الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 16 آب 2023 العدد 5753 Wed. 16 . Aug. 2023 Issue No. 5753

تأملات في فن الخطاط عباس البغدادي 02

جذور الحرب على الذات 04

انتهاء القصيدة 06

الرواية العربيَّة وهموم الانكسارات الاقتصاديَّة 08

حجر رشيد.. اكتشافه ودوره في معرفة أسرار الهيروغليفيَّة 10

محسن مهدي ومشروعه الفلسفي 12

ch.editor@alsabaah.iq

ستار كاووش:

أعيشُ داخل أعمالي وأنسجمُ معها ككائنٍ واحد

(لا أسمح للشكل بأن يذل حرفي)

عبارة كبيرة وردت على لسان الراحل البغدادي في معرض الحديث عن المعادلة الصعبة في التمكن من خلق شكل تركيب جميل ومختلف ومتوازن، وبنفس الوقت الحفاظ على شكل وهيكلية وقواعد الحرف، وهنا عند مراجعة كتابات ولوحات ومسودات الأقدمين ورواد الخط العربي نلاحظ أن هناك تباينا في هذه التفصيلة المهمة، وهي الربط والموازنة بين شكل التركيب وقوة الحرف وقواعده، فتارة يأتي الشكل على حساب الحرف ويأخذ من قوته وقواعده فتصغر الحروف نسبيا أو تمد أو تقطع أو تربط ربطا غير منطقي، وتارة أخرى يأتي الحرف على حساب الشكل فيتخذ أشكالا غير قوية أو تعاني من خلل بنائي أو ترتيبي، وهذا ليس منقصة أو سبة في الخط العربي بل على العكس، هناك أعمال لقدامى الخطاطين وعمالقة الحرف جاء فيها هذا الخلل وتعاني من الهفوات والفلتات البسيطة، وبعض هذه الأعمال أصبحت تحفة فنية

الراحل اثناء عمله في احدى اللوحات

تأملات في فن الخطاط عباس البغدادي

مرتضى الجصاني

القصد أن هذا لا ينقص من العمل الخطي لكنه بنفس الوقت يعني الوصول إلى درجة الكمال في اللوحة الخطية، وهذا ما كان ينشده عباس البغدادي؛ بلوغ درجة الكمال الفني في اللوحة، وهو ما اجتهد فيه البغدادي وعمل عليه طيلة سنوات حبه وشغفه بالحرف حتى صارت لوحته وأعماله المثل الذي يحتذى به ويدرس فنيا من حيث قوة التركيب وقوة الحرف، وقوة التركيب هذه تشمل الكثير من التفاصيل مثل الفراغات والترتيب القرائي والمسافات بين الحروف والمساحات بين الأبيض والأسود وتباين الكتلة، إذ نشاهد أعمال البغدادي متضمنة كل هذه التفاصيل الصغيرة التي لا يتمكن منها إلا الراسخون في العلم، ومن هنا لا يسمح البغدادي بأن يُذل حرفه في سبيل التركيب أو أن يتقدم الشكل على حساب الحرف، وهذا ليس تزمتا بل هو تحد ذاتي يسمو به كخطاط متصوف مع الحرف وفي حالة صراع مستمر مع قدراته والتغلب عليها، وهذا لا يشمل أعمال البغدادي الفنية فقط بل حتى الأعمال التجارية، إذ يلتزم البغدادي بأدق التفاصيل المتعلقة بجماليات الحرف ويذهب إلى أبعد من ذلك، حيث يهتم في تحرك الحرف مقياس نقطة أو نصف النقطة وغيرها من صغائر التفاصيل التي يراها هو والتي قد لا تشكل أهمية عند غيره من الخطاطين، فجملته أعلاه ليس اعتباطا صدرت منه بل صدرت عن حنكة وخبرة طويلة في البحث المستمر عن الجماليات داخل الحرف وأن يكتب الحرف كما يجب بل ويتفوق على الأقدمين في الحفاظ على سلامة الحرف قواعديا وجماليا.

تطور الأسلوب الخطي عند عباس البغدادي

إن التطور الفني عند الفنان بصورة عامة يأخذ أشكالا ومراحل زمنية مختلفة، وتخضع هذه المراحل للتجريب وللمزاج الفني للفنان ومدى تأملاته وتطلعاته للابتكار وما يجد نفسه فيه، وهذا ما نلاحظه في رموز ورواد الفن العالمي مثل بيكاسو ومروره بمراحل مختلفة؛ من المرحلة الوردية والمرحلة الزرقاء إلى التكعيبية والتعمق فيها ومنحها روحا يحمل أنفاس بيكاسو نفسه، هكذا هو الفن، والخط العربي ليس استثناء من الفنون مع حفاظه على ثوابته وقواعده وتطويرها بالشكل الفردي الذي يحمل أسلوبا خاصا قائما على رؤى وفلسفة الخطاط ذاته في فهم وتفاصيل الحرف وتشريحه والتطوير البصري للحرف، ومن هنا نجد أن الفنان الخطاط عباس البغدادي مر بهذه المراحل كأي فنان يحمل في داخله معنى كبيرا للفن والحرف وليس ماكينة طباعة تقلد الحروف كما هي. لقد أدرك البغدادي منذ البداية أنه يجب أن يترجم شعوره اتجاه الحرف الى إحساس بين العقل والروح واليد؛ فالعقل يتأمل حروف الأقدمين وتراثهم ويفكك ألغاز تراكيبهم وزوايا أقلامهم، ويستغرق كثيرا في تأمل حروف الشيخ عبد العزيز الرفاعي مثلا وتشريحها بالعين والعقل قبل اليد، ثم يتماهى هذا كله في الروح وثناياه متحولا إلى صور جمالية مخزونة في اللاوعي يستحضرها حين يكتب بيده، ثم يضيف عليها روحه ولمسته، كان هذا هو المبدأ الذي عمل عليه البغدادي طيلة خمسين عاما من العمل في مجال الخط العربي، لكنه بدأ مكتشفا باحثا عن حرف يرضي ذاته ويجد نفسه فيه، لذلك نراه يبتكر توقيعا مميزا بالنسبة إلى اسمه الذي صار أيقونة جمالية خطا وتركيبا وكتابة، فهذه نفحة من نفحات جماليات البغدادي، وكذلك من يتابع مخطوطات البغدادي من أعمال فنية وأسماء شخصيات عامة وغيرها في الفترة من العام 1979 إلى بداية التسعينيات سيجد أن أسلوب كتابة البغدادي قد اختلف وتطور في الثلث والنسخ، إذ اهتم بالثلث في الحرف وهيكلية الحرف وقوته على قدر المستطاع، كذلك تطور مستوى خط النسخ لديه بشكل لافت وأصبح يهتم في بداية التسعينيات برسم الحرف واتصالاته والتعمق في إظهار جمالية حروف النسخ، لكن في منتصف التسعينيات تأتي طفرة نوعية في خطوط وأعمال البغدادي على مستوى عمل اللوحة وليس قوة الحرف فقط، وعمل اللوحة هو فن بحد ذاته لا تكفي فيه قوة الحرف بل يحتاج إلى عقل فني مبتكر لتراكيب جديدة غير مطروقة سابقا وخارجة عن الدائرة والمستطيل والشكل البيضاوي، وهي الأشكال السائدة في تراكيب الخط العربي، فيتخذ نصوصا جديدة وأشكالا مختلفة مع اشتغاله على الأشكال التراثية ولكن بنصوص جديدة، لكنه يبتكر في كل لوحة حركة تزيد اللوحة جمالا ودهشة، فتارة يخرج الكاف من قلب التركيب كأنها تخترق القيود وتحلق في فضاء روحاني خاص، وتارة يعمل على التراكيب الحرة المتماسكة التي تشعر المتلقي كأنها كتلة واحدة قوية، ولا تقتصر ابتكارات واشتغالات البغدادي على هذا فحسب، بل يصل حتى التشكيلات أو حركات التزيين التي، من رؤية البغدادي، تختلف تماما عن شكلها المعتاد، حيث اتخذت أشكالا رشيقة وبنفس الوقت أكثر سماكة من التشكيلات التي نراها في أعمال بقية الخطاطين، وهذا منحها قوة وحجما مناسبا لتغطية الفراغات في اللوحات الكلاسيكية . فضلا عن ذلك ازداد اهتمامه بهيبة الحرف وكتلة اللوحة واشتغل كثيرا على هذه التفاصيل حتى أصبحت لوحته تحمل لمسة وبصمة وروح البغدادي حتى لو لم يضع توقيعه عليها .

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

التشكيل والتزيين في أعمال عباس البغدادي

من المعتـاد عند جمهور الخطاطيـن أن تكون حركات التشكيل والتزيين تكميلا من مكملات اللوحة الخطية، وهنا نتكلم عن لوحات الثلث الجلي بصورة خاصة لأنها عمدة الأعمـال وعليها يمكن قياس مهارة وتمكـن الخطـاط أو في الأقـل " هذا ما وجدنا عليه السـلف "، وهذه الأشـكال الفنيـة المتفرقـة مـن تشـكيلات وحـركات الغايـة منهـا زينة الخـط، وكذلك لهـا وظائف مهمـة فـي مـلء الفراغات فـي لوحات الثلـث الجلي، ووفق التوظيف الأخير نجـد أن الكثير من الخطاطين أساء استخدام هذه الميزة الفنية الخاضعة للذوق الفني بشكل أساسـي، فنجد اللوحة مليئة بالفراغات ويتم تغطيتهـا بكـم هائل من حـركات التزيـيـن، وبالتالي يكـون الخلل واضحـا في بناء وتركيـب العمل الفني، ولأن البغـدادي يملـك ذائقة فنية عالية جدا تحسـس ذلـك الخلـل فـي الأعمـال الخطيـة السـائدة فـي وقته، وعالج هـذا الخلل الفني بـذوق فني قـل نظيـره، وبحرفية وتمكـن مدهش، وكما هو معـروف بأن تكون حركات التشـكيل بقلم قياسـه ثلث قلم الكتابة، لكن البغدادي رأى ذلك لا يحقق ما يبتغيه من تماسك الكتلـة في اللوحة، لذلك زاد من قياس قلم التشـكيل بشـكل قليل ومدروس مما شـكل تغييرا مذهلا على مسـتوى تماسـك الكتلة فـي اللوحـة، وليس ذلك فحسـب بل حتى تشـكيلاته وحركات التزيـين يكتبها برشـاقة فنية وروح خاصة به جدا مستوحاة من دراسة التراث الخطي وإضافة اللمسـة الساحرة التي يمتلكها، وبالتالي حركات التشكيل تكون موظفة بشكل مدروس فنيا وليس عشوائيا أو اعتباطيا، فيتأمل كثيرا في وضع "الوردة " أو "الورقة" أو "الميزان" وهكذا.

من أعمال الراحل

الإخراج الفني للوحة عند البغدادي

لـم يكن الإخـراج الفني للوحـة الخطية محـط اهتمام عند الخطاطيـن العراقيين من تلامذة المرحوم هاشـم البغدادي، بحيث لم يرتق المسـتوى الإخراجي للوحة إلى أعمال هاشـم الخطاط، وربما كان المرحوم هاشـم البغدادي يمتلك مؤهـلات لا يمتلكها من أتى بعده من حس فنـي وذوق في إخراج اللوحة الخطية، على الرغم من نقـل القالب بالطريقة القديمـة، وبالتأكيد الإخراج الفني للوحة في تلك الفترة يتطلب أدوات جيدة يعرفها أغلـب الخطاطيـن، والمتابع لأعمـال الخطاطين بعد هاشم البغدادي يلاحظ بشكل جلي أن مستوى اللوحة الفني انخفض كثيرا، وشـكلت الفترة بين وفاة هاشـم الخطاط ونضـوج تجربـة المرحوم عبـاس البغدادي، فترة فراغ وركود مع وجود بعض التجارب الفنية الخطية القليلـة التـي تمثل إضـاءات أو ومضات. مـا يهمنا هو تجربة الخطاط عباس البغدادي في إخراج لوحة خطية تملـك جميع القيـم التي نحاول دائما دراسـتها، فنجد البغدادي يلاحق أدق التفاصيل في اللوحة، فهو يختار نـوع الورق بعناية فائقة بعـد أن يجري اختباراته للورق ومادته ومدى تحمل الورق للمسح والحك أو التنميق، كما يختار بدقة وعناية أكبر الحبر الذي يكتب به ومدى سلاسـته وسـحباته ولونه الذي يفضله من دون لمعة، وقوة سـواد المـداد، أما القلم أو القصبـة التي يختارها للكتابة فهـي حقا قصبة محظوظة، ذلـك لأنه يعاملها كإنسان له روح تتماهى مع روح الخطاط، بعد أن يختار أدواتـه يعمـل على إنتـاج لوحته التي تجعلـك متحيرا ومندهشـا من نظافة الحرف وجماله وضبط المسافات بين الحـروف وقـوة التصميم وكمية السـواد والبياض على سـطح الورقة، وأغلب الظن أن البغدادي أول من اسـتخدم المنضدة الضوئية في شـكلها الحالي، إذ كان هناك شكل مستوي للطاولة المضيئة قبل البغدادي، لكـن بشـكلها المائـل بزاوية مدروسـة ومصممـة لهذا الغـرض كان البغـدادي رائدا في ابتكار أدوات تسـهل عملـه، كما ذكر ذلـك المزخرف علي اللامـي الذي لازم البغدادي سنوات طويلة في مكتبه، حيث كان مشاركا في تجهيـز الكثير مـن الأعمـال الفنيـة والتجارية مع أستاذه البغدادي، وهذه الابتكارات أحدثت نقلة نوعية في دقة تصاميم التراكيب الخطية وتماسك الكتلة التي امتازت بها أعمال البغدادي بعد عام 1995.

أصنام وسدنة وعبيد

أحمد عبد الحسين

كتب الفنان التشـكيلي باقر ماجد على صفحته في فيسبوك مقالاً يمكن عـدّه صرخة تتلجلج في أفواه مبدعي العراق الشـبّان مـن دون أنْ يجرؤ أحد على إطلاقها، ليس بسبب انعدام الجرأة لديهم لكنْ لشيوع اليأس، يأس من أنْ تغيّر صرختهم شيئاً إذا سُمعتْ. ولا أظنها ستُسمَع.

الطريقة التي يتمّ التعاطي بها مع الشـباب ونتاجاتهم، الفنية والأدبية، مـن قبل شـيوخ الثقافة، طريقة مخزيـة. لا أجد وصفاً أخـفّ وطأة من ذلك. كان هذا الأمر يجري في كلّ جيل لكنه الآن أفدح.

عندي يقين قديم من حقيقة أنّ وسـطنا الثقافيّ مؤسـس على الشائعات وحدها، شـائعات مسـمومة لكنها كُـرِّرت حـدّ التلقين إلـى أنْ صارت حقائق يصبح الخارجُ عنها خارجاً عن الملّة. أقوى هذه الشـائعات العُرف الذي يباشـر به الجيل القديـم رؤيته للأجيال التي تليـه، فغالباً ما نُظر إلى مشـروع الشـابّ الشعري أو السـرديّ أو الفني بوصفه "مشروعاً طور التكويـن" لا يضاهي ما أُسّـس على يد الروّاد أو الذيـن أعقبوهم. وأنّ ما لقيـه هؤلاء الشـيوخ الذهبيون مـن مصاعب ومحن لم يختبره الشـبّان للآن. ثمّ إنّ الأسـبقية في الظهور الزمانـيّ وحدها موحية بتقدّم أصحابها إبداعاً على من يليهم.

