حيويَّة لتفسير الظواهر والمفاهيم الدينية، وتفعيل حركة التشريع والتنظيم بهدف توفر الحصانة العقائديَّة والفكريَّة والتشريعيَّة للفرد والمجتمع. وهما في علاقة مترابطة، إذا كان يراد بالتجديد هو التطوير، فالاجتهاد هو الانتقال من طور إلى آخر يحقق فيه الإنسان آماله وأشواقه إلى حياة أكثر رقياً وازدهاراً.

إذن، فإنَّ لمقولة الاجتهاد أهميَّة بالغة في تطوير المشاريع التجديديَّة، ولكن, يجب الحذر من استنساخ الاجتهادات السابقة، وتطبيقها بمضامينها التي درجت عليه، بل يجب أنْ تكون هناك اجتهادات جديدة همها الوحيد تخليص الأنا العربيَّة من أسوار التبعيَّة الغربيَّة، وتخريجها أيضاً من بوتقة الماضي المتمثل بالتراث؛ لأنَّ الاجتهاد لم يولد إلا على أساس قراءة النصّ الإسلامي ضمن حركته في الواقع المعاش، قراءة واعية لثوابت النصّ وحدود الفهم المتغير لأهدافه ومقاصده, بهدف الاستجابة لإشكاليات الواقع وتكييف متغيراته واحتوائها في الفضاء المعرفي الإسلامي، فيجب على الاجتهاد أنْ يستوعب متغيرات الحياة، ويواكب تطوراتها ويلاحق الزمن المتجدد وما يفرزه من قضايا ومشكلات فكريَّة وسياسيَّة واقتصاديَّة واجتماعيَّة وتربويَّة وغيرها.. ويمكن معالجتها من خلال حركة الاجتهاد الذي يزوّدها بما تحتاج إليه في التفاعل مع صيرورة الحياة. لذلك جاء التركيز على أهميَّة الاجتهاد في بلوغ إمكانيَّة التجديد، كون الاجتهاد في عصرنا الحالي لا يمثل حاجة عرضيَّة، أو يكون جائزاً فحسب، بل هو اليوم فرض وضرورة ملحة، من أجل إمكانيَّة استعمال الفهم الخاص بعيداً عن الآراء والاجتهادات السابقة. ويمكن من خلال الاجتهاد أنْ نخرج من حالة القصور المفروضة علينا نتيجة الإيمان بضرورة العكوف على اجتهادات موروثنا، في حين يقتضي التجديد استعمال الفهم الخاص بمعزل عن اجتهادات الآخرين.

على الاجتهاد أنْ يستوعب متغيرات الحياة، ويواكب تطوراتها

هدهد العزاء الكربلائي

عادل الصويري

أدْخُلُ حُنْجَرَتَكَ مَمْسوساً بِعاشوراءاتِ الأسئلة، يَبْتَسِمُ لي هدهدٌ تَريبٌ، أقرأُ في عَيْنَيْهِ أنباءَ المواويلِ المُسَجّاةِ على النَهْرِ. غفوةٌ مُباغِتَةٌ تُداهِمُني، يبدو أنَّ الرؤيةَ لا تتحمَّلُ هُدهُداً يُنَغِّمُ عَزاءَهُ بالفواجِعِ. تَمُرُّ سَريعاً مِثْلَ بَرْقٍ خاطفٍ، لكنَّهُ برقٌ بلا أجنحة. جناحاكَ لا ريشَ فيهما، والوقتُ لا يسمحُ بالسؤالِ عن سِرِّ طيرانِكَ بزيارةِ وارث! تأتي الريحُ بِصداكَ: (اشتاقت عيوني كربلاء).

كربلاء بخير، صوتك فيها، يُوَزِّعُ نافوراتِ تُمَزِّقُ الخريفَ بالأطفال، وَيُهَذِّبُ الأنواءَ بموكبِ (الصفّارين).

كُلُّ ما في المدينةِ يُشْبِهُني، الشوارعُ فهرسةٌ لبكاءِ المساءاتِ، تخرجُ مِنْ ضَيْقِها وردةٌ قيلَ تندسُّ في لَغَةٍ ليسَ تعرى. كُلُّ ما يُطبخُ الآن في لحظةِ الخِصْبِ يُشْبِهُني، القدورُ بداخِلِها ينضجُ الزمنُ المحتفي بالحياةِ وبالقدرِ المُخْتَلَفِ. غيرَ أنَّ الحمامَ، يضمُّ إلى جُنْجُهِ دمعنا عارياً من صدى التسمياتِ؛ لذا في هُوِيَّتِهِ نَأْتَلِفُ.

كربلاء بخير، وأولادُها يتوزعون في المواكبِ كما تتوزعُ القصائدُ في الزمن.

إنَّهُ في المواكبِ مجازٌ جديد، يسألُ: كيفَ للوقتِ أن يسيلَ معَ الماءِ، ويبدو –بينَ الهوامشِ– ناراً؟ والخيامُ التي أريقَتْ على المِلْحِ تَشَظَّتْ فوقَ الخرائطِ أطفالاً مِنَ المَحْوِ، من بُكاءِ الهزيعاتِ؟ وكيفَ الحُقولُ عِنْدَ انطفاءاتِ الظهيراتِ، عُشْبُها نامَ في النَحْرِ؟

رَكضنا على البياضِ، وَرُحْنا نقطفُ الصُبْحَ من مواكبَ للضوءِ، غَفَوْنا على الأناشيدِ نَذْراً، وَسَأَلْنا: كيفَ النخيلُ تَحَفّى راكضاً في الفُراتِ ترنيمةَ الـ (هيهاتَ منّا)، وَبَلَّلَ الحُلْمَ بُعْدٌ، في تلاشي المياهِ صارَ وجوداً؟

كربلاءُ بخير، صَوْتُكَ فيها: مَنْهجٌ حديثٌ لقراءةِ شموعِ ليلةِ العاشر. قُدورٌ تطبخُ الغيبَ وتوزِّعُهُ ثواباً على الناسِ والملائكة. أخرجُ مِنْ حنجرتِكَ، وقد سَرَقْتُ مِنْ دفئِها ما يكفي للمواصلة. سرقتُ كُلَّ الدفءِ وأدري لو داهمكَ بَرْدٌ تلفُّكَ كربلاءُ بعباءاتِ نسوتِها، وتنامُ في كشوفاتِكَ الطقْيَة.

***

الكشوفات

تُعَلِّقُنا كربلاءُ فَواصِلَ بينَ النعاسِ المَريرِ، وَصَحْوِ اخْرِرِ الرياحِ، فَنَحْضَرُ في المَوْسِمِ المُتَمَرِّدِ دَمْعاً، تَحُجُّ المرايا لِأسمائنا. هناكَ على بُعْدِ سَوْسَنَةٍ في الزمانِ القتيلِ حريرٌ جَديدٌ، تَضِجُّ الحُقولُ بِأَرْواحِها العاريةْ. وَذُعْرٌ يَلِفُّ الصَحارى، يَرُشُّ الحُسَيْنُ الصَحارى بِخِصْبِ مُحَمَّدْ، تَنْهَضُ مَوْؤودةُ الفِكرةِ القانِيَةْ. صَغيرَتُها جِسْرُ جُرْحٍ، وَجِنّاؤُها مُدُنٌ لِمِياهِ الكلامِ، وَضِحْكَتُها تَرْجَماتُ البحورِ. هناكَ على بُعْدِ نَوْرَسَةٍ في الزمانِ القتيلِ، تَنامُ الأساطيرُ في بَحْرِهِ وَتَقومُ النُذورِ. يَرُشُّ الحُسينُ الضِفافَ بِوَرْدِ مُحَمَّدَ، حيثُ عباءَتُهُ تستحيلُ سَماءً، فَيَفْرُشُها لِجراحِ الطُيورِ.

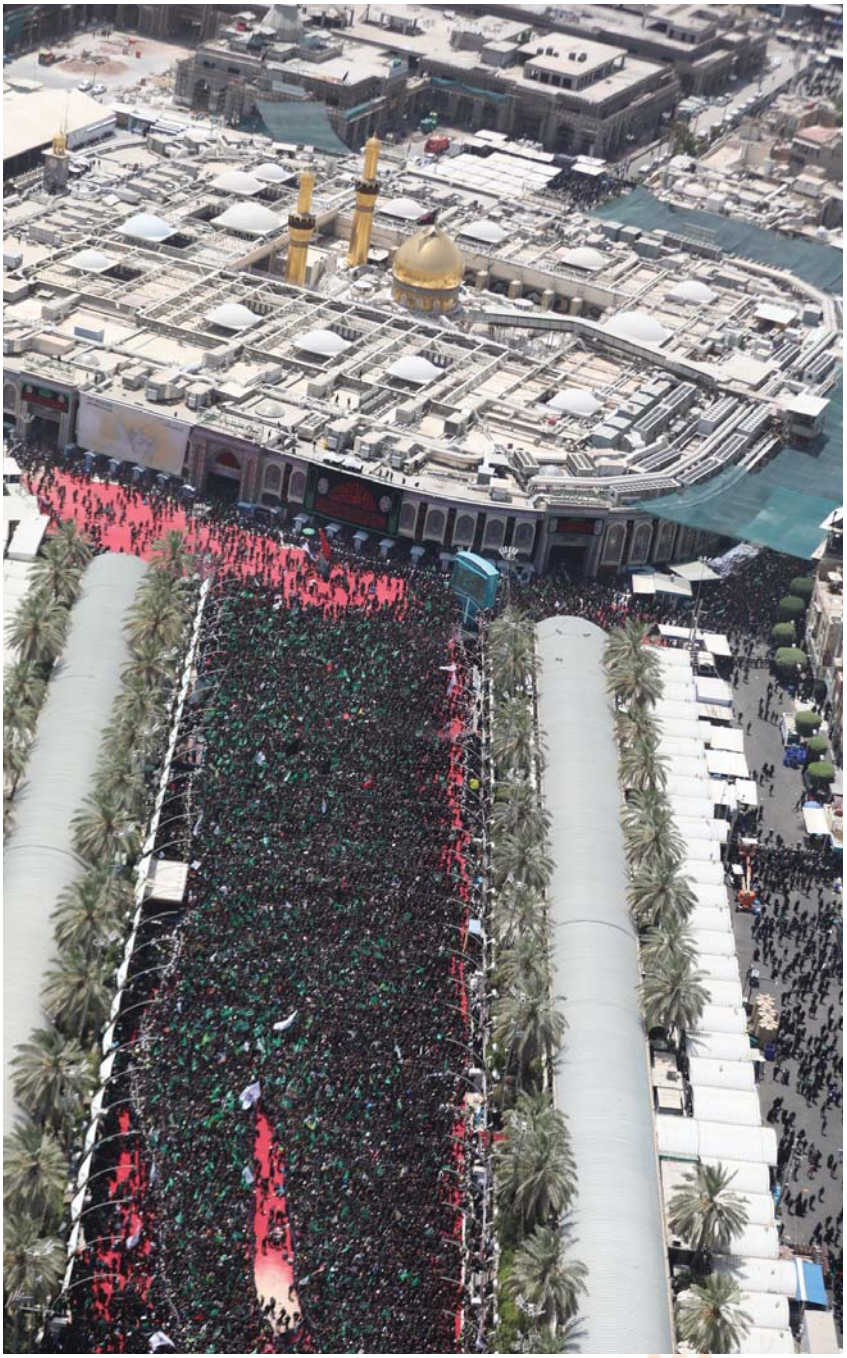
هناكَ، على بُعْدِ أُرجوحةٍ في الزمانِ القتيلِ، صغارٌ تُطارِدُ خطوتُهُمْ لحظةً في الخيامْ،