وكلّ هـذه المـوارد محض شـائعات ليـس إلا. فالمصاعب التـي جابهها الرواد والسـتينيون والسبعينيون وحتى الثمانينيون تغدو مجرد حفلات كوكتيـل إذا قورنـتْ بسـنوات الحصار ثم سـنوات الحرب ثم سـنوات الاقتتال الطائفي وانطفاء المدينة والحياة بفعل عشرات الانفجارات التي كانـت تحدث يومياً. ومن يعرف مـا يجري في المختبـر الإبداعيّ يعرف بشـكل أكيد أنّ المشروع الفنيّ هو دائماً وأبداً في طور التكوين، وأنّ ما كُرّس من نتاج وخُتم عليه بشـمع الناجزية الأحمر من دون أن يكون في حوار مع نتاجات اللاحقين لهو مشـروع ميّت ينتظر يوم الحسـاب. وأنّ الشيخوخة وحدها، حتى لو صرف صاحبها عمره كله في الفنّ، لا يمكن لها أنْ تكون المسكوكة الأثمن التي تجعله غنياً إلى دهر الدهور.

نحن بارعون في التصنيم. بارعون في تقديس ما مضى ونكران ما بأيدينا، لأننا في الأسـاس نجد لذة عظمى في النـدب واللطم، ويطربنا أنْ نعرف أننـا ضيّعنا الفترة الذهبيـة ودَعناها مع الطيبين الذيـن ماتوا أو همْ في حوار وشيك مع ملك الموت.

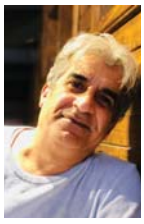
اشـتغل الـروّاد في حقبة زمنية هادئـة مؤاتية للإبداع وقدّمـوا ما عليهم فـي وقت كان المبدعون فـي كل مجالٍ يُعدّون علـى أصابع اليدين فلم يكنْ لهم من منافسـين ووجودا في انتماءاتهـم الإيديولوجية رافعة لهم ولأسمائهم التي أصبحت الآن أصناماً تُعبد.

بينمـا يجهد الشـبّان اليوم في بيئة أقلّ ما يقال عنهـا إنها معادية للفنّ، ويقدمـون نتاجاً هـو.بالتأكيد.أعمق وأجمل وأكثر غنـى ووفرة مما قدمه آباؤهم في الشـعر والتشـكيل والسـرد. ومع ذلك يريد الجميع أنْ تظلّ أشـباح هؤلاء الآباء طائفة على رؤوس الشباب الملأى بمشاريع متوجهة إلى المستقبل لا إلى الماضي.

للمثـال، يضحكني دائماً اسـم مهرجان للشـعراء الشـباب يقيمه اتحاد الأدباء. المهرجان اسمه "جواهريون".

المشـاريع الشـعرية الشـابّة تكمن عافيتها فـي انفلاتها مـن كل عقال وسـدارة وعمامـة وعرقجينـة، ومحاولة ربطها باسـم يثيـر الرهبة لفرط تكريسه وتمجيده والتنويه على أيقونيته، هو أمر مضحك يخبرنا أنّ شيئاً كبيراً لن يحدث في ثقافتنا لأننا نكره أنْ تتحطم تماثيلنا الخزفية.

صرخـة باقر ماجـد يتناقلها الورثة من جيل إلى جيـل، لكن ما أنْ يخطّ الشيبُ مفرق أحدنا حتى يسـارع إلى تمثاله ويدخل فيه وينتظر السدنة والعابدين.



فوضى الحياة القاتمة

جذور الحرب على الذات

لم تعد الفوضى، بحسب النظريات العلميّة، مجرّد نظام أو مؤسسة أو دولة، بل إنّ هناك من أعاد ترسيمها بطرائق مختلفة، حتى أعيدت تسمية الكثير من هذا الخلل باسم الفوضى الخلّاقة، أو الفوضى البنّاءة، وهي حالة سياسيّة أو إنسانيّة يتوقّع أن تكون مريحة بعد مرحلة فوضى متعمّدة الإحداث. ويعتقد أصحاب وأنصار الفوضى الخلاقة بأنّ خلق حالة من الفوضى وعدم الاستقرار سوف يؤدّي حتماً إلى بناء نظام سياسي جديد، يوفر الأمن والازدهار والحريّة. غير أنّه عادةً ما تكون لها أهداف أخرى تصبّ في مصلحة من يقوم على إحداثها.

البصرة: صفاء ذياب

الفوضَى" كمُفردة مستقلّةٍ بذاتِها، عادةً ما تُثير في النّفوس حالةً من عدم الارتياح

وتبيّن الباحثة حنان غنيمي أنّ الفوضى الخلّاقة وهي تصف الحالة التي تسيطر على نظام معين في مجال محدّد لتصل إلى قرارات إيجابيّة ونتائج إبداعيّة وهذا يوضح رأي وتفسير أنصار نظريّة الفوضى، إذ تستطيع من خلال الابتكار والإبداع مع العشوائيّة الوصول لحلول وبدائل جديدة. وذلك عكس النظام المحدّد الذي يصعب فيه الوصول لحلول ونتائج بديلة، وتتضح نتائج تطبيق هذا النظام بشكل مختلف بحسب المجال الذي تُطبق عليه، فمن الناحية السياسيّة يمكن أن تعرف الفوضى الخلّاقة على أنّها مجموعة من القرارات التي تساعد على بناء حالة سياسيّة إيجابيّة بعد مرحلة الفوضى.

ما الفوضى؟

ولنفهم المصطلح بشكله الواضح، نعود لمفردة الفوضى في معاجم المصطلحات، فهي اختلال في أداء الوظائف والمهام الموكلة إلى أصحابها وافتقارها إلى النظام، تُعاني المؤسسة من الفوضى. وهناك من يفسّر مقولة: أَمْرُهُمْ فَوْضىً بَيْنَهُمْ: كُلٌّ مِنْهُمْ يَتَصَرَّفُ في مَا لِلآخَرِ دُونَ تَمْيِيزٍ، فضلاً عن أنّ كلمة فوضى في اللغة تعني بَلْبَلَةً أَخَلَّ بِهَا النِّظَامَ.

في حين أنّ (الفوضى) بالإنكليزيّة: فقدان للنظام والترابط بين أجزاء مجموعة أو جملة أجسام سواء كانت جملة فيزيائيّة أو مجتمعاً إنسانياً أو اضطرابات قبليّة أو سياسيّة مثل فقدان الأمن في منطقة معينة. وتستخدم في اللغات اللاتينيّة لوصف حالة الفوضى والاضطرابات غير المتحكم بها، وكلمة Chaos التي تترجم مؤخّراً بكلمة شواش تصف في الميثولوجيا الإغريقيّة الحالة البدئيّة للعالم قبل أنْ يقوم المبدأ الأول (الإله كاوس) بترتيبه. غير أنّ كلمة شواش بدأت تكتسب معنًى جديداً في سياق نظريّة حديثة نسبياً تُدعى نظريّة الشواش التي تدرس الجمل الفيزيائيّة الديناميكيّة غير الخطيّة ممّا يفتح الباب لسلوكات غير نظاميّة تحمل كثيراً من اللايقين.

تاريخيّة الفوضى

الفوضى التي عاشها العراقيون جعلتهم يُدركون أنّهم يعيشون حالة خاصة، لكن قبل الخوض في حالتنا الخاصّة، سنخوض مع الباحث التونسي زهير الخويلدي تاريخيتها، فيقول إنّها كانت قوّة احتجاج وتمرّد أكثر منها عامل بناء اجتماعي. ومع ذلك، إذا كانت الفوضى تبدو دائماً نموذجاً طوباوياً لتنظيم المجتمع، فمن الجدير الإشارة إلى المحاولات القليلة لتحقيق هذا النموذج بشكل فعّال، وفقاً لأشكال متغيّرة للغاية. منذ نهاية القرن التاسع عشر، تمّ إجراء العديد من التجارب المعزولة حاولت (غالباً في شكل إنشاء "بلديات حرة")، لكنّ أشهرها كانت بالطبع تلك التي حدثت في أثناء الثورة الإسبانيّة (1936-1938)، لاسيّما في منطقتي كاتالونيا وإسبانيا. في الصراع الإسباني، لا نجد فقط المعارضة بين النقابيّة اللاسلطويّة والماركسيّة (البلشفيّة) التي أصبحت أكثر راديكاليّة على مدى الأشهر، ولكن أيضاً السؤال الكلاسيكي للمشاركة في الحكومة. لقد شارك بعض الأناركيين بالفعل في الحكومة المركزيّة في مدريد، التي لا تذهب من دون إثارة أسئلة جوهريّة تماماً، حتّى اليوم، حول التماسك وإمكانيّة وجود موقف أناركي حقيقي في السياسة-في الأقل عندما تدّعي أنّها تتجاوز مرحلة النزاع: تتخذ التجارب اليوم في الغالب شكل مجموعات ذاتيّة الإدارة، مدمجة في النماذج السياسيّة التقليديّة وليس في المجتمعات اللاسلطويّة حقاً. في كوبنهاغن، تقدم بلديّة كريستيانيا المجانيّة الشهيرة الآن منذ عام 1971، وعلى الرغم من الأزمات التي كان عليها أنْ تمرَّ بها، مثال على نموذج التنظيم السياسي بدون حكومة مركزيّة، تدار بالكامل من قبل مجالس ومجالس المنطقة.

وتوضّح الباحثة خولة مقراني أنّ "الفوضَى" كمُفردة مستقلّةٍ بذاتِها، عادةً ما تُثير في النّفوس حالةً من عدم الارتياح وإحساساً بعدم امتلاك معرفة كافية بالظواهر الموسومة بالفوضويّة، وهذا ما يجعلُها مقرونةً بالقُبح، وبالتّالي يكون الجَمالُ قرين المعرفة. ممّا يعني أنّ الفوضى في حقيقتِها ليست سوى تَمظهُرٍ لنقصٍ جوهري في معرفتنا البشريّة، فكلّما توسّعت آفاق هذه المعرفة سيقود الأمر بالضّرورة لتقليص هالة الفوضى وقصّ أجنحتِها.

تُرى نظريّة الفوضى، بفوضى العالم، كأوّل شيءٍ، فما النّظام إلاّ مُجرّد أفكار يتعايش بها الإنسان، وضعها كأساساتٍ وضوابط يسعى من خلالها إلى فهم الواقع من حوله والكون، يقول هنري آدمز: "كانت الفوضَى قانونُ الطّبيعة، فيما كان النّظام حُلم الإنسان". وهي وإنْ كان بها جانبٌ فلسفيٌّ، إلاّ أنّ الجانب الآخر منها يهتمُّ بإيجاد أنماط محدّدة من التّرتيب داخلَ الفوضَى الظّاهرة، فلو أمعنّا النّظر بهذه العشوائيّة لوجدنا نوعاً من النّمط المتكرّر بشكلٍ دَوري مُنتظم، مع ما يبدو عليه الحال الظّاهري من فوضَى.. ويتّضح الأمر بصورةٍ أكبر وأبسط في الهندسة الرياضيّة، فمثلاً لدراسة شكلٍ غير اعتيادي (غير مُنتظم)، نحتاج إلى تقريبه إلى الأشكال الاعتياديّة الأخرى (المثلث، المربع، الدائرة...).

وتؤكّد مقراني أنّ نظريّة الفوضَى هذه تتجاوز هذا المُستوى من الجَمال، لتكونَ مدخلاً وإسقاطاً عامّاً على الأمور اليوميّة والحياتيّة للإنسان، فنجدُ وقعَها في السياسة والاقتصاد، ونجدُ لها أيضاً مكاناً كبيراً في أحداثٍ تاريخيّة وسياسيّة، بل إنّه من المُمكن القول إنّ الكثير من تلك الأحداث ومسارها كانت بدَايته خفقَان جناحيْ فراشة أو حتّى بعوضة هُنا أو هُناك... شيءٌ بسيط لتأثيرٍ كبير، ومن يدري!

فوضانا الفرديّة

وإذا كانت هذه الفوضى كما تشير مقراني إلى النظام ككل،

فكيف سنفهم الفوضى نفسها التي يعيشها الفرد ؟، وبالتالي تأثيرها في المجتمع عموماً، وهو ما يعيشه معظم الشباب في العراق. فالهدف دائماً أنْ لا يكون هناك شيء تالٍ، بل نعيش حياتنا اليوميَّة كيفما كان، من دون التفكير في ما يمكن أنْ نقدّمه في هذا اليوم أو حتى في المستقبل القريب والبعيد.

هذه هي الفوضى بشكل من الأشكال، وكما تقول الباحثة رشا كناكرية، إنها فوضى تدفع الفرد كأنه في متاهة، ليعيش في فوضى داخليَّة تعكّر أيّامه وتذهب راحة باله ويقف عاجزاً من أين يبدأ وما الطريق الذي يختاره ليخرج نفسه منها ؟.

وتضيف، تتعدّد المواقف والظروف التي تؤثّر في حياة الإنسان سلباً وتؤخّر في سعيه للإنجاز، وتسبّب له شعوراً بأنَّه يعيش مشاعر من الفوضى الداخليَّة بأفكار تختلف عن بعضها بعضاً، فالجميع يمرُّ بهذه الحالة في مرحلة من حياته قد تذهب وتعود، لكنَّ الأهم أنْ يعرف كيف يخرج منها ويعود لصفاء ذهنه ويعيد ترتيب شتات نفسه ليستمر في مسير حياته. وفي مثل هذه اللحظات، هنالك أشخاص أدركوا مدى أهميَّة البحث عن منفذ للخروج، وستراتيجيات وطرق متنوعة تعيد التركيز والهدوء الداخلي والصفاء الذهني والتفكير المنظم.

وربّما يكون السبب الرئيس الذي تنجم عنه هذه الفوضى هو عدم وجود أهداف واضحة ومحدّدة عند الفرد وغياب الرؤية لما يريد أنْ يقوم به الذي أساسه غياب التخطيط السليم، فالطبيعي أنْ تكون النتيجة العيش بحالة نفسيَّة من الفوضى وتشتت الأفكار. ومن المحتمل أنَّ الفرد قد يعلم الأسباب، ولكن في بعض الأحيان لا يمتلك الطاقة لتصويب أو تعديل هذا الأمر، فقد يكون خوفاً من المواجهة أو أنَّ عنصر اللامبالاة يسيطر عليه. ويؤكد الغزو أنَّ هذه الفوضى هي مرحلة تحمل أبعاداً نفسيَّة سلبيَّة على الفرد ونتائجها كذلك، إذ يعيش داخل الفرد صراع نفسي في ظلِّ غياب الهدف الواضح والرؤية، وقد يمتلك هدفاً ورؤية، ولكن تقديره للأمور غير صحيح. ويفسر الغزو أنَّ الفرد يقع ضحيَّة في مصيدة التخطيط غير المتقن، إذ يمتلك الهدف والرؤية والأفكار، ولكن التخطيط غير متقن، إضافة إلى المبالغة في تقدير الأمور. ويتابع الغزو أنَّ الفرد في مرحلة من المراحل قد يزعزع ثقته في نفسه نتيجة ارتكابه الأخطاء، وقد تتغير نظرة الآخرين له، لذلك فإنَّ تشتت الأفكار في مرحلة ما قد يقوده لاتخاذ قرار غير صائب، وهذا القرار قد يلحق الضرر بالفرد نفسه أو بالآخرين وعليه أن يتحمل نتيجة ذلك.

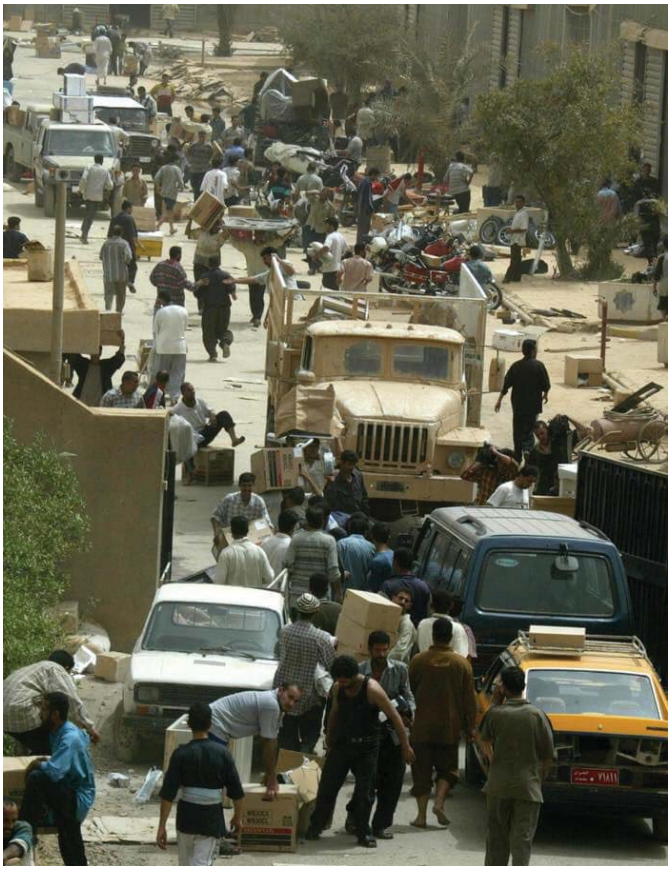
وبحسب الدكتور علي الغزو، الذي تنقل كناكرية رأيه، فإنَّ الآثار النفسيَّة التي يعيشها الفرد في حالة الفوضى تتعدّد بين التوتّر والعصبيَّة وقلّة التركيز، فضلاً عن القلق والاكتئاب والخوف، وتكون حالته النفسيَّة غير مستقرّة، مبيناً أنَّ هذا الأمر يتعبه ويسبّب له ضرراً نفسيّاً وجسديّاً، وهذا قد تنعكس نتائجه على الآخرين، إذ إنَّ التعبير عن مشاعر الغضب والحالة العصبيَّة التي يعيشها قد يضر غيره، وفي أسوأ الأحوال قد يلجأ للهروب أو الاستسلام، لهذا فإنَّ المتضرّر الأكبر هو نفسه. "ومن جهة أخرى، فإنَّ الأشخاص المحيطين يلعبون دوراً مهمّاً، فقد يكون لهم تأثير بتقديم النصح والإرشاد، وفي بعض الأحيان قد لا يتقبّل الشخص النصيحة، مؤكّداً دورنا كأفراد في المجتمع أنْ نساعد ونقدم يد العون لهؤلاء الذين يعانون من ظاهرة تشتت الأفكار ونوجههم بالطريقة الصحيحة"، بحسب الغزو. مشيراً إلى أنَّ الخروج من هذه الحالة يعتمد بالدرجة الأولى على الفرد نفسه وعلى مدى القناعات والخبرات التي تعلّمها من الذي مرَّ به، إذ يأخذ استراحة وضمن جلسة تأمليَّة ليعيد حساباته ويرى أين أخطأ وأصاب وما النتائج التي ترتّبت ؟، وخلال هذه الموازنة والجلسة التأمليَّة ومراجعة الذات، يعلم مواطن الضعف والقوّة، بعد ذلك يتصالح مع ذاته ويعيد الثقة في نفسه والتوازن ويصفي ذهنه.

فوضى الكتابة

غالباً ما تفرض الحياة، وتفاصيلها اليوميَّة، غيمتها على لغة الكاتب. اليوميات، والسير في الشوارع، العزلة، والتسوق اليومي، هذا كلّه يدفع بالكاتب ليغير لغته بحسب ما يتفاعل مع المشاهد المعيشة.

في التسعينيات، كانت الفوضى تعمُّ كلَّ نفق من أنفاق الشارع. فوضى في البيت، فوضى في المقهى، فوضى في ارتداء الملابس، فوضى في الالتزام، وفوضى في الفوضى. هذا ما أنتج لغة لم تشذَّب، ملابس غير منسّقة، وكتباً كثيرة متكدّسة فوق بعضها، يعلو فوقها غبار القراءة الذي لم يمسح.

أنتجت هذه الفوضى لغة فضفاضة، ونصوصاً لم تحسب جيداً. ليست الحرب والحصار والجوع والبحث الدائم عن عمل، إلاّ نتاج هذه الفوضى، وليس العكس. وفي الوقت نفسه، تشكّل من خلال هذه الفوضى جيل ما زال غائماً، لم يتسم بمنهج معين، لكنه مع هذا كتب بلغة متقاربة إلى حدٍّ كبير. لغة تشابهت في النصوص والسلوك، لأنها نتاج طبيعي لفوضى واحدة شملت الكل، وكنست الأحلام في طريقها.



جانب من الفوضى التي حدثت في العراق بعد 2003

الحرب الاهلية الاسبانية

ربما تختلف التجربة من بلد لآخر، فالفوضى التي أعقبت النظام في عدد من الدول، أنتجت إبداعاً من نوع خاص، التكعيبيَّة والهيبز، على سبيل المثال، جاءا نتيجة لفوضى عقب نظام. لكن في بلد مثل بلدنا، جاءت الفوضى عقب انهيار وتفكك، ولم تكن الثقافة التي سبقت هذه الفوضى سوى ثقافة سلطة أجبرت الكل على التفكير بمسارات خاضعة لها. لهذا، أنتجتنا نحن، نحن الذين تشبثنا بالفراغ، وبنينا بيوتنا من خلال لغة غير مدروسة، أثقلناها بالاستعارات والمجازات والتهويمات، فكانت نصوصنا خير مثال على مرحلة من الشتات والتشرّد.

الفوضى التي عشناها كانت امتداداً للفوضى التي أنتجها الثمانينيون قبلنا، فهم من دفعوا بنا لهذا الشتات، ولم يكن الثمانينيون آباءً لنا، ولا السبعينيون، بل كانوا مشاركين في هذه الفوضى. نحن الذين خرجنا من معطف الجوع لا أب لنا، جئنا لهذا العالم من الفراغ، لكننا بقينا نحفر في الهواء، ونحرث في الجوع، حتَّى شكلنا غيمتنا الخاصة. غيمة لا سماء لها، تهديها الريح إلى حيثما تشاء، وإذا أمطرت، لم تمطر إلا على رؤوسنا. هكذا، انبثقنا من اللا شيء، ورسمنا خرائطنا على جدران تتساقط، وبنينا بيوتنا في قطرات المطر.

التسعينيون؛ جيل الحرب والحصار، ومن بعدهم، صنعوا هوامشهم، ونسوا المتن. لصقوا ورق الحائط على جدران لم تُبن. قرعوا الأجراس لأبواب لم تنصب بعد. هكذا رمّموا العالم، العالم الذي لا وجود له، وتركوا أجسادهم تتآكل في صراخ المدن، وفي عويل اللغة، اللغة الفوضى.

انتهاء القصيدة

ليوبول بيتيغ

ترجمة: ياسر حبش

نستمر في ترديدها، والشعر لا يشغل أو يحتل صدارة المشهد الثقافي العالمي. يسود تحيّزان في هذا الصدد: الشعر لن يكون قابلاً للترجمة وبالتالي لا يمكن أنْ يقرأه عامّة الناس، وبالتالي سيكون مقيدًا في نطاقه ولا يمكن حقًا أنْ ينتشر في العالم لتنوير الإنسانيّة وبالتالي ممارسة التأثير. لذلك ستكون الرواية بشكلٍ خاصٍ والنثر بشكلٍ عام، أسهل في الفهم والترجمة، والتي يمكن أنْ تفرض وجودها والتعامل بفعاليّة وكفاءة مع المشكلات المعاصرة على نطاق عالمي. لذلك قد يبدو أننا وصلنا إلى نهاية الشعر.

اعلان هيجل عن (نهاية الفن) -والذي يعد الشعر بالطبع جزءًا منه- لم يمنع الأفراد، من الاستمرار في كتابة القصائد

ومع ذلك، في سياق ما اعتدنا على تسميته ما بعد الحداثة، فمن المعتاد استخدام تعدد المعاني للمصطلحات لتمييز نهاية أخرى، وهي المعنى الذي يمكن أنْ نضعَ أنفسنا عليه. قيمة المجتمع. يخفي إحدى الحواس دائمًا واحدًا أو أكثر حتى نتمكن من الدخول في لعبة الحواس التي يمكن أنْ تعطي انطباعًا بأننا قادرون على الاستمرار إلى ما لا نهاية. يمكن أنْ يؤدي مصطلح "النهاية" أيضًا إلى ظهور لعبة تعدد المعاني هذه المفيدة للشك في إمكانيّة المعنى لأنه يعني "اللحظة التي تتوقف عندها "ظاهرة" و"اختفاء كائن"، أي في هذه الحالة (الشعر)، ولكن أيضًا "النيّة" ليست سريّة بالتأكيد ولكنها ليست واضحة جدًا ولا مؤكدة تمامًا من نفسها. على الشعر، في الواقع، انتشر ظل شك كارثي، وهو ما عبّر عنه هيجل عندما أعلن نهاية الفن، والذي يعد الشعر بالطبع جزءًا منه. ومع ذلك ، وكما سنرى بسهولة، فإنّ حكم الإعدام هذا لم يمنع الأفراد، وليس أقلها، من الاستمرار في كتابة القصائد.

إذن ماذا عن النبوءة الهيجليّة ؟

سأتبع هنا الطريقة التي وصف بها مالديني (جماليات الإيقاعات، 1967) فلسفة هيجل بأنها في الأساس فلسفة المفهوم. هذه ليست فكرة ثابتة ولكنْ يمكن تصورها على أنها المعنى الموجود في الوجود في مجمله. هذا المعنى هو دلالة واتجاه، سواء في الزمان أو في المكان. إنها ليست موجودة بالفعل، جاهزة، تنتظر من يكتشفها أو تكتشفها، لكنها تتحقق أو تتحقق من خلال تاريخ العالم. ومن خلال إدراك نفسها في العالم، فإنّ هذه الروح، كعقلٍ، تنتج الضوء الضروري الذي يمكنها من خلاله الكشف عن نفسها. قبل إنشاء هيجل لهذا الشكل شبه المطلق للمثاليّة الألمانيّة، كان ضوء هذا المعنى ينتشر من خلال الفن: لأنّ فن هيجل كان عالمًا حقيقيًا حيث يمكن للروح أنْ تتعرف على نفسها على أنها روح، كان من الممكن أن يكون الفن بطريقة ما. حياة الروح، لكن هذا الفن يعيش فقط على الروح تمامًا كما يعيش في الفن. كلاهما سوف يتطوّر في حالة الاعتماد المتبادل. الآن اعتبر هيجل أنّ هذه الروح، المطلقة لغزو كل ما هو موجود، قد وصلت إلى وعيها الكامل في فلسفته الخاصة، بينما اعتبره قمة أو "نهاية" المثاليّة المطلقة. لقد انضمت الروح أخيرًا إلى هناك، وبالتالي اجتازت مرحلة الفن التي أصبحت الآن عديمة الفائدة، لأنّ الروح لم تعد بحاجة إلى شكلٍ معقولٍ لتعكس نفسها وتتعرف عليها. يمكن للروح الآن أنْ تدرك نفسها على الفور في جميع مجالات النشاط البشري، الفرديّة منها والاجتماعيّة والسياسيّة. من ذلك الحين فصاعدًا، يصبح الفن زخرفيًا، ولم يعد يكشف عن معنى الوجود ويجب على الجماليات أنْ تفسح المجال للأخلاق. لذلك فإنّ الشعر يقترب من نهايته وعليه أنْ يعترفَ بعدم جدواه. ليس لديها المزيد لتفعله في هذا العالم (القصيدة).

تمّ تفسير النظرة الهيجليّة للعالم خلال القرن التاسع عشر على أنها "تقدم" ويمكن للمرء أنْ يقول بشكلٍ عامٍ إنّ الشاعر الحديث هو الذي يعيش في مناخ حيث يهيمن دين التقدم. ومع ذلك، يلاحظ بودلير، على سبيل المثال، أنّ الرجل غير قادر على التقدم الأخلاقي، وبالتالي من الضروري الاعتراف بأنّ الغناء أو توضيح هذا الشخص سيكون بمثابة الكذب مثل "مجتذب الأسنان المبتذل"، إنه المصطلح الذي استخدمه في رسالته الشهيرة إلى أنسيل في أيلول / سبتمبر 1866. إنّ القيام بالفن من أجل الفن سيكون أيضًا كارثيًا ويدين الشاعر بالبقاء على الهامش إلى الأبد. ليس لدى الشاعر أي شيء آخر ليُظهره أو يحتفل به، ولا شيء يغني أكثر من ذلك. لا جدوى من أداة الشعر. في نص حديث، يناقش أغامبين هذه الغاية التي، حسب قوله، موضّحة بشكل مثالي في النهاية المستحيلة للقصيدة. ومع ذلك، فإنّ ما يبقى إشكاليًا للغاية هو أنه يسعى لإيجاد ما يسمى البراهين لمكانته في شعر ما قبل هيجل، حتى في دانتي، كما لو أنّ الأخير قد قرأ التفكيكيين. مع ذلك، أحد أصدقاء هيجل، هولدرلين - هل نحتاج إلى تذكيرك ؟ - لم يتوقف إلا واستمر في الغناء في أوقات الندرة. ما يجب أنْ نفهمه ليس النهاية كاختفاء، بل نهاية الشعر كرد فعل على الحالة التي خلقها العالم الحديث له، وقت "الندرة" هذا، والذي كان نهايته معالجة الجوع، والقلق وعلاجه. هي مسألة فهم هذا القلق وعدم الابتهاج قبل الأوان بنهاية مميتة وتنظيم جنازات التفكيك.

الشاعر الذي يشعر بهذا القلق يستمر بشجاعة اليأس، كما أكد ميشيل ديغي. عرف هولدرلين أنّ الشعر هو أكثر الأعمال براءة (في رسالة إلى والدته للدفاع عن نفسه) ولكنه يتعامل مع أخطر سلعة، وهي اللغة. والسؤال إذن هو معرفة ما يمكن أنْ يفعله الشاعر لهذه اللغة ولماذا يجب أنْ يعرض نفسه لهذا الخطر، ولماذا يستمر بأمل يائس، وبعده الكثير من الآخرين. دعونا لا ننسى أنه من أعماق اليأس، والمرض من الموت، فتح كيركيغارد البعد الأنطولوجي للأمل وأنّ يونفوا حدد الشعر بالأمل. لا يزال هذا الاهتمام يتعلق بالمعنى الذي لا يمكن أبدًا إثباته مرة واحدة وإلى الأبد ولكنه يعتمد على اللغة للسماح للإنسان أنْ يسكن الأرض بشكل شعري.

لم يتغيّر الوضع البشري منذ أنْ بدأ الإنسان البشري في الرغبة في تعويض اختفاء أحدهم بأغانٍ طقسيّة. هذا هو الشاغل الأكبر ومعنى اللغة ومعنى الأغنيّة والشعر. إنها غاية ونيّة الشعر، حتى الآن، أنْ يؤسّس الإنسانيّة في الأغنيّة، أنْ يجد الإنسانيّة في الكلام الذي يشهد على اختلافها، على حياتها. يعيد الشعر صنع الكلمة الأصليّة أو يكررها، ويعيد اكتشافها، كما يقول التروبادور. الشعر ليس له نهاية، فهو ينشأ باستمرار. لغته ليست تلقائيّة بالمعنى السيبراني للكلمة، إنها التجلي وخلق المعنى. وبقدر ما نفهمه، كل إنسان هو شاعر. نحن نفهم مع الكلمات. كل كلمة مخاطرة، كل قصيدة مغامرة لا تقودنا للوقوع في هاوية المعنى، كما يقول أغامبين بحكمة. دعونا نلقي نظرة فاحصة على "انتهاء القصيدة".