رَمادٌ يُحيطُ عباءةَ (زينبَ)، والذُعْرُ مِثْلَ الضفيرةِ يَلْتَفُّ فيها، بُكاءُ السماءِ انسيالٌ على مَسْرحٍ يتلظّى على رَمْلِهِ في الهَجيرِ اليَمام. تُرابٌ يُغطّي الصِغارَ، يَرُشُّ الحُسَيْنُ مِنَ الغفوةِ المُنْتقاةِ دِماءَ الرَضيعِ، فَتَخْجلُ في المُسْتَحيلِ السِهامْ هناكَ على بُعْدِ مِئْذَنَةٍ في الزَمانِ القَتيلِ، بِضِحْكَتِهِ وَطَنٌ شاعِريٌّ، يَطيرُ إِلَيْهِ فَراشُ اللَجوءِ، يُؤَذِّنُ عُشْبٌ، يَرُشُّ الحسينُ الصلاةَ بِوَجْهِ مُحَمَّدَ، يَهْمسُ: إنَّ الجِراحَ وُضوءْ

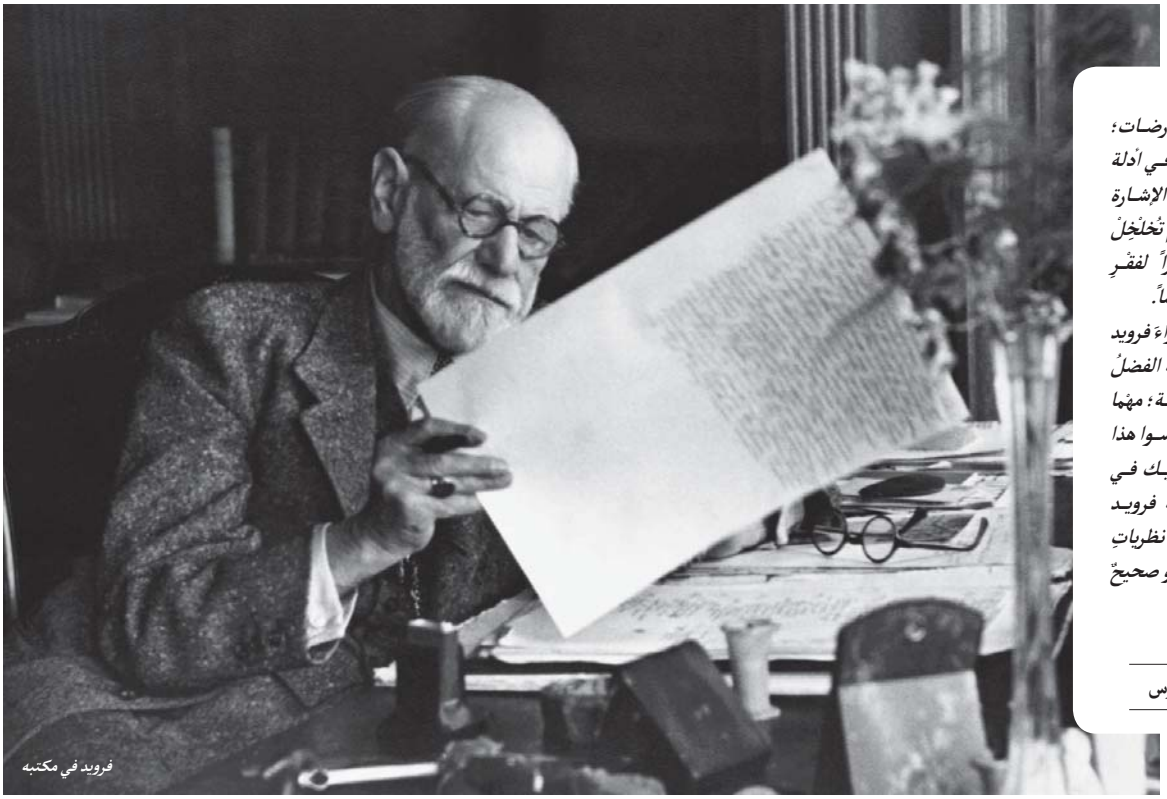
حَمائِمُ في دَمِهِ تَسْتَعِدُّ، تَحُطُّ على النَخْلِ، تُوقِظُ ثَمْرَ اللُغاتِ، وَتَشْطُبُ مِنْ كُلِّ عِذْقٍ تَكاسُلَ صَيْفِ السُباتِ، وَيَمْشي الحُسَيْنُ، وَحينَ تَشُمُّ الضِفافُ خُطاهُ، عصافيرُ من ظَمَأٍ يستفيقُ الفُراتْ.

هُناكَ على بُعْدِ رَفْرَفَةٍ حالِمَةْ، تَغوصُ المفازاتُ في جُرْحِهِ، تَمُدُّ الشموسُ قصائدَ تَخْشَعُ في اللحظةِ القاتِمةْ. وفي غفلةٍ مِنْ نُعاسِ الغيابِ، يُباغِتُ كُلَّ الوجودِ حضوراً

وبالماوراءِ يَجيءُ؛ ليبتكرَ الوردةَ القادِمَةْ.



منظر جوي لمدينة كربلاء اثناء زيارة الامام الحسين (عليه السلام)


فرويد في مكتبه

تعرّضتْ آراءُ فرويد للمعارضات؛ بسبب النقصِ الحاصل في أدلة إثباتِها. لكنْ مِن الإنصافِ الإشارة إلى أنَّ تلك المعارضات لم تُخلْخِلْ تماسكَها النظري، نظراً لفقْرِ معارضيه في أدلةٍ نفيها أيضاً.

الكلامُ أعلاه لا يعني أنَّ آراءَ فرويد صحيحةٌ جملةً؛ ففرويد له الفضلُ في التنبيهِ إلى قضايا مهمَّة؛ مهْما قِيل إنَّ سابقين عليه درسوا هذا المضمار. يقول هانز إيزيك في كتابه تدهور إمبراطوريَّة فرويد وسقوطها: (ما هو جديدٌ في نظريات فرويد ليس بصحيح، وما هو صحيحٌ فيها ليس بجديد).

د. فارس عزيز المدرس

التفسيرُ الفرويديّ للتوحّش... ما الجديد؟

وأكاد أقطعُ بأنَّ الشططَ الأكبر في الفرويديَّة أتى مِن أتباعها؛ الذين تعسّفوا في شرحِها. وإذْ لا أحدَ بإمكانه على وجه الدقةِ الإحاطةُ بالمصطلحاتِ التي وضعها؛ وهو بصدد شرح نظريته عن الشخصيَّة؛ التي ضمَّنها محورَي (الشعور واللاشعور)؛ ولا حتى هو نفسه، فهذا لا يعني أنَّ نظرياتِه تُترك جملةً؛ فريادتُه تبقى لها مكانتُها في تاريخ العلم.

الموقف مِن النظريَّة

يرى قسمٌ مِن النقادِ أنَّ دراسةَ فرويد المسمّاة (الأنا والهو التي نُشرت عام 1923) تُمثلُ نقلةً نوعيَّة في فكره نحو الاعتراف بدورِ البيئة في تكوين الشخصيَّة. وقد طوّر هذا الاتجاهَ علماءُ سمّوا بـ الفرويديين الجُدد؛ قدّموا تفسيراتٍ تبتعدُ عن النموذج الميكانيكي الذي اتبعه في دراسة نفسيَّة الإنسان.

ومع أنني لا أعارضُ المآخذَ التي تحوم حول قسمٍ مِن نظرياته؛ لكنْ أرى تقسيمه للشخصيَّة البشريَّة ينطوي على نباهةٍ، لكنَّ الإرباكَ حاصلٌ في قضيَّة تصوّره مفهوم اللاشعور؛ وتحميله أكثر مِما يتحمّل، لذا سأُشير إلى قضيتين.

الأولى: عدمُ استساغتي ربط (الأنا والهو) باللاشعور ربطاً مطلقاً؛ مع تأكيدي عدمَ قدرة أحدٍ على تعريف اللاشعور على الطريقة الفرويديَّة؛ خلا تعريفات وصفيَّة.

والقضيَّة الثانية: إصرارُ فرويد على تشبيه الهو بالغريزة الحيوانيَّة، واعتراضي يتمثّلُ بأنَّ الغريزةَ الحيوانيَّة لا تُشبه الغريزة البشريَّة، والمعيارُ الفرويدي في تصنيف الغريزة الحيوانيَّة انحطاطي، مع أنَّ لها قوانين وانضباطاً غايةً في التكامل والتعقيد؛ وليس مِن الصوابِ الحكمُ عليها طبقاً لتصوّراتِ الإنسان؛ والأفعال اللاأخلاقيَّة التي تصدر عنه أحياناً، وانحطاطُ غريزة الإنسان قضيَّة فيها نظرٌ، لأنها غيرُ مُنضبطةٍ؛ بخلاف ما عليه غريزةُ الحيوان. ولأنَّ الإنسانَ يملك عقلاً؛ فغريزتُه عُرْضةٌ للمساءلة؛ بخلاف غريزة الحيوان المُكتفية بذاتها. وعليه ليس مِن الصوابِ مقارنةُ انحطاطِ غريزةِ الإنسان بغريزة الحيوان.