يبدأ أغامبين بأطروحة يعتقد أنها غير تافهة ولكنها بديهيّة، وهي أنّ القصيدة "تعيش فقط في التوتر والفجوة بين الصوت والمعنى، بين السلسلة السيميائيّة والمتسلسلة الدلاليّة". منذ البداية، يمكن للمرء أنْ يتفاجأ من أنّ الجملة أو البيت ليست سوى سلسلة وليست كلًا متناغمًا. فكرة التناقض بين السيميائيّة والدلالات لها أصولٌ سوسوريّة بالطبع، ويأخذها أغامبين من مقال جاكوبسون الشهير عن الشعر. كما نعلم، بنى جاكوبسون نظريته اللغويّة بأكملها على نموذج الاتصال السيبراني الذي، بالمناسبة، فقد المصداقيّة تمامًا الآن. بالفعل في العام 1981، أظهر فرانسيس جاك أنّ هذا النموذج كان عقبة معرفيّة في مجال العلوم الإنسانيّة. يقع الكلام في الفضاء الحواري أو التمهيدي حيث يلعب الشخص الذي يُطلق عليه اسم المرسل أو المتلقي في علم التحكم الآلي دورًا لا غنى عنه في إنشاء المعنى. دعنا نضيف أيضًا أنّ الكلام البشري يتم بمساعدة الصوت، وهي حقيقة لا يستطيع علم اللغة البنيوي، النظامي التفاضلي، كما نعلم، تفسيره، لأنه ببساطة، الصوت ليس ثنائيًا يعارض صوت اللا صوت. الصوت لا يتكئ على أي شيء، فهو ينشأ أو يخرج من تلقاء نفسه ولا يعارض الصمت أيضًا. إذا تحدثنا عن الأصوات، يجب أنْ نأخذ هذه الحقيقة في الاعتبار على الأقل. على أي حال ، في الكلام في العمل، لا يمكن أنْ يكون هناك انقسامٌ بين الدال والمدلول، ونبرة الصوت ولا إيقاع الكلام ليست نتاج الاختيار بين الاحتمالات الثنائيّة المنفصلة والاحتمالات ذات الصلة في النظام.

جعل جاكوبسون رابطًا واضحًا على ما يبدو بين مفهوم اللغة كنظام ونظريّة الاتصال التي توصل إليها مهندسو الهاتف. اكتشف في عرضه عن الشعر إمكانيّة التعامل مع الشعر على أنه مادة شرعيّة لعلم اللغة. يتطلب هذا القرار قابليّة تطبيق مبدأ النظاميّة الثنائيّة للإشارات التي تسمح بالتواصل مع الشعر، وقد وجد نوعًا من التأكيد في اتجاهات بوصلة بول فاليري. يقتبس جاكوبسون نص فاليري من طبعة بلياد عام 1960. ها هو الاقتباس كما يظهر في مقال جاكوبسون: "القصيدة، تردّد مطوّل بين الصوت والمعنى". ومع ذلك، يختلف نص فاليري عن هذا الموقف لأنه يقرأ: "القصيدة - هذا التردد الطويل بين الصوت والمعنى".

في نص جاكوبسون يظهر كلمة "تردد" بدون مقال.

بالنسبة إلى فاليري، لا يتعلق الأمر بمسألة تطابق مستحيل بين السيميائيّة والدلالات، بل يتعلق بالانسجام والوحدة، الذي طال انتظاره بالتأكيد، ولكنه يتعلق بالاتحاد على الرغم من كل شيء. هذا ما أكده ديجي أيضًا في نص حديث عن الشعر المعاصر. دعنا نقول أنّ التردّد الطويل يجهّز لاكتشاف الاتحاد بين السيميائيّة والدلالات. أغامبين من جانبه يصر ويثابر لأنه يحدّد المعارضة التي تمت مناقشتها مع ذلك، وفقًا له، والذي يميّز التجزئة المتريّة عن الدلالات.

عندما نقرأ جميع دفاتر فاليري، ومعظمها موجود بالفعل في النسخة التي راجعها جاكوبسون، ندرك مدى أهميّة هذا الاتحاد بالنسبة إلى فاليري لأن الشاعر، حسب قوله، مشغولٌ باستمرار بتقديم نصه "الصوت في العمل"، الصوت الذي يأتي مباشرة من الأشياء التي نراها أو نشعر بها. لم يسأل جاكوبسون ولا أغامبين نفسيهما أسئلة حول خصوصيّة شاعريّة فاليري، والتي كان بإمكانهما مع ذلك اكتشافها في النص الذي قرأوه. كما نعلم ، بالنسبة لفاليري، يجب أنْ تكون القصيدة هي المكان الذي يمكن أنْ تتجلى فيه فكرة خالصة، في شكل يعطي الشاعر فيه صوتًا لما هو حي وحاضر في الأشياء. يقول إنّ الشعر هو "من طبيعة تلك الطاقة التي تنفق في الاستجابة لما هو ..."، لكنّ هذه الاستجابة يجب أنْ تكون موضوعًا لفظيًا خالصًا، إذ لن يترك عقل الشاعر أو عقله شيئًا للصدفة. لذلك فإنّ التردد المعني يتعلق بالسيطرة الكاملة على الرسالة الشعريّة.

فاليري، حسب تعبيره الشهير، يريد أنْ تكون القصيدة وليمة للعقل، ومع ذلك فإننا لا نزال نسير في اتجاه بونفوا ونقول إنّ الشاعر موجود، وأنّه كائنٌ حي، وبالتالي سيموت ويموت. لذلك لا ينبغي له أن يتظاهر بأنه ذكاء بلا جسد. وبالتأكيد، يظل في عواطفنا وتأثيراتنا ظلامًا يمكن للشاعر أن يقرّر تجسيده في قصيدته مع الحفاظ على كل الجانب المثير من لقائه مع العالم. لقد تناولت مفهوم "المرضي" من فيكتور فون فايزساكر الذي طوّره في كتابه الأساسي حول دورة الشكل، موضحًا أن كل الإحساس هو في الواقع لقاء بين الوعي والعالم. الاجتماع ليس محايدًا أبدًا لأنه من ترتيب التبادل. وهذا ما يميّزه الكائن الحي أي الإنسان، بالترقب والمبادرة، بالدهشة والخوف، الذي يشعر بالتهديد ويعمل على الأمن والتعسف والحريّة والقرار والحد منه. يمكن أن تكون هذه التجارب مروّعة: الفرح ليس بعيدًا عن الألم. إذا أراد الشاعر أن يظل صادقًا، فلا يجب أنْ يتهرب من هذا، بل أن يجعلهم يغنّون في قصيدته. يمكننا أنْ نقول أيضًا إنّ الشاعر لا يستشير عقله فقط بل يختبر نفسه ويخضع للاختبار في مواجهة الواقع. أراد فاليري أنْ يضع مواجهاته مع ما هو موجود في سماء الأفكار النقيّة، لمنحها شكلاً خالصًا. ومع ذلك فهو يصر أيضًا على ضرورة جعل الصوت أثناء العمل مسموعًا في القصيدة. من الواضح أنّ هذا النشاط أو هذا البحث الشعري يتطلب وحدة وثيقة بين السيميائيّة (ما ينتجه الصوت) والدلالات (معنى اللقاء). يمكننا أن نضيف أنه عندما نتحرك للرد، فإننا نتحرك، ونتوقع خارج أنفسنا، وأنّ صوتنا لن يختار بين النغمات الثنائيّة المتاحة في الكود. لكن يجب أنْ نضيف أنّ فاليري اعتبر أنّ هذه المشاعر شائعة جدًا، وغير نقيّة جدًا وأراد تنقيتها في القصيدة، لوضعها في نوعٍ من السماء، يعترف بطبيعتها الوهميّة. وبهذا المعنى، فإنّ القصيدة لا تخليص، وبالتالي تسهم في زيادة غير الواقعي داخل ما هو موجود. لكنّ الحقيقة في الوجود هي الموت أيضًا. مرة واحدة فقط اتخذ فاليري الموت على أنه موضوع قصيدة في "المقبرة البحريّة" الشهيرة.

يحدد أغامبين التردد المعني بعدم التطابق بين الوحدات المتريّة والدلاليّة. ويطلق على هذه الظاهرة اسم "التضمين"، مضيفًا أن إمكانيّة الاستجواب هذه تحدّد الاختلاف أو تلعب دور التمييز بين الشعر والنثر. لذلك فهو يعالج الظاهرة في إطار المقاييس، بل إنه سيشمل تجانس القوافي في هذا الانقسام بين الصوت والمعنى. لا يتجاوز تعليقه أبدًا المستوى الشكلي البحت، كما لو أن هذا التفاعل بين الصوت والمعنى كان نهاية الشعر، بكل معاني الكلمة. سيجد بعد ذلك تأكيدات في بعض أطروحات العصور الوسطى، متجاهلًا حقيقة أن هذا الشعر تم تأليفه ليُغنى، وبالتالي فإنّ اللحن هو وحدة الصوت. ينتقل أغامبين بعد ذلك إلى النتيجة الرئيسيّة في رأيه، وهي ما يسميه "الإصدار" الذي لم يره الحديثون لأنه كان واضحًا للغاية. كان علينا أنْ ننتظر أغامبين. ولكن لا يزال هناك بعض لوران جيني الذي أظهر بوضوح أن النسخة تُشكِّل البيت في الداخل حول القيصريّة وأن العبور من بيت إلى آخر لا يشكل الاختلاف الوحيد الحاسم بين النثر والشعر. هذه المناقشة الأخيرة تتعلق بالاختلاف الذي يصعب تحديده بين الخطاب الذي يتقدم، وهو النثر، وبين الخطاب الذي يتراجع عن نفسه، كما هي الحال في البيت، ولكن ليس هذا السؤال الفني هو الذي يجب أن يبقينا هنا، الشكل في نظامين من الخطاب لا ينفصلان عن المحتوى. الخلاف المشهور بين الصوت والمعنى هو في الواقع ظاهرة إيقاعيّة تجعل سماع الترددات والأفراح والتوقعات، الإيقاع يجعل حاستي الكلمة محسوسة ومسموعة، تجعل الصوت مسموعًا، يجذب الصوت، مثل شعر القرون الوسطى، الذي جعله يُسمع في اللحن. لم يكن حتى نهاية القرن الرابع عشر، كما هو موضح في أطروحة يوستاش دوشامب حول فن "الإملاء" (1392) ، تلك العروض الموسيقيّة الحديثة التي تهدف إلى تأليف موسيقى لفظيّة في التلاوة. يمكننا أيضًا ملاحظة أن أمثلة أغامبين تأتي من مجال اللغات الرومانسيّة حصريًا. يعتمد عرض هذا المقطع، لأسباب تاريخيّة (خاصة ثبات اللهجة)، على عدد المقاطع والقافية، وهو ممكن وفعال بفضل ثبات حروف العلة الخاصة به. يجب أن تبني اللغات الجرمانيّة والإنكليزيّة موسيقاها على أساس توزيع المقاطع الصوتيّة، وهذا هو عدد اللهجات وعدد الأقدام التي تجعل قياس البيت.

من أجل وضع مشكلة وحدة الشعر في منظورها الصحيح، يمكننا أنْ ننتقل إلى معاصر فاليري، كلوديل، الذي يقول إنّ هذ البيت يصل إلى نهايته عندما يصل إيقاعه الداخلي، واندفاع وحركة المعنى في التكوين المفصلي إلى اكتماله أو اكتماله. حتى لو استغرق الأمر مقطعين لفظيين فقط. ويصر في ملاحظاته على البيت، على أنّ البيت لا يتوقف بسبب قيود ماديّة مثل المساحة المتوفرة على الورقة، ولكن لأنّ شكله قد بلغ اكتماله. نحن نفهم أنّ هذا المصطلح "رقم" يشير إلى صفة العقل والمصير للكائن، ما هو المقصود منه في أصله. في مقالاته حول ترجمة الشعر، يتبنى بونفوا (كيفيّة ترجمة شكسبير، 1964) فكرة العدد هذه ويضيف أنّ القيد مجاني بطريقة ما ، لأنه أداة بحث.

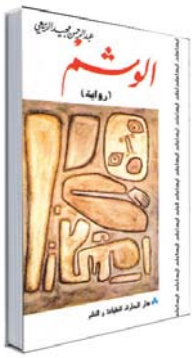
يبدأ أغامبين بالنظر إلى أنّ الاختلاف بين الصوت والمعنى، وأن التنافر بين السيميائيّة والدلاليّة هو جوهر الشعر. يتبنى هذا الاختلاف بالادعاء بأنه جاكوبسون. المعنى، إذنْ، إشكالي لأنه لا يمكن تحديد موقعه بدقة، ولهذا السبب، لا يوجد معنى في وجهة نظر بنيويّة هيكليّة. وبالتالي، فإنّ اللغة كنظام من الإشارات لا يمكنها التحدث إلا عن نفسها وعن نفسها. إذا كان للقصيدة أي سبب وجود أو "غرض"، فيجب أنْ يكون لغرض جعل اللغة تتحدث عن نفسها وعن نفسها. يعمم أغامبين هذه الأطروحة ويصوّرها في الماضي كما لو لم يكن هناك وقت أو تاريخ. تم القضاء على عدم التزامن في البعد المتزامن للغة كما تصورها البنيويون السيميائيون. من ذلك الحين فصاعدًا، لا يكون المعنى شيئًا أو يظل معلّقًا في تردد لا نهاية له، حتى القصيدة لا يمكن أنْ تضع حداً له. لا يزال مفتونًا بالهاوية، نوع من الافتتان الصوفي الذي لا يجب أنْ يقال عنه شيء.

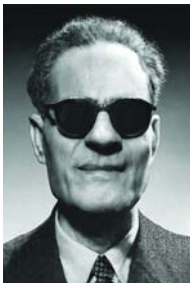
تردّد مطوّل بين الصوت والمعنى

الرواية العربيَّة وهموم الانكسارات الاقتصاديَّة

تُمثل الرواية العربيَّة إنسانياً واقعاً يجعلها كائناً يفرض نفسه، لوجوده في الواقع المصيري المشترك الذي يُشكل نوعاً من تجربة روائيَّة يبدأ بها الكاتب، ويجعل منها بيئته التي ينشأ فيها، إذ يستطيع من خلال اكتشاف الشذرات في العالم الروائي الذي دخله عبر تجربته الشخصيَّة في الحياة التي تشكل تجربة فرديَّة له، وتمنحه المزيد من الاكتشافات التأمليَّة التي سجلها في ذاكرته الإنسانيَّة قبل الأدبيَّة، وتركها في عقله الباطن ضمن اللاوعي، لتنمو كي يستحضرها ذاتياً في ما بعد، لتكون حقيقة يتركها في التاريخ الروائي أو الأصح الأرشيف الروائي للواقع العربي بعيداً عن روايات الفنتازيا والخيال.