كانت هذه ملاحظات قبل الحديث عن الجانب التوحّشي في نظريَّة فرويد عن الشخصيَّة الإنسانيَّة؛ وهي في طور الهو، وتبيان علاقتها بواقعنا، وهل بدأت وقائعُ المجتمعات الحديثة تؤيّد فكرتَه عن المفاهيم التي طرحها؟. سيحتاج هذا إلى شرح مَفاهيم: الهوْ والأنا والأنا العليا؛ لكنْ بطريقةٍ أدبيَّة.

الـهوْ id ، أو الأنا السفلى

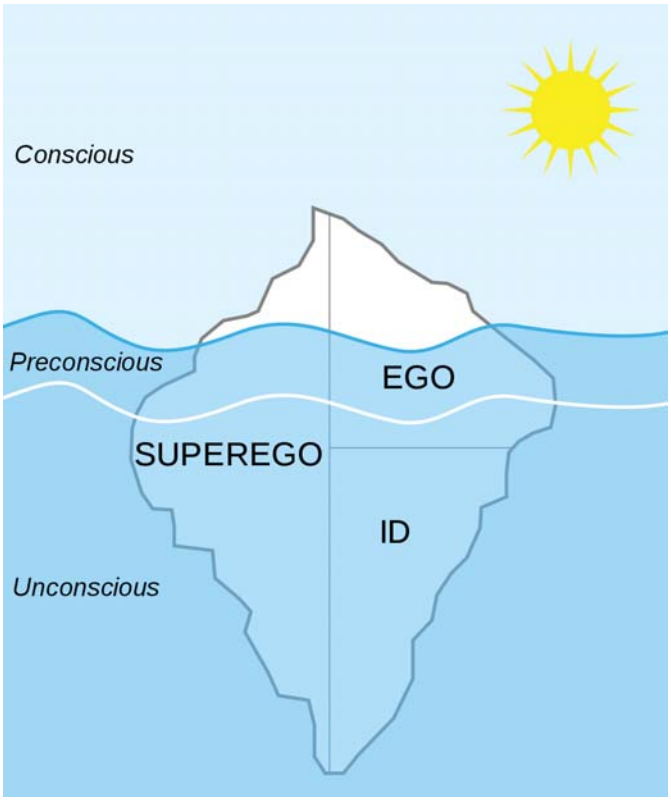
هل رأيتَ فتاةً وتتمنّى الاستحواذَ عليها؟... هناك الكثير مِن الأموال عائدةٌ للدولة وللناس؛ هل تريد السطوَ عليها؟. وأشخاص يخالفونك المعتقد؛ هل تريد الإجهازَ عليهم، لتنعمَ وحدك بالرفاه والسلطة؟. ثمّة أساليب في العمل تتخلّص بها من الواجب؛ وتترك العناءَ على غيرك. افعلْ ذلك كلّه، ولا تلتفتْ وراءك.

المُستخلصُ مِن هذه الأمثلة أنَّ (الهو) هي ذاك الجزء في شخصيَّة الإنسان؛ هدفه إشباعُ رغباتٍ هدفُها: البقاءُ، الأكلُ، الجنسُ، التملّكُ؛ التسلّط... دون رادعٍ أخلاقي أو منطقي. وأحياناً يُرمَز للهو بالشيطان، أو الشرُّ، وهو طبيعةٌ تنازع لأجلِ البقاءِ والسيطرة؛ مِن يوم تكوينها جنيناً؛ وحتى آخر لحظاتِها المسماةِ بالنزعِ الأخير.

الأنا العليا super-ego

كابحُ رغباتِ (الهو)، وهي لا تعرف إلا المنعَ، وتستعين بالدين، الأخلاق، والقانون، والثقافة، العُرف؛ وبحسب بيئة الفرد ثقافته. والأنا العليا تردُّ على الأمثلةِ التي افترضناها بـ:

إياك أنْ تنتهكَ الأعراض، أو أموالَ الدولة والناس، لا تكذبْ في عملك. لا تخدعْ أحداً باسم الدين أو



مخطط يوضح دراسة فرويد المسمّاة (الأنا والهو التي نُشرت عام 1923)

السياسة؛ لا تفشْ في تعليمك وتجارتك. تحلَّ يا هذا ببعض الأخلاق؛ لتُسهِمَ في صيانة المجتمع والأفراد، وإلا فستتحول إلى وحشٍ همجي.

الأنا ego

هنا سيجد الإنسانُ نفسَه في تنازعٍ؛ بين انفلاتِ الهو وصرامةِ الأنا العليا؛ فما الذي يجب عليه فعله للخروج مِن دوامةِ التنازع هذه ؟. إنها الأنا ego؛ ويسوّيها البعض الشعور. والأنا كما وصفها فرويد شخصيّة المرء في أكثر حالاتها اعتدالاً، وهي تقبل بعض التصرفات، وتربطها بقيم المجتمع، وتقوم بإشباع بعض الغرائز التي يطلبها الهو؛ لكنْ بصورةٍ متحضّرة يتقبّلُها المجتمع ولا ترفضها الأنا العليا، أيْ لا تُفضي إلى التصادم بين نوازع الفرد والمجتمع.

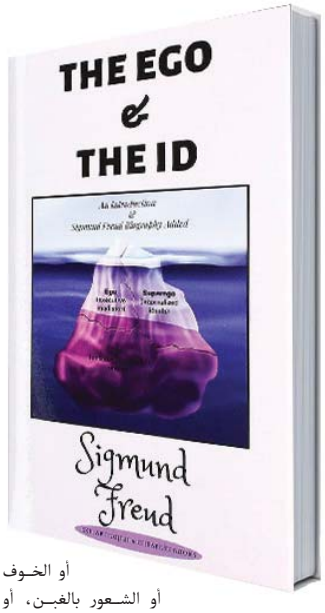
وهذه الأنا تفاوضيّة؛ تطمئنك وتقول لك: لا تقلق، فإذا أردت أنْ تأكلَ من ذاك الطعام فيكفي أنْ تشتريه؛ وتلك الفتاة يمكن أنْ تتزوجَ بها؛ بدل أنْ تعتديَ عليها. أمّا الأموالُ فهي لأصحابِها، وأمّا الدولةُ فيفترض أنْ تصونَ حقوقَها؛ مهما رأيتَ سواك يبيعون ضمائرهم ويعتدون على حرمتها. وبدلاً من أنْ تتجاوزَ كافحْ، وقفْ مع الدولة؛ لأنها تمثّل الجميع؛ وهي ليست ملكاً لحكومات أو أحزاب، أمّا المال فاجْنِه بطرقٍ مشروعة...، وبذلك تضمن عيشتَك بسلام، وبخلافِه ستُسجنُ أو تنغمس في العار... هكذا تُرضي الأنا كلاً من الهو و(الأنا العليا).

الشروعُ في الفشل

إذا فشِل الأنا في إحداثِ التوازن وتغلّبَ الهو على (الأنا الأعلى) فسنلاحظُ شخصيّة تميل إلى الإجرام والعنف والنفاق، أمّا إذا غلب الأنا الأعلى فسيصبح الشخصُ انطوائياً، مريضاً بالوسواس؛ يخاف مِن أيّ تغيير، لذا فالشخصيّة المُتزنة هي التي يكون فيها الأنا مؤثراً في الهو والأنا العليا؛ بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر.

كان هذا شرحاً مبسّطاً لمعنى (الهو والأنا والأنا العليا) بحسب فرويد وشرّاحه. وأبيّن الآن أنَّ فرويد جعل مِن الهو الحالةَ الأصليّة في سلوك الإنسان، ولم يؤمنْ بالفطرةِ السويّة؛ بوصفها أساسَ الخلقِ الأول للإنسان، ثم جعل الأنا العليا حالةً لاحقةً مكتسبة.

لكننا لو قلبْنا المعادلة وقلنا: إنَّ الحالةَ الأصليّة في فطرة الإنسان هي المساحةُ البيضاء التي لم تُرسم عليها بعدُ معالمُ الأنا العليا، ولا ارتكاسات الأنا السفلى(الهو)؛ لخرجنا بنتيجةٍ مَفادها أنَّ الإنسانَ يمرض ويتعرّضُ للانحرافِ بسبب بيئته؛ بفعل اليأس



أو الخوف

أو الشعور بالغبن، أو

بالتلوث النفسي والفكري، ثم يدخل تدريجياً في طور التوحّش (الهو). وهذا لا يحدثُ بطريقةٍ آليّة؛ بل بالتراكم والتكرار وأحياناً بالتلقين. ومِن هنا يكون لنا مع فكرة التوحّش الفرويديّة مُتمثّلةً بالهو موقفٌ آخر.

ما الجديد

إنَّ الإرباك الأخلاقي الذي راح يُلازم الإنسانَ المعاصر، ثم الظلم وانحسار مستوى العدالة جعله يميل إلى الهو، ولا يجد مِن الأنا العليا المتمثّلة بالقيم الأخلاقيّة أو المبادئ الدينيّة الصحيحة كبيرَ رادعٍ أو توجيه، بل أنَّ ارتباطه بها صار أقلّ تماسكاً.

قد يقال: الظلمُ وغيابُ العدالة ليسا قضيّة جديدةً؛ فلماذا ترجّح تفشّي التوحش واشتغال الأنا في العصر الحديث ؟؛ فأقول: هذا صحيحٌ، لكنَّ الاغتراب في العصر الحديث وسهولةَ التحريض، والفراغ القيْمي جعلا الإنسانَ مريضاً بالفردانيّة، خاضعاً للتأثير. وتعزّز الإحصاءات، ودراسات سلوك المجتمعات والدول كلَّ هذا.

ومع قلب اشتغال الأنا العليا والهو بصورة معاكسة لرؤية فرويد؛ والتشديد على أنَّ شخصيّة الإنسان أول أمرها صفحةٌ بيضاء وليست (هوْ) سنجدُ أنَّ الأزمةَ المعاصرة لا تتمثّلُ بشراسةِ الهو فحسب؛ بل بانحسار تأثير الأنا العليا، بفعل ما مرَّ مِن أسباب.

إنَّ حالة الاغترابِ وخلخلة المبادئ، تدفعان بالإنسانِ إلى إيجاد مبرراتٍ لأفعال الهو لديه، فتتفاقم مظاهرُها، وتبدأ سلسلةُ ضرب المجتمعات في خاصرتها، وهذا يحدث بانحسارِ فاعليّة المنحى التربوي؛ وفاعليّة هذا المنحى تقوم على الوقائع، وقد باتت في هذا العصر خاضعةً للتشويش والاضطراب.

ثقافة النفي

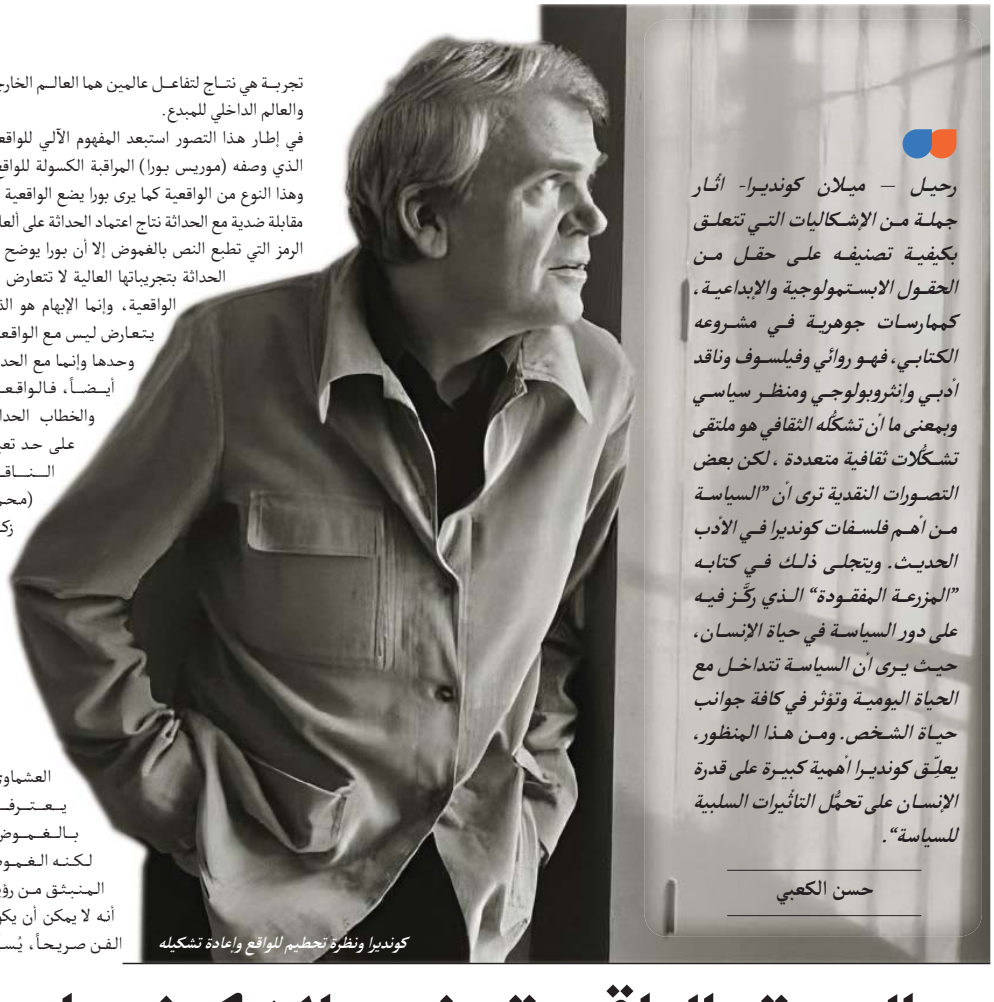
مِن مزايا توحّش (الهو) شيوعُ ثقافة النفي، والنفيُ عدوُ التآلف، على العكس مِن روح الإثبات التي بفقدانها ترتكس العناصرُ الحضاريّة، وتحلُّ بدلاً عنها العناصرُ المدنيّة؛ إنْ وُجدت أصلاً. وإنسانُ الحضارة غيرُ إنسانِ المدنيّة؛ إنه ينفعل بالحياة، وأخلاقُه أخلاق بطولةٍ وعطاء وانتظام. أمّا إنسانُ المدنيّة فيشعر بالعجز ويحاول إخضاعَ الحياةِ لصرامةِ العقلِ النَفعي؛ وهو عدَميٌ بالسلوك؛ إنْ لم يكن بالفِكر. فكيف الحالُ إذا لم يكن إنسانَ حضارةٍ ولا مدنيّةٍ؛ بل إنسانَ قبليّة وطائفيّة؛ لا يندمج في كيانِ الدولة ولا قوانينها.

إنسانُ المدنيّة كائنٌ مِن صَلْصال؛ إنه إنسان (الهو) الذي لا ينظر إلى الأشياء إلّا من خلال المَظهر والإشباع، أمّا الأخلاق والقوانين فيحتاجُ إليها لديمومةِ مَكاسبه، وهو إنْ خضعَ لها فلأجلِ تحقيق أمنِه الفرديّ، فإذا أمِنَ العقاب انقلبَ عليها؛ وتحوّل إلى كيانٍ جائرٍ.

النُذُر

في كتابه (المجتمع المنحط. كيف صرنا ضحايا نجاحاتنا) يرى روس داوثت أنَّ نمطَ المدينةِ الفاسدة (ديستوبيا (Dystopia نمط تراكمي؛ ((تتهاوى فيه المجتمعات دون أنْ تعيَ حجمَ الخرابِ الأخلاقي، والسياسي، والاقتصادي، ويكون الإنسانُ فيه شخصيّة إنكاريّة؛ وهذا الحالُ يتمُّ على مراحلَ؛ ويأخذ صيغةَ الطبْع؛ وتعريفي ينطبق على الغرب المعاصر، وربما سينطبق على المجتمعات التي تلْحق حالياً بأوروبا وأميركا وشرق آسيا)).

نعم (الهو) ليس حالةً جديدةً؛ لكنه في تضَاعفٍ مستمر؛ لذلك صار هاجسَ الكثيرِ من البحوث والروايات والأفلام التعبيرَ عن القلق المستدام مِن ديستوبيا تلوح نُذرُها في الأفق؛ وسينفرط عِقدها عن أناملَ دمويّة، ويعزز هذا الهاجسَ وضاعة الفكر السياسي الحديث؛ لاسيما على مستوى الثقافة الأخلاقيّة، مع توقّع حدوث كوارث بايولوجيّة وأوبئة وحروب ومجاعات تخلخل الضبطَ الأمني، وتفضي إلى انقسام دراماتيكي مروّع في المجتمعات؛ ما لم توضعْ معالجاتٌ مناسبة وإصلاحات جذريّة، وإلا فسيتّسع الخرقُ على الراقع.



رحيل – ميلان كونديرا- اثار جملة من الإشكاليات التي تتعلق بكيفية تصنيفه على حقل من الحقول الابستمولوجية والإبداعية، كممارسات جوهرية في مشروعه الكتابي، فهو روائي وفيلسوف وناقد أدبي وانثروبولوجي ومنظر سياسي وبمعنى ما أن تشكُّله الثقافي هو ملتقى تشكُّلات ثقافية متعددة ، لكن بعض التصورات النقدية ترى أن "السياسة من أهم فلسفات كونديرا في الأدب الحديث. ويتجلى ذلك في كتابه "المزرعة المفقودة" الذي ركّز فيه على دور السياسة في حياة الإنسان، حيث يرى أن السياسة تتداخل مع الحياة اليومية وتؤثر في كافة جوانب حياة الشخص. ومن هذا المنظور، يعلّق كونديرا أهمية كبيرة على قدرة الإنسان على تحمُّل التأثيرات السلبية للسياسة".

حسن الكعبي

كونديرا ونظرة تحطيم للواقع وإعادة تشكيله

الحرية والواقعية عند ميلان كونديرا

وجد - كونديرا - في الرواية مرتكزاته في تمثيل هذه التعددية، وبوصفها الحاضن المعرفي للإشكاليات الفلسفية التي يطرحها، فتقويضه للسرديات والايديولوجيات الكبرى ,والكشف عن متضمناتها الفاشية تم عبر الرواية، لكن الخطوط البنائية عند كونديرا، لا تعتمد الشكل التقليدي الفني في بناء الرواية- أي الخط البنائي المتصاعد - , بل إن خطوط الرواية عنده تسير بمنعرجات تتعالق بالفلسفي والنفسي والأخلاقي التعليمي بمعنى أن الرواية هي حاضن للتعددية التي تميز كونديرا، ومن هنا منشأ الاعتراض على كون كونديرا لا يمكن أن يصنف كروائي، رغم أهميته .

سبق لجيمس وود في كتابه (كيف تعمل القصة) أن جرَّد كونديرا من صفة الناقد الأدبي، لكنه مع ذلك أشاد بدوره التعليمي للفن الروائي في ثلاثيته الشهيرة التي وضعها – وود - بمجاورة العمل الرائد في فنيات القصة لفورستر .

لكن المساهمة الأبرز لكونديرا تكمن في منظوراته لمفهوم الحرية ومفهوم الواقعية فمع النقدية الجديدة وإسهامات كونديرا، لم تعد الواقعية تثير إشكالياتها كما في السابق على نحو تعددت فيه إلى واقعيات كثيرة، أضاف إليها جيمس وود ما أسماه بالواقعية الهستيرية، وأصبحت هذه التعددية تشير إلى قصور في التصور النقدي الواقعي الناظر لعلاقة الواقع بالمنتج الأدبي والفني في إطار المحاكاة والنقل الآلي وهذه العلاقة(في إطار تصوراتها) كفت عن انتاج مثيراتها وحسمت لصالح الفن نفسه، ولصالح الإدراك المعرفي الذي أصبح يتحقق في الواقعية النقدية الجديدة حسب (جابر عصفور) وفي إطار السيطرة على الانفعالات من خلال نفسه من المرة الأولى بوضوح كامل، فالفن يستعين بعناصر أخرى كثيرة مختلفة، وهو دائماً يعطي تعبيراً غير عادي، بأن يعبّر عن الأشياء العادية بأسلوب غير عادي وغير مألوف، وهو ما يحقق الدهشة والوقوف للتأمل والتفكير) إن استعانة الفن بعناصر كثيرة يفرض على النص نوعاً من الغموض الذي يمكن أن يزول عند القراءة الواعية المتدبّرة، وبالتالي فإن العجز الإبداعي يتعلق بالإبهام الذي ينتقده .بير زيما وآخرون .

لذلك لا يوجد تصور يضع الواقعية بالتضاد مع الحداثة وتياراتها باعتبار واقعية الحداثة ذاتها بل وواقعية ما بعد الحداثة، وواقعية التيارات الأدبية جميعها حتى المُغرِق منها في تصورات ذاتية، لأن الواقعية والواقع هما المادة الأساسية لاشتغالات النصوص الأدبية والفنية على السواء ولذلك لا يوجد تعارض للواقعية تجربة هي نتاج لتفاعل عالمين هما العالم الخارجي والعالم الداخلي للمبدع.