ضحى عبدالرؤوف المل




طه حسين

نوال السعداوي

رضوى عاشور

غادة السمان

علويَّة صبح

فهو يكشف للقارئ أزمنة عاشها أكثر من مرة بمعنى الزمن الواقعي بكل الأخطاء، والعثرات والزمن الذي يُبعد عنه الشوائب. ليحولها إلى رواية إنسان أي رواية فرد من البشر اختبر الحياة بما فيها، وترك أثراً مكتوباً جعل منه رواية الإنسان الذي عاش تجربته الشخصيَّة مع آلاف من البشر، وشكلت تفاصيل حياته صراعات صامتة تحولت في ما بعد إلى عوالم روائيَّة تخيليَّة في أبعادها ومصائر شخصيات رصدها لتتكون منها الأحداث المبنيَّة على تجربة ذاتيَّة، إلا أنها تطرح العديد من التساؤلات المهمة إنسانياً. فهو من خلال ذلك استطاع اكتشاف السلبيات والإيجابيات في الحياة، وإنَّ ضمن وجهات نظره الخاصة التي قد تتوافق مع القارئ أو تتعارض معه ضمن تقبله الواقع المُعاش للكاتب، والذي كتبه بشكلٍ ذاتي، ويُحاكي من خلاله رفضه للأحداث التي عاشها أو تقبلها ضمن التقهقر بعيداً عن أدب السيرة الذاتيَّة، والتماهي مع الفترة التي عاشها الكاتب في تجربة تأثر بها وأثرت فيه بشكل لم يستطع نفيها من كتاباته مثل كتابات الأديب طه حسين قديماً، وحديثاً ما كتبته غادة السمان ورضوى عاشور وعلويَّة صبح وغيرهنَّ من الكاتبات كنوال السعداوي في محاولات ليتعافى المجتمع العربي من الأدران في ظل تضييق المساحات، والفساد الأخلاقي الذي يتعارض مع التطلعات المستقبليَّة للإنسان بعيداً عن التصنيف بين ما هو نسوي أو ذكوري. فهل يمكن استخلاص رواية الإنسان المتعافي من مشكلات البيئة العربيَّة تحديداً في الأدب الذي يحمل الكثير من الهموم الإنسانيَّة، والأمنيات الذاتيَّة للتحرر من قيود الواقع؟ وهل ما نشهده من عودة للرومانسيَّة هو الاتجاه الأسطوري أيضاً نحو الحكاية الشعبيَّة ودمجها بالشاعريَّة التي ينتج عنها رؤية مغايرة لواقع أراد الكاتب الخروج منه بأسلوبٍ ليس بالجديد لكننا افتقدناه لفترة طويلة؟ أم أنَّ هموم الرواية العربيَّة في ظل الانكسارات الاقتصاديَّة سيتركها في مهب الذاتيَّة مستقبلاً؟ أم أنَّ المجتمعات التقليديَّة التي ينطلق منها الكتاب لا تزال هامشيَّة في الأدب الروائي؟

يسعى الكاتب في عصرٍ بات يُسمى ما بعد الحداثة إلى كشف الأحداث التي يعيش فيها خاصة ما بعد الكورونا، والتي تُشكل نوعاً من الذاتيَّة، وإنْ عاد بعض الكتاب إلى الأساليب القديمة في التيارات الكتابيَّة كأدب الشيخوخة عند الروائي حسن داوود بعيداً عن التقهقر السياسي، وضبابيَّة الرؤية في ما حدث من ثورات، وما كتب عنها ويحتاج إلى غربلة. لأنها شكلت طفرة إنتاجيَّة روائيَّة بعضها لم يستمر، لأنه رُصِدَ بشكلٍ ذاتي ما حدث معه ورصده إعلامياً، ومن ثم افتقر إلى السبب الذي جعل من روايته مقروءة في زمن الثورات، وقد لمسنا نبذها حالياً من القارئ نفسه حتى بعضها بات لا وجود له. بل والبعض منها اندثر فعلياً بعد توهج كبير ولا سبيل إلى ذكر العناوين هنا، فالانفصال عن الأدب في عالم الرواية الذاتيَّة لا يمكن أنْ ينتج عنه تحررٌ نبيلٌ قادرٌ على فرض ماهيَّة الحدث الذي يتكرر بمعناه العام منذ آلاف السنين حتى الآن كالحرب والسجون والاستبداد وحقوق المرأة وغيرها، وكأنهم يروون قصة حياتهم في الرواية بشكلٍ مبطنٍ مثل البرنيكة لطلال سيف وأدب السجون، ولكنْ بشكلٍ ذاتي اختبره الكاتب وعاشه وكتب عنه ومنحه قوة التأثر والتأثير لأنه بشكلٍ ذاتي هو نتيجة ما عاشه. وهل رواية الوشم للكاتب العراقي عبدالرحمن مجيد الربيعي حافظت على ذاتيَّة ما عاشه واختبره هو شخصياً في الأدب الروائي؟ أم أننا في زمن الانكسارات الاقتصاديَّة وضبابيَّة الرؤية السياسيَّة في العالم العربي سنفتقد للرواية الذاتيَّة القيّمة فعلياً مثل الروايات الغربيَّة التي تُمثل أنموذجاً حقيقياً لذلك. فهل سنشهد طفرتها بشكل يليق بها مستقبلاً؟

الحيويَّة الهادفة في نصوص (مهودر) المسرحيَّة

قراءة تحليليَّة في كتاب (لون آخر للصمت)

م.م. أحمد طه حاجو

يُعدّ كتاب (لون آخر للصمت) للكاتب المسرحي (عبد الحليم مهودر) تجربة في كتابة النصّ المسرحي ذات أبعاد اجتماعيَّة وواقعيَّة، فبالرغم من أنَّ الكتاب تضمَّن خليطاً من تقنيات كتابة النصّ المسرحي، فمنها الجاد، ومنها التراجاكوميديا، فكان هناك نص مسرحي متعدد الشخصيات وهناك نص (مونودرامي)، وأيضاً نصّان موجّهان للأطفال، قد احتوت على جزء من الكوميديا الهادفة، وهذا أبرز ما يتميز به الكاتب (عبد الحليم مهودر) الكوميديا والسخرية من الحياة وإرهاصاتها ولا معقوليتها، فقد أصدر مسبقاً كتاباً بعنوان (حكايات مهودر الساخرة)، فكأننا يجيد توظيف الكوميديا في نصوصه المسرحيَّة والأدبيَّة.

إنَّ النصّ المسرحي الأول الذي حمل عنوان (صوت الحجر) يعد نصاً (تحريضياً)، إذ إنه جسَّد الألم الفلسطيني عبر الرمز، فقد تناول الظلم وآثاره في البيئة الفلسطينيَّة، والمجتمع بصورة خاصة، وبيّن أيضاً دور الحجارة وموقفها وثورتها ضد الاحتلال الصهيوني، وانتفاضتها الواضحة والتي كانت بمثابة صرخة مدوّية أكثر من غالبيَّة مواقف العرب المتخاذلة تجاه القضيَّة الفلسطينيَّة، والذين لاذوا بالصمت، ففي أول الحوارات للرجل نراه يقول في: ((الرجل- السلام عليكم أيها النائمون))، في إشارة واضحة إلى استفزاز الجمهور من أجل اتخاذ موقف وقرار تجاه الواقع المنتهك، ذلك الواقع الدنيء بسبب صمتهم وإهمالهم.

كما أنَّ الشخصيات التي تضمنها النص هي (حجر، شاب، رجل، جندي صهيوني) فكانت البطولة للحجر، الذي راح يتحدث بقوة وبسالة وغيرة، في إشارة مخالفة لطبيعة الأشياء، وعند إثارة الخيال بهذه الصورة فإنَّ الرسالة المضمرة في النص المسرحي تعمل على دفع مخيلة المتفرج واستفزازها بأنَّ هناك قضيَّة كبرى ينبغي الانتباه لها، كما أنَّ النص يثير سؤالاً جوهرياً، مفاده (إذا الحجر تكلم وصرخ، فأنتم متى تصرخون وتقولون وتتحركون ؟).

أما النص الثاني فكان بعنوان (السفينة) ويندرج ضمن (مسرح الدمى) الموجه للطفل، فهو نص تربوي يؤكد على ترسيخ قيم التعاون والمحبة والاحترام، عبر عدد قليل من الشخصيات وهي (البحّار، الراوي، القمر، الشمس، العصفور، النورس، الحمار، الفيل) فالبحّار يستبد في رأيه ولا يسمع (القمر) عندما نصحه بأن لا يبحر لأنَّ هناك عاصفة، لكنه يبحر وتواجهه العاصفة فتتسبب في تحطم وغرق سفينته، وبالتالي يستطيع النجاة عبر السباحة إلى جزيرة صغيرة، وسرعان ما يتعرف على عدد من الحيوانات التي تعيش في تلك الجزيرة، لكنها لا تتعاون معه في البدء لخوفها من الإنسان بصورة عامة، لأنَّ النظرة المتكونة لديها بأنَّ الإنسان مصدر إزعاج دائم لها، فيعمل على كسب محبتها عبر مساعدته للفيل ومعالجته لجرحه، فيتعاون الجميع معه في بناء سفينته، ويعود سالماً إلى مدينته.

إنَّ (البحار) قد تلقى درساً وتعلمه ودفع ثمنه، وهو أنه كاد يفقد حياته نتيجة (العناد)، ولم يستطع أنْ يبني سفينة أخرى إلا بعد أنْ غيّر أسلوبه مع الآخرين، مما دعا الحيوانات إلى احترامه ومساعدته، بعد أنْ تعلم درساً نتيجة تهوره وعدم سماعه للنصيحة، فالنص يدعو الأطفال إلى سماع النصيحة من الكبير، وتنفيذها وعدم الاستسلام للعب وفعل الأفعال غير المحسوبة.

إنَّ الأبعاد السيكولوجيَّة التي يناقشها النص ضروريَّة، لأنها تمثل المرحلة العمريَّة الموجه لها، فمرحلة الطفولة هي مرحلة الاستبداد بالرأي والعناد لدى الطفل، فيحتاج إلى تجسيد قصص مثيرة ومؤثرة في نفس الوقت كي تكون مقنعة بالنسبة له، ولتبقى في ذاكرته بعد انتهاء العرض المسرحي.

كما أنَّ رمزيَّة النص تعكس الواقع السياسي العربي، لا سيما أنَّ السفينة ترمز إلى الدولة، نسبة إلى أنها تحمل العديد من الركاب، ويمكن الاستعانة بها برمزيَّة بأنها تمثل (الدولة) المتحكمة بالعديد من الناس (وهم الشعب) فقبطان السفينة الذي هو (البحار) عندما تهوّر أغرق سفينته، كما فعل العديد من القادة والرؤساء العرب الذين سقطت بلدانهم أمام موجة (الربيع العربي) الذي أطاح بجبروتهم وكشف عن خواء قياداتهم، التي شُيّدت بالحديد والنار والتجبّر والغرور والاستبداد بالرأي.

كما أنَّ النص المسرحي الثالث الذي حمل عنوان (قبل رحيل إبليس) وهو (مونودراما) مكون من شخصيَّة واحدة (امرأة تخطت الخمسين) وهي عجوز تتلاعب بالقيم والمواقف فتختلق الفتن وتفتعل المشكلات، فهي تجسد البعد النفسي للسياسات الاستعماريَّة المتحكمة بالشعوب، وتجسد كيفيَّة تسيير الأوضاع، متجاهلة جميع الأعراف من أجل تحقيق مصالحها وغاياتها، فهي مسرحيَّة إيقاظيَّة تنويريَّة، لأنها تثير الفكر والوعي تجاه المواقف الدائرة في الوسط الاجتماعي وتدعو إلى التأمل والتفكير واتخاذ قرار. فهي تختلق المشكلات عبر بناء خطة محكمة، ومن ثم تقوم بحل المشكلة عبر تفكيكها بطريقة غير منطقيَّة (سمجة)، وهذا يعكس القرارات الأمميَّة التي تمارسها الدول الاستعماريَّة على بلدان العالم الثالث، فهي تختلق الأزمات وتحقق مآربها، ومن ثم تحلحلها وكأنَّ شيئاً لم يكن، ويتم ذلك بمساعدة الإعلام الأصفر الذي يروّج للزيف والأكاذيب.

أما النص الرابع الذي حمل عنوان (قط وفي رقبته قلادة) فهي مسرحيَّة للأطفال، تميزت هذه المسرحيَّة بشخصيات عدّة، لإضافة الحيويَّة وتحقيق الإبهار وهو العنصر الذي ينبغي أنْ يكون مهيمناً في النص أو العرض المسرحي الموجه للأطفال.

إنَّ فكرة المسرحيَّة تتركز على مصلّح للآثار ومجموعة من الأطفال بقربه، ويقوم مصلّح الآثار بالحديث للأطفال عن قيمة الآثار المعنويَّة، وحثهم على رفض القيم السائدة من (الواسطة، والمحسوبيَّة، والفساد)، وجسّد ذلك عبر رفضه طلب أحدهم من الذين لا يحملون شهادة دراسيَّة للعمل معه مقابل الرشوة، كما أنه يعمل على ترغيب الأطفال باحترام تراثهم وآثارهم وعدم التفريط بها مهما حصل، لأنها تمثل إرثاً حضارياً للبلد، كما أنَّ النص يتضمن بداخله نصاً آخر وهو أنَّ مصلح الآثار يقوم بقص قصة للأطفال عن (قط الوالي)، وكيف كان هذا القط منبوذاً بعد أنْ طرده صاحبه وتدور الأحداث ويتجول في الأسواق ويقوم بطرده كل من الباعة وأصحاب المحال في السوق، لكن عندما يصبح (قط الوالي) وعلى رقبته علامة دالة مكتوب عليها (قط الوالي) يصبح معززاً مكرماً في السوق وكل الذين طردوه من محالهم يصبحون يتملقون له ويرحبون به.

إنَّ الفكرة تجسد الواقع الاجتماعي الآني، فكثير من الناس يغيرون مواقفهم مع الآخرين بحسب مستوى المقابل، فمن يكون بسيطاً يتم تجاهله، لكن عندما يتبوأ منصباً ما، يأتي له كل الذين تجاهلوه مسبقاً راكعين له، من أجل مصالحهم، فهذا النموذج من المجتمع وإن كان كبيراً، مرفوض وينبغي محاربته، كي يتم الإصلاح النفسي والمجتمعي للجيل المقبل.

فالهدف من النص ترسيخ أهم القيم في كيفيَّة تقييم الآخرين، وينبغي احترام الجميع بغض النظر عن المستوى المعيشي، فالمواقف هي التي تحدد احترام الناس وليس المادة.

إنَّ الكاتب المسرحي (عبد الحليم مهودر) وُفّق في نصوصه المسرحيَّة، فجميع النصوص حملت قيماً وأهدافاً سامية من شأنها دفع المجتمع للتحرك ورفض السائد، فالحيويَّة واضحة في نصوص (مهودر) المسرحيَّة، سواء كان في النص الموجه للكبار أم الموجه للأطفال، إلا أنَّ جمع نصوصه المخصصة (للكبار والأطفال) في كتاب واحد قد يشتت القارئ النوعي المتخصص والراغب بقراءة نوع محدد، وكان يفضّل أنْ يفصل بين الاثنين فلو كانت النصوص الموجهة للكبار في كتاب مستقل والنصوص الموجهة للأطفال بكتاب آخر لكان أفضل للمخرج الذي يروم الإخراج من تجربة (مهودر) المسرحيَّة التي قد تفتح أمامه أفقاً أوسع عبر اختياره الفئة (الكبار أو الأطفال) ويتوجه لها، من أجل الغور بأعماق التجربة، كما فعل مسبقاً الكاتب المسرحي الراحل (جبار صبري العطيَّة) الذي اختص بالجزء الأكبر من نصوصه بالأطفال والتي قام بجمعها وطباعتها الفنان المسرحي (هلال العطيَّة) بكتابين منفصلين.

فتجربة الكاتب المسرحي تتبلور للقارئ والمخرج المسرحي بصورة أكبر من خلال قراءة أكثر من نص مسرحي، وهذا يدعو إلى فهم توجه الكاتب ومرجعياته الفكريَّة والإيديولوجيَّة التي دعته لاختيار التوجه المسرحي والفكري الذي يتبناه عبر منجزه.

حجر رشيد.. اكتشافه ودوره في معرفة أسرار الهيروغليفيَّة

لا تكتمل أي زيارة للمتحف البريطاني في لندن، من دون التوقف أمام حجرٍ غير منتظم الشكل من البازلت الأسود يدعى حجر رشيد أو (روزيتا ستون)، وهذا الحجر هو إحدى النفائس في المتحف البريطاني وقد وصل إلى بريطانيا في العام 1802 بمقتضى اتفاقيَّة العريش عام 1800 التي أُبرمت بين إنكلترا وفرنسا، تسلمت إنكلترا بمقتضاها الحجر وآثارًا أخرى وبدأ الباحثون بترجمة النص اليوناني وعمل عدة نسخٍ من الحجر لغرض دراسته.