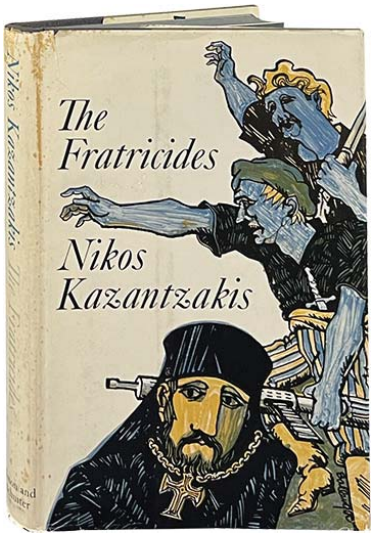
في إطار هذا التصور استبعد المفهوم الآلي للواقعية الذي وصفه (موريس بورا) المراقبة الكسولة للواقع . وهذا النوع من الواقعية كما يرى بورا يضع الواقعية في مقابلة ضدية مع الحداثة نتاج اعتماد الحداثة على ألعاب الرمز التي تطبع النص بالغموض إلا أن بورا يوضح أن الحداثة بتجريباتها العالية لا تتعارض مع الواقعية، وإنما الإبهام هو الذي يتعارض ليس مع الواقعية وحدها وإنما مع الحداثة أيضاً، فالواقعية والخطاب الحداثي على حد تعبير الناقد (محمد زكي العشماوي) يعترفان بالغموض، لكنه الغموض المنبثق من رؤية أنه لا يمكن أن يكون الفن صريحاً، يُسلِّم مع الحداثة إلا في حدود التصورات التقليدية للواقعية الآلية التي جعلت النصوص الأدبية والفنية على حد تعبير (د .كريم الوائلي) أقرب إلى المقالات السياسية والاجتماعية، والمعرفة التي تنطوي عليها مباشرة وسطحية .

إن التصور التقليدي للواقعية الآلية يشترط في النصوص الأدبية أن تتعامل مع الواقع في إطار مرآوي، أي أن يتحول النص إلى مرآة تعكس أجزاء من الواقع، من دون أن تتدخل ذات الكاتب المبدع في تشكيل رؤيتها الخاصة وطرح تصوراتها حول الموضوع الواقعي المراد تصويره ضمن النص الأدبي والفني، وقد أنتج هذا التصور فوضى كتابية وأصبحت النصوص تعكس الواقع بعشوائية فجَّة ومن دون ضوابط فنية .

إن هذه العشوائية التي قاد إليها التصور الواقعي وجدت لها مخرجاً في التصورات الرومانسية التي أطلقت دور الخيال والذاتية مقابل المحاكاة والموضوعية، غير أن هذه النزعة تطرَّفت في تصوُّراتها الذاتية مما قاد إلى انكفاء النص وانغلاق بنيته مما عزز أشكالاً من الغربة والتوحُّد عن الواقع الموضوعي .

في سياق ذلك أعيد طرح التصور الواقعي، لكن ضمن نزعة واقعية جديدة هي النقدية الجديدة المتجاوزة للنزعة الواقعية الآلية، حيث أصبح التوظيف والتعاطي مع الإشكاليات الاجتماعية والسياسية في الواقعية الجديدة في توصيف الموضوع الخارجي يتم من خلال التحويلات الذاتية، أي في إطار جدل الذات والموضوع وتصالح الواقع الخارجي مع العالم الداخلي للمبدع، فقد أصبحت طاقة الأشكال الواقعية الموظَّفة في الأعمال الأدبية والفنية تتحول لتكون على حد تعبير .ما ركوز . كامنة في الفن نفسه .

خلاصة القول إن التصور الجديد للواقعية لم يتشكل إلا بعد مروره بمراحل تطوّرية عبَّرت عنها جملة من الواقعيات , وضمن إسهامات .ميلان كونديرا .الذي عدَّ واقعية النص باعتبار صيرورته أي أن كل نص ينتهي إلى صيرورة تنتج معقوليتها وإقناعها فهي بالتالي واقعية والنص تبعاً لذلك هو نص واقعي، ويقترح (كونديرا) على الفن في إطار هذه الصيرورة وظيفة (تحطيم الواقع وإعادة تشكيله) يعني بالتحطيم تقويض التناسقية وتعطيل وظائف الأنساق التي تُنتج عيوبها في الواقع، في سياق التقاطع مع المنظور التفكيكي عند هايدجر الذي تتنزل التفكيكية في تصوراته ضمن مقولته (كل هدم هو إعادة بناء، و كما يقول د. حسن النعمي " تعد الحرية والواقعية أفكاراً جوهرية في فلسفة كونديرا في الأدب الحديث. حيث يروج كونديرا لفكرة أن الحرية هي معنى وجود الإنسان، وأن الإنسان ينبغي أن يسعى لتفعيل حريته في كل جانب من جوانب حياته. ومن هذه الفلسفة يولد مفهوم الواقعية في أعمال كونديرا، " . بمعنى أن كونديرا لا يدعو لفحص الواقع بل إلى فحص الوجود. والوجود لا يكمن بمجرياته كأمر واقع، بل بكونه حقل الإمكانات الإنسانية، كل ما يمكن الإنسان أن يصيره، وكل ما هو قادر عليه. ليرتحل كونديرا بهذا المفهوم حول الواقعية إلى أبعد من ذلك ضمن السؤال الأنطولوجي الذي يتعلّق بهوية الفرد ضمن الواقع .



عاش الكاتب اليوناني نيكوس كازنتزاكيس (1883 - 1957) أثناء الاحتلال الألماني- الإيطالي لليونان في الحرب العالمية الثانية على حافة الجوع في جزيرة إيجينا. وفي فترة ما بعد الحرب مباشرة، عُيّنَ كوزيرٍ للتعليم الوطني، وكافح عبثاً لتحقيق المصالحة بين الفصائل الشيوعية اليونانية والفصائل المناهضة لها. وهاتان المجموعتان من التجارب، التي كانت محبطة له بشكل مؤلم، هما اللتان جاءت منهما خلفية رواية "مقتلة الأخوة"، وهي آخر رواية كتبها كازانتزاكيس قبل وفاته عام 1957.

كازانتزاكيس وروايته «مقتلة الأخوة»

نجاح الجبيلي

يوظف الكاتب الزمان المحدود بالأسبوع المقدس حسب المأثور المسيحي الذي يبدأ من أحد الشعانين حتى عيد القيامة (يوم الفصح)، لكنه يسمح للسرد أن يتراجع للوراء بتقنية الفلاش باك، ليروي من خلالها قصة الأب ياناروس المُسن الصلب، ممثل الرب المفعم بالحيوية لتهدئة القلوب القاسية التي تثير الحقد والكراهية في قرية كاستيللو الجبلية، بينما كانت الحرب قائمة بين ذوي القبعات "السوداء" في ثكنات البلدة وذوي القبعات الحمر المتمردين الذين يربضون على جبل إيتوراكي. وخلافا لكازانتزاكيس نفسه - الذي استقال في عام 1947 بسبب اليأس من الحرب الأهلية وذهب إلى المنفى في فرنسا — فإنّ القسيس ياناروس الشجاع يتحدى بنادق كلا الجانبين بالكثير من الإصرار والصبر منادياً بالسلام والمحبة وبحث عن الحرية التي وهبها الربّ له.

وقد تمّ بناء الرواية كاستعارة لشخصية المسيح الحديثة. وهكذا، من الواضح أنَّ مخطط الكتاب مدروسٌ فكرياً. ومع ذلك، فهو مقياسٌ لفن الكاتب اليوناني، فضلاً عن علاقته الحميمة مع الرعاة والرهبان وسكان المدينة الصغار والمحاربين الذين يكتب عنهم، والذي غالبًا ما نشعر به قريبًا من واقعهم.

يُقدم ياناروس على أنه غريب عن القرية النازفة، شخص تخلى مؤخراً عن وسائل الراحة التي تهدئ الروح في أحد الأديرة. على الرغم من أنَّه يتصارع مع الدوافع المضادة للروح والجسد داخل نفسه، وكذلك مع الرب والناس الآخرين في سعيه كصانع سلام، إلا أنَّ هذا القسيس الشغوف لا يحقق أي ارتباطٍ دائمٍ مع الشخصيات الأخرى التي تمَّ رسمها بشكلٍ متنوعٍ، وهي تتحرك في بانوراما ثرية داخل مجتمع البلدة.

كازانتزاكيس

كازانتزاكيس، في جعله زعيم المتمردين ابن ياناروس المفقود منذ زمن طويل، ربما يكون قد حقق ذروة مؤثرة، عدا أنه لم يجرِ تقديمه حتى الربع الأخير من الكتاب، وبعد ذلك تبدو شخصية الأب والابن أنهما بعيدتان تمامًا عن بعضها البعض. على الرغم من اهتمامه بصياغة رواية مثيرة، كان المؤلف مهتمًا على الأقل بالقدر ذاته بتوظيف شخصية الأب ياناروس للإشارة إلى حاجة الإنسان وحقه في تكوين صورة جديدة عن المقدس لنفسه إذا أراد البقاء على قيد الحياة في عالم اليوم. ياناروس، في سعيه لإيجاد مخرجٍ من أهوال كاستيلو، لديه تجربة صوفية مع المقدس يكشف فيها أنه يجب عليه الاعتماد على الإنسان من أجل إرشاده. في النهاية، يُجبر المؤلف على رفض المسيح، على الأقل كما هو مفهومٌ تقليديًا، مستعيضاً عنه بمسيح حديث. يبدو أنَّه يدعونا إلى أنَّ الإنسان كفردٍ يجب أنْ يبذلَ جهدًا فوق طاقة البشر للارتقاء إلى ما وراء حدود تراثه وبيئته، وبطريقة نيتشوية ونزيهة تماماً، يتحكم في مصيره.

صدرت الترجمة العربية للرواية بعنوان "الأخوة الأعداء" قام بها الكاتب المصري إسماعيل المهدوي وصدرت عام 1966. ومن خلال مراجعتها مع النسخة الإنكليزية وجدنا الكثير من الأخطاء اللغوية والطباعية والزيادة والنقصان واستعمال اللهجة المصرية وحين طبعت الرواية ضمن سلسلة الأسرة مؤخراً لم يجر تدارك الأخطاء وبقيت كما هي وفي ما أمثلة على ذلك:

1. حذف المترجم المهدوي مستلاً وضعه كازانتزاكيس في صدر الرواية.
2. أضاف أبياتاً من شعر هوميروس لم تكن موجودة في النص الروائي.
3. حذف كل ما يتعلق بالفئات المعادية آنذاك مثل اليهود بسبب الظروف السياسية والعداء بين العرب والصهاينة خوفاً من الاتهام وخصوصاً أنَّ المهداوي قد سُجن بسبب أفكاره اليسارية في مستشفى الأمراض العقلية في عهد عبد الناصر عدة سنوات.

لكنْ لا يمكن نكران الجهد الذي بذله المترجم حينذاك في ترجمة الرواية بعد صدورها بعشر سنوات تقريباً.

ونختم الحديث عن كازانتزاكيس وروايته "مقتلة الأخوة" بما قاله ألبير كامو عن كازانتزاكيس في رسالة إلى زوجته في رثائه حين توفي عام 1957:

"لقد كنتُ أكنّ الكثير له من الإعجاب، وإذا أجزتِ لي نوعًا من المودة لآثار زوجك، ولا أنسى يومًا بعينه، كنت أسفت فيه على نيل جائزة كان كازانتزاكيس يستحقها أكثر بمئة مرة، فإذا بي أتلقى منه أكثر البرقيات كرمًا، وبغيابه يختفي واحدٌ من أواخر الفنانين الكبار، وأنا من أولئك الذين يستشعرون وسيواصلون استشعار الفراغ الذي خلفه".

القصة غير المروية لأول معرض فني عراقي في الاتحاد السوفيتي

أولغا نيفيدوفا *

ترجمة: حسن مظفر

أقيم أول معرض للفن العراقي الحديث في الاتحاد السوفيتي عام 1959، وقد نُظم المعرض ضمن إطار الاتفاق الثنائي الموقَّع بين العراق والاتحاد السوفيتي في العام نفسه، لتعزيز العلاقات والتبادل الثقافي بين الطرفين.

أكثر من 200 عمل فني عرض في موسكو، فضلاً عن باكو وأوديسا (أوكرانيا حاليا) ولمدّة تقارب الثلاثة أشهر، حيث عُرض فيه لوحات ورسومات ومنحوتات ضمن المدرستين التشكيلية والتجريدية، ومن دون قصد أو تخطيط مسبق، فقد أثار المعرض نقاشات حامية في مناطق مختلفة من أقاليم الاتحاد وفي الإعلام الرسمي وفي دفاتر زوار المتاحف التي شهدت العرض.

ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫЙ БИЛЕТ

Министерство культуры СССР,
Государственный музей Восточных культур
приглашают Вас на открытие выставки

„Современное изобразительное искусство Ирака"

Открытие выставки состоится 21 июля в 16 часов
в залах Государственного музея Восточных культур.

Адрес музея: ул. Обуха, 16.

ТКВ 1957

شكل رقم (2) بطاقة دعوة لافتتاح أول معرض للفن العراقي الحديث في موسكو، 21 تموز/يوليو 1959، متحف الدولة للفنون الشرقية. المصدر: أرشيف الدولة الروسية للأدب والفنون

ومن خلال مراجعة المناقشات حول المعرض، يهدف هذا المقال الى تسليط الضوء على تنظيم المعرض وكيفية تعامل معه في الاتحاد السوفيتي في سياق الأيديولوجية الراسخة للواقعية الاشتراكية؟ وماذا كان الغرض من هذا المعرض وهل كان هناك دور للمسؤولين الثقافيين السوفييت باختيار الاعمال والترويج للعرض؟ كيف استقبل الجمهور السوفييتي المعرض العراقي؟ وكيف كانت ردة فعل الصحافة؟ وكيف أثرت الواقعية الاشتراكية على إدراك الناس للفن العراقي الحديث؟

الشكل رقم (3) إسماعيل الشيخلي، باعة بطيخ، 1958، زيت على قماش 79.5 × 97.5 سم. المصدر: مزاد كريستيز، 30 تشرين الأول/أكتوبر 2008

لإلقاء نظرة على تاريخ تخطيط وتنظيم المعرض والنقاشات التي دارت حوله، اعتمدت في الغالب على مواد إرشيفية غير منشورة سابقا من وزارة الثقافة في الاتحاد السوفيتي، ووزارة الثقافة في الاتحاد الروسي بالإضافة لمواد أخرى من أرشيف الدولة الروسية للأدب والفنون، كما حصلت على معلومات مفيدة من مقتطفات من الصحف والمجلات السوفيتية من خمسينيات وستينيات القرن الماضي.

تحسن العلاقات السياسية بين العراق والاتحاد السوفيتي في نهاية الخمسينيات كان متبوعا بنمو كبير في العلاقات الثقافية، التعاون بدأ مباشرة بعد انقلاب 14 تموز/يوليو 1958 الذي نتج عنه انهاء الحكم الملكي الهاشمي الموالي لبريطانيا وقيام الجمهورية العراقية. نالت الجمهورية العراقية تحت قيادة عبد الكريم قاسم دعماً حماسياً في الاتحاد السوفيتي. لقد اكتسبت منطقة الشرق الأوسط والعراق بوجه خاص أهمية استراتيجية كبيرة في خمسينيات القرن الماضي باعتبارها ساحة معركة ضمن سياق الحرب الباردة، فبالإضافة الى الأنشطة السياسية والاقتصادية والعسكرية خصصت الجمهورية العراقية الفتية موارد كبيرة للدبلوماسية الثقافية لتقديم قصة البلد الى اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية عبر التاريخ والفن والثقافة.

كان العام 1959 مليئاً بفعاليات التبادل الثقافي، ففي 5 مايس/ مايو 1959 وقع العراق الاتفاق الثنائي لتعزيز العلاقات الثقافية وتم توزيع برنامج الأنشطة الثقافية التي سيتم العمل عليها بموجب هذه الاتفاقية على العديد من المنظمات والهيئات الرسمية في الاتحاد السوفيتي مثل وزارة الثقافة ووزارة التعليم العالي وأكاديمية العلوم في اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية، جمعية عموم الاتحاد للعلاقات الثقافية مع الدول الأجنبية، اتحاد الجمعيات الرياضية، اتحاد جمعيات الصليب الأحمر، اتحاد جمعيات الهلال

الأحمر في اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية.
خطة وزارة الثقافة تضمنت توجيه دعوة لوفد ثقافي يمثل العراق للتعرف بشكل أكبر على الثقافة والفن في الاتحاد السوفيتي، كذلك تنظيم عرض راقص ومهرجان للفيلم السوفيتي ومعرضا للفن السوفيتي في العراق وآخر للفن العراقي في الاتحاد الاتحاد السوفيتي وإرسال مصورين اثنين لإنتاج فيلم وثائقي عن العراق وتنظيم عرض أول لفيلم سينمائي عراقي في دور عرض سينمائية سوفيتية.
الاتفاقية بلا شك سهلت حركة الفنانين، الأعمال الفنية، البرامج الثقافية وخدمات التعليم بين العراق والاتحاد السوفيتي. وبحلول شهر تموز/يوليو 1959 زار مجموعة من الفنانين السوفييت العراق للمرة الأولى لتقديم عروض مختلفة وقد تزامنت زيارتهم مع احتفالات الذكرى الأولى للثورة العراقية، حضر حفل الافتتاح مسؤولون حكوميون من بينهم الرئيس عبد الكريم قاسم شخصياً.
خلال اقامتهم في العراق، قدم الفنانون السوفييت ستة عروض حضرها ما يقارب 15.000 شخص. كان برنامجاً منوعاً ومناسبا لذائقة الجمهور العراقي فقد تضمن مقاطع من الباليه الكلاسيكية، أغانيَ شعبية، عرض ألعاب سحرية، عزفاً منفرداً على الطبل، رقصات شعبية جورجية، ألعاب بهلوانية، أغان شعبية أذربيجانية وأغانيَ شعبية عراقية أداها بالعربية المغني السوفياتي رشيد بهبادوف.
في 22-21 آب/ أغسطس 1959 أطلق الفيلم العراقي (سعيد أفندي) للعرض في سينمات موسكو وباكو، وخلال شهري حزيران وتموز زار مصوران سوفيتيان العراق لإنتاج فيلم وثائقي يحتفي بالذكرى الأولى للثورة. وكان ذروة برنامج التبادل الثقافي المعرض المتنقل الكبير للفن العراقي المكرس للذكرى الأولى للجمهورية العراقية وقد أقيم للفترة من 21 تموز/ يوليو لغاية 19 تشرين الثاني /أكتوبر 1959 في متحف الدولة للفنون الشرقية في موسكو، متحف أذربيجان الوطني للفنون في باكو ومتحف الفن الشرقي والغربي في أوديسا.

كان على منظمي المعرض مواجهة تحديات عدة من تحديد موعد الافتتاح الى اختيار الاعمال الفنية ومعالجة قضايا الرقابة. كان في النية افتتاح المعرض في 14 تموز / يوليو بالتزامن مع الذكرى الأولى للثورة العراقية، لكن ولظروف غير متوقعة تم تغيير تاريخ افتتاح العرض مرتين على الأقل ليتم افتتاحه أخيراً في متحف الدولة للفنون الشرقية في موسكو بعد أسبوع وتحديداً في 21 تموز/يوليو 1959. بدأ الافتتاح الرسمي في الساعة الرابعة عصراً بحضور وزير الثقافة في اتحاد

الشكل رقم (1) الملصق الرسمي لأول معرض للفن العراقي الحديث في اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية 1959، متحف الدولة للفنون الشرقية. المصدر: أرشيف الدولة الروسية للأدب والفنون.

الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية والسفير العراقي عبد الوهاب محمود والفنان العراقي فرج عبّو وعدد من الصحفيين والدبلوماسيين. كما حضر وفد من المسؤولين العراقيين كانوا قد وصلوا الى موسكو في زيارة ودية في الفترة 26-13 تموز/يوليو كما زاروا خلالها باكو وطشقند ، كان الوفد برئاسة صلاح خالص الذي كان يشغل آنذاك منصب مدير المعارف العام ورئيس تحرير مجلة الثقافة الجديدة ورئيس الاتحاد العام للكتّاب في العراق وعضو الحزب الشيوعي العراقي، كما ضم الوفد صفاء الحافظ السكرتير الأول لاتحاد المعلمين في العراق.
العرض الأول أقيم في متحف الدولة للفنون الشرقية في موسكو، وصلت الشحنة الأولى المكونة من 102 عمل فني في شهر مايو وتم نقلها من الصين حيث كانت معروضة. هذه الأعمال كانت قد أنجزت خلال الأشهر الأولى بعد الثورة ومثلت الثيمة الرئيسية لمعرض ثورة 1958 الذي نُظم في بغداد في شهر أيلول/سبتمبر 1958 وقد وصف بأنه "نقطة انطلاق" لأنه كان أول معرض للنظام الجديد في العراق وقد شمل أعمالاً لفنانين بارزين وصغار على حد سواء ومع ذلك فقد تعرضت بعض الأعمال لانتقادات مباشرة بعد افتتاح المعرض في بغداد. وصف متحف الدولة للفنون الشرقية في موسكو الأعمال العراقية المرسلة بأنها متواضعة وتعاني من جودتها الفنية من إشكاليات مطالبا الجانب العراقي بارسال المزيد من الأمثلة الفنية. بتاريخ 18 مايس/مايو 1959 أبلغ مدير المتحف وزارة الثقافة السوفيتية بأن العراقيين قد اختاروا 100 عمل إضافي لفنانين عراقيين معروفين ولهم دور مركزي في صياغة الحداثة العراقية، وهذا ما قد أضاف قوة ودافع إضافيين الى المعرض وعزز المجموعة الأولى المكونة من 102 عمل فني. كما تضمنت رسالة مدير المتحف إشارة الى وجود عدد من الأعمال التجريدية والتشكيلية، وقد تم التغاضي عن هذه الملاحظة من قبل المسؤولين الحكوميين. وفي يوم الافتتاح تم إزالة عمل من المعرض بطلب من السفير العراقي، كان هذا العمل لوحة لمحمد علي لقمان بعنوان (شباب يحتفلون بيوم النصر) الذي كان يحتوي على تكوين متعدد الاشكال ولافتة تحمل صورة الرئيس المصري جمال عبد الناصر.
النسخة الأخيرة من المعرض تضمنت أكثر من 200 عمل منها أعمال من معرض الثورة (الذي أقيم في بغداد في أيلول/سبتمبر 1958) بالإضافة لأعمال فنانين عراقيين بارزين وعدد من أعمال الفنون التطبيقية، وضمّت قائمة الفنانين المشاركين في المعرض الأسماء التالية:
عبد الرحمن الكيلاني، عبد الأمير القزّاز، عبد القادر عبد الستار، عذراء العزاوي، أكرم شكري، علي الشعلان، علي حسين شوقي، علياء القرغولي، عطا صبري، بوخوص بابلانيان، فائق حسن، فائز الزبيدي، فرج عبّو، فاضل عباس، غالب ناجي الخفاجي، حافظ الدروبي، حامد العطار، حامد يوسف، إسماعيل الشيخلي، إسماعيل فتاح الترك، جواد سليم، كاظم حيدر، خالد حميد، خالد الرّحال، خالد الجادر، خالد القصّاب، لطيف الخفاجي، لورنا سليم، مهدي البياتي، محمود حسين، محمود صبري، محمد غني حكمت، محمد صالح زكي، نذيرة الخطاب، نزار سليم، نزيهة رشيد، نزيهة سليم، نوري الراوي، قاسم ناجي، راكان دبدوب، رشيد حاتم، صادق أحمد، شاكر حسن آل سعيد، سوزان الشيخلي، طالب مكي، طارق مظلوم، وداد الأورفلي، زيد صالح زكي، عزيز السباهي وآخرون.. من أعمال المعرض (رجل شاب وزوجته)، (فتاة)، (الأمومة) ولوحة تخيلية لـ(ألف ليلة وليلة) لجواد سليم. (بورتريه فتاة) و (القرية) لخالد الجادر. (ثورة النور) و (يوم الفسيل) لحافظ الدروبي. (بورتريه لعبد الكريم قاسم) وتمثال نصفي من البرونز يمثل فتاة شابة لخالد الرّحال. (بدوي) لنزار سليم و (جدار السلام) لخالد حميد. (أشخاص في الظلام)، (في حانة) و (حجر ماسون) لمحمود صبري. (بائعو الرقي) لاسماعيل الشيخلي. (الضحايا) لشاكر حسن آل سعيد و (المحبوب) لطالب مكي. كما تضمن المعرض أعمال عرضت في معرض الثورة في بغداد منها لوحات كاظم حيدر (الثورة العراقية)، (14 تموز) و (أرى بيديك القوة لتدمير الاستعمار) و لنوري الراوي (بين عالمين)، (إشراق الفرح) و(تقارب) و لصادق مظلوم (الشيخ ورعيته) و (حادثة الجسر الخالدة) و (شعلة الحرية). بعض الاعمال أنجزها سجناء سياسيون سابقون اعتقلوا في سجن "نقرة السلمان" مثل رشيد حاتم وعزيز السباهي. البورتريه النصفي للفتاة الشابة المنجز من

الشكل رقم (4) شاكر حسن آل سعيد، الضحايا، 1957، زيت على كانفاس 80×100 سم، المجموعة الشخصية لحسين علي الحربة

قبل خالد الرحال اصبح شعارا غير رسمي للمعرض وغالباً ما استخدم في العديد من المنشورات المتعلقة بالمعرض فضلا عن الملصق الرسمي (شكل رقم 1)

اختيار موضوعات اللوحات تراوح بين الصور الشخصية والمناظر الطبيعية والحياة اليومية الى مناهضة الاستعمار والحداثة والتحرر واحياء الثقافة الوطنية. عانى الفنانون العراقيون في الخمسينيات من التوتر والقلق الناجمين عن الواقع السياسية في منطقتهم والعديد من المواضيع المشتركة بينهم متعلقة بمشاكل سياسية واجتماعية. تم عرض لوحات الفنانين الكبار والشباب بصورة متساوية فالهدف الأساسي للمعرض كان واضحا، توحيد الابداعات الفردية المشتتة في جبهة ثقافية قوية وموحدة وتحديد موقف الفن والفنان العراقي في القرن العشرين.

بعد إغلاق المعرض في العشرين من آب/أغسطس تم نقل الأعمال الفنية الى متحف أذربيجان الوطني للفنون في باكو حيث موقع العرض التالي للفترة من 25-5 أيلول/سبتمبر، وعلى الرغم من افتتاحه لأقل من 3 أسابيع فقد سجل المعرض حضور 7000 زائر وتنظيم 40 جولة سياحية وزاد عدد اللوحات المعروضة باضافة 7 لوحات للفنان العراقي فرج عبّو الذي كُلِّف بمرافقة جولة المعرض ليقضي شهراً ونصف في الاتحاد السوفيتي من 13 تموز/يوليو الى 31 آب/أغسطس زار خلالها كييف ولينينغراد وباكو وموسكو. وخلال هذه الفترة التقى فرج عبّو بالفنانين السوفيت وزار ورشاً مختلفة وحضر افتتاح معارض ولقاءات رسمية متعلقة بالصداقة العراقية السوفيتية. فرج عبّو خصص بعض الوقت للرسم اثناء تواجده في استوديو الاتحاد السوفيتي للفنانين، هناك أنجز 16 لوحة منها 7 ضُمّت الى الأعمال المشاركة في المعرض العراقي المقام في باكو وسينتقل بعدها الى أوديسا.

موقع المعرض التالي كان متحف الفن الشرقي والغربي في أوديسا (أوكرانيا). قُلصت مدة المعرض الى 8 أيام فقط وبناء على طلب من السفارة العراقية في موسكو فأن مواد المعرض يجب أن تشحن الى بولندا حيث محطة الجولة الدولية التالية. ومع ذلك ووفقا لبيان صحفي صدر لاحقا من متحف أوديسا فقد شهد المعرض للفترة من 19-11 تشرين أول/أكتوبر حضور 3750 زائر و25 جولة سياحية. وبعد اغلاق المعرض مباشرة تم شحن 220 عمل عملا فنيا الى العاصمة البولندية وارسو.

المجلات والجرائد السوفيتية لتلك الحقبة كانت غنية بالمقالات عن المعرض العراقي. وضمنت مشاهد من فتتاح المعرض العراقي في الفيلم الوثائقي Chroni-cles of our days الذي عرض في أغلب دور السينما السوفيتية. تقارير المعرض كانت تنشر في مجلات Dekorativnoe Iskusstvo و Khudzhnik وصحف Sovetskaya kultura و Vechernya Moskva. مدير متحف باكو (كاظم كاظمزادة) وصف المعرض في افتتاحية لإحدى الصحف بأنه (حدث رئيسي في الحياة الثقافية للمدينة ويؤسس لروابط قوية بين الشعبين العراقي والآذربيجاني) الفنان العراقي فرج عبّو كتب مقالا عن المدرسة العراقية للفنون التشكيلية والنحت وقد نشر في مجلة Iskusstvo الناطقة باسم وزارة الثقافة السوفيتية واتحاد الفنانين السوفيت. المؤرخ الفني السوفيتي البارز سيرجي بيفزنر شارك في دراسة بعنوان (الفن الحديث في العراق) لجريدة Pevzner معطيا تاريخاً تفصيلياً لتطور الفن التشكيلي العراقي وتحليلاً تقريبي لأعمال المعرض ممتدحاً أعمال أكرم شكري، فائق حسن، فرج عبّو، حافظ الدروبي، إسماعيل الشيخلي، جواد سليم، خالد الجادر، محمود صبري وآخرين.. كما ذكر الملاحظة التالية:

(قد تكون السمة الأبرز في الفن العراقي المعاصر هي البحث عن طريقة خاصة في التعبير الفني، فاذا كان اختيار الموضوع يتميز بثيمة معينة — فقد كرّس الفنانون الأعمال لبلدهم وطبيعة الحياة اليومية للشعب العراقي- فإن الأساليب التي استخدمها الفنانون متنوعة للغاية من حيث الأسلوب، فبينما اتبع عدد منهم الواقعية في اللوحات والمنحوتات، اتجه الآخرون الى المدارس الفنية الغربية الحديثة..)