هذا الحجر وغيره من الآثار التي أسهمت بفك رموز الهيروغليفيَّة هو محور معرض (الهيروغليفية: فك رموز الحضارة المصريَّة).

لندن: فيء ناصر

قصة حجر رشيد وأهميته؟

بدءاً، اخترعت الكتابة في مصر في حدود 3250 قبل الميلاد لتنظيم المجتمع وتخزين وتوزيع المؤونة. إنَّ أقدم قطعة أثريَّة تؤرخ للكتابة الهيروغليفية في المتحف البريطاني هي وعاء اسطواني مكتوبٌ عليه اسم حاكم مصر العليا (سيكن/كا) ويعود تاريخه إلى فترة ما قبل توحيد مصر تحت إمرة حاكمٍ واحدٍ هو (نارمر). ويذكر أنَّ الكتابة ظهرت تباعاً في بلاد الرافدين ومصر والصين وأميركا الوسطى. والهيروغليفيَّة تعني الخط المقدس، وكان المصريون القدماء يزينون بها المدافن والمعابد والمسلات ويؤرخون بها الأحداث المهمة لمدة تقارب 3000 عام ومع تطور الكتابة استعملت أدوات مثل الريش أو أقلام القصب للكتابة على البردي، وهذا التطور أدى إلى تقلص الرموز التصويريَّة في الهيروغليفيَّة لصالح خطوطٍ متصلة ومختصرة تدعى هيروطيقيَّة وديموطيقيَّة وأنواع الكتابة الثلاثة هذه استُعملتْ في الحضارة المصريَّة.

وبعد أنْ غزا الاسكندر المقدوني مصر عام 330 قبل الميلاد انتشرت الأغريقيَّة، وحجر رشيد التي نقشت في 27 آذار/مارس عام 196 قبل الميلاد خيرُ مثالٍ على ذلك، وهذا الحجر بمثابة مرسوم تبجيل وشكر رسمي للملك بطليموس الخامس من قبل كهنة مدينة منفس وفيه يطالبون بجعل يوم توليه العرش عيداً مقدساً نظراً لخدماته الجليلة ويشكرونه لقيامه بتمويل المعبد ولإعفائهم من الضرائب الماليَّة.

أكتشف هذا الحجر عام 1799 بين أنقاض قلعة قديمة تسمى طابية رشيد في مدينة رشيد إحدى مدن محافظة البحيرة، أثار هذا الحجر الأسود انتباه أحد جنود الحملة الفرنسيَّة بقيادة نابليون بونابرت التي لم تكن حملة عسكريَّة فقط، بل كانت استكشافيَّة لتاريخ وجغرافية مصر، ومن نتائجها جمعٌ كميَّة هائلة من القطع الأثرية التي شكلت نواة علم المصريات. هذا الجندي يدعى بيير فرانسواز بوشارد وهو ملازمٌ يعملُ تحت إمرة نيكولاس جاك كونتي، فنان وضابط في الجيش الفرنسي ومخترع قلم الرصاص، وسريعاً تعرف الأخير على الكتابة المنقوشة على هذا الحجر.

يزن حجر رشيد 760 كيلوغرام وبارتفاع 113 سم وعرض 75 سم وجُلبَ من مكان غير معروفٍ حتى الآن لاستخدامه في بناء القلعة، أما ما نُقِشَ على الحجر فهي الهيروغليفيَّة في الجزء الأعلى وهي الكتابة التصويريَّة التي استخدمتْ من قبل رجال الدين في المعابد والديموطيقيَّة في الجزء الأوسط وهي لغة المحادثة اليوميَّة في مصر القديمة والإغريقيَّة القديمة في الجزء السفلي وهي لغة ملوك مصر في عصر البلاطمة. وقراءة هذه الأخيرة هي المفتاح لفهم اللغتين الأولى والثانية. ويعودُ الفضلُ لحل شفرة الهيروغليفيَّة الى عالم الشرقيات ومؤسس علم المصريات الحديث الفرنسي جون فرانسوا شامبليون (1790 / 1832) أستاذ التاريخ القديم في جامعة غرونوبل، فبعد محاولات استمرت خمسة عشر عاماً هرع إلى مكتب أخيه جاك جوزيف المتخصص في اللغة اليونانيَّة القديمة، عام 1822 وهو يصرخ (وجدتها..) وبعدها أغمي عليه لخمسة أيام ثم استفاق وصرّح بشغف كبير: "أريد أنْ أقومَ بدراسة معمقة ومتواصلة لهذه الأمة القديمة الأثريَّة، يملؤني الحماس الذي سيقودني إلى دراسة آثارهم وقوتهم ومعرفتهم، وسيكبر تقديري لهم إلى ما هو أبعد من ذلك إذ سأكتسب تصورات جديدة عن حضارتهم. ومن بين كل الشعوب الذين أفضلهم، سأقول بأنه لا أحد عزيزاً على قلبي كالمصريين".

نشر جون شامبليون في العام 1824 كتاب (موجز النظام الهيروغليفي عند المصريين القدماء)، الأمر الذي أدى إلى تعيينه أميناً للقسم المصري في متحف اللوفر، وقام بعد ذلك بنفسه في رحلة استكشافيَّة إلى مصر.

27 حجراً مشابهاً

لكنَّ حجر رشيد ليس فريداً من نوعه، بل هناك 27 حجراً مشابهاً له أغلبها موجودٌ في مصر وأغلبها مكتوبٌ عليها بهذه اللغات الثلاث التي استعملت في عهد البطالمة، الذي انتهى عام 30 قبل الميلاد بعد موت كليوباترا آخر ملوكهم، حيث انتشرت اليونانيَّة القديمة وكانت هي لغة المعاملات الرسميَّة والبلاط؛ لأنَّ مصر كانت ضمن الامبراطوريَّة الرومانيَّة وبقيت كذلك إلى عهد الفتوحات العربيَّة حتى صارت العربيَّة هي اللغة الرسميَّة في حدود عام 706 م.

شهدت مصر خلال الألفيَّة الأولى قبل الميلاد تحولات ثقافيَّة مهمة؛ لأنَّ أغلب حكامها كانوا رومانياً وقد جلب هؤلاء معهم لغتهم وكتابتهم التي تلاقحت مع الهيروغليفيَّة، فمثلاً الكلمات المصريَّة كانت تُقرأ بحروفٍ يونانيَّة كي تساعد في النطق (مثلما نفعل أحياناً مع الإنكليزية حين نكتبها بحروفٍ عربيَّة)، وهكذا بالتدريج تحولت رموز الديموطيقيَّة التي كانت هي لغة المصريين اليوميَّة إلى أصواتٍ لم تكن موجودة في اليونانيَّة من قبل، وفي حوالي 100 بعد الميلاد كان هناك نظامٌ موحدٌ للأبجديَّة المصريَّة مع

وجـود لهجات محليَّة في مناطـق عديدة وقد انحدرت اللغة القبطيَّة من إحدى هـذه اللهجات المحليَّة التي ربما تعود إلى شـمال مصر الوسـطى. ومعنى (قبطي) باليونانيَّة هو مصري.

وهكـذا تدريجيـاً حلَّـت القبطيَّـة والأغريقيَّـة محل الأشـكال الأخـرى للكتابـة فـي مصـر بما فـي ذلك الهيروغليفيَّة. وأدى انتشـار المسيحيَّة إلى التخلي عن الطقـوس الدينيَّة القديمة وإهمـال المعابد، وآخر أثرٍ مكتـوبٍ بالهيروغليفية هي مسـلة لكاهـن من معبد في جزيـرة فيلة بالقرب من أسـوان ويعود تاريخ هذه المسـلة إلى عـام 394 بعـد الميلاد. وهكـذا اندثرت الهيروغليفيَّة بانعدام القدرة على قراءتها. ومثلت اللغة والكتابـة القبطيَّة التي ظهرت في القـرن الثالث قبل الميلاد معتمدة علـى الأبجديَّة الأغريقيَّة ومضافاً إليها بعض الرموز مـن الديموطيقيَّة (للتعبير عن الأصوات المصريَّـة التي لـم تكـن موجـودة باليونانيَّـة) آخر مرحلـة من مراحـل اللغة والكتابـة المصريَّة القديمة ومع تحـول الكثير من المصريين الى المسـيحيَّة في القرنين الثاني والثالث الميلادي اسـتخدم المصريون المسـيحيون هذه الكتابة بدلاً مـن الهيروغليفيَّة التي كانت رمزاً للوثنيَّة.

محاولات العلماء العرب في فك رموز الهيروغليفية

اسـتحوذتْ رمـوز الهيروغليفية المبهمة علـى اهتمام العلمـاء والرحالـة العرب فـي القرون الوسـطى مثل الأدريسي (المتوفى / 1251 م) والقلقشندي (المتوفى / 1418م)، حيث كانوا يأملون في فك رموز الهيروغليفيَّة لأنهم اعتقدوا أنَّها المفتاح لكشف أسرار العلوم القديمة والسـحر، لذا اسـتخدم بعضهـم الهيروغليفيَّة كرموزٍ مشفرة للأبجديَّة العربيَّة كما فعل ذو النون المصري، بينما استعان آخرون بالأقباط لفك تلك الرموز. أطلق العلماء العرب على الهيروغليفيَّة (لغة الطيور)؛ وذلك لكثـرة رموز الطيـور فيها. وكانت محـاولات أحمد بن أبو بكر بن وحشـية النبطي الكلداني المولود في قرية قسـين قرب الكوفة القديمة فـي العراق والمتوفى عام 930 ميلاديَّـة، ولـه كتبٌ كثيـرة منها كتابه (الفلاحة النبطيَّة) الذي هو ترجمـة لتعاليم الزراعة لسـكان العراق القدماء، أثر هذا الكتاب كثيـراً في مجال الزراعة وتقنيات الري. لكنْ لابن وحشـية النبطي الباحث فـي العديد من المجالات العلمية مثـل الفيزياء والرياضيات والزراعة والأرصاد الجويَّة والسـحر والكيمياء، كتـابٌ مهمٌ في الترجمة واللغـات القديمـة بعنـوان (شـوق المسـتهام فـي معرفة رمـوز الأقلام) وهـو مصنـفٌ احتـوى علـى مقارنـة بيـن العربيـة و89 لغـة قديمـة منها الهيروغليفيَّـة، هـذه المخطوطـة تمت ترجمتها وحُققتْ من قبل المستشرق النمساوي جوزيف همر ونُشرتْ في لندن عام 1806 أي قبل ستة عشـر عاماً من تاريخ فك شامبليون رموز الهيروغليفيَّة وهذه النسـخة ضمـن معروضات المعـرض وهي من مقتنيات مكتبة جامعة اوكسفورد.

ويرى الدكتور عكاشـة الدالي الأستاذ في علم الآثار في كليـة لندن الجامعة في كتابه (الألفية المفقودة: مصر القديمـة في الكتابات العربية في القرون الوسـطى)، أنَّ ابـن وحشـية قـد نجح فعـلاً في فك بعـض رموز الهيروغليفيَّـة قبل تمكن شـامبليون مـن قراءة حجر رشيد بنحو ثمانية قرون.

لم تكن مخطوطة ابن وحشـية (شـوق المستهام في معرفة رمـوز الأقـلام) معروفَة في أوسـاط المؤرخين واللغويين الفرنسـيين في ذلـك الوقت، لكنها كانت معروفـة جـداً لـدى أحـد أسـاتذة شـامبليون، وهو المستشـرق أنطـوان إيـزاك سلفسـتر دي ساسـي، أستاذ اللغة العربيَّة والفارسـيَّة، والخبير في النقوش الساسـانيَّة، إذ كانت لديه نسـخة منهـا. ولعلَّ عالم المصريات الفرنسي جان شامبيون تمكن من الوصول إليها.

ضـمَّ المعـرض أيضاً مـا يقـارب المئتين وخمسـين قطعة أثريَّة تسـلط الضـوء على أهميـة الهيروغليفية مثـل الجداريـات وأوراق البـردي وصـور لمسـلات مصريـة وكتـاب الموتـى الفرعونـي، لكنَّ أحـد أهم المعروضـات هـو (الحـوض المرصـود) وهـو تابوتٌ كبيرٌ من الغرانيت الأسـود يعود الـى العام 600 قبل الميلاد ومنقوش عليه بالهيروغليفية واكتشف في فترة المماليـك قرب جامع ابن طولـون واعتقد المصريون أنَّ الشرب أو الاستحمام في هذا الحوض مع ذكر بعض الصلـوات والتعاويذ قد تشـفي من عـذاب الحب ولا تزال المنطقـة التي وضع بها الحوض للاستسـقاء في القاهرة تسمى بالحوض المرصود.

أحقية مصر بحجر رشيد

يذكـر أنَّ هذا المعرض المهم احتفى بمرور مئتي سـنة على حلّ شـفرة الهيروغليفيَّة، وشـهد إقبالاً جماهيرياً مع إقامـة فعاليـات ونـدوات تعريفيَّـة وتفاعليَّة عن الهيروغليفيَّة وعن الحضارة المصريَّة.

وأيضـاً أثار تسـاؤلات أخلاقيـة وقانونيَّـة ومطالبات بأحقيَّة مصر في اسـتعادة حجر رشيد وغيره من الآثار المهمة التي وصلت إلى بريطانيا أثناء حقبة الاستعمار أو بموجب اتفاقيات لم تكن الحكومات المصرية طرفاً فيها.

أسئلة مشروعة

محسن مهدي ومشروعه الفلسفي

فوزي حامد الهيتي

تمرّ الذكرى السنويّة لوفاة العلاّمة العراقي والأكاديمي الكبير محسن مهدي الذي تُوفي في شهر حزيران من عام 2007. وخير تكريم يمكن أنْ نقدّمه لأكاديمي رصين بوزن محسن مهدي هو أنْ نقدم مراجعة نقديّة لأهمّ أعماله الإبداعيّة.

وبدءاً نقول إنَّ محسن مهدي من الأكاديميين العرب القلائل الذين أثبتوا حضوراً في الجامعات الغربيّة وسجل اسمه ضمن أفضل أكاديمييها وصار له تلاميذ وأتباع ومريدون في تلك الجامعات وبخاصة في جامعتي شيكاغو وهارفارد ومراكزهما البحثيّة. فهو باحث متخصص له منهج رصين في تحقيق النصوص القديمة وتقديمها للقارئ المعاصر. ومحسن مهدي (في السياق نفسه) أستاذ الدراسات الفارابيّة والخبير بالمعلم الثاني ونصوصه فضلاً عن كونه محقق ومقدم أفضل نسخة من قصة ألف ليلة وليلة التي تُرجمت إلى الغرب وأخذت مكانتها بين أفضل الأعمال الأدبيّة العالميّة بفضل جهوده التحقيقيّة الرصينة لهذه النسخة.

محسن مهدي

في هذه الورقة أود إثارة بعض الملاحظات حول كتابه (الفارابي وتأسيس الفلسفة الإسلاميَّة السياسيَّة). وهذا الكتاب يعدُ من أغنى الكتب وأهمها حول الفارابي وفلسفته السياسيَّة وما نثيره من ملاحظات تبقى أسئلة مشروعة على هامش كتاب هو الأفضل عن الفارابي بالتأكيد.

أولى هذه الملاحظات وأهمها تتعلق بدوافع دراسة الفلسفة السياسيَّة عند الفارابي. لماذا نقرأ الفارابي.. وتحديداً فلسفته السياسيَّة ؟، هل هو مجرد جزء من تأريخنا الثقافي وتجربة يمكن الاستئناس بها أو له غرض آخر ؟.

يجيبنا محسن مهدي عن هذا السؤال من خلال حوار أجري معه بشأن جدوى دراسته للفلسفة السياسيَّة للفارابي، يقول محسن مهدي: (كنت أرى أنَّ المشكلة الرئيسة في الوطن العربي المعاصر هي إحياء ودعم التفكير في هذين المطلبين، وأنه لا خلاص لهذه الأمة إلا إذا نشأت فيها فلسفة سياسيَّة إنسانيَّة، وظهر فيها من يفهم ما بين الحكمة والشريعة من الاتصال كما قال ابن رشد، انصب اهتمامي على الفارابي- والكلام لمحسن مهدي طبعاً- لأنه يكاد يكون الوحيد بين الفلاسفة المسلمين، الذي ركز جهوده على هذه الأمور، ولم يكن ابن باجة، وابن رشد، وابن خلدون إلا تلامذة له فيها). (مجلة البيان الكويتيَّة، العدد 230، عام 1985).

ويقصد بهذين المطلبين البحث في أصول الحكم وأشكاله (أي أنواع السياسات والدساتير والرئاسات الممكنة في الاجتماع الإنساني، والتي ترتب العلاقة بين طبقات الناس، وبين الحاكم والمحكومين من جهة، وهي تبحث في علاقة العلم أو الفلسفة بالشريعة أو النواميس من جهة أخرى.)

أي إنَّ إشكاليَّة الفكر العربي المعاصر بحسب محسن مهدي تتلخص في إشكاليَّة الحاكميَّة (مصدر السلطات والتشريع وأنواع الحكومات والدساتير وتنظيم العلاقة بين الحاكم والمحكوم) فضلاً عن تنظيم العلاقة وتحديد وظيفة كل من الشريعة والفلسفة- العقل- وتحديد مجالهما في النظام السياسي والاجتماعي . إذاً إنَّ توجه محسن مهدي نحو الفارابي كان مُغرضاً وبقصدٍ، لأنَّ (الفارابي بحسب محسن مهدي) أفضل من عالج هذه المسائل في تراثنا الإسلامي القديم.

ولنا أنْ نطرح السؤال الآتي: هل يدعونا محسن مهدي من خلال هذا الكلام إلى تبني الفارابي وفلسفته بعدها أصلاً نستمد منه ونبني عليه مشروعنا السياسي المعاصر ؟ وعلى غرار دعوات محمد عابد الجابري بتبني ابن رشد أو طه عبد الرحمن بتبني الغزالي ؟.

لنضع هذا السؤال جانباً ونعود إلى كتابه موضوع الحوار.

1 - إن كتاب محسن مهدي (الفارابي وتأسيس الفلسفة الإسلاميَّة السياسيَّة) أنجزه بعد سنين طويلة قضاها مع الفارابي تحقيقاً وتنقيباً عن نصوصه الفلسفيَّة. لم يتحدث فيه عن منهجه في تأليف الكتاب ولكن مقدم كتابه (جارلز بتروورث) يذكر أنَّ محسن مهدي تعامل مع نصوص الفارابي وبخاصة السياسيَّة منها بعدّها وحدة واحدة فكان مدخله في تفسير نصوص الفارابي هو كتابه إحصاء العلوم وبخاصة الفصل الخامس منه، ومن خلاله حاول إعادة بناء نص الفارابي السياسي وتقديمه بعدّه نصاً متكاملاً لا تكرار فيه. فكتب الفارابي المتعددة في الفلسفة المدنيَّة (السياسيَّة) مثل آراء أهل المدينة الفاضلة وفصول منتزعة والملة ونصوص أخرى والسياسة المدنيَّة هي بحسب محسن مهدي نص واحد متكامل لا تكرار فيه.

أي إنَّ منهج محسن مهدي في دراسته للنص الفلسفي بعامة ومنه طبعاً نص الفارابي، أنه يقرأ عمل الفيلسوف بعدّه وحدة واحدة ويفسر بعضه بعضاً فعمل الفيلسوف هو أشبه بكتلة معماريَّة متكاملة تتطلب التركيز الدقيق على عمل الفيلسوف وقد نحتاج إلى الحدس لربط عناصر النص وتحديد دلالتها ومفاتيح النص. وهكذا عمل يحتاج إلى الصبر الطويل والتأني وربما الاسترخاء والتأمل إلى أنْ نصل لفهمه بشكل صحيح. وهذا يعني أنَّ محسن مهدي لا يتبع خطوات تقليديَّة ثابتة في دراسته وتحليله للنص الفلسفي لأنَّ العمل الفلسفي مثل الأعمال المعماريَّة الإبداعيَّة لكل فنان طريقته في تشكيلها وبالتالي تتطلب آليات مناسبة جديدة لفك رموزه وقراءته، كما يصرح هو في مقاله سنوات شيكاغو.

لقد كان مفتاح قراءة نصوص الفارابي السياسيَّة عند محسن مهدي هو كتاب إحصاء العلوم وتحديداً الفصل الخامس منه ومن خلاله أعاد ترتيب نصوصه السياسيَّة الأخرى كما أشرنا.

وهذه الخطوة تتطلب بحسب محسن مهدي أنْ تكون للباحث مهارات عدة، يجب أنْ يكون الباحث ملماً بها يقول محسن مهدي: (تعلمت أنْ أسعى إلى تحمل المسؤوليَّة عن كل جانب من جوانب العمل الذي أنكب عليه حتى لو كان ذلك يعني أنْ أتعلم حِرَفاً مختلفة). (محسن مهدي، سنوات شيكاغو ص 189) مثلاً قد يتطلب البحث الترجمة أو التفسير أو التحقيق فضلاً عن إجادته للغة النص المدروس.

2 - والملاحظة الثانية يسجلها كاتب مقدمة كتاب محسن مهدي (الفارابي وتأسيس الفلسفة الإسلاميَّة السياسيَّة)، إذ يشير فيها إلى أنَّ محسن مهدي حرر الفارابي من القراءة الأفلوطينيَّة المحدثة التي شاعت عند دارسيه المعاصرين فأعاد قراءته من خلال أفلاطون نفسه وتحديداً من خلال كتابيه النواميس والجمهوريَّة ومن خلال الأفلاطونيَّة الوسيطة التي ظهرت بين عامي 25 قبل الميلاد و250 ميلاديَّة. أي إنه حاول إبعاد الصبغة الصوفيَّة والغنوصيَّة عن دلالات نصه. لماذا أفلاطون وليس أرسطو ؟ لأنَّ التصور الفلسفي الأفلاطوني للمهنة الملكيَّة الفاضلة هي صناعة قريبة حد التطابق مع ملل الوحي وعليه هي تشجع طالب الفلسفة لدراسة الأفلاطونيَّة لأنْ يستمد أجوبة للمشكلات السياسيَّة المليَّة.

ويبدو أنَّ اعتماد النص الفلسفي اليوناني مرجعاً في قراءة محسن مهدي للفلسفة الإسلاميَّة منهج اتبعه ليس فقط مع الفارابي بل مع فلاسفة مسلمين آخرين مثل ابن خلدون. ومن يراجع مقالته (سنوات شيكاغو) قد يجد تفسيراً لهذا التوجه المنهجي في دراسة الفلسفة، إذ يشير في هذا المقال عن مدرسة شيكاغو إلى مشتركات منهجيَّة لهذه المدرسة وهي:

محسن مهدي خلال أحد المؤتمرات

-العناية بالمنجز الفلسفي والثقافي اليوناني-الروماني، وبخاصة أفلاطون وأرسطو، وبعدونه الأصل للنهضة الغربيَّة ومصدر إلهام للتقاليد الإنسانويَّة (Human-ism) الغربيَّة الحقيقيَّة. يرى ليو شتراوس أستاذ محسن مهدي (أنَّ البحث عن الحكمة يجب أنْ يتوجه نحو القدماء وخصوصاً أفلاطون وأرسطو) لأنَّ الفلسفة تدهورت بعدهما بحسب رأيه (محسن مهدي سنوات شيكاغو ص 175).

-إعادة قراءة التراث اليهودي والمسيحي وتأويله عبر التقاليد اليونانيَّة واللاتينيَّة (إحياء لمنهج الإكويني في المزج بين التراث اليوناني والتراث المسيحي). (محسن مهدي سنوات شيكاغو ص 177).

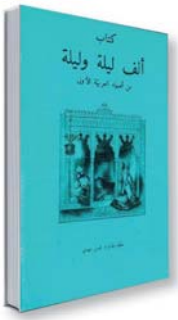
من يتابع أبحاث محسن مهدي وبخاصة كتابيه (فلسفة التأريخ عند ابن خلدون.. دراسة في التأصيل الفلسفي لعلم الحضارة) و(الفارابي وتأسيس الفلسفة الإسلاميَّة السياسيَّة)، يلاحظ أنَّ محسن مهدي يقرأ النص الفلسفي الإسلامي أيضاً من خلال الفلسفة اليونانيَّة ويكاد يهمل تماماً البيئة الثقافيَّة التي أنتجت النص أو أنْتِجَ النصّ داخلها. ففي كتابه الأول عن ابن خلدون وهو بحق أول دراسة رصينة رائدة عن ابن خلدون ولكن كما أشار علي الوردي من قبل فإنَّ محسن مهدي قرأ ابن خلدون من خلال منطق أرسطو ومفاهيمه يقول علي الوردي: (وإني مع تقديري لهذا الكتاب وموافقتي على الكثير من الآراء، التي وردت فيه، أخالفه في رأي واحد منها، ففي رأي مهدي أنَّ ابن خلدون جرى في نظريته الاجتماعيَّة على المبادئ المنطقيَّة نفسها التي جرى عليها أفلاطون وأرسطو ومن تابعهما من فلاسفة الإسلام). (علي الوردي، منطق ابن خلدون). والحال يتكرر في دراسته عن الفارابي فهو أيضاً يقرأ الفارابي من خلال أفلاطون وتحديداً من خلال كتاب الجمهوريَّة.

3 - إنَّ الفارابي بحسب محسن مهدي قلب إشكاليَّة العلاقة بين الفلسفة والملة التي كانت مثارة في زمانه إلى إشكاليَّة أخرى هي مسألة العلاقة بين الملة والسياسة وبين فلسفة الملة والفلسفة السياسيَّة (المدنيَّة). والناس في مدينة الفارابي بحسب محسن مهدي يعيشون حياتهم في المدينة وينظمون حياتهم فيها وفق ما لديهم من معرفة عن السماء وليسوا أناساً أجسادهم في الأرض وأرواحهم معلقة في السماء.

4 - والملاحظة الأكثر جديَّة التي لم يقدم لنا محسن مهدي تبريراً لها في كتابه هذا هي أنَّ فلسفة الفارابي السياسيَّة كما قدمها محسن مهدي لم تكن انعكاساً لمشكلات عصر الفارابي وأجوبة لها مثل: ما جدوى النبوة؟ هل وظيفة النبي معرفيَّة فقط أو أنَّ لها وظيفة أخرى هي وظيفة اجتماعيَّة تتمثل في بناء المدينة الفاضلة كما هو أعطاها (أي الفارابي). كيف يمكن أن نعيد الوحدة الاجتماعيَّة والسياسيَّة للمجتمع العربي الإسلامي الذي مزقته تعدد الملل والطوائف والنحل؟ وهذا التشرذم الذي يتعارض مع مبدأ الوحدة والتوحيد الذي جاءت به الملة الإسلاميَّة ذاتها؟.

5 - عالج محسن مهدي في كتابه علاقة الفلسفة بالملة بحسب الفارابي لكنه لم يتوقف بجديَّة عند مسألة النبي والفيلسوف وما علاقة كل صفة من هذه الصفات مع الرئيس الأول للمدينة الفاضلة؟. فإذا كان الرئيس الأول بحسب القراءة الأفلاطونيَّة لنص الفارابي (الحكيم هو الحاكم الفاضل)، إذاً، لماذا تغيرت طبيعة الرئاسة بعد غياب الرئيس الأول واضع الشرائع؟ ويصبح الحكيم ضمن الرؤساء الثواني؟ ما الفرق بين الرئيس الفاضل المؤسس للمدينة والذي هو بحسب قراءة محسن مهدي حكيم فيلسوف، عن نظيره الفيلسوف الحكيم المشارك ضمن الرؤساء الثواني؟؟. لا جواب عند محسن مهدي عن هذا السؤال طبعاً، والسبب في اعتقادنا لم ينتبه محسن مهدي إلى أنَّ للفارابي دلالتين لمفهوم الفيلسوف الأولى هي الدلالة التقليديَّة المعروفة، والدلالة الثانية يصطلح عليها بالفيلسوف الكامل الذي يناظر لديه مفهوم الرئيس الأول للمدينة الفاضلة ويأخذ الخصال والصفات ذاتها التي يشترطها الفارابي للرئيس الأول الفاضل في كتابه آراء أهل المدينة الفاضلة.

6 - يرى محسن مهدي مثل الجابري أنَّ ابن سينا أسس لاتجاه فلسفي صوفي أقصى العقل فيه لذلك نرى أنَّ امتداد فلسفة الفارابي صار في الغرب الإسلامي عند ابن باجة وابن رشد وابن خلدون. وهذه الملاحظة تدفعنا لمقاربة ما طرحه محمد عابد الجابري وبخاصة في كتابه نحن والتراث ومنهجه في قراءة النص



الفلسفي الإسلامي مع ما يطرحه محسن مهدي. ما سر هذا التشابه في الطرح؟. هل هو توارد أفكار أم أثر وتأثير؟.

7 - كل هذه الأسئلة وغيرها التي كان بعضها مطروحاً زمن الفارابي ونعتقد أنَّ لها أجوبة داخل نص الفارابي السياسي لم يتوقف عندها محسن مهدي في كتابه هذا، بل نظر إلى نص الفارابي بعده جواباً عن تحد واجهته الفلسفة.. الوثنيَّة زمن ملل الوحي التي أسست نظاماً سياسياً بديلاً عن التقاليد القديمة للفلسفة السياسيَّة الوثنيَّة. فكان الفارابي بحسب مهدي أول فيلسوف كبير تصدى لذلك التحدي. كما أنَّ الفارابي قد أنعش الفلسفة السياسيَّة الأفلاطونيَّة ورفعها إلى مرتبة علم يمكنه دراسة ملل الوحي داخل المجتمعات وكذلك بدراسة المجتمعات عينها المستندة إلى ملل الوحي (محسن مهدي، الفارابي وتأسيس الفلسفة الإسلامية السياسيَّة، ص 20). لهذا صار نصه إرثاً عالمياً يعود إليه الفلاسفة في مختلف العصور يستمدون منه حلاً كلما عصفت بهم المتغيرات الكبيرة وربما كان محسن مهدي واحداً منهم.

عودة إلى سؤالنا الذي طرحناه في البدء: هل يدعونا محسن مهدي من خلال هذا الكلام إلى تبني الفارابي وفلسفته بعدّها أصلاً نستمد منه ونبني عليه مشروعنا السياسي المعاصر؟.

يبدو لي أنَّ الإجابة هي نعم..

أما مع ابن خلدون فإنَّ مشروع الفارابي السياسي قد نضج وتحددت ملامحه أكثر فابن خلدون قد حصر مهمات الوحي (الملة) بعد غيبة المشرع (النبي) بحدود السماء وما نحتاجه من معارف حولها ويبقى العمران البشري من مهام العقل البشري. لهذا جاء نقد ابن خلدون للميتافيزيقا التقليديَّة بعدها موضوعاً لا يمكن تحصيل معرفة يقينيَّة حوله والأولى أنْ نأخذ معلوماتنا عنه خبراً سماعاً عن الأنبياء ونصرف الجهد البشري (العقلي) في العمران البشري. والمشروع الخلدوني هذا وجد صداه في عصر الحداثة الغربي.

لوحاته تحمل عاطفة رمزيَّة

ستار كاووش: أعيشُ داخل أعمالي وأنسجمُ معها ككائنٍ واحد

إذا كانت ولادته ببغداد قد شكلت جيناته وفصيلة دمه فإنَّ الغربة رسمت ملامحه، هذه التراكمات التي عاشها الرسام البارع والقراءات الطويلة والرؤى البَصَريَّة جعلت منه ظاهرة في عالم التشكيل. ستار كاووش صاحب التجربة الفريدة والأحلام والطموحات التي سرعان ما تحولت الى نجاحاتٍ باهرة هو من يحتفي به ملحق الصباح الثقافي.

ولد ستار كاووش في العام 1963. تخرج في كليّة الفنون الجميلة في بغداد عام 1990، ثم اختار الهجرة الى هولندا، وهناك بدأت رحلة الفن التشكيلي لديه. يعدُّ واحداً من أكثر التشكيليين العراقيين نشاطاً خارج البلاد. حرصَ على إقامة معارض شخصيَّة في بلدانٍ عدة.

بغداد: نوارة محمد

ستار كاووش داخل مشغله

وعن هولندا يقول كاووش: "فتحت لي نوافذ تطلُّ على تفاصيل واتجاهات كثيرة. ورغم أني أقضي ساعات عديدة يومياً في المرسم، فقد وفَّرَ لي وجودي في هولندا السفر الى أماكن مختلفة، إذ أخصص بعض الأيام لزيارة المتاحف والمعارض الجديدة، وأحياناً أسافر لبعض البلدان من أجل حضورِ معينٍ أو زيارة متحفٍ يعرض مجموعة جديدة من اللوحات. وهكذا إضافة الى المعارض التي أقيمها، يمكنني الاطلاع على فنون وأساليب مختلفة، وبين هذه الأساليب والأفكار الفنيَّة ما يلبي حاجاتي الجماليَّة ويضيء لي الطريق للمضي قُدماً مع عالمي الشخصي، وفي كل مرة أعود فيها من زيارة متحف، أمضي نحو مرسمي مُحمَّلاً ببعض الأفكار والتفاصيل والمعالجات التي أشعر بأنها تجعل لوحاتي أجمل".

عالم ستار كاووش السحري الذي يتمثل في حيويَّة الألوان، احتلت الوجوه مساحة كبيرة من لوحاته يجد أنَّها تعكسُ نظرته للحياة وتعدُّ تجسيداً للجمال وهو يتعايش معها كما لو أنها كائنٌ واحدٌ يقول إنها جزءٌ لا يتجزأ منه: "لا يكفيني العيش قرب أعمالي فقط، لذا يمكنني القول بأني أعيش داخل أعمالي، أنسجم معها حتى نكون كائناً واحداً، وما يسهل هذا الأمر هو أنَّ أعمالي تشبهني كثيراً، لأنها تمثل وجهة نظري نحو الجمال، وهذه الوجوه التي ذكرتها هي ملاذي الشخصي. واختلافي الجوهري عن الكثير من الفنانين، هو محاولتي أنْ أضعَ لمستي الشخصيَّة على كل ما أرسمه، وبتعبيرٍ آخر هو أنَّ لوحتي سواء كانت تمثل عاشقين في لحظة خاصة أو مشهداً للمدينة أو بورتريتاً لشخصيَّة ما أو مشهداً مدينياً أو امرأة وحيدة تحيطها الطبيعة وأوراق الشجر، فكل ذلك أرسمه بأسلوبي الشخصي وبتقنيتي الخاصة التي تحمل سماتي الفرديَّة كفنان. وهذا هو جوهر الرسم بالنسبة لي، فحين يكون لك طابعك الخاص كفنان، يمكنك أنْ تعرفَ طريقك جيداً وتؤثر في الآخرين".

كاووش وبالرغم من تواجده الطويل خارج البلاد إلا أنَّ تأثيراته الفنيَّة في التشكيليين الشباب تبدو ظاهرة وهو يعتقد أنَّ هناك حاجة لهذه السلسلة من الارتباطات بين الأجيال التي تعزز الفنون: "مدهشٌ أنْ يكون لي تأثير في شباب الفنانين. هذه السلسلة مثل خرزٍ ملونة تصطفُّ خلفَ بعضها لكتمل في النهاية قلادة ثمينة. والفنان المحترف والحقيقي عليه أنْ يتفاعلَ أو أنْ يستلهمَ شيئاً من الأعمال التي يحبها، أنا أيضاً وفي كل مراحل حياتي حاولتُ أنْ أطلَّ على أعمال الكثير من الفنانين الذين تأثرت بهم هؤلاء كانوا كما لو أنهم يحملون الفوانيس أمامي حين أتعثر في ظلمة الطرقات. وهو بهذا على العكس الرسام البدائي الذي لا يجد من يتأثر به، نعم الفنان الحقيقي هو من يحب أعمال غيره ويستفيد منها كي تعينه على التقدم".

صدر عن تجربة ستار كاووش التشكيليَّة وحياته خمسة كتب ملونة، هي: "غواية الحركة في تجربة ستار كاووش الفنيَّة"، للناقد عدنان حسين أحمد، و"أصابع كاووش"، الذي أعده الشاعر موفق السواد عن قصائد هولنديَّة كتبت خصيصاً عن لوحات كاووش، و"كاووش، غموض الرسام"، أصدره اتحاد الفنانين الهولنديين بمناسبة مرور عشر سنوات على وجود الفنان كاووش في هولندا، و"مدينة كاووش"، وهي سيرة حياة الفنان كاووش، للكاتب والناقد، خالد مطلك، و"نساء التركواز"، كتبت المقدمة شارلوتا هوخنز، مديرة متحف العالم في مدينة روتردام الهولنديَّة، وصدر بمناسبة مرور 15 سنة على وجود كاووش في هولندا واستخدمت المئات من لوحاته كأغلفة كتب، كما أنَّ رسوماته كرمت في أكثر من مكانٍ واستعملت كطوابع بريديَّة يرى أنَّ ذلك قد يكون نتيجة الطابع العاطفي أو الرمزيَّة

التي تحملهُ لوحاته: "ربما لأنَّ لوحاتي تحملُ شيئاً من الرومانسيَّة أو العاطفة أو الرمزيَّة، حصدت هذا الاهتمام، الأمر الذي يجعلها مناسبة لأغلفة الكتب، ووجودي وسط هذا العالم الخيالي الذي كونته خلال سنوات طويلة سببٌ آخر. سرعان ما أصبح المرسم ملاذي وسعادتي أصبحت منتجاً للفن التشكيلي والكتابة، فأنا أكتبُ عموداً ثابتاً باللغة الهولنديَّة في واحدة من أهم المجلات التي تصدر في الأراضي المنخفضة، وهي مجلة أتيليه. وهذه المجلة التي كنت في بداية مجيئي الى هولندا أشتري أعدادها القديمة للاطلاع على صور اللوحات فقط، لعدم معرفتي وقتها باللغة الهولنديَّة، والآن لديَّ عمودٌ ثابتٌ في ذات المجلة، ويتابعه الفنانون والمهتمون بشكلٍ جيد. يضاف الى ذلك انتهائي هذا الأسبوع من تأليف كتاب باللغة الهولنديَّة، تحدثت فيه عن ثقافة هولندا بشكلٍ عام، وقد دفعته لدار نشر في أمستردام وبانتظار صدوره بوقتٍ قادم".

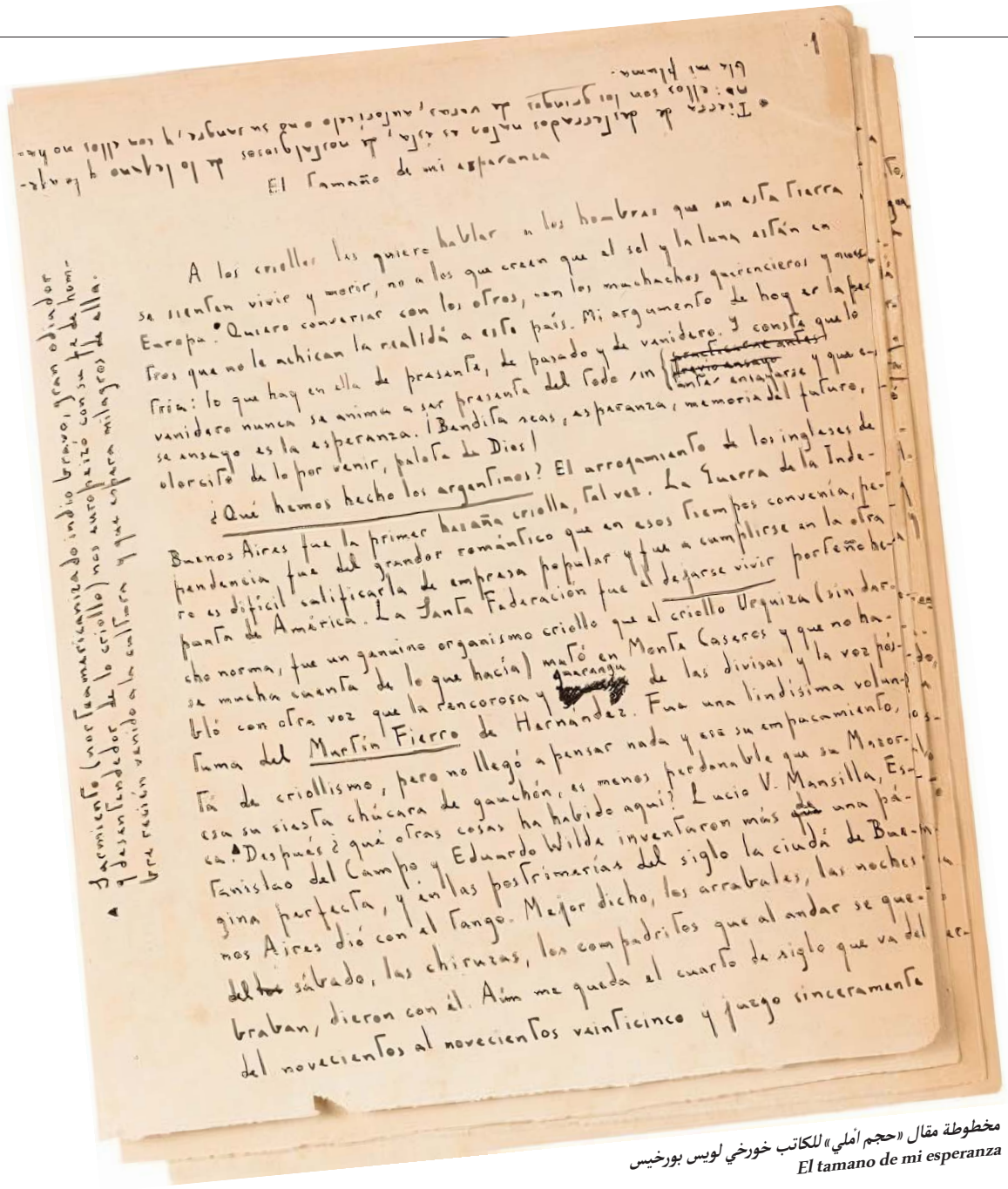
وبالرغم من أنَّ أسلوب ستار كاووش يكاد لا يتغير لكنه يراهنُ على الجذب وهو يفسر ذلك في قوله: "أنا بطبيعة الحال رسامٌ تشخيصيٌّ، أي أرسم أشخاصاً بطريقتي الخاصة، وهؤلاء رغم تباينهم، فهناك ملامح وتفاصيل وروحٌ واحدة تجمعهم. هناك إطارٌ أحرك الشخصيات بداخله كما يحرك المخرج المسرحي شخصياته، وهذه العمليَّة أسميها رؤية الفنان، إنها مثل المرآة التي تعكس روحه على قماشات الرسم. وفي النهاية يبقى الشيء الأساسي بالنسبة لي، هو أنْ أقدمَ لوحة جذابة وجميلة ويتفاعل معها المشاهد سواء كان عراقياً أو هولندياً أو من أي بلدٍ آخر. ويمكن القول إنَّ فكرتي الجوهريَّة في الرسم هي الإنسان. والجمال له أجنحة وهو يطير بسهولة ويُسرٍ ليصلَ الى الناس، وهكذا أطمح دائماً أنْ أرسمَ لوحاتي لجميع للناس. وأرى أنَّ كلَّ الأماكن تصلحُ مكاناً لعرض هذه اللوحات، فمثلما أريد أنْ تُعلَّقَ لوحاتي في المتاحف، فأنا أريدها أنْ تكونَ أيضاً في بيوت الناس ومكاتبهم وأماكن عملهم. الجمال ملكُ الجميع.

اشتغالات كاووش في فترة من الفترات على أسلوب اللوحات المتعددة لموضوعٍ واحدٍ تعكسُ انفعالاته، الأمر الذي يؤثر فيه في الخارج وهو يعتقد أنها الوسيلة لتحقيق ذلك: "في الحقيقة كانت تلك الطريقة مناسبة لانفعالاتي الوجدانيَّة والعاطفيَّة، وكان اللون هو الوسيلة لتحقيق ذلك. يُضاف الى ذلك أنَّ هذه العمليَّة كانت ذريعة جماليَّة اتكأتُ عليها كي أمضي قُدماً مع الرسم من دون توقف، نعم، فهذا يوفر لي العمل طويلاً ويجعل اللوحات مثل حكاية متواصلة لا تريد الانتهاء. وقد بدأت ذلك في معرضي الشخصي (سيقان وأرصفة) سنة ١٩٨٧ في قاعة التحرير ببغداد، في ذلك المعرض لم أهتم بالوجوه، بل رسمت سيقان الناس وأقدامهم فقط، وهم يظهرون بحالات مختلفة، أردتُ حينها أنْ أقول بأنَّ الجزء يعبر عن الكل إذا استخدمناه بطريقة معينة. ثم جاء معرضي (جسد المدينة) في مركز الفنون الذي رسمت فيه الشوارع وزحام المدينة المكتظة، وتبعته بمعرضي (الباص الأحمر) بقاعة الرشيد وهو امتدادٌ لمفردات المدينة التي أحبها كثيراً، وأقصد بغداد. حتى آخر معرضٍ شخصي لي في بغداد بقاعة الرواق سنة ١٩٩٣ قبل سفري من

من أعمال الفنان

العراق، وكان بعنوان (رجل وامرأة) ورسمت في كل المعرض شخصيَّة واحدة، هي امرأة أحببتها كثيراً في ذلك الوقت، وقد كان الرجل الذي يظهر معها في اللوحات هو أنا. كان المعرض تحيَّة جماليَّة لامرأة مَرَّتْ كالشهاب في حياتي، وتحيَّة لعشاق بغداد التي غادرتها بعد هذا المعرض".

المرأة التي شكلت جزءاً مهماً من سيرة حياة كاووش التشكيليَّة بدت وعكس الاستخدام التشكيلي للموروث العراقي عصريَّة وإغوائيَّة، يرى أنَّها العتبة الأولى للدخول الى عالم الإبداع: "الرسم بشكله العام هو نوعٌ من الغواية، وعلى الرسام أنْ يكون منسجماً مع فنه، كي ينتج لوحات تُبهر الآخرين وتستوقفهم، لذا فأنا حين أحب امرأة أو أرسم امرأة فالأمر عندي سواء. الإبداع غواية وكل شيء جميل يحمل نوعاً من الغواية، إنَّها العتبة الأولى للدخول الى عالم الإبداع، وكل الفنانين الذين رسموا المرأة، سواء كان بيكاسو أو موديلياني أو جماعة ما قبل الروفائيليين وحتى فناني عصر الباروك، كانت نساؤهم تحمل شيئاً من اللهب، ومحملات بالدفء والعاطفة. وأنا حاولتُ أنْ أضيفَ الى الدفء، ذلك الذكاء الغامض الذي يشعُّ من عيون الموديلات أو من مناخ اللوحة العام، وأنقل ذلك الى عين المشاهد".



مخطوطة مقال «حجم أملي» للكاتب خورخي لويس بورخيس
El tamano de mi esperanza

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
www.alsabaah.iq
ملحق اسبوعي 16 صفحة
Wed. 16 . Aug. 2023 Issue No. 5753 الأربعاء 16 آب 2023 العدد