علي الرغم من صعوبة نشوب معركة للآراء في الاتحاد السوفيتي، فإن المعرض العراقي قد أثار نقاشات ساخنة حيث اندلعت المحادثات عبر أقاليم الاتحاد ليس فقط في وسائل الاعلام الرسمية ولكن على صفحات دفاتر الزوار في متحف الدولة للفن الشرقي في موسكو وبشكل أكبر في متحف أذربيجان الوطني للفنون في باكو، ورغم عدم وجود أرشيف لدفتر زوار المعرض في أوديسا، لكن يمكننا ان نستشعر جزء من الانطباع من خلال الرسالة الرسمية التي أرسلها المتحف الى وزارة الثقافة حيث جاء فيها: (عبر زوار المعرض في سجل الضيوف عن الارتياح الكبير للطاقة الثورية الواضحة في العديد من اللوحات وأشادوا بالمهارات العالية للفنانين، لكنهم أعربوا في الوقت نفسه عن امتعاضهم من وجود بعض المظاهر الشكلية(formalism) في عدد قليل من الأعمال المعروضة في المتحف).

شهادات من دفاتر زوار المعرض في موسكو

(المعرض العراقي المقام في موسكو في الذكرى الأولى لانتصار ثورة الشعب العراقي ترك انطباعا رائعا بتنوع مواضيعه وأساليبه وما قدمه من نماذج فنية جميلة. اعمال السيراميك في المعرض تظهر حرفية عالية وحفاظا على الإرث الوطني. الأعمال الفخارية غير الملونة والتي صنعها حرفيون غير معروفين تبين المواهب الفنية العالية. أعمال الخزف كانت مثالية. نحن ممتنون للمسؤولين عن الثقافة في العراق لإتاحة هذه الفرصة للتعرف بشكل افضل على فن هذا البلد العريق كما أنه من الرائع أن يقام هذا المعرض في أيام الاحتفال بتأسيس الجمهورية العراقية.)

(ان معرض الفن العراقي المعاصر له أهمية كبيرة عند الشعب السوفيتي لأنه يتيح لهم الفرصة للتعرف على الفنون الجميلة والتطبيقية لهذا البلد للمرة الأولى. اللوحات مليئة بما يجعل المشاهد يشعر بالأهمية الاستثنائية لتقدم الفن العراقي. المعرض بالتأكيد سيقوي ويزيد من الروابط الثقافية بين العراق والاتحاد

السـوفيتي. أتمنى مخلصـا النجاح للفنانيـن العراقيين وللشعب العراقي. شكرا لإقامة هذا المعرض.)

(لقد شـاهدت المعـرض العراقـي في موسـكو باهتمام كبير، فقط أحب أن أقتـرح على الفنانين العراقيين أن يقدموا حياة الشعب العراقي بأسلوب واقعي لا بأسلوب تجريدي. أتمنى أن أرى المعرض القادم في موسـكو أن الفنانين العراقيين قد اختاروا اللغة الواقعية في التعبير عن فنهم.)

(معـرض فناني الجمهوريـة العراقية جيد جـدا ومتنوع فـي المواضيـع المقدمـة ويعكـس الحيـاة العصريـة للشعب العراقي. مجموعة كبيرة من الفنانين العراقيين سـيكونون قادرين على قيادة الموجة الواقعية في الفن العراقي، نحن واثقون أن تحقق الحركة الواقعية النجاح الكامـل فـي الفن العراقـي مسـتقبلا. أتمنـى للفنانين العراقييـن المزيـد من النجـاح لتحسـين مهاراتهم في طريق الواقعية الفنية. تحية حارة لكل العراقيين محبي الحرية. شـعبنا بأكمله يتابع باهتمام عظيم تقدمكم في كل المجالات الحياتية.)

شهادات من دفاتر زوار المعرض في باكو

(نحن طلاب مدرسة الفنون، نود أن نشكركم على إقامة المعـرض ونتمنى أن نرى المزيد من المعارض المماثلة. الأفـكار، المواضيـع والتقنيـات فـي الأعمـال الفنيـة أدهشـتنا بتنوعهـا. تقريبـا كل عمل فني فـي المعرض يتنفس الحداثة. هذا معرض وطني خالص. الفن العراقي لا يمكـن أ، يختلط بفن أي أمـة أخرى. نتمنى للفنانين العراقيين التطور بروح الحداثة.)

(معرض أسـاتذة الفن العراقي ينقل بشـكل ممتاز روح الجمهورية الجديدة، روح نصر الشعب العراقي. بصورة عامة المعـرض جيد بأعمـال جيدة جـدا، لكن نتمنى خلال الزمن أن يصل الفنان العراقي بنجاح الى مستوى أكثـر تميـزا يجعلـه يتخلى عـن الأسـاليب التجريدية والتكعيبية وغيرهما من الموضات الغربية لأنها لا تمثل فنـا وطنيا فهـي عناصر ثقافيـة غريبة. أتمنـى التوفيق للفنانين والنحاتين العراقيين.)

(اللوحات جيدة جدا تصوّر العراق وثورته، لكن بعضها للأسف بأسلوب تجريدي غير مفهوم تماما)

(زرت معـرض الفن العراقي، باسـتثناء بعـض الأعمال النحتيـة التي يمكن اعتبارهـا مقبولة الى حد ما، ولكن بالنسـبة للرسـم فهو رعب! أنه لأمر مدهش أن يسـمح بعرض أعمال كهذه فـي معرض معتمد من قبل مجلس الفنون. أشعر بالرعب والاشمئزاز لرؤية هذه الأعمال.)

(المعـرض بشـكل عـام لا يتـرك انطباعا جيـدا، لكن

الشكل رقم (5) معرض الفن العراقي الحديث في متحف أذربيجان الوطني للفنون في باكو. المصدر: أرشيف الدولة الروسية للأدب والفنون.

بالنظـر الـى حسـناته فقـد تركـت اللوحـات الواقعية وبعـض المنحوتات أثرا حسـنا. أحببت لوحة "البدو"، أمـا منحوتات (الخصوبـة) و (الأمومة) فقـد تركتا لدي انطباعـا رهيبا! نحن لا نلوم الفنانين، ربما لسـت كبيرا كفاية لفهم الفن التجريدي. أشـعر وكأنني أحمق عندما أرى الحمـاس فـي وجوه الآخرين وأود أن أطرح سـؤالا "أي منا هو الأحمق"؟)

("يسـارية" المعرض ملفتة للنظر، الفنانون العراقيون يواكبـون حركة الفـن المعاصر وهكذا يجـب أن يتعلم فناننا.)

خاتمة

ورغم الانتقادات والخلافات التي أثارها المعرض العراقي في الاتحاد السـوفيتي عام 1959 وتحديات أقامة معرض من هـذا النوع، فهو يمثل إرثا فنيا مهما في التعبير عن تطلعـات وخيبـات الشـعبين العراقي والسـوفيتي من حيث الماضـي والحاضر، فقد كان المعرض نتاجا لكلا المجتمعين.

لقـد أظهـر المعـرض العراقـي السياسـات الثقافيـة المتناقضة للاتحاد السوفيتي فهي أكثر تسامحا وليبرالية عندما تُطبق في إطار الاتفاقيات الثقافية الدولية ولكنها اسـتبدادية عند تطبيق الواقعية الاشـتراكية في سياق محلي.

لم يكن النظام السـوفيتي قادرا علـى التحكم أو التأثير علـى اختيار الأعمال الفنية فـي المعرض وكان يأمل أن يختار الفنانون العراقيون لغة فنية واقعية تكون مقبولة سياسـيا، فـي الوقت نفسـه مُنـح زوار المعرض فرصة نـادرة لرؤية أسـلوب فنـي آخر متنوع يختلـف اختلافا كبير عن الأسـلوب الفنـي المحدد والمقيـد في الاتحاد السـوفيتي ، كانت للـزوار الفرصة كذلـك للتعبير عن آرائهم حول هذا الموضـوع على الأقل من خلال دفاتر الـزوار، وقد تباينت الآراء بشـكل كبيـر من الدعم غير المشـروط لسياسـات الدولة الفنية الى ابـداء الاعجاب والتشـجيع للفـن العراقـي الحر والمسـتقل. لقـد أدى قمع الدولة السـوفيتية للتوجهات التشـكيلية في الفن الـى تطوير فـن موحد وجامد الى حد مـا بلغة واقعية، ومـع ذلـك لم يسـتطع القضاء علـى الفـن الإبداعي أو التقديـر الـذي يحظى به بيـن الجمهور السـوفيتي فقد اسـتجاب عدد كبير من المواطنين السوفيت للمعرض المليء بالأعمال الخيالية والتجريدية الحديثة للفنانين العراقيين.

ورغـم هذه البدايـة الواعـدة، فقد تدهـورت العلاقات الثقافية العراقية السـوفيتية بعد سـنوات قليلة بسبب سلسـلة من الأحداث التي شـهدها العـراق كان أبرزها الانقلاب الدموي في 8 شباط /فبراير 1963 بعد أن أطاح حزب البعث العراقي بنظام قاسـم الموالي للشـيوعية، حيث تعـرض زعيم الحزب الشـيوعي العراقي حسـين الرضي (المعروف باسم سـلام عادل) للتعذيب والقتل الوحشـي وبطبيعـة الحـال قـد أضـر هـذا بالعلاقات العراقية السـوفيتية لسـنوات عديدة لاحقا بما في ذلك التعـاون الثقافي، حيث لم يقام المعرض الفني العراقي التالـي حتى العام 1971 في متحف الفن الشـرقي وهذه المـرة لم يتم تقديم سـوى الأعمال الواقعيـة. ورغم أن الواقعية لم يتم تبنيها كأسـلوب رسمي في أي بلد عربي فقـد تم تبنيها على نطاق واسـع في العـراق إبان حقبة السـبعينات من القـرن الماضي، فعندما سـيطر حزب البعـث الحاكم على جميع المراكـز الثقافية والفنية في البـلاد وبالتالي سـيطرة الفـن الدعائي، كان لأسـلوب الواقعية الاشتراكية التفضيل والأسبقية.

** أولغا نيفيندوفا: مؤرخة فنية والمديرة السابقة لمتحف المستشرقين في الدوحة، قطر. عملت لسنوات على مجموعات خاصة وحكومية في الشرق الأوسط والأقصى ودول الخليج (الكويت وقطر والمملكة العربية السعودية) من مؤلفاتها: فن وحياة جان بابتيست فانمور (1671-1737)، رحلة الى عالم العثمانيين، بارثولوماس شاخمان (1559-1614). عملت كأستاذ مشارك في كلية الاقتصاد العليا بجامعة الأبحاث الوطنية، موسكو. وباحثة في معهد الشرق (مؤسسة ماكس ويبر).*

مصحف منسوب للامام السجاد.. تصوير مصطفى الجنابي

نسخة كاملة من القرآن الكريم في ثلاثين ورقة
من مقتنيات متحف العتبة العباسية

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين